ثعلبة بوسف القعيد

(شكاوى المصري الفصيح)

– دراسة في البنية السردية –

رسالة تقدمت بها

خالدة حاتم علوان الدليمي

إلى مجلس كلية التربية – ابن رشد ، جامعة بغداد

وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير

في اللغة العربية وآدابها / أدب

بإشراف

الأستاذ الدكتور

علي عبد الرزاق حمود السامرائي

1426هـ 2005 م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

هُوَ الَّذِي أَنْزَلَ عَلَيْكَ الْكِتَابَ مِنْهُ آيَاتٌ مُحْكَمَاتٌ هُنَّ
أُمُّ الْكِتَابِ وَأُخَرُ مُتَشَابِهَاتٌ فَأَمَّا الَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمْ زَيْغٌ
فَيَتَّبِعُونَ مَا تَشَابَهَ مِنْهُ ابْتِغَاءَ الْفِتْنَةِ وَابْتِغَاءَ تَأْوِيلِهِ وَمَا يَعْلَمُ
تَأْوِيلَهُ إِلَّا اللَّهُ وَالرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ يَقُولُونَ آمَنَّا بِهِ كُلٌّ
مِنْ عِنْدِ رَبِّنَا وَمَا يَذَّكَّرُ إِلَّا أُولُو الْأَلْبَابِ

صدق الله العظيم

آل عمران: 7

إقرار المشرف

أشهد أنَّ إعداد هذه الرسالة الموسومة بـ ((**ثلاثية يوسف القعيد – شكاوى المصري الفصيح دراسة في البنية السردية**)) التي تقدمت بها الطالبة ((**خالدة حاتم علوان الدليمي**)) قد جرى تحت إشرافي في قسم اللغة العربية بكلية التربية – ابن رشد– جامعة بغداد ، وهي جزء من متطلبات نيل درجة ماجستير آداب في اللغة العربية / أدب .

التوقيع : المشرف

الاسم : أ.د. علي عبد الرزاق حمود السامرائي

التاريخ : / /2005

توصية رئيس لجنة الدراسات العليا

بناء على التّوصيات المتوافرة ، أرشّح هذهِ الرسالة للمناقشة .

التّوقيع :

الاسم : أ.م.د. عهود عبد الواحد عبد الصاحب

رئيس قسم اللغة العربية

التّاريخ : / /2005 م .

إقرار لجنة المناقشة

نحن أعضاء لجنة المناقشة نشهد بأننا أطلعنا على رسالة الطالبة (خالدة حاتم علوان الدليمي) الموسومة بـ((ثلاثية يوسف القعيد – شكاوى المصري الفصيح دراسة في البنية السردية)) وقد ناقشنا الطالبة في محتوياتها وفيما له علاقة بها. ونعتقد أنها جديرة بالقبول لنيل درجة ماجستير آداب في اللغة العربية / أدب ، بتقدير ( ) .

التوقيع:
الاسم: أ.د. خالد علي مصطفى
رئيس اللجنة

التوقيع:
الاسم : أ.م.د. نجم عبد الله كاظم
عضواً

التوقيع:
الاسم: م. د. مها فاروق عبد القادر
عضواً

التوقيع:
الاسم : أ.د. علي عبد الرزاق حمود السامرائ
عضواً (المشرف)

صادق مجلس كلية التربية / ابن رشد – جامعة بغداد على القرار

الأستاذ الدكتور
عبد الأمير عبد دكسن
العميد
التاريخ : / /2005

الإهداء

حين تكون الحياة رحلة مصاعب وإرادة وطموح ...

تكون الأيادي التي تقدم المساعدة هي ملائكة طريق الرحلة ...

فإلى :

الأبّ الروحي الذي غمرني بحنانه ووقته وجهده (أ.د. علي عبد الرزاق السامرائي)

اللذين يعجز اللسان عن وصفهما وردّ صنيعهما وما بذلوه لأجلي (والدي ووالدتي العزيزين) حفظهما الله .

اللواتي رافقنَ رحلتي حتى وصلت برّ الأمان

أخواتي الغاليات ... حياة - ابتسام - سندس

ملاكي الحارس ... ماجدة هاتو هاشم

نبراس الوفاء ... علي أكرم النقشبندي

أُهديكم مع حُبّي

خالدة

شكر وتقدير

بسم الله الرحمن الرحيم

الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي هَدَانَا لِهَذَا وَمَا كُنَّا لِنَهْتَدِيَ لَوْلَا أَنْ هَدَانَا اللَّهُ

صدق الله العظيم

الشكر لله والصلاة والسلام على سيد المرسلين نبينا محمد وآله وصحبه الطيبين الطاهرين .

يلزمني من واجب الوفاء أن اتقدم بالشكر والتقدير إلى كل من أعانني وقدم ليّ يدّ المساعدة في إكمال رسالتي وعمل على تذليل الصعوبات التي واجهتني .

أسجل شكري وتقديري للأستاذ المساعد الدكتور عبد السلام محمد رشيد الدليمي الذي اقترح عليّ الموضوع ومساعدته المستمرة لي حتى لحظة انجاز الرسالة.

كما اتقدم بشكري إلى الأستاذ المساعد الدكتورة عهود عبد الواحد رئيسة قسم اللغة العربية لرعايتها وسؤالها المستمر على سير عملية البحث .

وعرفاناً مني بالجميل أقدم شكري إلى الأستاذ الدكتور ناهي ابراهيم العبيدي والدكتور عبد الخضر العبيدي والدكتورة سلافة العزاوي والدكتورة مها فاروق عبد القادر لما بذلوه من جهود وأبدوه من عناية ودعم مستمرين .

وأقدم خالص عرفاني بالجميل إلى الأستاذ الدكتور نجم عبد الله كاظم أستاذ الأدب المقارن في كلية الآداب – جامعة بغداد الذي أخجلني بتواضعه وكرم أخلاقه وسعة صدره رغم كثرة مشاغله ، فلم يبخل عليّ بأية مساعدة أو معونة لمناقشاته العلمية وآرائه القيمة التي أغنت البحث فله مني جزيل الشكر والامتنان .

وأشكر كلاً من الأساتذة الدكتور ابراهيم حمد مهاوش الدليمي والدكتورة فاطمة بدر والأستاذ الدكتور عباس علي ظاهر العامري للمتابعة المستمرة ومناقشاتهم السديدة ، كما لايسعني إلا أن أسجل بالغ شكري وتقديري للأخ العزيز (حامد معن عامر) والأخ العزيز ستار سعدون (أبو فرات) والأخ العزيز (رافد جهاد الدليمي) لجهودهم المشكورة في تذليل العقبات والتشجيع المستمر لي .

وأقدم خالص عرفاني للصديقات اللواتي عانين الكثير طيلة مدة انجاز الرسالة ميادة عبد القادر وبلقيس خلف ، ولقاء صباح ، ولينا شمخي .

والله ولي التوفيق

الباحثة

ثبت بالمحتويات

الموضوع	الصفحة
المقدمة .	**أ – ج**
التمهيد : البنية السردية أطرٌ ومفاهيم	**1 – 10**
الفصل الأول : الراوي	**11 – 67**
المبحث الأول : الرؤية السردية .	**13 – 40**
–الرؤية الخارجية	18 – 23
–الرؤية الداخلية	23 – 31
–الرؤية الثنائية	32 – 34
–الرؤية المتعددة	34 – 40
المبحث الثاني : أنماط السرد القصصي .	**41 – 67**
الفصل الثاني : المروي .	**68 – 264**
المبحث الأول : بناء الحدث .	**68 – 100**
–نسق التضمين	70 – 77
–نسق التناوب	77 – 84
–نسق التتابع	85 – 94
–نسق التوازي	94 – 100
المبحث الثاني : بناء الزمن .	**101–178**
–التذبذب الزمني	106–111
–الترتيب	111–137
–الديمومة	137–164
–التكرار	164–178
المبحث الثالث : بناء المكان .	**179–227**
–المكان الأليف / المكان المعادي	188–196
–المكان العتبة	196–200

الموضوع	الصفحة
-المكان الآني / المكان التاريخي	202-200
- المكان الواقعي/ المكان المتخيل	211-203
-الوصف وظائفه ، وأنواعه	227-211
المبحث الرابع : بناء الشخصية .	**264-228**
-الأنماط والأشكال	252-233
-آليات تقديم الشخصية	264-252
الفصل الثالث : المروي له .	**304-265**
المبحث الأول : أنواع المروي له .	**285-265**
المبحث الثاني : المستويات السردية .	**304-286**
الخاتمة .	**309-305**
المصادر والمراجع .	**321-310**
الملخص باللغة الإنكليزية .	**3 – 1**

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد المرسلين نبينا الكريم محمد ﷺ وعلى آله وصحبه الطيبين الطاهرين .

أما بعد :

فلقد تنوعت الدراسات السياقية للنصوص الأدبية سواء كانت شعرية ، أم نثرية في النقد العراقي ، وقد جاءت دراستنا لثلاثية يوسف القعيد استكمالاً لدراسات سابقة سلطت الضوء على بعض مؤلفاته ومنها الثلاثية واضافات جديدة لتلك الدراسات ، لما رأينا فيها من أهمية للاستفادة من نظريات السرد الحديثة التي شهدت تطوراً واهتماماً بالغين في النقد العربي والعراقي على حدّ سواء ، ومن أهم تلك الدراسات :

1- **الرواية العربية الحديثة** : دراسة إسلوبية بلاغية ، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية الآداب في جامعة البصرة للباحث عباس عبادي عيدان ، 2000 ، تناول فيها رواية الحرب في برِّ مصر مع جملة روايات لمؤلفين آخرين وهي دراسة سيميائية .

2- **العجائبية في الرواية العربية** ، رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية التربية / بنات في جامعة بغداد للباحثة فاطمة بدر ، 2003 ، تناولت فيها الباحثة روايات عدة من ضمنها ثلاثية القعيد ، إذ عالجت موضوع الغرائبية في موضوع الثلاثية .

3- **جمالية التلقي في الرواية العربية (1975-2000)** ، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية الآداب في الجامعة المستنصرية للباحثة زينب كاظم كيطان ، 2004 ، سلطت الضوء على جانب التلقي في الثلاثية مع روايات أخرى .

أما اختيارنا للروائي (يوسف القعيد) فلقد جاء بسبب من شغف الباحثة بمؤلفات هذا الروائي واطلاعها على أعماله في مراحل الدراسة الأولية سيما مؤلفاته (يحدث في مصر الآن) و(الحرب في برِّ مصر) و (شكاوى المصري الفصيح) ،

زيادة على ذلك المكانة التي يحظى بها الروائي والاقبال المتزايد على دراسة أعماله في السنوات الأخيرة .

أما الصعوبات التي واجهت البحث فلقد كانت كثرت المصادر التي بحثت في النظريات السردية وتنوعها ، إذ حاولنا جهد الامكان انتقاء المصادر الأهم بما يفيد الدراسة سيما توظيف النظريات الحديثة بغية مواكبة آخر المستجدات في هذا الميدان ، زدّ على ذلك تعذر الاتصال بالروائي وامكانية مراسلته والإفادة من آرائه .

وفيما يتعلق بهيكلية البحث ، فلقد بدأت الدراسة بتمهيد عرضت فيه الباحثة المفاهيم السردية والتعريف بالسرد والسردية وإشكالية المصطلح لدى النقاد العرب وجهودهم في هذا الجانب ، ومن ثم عرض أهم الاتجاهات والدراسات التي تناولت البناء السردي وتحديد اتجاه الدراسة .

لقد جاءت الدراسة بثلاثة فصول ، خصص الفصل الأول فيها لدراسة الراوي وتضمن مبحثين ، تناول المبحث الأول : الرؤية السردية وفيها اعتمدنا تقسيمات تودوروف وهي الرؤيا الداخلية والرؤيا الخارجية زدّ على ذلك ثنائية الرؤيا والرؤى المتعددة ، وقد اعتمدنا تلك التقسيمات كونها الأكثر ملائمة باتاحتها قدراً كبيراً من الحرية والمرونة في التحليل على وفق لطبيعة النص الروائي ، فيما تناول المبحث الثاني أنماط السرد القصصي وفيها درست الباحثة الصيغ التي وظفها الروائي في تقديم خطابه .

أما الفصل الثاني فلقد خصص لدراسة المروي ، إذ تقاسمته أربعة مباحث هي :

- المبحث الأول : وخصص لدراسة بناء الحدث في الثلاثية والانساق التي انتظمت تلك الأحداث وهي أربعة نسق التضمين ونسق التناوب ونسق التتابع ونسق التوازي .
- المبحث الثاني : وخصص لدراسة بناء الزمن والذي اعتمدنا فيه منهج جيرار جينيت .

- المبحث الثالث : وخصص لدراسة بناء المكان ومعماريته وتوظيف الوصف أسلوباً لتجسيد المكان واعتمدنا فيه تقسيمات د. إبراهيم جنداري .
- المبحث الرابع : وخصص لدراسة بناء الشخصية وأنواعها وآليات تقديمها . فيما تناول الفصل الثالث دراسة المروي له بعده العنصر الثاني من عناصر فعالية الابلاغ السردي وقد درسناه في مبحثين يتعلق الأول بدراسة أنواع ومواقع المروي له ووظائفه في النص ، فيما يدرس المبحث الثاني المستويات السردية ووظائف الراوي .

ثم انتهت الدراسة بخاتمة أجملنا فيها أهم النتائج التي توصل إليها البحث ثم شفعنا ذلك بمسرد للمصادر والمراجع ثم خلاصة باللغة الانكليزية .

وأخيراً فإننا لا ندعي ريادة ولا استباقاً في دراستنا ، إنما هي محاولة كسابقاتها من المحاولات التي عكفت على دراسة الروايات دراسة سياقية ، كما إننا لا ندعي الكمال فيها فهو غاية ترتجى ولا تتحقق .

والله من وراء القصد

الباحثة

التمهيد

التمهيد

تندرج السردية تحت مفهوم الشعرية ، وتعرف الأخيرة بإنها **((مجموعة المبادئ الجمالية التي تقود الكاتب في عمله الأدبي))** [1] ، وهي ما أسماه الشكلانيون الروس بأدبية الأدب ، فهي تبحث في **((الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي أدبيته))**[2] ، والسردية أو علم السرد هو المجال الذي يعنى بدراسة السرد ونقده وتأريخه [3] ، وفي النص هو العلم الذي يبحث **بدراسة مظاهر الخطاب السردي وتمظهراته الأسلوبية والبنائية والدلالية** [4] .

أما السرد فهو فعل لا حدود له يشتمل مختلف الخطابات الأدبية وغير الأدبية ، وهو قديم قدم الدهر نفسه ، ويشير بارت إلى ذلك بالقول **((إن السرد لقائم في الأسطورة والحكاية كما هو قائم في الكوميديا والتراجيديا ، وبدهي أن نقول أنه لقائم أيضاً في الرواية والقصة والقصة القصيرة ، بل إن لنكاد نحسب أنه لا يوجد مكتوب ، مهما كان جنسه ونوعه يخلو من سرد على نحو ما))** [5]، وعلى هذا فالسرد هو **((الخطاب اللفظي الذي يخبرنا عن هذا العالم))** [6] ، وفي الأدب فإنه

---

(1) مفهومات في بنية النص ، تر: د. وائل بركات ، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا – دمشق ، ط1 ، 1996: 33 .

(2) الشعرية ، تودوروف ، تر: شكري المنجوت ورجاء بن سلامة ، الدار البيضاء ، ط1، 1987: 23 .

(3) ينظر : سردية الحكاية وحكاية السردية ، عبد الجبار داود البصري ، مجلة الأقلام ، ع5–6 ، سنة 1993: 92 .

(4) ينظر : السردية العربية ، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي ، د.عبد الله ابراهيم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ط1 ، تموز ، 1992 : 9 .

(5) مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ، رولان بارت ، تر: منذر عياشي ، مركز الانماء الحضاري ، ط1 ، 1993: 12 .

(6) تحليل الخطاب الروائي ، الزمن – السرد – التبيئر ، د. سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1989 : 34 .

يعني **((نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية))** [1] ، إذ تسمى عملية النقل تلك بالعملية السردية وتعرف بأنها العملية التي **((يقوم بها السارد (الحاكي) أو الراوي لينتج عنها النص القصصي المشتمل على اللفظ أي (الخطاب) القصصي والحكاية أي (الملفوظ) القصصي))** [2] ، ويبدو جلياً أن السرد على وفق التعريف السابق يقوم على دعامتين أساسيتين هما (القصة) وهي محتوى التعبير أو سلسلة الأحداث التي تتألف من وقائع وأحداث وشخصيات تقع في زمان ومكان محددين ، و(الخطاب) الذي هو التعبير الفني عن ذلك المحتوى[3].

واعتماداً على ثنائية القصة / الخطاب يمكن القول أن السرد يقوم بإعادة قص الحكاية (القصة) بوساطة اللغة [4] ، وفي النقد العربي وبسبب حداثة هذا المفهوم ، أحاطته هالة من الغموض والالتباس ، الأمر الذي جعله غير مستقر مصطلحاً ومفهوماً ، فلقد ترجمه النقاد العرب من الفرنسية إلى مصطلح (نظرية القصة) انطلاقاً من عدّ السرد أحد مكونات الفن القصصي وهذا سيخالف بطبيعة الحال المفهوم الذي يقوم عليه السرد بوصفه **((الفعل الذي تنطوي فيه السمة الشاملة لعملية القصّ))** [5] .

لقد أجمل الناقد فاضل ثامر اشكالية المصطلح السردي بشكل عام في كتابه اللغة الثانية ، إذ خلص إلى أن جميع المصطلحات التي اقْتُرِحَتْ للمفهوم السردي

---

(1) تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، آمنة يوسف ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا – اللاذقية ، ط1 ، 1997: 28 .

(2) مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً ، سمير المرزوقي وجميل شاكر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، الدار التونسية للنشر ، بغداد ، 1986: 113 .

(3) ينظر : بنية الرواية والفيلم (رؤيا في التناظر السردي) ، عبد الله ابراهيم ، مجلة آفاق عربية ، ع4 ، 1993 : 104 .

(4) ينظر : حدود السرد ، جيرار جنيت ، ترجمة: بنعيسى بو جمالة ، مجلة آفاق المغربية ، ع8-9 ، 1988 : 55 .

(5) تقنيات السرد في النظرية والتطبيق : 28 .

يتقاسمها جذران رئيسان هما سرد وقصّ ومن جملة الاصطلاحات علم السرد والسرديات والسردية ونظرية القصة والقصصية المسردية والقصيات السردلوجية والناراتالوجيا [1] ، زدّ على ذلك اختلاف المفهوم والتباين الدلالي بين المصطلحين في اللغة الانكليزية والفرنسية ، وفي رأينا أن لكل مصطلح مفهومه الخاص ودوره في الخطاب علاوة على ارتباطه ببقية المصطلحات بعلاقات فرعية أو كلية .

ولما كانت **((قيمة السرد الكبرى تكمن في تنظيم خطابنا النقدي وانتشاله من الانطباعية والتعميم والكلام العام الإجمالي حول القصّ ومظاهره))** [2] ، فلقد انصبت جهود نقادنا على محاولة توضيح مفاهيم السرد ومتعلقاته ، ففي محاولة منه لإزالة الغموض الذي يتداخل بين الحكي والسرد ، يوضح د. سعيد يقطين ذلك في كتابه (تحليل الخطاب الروائي) ، إذ يحدد الحكي كخطاب متجلٍ لديه سواء وظف في اللغة أم في غيرها عبر أحداث متتالية مترابطة بعلاقات متداخلة بين مكوناتها مفترضاً أن الحكي يمكن تقديمه بوساطة اللغة أو الحركة أو الصورة منفردة ، فحينما يتحدث عن الخطاب يكون حديثه عاماً بغض النظر عن وسيط تجليه بحضور الحكي ، ويضرب مثالاً على ذلك في الرواية والمسرحية ، إذ يقوم الحكي في الرواية من خلال السرد فيما يقوم في المسرحية من خلال العرض أو التشخيص ، ويخلص في نهاية المطاف إلى نتيجة مفادها **((إن الحكي يكون عاماً والسرد خاصاً ُ))** [3] .

---

(1) ينظر : اللغة الثانية ، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث ، فاضل ثامر ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – الدار البيضاء ، ط1 ، 1994: 178 .

(2) مرايا نرسيس ، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة ، د. حاتم الصكر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – الحمراء، ط1999،1: 60 .

(3) تحليل الخطاب الروائي : 46 .

أما د. حميد لحميداني فقد عالج مفهوم السرد انطلاقاً من اعتماد الأخير على الحكي ، إذ رأى بإن الحكي يقوم على دعامتين أساس [1] :

- أولاهما : احتواء الحكي على قصة ما تضم إحداثاً معينة .
- ثانيهما : تعيين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة إذ تسمى تلك الطريقة بالسرد معللاً ذلك بأنه يمكن لقصة واحدة أن تحكى بطرائق متعددة ، وعلى هذا فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساس .

فيما تميز د. يمنى العيد بين العمل السردي من حيث هو حكاية أو قول ، إذ يكون حكاية حينما يثير واقعة معينة ، ويكون قولاً أو خطاباً حينما تنتظم تلك الواقعة في بنية لها نمط محدد [2] .

أما أهم الدراسات التي بحثت ووضعت حجر الأساس للبناء السردي فهي دراسة الشكلانيين الروس ، إذ مثلت دراستهم الانطلاقة الأولى في مجال الانجازات النظرية للسردية الحديثة إذ تنحصر تلك الدراسة في مبدأين اثنين هما[3]:

- **المبدأ الأول** : لخصه ياكبسون قائلاً : (إن موضوع علم الأدب ليس هو الأدب وإنما الأدبية) [4] وبذلك حصروا اهتمامهم في نطاق النص .
- **المبدأ الثاني** : ويتعلق بمفهوم الشكل فقد رفضوا رفضاً باتاً ما ذهبت إليه النظرة النقدية التقليدية من أن لكل أثرٍ أدبي ثنائية متقابلة الطرفين هي الشكل والمضمون وأكدوا أن الخطاب الأدبي يختلف عن غيره ببروز شكله .

---

(1) ينظر : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، د. حميد الحميداني ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1993: 45 .

(2) ينظر : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، يمنى العيد ، دار الفارابي بيروت – لبنان ، ط1 ، 1990: 27 .

(3) نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس ، جمع تودوروف ، تر: ابراهيم الخطيب ، شركة الناشرين المتحدين ، المغرب ، 1982: 10 .

(4) المصدر نفسه ، والموضع نفسه .

ولقد كان للتفريق الثنائي الذي أقامه توماشفسكي بين (المتن الحكائي) و(المبنى الحكائي) أثره في دراسات لاحقة ، فالمتن الحكائي هو **((مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع اخبارنا بها خلال العمل))** [1] ، أما المبنى الحكائي فهو الذي **((يتألف من نفس الأحداث بيّد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل))** [2] ، ويتجلى الأثر الفعال لهذا التمييز في دراسة بروب للحكاية الروسية الخرافية ، إذ بحث في أنظمة التشكل الداخلي للخرافة والقوانين التي توجهها [3] ، فلقد نجح بروب في تحديد وظائف تحكم متون الخرافة وحصرها بـ(31) وظيفة بشكل دائري تبدأ من الاستقرار والخلخلة ثم العودة إلى الاستقرار وتوصل إلى نتيجة مفادها تكرار تسلسل الوظائف في الخرافات بصورة مطلقة [4] .

أما تودوروف فلقد أفاد من التفريق الشكلاني في انطلاقه من التمييز بين القصة والخطاب ، إذ يحدد ثلاثة جوانب مركزية تكون النص الأدبي هي [5] :

1- الجانب الفعلي (اللفظي) .

2- الجانب التركيبي .

3- الجانب الدلالي .

ويؤكد أن الجانب المركزي في تحليل الحكي بالنسبة للشعرية هو الجانب اللفظي ، إذ يقابل الخطاب لديه المبنى الحكائي لدى الشكلانيين ، فهو يدرس الحكي من جهتين - كما اسلفنا - القصة والخطاب ، وعلى وفق ما نوضحه في المخطط الآتي :

---

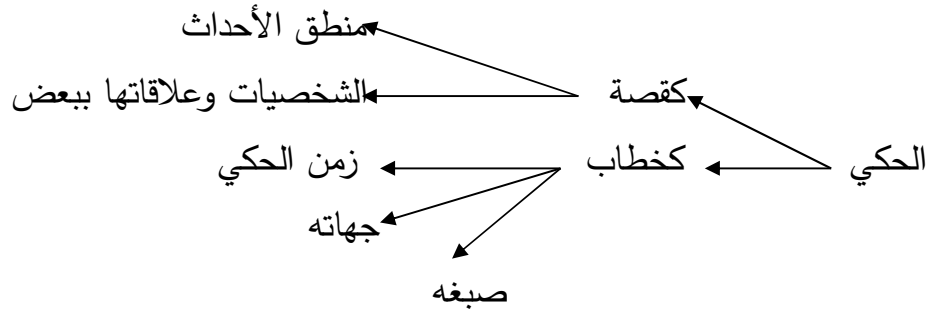
(1) نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس : 180 .

(2) المصدر نفسه ، والموضع نفسه .

(3) ينظر : السردية العربية : 11 .

(4) ينظر : مورفولوجيا الخرافة ، فلاديمير بروب ، تر : إبراهيم الخطيب ، شركة المغربية للناشرين المتحدين ، الدار البيضاء ، 1986 : 8 .

(5) ينظر : تحليل الخطاب الروائي : 35 .



في حين ينطلق رولان بارت في دراسته (مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص) إلى عقد علاقة مماثلة بين الجملة والخطاب ، حين يتخذ من اللسانيات إنموذجاً مؤسساً للتحليل البنيوي للسرد ، إذ يؤسس مشروعه بتقديم لسانيات الخطاب مقابل لسانيات الجملة إذ يقول **((من المعقول التسليم بوجود علاقة تماثلية بين الجملة والخطاب وذلك اعتباراً إلى أن نفس التنظيم الشكلي هو ما ينظم ظاهرياً كل الإنساق السيميائية مهما اختلفت موادها وابعادها ، هكذا سيصبح الخطاب جملة كبيرة تماماً مثلما ستكون الجملة في استعانتها ببعض المواصفات خطاباً صغيراً))** [1] .

إن مبدأ بارت في تحليله البنيوي للحكي ينطلق من تمييزه بين ثلاثة مستويات أساس هي مستوى الوظائف ومستوى الأحداث (الأفعال) ومستوى السرد، وبتكامل هذه المستويات الثلاثة وتشكلها عبر وحدة اندماجية يمكن تحليل الحكي ، إذ ترتبط هذه المستويات فيما بينها بعلاقات مرتبة على وفق نسق تصاعدي ، إذ تأخذ الوظيفة معناها ضمن الحدث العام الذي يأخذ معناه من خلال السرد والذي يندرج ضمن الخطاب الذي له شفرته الخاصة وبعدها يقوم بدراسة كل مستوى على حدة .

ولا يكتفي بارت بتقسيم تلك المستويات وعلاقة بعضها ببعض ، إنما يعمد إلى تقسيم الوظائف على نوعين [2] :

---

(1) طرائق تحليل السرد الأدبي ، مجموعة مقالات ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، الرباط ، ط1 ، 1992: 11 .

(2) ينظر : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، د. صلاح فضل ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، 1987 : 411 .

- **الوظائف الرئيسة** : وهي الوظائف التي تهتم بالأعمال المهمة التي تؤدي دوراً أو تسهم في تركيب القصة بتأثيراتها الحاسمة في مجرى الأحداث .
- **الوظائف الثانوية** : وهي التي تهتم بالمواقف والأحداث الجزئية التي ليس لها أثر في مجريات الأحداث وليس أمام النسيج القصصي سوى الاعتماد عليها لأنها تكون مصباً فرعياً في مجرى عام .

أما مستوى الأفعال فلقد تناوله بمعناه الواسع عند غريماس للأعمال والوظائف ، إذ يحدد وظيفتهُ الشخصية **((انطلاقاً من إسهامها داخل حلقة من الأفعال))** [1] ، بعدها تؤسس مستوى من الوصف الذي يشكل عنصراً مهماً في تحليل وبلورة أنظمة السرد لذا تستعين به الأفعال التي تعرف الشخصيات عن طريقها ، أيّ إن الشخصيات تعرف بمشاركتها في عدد محدد من المستويات المصنفة من الأفعال بقدر ما تشارك في صنعها [2] .

أما المستوى الثالث ، وهو مستوى السرد ، فيدرس فيه تشكل العلاقة بين طرفي الإبلاغ السردي وهما السارد والمسرود له إذ يؤكد ذلك بالقول **((إن القصة ... تكون رهاناً للإيصال من حيث هي موضوع ، فهناك مرسل للقصة، وهناك مستقبل لها ولقد نعلم أن "أنا" و"أنت" في الإيصال اللساني يفترض الواحد منهما الآخر ، وكذا الحال بالنسبة للقصة إذ لايمكن لها أن تكون من غير راوٍ ومن غير سامعٍ أو قارئ))** [3] ، وبهذا فإن دراسته لمستوى الوظائف والأعمال تنتمي إلى مستوى القصة فيما تنتمي دراسة مستوى السرد إلى مستوى الخطاب .

---

(1) طرائق تحليل السرد الأدبي : 24 .

(2) ينظر : السردية حدود المفهوم ، بول بيرون ، تر : عبد الله ابراهيم ، مجلة الثقافة الأجنبية ، بغداد ، ع2 ، سنة 1992: 29 .

(3) مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص : 70 .

ومن الثنائية نفسها (القصة / الخطاب) ينطلق جينيت في دراسته (خطاب الحكاية) إذ يبدأ في كتابه بعرض ما يثيره مفهوم الحكي من مداخلات فهو يميز بين ثلاثة مصطلحات مختلفة المعنى [1] :

- المعنى الأول وهو الشائع أنَّ كل حكاية تدلُّ على المنطوق السردي ، أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث.
- المعنى الثاني وهو أقل انتشاراً ولكنه شائع بين محللي المضمون السردي ومنظريه ، إذ الحكاية تدلُّ على سلسلة الأحداث الحقيقية أو التخيلية التي تكون موضوع الحكاية ومختلف علاقاتها ، وتحليل الحكاية تبعاً لذلك يعني دراسة مجموعة الأعمال والأوضاع المتناولة في حدِّ ذاتها وبصرف النظر عن الوسيط اللساني .
- المعنى الثالث ، وهو الأكثر قدماً ، إذ تدل الحكاية فيه على الحدث بيد أنه ليس الحدث الذي يؤدى بل الحدث الذي يقوم على أن شخصاً ما يروي شيئاً ما .

ولكي يكون التمييز واضحاً بين المفاهيم الثلاثة ، اطلق جينيت مصطلحات أحادية المعنى على كل مفهوم من تلك المفاهيم الثلاثة وهي [2] :

1- القصة : المدلول أو المضمون السردي .

2- الحكي : الدال أو الملفوظ أو الخطاب أو النص السردي ذاته .

3- السرد : الفعل السردي المنتج .

ومن الملاحظ أن دراسة جينيت للخطاب السردي هي دراسة علاقة الخطاب بالأحداث التي يرويها وعلاقة هذا الخطاب بالفعل الذي ينتجه ومن ثم علاقة الأحداث بالفعل المنتج أي (القصة / السرد) ، وقد انتهى جينيت إلى عدّ أيّ حكي

---

(1) ينظر : خطاب الحكاية ، بحث في المنهج ، جيرار جينيت ، تر : محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997: 37.

(2) تحليل الخطاب الروائي : 40 .

نتاجاً لسانياً وعليه فمن الطبيعي أن يعالج بوصفه تطويراً لشكل فعلي أو لفظي بالمعنى النحوي للكلمة [1] .

ومن التمييز الذي أقامه جينيت بين الحكي والسرد تقدم شلومين ريمون كنعان تقسيمها للخطاب الحكائي على وفق ثلاثة أقسام هي [2] :

1- القصة : وهي لديها الأحداث المسرودة المجردة من التركيب في النص والمعاد تركيبها وتدرس فيها الأحداث والشخصيات .

2- النص : ويمثل الخطاب المكتوب أو الشفوي الذي يمكن من خلاله قراءة القصة ، ويدرس فيه الزمن والتشخيص والتبئير .

3- السرد : هو عملية الانتاج وتدرس فيه علاقة المؤلف بالراوي وعلاقة السرد بالقصة وصيغ السرد .

كان ذلك عرضاً موجزاً لأهم الدراسات السياقية التي تناولت السرد بوصفه نتاجاً لسانياً ، وثمة منهج دلالي لدراسة السرد يطلق عليه (السيميائية الدلالية) التي تركز على المحتوى الحكائي ومضمون الأفعال السردية ، ومنها دراسة بروب وبريمون وغريماس ، زدّ على ذلك دراسات جمعت بين النوعين السياقي والدلالي وهي دراسة جيرالد برنس وجاتمان والدراسة التي تلتهما لسوزان ، روبين سوليمان .

لقد سجلت دراسة تودوروف وجينيت تميزاً ملحوظاً بوصفها منهجاً في التحليل البنيوي ، فهي تقف عند الخطاب بعدِّه جانباً لفظياً يبتعد عن كل ما هو خارج عن النص على وفق ذلك التقسيم .

---

(1) ينظر : السردية حدود المفهوم : 29 .

(2) ينظر : التخييل القصصي ، الشعرية المعاصرة ، شلوميت ريمون كنعان ، تر: لحسن حمامة ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1995: 12- 13 .

وسيكون اتجاه بحثنا في دراستنا للبنية السردية في ثلاثية يوسف القعيد [*] اعتماداً على الاتجاه السياقي للسرد ، ولما كانت البنية السردية تعني البحث في مجمل العناصر الأساس التي ينتج عنها السرد ، وهي ثلاثة (الراوي والمروي والمروي له) إذ تتضافر لتشكل البنية السردية في أعقد صورها ، فإن البحث فيها سيكون في أنواع الراوي وأسلوبه في سرد أو قصّ المروي أيّ (الرواية) بعدّه الطرف الاول المنتج لها ، أما المروي فيشمل البحث في كل العناصر المكونة (أي الرسالة التي أنتجها الراوي) من أحداثٍ وشخصيات وزمان ومكان ، ويكون باستقبال هذه الرسالة الطرف الأخير من هذه العناصر وهو المروي له بعدِّه الطرف الثاني المكمل في فعالية الابلاغ السردي والمواقع التي يتخذها وأشكاله وطبيعة علاقته بعناصر المروي والراوي والوظائف التي يؤديها في النص .

(*) محمد يوسف القعيد ، كاتب ومفكر مصري ، ولد سنة 1944 ، عمل لسنوات في الصحافة ، عرف بغزارة انتاجه فلقد ألف ثلاث عشرة رواية منها الحداد 1969 وأخبار عزبة المنيسي 1971 ، والبيات الشتوي ، ويحدث في مصر الآن 1977، والحرب في بر مصر 1971، وشكاوى المصري الفصيح 1981، ومن القصص الطويلة ، صدرت له قصة أيام الجفاف 1973، وفي الأسبوع سبعة أيام 1975، ومن القصص القصيرة له طرح البحر ، وتجفيف الدموع 1982 وحكايات الزمن الجريح ، ومن يذكر مصر الأخرى 1984 وقصص من بلاد الفقراء 1983 ومؤلفات أخرى ، أما آخر ما صدر له فلقد كانت رواية قطار القعيد 2001 وقد أثيرت حوله وحول من عاصروه ، (ومنهم جمال الغيطاني وصنع الله ابراهيم) ، حركة اهتمام واسعة ، فلقد أثار رواد ذلك الجيل انتباه النقاد ودارسي الأدب لما عرضوه في نتاجاتهم من تجارب متنوعة ، إذ نقلت بعض مؤلفاتهم إلى لغات عدة منها الروسية ، ويوسف القعيد يمثل في كتاباته أنموذج الواقعية المنشغلة مباشرة بقضايا المجتمع المصري السياسية وعناوين رواياته تشير إلى ذلك المنحى بوضوح.

الفصل الأول
الـــــراوي

المبحث الأول: الرؤية السردية .

المبحث الثاني: أنماط السرد القصصي .

الفصل الأول

الراوي

لما كانت عناصر البنية السردية تتحدد في إطار ثلاثي الأطراف هو(الراوي والمروي والمروي له) ، فإن الراوي يُعدُّ الطرف الاول في هذا الاطار فلا رواية من دون راوٍ [1] ، كذلك والمروي يفترض وجود المروي له ، لأن الحكي يفترض وجود شخص يحكي وشخص يُحكى له ، إذ يستدعي ذلك تواصلاً بين الطرفين ((**طرف أول يدعى راوياً أو سارداً وطرف ثانٍ يدعى مروياً له**))[2]، كما تقيم البنيوية وصفها الدقيق لعملية الاتصال انطلاقاً من هذين المكونين بعدِّهما قناتا اتصال إذ تفترض **((موجهاً يرسل رسالة ينقلها وموجَّهاً اليه يتلقى هذه الرسالة ويفك رموزها ...))**[3]

فالراوي يُعّد العنصر الاساس في أي عملية تواصلية ؛ اذ يعرف بانه **((الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها سواء كانت حقيقية أم متخيلة))**[4] وهو **((صورة مستقلة يخلقها الكاتب بنفس الشكل الذي يخلق به الشخصيات ... ويكون الوسيط الذي ينقل الحكاية ويتموضع على العتبة التي تفصل عالم الرواية المتخيل عن واقع الكاتب والقارئ))** [5] ، وعلى هذا فهو صورة متخيلة في ذهن المؤلف فقط .

ولقد ميزت الدراسات الحديثة بين المؤلف والراوي ، فالذي يروي هو غير الذي يكتب او يؤلف ومن هنا عُدّ الراوي **((نمطاً داخلياً داخل النص والمؤلف نمطاً**

---

(1) ينظر : الشعرية :56 .

(2) بنية النص السردي : 45

(3) مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص دليلة مرسلي ومجموعة باحثات .دار الحداثة للطباعة والنشر ،1985 :19

(4) السردية العربية :11

(5) نظرية السرد : 25

خارجياً خارج النص))[1] . فالمؤلف أو الكاتب هو شخص حقيقي لاينتمي إلى العمل الادبي بل إلى العالم الموجود بالفعل لأنه يعيش عيشة مستقلة معزولة عن النص الأدبي [2] وعلى هذا يكون شخصية خيالية **((أوكلت اليها مهمة السرد مؤقتاً))**[3] فهو واسطة الكاتب في التنقل بين عالم التخيل وعالم الواقع [4] اذ يكون قناعه في تحديد موقفه ورؤيته من الحياة وهو ما يؤكده باختين بالقول **((...فالروائي في حاجة إلى قناع جنسي شكلي يحدد له موقفه من رؤية الحياة وكذلك موقفه في إعلان (نشر) هذه الحياة))**[5]

لقد كثرت الدراسات السردية التي تناولت هذا المكون بيد انّ دراسة هنري جيمس تُعدُّ الدراسة الاولى التي اهتمت في هذا المجال بتفصيل موقع الراوي من قصّه وأساليب عرض ذلك القص . فدراسة الراوي إذن تعني البحث في مجالين :

الأول : كيف ينظر الراوي إلى قصّه ، ويقصد بذلك الرؤية السردية .

الثاني : كيف يروي الراوي القصّ ، ويقصد بذلك انماط السرد .

---

(1) السردية في النقد الروائي العراقي ، أحمد وهاب رشيد الدرة . رسالة ماجستير ، مطبوعة على الآلة الطابعة ، كلية التربية للبنات ، بغداد ، 1995 :37 .

(2) مستويات النص السردي الادبي جان لينتفلت . مجلة أفاق المغربية ،ع 8-9 ، 1988: 81 .

(3) الادب والدلالة : تودوروف ، ترجمة : محمد نديم خشفة ، مركز الانماء الحضاري للدراسة والتر: والنشر ، حلب ، ط1986،1 :85

(4) ينظر : الملحمية في الرواية العربية المعاصرة ، سعد عبد الحسين ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1، 2001 : 54

(5) اشكال الزمان والمكان في الرواية ، ميخائيل باختين ، تر: يوسف حلاق ، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية ، دمشق ، 1990 : 108

المبحث الأول
الرؤية السردية

اختلفت الدراسات الادبية واختلف المحللون والمنظرون في مجال السرديات في الاصطلاح الذي يطلق على مغزى العمل ، فأول ما أطلق عليه هو **وجهة النظر** التي تعرف بانها **((الوضع التصوري والمفهومي الذي يتم وفقاً لشروطه عرض المواقف والوقائع))** [1] أو هو إدراك طبيعة الصياغة الروائية التي صاغ بها الروائي عالمه المتخيل [2] ، إذ بقي هذا المفهوم سائداً حتى مجيء دراسات اخرى نظرت اليه من جديد في ضوء علاقته ببقية العناصر، وعلى هذا الاساس ساد الاختلاف في التسمية . فلم يعُدْ مقتصراً على الآلية المفهومية والتصويرية في تقنية السرد بل تعداها ليشمل **((عوامل مثل الظهور(ظهور أو خفاء السارد) وطريقة المعالجة والصورة الشاملة أو الدراما ونوع الخطاب الذي يجري تبينه))**[3] *.

لقد اتفقت أغلب الدراسات على ان هنري جيمس هو أول من أهتم بوجهة النظر بوصفه مفهوماً مستقلاً ، حينما أكد ضرورة وجود بؤرة ينطلق منها السرد[4]*

---

(1) المصطلح السردي :معجم المصطلحات جيرالد برنس :تر: عايد خزندار مراجعة وتقديم محمد بربري ، المجلس الأعلى للثقافة ط 1، 2003 : 179 .

(2) ينظر : نهوض الرواية العربية الليبية د.سمر روحي الفيصل ، منشورات إتحاد الكُتَّاب العرب ، 55:1990

(3) المصطلح السردي : 179- 180 .

* ومن المصطلحات الأخرى التي أطلقت على وجهة النظر ، بؤرة السرد لدى بروك وواربن الرؤية لدى بويون (المصطلح السردي : 180) أو زاوية الرؤية لدى الشكلانيين الروس (نظرية المنهج الشكلي :189 أو المنظور لدى أوسبنسكي) (شعرية التأليف ، بوريس اوسبنسكي ، تر: : سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة ، 1999 :30) أو التبئير لدى جيرار جينيت . (خطاب الحكاية:201).

(4) ينظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق :د.شجاع العاني :171 .

وهو ما أكدهُ لوبوك بقولهِ **((ثمة جزء كبير من الرواية مما ليس هو تمثيلاً مسرحياً ولا مشهدياً يجنح دوماً أن يكون صورة تعكس ما يدور في ذهن شخص معين))** [1] .

ولما أصبحت وجهة النظر تنطلق من**((العلاقات بين السارد والعملية السردية والسارد والمسرود لهُ))** [2] ،فقد قدم لوبوك تقسيماتهِ على وفق علاقة الراوي بالمروي مميزاً بين طريقتي العرض والإخبار وهي: [3]

1. العرض البانورامي :وفيهِ يكون الراوي مطلق المعرفة متجاوزاً موضوعهُ وملخصه للقارئ .
2. العرض المشهدي :وفيهِ تقدم الأحداث مباشرةً للمتلقي بغياب الراوي .
3. أسلوب اللوحات :وتتركز الأحداث فيهِ إما في ذهن الراوي أو إحدى الشخصيات .

ويتابع فريدمان لوبوك في التمييز بين العرض والسرد متخذاً من ذلك التمييز اساساً لتصنيفات وجهة النظر ، أي انطلاقاً من طبيعة علاقة الراوي بالقصة إذ قدم ثمانية تقسيمات هي [4] :

1. المعرفة المطلقة للراوي : وتكون فيها معرفة الراوي غير محدودة وتظهر تدخلاتهُ بشكل مباشر سواء ما إتصل منها بالقصة أم لم يتصل .

---

* وإن اشار د.سعيد يقطين إلى أن أرسطو كان اول من وظف المصطلح ينظر: (تحليل الخطاب الروائي :285)

(1) صنعة الرواية ، بيرسي لوبوك ، تر: د.عبد الستار جواد ، دار الرشيد للنشر ، بغداد، 1980 : 111 .

(2) المصطلح السردي : 179.

(3) ينظر : صنعة الرواية : 73 وما بعدها .

(4) ينظر : نظرية السرد :14-15

2. المعرفة الكلية المحايدة: وهنا لا يتدخل الراوي بشكل مباشر ويتحدث بضمير الغائب إذ تحلل الاحداث من وجهة نظره (أي الراوي) لا من وجهة نظر الشخصية .
3. الأنا الشاهد : ويختلف فيها الراوي عن الشخوص ، إذ تكون الرواية فيها بضمير المتكلم وتصل الأحداث عن طريق الراوي عبر محيط متغير .
4. الأنا المشارك : وتكون شخصية الراوي هنا هي الشخصية المركزية ويتم السرد بضمير المتكلم .
5. المعرفة الكلية المتعددة الزوايا : وتكون فيها الرواية لأكثر من راوٍ مقدمة عن طريق وعي الشخصية .
6. المعرفة الأحادية الزاوية : وفيها يكون الراوي مقتصراً على وعي شخصية واحدة تكون مركزية .
7. الصيغة الدرامية/المسرحية : وهنا لا تعرض إلا أفعال الشخصيات وأقوالها ويمكن تلمس أفكار الشخصيات وعواطفها من خلال تلك الأفعال والأقوال .
8. الكاميرا : وفيها تنقل شريحة من الحياة دون إختبار أو تنظيم .

فيما تطرح وجهة النظر على أساس طبيعة العلاقة بين الراوي والشخصيات على يد جون بويون في كتابهِ (الرواية والزمن) إذ أطلق عليها مصطلح **الرؤية** وهي لديه ثلاثة أنواع:[1]

1. الرؤية من الخلف: وتكون فيها معرفة الراوي كلية أكثر من الشخصيات فهو الراوي العليم المحيط بالظاهر والباطن .
2. (الرؤية مع) أو المصاحبة : إذ تكون معرفة الراوي مساوية لمعلومات الشخصية ويسود هذا النوع في الروايات الحديثة .

---

(1) ينظر : بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، د.سيزا قاسم :الهيئة المصرية العامة للكُتّاب ، 1984:132-133 .

3. الرؤية من الخارج: وتكون فيها معلومات الراوي أقل من معلومات الشخصيات وعلى هذا يأتي سرده معتمداً على الوصف الخارجي فقط .

وعلى أساس كون الراوي مشاركاً في القصة بوصفه إحدى الشخصيات أو غير مشارك ، يقدم واين بوث تصورهُ إذ يقسم الرواة على ثلاثة أنواع هي[1] :

1. المؤلف الضمني (نفس المؤلف الثانية): ويكون موجوداً في أي عمل قصصي ، وهو صورة ضمنية لمؤلف يقف وراء الكواليس ، وهو ليس المؤلف الحقيقي الذي هو من دم ولحم إنما هو كائن من ورق .
2. الراوي غير الممسرح :الذي لا يكون موجوداً داخل النص.
3. الراوي الممسرح :وهو كل شخصية تتداول الحكي وتفرض نفسها بمجرد أن تتحدث بضمير المتكلم حتى لو بدت متخفية ،إذ تنقسم على أنواع أخرى منها الراوي الراصد والراوي الشاهد والراوي المشارك .

تلت ذلك الدراسة التي قدمها تودوروف التي انطلق فيها من عدّ الجهات أو الرؤيات مقولة من مقولات الحكي وفيها عرّف الرؤية بأنَّها ((**الطريقة التي بواسطتها تدرك القصة عن طريق الراوي**)) [2] .إذ قدّم تقسيماتِهِ بالإفادة من تقسيمات بويون مع إدخالهِ بعض التعديلات عليها وهي [3] :

1. الراوي > الشخصية (الرؤية من الخلف) إذ يعرف الراوي أكثر من الشخصيات .
2. الراوي = الشخصية وفيها يعرف الراوي ما تعرفهُ الشخصيات .
3. الراوي < الشخصية وفيها تكون معرفة الراوي أقل من أي واحدة من الشخصيات .

---

(1) ينظر : البعد ووجهة النظر –مقالة في التصنيف – واين بوث ، ترجمة: د.علاء العبادي، مجلة الثقافة الأجنبية بغداد ،ع 2، سنة ،1992:45 .

(2) ينظر : تحليل الخطاب الروائي : 193 .

(3) ينظر : الأدب والدلالة : 71–79 .

بيد إن تودورف قد اختزل تلك الرؤى إلى رؤيتين إعتماداً على درجة حضور الراوي في السرد وهما: [1]

1. الرؤية الخارجية : وفيها يكون الراوي كلي العلم راوياً بضمير الغائب منطلقاً من إسلوب السرد الموضوعي .
2. الرؤية الداخلية : وهي التي يكون فيها الراوي محدد العلم وتتساوى معرفتهُ بمعرفة الشخصيات ، إذ يكتفي بوصف الأفعال الخارجية مع جهلهِ بأفكار الشخصيات فلا يستطيع التنبُّؤ بها إذ تنطلق هذهِ الرؤية من إسلوب السرد الذاتي.

وقد يولد المزج بين أسلوب السرد الذاتي والسرد الموضوعي أنواعاً من الرؤى منها الرؤية الثنائية وهي الرؤية التي تمتزج فيها رؤيتان خارجية وداخلية[2] والرؤى المتعددة أو ما اصْطَلَحَ عليه تودوروف **الرؤية المجسمة** وهي **((الرؤيا التي نتابع فيها الحدث مروياً من قبل شخصيات متعددة مما يمكننا من تكوين صورة شاملة ومتكاملة عنه))** [3] .

وجاءت دراسة جيرار جينيت لتميز بين الرؤية والصوت ، أي من الذي يرى ؟ ومن الذي يتكلم ؟ فلقد إستبدل مصطلح الرؤية بمصطلح **التبئير** وهو أول من اطلق المصطلح إذ حدّدهُ بثلاثة أنماط هي : [4]

1. التبئير الصفر أو الحكاية غير المبأرة : ويسود هذا النوع في الروايات الكلاسيكية ويكون الراوي فيها عليماً بكل شيء .
2. التبئير الداخلي وتنتظمهُ ثلاثة أنواع هي :

---

(1) ينظر : تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق :35

(2) ينظر: المتخيل السردي ، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة ،عبد الله إبراهيم ،المركز الثقافي العربي بيروت –الدار البيضاء ط1،1990:120. .

(2) مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الإئتلاف والإختلاف ،عبد العالي بوطيب ،مجلة فصول ،عدد خاص بزمن الرواية ،مج 11،ج1،ع4،1993:73 .

(4) ينظر: خطاب الحكاية :201–202 .

أ- الثابت : الذي يمر عبر شخصية واحدة وتكون معلومات الراوي مساوية لمعلومات الشخصية .

ب- المتحول : الذي يتمثل في عدة شخصيات معلوماتها مساوية لمعلومات الراوي.

ج- المتعدد : الذي تمثلهُ رواية عدة شخصيات لحادثة واحدة كلٌ بحسب وجهة نظره .

3 .التبئير الخارجي :الذي لا يمكن من خلالهِ تعرف دواخل الشخصيات أي تكون معلومات الراوي أقل من معلومات الشخصيات .

وقد عمدنا في تحليلنا أبنية المنظور إلى تطبيق منهج تودوروف فهو يسمح بحرية أكبر ويعطي قدراً أكبر من المرونة إذ وجدناه أكثر ملاءمة من بقية المناهج.

الرؤية الخارجية :

ويكون فيها الراوي كلي المعرفة يستطيع أن ينفذ إلى داخل شخصياتهِ ويعرف أفكارها ،إذ يمكنهُ التنبؤ بما ستقوم بهِ ، والشكل الأمثل لهذهِ الصيغة هو ضمير الغائب .

ومن معاينة نصوص القعيد يمكن ، بإمكاننا أن نؤشر هذا النوع إذ هيمن على أجزاء الثلاثية بمستوى أكبر من النوع الثاني (أي الرؤية الداخلية) الذي سنتبينه لاحقاً .

ففي رواية **نوم الأغنياء** نجد الراوي (بوصفه كلاًّ) مهيمناً على السرد سواء ما تعلق منها بحكاية المؤلف أم حكاية العائلة ، فمنذ اللحظة الأولى لانطلاقة السرد نجدهُ يصف بدقة دواخل شخصية المؤلف الضمني بعد انتهائهِ من كتابة الرواية إذ يقول بضمير الغائب **(تساءل هذهِ المرة " الكم" التي يعيش فيها لحظة الانتهاء من خلق رواية جديدة ؟السادسة، السابعة ،الثامنة؟إختلط عليهِ عدد رواياتهِ ،توقف بحث عن شعورهِ في هذهِ اللحظة ،حاول أن يتذكر ما كتبهُ غيرهُ من الروائيين في وصف شعورهم عند الانتهاء من إبداع رواية جديدة تمثل ما قالهُ النقاد والباحثون وعلماء النفس والاجتماع عن الإبداع وخلق الرواية ... توقف عند هذا الحد ،**

اكتشف أنَّهُ ليس سعيداً ، تساءل : ماذا جرى لهُ ؟تذكر لحظة الانتهاء من الكتابة الأخيرة لروايتهِ ..)[1] .

الراوي في النص السابق يسرد موضوعياً من موقع خارج الحكاية ما يشعر بهِ المؤلف الضمني لحظة الانتهاء من كتابة مخطوطتهِ ،ولو تأملنا الأفعال **((تساءل ، اختلط، بحث عن شعوره ، حاول أن يتذكر،...الخ)** لوجدناها أفعالاً دالة على استبطان الراوي لدواخل الشخصية ، فهذا المؤلف الموصوف قد جردهُ الراوي من كل خصوصياتهِ بوصفه شخصيةً في الراوية ،ذلك أنَّه ومن خلال الغوص في أعماقهِ الذاتية استطاع أن يعطى صورة متكاملة للمتلقي عنهُ ،فمدى الرؤية على هذا الأساس سيكون واسعاً ذلك أن الراوي يعرف كل شيء عن المؤلف حتى أكثر من المؤلف نفسه .

فيما نراه متنقلاً مع أفراد الأسرة ، مصوراً مدركات كل شخصية فيها ، معللاً وكاشفاً أسباب كل تصوراتها ، ففي (رواية المزاد) يرافق الراوي تلك الشخصيات في رحلتها إذ تمر سحابة في طريقهم فتنظر كل مجموعة إلى السحابة على وفق رؤيا خاصة يوضحها الراوي بعد استبطانهِ لوعي شخصياتهِ ،إذ يقول عن المليونير وما اثارتهُ تلك السحابة لديهِ **((اقتربت تلك السحابة التي كانت بيضاء اللون ، ذكّرتُه بالقطن المندوف بعد حلجه والقطنُ ولونُهُ وشكلُهُ حملَهُ إلى القرية التي حرم منها منذ زمان بعيد ، أدرك في وقفتهِ هذهِ إستحالة العودة إلى نبع الحنان مرة أخرى))**[2] .

لاشك في أن الراوي هنا يعلم كل شيء عن شخصياتهِ حتى ماضيها الذي لم يسرد حتى لحظة التذكر تلك ؛ إذ استطاع أن يلج عالم الشخصية مصوراً أفكارها وحياتها الماضية وتداعيات الحال الذي تعيشهُ الآن أي إنهُ صور الشخصية في ماضيها وحاضرها ، فمدى الرؤية يكون واسعاً إذ رسم ماضي الشخصية ، وكان قد

---

(1) نوم الأغنياء :6 .

(2) المزاد :172.

سرد حاضرها ، فمن خلال عرض الراوي للزمنين يمكن رسم صورة المليونير بحسب رؤيا المتلقي ، ويبدو أن عملية التأمل هي التي ولدت حالة التذكر لدى المليونير ، إذ دخلت ذاتهُ في علاقة حوارية مع الذات القديمة التي تكون قابعة في ذاكرته وهي ما نفذ ما نفذ إليه الراوي وعرضه .

ويستمر الراوي في هيمنتهِ المطلقة على السرد بتصوير عوالم شخصياتهِ ، إذ ينقل الانطباع الذي تولّد لدى عباس الأوسط ابن المليونير فيقول : **((نظر إلى السماء ،وجد يداً ممدودة وعليها منديل في لون القطن الأبيض أجمل بياض رآه في حياتهِ حتى هذهِ اللحظة ،وقف مكانهُ ووقف المركب الذي كان يسير لتوقفهِ نظر إلى اليد المعلقة في الهواء تبحث عن اليد الأخرى والمنديل الذي يغطيها...))** [1] .

لما كان الراوي عارفاً بعوالم شخصياتهِ فلا ريب أنهُ لديه علم بأعمالها وهوايتها وكل ما يتعلق بذواتها فلقد صور الراوي عبر السرد الموضوعي ما مثّلتهُ تلك السحابة لدى الباشا فهي عملهُ الذي يمارسهُ منذ زمن ، وهي تمثل أمنية يعيش الباشا على تحقيقها عن طريق العمل ،فالراوي يعرف كل شيء حتى تطلعات الشخصية المستقبلية .

ويظل الراوي متنقلاً مع كل الشخصيات مصاحباً اياها دون أن يوقفهُ زمن معين فالسحابة مرت في مدة معينة ، نظرت إليها كل شخصية من مكان يختلف عن مكان الشخصية الأخرى على وفق أزمنة خاصة بتلك الشخصيات (الزمن الذاتي) ،إذ يسرد الراوي نظرة الهانم للسحابة وهي في طريقها إلى الميدان فيقول: **((تطلعتُ في سماء الخريف الشاحبة ، سحابةٌ قادمة من وسط البلد ،من فوق الذين هم بلا مشاكل أو هموم نظرت إليها أخذت السحابة شكل السرير ، ليست الأسرة التي شاهدتها في بعض البيوت ، ولكنهُ السرير الذي تسمع عنهُ ،السرير القديم المصنوع من النحاس الأصفر))**[2] .

---

(1) المزاد :184.

(2) المراد :289.

تبدو علمية الراوي المطلقة واضحة ، إذ إنهُ يسرد ما تتمناه الهانم ، أو ما كان يمثل حلماً لها فهو يدخل عالم شخصياته الداخلي ليسرد كل ما يدور فيهِ ،فهذا الراوي الواقع خارج الحكاية ينقل لنا وعي الشخصية عبر رؤيتهِ هو .

ويستمر الراوي مرافقاً شخصياتهِ في كل أحوالها وتنقلاتها ، إذ يستبطن وعي شخصية المؤلف ناقلاً إحساسهُ وهو في السجن ، ففي رواية **(أرق الفقراء)** تتجسد المعرفة الكلية للراوي حين يصف الأخير المؤلف وأمانيه في أن يسجن مع الآخرين وتألمهِ ، إذ لم يجد من يسأل عنهُ فيقول بضمير الغائب : **((أصبح المؤلف وحيداً ، تمنى لو أنهم وضعوه مع الآخرين ... أدرك المؤلف في وحدته أنهُ لا يوجد معهُ ورق ... تألم المؤلف ، لن يكون هناك من يسأل عنهُ ... استعرض في ذهنهِ كل من يعرفهم من الناس ... راح المؤلف يتخيل الأيام القادمة ...))**[1].

إذ يكشف الراوي عن أحاسيس شخصياتهِ وتوزيع الأدوار عليها ، فهو يمنح شخصية المؤلف صفات الثقافة والوحدة والغربة ، فنحن لا نعلم شيئاً عن حياة المؤلف ووضعه الاجتماعي والعائلي ، بيد أن الراوي وبرؤية العليم بحياة المؤلف صور منهُ شخصية وحيدة مغتربة ، فليس لديه زوجة وأبناء كي يسألوا عنهُ إذ يكون مدى الرؤيا واسعاً ، فبسرده لحادثة البيع واعتقال العائلة والواقفين معهم (وضفهم المؤلف) قد أعطى صورة متكاملة عن صياغة ذلك الحدث وعلاقة المؤلف بهِ .

وقد يتجاوز الراوي كلي المعرفة زمن الشخصية – بحسب ما أشرنا آنفاً– عبر استدعائهِ ذلك الزمان من خلال شخصياتهِ فتلك الذوات هي التي عاشت ذلك الزمان ، بيد أننا نجد الراوي مرافقاً لها مصوراً حالاتها في تلك الأزمنة ، إذ يصف الراوي إحساس المؤلف لحظة وصول موكب استقبال السادات قائلاً : **((وفي الموكب شعر أنهُ يفصلهُ عن هؤلاء الناس حاجز من الرخام ، تصور أن ما يشاهدهُ جزء من فيلم تم إخراجهُ بصورة جيدة ، أخرجهُ مخرج عندهُ قدرة فريدة على تحريك الجماهير**

---

(1) أرق الفقراء :47–48.

، انفصل شيئاً فشيئاً عن المشهد ، خيل إليهِ أن لوحاً من الزجاج السميك يفصل بينهُ وبين المشهد ، وأن هذهِ الأصوات تصلهُ من بعيد))[1].

ينهض الراوي كلي المعرفة في النص السابق بوظيفة كشف الملامح الفكرية للشخصية ، فالمؤلف يكون رافضاً تماماً لفكرة زيارة السادات للقدس المحتلة ،فالراوي وإن لم يعش تلك الأحداث ، أو يكن موجوداً في تلك اللحظة (لحظة الموكب) ، استطاع تصوير ذلك الإحساس ونقلهُ عبر الدخول إلى عالم الشخصية الذاتي ، فهو يستطيع التنقل بحرية تامة عبر الأزمنة إذ **((يمتلك حرية الحركة والتنقل بين مختلف عوالم الشخوص القصصية ولهُ القدرة على رؤية وإخبار وحجب ما يراه ويسمعهُ عن القارئ))**[2] .

كما إن الراوي كلي المعرفة يستطيع أن يفسح المجال أمام الشخصيات بأن تعرض وجهة نظرها عبر منظور ذاتي في تقديم شخصيات أخرى ، ففي رواية **نوم الأغنياء** يقدم الراوي شخصية البحار من خلال منظور المهندسة (ابنة المليونير) فيقول : **((البحار كان شيئاً آخر ، المسافر دائماً إلى لا مكان التنقل بين الشواطئ البعيدة ، تلويحات الأيدي المتعبة ،المناديل البيضاء التي تدور في الأفق البعيد تقول وداعاً ،الشواطئ التي تتحرك ببطء مستديرة مبتعدة بمن تحبهم القلوب ، الحياة فوق سطح دائم التأرجح الماء بلا حدود...))**[3] .

في النص السابق يمكننا إدراك شخصية البحار من خلال عيني المهندسة إذ يصور الراوي طبيعة الحياة التي يعيشها البحار بحكم طبيعة عملهِ، زد على ذلك أنهُ يوضح بعض صفات المهندسة ، فلا ريب في أن تكون إنساناً رومانسياً لترى البحار بهذهِ الصورة ،فالراوي هنا لا يخفى عليهِ شيء فهو مطلع على أفكار الشخصية

---

(1) أرق الفقراء :380.

(2) في النقد التطبيقي التحليلي ،مقدمة لدراسة الأدب وعناصره في ضوء المناهج النقدية الحديثة ، عدنان خالد عبد الله ،دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ط1986:86،1.

(3) نوم الأغنياء :142.

عارفاً أسرارها وأمنياتها ،وهو في كل ذلك لا يفصح عن مصادرهِ إنما يكتفي بنقل الأحداث بصورة كاملة.

وبوساطة المعرفة المطلقة يستطيع الراوي وصف الأماكن وطبيعة الحياة فيها ،فمن خلال وجهة نظر المؤلف في المكان يصف الراوي مدينة القاهرة ومستجداتها وحال التغيير الذي آلت إليهِ سيما حين يكون وصفهُ لتلك المدينة متزامناً مع لحظة مرور الموكب فيقول : ((**كانت مدينة القصور والفيلات والحجرات المكيفة والأكواخ والمساجد المسقوفة والناس ، التي يتجاور فيها الأحياء والأموات معاً ، كانت المدينة تقدم وجه عالم منهك متعب بعد أن تخلت عن اسمها القديم وكانت المدينة قد أصبحت مقبرة كبيرة إنهُ عالم القاهرة العابق بالحرارة والإنسانية ، ولكنهُ تآلف من زمن طويل مع الحضور الدائم للموت**))[1].

يفرض الراوي كلي المعرفة رؤياه الخاصة في تقديم المكان وهو مدينة القاهرة إذ يأتي وصفهُ متزامناً مع وصول موكب السادات فيصف المدينة بصورة عامة ثم ينتقل إلى وصف الأماكن التي يمر بها الموكب ،إذ يرافق الراوي هذا الموكب ويرصد كافة الحركات والأحداث التي يمر بها ، وفي الوقت نفسهِ يصف دواخل الشخصيات ، إذ لايكون أمامهُ عائق ، فبالحرية التامة وبرؤية السارد كلي العلم يستطيع رسم معالم رؤياه بمدى واسع.

الرؤية الداخلية:

وفيها نكون بإزاء راوٍ يتلقى المعلومات من الشخصيات وتقتصر رؤيتهُ في حدود تلك المعلومات (**فلا يستطيع أن يصف سوى ما يراه أو يسمعهُ**) [2] ويكون (أي الراوي) جاهلاً تماماً ما يدور في خلد الأبطال [3] ، إذ تسرد الأحداث بضمير المتكلم وقد يتماهى الراوي مع الشخصية فـ((**كثيراً ما يستحيل السارد نفسهُ في هذهِ**

---

(1) أرق الفقراء :396.

(2) الأدب والدلالة :79.

(3) ينظر :بنية النص السردي :48.

الحالة إلى شخصية كثيراً ما تكون مركزية))[1] وعلى ذلك فالراوي**(لا يمكن أن يقدم إلينا تفسيراً للأحداث قبل أن تجدهُ الشخصيات ذاتها)**[2] ، وينبغي الإشارة إلى أن راوي هذا النوع يقع داخل الحكاية ، بيد أن هذا الموقع يتغير طبقاً لعلاقاتهِ بالأحداث فقد يأتي راوياً مراقباً أو مشاركاً أو بطلاً .

إن راوي هذا النوع لا يفرض وجهة نظره الخاصة إنما يترك أو يفسح المجال لشخصياتهِ لتتحدث بلسانها ويتخذ هذا النوع صيغة ضمير المتكلم ، على أنَّ هذا لا يعني تقيدها بهذهِ الصيغة ،إنما قد تعمد الشخصية إلى استعمال ضمير الغائب في بعض الأحيان وذلك ما سنبينه لاحقاً في الرؤى الأخرى وهي الرؤية الثنائية وتعدد الرؤى .

سجل هذا النوع –الرؤية الداخلية– حضورهُ المتميز في ثنايا نصوص القعيد، إذ نجد نمط الراوي المشارك مسجلاً حضوراً واسعاً ، ففي رواية **نوم الأغنياء** نجد هذا النوع أي (الراوي) الذي ينقل الأحداث من موقعه ويصور المحيط كما يراه فلا يمكننا أن نعرف شيئاً عدا ما يرويه ،إذ يتجسد هنا في الراوي الذي يروي من موقع الحدث وهو أحد الضباط الذين تلقوا خبر البيع فيقول بضمير المتكلمين **((جاءنا من الدورية اللاسلكية بميدان التحرير ما يلي :**

أبلغنا الشرطي عبد الله عبد المقصود أنَّهُ أثناء مرورهِ بميدان التحرير وهو في وقت راحتهِ لاحظ أن مجموعة من الخلق قد إحتلوا مكان التمثال الخالي وسط المدينة وقد تجمع حولهم عدد كبير من العامة بصورة غير اعتيادية))[3] .

مما لاشك فيهِ إن الراوي في النص السابق هو راوٍ مشارك بالحدث فاستعمالهُ ضمير الجماعة (نا) أكد حضورهُ ومشاركتهُ فيهِ فنحن لا نعلم شيئاً عن هذا الراوي عدا كونهُ مشاركاً في ذلك الحدث ، صفاتهُ ملامحهُ موقعهُ قبل أن يروي هذا الكلام

---

(1) في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ، عبد الملك مرتاض،سلسة عالم المعرفة (240) الكويت د.ط،1998:184.

(2) الأدب والدلالة :78.

(3) نوم الأغنياء:212.

، كلها أمور متخفية فمدى الرؤية يكون ضيق جداً إذ لا نستطيع أن نرى إلا مايراه هو (أي الراوي) ونكون مضطرين لتصديقهُ فليس لدينا معلومات كاملة عنهُ قبل الحادثة إنما اكتفى بسرد وضع آني كان مشاركاً فيهِ .

أما في رواية **المزاد** فيتمثل هذا النوع أي الراوي المشارك في كلام الإستاذ إذ يروي كيفية خداع المليونير للعائلة وفرض دكتاتوريته في قرار البيع إذ يقول **(المليونير ضحك علينا بالطريقة التي تناول بها الأمر في البداية قال إنهُ يطرح الفكرة للتنفيذ وليس من أجل المناقشة وهكذا اصبح أمل كل منا أن نناقش الأمر لأن المليونير منع هذا النقاش وتلك حيلة خبيثة جعلتنا بدلاً من رفض الفكرة ناقشناها وتصور البعض إن بهذهِ المناقشة ينعم بحرية منحها لهُ المليونير بأريحية لم يعد لها وجود في هذا الزمن الرديء)**[1] يبدو من خلال سرد الراوي (الأستاذ) أنهُ مشاركاً فيه فهو يروي من داخل الحدث حينما أخبرهم المليونير بقرارهِ (البيع) والراوي حينما يتنحى عن السرد إنما يفسح المجال لشخصياتهِ **(كي تخلق لذاتها المستوى المرموق داخل النص الروائي)**[2] .

وفي رواية أرق الفقراء يتجسد هذا النوع في كلام أحد الضباط المكلفين بجمع المعلومات والتحريات عن الأسرة إذ يقول بضمير المتكلم **(أرسلنا ضابطاً إلى العنوان الذي قدمهُ المليونير الرجل الكبير في العائلة على إنهُ القرية التي حضر منها ، الرجل متأمر من الدرجة الأولى لأنهُ ذكر لنا أسم قرية دون أن يحدد المركز أو أسم المديرية التابعة لهذهِ القرية ... قال إن القرية إسمها الضهرية وعند البحث في أوراقنا وسجلاتنا إكتشفنا وجود أكثر من قرية تحمل هذا الإسم ولأننا لا نعرف كلمة مستحيل لذلك سافر ضباطنا إلى كل القرى التي تحمل إسم الظهرية)**[3] .

---

(1) المزاد :224.

(2) حدود النص الأدبي دراسة في التنظير والممارسة والإبداع ،صدوق نور الدين ، سلسلة الدراسات النقدية (2) دار الثقافة ، الدار البيضاء –المغرب ط1، 1984: 97.

(3) أرق الفقراء: 26.

يؤكد الراوي (الضابط) مشاركتهُ في الأحداث بإستخدامه مفردات بضمير الجماعة (**أرسلنا ،ذكرنا ،أوراقنا ، ..الخ**) فهو يروي من داخل الحدث (التحقيق) كل ما يجري وينقلهُ بكل تفاصيله حسب ما عايشها هو فلا نرى إلا ما يراه ، فالراوي حينما تخلى عن زمام السرد وضع الشخصية أمام المتلقي مباشرة تسرد بلسانها ما تراه بعيداً عن تدخلات الراوي وتعليقاته .

أما صورة الراوي (الأنا) أو الراوي الشخصية ، إذ يتكلم بضمير المتكلم ، والحقيقة إن الراوي يتنحى جانباً ويتخلى عن زمام السرد لتمتلكهُ إحدى الشخصيات ، إذ تفصح تلك الشخصيات عن مكنوناتها ، وتقوم بنقل الحدث من موقعها وبلسانها ، إذ يتماهى الراوي مع إحدى الشخصيات .

ففي رواية **نوم الأغنياء** يفصح المؤلف الداخلي عن أسباب كتابتهِ بصورة عامة حين يؤرقهُ حال الكتابة في مصر ايامهُ فيقول بضمير المتكلم (**إنني أكتبُ لأن الكتابة هي الطريقة –ربما الوحيدة– التي أعبر بها عن نفسي إزاء هذا الكون بكل ما فيهِ ، إن الكتابة ...هي دفاعي الوحيد ضد الغناء وجواز مروري إلى الخلود بمعناه الأدبي**)[1] .

الراوي في النص هو البطل الذي يعمد إلى اقناع القارئ بصدق تجربته مع الكتابة ، إذ يوظف ضمير السرد الذاتي (أنا) فهو (**ينتمي دون لبس إلى السرد الذاتي ويمحي شخصية المؤلف الحقيقي أو المؤلف وتحقق درجة عالية من الفنية والحداثة والأصالة**) [2] .

ويبدو إن القعيد يجنح لتحقيق تلك الأهداف في كتابتهِ من خلال تنويعهِ في توظيف تلك الضمائر في هذا النوع.

---

(1) نوم الأغنياء :24.

(2) الصوت الآخر ،الجوهر الحواري للخطاب الأدبي ،فاضل ثامر ،دار الشؤون الثقافية العام بغداد،ط1992،1 : 191.

وفي رواية **المزاد** يتمثل الراوي (الأنا) في كلام الأستاذ حينما يروي بضمير المتكلم موقفهُ من البيع وموقف بقية أفراد الأسرة فيقول **(ما أثار حزني هو موقف العائلة من قرار البيع تصورت إنهُ سيكون هناك رفض وإن مشكلة المليونير هي إقناع العائلة بالقرار ، صمت الكل لن اقول إن الصمت علامة الموافقة ،ولكن في نفس الوقت لم يكن هناك من كان رفضهُ فورياً لم يفكر أحد في قول لا ، نظرتُ إليهم قلتُ في نفسي كيف عشتُ مع هؤلاء القوم كل هذا العمر الذي مضى دون أن أدرك أي نوع من الناس هم)**[1] .

الراوي في النص السابق تخلى عن زمام السرد ليفسح لشخصياتهِ التعبير عن أفكارها ، وهنا نكون أمام الشخصية مباشرةً ،فحديثها المعلن عن نفسها يؤكد حضورها ، ويبدو إن فكرة البيع هي الرؤية التي تسود في حكاية العائلة لذا جاء دور الشخصية الرافضة ليجسد فكرة الرواية من خلال الرؤية الداخلية فهي التي **(تتيح للشخصية إن تسفر بوضوح عن أفكارها ومواقفها ،وتوقد فيها شرارة السجال الفكري حول الفكرة الجوهرية للرواية)**[2] .

أما في رواية **أرق الفقراء** يجسد هذا النوع كلام المؤلف عن مقابلتهِ لصديق العمر أثر توجيه دعوة للمؤلف لحضوره ندوة عن أزمة الأبداع الروائي في مصر فيقول بضمير المتكلم **(وفي ندوة ليلية عن أزمة الإبداع لدى كتاب الرواية في مصر قابلت صديق أو من يقول لي إنه صديق العمر كانت المرة الأولى منذ سنوات التي أدعى فيها إلى ندوة وعندما وصلتني الدعوة تصورت إنها جاءت عن طريق الخطأ وإن المقصود بها شخص آخر ولكنهم أكدوا لي إنني المقصود بالدعوة)**[3] .

---

(1) المزاد : 243 .

(2) المتخيل السردي :133.

(3) ارق الفقراء: 292.

لا يخفى أن الراوي في النص السابق ليس بالشخصية العادية إنما هو على درجة كبيرة من الوعي والثقافة ويبدو أنهُ ومن خلال حديثه بضمير المتكلم وتصريحه عن مناسبة اللقاء يحاول إثبات ذاته *،إذ إن **(إفساح الحرية للبطل كي يتحدث يتضمن نوعاً من الإفصاح الذاتي والجهر بالحقيقية)** [1] .

فهو يروي من موقع الحدث عبر تذكرهِ تلك الندوة ما جرى فيها ، فهو إنعكاس لذاتية الروائي وهو صورة حاله التي تعبر عن إسقاط الحالة الفكرية التي صرح بها بلسانهِ وإن حاول التخفي وراء شخصية المؤلف في الحكاية .

وقد يأتي سرد الراوي بضمير المتكلم أو ضمير الجماعة بيد أنه غير مشارك بالحدث إنما يكون مراقباً فقط ، وقد سجلت الثلاثية هذا النوع .

ففي رواية **نوم الأغنياء** نجد الراوي يرصد الأحداث ويراقبها دون أن يتدخل فيها ، إذ نجد في رسالةٍ لصديق المؤلف في القرية ما يؤكد ذلك إذ يقول **((قلت لنا يوم سفرك إن الريف المصري يجري في دمك ، وإن دمك بهِ كرات بيضاء وكرات حمراء وثالثة ريفية لا توجد لا لديك وكنت تريد أن تكون صادقاً وقتها جاهدت في البدايات الأولى أن تحافظ على الوعد ولكننا شعرنا فيما بعد ومن خلال متابعة أعمالك أنك حولت هذا الريف إلى بضاعة تقدمها لسكان المدن وكأنهم سياح))**[2] .

تتجلى صورة الراوي المراقب بصديق المؤلف الذي يراقب كل أعماله ويقرأها من دون أن يكون موجوداً معهُ ،بيد أنهُ متابع لكتابات المؤلف فتوظيف الراوي لضمير الجماعة (نا) يعني أنهُ واحد من المشاركين وهو موجود في الحكاية بوصفه شخصية ، بيد أنهُ يكتفي بنقل الأحداث أو مراقبتها (أي كتابات المؤلف) دون أن

---

* كانت مجلة فصول قد نشرت لقاءً مع الروائي يوسف القعيد (في عددها الرابع ، مجلد 2سنة ، 1982 : 214) ذكر فيهِ أن صديق العمر في هذا النص هو جمال الغيطاني.

[2] نوم الأغنياء :17.

يتدخل فهو يذكره بأيامه الأولى للرحيل ومشروعه في الكتابة عن الريف المصري فهو غير مشارك بالكتابة إلا إنه كان مراقباً لها.

أما حيادية الراوي في رواية **المزاد** فتتجلى في إفصاح الأستاذ بإتخاذهِ هذا الموقف (المراقبة فقط) للأحداث إذ يقرر مراقبة عملية البيع من فوق جسرٍ عالٍ قريب من الميدان إذ يقول وبضمير المتكلم **(فكرتُ في مكان أستطيع منهُ مراقبة الأمر كلهُ ، مطلوب ان يتوفر في هذا المكان شرطان الأول أن يكون مرتفعاً يمكن مراقبة كل ما يجري فيهِ حتى أتمكن من التسجيل بأمانة خاصة ، وإن هذا التسجيل لن يكون من أجل الجيل الحالي ولكنهُ تسجيل للأجيال القادمة ، مهمة مقدسة أقوم بها)**[1].

يضعنا الراوي في هذ النص أمام منظور ضيق ذلك إننا لن نستطيع أن نرى الحدث إلا من خلالهِ وعلى وفق ما يتصورهُ وما يطلقهُ من تفسيرات حول الحدث فالراوي (أي الأستاذ) يقدر الموقع الذي يمثلهُ وباستثماره لهذا الموقع يستطيع بث وجهة النظر التي يرتأيها ويعتقدها سيما وإنهُ يعمل على توثيق كل ما يراه وبقدسية تامة .

وفي رواية **أرق الفقراء** فلقد تمثل هذا النوع في موقف المؤلف من الموكب ورفضهِ إياه إذ يقول بلسانهِ **(شعرتُ اليوم بأن الغضب قد فاض والكيل قد طفح وإن الوضع لا يطاق وإن الأمان الوحيد في بلادي هو في الذهاب إلى القبر من المؤكد إن البلاد أصبحت قبراً كبيراً السجن الكبير يصبح قبراً كبيراً والحياة في قبر صغير ربما كانت مخرجاً)**[2] .

الراوي في النص السابق يبرر ذهابهُ للقبور بتقديمهُ تفسير يظهر دعوتهُ العقلانية (من وجهة نظرهِ) لإتخاذ القبور ملاذاً أو مكاناً للترويح عن النفس فهو يكشف عن رفضهِ التام لتلك الزيارة وتداعياتها ، وهذا ما جعلهُ يرفض أن يكون

---

(1) المزاد :241 .

(2) أرق الفقراء :383.

ضمن مواكب المستقبلين للرئيس ، فهو يروي من داخل الحدث ولحظة الحدث نفسها ، ويبدو أن الشخصية هنا قد نطقت بأفكار الروائي وهذهِ الرؤية هي التي سادت في العمل كله .

بقي أن نؤشر نصوص علاقة الراوي بالشخصيات التي تضطلع أحياناً بسرد الأحداث ، إذ يتضح جلياً أنه راوٍ محدود العلم مما سيضيق مدى الرؤية فهو –كما أوضحنا– لا يعرف شيئاً عن الشخصيات المنظور إليها أو الموصوفة عدا ما تقولهُ الشخصيات الأخرى عنها أي إن الراوي يرى من خلال رؤية هذهِ الشخصيات فقط فلا يعرف شيئاً عدا ما تخبرنا بهِ الشخصيات وهذا ما تجسدهُ رؤية الدليل المتنقل أو وصفه لرجل يقف على باب المسجد إذ يقول الراوي : **((يبدو أنهُ موظف يرتدي بيجاما أخذها من فوق حبل الغسيل قبل ارتدائها مباشرةً ، شكلها يقول إنها لم تغسل جيداً ولم تجف بعد ... في قدميهِ قبقاب من الخشب حجم القبقاب ضخم ... كان يضع على عينيهِ نظارة سوداء قاتمة السواد))**[1] .

يعتمد الراوي في النص السابق على ما تصفه أو تراه الشخصيات التي أمسكت بزمام السرد واضطلعت بهِ ، فهو لا يعلم شيئاً عن الشخصيات وأنما يراها من منظور شخصيات أخرى هي أيضاً لا تعلم شيئاً إلا بحدود المظهر الخارجي وما يمكنها أن تستشعرهُ حيال تلك الشخصيات فلا الراوي ولا الشخصيات التي تنقل الحدث يستطيعون النفاذ إلى دواخل تلك الشخصيات لاستكناه عالمها النفسي والذاتي .

ومن أمثلة هذا النوع أيضاً وصف المؤلف لمدير دار النشر الثانية التي ذهب إليها إذ يقول الراوي **((الناشر الذي قابله كان شخصاً سميناً لا يتناسب مظهرهُ مع فخامة المكتب وعري السكرتيرة ، في ملابسهِ وحركات يديهِ شيء سوقي يلفت**

---

(1) المزاد : 205.

النظر إليهِ (محدث إليهِ) قالها المؤلف وهو يبحث عن وصف ينطبق على الجالس أمامهُ))[1] *.

في الوقت الذي يسجل فيهِ الراوي رؤية المؤلف للناشر نجد أنَّ –أي الراوي– والمؤلف يجهلان تماماً ما يدور في ذهن ذلك الشخص ، فمعلومات الراوي والشخصية هي بالقدر نفس لذا جاء وصف الناشر من منظور المؤلف داخلياً معتمداً على الشكل والحركات التي أوحت للمؤلف والراوي بأنهُ سوقي وفيما عدا ذلك فلا يستطيعان المعرفة أكثر.

وعلى الرغم من محاولة الراوي الإقتراب من الشخصية إلا أنه يبقى بعيداً عن أفكارها ودواخلها لا يستطيع تفسير تصرفاتها ، من ذلك ما يقولهُ الراوي واصفاً المحقق الذي يحقق مع المؤلف : **((كان المحقق شاباً صغيراً ، وكان مشغولاً بأمر ما يخصهُ، كان حاضر الجسد غائب الذهن وكان يلتقط جمل المؤلف من آخرها أما الكلمات الأولى فلم تكن تصلهُ .... وطلب أكثر من فنجان قهوة سادة وإعتذر بأدب للمؤلف))[2]** .

فالراوي في النص السابق لم يعرف ما دار في ذهن المحقق في ذلك الوقت بل اكتفى بوصف حركاتهِ وأفعاله الخارجية فقط .

لقد كان الراوي في النصوص السابقة ذا معرة محدودة ، ذلك أنهُ لم يطّلع على مكنونات تلك الشخصيات الموصوفة بل ركز على الجانب الخارجي فيها ، أي ما يكون ظاهراً ، إذ تسحب كمية المعلومات من الراوي لتكون أكبر عند هذهِ الشخصيات وبهذا يكون علمهُ بتلك الشخصيات أقل من علمها بنفسها .

---

(1) المصدر السابق :342 .

* ويمكن عد المثال السابق مثالاً للرؤية الثنائية التي سنبينها لاحقاً فالراوي يصور المؤلف برؤيا خارجية فهو يعلم ما يدور في ذهن المؤلف بينما يصور الناشر برؤيا داخلية إذ لا يستطيع التكهن بما يدور في فكر الناشر .

(2) أرق الفقراء :50–51.

ثنائية الرؤية :

ويقصد بها تزامن رؤيتين داخلية وخارجية في النص ، فالداخلية هي ما تقوم بهِ الشخصية من سرد عن ذاتها بلسانها وفيها لا يعرف الراوي ولا يتكهن بتصرفات الشخصية ، والخارجية هي ما يقوم به الراوي بحكم علميته المطلقة في السرد عن الشخصية ومعرفة دواخلها .

ومن إستقراء نصوص القعيد أمكننا أن نسجل ظهور هذا النوع من الرؤية ففي رواية **المـزاد** تتجسد هذهِ الرؤية الثنائية في النص الذي يصور لقاء الهانم –ابنة– المليونير بشاب عربي ،إذ يقول الراوي واصفاً لحظة مشاهدتها للشاب فتذكره فيه زوجها الغائب فيقول **(تسائلت هل يعود الذين غابوا؟من قال هذا، إنهُ مجرد الشبه بين هذا الشاب والزوج الذي ضاع نظرت إلى الشاب طويلاً هل عاد الزوج متنكراً في هذا الزي حتى لا يعرفهُ أحد؟جائز هذا زمن العجائب التي تعدت السبع في عددها، طالت نظراتها التي ركزتها على الشاب لن تسألهُ من هو)**[1] .

فالراوي في النص السابق يعي تماماً ما تفكر بهِ وتخطط لهُ الشخصية بشأن التصرف مع هذا الشاب فهو الراوي العليم بماضي الشخصية فهو يروي وينقل أحاسيس الشخصية في تلك اللحظة وقد إستطاع أن يتكهن بتصرفاتها ، فهو يقدمها برؤية خارجية ، أما وصف الشاب فقلد جاء بعلمية محدودة جداً تساوي علمية الهانم ، إذ يصفهُ من منظورها قائلاً **(كان يبدو بائساً ، القدم مكسور ، يبدو إن في مكانهِ قدماً صناعية يحمل عصا يتوكأ عليها ، يقف على ناصية شارع رئيسي مع شارع فرعي هبَّت نسمة هواء فإلتفت الجلابية حول قدميهِ ، خُيّل إليها إنها قدم صناعية)**[2] .

فالراوي يقدم شخصية الشاب العربي من خلال عيني الهانم فهو لا يستطيع أن يرى إلا ماتراه هي ، ويقوم بنقلهِ فهي لا تعرف شيئاً سوى بعض الإفتراضات

---

(1) المزاد : 287 .

(2) المصدر نفسه :35.

المبدئية من خلال الهيأة الخارجية للشاب ، فرؤية الراوي للهانم كانت رؤية خارجية في حين جاءت رؤيتهُ للشاب العربي من منظور رؤية داخلية فهي إذن رؤية (خارجية – داخلية).

ولا نعدم هذهِ الثنائية في رواية **أرق الفقراء** من خلال رؤيا الراوي للمليونير ومن ثم رؤية المليونير لضابط التحقيق فالراوي العليم ينقل إحساس المليونير إزاء الضابط فيما لو يقدر ذلك الضابط مشكلتهُ فيقول **(فكر المليونير كيف يشعر هذا الرجل المستريح بحكايته ؟ كيف يدرك معنى أن يقيم الإنسان في قبر ؟أن ينام فوق أجدادهِ وأهله قال المليونير إنهُ بدون أجداد وإن الذين ينام فوقهم أجداد بشر آخرين)**[1] .

فالراوي في النص السابق إستطاع معرفة إحساس الشخصية ونقله ، إذ إستطاع أن يتكهن بدواخل تلك الشخصيات فهو الراوي العليم ، فأتت الرؤية خارجية، فيما تتحول لتكون داخلية عندما يصف الراوي ذلك المحقق من وجهة نظر المليونير فيقول **(يبدو إنهُ نام جيداً في حجرة نوم بمفردهِ ولا يضايقهُ فيها احد ، وإنهُ نام عشر ساعات كاملةً واستيقظ من النوم وقد انتفخت جفونهُ وتورم خداه من كثرة النوم ويبدو إنهُ حضر إلى هنا بسيارة خاصة لم يتعرض لزحام المواصلات ولا لتعب السير في الشوارع)**[2] .

فالراوي لا يعرف شيئاً عن ذلك المحقق فهو يحمل افكارهُ وليست لديهِ سوى بعض الإفتراضات بناها من الهيأة الخارجية وإكتفى بنقل تلك التصورات ، فالراوي يرى المحقق من خلال عيني المليونير فلم يستطع الغوص في مكامن تلك الشخصية لمعرفة دواخلها ، فكل تلك الإفتراضات يؤشرها الفعل **(يبدو)** وعليهِ فلقد تمثلت الرؤية الخارجية بإحساس المليونير في تلك اللحظة ،وما إعتراه من يأس في تفهم ذلك

---

(1) أرق الفقراء : 36 .

(2) المصدر نفسه : 35 .

المحقق لمشكلتهِ عبر رؤية راوٍ عليم ، في حين تمثلت الرؤية الداخلية في الوصف الخارجي لذلك المحقق دون أدنى معرفة عما يدور في ذهنهِ .

الرؤى المتعددة:

وتعني تقديم الحدث عبر رؤية شخصيات متعددة ، ويطلق على شخصيات هذا النوع حسب جيمس بـ**(المرايا العاكسة)**[1] ويطلق على روايات هذا النوع بـ**(رواية الأفكار)** [2] ويعمد فيها الراوي إلى إستخدام ضمير المخاطب ، وفي بعض الأحيان ضمير المتكلم ،ويذهب تودوروف إلى إن **(تعددية الأدراك تعطي للظاهرة الموصوفة رؤية أكثر تعقيداً ومن جهة ثانية ترى إن تعدد الأوصاف لحادثة واحدة يسمح للقارئ بتركيز إنتباههُ على الشخصية التي تراها لأنهُ يعرف الحكاية مسبقاً)**[3] .

ومن إستقراء نصوص القعيد وجدنا إن هذهِ الرؤية قد سجلت حضورها في الأجزاء الثلاثة ، ففي رواية **نوم الأغنياء** يسجل الراوي بضمير الغائب أراء أفراد الأسرة بالساكن الجديد (الدليل المتنقل) الذي أصبح فيما بعد زوجاً لأبنتهم إذ لم يعرف الراوي ولا أفراد الأسرة أسباب مجيئهِ ولا من أين قد جاء ، إذ يقول الراوي **(قال المليونير إن وراءهُ سرٌ ما ، ما من أحد يحضر إلى هنا برغبتهِ ، المجانين وحدهم هم الذين يحضرون بمفردهم ، ربما كان هارباً من قضية ثأرٍ من الصعيد)**[4] .

اذ يصف الراوي –وهو المؤلف– وجهة نظر كل واحد من أفراد العائلة بالضيف الجديد دون أن يفرض رؤيتهُ الخاصة فلقد ترك الشخصيات تراه من منظورها الخاص فالراوي لم يتدخل بالحدث ، بل ترك الشخصيات تعبر عن رؤياها ، وان لم يكن بضمير المتكلم – فيما ينقل الراوي رؤية الأستاذ للضيف مؤكد اً **(إن الجار الجديد مدرس آثار أو باحث تاريخي أو عالم إجتماع أو ربما كان مستشرقاً**

---

(1) الشعرية : 54 .

(2) البناء الفني في الرواية العربية في العراق : 219

(3) الادب والدلالة :79 .

(4) نوم الاغنياء : 182 .

يعدّ دراسة عن الحياة وسط مدينة الموتى كيف يتحول الانسان إلى ميت وقلبه ينبض في صدره ، كيف يوصل اليأس والأحباط الانسان إلى حالة فقدان الرغبة في مواصلة الحياة)[1] فتعدد الرؤية افصح عن جانب من جوانب هذه الشخصية فكل شخصية تراها من منظورها الذاتي بعيداً عن منظور الراوي الذي نقل الحكاية دون تعليق وهذا ما نجده أيضاً في رؤية العبقري عن الضيف الجديد إذ يؤكد **(أنه مندوب من المحافظة مطلوب منه عمل إحصاء عن سكان القبور عددهم وسبب وجودهم هنا وذلك تمهيداً لتدبير مساكن لهم لترحيلهم من هنا ، قال العبقري انه عرف ذلك بوسائله الخاصة ذلك ان مستثمراً أجنبياً تقدم إلى الحكومة بطلب رسمي لشراء منطقة المقابر كلها ، ستقام مكانها مدينة ملاهي على احدث طراز)**[2]

فالراوي يفسر رؤية العبقري ويوضحها فهو لايفسرها بصفته الراوي وانما نقلاًعن العبقري على الرغم من ان صيغة الكلام بضمير الغائب فكل شخصية تراها من منظور خاص يختلف عن الشخصية الاخرى ، وهذا الاختلاف شمل رأي الهانم به ، اذ تؤكد **(انه مخرج سينمائي تعرفه هي ، شاهدت صورته من قبل ، انه يحضر لعمل فيلم عن حياة الذين يعيشون هنا ، وخوفاً من الضجة فضّل أن يحضر بهذه الصورة المتنكرة)**[3] ، فالهانم تراه على وفق ما ترى عالمها فهي وان كانت تعيش مع اهلها ، بيدّ أن لها عالماً أخر تعيشه بعيداً عن المقابر وأجوائها . بحكم طبيعة عملها الليلي ، اما عاش الملك فلقد رأى فيه ضابط مباحث تأثراً بعمله اذ كان يعمل مرشداً للمباحث لهذا فلقد **(أقسم لهم انه ضابط مباحث متخفٍ حضر لمحاربة بيوت الدعارة وأوكار القمار ومراكز توزيع المخدرات ومكاتب بيع عظام الموتى المنتشرة داخل المدينة)**[4]

---

(1) المصدر السابق : 182 .

(2) المصدر نفسه ، والموضع نفسه .

(3) المصدر نفسه :183 .

(4) نوم الاغنياء : 183 .

ونلحظ من النصوص السابقة إختلاف التأويلات حسب منظور كل شخصية، والراوي لم يفرض رؤياه الخاصة ، إنما فسّر اسباب كل رؤية مما يعني انه راوٍ عليم ، بدليل قوله بعد لقاء المليونير بالساكن الجديد(**عندما تعرف عليه المليونير طارت في الهواء كل الأساطير التي نسجوها حول الغريب**)[1] .

فالراوي يعلم مسبقاً ماضي هذهِ الشخصية – وإن لم يسردها حتى لحظة تكوين الافتراضات – بيد إنها كانت مجهولة بالنسبة لأفراد الأسرة الأمر الذي دفعهم إلى التأويل حسب ما يعتقدون .

أما في رواية **المزاد** فيتجلى هذا النوع في عرض الراوي لآراء مجموعة أشخاص تجمعوا حول الأسرة يوم البيع وتحليلهم أسباب دفع الأسرة إلى هكذا تصرف فلقد رأى شخص من أصل ريفي إن (**العائلة جزء من عصابة نشل**)[2] فهذا الشخص يبدو إنهُ قد تعرض لعمليات نصب حينما دخل إلى القاهرة فلم يعد يثق بأي أحد ، فيما يرى عاطل عن العمل (**أن تكون الشرطة هي التي دبرت الحكاية ،في هذهِ الأيام ينشط الكلام عن العناصر الغريبة عن المدينة ويسمع بين الحين والآخر تفكير في ترحيل من ليس لهُ عمل ولا وظيفة ، ربما كانت مصيدة، المعروف إن الذي يتسكع هو من لا عمل ولا مسكن لهُ**)[3] .

فالراوي العليم ينقل أفكار الشخصية وتفسيرها لوجهة نظرها دون أن يتدخل في فرض رؤياه الخاصة ، فيما يراها رجلٌ متخلف عن التجنيد بأنها حال حرجة فماذا يفعل إذا (**حضرت الشرطة وطلبت من الواقفين تحديد موقفهم من التجنيد ومن لا يحدد الموقف يأخذونهُ معهم حتى يعرفوا حكايته**)[4] .

فالشخصية تفسر الحادثة بدافع الخوف الذي يعتريها مما دعا الرجل إلى مغادرة المكان ، وبتنوع الأشخاص في هذا النص تتنوع الرؤية ،إذ يقرر رجل –كانت

---

(1) المصدر نفسه ، والموضع نفسه .

(2) المزاد :381.

(3) المصدر نفسه : 382.

(4) المزاد : 383.

الشرطة قد احتجزت ابنهُ لموقفهِ الثوري– البقاء لمشاهدة ما يجري حتى النهاية وخوفهِ على ابنهِ الثاني الذي يتفوه بكلمات لا تستسيغها الدولة ، ولما رأى العائلة في المزاد قال : ((**ومادام الإنسان يباع في مزاد علني فليفعل الابن الآخر ما يريد ، إنهُ على صواب**))[1] ، فالشخصية هنا تؤيد هذا العمل انطلاقاً من إحساسها بعدالة القضية ، فهو لم يعدّهُ خروجاً عن القانون إنما هو ثورة على وضع مرفوض وهذا ما جعلهُ يقتنع بقضية ولديه ، فيما ترى الحادثة واحدة من بنات الليل وتعللها بعدم وجود إنسان مثلها يعيل الأسرة إذ يقول الراوي: ((**قالت إن الذي أوصل الأسرة إلى ما هي فيهِ ، أنها تخلو من انسانة جميلة مثلها ، وإلا كانت قد حلت مشاكل العائلة ولم توصلها إلى هذا الوضع المهين حيث يباع الإنسان**))[2] .

فرأي هذهِ الشخصية إنعكاس لذاتها وتأثير البيئة عليها وحكم عملها فهي وإن كانت ذات عمل وضيع بيد أنها رفضت الفكرة ، بينما يرى شاب نحيل ممصوص القوام بأنها أسرة ((**تفتقد الحس الثوري ، وصلت الأسرة إلى نقطة اللاعودة ولكن المشكلة في شكل النضال ، إن النضال ضد النظام القائم يتطلب تحديد موقف مبدئي**))[3] .

تظهر وجهة نظر هذا الشاب ما يراه في نظام الحكم السائد وقت ذاك ، إذ فسر تصرف الأسرة بأنهُ تصرف عشوائي يفتقد إلى الحس الثوري ، والراوي هنا ينقل أفكار الشخصية فهو راوي كلي العلم يستطيع أن يستبطن دواخل هذهِ الشخصية بيد إنهُ لا يفرض وجهة نظرهِ .

فيما يصر رجل متقدم في العمر على صواب خطوة الأسرة ، بيد إن له عدة ملاحظات عليها ، منها عدم إحضاره أثاث البيت وعدم إستحصالهِ على محضر إثبات من الشرطة وعدم إستحصال الموافقة على السلاح وإتخذ القرار فردياً[4] .

---

(1) المصدر نفسه :385.

(2) المصدر نفسه :386.

(3) المصدر نفسه ، والموضع نفسه .

(4) المزاد :387.

وبعرض الراوي لآراء شرائح مختلفة ساعد المتلقي على رسم صورة عن واقع المجتمع الذي يحياه ذلك المؤلف ، فاختلاف الرؤى نابع من إختلاف الشخصيات وأعمالها إذ تعكس كل رؤية المنظور الذاتي الذي تتبناه الشخصية ،بيد إن الراوي لا يسجل موقفهُ وإنما يكتفي بنقل الأحداث دون ان يفرض أو يوضح رؤياه وموقفهُ من الحادث الذي يرويه .

أما في رواية أرق الفقراء فتتجلى هذهِ الرؤية في أراء بعض الضباط العسكريين في تصرف جندي الأمن المركزي الذي تعاطف مع العائلة ،إذ يروي الراوي تلك الأراء بضمير المتكلم تارة وضمير الغائب تارة أخرى إذ يقول أحد الضباط مفسراً المشكلة **(إن المشكلة تكمن في الهدف من وراء إنشاء مثل هذهِ القوات ، كان الهدف هو إستخدامها ضد الآخرين ومع ذلك لم نضع في اعتبارنا إن مثل هذهِ القوات يمكن أن تقوى على الدولة نفسها)**[1] .

إذ يعلل ذلك الضابط تلك الحادثة بالغاية التي من أجلها أنشئت تلك القوات ، فالمفروض ان تكون قوة إسناد لا قوة تمرد ، اذ يفسر الراوي الحادثة من موقعه بعده أحد المسؤولين عن هكذا اعمال ، فيما يقول ضابط أخر **(ان المشكلة التي نسيناها جميعاً إن الجاهل في تصرفاته قدرٌ من الحمق ، وقد يقدم على بعض التصرفات الغريبة بطريقة مفاجئة لم نُعدْ انفسنا لها ، وإن تصرفاته مثل الهبات التي لاتسبقها أية مقدمات حتى يكون هناك توقع لمثل هذه التصرفات)**[2]

يؤكد الراوي (الضابط) إن السبب الذي يكمن في تصرف هذا الجندي هو الجهل ، لذا بات عليهم التنبه لمثل هذه الامور مستقبلاً سيما وإن أكثر جنود قوات الامن المركزي هم من هذا القبيل فالراوي يعرض رؤياه من طبيعة العلاقة التي تربطه بمثل هؤلاء الجنود .

---

(1) أرق الفقراء : 79 .

(2) المصدر السابق : 79 .

فيما يرى ضابط ثالث **(ان ما فعله هذا العسكري ردّ فعل لما يلقاه هو وزملاؤه في معسكرات التدريب وان ما فعله العسكري يجب أخذه في إطاره الطبيعي كمقدمة لابّد منها لبعض الامور والتي قد تحدث بعد هذا من يدري ؟ ربما كان الكل يفكر بهذه الطريقة فعلاً ، وربما كان البعض يفكر في التصرف كذلك العسكري)**[1]

الراوي في النص السابق له وجهة نظر مخالفة ، إذ يرى ان القسوة التي ربما يعامل بها الجنود في تلك المعسكرات دفعت بعضهم إلى التفكير بحال الاسرة المظلومة مثلهم ، ومن ثم الاقدام على مساندتها ، فهو إذن يعزو السبب إلى المعاملة في تلك المعسكرات .

فيما يرى ضابط رابع **((إنه من الخطأ تركيز كل هذه الكائنات في القاهرة وحدها ويجب نقلها إلى عواصم المحافظات كأجراء وقائي ، كما إن الوسائل البدائية التي يواجهون بها الجماهير هي السبب ، وإنه لو كانت هناك وسائل متطورة تستخدم التكنولوجيا الحديثة لقلل هذا من تذمرهم))**[2] .

يفسر الراوي (الضابط) ان السبب في هذا التصرف هو ان هؤلاء الجنود قد تركزوا في مدينة القاهرة وهذا خطر جداً على أمن الحكومة ، زدّ على ذلك وسائلهم البدائية غير المتطورة في التعامل مع حالات العصيان والتمرد التي يستفز بها أفراد الشعب ، وعلى الرغم من تفسير كل ضابط الحادثة على وفق رؤياه الخاصة ، بيد أنهم اتفقوا جميعاً على رؤية معينة وهي أن تصرف هذا العسكري كان خاطئاً فكل رؤية جاءت إنطلاقاً من علاقة تلك الشخصيات التي اضطلعت بدور الراوي بالعالم ونظرتها الخاصة في تفسير ومعالجة الامور ، فتعدد الرؤى جاء مؤكداً لحالات الظلم والكبت التي عاشها افراد المجتمع انذاك .

وعموماً نخلص إلى إن القعيد قد نجح في ادراكه لحوادث روايته المختلفة وكيفية تغيير الرؤى وتنوعها في نصوصه ، الامر الذي يؤشر إحاطته الكاملة

---

(1) المصدر نفسه ، والموضع نفسه .

(2) المصدر نفسه : 80.

والدقيقة لطرق الادراك وثراء نصوصه الذي ميز الثلاثية وجعلها تتميز بظهور أربعة أنواع للرؤية فقد سجلت الرؤية الخارجية أعلى نسبة حضور فيما تلتها الرؤية الداخلية وتلتها ثنائية الرؤية . لتسجل الرؤى المتعددة نسبة اقل من سابقاتها.

المبحث الثاني
أنماط السرد القصصي

حينما دعا افلاطون في جمهوريته إلى ضرورة التميز بين الحكي الخالص والتقليد ، أي بين الحكاية من حيث إنها (سرد خاص للأحداث) والمحاكاة من حيث إنها (نقل أقوال ووصف كذلك) [1] ، فلقد كان أول من أشار إلى أشكال أو أنماط سرد القصة ، ولما كان الشكل والمضمون يتضافران في خلق العمل القصصي ، إذ يتمثل المضمون في وجهة النظر ، فإن الشكل يكون **((الطريقة التي تقدم بها القصة المحكية في الرواية))** [2] .

لقد كان لدراسة هنري جيمس للراوي وأنماط سرده أثرها في دراسات أخرى في هذا الصدد ، فهو حينما دعا إلى مسرحة الحدث أي ضرورة أن تحكي القصة ذاتها بذاتها بعيداً عن المؤلف [3] ، مهّد للوبوك التمييز بين أسلوبين من التقديم هما العرض والإخبار ، إذ أطلق على النوع الأول الأسلوب المشهدي وفيه تقدم الأحداث مباشرة للمتلقي دون تدخلات الراوي ، أما الأسلوب الثاني أي الإخبار فلقد أطلق عليه الأسلوب البانورامي إذ تسرد الأحداث من قبل الراوي المهيمن على السرد [4] .

ويبدو أن تودورف قد تابعها بالضمون نفسه وأن اختلفت اصطلاحاته ، فلقد اطلق على حوار الشخصيات أو كلامها **الأسلوب المباشر** (أي بعيداً عن تدخلات الراوي) فيما اصطلح على أقوال الراوي **بالأسلوب غير المباشر** [5] ، وعلى هذا الأساس عرف الأنماط بأنها **((نوع الخطاب المستعمل من طرف السارد من أجل**

---

(1) ينظر : النص الروائي تقنيات ومناهج، بيرنار فاليط،تر: رشيد بنحدو، 1992: 38.

(2) بنية النص السردي : 46 .

(3) ينظر : تحليل الخطاب الروائي : 285 .

(4) ينظر : صنعة الرواية : 65 .

(5) ينظر : تحليل الخطاب الروائي : 172 .

إبلاغنا القصة)) [1] ، مستنداً في ذلك إلى قوله : **((إن الأخبار التي نحصل عليها عن العالم المتخيل إما أن تكون ذات طبيعة موضوعية وإما أن تكون ذات طبيعة ذاتية ، ويمكن أن تتفاوت من حيث الامتداد "داخلية وخارجية"))** [2] ، إذ يقصد بالطبيعة الموضوعية هي طريقة الإخبار والطبيعة الذاتية هي العرض بمعنى تمييزه بين الحكي والتمثيل .

لقد أطلق تودوروف على الأسلوبين (العرض ، والاخبار) بسجلات الكلام ، إذ يقول **((ونحن نحيل إلى هذه السجلات عندما نقول ان الكاتب يُري الأشياء على حين أن كاتباً آخر يقول الأشياء ولدينا سجلان رئيسان : التمثيل والحكي))**[3] .

أما جينيت فلقد انطلق في تمييزه بين الأسلوبين من التمييز بين ما اسماه حكاية الأقوال (وتقابل الأسلوب المباشر لدى تودوروف) و**حكاية الأحداث** (وتقابل الأسلوب غير المباشر) ، فحكاية الأحداث بحسب جينيت هي **((نقل لغير اللفظي (أو لما يفترض أنه غير لفظي) إلى ما هو لفظي))** [4] ، وحكاية الأقوال هي حكاية كلمات الشخصية أو لفظها [5] .

ويقدم جينيت تقسيماته انطلاقاً من العلاقة بين درجة حضور الراوي في النص وكمية المعلومات ، ففي محكي الأقوال تكون درجة حضور الراوي في أدنى شكل ، إذ تكون كمية المعلومات في مداها الأقصى أما في محكي الأفعال فإن درجة حضور الراوي تكون في اقصاها حين تسجل كمية المعلومات نسبة قليلة جداً [6] .

وعلى هذا يصنف جينيت ثلاثة أنماط لمحكي الأقوال هي [7] :

---

(1) طرائق تحليل السرد الأدبي : 55 .

(2) الشعرية : 54 .

(3) الأدب والدلالة : 81 .

(4) خطاب الحكاية : 181 .

(5) ينظر : المصدر نفسه .

(6) ينظر : المصدر السابق : 182 .

(7) ينظر : المصدر نفسه : 185 وما بعدها .

1- الخطاب المسرود أو المروي: وفيه يلخص الراوي فكرة حوار الشخصيات، إذ يعد هذا النوع حكي أفكار أو خطاباً داخلياً مسروداً .

2- الخطاب المحوّل بالأسلوب غير المباشر : ويكون أما خطاب صريح أو خطاب داخلي وهو أكثر محاكاة من الخطاب المسرود ، إذ يقوم الراوي هنا بنقل تركيب الجملة على وفق أسلوبه الخاص ، أي أن الراوي لايقدم ضمانة بالأمانة الحرفية لهذه الأقوال .

3- الخطاب المنقول : وفيه يتظاهر الراوي بنقل كلمة الشخصية حينما تتحدث.

وانطلاقا من تقسيمات جينيت السابقة تقدم شلوميت ريمون تصورها ، إذ تخلص إلى أن ما تقدمه من أنماط لايكون من طبيعة التمييز بين السرد والعرض ولكن بين درجات السرد أو القول المختلفة ، إذ تقدم سبعة أنماط هي [1] :

1- التلخيص الحكائي : وفيه يتم تقديم الكلام دون تدقيق أو تخصيص .

2- التلخيص الأقل حكائية : وهو التلخيص الذي يقدم الكلام دون مؤشراته .

3- الخطاب غير المباشر : وهو الخطاب الذي يقدم مضمون الحدث الكلامي بأسلوب مغاير للأسلوب الأصل الذي انجز فيه الكلام .

4- الخطاب غير المباشر ذو الطبيعة المحاكاتية : وفيه تتم المحافظة على مظاهر أسلوب الكلام بيد أنه يقدم ذلك بشكل غير مباشر .

5- الخطاب غير المباشر الحر : وهو صيغة وسيطة تقع بين الخطابين المباشر وغير المباشر .

6- الخطاب المباشر: وهو الخطاب الذي يتضمن الاستشهاد بالحوار أو الكلام الذاتي .

7- الخطاب المباشر الحر : وهو الخطاب الذي يقدم بصيغة أو بشكل المنلوج الداخلي وبضمير المتكلم .

---

(1) التخييل القصصي : 160 .

فيما تقدم دراسة د. سيزا قاسم أربعة أنماط من حكي الكلام ، ويبدو أنها اقتصرت على محكي الأقوال فهي لديها [1] :

1- الأسلوب المباشر : وفيه يتم الاحتفاظ بعلامات التنصيص والشرطة التي تقدم الجملة المحكية واشتماله (أي الأسلوب المباشر) على ضمير المتكلم أو المخاطب .

2- الأسلوب غير المباشر : وفيه يتم ادخال كلام الشخصيات مع كلام الراوي أي حذف علامات التنصيص أو نقل فعل القول أو ما يأتي في معناه .

3- الأسلوب غير المباشر الحر ، وهو أسلوب وسيط يجمع بين الأسلوبين السابقين الذي عرف فيما بعد باسم المنلوج الداخلي .

4- الأسلوب المباشر الحر : ويتم في هذا الأسلوب اسقاط علامات التنصيص وادخال كلام الشخصيات في سياق النص القصصي دون مقدمات .

ونستطيع أن نلحظ ثمة تشابهاً كبيراً بين تقسيمات شلومبت كنعان سيما (الأنواع الأخيرة منها) والتقسيمات التي اعتمدتها د. سيزا قاسم ، ويبدو أن هذا التوافق قد امتد ليشمل الأنماط التي اعتمدتها د. يمنى العيد في دراستها ، إذ تختزلها بثلاثة أنواع هي [2] :

1- نمط أسلوبي يتصف بالمباشرة : وهو الأسلوب الذي يترك فيه الراوي الشخصية تنطق بصوتها ويكون نطق الشخصية هو كلامها الوحشي أو العامي أو الشفهي الخاص، إذ يختلف عن سياق القول السردي الذي يصوغه الراوي.

2- نمط أسلوبي يتصف باللامباشرة : ويقصد به تقديم الخطاب بتضمين كلام الشخصيات الذي هو في حقيقته كلام الراوي والذي يقوم بنقله بوساطة توظيف تقنيات لغوية يبدو فيها الكلام كأنه للشخصية .

---

(1) ينظر : بناء الرواية ، دراسة مقارنة : 158 وما بعدها .

(2) تقنيات السرد الروائي: 109 وما بعدها .

3- نمط أسلوبي لا مباشر حر : وهي صيغة وسيطة بين الكلام المنقول (صوت الراوي) ، والكلام المنطوق وهو صوت الشخصيات .

ولما كانت الدراسات السابقة غير شاملة لتقديم أنماط الكلام ، وفيها تداخل كثير واقتصار على أحد أنواع المحكي إذ اقتصرت دراسة جينيت على تقسيمات محكي الأقوال (أي كلام الشخصيات) وكذلك تابعته د. سيزا قاسم ود. يمنى العيد، وجاءت دراسة شلوميت كنعان متداخلة في بعض الأنواع (المتعلقة بمحكي الأقوال) لذا جاءت دراسة د. سعيد يقطين تصنيفاً شاملاً لأنماط تقديم الكلام ، إذ قدم تلك الأنماط على وفق علاقة الخطابات ونوعيتها ، زد على ذلك تحديده علاقة هذه الأنماط بالمتلقي ، وهذا ما دعانا إلى اعتمادها في دراسة أنماط السرد في نصوص القعيد فهي لديه[1] :

1- صيغة الخطاب المسرود الموضوعي : ويكون الراوي كلي المعرفة يقع خارج الأحداث وينتقل بحرية واسعة ، إذ يأتي سرده بضمير الغائب ، كما يمثل صورة عاكسة لأفعال الشخصيات .

2- صيغة الخطاب المسرود الذاتي : ويكون الراوي أحد شخوص الحكاية ويفرض صوته ووجهة نظره ويأتي سرده بضمير المتكلم ، ويكون هذا النوع من أسهل طرق الكتابة عند الروائيين لأنه يسهل للمتلقي عملية الانتقال داخل الشخصيات .

3- صيغة الخطاب المعروض المباشر (الحوار المباشر) : وهي الصيغة التي تقوم على حوار الشخصيات المباشر في تبادلهما الحديث دون تدخل الراوي ولذلك أطلق عليها الحوار المباشر .

4- صيغة الخطاب المعروض غير المباشر (الحوار غير المباشر) : وهو ما ينتج عن نقل حوار الشخصيات بتدخل الراوي بتعليقاته أو شرحه قبل العرض أو خلاله أو بعده .

---

(1) ينظر : تحليل الخطاب الروائي : 197- 198 .

5- صيغة الخطاب المعروض الذاتي (المنلوج الداخلي) : وتكون مشابهة لصيغة المسرود الذاتي بيد أنها تختلف عنها في كونها تتحدث عن فعل تعيشه الذات وقت انجاز الكلام ، على حين تكون صيغة المسرود الذاتي عن فعل ، عاشته الذات في زمن ماضي قبل انجاز الكلام .

6- صيغة الخطاب المنقول : وتكون هذه الصيغة وسيطاً بين صيغتي المعروض والمسرود ، إذ يقوم الراوي بنقل كلام غيره أما بالعرض أو بالسرد أيّ بنقل الكلام من متكلم أول عن طريق متكلم ثاني وتنقسم هذه الصيغة على نوعين :

1- صيغة الخطاب المنقول المباشر : وفيه يقوم متكلم غير المتكلم الأصل بنقل الخطاب المعروض المباشر كما هو ، وقد يقوم بنقله إلى مخاطب مباشر أو غير مباشر .

2- صيغة الخطاب المنقول غير المباشر : وهو مشابه للمنقول المباشر عدا أن الناقل يقوم بدمج الكلام الأصل ويقدمه بشكل الخطاب المسرود .

صيغة الخطاب المسرود :

لقد هيمنت هذه الصيغة بصورة عامة على أجزاء الثلاثية سيما رواية نوم الأغنياء فراوي هذه الصيغة يقع خارج الأحداث وهو راوٍ عليم موظفاً ضمير الغائب ، إذ تكون نصوص هذه الصيغة عاكسة لأفعال الشخصيات ، ففي رواية نوم الأغنياء تتجلى هذه الصيغة في تقديم الراوي بأسلوب السرد الموضوعي ما يتعلق بالباشا ابن المليونير وما يعيشه من خوف في حالة إخفاقه بانجاب ذكر ، إذ يقول الراوي **((في البدء خشي الباشا أن لا يستطيع تحقيق أمنية والده من يدري، فقد تأتي الخلفة كلها من البنات وهذا جائز ويحدث كثيراً ، ومع مرور أيام عمره ظلت حكاية عباس الثالث تؤرقه إلى أن حدث وأتى عباس الثالث إلى العالم واستراح كثيراً وبدأ يؤمن بإن والده يفهم من أمور العالم أكثر منه ومن أي شخص آخر وأنه يدرك الأمور الصعبة بالفطرة وحدها ودون سواها))** [1] ، فالراوي العليم يسرد

---

[1] نوم الأغنياء : 124 .

مخاوف ابن المليونير فيما لو لم يحقق رغبة أبيه في انجاب الولد ، إذ يوظف هذا الراوي العليم صيغة ضمير الغائب في عرض الحدث ، فهو سرد بأسلوب موضوعي جاء بوساطة راوٍ يقع خارج الأحداث إذ قدم الحدث بتقنية التلخيص وفيه يعمد الراوي إلى سرد الأحداث بأسلوبه وتلخيصها سيما وأنه لايسردها في زمنها إنما يقوم بنقلها فقط .

ومن أمثلة هذا النوع أيضاً في الرواية نفسها ما نجده في سرد الراوي العليم عن أصل المؤلف الداخلي ، إذ يقول **((أنه ابن تاجر من تجار الأرياف ، لم يكن ابن عامل أو فلاح حتى ينتمي ولو بمجرد الذكرى للعمال والفلاحين ثم حصل على وظيفة في المدينة وسكن شقة في حيٍّ راقٍ وكل هذا سار به بعيداً عن أصوله الأولى ، ولكنه لم يصل بعد إلى مشارف طبقة أخرى))** [1] ، الراوي في النص السابق يوظف تقنية التلخيص في تقديم حياة المؤلف الداخلي ، فهو لايستطيع سرد الأحداث المتعلقة كلها بحياة ذلك المؤلف إنما يعمد إلى تلخيصها وسردها ، وهو راوٍ يقع خارج الحكاية ، لذا فأن سرده يأتي موضوعياً ، فهو يقدم الحدث بعيداً عن ذات المؤلف الداخلي فلا نلمح لها أي وجود .

أما في رواية **المزاد** فتتجسد هذه الصيغة في كلام الراوي عن حياة رباب مع زوجها إذ يقول **((أشعرها الانتقال بالضآلة وسط هذا الفراغ بعد تسرب الأيام والليالي ، شعرت كم هو بعيد عنها ، زاده مرور الأيام بعداً ، في مساء اليوم الأول اكتشفت أنها لا يمكنها تناول عشائها إلا في حجرة السفرة ... شعرت بالضيق من هذا النظام الجامد ، كادت أن ترفضه ... وفي كل مرة كانت تذهب إلى غرفة الطعام ، كان السؤال الذي يفرض نفسه عليها : لماذا كل هذا ؟ المسألة لا تستحق ، حاولت أن تخفف عن وطأة هذا الجو))** [2] ، يقدم الراوي العليم حياة الناقدة مع زوجها بصيغة الخطاب المسرود ، إذ يتضح من خلال النص السابق

---

(1) المصدر نفسه : 66 .

(2) المزاد : 11 .

ملامح شخصية الناقدة وأثر تحولها في بيت جديد فهي تعيش حالة من الصراع المستمر ، إذ يركز الراوي على شخصية الناقدة ويلخص إحساسها في تلك اللحظة بوساطة معرفته المطلقة من خلال عبارات (أشعرها ، شعرت ، اكتشفت ... الخ) فكل هذه الأفعال تدل على معرفة الراوي بما كان يدور في ذهن الناقدة ، فهو إذن يقدم الحدث بصيغة ضمير الغائب ، والراوي العليم الذي استطاع أن يصور ويعكس أفعال الشخصية في هذا الموقف ، يوجه خطابه إلى متلقٍ غير مباشر ، ويشابه حال الناقدة ، حال الأستاذ إذ يقدم الراوي شخصية الأستاذ قائلاً : **((إن أكثر أحاديثه وأطولها تلك التي يجريها مع نفسه بعيداً عن الآخرين ، يخاف الغد ويخشى مجرد محاولة تصوره لصورة المستقبل ، لديه اقتناع أكيد أن الأيام التي مضت هي الأيام الجميلة حقاً التي ولت ولن تعود ، يتحدث دائماً عن العلم والفهم العلمي للعالم والنظريات الحديثة في علم النفس والسلوك المتخلف... يبدو مشدوداً إلى عالم رومانسي لا وجود له في الحياة اليومية ، وما زالت أغاني الأربعينيات قادرة على إسعاده وتحمل له أكبر قدرٍ من الشجن والحزن))**[1]، يحدد الراوي كلي العلم أفعال شخصية الأستاذ ويقدم تصوره عن العالم ، ويكشف عن صراعه الفكري وما يراه في أيامه الماضية واللاحقة ، فالراوي العليم وأن كان واقعاً خارج الأحداث ، إلا أنه يستطيع معرفة ما يدور في ذهن الأستاذ وكيفية إدراكه للعالم ، فلقد لخص شخصية الأستاذ بتركيزه على وعيها ومكنوناتها وقدمها بصيغة الغائب ، إذ عكست أفعال الشخصية بصيغة خطاب سردي موضوعي .

أما في رواية **أرق الفقراء** فتتجسد هذه الصيغة في خطاب الراوي عن قرار المؤلف بالاحتفاظ بأوراق الرواية والبحث عن مكان لاخفائها ، إذ يقول **((قرر أن يعيد النظر في فكرة الاحتفاظ بالأوراق والوثائق عن هذا العصر ، أشار إلى ذاكرته قال أن الاحتفاظ بأية وثائق في الذاكرة أكثر أماناً من أيّ مكان آخر ، ولكنه اكتشف ان الذاكرة أصبحت ضعيفة وأنه ينسى الكثير ، وأن الذاكرة أصبحت مثل**

---

(1) المصدر نفسه : 58 .

الصندوق المثقوب من منتصفه ، قرر أن يعالج نفسه ، يذكر أنه قرأ بعض التمرينات التي تقوي الذاكرة وتجعل الإنسان يتذكر كل شيء)) [1] ، الراوي في النص السابق يوظف صيغة ضمير الغائب في تقديم حدث إخفاء المخطوط ، فهو يروي الأفكار التي طرأت على ذهن الراوي حينما كان خائفاً على أوراقه ، فهو راوٍ عليم يسرد بأسلوب موضوعي كيفية توصل المؤلف إلى ذلك القرار فهو يستبطن وعي الشخصية ويكشف دواخلها وصراعها ، إذ يركز على صراع شخصية واحدة هي شخصية المؤلف لذا فلقد قدمها الراوي بتقنية التلخيص ، فهو يسرد ما يتعلق بالمؤلف في هذا الموقف فقط بعد أن يلخصها دون أن يتوسع في سرد أحداث ذلك الموقف .

صيغة الخطاب المسرود الذاتي :

وفي هذه الصيغة يتم الحديث عن ماضي الشخصية وبضمير المتكلم ، إذ تتحدث الشخصية عن ذاتها في الماضي ، وتتم هذه الصيغة عبر استرجاعات أو منلوج داخلي وقد تأتي بصيغة ضمير الشخص الثالث ، وقد سجلت هذه الصيغة حضورها في الثلاثية ، ففي رواية **نوم الأغنياء** تتجسد هذه الصيغة في كلام أحد سكان المقابر حينما بدء بسرد حكايته إذ يقول : **((بدأت منذ 32 عاماً مضت عندما أخطأت وتزوجت زوجتي الأولى ، أنجبت 8 أبناء أكبرهم في الثلاثين من عمره حالياً ، وأصغرهم عمره 16 سنة ثم توفيت زوجتي بسبب حالة ضعف عام وفقر دم ... تزوجت من زوجتي الثانية ... وفشلت في العثور على عمل بعد الظهر... حضر للعمل زميل جديد بعد تسلمه العمل سألته عن عنوانه فاخبرني أنه يعيش في القبور ... قررت الحضور إلى منطقة المقابر لعلي أجد هنا مكان يأوينا))**[2] في النص السابق يترك الراوي الشخصية تقدم نفسها وبلسانها هي ، إذ يستذكر الرجل حكايته قبل 32 عاماً وما حصل له مع زوجاته ومن ثم أسباب قراره السكن في منطقة المقابر ، فهو يقدم الحدث عبر سيرة ذاتية وبضمير المتكلم فلا نلمح

---

(1) أرق الفقراء : 99 .

(2) يوم الأغنياء : 258 .

وجود للراوي ، إذ أفسح المجال للشخصيات للتعبير أو التكلم بحرية مبتعدة عن الراوي وتدخلاته ، تكون علاقة الذات المتلفظة للملفوظ علاقة مباشرة أي هي صيغة المسرود الذاتي ، فالشخصية تتحدث عن ماضيها بلسانها ، وقد يعود السبب في ابتعاد الراوي عن التدخل إلى أن **((الروائيين وابتداءاً من فلوبير بدأوا يستنكفون التدخل كذوات متلفظة في النسيج الحكائي تاركين المكان للقصة وحقّ الكلام للشخصيات أو الأحداث))** [1] .

أما في رواية المزاد فتتجلى مذكرات الاستاذ بهذه الصيغة إذ يقول **((من قبل كان الجمال في نظري يرتبط بالحشمة ، أكثر النساء جمالاً ، هي ما تخفي معظم ما لديها تحت الملابس ... كنت أتوه وأنا أنظر إلى أيّ امرأة مع زوجها ثم تقودني الأفكار إلى هذا الحد ، كنت أنظر إلى نفسي في مرآة فأجد أنني لا اختلف كثيراً عن الزوج الذي انطفأت الإنسانية في ملامحه كهلٌ قبل الأوان))**[2].

يوضح النص السابق تصورات الأستاذ القديمة في ارتباط الجمال بالحشمة، وكيف يراه ، إذ يتحدث عن ذلك في مذكراته وهو لايوجه كلامه إلى متلقٍ مباشر فهو يتكلم مع ذاته ، فالأستاذ هو أحد شخصيات الحكاية وهو هنا يوضح وجهة نظره بعيداً عن تدخلات الراوي ، فالنص السابق قدم بصيغة الخطاب المسرود الذاتي والذي قدمه الأستاذ بصيغة ضمير المتكلم في حديثه عن تصوراته القديمة.

وفي رواية **أرق الفقراء** تتمثل هذه الصيغة في كلام المؤلف مع نفسه حينما كان في سجنه إذ يقول **((في البداية كان من الصعب العثور على عين أدمية في مثل هذا الجو غير الإنساني ولكنني وجدت بعض البشر بين السجانين ، كنت اكتشف أن الإنسانية – التي لا أتوقعها – تنبت تحت الجلد الخشن ورغم خشونة الجلد كان تحته قلوب تنبض ، عبارة عن قارورة مليئة باللبن الأبيض))** [3] ،

---

(1) النص الروائي ، تقنيات ومناهج : 46 .

(2) المزاد : 231 – 232 .

(3) أرق الفقراء : 74 .

يصور الراوي (المؤلف) حياته الماضية في السجن وكيفية تعامل السجانين معه واكتشافه للحقيقة الإنسانية لهؤلاء البشر ، فهو يروي كلامه بعد إنجاز الحدث ، أي بعد خروجه من السجن ، إذ ينقل الحدث بصيغة الخطاب المسرود الذاتي ، فالمؤلف – وهو الشخصية الرئيسة – يقوم بنقل أو سرد الحادثة بلسانه عن أحداث مر بها في فترة ماضية قبل انجازه لهذا الملفوظ .

صيغة الخطاب المعروض (المباشر) :

وفي هذه الصيغة يتم نقل كلام الشخصيات دون تدخلات الراوي أي يكون نقل الحوار مباشراً وصريحاً ، وقد حفلت الثلاثية بهذه الصيغة سيما رواية المزاد، وقد سجلت حضوراً قليلاً في رواية نوم الأغنياء ، إذ تتجسد في هذه الرواية في الحوار الذي دار بين المؤلف والناقد حول الرواية ، إذ يبدأ بتذكير الناقد للمؤلف بوجود صديق ثالث معهما حينذاك فيقول : **((لعلك تذكر أن صديقاً ثالثاً كان معنا، رئيس نيابة على ما اعتقد وهو قارئ جيد ، قال أن الموضوع كئيب بما فيه الكفاية وهو حزين ومقبض في حدِّ ذاته ، ولا بد من تناوله بشكل كوميدي صرف .**

- **كل هذا أذكره .**
- **إذن هي الرواية نفسها .**
- **فعلاً**
- **ولماذا تريد مني قراءتها ؟**
- **لأنه ليس لديّ شخص يقوم بنفس المهمة**
- **وهل وصل الحال إلى هذا الحد في مصر ؟**
- **وأكثر .**
- **وعلى الرغم هذا لن اقرأها .**
- **هل لي أن أعرف الأسباب ؟**

- **قلت لك إنها كثيرة ، إليك يا سيدي المؤلف الشاب))** [1] ، ثم ينتقل الراوي بعدها إلى سرد الأسباب بصيغة الخطاب المسرود .

فالراوي ينقل الحوار الذي دار بين الشخصيات دون تدخل منه ، إذ يتضح من خلال كلام المؤلف على الحال الذي وصل إليه نقاد الرواية في مصر ، والراوي يترك الشخصيات لتعبر عن ذلك بلسانها وتتأتى هذه الصيغة حينما **((يقطع الراوي سرده ليتقدم صوت الشخصية بنطقه الشفهي المباشر محاوراً المخاطب))** [2] ، ويبدو أن الراوي يعمد من خلال عرض النصوص بصيغ مختلفة إلى محاولة تنويع أساليب تقديم الخطاب سيما أنه في هذا النص بالذات يبدؤُه بصيغة الخطاب المعروض غير المباشر ثم ينتقل إلى صيغة الخطاب المعروض المباشر ومن ثم إلى سرد أسباب الناقد بصيغة الخطاب المسرود أي أن تقديم حدث لقاء المؤلف بالناقد قد انتظمته ثلاث صيغ .

أما رواية المزاد فقد حفلت بهذه الصيغة ومنها الحوار الذي دار بين الأستاذ وأحد حراس مقبرة الخديوي توفيق إذ يخبر الأخير الأستاذ بأن الخديوي سيعاود حكم مصر ، ويبدأ الحوار باستفهام الأستاذ قائلاً : **((– ولكن الخديوي توفيق ميت ؟**

- **نعم**
- **ومدفون هنا ؟**
- **نعم**
- **فكيف يحكم إذن ؟**
- **سيخرج في موكب ضخم يبدأ من هنا وينتهي عند قصر عابدين .**
- **ومتى يحدث هذا ؟**
- **في النصف الثاني من عام 1982 .**
- **في حماية من هذه المرة ؟**

---

(1) نوم الأغنياء : 49 – 50 .

(2) تقنيات السرد الروائي : 109 .

- **المحتلون الجُدد))** [1] .

يقدم الراوي النص السابق عبر الحوار المباشر الذي يختفي فيه الراوي تماماً ويسمح للشخصيات أن تتبادل الكلام فيما بينها دون تدخل منه ، إذ ينقله (أي الخطاب) دون أية تعديلات منه ، فالحوار يسمح للشخصيات بالتعبير عن رؤيتها وبتوظيف لغتها الخاصة التي تقدم بوساطتها ما تريد إيصاله ، إذن فلقد قام الراوي بسرد موضوعي لذلك الحوار عبر تقنية الاستخدام المشهدي أو ما اصطلح عليه بـ(الحاضر السردي) ، وهو ترك الشخصيات تتكلم بلسانها مما يوسع عملية سرد الأحداث من خلال تلك الشخصيات المتحاورة .

وكذلك من أمثلة هذا النوع في هذه الرواية الحوار الذي دار بين عاش الملك وأحد المدلكين في حمام عام ، إذ يعرض الأخير على عاش الملك أن يمارس الجنس مع زبون يعرفه ويبدأ الحوار باستفهام المدلك إذ يقول طالباً الرد **((– ماذا قلت ؟**

- **هيه**
- **طاقة القدر فتحت لك**
- **القدر ؟**
- **لدينا كاتب يقول إنه مغرم بالآثار والمساجد الشعبية والأحياء القديمة أبيض مثل الحليب ليّن مثل القشدة ، عندما يتكلم يبدو أنه يرقص بياضه مشّوب بالحمرّة ناعم يبحث عن رجل مثلك .**
- **سأرد عليك .**
- **لن يكتفي بالدفع أو غرومات الطعام ، ولكنه سيكتب عنك قصة تمثل في السينما في اليوم التالي ، وقد يرشحك لبطولتها فتتحول إلى نجم سينمائي .**
- **سأفكر في الأمر .**
- **وافق الأن ، معي تليفونه ، في الأمر منفعة لي ولك .**
- **فيما بعد ، فيما بعد))** [1] .

---

(1) المزاد : 110 .

يقدم الراوي الحوار السابق مباشرة أمام المتلقي دون أدنى تدخل منه ، إذ يترك الشخصيات تعبر وتنطق وتتحاور بما تريده وتراه ، على وفق وضعها ومزاجها، ولأن الرواية جنس مختلط **((فهي تجمع بين محكي السارد وحوار الشخصيات التي تتكلم كل واحدة منها لغة مناسبة لوضعها الاجتماعي ولمزاجها))** [2] .

فالحوار السابق وضح بعض جوانب الشخصيتين بتسليط الضوء عليهما وهذا ما مثلته تقنية الحاضر السردي أو الاستخدام المشهدي ، فالمتلقي إذ يتلقى تلك الحوارات إنما يتلقاها من الشخصيات مباشرة بتغيب كلي للراوي .

أما في رواية **أرق الفقراء** فقد ظهرت هذه الصيغة بشكل واضح وفي عدة مواضع فقد منها الحوار الذي دار بين المخرجة والمليونير حول اشتراكهم في الفيلم واحتدام الصراع بينهما إذ يرفض المليونير الاشتراك فتتجه إليه المخرجة بقولها: **((- بل ستشترك**

- **لن اشترك**
- **ستمثل**
- **لن أمثل**
- **ستفعل ما آمرك به**
- **لن أفعل))** [3] .

يمثل النص السابق حدة النقاش بين المليونير والمخرجة بصيغتي الأمر والنفي فالراوي يكتفي بنقل الحوار في هذا النص دون تدخل منه ، فالحوار يتم تبادله عبر هاتين الشخصيتين كما هو ، والكلام يصدر مباشرة من متكلم إلى متلقٍ مباشر دون وجود وسيط بينهما يعلق أو يوضح أو يفسر .

---

(1) المزاد : 175- 176 ، وتنظر كذلك الصفحات : 130، 169، 206، 239، 267، 269، 284، 312، 322، 346 .

(2) النص الروائي ، تقنيات ومناهج : 24 .

(3) أرق الفقراء : 266 .

ومن الأمثلة الأخرى لهذه الصيغة في هذه الرواية الحوار الذي دار بين المهندسين الذين جاؤوا لرفع القبور وتحويلها في مكان آخر وبين سكان القبور الذين استاؤوا من هذا الحال إذ يبدأ الحوار بكلام المهندسين وردهم من مكان نقل القبور **((- ستخصص المحافظة 700 فدان في صحراء مدينة نصر لكي تنقل إليها القبور بالموتى .**

- **وهذه المنطقة**
- **سيعاد تخطيطها من جديد لكي تُبنى مساكن .**
- **لِمَ ؟**
- **لأن الحي أبقى من الميت .**
- **ومن قال إن الذين يسكنون هنا من الموتى ، إن الأحياء أكثر من الموتى .**
- **ولكن ذلك يتم بصورة غير قانونية ، على الورق المنطقة للموتى فقط ، ولا وجود للاحياء فيها))** [1] .

فالراوي يكتفي في النص السابق بنقل كلام الشخصيات أو حوارها دون أن يفرض صوته أو تدخلاته .

(1) المصدر نفسه : 411 .

صيغة الخطاب المعروض غير المباشر :

ويتم في هذه الصيغة نقل حوار الشخصيات بتدخل الراوي وشرحه وتعليقه، إذ يكون ذلك التدخل ظاهراً للعيان فهو يفسر ويحلل ويعلق ، ومن معاينة نصوص الثلاثية ، فلقد اتضح بروز هذه الصيغة سيما في روايتي المزاد وأرق الفقراء على أن ذلك لايعني انعدامها في رواية نوم الأغنياء ، فقد تمثلت هذه الصيغة في رواية **نوم الأغنياء** في الحوار الذي دار بين المؤلف والناقد حول الرواية ، إذ يبدأ الناقد الحوار بسؤال المؤلف عن اسم الرواية فيقول الراوي : **((سأله :**

- **ما اسم هذه الرواية ؟**
- **شكاوي المصري الفصيح .**

أشاح بيده :

- **أُفٍ ، وهذا سبب آخر لرفض القراءة .**
- **لمَ ؟**
- **الأسباب في كثرة الهم فوق القلب ، إليك يا سيدي .**

توقف الناقد ، تذكر فجأة أمراً ما ، سأل المؤلف :

- **حدثتني منذ عام عن رواية تعاني كتابتها ، الرواية عن رجل ضاق به الحال، فعرض أولاده للبيع في الشارع**

صاح المؤلف :

- **أنها هي بالفعل .**
- **لايومها قلت لي عنواناً طويلاً ، سأحاول تذكره كان يبدأ بكلمة عندما على ما اعتقد كان العنوان ، يقول : عندما عرض عباس المليونير أولاده للبيع في ميدان سليمان باشا وما جرى حول هذا من أحداث ، وصلت سعادة المؤلف إلى درجة لم تحدث من قبل ، عندما اكتشف أن الناقد يحفظ عنوان الرواية عن ظهر قلب رغم مرور عام على حديثهما عنها .**

اكمل الناقد ...)) [1] ، بعدها يتحول الخطاب إلى صيغة المعروض المباشر وفي النص السابق تتضح تدخلات الراوي وتعليقاته إذ أنه لايكتفي بنقل الحوار فقط وإنما يعمل على وصف حال المتكلم أثناء وبعد الكلام ، فهو في ذلك يعمل على توضيح الصورة لدى المتلقي ، والراوي هنا **((يتوارى خلف الشخصيات ويحرك خيوط الأحداث ويظهر عبر المقاطع النصية التي تحمل العلامات التلفظية للتباعد السخري أو للقدح أو للمدح))** [2] ، وعلى الرغم من أن الراوي – حسب تصورنا – لايفسر بعض الأحيان أو يعلق في هذه الصيغة إنما يكتفي بعبارات ممهدة لكلام الشخصيات مثل **(ردّ ، أجاب ، تساءل ، قال ... الخ)** فإنه يقحم نفسه أو كلامه اثناء حوار الشخصيات في إشارة صريحة منه بوجوده الفعلي في النص وتأطيره للحوار .

أما في رواية **المزاد** فتتجلى هذه الصيغة في الحوار الذي دار بين أفراد العائلة حينما أحضر عاش الملك اللحم ليأكلوه ، إذ يبدأ الحوار العبقري ، إذ يقول الراوي **((تساءل العبقري :**

- **ألم يكن من الأفضل تقسيم اللحم على ثلاثة أيام ؟**

ردت فاتنة المقابر .

- **ليتنا فكرنا في هذا .**

قال عاش الملك معلقاً :

- **لحم لثلاثة أيام أفضل من لحم ليوم واحد .**

ضحك الأستاذ قائلاً:

- **اليوم لحم ، وغداً أمر كلوا كلوا))** [3] .

في النص السابق تتضح تدخلات الراوي في ثنايا الحوار فهو لايكتفي بنقل الحوار فقط وإنما يعمل على وصف هيأة أو حال الشخصية لحظة نطقها (الملفوظ)

---

(1) نوم الأغنياء : 48 – 49 .

(2) النص الروائي ، تقنيات ومناهج : 46 .

(3) المزاد : 33 .

ربما يعود السبب في ذلك – حسب تصورنا – إلى محاولة الراوي مساعدة المتلقي في رسم صورة واضحة عن تلك الشخصيات سيما وأنه يقوم بنقل كلامها (والذي يعكس في أحيان كثيرة أفكارها) كما ويقوم بوصف هيأتها لحظة الكلام .

ومن أمثلة هذا النوع أيضاً في هذه الرواية الحوار الذي دار بين المؤلف والناقدة رباب حول شخصيات الرواية ، إذ يقول الراوي : **((قال لها أن لديه سؤالاً يريد طرحه عليها :**

- من أقرب أشخاص الرواية إليك ؟

ضحكت قائلة :

- الأستاذ لعنة المقابر ، الابوكاتو ، بالع الراديو

ضحكت أكثر لأن الألقاب الأربعة كانت لشخص واحد .

سألها من جديد

- تحبينه لأنه أول الرافضين لعملية البيع .

قالت :

- لا ، القلب ليست له أسبابه الواضحة ، أحبه لسبب أو لآخر ليس من بينها أنه الرافض الوحيد لعملية البيع ،

- وأحبُ فصول الرواية ؟

قالت له رباب :

- لا أحب كثيراً استخدام أفعل التفضيل ، أنه أحد الأساليب التي ضيعت علينا الكثير من عيوب اللغة العربية كنت أفضل القول ، أن الأستاذ من أحسن الأشخاص ولكن أفعل التفضيل يبدو حالة من المطلق الغريبة على الواقع ، بالنسبة للفصول القريبة إلى نفسي ، أقول أنها البداية الثالثة للرواية ، والفصل الخاص بأوراق الأستاذ ، لأنهما يقدمان جذور ما جرى وما حدث ، ولو كنت كاتبة هذه الرواية لبدأت الرواية بأحدهما)) [1] .

---

[1] المزاد : 51 – 52 .

تتجلى تداخلات الراوي في النص السابق في محاولة إعطاء وصف كامل وشامل عن حال الشخصيات المتحاورة في أثناء نقله الحوار ، بيد أن ذلك يقلل من المباشرة التي يتوجه بها الخطاب (الحوار) للمتلقي ، إذ أن الراوي هو من يقوم بعملية تفسير الضحك وما إلى ذلك ، فهو هنا يحاول التوضيح والتأشير للمتلقي كيما يساعده في عملية الاستنتاج والتفسير .

أما في رواية **أرق الفقراء** فتتجسد هذه الصيغة في الحوار الذي دار بين أحد الصحافيين والضابط الكبير عند عقد المؤتمر الصحفي حول قضية العائلة ، إذ يقول الراوي : **(رفع الصحفي الأجنبي يده ، قال له الصوت :**

- **اذكر أسمك ، واسم الجريدة أو المجلة أو وكالة الأنباء التي تمثلها ويجب أن يكون الحديث باللغة الأمريكية .**

سأله الصحفي :

- **ولكن اين أصحاب الشأن ؟**

كان السؤال قصيراً ، رد عليه الضابط الكبير بسؤال آخر .

- **أيّ شأنٍ ؟**

نظر الضابط الكبير مبتسماً إلى الجالسين بجواره يقرأ على وجوههم ردَّ الفعل بطريقته الذكية والخارقة في التصرف ، رغم أن السؤال لم يحسب أحد حسابه من قبل .

قال الصحفي موضحاً :

- **أقصد العائلة ، التي عرضت نفسها للبيع في ميدان عام .**

صاح فيه الضابط مقاطعاً قبل أن يكمل سؤاله .

- **المتمردون ، الخونة ، العملاء حدد يا رجل ماذا تريد أن تقول بوضوح))**[1] .

ينهض الراوي في النص السابق بوظيفة تأطير الحوار فالراوي يعلق ويشرح ويفسر ما دار في ذلك المؤتمر وعلى هذا يستطيع القارئ أو المتلقي تخيل الحوار

---

(1) أرق الفقراء : 124 – 125 ، ونكتفي بهذا المقطع لطول الفقرة .

على وفق ما يفصله الراوي من وصف للأفعال والحركات الدقيقة للشخصيات في نقله للحوار .

ومن الأمثلة الأخرى لهذا النوع في الرواية نفسها الحوار الذي دار بين المؤلف ورجل متقدم في العمر اشترى روايته ليتعلم منها ظاناً أنها كتاب يعلمه كيفية كتابة الشكوى ، إذ يقول الراوي : **((سأله المؤلف :**

- **ولكن الشكوى لغير الله مذلة ، هكذا يقول المثل الشعبي .**

قال الرجل بسرعة ، وكأن الرد كان جاهزاً :

- **هذا مثل من قبل أن توجد الدولة .**

سألة المؤلف من جديد :

- **لماذا لا تفعل مثل الذي عرض عائلته للبيع ؟**

أشار الرجل إلى ذهنه وقال :

- **هل أنا مجنون ؟ الرجل الذي عرض أسرته للبيع مسنود لايقدم على مثل هذه الحركات إلا من كان يسنده أحد .**

تعب الرجل من كثرة الكلام ، أكمل بعد قليل :

- **اقطع ذراعي ، إن لم يكن هذا الرجل متفقاً مع المحافظ قبل الذهاب إلى ميدان عابدين .**

صحح له المؤلف :

- **عابدين أم التحرير ...))** [1] .

في النص السابق يوظف الراوي صيغة المعروض غير المباشر في تقديم الخطاب فهو يتدخل قبل الخطاب وفي أثنائه وبعده ، واصفاً حال الرجلين المتحاورين فهو لايقدم الخطاب بصورة مباشرة ، إنما يعمد إلى إضافات وتعليقات من عنده .

صيغة الخطاب المعروض الذاتي :

(1) أرق الفقراء : 215– 216 ، ونكتفي بهذا المقطع لطول الفقرة .

وفي هذه الصيغة تتحدث الشخصية مع ذاتها لحظة انجاز الكلام عن فعل تعيشه في تلك اللحظة فهي صيغة مشابهة لصيغة المسرود الذاتي وتختلف عنها في زمن القول فهذه الصيغة تمثل كلام الشخصية عن ذاتها في وقتها الحاضر أي في زمن القول الآني وتتمثل هذه الصيغة في رواية نوم الأغنياء في حديث المؤلف مع نفسه حينما وقف أمام المقهى الذي غادرته رباب بعد انتهاء نقاشهما ، إذ يقول مخاطباً نفسه : **((لو كان المصري الفصيح مثقفاً نال قسطاً من التعليم لقلت على لسانه في الشكاوي : نحن لم نأتِ إلى هذا العالم إلا لكي يعذب بعضنا البعض ، وسيفي كل منا حساباته مع الآخر ، ولكن المشكلة أننا لم نتعود ابداً تسمية الأشياء بأسمائها الفعلية لانقول عن الرجل رجلاً والشارع شارعاً هذا العالم لم يعد يعرف صدق الكلمة ولا ما يعنيه الحرف من تحديد صارم))** [1] .

في النص السابق يخاطب المؤلف ذاته حينما غادر المقهى ونظر إلى الشارع الذي يقف فيه والتأثير الذي تركه لقاء الناقدة به فيقدم خطابهُ لحظة إحساسه بهذه المؤثرات أيّ حديثه مع ذاته لحظة انجاز الكلام فهو إذاً يقدم الخطاب بأسلوب المنلوج الداخلي وبتقنية الحاضر السردي (أو الاستخدام المشهدي) .

أما في رواية المزاد فتتجسد هذه الصيغة في كلام الأستاذ لحظة ترتيب أوراقه بعد رحلة المشاهدات فيقول : **((في جلستي أخذت أقلب الأوراق وجدت فيها الكثير من المعلومات عن هذا اليوم ، رحت ارتبها قلت أنني سأصدر كتاباً سيكون هذا اليوم العجيب هو نقطة البدء ، أن معلوماتي عن اليوم قد تبدو مشوشة لأن مصدري فيها كل ما وقعت عليه العين في ذلك اليوم العجيب))** [2] .

يحدد الراوي هنا (وهو الأستاذ) طريقته في تقديم هذا الخطاب إذ إنه يوظف صيغة المعروض الذاتي في سرده للأحداث التي سجلها وراقبها أثناء رحلة البيع ، وهو يتكلم لحظة عودته من الرحلة ، إذ يجد فيها كثيراً من المعلومات التي سيصدرها

---

(1) نوم الأغنياء : 107 .

(2) المزاد : 248 .

في كتاب ، فزمن انتاج هذا الملفوظ كان في لحظة ترتيبه للأوراق ، وأن كانت دلالة الكلام على الماضي ، بمعنى أنه احتفظ بهذه الأحداث بعيداً عن أوراقه ، عبر مشاهداته التي ولّدت له فيما بعد فكرة جمع هذه الأحداث في شكل كتاب وهذا ما يؤكده أدوارد ديكاردن ، إذ يقول **((هنالك شخصية تعبر عن فكرها الأكثر حميمية والأكثر دنواً من اللاشعور دونما تنظيم منطقي سابق ، أي فكرها في حالة تولده ، وذلك بوساطة جمل مباشرة مختزلة إلى حدها التركيبي الأدنى بحيث توحي بالتجلي التلقائي))** [1] .

وتتمثل هذه الصيغة في رواية **أرق الفقراء** في قرار المؤلف بعدم وضع خاتمة لروايته بعد سماعه قرار إزالة المقابر ، إذ يقول : **((لن اضع على الورق نهاية لرواية لا تزال مستمرة على أرض الواقع ، لن تنتهي روايتي أبداً ... لن أعيد كتابة الرواية من جديد ، ستكتب افعال الناس البسطاء رواية أخرى ، حكاية غير كل الحكايات التي عندي ، سيكون فيها الصدق والبساطة والعفوية ، كلمات استخدمت من قبل في الحديث عن الهزيمة تبرير أفعال الحاكم وخداع الجماهير ، كلماتي تحولت من قبل إلى مصانع لتصدير الأحلام إلى الناس ، أما الآن فيختلف الأمر كثيراً ، أفعال هؤلاء الناس بكر لم تحدث من قبل))** [2] .

فالراوي وعبر المنلوج الداخلي وبصيغة ضمير المتكلم يعرض قراره بعدم وضع خاتمة لروايته ، إذ يفسر الراوي ذلك بمقارنة حال كتاباته السابقة واللاحقة فهو يروي الخطاب ويتخذ القرار لخطة سماعه قرار إزالة القبور ، فهو إذن يتكلم على كتاباته التي تعكس ذاته في تلك اللحظة .

وقد يعمد الروائي إلى توظيف صيغتي (الخطاب المعروض الذاتي والخطاب المسرود الذاتي) في عملية مزاوجة يرمي من ورائها إلى المقارنة بين حالين ، منها ما يوضحه النص الآتي في تصور المؤلف السابق والحالي ، وهو في السجن ، عن

---

(1) النص الروائي ، تقنيات ومناهج : 53 .

(2) أرق الفقراء : 417 .

مستقبل ابناء القرى في مصر فيقول : **((قلت لنفسي من قبل كنت اتصور أن القرى المصرية تمد مدن مصر بأكبر عدد من الخدم ، ولكنني كنت واهماً ، أن القرى تمد المدن بأكبر عدد من المتهمين والمذلين والمهانين والذين يتم التحقيق معهم ، أنها تمد المدن بمن يدخلون السجن ومن تصدمهم السيارات في الشوارع ومن تضربهم قوات الأمن ومن ترمي المدينة نفاياتها عليهم))** [1] .

حديث الراوي مع ذاته في النص السابق يتم عبر صيغتين يكمن الاختلاف بينهما في الزمن فقط ، ذلك أن الراوي (المؤلف) يقدم تصوره السابق عن حال أبناء القرى في مصر في زمن يسبق حديثه الآني ، أي قبل معايشة المؤلف للتجربة فيما يتغير هذا التصور والذي يقدمه في لحظة انجازه الكلام ، إذ يراهم مجموعة ابناء مظلومين مسخرين لخدمة الدولة فقط ، فالراوي مؤطر الخطاب منح لشخصياته حرية الكلام وتركها تعبر عن ما يدور في ذهنها وهو هنا يسمح للشخصية أن تقدم نفسها بنفسها ذلك أن **((الانتماء الاجتماعي والمزاج الشخصي يظهران في مستويات اللغة والعادات واللغة الشخصية والايقاع وطريقة النطق المتعلقة بكل منها))** [2] .

فوصف المؤلف لابناء القرى جاء منوعاً منها **(الخدم، المتهمين، المهانين)** فهو إذن يقدم خطابه بنمط سردي ذاتي بواسطة المنلوج الذاتي عبر تقنية التلخيص، فهو يختصر الأحداث ويلخصها من ثم يسردها بضمير المتكلم .

---

(1) أرق الفقراء : 75 .

(2) النص الروائي ، تقنيات ومناهج : 48 .

صيغة الخطاب المنقول المباشر :

وفي هذه الصيغة ينقل الراوي كلام الشخصيات كما هو إلى مخاطب مباشر أم غير مباشر ، إذ ينقله من متكلم غير المتكلم الأصل مع بقاء صيغة الكلام ثابتة دون تغير .

ففي رواية **نوم الأغنياء** يقوم الراوي بنقل مضمون رسالة صديق المؤلف حرفياً دون أي تغير في صيغتها على الرغم من أنه ليس المتكلم الأصل فيقول **((إنك لم تجد بعد مساحة من الأرض تقف عليها ولا وجهة نظر شاملة تجاه قضايا الواقع ، السرد الروائي عندك تتخلله كثير من الاستطرادات والحكايات الفرعية والقصص الجانبية التي تنقل ساق الرواية ، ويجعله يميل تحت عبئها ، محاولات التجديد في أعمالك أقرب لاستعراض العضلات وممارسة قهر ثقافي تجاه القارئ الذي تحاول إشعاره بمدى تخلفه ، ومدى تفوقك حضارياً عليه))**[1].

في النص السابق يقوم الراوي بنقل مضمون الرسالة التي وصلت إلى المؤلف من صديقه القديم في القرية دون أدنى محاولة للتغير في صيغتها ، إذ ينقل كلام الصديق المباشر موظفاً ضمائر المخاطب **(إنك لم تجد ، تقف ، عندك ، أعمالك..)** فالراوي قام بنقل الكلام حرفياً دون تحريفه إذ يوجهه الصديق بصورة مباشرة لمتلقيه وهو المؤلف ، أما حينما يرويه الراوي مؤطر الخطاب فأنه يرويه لمروي له غير مباشر .

أما في رواية **المزاد** فتتجلى هذه الصيغة في الكلام الذي ينقله المؤلف من أوراق الأستاذ في مفكرته وينقلها كما هي ، إذ يقول : **((آه يا قاهرة كم تغيرت في سنوات قليلة ، كم أصبحت بركة لكل المتناقضات كم أصبحت قاسية وحنونة ، منكسرة ومنتصرة ، منفتحة ، ومنغلقة ، جائعة ومتخمة ، رحبة وضيقة مبتذلة**

---

(1) نوم الأغنياء : 18 .

وخجولة ، أين قاهرة الستينات أين ؟ أين ؟ قاهرتي مدينة تطلب الترف والمتعة واللذة ...)) [1] .

يقدم الراوي حديث الأستاذ مع نفسه في أوراقه ، إذ يخاطب القاهرة بضمير المخاطب منوعاً في مفرداته سيما المتناقضات منها عبارات **(قاسية وحنونة ، منكسرة ومنهزمة ..)** وهو أي الراوي في كل هذا يحرص على أن يبتعد عنها (أي أسلوب الشخصية) ذلك أن الراوي قد سمح للشخصية أن تقدم الحدث بلسانها بما يؤشر –في ذلك التنوع والتناقض– **((علواً للمميزات الفردية أو الجماعية للشخصيات والتي يحرص المؤلف في الابتعاد عنها))** [2] .

وفي رواية **أرق الفقراء** تتمثل هذه الصيغة في كلام النخبة المثقفة التي وجهت خطابها للسادات بعد عودته من رحلة السلام ، إذ ينقلها الراوي كما هي فيقول **((وقال توفيق الحكيم مخاطباً العائد من بلاد الأعداء هدمت جدار الهزيمة ، وتهزم اليوم جدار العُقد النفسية .**

وقال رياض السنباطي :

نرشحك لجائزة نوبل للسلام

وقال الدكتور سيد عويس :

القيم العربية بعثتها من جديد)) [3] .

في النص السابق يقوم الراوي بنقل كلام الشخصيات أو النخبة المثقفة دون أي تحوير أو تغير فيه للمروي له غير الممسرح فلقد قام الراوي بنقله حرفياً دون تصرف منه في صيغة الضمائر أو ايجاز فكرة الكلام .

---

(1) المزاد : 60 .

(2) ينظر : النص الروائي ، تقنيات ومناهج : 25 .

(3) أرق الفقراء : 385 .

صيغة الخطاب المنقول غير المباشر :

وفي هذه الصيغة يعمل الراوي على دمج كلام الشخصيات بسرده ، بمعنى التصرف في مقولة الشخصيات وعدم الاحتفاظ بها كما جاءت الأمر الذي يؤدي إلى دمج الحوار بالسرد وقد احتلت هذه الصيغة مساحة لا بأس بها في الثلاثية ، ففي رواية نوم الأغنياء ينقل لنا الراوي ما دار بين الأستاذ وأفراد العائلة عن سر الاجتماع قبل أن يطرحه المليونير ، إذ رتب الأستاذ جملة أمور تصور أنها ما سيبحثه المليونير ، إذ يقول الراوي عن الأستاذ **((قال للجالسين أن ذلك هو ترتيب الاهميات ، السكن ، الطعام ، ثم الأمن ثالثاً ، ولا يمكن للمليونير أن يتكلم سوى بهذا الترتيب مهما كانت رغباته وتصوراته الخاصة ، سألوه أن كان قد تناقش مع المليونير في ذلك فنفى وأكمل أن ما يقوله هو تصوره الخاص به))** [1] .

في النص السابق يقدم الراوي وضمن صيغة الخطاب المسرود خطاباً منقولاً غير مباشر إذ أنه عمل على دمج كلام الشخصية بالسرد، أي أنه لم ينقله حرفياً كما هو إنما عمد إلى إيجاز المضمون ونقله مع التصرف الواضح في صيغة الضمائر .

أما في رواية **المزاد** فتتجلى هذه الصيغة في مضمون الحديث الذي دار بين العبقري ومدبره حول استئجار شقة للمدير باسم العبقري ، إذ يقول الراوي **((تكلم المدير لأن ثقل الصمت بدا قاسياً قال أنه يعطي للعبقري فرصة للتفكير بهدوء ويبلغه قراره في الوقت المناسب ولا يجبره على الموافقة الآن ، فاجئ العبقري المدير بأن انتفض واقفاً قال بصوتٍ خطابي أنه لا يفكر في أمر يطلبه منه مديره العظيم ، أنه يوافق من الآن وتحت أمر المدير بالشكل الذي يناسبه))** [2] .

نلاحظ هنا أن الراوي قد تصرف في كلام الشخصيات وأوجز لنا مضمون الحوار وموضوعه بطريقة دمج فيها كلام الشخوص مع كلامه .

---

(1) نوم الأغنياء : 86 .

(2) المزاد : 301 .

وتتجسد هذه الصيغة في رواية أرق الفقراء في نقل الراوي لمضمون الحديث الذي دار بين المؤلف وزوجة أحد أقاربه الذي التجأ إليه ليخفي الرواية عنده ، إذ يقول الراوي **((خبطت زوجته المريضة بيدها بمجرد أن عرفت أن المؤلف من أولاد البلد لم يفهم المؤلف السبب لكنها قالت ان من يحضر من البلد بهذه الصورة لابد وأنه يحمل خبراً سيئاً من هناك موت أو قتل ، حريق في البيت أو إطلاق مياه على زرع ، أما الأخبار السعيدة المفرحة فيتركونها تصل على مهلها طمئنها المؤلف ، قال أنه مثلهم يعيش في مصر منذ سنوات وأن حضوره تمَّ بالصدفة لأنه كان يمر من هنا))** [1] ، فالراوي ينقل في النص السابق مضمون ما دار من كلام بين الشخصيات باسلوبه هو لا بأسلوب أو نطق تلك الذوات المتحاورة (أي الشخصيات) فنحن نعرف مضمون الكلام **((بيد أننا نجهل نطق الكلمات فعلياً))** [2] .

نخلص مما سبق تنوع الصيغ التي اعتمدها القعيد في تقديم نصوصه وكل ذلك يتآتى بسبب تعدد المواقع التي احتلها راوي كل نص الأمر الذي سينعكس بالتالي على أسلوب تقديم الخطاب ، وهو ما أشرته دراسة هذا المبحث .

---

(1) أرق الفقراء : 100 .

(2) ينظر : الشعرية : 47 .

الفصل الثاني

المروي

المبحث الأول : بناء الحدث .

المبحث الثاني : بناء الزمن .

المبحث الثالث : بناء المكان .

المبحث الرابع : بناء الشخصية .

المبحث الأول
بناء الحدث

لكل منا في حياته حوادث غير منتهية ، تصادفه ، سواء اكانت تلك الحوادث رئيسة تغير مجرى حياته ام ثانوية قد تصب في المجرى نفسه ، او تبتعد عنه وهذه الحوادث تنتج طبيعياً من علاقة الفرد بالمجتمع ، فالفرد يؤثر في المجتمع ويتأثر به سواء أكان التأثير أو التأثر سلبياً أم إيجابياً ، فلابد من تحقق أحدهما على الأقل على ارض الواقع .

وفي النص الأدبي تصادفنا هذه الحالة ، إذا ما سلّمنا بأن الرواية صورة عاكسة لما مرّ به المجتمع من أحداث او إشارة إلى حالة معينة يحاول الروائي معالجتها او طرحها – بطريقة مجسدة فنياً، اذ يعّد الحدث لبّ العمل الروائي فهو الفعل المقترن بالزمن ، ولما كان الحدث متشكلاً من مجموعة الافعال السردية والوقائع المرتبطة على نحو خاص تتجه إلى نهاية محدودة ، [1] فلابد ان تكون له أهمية تكمن في كونه **((تضارب للقوى المتعارضة او المتلاقية الموجودة في اثر معين اذ تؤلف كل لحظة موقف للنزاع تتلاحق فيه الشخصيات ، تتخالف او تتجابه))**[2].

ويُعّد أرسطو أول من أشار إلى الحدث وأهميته إذ شبهه بالخطة من قبل المؤلف في ترتيبه للافعال ، وربط بينه وبين فن الرسم من حيث اختيار الالوان اعتباطياً او على وفق معايير محدودة وخطة مسبقة وتأثيرها في انتاج اللوحة اذ قال: **((وشبيه بهذا ما يقع في الرسم ، فلو ان رساماً افاض في التلوين بأجمل الالوان بغير خطة مرسومة لجاء عمله أدنى منزلة وجمالاً من رسامٍ يرسم صورة**

---

(1) ينظر : الملحمية في الرواية العربية المعاصرة ، سعد عبد الحسين : 176

(2) عالم الرواية ، رونال بورونوف وريال اونليه ، ترجمة نهاد التكرلي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 1991 : 144

تخطيطه)) [1] ، والحدث يتأتى من افعال الشخصيات وهذه الاخيرة لابد أن توجد في زمن ما ومكان ما لتؤدي افعالها لتصب اخيراً مجتمعة في قالب النص الذي تشكله .

لقد جاء الاهتمام بنسق بناء الاحداث وطريقة انتظامه على يد الشكلانيين الروس ، إذ ميزوا بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي ، فالمتن الحكائي هو نظام عرض الأحداث بلا اعتبار زمني في شكل تتابع لايراعي سببية داخلية ولا يخضع لصياغة الكاتب او الراوي اما المبنى الحكائي فهو عرض الاحداث على وفق خضوعها لمبدأ السببية ، اي مراعاة نظام ظهورها في العمل وعلى هذا يُعّد صياغة فنية للمتن الحكائي [2] .

لقد كشفت تلك الدراسة عن وجود انساق متعددة للأحداث منها التضمين والتأطير والتتابع والتوازي والتحفيز والاستدارة والنضد والخلط [3] ، اما بروب فلقد عدت دراسته من أخصب المحاولات التي حاولت وضع ضوابط دقيقة لدراسة الانساق التي تتخذها الاحداث ، فلقد قدم أنواعاً أربعة دون تسميتها بل قدمها بشكل رسوم توضيحية اطلق عليها البنيويون فيما بعد المصطلحات الدقيقة وهي : [4]

1- التوالي او التتابع .

2- التداخل او التناوب .

3- التضمين .

4- النضد او النظم .

---

(1) النقد الادبي الحديث ، محمد غنيمي هلال ، دار الثقافة ، دار العودة ، بيروت- لبنان ، 1973 : 66 .

(2) ينظر : نظرية المنهج الشكلي : 179 وما بعدها .

(3) ينظر : المصدر نفسه : 122 وما بعدها .

(4) ينظر : تطور البناء وادواته في الرواية العراقية ، د. شجاع العاني ، مجلة الاقلام ع11 -12 ، 1986 : 22

أما دراسة تودوروف للانساق ، فقد جاءت اختزالاً لدراسة الروس اذ حددها بثلاثة انماط هي[1] :

1- التتابع او التسلسل : وهو تتابع سرد الاحداث للقصة الاولى ثم الشروع بسرد احداث القصص الاخرى .

2- التضمين : ادخال قصة في قصة اخرى .

3- التناوب : يعني سرد قصتين في آن واحد أي ايقاف سرد أحدهما لاستئناف سرد الاخرى أو تنازع قصتين على السرد .

ومن معاينة نصوص القعيد وجدناها قد اعتمدت نسقي التضمين والتناوب اساساً لها ، ثم حل نسق التتابع ومن ثم نسق التوازي ، أي أن الثلاثية قد انتظمتها اربعة انساق بنائية وهو ما سنعمد الى توضيحه في هذا المبحث .

التضمين :

وهو **(أدخال قصة في قصة أخرى)**[2] ويطلق على هذا النسق **بـ(ما فوق الحكائية)** ، وهي قصة الدرجة الثانية عند جينيت [3] ، وينشأ هذا النوع في محاولة للبرهنة على فكرة ما أو لغاية في تأجيل نهاية القصة الأم ، وأقدم مثال على هذا النوع هو قصة ألف ليلة وليلة [4] ، ففي بعض الحكايات **((تتطلب وحدة العمل والتأثير في القصة تداخل الحكايات المختلفة ، واندماجها في البعض الآخر))**[5] .

---

(1) ينظر : الشعرية : 70

(2) مقولات السرد الأدبي ، تودوروف ، تر : الحسين سحبان وفؤاد صفا ، مجلة آفاق المغربية ، ع8-9 ، 1988 : 43 .

(3) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، عرض وتقديم وترجمة : د. سعيد علوش ، دار الكتاب اللبناني ، ط2 ، بيروت ، 1985 : 75 .

(4) ينظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق: 12 .

(5) فن القصة ، محمد يوسف نجم ، دار الثقافة ، بيروت ، د. ت: 76 .

ويذهب تودوروف إلى أن هذا النسق بمعناه وما يؤديه من وظائف يكون وجوده أساساً في كل حكاية [1] ، فمن أهم الوظائف التي يؤديها علاوة على كونه محاولة لملأ الفراغ في العمل ووسيلة للتنويع [2] ، أنه يقوم بوظيفة الإرصاد وهذا الأخير حسب تعريف ريكاردو هو أن تتمرى القصة الكبيرة في القصة الصغيرة[3] ، وتقدم القصة المضمنة تنبوءاً بنهاية أحداث القصة الكبيرة أو القصة الأم ، وثمة علاقات تربط بين القصة المضمنة والقصة الأصلية أو الأم وهي [4] :

أ- علاقات السببية : وتعد وظيفة تفسيرية ، فهي توضح الأسباب التي تربط بين أحداث القصة المضمنة والقصة الأم .

ب- علاقة موضوعاتية : وشبه ما تكون بعلاقة دلالية وتنبثق من علاقتها بالأحداث بين القصتين ، وقد لاتكون ثمة علاقة من هذا النوع ، وهذه العلاقة (أي الموضوعاتية) لا تخلو أن تكون أحد نوعين :-

1- علاقة مقابلة : أيّ أن يختلف مضمون إحدى القصتين عن الأخرى فتكون مضادة لها كأن تحمل إحداهما معنى الفرح على حين تحمل الأخرى معنى الحزن.

2- علاقة مماثلة : أيّ تشابه المعنى في القصتين وهنا تؤدي هذه العلاقة وظيفة مهمة في العمل وهي وظيفة الاقناع .

---

(1) ينظر : الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا ، د. ابراهيم جنداري، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1، 2001: 84 .

(2) ينظر: نظرية الأدب ، اوستن وارين ورينيه ويلك ، تر: محي الدين صبحي ، مراجعة: د.حسام الخطيب ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد طرابيشي ، دمشق ، 1972 : 289 .

(3) البناء الفني في الرواية العربية في العراق : 17 .

(4) ينظر : البنية السردية في أدب المعراج عند ابن العربي ، مها فاروق عبد القادر ، رسالة ماجستير، مطبوعة على الآلة الطابعة، جامعة بغداد–كلية التربية،1999: 110.

لقد وظفت الثلاثية نسق التضمين كسمة بارزة ، إذ تمثل حكاية الروائي أو المؤلف الذي يحاول كتابة رواية عن عائلة القصة الكبيرة ، فيما تمثل حكاية تلك العائلة القصة الصغيرة المتضمنة داخل الحكاية الكبيرة * ، ولما كانت القصة المضمنة على درجة من الطول ، فلقد غيرت نسق البناء من التضمين إلى التناوب ، وتضمنت الحكاية المضمنة أيضاً حكايات فرعية تنتظم تحت هذا النسق.

إن العلاقة التي يمكن رصدها بين الحكايتين هي علاقة موضوعاتية ، وذلك أن حكاية العائلة هي موضوع الرواية التي يكتبها المؤلف (أي الحكاية الأولى) بيد أن الاختلاف بين الحكايتين يكمن في اختلاف سياق الأحداث وما ترويه كل حكاية، إذ يقوم وجه الاختلاف في الثلاثية بين الحكايتين على طبيعة الأحداث **((فالحكاية الأولى المتعلقة بالرواية والتي كتبها المؤلف ويسعى إلى نشرها تمثل الوقائع في حين تمثل حكاية موضوع الرواية في حد ذاته الفن ، فهي في ذهن القارئ والمؤلف معاً حكاية أبدعها المؤلف من نسج خياله))** [1] .

وحينما يصرح راوي الثلاثية ومنذ البداية بأن المؤلف بصدد كتابة رواية عن عائلته فإننا نكون بإزاء نسق تضمين واضح ، إذ يتجلى ذلك التصريح في موضوعي ، يتجسد الأول في كلام الناقد الموجه إلى المؤلف حينما حاول الأخير أن يذكر الناقد بالمخطوط ، إذ يقول الناقد :

(– حدثتني منذ عام عن رواية تعاني كتابتها ، الرواية عن رجل ضاق به الحال فعرض أولاده للبيع في الشارع

صاح المؤلف :

- أنها هي بالفعل ..

---

* أرتأينا في هذا النسق تقديم ملخص حكاية العائلة تجنباً للتكرار ، لأننا سنعمد على توضيحها بالتفصيل في نسق التناوب والتتابع ، ذلك بأن نسق التضمين هنا – وبحسب دراستنا– يكون قابلاً للاختزال (الحكاية المضمنة) والعكس غير صحيح مع نسقي التناوب والتتابع .

(1) الرواية العربية والحداثة : 109 .

- **لا ، يومها قلت لي عنواناً طويلاً سأحاول تذكره كان يبدأ بكلمة عندما على ما اعتقد ، كان العنوان يقول : عندما عرض عباس المليونير أولاده للبيع في ميدان سليمان باشا وما جرى حول هذا من أحداث)** [1] .

والثاني في حديث المؤلف مع رباب ونقاشهما في شأن الرواية ، إذ يصرح المؤلف بأنها مشروع ولا يزال قيد الدراسة ، إذ يقول الراوي **((شكاوى المصري الفصيح مشروع – قرأ المؤلف بصوت عالٍ – كتابة رواية عن عصرنا قاطعته رباب :**

- **لي تساؤل هنا ماذا تقصد بحكاية المشروع ، ألم تقل أنها الكتابة الثالثة ؟**

أبعد المؤلف الشكاوى :

- **فعلاً هي الكتابة الثالثة ، ولكن ماذا يمنع أن تكون مجرد مشروع بمعنى أنني سأعطي هذا المشروع لعدد كبير بقصد قراءته ، ولدي نية تجميع ملاحظاتهم وفي النهاية سأكتب العمل من جديد ، قد يأتي رواية مختلفة كل الأختلاف عن هذه الرواية ، من يدري ؟))** [2] .

إن معاينة النصين السابقين تسفر عن طريقة المؤلف في تناوله الحدث أو كتابة النص الأدبي ، وقبل الكشف عن حكاية العائلة المضمنة في حكاية المؤلف ، تجدر الإشارة إلى أن الحكاية المضمنة قد تضمنت هي الأخرى حكايات فرعية من خلال مستويات عدة سنوضحها بعد تبيان حكاية العائلة ، إذ تدور هذه الحكاية حول رجل ضاق به الحال فقرر بيع أسرته في ميدان عام بيّد أن تلك المحاولة باءت بالفشل ، إذ تعتقل الشرطة أفراد الأسرة وتبدأ بعمليات التحقيق معهم ، إذ يقول الراوي عن قرار البيع ومحاولة المليونير الحصول على سكن بإثارة استعطاف المسؤولين **((في ميدان التحرير على قاعدة التمثال الخالي ذلك المكان الذي ينتظر تمثاله منذ سنوات ، ستُعرض الأسرة كلها للبيع ، وأن هذا سيتم في الثامنة من مساء اليوم ،**

---

[1] نوم الأغنياء : 49 .

[2] المصدر نفسه : 80 – 81 .

وليس هناك من مخرج سوى هذا)) [1] ، ففي رواية نوم الأغنياء يعلن الراوي قرار البيع الذي اتخذه المليونير ، فيما يروي عملية العرض ووصول العائلة إلى الميدان في رواية المزاد ، فبعد أن وصل أفراد الأسرة إلى الميدان **((جلس كل منهم في المكان المخصص له ، حتى وصل المليونير وقام باجراء عملية التمام على المجموعة وتأكد من وصولها وقام بعمل الإشارة المتفق عليها ، انتقلت العائلة بهدوء إلى قاعدة التمثال ، وخرج الناس من تحت الأرض ، انشقت الشوارع وأخرجتهم من جوفها لا يدري أحد كيف حدث هذا ؟))** [2]، وبعد عملية العرض وتجمهر الناس تعتقل الشرطة كل الموجودين في الميدان وتذهب آمال المليونير وأسرته أدراج الرياح ، إذ يقول الراوي : **((العائلة وقعت في أيدي الشرطة وحتى أبناء العائلة الذين لم يتحركوا من القبر إلى الميدان ألقي القبض عليهم))** [3] .

هذا فيما يتعلق بحكاية العائلة المضمنة في حكاية المؤلف ، أما الحكايات المضمنة في حكاية العائلة فلقد ظهرت من خلال السرود الثانوية التي قام بسردها الراوي ، سواء ما ورد منها على لسان المؤلف الضمني ، أو أحد أفراد العائلة ، إذ نلحظ في كافة الحكايات المضمنة احتوائها مستويات سرد ثانية فأكثر . ففي رواية المزاد يروي الأستاذ حكايات كان قد ثبتها في مفكرته وأوراقه ، ما يقارب من اثنتين وعشرين حكاية ، ونظراً لكثرتها فلقد ارتأينا الاكتفاء ببعض النماذج ، إذ يسرد الراوي ما يدونه الأستاذ في مفكرته وأوراقه والمقارنة التي عقدها بين سكان السقف والقاع ، فيروي الأستاذ حادثة جريمة قتل قرأ عنها في الصحف والتي حدثت في أحد الفنادق الفخمة بين عشيقين ، فيقول : **((من مطالعتنا لجريمة جرت في احد هذه الفنادق ، فان الفطور يقدم للعشيقين ، بعد ان يكون امضيا ليلة مترعة بالجنس والوصال في شاليهات صحاري سيتي ... ولان الاضاءة سحرية والانوار شاحبة والمنظر كله**

---

(1) المصدر السابق : 88 .

(2) المزاد : 362 .

(3) أرق الفقراء : 10 .

يبدو كحلم من الاحلام ، في هذه اللحظة وصل الجرسون ولان الشبه كبير بين الجرسون والعشيق رويسكي الخامسة صباحا ادار راس العشيقة، فقد خلطت بين الاثنين ، وقامت من مكانها، واقتربت من الجرسون وصاحت فيه :

- أنت عشيقي ، قل نعم .

فقال الجرسون نعم من الدهشة

- إذن تجرد من ملابسك ... وسأتجرد من ملابسي ..

فاق العشيق من سكره ... أخرج المسدس وجرى وراءها ... اطلق ثلاث طلقات، واحدة في مؤخرة الفتى وأخرى في مقدمة العشيقة التي كانت قد استدارت لترى ما الأمر والطلقة الثالثة كانت في الهواء)) [1] .

لقد جاءت علاقة القصة المضمنة بالقصة الأصلية (ونعني بها هنا حكاية العائلة) علاقة موضوعاتية قائمة على التشابه بين ما يحصل على أرض الواقع وما ينقله ويثبته الأستاذ في أوراقه ، فالقصص المضمنة هنا تقوم على إحدى علاقتين ، أما تشابه أو تضاد ، ففي الحكاية التالية التي يرويها الأستاذ وتبدأ بفعل الانتحار يصور الراوي الحال الذي وصل إليه رجل كهل وإحساسه بالفقر وعدم القدرة على تحمل الصعاب وقسوة الحياة وغلائها ، فيقدم على الانتحار ، إذ يقول الراوي ، وهو الأستاذ : **((انتحر رجل كهل بإن اشعل النار في نفسه في الطريق العام بسبب طرده من مسكنه بعد الحجز على منقولاته الموجودة في هذه الشقة وفاءً للإيجار المطلوب عليه ، الرجل المنتحر اسمه أحمد هريدي وعمره 62 عاماً ، وابنه الوحيد يعمل حالياً في دولة عربية والرجل معاشه صغير ، ولأن الجيران تصوروا أن الرجل يقوم بعمل تمثيلية ما حتى لايطرد من مسكنه ابتعدوا عنه ولم تحاول اللجنة التي استولت على المنقولات منعه من حرق نفسه... ويقال أن رجال الأمن من ذوي الرتب الصغيرة الذين نقلوا الجثة تعاطفوا مع الرجل المنتحر ...))** [2] .

---

(1) المزاد : 69 – 71 .

(2) المصدر السابق : 100– 101 .

ومن معاينة النصين نجد أن النص الأول مقابل للنص الثاني ، إذ تتحدد جريمة القتل في الحكايتين ، بيّد إنّ طريقة حدوثهما مختلفة والنتيجة واحدة ، فمن حال العبث واللهو والترف ينتقل الراوي في الحكاية الثانية إلى حالة العجز والبؤس والفقر ، فالحكايتان كلاهما تقومان على مبدأ المقابلة .

وضمن مجموعة الحكايات التي رواها الأستاذ ينتقل إلى حكاية أخرى أطلق عليها تسمية نجاح فضّ الاشتباك في حجرة النوم ، والأمل عمل فضّ اشتباك آخر في الشرفة ، إذ يروي الأستاذ حكاية صاحب بيت استولى على غرفة من شقة مستأجر ملاصق لشقته باستعانته بأحد الفتوات وتمكنه من تحطيم الجدار الفاصل بين الشقتين ، إذ يقول الأستاذ : **((تبدأ الحكاية عندما فوجئ سكان الشقة رقم 9 بالعقار 261 بشارع الحجاز بمصر الجديدة بمجموعة فتوات تهدم جدار غرفة نومهم وكذلك الحاجز الذي يقسم شرفتهم المشتركة مع صاحب البيت ، ثم يندفعون إلى داخل الغرفة ويلقون بمحتوياتها إلى الطريق العام ، وادخال عفش جديد إلى الغرفة ثم يعتدون بالضرب على محمد رزق مستأجر الشقة الذي حاول منعهم من احتلال الغرفة إلى أن جاء أمناء الشرطة وأنقذوه من أيديهم ...))**[1]، إذ تنتهي الحكاية بتمكين النيابة المستأجر من الغرفة المعتدى عليها ولكنها لم توافق على إغلاق الحاجز الذي كان موجوداً في الشرفة .

فالراوي في هذه القصة ، وفي التي قبلها يحاول الإجابة عن أسباب تردي الوضع الذي وصل إليه حال البلد ، عبر هذه القصص وغيرها وتأكيداً لمقولة (البقاء للأقوى) تندرج هذه القصة لتوضح أسلوب الحياة الذي كان سائداً ، وفي هذه القصص التي رويت بالمستوى السردي الأول يمكننا ملاحظة الانتقالات بين القصص المسرودة واضحاً .

2 – نسق التناوب :

---

(1) المصدر نفسه : 102 .

يُعد هذا النسق حديث النشأة ، وقد تولد من تأثيرات التقنية السينمائية الفنية وطريقة المونتاج على وجه التحديد [1] ، ومن الباحثين من يصطلح عليه بالتداخل ويعرفه بأنه **((تتداخل الأحداث مع بعضها البعض وتتشظى بحيث لا يربط بينهما أيّ رابط زمني إلا عندما يتدخل القارئ ليعيد انتاج النص الروائي))**[2] .

ويشترط في هذا النسق وجود قصتين يرويهما السرد ، ويمكن تمييز نوعين من التناوب هما [3] :

1- تناوب يقوم على سرد أحداث مختلفة في المكان أو الزمان في قصة واحدة.

2- تناوب يقوم على سرد أحداث مختلفة من قصتين مختلفتين .

وبسبب ارتباط هذا النسق ، بالفن السينمائي ، فقد أسفر ذلك عن وجود نوعين من أساليب هذا النسق أو المونتاج هما [4] :

1- المونتاج المكاني : وهو تغير في الأماكن مع ثبات الزمن .

2- المونتاج الزماني : وهو ثبات المكان مع حصول تغيير في وعي الشخصية بانتقالها في التفكير من زمن إلى آخر .

أما دراسة جان ريكاردو لهذا النسق ، فلقد أصطلح عليها بـ(التزامن والتناوب) ، إذ يمثل التزامن رواية حادثتين مختلفتين في فقرة واحدة تجريان في زمن واحد ، ويشتمل التزامن على التناوب ، إذ أن الانتقال بين الحادثتين يعني تعليق إحداهما ورواية الآخر [5] .

---

(1) ينظر : البناء الفني في قصص القرآن الكريم ، نجم عبد الزهرة حمود الشتالي ، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الطابعة ، كلية التربية – جامعة بغداد ، 1998 : 50-51.

(2) البنية السردية في روايات عبد الرحمن الربيعي ، سعد عبد الحسين ، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الطابعة ، كلية التربية – الجامعة المستنصرية ، 1994: 99 .

(3) ينظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق : 35 .

(4) ينظر : تطور البناء وأدواته في الرواية العراقية : 11.

(5) ينظر : الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا : 79 .

وحسب ما يذهب إليه د. شجاع العاني بعّد هذا النسق من أرقى أنواع السرد في الرواية العربية فإنه يعد بناء السرد في الرواية على أساس هذا النسق من العوامل المهمة التي تصوغ جماليات السرد [1] ، إذ تكون معالجة الأحداث في هذا النسق طبقاً لكيفية وقوعها بغض النظر عن تواليها غير مراعية للتسلسل الزمني والضوابط المنطقية ، إذ تكون معنية بتداخل وتقاطع الأحداث فيما بينها [2] .

ولكن ثمة مشكلة واجهتنا في هذا النسق وهي مشكلة اختلاف المصطلح فمنهم من يعده أي التناوب مقابل لمصطلح التوازي * ، وهو ما نجده لدى تودوروف ، أما بروب فيجعله مقابلاً لمصطلح التداخل وهذا من المفروض أن يجعلنا نخرج بنتيجة نهائية وهي أن جميع هذه المصطلحات هي لنسق واحد أيّ إن: **(التناوب = التداخل = التوازي)** .

وعلى ما ذهب إليه الباحث سعد عبد الحسين في دراستيه [3] نجد ثمة اختلاف بين مصطلحي التداخل والتوازي لديه ، إذ يعرف التداخل بأنه سرد الأحداث بشكل متداخل زمنياً ودلالياً ، بحيث يتداخل بعضها مع البعض الآخر ، أما التوازي فيعرفه بأنه سرد أكثر من حدث في وقت واحد وأماكن مختلفة بحيث تسير بشكل متوازٍ، وقد أشار الباحث إلى أن نسق التداخل هو نفسه التناوب .

على حين يميز الباحث أحمد وهاب رشيد الدرة [4] ، بين البناء المتداخل والتوازي انطلاقاً من فكرة د. عبد الله ابراهيم في تقسيماته للانساق البنائية على وفق

---

(1) ينظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق : 37 .

(2) البناء الفني لرواية الحرب في العراق ، دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة ، عبد الله ابراهيم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1، 1986: 38.

* التوازي : (عرض حكايتين تدور أحداثهما في الوقت نفسه) نقلاً عن السردية في النقد الروائي العراقي : 219 .

(3) ينظر : البنية السردية في روايات عبد الرحمن مجيد الربيعي : 99 ، والملحمية في الرواية العربية المعاصرة : 177 .

(4) ينظر : السردية في النقد الروائي العراقي : 124 .

علاقتها بالزمن ، إذ يرى د. ابراهيم بأن سرد الوقائع المختلفة في المكان والزمان ضمن القصة الواحدة هو نسق بناء التوازي ، أما إذا سردت وحدات مختلفة من قصتين فأكثر فإنها تنطوي تحت نسق البناء المتداخل على أن تحدث هذه الأخيرة حقب فترات زمنية متوازية .

إن المتتبع لوحدات حكاية العائلة يجدها موزعة على أجزاء الرواية الثلاثة الأمر الذي جعلها تتنازع مع حكاية المؤلف في سرد الراوي ، فالثلاثية تبدأ بسرد الحكاية الأولى (حكاية المؤلف صاحب الرواية) بعدها يأتي سرد الراوي (لحكاية العائلة) أي موضوع الرواية ، إذ تتداخل الأحداث بعضها ببعض ، فتبدأ الحكايتان معاً ومن ثم يندمجان في نهاية واحدة .

إذ تبدأ الحكاية الأولى من لحظة انتهاء المؤلف من كتابة روايته ، ويتضمن السرد عنه الفصول الخمسة الأولى حتى لحظة لقائه بالناقدة رباب حيدر [1] ، إذ كان السرد هنا متسلسلاً حتى لحظة اللقاء هذه ثم ينقطع السرد عن رباب للحديث عن طرق تقديم البدايات الثلاثة للرواية – إذ يكون هنالك تداخل بين مستويات القصّ الأول عن المؤلف وروايته والثاني اللقاء برباب والنقاش حول الرواية – فيقدم في هذا الفصل الطريقة الأولى التي وصفها المؤلف بأنها تقليدية [2] ، ثم يعود في الفصل ليواصل الحديث عن رباب ورحيلها ، إذ يستمر القطع عنها إلى الجزء الثاني ، ليعاود الراوي سرد أحداث اللقاء الثالث بينهما [3] .

في حين يتراوح السرد بين (المؤلف وهمومه) [4] ، وبين (طرق عرض الرواية)[5] وبها يختتم الجزء الأول أيّ في الطريقة الثالثة [6] .

---

(1) ينظر : نوم الأغنياء : 73 .

(2) ينظر : المصدر نفسه : 83 .

(3) ينظر : المزاد : 7 ، وما بعدها .

(4) ينظر : نوم الأغنياء : 103 .

(5) ينظر : المصدر نفسه : 118 .

(6) ينظر : المصدر نفسه : 212 .

ويعود السرد مرة أخرى ليقدم لنا حياة الناقدة رباب وماضيها [1] ، إذ يتجلى هنا التباين بين زمن السرد وزمن الحكي بالارتداد ، أي بالرجوع إلى الوراء في الحديث عن ماضي رباب ، ثم ينقطع السرد عنها ، ليبدأ مستوى القصّ الثاني وتعني به حكاية العائلة وكيفية وصولها إلى المقبرة ومن ثم الوصول إلى المزاد [2] ، وهكذا تتناوب الحكايتان ، فكل قطع في إحداهما يكون سبباً لبدء واستمرار الثانية .

فيما يقدم الفصل الثالث من هذه الرواية لقاء المؤلف برباب ونقاشها بشأن الرواية وينتهي باتفاقهما على ذهابه إلى دور النشر التي اعطته رباب عناوينها[3]، وينقطع السرد هنا لنعود إلى مستوى القص الثاني ، إذ يسرد الراوي أوراق الأستاذ وما ثبته فيها من وقائع وأحداث تنتهي بعرضه للمجريات في لحظة الكتابة تلك [4] .

ويبدأ الراوي بعدها بسرد رحلة المؤلف في البحث عن ناشر وإخفاقه في العثور على واحد يقبل النشر [5] ، ويقطع السرد كذلك للحديث عن تقسيمات الرحلة بالنسبة للعائلة [6] ، ثم تليها عودة لمستوى القص الأول وهو حكاية المؤلف واستمراره في رحلة البحث عن ناشر واخفاقه للمرة الثانية [7]، ويقطع السرد للحديث عن العائلة ووصولها إلى الميدان واحتلالها القاعدة ومن ثم إلقاء القبض عليها [8] .

وتنتهي هذه الرواية بالفصل الأخير والذي يسرده الراوي عن المؤلف في عثوره على ناشر يتفق معه [9] ، إذ تستمر القطوعات في كل حكاية على حساب

---

(1) ينظر : المزاد : 7 – 14 .

(2) ينظر : المصدر نفسه : 15–19 .

(3) ينظر : المصدر نفسه : 40– 52 .

(4) ينظر : المصدر نفسه : 53 – 114 .

(5) ينظر : المصدر نفسه : 115–140 .

(6) ينظر : المصدر نفسه : 141 – 326 .

(7) ينظر : المصدر السابق : 359 .

(8) ينظر : المصدر نفسه : 360 – 453 .

(9) ينظر : المصدر نفسه : 454 – 496 .

الحكاية الأخرى ، واستمرار لهذا النسق تطالعنا الثلاثية بجزئها الأخير في إكمال عملية التناوب هذه في سرد الأحداث ، إذ يبدأ هذا الجزء بالإعلان عن اعتقال الأسرة والتحقيق معها [1] ، ويتوقف السرد هنا بعملية القطع لنعود إلى مستوى القص الأول ، وهو الأخبار عن مداهمة ، قوات الأمن لمطبعة الناشر متولي [2] ، إذ ينتهي هذا الفصل باحتفاظ متولي بنسخة من الرواية وإخفائها عن قوات الأمن .

ومن ثم ينتقل الراوي إلى مستوى القص الثاني (أي الحكاية الثانية) ، وفيه يسرد الراوي وقائع المؤتمر الصحفي الذي عُقد حول قضية العائلة وتحويلها إلى قضية سياسة وتوظيفها لخدمة البلاد ، قبل أن تسبقهم أطراف أخرى تستثمر الموقف لصالحها [3] .

يبدأ بعدها الراوي بسرد حكاية الافتراضات التي وضعها المؤلف لنشر روايته داخل مصر أو خارجها [4] ، ويعود بعدها الراوي ليسرد لنا النهاية الأولى للعائلة وهي إحالة أوراقها إلى المحكمة ، إذ ينتهي هذا الفصل بإحالة القضية إلى محكمة أمن الدولة العليا [5] ، في حين ينتقل الراوي ويستمر بسرد حكاية الافتراضات في نشر الرواية واطلاع المؤلف على النماذج التي اشترت روايته في يوم توزيعها في الأسواق [6] ، إذ ينتهي هذا الفصل بأسف المؤلف مع الحالة التي وصلت إليها البلاد .

---

(1) ينظر : أرق الفقراء : 7 – 86 .

(2) ينظر : المصدر نفسه : 71 – 107 .

(3) ينظر : المصدر نفسه : 108 – 129 .

(4) ينظر : المصدر نفسه : 130– 166 .

(5) ينظر : المصدر السابق : 167– 192 .

(6) ينظر : المصدر نفسه : 193– 238 .

وفي إنتقالة لمستوى القصّ الثاني يسرد لنا الراوي النهاية الثانية لحكاية العائلة وهي تحويل القضية إلى فيلم سينمائي بالتعاون مع جهاز المخابرات والأمن[1] ، وينتهي هذا الفصل باتفاق المخرجة مع المسؤولين على كافة التفاصيل.

ويعود الراوي في فصل آخر وبعد انتهائه من حكاية الافتراضات في نشر الرواية ليروي كلمات المؤلف الأخيرة التي تزامنت مع زيارة السادات للأرض المحتلة والحديث عن ضرورة انهاء المؤلف الداخلي لأحداث حكاية العائلة [2] .

وفي الفصل ما قبل الأخير يروي فيه الراوي النهاية الثالثة لحكاية الأسرة ، وهي البحث عن القرية التي ولد فيها المليونير ، إذ تذهب كل المحاولات هباءً وإدراج الرياح [3] ، والاتفاق من ثم على عودة الأسرة إلى القاهرة للاشتراك في موكب استقبال السادات [4] .

في حين يعرض الفصل العاشر والأخير نهاية الحكايتين وهي قرار المؤلف بالسكن في القبور وعودة العائلة إلى القبر الذي كانت تسكنه بعد رحلتها [5] .

ولمزيد من الإيضاح ارتأينا رسم الجدول الآتي ليبين تناوب أحداث الحكايتين في الثلاثية بين (حكاية المؤلف) و(حكاية العائلة) ، إذ نلاحظ بجلاء تناوب السود بين الحكايتين .

---

(1) ينظر : المصدر نفسه : 239 – 274 .

(2) ينظر : المصدر نفسه : 275 – 298 .

(3) ينظر : المصدر نفسه : 299– 372 .

(4) ينظر : المصدر نفسه : 373– 403 .

(5) ينظر : المصدر نفسه : 404– 417 .

3 – نسق التتابع :

ويقوم سرد الأحداث هنا بشكل خطي تأريخي دون أن يكون هنالك اختلاف عن المتن في تسلسلها ، إذ تبدأ الأحداث هنا من نقطة معينة وتستمر في سيرها الطبيعي والمنطقي حتى تصل إلى نهاية محددة .

ويُعد هذا النسق من أكثر الانساق البنائية شيوعاً **((فقد هيمن مدة طويلة على فن القص بمختلف أجناسه فقد كانت تقص الأحداث للسامع بنفس ترتيب وقوعها أيّ سردها وبحسب ترتيبها الزمني))** [1] .

فبناء الأحداث على وفق هذا النوع يكون بشكل خط مستقيم معتمداً على السبب والنتيجة ، إذ يمكن **((عدَّ القصص ، التي يقسم الحدث فيها إلى مراحل وأقسام حسب نموه وما يطرأ عليه من تغيرات واضحة إنموذجاً متطوراً لنسق التتابع))**[2] .

فالأحداث أو الأفعال في السياق السردي على وفق هذا النوع **((وتتوإلى تبعاً لمنطق خاص بها يجعل وقوع بعضها مترتباً على وقوع البعض الآخر ، وأن بدا أحياناً وقوعها عبثياً فاقداً لكل منطق ، إذ قد يكون المنطق خفياً يتوخى في خفائه المظهر العبثي أو الايحاء بالفوضى))** [3] .

وقد رجح بعض النقاد أهمية هذا النسق لاشتماله نمطاً بنائياً ملازماً لفن القصّ ، إذ **((تتلاشى من غيره القصة وتنقلب إلى مجرد لوحة وصفية لا يربط بين عناصرها سوى التجاور المكاني))** [4] .

إن توظيف القاص لهذا النوع من البناء يظهر ميله إلى تنظيم الحدث متسلسلاً تأريخياً يبدأ من نقطة زمنية ثابتة وينتهي في نقطة زمنية معينة أخرى[5].

---

(1) الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا : 73 .

(2) البناء الفني في الرواية العربية في العراق : 13 .

(3) تقنيات السرد الروائي : 28 .

(4) البناء الفني لرواية الحرب في العراق : 28 .

(5) ينظر : النقد التطبيقي التحليلي : 79 – 81 .

ولما كانت الرواية هي (حكاية إطارية) ضمّت حكايتين حكاية المؤلف وحكاية العائلة وبدراسة كل حكاية على حدّة فلقد وجدنا كل واحد منها قد ألتزمها هذا النسق في بناء أحداثها .

ففي حكاية المؤلف تبدأ الأحداث في اللحظة التي ينتهي فيها المؤلف من كتابة روايته ، إذ يصف الراوي حال المؤلف في لحظة الانتهاء من الكتابة محدداً الزمان ، فيقول **((الكتابة لعنة ... جملة همس بها المؤلف لنفسه بعد أن انتهى تماماً من كتابة روايته ... نظر في ساعته الثالثة والنصف صباحاً .. فرّك عينيه، ومر بيده على وجهه ماسحاً عنه التعب والاجهاد))** [1] ، فالراوي يحدد عنصري الزمان والوصف في بداية عرضه للحكاية وتمهيده للأحداث ، وبعد هذه البداية تتوالى الأفعال ، إذ تلي تلك البداية الخطوة التالية وهي التفكير والبحث عن قارئ ، إذ يقول الراوي عن تفكير المؤلف **((قال المؤلف لنفسه :**

- **تبقى مشكلة البحث عمن يقرأ روايتي ... من يقرأ هذه الرواية إذن ؟**

ثم اكمل :

انتهينا من الجهاد الأصغر يبدأ الجهاد الأكبر)) [2] ، إذ يقدم الراوي هذا الحدث – التفكير بالقارئ– بطريقة المنلوج الداخلي ، وتستمر عملية السرد على وفق تسلسلها الزمني لأحداث هذه الحكاية ، وخطواتها الطبيعية ، إذ تبدأ مرحلة البحث عن ناشر وبدء هموم المؤلف ومتاعبه ، إذ يوضح ذلك الراوي من خلال النقاش الذي دار بين المؤلف ورباب وصعوبة تلك المرحلة بالنسبة للمؤلف ، إذ قال الراوي **((قال لها أن النشر معركة مخيفة والغريب انه يخوض المعركة من الصفر في كل عملٍ جديد))** [3] .

---

(1) نوم الأغنياء : 5 .

(2) المصدر نفسه : 41 .

(3) المزاد : 117 .

ويتضح من كلام المؤلف بأنه يشبه مرحلة النشر بالمعركة ، فالراوي نقل لنا الحديث بطريقة الخطاب المنقول غير المباشر ، وما يعتري المؤلف من إحساس بالفشل والتشاؤم في تلك المرحلة ، وبعد أن عرض الراوي هموم المؤلف في ايجاد ناشر ، ينتقل إلى عرض تجربته مع الناشر متولي إذ كان هو الناشر الوحيد الذي إتفق مع المؤلف ، إذ يقول الراوي **((قال له متولي أنه لن يحصل منه على مليم واحد طوال فترة الجمع سيتحمل العبء كله ولكنه ومع بداية الطبع سيطلب منه بعض المال ... سُعد المؤلف ، كانت سعادته حقيقية أحدثت حالة لم تحدث له منذ فترة طويلة لأول مرة منذ أن حمل الرواية ، وبدأ رحلة البحث عمن ينشرها))** [1] .

وبعد أن يتم طبع الرواية ونشرها ، تبدأ مرحلة التوزيع ، وهي خطوة تالية لعملية النشر ، إذ يتمكن المؤلف من توزيعها في بعض المناطق بمساعدة الموزع ابن البلد الذي عرفته عليه رباب إذ يقول الراوي **((ذهب المؤلف إلى صديقه القديم الناشر ابن البلد وكان قد حضر له من قبل ، يعرض عليه نشر الرواية وكان هذا الصديق ، قد قال للمؤلف بصراحة ، أنه لايمكنه نشر روايته ولكنه يمكنه مساعدته بأمرين الأول توزيعها والثاني المساهمة في طبعها المؤلف ذاهب إليه الآن بهدف ان يتولى توزيع الرواية))** [2] .

وتتمثل الخطوة التالية وهي الأخيرة في استطلاع المؤلف لآراء المثقفين والقراء للرواية ، وهي الخطوة الطبيعية بعد الانتهاء من توزيع الرواية وقراءتها من قبل الجمهور ، **إذ يقول الراوي ((في الأيام التالية قابل عدداً من المثقفين ، من أبناء جيله ، ولأنه متأكد أنه لا أحد يقرأ أعمال أبناء جيله فقد استمع لكلمات المجاملة منهم بنصف إذن ، ولم تكن لديه رغبة في إثبات آرائهم هنا ، قابل عدداً آخر من القراء ، يحبهم على البعد ، يقرأون الأدب بينهم ولا يكتبون ، عشاق محترفون للكلمة المكتوبة ... هؤلاء كانت لهم شكوى أساسية من طول الرواية، لكل منهم**

---

(1) المصدر السابق : 480 .

(2) أرق الفقراء : 157 .

أسبابه الخاصة البعض قال الرواية فيها مط وتطويل متعمدين، الآخرون قالوا : نحن نعيش في عصر التلفزيون والسينما من لديه وقت لقراءة رواية بهذا الحجم ...)) [1] .

ومن تتبع حكاية المؤلف نجد أن كل أحداثها تسير على وفق المنطق الطبيعي لتوالي الأفعال أي إنها تسير على وفق خط زمني أفقي أو مستقيم في أغلب الأحوال .

أما الحكاية الثانية (أي حكاية العائلة) ، فقد بدأت أحداثها من لحظة وصول قرار الإزالة للبناية التي كانت تسكن فوقها الأسرة إذ يركز القعيد على الاستهلال المكاني ، بعرضه المكان الذي كانت تسكن فيه الأسرة ، إذ يقول الراوي **((حضر المهندسون ، عاينوا وخططوا ودرسوا ورسموا بعض الخطوط على الأرض قيل للناس في المنطقة إن الحكومة تفكر في تُسقِّ طريق ضخم شارع من النوع الواسع جداً ، سيلهم هذه الحارة وبعض الحارات الأخرى ، لم يهتم المليونير بالأمر لأنه يسكن في حجرة بدون منافع فوق السطوح ..))** [2] .

فالراوي هنا قد خصص المكان الذي تسكن فيه الأسرة ووصفه بأنه غير انساني، إذ كيف يمكن لأسرة أن تسكن في حجرة واحدة دون الخدمات الصحية وغيرها مما يتطلبه سكن أي أسرة ، وبعد أن عرض الراوي أحداث هذه الوحدة بالاستهلال المكاني ، يبدأ بعدها عملية تفسير للأحداث الآتية بعده ، إذ إن سبب طردهم من هذا المكان ، أي الغرفة فوق السطوح ، أدى بهم إلى التفكير في الارتحال إلى المقابر والعيش فيها بنصيحة من أحد أصدقاء المليونير ، إذ قال الراوي : **((صديق للمليونير أشار عليه بالذهاب إلى القبور .. في الوقت الذي كان الشارع الجديد يرصف فيه ، كانت العائلة في طريقها إلى مدينة**

---

(1) أرق الفقراء : 222 .

(2) المزاد : 17 .

الموتى...))[1]، ولايكتفي الراوي بالحال الذي وصلت إليه الأسرة من البؤس حتى تقرر السكن في المقابر وإنما يورد حدثاً آخر ، وهو قيام الأسرة بحفر أرضية المقبرة بحثاً عن الآثار – يكون السبب في طردهم للمرة الثانية من مكانهم [2] ، وهنا نصل إلى موضوع الحكاية وهو اتخاذ الاسرة قرار بيع نفسها في ميدان عام، وهو القرار الذي اتخذه المليونير إذ قال الراوي: **((في ميدان التحرير على قاعدة التمثال الخالي ... ستعرض الأسرة كلها للبيع وإن هذا سيتم في الثامنة من مساء اليوم، وليس هناك من مخرج سوى هذا))** [3] .

حدد الراوي عنصري الزمان والمكان في الاعلان عن هذا الحدث وهو قرار البيع والذي يعد بحد ذاته فعلاً غريباً ؛ ذلك أنه لم يحدث قط في تأريخ الإنسانية أن باع رجل أسرته ولم نسمع بمزادات لبيع الإنسان ومن هنا ستبدأ الأحداث بعد رحلة البيع المتوجهة نحو الميدان ، إذ يصف الراوي كيفية تقسيم المليونير أسرته على ثلاث مجموعات ، كي لا تلفت الأنظار إليها وكل مجموعة تتخذ طريقاً معيناً ، فيقول الراوي **((... كان المليونير قد قسم الذين وافقوا على البيع إلى مجموعات صغيرة ، تسير كل مجموعة بمفردها من القبر إلى الميدان، كانت الفكرة التي دفعت المليونير إلى هذا هي خوفه من سير العائلة كلها مرة واحدة ... ومجرد تحرك أكثر من شخصين معاً يثير ريبة الكل...))** [4].

ينتقل بعدها الراوي إلى موضوع الحكاية الأساس ، إذ تبدأ الأحداث بالتتابع والتصاعد فبوصول الأسرة إلى الميدان وبإشارة معينة من المليونير احتلوا قاعدة التمثال وبتوظيف المكان عنصراً في إظهار الحدث يصف الراوي الميدان قبل احتلاله وبعده قائلاً : **((كان الميدان خالياً ، ولكن العائلة بعد وصولها بدأت في**

---

(1) المصدر نفسه : 19 .

(2) ينظر : المزاد : 25 .

(3) نوم الأغنياء : 88 .

(4) المزاد : 146 .

نشر اللافتات وجلس كل منهم في المكان المخصص له حتى وصل المليونير وقام بإجراء عملية التمام على المجموعة وتأكد من وصولها وقام بعمل الإشارة المتفق عليها انتقلت العائلة بهدوء إلى قاعدة التمثال خرج الناس من تحت الأرض انشقت الشوارع وأخرجتهم من جوفها لا يدري أحد كيف حدث هذا...))[1] .

فالراوي في النص السابق يصف لنا لحظة احتلال الميدان من ناحيتين تتمثل الأولى بحال انتقال الأسرة الهادئ وبلا أية متاعب أو مجابهة ، والناحية الأخرى ، حال الناس أو الجمهور ممن كانوا في ذلك المكان في تلك اللحظة وخير ما يمثل ذلك مبالغة الراوي في الاخبار عن الكم الهائل لهؤلاء الناس الذين ظهروا من تحت الأرض .

ومن الملاحظ هنا أن هذا الموقف يحتاج إلى تصعيد أكثر ووصف أدق ونبرة ايحائية فعالة وأفعال وردود أفعال كي تبلغ الصورة كمالها ، فهذه اللوحة الباهتة لم تحرك ساكناً في القارئ ، إذ إنه يتوقع رد فعل أعنف وهذا خلاف ما وجدناه في الأحداث التي تليها إذ عمّ السكون والهدوء وقتاً محدوداً حتى اكتشف أحد ضباط المرور حالة التجمهر التي سادت الميدان والزحام المروري الذي نتج عن الحالة وإبلاغ المرؤوسين ، فحاول أحد الضباط التفاوض مع الأسرة ، بيد أنه فشل واضطر إلى اخبار المسؤولين ممن هم أعلى رتبة منه [2] ، وتليها الخطوة التي أنهت هذا الحدث أو عملية البيع ، وهي اعتقال أفراد الأسرة وبدء عملية التحقيق معهم ، إذ يقول الراوي واصفاً لحظة الاعتقال في الميدان **((القوا القبض على أسرة المليونير ومن كانوا في الميدان وأودعوا السجن ، ومن لم يكونوا في الميدان بدأت ملاحقتهم والذين ألقي القبض عليهم ، سلموا ما معهم في امانات السجن))** [3] .

---

(1) نوم الأغنياء : 362 .

(2) ينظر : المزاد : 415 .

(3) أرق الفقراء : 8 .

ويستمر الراوي في سرد الأحداث متسلسلة وقت وقوعها وترتيبها الزمني ، فالنص الآتي يوضح الاجراءات المتبعة والمتعارف عليها بعد الاعتقال وهي عملية التحقيق ، إذ يقول الراوي **((بدأ التحقيق مع العائلة ، ومع الأعداد الكبيرة التي القي القبض عليها ، في الميدان وبدأت عملية ضخمة من اجل جمع أكبر قدر من المعلومات عن العائلة ...))** [1] .

وفي محاولة منه لتضخيم الحالة يخبرنا الراوي بقيام الجهات الأمنية الخاصة بعقد مؤتمر صحفي حول الحادثة يوضح فيها المبالغ التي صرفت في سبيل انجاح هذا المؤتمر وفيه يعتمد الراوي الوصف عنصراً أساساً مع الحوار لإيصال الفكرة العامة المرجوة من عقد هذا المؤتمر ، إذ يصف الراوي ما قدمه هؤلاء المسؤولون إلى المندوبين من تسهيلات بغية تسجيل ما يريدون فيقول **((...في آخر القاعة كانت توجد منضدة أخرى في نفس حجم منضدة الضابط الكبير وشكلها ، عليها كميات لا حصر لها من الورق الفاخر والأقلام الغالية ، من يريد شيئاً يأخذه وبدون استئذان من أحد ...))** [2] .

وعندما يعمد الراوي إلى الوصف الذي وضحناه لإيصال القارئ إلى عملية مقابلة بين حال الأسرة المزري والمبالغ التي صرفت على هؤلاء ، علاوة على الوصف نجد استعماله الحوار في نقل أحداث وقائع هذا المؤتمر محاولة من الروائي في اقناع المتلقي بحقيقة ما يقرأ ، فمن المعروف أن الحوار يضفي سمات على الشخصية ، أهمها أنه يقودها إلى اقناع القارئ بدورها وهي محاولة في جعل الصورة تتكلم بدلاً من الوصف والسرد إذ قال الراوي **((سأل الصحفي : .. ولكن أين أصحاب الشأن ؟**

كان السؤال قصيراً . ردّ عليه الضباط الكبير بسؤال آخر :

- أي شأن ؟

---

(1) أرق الفقراء : 14 .

(2) المصدر نفسه : 118 .

قال الصحفي موضحاً

- أقصد العائلة التي عرضت نفسها للبيع في ميدان عام

صاح فيه الضابط مقاطعاً قبل أن يكمل سؤاله :

- المتمردون ، الخونة ، العملاء ، حدد يا رجل ماذا تريد أن تقول بوضوح .

نطق الضابط الكبير منتصراً ، خبط المنضدة الخضراء بيده ، ثم قطب وجهه واسند ذقنه بيده السمينة وتساءل :

- إلا يكفي نحن ...) [1] .

إذ يوضح الراوي موقف المسؤولين من الأسرة ، فعن طريقة الحوار المنقول غير المباشر يعرض الراوي الأحداث التي تنتظر هذه الأسرة ، إذ يتضح ذلك من ألفاظ الضابط الكبير ونعته إياهم بالمتمردين والخونة والعملاء وغيرها من الصفات التي تطلق كل واحدة منها على حركة يحاسب عليها القانون إذا لم تكن نهايتها الإعدام فمن المؤكد أن يكون السجن المؤبد * .

وعلى ما ذهبنا إليه من عد حكاية العائلة حتى هذه اللحظة من الأحداث مشروعاً لايزال قيد البحث والدراسة ، أي إنها لا تزال محطوطة فقط ، فقد وضع المؤلف الضمني ثلاث نهايات مفتوحة لهذه الحكاية ، وهو أحد أساليب القعيد في التجديد بأن يجعل عملية الكتابة عملية مشتركة بين المؤلف والقارئ ، وجعل الأخير مشتركاً في بناء النص الروائي بوصفه وحدة متكاملة إذ يعرض المؤلف النهايات الثلاثة بتوقعات إفتراضية – حسب تصورنا – أراد من خلالها الروائي عرض أكبر قدر ممكن من الأحداث في كل نهاية ، ففي النهاية الأولى تحول أوراق العائلة إلى المحكمة العليا لأمن الدولة ، إذ يقول الراوي : **((كانت العقوبات مختلفة بعضها مخفف والآخر يميل إلى الحد الأقصى ، وكانت مواد قانون العقوبات المدونة تجاه**

---

(1) أرق الفقراء : 125 .

* وهي النهاية الأولى لحكاية العائلة التي سنراها لاحقاً .

كل اسم مختلفة ومن فرد لآخر .. هذه القضية ستحول إلى محكمة أمن الدولة العليا مروراً بنيابة أمن الدولة)) [1] .

وفي النهاية الثانية تحول القضية إلى فيلم سينمائي بالتعاون مع أجهزة الدولة الأمنية وبإشراف مخرجة قادمة من اميركا ، إذ يقول الراوي واصفاً لقاء الأسرة بالمخرجة **((نظرت لهم واحداً واحداً ، مدت يدها وأخرجت سيجارة من علبة سجائرها الموضوعة بجانبها أشعلت السيجارة ، سحبت نفساً طويلاً ، وأخرجت من فمها وفتحتي أنفها دخاناً كثيفاً تساءلت ضاحكة : موجهة حديثها إلى الحاضرين جميعاً .**

- **أنتم العائلة التي تبحث عن مخرج ؟))** [2] .

أما النهاية الثالثة ، فهي صاحبة الأحداث الأكبر والأوفر حظاً في العرض، وهي محاولة ترحيل العائلة إلى الضهرية مسقط رأس المليونير الأصلي ، إذ تبدأ الرحلة من شمال البلاد إلى جنوبها بحثاً عن الأصل الضائع ، فيقول الراوي **((كان القرار قد صدر .. وكان مع الضابط أوراق بها اسماء سبع قرى اسمها الضهرية، وكان المفروض المرور على هذه القرى السبع حتى يتعرف الناس في أحد هذه القرى على العائلة وتتعرف العائلة على قريتها فيتركها فيها ويعود))**[3].

وهذه النهايات وكما أسلفنا هي نهايات مفترضة بعد اقرارنا ، أن حكاية الأسرة هي مجرد مخطوطة حتى هذه اللحظة بالنسبة للمؤلف .

أما النهاية التي اعتمدها المؤلف واختارها لحكاية الأسرة نجدها نهاية مزدوجة مع حكاية المؤلف الذي يروم كتابة هذه الرواية ، إذ يزج بها في موكب استقبال العائد من القدس المحتلة لتجد فيها فرصتها في الهرب ، ومن ثم العودة إلى القبر،

---

(1) أرق الفقراء : 174 – 177 .

(2) المصدر السابق : 246 .

(3) المصدر نفسه : 306 .

إذ يقول الراوي ((**انتهى الموكب وجدت العائلة نفسها بمفردها ، ورغم أنهم لم يحصلوا على السكن إلا أنهم وجدوا أنهم يتحركون بمفردهم بدون رجال الامن لأول مرة منذ سنة مضت ، قال المليونير : إلى القبر فوراً**)) [1] .

فالنص السابق يوضح لنا نهاية الأحداث في حكاية الأسرة ، وهي نهاية مقصودة ، (حسب تصورنا) حاول الروائي من خلالها عرض طبيعة الأحداث التي مر بها أفراد الأسرة وتحملهم من اجل تحقيق الهدف المنشود وهو ايجاد سكن لهم، وإيصال فكرته العامة في هذه الحكاية وهي عبثية الأفعال وذهاب ما يقوم به أفراد قليلون سدى بلا فائدة ترجى في زمن مليء بالأخطاء والعيوب ، زيادة على اقراره بحالة العجز التام التي وصل إليها الوطن بأبنائه وخير ما يمثل ذلك هو قرار المؤلف بالسكن في القبور ، إذ صادف يوم وصوله إلى القبر اليوم نفسه الذي رجعت فيه الأسرة إلى ذلك القبر .

وفي كلتا الحكايتين نلحظ أن الراوي نقل الأحداث الينا متتابعة ، الأمر الذي جعلنا نعيش في تلك الأحداث بلحظاتها مع الشخصيات ، إذ نجد الراوي يستثمر عناصر الزمان والمكان والوصف والحوار في تقديم تلك الأحداث ، التي رويت بحسب تسلسلها الزمني لوقوعها اعتماداً على منطق السببية الذي ظهر واضحاً في الحكايتين .

4 – نسق التوازي :

لم تخل الثلاثية من هذا النسق ، فمن خلال معانيه نصوص القعيد ، وانطلاقاً من تعريف د. عبد الله ابراهيم لهذا النسق بأنه ((**تزامن عناصر المتن كونها تحدث في زمان واحد وأمكنة مختلفة**)) [2] .

فقد ظهر هذا النسق في عدة مواضع ، منها حين يسرد الراوي الأحداث التي تزامنت مع واقعة الميدان وهذا يعني ثبات الزمن وتغير الأمكنة ، ففي الوقت الذي

---

(1) المصدر نفسه : 404 .

(2) المتخيل السردي : 111 .

حصلت فيه معركة الميدان ينتقل الراوي إلى أمكنة أخرى سرد أحداثها في اللحظة نفسها ، إذ يصف الراوي بداية المعركة وما حدث في الميدان فيقول : **((...حميت المعركة ، رغم التعب والنوم والإرهاق ، قاوم الناس بعنف غريب، علاوة على عدم وجود سلاح معهم ...))** [1] .

وبعد وصف الراوي للمعركة وكيفية مقاومة الناس ، ينتقل بعدها إلى سرد أحداث أخرى وقعت في الوقت نفسه في مكان آخر ، وهو النادي الليلي الذي كان قريباً من الميدان وما جرى فيه من أحداث ، إذ يقول : **((وفي نادٍ ليلي ، قريب من الميدان وقف أحد السكارى وقال انه من رجال العصر ، وبعد أن وضع ورقة بألف دولار في بطن الراقصة ، قيل أنه غرسها في سرتها ... ثم دلف زجاجة ويسكي تحت قدميها ...))** [2] .

فالراوي هنا ربما أراد المقابلة بين الأحداث كلها التي تزامن وقوعها في الوقت نفسه ، فالنص الأول يبين حالة التأزم والهلع والاجهاد والفوضى التي أصابت الناس بحيث ينعدم وجود متنفس للترويح أو التخلص من هذه الحال ، وبوضع مغاير لأحداث النص الثاني الذي بين حالة اللامبالاة واللهو التي يعيشها بعض الأفراد ، ثم يعود الراوي ليسرد أحداث الميدان وآخر تطورات الأحداث فيها وسقوط الشهداء ومعاملة قوات الأمن والشرطة ممن كانوا متواجدين في الميدان ، إذ يقول : **((وفي ميدان التحرير سقط شهيد ، رفض ركوب سيارة الشرطة اقتادوه حتى السيارة ، عند السلم رفض الركوب ، لو تركوه لن يركب أحد والطابور طويل ... دفعه الجندي برأس البندقية الخشبي في رأسه ما كان يتصوران الدفعة قاتلة ، نزل الدم من فم الشاب ، تمايل وسقط...))** [3] .

وكما نلاحظ فإن سرد الراوي للإحداث المتزامنة مع الحدث الرئيس يكمن بعودته إلى الحادث الرئيس للتذكير بتطوراته والمقابلة بين الحالين ، ومن ثم يعود

---

(1) المزاد : 441 .
(2) المصدر السابق : 443 .
(3) المصدر نفسه : 444 .

إلى سرد أحداث وقعت في أحد بارات فنادق الدرجة الأولى عن موظف إرتشى وفصل من عمله وتقربه من أحد المسؤولين الكبار وعرض مشكلة الموظف على المسؤول ، والتي تتلخص في استيراد صفقة غير صالحة للاستهلاك، وهي شحنة تفاح ، بيد أن الجمارك صادرتها ، إذ يعرض الموظف مشكلته قائلاً :

((– لدي مشكلة يا سيدي

انبسطت اسارير الموظف الكبير ، الرزق يدق الأبواب .

- **قل وسأحلها لك ، لا عمل لنا سوى حل مشاكل الجماهير في هذا الزمان .**
- **استوردت رسالة من التفاح الذي حرمت منه البلاد ربع قرن من الزمان .**
- **عظيم ، من الظلم حرمان الشعب من التفاح ، من حقه أن يأكل التفاح .**
- **ولكن في الجمارك قالوا أن الرسالة فاسدة .**
- **لمَ ؟**
- **عند الكشف عليها وجد إنّ ...**
- **القرار طبعاً خاطئ ...))** [1] .

إذ نلاحظ هنا سرد الحادثة عن طريق الحوار الذي يتضح فيه انشغال الجهات العليا بمصالحها ، وترك أفراد الشعب يواجهون أعلى درجات الظلم ، ففي الوقت الذي تقع فيه أحداث الميدان وحالة البؤس التي وصل إليها هؤلاء ، لم يكتف المسؤولون بهذه الحالة ، وإنما يسعون دائماً للصعود على حساب تلك الفئات فالمتأمل في كل الحكايات المتوازية الأحداث ، يُدرك أنه أمام مجموعة مشاهد تقطع بطريقة المونتاج ، وهذا أشبه بالفيلم السينمائي في عمليات التقطيع والمونتاج.

وثمة حادثتين أخريتين وقعتا في الوقت نفسه مع أحداث الميدان والأحداث التي معها ، فالأولى حادثة عن أحد المقاولين الذي قرر اعطاء نقوط للراقصة من كل عملات العالم ، إذ يقول الراوي **((في شارع الهرم وقف واحد من المقاولين**

---

[1] المزاد : 245 .

أعجبته راقصة جديدة ، قرر أن يقدم لها نقوطاً لم يحدث من قبل ... سيصنع عقداً من النقود الورقة من كافة عملات العالم ويتوج به الراقصة بعد الانتهاء من رقصتها)) [1] .

فالراوي في تلك النصوص وهو يروي هذه الأحداث اتبع طريقة خاصة هي المقابلة بين حالتين ، فكل الحوادث المتوازية تقوم على ثنائية المتعة / المأساة فبعد الانتهاء من سرد حادثة المقاول ينتقل الراوي لسرد حادثة أخرى ، وقعت في أحد الأحياء التي تتلخص في سقوط بيت أحد المواطنين الذي صادف خروجه في تلك الليلة وعدم مبيته إذ سقط البيت على كل من فيه ولم ينج أحد من أفراد الأسرة إلا والدهم ، إذ يقول الراوي : **((وفي حيّ الشرابية قال سكان الحي إنهم عند العودة من صلاة الفجر ، وقع العقار رقم 19 في شارع الالايلي وأنهم شاهدوا البيت وهو يقع ولم يمكنهم انقاذ أحد من السكان ، والساكن الوحيد الذي نجا من الموت كان صاحب البيت))** [2] .

وكما نلاحظ هنا أن الراوي ينتقل من حدث إلى آخر ومن مكان إلى آخر مع ثبات الزمن ويبدو أن المدن التي اختارها القعيد في هذه الأحداث لم تكن مدن اعتيادية فمنها المدينة التأريخية ومنها الشعبية ومنها المتحضرة ، فكل مدينة تحمل طابعاً معيناً سيؤثر بالتاي على كيفية سير الحدث فيها ، على أننا نرى بأن الراوي يستطيع سرد الحادثة الرئيسة والانتهاء منها ، ومن ثم سرد الأحداث الأخرى التي تزامنت معها ، بيد أنه آثر تداخلها هنا مع تأكيده على ثبات الزمن ربما يعود السبب – حسب تصورنا – إلى محاولة الراوي التأكيد على أهمية الحدث الرئيس وعلاقته ببقية الأحداث .

إذ يعود الراوي مرة أخرى لأحداث الميدان محدداً نتائج المعركة ومصير من كانوا واقفين إذ يقول : **((وفي ميدان التحرير كانت المعركة مستمرة ، القبض على**

---

(1) المصدر نفسه : 448 .

(2) المصدر السابق : 448 .

الذين كانوا في الميدان مستمر، هرب من هرب ، ومن ألقي عليه القبض وضع في سيارات الأمن المركزي، الجرحى حملتهم سيارات الأسعاف إلى المستشفيات...)) [1] .

وبعد الانتهاء من أحداث الميدان ومجرياته يعود الراوي ليروي لنا أحداثاً أخرى تزامنت مع بدء معركة الميدان ، وهما حادثتين ، إذ يروي ما حدث في ميدان الحُسين وحادثة أخرى وقعت في أحد المساجد القديمة ، ففيما يتعلق بالحكاية الأولى تروى حادثة انتظار الجياع من الفقراء وصول الثري العربي ليوزع عليهم الأموال فيقول الراوي : **((وفي ميدان الحسين ، وقف الجياع بعد صلاة الفجر في انتظار أن يخرج من المسجد ثري عربي على الرأس عقال وعلى الجسد جلباب أبيض ... يخرج الأموال من الجيوب الكثيرة يرميها لهم...))** [2] .

فالراوي في هذه الحكاية يصور حالة البؤس التي يعيشها الفقراء والطريقة التي يعتمدونها في تحصيل قوتهم وهي حكاية كئيبة ، ففي كل مكان توجد المآسي والهموم وكأنها حالة من الشقاء والعناء أحاطت بهؤلاء الناس ، لينتقل بعدها الراوي ليصور حالة أخرى من الشقاء في أحد المساجد القديمة يروي فيه مضاجعة رجل لزوجته واستياء أحد الموجودين في المسجد ، بيد أن الرجل يعذره فلم يكن لهما بيت يأويهما إذ يقول : **((وفي أحد المساجد القديمة ، قام واحد من النيام على صوت حركة غير عادية بجواره فاكتشف أن الرجل الذي بجواره يضاجع زوجته ... فاستعاذ بالله وقال في نفسه فهل نسي الرجل إننا في مسجد ؟ وأن المكان طاهر ؟ ولكنه له عذره ، أين سيفعل هذا ؟))** [3] .

وكما نرى أن الحكاية الثانية جاءت تأكيداً لمضمون القصة الثانية (حكاية العائلة) التي عرضت نفسها في المزاد ، إذ نجد الراوي حاول إبراز حجم وهول معاناة

---

(1) المصدر نفسه ، والموضع نفسه .

(2) المزاد : 45 .

(3) المصدر نفسه ، والموضع نفسه .

أسرة المليونير وكونهم ليسوا الوحيدين الذين حُرموا أو عانوا من أزمة السكن ، ففي الوقت نفسه الذي يباع فيه الناس لعدم امتلاكهم سكن يقوم البعض الآخر بالسكن في مسجد ومحاولة ممارسة الجنس فيه .

إن توازي الأحداث التي جرت في أماكن مختلفة وفي وقت واحد قد تحققت إثر إستخدام طريقة المونتاج في تقطيع المشاهد ومن ثم لحمها عن طريق رابط فالرابط بين كل تلك المشاهد كانت واقعة البيع في الميدان وهي الحادثة الرئيسة .

وهذا النسق يبدو واضحاً كذلك في رواية أرق الفقراء ، إذ يروي الراوي الأحداث التي تزامن وقوعها مع مرور موكب الاستقبال للعائد من فلسطين المحتلة، –وبحسب تصورنا– ، أن توظيف هذه الأحداث بتزامنها مع مسيرة الموكب قد قصد من خلالها القعيد التركيز على سلبية تلك الخطوة التي خطاها السادات ، إذ أنه يصف حال البلد في تلك اللحظة والاستعدادات التي أجريت والتدابير التي اتخذتها كافة الوزارات لتأمين نجاح الحكومة في اقناع الشعب بصواب تلك الخطوة بيد أن ما يلفت النظر هنا أن الراوي سرد حكايات فرعية أخرى ، أراد من خلالها توضيح النتائج التي أسفرت عنها تلك الزيارة إذ يقول الراوي : **((لحظة الموكب حدثت بعض الحوادث الجانبية التي تعد من الحوادث المؤسفة في هذا الوقت السعيد ، فقد شب حريق ضخم في مخزن لحفظ الآثار النادرة والقديمة في منطقة الأهرامات ... وألقت قوات الأمن القبض على ثلاث شبان حاولوا خطف سيدة من زوجها عندما كان يتمشى معها في أحد شوارع القاهرة الخالية .. وفي حيّ مصر الجديدة وقع خلاف بين رئيس الحي ووزارة الثقافة حول سيرك العباسية))**[1] .

فكأن كل تلك الحوادث قد جاءت إشارة لغضب الله ﷻ واللعنة التي حلت عليهم أثر تلك الخطوة ، ففي الحكاية الأولى حكاية اندلاع النيران في متحف الآثار تدل دلالة قاطعة على أن التاريخ يرفض هذه الخطوة ، وكأنه قام بعملية انتحار لفصل الماضي عن الحاضر فبحرق الآثار أو اندثارها يكون التاريخ قد محي من

---

(1) أرق الفقراء : 386 – 387 .

تلك المنطقة وأزيل تماماً ، وكذا الأمر مع الحكاية الثانية وهي محاولة سرقة زوجة من زوجها ، إذ المعروف أن الأزواج دلالة على أن شيئين قد اشتركا في عوامل معينة ، وقد يكون المعنى هنا مجازياً ربما يراد بهما مصر وفلسطين وبمنظور أبعد يعدان زوجاً من المخطط الاستعماري الصهيوني فأبعاد جزء عن آخر يعني إنهاء العلاقة أو الصلة التي تربطهما وهذا الابعاد يتم بالتجزئة أي بالاحتلال وفي المعنى نفسه يورد الراوي الحكاية الثالثة ، إذ يمثل السيرك هنا المجتمع المصري في هذه اللحظة وكأن الكل يعيش في لعبة لا يعرف نهايتها وما عليه سوى التفرج .

وفي كل هذه الأحداث التي يعرضها القعيد والتي توازي في سيرها الحدث الرئيس لا يكتفي الراوي بنقل الأحداث الموازية لذلك الحدث الرئيس بل يعمد إلى نقل أحداث مصر بصورة عامة في ذلك اليوم وما دار في الأراضي المحتلة ، إذ يقول: **((... وقدمت إلى مصر 2500 شخصية تلفزيونية ومندوب (31) ألف جريدة ... وطرحت شركة صوت القاهرة شريطاً جديداً في الأسواق ... واعلنوا رسمياً أن الرئيس سيكتب مذكراته وان المسترسيمون مايكل مدير دار النشر الأمريكية ... اتفق معه ... وطلبت له جولدا مائير ... جائزة الأوسكار في التمثيل وتقلقل 600 ألف شهيد في البر كافة في نومهم ... ومالت لوحة في مدخل مركز إيتاي البارود كبيرة تحمل اسم شهداء المدينة والمركز في حرب اكتوبر الماجدة أو المجيدة ... وقالت جيهان السادات أن سفرها إلى الخارج ليس من اجل الفرجة ولكنه بهدف الدراسة ... وعرضت إحدى الجمعيات السينمائية نسخة تم تهريبها من فيلم من حياة فرج ديبا))** [1] .

نخلص مما سبق ان سرد الراوي لكل تلك الأحداث جاء بطريقة المونتاج المكاني إذ نلحظ بقاء الزمن ثابتاً بيد أن الأحداث تتغير في أماكن عدة مختلفة جداً فاق بعدها المستوى المحلي وإنما تعدته إلى المستوى الأقليمي إذ جاء سرده لهذه

---

[1] المصدر السابق : 393- 395 .

الأحداث في زمن واحد وبالانتقال من حادثة إلى أخرى مع الإشارة بين الحين والحين للحادثة الرئيسة التي تتوازى معها كل الحكايات التي ذكرت .

المبحث الثاني
بناء الزمن

يُعدُّ الزمن الخيط الذي يربط أجزاء النسج الحكائي، وعلى هذا دأب النقاد على دراسته ، على الرغم من صعوبة تحديده ، بيد أن لهذا التحديد أهميته ذلك أن **(تحديد حقيقة الزمن هي التي توضح العلاقة التي تربط أصناف المعرفة بعضها ببعض ومميزات الفعل الاخلاقي أو معنى الخلق الادبي ...فالخلق الادبي يفترض تجدد اللحظة الخصبة وانفصالها ...)**[1]

لقد انطلقت تلك الدراسات من عدة جوانب منها جانب فلسفي أو جانب نفسي أو جانب واقعي ، وما يهمنا في دراستنا هذه هو الزمن الروائي فـ**((الزمن هو القصة وهي تتشكل وهو الايقاع))**[2] ، وبحسب الزمن هو نظام تعاقب الظواهر للحادثات [3]

وللزمن دورٌ حيوي في العمل الادبي لانه **((قاعدة الرواية وذو أثرٍ في الحوادث والشخصيات))**[4] ، إذ يستلزم العمل الادبي **((بنية زمانية تعبر عن حركته الباطنية ومدلوله الروحي بوصفه عملاً انسانياً حياً))**[5] ، وحينما يعالج الروائي الزمن فإنه يعمد من خلاله إلى خلق عالمٍ خاص ذي حضور متميز فـ**((الزمن نسجٌ ، ينشأ عنه سحرٌ ، ينشأ عنه عالمٌ ، ينشأ عنه وجود ، ينشأ عنه جمالية سحرية أو سحرية جمالية ، فهو لحمة الحدث ، وملح السرد ، وصنوا الحيز وقوام الشخصية))**[6]

---

(1) حدس اللحظة :غاستون باشلار ،تعريب رضا عزوز وعبد العزيز زمزم ، دار الشؤون الثقافية العامة (أفاق عربية) ، بغداد ، مشروع النشر المشترك 5:1986

(2) بناء الرواية ، دراسة مقارنة :27

(3) الزمن أبعاده وبنيته ،د.عبد اللطيف الصديقي ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت الحمرا ،ط1995،1: 99

(4) نهوض الرواية العربية الليبية :69

(5) الزمن أبعاده وبنيته : 143

(6) في نظرية الرواية : 207

فالزمن هو سمفونية الحياة وكل موسيقى هي زمن والعكس غير صحيح ، وإذا كان فن الرسم فناً مكانياً والموسيقى فناً زمانياً فإن الرواية تُعدُّ فناً زمانياً ومكانياً معاً.

لقد عالجت الرواية الزمن معالجة السينما له *، فأخذت الرواية – كما السينما – تعتمد المونتاج الزماني والمونتاج المكاني وتقنيات الابطاء والاسراع والاسترجاع والاستباق والحذف وما إلى ذلك .

ويعود الفضل في استقلال عنصر الزمن وعدِّه مبحثاً في نظرية الادب إلى مدرسة الشكلانيين الروس ، الذين ميزوا في دراستهم الرائدة بين المادة الحكائية (القصة) وأسلوب تقديمها ، إذ انتهوا إلى ابراز مستويين متميزين هما زمن حكي الاحداث وأطلقوا عليه (المبنى الحكائي) وزمن القصة وأطلقوا عليه (المتن الحكائي) (1)

وقد توالت الدراسات بعد ذلك لمفهوم الزمن منها دراسة بنفنيست التي استأثرت باهتمام (دارسي السرد) ، اذ تنطلق دراسته على وفق تقسيمه الزمن على نوعين الاول هو الزمن الفيزيائي للعالم ويكون خطياً لا متناهياً ، والثاني هو

الزمن الحدثي الذي يغطي الحياة بوصفها متتالية الاحداث (2) ثم تعاقبت الدراسات بعد ذلك ، منها دراسة الان روب غرييه التي يذهب فيها إلى أن ((**الزمن الروائي**

---

* ثمة دراسات اشارت إلى ان الرواية تستعير مصطلحات السينما لتحديد مصطلحاتها الزمنية ومنها رأي د . سيزا قاسم إذ ترى ان الاهتمام المتأخر بدراسة الزمن وعدم وجود المصطلحات الادبية المناسبة له دفعت النقاد إلى استعارة تلك المصطلحات من السينما ويتابع رأي د .سيزا أ . مندولا في تحديده لمصطلحات الزمن وارتباطها بمصطلحات السينما ويعزوها إلى محاولة النقاد في التوصل إلى تعبير شامل عن القيم العامة ،ينظر بناء الرواية سيزا قاسم : 27 والرواية والزمن .أ.امندولا ، ترجمة: بكر عباس : مراجعة إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ، ط1 ،1997 : 32

(1) ينظر : نظرية المنهج الشكلي : 180 .

(2) ينظر : تحليل الخطاب الروائي : 64

يقاس بالمدة الزمنية التي تستغرقها قراءة الرواية وما بعد الانتهاء منها لايُعدُّ زمناً)) [1] .

والواضح ان غرييه يركز على الزمن الخارجي بعيداً عن زمن الرواية الداخلي ، ومن هنا جاءت دراسته مفتقرة لعنصر الزمن الداخلي الذي سيؤدي إلى قصور كبير في تحليل مستويات الزمن الروائي ، ثم تلتها دراسة ميشيل بوتور الذي عمل على تقسيم الزمن على ثلاثة أنواع هي**(زمن الكتابة وزمن المغامرة وزمن الكاتب وكثيراً ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة بوساطة الكاتب)**[2] ، فيما تنطلق دراسة جان ريكاردو من تقسيمه الثنائي لمستويي الزمن الاول هو زمن السرد والثاني هو زمن القصة وبتحديد العلاقة بينهما يمكن حساب سرعة السرد وبوساطة الاخيرة يمكن دراسة علاقات الديمومة [3] .

اما تودوروف فلقد قسم الزمن في النص الادبي على وفق نوعين هما [4] :

- أزمنة خارجية :ويدرس فيها زمن الكاتب وزمن القارىء والزمن التاريخي .
- أزمنة داخلية : ويدرس فيها زمن القصة وزمن الكتابة وزمن النص .

ويبدو ان تودوروف ينطلق في دراسته تلك من أساس التمييز بين زمن القصة وزمن الخطاب ، فالازمنة الخارجية عنده تتمثل في زمني القراءة والكتابة، والازمنة الداخلية تتمثل بزمن القصة وزمن الخطاب وبدراسة العلاقة بين هذين الاخيرين (زمن القصة وزمن الخطاب) يُدرس الزمن الروائي .

---

(1) بناء الزمن في الرواية المعاصرة (رواية تيار الوعي أنموذجاً 1967 – 1994)، د.عبد الرحمن مبروك ، المؤسسة المصرية العامة للكتاب ، 1998 : 8 .

(2) تحليل الخطاب الروائي : 68 .

(3) قضايا الرواية الحديثة ، جان ريكاردو ، ترجمها وعلق عليها : صباح الجهيم ، منشورات وزارة الثقافة والارشاد ، دمشق 1977 : 250 .

(4) ينظر بنية الشكل الروائي : حسن بحراوي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت الدار البيضاء ، ط1. 1990 : 114 .

اما الدراسة الواسعة التي اعتمدتها اكثر الدراسات– والتي سنعتمدها في دراستنا – هي دراسة جيرار جينيت والتي انطلق منها على اساس التمييز بين زمن السرد وزمن المسرود (القصة) وزمن الخطاب (الحكاية) ، وقد درس العلاقة بين زمن القصة (المسرود) وزمن الخطاب (زمن الحكاية) عبّر ثلاث علاقات هي[1] :

1–الترتيب : ويدرس فيها تتابع الاحداث في القصة وترتيبها في الخطاب على وفق تقنيتين هما الاسترجاع والاستباق

2–الديمومة : ويدرس فيها الاحداث في القصة وطولها في النص او المساحة التي تغطيها .

3–التواتر : ويدرس فيها عدد مرات ظهور الحدث في القصة وتكراره في الخطاب .

وثمة تقسيمات اخرى للزمن تنطلق من اساس علاقة الزمن بالنص الادبي منها دراسة د . شجاع العاني ودراسة د. سيزا قاسم ، فالأزمنة لديها–أي د.سيزا – تنقسم على نوعين أزمنة خارجية وتطلق عليها بالزمن الفيزيائي والازمنة الداخلية، والتي تنتج عن علاقة الشخصية بالزمن ، وتطلق عليها بالازمنة النفسية او الذاتية[2] ، اما د.العاني فلقد عمد إلى تقسيم الزمن على انواع عدة منها الزمن الفيزياوي والنفسي والتأريخي والكوني [3] .

وتختلف طبيعة معالجة الزمن واستخدامه في الروايات –حسب طبيعة النص الروائي – فالرواية الجديدة تعمل على نسف الزمن وتهشيمه ، فالفضاء (المكان) يحطم الزمن فيها [4] ، اما النصوص الحديثة فان صفة التذبذب الزمني تسجل ملمحاً بارزاً في صفاتها – وهو ما سجلناه في دراستنا لنصوص القعيد–وقبل تطبيق منهج جينيت في نصوص القعيد أرتأينا توضيح اسباب التذبذب الزمني في تلك النصوص وهي حسب تصورنا تعود إلى سببين هما :–

---

(1) ينظر : خطاب الحكاية : 46 – 47.

(2) ينظر : بناء الرواية ، دراسة مقارنة :52 .

(3) ينظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق : 68 .

(4) ينظر تحليل الخطاب الروائي :68 .

- الاول : تأثر الروائي المباشر بنكبة حزيران 1967 بفعل معايشة تلك الاحداث وهو ما لاحظناه في ثنايا الرواية فالقعيد–وهو ذو الاتجاه القومي– قد صرح بذلك علانية سيما في رواية أرق الفقراء لحظة مرور موكب السادات العائد من الارض المحتلة وكيفية تقلقل قبور الشهداء ، اذ نلحظ المسير البطيء للزمن في لحظة الموكب وكثرة الاسترجاعات في تلك اللحظة سيما ما يتعلق منها باحداث النكبة فهو يروي لحظة الموكب ويسترجع ومن ثم يروي اللحظة الراهنة ويعود ليسترجع، بيد ان الاسترجاعات هيمنت في تلك اللحظة فلقد **((توقف الزمن عند لحظة الانكسار وأصبح بطيئاً يئن تحت الوسادة لا تتحرك عقاربه نتيجة الفاجعة التي حلت بالواقع))**[1] .
- الثاني : انشغال الروائي بمضمون العمل الادبي أو فكرة الرواية ، مما جعل زمن الرواية الكلي يتذبذب بين الحكايتين ، فالثلاثية ينتظمها زمنان ، الزمن الاول يتعلق بحكاية المؤلف والزمن الثاني يتعلق بحكاية العائلة وكلاهما زمنان خطيان بيد أن ما يسجل على زمن الثلاثية هو **((كثرة الوظائف الثانوية سواء كانت متعلقة بزمن الرواية أم زمن العائلة تحيل على أزمنة متعددة غير منتظمة مما يجعل التفكير في ترتيبها من الامور التي يصعب تحقيقها بالنسبة للناقد في هذا السياق))**[2]

التذبذب الزمني :

لما كان أسلوب سرد الإحداث المتتابع في الفن القصصي قد ساد لفترة طويلة إذ كان يبدأ في نقطة محددة ويستمر في تتابعه حتى ينتهي إلى نقطة معينة، فلقد كسرت الروايات الحديثة وروايات ما بعد الحداثة ذلك التتابع وأصبحت تتأرجح بين ثلاثة أزمنة (وعلى مساحة النص) وعلى هذا أصبحت الرواية **(مجموعة وقائع**

---

(1) بناء الزمن في الرواية المعاصرة : 28 .

(2) الرواية العربية والحداثة :255 .

منشورة أمام المتلقي تفرض عليه مهمة ترتيبها وصياغتها على وفق قراءته لها)[1] .

ويبدو أن هذه الظاهرة تبرز بصورة واضحة على مستوى البناء الجزئي في الوحدات النصية ، فالراوي ينتقل من زمن الحاضر رجوعاً إلى الماضي وتقدماً بأتجاه المستقبل ثم يعود إلى نقطة الحاضر ، ولقد سجات روايتي المزاد وأرق الفقراء هذه الظاهرة في مستوى الحكاية الثانية أي (حكاية العائلة) ، فمن تلك الامثلة ، ما يسرده الراوي عن الاحداث التي صادفها الدليل المتنقل في رحلته إلى الميدان ، إذ يبدأ من لحظة سيره في احد الشوارع وانتهاءاً بزجه في قسم شرطة الاداب ، وسنعمل على تقسيم تلك الاحداث على وفق التقسيمات الآتية :

أ- مشاهدة الدليل المتنقل للمرأة الغانية التي قابلها مسبقاً في إحدى الشقق المفروشة .

ب- تذكر الدليل المتنقل رغبتهُ القديمة في الحصول على وظيفة ثابتة.

ج-سرد الراوي لعادات الدليل المتنقل وما إعتاد فعلهُ كل يوم .

د- تكليم الدليل المتنقل للمرأة الغانية في رغبتهِ الحصول على وظيفة (عندما شاهدها لأول مرة).

هـ- تساؤل الدليل المتنقل مع نفسه عند مشاهدة المرأة فيما لو ترك الرحلة وسار معها .

و-أمنية الدليل المتنقل بالجمع بين الوظيفة والمسكن ،يكلمها ويحصل على الوظيفة ثم يكمل رحلتهِ .

ز-عودة الراوي لليوم الذي تكلمها فيهِ .

ح-تصور الدليل حصولهِ على مرتب شهري ثابت يصل إلى العشرين جنيهاً .

ط-عودة الراوي لليوم الذي كلم فيهِ الدليل المرأة وطلب عنوانها .

---

(1) البناء الفني الرواية الحرب في العراق :39.

ي- سير الدليل مع المرأة وإكتشافه الأمر كلهُ وتعجبهُ لأن الطابور كان لفتيات الليل .

أ ب ج د هـ و ز ح ط ي

حاضر ماضي مستقبل ماضي ماضي حاضر مستقبل ماضي مستقبل ماضي حاضر

ومن تمثل المخطط أعلاه لا نجد هيمنة لزمن واحد ،إذ يتشظى السرد بين ثلاثة أزمنة هي (الماضي والحاضر والمستقبل) فالراوي وهو يسرد رحلة الدليل المتنقل وعبر حادثة مشاهدتهُ للمرأة الغانية التي سبق وشاهدها من قبل ،فهو يبدأ من لحظة سير الدليل في أحد الشوارع ومشاهدته لتلك المرأة في الطابور وهو حاضر السرد ويعود إلى الوراء ليسرد تذكر الدليل لأمنيتهِ فالتذكر لحظة سابقة للحظة السرد والأمنية هي المستقبل الذي يحلم بهِ الدليل ويأمل في تحقيقهِ فإسترجاع الأمنية هي لحظة مزيجة بين (الماضي والمستقبل)ويستمر الراوي في عودتهِ ليسرد ممارسات تلك الشخصية وما إعتاد الدليل على فعلهِ كل صباح، ينتقل بعدها إلى اللحظة التي كلم فيها الدليل المرأة في الماضي لتساعدهُ في الحصول على وظيفة ثم يعود للحاضر ليصف تردد الدليل في الإستمرار برحلتهِ أو تركها والإلتحاق بالطابور الذي شاهدهُ أمامهُ ثم يتقدم الراوي أماماً ليسرد أمنية الدليل في الحصول على وظيفة وإكمال الرحلة وحصولهِ على مسكن ثم يعود إلى الماضي إلى اللحظة التي كلم فيها الدليل المرأة ووعدتهُ بالوظيفة ثم يتقدم إماماً إذ يتصور الدليل بأنهُ سيحصل على الوظيفة وبمرتب شهري ثابت أكثر مما يتمناه ثم يعود إلى الوراء ليقص كيفية طلب الدليل من المرأة عنوانها ورقم هاتفها وكيف صرفته وفي نهاية المطاف يعود الراوي إلى زمن الحاضر حينما يكتشف الدليل الأمر كلهُ في قسم شرطة الآداب .

فالملاحظ أن سرد الراوي لحادثة لقاء الدليل بتلك المرأة لم ترد في نص واحد بصورة متكاملة إذ جزأها إلى أجزاء (وهي كلها أحداث ماضية) وأدخلها في سردهِ الحاضر ،زيادة على إقحام زمن المستقبل بسرد أمنيات وتصورات الدليل عن مستقبلهِ وعلى هذا جاء سرد النص السابق متشظياً بين الأزمنة الثلاثة فالراوي لا يستقر على

زمن معين في رواية الحدث إنما يعمد إلى ذلك التداخل وهو ما أصطلح عليهِ بالتذبذب الزمني .

ومن مظاهر هذا النوع أيضاً –على سبيل المثال– ما يسردهُ الراوي عن رحلة عباس الأوسط إبن المليونير أثناء رحلتهِ . إذ يبدأ سردهِ من لحظة إدراك عباس الأوسط لأهمية الرحلة بالنسبة لهُ فهي الحدّ الفاصل الذي سيزيل همومهُ في الحصول على مسكن ، والترتيب الآتي يوضح أحداث تلك الوحدة .

أ– تفكير عباس الأوسط بأهمية الرحلة أثناء سيرهِ.

ب– تذكرهُ لطبيعة علاقتهُ بالنساء اللواتي تعامل معهن.

ج–تفكيرهُ في ترك الرحلة والعودة إلى عمله القديم.

د– إحساسهُ بأن ثمة من ستقابلهُ من النساء اللواتي ساعدهن في السفر .

هـ– إستمرار عباس الأوسط بالسير ولقائهِ أحد الفتوات.

أ ب ج د هـ

حاضر ماضي حاضر مستقبل حاضر

ومن ملاحظة المخطط أعلاه نجد هيمنة صيغة (الحاضر) بيد إن التداخل في سرد الأحداث يبدو جلياً ، فهو لا يلبث أن يستقر في الحاضر حتى يتقدم أماماً باتجاه المستقبل أو يتراجع إلى الوراء باتجاه الماضي وكما نلاحظ أيضاً أن ظاهرة التذبذب الزمني تبدو واضحة في حكاية الهانم ، إذ يبدأ السرد من لحظة سيرها في طريق الرحلة وانتهاءً بلقائها بالشاب العربي الذي تخلت عن الرحلة بسببهِ ،إذ إن سرد الراوي لتلك الرحلة جاء متذبذباً زمنياً ،فالحاضر يمثل لحظة سرد الراوي لما تمر بهِ الهانم من أحداث ، فما يمثل الماضي لحظات العودة إلى الوراء لسرد ماضي الشخصية وكما يوضحهُ الترتيب الآتي:

أ– سرد الراوي لحال الهانم ووصفها أثناء ذهابها للميدان .

ب– وصف طبيعة عملها الليلي الذي كانت تمارسهُ .

ج–مشاهدتها للشاب العربي على مقربة منها .

د- تذكرها لزوجها الغائب .

هـ – نظرها إلى السماء والسحابة التي فيها وتأمل حالها .

و-سرد الراوي لماضي العائلة وطبيعة حياتهم في منزل عابدين .

ز-عودة الراوي لنظرة الهانم للسحابة وتأملها ومقارنة حالها مع الناس الآخرين .

ح-تذكرها لحالها في الشقق المفروشة .

ط-إقترابها من الشاب العربي ومساعدتهُ في التوكؤ عليها ونشوء علاقة تعارف.

ي- تخيل الهانم لحظة لقاء الشاب بأسرتها ورفضها للفكرة .

ك- ذهابها معهُ لشقتهِ وترك الرحلة .

والمخطط الآتي يوضح التذبذب الزمني لسرد الراوي :

أ ب ج د هـ و ز ح ط ي ك

حاضر ماضي حاضر ماضي حاضر ماضي حاضر ماضي حاضر مستقبل حاضر

ومن معاينة المخطط أعلاه يبدو واضحاً تذبذب سرد الراوي بين زمني (الحاضر والماضي) فهو حينما يسرد حوادث رحلة الهانم يسترجع ماضيها ثم يعرج على الإشارة للأحداث التي واجهتها فهو لم يسرد تلك الأحداث دفعة واحدة بل عمد على تجزئتها وإدخال حوادث ماضية بينها فمن البديهي أن يأتي ذلك السرد متذبذباً في أزمنتهِ أي إن حركة الزمن جاءت محصورة في العودة إلى الوراء والرجوع إلى حاضر السرد بإستثناء الوحدة (ي) التي مثلت إستشراف المستقبل .

وإذا كانت النصوص السابقة قد أشرت إنتهاء السرد في نقطة الزمن ، الحاضر ،فإن النص التالي سجل سابقة عليها ذلك إنهُ بدأ في زمن الحاضر وإنتهى بتصور مستقبلي وهو ما أشرتهُ حكاية فاتنة المقابر وعلى وفق ما يوضحهُ الترتيب التالي :

أ- سرد الراوي لموقف الفاتنة من حكاية البيع ورفضها .

ب- ذهابها في الليلة الماضية إلى الأستاذ لمناقشتهِ بالقرار .

ج-خروجها من القبر وتركهُ للأبد .

د- قرارها بالذهاب إلى بيت خطيبها في المستقبل .

هـ- سيرها في الشارع لوحدها بعد تركها القبر .

و - قرار كتابة رسالة إلى خطيبها توضح لهُ فيها موقفها وربما يسامحها .

أ ب ج د هـ و

حاضر ماضي حاضر مستقبل حاضر مسقبل

وتبدو حركة الزمن متنقلة بين الحاضر والماضي والمستقبل ،إذ تبدأ بزمن الحاضر وتنتهي في نقطة زمن مستقبلية .

أما في رواية (أرق الفقراء) فيظهر التذبذب الزمني في سرد الراوي لحال المؤلف لحظة إلقاء القبض عليهِ وإيداعهِ في السجن إذ يبدأ السرد من لحظة الحاضر وينتهي في الحاضر أيضاً ، بيد إن خط تسلسل السرد يؤشر تداخلاً زمنياً واضحاً كما يوضحهُ الترتيب الآتي :

أ- تألم المؤلف بسبب عدم وجود من يسأل عنه .

ب- تذكرهِ لقريتهِ التي كان يشعر فيها بالأمان .

ج-تخيل المؤلف لما ستكتب عنهُ الجرائد في الأيام القادمة .

د- تعجب المؤلف م الحال الذي وصلتهُ مصر .

هـ- تذكر المؤلف من كل ما سمعهُ عن السجن والحياة بداخلهِ .

و-تأمل المؤلف للحال خارج السجن وكيف يقضيهِ الناس بالخارج .

ز-تذكرهُ لأرض المشاهد التي رآها قبل القبض عليهِ .

ح-اكتشافه إن الزمن الخارجي لا يدخل مع الإنسان إلى سجنهِ .

أ ب ج د هـ و ز ح

حاضر ماضي مستقبل حاضر ماضي حاضر ماضي حاضر

توضح الصيغة أعلاه التداخل الزمني وتذبذبهُ بين الحاضر والماضي والمستقبل ،إذ يبدأ من زمن الحاضر وينتهي فيهِ بيد إن ما نلحظهُ هنا هو تناوب السرد بين صيغتي الماضي والحاضر عدا الوحدة (ج) والتي تمثل انتقالة لاستشراف المستقبل ونخلص مما تقدم إن التذبذب الزمني والذي أشرته النصوص السابقة إنما يظهر كيفية تعامل الروائي مع زمنه فليس هو التعامل التقليدي المتتبع في تسلسل الأحداث وتتابعها أو التداخل بين الأزمنة فقط إنما هي لحظة امتزاج لازمنة مختلفة في نص واحد أو حادثة واحدة فالراوي يسرد من زمن الحاضر ويعود إلى الوراء ويتقدم إلى الأمام في آن واحد ، وتلك سمة بارزة ميزت نصوص القعيد.

الترتيب :

ويعني دراسة نسق أو تنظيم وحدات النص (الخطاب) مع نسق او ترتيب وحدات القصة إذ سيولد هذا بطبيعة الحال مفارقة زمنية فمن المؤكد (أن ترتيب وحدات الخطاب غير متسلسلة زمنياً مهما حاول الروائي وجهد في ذلك وإن اتبع نسقاً متسلسلاً أو متتابعاً)[1] إذ يستلزم ظهور أكثر من شخصية (**العودة إلى الوراء لكشف بعض العناصر الهامة وربما الإحتفاظ ببعض العناصر لكشفها في زمن لاحق)**[2] وعلى هذا فلقد عد زمن الخطاب زمناً أحادي البعد إذ يجري حدث واحد في زمن واحد أما زمن القصة فيعد زمناً متعدد الأبعاد ، ذلك إنه تجري عدة أحداث في زمن واحد [3] ومن هنا تنشأ المفارقة الزمنية* بين زمن الخطاب وزمن القصة ،وهو ما يولد بالتالي حركة التذبذب في الزمن الروائي ، إذ نراه متأرجحاً بين الماضي والحاضر والمستقبل أي تداخل تلك الأزمنة فيما بينها .

---

(1) تحليل الخطاب الروائي :69.

(2) بناء الرواية : دراسة مقارنة :37.

(3) ينظر: الشعرية: 48.

* المفارقة الزمنية تعني (عدم توافق في الترتيب الذي تحدث فيه الأحداث والتتابع الذي تحكى فيهِ فبداية تقع في الوسط يتبعها عودة إلى وقائع حدثت في وقت سابق تشكل نموذجاً مثالياً للمفارقة) معجم المصطلح السردي :24.

ومما تجدر الإشارة إليهِ إن هذهِ التقنية (الترتيب) قد اختلفت معالجتها بين الرواية الواقعية والرواية الجديدة فالرواية الواقعية كانت تميل إلى التركيز على الاسترجاع فيما يغلب الاستباق على الرواية الجديدة بتأثير من رواية تيار الوعي **(إذ اصبح الراوي ينتقل بين أمس واليوم وغداً دون تمييز)**[1] .

ومن أهم الوسائل والتقنيات التي يتوسل بها الراوي لإظهار هذهِ المفارقة هما :

- أولاً : الاسترجاع .
- ثانياً : الاستباق .

ولما كانت الرواية تحتوي على نقطتي شروع كونها حكاية إطارية – فإننا – سنحدد نقطتي شروع بدل واحدة تتعلق الأولى بحكاية المؤلف ومحاولة كتابة رواية وتتعلق الثانية ببداية حكاية العائلة .

(1) بناء الرواية ،دراسة مقارنة: 39.

ترتيب الوحدات للحكاية الأولى (حكاية المؤلف)

وحدات القصة	وحدات الخطاب
1- ماضي المؤلف .	أ – الانتهاء من كتابة الرواية .
2- الانتهاء من كتابة الرواية .	ب- استعراض ماضي المؤلف .
3- استعراض ماضي رباب .	ج – لقاء المؤلف بالنافذة .
4- لقاء المؤلف بالناقدة .	د – استعراض ماضي رباب .
5- الذهاب إلى الدار الرسمية للنشر .	هـ- البحث عن دور نشر أخرى .
6- البحث عن دور نشر أخرى .	و- الذهاب إلى الدار الرسمية للنشر .
7- توزيع الرواية .	ز – توزيع الرواية .
8- موقف القراء	ح – موقف القراء .

ترتيب الوحدات للحكاية الثانية (حكاية العائلة)

وحدات القصة	وحدات الخطاب
1- تقديم الشخصيات وماضيها .	أ – قرار البيع .
2- الرحيل من عابدين .	ب- تقديم الشخوص .
3- السكن في المقابر .	ج – الرحيل من عابدين .
4- الحفر بحثاً عن الآثار .	د – السكن في المقابر .
5- الحكم بالطرد .	هـ- الحفر بحثاً عن الآثار .
6 – قرار البيع .	و – الحكم بالطرد .
7- بداية الرحلة .	ز – بداية الرحلة .
8- البيع الفعلي (المزاد) .	ح – البيع الفعلي (المزاد) .
9- الاعتقال والتحقيق .	ط – الاعتقال والتحقيق .
10- عقد الندوة الصحفية .	ي – عقد الندوة الصحفية .
11- النهاية الأولى – المحاكمة .	ك – النهاية الأولى المحاكمة .
12-تحويل القضية إلى شريط سينمائي.	ل – تحويل القضية إلى شريط سينمائي.
13- البحث عن الموطن الأصلي.	م – البحث عن الموطن الأصلي .
14- العودة إلى المقابر .	ن – العودة إلى المقابر .

أولاً :الاسترجاع :

ويطلق عليهِ بالإرتداد أو الإستذكار وهوحسب جينيت **(كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة)**[1] **أو هو (قطع التسلسل التأريخي في أثر أدبي أو مسرحي بإيراد أحداث أو مشاهد وقعت في زمن سابق)**[2] *، إذ يطلق عليهِ هنا بالارتجاع الفني و**(يتحقق الرجوع بتذكر متدرج من قبل الرواي او من قبل مؤلف عليم يدلي بخلاصة حوادث سابقة)**[3] ،وقد يلجأ الروائيون إلى هذهِ التقنية لعدة أسباب منها :إعطاء معلومات عن ماضي عنصر من عناصر الحكاية او سد ثغرهِ في النص القصصي أو تذكير بأحداث ماضية وقع إيرادها فيما سبق[4].

والإسترجاع لدى جينيت يقسم على ثلاث أنواع هي:[5] **

1- الاسترجاع الخارجي : وهو الاسترجاع الذي تكون سعتهُ كلها خارج سعة الحكاية الأولى .

---

(1) خطاب الحكاية : 51.

(2) مقدمة في النظرية الأدبية ، تأليف تيري إيغلن ، ترجمة : إبراهيم جاسم العلي مراجعة د.عصام إسماعيل إلياس دار الشؤون الثقافية العامة بغداد 115:1992.

* الاسترجاع حسب برنس (مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة أو اللحظة التي يتوقف فيها القص الزمني لمساق من الاحداث ليدع النطاق لعملية الاسترجاع) معجم المصطلح السردي :25.

(3) الوجيز في دراسة القصص :تأليف لين أولتبنبرد ، ليزلي لويس ، ترجمة: عبد الجبار المطلبي ، دار الحرية للطباعة بغداد ،161:1983.

(4) ينظر :مدخل إلى نظرية القصة :78.

(5) خطاب الحكاية : 60 .

** قد أشار جيرار جينيت إلى الخطا الذي وقع فيهِ في كتابه عودة إلى خطاب الحكاية وهو الخلط الحاصل بين التفريعات الجزئية للأنواع السابقة إلى إعتمادهِ على تقسيمات جديدة ستكون أساس دراستنا لهذهِ الوحدة ، وقد أشار ايضاً ونبه إلى ذلك الخلط الباحث يحيى الكبيسي في دراستهِ الموسومة (الراوية والزمن) دراسة في بناء الزمن في الرواية العراقية رسالة ماجستير ، كلية الآداب ،جامعة بغداد ،1991.

2- الاسترجاع الداخلي : وهو الاسترجاع الذي تكون سعتهُ متضمنة في سعة الحكاية الأولى .

3- الاسترجاع المختلط : الذي يكون مداه سابق لبداية الحكاية الاولى ونقطة سعة لاحقة لها .

ويقصد جينيت بالسعة هي الفترة الزمنية التي تغطيها المفارقة الزمنية [1] والمدى **(هو اللحظة التي يتوقف فيها القص الزمني لمساق الوقائع ليفسح النطاق للمفارقة)**[2] ،ثم بحث جينيت العلاقة بين مستويات السرد والإسترجاع فان جاء الاسترجاع متعلقاً بمستوى السرد الأول أطلق عليه بمثلي القصة وإن تعلق بالمستوى الثاني أطلق عليه غيري القصة[3] .

وكذلك أطلق على الاسترجاع الذي يكتفي بتقديم معلومة معينة للقارئ لا تستمر معهُ إلى نهاية السرد بالاسترجاع الجزئي ، فيما أطلق الاسترجاع الكلي على النوع الذي يستمر استرجاعه إلى نهاية الأحداث في الرواية [4] .

أما أنواع الاسترجاع أو الارتداد التي سنعتمدها في تحليل نصوص القعيد هي [5]:

1. الارتداد الخارجي : وتكون العودة فيهِ إلى نقطة زمنية سابقة للنقطة الزمنية التي بدأ عندها مستوى السرد الأول .
2. الارتداد المعلوماتي : وهو الارتداد الذي يتولى تقديم معلومات عن الشخصيات أو الأماكن إذ يتماشى فيهِ مع خطة القصة اعتماداً على مضمون حدثي مغاير .
3. الارتداد التكراري : وهو العودة إلى نقطة زمنية سبق للسرد أن كررها .

---

(1) ينظر : نظرية السرد : 124 .

(2) معجم المصطلح السردي :192.

(3) ينظر: خطاب الحكاية :61 وما بعدها .

(4) المصدر نفسه : 71.

(5) ينظر : الرواية والزمن ، دراسة في بناء الزمن في الرواية العراقية : 51 – 54.

4. الارتداد الداخلي : ويكتفي فيهِ (بالداخلي–التكميلي) وفيهِ تتم العودة إلى نقطة زمنية لاحقة لنقطة الانطلاق الأولى للسرد .

أ- الاسترجاع الخارجي :

ويتمثل في مواضع عدة وان جاء اقل من الاستباق، ففي رواية نوم الأغنياء تمثل هذا النوع في محاولة تذكر المؤلف لما يكتبهُ الروائيون عند الانتهاء من الرواية .إذ قال الراوي **(حاول ان يتذكر ما كتبهُ غيرهُ من الروائيين في وصف شعورهم عند الانتهاء من إبداع رواية جديدة)**[1]، إذ يعود الراوي في النص السابق إلى زمن ما قبل الرواية ليستذكر المؤلف تلك الحالة ، فهو يرتد إلى الماضي ليتذكر شعوراً قد مر بهِ في ماضٍ بعيد وهو ثلاثة أعوام تفضله عن هذهِ اللحظة .

اما في رواية المزاد فلقد تمثل هذا النوع في استذكار المليونير لطفولتهِ وحياتهِ في القرية حينما شاهد سحابة بيضاء أخذت شكل البطة ذكرتهُ بقريتهِ والاخيرة عملت على تذكيرهُ بأهلهِ أي ان ثمة استرجاع ولد استرجاعاً آخر ، فيقول الراوي **(اقتربت السحابة التي كانت بيضاء اللون ذكرتهُ بالقطن المندوف بعد حلجهِ والقطن ولونه وشكله حمله إلى القرية التي حرم منها ، منذ زمان بعيد .. إخذت شكل بطة تعوم في المياه ((البط)) تذكر الترعة في القرية والبط يعوم فيها ... البط منذ متى لم يأكلهُ زمن بعيد بعيد بعيد ، منذ أن غادر القرية البعيدة ،البط والمرق الذي يطفو فوقهُ الدسم مكوناً طبقة تترجرج وبخار الماء الخارج منهُ وهو يمسك بالملعقة التي صنعها لهم النجار من الخشب .. ينفخ المرق بفمهِ حتى يبرد .. فتتطاير نقاط المرق إلى اخيهِ الجالس بجوارهِ فيصيح فيهِ ..)**[2]

على الرغم من محاولة الشخصية إخفاء هويتها بيّد إن جزءاً منها قد اتضح في الاسترجاع السابق ، فهذه السحابة التي شاهدها المليونير عادت بالسرد إلى الوراء لتوضح ماضي الشخصية ، فالراوي يوضح حياة المليونير وسط أهله في

---

(1) نوم الاغنياء :5–6. تنظر كذلك الصفحات 6، 14 ، 32، 44.

(2) المزاد : 172.

قريتهِ ثم تذكرهُ للبط الذي كان يأكلهُ مع أهله والملعقة التي صنعها النجار ، ومن ثم تحسره على تلك الايام ، إن هذا الاسترجاع وقع في زمن الماضي البعيد ، والراوي هنا يحاول تقديم الاسترجاع بصورة طبيعة فيأتي **(ملتحماً بالنص مبنياً حول شعور خاص او ذكرى خاصة ، الامر الذي ينجي النص الروائي ويضفي عليهِ لوناً تعبيراً)**[1]

أما في رواية أرق الفقراء فلقد تمثل هذا النوع في ثلاثة مواضع فقط منها، حين يذكر المؤلف قريته لحظة إيداعهِ السجن إذ**(استعرض في ذهنهِ كل من يعرفهم من الناس وجوه ، أشياء ، بشر في أمكنة كثيرة ومع ذلك من يتحرك من اجلهِ ؟ لا أحد، ربما في قريته البعيدة ، القرية التي توجد في القرب النائي)**[2]

يعود استذكار الشخصية لماضيها ربما للحاجة بالشعور بالامان والطمأنينة، فالقرية رمز التجمع والوحدة والقوة ولما كان المؤلف ينحدر من تلك القرية فلا غرابة ان يشعر ويتذكر تلك القرية ، فهذا الارتداد يشمل الماضي البعيد جداً والماضي القريب إلى حدٍ ما .

ب- الاسترجاع الداخلي:

لقد تجس هذا النوع في موضع واحد في الثلاثية وفي رواية أرق الفقراء حينما يتذكر المؤلف المشاهد الاخيرة التي شاهدها قبل إلقاء القبض عليهِ فيقول الراوي **(تذكر آخر المشاهد التي رآها ، القبض عليهِ في ميدان التحرير ، يذكر المؤلف إنهُ حاول الهرب جرى، اكتشف أن كل منافذ الميدان مسدودة جنود الأمن المركزي يشكلون جداراً)**[3] .

فالماضي الذي يذكرهُ الراوي هنا هو ماضٍ قريب جداً ، إذ إنهُ يستطيع إستعادة المشهد بكل تفاصيلهِ وجزئياتهُ ، فهذا الاسترجاع وضح تأثير المكان على الشخصية التي عاشت في تلك اللحظة تذباباً زمنياً حينما قارنت بين حالها خارج

---

(1) بناء الرواية ، دراسة مقارنة : 43.

(2) أرق الفقراء : 48 ؛ وتنظر : كذلك الصفحات : 49، 87 .

(3) المصدر السابق : 50.

السجن وقبل دخوله وساعة الإعتقال ولحظة السجن أي الماضي القريب والحاضر من الأول يتمثل بحياة الحرية التي يعيشها المؤلف الثاني ، ويتمثل في حياة السجن التي يحياها في ذلك الوقت (الحاضر بالنسبة للمؤلف) .

ج – الاسترجاع المعلوماتي :

لم تسجل رواية نوم الاغنياء هذا النوع ، في حين إكتفت رواية المزاد بموضع واحد لهذا النوع يتمثل في استرجاع الراوي لماضي النافذة رباب حيدر قائلاً **(كانت فقيرة قادمة من حي متوسط ، والدها موظف عادي ،أنجب جيشاً من الاطفال ،البيت عبارة عن مجموعة من الافواه التي تطلب الطعام ... بدا لها الزواج أماناً مؤقتاً لحين نجاحها ... تعرفت عليهِ في بداية عملها بالصحافة ، وهو أيضاً يعمل في نفس المجال)**[1] إذ قدم هذا الاسترجاع ماضي الشخصية بطريقة موجزة وكشف عن بعض جوانبها والتي كانت تعيشها وما يتعلق بطبيعة علاقتها بزوجها والإختلاف الطبقي بينها والذي سيكون لهُ أثره في تعميق حالة الغربة التي تعيشها رباب مع نفسها ، إذ عمل الاسترجاع هنا على تقديم مشاهد تساعد القارئ على فهم الاحداث والربط بينها واستنتاج نهاية الحدث .

أما في رواية أرق الفقراء فلقد سجل هذا النوع نسبة كبيرة ، إذ تمثل في إسترجاع ماضي شخصية جندي الامن المركزي عبد العاطي في صورة المعلومات التي جمعت عنهُ في التحقيق إذ قال الراوي (**أتى من قرية صغيرة ، والدهُ عامل زراعي لا يمتلك أية قطعة من الأرض ، يعمل في حقول الآخرين ، وعندما اتى موعد تجنيدهُ للقوات المسلحة ، كان توزيعهُ على الامن المركزي..)**[2] .

إذ عمل الاسترجاع هنا على تقديم حياة الشخصية البسيطة عن طريق تقديم معلومات عن أسرته وأصول إنحداره ، إذ سيكون لهذا الاصل أثرهُ فيما بعد في سير

---

(1) المزاد : 10.

(2) أرق الفقراء :77.

الاحداث وهو تأثرهُ بأخلاق القرية ، الامر الذي دعاهُ إلى مؤازرة أفراد الاسرة في موقفهم .

ومن أمثلة هذا النوع أيضاً استرجاع ماضي العائلة في التحقيق من وجهة نظر بوليسية إذ أجمعت المعلومات بأن **(هذهِ الأسرة تركت الريف في ظل ظروف شديدة الغموض لم يحصل رب العائلة على عمل في المدينة .، ولم يكن هناك عذر قهري في القرية يدفعها إلى تركها .. قبل ترك العائلة القرية بفترة كان يحضر إليهم الغرباء في السادسة صباحاً يتركون السيارات الفخمة والضخمة خارج القرية .. كان الغرباء يدفعون لرب العائلة أموالاً)**[1] .

بهذا الاسترجاع الملخص قدمت حياة أفراد الأسرة الماضية من وجهة نظر الشرطة وهذا الاستنتاج الاسترجاعي يفسر سبب إقدام الأسرة على عملية البيع ، وإن كان هذا الاسترجاع افتراضياً ، ذلك إن ماضي الأسرة لم يذكره الراوي بهذهِ الصورة ولم يشر إليهِ ، إنما اكتفى بالماضي القريب نسبياً من حكاية البيع وتحديد موضع ومكان سكنهم قبل انتقالهم إلى السكن في المقابر ، وعلى ذلك عددنا هذا النص استرجاعاً معلوماتياً .

ومن الأمثلة الأخرى أيضاً استرجاع ماضي المخرجة التي كلفت بإخراج فيلم عن هذهِ العائلة بالتعاون مع جهاز المخابرات وكانوا يطلقون عليها بالدكتورة، إذ يقول الراوي **(إن الست الدكتورة ليست طبيبة ولكنها مخرجة مسرح وسينما سافرت إلى أمريكا لدراسة المسرح هناك حصلت على الدكتوراه في فن المسرح من إحدى جامعات أمريكا ، وعادت في الشهر الماضي إلى مصر)**[2] .

فالاسترجاع هنا كشف عن ماضي وحياة تلك الشخصية وانطباعاتها وأيديولوجيتها وتطبعها بالحياة الغربية وأثره في عملها الحاضر ولقد جاءت وظيفة الاسترجاع هنا توضيحية فسرت بعض تصرفات الشخصية .

---

(1) المصدر نفسه : 28.

(2) المصدر السابق : 251.

د- الاسترجاع التكراري :

تنتظم في ثلاث أنواع : هي :[1]

1-استرجاع خارجي ثم يتكرر.

2-استرجاع داخلي ثم يتكرر.

3-استرجاع يرد دون أن يكون استرجاع ثم يتكرر .

فالنوعين الأولين لم تسجلهما الثلاثية -من خلال استقرائها - بيد إن النوع الثالث سجل حضوراً في موضع واحد في رواية نوم الأغنياء ، إذ يستذكر المؤلف ذكرى منلوج راوده في ليلة سابقة . إذ رواه الراوي في المرة الأولى بصورة مفصلة فيما اكتفى بالمرة الثانية بالإشارة إليهِ فقط فيقول **(لكنهُ في ليلة أمس .. نبتت من أركان الشارع ومن أبواب البيوت ومن فراغ الصحراء وجوه مخلوقات بشرية لم يراها من قبل .. تنوعت الوجوه ولكن الحلقة أصبحت تحيط فيهِ كل ما كان متأكداً منهُ إن الصوت كان عالياً قال لهُ :**

- **إذهب ونم يا ابن آل...**
- **ردد الصوت كلمات سافلة وصف بها أم المؤلف ...**
- **أكمل صوت آخر: أرح وإسترح لا جدوى من كل ما تفعلهُ)** [2] .

ويعود في المرة الثانية فيقول **(عاودته ذكرى ليلة الأمس وما سمعهُ من الناس وهو في طريقهِ إلى بيتهِ والشتائم وجدوى الكتابة)**[3] .

فالاسترجاع في النص السابق اختلط بالمنلوج الداخلي ويمكن عدهُ مازجاً بين الماضي والحاضر ذلك إن تقليد الأشباح للمؤلف في حركاتهِ والتفوه بكلمات تشبه كلماتهِ ، أو على الأصح إعادة كلماته نفسها ،في كونهِ يمثل صوت اللذين لا صوت

---

(1) تحليل الخطاب الروائي في أدب عبد الخالق الركابي الثلاثية أنموذجاً ماجدة هاتو هاشم . رسالة ماجستير مطبوعة بالكومبيوتر كلية التربية إبن رشد ، جامعة بغداد 2000 : 45 .

(2) نوم الأغنياء :104.

(3) المصدر السابق : 108.

لهم واستهزائهم به ، فهي انعكاسات لما يدور في ذهن المؤلف ترد أول مرة بشكل منلوج داخلي وتعاودهُ مرة أخرى بشكل ذكرى وقد يكون لهذا المنلوج الاسترجاعي دوراً في سير الأحداث ففي نهاية المطاف يسلم المؤلف بضرورة معايشة الواقع بالنسبة لسكان المقابر ، لبدأ الكتابة عنهم مجدداً فدور هذا الاسترجاع جاء مفسراً لقرار المؤلف فيما بعد .

هـ- الاسترجاع المزجي :

وهو استرجاع يوصل الماضي بالحاضر أي استذكار حدث ماضٍ يرتبط وجودهُ أو يستمر إلى الحاضر ويتجسد هذا النوع أيضاً في موضع واحد في الثلاثية في رواية نوم الأغنياء في حديث الراوي عن زوجة المليونير وبداية عملها في قراءة الطالع وربط حياة الودع بأفراد أسرتها فيقول **(أحياناً تحلق في سماء الحكاية وضباب العصارى فتقول إنها اختارت في البداية الذكر والأنثى فقط ، وإنهما توالدا وتكاثرا وأنجبا هذا العدد من قطع الودع ، ثم أصابتها الشيخوخة القاتلة ومع الشيخوخة أتى العقم ، وحبات الودع هي أسرتها التي توشوش في صمت الليالي وصحوة النهارات بكل ما حدث للأسرة بعد هذا)**[1] .

ففي النص السابق يمكن ملاحظة إن الاسترجاع المزجي لم يقع في زمن الماضي فقط إنما يمتد إلى زمن الحاضر حيث وقت سرد الشخصبة لماضيها وعلاقة ذلك الماضي بالحاضر المعاش.

- الإستباق :

ويطلق عليهِ بالإستشراف أو سبق الاحداث *، ويعرف بأنهُ **(سرد ما سيحدث لا حقاً والذي يدمج الحكي قبل أن تقع الأحداث الممهدة لما سيأتي)**[2] ، وهو **(كل**

---

(1) المصدر نفسه : 120.

* اطلق عليهِ جينيت بالاستشراف ، ينظر خطاب الحكاية :76. وسبق الأخداث لدى صاحبي كتاب مدخل إلى نظرية القصة :76.

(2) نظرية المنهج الشكلي : 189.

حركة سردية تقوم على أن يروي حدث لاحق أو يذكر مقدماً)[1] والإستباق لهُ مدى محدد وبعد محدد فـ**(زمن القصة الذي يغطيهِ يشكل بعداً زمنياً محدداً من اللحظة الحاضرة)**[2] ، أي إن البعد هو المدة التي يغطيها الاستباق ، أما المدى فهو اللحظة التي تبدأ منها المفارقة الزمنية ، وقد إختلفت معالجتهُ بين الرواية التقليدية والحديثة فالرواية التقليدية ومنها الهومرية كانت **(تبدأ بنوع من تلخيص الأحداث المستقبلية)**[3] ، أما الرواية الحديثة فلقد كثر إستعمالها لهذهِ التقنية بسبب فكرة المستقبل المتمثل دائماً في الحاضر[4] .

ويقسم جينيت الاستباق على نوعين هما[5] :

1-الاستباقات الداخلية : وهي التي تكون قريبة جداً من لحظة السرد ويكون تحقيقها بعد لحظات قصيرة أو فترة قصيرة وقد فرعها جينيت على فرعين أيضاً إنطلاقاً من كونها غيرية أو مثلية القصة فأصبحت لديهِ نوعين هما[6] :

أ- الإستباقات التكميلية : ومهمتها أن تسد ثغرة لاحقة .

ب- الإستباقات التكرارية : وهي الإستباقات التي تضاعف -مقدماً دائماً - مقطعاً سردياً أتياً ومهمتها الإشارة إلى حدث سيروى في حينهِ بالتفصيل زيادة على دور الإعلان عن الحدث الذي سيروى .

2-الاستباقات الخارجية : وهي التي تصلح للدفع بخط عمل ما إلى نهايتهِ وتكون وظيفتهُ ختامية في الأغلب .

---

(1) خطاب الحكاية :50 .

(2) معجم المصطلح السردي : 186.

(3) بناء الرواية ، دراسة المقارنة :44.

(4) ينظر الرواية والزمن :200.

(5) خطاب الحكاية :77.

(6) المصدر نفسه : 79-81.

وثمة نوع آخر من الإستباقات يمكن ملاحظتهِ في العنوان فقد **(يوجد في العنوان الذي يجبرنا مسبقاً بالطابع الحزين للحكاية ... كما إن العديد من التقديمات والمداخل يكون إستباقياً)**[1] .

وقبل تطبيق منهج جينيت على نصوص القعيد ، نسجل ملاحظة عن الإستباقات غير المتحققة في الثلاثية إذ أطلق عليها جينيت بالتمهيدات الخادعة وهي عندهُ **(الاستشرافات التي يلجأ إليها الكاتب كلما أراد تضليل القارئ أو رغب في تمويه خطتهِ السردية)**[2] ويبدو إن الغاية نفسها قد وظفها القعيد في استباقاته تلك وهي تمويه الخطة السردية لتضليل القارئ ومن تلك الاستباقات غير المتحققة نسجل :

- إستباق عن تصور المؤلف فيما لو سار مع رباب وتسائله عن سيارتها الفخمة التي جلبها لها زوجها الاقطاعي وتفكير رباب اليساري فيقول الراوي واصفاً تلك اللحظة **(لو سار معها المؤلف إلى مكان السيارة ووقف بجوارها حتى تركبها لتساءل في نفسهِ ، وبصوت لا يسمعهُ أحد كيف تجمع رباب بين أموال اليمين ووجاهة اليسار الفكرية في مركب واحد)**[3] ولم يتساءل المؤلف مع نفسهِ لأنهُ لم يقم مع رباب لحظة خروجها .
- الإحساس الذي شعر بهِ عباس الأوسط عند لقائه بإحدى النساء اللواتي ساعدهن في السفر وقيامها بمساعدتهِ إذ يقول الراوي **(لديهِ أحساس إن أحدى من ساعدهن وقت الضيق ستقابله في شارع عبد الخالق ثروت وستعزمهُ مع**

---

(1) المصدر السابق :24.

** تذهب بعض الدراسات ومنها دراسة جينيت في عد هذهِ الانواع ليست إستباقاً وإنما مجرد تنبؤات ومختصرات بذلك خطابهُ عودة إلى خطاب الحكاية ، وكذلك إعتمدت الباحثة ماجدة هاتو هذا الراوي في دراستها لثلاثية عبد الخالق الركابي ، ينظر : ص43 من رسالتها .

(2) بنية الشكل الروائي : 163.

(3) المزاد :7.

الأولاد في جروبي)[1] ، بيد إن هذا الاحساس لم يتحقق فلم يلتقِ بأية واحدة منهن إذ إستمر في رحلتهِ حتى وصوله إلى الميدان .

- إستباق وريث العرش الذي ضاع أثر انضمامه في طوابير شراء الطعام للكلاب (المخصص للأغنياء فقط) بطريق الخطأ إذ يقول الراوي (... **عند حضور باقي الوفد سيشكرونهُ لأنه حجز لهم هذا المكان المهم والمتقدم في الطابور ويباهي أبوه بهذهِ الواقعة فيما بعد)**[2] ، بيد إن أمنية وريث العرش لم تتحقق فلم يعثر عليهِ أبواه وفقد عائلتهُ إلى الابد .
- استباق عن تصور المؤلف لما ستكتبهُ الجرائد عنهُ بعد اعتقاله فيقول الراوي **(راح المؤلف يتخيل الأيام القادمة غداً أو بعد إذ ابتدأ الجرائد في الحديث عن القضية تفرد لها الصفحات وتكتب عن التفصيلات الصغيرة)**[3] ، ولم يتحقق هذا التصور إذ إن الجرائد لم تغر المؤلف أي اهتمام ، على الرغم من اهتمامه هو بالحادثة .

أما الطلائع **ويقصد بها الاستباقات التي تتحقق ولكن بشكل غير معلن وصريح** [4] فأول ما نسجلهُ هنا هو تجسدها في عنوان الثلاثية (شكارى المصري الفصيح) إذ يعد العمل كلهُ إستباقاً لمشروع كتابة رواية يحاول المؤلف كتابتها ، ولقد تناثرت هذهِ الاشارات في ثنايا الرواية ووجدناها قد انتظمت على مستويين يتعلق الأول بظهورها في ثنايا كل رواية ، فيما يتعلق الثاني بين اجزاء الثلاثية ومنها :

- الاحكام التي اوردها الروائي في بداية كل جزء من اجزاء الثلاثية ، ففي رواية نوم الاغنياء تطالعنا حكمة **(اخفض رأسك يا أخي .. فأن الرأس المرفوع يستقي صاحبهُ)** إذ تتحقق هذهِ الحكمة في رواية ارق الفقراء ،أثر الموقف الذي يمر بهِ المؤلف حينما تطلب منهُ راقصة وزوج للايجار ان يدون لها معلومات على

---

(1) المصدر نفسه :186.

(2) المصدر نفسه :261.

(3) ارق الفقراء :28.

(4) ينظر: خطاب الحكاية 83.

غلاف روايتهُ للذهاب إلى مكتب السفريات ويفاجئ المؤلف بان الكتاب الذي يدون عليه المعلومات هو روايتهُ فيقول الراوي **(كان مكتوب في ذيل الصفحة من الناحية اليمنى نصيحة المصري التي تطلب من كل مصري أن يخفض رأسهُ لأن الرأس المرفوع يشفي صاحبهُ)**[1] .

- فيما تطالعنا حكمةٍ رواية ارق الفقراء التي يقول فيها الروائي **(جوّع كلبك يتبعك يقال انهُ واحد من وصايا اصدقاهم الأمريكيين العشر حتى يحيون حياة مستقرة ولكي تتم المحافظة على الوضع الراهن كما هو)** إذ سبق لهذهِ النصيحة إن قدمت في رواية نوم الاغنياء عند حديث الضابط مع عاش الملك وكيفية اشغال الجماهير بقضايا تبعدهم عن القضية المركزية او الاساس والتي تبقي الوضع تحت السيطرة (أي سيطرة الدولة) إذ يقول الضابط **(نظريات الامن الغربية والنصائح الامريكية أوصتنا بضرورة خلق قضايا جانبية تشغل الرأي العام وتصرفهُ عن مشاكلهِ الحقيقة وتحول نظرهُ عن القضايا الاساسية إلى قضايا جانبية وفضائح شخصية ... ولكن ولأوقات محددة جداً يعود بعدها الناس إلى المشاكل الفعلية ، تلك آخر وصية من وصايا الاصدقاء الامريكين العشرة لأبقاء الوضع بالقرب من الحافة والحفاظ عليهِ في هذا الوضع)**[2] .

وكذلك تطالعنا عبارة (جوع كلبك يتبعك) في رواية المزاد إذ يكتبها المليونير على إحدى اللافتات التي رفعتها العائلة في الميدان .[3]

ومن الحكمة التي تكتب في بدايات الروايات الثلاثة وتحققها ، ننتقل إلى الأستباقات على مستوى الفصول ففي رواية المزاد يردُ تساؤل من قبل أحد الواقفين حول الميدان في يوم البيع ورأيهِ في العملية فيقول **(هل بهذهِ الطريقة المسرحية تحل المشاكل ، إن هذا لعب مسرحي ، قد يصبح الرجل نجماً أو ممثلاً وقد ينجح في**

---

(1) أرق الفقراء :200.

(2) نوم الأغنياء :179.

(3) المزاد :373.

التمثيل حتى يرشح للأوسكار)[1] إذ يتحقق هذا الكلام أو التعليق في عنوان الفصل السابع من رواية أرق الفقراء تحت عنوان **(المصري الفصيح يصبح ممثلاً ويحلم بالاوسكار)**[2] ، إذ يسرد الراوي فصلاً كاملاً عن تحويل قضية بيع المليونير لعائلتهِ إلى فيلم سينمائي يمثلهُ أفراد الأسرة .

ومن عناوين الفصول أيضاً تطالعنا عبارة المؤلف التي همس بها لنفسهِ عند حديثهِ مع رباب في لقائهما الثاني حينما أخبرتهُ رباب بأن الرواية أخذتها من همومها وأحزانها فلقد **(همس المؤلف لنفسهِ عندما لفظت كلمتي الهموم والأحزان، في بلدنا كل الأشجار تثمر الحنظل ،هذا عنوان لفصل قادم لكل إنسان همومهُ الخاصة إبتداءاً من القاع وحتى قمة الهرم)**[3] ،إذ يروي الراوي فصلاً كاملاً عن هموم المؤلف والصعوبات التي تواجههُ في دار النشر الرسمية فيكون عنوان ذلك الفصل **(في زماننا كل الأشجار تثمر الحنظل)**[4] .

وفي الإطار نفسه ، وفي رواية أرق الفقراء نجد عنوان الفصل السادس الذي يقول **(الكاتب المصري الذي جلس القرفصاء أربعين قرناً من الزمان يقوم بالرحلة الخرافية بحثاً عن المصري الفصيح الذي إشتكى ولكنهُ يقع بين ثلاث جمل نوم الاغنياء ،أرق الفقراء، وتلك الدولة التي لا عمل لها سوى حماية النوم من الارق)**[5] .

إذ يشير هذا العنوان إلى عنواني الجزأين الأول والثالث واللذين يتحقق الجمع بينهما حينما يتصفح المؤلف روايته التي كانت تقرأها إحدى البائعات في محل وكانت قد استفهمت من المؤلف عن كيفية حماية الدولة لنوم الأغنياء من أرق الفقراء ،إذ اكتشف المؤلف أن الكتاب الذي تقرؤهُ البائعة هو روايتهُ وعندما فتح **((الصفحة**

---

(1) المصدر نفسه : 391.

(2) أرق الفقراء : 239.

(3) المزاد :41.

(4) المصدر نفسه : 454.

(5) أرق الفقراء :193.

التي وصلت إليها وجدها الصفحة التي يتكلم فيها على حماية نوم الأغنياء من أرق الفقراء وإن ذلك أصبح المهمة الوحيدة للدولة))[1] .

ومن العناوين الأخرى ما رفعهُ أحد الشبان من لافتات كتب عليها عدة عبارات من ضمنها **(اشتدي يا أزمة تنفرجي)**[2] .إذ تشير إلى عنوان الفصل القادم الذي يروي فيهِ الراوي عملية البيع بالتفصيل ويتساءل المؤلف فيما لو كانت تلك العبارة تلائم هذا الفصل فيقول الراوي **((المؤلف يسأل القارئ أي العناوين يعبر عن الفصل 1-الحافة الأخرى لليأس ،2-اشتدي يا أزمة تنفرجي.**[3] **))** .

1-الإستباقات الداخلية :

حفلت الثلاثية بهذا النوع إذ تناثرت أمثلة هذا النوع في كل رواية ففي رواية نوم الأغنياء يتمثل هذا النوع في الاستباق أو الافتراض الذي توجه بهِ الأستاذ إلى المليونير في حال فشل الخطة إذ يقول الأستاذ موجهاً خطابهُ إلى المليونير **(هل درست المخرج في حالة الفشل ... هل هناك ضمان أن نلتقي خلال فترة البيع ؟... هل ضمنت أن لا يحدث تجمهر حولنا نؤخذ نحن إلى السجن بسببهِ ،هل لديك ضمان أنه لن يقبض علينا...)**[4] فهذهِ التخمينات التي افترضها الأستاذ تخلق نوعاً من التشويق لمتابعة باقي الأحداث سيما المتحققة ،إذ يتحقق هذا الاستباق في اعتقال أفراد العائلة وزجهم في السجن وتجمع الناس حولهم إذ يقول الراوي **(انتقلت العائلة بهدوء إلى قاعدة التمثال خرج الناس من تحت الأرض انشقت الشوارع وأخرجتهم من جوفها)**[5] فهذا التحقق يدفع المتلقي إلى مواصلة ومتابعة الأحداث ليعرف فيما لو يتحقق الجزء الثاني من هذا التنبؤ أو الإستباق إذ يقول الراوي **(القي**

---

(1) المصدر نفسه : 209.
(2) المزاد :323.
(3) المصدر نفسه : 360.
(4) نوم الأغنياء: 93.
(5) المزاد: 362.

القبض على العائلة بسهولة ،أخذت إلى مكان خاص عوملت بحذر ولكن بعد إكتشاف حقيقة حالها تحولت المعاملة إلى العنف، السجن كان إنفرادياً كل واحد منهم في مكان بمفردهِ ...)[1] فالاستباق في النصوص السابقة جاء ممهداً لما سيحل بالاسرة ،وتحقيقاً لاستباقات الأستاذ إذ إن فرضيتهُ نجحت في الانتقال من الإحتمال إلى الامكان في التحقق أو التحقق الفعلي والراوي يعمد إلى الاستباقات المتحققة لغايات معينة إذ **(يدخل في صميم التحريف الزمني الذي يعمد إليهِ الكاتب لتحقيق مشاركة القارئ وتحفيزهُ على المساهمة في بناء السرد وإنتاج المتعة الروائية)**[2] .

وكذلك نجد هذا الاستباق متمثلاً في الإشارة إلى بعض فصول المخطوط إذ يقلب المؤلف في أوراق الرواية فيصل إلى مخطط بياني ،يتضح أخيراً في كونهِ شجرة العائلة التي يقدمها بعد صفحة واحدة إذ يقول الراوي **(... إستوقفتهُ صفحة فيها جدول أو رسم بياني ... إنها شجرة العائلة الرجل الذي خرج على المألوف)**[3] ،إذ يتحقق بعد صفحتين حينما يعرض المؤلف شجرة العائلة حسب درجات القرابة والعمر بالنسبة للمليونير [4] إذ جاءت وظيفة الاستباق هنا للإعلان فالاستباق جاء في نهاية الفصل عندما راجع المؤلف أوراق روايته واستوقفته شجرة العائلة والتي عرضها مباشرةً في الفصل الذي يليهِ .

أما في رواية المزاد فلقد تمثل هذا النوع في تنبأ الهانم بلقائها مع فارس أحلامها والذي تركت الرحلة بسببهِ إذ يقول الراوي**(من المفروض أن لا تصل الهانم إلى ميدان التحرير ، وإن تجد في الطريق ما تتصور إنهُ حل لمشكلتها المزمنة ولهذا فالرحلة بالنسبة لها تبدو ناقصة)**[5] .

---

(1) المصدر نفسه : 451.

(2) بنية الشكل الروائي :136.

(3) نوم الأغنياء :109.

(4) المصدر نفسه : 112.

(5) المزاد :165.

إذ يتحقق هذا الاستباق عندما تجد شاباً ترى فيهِ الزوج المفقود فيقول الراوي واصفاً تلك اللحظة **(في اللحظة التي كان قرار الهروب يستدير في داخلها شاهدت شاباً رأتهُ على إنهُ الزوج الهارب أو الغائب أو الضائع والذي مات).**[1]

فالاستباق قد تحقق ،إذ لم تصل الهانم إلى الميدان لأنها لم تقم بالرحلة أساساً مع الأسرة فلقد إلتقت بالشاب الذي لطالما إنتظرتهُ فقررت البقاء معهُ والبدء من جديد إذ جاءت وظيفة الاستباق هنا للتمهيد.

ومن أمثلة هذا النوع كذلك الإشارة إلى الأحداث التي ستكون في العام 1977م في اليوم نفسه 1976/11/19 والذي ستمر بهِ الأسرة إذ يقول الراوي(ٍ**لا أحد يعرف ماذا سيجري في هذا اليوم نفسهُ بعد عام من الآن ، إن ما جرى من الأحداث العجيبة والوقائع الغريبة في مدينة القاهرة في التاسع عشر من نوفمبر سنة 1976 ميلادية يجعل الإنسان يحاول الإطلال ولو بنظرة على هذا اليوم بعد عام)**[2] .

الاستباق هنا يعمد إلى تصوير تفاعل ذات الشخصية مع الزمن ونظرتها إليهِ ،وقد جاء هنا ممهداً لحدث آخر لهُ أهمية كبرى على مستوى الرواية وهو رحلة البحث عن الموطن الأصلي ،إذ يتحقق الحدث المستقبلي عند وقوف العائلة في نفس المكان بعد تجوالها عام كامل ولكن هذهِ المرة ليس للبيع ولكن للبحث عن الموطن الأصلي ، وتنتهي الرحلة بعودة العائلة إلى القاهرة دون العثور على الموطن الأصلي وزجها للمشاركة في موكب السادات الذي يصل من الأرض المحتلة في نفس اليوم ، فيقول الراوي **(اليوم هو التاسع عشر من نوفمبر سنة 1977م ،قال إنهم في مثل هذا اليوم منذ عام مضى بدأت مغامرة المليونير وها هو عام بأكملهِ مضى دون أن تصل العائلة إلى أية نتيجة سوى هذهِ البهدلة واللف على كل قرى مصر)**[3] .

---

(1) المصدر نفسه :287.

(2) المصدر نفسه : 452.

(3) أرق الفقراء :357.

ففي النص الأول كانت وظيفة الاستباق الأخبار عن الحدث التمهيد له في حين إضطلع في النص الثاني بدور المتمم للحدث والمكمل لهُ أي عملية التحقق الكاملة .

وكما أشرنا بأن الاستباقات الداخلية على نوعين هما الاستباقات التكميلية ولاستباقات التكرارية ولما كانت الثلاثية قد سجلت النوعين تبدأ أولاً بالاستباقات التكميلية :

أ- الاستباقات التكميلية :

سجلت رواية المزاد أعلى نسبة لهذا النوع ، ثم تلتها رواية أرق الفقراء ،ففي رواية المزاد نجد أمثلة هذا النوع كثيرة جداً ،منها إستباق الإستاذ عن الحال الذي أوصل العائلة إلى القبر ،إذ دوّنها في مذكراتهِ والتي روى فيها حكايات تم تقطيع أكثرها ومن ثم العودة إلى إكمال الحكاية الأولى ،إذ سبقت كل تلك الحكايات إشارة إلى تكميلها في موضع آخر ، إذ يقول الراوي **(سيحاول المؤلف الاجابة على السؤال الأول ماذا أوصل العائلة إلى القبر في أوراق الأستاذ)**[1] ،ففي اوراقهِ تلك مذكرات كتبها عن عالم القبور وعن كل ما مر بهِ الوطن من أحداث وكذلك الأسرة، إذ تتحقق الإجابة عن الحال الذي أوصلهم للمقبرة فيقول الراوي **(ورقة تعد نقطة بدأ للإجابة عن السؤال الأول ،الورقة عبارة عن خطاب رسمي بهِ قرر إزالة المنزل الذي كانت العائلة كلها تسكن في حجرة فوق سطحهِ بأحد حواري حي العابدين)**[2] جاء هذا الاستباق ليعمل على تكسير تتابعية زمن حكاية العائلة ،إذ بدأت هذهِ الأوراق بالعودة إلى الوراء لسرد ماضي العائلة القريب والحال الذي أوصلها إلى السكن في قبور فوظيفة الاستباق هنا هو الإعلان عن الحدث ونوعهُ مثلي القصة.

ومن أمثلة هذا النوع أيضاً نجد الدراسة التي قام بها الاستاذ عن حياة سكان القبور إذ يشير إليها ببدء الحديث عنها ثم يتوقف ليسرد أحداثاً أخرى ويعود مرة ثانية

---

(1) المزاد :17-19.

(2) المصدر السابق : 17.

ليكمل الحديث عن دراستهِ تلك فيقول الراوي **(من يريد أن يدون التاريخ الإجتماعي المروي شفاهاً لسكان القبور والذي لم يدون بعد سيجدهُ في أوراق الاستاذ)**[1] .

إذ تغطي تلك الدراسة أربع صفحات ونصف وسنكتفي بالمقطع الآتي نظراً لطول الصفحات فيقول الراوي **(إن من يعيشون هنا هم فقراء الوطن الجزء التعس منهُ وهؤلاء مطلوب منهم الضراعة والشكوى والأنين في كل وقت يمر عليهم ... هناك لا تستطيع العين أن تدرك أين يبدأ اللون وأين ينتهي إن سلمنا بوجود الألوان أساساً ... ومدينة الموتى حتى بعد إن سكنها الأحياء تبدو خالية دائماً من الأضواء والظلال).**[2]

ومن الأمثلة الاخرى أيضاً إحدى حكايات الأستاذ التي أوردها في أوراقهِ إذ لم يكملها وأجل الحديث عنها للكلام عن حادثة أخرى إذ يقول صاحب الحكاية **(والباقي من الحكاية لا أستطيع قولهُ لأن الأمر يخص زوجتي أم أولادي وقد أكمل الحكاية فيما بعد)**[3] .

إذ يكمل الحكاية بعد إن يسرد القصة الثانية وينتهي منها فيقول **(... عند هذا الحد إنهارت زوجتي مرت بفترة عصيبة وبعد إن تماثلت للشفاء إتجهت إلى المحاكم حيث رفعت علي دعوى تطلب فيها الحكم لها بالطلاق)**[4] .

وتمثل إشارة الراوي إلى فندق هيلتون والدور الذي سيؤديهِ في الأحداث مثالاً لهذا النوع أيضاً إذ يقول **(مبنى فندق هيلتون الذي يطل على النيل ،وهلتون لهُ دور في أحداث هذا الفصل سنعرفهُ بعد قليل)**[5] ويتحقق الإستباق إذ يقام فيهِ حفل سنوي لكل الأعراس في مصر الذين أقاموا فيهِ مراسم الزفاف إذ يقول الراوي **(يقيم فندق**

---

(1) المصدر نفسه :59.

(2) المصدر نفسه : 61.

(3) المصدر نفسه :102.

(4) المزاد :105.

(5) المصدر نفسه :364.

الهيلتون الليلة حفلاً سنوياً هو الأول من نوعهِ في تأريخ مصر ... لكل العرسان والعرائس الذين أقاموا حفل الزفاف وقضوا شهر العسل فيهِ)[1] .

وكذلك إختيارهُ مكاناً لإدارة مسرح العمليات في يوم المزاد إذ يقول الراوي **(نظر الضباط في الميدان قالوا إن الأماكن التي تصلح لذلك أما مجمع المصالح الحكومية ، أو مبنى جامعة الدول العربية ، أو فندق هيلتون ... هيلتون أكثر الأماكن أماناً)**[2] .

فالاستباق في النص الاول عندما تحقق جاءت وظيفتهُ للإعلان عن حدثين متناقضين الأول دعوة احتفال بذكرى مناسبة سعيدة والثاني اتخاذه موقعاً لإدارة عمليات السيطرة على عملية البيع أو المزاد التي تزامنت في الوقت نفسه ، إذ يبحث الراوي موقع الفندق بالنسبة للميدان وما يتمتع بهِ من إمكانية السيطرة على الموقف دون لفت الأنظار إليهم ، إذ يسرد الراوي بالتفصيل الاجتماع الذي عقد فيهِ وصدور الأوامر وتنفيذها ،وعلى هذا فلقد جاءت وظيفتهُ هي الإعلان الذي تحقق بتفاصيلهِ .

وفي رواية أرق الفقراء تتناثر الاستباقات التكميلية ، منها ،حديث الراوي عن دور قوات الأمن المركزي إذ يقول **(بعد عدد كبير من الصفحات وبالتحديد في نهاية الرواية التي فرضتها الظروف ، سنلتقي بقوات الأمن المركزي من جديد)**[3] .

إذ يتضح دورها في الهجوم على المطبعة لمصادرة الرواية ورؤية المؤلف لجنود الأمن المركزي إذ يقول الراوي **(كان المؤلف ذاهباً إلى المطبعة للإتفاق على طريقة توزيع الرواية عندما وجد إن الشارع الذي يؤدي إلى المطبعة محاصراً بقوات الأمن قال في نفسهِ ((الإحتياطي المركزي أعوذ بالله)) .. كان ما يحملهُ الجنود من المطبعة هي نسخ الرواية).**[4]

---

(1) المصدر نفسه : 398.

(2) المصدر نفسه : 425.

(3) أرق الفقراء :83.

(4) المصدر نفسه : 88.

فالاستباق هنا جاء كلياً إذ إنهُ إستمر إلى نهاية أحداث الرواية فيما يتعلق بقوات الأمن المركزي وكانت وظيفتهُ هي التمهيد فلم يترك الراوي قارئهُ ينتظر مدة طويلة فما لبث إن سرد ما وعد بهِ قارئهُ وهو دور تلك القوات في إتلاف الرواية فشوق القارئ كان لمعرفة ذلك الدور الذي لم يكن يتوقعهُ حتى فوجئ به، على أن سرد تلك الأحداث كان مقتبضاً لهذا جاءت الوظيفة تمهيدية .

اما المثال الثاني الذي نورده هنا هو اجتماع شمل العائلة في الموكب اذ يشير اليها اشارة خاطفة فيقول **(يعدُّ المؤلف القارىء ببحث هذه النقطة بقدر من التفصيل عندما نصل إلى جمع الشمل في موكب العائد من فلسطين المحتلة في نهاية الرواية)**[1] اذ يتحقق هذا الاستباق مكتملاً في حديث الراوي عن اجتماع الشمل فيقول **(في الموكب اجتمع شمل الأسرة أو شمل بعض أفراد الأسرة لكن القلوب كانت قد تاهت تحت الصوف والقطن والكتان والألياف الصناعية وجدران السجون والوحشة التي خلفتها هذهِ الأيام الصعبة والعصيبة)**[2] .

إذ نلاحظ إن وظيفة الأستباق قد جاءت هنا للإعلان عن الحدث ، فيفصل الراوي المصير الذي آلت إليهِ الأسرة ويوضح بالتفصيل مشاركتها في الموكب في الفصل الأخير من الرواية –على مستوى الثلاثية– وبهذا جاءت وظيفة الأستباق هي الإعلان عن الأحداث ومن ثم سردها بصورة تفصيلية .

ب– الاستباقات التكرارية :وقد انتظم الثلاثية نوعين فقط ولم تسجل النوع الثالث :

1–ترد أول مرة كإستباق خارجي ثم تتكرر ، إذ نجدها متمثلة في تحول أوراق الرواية إلى واقع إذ يقول المؤلف **(قد تتحول كافة الأوراق القادمة من الآن إلى محاولة لتأكيد إستمرارية الرواية التي ظلت مستمرة في أرض الواقع)**[3] .

---

(1) المصدر نفسه :41.

(2) المصدر نفسه : 397.

(3) المصدر السابق : 171.

إذ تتكرر في تعليق الراوي فيقول **(من قبل قال المؤلف : كيف أنهي في الرواية قضية لم تنتهِ في أرض الواقع)**[1] . ويعود ليكررها مرة ثالثة حين يتخذ قرارهُ –أي المؤلف– فيقول **(لن أضع على الورق نهاية لرواية لا تزال مستمرة على أرض الواقع لن تنتهي روايتي أبداً)**[2] ،إن تحقق الإستباق هنا عمل على تنظيم السرد على الرغم من إنهُ تحقق في المدى البعيد بيد إنهُ إستطاع إن يبعد الالتباس عن القارئ الذي طال شوقهُ لمعرفة أمر حسم الرواية .

2. ترد أول مرة كاستباق داخلي ثم تتكرر:

وتتمثل في حنين أفراد العائلة للقبر الذي كانوا يسكنونهُ إذ يقول الاستاذ واصفاً حنين العائلة للقبر وبأنهُ سيكون أملاً لهم **(سيصبح هذا القبر أملاً في فترة قادمة ،بل قد يصبح أحد الأحلام)**[3] ، إذ يتحقق هذا الاستباق فأفراد العائلة قد **(شعروا بحنين غامض لحياة القبر ،ما كان أحد منهم يتصور إنهُ سيأتي يوم يشعر فيهِ بالأسف والندم والحزن لأنهُ سيترك القبر)**[4] ، كذلك يفصل الراوي حنين الأفراد للقبر في كل موقف يمرون بهِ ،منها قول الراوي واصفاً حنين عباس الأوسط **(شعر بحنين لخلاء القبور الذي كان يبدو أنظف وأكثر إنسانية من المراحيض القذرة)**[5] وكذلك يتضح الحنين أكثر بقيامهم برحلة المجهول إذ يقول الراوي واصفاً شعورهم في تلك اللحظة **(بدا لهم القبر الذي كانوا يعيشون فيهِ أمر معلوم أفضل ألف مرة من المجهول القادم الذي لا يعرفون عنهُ أي شيء ، شعروا بالحنين للقبر)**[6] وكذلك

---

(1) المصدر نفسه : 372.

(2) المصدر نفسه : 417.

(3) المزاد : 108.

(4) المزاد : 159.

(5) المصدر نفسه :186.

(6) المصدر نفسه :303.

حينما تبدأ الرحلة في البحث عن القرية الأصلية للوالد فيقول الراوي **(وبدأت الرحلة كان القبرُ أفضَّلَ)**[1] .

يبدو إن تكرار الراوي لهذا الاحساس من قبل أفراد الأسرة يؤكد على أمرٍ جد هام وهو تعلق العائلة بأي مكان شعرت فيهِ بالامان لمدة ما وإن كانت وجيزة أو تحت أي ظرف كان مما يظهر بالتالي الحال المزري الذي تعيشهُ الاسرة ويبدو جلياً إن رواية المزاد قد سجلت أكبر نسبة في هذا النوع .

2-**الاستباقات الخارجية :**

وهي الإستباقات التي تتحقق في المستقبل البعيد نسبياً ، ومن أمثلة هذا النوع ما سجلتهُ رواية أرق الفقراء التي حفلت بهِ ،إذ تتمثل في تصدر الضباط بعدم إمكانية العودة مع العائلة إلى القاهرة وتوقع أن يعثر على الموطن الأصلي في بضعة أسابيع وإنه لن يعود برفقة العائلة فلقد **(كان تقديرهُ إن إسبوعين أو ثلاثة تكفي للرحلة ولم يكن يتصور إنها قد تستغرق عدة أشهر ، وإنهُ لن يعود منها إلا بصدور تعليمات بالعودة إلى القاهرة لأستخدام العائلة في إحدى المهام كي يستقبل العائد من القدس المحتلة)**[2] .

إذ يتحقق تصور الراوي حينما تعود العائلة برفقة الضابط بعد صدور التعليمات بالسرعة الفورية ،إذ يقول العمدة الذي نزل عندهُ الضابط والعائلة موجهاً الكلام للضباط المسؤولين **(إن التليفون كان من مصر من الداخلية نفسها يطلب سرعة العودة بالعائلة فوراً إلى مصر لتكون العائلة في طوابير الإستقبال)**[3] إذ يأتي تحقق هذا الاستباق في المدى البعيد بالنسبة لرحلة العائلة والتي قطعت فيها (أي في الرحلة) ستة أشهر ،إذ يتحقق تماماً كما تنبأ بهِ الراوي إذ يروي مفصلاً تفاصيل المكالمة التلفونية التي جاءت للعمدة والغاية منها وأمر العودة بالعائلة فوراً

---

(1) المصدر نفسه : 332.

(2) أرق الفقراء : 327.

(3) أرق الفقراء : 365.

إلى القاهرة في نفس يوم المكالمة ، وعلى هذا أدى الاستقبال وظيفة إعلان عن الحدث .

ومن أمثلة هاذ النوع أيضاً قرار المؤلف بالسكن في القبور الذي لم يرد كإستباق وإنما حدس إذ يقول المؤلف **(يبدو إن الهدف من الحضور تغير ،لدَّي رغبة في البقاء هنا أكثر من الأول أشعر ببعض الأمان في هذه المنطقة أصبحت أخشى هذهِ الرغبة الغريبة في الحضور إلى هنا)**[1] .

إذ يتحقق هذا الحدس في قرار السكن النهائي الذي يتخذهُ المؤلف في القبور إذ يقول الراوي واصفاً تلك اللحظة **(حضر بدون سيارتهِ ،وعندما سألهُ أحد التربية عن الهدف من الزيارة قال :**

– استئجار قبر

وعندما سأل عن السبب:

- **من أجل الحياة فيهِ)**[2] ويبدو إن هذا الإستباق أو الحدس قد نتج عن صراع ذات المؤلف مع زمنهِ وإحساسه بتكالب الواقع عليهِ ، فبات يرى تداخل الأزمنة الماضي والحاضر والمستقبل واحداً في حياتهِ فالعيش في القصر أو القبر سيان لديهِ ،فبعد صراعٍ مرير مع نفسهِ ويأسهِ في معالجة واقعهِ يتخذ قرارهُ في السكن في القبور ، إذ يأتي هذا القرار بعد فترة زمنية طويلة على حدسهِ .

أما المثال الأخير الذي نوردهُ هنا فهو إشارة الراوي إلى عملية التطبيع مع اليهود الذي يرد كإستباق ويتحقق في المستقبل البعيد نسبياً فلقد أقامت مصر سفارة للكيان الصهيوني ، إذ يقول الراوي **(سيظهر اليهود مرة أخرى في بر مصر ، سيعودون والغريب الذي يحملهُ المستقبل إن اليهود سيصلون إلى المقابر**

---

(1) المصدر نفسه : 284.

(2) المصدر نفسه : 405.

وسيظهرون في مقابر اليهود وسيلجأون إلى القضاء يقولون : هذهِ قبورنا كيف يسكن فيها فقراء مصر)[1] .

فهذا الإستباق الزمني للأحداث البعيدة نسبياً عن زمن الحاضر قد عبرت عن رؤية الراوي لمستقبل الحياة في الشارع المصري فإحساس المؤلف بغربة العرب في أوطانهم وبأنهم مطاردون بمصادرة أراضيهم من قبل اليهود ناتج في كون **(الذات العربية نتيجة الهزيمة والإنكسار فقدت التواصل مع ذاتها ،كما إنها فقدت التواصل مع الآخر وبالتالي فقدت التواصل مع ماضيها وشعرت إنها ملفوظة من غير تاريخ)**[2] .

الديمومة:

أو المدة وتعني بحث العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب إذ **(يتمثل تحليل ديمومة النص القصصي في ضبط العلاقة التي تربط بين زمن الحكاية الذي يقاس بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات وطول النص القصصي الذي يقاس بالأسطر والصفحات والفقرات والجمل)**[3] .

وهذهِ الظاهرة ذات مفهوم إشكالي فـ**(حتى لو كان زمن كل قصة محدداً فإن الخطاب صعب ولكن ليس مستحيلاً)**[4] .

وقد حددت طبيعة العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب بأربعة أنواع يمكن من خلالها تحديد سرعة النص أو بطئهُ وهي :

1. الوقفة .
2. المشهد .
3. التلخيص.

---

(1) أرق الفقراء : 408.

(2) بناء الزمن الروائي في الرواية المعاصرة :73.

(3) مدخل إلى نظرية القصة : 85.

(4) معجم المصطلح السردي :70.

4. الإضمار .

وقبل تحديد تلك العلاقات بأنواعها في الثلاثية نسجل عدد الصفحات التي غطتها أحداث الحكايتين ، إذ غطت حكاية المؤلف أحداث ستة سنوات بـ**(304)**صفحة بين الإنتهاء من الكتابة والنشر والتوزيع ، أما حكاية العائلة أي المخطوط فلقد غطت أحداث سنة كاملة بـ**(857)** صفحة بداياتها ونهاياتها الثلاثة وكما مبين في الجدول أدناه حسب ترتيب أجزاء الثلاثية .

الرواية	عدد الصفحات التي غطتها حكاية المؤلف	عدد الصفحات التي غطتها حكاية العائلة
نوم الأغنياء	(81) صفحة	(166) صفحة
المزاد	(118) صفحة	(363) صفحة
أرق الفقراء	(105) صفحة	(328) صفحة

ومما تجدر الإشارة إليهِ إن ثمة أزمنة تخللت الرواية لم يشر إليها الراوي إذ إكتفى بالإشارة إلى الفقرات التي غطتها الأحداث المذكورة .

جدول رقم (1)

الرواية	الحدث	عدد الصفحات في الرواية	المدة التي غطاها الحدث في الرواية
نوم الأغنياء	- إنتهاء المؤلف من كتابة الرواية .	23	3:30 فجراً
	- مرور ثلاثة أعوام على كتابة روايتهِ الأخيرة .	سطر واحد	نفس الليلة
	- قرار المؤلف بحمل المخطوط صباح الغد إلى كاتب الآلة الطابعة .	سطر واحد	نفس الليلة
	- ذهاب المؤلف إلى البار بحثاُ عن الناقد .	سطر واحد	وقت الظهيرة
	- عودتهُ إلى المنزل .	صفحة واحدة	غير محددة
	- لقائه بالناقدة رباب حيدر .	26صفحة	غير محددة
	- خروج رباب من المطعم ومنلوج المؤلف الداخلي.	صفحتان	ليلة أمس
المزاد	- عودتهِ إلى المنزل .	ثلاث أسطر	اليوم نفسه ليلاً
	- تأثير المؤلف في رباب وإسترجاع الحياة الماضية	ثلاث صفحات ونصف	اليوم نفسه
	- لقائه برباب مرة ثانية وتقويمها المخطوط .	12 صفحة	بعد يومين
	- جلوسهِ على أحد المقاهي وإخراج ورق رباب .	سطر واحد	اليوم التالي
	- ذهابهُ إلى العنوان الأول ومقابلة صديقهُ والعودة إلى البيت .	4 صفحات	اليوم التالي
	- الذهاب إلى الدار اليسارية .	6 صفحات	صباح اليوم التالي
	- الدخول إلى الدار اليمينية .	12صفحة	نفس اليوم
	- حديث المؤلف مع نفسهِ .	7 صفحات	نفس اليوم
	- حكاية المؤلف مع دار النشر الرسمية	16 صفحة	مرور نصف عام
	- ذهابهُ إلى الناشر إبن البلد .	أربع صفحات	السابعة صباحاً
		صفحة واحدة	

الرواية	الحدث	عدد الصفحات في الرواية	المدة التي غطاها الحدث في الرواية
أرق الفقراء	- نزول المؤلف من بيتهِ وبحثهِ عن مطبعة .	4 صفحات	ذات صباحاً
	- لقائهِ بالناشر متولي .	سطر واحد	غير محددة
	- جلوس المؤلف في بيتهِ .	3صفحات ونصف	ليلاً غير محدد
	- تفكير المؤلف بالأشخاص الذين سيبيع لهم الرواية .	7صفحات ونصف	في الايام التالية
	- إحدى زيارات المؤلف للمطبعة ونقاشهما .	ثلاث أسطر	غيرمحددة
	- ذهابهُ إلى متولي لإستلام النسخة الأولى .	5 أسطر	مرور بضعة أيام
	- حضور مندوب من الداخلية لمعاينة عمليات الطبع .	5 أسطر	غير محددة
	- مصادرة الرواية .	3صفحات ونصف	غير محددة
	- ذهابهُ إلى متولي بعد ذهاب رجال الأمن ونقاشها .	سطر واحد	نفس يوم مصادرة الرواية
أرق الفقراء	- قرار المؤلف بعدم العودة إلى البيت ومعهُ الرواية.	3صفحات	غير محددة
	- ذهابهُ إلى منطقة القبور .	سطر واحد	اليوم نفسه
	- عودة إلى البيت .	صفحة واحدة	اليوم التالي
	- تفكيرهُ في الذهاب إلى بلدياتهِ .	صفحة ونصف	غير محدد نفسه الليلة
	- وصولهُ إلى عنوان الرجل .	3صفحات ونصف	اليوم التالي
	- قرارهُ بالذهاب إلى محطة السكة الحديدية وحوارهُ مع موظف السكة .	سطر واحد	اليوم التالي غير محددة
	- وقوفهُ في ميدان باب الحديد.	ثلاثة أسطر	غير محددة
	- ذهابه إلى القبور لوضع بقية الأجزاء	صفحتان	غير محدد

الرواية	الحدث	عدد الصفحات في الرواية	المدة التي غطاها الحدث في الرواية
	- افتراضات نشر الرواية .	4 صفحات	نفس اليوم
	- عملية التوزيع الداخلية .	6 صفحات	اليوم التالي
	- ذهابهُ إلى الدار الثانية .	سطر واحد	اليوم التالي
	- عودتهُ للبيت معهُ نسخة الرواية .	3صفحات ونصف	نفس اليوم
	- مقابلة صديق قديم .	سطر واحد	اليوم التالي
	- عودتهِ إلى البيت .	3صفحات ونصف	اليوم نفسه
	- ذهابهُ إلى شخص معرفة .	أربع أسطر	اليوم التالي
	- قيامهِ بتجليد روايتهُ .	صفحتان ونصف	مرور أيام
	- إرجاع نسخة الرواية .	4صفحات ونصف	غير محدد
	- تفكير المؤلف في عرض الرواية في أية مكتبة أو دار رسمية .	سطر واحد	اليوم التالي
	- خروجهُ من الدار .	اربع اسطر	اليوم التالي
	- سماع خطاب الرئيس .	4صفحات ونصف	نفس اليوم ليلاً
	- ذهابهُ إلى صديقهُ القديم وحوارهما .	اربع أسطر	اليوم نفسه
	- تفكير المؤلف في إحتمال نشر روايتهُ خارج مصر .	5 صفحات	اليوم نفسه ليلاً
	- ذهاب المؤلف لصديقهُ الناشر ابن البلد لتوزيع الرواية .	4 صفحات	غير محدد
	- إستطلاع أراء المثقفين في الرواية.		في الأيام التالية

جدول (2)

حكاية العائلة

الرواية	الحدث	عدد الصفحات في الرواية	المدة التي غطاها الحدث في الرواية
نوم الأغنياء	- تقديم الشخصيات . - تناول الأسرة لحم الحمير.	100 صفحة صفحتان ونصف	غير محدد الأسبوع السابق لقرار البيع

الرواية	الحدث	عدد الصفحات في الرواية	المدة التي غطاها الحدث في الرواية
المزاد	- حضور الأستاذ ومعهُ الجريدة وقراءة خبر سرقة اللحم .	5صفحات ونصف	
	- إتخاذ قرار البيع من قبل المليونير.	سطر واحد	مرور أيام قليلة
	- رحلات البيع المجموعة الأولى	9 صفحات	صباح يوم الجمعة
	- المجموعة الثانية	16 صفحة	1976/11/19
	- المجموعة الثالثة.	25 صفحة	
	- رحلة الأستاذ .	35 صفحة	4ساعات ونصف
	- وصول أفراد العائلة إلى الميدان .	سطر واحد	غير محدد
	- إستمرار وقفة العائلة .	سطر واحد	مرور ساعتين
	- الإتصالات التي إجريت من قبل القيادة مع دائرة الكهرباء والمطافي والإعلام وتأهب قوات الأمن .	10 صفحات	الساعة المقبلة
	- الحديث عن قوات الأمن المركزي وما يقومون بهِ يوم الجمعة .	صفحتان ونصف	=
	- إختيار فندق هيلتون موقعاً لأدارة العمليات العسكرية .	صفحة واحدة	=
	- وقفة العائلة في نفس المكان .	سطر واحد	مرور ساعات
	- الهجوم على الميدان .	3 صفحات	الخامسة فجراً
	- تزامن أحداث أخرى في أماكن أخرى لحظة الهجوم .	8 صفحات	=
	- وصف الميدان بعد المعركة .	5 أسطر ونصف	صباح اليوم التالي
	- إعتقال العائلة .	سطرين	صباحاً 6 فجرً
	- التحقيق مع أفراد العائلة .	79 صفحة	الأيام الأولى
	- الندوة الصحفية .	21 صفحة	غير محدد
	- تهيئة أوراق القضية وفبركتها.	21صفحة ونصف	ليلة متأخرة
	- قرار المحكمة .	صفحة ونصف	6 أشهر
	- التعرف على المخرجة وزيارتها .	5 صفحات	=
	- الاتفاق والنقاش حول الفيلم .	25 صفحة	=
أرق الفقراء	- قرار إرجاع المليونير وعائلتهُ إلى الموطن الأصلي.	17 صفحة	=
	- بدأ الرحلة في البحث .	31 صفحة	=
	- وصول العائلة إلى الظهرية السابعة.	7 صفحات	1977/11/19
	- طريق العودة إلى القاهرة .	سطر واحد	اليوم نفسه مساءاً
	- الوصول إلى القاهرة والمشاركة في الموكب.	7 صفحات	بعد يومين

الوقفة :

ويطلق هذا المصطلح على **(الحالة التي يتوقف فيها السرد)**[1] إذ ينشأ هذا النوع **(بغية التأمل في مشهد أو شيء ما)**[2] والوقفة تعمل على **(تمطيط الزمن السردي وتجعلهُ وكأنهُ يدور حول نفسهِ ويظل زمن القصة خلاف ذلك يراوح مكانهُ بانتظار فراغ الوصف من مهمتهِ)**[3] .

وكما هو واضح فإن الوقفة تنشأ من مقاطع الوصف أو التأمل ، على إنهُ ينبغي التمييز بين المقاطع الوصفية التي تقترن بالوصف الموضوعي أو الوصف الذاتي فما يهمنا هنا هو الوصف الذي تكون معهُ زمنية القصة مساوية للصفر إذ قد يتواجد في مقاطع نصية وصف إلا إنهُ يقترن بالحركة أي إنهُ ليس وصفاً خالصاً وهذا مالا يمكن عده وقفهِ.

فحالة إقتران الوصف بالسرد يطلق عليها بـ(الصورة السردية)[4] ولما كانت الوقفة **((تحدث نتيجة للقيام بالوصف أو تعليقات السارد الهامشية))**[5] فإن تعليقات السارد قد يدخل من ضمنها تقديماً لمعلومات عن الشخصيات وهو ما يطلق عليهِ (بالتوقف المعلوماتي)[6] .

وعلى هذا تأتي دراسة الوقفة على وفق نوعيها :التوقف الوصفي والذي يعني بالوقفات الناتجة عن وصف خالص محض موضوعي والتوقف المعلوماتي والذي

---

(1) البناء الفني في الرواية العربية في العراق : 66.

(2) الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة ،د.موريس أبو ناضر ،دار النهار ، بيروت ، 1979 : 99 .

(3) بنية الشكل الروائي: 165.

(4) البناء الفني في الرواية العربية في العراق : 66.

(5) معجم المصطلح السردي : 127.

(6) الرواية والزمن ،دراسة في بناء الزمن في الرواية العراقية ،يحيى عارف الكبيسي:381.

* وتكون هذهِ الوقفات واقعة غالباً خارج مسار الحكاية الاولى وتكون غير محددة بنقطة زمنية معينة ،والمزيد من التفاصيل ،ينظر م.س: 381 ، وما بعدها .

يقوم على دراسة الوقفات الناتجة عن التحليل النفسي أو التأمل أو تعليقات الراوي وتدخلاته، إذ يشمل التوقف الوصفي وصف الأمكنة وإذا تضمن سرداً فإنهُ يعد مشهداً وصفياً أي إذا تزامنت حركة مع الوصف ، أما ما نبحثهُ هنا فهو التوقف الذي يساوي فيه زمن الخطاب صفراً أي دون حركة .

ومن خلال استقرائنا لنصوص القعيد تمثل لنا وصف الامكنة بعدة مواضع منها الراوي لمقابر الأثرياء إذ يقول ((**مقبرة الخديوي توفيق مساحتها (15)ألف متر لها حديقة للزهور وإستراحتان فيها رفات توفيق وإسماعيل وعباس حلمي ، المقابر مصنوعة من العاج المطعم بالذهب والأبنوس والزبرجد طقم الكراسي ،والمكتبات الموجودة مصنوعة من الأبنوس والماس المحلى بالذهب**))[1] .

إذ يصف الراوي مقابر الأثرياء ومنها مقبرة الخديوي بإسهاب وبصورة دقيقة سيما تطعيم تلك المقابر بالحلي ويبدو إنهُ أراد بهذا التركيز عرض حال الأماكن التي يشغلها موتى الأغنياء وانعدام تلك الأماكن حتى لو كانت مساحة قبر للأحياء من الفقراء ،إذ كان الراوي قد بدأ سردهِ عن الصحافيين الذين كتبوا عن حياة الفقراء الذين يسكنون القبور وما انتهى بهم الحال ، بيد إنهُ توقف ليصف قبور بعض الأغنياء ، ومن أمثلة هذا النوع كذلك في رواية نوم الأغنياء وصف الراوي لسكان الأكشاك حينما قسم السكان طبقاً لأحوال سكنهم فيقول واصفاً تلك الأكشاك ((**وهي عبارة عن علب من الخشب الأبلكاش تقام على شكل صف طويل فيهِ حوالي مائة كشك في آخرها دورة مياه واحدة ومطبخ واحد**))[2] ، ففي النص السابق قسم الراوي الناس الذين سقطت بيوتهم وجاءوا إلى القبور ، إذ ينتقل إلى تقسيمات أخرى عن فئات أخرى سكنت غير القبور ، منها سكان الأكشاك والذين توقف عندهم ليصف تلك الأكشاك ، فهذا توقف زمني واضح جداً *أما في رواية المزاد فنجد أمثلة التوقف

---

(1) نوم الأغنياء : 233.

(2) المصدر نفسه : 250.

* تنظر كذلك الصفحات من هذهِ الرواية : 113، 238.

كثيرة جداً منها وصف الراوي لمنطقة الأطراف في القاهرة فيقول **((في الأطراف يتغير شكل المحلات تحويطة من الطوب البني، في أي مكان يكفي لعشرة رجال ، داخل التحويطة مصطبة دائرية والحائط الخارجي يشكل المسند لمن يجلس ، أمام المصطبة مناضد مبنية من الطين ، في مدخل التحويطة صينية لا لون لها لأن درجة سوادها تخرجها عن اللون الأسود في تقسيمة الألوان ، تحتها وابور جاز وفي الصينية يتم قلي الطعمية ولحمة الرأس وأي شيء قابل للقلي))**[1] ، إذ يبدأ الراوي في سردهِ عن رحلة المجموعة الثانية والطريق التي ستسلكها بيد إنهُ يتوقف للحديث عن مدينة القاهرة واتساعها ومن ثم ينتقل إلى وصف الأطراف فيها ويقارنها بالأماكن داخل القاهرة ويستمر بوصفهِ لهذهِ الأماكن ليعود من ثم لإكمال الرحلة الثانية وهذا التوقف الزمني يعطي وصف تلك الأماكن على حساب استمرارية السرد إذ يعطل حركتهُ فيما يسجل زمن القصة تقدماً أكبر ومن أمثلة هذا النوع كذلك وصف الراوي لميدان العتبة فيقول**(توجد أشجار ولكن أوراقها رصاصية اللون تقترب من اللون الرمادي لا خضرة فيهِ ، تبدو مغطاة بطبقة من التراب والغبار والدخان الأسود وفي محاولة للتقليل من مهابة اللون الرمادي طليت جذوع الأشجار بلون أبيض جيري يبدو مثل الجرب)**[2] .إذ يأتي وصف الراوي لميدان العتبة في معرض حديثه عن رحلة المجموعة الثانية إذ يضم الطريق ميدان العتبة فيتوقف عندهُ الراوي ليصفهُ لنا .

وفي رواية أرق الفقراء نجد ثمة وقفات وصفية منها وصف عربة الأكل والمشروبات التي قدمت للضباط الذين عقدوا الندوة أو المؤتمر الصفحي حول قضية العائلة إذ يقول الراوي **(السيارات المدفوعة ،كان فوقها تلال من المشروبات الساخن والبارد ومن المأكولات السندويتشات والبسكويت والبتي فور والسلازيون وفي**

---

(1) المزاد : 178.

(2) المصدر نفسه : 185.

الترامز كانت كميات من الشاي والقهوة والحلبة والمثلجات العصرية علب مستوردة من الألمنيوم)[1] .

الوصف في النص السابق جاء بهدف شد الإنتباه إلى الحياة التي يعيشها من يحاكم العائلة الفقيرة والمقابلة بين المصروفات التي خصصت لهذهِ العملية وبين حالة البؤس التي وصل إليها أفراد الأسرة فالوصف الموضوعي عطَّل حركة الزمن لدرجة الصفر إذ إتسعت مساحة الوصف مقابل تعطيل أو توقف زمن القصة ، وكذلك يتجسد هذا النوع في وصف الرواي لقرية الضهرية السابعة إذ يقول **((مدخل خاص يصل بينها وبين الطريق الزراعي ، في المدخل الجمعية التعاونية والمدرسة والوحدة المجمعة وحمام المياه ، قرية مثل كل القرى تبدو هكذا من بعيد مئذنة مسجد ، وصليب كنيسة ، أشجار ونخيل وأبراج حمام وبيوت طينية تبدو باهتة اللون وسط المباني الحديثة التي إرتفع بعضها أكثر من اللازم))**[2] ، ففي النص السابق وظف الراوي الوصف لتوضيح المكان وتحديد إبعادهُ ومن ثم محاولة إعطاء صورة متكاملة وإن كانت المعلومات عامة وليست معينة .

أما الوصف المعلوماتي فيتمثل في وصف شكل العبقري من قبل الراوي إذ يقول **(كان شكلهُ الخارجي اقرب إلى شكل الهرم المقلوب يبدأ من أعلى برأس ضخم وهيكل خشبي عريض ثم ينتهي عند قدمين رفيعتين ،لا يتصور أحد كيف يحملان هذا الجسم لم يكن يستطيع القيام بباقي الأعمال التي يقوم بها غيرهُ)**[3].

وكذلك نجد هذا الوصف المعلوماتي عند وصف الراوي للدليل المتنقل حينما جاء إلى المقبرة وإنضم إلى العائلة إذ يقول **(كان يبدو إبن باشا ،جلد وجهه مشدود وناعم ، الشعر أسود فاحم يبدو لامعا، على العينين نظارة غامقة اللون ، الملابس**

---

(1) أرق الفقراء : 313.

(2) المصدر نفسه : 355.

(3) المزاد : 151.

مكوية يشرب من فوقها العصفور ،الأيام أدخلتهُ دائرة الموتى الأحياء من السكان))[1] .

فالتوقف الذي نلحظه هنا جاء لتوضيح ملامح الشخصية والتعليق على سلوكها فيما بعد ، ففي بداية السرد عن الدليل المتنقل كان الحديث حول عملهُ والظروف التي دفعت به للسكن في المقابر بيد إن الراوي توقف لوصف أوليات وملامح تلك الشخصية .

أما في رواية المزاد فنجد هذا النوع متمثلاً في وصف الشاب الذي تعرفت عليهِ الهانم في طريق رحلتها إذ يقول عنهُ الراوي **((أثر حادث اليم بترت ساقهُ اليمنى سافر إلى أوربا ،عاد ومعهُ العصا ، ولديهِ القدم الصناعية ،يعاني من مرض نفسي يشعر إنهُ أقل من الآخرين عرض نفسهُ على أطباء أمراض نفسية في أوربا وأمريكا لم يوصلهُ العلاج إلى نتيجة حضر إلى هنا ليعرض نفسهُ على الأطباء وليحاول تجريب الطب الشعبي))**[2] .

الوقفة الزمنية تتضح عند إيقاف سرد حكاية الهانم مع هذا الشاب ليتولى الراوي وصف ذلك الشاب وإعطاء معلومات كافية لرسم صورته لدى المتلقي ومن ثم ينتقل بعدها السرد ليكمل حكاية الهانم .

وفي رواية أرق الفقراء فلقد توزع الوصف المعلوماتي في مواضع عدة منها وصف الراوي للوسيط الذي ذهب إليهِ المؤلف ليساعدهُ في نشر الرواية إذ يقول واصفاً ذلك الرجل **((كانت أسنانهُ مغطاة بطبقة صفراء ثقيلة وكانت اصابع يدهُ اليمنى مغطاة بلون غريب ، كان الصلع قد زحف إلى كل رأسه التي بدت مثل البطيخة وكانت ملابسه مهملة والركن الذي يجلس فيه مع الآخرين ، تسودهُ حالة من الفوضى والإرتباك))**[3] *.

---

(1) المصدر السابق : 183.

(2) المصدر نفسه : 291.

(3) ارق الفقراء :146.

* تنظر:الصفحات التالية من الرواية نفسها :112/118،117،350،127،115، 273.

ففي النص السابق يتوقف السرد عن حكاية ذهاب المؤلف إلى الرجل الوسيط حتى لقائه بهِ ، إذ يتولى الراوي وصف ذلك الرجل بإعطاء علامات معينة فيهِ وإن كانت غير متميزة ليعود بعدها ويروي لقاء المؤلف بهِ

المشهد : وهو ما يطلق عليهِ بـ(الغياب النسبي) للتدخل السردي ،إذ يكون ثمة نوع من التكافؤ بين جزء من السرد وبين المسرد [1] ،إذ تكون العلاقة بين زمن الخطاب وزمن القصة شبه متساوية ، إذ تتوالى الأحداث بكل تفاصيلها وأبعادها[2]، وللمشهد ميزة خاصة فهو يمثل الانتقال من العام إلى الخاص حينما ترى الشخصيات وهي تمارس أفعالها الطبيعية من تحرك ومشي وتكلم وتفكير وأحلام ،[3] إذ يأتي عرض تلك الشخصيات (عرضاً مسرحياً مباشراً وتلقائياً)[4] ، ويقدم المشهد بإحدى طريقتين إما الحوار أو المشهد الوصفي [5] فالحوار يمتلك ميزة تساعد في بث الحركة في النص إذ يقوم بالتمييز بين الشخصيات ويضعها أمامنا مباشرة [6] وحسب ريكاردو فإنهُ ينشئ نوعاً من المساواة بين زمن الخطاب وزمن القصة [7]أما المشهد الوصفي فهو الذي يتمثل(بإيراد جزئيات الحركة)[8] في النص أي أن يتضمن المشهد الوصفي السرد مع الوصف بمعنى أن يربط الراوي من خلال مشاهدات وصفية للشخصية بحالتها الذهنية [9] وهو ما يطلق عليهِ بـ(الوصف الذاتي) أي من وجهة

---

(1) ينظر : معجم المصطلح السردي : 204.

(2) ينظر : الالسنية والنقد الأدبي : 103.

(3) ينظر : بناء الرواية ، سيزا قاسم : 65.

(4) ينظر : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق : 89.

(5) ينظر:تحليل الخطاب الروائي في أدب عبد الخالق الركابي،ماجدة هاتو المالكي: 61.

(6) ينظر :الشخصية في الخطاب القصصي عند يحيى حقي ، نامق عبد ذيب ، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الطابعة كلية التربية ،جامعة الأنبار ،2001 : 99.

(7) ينظر : قضايا الرواية الحديثة : 253.

(8) مدخل إلى نظرية القصة : 89.

(9) ينظر : مدخل إلى نظرية القصة : 88.

نظر الشخصية وتسجيل انطباعتها وانطباعات الراوي عنهُ ، وقد حفلت الثلاثية بهذهِ المقاطع وحسب ما سنوضحه . فالحوار ونعني به هنا الحوار المباشر ليكون مشهداً مثالياً أي الحوار الذي يخلو تماماً من تدخلات الراوي إذ ساد الحوار المباشر في عدة مواضع من نصوص القعيد بيد أن الملاحظة التي نود تسجيلها هنا هو هيمنة الحوار غير المباشر على الحوار المباشر ، ففي رواية نوم الأغنياء يتجسد الحوار المباشر في حديث المؤلف مع الناقد حينما طلب المؤلف من الأخير قراءة روايتهِ إذ يبدأ الحوار بكلام الناقد واستذكاره لهذهِ الرواية عندما بدأ المؤلف بكتابتها قبل سنوات إذ يقول الناقد موجهاً كلامهُ للمؤلف .

((-لعلك تذكر أن صديقاً ثالثاً كان معنا على ما أعتقد وهو قارئ جيد قال إن الموضوع كئيب بما فيهِ الكفاية وهو حزين ومقبض في حد ذاتهِ ولابد من تناولهِ بشكل كوميدي صرف.

- **كل هذا أذكرهُ .**
- **إذاً فهي الرواية نفسها .**
- **فعلاً .**
- **ولماذا تريد مني قراءتها .**
- **لأنهُ ليس لدي شخص آخر يقوم بنفس المهمة .**
- **وهل وصل الحال إلى هذا الحد في مصر ؟**
- **وأكثر.**
- **ورغم هذا لن أقرأها .**
- **هل لي أن أعرف الأسباب .**

- **قلت لك إنها كثيرة إليك يا سيدي المؤلف الشاب)[1] .**

[1] نوم الأغنياء : 49-50.

عند هذا الحد ينتهي الحوار المباشر ليبدأ بعدها الراوي بتعليقاتهِ وتدخلاتهِ عند سرد الناقد لتلك الأسباب إذ يمثل هذا الحوار حالة التوازن والتوافق بين زمن الخطاب وزمن القصة ذلك إن الحوار يضع الشخصيات وجهاً لوجه أمام المتلقي فيراها وهي **(تظهر وتتحرك بنفسها وعلى هذا عُدَّ الحوار من مميزات الحضور الأساسية)**[1] .

فالراوي نقل المشهد والكلام كما حدث في القصة تماماً دون أن نلمح تدخلاتهِ وبهذا تساوى زمن الخطاب والقصة . أما في رواية المزاد فنجد الحوار المباشر متمثلاً في حديث الدليل المتنقل مع رجل كان واقفاً على باب مسجد مسؤولاً عن الاحتفاظ بالاحذية إذ إقترب منهُ الدليل المتنقل ليستفهم عن السعر الواجب دفعهُ لهُ، إذ إستغرق الحوار ثلاث صفحات ينقلها الراوي حرفياً ، إذ يبدأ النص بسؤال الدليل للرجل عن المبلغ الذي يراد دفعهُ فيرد عليهِ الرجل الواقف قائلاً _:

(– ولماذا تساءل ؟

- **لأني أريد الدخول .**
- **هل أنت من المباحث .**
- **لا .**
- **من الضرائب ؟**
- **أبداً.**
- **من الرقابة الإدارية ؟**
- **إطلاقاً.**
- **من جماعة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر ؟**
- **إنتصر المنكر على المعروف وإنتهى الأمر.**
- **من رابطة تكدير الأمن العام؟**
- **تكدير ماذا ؟**

---

(1) بناء الرواية : 33.

- **من جبال الحقد الأسود ؟)**[1]

في النص السابق نلحظ إن الحوار يبقى مستمراً إذ إستمر ثلاث صفحات إلى أن إنتقل الراوي ليعرض تفكير الرجل في الموافقة أو عدمها . فالراوي نقل المشهد بحوارهِ حرفياً دون أي تدخل أو تعليق وهذا أحد سمات المشهد الحواري المثالي فجينيت يرى **(إن مشهداً حوارياً إذا إفترضناه خالصاً من كل تدخل للسلرد ودون أي حدث ، يمنحنا ضرباً من التساوي بين المقطع السردي والمقطع القصصي)**[2] .

وعلى هذا تساوى زمن الخطاب مع زمن القصة . أما في رواية أرق الفقراء فيتمثل هذا الحوار في الحديث الذي دار بين المهندسين الذين جاءوا لرفع القبور وتحويلها إلى مكان آخر وسكان القبور الذين استاءوا من هذا الحال ، إذ يرد المهندسون عن تساؤلات السكان عن سبب حضورهم وتخطيطهم للمكان فقالوا:

(- ستخصص المحافظة 700 فدان في صحراء مدينة نصر لكي تنقل إليها القبور بالموتى ؟

- **وهذهِ المنطقة ؟**
- **سيعاد تخطيطها من جديد لكي تبنى مساكن .**
- **لمَ ؟**
- **لأن الحي أبقى من الميت .**
- **ومن قال إن الذين يسكنون هنا الموتى إن الأحياء أكثر من الموتى .**
- **ولكن ذلك يتم بصورة غير قانونية على الورقة المنطقة للموتى فقط ولا وجود للأحياء فيها)**[3]

بعد هذا الحوار ينتقل الأخير إلى صيغة الحوار غير المباشر إذ تبدأ تدخلات الراوي وتعليقاتهِ ،فالراوي صور هذا المشهد وكأنهُ قطعة ممثلة على المسرح إذ نقل

---

(1) المزاد : 206.

(2) خطاب الحكاية : 101.

(3) أرق الفقراء : 410-411.

كلام المتحاورين حرفياً ووصف ما قام بهِ المهندسون عندما حضروا إلى المنطقة دون تدخل أو تعليق يظهر صوته ، فزمن الخطاب توافق إذاً مع زمن القصة وبهذا تحقق المشهد .

أما المشهد الوصفي : فلقد حفلت بهِ الثلاثية إذ يشكل السرد والوصف هذا النوع ، ففي رواية نوم الأغنياء نجد هذا النوع متمثلاً في لقاء المؤلف بالناقد إذ يسرد ويصف الراوي ذلك اللقاء بالقول **(صفق المؤلف طلب زجاجتين من البيرة المثلجة ، صبَّ المؤلف البيرة المثلجة في كوب الناقد وفي كوبهِ وإستمع إلى الأسباب الكثيرة التي شرحها الناقد)**[1]

فالراوي يكتفي بوصف الأحداث دون تدخلاتهِ ، إذ يتحقق هذا النوع من تزامن السرد مع الوصف فالراوي ينقل الاحداث كما هي واصفاً إياها أي استمرار السرد مع عملية الوصف ، وكذلك يصف الراوي اللقاء نفسه فيقول **(مدَّ الناقد يدهُ كانت الرعشة قد إزدادت وأصبحت واضحة أمسك النظارة وضعها على عينيهِ بصعوبة حاول القراءة ولكنهُ لم يتمكن إنقاذاً للموقف أخذ المؤلف الورقة منهُ وقرأ رؤوس عناوين الموضوعات المطلوب من الناقد كتابتها فوراً)**[2] .

ففي النص السابق إكتفى الراوي بوصف الحال الذي وصل إليهِ الناقد وهو في حال سكرٍ بيّن ووصف حال المؤلف ومساعدته إياه ،أي إن زمن الخطاب تساوى مع زمن الأحداث ، فعلى الرغم من وصف حالة الناقد إلا إن السرد استمر متزامناً معهُ دون توقف أحدهما .

وفي رواية المزاد نطالع أمثلة هذا النوع كثيرة منها الإجراء الذي إتخذتهُ الشرطة ضد سكان التعديات وتفرج سكان العمارات عليهم إذ يقول الراوي واصفاً حال سكان الشقق وردَّ فعلهم تجاه ما تقوم بهِ الشرطة **(ينزلون صواني الشاي والمثلجات لفرقة البلدية وينزل واحد من السكان ويلبس بيجاما من الحرير الخالص وفوقها**

---

(1) نوم الأغنياء : 50.

(2) المصدر نفسه : 54.

روب من النوع النادر ويسأل : بعد الإزالة ما هو الموقف من هؤلاء ويشير إلى سكان التعديات فيبتسم الضابط ويقول لهُ : إن مهمتهُ هي إزالة التعديات تلك هي التأشيرة)[1] .

يتحقق المشهد الوصفي بإقتران حالة إزالة هؤلاء السكان من تلك المناطق وما تقوم بهِ البلدوزرات ووصف حال المتفرجين وما يقومون بهِ من أعمال أثناء تلك الأحداث فيقوم الراوي بوصف أحد سكان العمارات وهو ينزل لهم الأطعمة أي إن الراوي قام بنقل الأحداث مفصلةً مع إستمرار عملية السرد دون توقف وكذلك من أمثلة هذا النوع وصف الراوي لرجل رأسمالي شاهد بدء عملية المزاد إذ أوقف سيارتهُ قريباً من الميدان فيقول **(وقفت السيارة وكان الميدان قد أنسد بالمتفرجين على العائلة أنزل زجاج النافذة ،دخل هواء الشارع السيارة فأفسد هواء التكييف وهبطت حالة التوتر الجنسي التي وصل إليها الثري بفعل المنشطات والدهونات والمثيرات والجو الدافئ والعشيقة التي كانت تجلس بجوارهِ)** [2] .

وفي رواية أرق الفقراء يسجل المشهد الوصفي نسبة أكبر مما ورد في الروايتين الأخريين منها سرد الراوي لموقف عن جندي الأمن المركزي عبد العاطي عند وصولهِ المعسكر فيقول **((مرة كان يقف على باب المعسكر وقت العصارى وكانت المنطقة كلها تعوم في مجاريها في كل مكان وما سورة بالقرب منهُ مفتوحة تبدو مثل النافورة ومع المياه الخارجة من باطن الأرض .كانت بعض الكتل السوداء تخرج ، أعجبهُ المنظر تحرك قليلاً لكي يشاهدهُ عن قرب كانت نظراتهِ مركزةُ على النافورة الخارجة من باطن الأرض ولهذا لم يرَ السيارة التي مرت بسرعة بالقرب منه ولم ينتبه إلى المياه التي غطت أفرولهُ كلهُ شمَّ رائحة المياه وجدها نتنه علقت الرائحة بأنفهُ ، فعاد إلى المعسكر فوراً))**[3] .

---

(1) المزاد :181.

(2) المصدر نفسه : 389، وكذلك تنظر الصفحات 338،196.

(3) أرق الفقراء : 78.

ففي النص السابق عمد الراوي إلى وصف حركات الشخصية في تلك اللحظة بتفاصيلها الأمر الذي جعل من زمن الخطاب مساوياً تقريباً لزمن القصة فعند وصف حال الشخصية وحركاتها إستمر السرد بإتجاههُ إلى الأمام ليتوازى مع الوصف .

وكذلك يتجسد المشهد الوصفي عند ذهاب المؤلف إلى بيت بلدياتهِ ولقاء المؤلف ، بزوجة الصديق الذي لم يجده ، إذ يقول الراوي : **((مدت يدها من خلال الشراعة وسلمت عليه وضربت الباب بعنف حتى أهتز البيت كله وكاد الباب أن ينخلع من مكانه ، إحتار المؤلف هل ضربت من أجل أن يتأكد أنه مغلق أم لأنها غير راضية عن هذه الحالة الغريبة التي وضعها فيها زوجها قبل سفره ؟ سألته أن كان يريد شيئاً ، فقال أنه حضر للتحية والسلام))** [1] .

التلخيص:ويطلق عليهِ بالمجمل أو الملخص أو الموجز أو الخلاصة * ويعني **(السرد في بعض فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود دون تفصيل أعمال أو أقوال)**[2] ، ويتولد التلخيص حينما **(يعتبر زمن الخطاب أصغر من زمن القصة ، وحينما يكون ثمة شعور بأن جزءاً من السرد أقصر من المسرود الذي يعرضهُ وحين يكون هناك نص سردي أو جزء منهُ لا يتماثل مع زمن سردي طويل نسبياً)**[3] .

وتقنية التلخيص تؤدي وظائف عدة أهمها :المرور السريع على فترات زمنية طويلة وتقديم عام للمشاهد والربط بينهاوالتقديم العام لشخصية جديدة زيادة على تقديم الاسترجاعات [4] وهو حسب ريكاردو يمثل أكبر نسبة زمنية من الرواية[5] إذ

---

(1) المصدر نفسه : 101 ؛ وكذلك تنظر الصفحات : 89، 103، 136، 243 .

* أطلق عليه بالمجمل لدى صاحبي كتاب مدخل ‘لى نظرية القصة ، ص85، الخلاصة لدى د.شجاع العاني: 65.

(2) خطاب الحكاية : 109.

(3) معجم المصطلح السردي : 226.

(4) ينظر :بناء الرواية ، دراسة مقارنة : 78.

(5) ينظر :قضايا الرواية الحديثة : 16.

تكون سرعتهُ غير ثابته وتتراوح بين **(أبطئ وأقصى سرعة ممكنة للسرد والتي تحقق زمناً للخطاب أقصر من زمن الحكاية)**[1] .

وبهذا يتعارض مع المشهد والدراما إذ **(يشكل صلة الوصل بين المشاهد وكذلك الخلفية التي تنطلق منها إلى الواجهة)**[2] وبصورة عامة فقد ميزَ الناقد يحيى الكبيسي أنواع متعددة لتقنية التخليص وهي :[3]

1- **التلخيص المكثف** : وهو التلخيص الذي يضغط فترات زمنية طويلة كالسنوات والأشهر والأيام في مسافة زمنية لا تتجاوز الأسطر القليلة ، وهذا بدورهِ ينقسم على نوعين هما :

أ- التلخيص المكثف الصريح : وهو التلخيص الذي يمكن إستشفافه بتحديد الأيام والساعات .

ب- التلخيص العائم : وهو التلخيص الذي يخلو من التحديد الزمني أو أية إشارة إليهِ ، إذ يتخذ منها الراوي خلفية لأنطلاقتهِ إلى محور الحكاية الأساس .

2- التلخيص المشهدي : وهو التلخيص الذي تظهر فيه تعليقات ووصف الراوي واضحة إذ يقترب من المشهد دون أن يساويهِ فتكون حركتهُ بطيئة جداً .

أ- **التلخيص المكثف** : وفيهِ – كما اشرنا – نوعين الأول الصريح والثاني التلخيص الدائم ، ففي النوع الأول أي المكثف الصريح تحديد واضح ومدة يمكن حسابها تضغط من قبل الراوي ، ومن أمثلة هذا النوع ، مرور الوقت سريعاً على المؤلف وعدم قدرتهِ على مواصلة الكتابة إذ يقول الراوي **(من جديد تمر الأيام والليالي لأنها لابد أن تمر وتتحول الثواني إلى دقائق والدقائق إلى ساعات**

---

(1) الرواية والزمن ، دراسة في بناء الزمن في الرواية العراقية : 462.

(2) معجم المصطلح السردي : 226.

(3) ينظر :الرواية والزمن ، دراسة في بناء الزمن في الرواية العراقية : 464.

والساعات أياماً والأيام أسابيع والأسابيع أشهراً وتقترب دورة العام من الإكتمال وهو لا يستطيع العودة إلى ... قصته القصيرة)[1] .

نلحظ التضخم النصي مقابل أحداث طويلة في القصة إذ أوجزها الراوي بسفرين ليصف حال المؤلف عند الكتابة إذ يصل إلى ضغط سنة كاملة ومرورها وهو لا يزال على الحال نفسهِ ، وكذلك تلخيص حياة المؤلف إذ يقول عنهُ الراوي **(إنهُ إبن تاجر من تجار الأرياف لم يكن إبن عامل أو فلاح حتى ينتمي ولو بمجرد الذكرى للعمال أو الفلاحين ، ثم حصل على وظيفة في المدينة وسكن في شقة في حي راق وكل هذا سار بهِ بعيداً عن أصوله الأولى ولكنهُ لم يصل بهِ بعد إلى مشارف طبقة أخرى)**[2] .

ففي السطور السابقة ضغط الراوي أحداثاً كثيرة مرَّ به المؤلف ولخصها إذ إكتفى بالأحداث الهامة وأغفل الثانوية منها والتي لا تؤثر على سير الأحداث وكذلك من الأمثلة الأخرى ما يسجله الراوي عن قلة سيطرة عباس المليونير على عائلتهُ فيقول**(في السنوات الأخيرة خفت قبضة عباس المليونير على الأسرة)**[3].

أما التلخيص المكثف العائم فنجدهُ متمثلاً في التغيرات التي طرأت على حياة المؤلف فيقول الراوي **(ثم حدثت للمؤلف عدة حالات من الصعود الإجتماعي زاد دخلهُ وغيّر سكنهُ)**[4] .

ففي النص السابق لم يحدد الراوي الفترة الزمنية التي استغرقها صعود المؤلف من الشهور أو السنوات إذ إكتفى الراوي بالأشارة إليها دون تحديدها ، وكذلك ايجاز الراوي لعلاقة عاش الملك بضابط المخابرات وتطورها فيقول **(بعد إن عرف عنوان سكنه أجرى معهُ مناقشات مطولة عن الحياة في المقابر ومن يومها وهو يعمل معه في جملة وظائف يلاحظ الأقور في المقابر يحاول معرفة ما يفكر فيهِ الناس**

---

(1) نوم الأغنياء : 64.

(2) المصدر نفسه 66.

(3) المصدر نفسه : 120.

(4) نوم الأغنياء : 36.

... توسعت علاقة عاش الملك بالضابط أصبح يثق فيهِ أكثر وصّى عليهِ ذوي الشأن في حياة المقابر عرفهُ على المخبرين المعينين على درجاتٍ ثابته)[1] .

يأتي الإيقاع السردي سريعاً ليوجز نشوء العلاقة وتطورها بين عاش الملك والضابط بيّد إنه لم يحدد فترة زمنية يمكن حسابها ، ويبدو إن أغلب التلخيصات في الثلاثية قد جاءت عن الماضي ، ظاهرة قد سادت في الثلاثية فلا ريب إن العلاقة بينهما نشأت في الماضي ومن ثم تطورت إلى أن وصلت إلى حالها في الزمن الحاضر .

ب- التلخيص المشهدي :

ويتجسد في لقاء المؤلف برباب وشكل الحوار بينهما إذ يقول الراوي **(أخذ الحوار بينهما شكل السؤال و الجواب الأسئلة قصيرة والإجابات لا تزيد عن كلمة أو كلمتين فقط ، سألتهُ : متى كتبت الشكاوي وكم إستغرقت في كتابتها ما هي الأعمال الأدبية التي كان يقرأها وقت الكتابة ، طلبت منهُ أن يحدد الأعمال الروائية التي يكرر قراءتها كل سنة لأنها في نظرهِ أعمال شامخة وما هي الأعمال الروائية التي كان يقرأها قبل البدء في الكتابة مباشرةً)**[2] .

في النص السابق عمد الراوي إلى إيجاز الحوار ، ربما لمحاولتهِ تجاوز مضمون الحوار أو النقاش إذ يبدو إن الأخير قد خلا من الأحداث المهمة التي تستوجب توقف الراوي وسردها أو توضيحها فلقد لخص مضمون كلام لقاء طويل إذ يطلق على هذا النوع بخلاصة كلام الشخصيات إذ يقوم الراوي بنقل وإيجاز **(خطاب تلفظهُ الشخصيات في الأصل ثم جرى تلخيصهُ وتقطيعهُ من طرف الراوي بأكثر ما يكون من الإيجاز والإقتضان ... وقد يتم الإبقاء على الضمير المستعمل في الخطاب القصصي)**[3] ومن أمثلة هذا النوع ما يلخصهُ الراوي عن كلام المؤلف في

---

(1) المصدر نفسه : 176.

(2) نوم الأغنياء : 76.

(3) بنية الشكل الروائي : 154.

التحقيق إذ يقول **(ما إن قال إنهُ مهتم بقضية سكان القبور والمخرج من هذهِ الأزمة وما أن تكلم عن السكان الذين لا يجدون السكن والمساكن الخالية التي لا تجد من يسكنها والخلل الذي يصل إلى حد التطرف ما إن تكلم عن ساكن القبر وساكن القصر والمسافة بينهما ، ما إن قال إن الإحتجاج الفردي لا يوصل إلى شيء وإن تحويله إلى ثورة مسألة صعبة ، ما إن تكلم عن الهرم المصري وضرورة قلبه أن تكون القمة أسفل والقاعدة إلى أعلى هنا قال المحقق...)**[1] .

نلحظ في النص السابق إيجاز الراوي عن كلام المؤلف إذ سبق وتكلم (أي المؤلف) عن ثنائية ساكن القصر وساكن القبر لهذا إبتعد عن تكرار كلام المؤلف إقتصاداً في السرد والغرض من التلخيص هنا هو التذكير بأحداث سابقة ، لهذا أشار إليها الراوي دون الخوض في تفاصيلها . والمثال الأخير الذي نورده هنا هو تلخيص الراوي لمحتويات المظروف الذي سلم إلى الصحفيين أثناء عقد الندوة .

إذ ضمت تلك المحتويات **(صور لما جرى في ميدان التحرير : العائلة والناس من حولها ، إجراءات الشرطة الأمنية حتى القبض على العائلة وتعاطف الجماهير مع الشرطة حالة من البهجة على الوجوه لأنهُ عصر الشرطة ،العائلة في السجن كل من ألقي القبض عليهِ في الميدان ... التحقق من العائلة ، المحاكمة التي روغيت فيها كل الإجراءات القانونية العادلة)**[2]

1. **الحذف** :*وهو إسقاط الراوي **(لفترة زمنية طويلة أم قصيرة من زمن الحكاية دون أن يتطرق إلى ما جرى فيها من الأحداث)**[3] .

---

(1) أرق الفقراء : 51.

(2) أرق الفقراء : 122.

* ويطلق عليهِ بالإضمار (مدخل نظرية القصة)،ص89،والثغرة (بناء الرواية، لسيزا قاسم :75)، والقطع في (بنية النص السردي : 77) والإغفال في معجم المصطلح السردي : 72 ؛ والإخفاء في مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص : 209 .

(3) بنية الشكل الروائي : 156.

وهو يتكون من **(إشارات محددة أو غير محددة للفترات الزمنية التي تستغرقها الأحداث في تناميها بإتجاه المستقبل أو نحو تراجعها في الماضي)**[1] .

والحذف عند جينيت تتمثلهُ أنواع ثلاثة هي : [2]

1. **الحذف الصريح** : وهو الحذف الذي يشير إلى مدة محذوفة **(محددة أو غير محددة)**إلى ردح الزمن الذي تحذفهُ ،ويطلق عليهِ أحياناً بالمتعمد **(أي الذي يكون مؤكد من قبل الراوي أو السارد بتحديد المدة المحذوفة)**[3] وهو ينقسم على نوعين :

أ- الحذف الصريح المحدد: وهو ما يطلق عليهِ بالجانبي أي تحديد مقدار المدة المحذوفة مثل (بعد سنتين ،أو بعد ثلاث أشهر).

ب- الحذف الصريح غير الممدد: أو ما يطلق عليهِ بالظاهري وهو عدم تحديد المدة المحذوفة كإن يقول (مرت سنوات طويلة).

2. الحذف الضمني : **(وهو النوع الذي يستطيع القارئ أن يستخلصهُ من النص)**[4] **ولذلك يطلق عليهِ أحيانا بالمفهوم لأنهُ (يستنتج من فجوة في التتابع الزمني أو قطيعة في مساق الوقائع المذكورة)**[5]
3. **الحذف الإفتراضي** :وهو الحذف **(الذي تستحيل موقعتهُ بل أحياناً يستحيل وضعهُ في أي موضع كان والذي يفهم عنهُ بعد فوات الأوان إسترجاع)**[6] .

والثلاثية حفلت بهذه التقنية (أيّ الحذف) ، إذ نجد أنواعه متمثلة على وفق الآتي :-

---

(1) الالسنية والنقد الادبي : 101.

(2) خطاب الحكاية : 117.

(3) معجم المصطلح السردي : 72.

(4) بناء الرواية : 64.

(5) معجم المصطلح السردي : 72.

(6) خطاب الحكاية : 119.

1. الحذف الصريح المحدد وقد تجسد في رواية المزاد بإشارة الراوي إلى مرور ساعتين على وقوف العائلة في الميدان فيقول **(عندما مرت ساعتان على بدء وصول العائلة إلى قلب الميدان لم يكن هناك حديث سوى عن الأسرة)**[1] .

فالنص السابق يوضح إسقاط ساعتين من زمن الخطاب غير معلومة بالنسبة للأحداث التي جرت للعائلة ، لذلك أشار السرد إلى مرورها دون التطرق إلى ما فيها من أحداث لأن زمن الخطاب قد أسقطهما .

أما في رواية أرق الفقراء فلقد أورد الراوي هذا النوع إذ يقول من مضي الأيام الأولى للتحقيق مع العائلة بين السجن والإستجواب **(وهكذا مضت الأيام الأولى بعد القبض على العائلة)**[2] .

إذ يشير الراوي إلى مرور الأيام الأولى للتحقيق مع العائلة وهي في السجن دون جديد فلابد أن تصادفهم أحداث ، فلا يمكن أن تخلو تلك الأيام من أي حدثٍ سوى كونهم معتقلين ، ولكن يبدو إن هذهِ الأيام لا تحتوي على حوادث مهمة فقد إكتفى زمن الخطاب بالإشارة إليها دون ذكرها أو الخوض في تفصيلها .

أما الحذف غير المحدد فنجدهُ في مرور أيام قليلة على حادثة تناول لحم الحمير وقرار المليونير بالبيع **(أيام قليلة مرت بعد حادث لحم الخيل والحمير إختلى فيها المليونير بنفسهِ ،ثم فاجأهم بقرار البيع)**[3] إذ لم يحدد الراوي الفترة التي مرت تماماً وإنما إكتفى بالإشارة إليها فقط .

وفي رواية نوم الأغنياء يجسد هذا النوع مرور الأيام على المؤلف وإحساسه بالمعاناة أثناء الكتابة فيقول الراوي **(مضت أيام كثيرة والمؤلف يتحرك وبداخلهِ هذا الهم)**[4] .

---

(1) المزاد : 391 .

(2) أرق الفقراء : 35 .

(3) المزاد : 39.

(4) نوم الأغنياء : 63.

وكذلك مرور اللحظات المشحونة بالقلق والأرهاق وهو يحاول الكتابة من جديد **(وتمر لحظات مشحونة بالقلق يحاول الكتابة يفشل ...)**[1] ومنها كذلك قراءة رباب للرواية إذ يقول الراوي **(قرأت الناقدة عنوان الرواية المكتوب بخط المؤلف في منتصف الصفحة الأولى مرت لحظة صمت ،أعادت قراءة الشكاوي ثم توقفت)**[2] .

في الأمثلة الواردة نلحظ حذف مدة زمنية من القصة والإشارة إليها في زمن الخطاب أي إن تلك الفترة سكت عنها في زمن الخطاب كونها خالية من الأحداث لذلك أغفلها السرد . ومن أمثلة رواية المزاد كذلك مرور ساعات على وقفة العائلة فيقول الراوي **(العائلة وصلت لحافة اليأس ساعات مرت وهم في نفس المكان ومع هذا لم يجر أحد نحوهم)**[3] .

وكذلك مرور دقائق قبل تجمع الناس حول العائلة في الميدان **(مرت دقائق قبل تجمع الناس أفراد قلائل في البداية ثم زاد العدد مع مرور الوقت)**[4] ،في الأمثلة السابقة لم يحدد الراوي المدة المحذوفة صراحة أي لا يستطيع القارئ حسابها وإنما يحاول إستنتاجها .

وفي رواية أرق الفقراء يتجسد هذا النوع في مواضع عدة منها مرور فترة صغيرة أثر سؤال أحد الصحفيين عن مصير العائلة أو وضعهم الحالي بعد إن ساد توتر في قاعة المؤتمر **(مرت فترة صمت صغيرة مشحونة بكافة الإحتمالات وراح كل واحد يتصور شكل التصور القادم)**[5] وكذلك مرور أشهر غير محددة على حضور الجندي عبد العاطي إلى المعسكر وحياته فيهِ فيقول الراوي **(بعد أشهر من حضورهِ إلى المعسكرات في مدينة نصر بدأ يخرج إلى الدنيا)**[6] ومن أمثلة هذا

---

(1) المصدر نفسه .

(2) المصدر نفسه : 73.

(3) المزاد : 434.

(4) المزاد : 409، وينظر كذلك الصفحات 407،350،313.

(5) أرق الفقراء: 126.

(6) المصدر نفسه : 149.

النوع مرور أيام في إنشغال المؤلف بتجليد نسخ روايتهِ **(مرت عليهِ أيام سعيدة بعد ذلك كان يقوم بعمل يدوي بعيداً عن التعب الذهني الذي مر بهِ من قبل)**[1] .

أما الحذف الضمني فلقد تمثلهُ قراءة رباب للمخطوط في يومين بعد لقائهما، إذ لم يشر الراوي صراحة إلى مضي يومين إلا إنهُ يمكن إستنتاجهُ من كلام رباب مع المؤلف حينما أخبرتهُ بأنها قرأت الرواية في يومين إذ تفرغت لها تماماً فيقول الراوي **(سرت في يدهِ رجفة مفاجأة عند نقرتها قالت لهُ إنها قرأت الرواية في يومين أخذتها الرواية من مشاغلها وهمومها وأحزانها)**[2] .

والنوع الأخير الذي رصدناه في الثلاثية من أنواع الحذف فهو الحذف الإفتراضي إذ تمثلهُ موضوعات الأول عن كيفية تسليم مخطوط الرواية للمؤلف بعد رفض نشرهِ إلا بعد أخذ إقرار خطي منهُ وإجراء تعديلات عليها فيقول الراوي على لسان المؤلف **((لن نأخذ المخطوط إلا بعد أن تكتب إقراراً بخط يدل إنك أنت الذي سحبت الرواية بإرادتك لأنك تنوي إجراء تعديلات فيها وستعيد تقديمها إلينا من جديد بعد إجراء التعديلات المطلوبة))**[3] .

ثم يروي الراوي خروجهِ من دار النشر مستاءاً مما آل إليهِ الحال مع المخطوط ، بينما نجده يسلم المخطوط أو يعرضه لأبن البلد بغية نشرهِ إذ يبدأ المؤلف الكلام قائلاً لهُ :

(- لدي كتاب أريد نشرهُ .

- تساءل

- وموضوع الكتاب ؟

قدم لهُ المخطوط أشار إليهِ بيده مكرراً سؤاله عن موضوع الكتاب -رواية)[4] .

---

(1) المصدر نفسه : 149.وتنظر كذل الصفحات ، 218،29، 246، 258 ،336، 361.

(2) المزاد : 41.

(3) المزاد : 419.

(4) المصدر نفسه : 472.

والثاني يتمثل في مفاجأة حبيب الفاتنة لها عند سيرهِ خلفها في المقبرة فيقول الراوي **(خاف عليها من الظلام والصمت صرخت أصابها فزع مفاجئ)**[1] .

والمفروض وضع يدها على كتفها أو كلمها وسط القبور ولم تكن تتصور إنهُ سيراها في هذا المكان ، ففي النصوص السابقة يواجه القارئ صعوبة في إحتساب المدة الزمنية المحذوفة إذ إنها مبهمة وغير معلومة ويكتفي الافتراضات ففي كل الامثلة يخبرنا الراوي بالحالة العامة للشخصيات بعد تلك الفترات المسكوت عنها ، ومن ثم ينتقل بعدها لوصف الحاضر المعاش بالنسبة للشخصية ،

ويمكن القول إن تقنية الحذف ، لاسيما غير المحدد ، قد هيمنت لاسيما على غيرها في رواية المزاد ومن ثم بصورة أقل في رواية أرق الفقراء متخذة أشكالاً متعددة.

التكرار :

ويتعلق هذا المصطلح كسابقيهِ بدراسة علاقة زمن النص بزمن القصة ، ويطلق عليهِ بـ(التواتر) إذ يشير إلى **((العلاقة بين عدد المرات التي تحدث فيها واقعة وعدد المرات التي تروى فيها))** [2] .

ويعد جينيت أول من أشار إليهِ حرفياً إذ ورد لدى النحاة تحت اصطلاح الجهة [3] إذ يراه بأنهُ **((بناء ذهني يقصي من كل حدوث كل ما ينتمي إليهِ خصيصاً لئلا يحافظ منهُ إلا على ما يشترك فيهِ مع كل الحدوثات الأخرى التي من الفئة نفسها))**[4] .

ولهذهِ العلاقة أهمية خاصة تختلف عما سبقها من العلاقات إذ تؤدي **((وظيفة خلفية يتم من خلالها إدراك الرواية التتابعية للأحداث))**[5] وقد يسهم

---

(1) نوم الأغنياء : 144.

(2) معجم المصطلح السردي : 65.

(3) ينظر : خطاب الحكاية : 129.

(4) المصدر نفسه ، والموضع نفسه .

(5) شعرية التأليف : 77.

التكرار أحياناً بعرض وجهات النظر عن طريق التكرار المتعدد فقط ، ولقد ميز جنيت أربعة أنواع لهُ هي [1] :

1. أن يروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة إذ يتطابق الحكي مع الحكاية وهو ما شاع في كثير من النصوص القصصية [2] .
2. أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية *،إذ يطلق عليهِ التفردي الترجيعي أو السرد المؤلف المضاعف .
3. أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة .ويطلق عليهِ بالتكراري **(إذ يسود هذا النوع في رواية المراسلات وفيهِ يمكن أن تسرد الحادثة الواحدة من قبل عدة أطراف)**[3] .
4. أن يروى مرة واحدة ما وقع مرات لا نهائية ،ويطلق عليهِ بالترددي أو السرد المؤلف ،وفيهِ يقوم الراوي بسرد حوادث متكررة مرة واحدة ،فالسرد المفرد غطت أمثلتهُ الثلاثية وغلب عليها ، ففي رواية نوم الأغنياء نجد هذا النوع متمثلاً في كلام الراوي عن حادثة قراءة المؤلف للقاء الذي نشر مع روائي مصر الأوحد في الجريدة قبل نوم المؤلف إذ يقول الراوي (قرأ حديث روائي مصر الأوحد الذي خلا له الجو فيأخذ وصفر وصال حال)[4] ..

إذ جرت هذهِ الحادثة مرة واحدة وذكرها الراوي في الخطاب مرة واحدة أيضاً ومن هذا القبيل ذهاب المؤلف لدور النشر حينما أراد نشر روايتهُ .إذ ذهب إلى دارين ،أحدهما تقدمية يساريه والأخرى يمينية وجرى ذكر هذهِ الواقعة مرة واحدة أيضاً على مستوى الخطاب فعند وصولهِ إلى الدار **(قابلهُ مدير الدار .سلّم عليهِ**

---

(1) خطاب الحكاية : 130-131.

(2) ينظر :نظرية السرد : 128.

* بعض الدراسات كانت قد أغفلت هذا النوع وعدته مندرجاً تحت النوع الأول ومنهم ياكبسون وتودوروف.

(3) ينظر :نظرية السرد : 128.

(4) نوم الأغنياء : 21.

لفتت نظره حالة من التقشف قال لنفسهِ ربما يعانون حالة من الضيق المالي وربما يتعمدون الظهور بهذا الشكل الفقير)[1] .

وكذلك ذهاب المؤلف إلى الدار اليمينية إذ **(وجد إنها في شارع متفرع من الشارع الذي يقف فيه قاس المسافة بعينهِ فإكتشف إنها لا تزيد على مائة متر)**[2] أو مقابلة المؤلف لصاحب الدار إذ يقول الراوي **(أخذ الرجل نفساً من سيجار ضخم ونفث الدخان في وجه المؤلف بشكل مبتذل ورخيص ،ضرب جرساً وطلب رفع المعدل الذي يعمل بهِ جهاز التكييف ، سأل المؤلف عن الكتاب الذي يريد نشرهُ)**[3] .

فالراوي في النص السابق والنصوص التي قبلهُ يسرد الحاثة مرة واحدة لا غير إذ إنها حصلت مرة واحدة على مستوى زمن القصة ويبدو أن هذهِ الحادثة قد بلغت الدرجة التي أراد بها الروائي إيصال الهدف المرجو منها لذا اكتفى بروايتها مرة واحدة ذلك أن **((الوظيفة الدلالية للزمن المفرد تكمن في أن الحدث الذي يوصل دلالتهُ الكلية من المرة الأولى لا توجد هناك ضرورة لتكرارهِ وبالتالي لم تتكرر هذهِ الأحداث لأن بعدها الدلالي قد اتضح من المرة الأولى وبالتالي يصبح تكرارهُ ضرباً من الحشو والتكلف في النص الروائي))**[4] .

أما السرد المفرد المضاعف :فلقد رصدنا نوعيهِ الأول المضاعف البسيط والثاني السرد المفرد المضاعف في الثلاثية في عدة مواضع فالأول أي المضاعف البسيط نجدهُ متمثلاً في تكرار عادات معينة مع أحداث معينة ، ومن أمثلته تعليق المؤلف على موقف الجماهير العربية وسكوتها ورضوخها لإرادة الحكام إذ تمثل في موقفين الأول كلام المؤلف وتعليقه على أفراد العائلة الذين قبلوا البيع دون نقاش ،فيقول المؤلف **((وكالعادة في وطننا الذي يسمى ديار نعم فإن كل من يقول نعم**

---

(1) المزاد : 329.

(2) المصدر نفسه : 337.

(3) المزاد : 243.

(4) بناء الزمن في الرواية المعاصرة :125.

يبدو طيعاً ووديعاً ووطنياً))[1] إذ يصف الديار بديار نعم تأكيداً للعبودية فيكررها في موضع ثانٍ عند ذهابه إلى الدار اليمينية لنشر روايته فيقول **((أغلب رجال زماننا يطلق عليهم رجال نعم وبلادنا هي ديار نعم))**[2] ، فتكرارهُ لكلمة نعم هي رمز الاستعباد والرضوخ ، وبهذهِ الصفة ميز الجماهير العربية التي اكتفت بتأييد حكامها مرغمة كانت أم مقتنعة بكل ما يتبعوه من سياسات داخليةً كانت أم خارجيةً .

أما النوع الثاني فهو السرد المفرد المضاعف والذي يتمثل في إتخاذ موقف ثابت على وفق حالات معينة أو ثبوت الموقف ،ففي الثلاثية ورد تكرار عبارات معينة في حالات متشابهة سيما إستياء المؤلف من مواقف صعبة أوصلتهُ إلى حافة اليأس ففي رواية نوم الأغنياء يتضح يأس المؤلف في مواصلة كتابة الرواية التي تعالج هذا الواقع فيقول **(عجيب أمر بلادنا ، إلى متى تظل مثل القطط تأكل أبنائها بلا رحمة)**[3] وترد العبارة نفسها في رواية المزاد حينما يشعر المؤلف بالعراقيل التي تواجههُ في رحلة النشر إذ يقول في معرض حديثهِ عن رحلة البحث عن ناشر **(بلدٌ يأكل أبنائه بدون رحمة مثل القطط)**[4] . فيما تحفل رواية أرق الفقراء بثلاث تكرارات لهذهِ العبارة وكلها ينطقها المؤلف أثر انصطدامه بمأساة بعد أخرى واكتشافه لحقيقة المجتمع المعاش فيقول **(قال المؤلف غريب أمر مصر إنها تأكل أبنائها مثل القطط وتساءل إلى متى تظل هكذا)**[5] .

ويقول مرة ثانية **(بلدنا مثل القطط تأكل أبناءها بدون رحمة)**[6] ويعود ليقول مرة ثالثة **(الوطن أصبح هذهِ الأيام مثل القطة الهرمة الشرسة التي لا عمل لها**

---

(1) المزاد : 144.

(2) المصدر نفسه : 352.

(3) نوم الأغنياء : 8.

(4) المزاد : 122.

(5) أرق الفقراء : 49.

(6) المصدر نفسه : 148.

سوى أكل أبنائها)[1] ، ففي النصوص السابقة يعمد الراوي إلى تكرار تلك العبارة خمس مرات ، ففي كل المصاعب التي تواجهها يذكر تلك العبارة سواء مع نفسه أم في حديثه مع الآخرين ولا ريب أن تكرارها جاء لغرض معين ذا دلالة رمزية تعكس الحال الذي وصل إليه المصريون وهم في بلدهم ، إذ يدخلون في صراع فكري مع ابناء جلدتهم من الساسة لذا فإنه يشّبه حال مصر بالقطة التي قلتهم أبناءها على الرغم من إنهم جزء منها ، والمثال الثاني الذي يطالعنا ، لهذا النوع هو خطاب الرئيس الذي يأتي عن الرفاهية ، والحرية والأمان كلما كان الوضع صعباً وعصيباً على نطاق الحكايتين بالنسبة لشخصية المؤلف والأستاذ ، فحينما حاول المؤلف إخفاء أجزاء روايتهِ في منطقة المقابر خوفاً من المطاردة والرقابة **(كان وجه الرئيس يطل من تلفزيون ملون ...وكان يتحدث عن الديمقراطية والحرية التي لم تحدث في كل تاريخ مصر السابق)**[2] .

ويعود ليقول مرة أخرى حينما أخذ نسخة روايتهِ من دار النشر التي رفضت نشر الرواية إلا بعد موافقة الرقابة **(كان الرئيس يتحدث وكما هي العادة كان الحديث عن الحرية حرية المواطن ،حرية المواطنين وحرية الوطن وحرية الحرية نفسها وكان الرئيس كالعادة بهِ سعيداً في غاية السعادة والى ابعد حدود السعادة)**[3] .

ثم يعود مرة اخرى ليذكر حديث الرئيس وتأكيده على السعادة التي يعيشها المصريون حينما رجع المؤلف ضجراً من دار النشر الرسمية التي رفضت فكرة الرواية فيقول **((كان الرئيس الذي لامفر منه أبداً يتكلم ، كعادته كل يوم كان يقول ان البلاد في حالة من السعادة لم تحدث من قبل ولن تحدث بعد هذا))**[4] فيما تكرر خطاب الرئيس مرة رابعة حينما سمعته العائلة وهي في طريق بحثها عن مسقط رأس المليونير إذ يؤكد الرئيس إستعدادهُ لأقامة السلام ولو تطلب الأمر منهُ الذهاب

---

(1) المصدر نفسه : 170.

(2) أرق الفقراء : 105.

(3) المصدر نفسه : 141.

(4) المصدر نفسه : 155.

إلى آخر العالم فيقول الراوي **((كان صوت الرئيس المؤمن يقول إنهُ مستعد للذهاب إلى آخر العالم من أجل السلام))**[1] .

فالتكرار الذي يرد هنا يركز على مضمون خطاب الرئيس وتلازمه مع كل الحوادث الصعبة التي تواجه المؤلف أو العائلة فبدلاً من أن يشير الراوي صراحة إلى تلك المصاعب يكتفي بالحديث أو التطرق لخطاب الرئيس أي إن الدلالة التي أرادها الروائي قد اتضحت ولا داعي لتكرارها في كل مرة بل يكتفى بالإشارة إلى القرينة وهي خطاب الرئيس .

3- السرد المتعدد: ان يروى مرات متعددة ما حصل مرة وحدة ويرد هذا النوع بخمسة أشكال مختلفة وهي :-

أ- سرد متعدد من الراوي : وهو ما يروى عن ولادة الحفيدة إذ إن الولادة وقعت مرة واحدة بينما نجدها ترد مرتين على مستوى الخطاب ، إذ يشير الراوي في رواية نوم الأغنياء إلى تلك الولادة أول مرة فيقول : **((صباح يوم الجلسة التي خصصت للنطق بالحكم ولدت زوجة الباشا))**[2] .

ونجد الحدث يروى للمرة الثانية على لسان الراوي في رواية المزاد إذ يقول **((اليوم الذي عقدت فيهِ الجلسة الأخيرة ولدت زوجة الباشا أتاها المخاض في الفجر))**[3] ، فعلى الرغم من كون الحدث واحداً إلا أن طريقة تكراره لا بد أن تختلف عن ما قبلها فقد يضفي التكرار الجديد مفهوماً بعيداً أو جديداً للأحداث كاملة.

ب- السرد المتعدد عن طريق المبئر (أي تعدد وجهات النظر) وهي تكرار رواية الحادثة الواحدة من وجهات نظر متعددة ، إذ يتجسد هذا النوع في موضعين يتمثل الأول في حكاية بيع العائلة وكيفية روايتها من وجهة نظر المؤلف إذ يقرأها بوصفها حدثاً عابراً في إحدى المجلات أو الجرائد فيروم كتابة رواية عن تلك الحادثة إذ تؤثر في المؤلف وتشغل جل اهتمامه إذ يقول الراوي عند قراءة المؤلف

---

(1) المصدر نفسه : 348.

(2) نوم الأغنياء : 203.

(3) المزاد : 25.

للجريدة **((قبل أن يغلق الجريدة قرأ حادثاً صغيراً مريع تائه وسط الصفحة غير موقع عنوانهُ صغير أيضاً ضاقت بهِ الحال فعرض أولادهُ للبيع في ميدان عام))**[1] .

ويوردهُ الراوي في المرة الثانية بشكل خبر نشر في إحدى جرائد الدرجة الثانية في باب النوادر إذ يقول **(كانت جريدة من الدرجة الثانية ، قد نشرت خبراً صغيراً تمت صياغته بعناية عن شخص مجنون يعرض أولادهُ للبيع في مكان عام .تحت عنوان : هل تصدق ؟)**[2] فيما ترد حكاية بيع العائلة للمرة الثالثة على لسان الضابط الكبير الذي يبدي رأيهُ بالحكاية والمليونير فيقول **(إن رجلاً مهرجاً أو متأمراً أو من أعداء النظام أو مجنوناً والله عالم قام بعمل مسرحية غريبة في ميدان التحرير إصطحب أولادهُ وعرض العائلة كلها للبيع)**[3] .

إذ نلاحظ إختلاف أساليب السرد للأحداث **(لحكاية بيع العائلة)** على الرغم من الفكرة واحدة فكل جهة كان لها تفسيرها الخاص إنطلاقاً من نظرتها إتجاه هذهِ الحادثة فيما ترد هذهِ الحكاية مرة رابعة ولكن بجعل الأسرة ، أسرة تعيش حياتها الطبيعية إذ يصادف وقوع العمارة التي تسكنها وجودهم في السينما فـ**(رب هذهِ الأسرة عرضها للبيع في ميدان عام ، لقد تصادف وقوع العمارة في وقت كانت الأسرة فيهِ في السينما كلها لم يمت أحد منهم أخذ الرجل الأسرة وذهب إلى ميدان التحرير)**[4] .

ففي النصوص السابقة على الرغم من كون الحادثة وقعت مرة واحدة إلا إنها في كل مرة رويت فيها أخذت منحىً جديداً مختلفاً تماماً عما كان قبلها ، فلقد تعددت الدلالات فالحادثة ترد مرة واحدة على مستوى القصة وتتكرر أربع مرات على مستوى الخطاب ،أما الموضع الثاني فيتمثل في وصف الغرفة التي كانت تعيش فيها الأسرة

---

(1) نوم الأغنياء : 35.

(2) أرق الفقراء : 109.

(3) المصدر نفسه : 207 .

(4) المصدر نفسه : 215.

في إحدى سطوح العمارات في عابدين إذ يصفها الأستاذ بالقول **((في الغرفة التي كانوا يعيشون فيها بعابدين فوق سطح العمارة كانت العائلة كلها تعيش في غرفة واحدة الأب والأم والأولاد والإبن الكبير المتزوج وأولادهُ هذهِ الغرفة كانت كل حدود حياتهم فيها يصرفون شؤون حياتهم الأكل والشراب وإعداد الطعام وهمسات الحب والجنس ولحظات الأحلام))**[1]

أما الهانم فلقد وصفتها بصورة أصعب ففي **((الصباح عندما يصحون من النوم في الحجرة الواحدة الصغيرة كان الجو في الحجرة لا يطاق الأنفاس والغازات والعرق وتخمر بول الأطفال وبقايا طعام الأمس ...))**[2] .

فوصف الحال الذي تعيشهُ الأسرة هو واحد بيد أنهُ يروى في المرتين من شخصين مختلفين كل واحدٍ يروي أو يصف الحالة بأسلوبه وعلى وفق ما يراه .

ج- الديمومة : وتعني رواية الحدث بصورة مفصلة ثم الإشارة إليهِ فقط في موضع آخر أو بالعكس . ففي الثلاثية تتمثل الديمومة في الإشارة إلى حكاية لحم الحمير الذي تناولهُ أفراد الأسرة ، ففي أول مرة ترد بوصفها إشارة خاطفة ثم يرويها الراوي بصورة مفصلة أي إنها رويت مرتين على الرغم من وقوعها مرة واحدة ،فالإشارة إليها حددت تأثيرها فيؤالمليونير في اتخاذ قرار البيع إذ **((جاءت حكاية لحم الحمير التي تمت في الأسبوع السابق على قرار البيع في ميدان عام لتصبح فعلاً القشة التي قصمت ظهر البيع))**[3] .

إذ ترد مفصلة بعد ذلك ، إذ يورد الراوي كيفية إحضار اللحم وكيفية تناولهِ ثم اكتشاف العائلة لنوع اللحم المأكول فيقول : **((ذات مساء بعد حكم المحكمة بيومين حضر إلى القبر عاش الملك ومعهُ كمية لحم ضخمة فخذ بأكملهِ... كالعادة في الأسرة لم يسألهُ أحد عن مصدر اللحم ولا عن ثمنهِ تراهنوا على وزنهِ اختلفوا نظراً**

---

(1) المزاد : 28.

(2) المزاد : 288.

(3) المصدر نفسه : 26.

لضخامة الفخذ ... أما نوع الذبيحة التي أخذ منها الفخذ فلم يصل أحد لتحديده لم يكن في الفخذ ما يدل على النوع ولم يكن بهِ أي ختم للسلخانة التي ذبح فيها))[1]

.

وبعد إن تناولهُ أفراد الأسرة حضر الأستاذ في اليوم التالي وأخبرهم بأن اللحم الذي تناولوه هو لحم خيل أو حمير كان مخصصاً لحيوانات السيرك إلا إنه سرق من المسؤول عن إطعام الحيوانات [2] .

وقد يعمد الروائي إلى هذهِ التقنية في**(محاول منه إلى استمالة القارئ وتشويقهُ لمعرفة التفاصيل الخاصة بالحادثة)**[3] .

د- السرد المتعدد عن طريق الفاعل القصصي :ويعني به سرد الحادثة الواحدة عدة مرات من قبل الشخصية نفسها [4] ،إذ نجدها في شخصية الأستاذ الذي يكرر حقيقة سكنهم في القبر ويتعمد هذا التكرار بإفصاحهِ إذ يشير الراوي إلى ذلك أول مرة في حديثهِ عن شخصية الأستاذ فيقول**(كان كثير الحديث عن المقابر والحياة فيها لدرجة إن البعض قال عنهُ إنهُ يتاجر بآلامه في الكلية)**[5] إذ وصف الأستاذ من وجهة نظر سكان القبور أشار إلى اهتمامه وسكنه بالقبور لدرجة أن دونها في مذكراتهِ ف**(من يريد أن يدون التاريخ الاجتماعي المروي شفاهه لسكان القبور والذي لم يدون بعد سيجدهُ في أوراق الأستاذ)**[6] فيما نجدهُ في موضع آخر يصرح بكونهِ أحد سكان شعوب الليل كناية عن سكان المقابر إذ يصف طبيعة الحياة فيها فيقول **(أما**

---

(1) المصدر نفسه : 31.

(2) ينظر المزاد : 32-39.

(3) تحليل الخطاب الروائي في ادب عبد الخالق الركابي.الثلاثية إنموذجاً : 76.

(4) ينظر : المصدر نفسه : 77.

(5) المزاد : 56.

(6) المصدر نفسه : 59.

نحن شعوب الليل عودتنا الحياة وسط المقابر على القيام بأمر واحد قدرتنا على أن نشوب القاهرة المرتمية تحت أقدام مقابرنا بحواسنا الخمس ليلاً)[1] .

ويبرز اهتمامه واضحاً حينما أراد أن يكون قصاصاً فيسجل أمنيتهُ في أوراقهِ فيقول **(كان بودي أن أكون قصاصاً وأن تكون ملاحظاتي عن مدينة الموتى على شكل قصة القصة يكون عنوانها على شكل سؤال ،السؤال يقول :كيف يصبح الألم اليومي فناً)**[2] .

ويعود ليسجل في أوراقه بأنهُ ليس من النوع الغارق في همومهُ وإنما يحاول الأنطلاق من همومهِ تلك ليسجل دراسة عن الوطن بصورة أشمل فيقول **(لا أحب أن يستغرقني الحديث عن القبور ومن فيها فيتصور البعض إني غارق في هذهِ المسألة وإنني لا فرق بين الجزئيات والكليات)**[3] .

ويعود مرة أخرى بتصريحه بأنه أحد سكان القبور إذ يروي حادثة قتل إطلع عليها سكان المقبرة فيقول **(وكما علمنا نحن سكان القبور من مطالعتنا لجريمة جرت في إحد هذهِ الفنادق ...)**[4]

وأخيراً نراه يصرح بتكرارهُ المتعمد لوجودهِ في القبر وأمنيته بتسجيل تلك الحقيقة في كل صفحة فيقول **(وأنا في القبر كما تعرفون من قبل أتعمد تكرار حقيقة وجودي في القبر لكي لا ينساها أحد كان بودي وضع هذهِ الكلمة على رأس كل صفحة لولا الخوف من التكرار)**[5] .

هـ- السرد المتعدد عن طريق الأسلوب : وفيهِ نلحظ إختلاف الصياغة مع بقاء المضمون أو الفحوى واحدة .أي تغير في الأسلوب مقابل ثباتٍ في الفكرة ،إذ يروي الراوي رأي المؤلفين الداخلي والخارجي في الكتابة ومقارنة أحوالهم بمن إرتضوا

---

(1) المصدر نفسه : 62.

(2) المزاد : 63.

(3) المصدر نفسه : 64.

(4) المصدر نفسه : 69.

(5) المصدر نفسه : 225.

بتسيس أقلامهم لخدمة أغراض معينة ،فيقول **(الكتاب نوعان هناك من سقط حتى القاع ، النوع الآخر مشكلة في حد ذاته الوقوف على حافة الهاوية لا يمكن أن يكون البديل الوحيد للسقوط فيها ،إنهُ موقف عاجز فلا بد من بديل أسفل ، في عمق الهاوية نفسها هناك الفترينات الثقافية الهشّة وخلف الفترينات يجلس تنابلة سرك الحوار الدائر ،أما الذين فضلوا الوقوف على الحافة فقط ، من تحت يرسلون لهم رسل الترويض والتليين والتطويع ليمسكوا الأقلام السلطوية ويكتبون ، الفارق حاد وواضح وقاطع)**[1] .

إذ يعاود الراوي عرض رأي أحد المؤلفين وهو تكرار للرأي السابق حين ينصدم بالواقع الكئيب ويواجه العقبات في طريقة ومنها رفض فكرة روايتهِ فيقول: **(عندما تصبح الكلمات فترينات هشّة لواقع كئيب ،تقابلهُ تنابلة سرك الحوار الدائر ، الوقوف على حافة الهاوية هل يصبح بديلاً للوقوع فيها ،سياسة التليين والترويض والتطويع إلى متى تستمر ؟الأقلام السلطوية من يعجن خبز الفقراء)**[2] .

والمثال الثاني الذي يندرج تحت هذا النوع وهو وصف المؤلف للتغيرات التي طرأت على نساء مصر وهو في أحد الشوارع وإنعدام الحياء وسيادة العادات المكتسبة من الغرب ونقد المؤلف لها فيقول الراوي **(خرج المؤلف على رصيف الشارع المزدحم بالأرداف الثقيلة والأيادي البضة والسيقان المثقلة باللحم ،لحم زائد على الحاجة يقول لك إن هناك حالة من الترف الإنساني الصدور مترجرجة وأعين النساء يخرج منها نداء جنس صارخ تسأل :هل خلت البلد من الرجال حتى تخرج نساؤهُ بتلك الصورة)**[3] .

ويعود مرة أخرى ليعلق على هذا الوضع عند ذهابهِ إلى إحدى دور النشر والتي كانت قريبة من ((فسحة في شارع رئيسي أصبح في الفترة الأخيرة نهراً يومياً

---

(1) نوم الأغنياء : 42.

(2) المصدر نفسه : 58.

(3) المصدر نفسه : 56.

متجدداً من اللحم الأبيض والعيون التي يطل منها الشبق والصدور المترجرجة والأرداف المهتزة))[1] .

4- السرد المؤلف :إن يروى مرة واحدة ما وقع مرات متعددة ، ويشتمل هذا النوع على أنواع ثلاثة هي : [2]

أ – السرد المؤلف الخارجي : وهو السرد الذي يغطي فترة زمنية تتسع لحقل النص الزمني كلهُ .

ب – السرد المؤلف الداخلي : وهو السرد الذي يحدد المدة التي تغطيها أحداث فترة معينة أما بتحديد بدايته أو نهايته .

ج – السرد المؤلف الكاذب : وهو السرد الذي لا ينطوي على مصداقية مرات حدوث الفعل أو الحدث .

فالسرد **المؤلف الخارجي** يتمثل في رواية نوم الأغنياء في سرد الراوي للأحلام التي تراود عباس الأوسط أو بالأحرى حلم حياتهِ الذي يحلم بهِ كل صباح فيقول الراوي **((وفي كل صباح ثمة حلمٌ يداعبهُ ولا يموت الحلم أبداً بمرور الأيام))**[3] .

كما نجده يشير إلى ذلك الحلم مرة أخرى فيقول **((لا يدري الباشا عدد الأصباح التي مرت وهو يحلم نفس الحلم ولكنهُ كل صباح يعيش حلمهُ من جديد))** .[4]

وكذلك يتمثل هذا النوع في مشاهدات الدليل المتنقل التي يقصها لأفراد العائلة عند رجوعهِ وحال مصر وما يطرأ عليها من تغيرات توصية فيقول **((يؤكد لهم كل ليلة إن الدنيا تحت تتغير بلد جديد يخرج من الغيب وتتضح معالمه في كل وقت))**[5] .

---

(1) المصدر نفسه : 122.

(2) تحليل الخطاب الروائي في أدب عبد الخالق الركابي : 79.

(3) نوم الأغنياء : 124.

(4) المصدر نفسه : 125.

(5) المصدر نفسه : 187.

وكذلك يتجسد هذا النوع في إحساس المؤلف بالبؤس والتحطيم من الداخل بسبب تأثيرات العصر الذي يعيشهُ والواقع المزري إذ يقول الراوي **((يشعر كل صباح إن أعماقهُ بركة راكدة ،إن البرك عندما تسد مسالكها ويصبح ما فيها راكداً فإن ما يطفو على سطح البركة هو أسوأ ما فيها))**[1] .

فالراوي في كل تلك الأمثلة السابقة لا يحدد فترة معينة إنما هي مستمرة وممتدة .

وفي رواية المزاد يتمثل هذا النوع في تصوير الراوي لحال رباب مع حالة الخصام الذاتي الذي تعيشهُ مع نفسها بفعل العالم الجديد الذي فرض عليها وهو الناتج عن التفاوت الطبقي بينها وبين زوجها فيقول الراوي **((ومع تكرار لعبة كل يوم وجدت نفسها تعيش حالة من الخصام مع النفس))**[2] ، وكذا الحال مع المؤلف وأصدقائه الذين قابلهم وعرض عليهم شراء نسخ روايتهِ مقدماً فيقول الراوي **((في كل مرة كان المؤلف يقابل من يتصور إنهُ صديق يقف معهُ في أزمنتهِ))**[3] .

كذلك لانعدام هذا النوع في رواية أرق الفقراء إذ نجد إن **((المؤلف يعاني من عادة سيئة وهي الاحتفاظ بأكبر قدر من الأوراق))**[4] ، فنحن لا نعلم متى تكونت هذهِ العادة لدى المؤلف وهل إنتهت ،إلا إن الراوي عرضها دون تحديد فجاء سردهِ مؤلفاً خارجياً .

2.السرد المؤلف الداخلي : ويعني بهِ سرد أحداث يمكن حساب الفترات الزمنية التي غطتها أما بتحديد بدايتها أو نهايتها ففي رواية نوم الأغنياء يروي لنا الراوي ما إعتاد عليهِ المؤلف في قريتهِ البعيدة منذ نشأته فيقول عند لقاء رباب

---

(1) نوم الأغنياء : 207.

(2) المزاد : 13.

(3) المصدر نفسه : 483.

(4) أرق الفقراء : 98.

وجلوسهما في المقهى **((طلبت قهوتها المضبوطة وطلب شايه الذي تعود شربهُ منذ نشأتهُ في القرية))**[1] .

فالراوي في النص السابق أوضح إعتياد المؤلف على شرب الشاي منذ نشأتهِ أي إنها حالة إستمرت معهُ منذ الصغر وحتى يومه هذا ، أي إن الراوي هنا حدد بداية المدة ، وقد لا يحدد بداية المدة أو نهايتها بيد إنهُ يمكن للقارئ أن يخمن المدة أو تقريبها إذ يروي الراوي بعض عادات المؤلف بعد الإنتهاء من كتابة الرواية فيقول **((بعد أن وضع النقطة الأخيرة التي تعود على وضعها في ختام الرواية))**[2] .

فهو لم يحدد الفترة الزمنية التي أصبح فيها المؤلف روائياً يكتب عدداً من الروايات بيد إنهُ يمكن تقدير ذلك من قبل القارئ . وعلى هذا فلقد عددنا النص السابق تحت بند السرد المؤلف الداخلي . أما في رواية المزاد فيتمثل هذا النوع في وصف الراوي للساعات الأخيرة التي يقضيها شرطي المرور الذي لا حظ حركة إزدحام السير يوم المزاد فيقول **((وفي كل يوم في الساعات الأخيرة من الوردية تكون القضية التي تشغل ذهنهُ هي الجوع))**[3] .

إذ نجد في المثال أعلاه إن الراوي قد حدد نهاية المدة في اليوم أي إن هذا الزمن شمل مشهداً معيناً وعلى هذا عُدَ مؤلفاً داخلياً وفي كل الأمثلة السابقة عمد الراوي إلى تكثيف الزمن السردي بإختزال أحداث مألوفة ومستمرة تعيشها الشخصيات في فقراتٍ قليلة .

ج – السرد المؤلف الكاذب: وهو السرد الذي يشمل على مبالغة في الأسلوب وقد ورد في الثلاثية في موضعين فقط كلامهما في رواية أرق الفقراء فالأول يرد في تعليق المؤلف حينما شاهد أفراد الأمن المركزي تصادر روايتهُ وتأخذها من المطبعة إذ قال **(هذا المشهد سبق أن رأيتهُ ألف مرة من قبل)** [4] فلا شك إن هذا الكلام

---

(1) نوم الأغنياء : 80.

(2) نوم الأغنياء : 5.

(3) المزاد : 40.

(4) أرق الفقراء : 90.

مبالغ فيهِ فقد يكون سبق للمؤلف ورأه حقيقة مرة أو مرتين أو سمع عنهُ أو شاهدهٌ في أحد الأفلام بيد إنهُ يكون قد شاهده ألف مرة فهو إسلوب مبالغ فيهِ لا ريب .

أما الموضع الثاني فيتمثل في إستجواب جندي الأمن المركزي عبد العاطي أثناء التحقيق معهُ فيما لو كان على صلة أو معرفة مسبقة بالأسرة إذ قال الراوي **((سئل ألف مرة ومرة هل قابل من قبل أي فرد من العائلة قال إن ذلك لم يحدث))**[1] .

ومن المؤكد إنهُ لم يسأل ألف مرة هذا السؤال الوحيد مهما بلغ عدد الأسئلة الموجهة إليهِ .

نخلص مما سبق إن السرد المؤلف الخارجي كان الصيغة الأكثر حضوراً يليهِ السرد المؤلف الداخلي بنسبة قليلة فيما تقل نسبة السرد المؤلف الكاذب لتنحصر في موضعين فقط . والسرد المؤلف الكاذب يعبر عن الديمومة في استمرارية الأحداث واعتياد شخصياتها عليها ومعايشتها كثير من المرات في حياتها .

(1) المصدر السابق : 77.

المبحث الثالث
بناء المكان

يكتسب المكان أهميته من الاحساس الانساني بملكيته وخصوصية الدفاع عنه فـ ((**العلاقة بين الانسان والمكان تتسم بالالتصاق والتلازم بين الحدين ... اذ تتم هذه العلاقة وفق قانون الفعل ورد الفعل ، اذ بقدر مايؤثر المكان ويحفز في الانسان خصائصه وملامحه، فإنه ينحفز – المكان – بالانسان وفعاليته المستمرة**)) [1] ، وعلى هذا فالارتباط يكون حيوياً بين الانسان والمكان وهو ما أشار اليه الفيلسوف غاستون باشلار، اذ يصف تلك العلاقة بالجوهرية فالمكان لديه ((**ليس بمثابة الوعاء أو الاطار العرضي او التكميلي ، بل ان علاقته بالانسان علاقة جوهرية تلزم ذات الانسان وكيانه**)) [2] ، وفي الرواية تختلف هذه الاهمية فإحدى وظائف التخيل الروائي هي الايهام بالحقيقة والتي يمكن تحقيقها عبر وصف المكان [3] وهو حسب باشلار العمود الفقري الذي يفقد بدونه العمل الادبي اصالته اذ يقول ((**ان العمل الادبي حين يفتقد المكانية فهو يفتقد خصوصيته وبالتالي يفقد اصالته**)) [4] وتشخيص الرواية في المكان هو ((**مايجعلها محتملة الوقوع في ذهن القارئ وبهذا فإنه يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور والخشبة في المسرح**)) [5] ويقوم المكان بالكشف عن الخلفية الدرامية للنص ((**حيث يشير نوع المكان إلى**

---

(1) شعرية المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لادوار الخراط نموذجاً، خالد حسين حسين، مؤسسة اليمامة الصحفية، كتاب الرياض ع 83 ، اكتوبر 2000: 63–64.

(2) مدخل إلى نظرية القصة: 60–61.

(3) ينظر : الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، د. ابراهيم جنداري، مجلة الموقف الثقافي ع 23 سنة 1999 : 73.

(4) جماليات المكان : غاستون باشلار ، تر . غالب هلسا ، كتاب الاقلام ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1980 : 6.

(5) بنية النص السردي : 65.

اختيار خاص للخلفية التي يقصد الكاتب (كذا) اجراء احداثه وصراعه عليها)) [1] ، بيد إن هذا لايعني ان وظيفة المكان ووظيفة الديكور واحدة، وانما هي وظائف متشابهة فـ((**الوضع المكاني في الرواية يمكن ان يصبح محدداً أساسياً للمادة المكانية ولتلاحق الاحداث والحوافز ، أي انه سيتحول ... إلى مكون روائي جوهري ويُحدث قطيعة مع مفهومه كديكور**))[2] وتأسيساً على ماسبق يمكن القول ان المكان الروائي هو المكان المتخيل الذي يتخذ منه الروائي مسرحاً او اطاراً لاحداثه، وقد تتعدد الامكنة في الرواية ولايتقيد الروائي بمكان واحد اذ ان ((**تغير الاحداث وتطورها يفترض تعددية الامكنة واتساعها أو تقلصها حسب طبيعة موضوع الرواية... ان الرواية مهما قلص الكاتب مكانها تفتح الطريق دائماً لخلق امكنة اخرى ولو كان ذلك في المجال الفكري لابطالها**))[3] ، أي ان المكان موجود بطريقة أو بأخرى سواء كان وجوده مادياً (معاشاً) ام معنوياً (متخيلاً).

والمكان بوصفه احد عناصر المروي ، فلقد أرتبط ببقية العناصر ارتباطاً وثيقاً فعلى صعيد علاقته بالقصة فانه يعد المحدد الاطاري لها ، اذ يقوم بالانتقال في عوالم غير محددة [4] ، فقد اتجه بعض الكتاب في رواياتهم إلى تصوير البيئة المحلية بقصد إظهار التأثيرات التي يحيون فيها فثمة قصص كثيرة إستمدت روعتها من التصوير الصادق لبيئة من البيئات أو لطبقة من الطبقات الاجتماعية[5]، في حين تتخذ علاقته بالزمان – التي هي بطبيعة الحال علاقة جدلية متداخلة – شكل علاقة جوهرية متبادلة اطلق عليها بـ Chronotope والتي تعني إلزمكان وفيها يفهم الاخير بانه مقولة شكلية مضمونية من مقولات الادب [6] وعلى هذا فلا يمكن ((**ان**

---

(1) جماليات المكان: مجموعة باحثين، عيون المقالات، الدار البيضاء،ط1988،2 : 60.

(2) بنية الشكل الروائي: 33.

(3) بنية النص السردي : 63.

(4) ينظر: جماليات المكان : باشلار : 6.

(5) ينظر: فن القصة : 109-101.

(6) اشكال الزمان والمكان في الرواية، ميخائيل باختين: 5-6.

نتصور أية لحظة من لحظات الوجود دون ان نضعها في إطارها المكاني)) [1] وعن علاقته بالشخصية ، فعند وصفه ومايحتويه من اشياء **((يعد في الوقت نفسه وصفاً للشخصية، ذلك ان للمكان تاريخاً مرتبطاً بتاريخ الاشخاص))** [2] وقد يرتبط المكان بممارسات انسانية معينة تجعله مؤثراً في تصرفات الشخصية، وهو بهذا يمثل **((اسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للشخصيات على المحيط الذي توجد فيه .. فالمكان لايتشكل الا باختراق الشخصيات له ومن خلال الاحداث التي تقوم بها هذه الشخصيات تتشكل الامكنة))**[3] ، فيما يلخص جون بلان علاقة المكان بالحدث حين يقول **((حيث لاتوجد احداث لاتوجد امكنة))** [4] ، فهذه العلاقة هي علاقة جدلية، فلا وجود للحدث دون ان يكون هناك مكان له ، وتتضح علاقة المكان بالرؤية او المنظور حينما يتمكن الروائي من **((ان يحول عنصر المكان إلى اداة للتعبير عن موقف الابطال من العالم))** [5] ، ومما تجدر الاشارة اليه ان جيمس وكونرادو جويس كانوا من النقاد الاوائل الذين ربطوا بين المكان ووجهة النظر فـ **(المكان لايظهر الا من خلال وجهة نظر شخصية فيه أو تخترقه، وليس لديه استقلال ازاء الشخص الذي تندرج فيه ، وعلى مستوى السرد فإن المنظور الذي تتخذه الشخصية هو الذي يحدد أبعاد الفضاء الروائي ويرسم توبوغرافيته ويجعله يحقق دلالته الخاصة وتماسكه الايديولوجي))** [6] .

---

(1) ظهور الرواية الانجليزية، ايان وات ، تر: يوئيل يوسف عزيز ، سلسلة الموسوعة الصغيرة ع 78 ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1980 : 27.

(2) البناء الفني في الرواية العربية في العراق،بناء المكان والوصف،شجاع العاني: 251

(3) الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ الذهنية: 72.

(4) بنية الشكل الروائي: 30.

(5) بنية النص السردي : 70.

(6) بنية الشكل الروائي : 32.

اما عن كيفية تشكله ، فانه يتشكل باللغة وفي فضاء اللغة، اذ لاكينونة للمكان الروائي بمنأى عن علامات اللغة [1] فعن طريق اللغة يمكن تشكيل او وصف المكان إذ تعد **((لغة العلاقات المكانية وسيلة من الوسائل الرئيسة لوصف الواقع))** [2] وبهذا الصدد يقدم د. سمر روحي الفيصل تمييزه بين المكان الروائي الذي تصنعه اللغة والمكان الواقعي فيقول **((المكان الذي صنعته اللغة انصياعاً لاغراض التخيل الروائي وحاجاته وبهذا فهو مختلف عن المكان الطبيعي الذي يمثل الموضع الحقيقي الثابت والجامد الواقع خارج النص الادبي))** [3] وعلى ذلك يمكن ان تعد اللغة **((الوسط الذي يستيقظ فيه المكان من غفوته الابدية، ليتحدد ويتفعل ويجتاز على كينونته ووجوده الفني))** [4] .

ان دراسة المكان في الرواية يقوم على تشكيل **((عالم من المحسوسات قد تطابق عالم الواقع وقد تخالفه))** [5] فلانتقال من المكان المعاش إلى المكان الروائي هو تحول من الحياة اليومية بظواهرها المتعددة وعوالمها المختلفة إلى عالم متخيل فعال بوساطة اللغة المختلفة من الوان وصور [6] ، أي هو إنتقال من عالمنا الذي نحياه بصورته المادية إلى عالم حسي يُدرك بالوعي الجمالي لتلك الصورة ، فيما يذهب د. سعيد علوش ، مذهباً مغايراً ، اذ يقر بوجود العالم المتخيل مادياً في أرض الواقع اذ يقول **(ان مايتخيله الروائي لهو عالم موجود، أيّ ان المتخيل قائم بالواقع المادي ولايخرج عنه حتى في حالات الهلوسة والهذيان)**

---

(1) ينظر : شعرية المكان : 78.

(2) جماليات المكان : مجموعة باحثين: 69.

(3) بناء المكان الروائي، الرواية السورية إنموذجاً ، د. سمر روحي الفيصل، مجلة الموقف الادبي ع 306 ت 1 سنة 26، 1994 : 12.

(4) شعرية المكان : 78.

(5) بناء الرواية، دراسة مقارنة : 27.

(6) ينظر: شعرية المكان : 76.

[1] بيد إن هذا الرأي – حسب تصورنا– غير منطقي ذلك ان عالم الرواية هو عالم متخيل من صنع الروائي ثم ان اقراره بوجود تلك العوالم لاينطبق على الامكنة العجائبية والاسطورية فهي اماكن لاشك متخيلة ولاوجود لها، على ان ذلك لايعني انقطاع الصلة بين المكانين ونعني بها (الروائي والواقعي) ، والا فإن القارئ سيجد صعوبة بالغة في تأويل المكان الروائي والذي تكون اولى مهامه هي الوظيفة الايهامية التي تحقق للقارئ قابلية التواصل مع العمل الفني في أقصى حدوده. [2]

لقد اختلف تعامل الرواية مع المكان الروائي تبعاً لنوع الرواية، فالرواية الواقعية أولته اهتماماً كبيراً اذ عدته الاطار الذي تجري فيه الاحداث كما ركزت الرواية الواقعية على الوصف الذي استغرق فيها صفحات عديدة، اما الرواية الحديثة (رواية تيار الوعي) فلقد همشت المكان بفعل التركيز على نفسية الشخصيات التي هي عندها المحور الاساس، فيما نجد الرواية الجديدة قد اعادت التعامل معه ولكن ليس على طريقة الرواية الواقعية، اذ يعمل الروائيون الجدد على تضخيم المكان فهو لديهم ينسف الزمن، فيما تعاملت الروايات الحداثوية معه على اساس التغيرات التي تطرأ او تلحق به اثر التكنولوجيا الحديثة ومستجدات العصر، وقد تميل روايات مابعد الحداثة إلى المقابلة بين الريف والمدينة وتأثير التغيرات اذ ان **(العامل الثقافي الرئيس للتحول الحداثي هو مايميز المدينة في هذه الظروف العامة وفي تأثيراتها المباشرة على الشكل وأهم العناصر العامة في تجديد الشكل هو الهجرة إلى المدينة))** [3] .

---

(1) حدود النص الادبي ، دراسة في التنظير والممارسة والابداع، صدوق نور الدين، سلسلة الدراسات النقدية(2)، دار الثقافة، الدار البيضاء– المغرب،ط1، 1984: 85.

(2) ينظر: شعرية المكان: 76.

(3) الحداثة ومابعد الحداثة : اعداد وتقديم بيتربروكر ترجمة عبدالوهاب علوب مراجعة د. جابر عصفور ، منشورات المجمع الثقافي ، ابو ظبي ، ط1، 1995 : 148.

انواع الامكنة

ثمة دراسات عدة بحثت في انواع الامكنة، وقد انطلقت على وفق محورين أحدهما دراسة انواع المكان بحد ذاته، والاخر في عد الوصف اسلوباً لتجسيده، اذ يتمثل المحور الأول بدراسة بروب وتقسيماته للمكان فهو لديه ثلاثة انواع هو المكان الاصل والمكان الوقتي او العرضي والمكان المركزي [1] وقد تابع غريماس بروب بالمضمون نفسه وان افترقا في الاصطلاحات [2] ، فيما جاءت دراسة مول ورومير منتظمة في أنواع أربعة هي [3] :

1- عندي : وهو المكان الاليف الذي يمكن للفرد ان يمارس فيه حريته المغلقة.
2- عند الاخرين: وهو اليف ايضاً بيد انه اقل حرية من الاول اذ يمارس الفرد حريته بحدود وليس بحرية .
3- الاماكن العامة: وهي الاماكن التي لاتخضع لسلطة احد ولكنها ملك للسلطة العامة فلا يكون الفرد فيها حراً انما مقيداً
4- المكان اللا متناهي: ويكون متمثلاً بالصحراء او الاماكن التي تخلو من الناس والتي لاتخضع لسلطة احد لذا تصبح إسطورة نائية.

اما دراسة العالم الرمزي إنغاردن، فلقد جاءت مقتصرة على نوعين من المكان هما [4] :

1- المكان التخيلي بموضوعاته التخيلية: اذ يكون هذا المكان نفسياً وذاتياً، وتكون موضوعاته ذات تحديدات كيفية خاصة ونظام خاص بها على وفق الخبرة التي تحدث فيها.

---

(1) ينظر: مدخل إلى نظرية القصة: 58-59.
(2) ينظر : المصدر نفسه : 59.
(3) ينظر : جماليات المكان : 61.
(4) ينظر : الاصول المعرفية لنظرية التلقي ، ناظم عودة خضر، دار الشروق والنشر والتوزيع، عمان – الاردن ، ط1، 1997: 88 –89.

2- المكان المتمثل أو المتخيل: وهو المكان المتمثل في العمل الادبي والذي تكون موضوعاته متخيلة.

وتأثراً بكتاب باشلار (جماليات المكان) . الذي عد فيه المكان ظاهرة ذاتية شاعرية – يقدم الناقد العربي غالب هلسا تقسيماته للمكان، فهي لديه ثلاثة انواع.[1]

1- المكان المجازي: وهو المكان المفترض الذي تضمه الروايات الكلاسيكية وينماز بسلبيته وخضوعه لنزوات الشخصيات والاحداث وهو نوع يمكن ادراكه ذهنياً دون معايشة .

2- المكان الهندسي: وهو المكان الذي يكون التركيز فيه على التفاصيل التي تلتقطها العين عبر وصف الابعاد الخارجية بدقة وحياد وهو بهذا يتحول إلى مكان خرائطي متكون من مجموعة الوان وسطور.

3- المكان المعاش : وهو المكان الذي عاشه مؤلف الرواية وبعد ابتعاده عنه أخذ يعيشه في الخيال لذا فانه يتجسد في العمل الروائي كتجربة معاشة.

فيما يقدم تصوره الخاص في تقسيمه الثلاثي لانواع الامكنة، يعلل الناقد ياسين النصير ذلك التقسيم في اساس دراسته للمكان التي تنطلق من كونه يتشكل من التأثير الاجتماعي والفكري معاً، ويبدو انه يركز في تلك الدراسة على امكنة تتعلق ببعد اجتماعي دون الخوض في البنية الروائية، وهذه الامكنة هي [2] :

1- الأمكنة المفترضة: وهي امكنة تخيلية افتراضية ، تنشأ بفعل الخيال وتأملاته، وهي تخضع لمبدأ المواطنة المشاعة التي تنطلق من كون كل الاماكن هي اماكن صالحة.

---

(1) ينظر: الرواية العربية واقع وافاق، مشترك ، دار ابن رشد للطباعة والنشر – بيروت، 1981 : 217.

(2) ينظر: الرواية والمكان، ياسين النصير، سلسلة الموسوعة الصغيرة، بغداد ، ع57 ، 1980 : 30 ومابعدها.

2- الامكنة الموضوعية : وهي الامكنة المغلقة التي بلورتها ظروف عامة تظهر من خلالها الاحساسات بالاماكن المفتوحة ومن امثلتها السجون والمنافي والاماكن النائية.

3- امكنة البعد الواحد: وهي الاماكن العامة التي لاتلقى عناية خاصة من الروائي اذ يكون اهتمامه منصباً على وضع الشخصيات فيها دون ان يكون لها دور مميز.

ومن التقسيمات الاخرى للمكان – التي تستخدم الوصف اسلوباً لتجسيده – وهي المحور الثاني هي تقسيمات د.شجاع العاني اذ حدد د. العاني امكنته باربعة انواع [1] : هي المكان المسرحي وهو المكان الافتراضي ذو النزعة السلبية المعبر عن تجاور التناقضات وتعايشها مع الواقع والمكان التاريخي ويصطلح عليه بالزمكاني اذ ينطوي على بعد زمني وطابع متغير للاحداث والمكان الاليف وهو كل مكان تألف معه الفرد واشعره بالامان والطمأنينة ، والمكان المعادي ويكون مغايراً للمكان الاليف اذ يتمثل في المنافي والسجون والمعتقلات.

اما الدراسة التي سوف نعتمدها في تقسيمات المكان، فهي التي حددها د.ابراهيم جنداري ، وهي لديه ستة انواع [2](*):

1- المكان العتبة / المكان الواصل.

2- المكان الاليف / المكان المعادي.

3- المكان الواقعي/ المكان المتخيل.

---

(1) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق، بناء المكان والوصف، وشجاع العاني: 260 ومابعدها.

(2) الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا: 220.

(*) وثمة دراسات اخرى للمكان انطلقت من طبيعة علاقته بالاستهلال الروائي وهي دراسة صدوق نور الدين فالامكنة لديه تنتظم في ثلاثة انواع هي المكان المغلق ويمثل له بالبيت والوطن، والمكان المفتوح ويمثل له بالمقاهي اذ يعدها اماكن مفتوحة ومتجددة من الداخل والمكان اللامفتوح واللامغلق ويمثل له بالبحر والغابة والصحراء وهو مكان بدائي. لمزيد من التفاصيل ينظر: البداية في النص الادبي:53 ومابعدها .

4- المكان الذاتي/ المكان الجماعي.

5- المكان التاريخي/ المكان الاني.

6- المكان المسرحي/ المكان الكوني.

وقبل ان نتفحص انواع أمكنة القعيد في الثلاثية، إقتضى التنويه بإنه ينطلق في بناء امكنته اعتماداً على مبدأ التهكم والسخرية في احداث نوع من المفارقة فثنائية المكان لديه تمثلت في القبر / القصر ولكل مكان منها خصائصه، ان المفارقة أو التقابل الذي يقيمه التعيد في أمكنته الروائية **(يصفي بعداً بصرياً على الافكار المجردة ويجعلها مفهومة ... وتعد وسيلة من وسائل التواصل بين افراد المجتمع)** [1] وهو فيها يصوغ حياة جديدة قائمة على نوع من التكافئ بخلقه توازناً بين المحيطين، ونرى ان جمالية الرواية تبرز في هذا الجانب، فلو انه اكتفى بتصويره حياة ساكن القصر فقط ووصف الحياة الارستقراطية في تلك الفترة لجاءت رواية تقليدية، ولو اكتفى بتصوير حياة ساكن القبر لجاءت واقعية مأساوية.

بيد إنه بهذه المزاوجة تمكن من خلق عالم جديد، زيادة على عالمي المتناقضين هو العالم الذي يعيشه القارئ الان، ولما كانت استراتيجية القعيد هي احداث نوع من المفارقة – كما اشرنا انفاً – فلقد أرتأينا ان نتفحص أشكال المكان انطلاقاً من رؤيا الروائي لامكنته وعلاقته بسرد الاحداث ، فالمكان في الثلاثية هو القاهرة، وماضمته من أماكن متعددة، اذ يركز القعيد على وصف وعرض تفاصيلها وتقاليد أهلها وكيفية تغير احوالهم، وهو بهذا يقوم بتسجيل تجاربه ومشاهداته من منظور موضوعي، ففي عرض هذه الثنائية تتجلى صورة الواقع السياسي والاجتماعي السلبي الذي عاشه المصريون انذاك.

---

(1) شعرية المكان : 74.

طبيعة المكان في الثلاثية

المكان الاليف / المعادي

يتشكل المكان عند القعيد في نسق مميز، نظم عالمه الروائي – اعتماداً على ساكن القصر / ساكن القبر ، وهذه الشائبة هي التي اكسبت المكان دلالته الخاصة إذ يفسر الأول (القصر) الحياة برفاهيتها بمقابل الثاني (القبر) الذي يفسر البؤس والمعاناة، وعبر خياله الخصب فلقد نجح الروائي في ايجاد نقطة اتصال بين هذين العالمين المتضادين بوساطة المؤلف الذي نقل وقائع حياة سكان القبور بتأليف الرواية عنهم وهو نفسه الذي شاهد ووصف موكب السادات ساكن القصر.

اذ يتجسد المكان الأليف بالنسبة للمؤلف في بيئته ، بيد ان الروائي قد همش بيت هذا المؤلف، فهو يذكره بكلمة بيت او منزل لاغير، ونجده يشير إلى قرية المؤلف الاصلي غالباً. واعتقد انه بهذا يحاول اعطاء القرية اهمية اكبر من المدينة، لان القرية في نظره هي اساس وجود المدينة، ونلحظ ثمة ارتباط روحي بين المؤلف وقرتيه وان كان مبتعداً عنها ، فهو في وسط المدينة ونجده يحنُ لاخبار قرينه ، اذ يقول الراوي ... ((.. **ان الريف المصري يجري في دمك – وان دمك فيه كرات بيضاء وكرات حمراء وكرات ثالثة ريفية لاتوجد الا لديك**))[1].

اذ ان الالفة التي نلحظها هي احساس المؤلف بقريته لا بمدينته – فنجده في أوقات الضجر يختار مكاناً يذكره بريفه وبقرينه، ومن المسلم به ان الانسان يألف في بيئته ووسط أهله الا ان هذه الهوة بين المؤلف والبيت قد يكون سببها كون البيت جزءاً من المدينة التي يرفض كل وقائعها ومتناقضاتها، ومن ثم تكون القرية او مجرد التفكير بها هي المراد الاخير للمؤلف ، فيقول الراوي :

((**قرر المؤلف ان يذهب إلى محطة مصر في ميدان رمسيس وللمؤلف حُب خاص لهذا المكان، فهو المكان الذي تلتقي فيه المدينة بالقرية، هذا الميدان**

---

(1) نوم الاغنياء: 18.

اول مكان توضح فيه قدما الحاضر من الريف، واخير مكان يتركه المسافر إلى القرية)) [1] .

وكذلك من خلال الاشارة إلى المكان، يمكن توضيح بعض صفات الشخصية ورغباتها وعاداتها. وهذا مايتجلى عند الاشارة إلى لقاء المؤلف بالناقدة رباب في المقهى اذ قال الراوي: **((طلبت قهوتها المضبوطة، فطلب شابه الذي تعود شربه منذ نشأته في قريته البعيدة))** [2] ، فمن خلال الاشارة إلى القرية ، توضح شرب المؤلف للشاي، او انه يشرب الشاي لانه يذكره بقريته البعيدة ، فهي علاقة تبادل بين الذاكرة والمكان.

وحسب باشلار : **(كل الامكنة المأهولة حقاً تحمل جوهر فكرة البيت)** [3] ، فان القبور التي تعد من الامكنة المعادية سنراها لاحقاً تحمل جوهر فكرة البيت بالنسبة للأسرة وللمؤلف ، فالعائلة التي كانت تسكن في حجرة فوق سطوح احدى العمارات في ميدان عابدين . على الرغم من مرارة العيش وصعوبته في تلك الحجرة ، الا انها اثرت ترك تلك الحجرة الا بالقوة، اذ انها تعد منزل العائلة ومكان إيوائهم، اذ يوضح الراوي ذلك بالقول:

((في الحجرة الواحدة الصغيرة، كان الجو في الحجرة لايطاق ، الانفاس والغازات والعرق وتخمر بول الاطفال وبقايا طعام الامس ... لحظة فتح الباب يدخل نسيم طازج لهواء لم يتلوث بعد...)) [4] .

فصعوبة العيش الانساني في وضع كهذا واضح، وعلى الرغم من ترف الاسرة وضجرها، الا انها احست بحنين طاغ إلى القبر عندما غادروه، وربما هذا ماينطبق تماماً مع فكرة باشلار من ان **((أجود عينات الاستمرارية المتحجرة الناتجة عن البقاء الطويل في المكان توجد فيه وعبر المكان: مقصورات اللاوعي الذكريات**

---

(1) ارق الفقراء : 207.

(2) نوم الاغنياء : 80.

(3) جماليات المكان باش : 43.

(4) ارق الفقراء : 288.

ساكنة وكلما كان ارتباطها بالمكان اكثر تأكيداً كلما اصبحت اوضح))[1]. أي ان البقاء الطويل للانسان في مكان ما قد يجعله يرتبط بذلك المكان لا ارادياً، فحنين افراد الاسرة للقبر يندرج تحت هذا النوع، من ذلك مايقوله الراوي... **((شعروا بحنين غامض لحياة القبر ماكان احد منهم يتصور انه سيأتي يوم يشعر فيه بالاسف والندم والحزن لانه سيترك القبر، منذ ان حضروا إلى هنا وامنية كل منهم هي مجيء اليوم الذي يترك فيه القبر... لحظة الرحيل أتت ولكنهم شعروا بأشواق دافئه للحظات الحياة هنا ، لمفردات الحياة وسط الموتى))**[2] . أي ان الروائي خلق نوعاً من المفارقة بجعل القبور مكاناً أليفاً بدليل ظهور ذلك الحنين لدى الافراد، وبهذا تغيرت نظرة الشخصيات اليه وهو الموقف نفسه الذي نلمسه مع المؤلف الذي – ولكثرة إرتياده على المكان – تعود عليه وهو مايتضح في قول المؤلف: **((شيء مايشدني اليها هذه الايام، من قبل كنت احضر اليها من اجل الرؤيا والمشاهده والبحث عن اجابات لاسئلة نهرب منها جميعاً، يبدو ان الهدف من الحضور تغير لدى رغبة في البقاء هنا اكثر من الاول، اشعر ببعض الامان في هذه المنطقة، اصبحت اخشى هذه الرغبة الغريبة في الحضور إلى هنا))** [3] .

اذ يتجسد هذا الوعي والادراك في شخصية المؤلف، الذي يؤثر في النهاية قراره بالعيش في منطقة القبور بدلا من الكتابة عنها فقط، فيقول:

((هو الان يدخل منطقة القبور انه لايدخلها لدراسة حياة الناس فيها، ولايهدف جمع معلومات عنها ، وليس زائراً ولا عابراً ولا متفرجاً، يدخلها هذه المرة ليعيش فيها)) [4] .

---

(1) جماليات المكان : 47.

(2) المزاد : 159.

(3) ارق الفقراء : 284.

(4) المصدر نفسه : 405.

يبدو ان قرار المؤلف هذا ناتج عن نظرته للمدينة والتي تمثلها القاهرة، فهو يصرح بكونها هي مكان روايته، بيد انه ينظر اليها من زوايا غلبت عليها النظرة السوداوية.

فيقول :

((في هذه الرواية ، المكان هو القاهرة بكل رحابتها واتساعها، القاهرة القصر ، والقاهرة العشة والقبر، مروراً بالفيلا والشالية والبيت والشقة والحجرة فوق الاسطح والبدروم ومدن الصفيح، أحزمة البؤس التي تحيط بالقاهرة من كل جانب)) [1] .

إذ يعود الراوي ليؤكد نظرته السابقة فيتعرض لاسم القاهرة ومدلولها، وماقدمته للمصريين في الوقت الذي كان مطلوباً ان تكون قاهرة لاعدائها ولاشك انها هنا ذات بعد سياسي واضح ونقد لاذع لسياسة السادات انذاك.فالمكان ليست له قابلية على الحركة دون وجود الانسان – من هنا فإن من يقود ويحدث تغيرات في المكان هو القائد، وهو نفسه من اوصل القاهرة إلى هذا الحال مع المصريين وهو مانلمحه في قول الراوي:

((الشوارع والشوارع والشوارع والبيوت وسكان البيوت والشقق المكدسة فوق بعضها كالعلب في المخازن الكبرى والأراضي الناعمة التي تلمع والارض التي لم ترصف وارض الوهاد ... معصرة كبرى رهيبة آلة جهنمية اسمها القاهرة، لم تقهر سوى ساكنيها فقط ...)) [2] .

فهذه المدينة على الرغم من أهميتها التأريخية ودورها المهم في تاريخ مصر وقد تجردت من كل مفاهيمها، إثر موجة التطور والانفتاح الاقتصادي الذي غلفها، فأضحت قاصرة أخرى في نظر الروائي ، فيقول: **((في ميدان الأنهر الشريف توجد**

---

(1) المزاد : 16.

(2) المصدر نفسه : 144.

نكهة القاهرة الإسلامية القديمة التي تولي هاربة مختلية المكان لقاهرة أخرى غريبة وشاذة ومشوهة، تزحف أكلة في جو فرع كل الأشياء الجميلة..)) [1] .

على ماجرت به عادته – أي الروائي . فانه يحقق نوع من المفارقة ، بتحويل مدينة القاهرة الشهيرة. إلى مكان غريب بعيداً كل البعد عن كل ما يمت إلى مصر الفرعونية باية علاقة، ولهذا غدت القاهرة في عرف المتصلين بها مكاناً معادياً انطلاقاً من علاقة المؤلف بها.

وبعيداً عن ما أضفاه لدلالات المكان التي اوردها الروائي يتجسد المكان المعادي مادياً ومعنوياً ففي السجن الذي اودعت فيه الاسرة " على الرغم من أن الروائي قد اشار إلى مكان السجن بيد انه لم يرسمه ولم يوضح ابعاده، وقد اكتفى بتصوير الحياة فيه وطرق المعاملة ، كقوله :

((.. طوال الليل كان يسمع كلمات المحبوسين عبر الزنازين، اصوات عالية تتناثر في زحام الابواب المغلقة والجدران العالية، اصوات تخدش الصمت، ولكن الصمت الغويط يمتصها بسرعة فيعود فارضاً نفسه على المكان والناس والاشياء)) [2] .

ولما كان جل اهتمام الروائي في تصوير حجم المعاناة لدى افراد الاسرة وأمنيتهم في العثور على سكت فلقد جعل من السجن – والذي هو مكان تقييد حرية الفرد، وعدم ممارسته لحياته اليومية المعتادة – مكاناً مريحاً للوالد، كقول الراوي:

((المليونير كان سعيداً... المليونير واسرته في وضع افضل من حياة القبر كل واحد في حجرة لها اربعة جدران وسقف وباب يغلق ويفتح)) [3] .

اذ يتضح هنا جعل القعيد المكان نوعاً من المفارقة والسخرية. فهو يصف حال الاسرة بانها تعيش حالاً افضل وان كان المكان هو السجن، وهو بهذا يحاول

---

(1) المزاد : 223.

(2) أرق الفقراء : 65.

(3) المصدر نفسه : 9.

إيضاح الوضع المتردي الذي كانت تعيشه الاسرة قبل الاعتقال بحيث يصبح السجن افضل يكثير من مكانهم القديم ...

ويمكن القول ان المكان الاليف يختلف من شخصية لاخرى، أي حسب احساس الشخصية بذلك المكان وتصورها الخاص، فقد يكون المكان الاليف بالنسبة لشخصية ما ، مكاناً معادياً لأخرى، وبصورة عامة نلاحظ توظيف المكان عند القعيد لابراز الوضع المتردي للمجتمع انه حينما يذكر او يشير إلى مكان ما في الرواية نلاحظ انه يريد به تأدية وظيفة ماسواء كانت على مستوى البناء السردي، ام مستوى الدلالة (المضمون).

وهو مانجده في قول الراوي : **((عندما دخلت المطبخ وفتحت الحنفية لم تنزل منها المياه قلت وما الجديد في ذلك ، امر يومي عادي، ولكني فوجئت بشخص ينزل منها وبيده الميكروفون ويقول كمن اصابه مسّ: حرية، ديمقراطية، أمن ، امان ، استقرار ، رفاه ، سعادة ، حرية وديمقراطية وعندما فتحت البوتاجاز لاعمل لنفسي شاباً بدون ماء، خرج من الشعلة بدلاً من الهب – ارجوز يقول: حرية ، ديمقراطية، امن ، امان...))** [1] .

إن ذكر الراوي لمطبخ المؤلف ليس بهدف توضيح موجودات او وصف ذلك المطبخ او تسليط الضوء على هذا الجزء من بيئته فهو ، وكما سبق واشرنا، يمر على امكنة المؤلف مروراً سريعاً دون توضيحها او تحديد ملامحها، اورسمها، فيكتفي بالاشارة اليها فقط، الا ما اقتضى في داخله غاية معينة، وهو هنا يقوم بترجمة الواقع ونقله موظفاً خطابات الرئيس وعودة في كل مايقول للشعب.

وفي كل هذا يحاول القعيد المقابلة بين الاغنياء والفقراء عبر إنموذجين هما سكان القبور سكان القصور، اذ تتجسد تلك المقابلة في مشاهدات الدليل المتحرك التي يرويها لافراد الاسرة ، على سبيل المثال مايذكره الراوي قائلاً:

---

(1) المزاد : 256.

((عندما يسمعون حكايات الشقف المفروشة والسياح والاثرياء العرب، وقائع مصر الاخرى، مصر السابحة في النور، الراقدة فوق بحار الذهب، الممتلئة بالشبع، اللاهية كافة الفجور، كانوا ينظرون إلى صمت القبور وظلامها يتذكرون ان بعض سكان القبور ينامون بدون طعام)) [1] .

وثمة ظاهرة رصدناها لامكنة القعيد في هذا النوع، والتي يبدو انها تمثل فلسفته تجاه العالم، ولما كنا قد نوهنا بان القعيد اعتمد مبدأ المفارقة على وفق نظرته للامكنة الاليفة والمعادية – فالظاهرة التي برزت هنا هي انبثاق الحياة وسط المقبرة أي حالة ولادة من وسط الموت، وهو مايشير اليه القعيد عند ولادة الاطفال في هذا المكان ، وتصور حياة الطفل القادم في ظل ولادته في اجواء كهذه، فيقول:

((لا احد يتصور معنى ان تكون اول مفردات الحياة هو الموت نفسه، ان يكون اول مايسمعه الطفل هو البكاء والصراخ والعويل ، واول مايفتح عليه عينه هو الاجساد الملفوفة بالقماش الابيض ...)) [2] .

قد تكون هذه دعوة للتفاؤل ، فاستمرار الحياة وانبثاقها من عالم الموت، دليل على الارادة ومحاولة التواصل مع العالم وأن كانت الاجواء غير ملائمة لدرجة التناقض مع الحياة في ظل واقع اعتيادي وطبيعي ... لقد انتهى القعيد في تحديد علاقة شخصياته بالمكان (الاليف / المعادي) وبنائها على اساس التضاد الاتجاهي (اعلى / اسفل) تسفر في اغلب الاحيان عن احدى علاقتين ، اما علاقة **((انتماء وهي العلاقة التي تربط الشخصية بالمكان ، بحيث لاتنفك الشخصية في العودة إلى مكانها أو الاتصال به عند مغادرته، والثانية علاقة التنافر والتي تتجسد في ابتعاد الشخصية عن المكان ونفورها منه وانفصالها عنه مادياً ومعنوياً. وكنتيجة طبيعة لهذه العلاقة تظهر الغربة الجسدية ...))** [3] .

---

(1) نوم الاغنياء : 187.

(2) المصدر السابق : 194.

(3) شعرية المكان : 111، 112.

والعلاقة الاولى تمثلت في عودة الاسرة إلى القبر، في حين تمثلت الثانية في علاقة المؤلف بعالمه واتساع الفجوة بينه وبين العالم الخارجي، مما حدا به ان يكون غريباً عن ذلك العالم، لذا قرر هجر ذلك العالم والعيش في عالم المقابر، وكذلك تتمثل العلاقة الثانية، علاقة التنافر مع المكان في شخصية الناقدة رباب حيدر فعلى الرغم من حالة الترف التي تعيشها والاجواء المرهفة والميسورة التي وفرهالها زوجها ، بيّد انها تعاني من حالة الاغتراب ، وهذا ما تجده في وصف الراوي لطبيعة حياتها، اذ قال:

((ببيتها في احد الاحياء القريبة من وسط القاهرة .. جرى لها البواب وقف بجوار السيارة .. أعطته مفتاح السيارة ليدخلها الحراج الضخم تحت العمارة... فتح باب المصعد المعطر .. خلف الباب كان جيش العاملين في الشقق التي تعيش فيها.. استأجر زوجها ثلاث شقق تشكل دوراً كاملاً وفتحها على بعضها، فاصبحت عالماً باكمله)) [1] .

فالراوي في كل هذا انما يعرض ويصور حياة رباب الاجتماعية والمادية، فهي وان كانت تعيش حالة من الترف، الا انها غير مستقرة وغير مرتاحة في عالمها، اذ ظل هذا الاحساس يراودها حتى باتت غريبة عن عالمها وبيتها، فيصف الراوي ذلك بالقول:

((سارت من حجرة إلى اخرى، دُهش العاملون عندما وجدوها تتفحص محتويات البيت وكأنها تشاهدها لاول مرة... اصبحت غريبة عن الحياة في قصرها الفاخر)) [2] .

وهنا تتجلى علاقة التنافر بين الشخصية والمكان فهنا نجح القعيد في ادخال المدينة بتناقضاتها، ومناخ الشخصيات العام في تشكيل خلفية الصورة التي اراد ايصالها.

---

(1) المزاد : 8-9.

(2) المصدر نفسه : 9.

المكان العتبة :

فضاء العتبة وهو الفضاء الذي يتمثل في الحانات والاكواخ والقناطر والبواخر والسيارات ويمثل هذا الفضاء مواقف وافكار الاشخاص. الذين يعيشون بين بين [1] ، ولايمثل بالنسبة للشخصية سوى محطة عابرة، وقد وردت اشارات كثيرة إلى هذه الامكنة دون وصفها، وربما يعود السبب لانشغال الروائي بتصوير الحدث والاكتفاء بالاشارة إلى مكانة دون رسمه. ومن خلال استقرائنا لنصوص الثلاثية وجدنا فيها ((**المقاهي، الشوارع ، الفنادق ، الحمامات، المساجد ، الاسواق ، الملاهي ، الحدائق العامة وغيرها كثير**)).

فالشوارع ومافيها تتجسد امام عيون افراد الاسرة وهم ينتقلون من القاهرة إلى احدى القرى، فيقول الراوي:

((بدت لهم الشوارع جديدة على الاعين، راحوا يلتقطون الجزئيات الصغيرة في واقع الحياة التي ابتعدوا عنها فترة من الوقت، الشوارع، مياه المجاري، الزبالة، عربات الفول، الافران ، الارغفة السمراء الساخنة والتي يخرج منها البخار الابيض " الشباب والتسكع على النواصي، النساء والاسواق بكافة انواعها، اسواق الاحياء الراقية واسواق الاحياء الشعبية)) [2] .

وكذلك نجد الاشارة اليها في الاماكن التي قطعتها فاتنة المقابر (ابنة المليونير) عندما خرجت من البيت كانت ضمن الرافضين لعملية البيع – إذ شرعت تكتب رسالة في خيالها لحبيبها ، فيذكر هذه الاماكن بالقول:

((سارت في الطرق إلى مصر الجديدة الصحارى الواسعة، المعسكرات، المعاكسات، السيارات)) [3] .

---

(1) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا : 221.

(2) أرق الفقراء : 302.

(3) نوم الاغنياء : 296.

فهذه كلها اماكن عتبة إذ إنها لم تشكل أية أهمية بالنسبة للشخصيات ولم تترك فيها أي اثر يذكر وهذه الامكنة كما سبق واشرنا تذكر فقط دون وصفها وتحديدها، بعلامة مميزة . ويبدو ان هذه الامكنة قد ذكرها الروائي لتصوير الحالة النفسية للشخصية في تلك اللحظة، وتأثير المكان عليها. اذ يتجسد ذلك أيضاً في رغبة الناقدة رباب السير ببطء في سيارتها عندما غادرت المقهى، والذي لانجد له أي صفة مميزة ، حينما كانت جالسة مع المؤلف، اذ تلاحظ اختلاف نظرتها إلى المكان وكأنها تشاهده لأول مرة ، وهذا مايصفه الراوي بالقول :

((وجدت نفسها تسير دون ارادة وسط امواج السيارات المندفعة في سرعة، كانت لديها رغبة في ان تسير ببطء، راحت تشرب المرئيات امامها، البيوت، واجهات المحال السيل البشري المتدفق ، الاعلانات، عجبت من نفسها هل تشاهد هنا كله لاول مرة)) [1] .

كذلك ترد الاشارة إلى المقاهي من دون وصفها، ونجدها في مواضع كثيرة وبالاشارة نفسها ، وهو ما يذكره الراوي فيقول: **((جلس على احد المقاهي، اخرج ورقة رباب راجع الموقف بكل دقة))** [2] .

ومن الاماكن العتبة ، الاماكن التي مر بها المليونير اثناء رحلته، اذ يصرح الراوي بخلوها من الاحداث فيقول:

((ان طريقه من القبر إلى الميدان يخلو من الاحداث الهامة، كل ما يلفت النظر في رحلته هو مروره بالاماكن التي يعمل فيها احياناً، موقف الاتوبيس حيث كان يقيم نصبه لعمل الشاي، ميدان الازهر ، وهنا عمل اكثر من مرة منادياً وصاحب موقف ورجلاً يستطيع ان يحضر تكسياً لمن يبحث عنه)) [3] .

---

(1) المزاد : 7-8.

(2) المصدر نفسه : 122.

(3) المزاد : 164.

اضافة إلى مروره في اماكن اخرى منها الحمام العام الذي دخله واكتشف فيه عاش الملك بعض ممارسات والده الشاذة.

اما الرواي فقد اكتفى بالاشارة اليه ويقدمه دون وصفه بالكامل، فيقول:

((دخل المليونير حماماً من الحمامات الشعبية القديمة)) [1] .

وهو لايكتفي بتجريد الاماكن من صفاتها وإنما عمد في بعضها إلى تجريدها حتى من أسمائها اذ يذكرها كأماكن مر فيها المليونير فقط وكانت له بعض الاحداث هناك، منها دخوله في حارة دون ان يسميها. ولقائه بامراه مترهلة دخلت معه الكوة ومن ثم يخرج فيتركها[2]، زيادة على دخوله في حارة اخرى لايعرف منها سوى مواجهتها لشارع المستشفى[3]، اما الاشارة إلى الحدائق العامة فترد مرة واحدة في حديث الراوي عن الدليل المتنقل ونوعية الاعمال التي يمارسها بعد ما خفت حركة السياحة، فيقول:

((عندما تخف حركة السياحة، يعمل في قراءة الغيب، فيلف ويدور على المقاهي ويذهب إلى الحدائق العامة...)) [4] .

فالراوي يذكر الحدائق العامة دون ان يذكر اية اثار قد تركت في الشخصية، وثمة اماكن كثيرة من هذا النوع، زخرت بها الثلاثية، بيد اننا نجد اماكن اخرى غير ما ذكرنا والتي يعددها الاستاذ في اوراقه بعيداً عن وصفها ورسمها ، كقوله..

((هناك اوضاع لا اعرف تحت أي بندٍ توضع، سكان الخيام، وسكان الاتوبيسات القديمة... سكان المساجد .. هناك ايضاً سكان الارصفة والاكشاك الخشبية المؤقتة والذين يعيشون في شوارع وفوق تلال الزبالة وهناك مدن الصفيح الكاملة)) [5] .

---

(1) ارق الفقراء: 173.

(2) ينظر : المزاد : 169-170

(3) ينظر: المصدر السابق : 170.

(4) نوم الاغنياء : 185.

(5) المزاد : 66.

ويبدو ان القعيد اعتمد على الاماكن المتنوعة، بغية المحافظة على سير الاحداث وحركتها المستمرة واعطاء الحدث الرئيس أهميته، ولما كانت الشخصية تتعدد بتعدد الفضاءات، اذا لم تكن منتمية إلى فضاء محدد [1] ، فان شخصية المليونير نراها متغيرة طبقاً للمكان الذي توجد فيه، اذ إن كل مكان يفرض طقوساً وتقاليد معينة على الفرد مراعاتها حيثما يكون ضمن ذلك المكان، فهذا الشخص الذي قاد العائلة والذي اتخذ قرار البيع بمفرده، الذي حاول بسط هيمنته ونفوذه على الاسرة نجده في اماكن معينة كالحمام الشعبي مثلاً يمارس ممارسات شاذة غير سوية لاتلائم وضعه في البيت، وكل ذلك كان بسبب نوع المكان، وانعدام مكان اصلي ينتمي اليه المليونير يقوم سلوكه او يشعره بوجوده على الاقل..

المكان الاني / مكان التاريخي

فالمكان الاني هو المكان الذي يقام فيه وقتياً او عرضياً ويقابل المكان التاريخي [2] ، ولقد تمثل هذا النوع في الثلاثية في وسائط النقل التي نقلت الاسرة من القاهرة إلى بقية القرى المصرية ومن ثم العودة بها من القرى إلى القاهرة. فالراوي في هذه الرحلة التي فصلت افراد الاسرة عن عالم القبور والمدينة والقاهرة. ككل انما ادخلتهم في عوالم جديدة وان كانت اقامات عابرة لاتلبث ان تتغير الامر الذي يسمح بتعدد الفضاءات التي تمنح الشخصيات حرية التحرك فيها.

فلقد قام الراوي بوصف تلك الوسائل . اذ بدأت رحلتهم عبر سيارة اشبه بسجن متنقل خالٍ من فتحات التهوية، فيقول:

((ركبوا السيارة ، جلسوا في صندوقها الخلفي الذي يشبه السجن المتنقل، النوافذ التي في الصندوق صغيرة وعالية ولايدخل منها الهواء والباب الخلفي

---

(1) ينظر: الرواية والتراث والسردي، من اجل وعي جديد بالتراث ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي، بيروت ، الدار البيضاء، ط1، اب 1992 : 67.

(2) ينظر : الفضاء الروائي : 223 .

للصندوق من الحديد)) [1] ، اذ يمكن تصور الحياة في مكان كهذا والذي يخلو من ابسط مقومات الحياة البشرية وهو الهواء إذ يشير الراوي إلى ذلك بالقول :

((في باب الحديد نزلت العائلة من السيارة، التي كانت خائفة ومن الصعب السفر فيها، كانوا سعداء بالتخلص من السيارة التي يخلو صندوقها من الهواء))[2] ، واذا كان هذا المكان قد احتوى الاسرة لفترة وكان غير مؤهل للسفر فيه، كما اسلفنا فإن المكان الثاني هو (عربة العفش) والتي عدت الوسيلة الثانية لنقل افراد الاسرة، اذ لم يكن وضعها افضل من سابقها فيصفها الراوي: **((كانت عربة بهائم ، الروث فيها كان طازجاً ورائحة بول البهائم كانت معلقة في جو العربة الكئيب لم يكن هناك هواء فيها فاحتلت الروائح كل مساحات العربة... لم تكن في العربة مقاعد وكان الجلوس صعبا ...))** [3] .

اذ ان الوصف الذي عرضه الروائي مكن المتلقي من رسم صورة في مخيلته عن الوضع الذي تعيشه العائلة في هذه العربة، فمهما اختلفت الوسائل واجوائها فالنتيجة واحدة سواء كانت مريحة ام غير انسانية وهي كون هذا المكان قد ربط بين عالمين وهو القاهرة بفضاءاتها المتعددة والقرى باتساعها وتعددها ويمكن ان نصل إلى نتيجة مفادها ان التنويع في الامكنة كانت غاية يقصدها الروائي في محاولة لإيهام القارئ بتلك الامكنة وكذلك اعطاء دلالات معينة لنصه الروائي...

أما **المكان التاريخي ..**

فهو المكان الذي تكون الاقامة فيه دائمية ومستقرة، بيد انه في بعض الاحيان قد تقترن تلك الاماكن بحادثة او تاريخ معين فيكتسب المكان اهميته من تلك الحادثة وفي الثلاثية فلقد تمثلت الامكنة التاريخية بأمكنة واقعية موجودة حتى هذه اللحظة في مصر، وعلى هذا درسناها ضمن هذا النوع ، فهي وان كانت واقعية الا انها

---

(1) أرق الفقراء : 324.

(2) المصدر نفسه : 326 .

(3) المصدر السابق : 336-337 .

عرفت او اقترنت شهرتها بالحوادث التي جرت فيها ، إذ تجسد هذا النوع في مواضع ثلاثة فقط.

يتمثل الاول في استفهام المؤلف عن ميدان التحرير والذي ارتبط بمذبحة الطلاب في فترة معينة ، إذ يشير إلى ذلك الراوي بالقول **((قال لنفسه : أليست هذه الكعكة الحجرية هي التي شهدت مذبحة الطلاب من قبل ؟ وتساءل : هل تكون نهايتهم مذبحة اخرى))** [1] .

اما الموضع الثاني فيتمثل في مدينة سيناء والتي احتلها الصهاينة في العام 1967م وقدمت فيها مصر الشهداء ، زيادة على ماشهدته من احداث في حرب اكتوبر 1973م واحتلال القدس العربية، وهي المدينة نفسها التي مر بها موكب العائد من القدس، اذ ان مرور الموكب اعاد الذكريات المؤلمة في ذهن المؤلف وجعله يتساءل عن موقف الشهداء – الذين سقطوا في حرب سيناء – من زيارة السادات للقدس المحتلة فيما لو كانوا احياء لحظة الموكب ، وهو مايذكر الراوي بالقول ...

((كان الموكب يقترب بينه وبين الموكب كانت الجثث والدماء والاشلاء والجماجم وبطولات الرجال والنسيان القادم... الجماجم المدفونة تحت رمال سيناء الرمال البعيدة، حروب اربع ارامل الشهداء، يتامى الشهداء.. ، كان فوق رأسه العلم يظهر في العلم الذي بدا له غريباً ومن خلال العلم ترأت له دمعة شهيد وملامح حزينة تطل من وجهه ، شهيد لم يجد من يدفنه)) [2] .

فيما يتمثل الموضع الثالث في قرى الظهرية تلك القرى التي وحلت اليها الاسرة في البحث عن مسقط رأس المليونير الاصلي والتي وصل عددها إلى سبع قرى، الامر الذي حدا بالجهات المختصة في البحث عن أصل هذه الكلمة ومن اين جاءت اذ وجدوا بعد عمليات البحث أنها تعود إلى الظاهر بيبرس الذي كان حاكماً

---

(1) نوم الاغنياء: 89.

(2) ارق الفقراء: 38.

لمصر في احدى الفترات المملوكية . فيذكر الراوي ذلك بالقول : **((ان كلمة الظهرية محرفة عن كلمة الظاهرية، وهي تعون إلى الظاهر بيبرس ، السلطان الذي حكم مصر وكان يبني القرى ويقيم الاحياء في المدن التي تحمل اسمه))**[1].

(1) المصدر نفسه : 322.

المكان الواقعي / المتخيل

يميل بعض الروائيين إلى توظيف الأمكنة الواقعية في رواياتهم ويتأتى ذلك من ذكر اسم المدينة والشارع والمدرسة وتحديد او وصف تلك الامكنة وصفاً دقيقاً، وقد يطلق على تلك الامكنة بالمرجعية وهي حسب د. سعيد يقطين **((كل الفضاءات التي يمكننا العثور على موقع معين لها، اما في الواقع او في احد المصنفات الجغرافية او التاريخية القديمة))** [1] ، إذ أن تسمية المكان باسم احد الشخصيات الحقيقية يمنحه هذا النوع من الفضاءات.

يطالعنا المكان الواقعي اولاً في الطرق التي سلكتها الاسرة اثناء رحلتها إلى الميدان. اذ قسم المليونير الاسرة إلى ثلاثة جماعات كل جماعة تسلك طريقاً معيناً والطرق الثلاثة جميعها امكنة واقعية ومعروفة في مدينة القاهرة وقتذاك اذ نجده يحدد الطريق الذي ستسلكه الجماعة الاولى من منطقة الدراسة وهي منطقة القبور التي يسكنون فيها انتهاءاً بالشارع المؤدي للميدان . فيقول الراوي:

((الدراسة – شارع الازهر ، الحسين الموسكي ، العتبة ، شارع فؤاد[المسمى سراً بشارع 26 يوليو] شارع شريف . باب اللوف ، شارع التحرير التوقف عند اخر شارع التحرير بالتحديد عند نقطة التقاء الشارع بالميدان))[2] .

فالملاحظ ان بعض الشوارع لها تسمياتها الرسمية والشعبية ايضاً فشارع فؤاد الذي سمي سراً بشارع 26 يوليو تيمناً بثورة عبد الناصر، يظهر مدى الاهتمام الجماهيري والاحترام والايمان بتلك الثورة وقائدها الامر الذي جعل العامة يطلقون عليه هذا اللقب – وان كان سراً – خوفاً من اجراءات الحكومة في تلك الفترة، ويخيل الي انه يطلق هذا الاسم على هذا الشارع للمقابلة بين شخصية فؤاد باشا وشخصية الرئيس عبدالناصر وانجازاتهما وما حققاه لمصر وللمصريين في كافة المجالات.

---

(1) قال الراوي : البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط1، 1997 : 243–244.

(2) المزاد : 163.

والحال نفسها نجدها في طريق الجماعة الثانية اذ يتذكر الراوي أماكن سبر هذه الجماعة، مع الاشارة إلى تسمية الشوارع السرية ، وهو ما يذكره الراوي. **((طريق صلاح سالم [الوحيد من اعضاء مجلس قيادة ثورة 26 يوليو الذي خلده التاريخ. وماكان احد يتصور ذلك] القلعة – شارع القلعة – ميدان – باب الخلق – بشارع العوالم المسمى سراً بشارع محمد علي – مؤسس مصر الحديثة البؤرة البائسة والحزينة التي تصنع افراح مصر – ميدان العتبة – شارع عبدالخالق ثروت ، شارع طلعت حرب، المسمى جماهيرياً شارع سليمان باشا للفرنساوي التوقف عند التقاء الشارع في ميدان التحرير امام محلات عمر افندي))**[1] .

وبموجب النص السابق فان الشوارع التي يعرض الروائي اسمائها (سيما الجماهيرية) انما توحي بحالة من الوعي الشعبي، ذلك ان كل شارع ارتبط اسمه شخصية تماثل شخصية اخرى في نظر الجماهير،فطريق صلاح سالم وهو كما يوضحه الراوي أحد ثوار 26 يوليو، نجده في طريق الجماعة الثانية ياخذ بعداً آخر في حيث يبدو في طريق هذه الجماعة مقارناً بشارع (محمد علي) او شارع العوالم على وفق تسميته الآتية ، فالاول احد الثوار المصريين والثاني احد المصلحين الاتراك الذي لم يرق للمطامع الاوربية ومنها فرنسا وبريطانيا فشنوا عليه حلفاً فانسحب من توسعاته على حساب الدول الباقية ، اذ مثل هذان الشارع العالم الثوري في فكر الجماهير فيما يتمثل عالم الخيانة والعمالة في الشارعان طلعت حرب اذ يقرن اسم الشارع باسم الباشا سليمان المتواطئ مع الفرنسيين وبذلك قد ربط بين قطبين متضادين في طريق واحد من خلال عرض الامكنة التي سلكتها الاسرة في رحلتها بينما نجد طريق الجماعة الثالثة متمثل بالتباين الطبقي في المجتمع – اذ يورد الراوي في وصف الطريق تعليقاته التي استشفينا منها هذه الغاية، فيقول :

((صلاح سالم [طريق اصحاب السيارات ومقبرة المشاة] السيدة عائشة ، زينهم ، المقابر، مجرى العيون، المذبح ، الدخول عن طريق شارع قصر العيني،

---

(1) المصدر السابق : 177.

اخر الطريق بجوار مسجد عمر مكرم. مكان سرادقات العزاء وان كان هناك عزاء يصبح الوقوف مكان انتظار السيارات ، ويمكن الوقوف فيه لان اليوم يوم الجمعة ، والوقوف يقل عن الايام الاخرى)) [1] .

واشارته إلى طريق صلاح سالم مفسراً سبب التسمية يوضح نوع هذا الطريق بالنسبة لافراد الشعب اذ يطلقون عليه بمقبرة المشاة بمعنى انه شارع او طريق خالٍ من معالم الحياة والاعمار. لذا فلا يسير فيه احد سوى اصحاب السيارات الذي يقطعونه ، وثمة اشارة اخرى إلى نوع هذه الطرق والامكنة فمسجد عمر مكرم ليس مسجداً عادياً ذكره الراوي وانما هو مسجد مخصص لاقامة المآتم لموتى الاثرياء اذ يصفه بإنه (مكان سُرداقات العزاء) [2] فالراوي حاول اظهار الفروقات الطبقية حتى في طريقة سُرادقات العزاء او الدفن.

وهي بدلالتها النهائية تشير إلى التباين الاجتماعي (الطبقي) الذي اتعب الحياة المصرية كثيراً، ومن الطرق الثلاثة نلحظ ان الامكنة التي يوردها القعيد هي اماكن واقعية وتحمل دلالة رمزية عميقة ، فهذه الاماكن ترمز إلى شخصيات او وقائع عاشتها مصر بعرض كل خصائصها السلبية والايجابية..

ويتجسد المكان الواقعي كذلك الميدان التحرير ، اذ ان اضفاء مسحة من الوصف الدقيق لموقعه، جعلته مكاناً واقعياً لدرجة يستطيع بها المتلقي من رسم صورة كاملة الابعاد لذلك المكان .

اذ يبدأ اولاً بتحديد موقع الميدان والاماكن المحيطة به، فيقول:

((... اما فجمع المصالح الحكومية او مبنى جامعة الدول العربية او فندق هلتون، او مبنى الاتحاد الاشتراكي العربي او متحف الاثار..)) [3] وبعد الانتهاء

---

(1) المزاد : 197.

(2) المصدر نفسه : 365.

(3) المصدر السابق : 425.

من تحديد موقعه يبدأ بعملية الوصف والتي تتضح فيها أهميته ودوره الحيوي . يقول :

((انه الميدان الوحيد في مصر وربما في العالم الذي يؤدي إليه أرابعة عشر منفذاً، كلها على شكل شوارع واسعة ، ثم انه يطل على الميدان، وبالقرب منه حوالي عش مقاهي ومطاعم وكافتيريات ، وفيه كوبري علوي على شكل دائري يتسع لالف متسكع من البشر، ويطلب على الميدان موقف إتوبيس رئيس تصب فيه كل خطوط مواصلات القاهرة، وفيه حديقة عامة))[1] .

وثمة اماكن واقعية اخرى نلحضها. تتجلى في مشاهدات الاستاذ اثناء رحلته لمراقبة مايجري في الميدان والتي اتخذت شكل اعلانات، اذ يحدد الاستاذ الاماكن التي مر بها وهي منطقة **(الدراسة شارع الموسكي – ميدان العتبة ، منطقة وسط المدينة)** مبتدئ عملية تسجيل ونقل المشاهدات في هذه المنطقة ومايلاحظ هنا افصاح الاستاذ عن مصدر مشاهداته بذلك اليوم اذ يقول **(ان معلوماتي عن اليوم قد تبدو مشوشه، لان مصدري فيها كان كل ما وقعت عليه في ذلك اليوم العجيب اعلانات ، الشوارع ، الجرائد ، الاذاعات ، ايضا مايقوله الناس)** [2] .

فعن طريق الاعلانات والجرائد يستطيع الراوي نقل صورة الواقع (الشارع) إلى العالم المتخيل وتوظيفها في امكانية معرفة الوضع العام، الذي كان سائداً وكافة الاحداث وكيفية الحياة في ظل اجواء كهذه تأثيراتها على حياة الوطن، اذ يبدأ تسجيله بنقل إعلان إلى رجال الأعمال واحتفال نادي لوتاري القاهرة وتشييع جنازة الليثي عبد الناصر ومسابقة بنك ناصر الاجتماعي والفيلم الذي يعرض في دور السينما وإحدى مسرحيات محمد صبحي على مسرح الزمالك والاعلان عن مطعم قصر فرساي والاستعداد للتعداد العام للسكان [3] ، والاعلان عن محلات لوكيتا،

---

(1) ارق الفقراء: 13.

(2) المزاد : 248.

(3) ينظر: المصدر السابق : 250.

والاعنات اخرى عن عودة اوراق الحائط إلى مصر، واسعار الاقمشة واسعا الدجاج ومكتب للديكور المصري، وفوائد بنك اجنبي للمستثمرين فيه[1] ، على حين نجد اخبار الاذاعة التي بثت في تلك الفترة منها فوزجيمي كارتر في الانتخابات الرئاسية الامريكية [2] ، تهنئة جمهوريات الاتحاد السوفيتي ممدوح سالم لفوزه رئيس وزراء مصر، زيارة الاميرة شاهيناز بهلوي للاسكندرية، لرؤية والدتها الاميرة فوزية [3] ، اصدار المؤتمر العام لليونسكو قرار يدين فيه انتهاكات اسرائيل لحقوق سكان الاراضي المحتلة [4] ، تنظيم مسابقة للجولف يومي 25و 26 نوفمبر 1976، بميناهاوس ينظماها امريكيان على ارض مصر الجديدة. [5]

والملاحظ من الاعلانات اعلاه كلها تحمل طابعاً سياسياً واضحاً، يرمي فيه الراوي الاشارة إلى تبعات السياسة المتبعة في ذلك الوقت، ان تسجل كل هذه الاحداث في فترة قيام الاسرة ببيع نفسها في الميدان ومايهمنا هنا هو نقل تلك الاحداث بطريقة الاعلان، واغلب تلك الاعلانات عن بضائع موجودة في المناطق التي مر بها الاستاذ.

وثمة اشارات إلى مناطق اخرى منها مدينة نصر وكوبري القمة والمعادي[6] ، الجامعة الامريكية [7] . ومبنى المطافي وغيرها، الا إننا اكتفينا بما اوردناه.

نخلص من هذا ان القعيد حاول تجسيد وذكر اكبر قدر ممكن من الامكنة في ثلاثيته وربما يعود السبب في ذلك هو محاولته تقديم بانوراما اجتماعية تملؤها وتغلفها واقعية نقدية صارمة، فالتفصيلات الجانبية المرتبطة بالمكان ومحاولته وصف مدينة

---

(1) ينظر : المصدر نفسه : 251.

(2) ينظر : المصدر نفسه : 252.

(3) ينظر : المصدر نفسه : 253.

(4) ينظر : المصدر نفسه : 255.

(5) ينظر : المصدر نفسه : 253.

(6) ينظر : نوم الاغنياء : 18.

(7) ينظر : المزاد : 365.

القاهرة بما فيها من شقق وعمارات وملاهي ونوادٍ وقبور وشوارع قد قدمت تلك الحياة المصرية والقاهرية كما اراد الراوي تقديمها .

اما المكان المتخيل:

فهو كل مكان لايمكن العودة فيه إلى أي مرجع او مكان له مايماثله خارج النص فهو ينشأ في المخيلة مستمداً بعض خصائصه احياناً من مكان واقعي [1] ، ويعرف د. يقطين هذه الامكنة بانها **((التي يصعب الذهاب إلى تأكيد مرجعية محددة لها سواء من حيث اسمها الذي تتميز به او صفتها التي تنعت بها))**[2] ولما كانت هذه الامكنة هي وليدة المخيلة لذا فإن نوعها وشكلها يتكون على وفق طبيعة خيال واحساس الفرد فيها، فقد يكون مكاناً ورديا تحلم فيه الشخصية بتحقيق كافة امنياته، او قد تكون كابوساً لحالة معينة تمر فيها الشخصية.

وقد أفضت دراستنا إلى وجود نوعين من الامكنة هي الامكنة الوردية واخرى غير وردية فالمكان الوردي هو الذي تمني الشخصية نفسها في تحقيق أحلامها به ، ومن هنا ، فلقد عُدت اماكن الاماني والاحلام التي سبحت في ذهن الشخصيات نوعاً من هذا المكان اما غير الوردية فهي اماكن افترضتها الشخصية على وفق تصور خاص بعيد عن الرومانسية او الاحلام بل كردِّ فعلٍ لما تراه في الواقع...

اذ تتجسد هذه الاماكن في أحلام الشخصيات ومنهم عباس الاوسط الذي كان حلم عمره هو لقائه بامرأة حسناء ذات مواصفات معينة تقود سيارة حمراء تتوقف وتأخذه من وسط هذا العالم اعجاباً برجولته ، وهو مايذكره الراوي قائلاً:

((... في كل صباح ثمة حلم يداعبه ولايموت الحلم ابداً بمرور الايام .. يحلم منذ سنوات العمر الاولى ان تتوقف سيارة ... يكون التوقف مفاجئاً ويحدث صوتاً رهيباً ومن شدة السرعة ومفاجئة التوقف تدور السيارة حول نفسها دورة كاملة... يحدث اضطراب عام على الطريق كله . ترتفع اصوات السيارات وكلمات

---

(1) ينظر : الرواية والمكان : 72.

(2) قال الراوي : 246.

الاحتجاج وحالات العراك وفي هذا الجو الصاخب تنزل الحسناء وتتجه اليه تكلمه تطلب منه التفضل والركوب معها ستوصلها إلى المكان الذاهب اليه حتى لو كان وراء الشمس او فوق سطح القمر)) [1] .

فقد اشار إلى الحلم الذي ما انفك يداعب مخيلة عباس الاوسط، اذ يرسم الاجواء بدقة وكأنه مشهد يُمثل امامه ويكون نزول الحسناء وطلبها منه الصعود بجانبها هو نهاية هذا الحلم والامنية.

ويبدو ان افراد الاسرة كلهم متشابهون في هذا المجال، اذ نجد الاستاذ يرسم صورة مكتبه وطريقة عمله وعمر سكرتيرته في مخيلته ايضاً، في تخطيطه لمكتب المستقبل ، فيقول الراوي:

((لن يكون هذا المكتب في اطراف المدينة، ولكن في وسط البلد منتصف المدينة تماماً يعمل فيه حوالي عشرة من المحامين الشبان هذا غير السكرتيرة الخاصة فتاة حسناء في الثامنة عشر من عمرها سيضع على باب المكتب لافته تقول المقابلة بموعد سابق فقط، سيكون في مكتبة كتبه وآلة كاتبة وموظفون يدورون على المحاكم لمتابعة القضايا وسيذهب المحامون الشبان لمتابعة كافة مراحل القضايا، اما هو فلن يذهب الا في جلسة المرافعة فقط حيث يأتي دوره كأستاذ)) [2] .

يلاحظ ان احلام هذا الشاب تتعدى حدود ارادته قياساً بما يريده ومايتمناه، وهو الوحيد في الاسرة الذي انطلقت امنياته واحلامه من طموح ووعي مدرك لما يحيط به، وهنا يبرز الاختلاف بينه وبين باقي افراد الاسرة ، اذ تجدهم عاجزين عن تحقيق امنياتهم لذا يلجئون اليها في المخيلة فقط بينما يكون هو عاملاً بجد بغية تحقيق أمنيته وعيشه الواقعي في المكان الذي تخيله.

---

(1) نوم الاغنياء : 125.

(2) المزاد : 55.

والظاهران عباس الاسط كان صاحب الحظ الاوفر في سلسلة الامنيات والاحلام. اذ نجده يتمنى لقاء احدى النساء اللواتي ساعدهن في الخروج من البلد وهو في طريق رحلته إلى الميدان وتقدم له ولعائلته يد المساعدة وتدعوهم لتناول الطعام في احدى المناطق الراقية، فيقول الراوي واصفاً ذلك :

((لديه احساس ان احدى من ساعدهن وقت الضيق ستقابله في شارع عبد الخالق ثروت وستعزمه مع الاولاد في جروبي، للاكل والشرب والكاتوهات والسجائر المستوردة والكبريت المستورد سيسد عين الشمس)) [1] .

ولما كانت نظرة المؤلف سوداوية بعد ان يأس من العثور على دار نشر او مكتبة تتعامل مع نشر الكتب وتوزيعها كايام زمان، ايام كان للكلمة حضورها وتأثيرها وجمهورها، فلقد بدأ يتخيل كل مكان كان في بدايته مكتبة او داراً وقد يتحول إلى محل لبيع بضاعة ما، بإن فيه غرفة منزوية في الاسفل أم في الاعلى لممارسات لاخلاقية، فيقول الراوي : **((وفي كل بوتيك سلم يفضي اما إلى اسفل او اعلى لديه احساس خفي ان السلم ينتهي إلى سرير صغير بجواره مرآة قديمة فوقها فوطة مستعملة. وعلى رأس السرير لمبة حمراء قانية ، لايدري من اين وصلت هذه الصورة إلى ذهنه))** [2] اذ نجده يصف هذه الغرفة بدقة وتأكيد، مما يدل على يقينه بوجودها على الرغم من تساؤله مع نفسه عن كيفية وصول تلك الصورة إلى مخيلته.

ولايخالف المليونير افراد الاسرة في تلك الاماني، فنراه يضع شروطه المسبقة، ودافع التحدي والتصميم لديه. حينما رحلت الاسرة من القاهرة إلى القرى السبع – وهو الحصول على مسكن ذي مواصفات خاصة حددها في ذهنه فيقول الراوي: **((لن يذهب إلى المقابر ، اما ان يسكن مثل باقي خلق الله في بيت له باب وفوقه سقف، وتحده جدران اربعة وفي هذه الجدران نوافذ يدخل منها الهواء الذي يتنفسه**

---

(1) المصدر نفسه : 186.

(2) المصدر السابق : 126.

باقي عباد الله في كل مكان من الارض وان يكون حول البيت بلكونات بحرية وشرقية يشرب فيها الشاي بالنعناع في ساعات العصارى الجميلة وتنشر فيها الست الكبيرة غسيل ملابسهم الغالية الثمن)) [1] .

فالنص السابق يرسم فيه المليونير تفاصيل الحياة اليومية التي يريد ان يحياها في بيتهم الجديد ولاريب ان هذه الامنية لم تتحقق، اذ نراه قد عاد راجعاً إلى المقبرة التي انطلقوا منها في محاولة الحصول على بيت المستقبل المذكور.

ومما تجدر الاشارة اليه هنا ان التقابل بين الامكنة التي عرضها القعيد وهي ثنائية (القبر/ القصر) قد تمت من خلال شخصية محورية هي شخصية المؤلف صاحب الرواية. اذ يظهر ذلك التقابل الترابط بين الشخصية والمكان.

الوصف – وظائفه – انواعه

يُعد الوصف (اداة تشكل صورة المكان) [2] وهو يشكل **((عنصراً مهماً في خلق المشهد القصصي، اذ يسلط الاضواء على مظاهر الاشياء وابعادها الخارجية، فيلتقي هنا بالاستعارة ، بعدهما في الظاهر مطمحين متناقضين للنثر))**[3] وهما يساعدان على بث الحركة في الاشياء الساكنة قـ **((قد يلجأ الراوي إلى استخدام التشابيه والاستعارات والكنايات ليوفر الوظيفة التعبيرية عن طريق استعمال مجموعتين من التراكيب اللغوية، تراكيب مواصفات الموصوف، وتراكيب تشرح المواصفات وتوضحها من خلال التشابيه والاستعارات)** [4] .

ويبدو ان هذه العلاقة قد وجدت صداها ومفهوما لدى وليام فان اوكونور، اذ قال **((المجازات والصور والاستعارات يمكن لها ان تقوم بوظيفة تفوق وظيفة**

---

(1) ارق الفقراء : 354.

(2) بنية النص السردي : 80.

(3) الوصفي والتشكيلي في القصة القصيرة، قراءة في قصص (بخور) لابتسام عبدالله، قيس كاظم الجنابي، الموقف الثقافي ع19 ، ك2 – شباط 1992 : 113.

(4) نهوض الرواية العربية الليبية : 82.

التزويق والزخرف ، ذلك عندما تصير المجازات والاستعارات وسيلة للوصول إلى نوعية حادثة مامن خلال الايحاء بمشابهات غير متوقعة)) [1] .

ومثلما ميز اوكونور بين وظيفة الوصف ووظيفة المجاز ، فلقد ميز جينيت بين الوف والسرد ، اذ وجد تداخلاً واختلاطاً بين المفهومية لدى افلاطون وإرسطو اذ قال موضحاً هذا التداخل **((... هناك في كل قصة في الحقيقة ، حتى لو كانت تلك العناصر** [*] **متداخلة مع بعضها وبنسب متنوعة جداً (تشبيهات) من هذا النوع لحوادث ولاشياء تشكل قوام السرد من ناحية، ومن ناحية اخرى هناك تشبيهات لحوادث ولاشياء تشكل قوام ماندعوه اليوم بالوصف))** [2] وهنا تكمن اهمية الوصف بالنسبة للسرد فإن **(كان من الممكن الحصول على نصوص خالصة في الوصف فانه من العسير ان نجد سرداً خالصاً)** [3] وهذا ماوضحه جينيت حينما اكد على امكانية الحصول على وصف دون سرد بيد ان يحصل العكس فانه امر صعب [4] .

وبغية التمييز بين المفهومين نقول **((ان الفرق بين السرد القصصي والوصف ذلك الذي يلحظه القارئ عموماً، هو ان السرد يروي احداثاً، افعالاً، في تعاقب (مظهر زمني) في حين يتعلق الوصف بالاشياء او الكائنات في تزامنها))**[5].

وهذا يقود إلى دراسة علاقة الوصف بالزمن ، اذ تقوم العلاقة بينهما ومن مبدأ النسف ايّ **((نسف الزمن وتعطيله عن الحركة وايقاظ المكان من الغفوة التي**

---

(1) اشكال الرواية الحديثة ، تحرير واختيار وليام فان اوكوتور، ترجمة : نجيب المانع ، دار الرشيد للنشر – بغداد ، 1980 : 76.

(*) يقصد بها العناصر السردية.

(2) السرد والوصف ، جبرا جينن ، نرد مهند يونس ، الثقافة الاجنبية ، السنة 12، ع2، 1992: 52.

(3) بنية النص السردي: 78.

(4) ينظر : السرد والوصف ، جيرار جينيت : 52.

(5) مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص ، مشترك : 166.

فيها، اذ ثمة خيبة متكررة للزمن بحضور الوصف الذي يعمل على اقصائه وتعطيل تدفق الاحداث عبر هيمنة النعوت والصفات التي يتجسد بها الوصف، وهذا مايفسح المجال للمكان باشيائه وتفاصيله المرئية والا مرئية ان يحضر على حساب ازاحة الزمن)) [1] .

تكمن علاقة الوصف ببقية العناصر في انه يُعد بالنسبة للشخصية الاطار الذي تتحرك فيه [2] كما وانه يقدم معلومات غير مباشرة عن الشخصيات اذ يلعب دور منظم للقصة بتأمينه للتسلسل المنطقي أي **(الشخصية المناسبة مع المكان)** [3] ويقوم بالدور نفسه مع الحدث اذ **((يعد وصف المكان (...) جزءاً لايتجزأ من الاعداد للحدث وتقديمه))** [4] .

وعلى هذا يمكن ان لايعد الوصف عنصراً رائداً أو دخيلاً في بنية النص ، اذ انه عنصر ضروري في تشييد المشاهد المكانية التي يغامر من اجلها الروائي بغية التفاعل مع انساق النص الاخرى وامكانية تحقيق الاستغلال الخاص لبنية نصه .

بقي ان نشير إلى كيفية معالجة الرواية التقليدية لعنصر الوصف واختلافها مع الرواية الجديدة، اذ اتخذت منه الرواية التقليدية إطاراً لتحديد الاحداث والشخصيات واداة في ابراز ملامح الانسان[5]، وفيها يقوم بتصوير الحياة بشكل عام ، اذ يبدأ السرد فيها بـ **((وصف لديكور مألوف وعادي سيحدث فيه شيء ما))**[6] .

اما في الرواية الجديدة فانها لاتصف الا **((جمادات لاتعبر عن معنى محدد او تكشف عن شيء واضح ... انها توصف بدقة متناهية وتحدد مكونات الشيء وابعاده ومقاييسه باساليب وطرق تقترب إلى حد بعيد من الاساليب العلمية**

---

(1) شعرية المكان : 122.

(2) ينظر: الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ الذهنية : 73.

(3) ينظر : مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص ، مشترك :176.

(4) شعرية المكان : 123.

(5) ينظر: القضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا :176.

(6) بنية النص السردي: 68.

والهندسية)) [1] هذا أوان الرواية الجديدة تجسد الوصف بعده عنصراً فاعلاً استراتيجياً يتشكل به المعنى ولم يُعد يخضع المعنى له كما في الرواية التقليدية.

الوظائف والانواع:

لاتقتصر اهمية الوصف في كونه احد وسائل بناء الرواية اذ يتعداه ليصبح وسيلة تعبيرية تقترن بمشاعر الشخصيات واحاسيسها اذ ان **((المفكرين العرب كانوا يميزون تمييزاً بين معنى الزينة والتعبير ، فكل ماهو زينة في ظاهر الامر يكون جزءاً اساسياً من تفكير جدي لم تتضح معالمه بعد))** [2] .

تذهب بعض الدراسات إلى ان وظائف الوصف تنحصر في وظيفتين فيما تتعداه أخرى إلى ثلاثة ، وسنعرض للدراستين كليهما بغية توضيح الفرق بينهما .

ومن الذين عدوا ان للوصف وظيفتين هو جبرار جينيت اذ حددهما بالوظيفة الدلالية وهي التي تتعلق بمستوى القص، والوظيفة التزيينية والتي تتعلق بمستوى الخطاب اذ جاء تفسيره للوظيفة الثانية كون الوصف كان قطعة تزينية مقننة لفترة طويلة من الزمن [3] .

في حين ميزت دراسة د. سيزا قاسم أنواعاً ثلاثة هي:

1- وظيفة زخرفية : وهي الوظيفة التي اكدها بوالو اثر تناوله للقصيدة القصصية . وفيها ينظر للوصف بانه اسلوب مستقل وقائم بذاته وتتمثل هذه الوظيفة في اللوحات والتماثيل التي تزين المباني الكلاسيكية.

2- الوظيفة التفسيرية : وهي التي افرزتها الروايات الواقعية على يد بلزاك وفلوبير، وفيها توصف مظاهر الحياة الخارجية بتفاصيلها وابعادها بما فيها

---

(1) منزل النساء بين القصة الشعرية واثار الرواية الجديدة، د. علي كاطع خلف، الاقلام ع1 السنة 39 اذار – 2004 : 80.

(2) نظرية المعنى في النقد العربي، د. مصطفى ناصيف، دار القلم – القاهرة، 1965: 158.

(3) ينظر: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص: 50.

مـن مـدن ومنـازل واثـاث و ادوات ، اذ انهـا تكشـف عـن الحيـاة النفسـية للشخصية.

3- وظيفة ايهامية : هي الوظيفة التي تظهر اثر ادخال القارئ واشعاره عند قراءة الروايـة بـالعيش فـي عـالم الواقـع لا عـالم الخيـال. سـيما حـين يكـون الوصـف واقعاً عند التفاصيل الصغيرة مُدخلاً العالم الخارجي بتفاصيله في عالم الرواية التخييلي [1] .

وهو بصورة عامة يؤدي تلك الوظائف من خلال خلقه شيئاً من الراحة عند ايقاف الراوي القصة لسير الاحداث، اذ يضع المتلقي وجهاً لوجه امام مشهد ما ، زد على ذلك بعثه للتشويق عند ايقاف الاحداث في موقف حرج . كما انه يُري ويوضح الاشياء ان كانت موسيقية ام لونية ، ويقوم بكشف الرابط بين الشخصيات والطبيعة وتحديد مواقعها. [2]

فيما حددتها دراسات اخرى قريبة من تلك الدراسة السابقة وهي:

1- وظيفة معينة للحدود : تشير إلى مفاصل السرد القصصي.

2- وظيفة تسويقية : تؤخر تتمة (ترقب).

3- وظيفة تبئيرية : تقدم جملة من المعلومات حول هذه الشخصيات او تلك [3].

انواع الوصف

حـدد الـدكتور شـجاع العـاني نـوعين للوصـف بنـاءاً علـى طبيعـة علاقتـه بالموصوف هما:

1- الوصـف الاجمـالي .. وفيـه يكـون الوصـف متركـزاً علـى بعـض جوانـب الموصوف او بعض احواله ويطلق عليه احياناً بـ (الوصف الانتقائي) ويرى بعض الروائيين ومنهم ستندال ان هذا النوع يحتل خيال القاريء ويحدده.

---

(1) ينظر : بناء الرواية ، دراسة مقارنة : 81-82.

(2) ينظر : الالسنية والنقد الادبي : 133.

(3) ينظر : مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص : 176.

2- الوصف التفصيلي: هو الذي يهتم فيه الوصف باستقصاء كل مظاهر الشيء الموصوف لذلك يطلق عليه بـ(الوصف الاستقصائي) ومن رواد هذا النوع بلزاك ، اذ يؤثر هذا النوع ذكر تفصيلات المشهد كاملة [1] .

[1] ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، شجاع العاني، اطروحة دكتوراه مطبوعة على الالة الطابعة ، كلية الاداب ، جامعة بغداد ، 1987 :253-254.

طبيعة الوصف في الثلاثية :

((يمتلك يوسف القعيد حاسة وصفية نادرة تحيل المشاهد العادية التي تتزلق عادة امام الابصار إلى مثيرات للتأمل والتساؤل)) [1] ، انطلاقاً من المقولة السابقة نتناول الوصف لدى القعيد بانواعه ووظائفه، بيد اننا ينبغي ان نسجل ملاحظة هامة هو غلبة الوصف بكثرة في الثلاثية .

اذ يرد الوصف واضحاً بنوعه الاجمالي حينما يسرد الراوي أو يصف مكتب المؤلف وحجرة نومه دون ذكر تفاصيلها ، وانما يكتفي بالاشارة اليها فقط من ذلك قول الراوي:

((... دلف إلى حجرة نومه مباشرة، مر على حجرة المكتب شاهد مكتبه فوقه الاقلام والاوراق الباقية بعد كتابة الرواية)) [2] . فالراوي في النص السابق لم يحدد ابعاد غرفة النوم او المكتب بل اكتفى بذكرهما فقط . وكأنه كان مشغولاً بالحالة النفسية لشخصية المؤلف.

بينما نجد الراوي في مواضع اخرى يصف بدقة شديدة مايذكره، ومنها وصفه للورقة التي قرأها المؤلف للناقدة اذ يصف الراوي ذلك قائلاً : **((قلب المؤلف الصفحة الاولى ، الصفحة الثانية كانت بيضاء في اسفلها من ناحية اليسار سطر واحد فقط ، مكتوب بخط واضح.**

وفي مصر اصبحت مهمة الدولة الوحيدة هي حماية نوم الاغنياء من ارق الفقراء)) [3] .

وتراوح الوصف بين وصف الاشياء والاشخاص فمثلما وصف بعض الموجودات المادية، نجد الراوي يصف جلسة العائلة عند اجتماعها لمناقشة قرار

---

(1) د. صلاح فضل " يوسف القعيد في قصار الصعيد " مقالة من الانترنت ، الاهرام ، 5 يوليو 204.

(2) نوم الاغنياء : 58.

(3) المصدر نفسه : 81.

البيع الذي سيعلنه المليونير عليهم قائلا ... **(يتوسط المؤتمر عباس المليونير بجواره زوجته، ام العائلة ... ثم جلست الابنة المتزوجة في المكان الذي يليه، والابناء المتزوجون جلسوا، تليهم زوجاتهم وابنائهم ثم البنات المتزوجات وازواجهن ثم الابناء الذكور غير المتزوجين واخيراً الفتيات)** [1] .

اذ يشير النص إلى جلوس العائلة وترتيب الجلوس لأفرادها ، فالوصف في بعض الاحيان قد يوضح بعض طبائع وتقاليد الشخصية وبطريقة غير مباشرة. ومن ثم امكانية فهم جوانب قد تكون خفية او مبهمة لدى بعض المتلقين. او قد يرد الوصف لبعض الشخصيات بغية توضيح صفات في الشخصية الرئيسه، ومايسرده الراوي في هذا المثال الذي يتحسر فيه المؤلف على حياة القربة الامنة وافتقاره للطمأنينة يوضح ذلك : قائلاً :

((شعر بشوق جارف لذلك الصمت الأخضر الوارف في قريته البعيدة، الذي يغري الانسان حتى البكاء ينسى الركض اليومي، أحس بلهفة للناس هناك. كيف تسيل الحياة من بين اصابعهم بطيئة مشعه بالرضى – هناك يقول كل منهم لنفسه لاشيء يساوي متعة الاطمئنان)) [2] .

ومثلما كان للوصف دوره في ايضاح الشخصيات نجد له الدور نفسه في توضيح وجهة النظر ، اذ نجد المؤلف يصف الشارع الذي توقف فيه ، ويقارنه في ذهنه بين الامس واليوم وفيه نجد وصف الشارع وصفاً اجمالياً. ومعها يشير إلى وصف الموجودات حوله واحساسه بها، فيقول : **((بقي الشارع أمامه مساحة من طوب والحديد والأسمنت أشياء وكانت لها في الزمان القديم تطلعات إنسانية ولكنها أصبحت مجرد ... حاول اثناء سيره البطيء اكتشاف اشياء لم يعن نفسه باكتشافها من قبل الهواء، الضوء ، الحياة ، الناس ، الهواء في وسط المدينة**

---

(1) المصدر السابق : 87.

(2) نوم الاغنياء : 106-107.

ليس راكداً، رغم المباني الاسمنتية الضخمة ان لها قدراً من الحيوية المتألقة لاتوجد رائحة عفونه او عطن كما انه لاتوجد فضلات بشرية هنا)) [1] .

وقد نلحظ عليه في بعض المقاطع الوصفية توظيفه لعناصر الوصف كالرائحة او اللون او الضوء في القطعة الموصوفة ولا ريب ان توظيفه لاحد هذه العناصر له دور مهم يؤديه في النص الموصوف، فنجده في وصف ملابس زوجة المليونير الفجرية يشير إلى الوانها الصارخة وعدم تناسق الالوان مما يدل على انحدارها من الاصول الغجرية : اذ يقول .

((ملابسها القديمة السوداء المزينة بنقوش من الوان غامضة خضراء او حمراء ولكنها غامقة)) [2] اضافة للون نجده يوظف الابعاد كذلك ، اذ يطالعنا وصف سيارة المدير بتحديد الموديل واللون والحجم في اشارة منه للتركيز على اهمية منصب او درجة المدير. فيقول:

((تتوقف سيارة قديمة سوداء اللون وضخمة الحجم ونوافذها، عليها ستائر زرقاء غامضة)) [3] ، ومثلما يشير إلى عنصر اللون نجده يشير إلى عنصر اخر هو الرائحة والملاحظ تركيزه على الرائحة قد غلب على العنصرين الاخرين، ربما يعود السبب إلى تأثير هذا العنصر في اثارة احساس المتلقي حيال ما يقرأه او كونه اكثر تأثيراً بعد حاسة الشم مفروضة. اذ ان الالوان والاضواء يمكن تجاهلها او عدم النظر اليها. بيد ان الرائحة سيما الشديدة التأثير تفرض نفسها على المكان، والرائحة هنا التي يشير اليها هنا هي رائحة المقابر، اذ تنتشر هذه الرائحة عند ذهاب عباس الاوسط إلى عمله، فيقول الراوي ... **((يمشي في حواري المقابر، مازالت رائحة الليل تفرض نفسها على المكان نداوة وطرارة تصل اليه))**[4] .

---

(1) المصدر السابق : 107-108.

(2) المصدر نفسه : 119.

(3) المصدر نفسه : 155.

(4) المصدر نفسه : 123.

وكما ان للمقابر وليلها رائحته فان للاشخاص رائحتهم ايضاً، اذ نجد اقتران الرائحة بالشخوص الذين قابلهم المؤلف ومنهم مدير دار النشر الاولى، يقول الراوي موضحاً:

((كان شخصاً طويلاً، سميناً، اطرافه غير دقيقة، السكرتيرة هي التي اشارت له فاتجه نحوه واتبعت من رائحة دخان لم يستطع المؤلف تميزها سجائر او سيجار او شيشة)) [1] .

وكذلك نجد الإشارة إلى الرائحة في حديث المؤلف عن أولى الروائح التي تصل إلى انف الطفل المولود حديثاً وسط المقابر ، ويتحدث الراوي عن ذلك قائلاً:

((... ان تكون اولى الروائح التي تصل إلى انف الطفل مع تباشير الحياة من رائحة العفن الناتجة عن تحلل الجسم البشري...)) [2] .

وباختلاف الموصوفات تختلف صفات روائحها فمن رائحة القبور إلى رائحة المجاري المعطلة وتأثيراتها واطلاق اسماء معينة عليها بأشارة واضحة إلى المفارقة ، فيشير الراوي إلى ذلك بالقول:

((نسبة الاعطال في المجاري التي تؤدي إلى الطفح... والذي ينشر رائحة يسميها الناس كنوع من الفكاهة المرة ، روائح الربيع المرة ..)) [3] .

زيادة على ذكره عطور النساء التي بدأت تزاحم هواء المدينة في اوقات العصاري [4] ويتضح من الامثلة السابقة توظيفه الرائحة في الوصف قد استعمله في كافة المجالات .

اما عنصر الضوء فلا نعدمه، اذ نجد إشارة الراوي إليه . وان كانت اشارة خاطفة : فيقول **((ومدينة الموتى حتى بعد ان سكنها الاحياء قد يرد خالية دائماً من الاضواء والضلال، إنهما يتداخلان ويتذبذبان في الهواء الراكد الميت))** [1] .

---

(1) المزاد : 342.

(2) نوم الاغنياء : 194.

(3) المزاد : 178.

(4) ينظر : نوم الاغنياء : 32.

ويبدو ان النظرة إلى القبور ظلت نظرة تشاؤمية على الرغم من سكن الاحياء فيها، وهذا واضح في كلام الاستاذ يخلوها من الاضواء ولاشك ان معنى الضوء هنا معنى مجازي كناية عن الحياة ، اذ نجده في موضع اخر وفي وصفه للتغيرات التي طرأت على منطقة القبور بعد سكنها، يوضح المرافق التي بنيت فيها والخدمات التي قدمت إلى سكانها، فيقول الراوي: **((في شارع واحد يوجد 12 تليفوناً تم توصيلها بموافقة الدولة وقام بتركيبها عمال مصلحة التليفونات، بالقرب منها وفي المقابر توجد مدارس وشبكة مياه وشبكة انارة ، توجد صيدلية ... ويوجد خط اتوبيس ...))** [2] .

وبعيداً عن انواع الوصف التي وظفت في النصوص السابقة ننتقل إلى وظائف الوصف وانواعه ولما كان **((يوسف القعيد يؤثر الاسلوب الواقعي في السرد ويجد فيه رسالة فعالة لنقد الحياة والعثور على معناها الحقيقي))** [3] فلقد غليت المقاطع الوصفية لديه المتمثلة بالوصف الاجمالي على مقاطع الوصف التفصيلي ، زد على ذلك ظهور وظائف الوصف واضحة في كل مقطع.

اذ يطالعنا الوصف الاجمالي في حديث الراوي عن مقابر الاثرياء من الذين حكموا مصر، وكيفية بناء هذه المقابر وموجوداتها ومساحتها وهي اشارة اخرى للمقارنة بين الاغنياء والفقراء ، فيصف الراوي هذه القبور قائلاً:

((بعض مقابر الاعيان مساحتها تصل إلى عشرة الاف متر . اقل مقبرة لاتقل عن المائة متر، مقبرة الخديوي توفيق مساحتها 15 الف متر لها حديقة للزهور واستراحات فيها رفات توفيق وعباس حلمي المقابر مصنوعة من العاج المطعم بالذهب والاثيوس والزيرجد، أطقم الكراسي والمكتبات الموجودة مصنوعة من الابنوس والماس المحلى بالذهب، في المقبرة اندر انواع التحف في العالم ،

---

(1) المزاد : 61.

(2) نوم الاغنياء : 235.

(3) يوسف القعيد في قطار الصعيد، د. صلاح فضل :

* نظراً لطول المقطع فلقد أكتفينا بهذا الجزء .

اليوفيهات بها عدد للشاي والقهوة وملحق بها مخزن مهمات في المقابر مقبرة إبراهيم باشا وفؤاد الاول وكل مقبرة لها بوابة خشبية خشب لاوجود له في ايامنا محلى بـ(النقوش الشرقية القديمة))) [1] .

والراوي يكون بهذا قد اعطانا تصور كامل عن مقابر الاثرياء ، فالمتلقي يدرك منذ اللحظة الاولى لقراءة هذه الاوصاف بانه ازاء عالم كامل لمن يريد الحياة فيه، بيد انه صمم الموتى . وينتقل في موضع اخر ليسجل وصف المقبرة التي سكنت فيها الاسرة، فيقول:

((كان ملحقاً بالمقبرة اكثر من غرفة يقيم فيها من يحضر من العائلة لزيارة موتاهم في المناسبات العامة وبها دورة مياه ومطبخ وغرفة وحيدة منعزلة بها مقتنيات الموتى الذين دفنوا في المقبرة منذ انشائها ، اوراق واشياء ثمينة وملابس وادوات شخصية)) [2] .

اذ تكون وظيفة الوصف في النصين السابقين هي وظيفة تفسيرية ونجد هذه الوظيفة متكررة في مواضع عدة منها وصف المكان الذي جلست فيه العائلة التي اخذت وريث العريش معها إذ يصفه الراوي بالقول : **((جلست العائلة في حديقة واسعة منها للسماء بدون سقف وشاهدوا نافورة المياه السحرية والحصى والزلط في أرض الحديقة المنتقى بعناية من كافة صحاري العالم ، كان الزلط ملوناً))** [3] .

فهذا الوصف الاجمالي الذي قدمه الراوي لم يُبين فيه انواع الاشجار التي في الحديقة ولا اشكالها واكتفى بوصف الوان الحصى الموجود في الحديقة، وحينما ينتقل الراوي لوصف مكتب الصديق القديم للمؤلف يأتي الوصف تفسيرياً، على نحو مانجده في قول الراوي:

((فتح الصديق باب الشقة بمفتاح معه ، فاضاءت الانوار بمجرد ان فتح ، وضع قدمه على الارض فدق جرس عالي الصوت خطا خطوة قصيرة وداس على

---

(1) نوم الاغنياء : 233.

(2) المزاد : 22.

(3) المصدر السابق : 271.

جزء مرتفع من ارض الصالة ففتح باب في مواجهته، كان الباب لحجرة مكتب فاغلق الباب من تلقاء نفسه دون ان تمتد له يد ... حجرة المكتب مكيفة والاضاءة السحرية فيها تنبعث من كل مكان والمكتب على شكل وردة يجلسان بين اوراقها فتح الصديق دولاباً في الحائط فوجئ المؤلف بإن الدولاب عبارة عن مكان يضع فيه الشاي والقهوة)) [1] .

ففي النص السابق نجد الراوي يوظف اخر تقنيات العصر التي غزت مصر في الفترة الاخيرة. وهو بهذا يحاول المقابلة بين ماوصل اليه الحال لدى بعض المالكين وبين من لايجدون مآوى لهم.

وبغية التركيز على ثنائية الاغنياء / الفقراء يركز الروائي في وصفه لبيت المخرجه على موقعه في وسط منطقة راقية ، وبعدها ينتقل لوصف مدخل العمارة ومن ثم يصف نسقتها، اذ نجدها (أي الشقة) ذات مستوى راقٍ ووضع مادي مترف توضح الحال الذي تعيشه المخرجة فيقول الراوي:

(على باب العمارة الفاخرة، في حي جاردت بيتي ... الحي المتشابك الشوارع ... ان كل شوارعه مصممة على شكل انصاف دوائر وانه مثل المتاهة...) [2] اذ يأتي الوصف هنا أجمالياً مؤدياً وظيفة تفسيرية، فالراوي يحدد موقع البيت في عمارة فاخرة في مدينة جاردن سيتي تلك المدينة التي تُعد من الاحياء الراقية في مصر زيادة على الزمالك والمعادي فهذه الاحياء لا يقطنها سوى الاثرياء، ولا يكتفي الراوي بموقع سكت المخرجة بل يعمد إلى وصف مدخل العمارة ليكمل وصفه الاول للموقع، فيقول:

((مدخل تحدده سجاده حمراء على شكل مشاية صغيرة اربع مرايا على الجانبين من الارض وحتى السماء، في السقف مرأة نفطية . كله كراسي للجلوس، اكثر من مصعد ، القدم تغوص في السجاجيد ..)) [3] .

---

(1) المصدر نفسه : 136.

(2) ارق الفقراء : 241.

(3) المصدر نفسه : 242.

فـي حـين يـأتي وصـفه للشـقة بالمسـتوى نفسـه للوصـفين السـابقين للعمـارة ومدخلها ، اذ يصف الشقة وحجمها ودرجة اتساعها، وهو ما يذكره بالقول.

((... دخلوا الشقة ... على جدران الصالة لوحات وعلى الارض سجاجيد وفوقها فرو ثعالب وذئاب، صالة واسعة يلعب الانسان فيها الكرة. الشراب من الممكن ان تكون موقفاً للسيارات)) [1] . لقد تجسد الوصف التفسيري في النصوص السابقة في المواضع كلها ومن امثلته أيضاً وصف الراوي للاماكن التي يعيش فيها من كانوا حاضرين في الميدان لحظة البيع والذين اودعوا السجن بسبب وجودهم في ذلك المكان اذ يصف الراوي مساكنهم بطريقة تفسر سبب تركهم للمنازل في ذلك الوقت، فيقول:

((.. في منطقة وسط المدينة يتحول هذا الوقت من اليوم بالنسبة لمن يسكنون في الاحياء إلى الشعبية الفقيرة إلى نزهة من نوع نادر إنهم يعيشون في شقق تبدو مثل علب الكبريت لاهواء ولاضوء ولامكان حتى للجلوس فيه، الحارات والشوارع مقالب زبالة ، الشوارع مستنقعات للمجاري ، بحضر سكان هذه الاحياء إلى منطقة جميلة مثل ميدان التحرير للتنفس والفسحة)) [2] .

وينتقل الراوي بهذه الوظيفة للوصف إلى مكان اخر اذ يصف الميدان بعد المعركة، وما ال اليه الحال فيه، فبعد الهجوم عليه من قبل قوات الامن المركزي واعتقال افراد الاسرة والموجودين هناك اضحى الميدان مكاناً آخر لايوجد فيه سوى بقايا واثار تلك المعركة، إذ يسرد تلك الحادثة بالقول:

((... كان ميدان المعركة حزيناً طوب وزجاج واخشاب دماء بشرية وقطع من ملابس ممزقة بقايا بشرية بول وبراز وسور من الحديد ملوي من العنف الذي جرى بالليل ، وفوق الكعكة الحجرية ملابس جندي من قوات الامن المركزي،

---

(1) المصدر نفسه : 2420243.

(2) المزاد : 380.

الحذاء تحت ، فوقه الملابس وخوذة الرأس الحديدية وبجوار الملابس عصا قصيرة من الكاوتش وبندقية وكمية من الذخيرة))[1] .

ولما كانت حياة افراد الاسرة في القبر صعبة ومضنية ولاتمت لابسط مقومات العيش الانساني كان قرار كبيرها عرض العائلة في مزاد هو المخرج الوحيد ، فمنطقة القبور قد اذاقت سكانها الامرين اذ يصفها الاستاذ في كافة فصول السنة سيما في الصيف وصعوبة العيش فيها ففي **((ليالي الصف تمتلئ الملابس الداخلية ومنابت الشعر بدماء البق ، في الحارات تقابلك شرائط من الذباب. ملتصقة بشفاه الاطفال واعينهم، وفي الحادات المياه المدلوفة، رغاوي الصابون التي اسودت من كثرة الوسخ، فضلات الحياة اليومية بجوار الحيطان ، البول والبراز ، وفوق الحيطان بقايا عرق ... ان كل الحيطان تساقط البياض فوقها وتبدو مقشرة وتنحني أمام نظرك فكأنها سكرى ومتعبة ، وفي الجو تصعد الروائح طبقات في الهواء حلقة فوق حلقة من الروائح متشابكة ومعقدة. روائح عرق فضلات ، تنفس قبور دفنت فيها جثت حديثاً))** [2] .

فربما يفسر هذا الحال قرار الاسرة للبيع، ففي ظل هذه الاجواء قد يلجأ الفرد إلى أي مخرج من هذه الازمة فالوصف في هذا النص كشف عن طبيعة العلاقة بين الشخصية والمكان، اذ جاء الوصف مفسراً لبيئة الشخوص ومكوناتها من الاشياء وكل مايتعلق في تكوين خلفيتها، فهذا الوصف سيكون له اثره اللاحق في الاحداث التي جرت للعائلة – وهي حادثة البيع – بعدّها ردّ فعل طبيعي لما تعانيه الاسرة.

اما الوظيفة الايهامية للوصف – والتي هي الوظيفة الاساس التي تعمل على ايهام المتلقي واقناعه بان مايقرأ هو عالم حقيقي واقعي ، فلقد حرص الروائي على منح روايته قناع الواقعية ليحقق تلك الوظيفة ، إذ نجده متمثلاً في نصوص عدة منها وصف القاعة التي عقد فيها المؤتمر الصحفي حول حادثة البيع ، اذ يصف الراوي

---

(1) المصدر نفسه : 452.

(2) المزاد : 64.

موجوداتها بدءاً من علم البلاد وانتهاءاً بالاقلام والاوراق التي هيأتها اللجنة لكل المبعوثين من الصحافيين – ويشير الراوي إلى ذلك بالقول:

((في الواجهة علم البلاد مفرد بحجم الحائط كله وباقي الجدران مغطاة بخشب لامع مستورد تتصدر القاعة منضدة ضخمة عليها مفرش اخضر غامق الخضرة وفوقها غابة من السماعات الاضاءة سحرية ، ومن نوع جديد ، وفي القاعة مقاعد وامام كل مقعد منضدة صغيرة عليها سماعات وميكروفونات وورق واقلام ومشروبات من كل صنف ومناديل وورق معطر ... في اخر القاعة كانت توجد منضدة اخرى في نفس حجم منضدة الضابط الكبير وشكلها عليها كميات لاحصر لها من الورق الفاخر والاقلام الغالية ...) [1] .

وهذا وصف لمشهد تقليدي تعود الكل على مشاهدته في القنوات التلفزيونية، كانه في هذا المشهد حاول تمثيل واقع موجود مسبقاً، وهو يميل إلى ايراد مثل هذه المشاهد ربما بسبب انطباعها في ذهن المتلقي، وقدرته الانية في رسم صورة لها.

وبهذا تقرب هذه الوظيفة المكان إلى سمات المكان الواقعي وهذا مانجده عند وصف الراوي لقاعة المحكمة ، إذ يقول :

((.. نطق الصوت بالكلمة فرجع صداها في كل مكان لان القاعة كانت مبطنة بالخشب المستورد من البلاد العربية، اصطدم الصوت بالجدران وعاد إلى الارض، فكان له رنين مضاعف ... من فوق الكل تطل رموز العدالة. الميزان المقدس الذي لايميل في اية جهة من الجهات ابداً وتحته المرأة المعصوبة العينين...) [2] .

يستطيع الراوي وعبر هذه الوظيفة في مماثلة امكنته الروائية مع الامكنة الواقعية ، فالعالم المتخيل يظهر مكاناً حقيقياً بابعاده من خلال علاقته بالاشياء الموصوفة. والمتمثلة والتي يستمدها الروائي بلا ريب من مكونات العالم الحقيقي

---

(1) المصدر نفسه : 117.

(2) أرق الفقراء : 190-191.

الخارجي، أي ان العالم الداخلي للنص يكون مبنياً في كثير من الاحيان على العالم الخارجي وموصوفاته .

ويمكن القول ان كل انواع الوصف في رواية القعيد هو وصف تفسيري ذلك ان القعيد يقصد من ورائه أحداث نوع من المفارقة وانتاج دلالة وهو مامثلته نصوصه الوصفية.

المبحث الرابع
بناء الشخصية

تعد الشخصية أول عناصر الفن القصصي [1] ،وعلى هذا فلقد لعبت في الرواية التقليدية دوراً أساساً ذلك إنها مثلت ((**أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة**))[2] * ، وعلى ذلك يمكن أن تتحدد أبعادها على وفق طبيعة علاقتها بعناصر المحكي فهي **(لب الحادثة)** [3] ، إذ يصفها هنري جيمس بقولهِ **((ما هي الشخصية أن لم تكن ما تقرأهُ الحادثة ؟ وما الحادثة إن لم تكن توضيحاً للشخصية))** [4] .

وهذا ما يذهب إليهِ سانتسبري إذ يرى بأن الرواية **((لم تكن تزيد على أن تكون حكاية فيها شخصيات تبعث على الإهتمام كما يكون فيها أحداث مثيرة))**[5]، وقد تعمل الحوادث على تحديد أنواع الشخصية فـ**((تجربة الشخصية داخل المجتمع الروائي تقودها إلى النمو وهذهِ التجربة ليست شيئاً غير العلاقة بالحوادث الروائية وما تخلقه هذهِ العلاقات من أثر سلبي أو إيجابي))**[6] .

---

(1) ينظر : النقد التطبيقي التحليلي: 48.

(2) معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب ، مادة الشخصية ، مجدي وهبة وكامل المهندس ، مكتبة لبنان للطباعة والنشر : 1979: 297 .

* رغم إعتماد كثير من الدراسات على هذا التعريف بيد إننا سيكون لنا رأي آخر سنوضحهُ .

(3) الشخصية في القصة القصيرة ، المصطفى الجماهيري ، مجلة آفاق عربية ، أيلول سنة 16 ،1991: 114 .

(4) نظريات السرد الحديثة : دالاس مارتن ، تر : د. حياة جاسم محمد ، المجلس الأعلى للثقافة ، 155:1998.

(5) أشكال الرواية الحديثة :5.

(6) نهوض الرواية العربية الليبية : 15.

كما يسهم المكان في تحديد بعض ملامح الشخصية ويدخل في رسم صورتها ، إذ **((تنتج الأمكنة شخصياتها المتمايزة والمختلفة : الشخصية الصحراوية ، الجبلية ، المدنية حيث كل منها تناصب الأخرى الإختلاف والتغاير في المستويات الجسدية والنفسية والإجتماعية))**[1] .

فقد يعطي وصف المكان إنطباعاً عن نوع وطبيعة الشخصية ، اقترن النظر إلى الشخصية وتحليلها لدى النقاد بطبيعة تشكيلها الفني وعلاقتها ببقية عناصر المحكي لفترة طويلة ،بينما أخذت هذهِ النظرية بالتغيير ، إذ بدأت الشخصية تدرس على وفق طبيعة علاقتها بالمرجع الإجتماعي ، وهذ ما يؤكده د.سمر روحي الفيصل حين يقول **((ولقد تجاوزت الرواية التقليدية هذهِ الطريقة في رسم الشخصية الروائية منذ وقت طويل ، وغدت تعتبر الشخصية الروائية مجموعة تفاعلات الأنسان الحقيقية مع محيط ، وترى إن عرض هذهِ التفاعلات يتم في أثناء سير الشخصية وتدرجها في الرواية إذ هي متحركة وليست ثابتة))**[2] .

إن التأكيد السابق للتغير الذي طرأ على شخصيات الرواية التقليدية يبقيها ضمن محور إهتمام الروائي الأساس بيد إن هذا الإهتمام لم يجد صداه لدى كتاب الرواية الجديدة فإذا كانت الرواية التقليدية تعمل على رسم وتحديد وخلق الشخصية فإن الرواية الجديدة تعمل على تدميرها فهي تحاول **((إزالة إيماننا بوجود الشخصية وبوحدة هويتها ، فالشخصية تخضع لتغيرات لا تفسير لها ، وهي لاتنقطع عن تغيير مظهرها وعمرها ومهنتها وجنسيتها ، بحيث لا تعود سوى إسم وإطار فارغ من كل محتوى))**[3] .

---

(1) شعرية المكان في الرواية الجديدة : 104.

(2) ملامح في الرواية السورية ، سمر روحي الفيصل ، منشورات إتحاد كتاب العرب ، دمشق ، 1979 : 207 .

(3) الرواية الفرنسية الجديدة ، القسم الثاني ، نهاد التكرلي ، سلسلة الموسوعة الصغيرة ، العدد:167،دار الحرية للطباعة –بغداد ، 1985 : 151 .

فنحن نتتبع في الرواية التقليدية الشخصية الرئيسة في كافة مراحلها أي إن القارئ يستطيع رصد كافة مظاهر التغيير التي تمر بها تلك الشخصية ، فيما ينهار هذا المفهوم مع الرواية الجديدة التي تعمل على تشيئ الإنسان بفعل العوامل السياسية والإجتماعية التي صيرت من المجتمعات مجتمعاتٍ إستهلاكية فقط ، وعلى هذا يتقلص دور الشخصية -إذا لم ينعدم -فلا نجد لها دوراً ، أو كأن هذا النوع لا يهتم بالشخصية الإنسانية ، وهنا يدافع الآن دروب غريبة أحد منظري هذا الإتجاه بأن ل العمل يتناول الشخصية الإنسانية فيقول **((إن الأشياء في روايتنا لا تتمتع بأي حضور خارج مجالات الرؤية الإنسانية الواقعية منها والخيالية))**[1].

وعلى الرغم من تأكيده على أهمية الشخصية وبأنها أي الروايات الجديدة تهتم بالشخصية الإنسانية ، فإن تناولهم لها لا يأتي متكاملاً أو مقدم بصورة دقيقة وواضحة تمكن القارئ من تكوين صورة متخيلة لتلك الشخصيات فهو يقدمها مجزأة مبعثرة دون ترتيب مسبق فـ**(الشخصية كالرواية ذاتها لعبة صبر أي إننا لا تتواصل أبداً إلى إعادة تكوينها بصورة كاملة لأن التفاصيل المتعلقة بهذهِ الشخصية تقدم بصورة جزئية مبعثرة كأنها تصلنا صدفة وبدون تعمد وكأن المؤلف لا يبذل أي مجهود لتركيبها في كل منسجم))**[2] .

ومع إطلالة السبعينات تطل الرواية الحديثة *، والتي يتمحور إهتمامها باستبطان وعي الشخصية أو ما يطلق عليها أيضاً روايات تيار الوعي حيث تعود فيها الشخصيات الإنسانية محور إهتمام الروائيين من خلال القضايا التي تعالج مشاكل الفرد ، إذ تتناول هذهِ الروايات تعدد مستويات الإدراك والوعي ومحاولة رسم

---

(1) نحو رواية جديدة ، ألان روب غريبة :ترجمة مصطفى إبراهيم :دار المعارف –مصر د.ت :122.

(2) الرواية الفرنسية الجديدة :148 .

* نقصد بها الرواية العربية الحديثة التي تكاملت وليست العربية التي ظهرت مع كتابات فرجينيا ولف وجيمس جويس ووليم فوكنر.

الشخصية من الداخل والتركيز على الصور الإنفعالية المتداخلة والمتلاحقة ، فهي تعمل على **(كشف الخوف والرعب والإحباط الذي تعيشهُ الشخصيات)**[1] .

أما روايات ما بعد الحداثة فلقد صيرت من بعض عناصر المروي –بما فيها الشخصية – وسائل موضحة لشكلها الفني ، على إن ذلك لا يعني عدم اهتمامها بالشخصية ، إنما يأتي ذلك الاهتمام بصور مختلفة عن طبيعة الروايات الأخرى .

تبقى مسألة الإيهام والتخييل في خلق الشخصيات فـ**(لكي يحقق النص الروائي شاعريتهُ ، فإنهُ يعمد إلى تحقيق إنسجام كلي بين وحداتهِ الحكائية وعلاقات شخصياتهِ فيما بينها))**[2] .

يعمد الروائي إلى الإيهام والتخييل في خلق تلك الشخصيات وتوضيح علاقاتها ، وهو غير معني بتصوير شخصيات واقعية في الحياة ، إنما يقوم بنقلها كما يراها هو وبما يلائم الانسجام مع بقية العناصر ، ذلك إن **((إعتبار الشخصية الروائية في الرواية شخصية واقعية أو تعادل في حجومها شخصية واقعية يلغي من الشخصية الروائية عنصر التركيب ولا ينظر إليها من منظور التخيل الروائي أي الإقناع بإمكان الحدوث ، وإنما ينظر إليها من منظور الواقعة أي الحال التي وقعت فعلاً))**[3] .

وهذا ما يقودنا إلى التميز بين مصطلحين مهمين في هذا الموضع وهي مفهوم الشخص ومفهوم الشخصية ، فالشخص هو الإنسان الحقيقي بذاتهِ أي وجودهُ

---

(1) تيار الوعي في الرواية المعاصرة ، تأليف : أ.د. محمود الحسيني ، مطبوعات الرافعي ، طنطا –1995 بقلم شوقي بدر : 1131 : 215 ، مقالة مسحوبة من الأنترنت . www.aushtaar ,entru/shokibader ol page 3:4.:

(2) في التنظير والممارسة ، دراسات في الرواية المغربية ، حميد لحميداني ، دار قرطبة للطباعة والنشر –الدار البيضاء ، ط1، 1986: 79 .

(3) ملامح في الرواية السورية :132 .

الفعلي ، أما الشخصية فهي القناع الذي يتميز به الشخص في موضع معين[1] . ولما كان لكل إنسان ((**بصغة عامة صورتان لشخصيتهِ صورة عامة وهي الظاهرة المعروفة للناس جميعاً وصورة خاصة لا تظهر إلا للاخصاء أو فيما بينهُ وبين نفسهِ ولأقرب المقربين إليهِ**))[2] .

فإن الراوي يكون مهتماً أو معنياً بتصوير الجانب الثاني في شخصياتهِ الروائية . وفي هذا الصدد يلخص ميشال زيرافا تنظيرات كبار روائي القرن العشرين حول مفهوم الشخص بعده اتجاهاً نفسياً وإجتماعياً ومفهوم الشخصية بعدها إتجاهاً جمالياً فيقول ((**.. غير إنهم يأبون السماح للشخصية باحتواء وتمثيل الإنسان في شموليته وكينونتهِ ، هذا ويرون إن مهمة الروائي هي الكشف عن ضالة ضمير الأنا لشساعة الذات ، كما يذهبون إلى أن أية فردانية لن تستطيع أبداً تشكيل وعي ، ورغم إعترافهم بعدم وجود شخص بدون شخصية، فإنهم يؤكدون إستحالة إختزال الشخص إلى شخصية روائية**))[3] .

إن أية معالجة أو محاولة لدراسة الشخصية لا بد وإن تقف عند أحد محورين [4] :

1. الأول : إتجاه يدرس صفات الشخصيات وتحديد ميولها الشخصية وإستعداداتها البيئية .
2. الثاني : إتجاه يدرس وظيفة الشخصية ودورها وعلاقتها بالأحداث .

---

(1) ينظر: النقد البنيوي والنص الروائي : محمد سويرتي مطابع أفريقيا الشرق ، ط2، 1994: 71 .

(2) القصة في الأدب السوداني ،د. محمد زغلول سلام ، مطابع السجل العربي ، معهد البحوث والدراسات العربية ،القاهرة ،1970:114.

(3) النقد البنوي والنص الروائي :71

(4) ينظر : البنية السردية في روايات عبد الرحمن مجيد الربيعي ، سعد عبد الحسن : 118 .

وبعد عرضنا لمفهوم الشخصية أو طبيعة بناء الشخصية على وفق نوع الروايات السابقة ، نجد إن تعريف د.مجدي وهبة لا يمكن تعميمهُ ذلك إن بعض الروايات قد تخلو من الشخصية المحورية التي تدور حولها الأحداث .

الأنماط والأشكال :

تتفق اغلب الدراسات – إن لك تكن كلها – على تحديد أنواع الشخصيات على وفق الدور الذي تقوم بهِ في النص ، أي طبيعة علاقتها بالحدث وهذهِ العلاقة هي التي تحدد موقع الشخصية من حيث كونها رئيسة أم ثانوية ، أو حسب طريقة تشكيلها النفسي فتكون أما سلبية أو إيجابية ، فلقد صنف د.محمد النجم نوعين من الشخصيات انطلاقاً من تقسيمات مورستر ، وهي :

1. **الشخصية الثابتة (flat)** إذ تبنى الشخصية فيها **((حول فكرة واحدة أو صفة واحدة لا تتغير طوال القصة فلا تؤثر فيها الحوادث ولا تأخذ منها شيئاً))**[1] ويمثل لهذا النوع بقصص المغامرات ، سيما أبطالها الملازمين لصفة خيّرة في أغلب الأحيان ، ويفسر موير نقلاً عن فورستر وجود هذا النوع بأنهُ منهج التزم بهِ أكثر الروائيين [2] ، وقد أطلق د. محمد غنيمي هلال على هذا النوع **الشخصيات ذات المستوى الواحد** إذ تمثل عنده صفة أو عاطفة واحدة تلتزمها الشخصية على طول القصة وتخلو من عنصر المفاجئة ويكون من السهل معرفة توجهاتها أزاء الأحداث [3] .
2. **الشخصية النامية (Round): وهي ((التي تتكشف لنا تدريجياً خلال القصة، وتتطور بتطور حوادثها ويكون تطورها نتيجة لتفاعلها المستمر مع هذهِ**

---

(1) فن القصة: 103.

(2) ينظر : بناء الرواية ، أدوين موير ترجمة: إبراهيم الصيرفي ، القاهرة ، 1965:20.

(3) النقد الأدبي الحديث : 565 .

الحوادث))[1] وهي لدى زيرافا**(تشكل عاملاً شاملاً ومعقداً تنمو داخله القصة وتكون في معظم الأحيان ذات مظاهر متناقضة))**[2] .

وقد أطلق باختين على هذا النوع **(الشخصية الحوارية)** والتي يطرأ عليها التغير المفاجئ في الوعي إذ تتغير حالها إلى حال أخرى متناقضة تماماً لما كانت عليهِ [3] .

ومع تعدد الدراسات حول الشخصية وتباين المصطلحات فلم تخرج أنواع أخرى عد هذين النوعين ، وقد أجمل د.عبد الله مرتاض كافة مصطلحات النوعين، فالشخصية النامية أصطلح عليها عدة إصطلاحات منها المدورة أو المكثفة أو المعقدة ، أما الثابتة فلقد إصطلح عليها بالمسطحة أو السلبية او البسيطة[4] .

ويرجح هاك فن إعتماد تقسيمات الشخصية فيما لو كانت ثابتة أو متحولة بأنها تفسح المجال لفهم عالم الشخصيات فيقول **((إن تقسيم الشخصيات إلى مسطحة ومستديرة إعتماداً على كونها ثابتة أو قابلة للتغير ، قد يفسح مجالاً لفهم التفاعل بين الشخصية والعالم التخيلي على نحو أكثر مرونة))**[5] .

وثمة دراسات حاولت إستنباط أنواع أخرى من الشخصية ، على وفق طبيعة النصوص المدروسة ، فلقد حدد د. سعيد يقطين وجود ثلاثة أنواع للشخصية في دراستهِ للبنيات الحكائية في السيرة الشعيبة هي: **((الشخصية المرجعية والشخصية التخيلية والشخصية العجائبية))**[6].

---

(1) فن القصة :104.

(2) بنية الشكل الروائي :216.

(3) ينظر : قضايا الفن الابداعي عند دستوفيسكي ، ميخائيل باختين د. جميل نصيف الكويتي ، دائرة الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1986:9،1.

(4) ينظر: في نظرية الرواية: 100.

(5) نظريات السرد الحديثة :154.

(6) ينظر : قال الراوي : 93 ، وما بعدها .

وما يعنينا من دراستهِ هذهِ إنهُ استطاع استنباط نماذج معينة لم تحددها دراسات قبله ويبدو إن طبيعة النص القديم هي التي حددت تلك الأنواع ، وعلى ذلك يمكننا القول إن الشخصيات في كل رواية تكون خاصة بها ، أي إننا يمكننا اكتشاف أنواع جديدة لعوالم الشخصيات يكون حسب طبيعة الرواية وما يفرضه جوها العام بتضافر محوري الشخصية الأساسين محور الصفات ومحور الموقع أو الدور ، أما دراسة الشخصية على وفق دورها الذي تضطلع بهِ في العمل فلقد حددها رولان بورونوف بثلاث أنواع هي :[1]

1. الشخصية الرئيسة .
2. الشخصية الأساس .
3. الشخصية الثانوية .

فالشخصية الرئيسة تحظى بإهتمام الروائيين ويكون لها دور مميز في الأحداث والعمل فـ((**حيث يكون الدور الذي تقوم بهِ الشخصية رئيسياً تكون الشخصية الرئيسية التي تذكر بوصفها أكثر إستقراراً في الذهن**))[2] ، ويطلق عليها أحياناً بالشخصية المركزية أو الدينامية لدى مارتن [3] .

أما الشخصية الأساس فهي التي تلاقي إهتماماً أقل من الأولى أي الرئيسة، ويؤدي حذفها إلى إحداث خلخلة في العمل الروائي.

بينما تعمل الشخصيات الثانوية على توضيح بعض صفات الشخصيات الرئيسة أو المركزية ، إذ يكون لها دوراً مهماً في توضيح القصة فهي ((**تقود القارئ**

---

(1) بنية الشكل الروائي : 219 .

(2) السرد في مؤلفات القاضي التنوخي ، خالدة ماضي عبد الرحيم ،رسالة ماجستير مطبوعة على الكومبيوتر ، التربية –المستنصرية ،2002 : 109 ، نقلاً عن سميرة عزام رائدة القصة القصيرة الفلسطينية ، د. يوسف حطيني :112.

(3) ينظر : نظريات السرد الحديثة: 158.

في مجاهل العمل القصصي وتوجه الحبكة والأحداث بحيث تلقي ضوءاً كاشفاً على الشخصيات الرئيسية)[1] ..

ولما كانت دراسة الشخصيات الروائية تتحدد في الإهتمام بدورها وصفاتها وكانت النصوص الحداثوية تهتم بهذين البعدين إهتماماً مغايراً ، لذا فلا يمكننا دراسة الثلاثية على وفق تلك الأشكال والقوالب بمعناها الدقيق ، فمن جملة ما إنمازت بهِ روايات ما بعد الحداثة هو **(زوال مفهوم البطل التقليدي)**[2] ، لذا فإن غياب هذا المفهوم سيشكل المنطلق الأساس في دراسة شخصيات هذا النوع ، إذ تقدم جميع الشخصيات على وفق طبيعة علاقتها بالحدث الرئيس والذي يدور حول العملية الكتابية إذ تفتقر شخصيات هذهِ الروايات إلى إبراز العمق النفسي الذي تتميز بهِ شخصيات الرواية التقليدية [3] ، وفيها يعمد روائيو هذا النوع إلى تصوير مبدع العمل خالياً من أية عاطفة أو انفعال لا يتأثر بما حولهُ سيما العلاقات التي تربطه بالناس كما وإن الراوي يضطلع بدور البطل ولكن ليس البطل التقليدي الذي ترسم ملامحهُ وصفاتهُ وتصور بدقة إنما يمكننا القول إنهُ شخصية تقوم بدور ثانوي لأنها ليست المعنية في العمل إذ إنها لا تقدم لذاتها أو ما يعتريها من تغيرات، إنما توظف لتوضيح جوانب عملية الكتابة ،إذ يتجه الروائي للإهتمام بالأثر المنتج لا بذوات إنتاجه ، ويعمد روائيو هذا النوع إلى حشد شخصيات كثيرة تكون نكرة ، يشيرون إليها عرضاً دون تحديد معالم شخصياتهم ، إذ يظهرون ويختفون ويبقى الراوي أو المؤلف هو المصور الموضح لمراح العملية الكتابية .

ولما كانت شخصيات الثلاثية تعيش حالة إنفصال عن المجتمع وعدم إرتباطها بعلاقات حميمية مع الآخرين وفراغ تلك الشخصيات من الإحساس في التعامل مع الأشياء والواقع [4] ، لذا فإن دراستنا لهذهِ الشخصيات تنطلق من أساس

---

(1) فن القصة :46.

(2) الرواية العربية والحداثة :209.

(3) المصدر نفسه: 215.

(4) المصدر نفسه :217.

تصوير تلك الشخصيات في عالمها وعلى هذا إرتأينا تقسيم شخصيات الثلاثية على نوعين :

1. شخصيات المستوى الأول : ويدرس فيه شخصيات مؤلف العمل والشخصيات التي تدور في فلكهِ .
2. شخصيات المستوى الثاني : ويدرس فيهِ شخصيات العمل الأدبي أو الأثر الذي تنتجهُ شخصية المستوى الأول أي مؤلف الرواية .

وإذا أردنا مماثلة تقسيماتنا مع التقسيمات السائدة لدراسة أية شخصية روائية تصبح التقسيمات على وفق الآتي :-

1. الشخصية الرئيسة : وتمثلها شخصيتا المؤلف والناقدة رباب حيدر .
2. الشخصية الثانوية : وتمثلها شخصيات العمل المنتج أو المخطوط (وهي شخصيات العائلة).

- **شخصيات المستوى الأول (الشخصيات الرئيسة) .**

تصنف شخصية المؤلف ضمن هذا النوع ، فالراوي حينما يقدمهُ لا يرسم ملامحهُ بدقة ، فهو لم يعتن بتصوير الجانب النفسي لهذهِ الشخصية ، ولا حتى تحديد اسمه بل اكتفى بالحديث عنه لوصفه مؤلف ، إذ جردهُ الراوي من صفاته الفسيولوجية وتاريخهُ الاجتماعي ، وقد تعود هذهِ الحالة إلى إن النص الروائي يميل بشكل من الأشكال إلى تعميم صفات شخصياتهِ ومحاولة تمثلها أو مقابلتها بنماذج لشخوص من الواقع ، فتجريد الشخصية من اسمها ظاهرة واضحة وبارزة في الثلاثية عدا بعض الشخصيات التي منحها الراوي تلك التسميات .

فالراوي يسرد كل اشكال المعاناة التي يتعرض اليها المؤلف في عرضهِ لبعض وجوه إشكالية الكتابة فهو بتركيزه على هذا الجانب يبتعد عن تحديد بعض عناصر المروي بما فيها الشخصية ، فعلى الرغم من كون شخصية المؤلف هي شخصية رئيسة بالعمل بيد إن وصفهُ لها جاء سلبياً فهي شخصية غير قادرة على تغيير الواقع ، وعلى الرغم من محاولة الراوي الإشارة إلى بعض متعلقات تلك الشخصية مثل الأصول الاولى للمؤلف إذ يقول عنهُ (**إنهُ إبن تاجر من تجار**

الأرياف لم يكن ابن عامل أو فلاح ، حتى ينتمي ولو بمجرد الذكرى للعمال أو الفلاحين ثم حصل على وظيفة في المدينة سكن شقة في حي راقٍ وكل هذا سار بهِ بعيداً عن أصولهِ الأولى ولكنهُ لم يصل بهِ بعد إلى مشارف طبقة أخرى)[1] .

بيد إن شخصيتهُ شبه غامضة ، يدفعها العجز واليأس إلى الإنسحاب على ذاتها وإعتزال العالم الطبيعي واقراره بالفشل في كتابة الرواية إذ يقول **(لن أضع على الورقة نهاية لرواية لا تزال مستمرة على أرض الواقع لن تنتهي روايتي أبداً)**[2] .

ومن ثم شعورهُ بالخسارة والإنكفاء على الذات إذ يتخذ قرار السكن بالقبور، ويأتي قرارهُ هذا ليمثل حالة تحول من الخاص إلى العام فبعد إن كان كاتباً وواصفاً للتجربة ، أصبح معايشاً لها إذ يقول الراوي واصفاً قرار المؤلف **(من قبل تكلم المؤلف طويلاً عن الحياة في القبور لم يكن لهُ عمل في هذهِ الرواية الطويلة سوى الحديث عن القبور ، وهو الآن يدخل منطقة القبور ، إنهُ لا يدخلها لدراسة حياة الناس فيها ، ولا بهدف جمع المعلومات عنها وليس زائراً ولا عابراً ولا متفرجاً هذهِ المرة يدخل منطقة القبور لكي يعيش فيها من الآن وإلى الأبد وإلى ما بعد الأبد نفسهُ)**[3]

ويبدو إن إتخاذهُ لهذا القرار يعود إلى قناعته التامة بعبثية حياتهِ مع الناس، إذ يرى إن الناس قرروا الإنسحاب من الحياة الطبيعية والإنزواء في أماكن بعيدة كل البعد عما يربطهم بما يدور في الساحة من أحداث يمر بها الوطن إذ يقول **(أصبح المشي جنب الحيطان إسلوب حياة كل الناس ، تجنباً لأية أخطار ، لقد تعلموا الإنسحاب بخفة من الحياة العامة)**[4] .

وعلى الرغم من إن الراوي يبين أثر الفشل في إنسحاب المؤلف إلى عالم القبور فإنهُ يوضح أو يرجع أسباب ذلك الفشل إلى معاناته كونهِ كاتباً متأثراً بظروفهِ

---

(1) نوم الأغنياء :66.

(2) أرق الفقراء :417.

(3) المصدر نفسه: 405.

(4) المصدر نفسه: 395.

إذ يقول عنهُ **(ولأنهُ بشر فهو يتأثر بظروفهِ الخاصة والعامة ، إنهُ ليس شخصاً يعيش في غرفة مغلقة بعيدة عن الكل وعملية الكتابة ليست وحياً ينزل عليهِ من السماء ، إنها مسألة تخضع للظروف العامة والخاصة ولأن المؤلف كتب روايتهُ في مرحلة من مراحل الإضطراب الضخم في حياة الوطن .. فإن هذا الإضطراب لا بد وإن يتعدى الحياة الخاصة إلى حياة المؤلف العامة أيضاً)**[1] .

فالراوي لا يقدم –في كل ذلك– الحياة الخاصة أو المتعلقة بعالم شخصيته ، فهو لا يحدد الشخصيات التي تدور في فلك شخصية المؤلف –عدا شخصية رباب حيدر– ولا يحدد مظاهر حياته أهله أناسه ، الحبيبة ، العائلة الأطفال ...الخ وهذا الغموض الذي يغلف الشخصية جعلها تبدو شخصية ضبابية تظهر فقط في مراحل إنتاج النص الأدبي .

أما **الشخصية الرئيسة الثانية** فهي شخصية الناقدة **رباب حيدر** التي إلتقاها الناقد وناقشها حول روايتهِ إذ يصف الراوي هذهِ الشخصية بأنها **(إمرأة هادئة طبيعية واثقة من نفسها تماماً ، حدوث المسافة بينها وبين العالم لا تضع نظارة على عينيها إلا وقت القراءة أو الكتابة فقط لا يطل الإهمال من وجهها أو ملابسها .. لم يكن في وجهها شحوب من يمنحون أعمارهم لرسالة واحدة ويحبسون انفسهم بين أربعة جدران)**[2] .

يبدو إن هذهِ هي الشخصية الوحيدة التي أشار الراوي إلى مظاهر حياتها فلقد **(فقيرة قادمة من حي متوسط والدها موظف عادي أنجب جيشاً من الأطفل ، البيت عبارة عن مجموعة من الأفواه التي تطلب الطعام والأيادي التي تبحث عن العمل)**[3] .

---

(1) نوم الأغنياء : 211.

(2) المصدر نفسه : 73.

(3) المزاد : 10.

ثم يشير الراوي إلى حياتها الإجتماعية وطبيعة علاقتها الزوجية ، إذ إنها تزوجت رجلاً إقطاعياً نقلها إلى مستوٍ ثانٍ في الحياة ، إذ يصور الحياة المرهفة التي تعيشها الشخصية عبر كلام الراوي عن لقاء المؤلف بها إذ يستبطن الراوي ذاتها وينقل إحساسها حينما كانت خائفة من خروج المؤلف معها إلى **(المكان الذي تقف فيهِ سيارتها الفاخرة والتي إشتراها لها زوجها في عيد زواجهما السابع وقدمها لها هدية بهذهِ المناسبة)**[1] .

ومع إن شخصية الناقدة جاءت شخصية رئيسة تقع في مستوى حكاية المؤلف نفسه ، فإن الراوي يصورها شخصية إيجابية كونها أسهمت في مساعدة المؤلف في الإستمرار بعملية الكتابة ومن ثم أرسلتهُ إلى عناوين نشر وتوزيع لمساعدتهِ إذ يقول الراوي **(كانت رباب قد أعطتهُ بعض عناوين دور النشر وأوصتهُ إن يطرق ابوابها لعل وعسى ومحاولة منها لإخراجه من حالة اليأس التي سيطرت عليه قالت لهُ: أن شر ما يصيب الإنسان هو اليأس)**[2] .

إن شخصية الناقدة كشخصية المؤلف ذلك أن الراوي بإشارتهِ الطفيفة لطبيعة ومظاهر تلك الحياة فإنهُ لم يرصد منها سوى كونها شخصية مساعدة للمؤلف أي إنهُ لم يركز على ذاتها بل عن طبيعة الدور الذي تضطلع بهِ ، ولا يخفى إن هذهِ الشخصية هي شخصية من الوسط الأدبي بمعنى إن إختيار شخصيات هذهِ الروايات تقع ضمن مستوى أو متعلقات إشكالية الكتابة .

شخصيات المستوى الثاني(الشخصيات الثانوية):

وتتمثل في شخصيات (أفراد العائلة) ويمكننا القول إن جميع شخصيات هذهِ الحكاية قد مثلت الشخصية السلبية عدا شخصية الأستاذ والتي صورها الراوي بصورة إيجابية والتي سنتناولها لاحقاً .

---

(1) المزاد : 7.

(2) المصدر نفسه: 116-117.

ففيما يتعلق بالشخصيات السلبية فإن شخصية المليونير تتقدم هذهِ الأنواع والراوي–كعادته– لم يحدد ملامح هذهِ الشخصية وعالمها ، إذ يحصرها ضمن نطاق عالم العائلة فقط ، أي ليس ثمة علاقة مع المجتمع أو تواصل فهو يصور كل شخصيات العائلة كأنها معزولة عن العالم الخارجي ، إذ يجردها من الأسماء ويكتفي بمنحها القاباً ، فالمليونير هو لقب لوالد العائلة واسمه عباس ، بيد إن هذا الأسم ليس مؤكداً إذ يقول الراوي **(أسمهُ ليس عباس ولن يقولهُ لأحد من أفراد الأسرة ولا حتى لزوجته إسمهُ الحقيقي سرهُ)**[1] .

فيما يقول عن الألقاب التي يطلقها المليونير على نفسهِ **(أما الأسم الثاني فهو عبارة عن القاب يطلقها على نفسه حسب العادة في يوم يقول عباس المليونير وآخر الغني وثالث الشبعان ، ورابع القوي ، لدرجة إنهم تعودوا كل صباح أن يسألوه عن إسمهِ هذا اليوم فيفكر قليلاً ويحدد الصفة التي سينادى بها هذا اليوم)**[2] .

ويبدو إن الراوي حتى وإن حاول منح الشخصية إسماً فإنهُ يعمل على تشكيك القارئ بهذا الأسم فعلى الرغم من إن **(الإسم يعين الشخصية ويجعلها معروفة وفردية)**[3] ، فإن تحديد الإسم هنا جاء عاملاً على تشتيت الشخصية في ذهن القارئ ، وهذهِ الظاهرة تبرز أيضاً في سرد الراوي لأصل الشخصية (أي المليونير) إذ يقدم لهُ حكايتين ، فيقول عنهُ **(يقول لأولاده عن نفسهِ .. إنهُ هرب إلى مصر هارباً من ثأر .. وسبب الثأر إنهُ قتل إبن عمهِ دفاعاً عن الأرض التي نقلت إليهِ بعد وفاة أبيهِ .. إستمر نهر الدماء ينزف وأتى عليهِ الدور ، قتل من أسرة عمهُ عدداً لا يذكره الآن ، وقتلت عائلة عمه كل اخوته الرجال قبل النساء ولم يبق سوى هو الدور عليهِ)**[4] .

---

(1) نوم الأغنياء : 113.

(2) المصدر نفسه : 116.

(3) بنية الشكل الروائي: 248.

(4) نوم الأغنياء: 113.

إذ يصوره شخصية صعيدية مطلوب للثأر بيد إنهُ لا يلبث أن يقدم حكاية أخرى لأصل الشخصية حتى تعود حالة الشك تراود القارئ فيقول عنهُ في الحكاية الثانية(**الميلاد في إحدى القرى الوجه البحري ، الحياة في وسط عائلة فقيرة تعيش على حافة الجوع العائلة كلها تعمل أجرية عند الآخرين ، ذات صباح وكان شاباً راحت نفسه على إصبع موز في شجرة يملكها الذين كان يعمل عندهم .. ومد يدهُ أكل الأصبع الأول بقشرة**)[1] ، فالمليونير يخبر عائلتهُ بأنهُ وأثر تناوله لعذق الموز وسرقته غضب عليه والده وطرده من المنزل ومند ذلك اليوم وهو يعيش بعيداً عن أهله .

إن عرض الراوي لحكايتين مختلفتين عن أصل الشخصية يعني بالضرورة إنها شخصية غير مستقرة وغير واضحة الأمر الذي سيؤدي إلى إحداث إرباك في عملية التلقي ، ففي كل الأحوال يبقى الراوي هو المتحكم في سرد كل ما يتعلق بالشخصية ، سيما وإننا نعرف بأن وجود شخصية من هذا القبيل ، ليست ذات أهمية إنما هي أداة لتبيان عملية الكتابة بتصريح المؤلف (الشخصية الرئيسة) بأنها شخصيات روايته ، بمعنى إن الراوي غير معني بتقديم أو تحديد ملامح هذهِ الشخصية لذاتها وإلا فما عمل على إحاطتها بهذه الضبابية والغموض فإختلاف أصل الشخصية وتعدد أسمائها أو (**عدم ثباتها على صورة معلومة أو تغيرها دون إعطاء تبرير واضح كل ذلك من شأنهِ أن يضبب صورة الشخصية ويمنع عنها كل فاعلية في السرد والأحداث**)[2] .

ولقد طغت الصفة السلبية على هذهِ الشخصية ، إذ نجدها تمارس كل الأعمال الوضيعة من التسول والكدية إذ يقول الراوي واصفاً أعمالهُ(**الأيام التي لايصل فيها الأمر لحد التسول ويكون لديهِ الكثير من الأعمال حارس موقف سيارات ، خفير من الباطن ، سمسار مقابر ، وسيط في طوابير الجمعية ،يشتري**

---

(1) المصدر السابق : 114.

(2) بنية الشكل الروائي: 259.

ثم يبيع ويشتري يحضر تاكسي لمن يبحث عن التاكس ... يساعد أحد باعة الجرائد فترة الصباح)[1] .

وعلى الرغم من تعدد الأعمال التي زاولها المليونير فإنها تبقى أعمال وضيعة سيما حين كان يمارس الجنس مع الرجال فلقد كان يطلق عليهِ بالطلوقة إذ يقول الراوي موضحاً عمل المليونير في شبابه **(كان يحضر في الصباح ويظل تحت الطلب حتى المساء ، ولكن الزمن لا يرحم ، أخذ من الرجل شبابهُ ولم يعد يصلح لشيء غير إن عشاقهُ القدامى مازال يدفعون لهُ كنوع من الوفاء لذكرى الأيام البعيدة التي ولت ولن تعود)**[2] .

ويبدو إن الراوي في عرضهِ لكل الأعمال التي زاولها المليونير إنما أراد أن يبين مدى وضاعة هذهِ الشخصية ، فلا ريب أن نصنفها بشخصية سلبية ، كما يضاف قرار البيع إلى جانب تلك الأعمال ليقدم الشخصية بوصفها وصورتها الكلية، إذ ينقل الراوي قرار المليونير بالبيع فيقول **(في ميدان التحرير على قاعدة التمثال الخالي ذلك المكان الذي ينتظر تمثالهُ منذ سنوات ستعرض الأسرة كلها للبيع وإن هذا سيتم في الثامنة من مساء اليوم وليس هناك من مخرج سوى هذا)**[3].

إن المتتبع لهذهِ الشخصية لا يستطيع تحديد كامل ملامحها أو صفاتها أو معرفة طبيعة علاقاتها بالمجتمع عدا كونها صاحبة قرار البيع والذي يعد الحدث المركزي في الحكاية الثانية .

أما الشخصية السلبية الثانية من شخصيات أفراد العائلة فهي شخصية (الست الكبيرة) وأطلق عليها الراوي إسم أصيلة ويبدو إن الراوي هنا يوظف دلالة الإسم في إحداث نوع من السخرية ، سيما وإنهُ يعرض حكاية هربها مع المليونير بعد أن تعرفت عليهِ فيقول **(إسمها الأول أصيلة وهي أيضاً ليست قاهرية ، تقول إنها من**

---

(1) نوم الأغنياء: 117.

(2) المزاد :175.

(3) نوم الأغنياء : 88.

قبائل البدو الرحل ويقول هو عنها في لحظات العراك الحاسمة إنها من جماعات الغجر الذين لا أصل لهم ، طافت جماعتها حول القاهرة منذ سنوات بعيدة معهم الخيام والماعز والنساء اللاتي لا يبدو منهن سوى العينين تعرف عليها طوال الأيام التي مكثتها جماعتها كانت حرب صامتة ... ولكن عباس لم يخلق إلا لكي ينتصر فقد بقيت أصيلة ولم يرحل هو)[1] .

ويبدو إن استرجاع الراوي لحياة الشخصية الماضية ومغامراتها السابقة ، هي محاولة منه للتشويش على وضعها المنعزل الذي لا يليق بها كشخصية روائية[2] ، ومن الملاحظ إن القعيد قد تلاعب بالصفات الجوهرية للأسماء فهل كانت أصيلة لأنها هربت مع المليونير * ، أما لأنها كانت غير معروفة الأصل ، وعلى هذا (**تصبح الاسماء المحور المركزي لعملية زلزلة اليقين ، وبدلاً من أن يثبت الإسم الشخصية يشيع الغموض حول طبيعتها)**[3] . – وينسحب هذا الكلام على باقي شخصيات العائلة – وشخصية الست الكبيرة تمثل شخصية الزوجة التابعة لزوجها والمنقادة لكلامه دون أي إعتراض ذلك إنها كانت متقبلة لفكرة البيع ، زد على ذلك كل ما يتعلق بحياتها الماضية ، حين تعرفت على المليونير فهي شخصية جاهلة لم يعرف التفكير يوماً طريقهُ إليها ، وعلى هذا صنفت شخصية سلبية .

وتسود ظاهرة الغموض النصي حول الشخصيات ومتعلقاتها ، إذ تتجسد الشخصية السلبية في شخصية الهانم وهذهِ الشخصية اكتفى الراوي في منحها هذا اللقب فقط ، دون أن يحدد سماتها وشكلها بل يقدمها فقط بالقول **(تزوجت وهي صغيرة ، تزوجت حتى قبل أختها ملكة الجمال ولكن العريس رحل ، حتى الآن لا**

---

(1) المصدر السابق : 118.

(2) ينظر : بنية الشكل الروائي : 269.

(3) يوسف القعيد والرواية الجديدة ، فدوى مالطي دوكلاس ، مجلة فصول مجلد 4 ع3 سنة 1984:196.

* لاشك إن الراوي غير مقتنع بموقف الهرب لهذهِ الشخصية لذا منحها هذا الإسم من باب السخرية .

تعرف بالضبط إن كانت زوجة أو مطلقة لا يعرفون اين هو ، لكنها في الواقع فتاة معلقة من النوع الذي رقص تحت السلم لا الذي فوق رآها ولا الذي تحت شاهدها)[1] .

ويبدو إن الراوي قد عمد إلى أن يكون أفراد العائلة متشابهين في ممارسة الأعمال الوضيعة ، ويسبب تأثيرات حياة الهانم الزوجية شبه المنعدمة جعلتها تهب نفسها لكائن من كان الأمر الذي جعلها تسير في طرق غير شرعية وموحشة فسرعان ما إكتشفت عائلتها ما تقوم بهِ إذ ادركت والدتها الأمر حين فتحت حقيبة إبنتها ورأت النقود الكثيرة فيها ، إذ يصف الراوي ذلك بالقول **(فتحت أمها حقيبتها خلسة مرة فوجدت بها نقود كثيرة ، وفي صمت ودون كلمات أدركت المرأة ، الكبيرة إن إبنتها إبتعدت عنهم كثيراً وإنها سارت بالفعل في طريق موحش ووحيد يخصها وحدها)**[2] .

لقد حدد الراوي مصير تلك الشخصية بالإنحراف الأخلاقي ،بعد إن إتخذت من الشقق المفروشة سكن لها بين الحين والحين ، وعلى الرغم من محاولة الراوي إحداث تغيير في شخصية الهانم حينما تلتقي بشاب عربي وتتمنى أن تستقر معهُ وتبدأ حياة جديدة بيد إنها لم تنجح ذلك إن الشاب العربي قد رحل وتركها دون عودة .

ويستمر الراوي في تصوير مدى ابتعاد شخصياتهِ عن المجتمع الخارجي وحصرها ضمن عالم معزول ضيق لايمكن تحديد سمات الشخصيات من خلاله وطبيعة العلاقات التي تكونها مع الآخرين ، إذ يقدم الراوي شخصية العبقري في عالم لا يتجاوز ثلاث شخصيات هي شخصية العبقري ومديره وعشيقة المدير، فشخصية العبقري السلبية ذات الطبيعة الإنتهازية تتضح حينما يرتضي العبقري لنفسهِ ولكرامته أن يتزوج عشيقة مديرهِ وأن يقبل تسجيل عقد إيجار شقة المدير

---

(1) نوم الأغنياء :160.

(2) المصدر نفسه: 164.

بإسمهِ لتسهيل أمور المدير وعلاقته الخارجة عن علاقتهِ الزوجية والإجتماعية إذ يقول الراوي بان المدير **(عثر على شقة ودبر كل امورها ولم يبقى سوى العقد إنهُ يطلب من العبقري التوقيع على العقد بصفته مستأجر الشقة ، هذا على الورق ، أما في الواقع فلم يعرف حتى طريقها ولن يكون مسؤول عن مليم واحد وهذهِ الخدمة تجعلهُ أقرب إنسان إلى عقل وقلب وروح المدير)**[1]

فالراوي يصور طبيعة العبقري الإنتهازية وموافقتهِ على هكذا أمور غير اخلاقية إذ يعمد إلى الزواج من عشيقة المدير ، الأمر الذي يجعلهُ ينسحب على ذاتهِ إذ يقول الراوي **(كان قد تزوج من صديقة المدير التي حضرت إلى الغرفة ذات أصيل فوجدتهُ فيها ، كانت صديقة المدير حامل ، وكان العبقري لا يدرك حقيقة الحمل من أي الرجلين ؟منه أم من المدير ، وكان الصمت قد أصبح من عادات العبقري أوغل في رحلة داخلية لا يعرف كيف يعود منها)** [2] .

ويبدو إن ظاهرة الإنكفاء على الذات قد سادت لدى شخصيات أفراد العائلة وهو ما حدانا أن نصنفها كشخصية سلبية ، فشخصية فاتنة المقابر يصرح الراوي عند تقديمها ومنذ البداية بأنها شخصية منعزلة ومنطوية ، إذ يقول الراوي واصفاً إياها **(هي الوحيدة التي تعيش حياتها بمفردها لم تدخل مع أحد منهم في علاقة إنسانية منذ أن حدثت مأساتها التي نسيها أفراد العائلة في الأيام الأخيرة)**[3] .

فالراوي يحدد أحد جوانب الشخصية ولم يوضح صفاتها بل يكتفي بالقول إنها جميلة فقط ، ويفسر سبب انطوائها على ذاتها إثر إصطدامها بالواقع القاسي الذي جعلها تنسحب تدريجياً من العالم وهو إكتشاف حبيبها لأصلها ومكان سكنها والوضع الذي تعيشهُ جعلها تنطوي على ذاتها وسط تفكيرها بالفارق الطبقي بينها وبين المحبوب الذي **(رفض تصديق إن هناك بشر يعيشون في القبور ، إبن أسرةٍ غنية**

---

(1) أرق الفقراء: 300.

(2) المصدر نفسه : 398.

(3) نوم الأغنياء :139.

فعلاً لا يعرف الكثير عن هذا .. تحدث عن أسرتهِ ووالده الذي قد يموت فجأة إن عرف بالأمر ، العائلات والمستوى وكلام الناس ، أسرتهُ وحياتهُ كيف يواجه الناس ومعهُ زوجة كانت تعيش في مقبرة صعب ، أمر مستحيل)[1] .

إذ كان لهذا الحادث أثرهُ السلبي في تغير مجرى حياتها وانطوائها على ذاتها ، وشعرت بحقد كبير تجاه العالم الذي تعيش فيهِ إذ يصف الراوي إحساسها قائلاً **(جاشت أعماقها بمشاعر متناقضة شعرت بسخط على العالم كلهُ لم تعرف جهة معينة توجه السخط إليها)**[2] .

وعلى الرغم من محاولة الراوي تصوير الحياة النفسية للشخصية فإنهُ لم يخرج من دائرة العزلة التي وضع فيها شخصياته إذ ينحصر عالم هذهِ الشخصية بعائلتها – والتي لا تربطها أواصر عائلية–وبحبيبها .

وينسحب هذا التصوير لعالم الشخصيات المنعزل عن الخارج على كافة شخصيات الرواية فتبدو الشخصيات فيها وكأنها تتحرك لوحدها أو تعيش عالم لا يضم أناس آخرين عدا الشخصيات التي تدخل في علاقة سطحية مع الشخصية قيد الدراسة ، إذ نجد كذلك العالم الذي يعيشهُ عاش الملك – وهو أحد أبناء المليونير– محدداً بالضابط الذي يعرفهُ وينقل لهُ المعلومات ، إذ يبدأ الراوي بتقديم شخصية عاش الملك بالحديث عن عمله فقط دون أن يصور ملامحهُ أو يحددها ، فهو يقدم الشخصية من جانب واحد فلا نستطيع معرفة العمق النفسي لها علاقاتها طموحاتها، فهو شخصية خالية من أي عاطفة ، إذ يكتفي الراوي بالأخبار عن طبيعة عملهِ فيقول **(عاش الملك رجل ليست لهُ مواقف بالمعنى المعروف لهذهِ الكلمة والمتداول في أوساط المثقفين ، إنهُ شخص تصدر لهُ التعليمات بالهتاف في إتجاه معين**

---

(1) المصدر السابق : 145.

(2) نوم الأغنياء : 146.

فينفذ على الفور وأن لم تصدر لهُ تعليمات واضحة ، فشعارهُ معروف ، الطريق الذي تسير فيهِ مصلحتي أجري وراءهُ بدون مناقشة)[1] .

فهذهِ الشخصية يصورها الراوي شخصية سلبية ذلك إنها شخصية أنانية لا تفكر إلا بنفسها خالية تماماً من الإحساس والعاطفة ، لدرجة أن يصل الأمر بها في الإبلاغ عن العائلة إذ يقول الراوي **(ما كان يتصور أن تدور الدائرة وأن يبلغ عن كل الناس ، وفي لحظة غريبة وطارئة وقاسية ، يبلغ عن عائلتهِ عن نفسهِ وأهلهِ وناسهِ)**[2] ، حتى إن تعليق الراوي جاء متأثراً بالموقف إذ يصف تلك اللحظة بالغريبة والطارئة والقاسية ، بينما تكون الشخصية بعيدة كل البعد عن التأثر أو مجرد التفكير بالأمر إذ يفسرهُ بأنهُ مصلحة للشخصية ، وهذهِ ظاهرة برزت في الكتابات الحداثوية ونصوص القعيد ، إذ إن رواياته **(زاخرة في مستوى الخطاب بالإشارات التي تفيد معنى التسطيع والخواء النفسي)**[3] .

كما يحيل اللقب الذي تحملهُ الشخصية وهو (عاش الملك) إلى طبيعة العمل الذي تمارسهُ الشخصية ، فبدلاً من أن يدل الأسم على المسمى ويعين إلى حد كبير في توضيحهُ وإزالة الغموض والإبهام بالواقع المرغوب فيهِ للشخصية [4] فإنهُ إكتفى بالإشارة إلى نوع العمل وتحديده دون أي توضيح يتعلق بذات الشخصية أي تحديد أبعاد العالم النفسي وتصوير الشخصية داخلياً وخارجياً .

---

(1) المزاد :149.

(2) المزاد :150.

(3) الرواية العربية والحداثة : 216.

(4) ينظر : بنية الشكل الروائي :262.

* (الاغتراب شعور ينتاب الفرد فيجعله غير قادر على تغيير الوضع الذي يتفاعل معهُ .. والشخصية المغتربة هي الشخصية التي تفارق جماعتها بسبب شعورها بفوارق ثقافية أو دينية أو إجتماعية أو فكرية ، أي إختلاف في وعيها مع وعي الجماعة ، إذ تحاول إصلاح العالم الذي تعيشهُ فتفشل لذلك يعتريها هذا الشعور ، الإغتراب اصطلاحاً ومفهوماً وواقعاً ، قيس النوري ، مجلة عالم الفكر العدد1 :الكويت : 40/1979).

وتعاني شخصيات القعيد من الإغتراب *والتي تتمثل في شخصية الدليل المتنقل ، إذ يبدأ الراوي بتحديد أولي لملامحه فيقول **(كان يبدو ابن باشا جلد الوجه مشدود ناعم ، الشعر أسود فاحم يبدو لامعاً على العينين نضارة غامقة اللون ،الملابس مكوية يشرب من فوقها العصفور)**[1] .

فعلى الرغم من وصف الهيئة الخارجية للشخصية وهي ليست علامات واضحة لتمييزها إنما هي صفات لشخصية جديدة على سكان عالم القبور . وعندما يحاول الراوي عرض ما يتعلق بحياة الشخصية وطبيعة عملها فإنها محاولة لا تتعدى محاولاتهِ السابقة في الإشارة الطفيفة إلى حياة تلك الشخصية ، إذ لا تكون الغاية التركيز على عالم الشخصية إنما لتفسير حالة تتصل بالحدث الرئيس وهو علاقته بالعائلة صاحبة قرار البيع ، إذ يقدم الراوي طبيعة عملهِ السابق قائلاً **(كان موظفاً في إحدى الفنادق من الدرجة الأولى ، وفصل من عمله لأن إحدى النزيلات راودتهُ عن نفسها وطلبت أكثر من مرة ورفض لأنه لا يخلط بين العمل والرغبات الجنسية فتسببت في طردهِ من العمل)**[2] .

إن الراوي وعلى الرغم من إشارته للمظهر الخارجي وطبيعة عمل الشخصية فإنه لا يقدم تاريخ لها ولا طبيعتها السيكولوجية ويبدو إن هذهِ الشخصية قد عانت الكثير في تفاعلها وتواصلها مع المجتمع وفشلت في إقامة دعائم الألفة مع الآخرين الأمر الذي حداها أن تستقر في هذا المكان –أي السكن في مقبرة– كما يصفهُ الراوي بأنهُ شخصية ليس لها مكان ثابت ولا زمان معين وهو يعرف لغات متعددة ويعرف كل مناطق القاهرة العامة والخاصة ، العمارات السكنية والشقق المفروشة والأماكن السياحية وغيرها وحدد الراوي طبيعة علاقته بالعائلة فيقول إنها علاقة مصاهرة فلقد **(تزوج الغريب المفصول من عملهِ من ملكة الجمال كان من المفروض أن يعيش في قبرهِ الصغير المقابل لقبر المليونير ولكن الحياة أصبحت صعبة ، كل شيء**

---

(1) نوم الأغنياء : 183.

(2) المصدر نفسه : 181.

أصبح غالي الثمن الا الانسان ... فكر المليونير في الغرفة المقابلة لهُ والتي يقيم فيها الأفندي الغريب الذي أصبح زوج لإبنتهِ ، لماذا لا تؤجر ويستفيد من الخلو والمقدم ...إنتقلت الأسرة الجديدة وأصبحت جزءاً من الأسرة القديمة)[1] .

إذ إنهُ أصبح أحد أفراد العائلة والذي سيشترك فيما بعد بعملية البيع . إن طبيعة الألقاب التي تحملها الشخصيات سيما العبقري وعاش الملك والدليل المتنقل تثير إلى تقديم الشخصية من جانب واحد وهو طبيعة العمل الذي تمارسهُ وليس التركيز على الشخصية صاحبة العمل .

أما الشخصية الإيجابية التي نرصدها في مستوى الحكاية الثانية أي حكاية العائلة هي شخصية الأستاذ إبن المليونير إذ أطلق الراوي عليهِ أربعة القاب هي : الأستاذ ، لعنة المقابر ،الأبوكاتو ، وبالع الراديو –وكعادتهِ أي الراوي– فإنه لا يحدد العمق النفسي لهذهِ الشخصية ولا أبعادها السيكولوجية ويجردها من إسمها الشخصي المميز إذ يقدم شخصية الأستاذ على إنه طالب في كلية الحقوق وكان الرافض الأول لحكاية البيع ، إذ يمثل الشخصية الواعية المثقفة والمدركة لما يحدث حولها ، ولما كان الراوي مركزاً على العملية الكتابية فإنهُ حاول رسم أو توضيح هذهِ الشخصية وتقديمها كنسخة ثانية لشخصية المؤلف فالاخير يحاول كتابة رواية، أما الأول –أي الأستاذ– فهو يحاول أن يصدر كتاباً يدون فيهِ الأحداث التي تجري، إذ تصرح الشخصية نفسها بإحساسها بأنها محركة من قبل المؤلف إذ يقول الأستاذ واصفاً حالة المؤلف **(أشعر في الكثير من تحركاتي إنني لست أنا ، لستُ طالب الحقوق الذي يسكن في مدينة القبور وإن كنت لا أشعر إنهُ ترك الكثير في داخلي منهُ ، ربما تكلم في بعض المواقف لغتهُ هو أرى الحياة كما يراها هو وهذا حق لكل من يكتب الرواية أن تتحول الشخصيات إلى أبواق يتكلم من خلالها وإلى إشماعات يعلق عليها أفكارهُ)**[2] .

---

(1) المصدر السابق :184–185.

(2) المزاد : 226.

إن العلاقة التي يمكن رصدها هنا أي علاقة المؤلف والأستاذ هي علاقة تكامل ذلك إن المؤلف وعبر شخصيته الأستاذ يستطيع التعبير عن الواقع وكيفية تحول الأحداث وقضايا المجتمع إلى قضايا أدبية أو تقديم تلك الأحداث بشكل أدبي فني وقد اختار المؤلف شخصية الأستاذ من فصيلتهِ الأدبية **(شخصية لها ميول أدبية تحاول إصدار كتاب يوثق الأحداث من خلال مذكراته)** يتمتع من خلاله بحرية الكلام والنقد .

ومن الشخصيات الثانوية الإيجابية أيضاً شخصية جندي الأمن المركزي عبد العاطي ، إذ يقدم الراوي طبيعة حياتهِ ووصفهِ العام دون تحديد صفاتهِ أو ملامحه بل هو جندي فقط وإن أشار إلى أصلهِ المنحدر من الريف ونشأتهِ وسط عائلة فقيرة وعرض بعض صفاتهِ إذ كان صبوراً ومتحملاً ، ويبين الراوي تلك الصفات عبر تقرير قدم حول ذلك الجندي فيقول**(كل المعلومات التي جمعت عنهُ أكدت إنهُ عسكري مطيع صموت لا يتكلم كثيراً وإن علمهُ قليل وإنهُ إنسان لا طموح لهُ كان يعد عسكرياً مثالياً إذا ما قورن بغيرهِ من العساكر في المعسكرات، كان مطيعاً ، يقول التقرير عنهُ أول من يطيع وآخر من يعصي)**[1] .

وعلى الرغم من رسم الراوي لشخصية العسكري ووصفها بأنها بسيطة وهادئة في نظر ضباطهِ بيد إنهُ يبين التحول الذي طرأ في هذهِ الشخصية والذي جعلها شخصية إيجابية فلقد كان من ضمن فرقة الهجوم التي هجمت على العائلة بيد إنهُ لم يشارك في الهجوم بل تعاطف مع العائلة وإنضم إليها إذ يقول الراوي **(مفاجئة الهجوم وقعت الجندي عبد العاطي بدلاً من مشاركتهِ في ضرب الآخرين مشى بهدوء من آخر نقطة في الميدان حتى وصل إلى الكعكة الحجرية لم يتعرض لأحدٍ من الناس وكان الناس من ناحيتهم ينظرون لهُ بدهشة وإستغراب وعدم تصديق عندما وصل إلى الكعكة الحجرية وكانت العائلة لا تزال في مكانها خلع ملابسهُ**

---

(1) أرق الفقراء :77.

بهدوء وبطء لم يعرف أحد ماذا سيفعل بها لكنهُ وضع فوقهُ سلاحهُ والذخير التي كانت معهُ ثم انضم إلى الناس في الميدان)[1] .

إذ تتمثل لحظة الوعي والإدراك لدى هذهِ الشخصية حينما شعر بمعاناة هذهِ الأسرة تلك اللحظة التي دفعتهُ إلى الانضمام للعائلة ، ويوضح الراوي أسباب اتخاذ الشخصية لذلك الموقف قائلاً **(إنهُ من أبناء قرية بعيدة ولا يوجد في مفردات حياتهِ ، ما يمكن أن يسمى أزمة سكن ومع هذا أدرك بشاعة الحياة في قبر في قريتهِ وفي كل مكان في العالم .. فكر العسكري وفكر كان التفكير عمل جديد وطارئ بالنسبة لهُ وربما تقدم بهِ للمرة الأولى إكتشف إنهُ حضر إلى هنا من أجل ضرب هؤلاء الناس .. في لحظة خاطفة اضاء عقلهُ نورٌ وهاج قوي يضرب هؤلاء الناس وسينضم إلى العائلة من حق الأسرة أن يكون لها سكن ... شعر إنهُ غير قادر على القيام بالمهمة المطلوبة منهُ وكان لا بد أن يخلع هذا العار من فوق جسمهُ فوراً)**[2] .

وثمة شخصيات أخرى قد أشار إليها الراوي تكون غارقة في الإبهام يكتفي الراوي بالإشارة اليها بالألقاب فقط ودورها المرحلي ، منها شخصية الضابط الكبير الذي تولى الإشراف على قضية العائلة والتحقيق معها وكذلك شخصية المخرجة التي تحاول إخراج فلم عن العائلة وكذلك شخصية متولي صاحب المطبعة الذي ساعد المؤلف على طبع الرواية وكذلك أصدقاء المؤلف فكل تلك الشخصيات لم يعنَ الراوي بتشكيلها الفني فهي شخصيات مفتقرة للعمق النفسي والتاريخ الإجتماعي.

آليات تقديم الشخصية :

يعزى اهتمام الروائي في طريقة عرض الشخصية والإبداع فيها ، في كونها عنصراً من عناصر العمل الروائي لذا فقد اصطلح على **(الطريقة التي تقوم نعت**

---

(1) المزاد : 441.

(2) أرق الفقراء: 82.

موضوع ، شيء .. بنعوت تسمح باعتباره فاعلاً يمتلك برنامجاً سردياً)[1] بالشخصية فهي اذن آلية رسم أو تقديم يعتمدها الروائي في عملهِ ، إذ إن هذهِ **(الكائنات الورقية)**[2] سوف تتمتع بقابلية الحركة في العالم المتخيل ، ويسمح لها أيضاً بمحاولة ملامسة الواقع سيما إذا تمتعت تلك الشخصيات بصفات قريبة من تلك التي يعايشها القارئ أو يلمسها مع الأفراد والمحيطين بهِ **(فنحن مثلاً قد لا نتعاطف مع شخصية ما عندما نلتقي بها في الحياة العامة ولكننا قد نتعاطف معها ونشعر بشعورها إذا ما إلتقينا بها في عمل متخيل ذلك إن الأعمال المتخيلة تجعل رؤية الواقع الخاصة عامة)**[3] .

فهي –هنا– تمثل حالة خروج من الخصوص إلى العموم ، وبإختلاف جنس الرواية تختلف طريقة تقديم شخصياتها ، بيد إن ثمة طريقتين قد تعارف عليها الروائيون هما : [4]

- **الطريقة المباشرة** : وفيها يعمد الراوي إلى شرح صفات الشخصية الخارجية والداخلية وكل ما يتعلق فيها فلا يترك مجالاً للقارئ ليستنتج بدورهِ صفات معينة في الشخصية .
- **الطريقة غير المباشرة:** ويتنحى الراوي فيها جانباً ليترك الشخصية تقدم نفسها بنفسها بعيداً عن تدخلاتهِ وتتم عبر عدة تقنيات منها حديث الشخصية الصريح المعلن عن نفسها أو المنلوج الداخلي أو الحوار المباشر أو حديث شخصيات أخرى عنها.

ويتفق د. عبد الجبار المطلبي مع د.النجم في تلك التقسيمات إذ يطلق على الأولى بالطريقة التفسيرية وواضح من إسمها بأنها تفسر سلوكيات وتصرف

---

(1) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة :126.

(2) مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص: 72.

(3) قضايا النقد الأدبي: 27.

(4) ينظر : فن القصة: 98.

الشخصية من قبل الراوي ، فيما أطلق على الثانية بالتمثيلية والتي تصور الشخصيات أثناء الحركة أي أدائها للدور [1] .

1- الطريقة المباشرة :

وهي الطريقة التي يعمد فيها الراوي إلى تقديم كل ما يتعلق بالشخصية يفسر ويوضح ، دون أن يترك مجالاً للقارئ بالإستنتاج ، ولقد سادت هذهِ الطريقة في اسلوب تقديم الشخصيات ما خلا بعض المواضع القليلة والتي وضح من خلالها الراوي بعض جوانب الشخصية على لسانها ونعني بها الطريقة غير المباشرة .

إذ يعمد الراوي في تقديم شخصية المؤلف الداخلي وكيفية صعوده وأصوله الأولى إلى الطريقة المباشرة فيقول : **(أنه ابن تاجر من تجار الأرياف لم يكن ابن عامل أو فلاح ، حتى ينتمي ولو بمجرد الذكر للعمال أو الفلاحين ثم حصل على وظيفة في المدينة وسكن في شقة في حي راقٍ ، وكل هذا سار به بعيداً عن أصوله الأولى لكنه لم يصل بعد إلى مشارف طبقة أخرى)** [2] ، فالراوي يقدم شخصية المؤلف عبر تقنية الوصف العام وكيفية صعوده ، زيادة على الكشف عن أصولهِ الأولى إذ يوضحها للقارئ ليبين إن المؤلف يشعر بمعاناة الغير (العمال أو الفلاحين) وإن لم يكن في تلك الطبقة فتدخلات الراوي في توضيح ما يتعلق بأفكار وتصرفات الشخصية يعني بالضرورة اعتماده الطريقة المباشرة في تقديمها .

أما في تقديمه لشخصية المليونير فإنهُ يحاول تقديم ماضيها وكل متعلقاتها فيقول **(يقول لأولاده عن نفسهِ .. إنهُ هرب إلى مصر هارباً من الثأر.. وسبب الثأر انه قتل ابن عمه دفاعاً عن أرض نقلت إليهِ بعد وفاة أبيه .. استمر نهر الدماء ينزف وأتى عليهِ الدور قتل من أسرة عمهِ عدداً لا يذكرهُ الآن وقتلت عائلة عمهُ**

---

(1) الوجيز في دراسة القصص: 132-133.

(2) نوم الأغنياء : 66 .

كل أخوتهِ ... اسمه ليس عباس ولن يقولهُ لأحد من افراد الأسرة ولا حتى لزوجتهِ اسمه الحقيقي سرهُ) [1] .

فالراوي يحاول رسم صورة متكاملة عن الشخصية ، فهو يقدم شخصية المليونير من زاوية معينة أي على وفق قوالب ثابتة في ذهن القارئ ومتعارف عليها ، فهو يروي كل ما يتعلق بحياتها ويعرف كيف تفكر ويشرح الأسباب ، ففي النص السابق يفسر الراوي سبب هروب المليونير من القرية وما آل إليه الحال بعد ذلك واستقرار في مصر حق لحظة لسرده لقصته فالراوي لم يترك الشخصية تقدم نفسها إنما عمد إلى تقديمها على وفق أسلوبه .

وعبر تقنية الوصف العام يقدم الراوي شخصية عباس الأوسط (الأبن الأكبر للمليونير) فيقول(**عباس الأوسط رجل ملو هدومه طول وعرض مثل عود السرو ..طويل وخشبه عريض ملامح وجهه فيها رجولة نادرة .. يلبس الجلباب البلدي الفاخر ، يضع على رأسهِ طاقية وحولها لاسة بيضاء لامعة ، يطل من فتحة الجلباب من فوق صدرهِ صديري شاهي أبيض شكلهُ جميل وتخرج من جيبهِ سلسلة بها ساعة جيب قديمة يقول إنها ساعة ثرية .. يحلم منذ سنوات العمر الأولى أن تتوقف سيارة ..تنزل الحسناء وتتجه إليه تطلب منهُ التفضل والركوب معها ستوصلهُ إلى المكان الذاهب إليهِ حتى لو كان وراء الشمس أو فوق سطح القمر**)[2] .

فعندما يقدم الراوي هذهِ الشخصية يصف المظهر الخارجي لها ويصور أحلامها وأفكارها دون أنم يتركها تفصح عن نفسها ودون أن يترك مجالاً للقارئ في الاستنتاج عن تصرفات أو طباع هذهِ الشخصية ، فهي شخصية مقدمة بطريقة مباشرةً من قبل الراوي أي إن المتلقي يتصورها فقط على وفق الصورة التي قدمها الراوي .

---

(1) المصدر السابق :113.

(2) المصدر نفسه :122.

ويبدو إن تقنية الوصف العام هي التقنية الأكثر إستعمالاً لدى الراوي في تقديم شخصياتهِ ، فيعمد ايضاً وعبر هذهِ التقنية إلى تقديم شخصية العبقري ، إذ يقول **(العبقري هو الوحيد في العائلة الذي أتى إلى هذا العالم وشكلهُ الخارجي يبدو مضحك جداً كان قصيراً بدرجة تقربهُ من حجم الأقزام قصير ودقيق الأطراف جداً ، أكبر ما فيهِ كان رأسهُ .. كان شكلهُ الخارجي أقرب إلى الهرم المقلوب يبدأ من أعلى برأس ضخم وهيكل خشبي عريض ثم ينتهي عند قدمين رفيعين .. لم يكن يستطع القيام بباقي الأعمال التي يقوم بها غيرهُ)**[1] .

فالراوي يصف تلك الهيأة غير المتناسقة وتأثيرها على تلك الشخصية كما يفسر كذلك سبب اطلاق تسمية العبقري عليهِ وذلك إن رأسهُ كان ضخم مقارنةً ببقية أجزاء جسمهِ وعلى هذا فلم يترك مجالاً للمتلقي كي يفسر أو يستنتج إذ طغت طريقتهُ في تقديم تلك الشخصية.

ومن تتبع شخصيات الثلاثية نجد إن القعيد لا يقدم الشخصية مباشرةً إنما يشير إلى دورها وموقعها ومن ثم يعمد إلى تقديمها في الجزء الذي يليه ، منها اشارته إلى شخصية الناقدة رباب حيدر ودورها في مساعدة المؤلف في رواية نوم الأغنياء ، بينما نجدهُ يقدم الشخصية وخلفيتها وصفاتها في رواية المزاد إذ يقدم شخصية رباب حيدر وماضيها قائلاً **(تزوجت زوجها عن حب حقيقي شعرت بهِ بصدق فريد ، هو إبن عائلة إقطاعية قديمة سمعت عنهُ قبل أن تراه كثيراً إقطاعي وتقدمي .. كانت فقيرة قادمة من حي متوسط ، والدها موظف عادي أنجب جيش من الأطفال .. بدى لها الزواج أمان مؤقت لحين نجاحها في استعادة هذا الزوج إلى دنياها الخاصة .. تعرفت عليهِ في بداية عملها بالصحافة هو أيضاً يعمل في نفس المجال .. في بداية التعارف لم يكن تقليدياً في علاقته بها إختصر كل**

---

[1] المصدر السابق : 151.

المسافات وقال ما يريده بوضوح تام طلب يدها للزواج دهشت وطلبت منهُ مهلة للتفكير)[1] .

يقدم الراوي شخصية الناقدة رباب حيدر عبر تقنية الاسترجاع ولكنهُ ليس استرجاع الشخصية إنما استرجاع الراوي العليم الذي يعرف كل ما يحيط بشخصياتهِ ماضيها وحاضرها وكيفية تفكيرها ، فهو يعرض حياتها الماضية ليفسر بعد فترة أسباب الحالة النفسية المتأزمة والصراع الذي تعيشهُ مع ذاتها سيما وإنهُ يقدمها كفتاة قادمة من مجتمع فقير ويصور زوجها كرجل إقطاعي وإن حاولا التفاهم ، بيد إن رباب ستشعر بهذا الفارق فيما بعد ، والراوي الذي يقدم صفات وملامح شخصياته وكل ما يتعلق بها إنما يقدمها بطريقة العرض المباشر ، فهو لم يترك للمتلقي فرصة الإستنتاج والتفكير بهذهِ الشخصية أو ما سيؤول إليهِ حالها ، إنما يقدم الشخصية وطبيعة حياتها الماضية وما تفرضهُ عليها الحياة الجديدة بإسلوب مباشر لا تعبر فيهِ الشخصية عن حالها ولا يسمح لها بالتقديم أو التعريف.

وبنفس الأسلوب يعمد الراوي إلى تقديم شخصية الشاب العربي الذي تعرفت عليه إبنة المليونير الهانم فيعرض حكاية تلك الشخصية قائلاً **(إثر حادثٍ أليم بترتْ ساقه اليمنى ، سافر إلى أوربا ، عاد ومعه العصا ولديه القدم الصناعية، يعاني من مرض نفسي ، يشعر إنه أقل من الآخرين ، عرض نفسه على أطباء أمراض نفسية في أوربا وأمريكا ، لم يوصله العلاج إلى نتيجة حضر إلى هنا ليعرض نفسه على الأطباء وليحاول تجريب الطب الشعبي ، فتح الكتاب وتحضير الأرواح والسباحة في بحار البخور ، وحضور جلسات الزار)**[2] .

فالراوي يقدم شخصية الشاب العربي عبر تقنية الوصف العام ، فهو لايوضح صفاته أو يرسمها بدقة كالطول أو اللون إنما يكتفي بالمظهر الخارجي وهو وصف الساق والقدم الصناعية ، زدّ على ذلك معرفة الراوي بالمرض النفسي الذي يعانيه

---

(1) المزاد :10.

(2) المصدر نفسه : 291 .

الشاب أثر ذلك الحادث ، فهو يروي دواخل شخصيته ويصف مظهرها الخارجي دون أن يترك أو يسمح للشخصية أن تقدمه بنفسها .

ومن أمثلة هذا القبيل أيضاً شخصية جندي الأمن المركزي ، إذ يقدمه الراوي عبر تقنية الوصف العام قائلاً : **(كان مطيعاً.. أتى من قرية صغيرة والدهُ عامل زراعي لا يملك أية قطعة من الأرض يعمل في حقول الآخرين وعندما أتى موعد تجنيدهِ للقوات المسلحة كان توزيعهُ على الأمن المركزي ، لا يجيد القراءة، لا يجيد الكتابة لم يذهب مرة واحدة إلى أي مكان في القاهرة ، لم يتألم من أي إجراء ضدهُ صبور متحمل وإن كان ما يفكر وما يدور في ذهنهِ هو المشكلة التي واجهت كل من تولوا قيادتهُ من قبل)**[1] .

يعمد الراوي إلى تقديمهُ لشخصية جندي الأمن المركزي إلى تقنية الوصف العام ، فهو يخبرنا بكل ما يتعلق بهذا الجندي ، وحياة والدهُ ومستواه الإجتماعي أو مكانته في القرية ، كما يبين مدى إلتزام ذلك الجندي بالقوانين حينما إلتحق بقوات الأمن المركزي ويخبرنا أيضاً بصفاتهِ الشخصية كالصبر والتحمل ، فهو لا يترك مجالاً للمتلقي بإستنتاج بعض صفاتهِ أو إمكانية رسم صورة لهُ عدا ما يقدمها الراوي .

وتبقى تقنية الوصف الخارجي مهيمنة في بعض النصوص التي تقدم الشخصية بطريقة مباشرة ، منها وصف الراوي وتقديمه لشخصية الضابط الكبير الذي تولى التحقيق في حكاية العائلات ، إذ يقول **(كان لحم وجههُ متهدلاً وكان ينزل على شكل طبقات على صدرهِ ، وكانت بطنهُ التي تحولت إلى كرش قد أصبح اللحم فيها طيات وحلقات كانت تبدو واضحة من تحت قميصهُ .. كان يجمع بين النقيضين في كل تصرفاتهِ وكلماتهِ ، يحترم لدرجة التقديس كل من يعلوه في**

---

(1) أرق الفقراء: 77.

المنصب أو الرتبة ويقسو بصورة لا يمكن وصفها على كل من هو أقل منهُ رتبةً أو منصباً)[1] .

يصف الراوي شخصية الضابط الكبير منطلقاً بادئ الأمر من تحديد صفاته الخارجية فهو يصف الوجه بالمتهدل وانتفاخ بطنه إذ يبدو واضحاً فقدانه لياقتهُ البدنية، فأول ما يتبادر إلى الذهن أنهُ شخصية تناقض نفسها وهو من جهة ضابط ذا رتبة عالية مما يعني قبل كل شيء التزامهُ بالقوانين ومن جهة أخرى يصفهُ الراوي بالقسوة على من هم أقل رتبة منهُ فيما يصفهُ داخلياً باجتماع النقيضين في تصرفاته وكلماته فالراوي يعرف تلك الشخصية حق المعرفة الأمر الذي حدا بهِ إلى تقديمها بهذهِ الطريقة .

ومن أمثلة هذهِ الطريقة أيضاً –أي المباشرة – تقديم الراوي لشخصية الرجل الوسيط الذي ذهب اليه المؤلف ليساعدهُ في نشر الرواية إذ يقول **((كانت أسنانهُ مغطاة بطبقة صفراء ثقيلة وكانت أصابع يدهُ اليمنى مغطاة بلون غريب وكان الصلع قد زحف إلى كل رأسه التي بدت مثل البطيخة وكانت ملابسهُ مهملة والركن الذي يجلس فيهِ مع الآخرين تسودهُ حالة من الفوضى والارتباك))**[2] .

يستعين الراوي في تقديم شخصية الرجل الوسيط بتقنية الوصف الخارجي الذي يؤكد فيما بعد جوانب الفوضى التي تعيشها الشخصية فالراوي يقدم ذلك الرجل عبر وصفه لمظهره الخارجي ويبدو أنه رجل مهمل مقزز و تلك الصورة التي رسمها وقدمها لنا الراوي ربما حاول فيها المقابلة بين حال الكتابة وحال المسؤولين عن النشر أي المقابلة بين عالمين محاولاً إشراك القارئ الذي يسجل على امتداد الرواية معاناة المؤلف من مرحلة الكتابة حتى وصولها إلى مرحلة النشر .

2-الطريقة غير المباشرة:

---

(1) أرق الفقراء :112.

(2) المصدر نفسه: 146.

وفيها تقدم الشخصية نفسها بحديث صريح أو عن طريق الحوار المباشر أو المنلوج الداخلي أو حديث شخصيات أخرى عنها ، إذ يتنحى الراوي جانباً تارك للشخصية حرية الحديث .

ومن استقراء نصوص الثلاثية فلقد سجلت هذه الطريقة نسبة ضئيلة جداً ، إذ طغت وهيمنت الطريقة الأولى في التقديم وربما يعود السبب –حسب تصورنا– إلى طبيعة النص الروائي الحداثوي الذي يركز على الراوي اثناء عملية الكتابة ومراحل كتابة المخطوط ، وعلى الرغم من تسجيلنا لبعض النصوص التي قدمت فيها الشخصيات بالطريقة غير المباشرة ، فإنها جاءت ذات شخصيات متشابهة إلى حد ما سيما شخصيات (المؤلف الخارجي وشخصية الأستاذ وشخصية الروائي) أو قد تكون شخصيات ليست ذات أهمية أو دور يذكر فيما عدا توضيح شخصية مرصودة في النص سيما في المقاطع الحوارية ، أو محاولة كسر الرتابة في التقديم كما في تقديم شخصية المخرجة وهذه الأمثلة هي ما سنعمد على توضيحها هنا .

ففيما يتعلق بشخصية الأستاذ ،فإننا نجد الراوي يمنحهُ وهو الوحيد حرية الكلام والتكلم بضمير المتكلم ويثبت ملاحظاتهِ وينقل ما في اوراقهِ والملفت للنظر إن الراوي يصرح مع شخصية الأستاذ بهذهِ الطريقة في التقديم ، فيقول الأستاذ **(كان من المفروض البدء بالشخص بنفسي ، وكان المفروض أن يكون كلامي في هذا الفصل مكملاً للفصل السابق الذي تحدثت فيهِ عن نفسي ... أنتم تعرفون أن لدي بعض الميول الأدبية التي لم تتحقق بعد ... سأبدأ من نفسي أنا ، من أنا من هذهِ الرواية؟ حرمنا المؤلف الأسماء الطبيعية ومنحنا صفات أكثر منها أسماء، أنا شخصياً أرفض كافة الصفات التي يطلقها علي خاصةً الأسم الذي يقول إنني لعنة إن المعرفة قوة وليست لعنة والمعرفة تتعدى حدود عالمي وتصل إلى دنيا الذين أرفضهم)** [1] .

---

[1] المزاد : 224.

في النص السابق يقدم الأستاذ شخصيتهُ ، إذ نجد ضمير المتكلم واضحاً ، فهو يعرف القارئ بميولهِ الأدبية ويحدد موقعه في الرواية ، وهذا التحديد سيقودنا إلى الحديث عن جانب مهم في هذا النص وهو ما يطلق عليهِ بـ**(ما وراء التخييل)** والذي يعني **(إكتشاف شخصية في رواية إنها شخصية في رواية ،أو شعرت بأنها تعامل على نحو غير عادل وقررت أن تقتل الروائي)**[1] .

بيد إن الشخصية هنا –أي الأستاذ– لا تقرر قتل الروائي – ولا ريب إن معنى القتل هنا مجازي – وإنما تحاول تقديم نفسها من خلال تصريحها بطريقة إختيار الراوي لشخصياتهِ واعتراضها على طبيعة المعالجة ومنح الألقاب والأسماء على وفق ما يرتأيه هو (أي الروائي) ويبدو إن الأخير والأستاذ وجهان لعملة واحدة فبعد أن يقدم الأستاذ شخصيته أو نفسه بأسلوب غير مباشر أي عبر ذاتهُ ، يعمد إلى تقديم شخصية الروائي قائلاً **(إنهُ يوزع ذاتهُ على الأشخاص الذين يخلقهم في روايتهِ ولا يتحدث عن نفسهِ بصراحة ووضوح إلا عندما يكون الحديث من خلال الآخرين أما أن يجلس لكي يتكلم عن نفسهِ في كتابٍ يكون عنوانهُ مثلاً : أنا كما لا يعرفني الناس ، أو أشهد إني عشت ، فإنه يكذب من الصفحة الأولى وحتى الصفحة الأخيرة لأنه يتحدث عن نفسهِ بدون وسيط، بدون اللجوء إلى معادل موضوعي يتكلم من خلالهِ)**[2] .

إذ تكمن إشارة الأستاذ في تقديمهِ لشخصية الروائي بتلك النبرة التصريحية التي يقول فيها **(إنهُ يوزع ذاته على الأشخاص).**

ولما كان الأستاذ هو أهم تلك الشخصيات والتي ميزها الروائي بصفة إيجابية واناط بها دوراً مهماً في تقديم الأحداث فلا بد أن يكون الوجه الثاني للروائي ، وإذا سلمنا بأن الأستاذ والروائي هما شخصية واحدة ، نكون بأزاء حالة تقديم لشخصية تعبر عن ذاتها وتقدم ما يتعلق بها بلسانها .

---

(1) نظريات السرد الحديثة :237.

(2) المزاد:225.

وفي محاولة الراوي للتركيز على بعض جوانب شخصياتهِ وتقديم شخصية ومحاولة تصوير الواقع المعاش من قبل تلك الشخصيات وعبر تقنية الحوار يقدم الراوي الحوار المباشر الذي دار بين الدليل المتنقل وأحد الواقفين على باب المسجد إذ يبدأ الحوار بسؤال الرجل للدليل عن هويتهِ قائلاً :

(- من المخابرات العامة ؟

- **كانت تفتح لي الابواب لو كنت منها .**
- **لا تحلم ولت وولت أيامها ،من المخابرات العسكرية ؟**
- **كنت صرفت بدل إنتقال وبدل ملابس وبدل تخفي .**
- **من دولة عدوة تحاول معرفة عيوبنا؟**
- **من هو العدو ومن هو الصديق ؟ هل تعرف ؟إنها مسألة محيرة عدو اليوم يصبح صديق الغد وصديق الأمس يصبح عدو اليوم ، ومن كان شقيقي مطلوب مني قتلهُ وعدوي التقليدي إن ضربني على خدي الأيمن يجب أن أدير لهُ الأيسر ولا أعرف على أي أساس يتم هذا ولكن لا تجرني للحديث في مثل هذهِ الأمور .**
- **هل إنت من مباحث رئاسة الجمهورية؟**
- **لا**
- **من رقابة أبناء الحي التي شكلها المجلس المحلي ؟**
- **لا ..)**[1] .

في النص السابق يكشف الحوار مميزات الشخصيتين المتحاورتين ،إذ يصور حالة الخوف والقلق التي تساور شخصية الرجل الواقف على باب المسجد ولا ريب أن يكون ذلك بسبب السياسات المتبعة في تلك الفترة ، فيما يكشف عن الملامح الفكرية لشخصية الدليل المتنقل ،فالشخصيات في الحوار السابق تحاول تسليط الضوء على بعض صفاتها ، فكل شخصية حينما تكلمت عبرت عن نفسها دون

---

(1) المصدر السابق : 208.

وجود من يعلق ،والمتلقي حينما يتلقى الحوار مباشرة بلسان الشخصيات يكون على درجة من الاقتناع بأن ما يراه هو قريب من الواقع المعاش ذلك إنهُ –أي الحوار **(يجسد الحياة ويعرضها كما هي عليه في الواقع)**[1] .

إن هذا الحوار عمل على تقديم شخصية جديدة هي شخصية الرجل المتحاور مع الدليل المتنقل ،إذ يتضح بانها شخصية يغلفها الخوف والحذر والقلق، فالراوي يترك الشخصيات لتقدم نفسها بعيداً عن تفسيراتها أو تعليقاتهِ أو إشارته*.

والراوي يعمد هنا إلى التركيز على جانب الوعي في شخصية الدليل المتنقل والتي لم يوضحها عند تقديمهِ تلك الشخصية إذ عمل على تقديمها بطريقة غير مباشرة.

وقد يعمد الراوي إلى الطريقة غير المباشرة في تقديم شخصياتهِ في محاولة منهُ لكسر الرتابة التي اعتاد عليها المتلقي، إذ نجدهُ يقدم شخصية المخرجة – التي تعمل على إخراج حكاية العائلة في فيلم سينمائي –لا عن طريق الحوار ولا عن طريق إفصاح الشخصية والتكلم بلسانها ، بل عن طريق حديث شخصيات أخرى عنها ،إذ يقدم مندوب السينما حياة أو شخصية المخرجة ويرويها لأفراد العائلة قائلاً **(إن الست الدكتورة ليست طبيبة ولكنها مخرجة مسرح وسينما سافرت إلى أمريكا لدراسة المسرح هناك وحصلت على الدكتوراه في فن المسرح في إحدى جامعات أمريكا وعادت في الشهر الماضي إلى مصر .. أخذوا إقراراً عليها لحظة العودة الا تهتم سوى بمشاكل الفقراء والمحتاجين والمعوزين من أبناء مصر ،وإلا سحبوا منها الدكتوراه أو خصموا من مرتبها تكاليف البعثة ... تعبنا في البحث عن طلبها لدرجة أننا قررنا الإعلان عن جائزة مالية ضخمة لمن يعثر على مثل هذهِ الحالة)**[2] .

---

(1) الفن القصصي والروائي في أدب موسى كريدي حسنين غازي لطيف ، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الطابعة ، جامعة بغداد ، كلية التربية ، 1998: 149–150.

* ثمة امثلة أخرى لهذا النوع ، بيد إننا إكتفينا بهذا المثال لتشابه وظيفة الحوار في بقية الأمثلة ينظر على سبيل المثال رواية المزاد :110.

(2) أرق الفقراء: 251.

فعبر تقنية الإسترجاع المعلوماتي تقدم شخصية المخرجة من قبل مندوب السينما ، إذ يقول إنها دارسة في أمريكا وحاصلة على شهادة الدكتوراه ويفسر سبب تسميتها بالدكتورة وما إلى ذلك ، ففي حديثهِ عنها وسرد كل ما يتعلق بها إنما يقدمهُ بإسلوب غير مباشر فالمتلقي يستطيع رسم صورة الشخصية بصورة أكثر دقة ، إذ يتلقاها من أفراد مقربين من الشخصية عايشوا تلك الحالة ، أي إن حالة الإقتناع التي تروم كل شخصية تحقيقها في ذهن المتلقي تصبح قابلة للتحقق في حالة التقديم غير المباشر .

نخلص مما سبق إن أغلب شخصيات الرواية عانت من غياب الإحساس الإنفعالي والعاطفي ، وفي بعض الأحيان لم يعتنِ الراوي بتصوير الجانب النفسي لبعض الشخصيات ، وهيمنة الشخصيات ذات الصفة السلبية ، زيادة على إنتفاء الشخصية الرئيسة وتوزيع الأدوار على شخصيات ثانوية متعددة .

الفصل الثالث
المروي له

المبحث الأول : المروي له وأنواعه .

المبحث الثاني : المستويات السردية .

المبحث الأول
المروي له وأنواعه

من المسلم به إن كل حكاية تعمل جاهدة على تحقيق مبتغاها أو هدفها من القصّ ، إذ لا يتحقق ذلك الهدف إلا بتلازم مضمون الحكاية مع مبناها وهذا ما تحققه علاقة الراوي بالمروي له ، فالطرف الأول وهو ما يطلق عليه –أحيانا– وحسب اللغويين . بالباث الذي يقوم ببث رسالته إلى المستقبل وهو المروي له ، فهما قطبا الإرسال والتلقي اللذان يشكلان مكونات النص الداخلية إذ تقوم هذه المكونات **((بتشكيل النسيج الدلالي والتركيبي للنصوص الأدبية باعتباره فعالية تراسليه تقوم على البث والتقبل والإرسال والتلقي وبذلك تتكون الأبعاد الدلالية للنصوص بين هذه الأقطاب))** [1]

وعلى هذا اصبح لزاما دراسة العلاقة بين الراوي والمروي له ، فوجود الطرف الأول يستلزم وجود الطرف الثاني ذلك إن **((كل تعبير لغوي موجه دائما نحو المخاطب))** [2] وقد أطلق بنفيست على تلك العلاقة (أي علاقة الراوي بالمروي له) بالترهين السردي [3] ،فهما عنصران متلازمان ،ويبدو إن ذلك التلازم دفع جاتمان إلى الاعتقاد بالقول إن خصائص المروي له تتخذ في الغالب خصائص الراوي **((فعندما يوجد راو ظاهري أو صريح فهناك أيضاً مروي له ظاهري أو صريح وعندما يكون هناك راو خفي أو غير ظاهري فلابد وان يقابله مروي له خفي أو غير ظاهري كما وإن غياب الراوي كلياً لابد وأن يقابله المروي له أيضاً))**[4] ،ويبدو حليا من معاينة النص السابق بأنه يوضح أنواع المروي له والتي سنتطرق إليها لاحقا.

---

(1) التلقي والسياقات الثقافية ، بحث في تأويل الظاهرة الأدبية ، د.عبد الله إبراهيم ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، دار أويا للنشر والتوزيع : ص10 .

(2) شعرية النص الروائي ، بشير القمري ، شركة البيادر للنشر ، 1990 : 75 .

(3) ينظر : تحليل الخطاب الروائي : 383 .

(4) الصوت الآخر : 132 .

وفي صدد العلاقة بين الراوي والمروي له ،فثمة دراسات تشير إلى المسافة القائمة بينهما حسب قرب الراوي من المروي له أو ابتعاده ،إذ يكون في الحالة الأولى راويا تقريبيا يعمل على ردم المسافة بينه وبين المروي له فيما يكون ابعاديا حينما تنشأ تلك المسافة بينهما [1]

اهتم البنيويون بهذا المكون السردي وأولوه عناية على الرغم عن دمجهم بين مصطلحات القارئ الحقيقي والقارئ المفترض والمروي له على الرغم من الهوة الواسعة بين تلك المفاهيم [2] . إذ **((بشر بارت بعصر القارئ ودعا إلى موت المؤلف فلقد عدّ القارئ منتجا للأدب لا مستهلكا فحسب))**[3] ورغم انه قد أشار إلى مصطلح المروي له ضمنيا في دراسة لاحقة إلا انه لم يوضح مفاهيم ذلك المصطلح المستقلة ، إذ خلط بين مفهوم المروي له مع القارئ أو المخاطب أو المستمع [4] .

وكذلك يوافق تودوروف بارت الرأي إذ نجده في معرض حديثه من المتلقي داخل النص مهملا المروي له إذ يقول : **((إن العمل الأدبي هو خطاب في الآن نفسه، إذ يوجد سارد يروي القصة وهناك في مواجهته قارئ يتقبلها ويهتدي إليها))** [5] إذ بقي هذا الدمج والخلط بين تلك المفاهيم حتى مجيء جير الدبرس الذي فصّل القول في دراسته (مقدمة لدراسة المروي عليه) كل متعلقات هذا المصطلح واوضح الفروقات الجوهرية مع المصطلحات الأخرى وآول ما نبه إليه أن مصطلحي الراوي والمروي له هما مكونان أو شخصيتان **(داخل نصية يجب تناولهما بحذر**

---

(1) ينظر : نحو نظرية للراوي التقريبي ، روبن ورهول ، ترجمة : سلمان حسن العقيدي ، مجلة الثقافة الأجنبية ، ع2 ، 1992 : 125 .

(2) ينظر : الصوت الآخر : 129 .

(3) ينظر الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية ، د.عبد الله الغزامي ، النادي الأدبي الثقافي ، الرباط ، ط1 ، 1985 : 73 .

(4) ينظر : الأسلوب السردي ونحو الخطاب المباشر وغير المباشر ، آن بانفيلت : 94 .

(5) ينظر : المصدر نفسه ، والموضع نفسه .

حتى لا يختلطا مع غيرهما)[1] إذن فآن برنس يقر بأنهما من مكونات النص الداخلية ليزيل بذلك الالتباس ويوضح الفرق بين الراوي . الذي هو بنية داخلية أي يقع داخل عالم الحكاية . والقارئ الذي يقع خارج عالم الحكاية ، فلا يعقل ان يوجه الراوي خطابه مباشرة إلى القارئ.

وقد أفضت تلك الدراسة مع دراسات أخرى لاحقة لها إلى التفريق بين مصطلحات المروي له والقارئ الحقيقي والقارئ الضمني ،فالمروي له **(هو الشخص الذي يوجه له السرد داخل النص القصصي ذاته)** [2] أما القارئ الحقيقي فهو **(الذي يعيش عيشة مستقلة في العالم المادي)**[3] وهو **(إنسان من لحم ودم يتناول العمل القصصي أو الروائي ليستمتع به متى شاء)**[4] ، وتكون علاقته بالمؤلف الروائي علاقة انفصال إذ **((ليس ضرورة جعل القارئ مكونا في كل الأطوار من مكونات العمل السردي المؤلف ،إذ قد يظل هذا العمل قابعا بين دفتي الكتاب زمنا طويلا فلا يقرأ فارتباط القارئ بالمؤلف الروائي لا يكون متصلا بل منفصلاً))** [5]

وقد ميزت بانفليت بين القارئ الحقيقي والمروي له بالقول **((أن القارئ لقصة نثرية أو شعرية والمسرود له في هذه القصة لا ينبغي الخلط بينهما ، فالأول حقيقي والثاني خيالي وإذا حصل بينهما تشابه كبير ، فذلك استثناء وليس قاعدة))** [6] .

فيما يعرف القارئ الضمني بأنه شخصية خيالية تتموضع **((داخل النص بهدف الوقوف عند خصوصيات النص اللغوية والأسلوبية وما يكتنفه من أبعاد اجتماعية**

---

(1) مقدمة لدراسة المروي عليه :جيرالد برنس ، ترجمة : علي عفيفي ، مراجعة :جابر عصفور ، مقدمة المترجم ، مجلة فصول ، مصر ، ع12 ، 1993 : 175 .

(2) الصوت الآخر : 130 .

(3) طرائق تحليل السرد الأدبي : 85 .

(4) الصوت الآخر : 130 .

(5) في نظرية الرواية : 282 .

(6) طرائق تحليل السرد الأدبي : 85 .

وتاريخيـة)) [1] وهذا ما يؤكده آيزر فهو لديه **((بنيـة نصية تتطلـع إلـى حضور متلق مادون أن تحدده بالضرورة))**[2]

أما الفرق بين المروي لـه والقارئ الضمني فيكمن في كون **((المروي لـه قد يمتلك حضورا مجسدا فـي شكل شخصية قصصية حقيقيـة داخل العمل السردي بينمـا يظل القـارئ الضمني شخصية متخيلـة داخل السرد))** [3] وقد أكدنا سفاً أن **(المادة السردية إنما هي مدونـة قوامها الإرسال والتلقي)** [4] ، فلقد وضع سيمور جاتمن ثلاثة مستويات حدد من خلالها طبيعة العلاقة التي تربط المرسل بالمتلقي وهي :

1- مستوى يحيل على مؤلف حقيقي يعزى إليه الأثر الأدبي ،يقابله قارئ حقيقي يتجه أليه ذلك الأثر .

2- مستوى يحيل على مؤلف ضمني ،يجرده المؤلف الحقيقي من نفسه يقابله قارئ ضمني يتجه إليه الخطاب .

3- مستوى يحيل على راوٍ ينتج المروي يقابله مروي له يتجه إليه الراوي [5] .

وبتحديد الموقع الذي ينتظمه كل مستوى من مستويات العلاقة السابقة تدرس العلاقات التي تربط كل نوع ، وما يهمنا هنا هو دراسة العلاقة الأخيرة (أي علاقة الراوي بالمروي له) إذ وجد بأنها تنتظمها علاقات أربع هي :.

1- أن يسرد راو غير مشارك بالحدث لمروي له غير مشارك بالحدث .

2- أن يسرد راو مشارك بالحدث لمروي له مشارك بالحدث .

---

(1) الأدب المقارن وجمالية التلقي ، منغريد كوستيجر ، ترجمة :عبد الرحمن طنكول ، مجلة آفاق المغرب ، ع6 ، 1987 : 42 .

(2) نظرية التلقي –مقدمة نظرية– ، تأليف:روبرت هول ، ترجمة :عز الدين إسماعيل ، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة ، ط1 ، 1994 : 205 .

(3) الصوت الآخر : 131 .

(4) التلقي والسياقات الثقافية : 9 .

(5) المصدر نفسه : 9 .

3- أن يسرد راو غير مشارك بالحدث لمروي له مشارك بالحدث .

4- أن يسرد راو مشارك بالحدث لمروي له غير مشارك بالحدث [1] .

ولقد احتلت دراسة المروي له أهمية كبيرة في الدراسات الحديثة ،متأتية من طبيعة الوظائف التي يؤديها داخل البنية السردية وهي جملة وظائف لخصها الناقد فاضل ثامر منها **((التوسط بين الراوي والقارئ والإسهام في تأسيس الإطار السردي والمساعدة على تحديد سمات الراوي ،وتوكيد بعض الثيمات (الموضوعات) ، والإسهام في تطوير الحبكة ،وقد يصبح الناطق باسم القيم الأخلاقية للعمل))**[2] .

وفي ضوء المفاهيم السابقة تحدد أنماط المروي له التي سنعتمدها في تحليلنا لهذا المبحث وهي :[3]

1- المروي له الممسرح (الظاهري):وفيه نكون إزاء شخصية ذات حضور واضح ،لها صفاتها ومعالمها الواضحة ،تضطلع بدور حيوي في توجيه الأحداث وبلورتها ، فهو أذن شخصية مجسدة داخل النص السردي ،أي ان المروي له متواجد على مستوى القصة .

2- المروي له غير الممسرح (غير الظاهري):وهو الذي يكون شخصية غير معروفة الصفات وغير محددة المعالم ،وتكون غير مشاركة بالأحداث ،كما انه

---

(1) المروي له في الرواية العربية الجديدة ، الموقع ، الشكل والوظيفة ، رزوقي عباس مبارك ، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الطابعة ، كلية الآداب – جامعة البصرة ، 1994 : 12 .

(2) الصوت الآخر : 133 ، ولمزيد من التفاصيل ينظر :السردية في النقد الروائي العراقي: 228 .

(3) ينظر :السردية في النقد الروائي العراقي : 208 .

لا توجد إشارة تدل على وجودها ويكون ذلك الوجود ضروريا ذلك انه لابد من وجود من يتلقى السرد لان الراوي لا يسرد لنفسه بمعنى أن هذا النوع هو شخصية موجودة في ذهن الراوي فقط ،وقد عزا أحد الباحثين أسباب وجود هذا النوع إلى انه **((من بقايا السرد الكلاسيكي الذي كان يشيع في الكتابات القصصية والروائية في القرن التاسع عشر عندما يسعى الراوي لكسب ثقة القارئ وإقناعه بصدق سرده وآرائه))**[1] .

3- المروي له شبه الممسرح :وهو النوع الذي يقف بين التمسرح وعدمه إذ يشار إليه من قبل الراوي ويكون غير مشارك بالحدث ،أو قد يكون شخصية محددة في صفة معنية يحددها الراوي على وفق مخاطبته للمروي له .

المروي له الممسرح الظاهري :-

حفلت الثلاثية بهذا النوع ، إذ نلحظ ان اغلب الشخصيات وحتى الثانوية كانت تتلقى السرد من الراوي وبذلك تكون مروي لها ممسرحة ، ففي رواية نوم الأغنياء يخاطب الراوي (-وهو- الناقد الأدبي) -الذي ذهب إليه المؤلف لقراءة روايته وهو شخصية ممسرحة ولها دورها في الخطاب السردي- المروي له وهو المؤلف إذ يقعان في المستوى السردي نفسه ، فيقول **(كل هذه التطورات تحدث في مصر ثم تحضر لي وتطلب مني قراءة روايتك أف واسمها :شكاوى المصري الفصيح أي شكاوي ونحن على أبواب زمن الكسب بلا حدود ، مادام الكسب هو هدفك لن يسألك أحد عن وسائلك أو طرقك ، اعرف انك لن تصدق هذا ، هاهي قصاصة ورق بها بعض الموضوعات المطلوبة مني فورا أقدمها لك كدليل على صدقي)** [2] فالمروي له في النص السابق هو المؤلف وهو الشخصية الرئيسة ، والراوي هو الناقد وكلامه موجه بصورة مباشرة للمؤلف الذي هو المروي له المحدد الصفات مسبقا ، فهو ذو شخصية مجسدة داخل النص وهو صاحب الدور الأساس

---

[1] الصوت الآخر : 140 .

[2] نوم الأغنياء : 54 .

في تغيير أو صنع الأحداث وهو – مروي له – ذو دور إيجابي فلم يكتف بالإصغاء بل اضطره –الراوي – إلى جره في نقاش وان كان عقيما إلا انه فرض رأيه وعارض رأي الراوي (الناقد) .

ومن أمثلة هذا النوع كذلك النص الذي يخاطب فيه الأستاذ الدليل المتحرك عن ما يدور في مصر هذه الأيام فيقول **(أنا صغير السن نسبيا ، جيلك عاصر ثلاثة عهود الملك والثورة وهذه الأيام ، من السهل الحديث عن العهد الأول والثاني ، كانت الأمور واضحة والمسائل محددة ودوائر الصراع مرسومة بخطوط يراها الكل أما في هذه الأيام فأنا اطلب منك النزول وأن تلف أركان مصر الأربعة تبحث عمن يفهم حدود الصراع الدائر انك لن تجد هذا الشخص وان عثرت عليه سيكون ذلك إحدى المعجزات)** [1]

في النص السابق يوجه الراوي (الأستاذ) خطابه بصورة مباشرة للمروي له (الدليل المتنقل) وكلاهما شخصيتين ممسرحتين ظاهرتين فهما شخصيتان داخل النص مشاركتين في صنع الأحداث ، فمن خلال كلام الأستاذ يظهر جليا تركيز الراوي على المستجدات وما طرأ على الساحة المصرية من أحداث جعلت أبناء المجتمع غير قادرين على تحديد ماهية الصراع ان كان داخلياً أو خارجياً وهذا ما سيؤثر على معرفة المروي له إذ جاءت مؤكدة لكل ما يطرحه الراوي من قضايا وهموم الوطن غير المحسومة أي تأكيد موضوع الرواية .

وقد يحدث تبادل مواقع في عملية السرد ، إذ يتحول الراوي إلى مروي له والمروي له إلى راوٍ ولابد أن يرافق هذه العملية وظيفة يؤديها الراوي أو المروي له المتحول وهذا ما نلحظه في كلام المؤلف الموجه إلى رباب بعد نقاشهما عن الرواية وطلبها منه بعض الإيضاحات عن المخطوط إذ يقول **((إسمعي أنا لا احترم الروائي الذي يتكلم كثيرا عن العمل الذي سيكتبه ويتصل**

---

[1] المصدر نفسه : 191 .

بالجرائد وطلب نشر خبر عنه يقول انه سافر إلى الإسماعيلية حيث يعكف على عمل جديد وبعد العمل يظل يتحدث عنه))[1] .

فالمروي له في النص السابق ممسرح ظاهري وهو شخصية رباب حيدر وهي شخصية معروفة المعالم لدى القارئ ويبدو أن الراوي أراد إبراز بعض سماته –وهو المؤلف – من خلال كلامه في رفضه لطريقة الإعلان عن روايته ، تلك الفكرة التي ألمحت إليها الناقدة –أي المروي له – ومن ملاحظة النص السابق نجد أن الراوي والمروي له يقعان في الرتبة نفسها فشخصية المؤلف (الراوي) توازي شخصية الناقدة (المروي له) في هذا المستوى السردي ، كما ان شخصية المروي له في النص هي شخصية إيجابية فهي شخصية مشاركة في الأحداث ولها دورها المميز في بلورتها .

فيما نلحظ في النص الآتي تبادل المواقع ، إذ تصبح الناقدة راويا والمؤلف مرويا له كما في النص الذي يوضح كلام رباب ورأيها في المخطوط فتقول **((يوجد الكثير من التغيرات التي لابد من الوقوف أمامها قبل الانطلاق في أحداث الرواية حتى تضمن حسن المسير والتسلسل الطبيعي والمنطقي ، قلت انهم صحوا من النوم ، أي انهم كانوا نياما أين ؟))**[2] .

بعد أن تلقت رباب الخطاب من المؤلف (الراوي) غادت هي الأخرى في هذا النص لتوجه إليه كلامها من خلال الأسلوب المباشر فكلمتي(تضمن ،قلت) تدل على وجود مروي له ممسرح يقف بمواجهة الراوي (رباب) وكلاهما شخصيتان ممسرحتان ، ويبدو أن الراوي (المؤلف) في النص السابق أبدى رغبته في أن يكون مرويا له بدليل تلقيه الكلام وهو طويل ومن ثم مناقشته ،وكلا الطرفين مشاركين بالحدث .

أما في رواية المزاد فتبدو صورة المروي له الممسرح واضحة في شخصية الأستاذ الذي يتلقى الخطاب من أحد حراس مقبرة الخديوي توفيق الذي أصر بأن

---

(1) المصدر السابق : 78 .

(2) المصدر نفسه : 85 .

الخديوي سيعاود الظهور من جديد ولكن برفقة المحتلين الجدد فيقول ((**المحتل هذه المرة مزدوج هناك محتل فعلي بعيد تفصله عنا المحيطات وهو المحتل الأصلي وهناك محتل شريك يقف على حدودنا وهو مجرد شريك في الاحتلال وسيكون لهما ممثلان في موكب العودة**))[1] .

فالمروي له في النص السابق شخصية معروفة الصفات وهي شخصية مثقفة ، (المروي له) الأستاذ لا ينفك يكثر من الأسئلة الأمر الذي جعل الراوي (أحد الحراس) يوجه له السرد بتعابير لا تخلو من الغاز فثمة إشارة ضمنية إلى الاحتلال الصهيوني الجديد لمصر وكما هو واضح فآن الراوي والمروي له كلاهما شخصيتان مجسدتان في النص .

ويبدو إن إصرار الروائي في التركيز على سياسة مصر الخارجية ورفضه لمبادرة السادات في عقد السلام مع الصهاينة دفعته إلى إعادة تأكيده رفض للفكرة اكثر من مرة ففي النص التالي يوجه الدليل المتنقل سرده إلى أحد الواقفين في باب جامع – أراد إن يصلي فيه الدليل – إذ يتساءل فيه الدليل عن اختلاط المفاهيم بين الصديق والعدو ، فيقول ((**من هو العدو ، ومن هو الصديق ؟ هل تعرف إنها مسالة محيرة عدو اليوم يصبح صديق الغد وصديق ألامس يصبح عدو اليوم ، ومن كان شقيقي مطلوب مني قتله وعدوي التقليدي ان ضربني على خدي الأيمن يجب أن أدير الأيسر ولا اعرف على أي أساس يتم هذا ولكن لا تجرني للحديث في مثل هذه الأمور**))[2] .

فالمروي له في النص السابق رجل كان واقفا على باب الجامع التقاه الراوي (الدليل المتنقل) ووجه له السرد حينما سأل الأول فيما لو كان قادما من جهة معادية ، فالمروي له وان كان شخصية ثانوية غير مشاركة بالحدث ألا إنها تلقت السرد مباشرة من راوٍ ممسرح له دور في الأحداث وهو مشارك فيها فالمروي له في النص

---

(1) المزاد : 110 .

(2) المصدر السابق : 208 .

السابق شخصية مؤكدة لموضوع الرواية فعن طريق أسئلته استطاع إن يجر الراوي إلى نقاش تكون نتيجته تأكيد ما يريده الروائي .

وفي السياق نفسه أي – تأكيد لموضوع الرواية – نورد المثال التالي الذي يدور حول نقاش أحد الناشرين مع المؤلف (شخصية الروائي في العمل) ، إذ تكون كلا الشخصيتين ممسرحتين ويبدو ان الرواي (مؤطر النص ككل) أراد إيضاح بعض سمات ذلك الناشر من خلال كلامه إذ يقول ناصحا المؤلف بتغيير الموضوع **((فكرّ جيداً وعُدّ إلي ولابدّ وانك ستعود لانه لا يوجد من يقبل نشر روايتك بهذه الصورة إنها تهاجم نظام الحكم ومن لا يقف مع النظام فهو ضده حتى لو كان الهجوم بسيطاً))**[1] .

من خلال كلام الراوي (الناشر) ، الموجه الى المروي له (المؤلف) نستطيع إن نستشف بعض سمات ذلك الراوي إذ يتضح موقفه من ثورة يوليو ورفضه اياها فالراوي وان كان غير مشارك بالحدث إلا انه استطاع توجيه كلامه لمروي له مشارك أو صانع للحدث نفسه وهو المؤلف .

أما في رواية أرق الفقراء فلقد تعددت وتنوعت صور المروي له –الممسرح الظاهري – إذ نجد أمثلة هذا النوع في كل السرود الموجهة إلى الشخصيات سواء كانت ثانوية أم رئيسة منها السرد الذي يتلقاه المؤلف (شخصية الروائي في العمل) من موظف المحطة والذي يبين له فيها أسباب عدم أخذه للحقيبة التي أراد المؤلف إيداعها في صندوق الأمانات – وهي في الحقيقة تضم مخطوط الرواية – إذ يقول **((انه يرفض اخذ الحقيبة لأربعة أسباب : أولها أن الحقيبة بدون مفتاح وفي هذه الحالة تعد سهلة السرقة ، ثانياً : انهم يقبلون الحقائب الكبيرة التي يكون في حملها مشكلة بالنسبة لصاحبها ...))**[2] .

---

(1) المصدر نفسه : 350 .

(2) ارق الفقراء : 104 .

فالمروي له في النص السابق هو المؤلف وهو مشارك في الأحداث – فهو الراوي في القصة – واضطلع بدور إيجابي إذ انه غيرّ من مسار الأحداث بقراره في إخفاء المخطوط في القبور .

ومن أمثلة هذا النوع ما تقصه المخرجة لتصوراتها عن الفيلم وكيفية معالجته لأفراد العائلة – المليونير – إذ تقول ((**الفيلم سيقدمكم كعائلة متماسكة يحب أفرادها بعضهم وسكان القصر سيقدمهم لا يربط بينهم سوى الكراهية والتمزق والفجور والخلاعة والعلاقات الجنسية الشاذة ، يا عزيزي أنت احسن حالاً مني ...**))[1] .

من ملاحظة النص السابق نجد أن المروي له هو شخصية مشاركة بالحدث فهو الشخصية الرئيسة أي (المليونير) وهو صاحب قرار البيع فكلاهما الراوي والمروي له محدد السمات والملامح والأدوار في الحكاية ، ولقد جاءت وظيفة المروي له (المليونير) محددة لسمات الراوي (وهي المخرجة) ، إذ يظهر كلامها الموجه إلى المليونير طريقة تفكيرها اتجاه مصر وفقرائها فهي لم تفكر في تقديم الواقع كما هو ، وإنما حاولت تقديمه وتوظيفه فنياً على وفق ما تمليه عليها دراستها حينما كانت في أمريكا .

وقد يحدث أن يقوم الراوي (مؤطر النص) بسرد حادثة معينة أو نقل النص من شخصية إلى شخصية أخرى في العمل ، كما هو الحال في النص الآتي وان كان نقله بصورة غير مباشرة إذ يقول الراوي واصفاً كلام صديق المؤلف بنصحه للأخير أن يدخل شركات التوزيع من منافذ معينة ((**قال له الصديق ، انه اخطأ لانه يذهب إلى شركات التوزيع من النافذة ،ولا يدخل من الباب ولا يلقي على من يجلسون هناك السلام بلغة العصر**))[2] .

---

(1) المصدر نفسه : 264 .

(2) المصدر السابق : 143 .

وما يهمنا هنا هو السرد الموجه من الراوي وهو صديق المؤلف إلى المروي له وهو المؤلف إذ هما شخصيتين مجسدتين في العمل ، فالمروي له في النص السابق ذا دور إيجابي ذلك انه لا يكتفي بالإصغاء إنما يعمل على تطبيق نصيحة (الراوي) الصديق بالذهاب إلى تلك الأماكن بعد مساعدة الصديق ، فالعلاقة بين الراوي والمروي له هي علاقة تفاعل وتأثير .

ومن أمثلة هذا النوع أيضا ما نجده في شخصية الضابط الكبير الذي عقد مؤتمراً صحفياً حول قضية العائلة إذ يوجه سرده إلى مجموعة من الصحافيين يتلقون السرد منه مباشرة ، فيقول **((الحقيقة أيها الاخوة ، كنا نرغب في إحضار هذه الأسرة ، ولكني سأصارحكم كاخوة لنا ، بسرّ أرجو ألا يخرج من باب هذه القاعة ، لقد تقدمت هذه الأسرة بطلب سأرسل من يحضره من ملف الأسرة تطلب عدم مواجهة هذا المؤتمر))**[1] .

فالراوي وهو (الضابط الكبير) وهو شخصية ممسرحة ولها دورها في الأحداث قامت بتوجيه السرد إلى مجموعة صحافيين فعلى الرغم من كونهم شخصيات ثانوية إلا انهم اضطلعوا بدور مهم في الحدث ، إذ قام أحدهم باستفزاز الضابط الكبير ، الأمر الذي دفع بالأخير إلى إنهاء هذا المؤتمر ، فالمروي له كان إيجابيا في النص السابق على الرغم من عدم مشاركته بالحدث الرئيس بيد انه اثبت دوره الفاعل في اللحظة التي أتيحت له الفرصة فيها .

ويبدو أن حالة (تبادل المواقع) بين الراوي والمروي له قد جسدت حضورها في أجزاء الثلاثية ، إذ نجدها في هذه الرواية متمثلة بشخصيات الضباط الذين أرسلوا لجمع المعلومات عن العائلة إذ يكون أحدهم في الحالة الأولى راوٍ بضمير المتكلم وهو أحد الضباط إذ يقول **((أرسلنا ضابطاً إلى العنوان الذي قدمه المليونير الرجل الكبير في العائلة على عنوان القرية التي حضر منها))**[2]، إذ يروي هذا

---

(1) المصدر نفسه : 126 .

(2) المصدر السابق : 26 .

الضابط لجماعته ما قاموا به فهم يتلقون السرد منه ، لكنه في المرة الثانية يتلقى السرد من الوزير هو وجماعته فيصبح مرويا له حينما يسألهم الوزير عن الوثائق بالصوت والصورة فيقول **(أين الوثائق الصوت والصورة ؟ كان الكلام جديد علينا بالنسبة لنا الوزير يطلب وثائق من نوع جديد)** [1] فلا يخفى في النصين السابقين حضور الراوي مؤطر النص بعده أحد الضباط الذين يوجهون السرد ومن ثم يصبح مرويا له حينما يخاطبهم الوزير ، فعملية تبادل المواقع واضحة .

- المروي له غير الممسرح (غير الظاهري) :

وهو المروي له الذي لايمكننا معرفة صفاته أو معالمه أو أية إشارة تدل على حضوره في النص عدا كونه عنصراً مكملاً لفعالية الإبلاغ السردي ، ولما كانت الثلاثية ينتظمها نسق التضمين – كما أشرنا آنفاً– ، وفي حكاية المؤلف الأصلي أو الروائي وحكاية المؤلف الذي يكتب عن العائلة وكان كلا الروائيين غير ممسرحين فلا بد وأن يقابلهما مروٍ له غير ممسرح ، وهو ما أثرته نصوص الثلاثية فمن خلال استقراء تلك النصوص لم نستطع الوقوف على أية إشارة أو ملمح أو معلم لأي من هؤلاء الروائيين ، فعلى امتداد السرد للحكايتين التي يروي كل جزء فيها راوٍ غير ممسرح يقابله مروٍ له غير ممسرح ، فالراوي (مؤطر النص ككل) يروي حكاية المؤلف (شخصية الروائي في الحكاية الأولى) وحكاية العائلة لمروٍ له غير ممسرح غير ظاهر .

ففي رواية نوم الأغنياء يبدأ الراوي سرده عن المؤلف (شخصية الروائي)عند انتهائه من عملية الكتابة ، بيّد إننا لانجد هناك مروياً يستمع لما يقوله الراوي ، ومع استحالة تحديد وجود المروي له فلا بد أن تستحيل عملية تحديد الصفات أو الإشارة إليه مباشرة أو بصورة ضمنية وهذا ما يسجله النص الآتي ، إذ يقول الراوي _(مؤطر النص) :

---

[1] المصدر نفسه : 27 .

((– الكتابة لعنة انتهت الرواية هكذا ، والكلمة السابقة التي انتهت بها الرواية لم ترد على لسان أحد الأشخاص وليس جزءاً من السرد ولكنها جملة همس بها المؤلف لنفسه بعد إن إنتهى تماماً من كتابة روايته) [1] فالمروي له في النص السابق ينعدم تماماً ويختفي في الظاهر بيدّ انه يظهر في عمق النص إذ يكون قابعاً خلف المعنى [2] ، وتنبغي الإشارة إلى أن هذا النوع يكون غير مشارك في الأحداث إذ يقع خارج الحكاية والنص .

ومن أمثلة هذا النوع ايضاً قول الراوي (مؤطر النص) واصفاً حنين المؤلف إلى قريته بضمير الغائب **((وقف المؤلف أمام المقهى شعر بشوق جارف لذلك الصمت الأخضر الوارف في قريته البعيدة ، الذي يغري الإنسان حتى يكاد ينسى الركض اليومي ، أحس بلهفة للناس هناك كيف تسيل الحياة من بين أصابعهم بطيئة مُشعة بالرضى هناك يقول كل منهم لنفسه : لا شيء يساوي متعة الاطمئنان))** [3] .

المروي له في النص السابق يكتفي بوظيفة التلقي والإصغاء لكل ما يصدر من راوية ، إذ يسرد الراوي (مؤطر النص) حالة الحنين والشوق الجارف الذي ينتاب المؤلف فلا نجد صفات المروي له فهو لا يحدده ولا يعّرفه بل يكتفي بالسرد له .

وفي رواية المزاد نجد أمثلة هذا النوع واضحة ايضاً وكثيرة إذ يروي الراوي غير الممسرح حكاية المؤلف وبحثه عن دار نشر وتوزيع ، فهو يروي تلك الفصول كلها بضمير الغائب ولا نجده يخاطب أو يشير إلى المروي له ، ومن ذلك قول الراوي غير الممسرح عن المؤلف ولقائه بأحد الناشرين فيقول واصفا ذلك اللقاء وما دار فيه **((قال له انه سيدله على طريقة مذهلة للكسب السريع والمضمون بعيداً عن كل المخاطر التي قد يتصورها أحد ، أن يجمع بعض القصص والروايات**

---

(1) نوم الأغنياء : 5 .

(2) ينظر : المروي له في الرواية العربية الجديدة : 64 .

(3) نوم الأغنياء : 106 .

المقررة على تلاميذ المدارس ويقرأها ويقوم بكتابة قصة فيها كل مقاييس هذه القصص ويمكن أن تقررها الوزارة ، أيّ يفصل القصة حسب المواصفات والمقاسات ويذهب بها بعد طبعها إلى اللجنة المختصة في الوزارة وان قررتها الوزارة يأتي دور النشر سيطبعها له بالملايين)) [1] .

يسرد الراوي (مؤطر النص) حال المؤلف مع أحد الناشرين وهو هنا لا يحدد صفات المروي له ولا يوضح معالمه فهو يسرد لانه لابد من وجود من يتلقى هذا السرد ويكتفي المروي له هنا أيضاً بوظيفة التلقي والإصغاء فقط .

وفي السياق نفسه يروي الراوي (مؤطر النص) رحلة المؤلف في البحث عن دور نشر كانت الناقدة رباب حيدر قد اعطته عناوينها فيقول **((خرج المؤلف من منزله صباحا لكي يمر على باقي دور النشر وينتهي من الأمر ، كانت رباب قد حددت له دور النشر وأعطته عناوينها ، كان يعرف بعضها بحكم علاقاته ولكنه جعل ورقة رباب دليله في رحلته))** [2] .

فالراوي في النص السابق يوجه سرده إلى مروٍ له لا على التعيين فهو شخص غير محدد وواضح المعالم والصفات .

أما في رواية **أرق الفقراء** فلقد تجسد هذا النوع في مواضع كثيرة ، سواء ما تعلق منها بحكاية المؤلف أم حكاية العائلة ، منها قول الراوي غير الممسرح عن سعادة المؤلف بعد الانتهاء من طبع روايته فيقول **((بعد انتهاء متولي من طبع الرواية قام المؤلف بتصحيح البروفة الأولى ، وبدأت التصميمات تمهيداً لمراجعتها ثم يعطي أمر الطبع ، تمت كل هذه المراحل بسرعة جعلت المؤلف سعيداً ، راجع المؤلف الرواية بعد تصحيح الأخطاء ثم أعطى أمر الطبع))** [3]

---

(1) المصدر السابق : 106.

(2) المصدر نفسه : 327 .

(3) ارق الفقراء : 87 .

لا يشير الراوي (غير الممسرح) إلى المروي له ضمناً ولا علناً ولا يحدد صفاته ومعالمه بل يستمر في سرده متوجهاً إلى المروي له غير الممسرح الذي تفرض الضرورة وجوده .

ومن الأمثلة الأخرى لهذا النوع في الرواية نفسها قول الراوي غير الممسرح عن تصور المؤلف المسبق لسهولة تجليد روايته وتغليفها ومن ثم نشرها **((كان المؤلف يتصور انه بعد الانتهاء من طبع روايته ستمر بعملية التجليد والتغليف ثم تصل إلى شركة التوزيع وهي المحطة الأخيرة))** [1]

إذ يشير النص السابق إلى المعرفة الكلية للراوي غير الممسرح والذي يروي لمروٍ له غير ممسرح لا يعرف ما الذي سيؤوي إليه الحال مع المؤلف وروايته ، فلا نجد معالم أو صفات محددة للمروي له ، وتبقى مسألة وجوده ضرورة تفترضها بنية النص .

المروي له شبه الممسرح :

وهو النوع الذي يقع داخل عالم الحكاية ، إذ يخاطبه الراوي بعبارات منها يا أصدقائي أو يا أحبائي أو يا سامعي [2] ، أو يمكن الاستدلال عليه من الضمائر التي يخاطب فيها الراوي المروي له .

ومن استقراء نصوص القعيد أمكننا تسجيل هذا النوع في مواضع عدة إذ حفلت به الثلاثية ، ففي رواية نوم الأغنياء فقد تمثل هذا النوع في كلام الراوي مؤطر النص عن مؤلفي الرواية فيقول **((هذه الرواية لها مؤلفان : مؤلف يقدم العمل كله ومؤلف داخلي ، المؤلف الأساسي ستجدون اسمه بالكامل على غلاف الرواية وربما طالعتكم صورته على غلافها الأخير وقد تجدون كلمة عنه وبيان بكل مؤلفاته التي سبق ونشرها))** [3]

---

(1) المصدر نفسه : 130 .

(2) ينظر :المروي له في الرواية العربية الجديدة ،الموقع ، الشكل والوظيفة : 43 .

(3) نوم الأغنياء : 59 .

في النص السابق يضطلع المروي له والذي هو شبه ممسرح بوظيفة التلقي، إذ يعمل على توجيه الخطاب الروائي ، فمخاطبة الراوي الصريحة للمروي لهم بعبارات (لكم ،ستجدون ،طالعتكم، ..الخ) تدل على وجود مروي لهم وان كانوا مجهولي الصفات والمعالم والهوية وعلى الرغم من عدم وجودهم لحظة توجيه الكلام ، الا ان الراوي أصر على إقحامهم في النص بمخاطبتهم بصورة مباشرة .

ومن أمثلة هذا النوع أيضا يورده الأستاذ من خطاب يوجهه إلى عائلته في مفكرته فيقول **((السؤال الذي اطرحه على عائلتنا هو :إلى أين تقودنا أفكار المليونير الذي بدأ السير في طريق لا نعرف إلى أين يؤدي بنا والمشكلة إننا لا نعرف ألان من أين بدأت المأساة في ذهنه ولا متى نبتت))** [1]

المروي له في النص السابق هم أفراد العائلة الذين يوجه إليهم الأستاذ سرده في مفكرته فهم وان كانوا غير موجودين في تلك اللحظة (أي لحظة توجيه الكلام وطرح الأسئلة) فالقارئ يعلم اوصافهم مسبقا فهم (الغائبون – الحاضرون) هذا من جهة . من جهة أخرى لو تأملنا كلام الأستاذ (عائلتنا ، تقودنا ، نعرف..الخ) سنجده يشرك متلقين اخرين معه وبطبيعة الحال فلابد أن يكونوا هم أفراد العائلة ، فالواضح انه يتكلم بضمير الجماعة الغائبة بمعنى إن المروي له هنا هو مشارك بالحدث أو صانعه الرئيس وعلى هذا يكون دوره إيجابياً .

والمثال الأخير الذي نورده في هذه الرواية ، وصف الراوي لمقابر الأغنياء وكلامه الموجه لمروي له شبه ممسرح إذ يقول **((كل مقبرة لها بوابة خشبية ، خشب لاوجود له في أيامنا ، محلى بالنقوش الشرقية القديمة ، تقودك هذه البوابة إلى الداخل ، يقابلك حوش كبير جزء منه مقبرة مخصصة لدفن الموتى))** [2] .

يوجه الراوي غير الممسرح خطابه المباشر لمروي له شبه ممسرح ، أي أننا استدلينا عليه من ضمائر المخاطب ، ففي قوله(أيامنا ،تقودك ، يقابلك) يعني وجود

---

(1) المصدر نفسه : 99 .

(2) المصدر السابق : 233 .

من يتلقى هذا الخطاب وان لم يكن في وضع مواجهة تامة لوضع الراوي فهو موجود في موضع ما بكلمة أدق أننا نعلم بوجوده دون معرفة صفاته أو ملامحه .

أما في رواية **المزاد** فلقد تجسد في مواضع كثيرة أيضا منها على سبيل المثال الخطاب الذي يوجهه العبقري لمديره أثناء غيابه إذ يقول موجهاً الكلام لذاته **((سبحان ميسر الأحوال والأمور في وطننا أيها ، المدير لا تنسى أنني أنا الذي قدت خطواتك في هذا الطريق ولولاي ما تدفقت الأموال بين يديك ولا عرفت الأبواب الخلفية التي تتدفق منها الأموال))** [1] .

المروي له هنا هو المدير وهو شخصية ممسرحة ومعروفة الصفات مسبقا بيد أن غيابها لحظة توجيه السرد جعل منها خارج الحدث المروي وعلى هذا فهي تعد شبه ممسرحة ، وهو شخصية ثانوية في مستوى القصة .

وتطالعنا أمثلة أخرى لهذا النوع في الرواية نفسها منها ما يرويه الراوي غير الممسرح عن حكاية ضياع وريث العرش حينما زج نفسه في طابور لاعداد طعام الكلاب فيقول **((المؤلف هو الذي سيحكي قصة طابور الكلاب لان حكايتها لو تركت لوريث العرش لن تصل واصل الحكاية أيها السادة القراء ، أن أبناء البيوتات الراقية ..))** [2]

فالراوي يوجه سرده بصورة عامة دون تحديد المروي له ، لانه نفسه (أي الراوي) لا يعرفه وانما يعلم بان هذا الكلام سيصله لذلك يستخدم عبارة **(أيها القراء)** فهو لا يعلم أمزجتهم ولاصفاتهم ولا الحال الذي يتلقون فيه هذه الحكاية فهم مروي لهم شبه ممسرحين .

ومن الأمثلة الأخرى أيضا ما نجده في تعليق الراوي عن الحال الذي وصلت أليه مصر فيقول **((يا سادتي العظام نحن نعيش فترة من الركود وفي أزمنة العفن**

---

[1] المزاد : 202 .

[2] المصدر السابق : 263 .

والعطب ، لا يطفو على السطح سوى الجثث الميتة ذلك قانون الأشياء، يا سادتي نحن نلعب في سوق كبير)) [1] .

في النص السابق يوجه الراوي سرده إلى مروي لهم غير معروفين أو محددي الصفات والملامح إنما هم موجودون بحكم مخاطبته اياهم وان لم يخصصهم فعلى الرغم من افتقادهم صفة المسرحة بيد أننا نشعر بوجودهم من خلال عبارات (سادتي العظام ، يا سادتي) أي إن الخطاب هنا لا يكون موجها لذات معينة وانما خيالية قد تكون **(الذات الثانية للراوي)** [2]

وفي رواية **ارق الفقراء** فقد سجل هذا النوع حضوره أيضا ، منها ما نجده في كلام الراوي (مؤطر النص في حكاية المؤلف) عن أخر ما تناوله المؤلف في رواية المزاد إذ يقول وبضمير الجماعة **((المؤلف يبدأ من الخيط الذي تركناه معلقا من قبل وهو موقعه 19 نوفمبر سنة 1976 ، أو حرب التحرير أو معركة الكعكة الحجرية كلها مسميات لما جرى في ميدان التحرير))** [3] .

فالراوي في النص السابق غير ممسرح لكنه وحسب بوث إذا أشار لنفسه فانه يكون قد تمسرح بمعنى ما [4] ، ومن معاينة النص السابق يمكننا القول انه شبه ممسرح لأننا لا نعرف صفاته ولا معالم شخصيته ، بيد انه أشرك المروي له بالحدث المروي ، فضمير الجماعة في **(تركنا)** تدل على اشتراك الراوي والمروي له في الحدث المروي وان كان المروي له غير مشارك فعليا يقتصر دوره على التلقي فقط .

ومن أمثلة هذا النوع ايضاً ما نجده في كلام المؤلف ومخاطبته لأشخاص لا على التعيين ، عن زمن التألق والكبرياء حين يحاصره الانكسار واليأس فيقول ((

---

(1) المصدر نفسه : 354 .

(2) الصوت الأخر : 144 .

(3) ارق الفقراء : 8 .

(4) ينظر :البعد ووجهة النظر ، مقالة في التصنيف ، وأين بوث ، ترجمة :علاء العبادي ، مجلة الثقافة الأجنبية ، ع2 ، 1992 : 45 .

أحتفظ بهذه الذكريات–صدقوني – كما يحتفظ البخيل بذهبه في زمن يرفض الذهب ان يوجد فيه))[1].

المروي له في النص السابق شبه ممسرح لأننا لا نعلم من هم أو كيف يكونون ألا من خلال مخاطبة الراوي اياهم بكلمة **(صدقوني)** وهم مستقرين في ذهن الراوي وان لم يكن يحددهم أو حتى يعرفهم ، فالنص أذن غير مُوجَه لجهة معينة وانما لأي ذات قابلة لاستقباله .

كما يتجسد هذا النوع أيضاً في مخاطبة النخبة المثقفة للسادات عند عودته من القدس المحتلة ومباركتهم تلك الخطوة فعلى الرغم من انه لم يكن له (أي السادات) وهو المروي له أي ظهور شخصين عدا إشارات الراوي إلى تلك الزيارة وبضمير الغائب ، بيّد أننا نجد هؤلاء الرواة يخاطبونه بصورة صريحة ، إذ أشار الراوي إلى ذلك بالقول : **((وقال توفيق الحكيم مخاطباً العائد من بلاد الأَعداء هدمت جدار الهزيمة وتهزم اليوم جدار العقد النفسية .**

وقال رياض السنباطي : نرشحك لجائزة نوبل للسلام .

وقال الدكتور سيد عويس :

القيم العربية بعثتها من جديد))[2] .

الكلام المباشر الذي وجهه هؤلاء الرواة للمروي له – وهو السادات – شبه الممسرح فهو وان لم يكن أمامهم في تلك اللحظة ، بيّد انهم خاطبوه بطريقة أو بأخرى ، فالسادات معروف الصفات والملامح إلا انه يتلقى السرد بصورة مباشرة من أولئك الرواة ، أما وظيفة المروي له فقد جاءت مؤكدة لموضوع الرواية التي رفضها القعيد وهي زيارة السادات وما رافقته من آثارٍ سلبية في المجتمع المصري انذاك .

---

(1) ارق الفقراء : 276 .

(2) أرق الفقراء : 385 .

المبحث الثاني
المستويات السردية

يُحيل أي ملفوظ روائي عند قراءته على مستويين يتعلق الأول منه بمستوى المؤلف الواقعي فيما يتعلق المستوى الثاني براوي ذلك الملفوظ فبدهياً يكون ثمة مستويان في كل رواية أو قصة ، بعدها تبدأ تلك المستويات بالتعدد سيما في الحكايات الإطارية (ومنها الثلاثية قيد الدراسة) ، فجينيت يميز بين القصص المتداخلة على أساس مستويات سردها منطلقاً من أساس أن كل حدث ترويه الحكاية هو **((على مستوى أعلى مباشرة من المستوى الذي يقع عليه الفعل السردي المنتج لهذه الحكاية))** [1] ، ومن هنا فلقد جاء تمييزه بين المستويات السردية على نوعين هما [2] :

1- السرد الابتدائي : وفيه تقع مهمة السرد على راوٍ موضوعي يتكفل بالسرد حتى نهاية الحكاية .

2- السرد الثانوي : وفيه تأخذ إحدى الشخصيات الكلمة في الرواية أو القصة ، إذ تتكفل بالرواية لتقص حكاية أخرى عن شخصية أخرى داخل تلك القصة .

إن دراسة المستويات تعني بحث في ثلاثة جوانب هي * :

1- دراسة العلاقة بين القصة الأم والقصص المضمنة فيها .

2- دراسة علاقة الراوي بالمستوى السردي (للحالة الأولى) فيما لو كان خارج القص أو داخله [3] .

---

(1) خطاب الحكاية : 239 – 240 .

(2) ينظر : مدخل الى نظرية القصة : 100 .

* لمزيد من التفاصيل ينظر : رسالة الباحثة ماجدة هاتو هاشم الموسومة تحليل الخطاب الروائي في ثلاثية الركابي إذ فصلت الباحثة هذه المستويات الثلاثة في دراستها : 123 من رسالتها .

(3) ينظر : تحليل الخطاب الروائي : 309 .

3- دراسة علاقة الراوي بالقصة فيما لو كان غيري القصة (أي ليس له حضور فيها) أو مثلي القصة (أي كان بطلاً فيها أو مراقباً) [1] .

ويبدو ان تحديد المستوى السردي للراوي يحدد في بعض الأحيان نوع المروي له انطلاقاً من عد خصائص المروي له وحسب جاتمان ، مشابهة في الغالب لخصائص الراوي [2] : فعلى سبيل المثال أن خصائص المروي له الممسرح الظاهري تظهر في المستوى الثاني للسرد ، فالراوي الشخصية حينما يتوجه بخطابه فلابد وان يقابله متلق يتلقى منه ذلك الخطاب حتى وان كان غير موجود لحظة توجيه الخطاب كما أن حالة التماهي بين (الراوي الشخصية) ومتلقيه حينما يوجه الخطاب لذاته تتجسد في المستوى الثاني للسرد أيضاً .

وقد يفرض تعدد المستويات السردية تنوعاً في وظائف الراوي فيما يكون نوع المروي له ثابتاً أحياناً وهو ما سنتبينه في نصوص القعيد هنا ، فمن معاينة تلك النصوص ظهرت هيمنة سرد الدرجة الأولى وتفريعاته الكثيرة ، إذ تكفل الراوي (مؤطر النص الروائي ككل) بسرد الأحداث والحكايات الضمنية والانتقال بالسرد إلى مستويات متعددة ولذا فقد ارتأينا تقسيم دراسة المستويات السردية حسب الأنواع التي اشرتها الدراسة على ثلاثة مستويات هي :-

1- مستوى السرد الأول .

2- مستوى السرد الثاني .

3- مستوى السرد الثالث .

مستوى السرد الأول أو سرد الدرجة الأولى :

وهو المستوى الذي يتكفل فيه الراوي الموضوعي بسرد الأحداث على امتداد الحكاية ، ففي رواية نوم الأغنياء يضطلع الراوي ، مؤطر النص بوظيفة السرد على طول الحكاية فهو يسرد من الدرجة الأولى كل ما مر به الروائي (شخصية الروائي

---

[1] ينظر : تحليل الخطاب الروائي : 310 .

[2] ينظر : الصوت الآخر : 132 .

أو المؤلف الذي يحاول كتابة رواية) أثناء فترة كتابته للمخطوط فيقول **((أخذ معه جرائد ومجلات الصباح التي لم يكون قد قرأها بعد ، نظراً لانشغاله بروايته وتصميمه على ان يحتفل بالانتهاء منها ، املاً ان يقضي بقية يومه وهو يعيش سعادة الانتهاء من خلف عمل أدبي جديد))** [1] .

يقدم الروائي مؤطر النص ككل شخصية الروائي داخل العمل فهو يصف لنا حال الروائي بعد انتهائه من كتابة (مخطوط روايته) ويصور لنا فرحة الانتهاء وثم يسرد ما اعتاد عليه ذلك الروائي من قراءة للجرائد والمجلات وانشغاله بذلك المخطوط وما الى ذلك فهو راوٍ يقع خارج القص غيري القصة نجده موظفاً ضمير الغائب في سرده فهو يتكفل بالسرد على طول هذه الحكاية .

ومن مظاهر هذا النوع أيضاً مايسرده الراوي عن اهتمام الروائي بالجريمة ومحاولة الكتابة عنها فيقول **((حاول ان يتخصص في الجريمة فاكتشف صعوبة او استحالة هذا ، ان من يتخصص في الكتابة عن الجريمة لابد وان يكون مندوباً معتمداً في وزارة الداخلية وهذه الوزارة بالذات هي التي تختار مندوبيها بنفسها))**[2]

يعمد الراوي (مؤطر النص) على توضيح كل ما يتعلق بشخصية الروائي أو المؤلف فهو يعود الى بداياته الأولى ويكشف عن اهتمامه بالجريمة ومحاولة التخصص فيها ثم يبين فيما بعد الأسباب والصعوبات التي واجهته وهو هنا – أي الراوي – زيادة على وظيفة السرد التي يضطلع بها فأنه يقوم بالتفسير للمروي له عن كل متعلقات ماضي شخصيته بغية تقديم الوصف الدقيق للمروي له .

وفي الصدد نفسه يقدم الراوي المحاولات الأولى للمؤلف في الدراسات التي حاول تقديمها ، إذ يحاول اجراء دراسة عن الطبقة المتوسطة وتعذر ذلك فيقول: **((يذكر المؤلف إنه في بداية حياته عندما اكتشف صعوبة اجراء مثل هذه الدراسة**

---

(1) نوم الأغنياء : 12 .

(2) المصدر نفسه : 34 .

بمفرده وبامكانياته الذاتية فكر في تحويل الأمر الى دراسة لسيكولوجية الإنسان المتوسط وردود فعله تجاه الواقع اليومي وطريقة تصرفه إزاء الحياة))[1] .

فالراوي يحرص على تقديم كل ما له صلة في تبيان تلك الشخصية ورصدها فبعد أن قدم محاولة كتابته الأولى وتخصصه في الجريمة يعرج على محاولته الثانية في تقديم دراسة لسيكولوجية الإنسان المتوسط والراوي يسرد ذلك من موقع خارج القص فهو وان كان غيري القصة بيد أنه محيط بكل ما يتعلق بشخصياته ومن النصوص المتقدمة نجد ان الراوي (مؤطر النص الروائي ككل) يقابله مروي له (داخل النص) فكلاهما غير ممسرحين .

أما رواية المزاد فلقد انفردت بتفريعات كثيرة في مستوى السرد الواحد وهذا ما اشرته الدراسة ، ففي سرد الدرجة الأولى يسرد الراوي مشاهدات الدليل المتنقل اثناء قيامه بالرحلة إذ يصادفه محل لبائع سمك ، وسماعه قول البائع بأنه سيغلق الكشك ليصلي ثم يعود إذ يستمر الراوي بسرد تلك الحادثة على الرغم من التفريعات التي سيضمها فيقول الراوي **((... أنه ذاهب الآن للصلاة وبعد عبادة الله سيتناول طعام الغذاء ... بالقرب من الكشك توجد ابنة عمه من لحمه ودمه سيتغذى عندها ويشرب الشاي لأن بيته بعيد ... بعد الاكل من المفروض ان يأخذ تعسيلة سريعة فهي ابنة عمه وقد رضع عليها ورضعت عليه ... بدأ الهمس على الباب الخلفي وتهريب السمك ... يكمل الصوت ان السمك اشتراه تاجر السمك القريب ... قال آخر أن ابنة العم المزعومة ليست سوى عشيقة هذه الأيام ... حضرت إليه في الصباح أخذت كميات السمك المطلوبة لعمل وجبة الغذاء لها وللبائع وعمل وجبة أخرى للعشاء لزوجها ولأولادها والأقارب والأهل والجيران ، يذهب البائع ظهراً لتناول الغذاء والذي منه والزوج والأولاد ذهبوا لصلاة الجمعة بناء على طلب الزوجة والحاح على الزوج بضرورة أن يذهب الكل الى الصلاة حتى تحل البركة في**

---

(1) المصدر السابق : 65 .

البيت ... وبعد صلاة الجمعة يذهبون الى السوق الكبير لشراء الشطة والكحول))[1] .

فالراوي وعبر سرده لمشاهدات الدليل المتنقل وتوقفه أمام محل لبائع اسماك ينتقل في عدة تفريعات وأن كانت كلها واقعة في المستوى السردي نفسه فهو يبدأ من حكاية بيع السمك وتوقف الدليل ثم ينتقل لسرد حكاية البائع مع ابنة عمه بعدها ينتقل لسرد طبيعة علاقة ابنة العم أو العشيقة بأسرتها وفي مرحلة تالية يسرد طبيعة الحياة والممارسات التي اعتادت أسرة العشيقة على عملها في يوم الجمعة ، فعلى الرغم من تلك التفريعات في المستوى الواحد فإن الراوي لم يتخل عن زمام سرده وبقي هو المتكفل بالسرد حتى نهايته .

وهو ما يؤكد قابلية الراوي وتمكنه المطلق في السيطرة على زمام السرد وتمكنه من إيراد تفريعات كثيرة في المستوى الواحد .

ومن الأمثلة الأخرى التي تمثل سرد الدرجة الأولى المتفرع ما يسرده الراوي عن حكاية ضياع وريث العرش وانتقاله لسرد أحداث أخرى ولدتها حكاية الضياع فلقد ضاع الحفيد إثر وقوفه في طابور بيع طعام الكلاب دون معرفته بذلك، إذ يقول **((قال وريث العرش في نفسه : ما من الطابور في هذا البلد الذي أصبح كله مجموعة من الطوابير إلا ويؤدي في آخره إلى مكان يحصل فيه الإنسان على ما يريده ... وصل إلى مكان الطابور شخص مهم بيده كلب مهم وخلف الكلب طفل يبدو إنه حارس الكلب ...))** [2] .

فالراوي يسرد قصة وقوف وريث العرش في ذلك الطابور وكيفية تعرفه على طفل آخر يصاحب كلباً دون أدنى معرفة منه بأسباب وقوفه في ذلك المكان فالراوي وهو خارج القص غيري القصة يسرد لنا قصة الطابور ، ثم ينتقل بعدها ليسرد لنا أسباب وجود تلك الطوابير والغاية منها فيقول **((وأصل الحكاية أيها السادة القراء ،**

---

(1) المزاد : 202 .

(2) المصدر نفسه : 263 .

إن أبناء البيوتات الراقية ابناء الناس أغنياء زماننا أصبحت لديهم هواية تربية الكلاب ليس بهدف حراستهم من اللصوص الفقراء الحاقدين فالدولة تكفلت بهم ... تربية الكلاب ليست للحراسة بقدر ما هي مسألة اجتماعية... فالكلب غالٍ وبعض العائلات أصبحت تصادق بعضها لأن كلب هذه العائلة قد استلطف كلبة تلك العائلة ...)) [1] .

يضطلع الراوي في النص السابق بوظيفة انتباهية ، فهو يخاطب المروي له بصورة مباشرة فهو هنا – أي الراوي – يختبر وجود الاتصال بينه وبين المروي له : فهو يصرح بأنه خارج القصّ مثلي القصة فهو مراقب لها ، إذ نجده ينتقد وضع زمانه وبعد أن يكمل الراوي حكاية تربية الكلاب لدى العوائل الراقية ينتقل إلى سرد حكاية وريث العرش ووقوفه في الطابور وكيفية اقترابه من الموظف المسؤول ثم ينتقل الراوي لسرد حادثة مشاجرة وقعت بين أحد الزبائن وموظف في المطعم نجح خلالها الصبي في الهروب من الموظف الذي احتجزه ، إذ يقول الراوي : **((الخناقة كانت بين شخص ذهب إلى المحل ومعه أسرته كان هذا الشخص موظفاً وقد قرر الخروج مع الأسرة ... صحب العائلة إلى المحل جلسوا وطلبوا مثلجاً ... قدم له الجرسون فاتورة الحساب ... قال للجرسون إنه أخطأ ، فرد الجرسون أنه لم يخطئ ... طلب من الجرسون الجري إلى الموظف الذي أعدّ الفاتورة واحضاره حتى يتناقش معه ، هجم عليه الجرسون وأمسكه من ياقت الجاكيت خاف الرجل على الجاكيت فقام معه كان المنظر محزناً فهجم عليه باقي أفراد العائلة وحدثت المعركة ... وتمكن الموظف من التسلل هو وأفراد العائلة وضاع وريث العرش من الموظف الذي كان مكلفاً بابقائه معه))** [2] .

لقد عملت تفريعات المستوى السردي على خدمة الحدث هنا فيبدو ان الراوي قد ادخل حكاية تلك الأسرة ضمنياً في هذا المستوى ليعمل على تنظيم الأحداث

---

(1) المصدر السابق : 263 .

(2) المصدر نفسه : 271–274 .

ورسمها أمام وريث العرش ، فلولا المشاجرة لما تمكن الصبي من الهروب ولولا الطابور الذي وقف فيه لما احتجز ، وعلى الرغم من تلك التفريعات المتعددة التي ولدتها حكاية ضياع وريث العرش فإن الراوي تكفل بزمام السرد وان صرح في نص واحد بأنه مراقب للحدث وأن لم يكن داخل القص .

ومن جملة تفريعات المستوى السردي الأول حكاية الصحفي التي مرت عبر مراحل متعددة إذ تبدأ الحكاية من اتخاذ الضباط قرار أصطحاب الصحافة في تغطية أحداث الميدان فلقد طرأت فكرة على أحد الضباط المسؤولين بتوظيف الحدث لخدمة مصالح الدولة ، إذ يستدعي أحد الصحافيين ممن يعملون مع مديرية الأمن ، إذ يسرد الراوي بداية فكرة استدعاء ذلك الصحفي ثم ينتقل لسرد علاقة الراوي بإحدى المذيعات ثم يسرد بعد ذلك خوف تلك المذيعة وطموحها القاتل ، وعلى الرغم من كثرة التفريعات فإن الراوي واحد ويبقى سرده في المستوى الأول ذلك أنه لم يتخل عن زمام السرد لأية شخصية سواه ، إذ يقول : **((نبتت في ذهن الضابط فكرة لماذا لا يستدعي الصحفي إياه ؟ الذي سهل له في الاسبوع الماضي الحصول على شقة في مصر الجديدة ... أن سبب المشاكل العائلية أن الصحفي إياه له علاقة عاطفية بمقدمة برنامج تلفزيوني ... في الشقة اكتشف الضابط إنها معاً ... قال الصحفي للضابط أنها كانت تتفرج على الشقة وانه كان يأخذ رأيها في الأثاث ... في السيارة فكرت الصديقة لابد وان الضابط سيحكي الواقعة لرؤسائه وستكون موضع نظر ، نقطة تستخدم ضدها من يدري ؟ ربما صوروها وهي في الفراش مع الصحفي الذي احبته بسبب علاقاته القوية بالحكومة ، تصورت ان العلاقة ربما ساعدتها في رحلة الصعود في عملها))** [1] .

نلحظ تفريعات مستوى السرد الأولى واضحة فكل جزء يبدأ من نهاية الجزء الذي يسبقه فالجزء الأول يبدأ من فكرة استدعاء الصحفي يليه سرد طبيعة علاقة الصحفي بالمذيعة ثم يليه سرد تصورات وخوف المذيعة من استغلال علاقتها بذلك

---

(1) المزاد : 391-393 .

الصحفي وسبب ذلك كان طموحها القاتل في الوصول لأهدافها ، فحادثة واحدة هي استدعاء الصحافة قد ولدت هذه التفريعات التي سردها الراوي والذي يقع خارج القص وهو غيري القصة .

وفي رواية أرق الفقراء يتجسد نمط السرد في الدرجة الأولى أو المستوى الأول في مواضع عدة منها ما يسرده الراوي لطبيعة الحياة التي يعيشها جندي الأمن المركزي بعد التحاقه بالمعسكرات فيقول **((بعد أشهر من حضوره إلى المعسكرات في نصر بدأ يخرج إلى الدنيا ينظر من بوابة المعسكر فيرى السيارات تجري ، والأتربة تتطاير من ورائها وتغطي الشارع كله ، يومها قال : ما هو الفارق بين هذا الشارع في مصر أم الدنيا والشارع الترابي الذي تركه في القرية من ورائه))** [1] .

يحاول الراوي تقديم صورة واضحة عن الشخصية فهو بعد ان سرد حاله ووضعه ومجيئه والتحاقه في المعسكر يسلط الضوء على الحال الذي كان عليه في المعسكر وبسبب من طبيعة الحياة البدائية التي كان الجندي يعيشها في قريته فلقد أثر ذلك سلباً في حياته الجديدة في المعسكر فالراوي حينما يسرد مشاهدة الشخصية لحالة ما ومعايشتها ويقارنها بحاله في القرية إنما يحاول توضيح صفات تلك الشخصية ويقدم تفسيراً مسبقاً لتصرفاتها بغية تحديد معالمها للمروي له الذي يكون بموازاة الراوي ويتلقى ما يصدر عنه مباشرة ، فوظيفة الراوي هنا جاءت وظيفة تنسيق فهو يمهد لتصرف الجندي مستقبلاً بتأثير من جذوره القروية .

ومن أمثلة هذا النوع أيضاً سرد الراوي لحادثة مصادرة الرواية من قبل قوات الأمن المركزي ، إذ يبدأها من لحظة ذهاب المؤلف إلى المطبعة فيقول **((كان المؤلف ذاهباً إلى المطبعة للاتفاق على طريقة توزيع الرواية عندما وجد أن الشارع الذي يؤدي إلى المطبعة محاصر بقوات الأمن ، قال في نفسه "الاحتياط المركزي أعوذ بالله" تصور أن خناقة قد وقعت في الحي أو ان حريق شب منعوه من دخول الحارة نظر من بعيد ، ولأنهم لم يتمكنوا من منع نظراته استطاع رؤية**

---

(1) أرق الفقراء : 78 .

ما يجري)) [1] ، يسرد الراوي مؤطر النص تلك الحادثة من لحظة ذهاب المؤلف إلى المطبعة حتى نهاية رحيل القوات المركزية وعلى الرغم من وصف الراوي الدقيق لتلك الحادثة والشعور الذي انتاب مؤلفه فإنه لم يتخل عن السرد إلا في عبارة صغيرة نلحظها في (الاحتياط المركزي أعوذ بالله) مما يعني انتقال السرد إلى مستوى ثانٍ أو درجة ثانية وأن كان لفترة وجيزة جداً وسرعان ما يعود الراوي مؤطر النص يستمر في سرد حكاية المؤلف بالمستوى الأول بيد ان ثمة تداخلاً أو التباساً نلحظه في النص السابق ففيما يتعلق بالمروي له فلقد تلقى الخطاب من رتبتين مختلفتين بالنسبة للراوي ، فالراوي الأول يقع خارج النص وهو غيري القصة أما الراوي الثاني وهو المؤلف والذي نقل الراوي أحساسه بلسانه "أي المؤلف" حينما قال أعوذ بالله فالراوي الثاني هو داخل القصّ مثلي القصة ، أي أنه ثمة تداخل (وأن كان صغيراً جداً على نطاق النص) بين مستويات السرد الأول والثاني .

ثم يستمر الراوي بسرده الموضوعي ، فنجده يسرد مشكلة المؤلف في توزيع الرواية فيقول **((عندما صدرت الرواية داخل مصر ، كان على المؤلف مواجهة معركتين الأولى توزيع الرواية في الداخل والثانية تصديرها إلى خارج البلاد فبدأ بداخل البيت أولاً اكتشف المؤلف أن المسألة ليست سهلة ، التوزيع الداخلي تحتكره ثلاثة شركات فقط على مستوى الدولة كلها))** [2] ، فالراوي الموضوعي يسرد هموم المؤلف من موقع خارج القص وعلى الرغم من إلمامه بحيثيات مشكلة المؤلف فإنه لم يفسح له المجال ليتولى السرد بلسانه أو ليعبر عن ما يعتريه ، وعلى هذا بقي هذا المستوى من السرد في درجته الأولى والراوي هنا اكتفى بوظيفة السرد دون أن يردفها بوظيفة أخرى .

مستوى السرد الثاني أو سرد الدرجة الثانية :

---

(1) المصدر السابق : 88 .

(2) المصدر نفسه : 171 .

ونعني به انتقالة السرد من الراوي الموضوعي إلى إحدى الشخصيات لتروي بلسانها لشخصيات أخرى داخل الحكاية ، ومن امثلة هذا النوع ما يسرده الراوي وهي شخصية الروائي داخل العمل عن أحد الشباب المؤلفين هذه الأيام إذ يتخلى الراوي مؤطر النص ليترك زمام السرد لشخصية الروائي واصفاً ذلك الشاب بالقول **((تتوقف يده البيضاء المشربة بالحمرة والتي يقول لك لونها ان الجالس أمامك لا ينحدر من أصل مصري ، وقد استثمر في بداية حياته قصة انحداره من أصول شمالية بعيدة تركية على الأغلب ولعب بها على أديب كهل غارق في عالم من المجاملات المقززة فزوده بخطابات توصية لكل من يستطيع عمل أي شيء للأديب الشاب))** [1] .

الراوي في النص السابق يتكفل بوصف أدباء تلك الأيام ، إذ أتاح له ضمير المخاطب (أنت) حرية الإفصاح والتصريح بذاته ، ولما كان المروي له مخاطباً صريحاً فإن الراوي (شخصية الروائي) هي شخصية ممسرحة ، أفصحت بلسانها عن استيائها من الوضع الأدبي الذي وصلت إليه مصر ، فالسرد هنا انتقل من الراوي (مؤطر النص) إلى شخصية الروائي في العمل فلقد تنحى الراوي المؤطر جانباً ليفسح المجال لشخصية الروائي للبوح بما يعتريها وأن تعبر عن رؤياها فالراوي هنا داخل النص مثليّ القصة .

وقريباً من هذا النوع ما نجده في رسالة صديق المؤلف في القرية والمراقب لأعماله فيقول بلسانه (أي الصديق) **((حديثي سيكون عن أمور فنية لأن التناقض السابق من المستحيل حله ، أبطال رواياتك يخرجون من الضباب وإليه يعودون ليس لديهم تميزهم الدقيق ويفتقرون إلى التنوع وأصولهم الطبقية مائعة وسائلة أغلبهم يتأرجح على سلم البرجوازية المطاط والفضفاض والواسع وعيهم بالواقع**

---

[1] نوم الأغنياء : 12 .

ومعطيات الواقع ضيق جداً بل أنه وعي مسلوب سلبته أنت منهم خلال عملية القص)) [1] .

الراوي الممسرح هنا يروي من داخل النص ولكنه غيري القصة فهو شخصية موجودة على نطاق الحكاية وهو مراقب للمؤلف في كل اعماله وغير مشارك في الأحداث التي وقعت للمؤلف، وهو حينما يروي عن المؤلف وأعماله ويتوجه بكلامه إلى المؤلف عبر تلك الرسالة فإنه ينتقل بالسرد من درجته الأولى حين كان الراوي (مؤطر النص) يسرد كل ما يتعلق بالمؤلف إلى درجته الثانية أو المستوى الثاني للسرد إذ تكفل هو بسرد ردود الأفعال تجاه ذلك المؤلف ومؤلفاته وهو هنا يخاطب المروي له (المؤلف) بصفة مباشرة ويمكن أن تعد وظيفة الراوي هنا إنتباهية لتنبيه القارئ إلى مضمون العمل الذي قدمهُ ذلك المؤلف (ونعني بهِ حكاية العائلة) وكيفية تقييمهِ ونقدهِ بعدهِ عملاً داخلاً عمل (أي حكاية أطارية).

وفي الإطار نفسهِ يلحظ انتقال السرد من الدرجة الأولى إلى الدرجة الثانية حينما يناقش الأستاذ والدهُ برفضهِ قرار البيع فيقول **(قد يكون البيع هو المخرج الوحيد ولكني أرفضهُ لأسباب كثيرة بعضها إنساني ثم إن القرار نفسهُ فردي إتخذتهُ بنفسك ويبدو إنك بعد إن أوصلتنا لهذا لحال الميئوس منهُ بمفردك أيضاً إتخذت قرار فردي بنفس الطريقة وهذا هو السبب إن العملية جاءت عفوية وبدون أي دراسات مسبقة)**[2] .

تتكفل شخصية الأستاذ هنا بسرد حكاية البيع ورفضها فالراوي هنا يترك الشخصيات لتفصح عن أسباب رفضها والتعبير عن حالتها النفسية في تلك اللحظة فالراوي هو شخصية ممسرحة يروي للمليونير وأفراد الأسرة فهم ممسرحون أيضاً فكلاً من الراوي والمروي لهُ يقعان في الرتبة نفسها والمستوى السردي نفسه أي المستوى الثاني للسرد فحينما تخلى الراوي لمدة عن زمام السرد التقطتهُ إحدى الشخصيات للتعبير عن أفكارها الخاصة دون تدخل من الراوي فالإستاذ يقع داخل القص وهو مثلي القصة بعده أحد الأفراد المشاركين في الأحداث وأحد أهم شخصيات الحكاية

---

(1) المصدر السابق : 17 .

(2) المصدر نفسه : 92.

لكن سرعان ما نجد الراوي يتولى السرد مرة أخرى ليتكفل هو، بسرد الحال الذي انتهت إليه جلسة الأسرة.

أما في رواية **المزاد** فيتجسد هذا المستوى على سبيل المثال في سرد الأستاذ عن أمنياته وحياتهِ وأسرتهِ في القبور إذ يخصص الراوي فصلاً كاملاً يرويه الأستاذ بلسانهِ ومنه قولهِ **(كان بودي أن أكون قصاصاً وأن تكون ملاحظاتي عن مدينة الموتى على شكل قصة القصة يكون عنوانها على شكل سؤال ، السؤال يقول كيف يصبح الألم اليومي فناً ؟ وأضيف إلى السؤال اسئلة أخرى جديدة .**

لأعود إلى حياتنا : نهارنا مجرد إمتداد بين ليلين ، ساحة بسيطة من الضوء المعتم بين ظلام وظلام هذهِ الليالي الطويلة أقضيها في غرف مسكونة بالصراصير والحشرات الأخرى)[1] .

لما كان الأستاذ قد سرد ذلك الكلام في مفكرتهِ فهو قد انتدب جزءاً من ذاتهِ لتكون مروياً لهُ فهنا توجد حالة تماهٍ بين (الراوي والمروي لهُ) والراوي مؤطر النص هنا قد ترك زمام السرد لتتولاه إحدى أهم شخصياتهِ وإن كانت موجهة الخطاب لذاتها وتتجلى وظيفة الراوي هنا بوظيفة الإلحاق فهو كان قد سرد بداية عن حالهم في القبور ثم انتقل ليسرد عن أمنياتهِ وآمالهِ ثم يعود بعدها ليسرد عن معيشتهم وحالهم في مدينة الموتى .

ومن أمثلة هذا النوع أيضاً من مذكرات الأستاذ ما يرويه الأخير عن كل ما سمعهُ في الآونة الأخيرة عن الحال الذي وصلت إليه مصر وهنا تتم الانتقالة من مستوى السرد الأول للراوي (مؤطر النص) إلى مستوى السرد الثاني الذي يروي فيهِ الأستاذ (إحدى الشخصيات)إذ يقول **(منذ أيام إستمعتُ وأنا أسير في الشارع صوت الراديو يقول : دعوا الناس تكسب كما تشاء دعوهم يكسبون بلا حدود لقد إنتهت دولة الحقد والكراهية ونحن الآن في دولة الحب ، قلت لنفسي أن الصوت الذي**

---

(1) المزاد :63.

ينطق لا يتكلم بلغتنا نحن إن الترجمة الحديثة لهذا الكلام تقول دعنا نسرق بهدوء ومن سيتكلم عما سنسرقه سنعدّه من الحاقدين الموتورين)[1].

تتكفل شخصية الأستاذ بسرد الحال الذي وصلت إليه مصر مؤخراً فالراوي يترك الشخصية تعبر وتفسر حسب منظورها الخاص ذلك الحال فهو يترجم ما سمعهُ انطلاقاً من معايشته لأحداث تلك الفترة فهو إذن يروي من داخل الحدث وهو مرتبط بهِ أشد إرتباط .

إن إنتقالة المستوى السردي سجلت هنا تماهٍ بين شخصيتين واقعتين في مستويين مختلفين وهما شخصية الأستاذ وشخصية المؤلف الضمني فشخصية الأستاذ هي الوجه الثاني لشخصية المؤلف الواقع في المستوى الأول بالنسبة لشخصية الأستاذ وهو ما سيؤثر في تحديد نوع المروي لهُ وهو –كما سبق وأشرنا أنفاً – يكون جزءاً من الراوي إذ ينتدبه الأخير ليتلقى ما يصدر عنهُ .

أما في رواية **أرق الفقراء** فلقد تجسد هذا النمط أي المستوى الثاني في السرد في مواضع عدة أيضاً منها على سبيل المثال ما يسردهُ الراوي (وهو أحد الضباط) بلسانهِ عن تصورهِ لمخطط العائلة في التحضير لإسقاط نظام الحكم والمؤامرة ضد الدولة فيقول **(المخطط قديم وهو يعود إلى خمس سنوات مضت وإن شئنا الدقة إلى خمس سنوات ونصف والمخطط أخذ من القبور مجرد مكان لتنفيذ الجريمة ومن السكان منفذين وذلك من خلال العائلة التي أندست وسط سكان القبور)[2]** .

حينما يترك الراوي إحدى شخصياتهِ تروي الأحداث وتتكفل بسردها لشخصيات أخرى تقع في مستوى سرد الشخصية الرواي نفسه يكون مستوى السرد الثاني قد تحقق وهو ما أشرهُ النص السابق ، فالراوي هو أحد الضباط المكلفين بالتحقيق بسرد حكاية المؤامرة التي دبرتها الاسرة بالتعاون مع جهات معادية لإسقاط الحكومة ويتلقى المروي لهم (وهم بقية الضباط) ما يصدر عن ذلك الراوي فهو يروي من داخل القصة وهو معني بأحداث تلك الأسرة عليهِ فإنهُ سيكون مثلي القصة .

---

(1) المصدر السابق : 75.

(2) أرق الفقراء: 16.

ومن الأمثلة الأخرى لهذا النوع ما نجدهُ في سرد الأستاذ لحكايته في السجن إذ يقول بلسانهِ **(في البداية كان من الصعب العثور على عين آدمية في مثل هذا الجو غير الإنسانية ولكنني وجدت بعض البشر بين السجانين كنت أكتشف إن الإنسانية –التي لا أتوقعها – تنبت تحت الجلد الخشن ورغم خشونة الجلد كانت تحتهُ قلوبٌ تنبض عبارة عن قارورة مليئة باللبن البيض كان السجن تابع لمباحث أمن الدولة مع إني درست في كل كتب القانون إن المحبوس على ذمة تحقيق من المفروض أن يبقى في مكان تابع لوزارة العدل)**[1] .

يسمح الراوي للشخصية بالتعبير عن تجربتها المعاشة داخل السجن لذا فإن مستوى السرد سينتقل من سرد في درجة أولى إلى سرد في درجة ثانية لتوظيفهُ لضمير الأنا ، فالراوي الممسرح (وهو شخصية الأستاذ يروي لمروٍ له –وان كان غير موجود لحظة السرد – فلابد أن يسمعهُ أو يتلقى ما يصدر عنه وإلا فإنه يروي جزء من ذاتهِ التي ينتدبها لتكون مروياً له والراوي هنا يروي من موقع داخل النص فهو بطل الحدث ذاته عليهِ فهو راوٍ داخل القص مثلي القصة بعده بطلها .

(1) المصدر السابق : 74.

مستوى السرد الثالث:

ويتحقق هذا المستوى السردي حينما يضم مستوى السرد الثاني مستوى آخر يكون ثالثاً بالنسبة للمستوى الأول ، ولما كانت تلك المستويات على مساحة في الثلاثية فلقد أفردنا لها موضعها الخاص في الدراسة.

ففي رواية **نوم الأغنياء** وعلى سبيل المثال يمثل مستوى السرد بالدرجة الثالثة حينما تسرد إحدى الشخصيات التي التقاها المؤلف الداخلي والذي سرد تلك الحكاية للمؤلف الخارجي عن أسباب اتخاذ تلك الشخصية من المقابر سكناً لها إذ تقول (**بدأت منذ 32 عاماً مضت عندما أخطأت وتزوجت زوجتي الأولى ، أنجبت 8 أبناء أكبرهم في الثلاثين من عمرهِ حالياً وأصغرهم عمرهُ 16 سنة ثم توفيت زوجتي بسبب حالة ضعف عام وفقر دم ناتج عن سوء التغدية وليس عن عسر الهضم أو أمراض المعدة ، تزوجت من زوجتي الثانية بهدف العثور على إنسانة تخدمني أنا والأولاد الثمانية وليس لأي هدف آخر..)** [1] .

يفسح الراوي الثاني وهو المؤلف الداخلي الذي يروي عن المؤلف الخارجي المجال للشخصية الواقعة في المستوى الثالث للسرد بسرد حكايتها ، فالمؤلف الداخلي يلتقي برجل من سكنة المقابر يبدأ ذلك الرجل بسرد حكايته وكيفية زواجه من زوجتين وضيق الحال الذي أوصلهُ إلى قرار السكن في المقابر ويبدو إن إنتقالات المستوى السردي وتفريعاته سيما في المستوى الأول تؤشر إختلاف لغة الراوية في كل مستوى ، إذ يحدد الأخير لغة الرواية طبقاً لمستوى شخصياتهِ فنحن نجد لغة الأستاذ وهو في مستوى السرد الثاني ينطق بلغة مثقفة قريبة من لغة المؤلف فيما نجد لغة شخصيات المستوى الثالث متباينة بسيطة تؤكد طبيعة تلك الشخصية .

أما في رواية **المزاد** فلقد إحتل هذا المستوى أكبر نسبة لهُ مقارنةً بروايتي **نوم الأغنياء** و **أرق الفقراء**، ومن أمثلة هذا المستوى الحكايات التي أوردها الأستاذ في أوراقه ، فالإستاذ حينما يروي في مفكرتهِ يكون في المستوى الثاني للسرد بعدّهِ (أحد

---

(1) نوم الأغنياء : 258.

شخصيات حكاية العائلة) وحينما تتولى شخصيات حكاياتهِ المتضمنة السرد بلسانها ، فإنها تكون في المستوى الثالث لسرد فعلى سبيل المثال سرد إحدى الشخصيات حكاياتها في مفكرة الأستاذ ، إذ يبدأ السرد بتقديم الأستاذ لشخصياتهِ بضمير الغائب ثم ينتقل السرد بعد ذلك بلسان الشخصية نفسها . إذ يقول (**عامل بشركة قطاع عام العمر 34 سنة متزوج ولهُ 3 أولاد المرتب الأصلي 16 جنيهاً و450 مليماً المنصرف 10 جنيهات و 900 مليم عندما أصرف مرتبي أول الشهر وعندما أصل إلى المنزل معي مليم واحد لأنني أكون قد اقترضت من زملائي ما هو أكثر من المرتب ، لابد من إعادة أموالهم القبض يكون يوم 24 ولابد من التسديد لأنني أعود للاستدانة بعد ثلاث أيام فقط حتى يوم القبض لا تدخل الفواكه إلى البيت وأقصى أملي أن تكون الأولاد مبسوطة بمعنى أن تجد العشاء)** [1] .

تتشظى المستويات السردية وتنتقل حينما يروي الراوي عن الإستاذ ثم يبدأ الأستاذ برواية الأحداث عن شخصياته أما حينما تقوم تلك الشخصيات التي هي داخل حكايات الأستاذ بالسرد على لسانها وتتولى زمام السرد فإن ذلك يؤشر مستوى السرد الثالث والشخصية حينما تروي قصتها فإننا نجدها تقدم تصوراً كاملاً عن وضعها المعاش لتبيان الوصف الدقيق للمروي لهُ والذي يكون هنا –الأستاذ– فهو الذي يتلقى سرد جميع الحكايات التي ضمتها أوراقهُ وراوي المستوى الثالث نجدهُ واقعاً داخل القص مثلي القصة ، إذ يكون جميع الرواة في هذا المستوى هم الشخصيات الرئيسة التي توجه سردها إلى مروٍ لهُ ممسرح وهو الأستاذ .

أما الحكاية الثانية التي أوردها فهي عن ممرضة ووضعها الأجتماعي إذ يقدم الأستاذ لهذهِ الشخصية بضمير الغائب ثم يتخلى عن السرد لتتكفل هي بسرد حكايتها إذ يقدمها بالقول :

(السن : 37 سنة

العمل : تومرجية في أحدى مستشفيات القاهرة .

---

[1] المزاد :79.

المرتب الشهري: 475 قرشاً .

الحالة الإجتماعية : متزوجة : ولها 8 أولاد .

عمل الزوج : مكوجي (عامل وليس صاحب محل) .

الولد الكبير عمرهُ 16 سنة والصغير عندهُ 3 أشهر وزوجي دخله 45 قرشاً .

في اليوم يصرف منهُ 20 قرشاً على نفسهِ في العمل ويعطيني 25 قرشاً كل يوم .أسكن في غرفة من شقة مشتركة مع أناس آخرين في نفس الشقة ، الحجرة إيجارها 75 قرشاً في الشهر كل يوم أشتري خبزاً بـ 15 قرشا رجوع من الخبز البايت لأنهُ أرخص من الخبز كل 3 أرغفة بقرش ..) [1] .

يقدم الراوي في النص السابق الشخصية بمستوى السرد الثاني فهو يوظف ضمير الغائب في تقديمها كما نجدهُ في عبارة **(ولها 8 أولاد)** ثم سرعان ما ينتقل السرد إلى المستوى الثالث لتتولاه الشخصية (صاحبة الحكاية المضمنة) في أوراق الراوي (الأستاذ) إذ يفسح الها لمجال للتعبير عن حالها ويتركها تسرد تجربتها المعاشة ، ولا يخفي إن راوي هذا المستوى يقع داخل القصة يروي لمروٍ له ممسرح وهو الأستاذ فراوي المستوى الثاني يتحول إلى مروٍ لهُ في المستوى الثالث ، ولعل هذا ما يسجلهُ هذا المستوى السردي هنا (ونعني بهِ المستوى الثالث) ولا يخفى إن وظيفة الراوي جاءت مقتصرة على السرد فقط سيما وأنه ليس الراوي المؤطر المعني برواية أحداث النص الروائي .

ومن الحكايات الأخرى التي أوردها الأستاذ حكاية عن عامل بهيئة النقل العام وظروف معيشتهِ ، إذ يقدم الشخصية بضمير الغائب ثم يتخلى عن زمام السرد لتتولى الشخصية سرد حكايتها بنفسها فيقول **(عامل بهيئة النقل العام 40 سنة . متزوج ولهُ خمسة أولاد .**

---

(1) المصدر السابق :85.

لو إن وزير المالية نفسهُ وضعت أمامهُ ميزانية بيتنا وأعطيتهُ في اليوم الأول من الشهر مرتبي وطلبت منهُ أن يصرف علينا منهُ ، لابد وإنهُ سيقف عاجزاً ، ومن يستطيع عمل شيء حيال ميزانية بيتي ..)[1] .

يتم الإنتقال في النص السابق بين المستوى الثاني للسرد والمستوى الثالث عبر تكفل الراوي (عامل الهيئة) بسرد حكايتهِ بلسانهِ بدءاً من عبارة **(لو إن وزير المالية)** فهو يقدم وصفاً للحال التي يعيش فيها ومدى الصعوبة التي يلاقيها في توفر متطلبات العيش البسيطة ، ويبدو إن جميع الحكايات التي ضمنها الأستاذ في أوراقه أرادت تسليط الضوء والمقابلة بين الحال الاجتماعي لكافة الشخصيات في المستوى الثالث .

ولا ريب إن هذا مصادفة وليس قاعدة فذاك لا يعني إنفراد كل مستوى سردي بوظيفة معينة مستقلة عن المستوى الأخرى بدليل إن تفريعات المستوى الأول مشابهة إلى حد كبير حكايات المستوى الثالث للسرد .

أما في رواية **أرق الفقراء** فلقد تجسد هذا المستوى في مواضع عدة أيضاً ، منها على سبيل المثال ما تسردهُ إحدى الشخصيات التي يتعرف عليها المؤلف لحادثة سقوط عمارة ومطالبة الأسرة بحل بديل ، وهي حكاية مشابهة لحكاية أسرة المليونير ، إذ ينتقل مستوى السرد من الراوي الذي يروي عن المؤلف حكاية القراء الذين يقرأون روايته ثم ينتقل بعدها السرد للمؤلف ومشاهداته يليه الانتقالة الثالثة التي تمثلتها شخصية رجل مسن التقى به المؤلف وقصّ عليه تلك الحكاية قائلاً **(إحدى الأسر في العمارة التي وقعت هل تعرف ماذا فعلت احتجاجاً على أصحاب العمارات وطلب الأنتقام منهم إن رب هذهِ الأسرة عرضها للبيع في ميدان عام لقد تصادف وقوع العمارة في وقت كانت الأسرة فيهِ في السينما كلها لم يمت أحدٌ منهم ، أخذ الرجل الأسرة وذهب إلى ميدان التحرير ، إنهُ شكل جديد ولم يحدث من قبل للشكوى هل تعرف ماذا جرى لهُ حضر لهُ محافظ القاهرة بنفسهِ في ميدان عابدين**

---

(1) المزاد : 94.

الذي كان يقف فيهِ مع أسرتهِ ومعهُ عقد تمليك شقة بدون مقابل وأودع المقاول السجن فوراً وسيحاكم في القريب العاجل) [1] .

أول ما يرصدهُ المتلقي هنا هو علاقة المماثلة بين هذهِ الحكاية التي تروى في المستوى الثالث مع الحكاية الإطارية المتضمنة حكاية الأسرة التي عرضت نفسها للبيع في ميدان عام ، بيد إن المفارقة تكمن في اختلاف النهايات فحكاية الأسرة في المستوى الثالث تنتهي بحصولهم على شقة تأويهم ، أما حكاية أسرة المليونير وهي الحكاية المتضمنة في الحكاية الأم (حكاية المؤلف) فإنها تنتهي بعودة الأسرة إلى منطقة المقابر إثر فشلها في الحصول على المسكن .

نعود إلى مستويات السرد ، إذ يبدو من الواضح إن أحد الشخصيات تقص للمؤلف والذي يقع في المستوى الثاني للسرد حكاية سمعت بها ولا يخفى إنها ترو هنا لمرو له ممسرح (وهو المؤلف) فالراوي الممسرح الواقع في المستوى الثالث للسرد يروي لمروٍ لهُ واقع في المستوى الثاني للسرد وهو هنا خارج القص غيري القصة فهو لا يروي من موقع الحدث وليس مشاركاً فيهِ .

نخلص مما سبق إن المستويات السردية في النصوص القعيدية هي كثيرة ومتنوعة ، زيادة على تفريعاتها والتي لم تضمن إعتباطاً من دون غاية ، على الرغم من إن البعض قد يعدها كثرة إستطرادات بيد إنها بجملتها وحسب تصورنا –أرادت تقديم بانوراما لواقع عصري بطريقة بعيدة عن الرتابة وبتكنيك منظم ومدروس زيادة على الدقة في أختيار حكايات كل مستوى وتفرعاته .

---

[1] أرق الفقراء: 215.

الخاتمة

بعد الانتهاء من دراستنا المخصصة لدراسة البنية السردية في ثلاثية يوسف القعيد (شكاوى المصري الفصيح) نقف هنا على النتائج التي أفضت هذه الدراسة إليها ، ويمكن أن نعرض هذه النتائج على النحو الآتي :

- يشير مصطلح البنية السردية إلى البحث في العلاقة التي تربط ثلاثة عناصر رئيسة هي (الراوي والمروي والمروي له) ، إذ يقوم الطرف الأول (الراوي) ببث رسالته (المروي) يستقبلها طرف ثانٍ يدعى (المروي له) ، وتختلف أشكال ومواقع الراوي ووظائفه في كل نص ، كما يقابلها اختلاف ايضاً في أشكال المروي له ومواقعه ووظائفه ، أما المروي فيعنى دراسة البناء في أربعة عناصر هي (الحدث والزمن والمكان والشخصية) فدراسة علاقة الراوي بالمروي له تعني دراسة مستوى الخطاب فيما تشير دراسة عناصر المروي إلى مستوى القصة .
- كشفت دراسة الراوي عن هيمنة رؤيتين للأحداث هما الرؤية الخارجية التي طغت في الثلاثية والرؤية الداخلية التي سجلت نسبة اقل من النوع الأول ، على أن ذلك لم يمنع من ظهور أنواع أخرى منها الرؤية الثنائية والرؤى المتعددة مما يظهر من ثم تنوع الكيفيات التي أدرك بها الروائي قصّه .

وفيما يتعلق بأنماط السرد كشف تعدد مواقع الراوي عن تعدد الصيغ التي استعملها في سرده ، إذ سجلت صيغة الخطاب المسرود النسبة الأكبر في الثلاثية ، في حين سجلت صيغتا الخطاب المسرود الذاتي والمعروض الذاتي نسبة قليلة جداً، زيادة على احتواء الثلاثية سيما رواية المزاد على صيغة الخطاب المنقول المباشر بنسبة كبيرة ، في حين سجلت روايتا نوم الأغنياء وارق الفقراء نسبة كبيرة من صيغة المنقول غير المباشر فضلاً عن احتواء الثلاثية أنواعاً أخرى من صيغ الخطاب .

- أن طبيعة النص الروائي تفرض إلى حدٍّ كبير أصول تحليله للكشف عن طريقة بنائه وهو ما اشرته دراسة المروي ، فلقد كشفت دراسة بناء الحدث إلى انتظام الثلاثية في انساق أربعة ، سجل نسق التضمين سمة بارزة فيها (بعدّها حكاية اطارية) تلاه نسق التناوب ثم نسق التتابع واخيراً نسق التوازي، وقد يعود تنوع

تلك الأنساق في الثلاثية إلى كثرة المستويات السردية التي ضمتها والوظائف المتعددة لكل حكاية من الحكايتين .

أما دراسة الزمن فلقد أسفرت عن تسجيل الثلاثية لصفة التذبذب الزمني حالة ملازمة لنصوصها وسمة بارزة فيها ، كما أن أزمنة الحكايتين كانت أزمنة غير منتظمة ، بسبب عثرة الوحدات السردية في كل حكاية ، الأمر الذي جعل الروائي يغفل عن فترات كثيرة لم يؤشرها ، بل اكتفى بالإشارة إلى الأزمنة التي تتعلق بالأحداث ، ولقد خلصت الدراسة إلى استجلاء العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب من خلال ثلاث علاقات رئيسة هي النظام والذي درس عبر تقنيتي الاسترجاع والاستباق ، إذ سجل الاسترجاع الخارجي نسبة اكبر من بقية الأنواع ، فالاسترجاع التكراري الذي لم يرد منه إلا نوع واحد إذ لم تسجل الدراسة نوعيه الخارجي المتكرر والداخلي المتكرر بل اكتفت بالاسترجاع الذي يرد دون ان يكون استرجاعا ثم يتكرر، أما الاسترجاع المعلوماتي فلقد سجلت مثالاً واحد عليه.

أما الاستباق فلقد سجل حضوراً أوسع من الاسترجاع ، كما غلبت وظيفة التمهيد للحدث في الاستباقات ، كما ظهرت الاستباقات بشكل واضح في العنوان الأصلي للثلاثية وعناوين الفصول .

وعلى مستوى الديمومة فلقد بحثت العلاقة بين سرعة الزمن في القصة وسرعته في الخطاب ، إذ وظف الروائي التقنيات الأربعة وهي الوقفة والمشهد والتلخيص والحذف .

ففيما يتعلق بالوقفة فلقد سجلت نسبة كبيرة على امتداد صفحات الثلاثية سواء ما تعلق منها بوصف الأمكنة أو الوصف المعلوماتي ، وقد أشرت رواية ارق الفقراء اكبر نسبة في احتوائها الوصف المعلوماتي .

أما المشهد فقد قدم عبر تقنيتي الحوار والمشهد الوصفي ، فلقد ورد الحوار بصورة شبه متساوية في الأجزاء الثلاثة وبنسبة كبيرة ، فيما سجل المشهد الوصفي ظاهرة بارزة في النصوص القعيدية ، إذ تزامن الوصف والسرد بصورة واضحة في تلك الأجزاء .

أما التقنية الثالثة وهي تقنية التلخيص فلقد تجلى بأنواعه المكثف الصريح والعائم والتلخيص المشهدي ، إذ هيمن التلخيص المشهدي في رواية ارق الفقراء والذي لم تسجله رواية المزاد ، في حين اكتفت رواية نوم الأغنياء بمثال واحد.

والتقنية الأخيرة هي تقنية الحذف والتي هيمنت على أجزاء الثلاثية سيما الحذف غير المحدد الذي غلب على رواية ارق الفقراء ، وسجل الحذف الافتراضي موضعين فقط في روايتي نوم الأغنياء والمزاد ، بينما اكتفت رواية المزاد بمثال واحد على الحذف الضمني .

وعن دراسة علاقة التكرار فقد وجد أن النصوص قد انتظمتها أربع علاقات هي السرد المفرد والذي هيمن على أجزاء الثلاثية والسرد المفرد المضاعف والذي لم تسجله سوى رواية نوم الأغنياء والسرد المتعدد عن طريق المبئر الذي ساد في الأجزاء الثلاثة والسرد المتعدد عن طريق الديمومة الذي سجلته رواية المزاد والسرد المتعدد عن طريق الفاعل القصصي الذي سجلته رواية المزاد والسرد المتعدد عن طريق الأسلوب الذي سجلته روايتي نوم الأغنياء ورواية المزاد ، أما النوع الرابع والأخير فهو السرد المؤلف إذ سجلته الثلاثية بأنواعه الخارجي والداخلي والكاذب .

في حين كشفت دراسة المكان عن أحداث نوع من المفارقة والتهكم فالراوي وعبر اختياره لمنطقة القبور مسرحاً لأحداثه يكون قد حقق نوعاً من المفارقة سيما حين وظف أنواع المكان الأليف / المعادي وقابل بينهما ، إذ صوّر من المكان الأليف معادياً وهو ما تمثل بقصر السادات أو القاهرة كمدينة مبتذلة (من وجهة نظر الراوي) وصوّر من القبور مكاناً أمناً وملاذاً أخيرا تهرع إليه شخوص الرواية في نهاية المطاف على أن الراوي لم يكتف بهذا النوع لأحداث مفارقته بل وظف المكان الآني / التاريخي والمكان الواقعي / المتخيل بالمضمون نفسه ، ولا نغفل أيضا توظيف الراوي للمكان للتعبير عن وجهة النظر ، ويتخذ الراوي الوصف أسلوبا لتجسيد المكان وأنواعه ، اذ غلب الوصف الإجمالي في النصوص بوظيفة تفسيرية يرمي الروائي منها إلى إيجاد نوع من الدلالة سيما ما يتعلق بوصف الأمكنة أو عناصر الوصف ومنها اللون والرائحة والضوء .

وتأتي دراسة الشخصية لتكشف عن طبيعة بنائها فلقد جاءت مفتقرة إلى العمق النفسي وقلة الإحساس الانفعالي والعاطفي ، ومن ثم انعدام التواصل بين شخصيات الرواية وقد سادت الشخصية السلبية والمتشائمة على طبيعة الشخوص ، كما أن انعزال عالم الشخصيات الرئيسة وتحركها في محيط ضيق يجعلها تبدو باهتة والأمر نفسه نجده مع الشخصيات الثانوية ، فضلاً عن توزيع الأدوار على شخصيات رئيسة وثانوية .

- فيما أسفرت دراسة المروي له عن وجود أنواع ثلاثة ضمتها الثلاثية ، إذ سجل المروي له غير الممسرح أعلى نسبة له بعدّ الروايةِ حكايةً اطاريةً يرويها روائي (مؤطر النص الروائي) إلى مروي له يكون مرافقاً له طوال مدة الكتابة ، كما سجل المروي له الممسرح الظاهري حضوره البارز أيضا، إذا عددنا تبادل الأدوار بين الراوي والمروي له حالة مندرجة تحت هذا النوع زيادة على ذلك الكلام الذي توجهه الشخصيات إلى بعضها ، أما المروي له شبه الممسرح فقد سجل حضوراً واضحاً أيضا في أجزاء الثلاثية .

- إن دراسة المستويات السردية كشفت عن قدرة الروائي في توظيف تعدد تلك المستويات وتنوعها لتقديم صورة متكاملة الأبعاد لواقع مصر استطاعت الثلاثية تجسيدها بطريقة تبتعد كل البعد عن الرتابة والتقليد ومحاولة التنويع في أسلوب تقديم الأحداث من خلال الانتقالات السردية المتحققة في هذه الثلاثية .

المصادر

القرآن الكريم

ثلاثية شكاوى المصري الفصيح ، يوسف القعيد .

- الجزء الأول نوم الأغنياء ، دار المسيرة ، بيروت ، ط1 ، 1981 .
- الجزء الثاني المزاد ، دار المستقبل العربي ، القاهرة ، ط1 ، 1983 .
- الجزء الثالث ارق الفقراء ، دار المستقبل العربي ، القاهرة ، ط1 ، 1985 .

المراجع :

1- الأدب والدلالة ، تزفيتان تودوروف ، ترجمة: محمد نديم خشفة ، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر ، حلب ، ط1 ، 1996 .

2- أشكال الرواية الحديثة ، تحرير وإختيار :وليام فان اوكونور ، ترجمة:نجيب المانع ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1980 .

3- أشكال الزمان والمكان في الرواية ، ميخائيل باختين ، ترجمة :يوسف حلاق ، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق ، 1990 .

4- الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ناظم عودة خضر ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان – الأردن ، ط1 ، 1997 .

5- الألسنية والنقد الأدبي ، في النظرية والممارسة ، د.موريس أبو ناضر ، دار النهار –بيروت ، 1979 .

6- البداية في النص الروائي ، صدوق نور الدين ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية –سوريا ، ط1 ، 1994 .

7- بناء الرواية ، ادوين موير ، ترجمة :إبراهيم الصيرفي ، القاهرة ، 1965.

8- بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، د.سيزا قاسم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1984 .

9- بناء الزمن في الرواية المعاصرة (رواية تيار الوعي أنموذجا 1967 – 1994) ، د.عبد الرحمن مبروك ، المؤسسة المصرية العامة للكتاب ، 1998 .

10- البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، د.شجاع العاني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1994 .

11- البناء الفني لرواية الحرب في العراق ، دراسة لظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة ، عبد الله إبراهيم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 1986 .

12- بنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – الدار البيضاء ، ط1 ، 1990 .

13- بنية النص السردي ، د. حميد لحميداني ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – الدار البيضاء ، ط1 ، 1993 .

14- تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير) ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – الدار البيضاء ، ط1 ، 1989 .

15- التخييل القصصي ، الشعرية المعاصرة ، شلوميت ريمون كنعان ، ترجمة: لحسن حمامة ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء – المغرب ، ط1 ، 1995 .

16- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، يُمنى العيد ، دار الفارابي ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 1990 .

17- تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، آمنة يوسف ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، دمشق ، ط1 ، 1997 .

18- التلقي والسياقات الثقافية – بحث في تأويل الظاهرة الأدبية ، د.عبد الله إبراهيم ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، دار آويا للنشر والتوزيع .

19- جماليات المكان : مجموعة باحثين ، عيون للمقالات ، الدار البيضاء ، ط2 ، 1988.

20- جماليات المكان ، غاستون باشلار ، ترجمة: غالب هلسا ، كتاب الأقلام ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1980 .

21- الحداثة وما بعد الحداثة ، إعداد وتقديم :بيتر بروكر ، ترجمة ، د.عبد الوهاب علوب ، مراجعة :د.جابر عصفور ، منشورات المجمع الثقافي في أبي ظبي ، الإمارات العربية المتحدة ، ط1 ، 1995.

22- حدس اللحظة ، غاستون باشلار ، تعريب :رضا عزوز وعبد العزيز زمزم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، مشروع النشر المشترك ، 1986 .

23- حدود النص الأدبي ، دراسة في التنظير والممارسة والإبداع ، صدوق نور الدين ، سلسلة الدراسات النقدية (2) ، دار الثقافة ، الدار البيضاء – المغرب ، ط1 ، 1984 .

24- خطاب الحكاية (بحث في المنهج) جيرار جينيت ، ترجمة: محمد معتصم وآخرون ، الهيئة العامة للمطابع الأميرية ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط2 ، 1997 .

25- الخطيئة والتكفير ،من البنيوية إلى التشريحية ، د.عبد الله محمد الغذامي ، النادي الأدبي الثقافي ، الرباط ، ط1 ، 1985 .

26- الرواية العربية واقع وآفاق ، مشترك ، دار ابن رشد للطباعة والنشر ، بيروت ، 1981 .

27- الرواية العربية والحداثة ، الجزء الأول ، د.محمد الباردي ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية – سوريا ، ط1 ، 1993 .

28- الرواية الفرنسية الجديدة ، القسم الثاني ، تأليف نهاد التكرلي ، سلسلة الموسوعة الصغيرة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1985 .

29- الرواية والتراث السردي ، من اجل وعي بالتراث ، د.سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – الدار البيضاء ، ط1 ، آب 1992 .

30- الرواية والمكان ، ياسين النصير ، سلسلة الموسوعة الصغيرة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1980 .

31- الزمن أبعاده وبنيته ، د.عبد اللطيف الصديقي ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت –الحمراء ، ط1 ، 1999.

32- الزمن والرواية ، أ.أ مندلاو ، مراجعة إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ، ط1 ، 1997 .

33- السردية العربية ، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي ، د.عبد الله ابراهيم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – الدار البيضاء ، ط1 ، 1992 .

34- الشعرية ، تزفيتان تودوروف ، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1987 .

35- شعرية التأليف ، بنية النص الفني وأنماط الشكل التاليفي ، بوريس اوسبنسكي ، ترجمة : سعيد الغانمي ود.ناصر حلاوي ، المجلس الأعلى للثقافة ، 1999 .

36- شعرية المكان في الرواية الجديدة ، الخطاب الروائي لادوار الخراط إنموذجا ، خالد حسين حسين ، مؤسسة اليمامة الصحفية ، كتاب الرياض ، ع83 ، أكتوبر ، 2000 .

37- شعرية النص الروائي ، بشير القمري ، شركة البيادر للنشر ، 1990 .

38- صنعة الرواية ، بيرسي لوبوك ، ترجمة : عبد الستار جواد ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1980 .

39- الصوت الآخر ، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي ، فاضل ثامر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 1992 .

40- طرائق تحليل السرد الأدبي ، مجموعة مقالات ، قدم لها عبد الحميد عقار، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، الرباط ، ط1 ، 1992 .

41- ظهور الرواية الإنكليزية ، تأليف :أيان وات ، ترجمة: د.يوئيل يوسف عزيز ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1980 .

42- عالم الرواية ، رولان بورونوف وريال اونليه ، ترجمة : نهاد التكرلي ، دار الشوؤن الثقافية العامة ، بغداد ، 1991 .

43- الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ، د. ابراهيم جنداري ، دار الشوؤن الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 2001 .

44- فن القصة ، محمد يوسف النجم ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت .

45- في التنظير والممارسة دراسات في الرواية المغربية ، د.حميد لحميداني ، دار قرطبة للطباعة والنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1986 .

46- في النقد التطبيقي التحليلي ، مقدمة لدراسة الأدب وعناصره في ضوء المناهج النقدية الحديثة ، عدنان خالد عبد الله ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 1986 .

47- في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ، عبد الملك مرتاض ، سلسلة عالم المعرفة ، ع240 ، الكويت ، 1998 .

48- قال الراوي ، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية ، د.سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – الدار البيضاء ، ط1 ، 1997 .

49- القصة في الأدب السوداني الحديث ، د.محمد زغلول سلام ، مطابع السجل العربي ، معهد البحوث والدراسات العربية ، القاهرة ، 1979 .

50- قضايا الإبداع الفني عند ديستويفسكي ، ميخائيل باختين ، ترجمة:جميل نصيف التكريتي ، دائرة الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 1986 .

51- قضايا الرواية الحديثة ، جان ريكاردو ، ترجمها وعلق عليها : صباح الجهيم ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد ، دمشق ، 1977 .

52- قضايا النقد الأدبي ، لوك روث فن ، ترجمة: د.عبد الجبار المطلبي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 1986 .

53- اللغة الثانية ، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث ، فاضل ثامر ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – الدار البيضاء ، ط1 ، 1994.

54- المتخيل السردي ، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة ، عبد الله ابراهيم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – الدار البيضاء ، ط1 ، 1990 .

55- مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ، رولان بارت ، ترجمة: منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، ط.ت .

56- مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص ، دليلة مرسلي ومجموعة باحثات ، دار الحداثة للطباعة والنشر ، ط1 ، 1985 .

57- مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً ، سمير المرزوقي وجميل شاكر ، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) الدار التونسية للنشر ، بغداد ، 1986.

58- مرايا نرسيس ، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، حاتم الصكر ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت – الحمراء ، ط1 ، 1999 .

59- المصطلح السردي ، معجم المصطلحات ، جيرالد برنس ، ترجمة :عايد خزندار ، مراجعة وتقديم : محمد بربري ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط1 ، 2003 .

60- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، عرض وتقديم وترجمة د. سعيد علوش ، دار الكتاب اللبناني – بيروت ، ط1 ، 1985 .

61- معجم المصطلحات العربية باللغة والأدب ، مجدي وهبة وكامل المهندس ، مكتبة لبنان للطباعة والنشر ، 1979 .

62- مفهومات في بنية النص ، ترجمة :د.وائل بركات ، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق – سوريا ، ط1 ، 1986 .

63- مقدمة في النظرية الأدبية ، تأليف :تيري ايغلن ، ترجمة :إبراهيم جاسم العلي ، مراجعة :د.عاصم إسماعيل الياس ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 1992 .

64- ملامح في الرواية السورية ، سمر روحي الفيصل ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، 1979 .

65- الملحمية في الرواية العربية المعاصرة ، سعد عبد الحسين ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 2001 .

66- مور فولوجيه الخرافة ، فلاديمير بروب ، ترجمة وتقديم : ابراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين – الدار البيضاء – المغرب ، ط1 ، 1986 .

67- نحو رواية جديدة ، الان روب غربية ، ترجمة :مصطفى إبراهيم ، دار المعارف – مصر ، د.ت .

68- النص الروائي ، تقنيات ومناهج ، بيرنار فاليط ، ترجمة رشيد بنحدو ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، 1999 .

69- نظريات السرد الحديثة ، والآس مارتن ، ترجمة :د.حياة جاسم محمد ، المجلس الأعلى للثقافة ، 1998 .

70- نظرية الأدب ، اوستن وارين ورينيه ويلك ، ترجمة : محي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب ، المجلس الأعلى لرعاية فنون الأدب والعلوم الاجتماعية ، مطبعة خالد طرابيشي ، دمشق ، 1972 .

71- نظرية البنائية في النقد الأدبي ، د.صلاح فضل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1987 .

72- نظرية التلقي ، مقدمة نظرية ، تأليف :روبرت هول ، ترجمة: د.عز الدين إسماعيل ، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة ، ط1 ، 1994 .

73- نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ، جيرار جينيت وآخرون ، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء ، ط1 ، 1989 .

74- نظرية المعنى في النقد الأدبي ، د.مصطفى ناصيف ، دار القلم – القاهرة، 1965 .

75- نظرية المنهج الشكلي ، نصوص المشكلانيين الروس ، ترجمة : ابراهيم الخطيب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت –لبنان ، ط1 ، 1982 .

76- النقد الأدبي الحديث ، محمد غنيمي هلال ، دار الثقافة – دار العودة – بيروت ، لبنان ، 1973 .

77- النقد البنيوي والنص الروائي – نماذج تحليلية من النقد العربي 1- المنهج البنيوي – الشخصية ، محمد سويرتي ، مطابع افريقيا الشرق ، ط2، 1994 .

78- نهوض الرواية العربية الليبية ، د.سمر روحي الفيصل ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1990 .

79- الوجيز في دراسة القصص ، تأليف :لين اولتنبرد وليزلي لويس ، ترجمة :عبد الجبار المطلبي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1983 .

الدوريات :

1- الأدب المقارن وجمالية التلقي ، منغريد كوستيجر ، ترجمة: عبد الرحمن طنكول ، مجلة آفاق ، المغرب ، ع6 ، 1987 .

2- البعد ووجهة النظر – مقالة في التصنيف – واين بوث ، ترجمة :علاء العبادي ، مجلة الثقافة الأجنبية ، بغداد ، ع12 ، 1992 .

3- بناء المكان الروائي ، الرواية السورية إنموذجا، د.سمر روحي الفيصل ، مجلة الموقف الأدبي ، ع306 ، ت السنة 26 ، 1999 .

4- بنية الرواية والفيلم (رؤية في التناظر السردي) ، عبد الله إبراهيم ، مجلة آفاق عربية ، ع4 ، 1993 .

5- تطور البناء وادواته في الرواية العراقية ، د.شجاع العاني ، مجلة الأقلام، ع11-12 ، 1986 .

6- حدود السرد ، جيرار جينيت ، ترجمة : بنعيسى بو حمالة ، مجلة آفاق المغربية ، ع8-9 ، 1988 .

7- حوار مع الروائي يوسف القعيد ، مجلة فصول ، مصر ، ع4 ، مجلد2 ، 1982 .

8- الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ الذهنية ، د.إبراهيم جنداري ، مجلة الموقف الثقافي ، ع23 ، 1999 .

9- السرد والوصف ، جيرار جينيت ، ترجمة :د.مهند يونس ، مجلة الثقافة الأجنبية ، سنة 12 ، ع2 ، 1992 .

10- سردية الحكاية وحكاية السردية ، عبد الجبار داود البصري ، مجلة الأقلام، ع5-6 ، 1993 .

11- السردية حدود المفهوم ، بول بيرون ، ترجمة :د.عبد الله إبراهيم ، مجلة الثقافة الأجنبية ، سنة 12 ، ع2 ، 1992 .

12- الشخصية في القصة القصيرة ، المصطفى الجماهيري ، مجلة آفاق عربية، بغداد ، ع9 ، أيلول ، 1991 .

13- مستويات النص السردي الأدبي ، جان اينتفلت ، مجلة آفاق المغربية ، ع8-9 ، 1988 .

14- مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف ، عبد العالي بو طيب ، مجلة فصول ، مصر ، ع4 ، مجلد 11، 1993.

15- مقدمة لدراسة المروي عليه ، جيرالد برنس ، ترجمة : علي عفيفي ، مجلة فصول ، مصر ،ع2 ،مجلد 12 ، 1993 .

16- مقولات السرد الأدبي ، تزفيتان تودوروف ، ترجمة : الحسين سحبان وفؤاد صفا ، مجلة آفاق المغربية ، ع8-9 ، 1988 .

17- منزل النساء بين القصة الشعرية وآثار الرواية الجديدة ، د.علي كاطع خلف ، مجلة الأقلام ، ع1 ، سنة 39 ، آذار 2004 .

18- نحو نظرية للراوي التقريبي ، روبن ورهول ، ترجمة: سلمان العقيدي ، مجلة الثقافة الأجنبية ، ع2 ، 1992 .

19- الوصفي والتشكيلي في القصة القصيرة قراءة في قصص (بخور) لابتسام عبد الله ، قيس كاظم الجنابي ، الموقف الثقافي ، ع19 ، ك 2 – شباط ، 1992 .

20- يوسف القعيد والرواية الجديدة ، فدوى مالطي دوكلاس ، مجلة فصول ، مصر ، ع4 ، 1984 .

مقالات الانترنيت :

1- تيار الوعي في الرواية المعاصرة ، تأليف :د.محمود الحسيني ، مطبوعات الرافعي ، طنطا ، 1995 ، بقلم شوقي بدر يوسف : 2005/1/31 .
www.AushTaar , Entry u / shoki badero 1 page 3: 4
2- يوسف القعيد في قطار الصعيد ، د.صلاح فضل ، الأهرام ، يوليو ، 2004.
www.Aushtaar.net

الرسائل الجامعية والاطاريح :

1- أدب المعراج عند ابن عربي دراسة في البنية السردية ، مها فاروق عبد القادر ، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة ، كلية التربية ، جامعة بغداد ، 1998 .

2- البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، د.شجاع مسلم العاني ، أطروحة دكتوراه مطبوعة على الآلة الكاتبة ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، 1987 .

3- البناء الفني في القرآن الكريم ، نجم عبد الزهرة حمود الشتالي ، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة ، كلية التربية للبنات ، جامعة بغداد، 1998 .

4- البنية السردية في روايات عبد الرحمن مجيد الربيعي ، سعد عبد الحسين، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة ، كلية التربية ، الجامعة المستنصرية ، 1994 .

5- تحليل الخطاب الروائي في أدب عبد الخالق الركابي ، الثلاثية أنموذجا ، ماجدة هاتو هاشم ، رسالة ماجستير مطبوعة بالكومبيوتر ، كلية التربية (ابن رشد) ، جامعة بغداد ، 2002 .

6- الرواية والزمن دراسة في بناء الزمن في الرواية العراقية، يحيى عارف الكبيسي ، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، 1991 .

7- السرد في مؤلفات القاضي التنوخي ، خالدة ماضي عبد الرحيم ، رسالة ماجستير مطبوعة بالكومبيوتر ، كلية التربية ، الجامعة المستنصرية ، 2002.

8- السردية في النقد الروائي العراقي (1985 – 1996) ، أحمد رشيد وهاب الدّرة ، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة ، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد ، 1997.

9- الشخصية في الخطاب القصصي عند يحيى حقي ، نامق عبد ذيب ، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة ، كلية التربية ، جامعة الانبار ، 2001 .

10- الفن القصصي والروائي في أدب موسى كريدي ، حسنين غازي لطيف، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة ، جامعة بغداد ، كلية التربية، 1998 .

11- المروي له في الرواية العربية الجديدة الموقع الشكل والوظيفة ، رزوقي عباس مبارك ، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة ، كلية الآداب ، جامعة البصرة ، 1994 .

12- الملحمية في الرواية العربية المعاصرة ، سعد عبد الحسين العتابي، أطروحة دكتوراه ، كلية التربية ، الجامعة المستنصرية ، 1999 .

University of Baghdad
The Faculty of Education- Bin Rushd

Trilogy of Jussif Elkaied Grievamces of the Eloquent Egyptian Study of Relating Structure

A Thesis

Submitted by

KHALIDA HATIM ALWAN ALDULAIMI

To

The Council of the Faculty of Education – Bin Rushd –The University of Baghdad as Partial Fulfil of the Requirements of Master Degree in the Arabic Language and its arts

Supervised By

Prof. Dr. ALI ABDUL RAZAK ALSAMMARAI

2005 A. D **1426 A. H**