بنية الخطاب السردي في روايات يحيى يخلف

The structure of the narrative discourse in Yahya yakhlof's novels

إعداد

شيماء محمد السيد محمد

Shimaa Mohammad Alsyed Mohammad

باحثة- قسم اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب - جامعة عين شمس

Doi: 10.21608/mdad.2025.407487

استلام البحث ١٥ / ١٢/ ٢٠٢٤

قبول النشر ٢٧ / ١٢ / ٢٠٢٤

محمد، شيماء محمد السيد (٢٠٢٥). بنية الخطاب السردي في روايات يحيى يخلف. ***المجلة العربية مـــداد***، المؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب، مصر،٩(٢٨)،١٢٩-٢٩٦.

http://mdad.journals.ekb.eg

ISSN : *2537-0847* eISSN : *2537-0898*

بنية الخطاب السردي في روايات يحيى يخلف

المستخلص:

تعد بنية الخطاب الروائي من أهم البنيات التي يعتمدها الكاتب القصصي في أعماله الإبداعية, فلا يمكن تصور عمل قصصي دون راوٍ يروي قصته في شكل خطابي لمتلقي ما, ويرصد بزاوية رؤية معينة تحدد مدى معرفته بما يرويه في مقابل معرفة الشخصيات, كما تربطه علاقة ما بما يرويه وبما يروي عليه؛ لذا تناول هذا البحث هذه البنية من خلال دراسة الرؤية السردية (تحدد نوع الراوي وزاوية رؤيته ومدى معرفته بما يرويه) والصوت السردي (يحدد علاقات الراوي بما يرويه وبما يروي عليه وبمؤلف العمل الذي وضعه في هذا العمل لينقل عنه لمتلقيه داخل هذا العمل) وتم التفريق بينهما من خلال المفاهيم الاصطلاحية لهما في النقد الغربي والعربي والإجراءات المنهجية المحددة بنائيا (المنهج البنيوي) لدراسة كل منهما انطلاقا من إشارة جينت في كتابه "خطاب الحكاية" إلى أن بعض الدراسات النقدية تعاني من من خلط مزعج بين هاتين البنيتين الخطابيتين, فعمدت الدارسة إلى التفرقة بينهما, فكانت دراسة هاتين البنيتين موضوع المبحث الأول من هذا البحث, أما المبحث الآخر منه فتناول طرائق تقديم هذا الخطاب الروائي كاشفا عن هذه الطرائق المحددة بنائيا وما وُجد منها وما تغير فيها داخل هذه الروايات مادة الدراسة مبينا مدى تطور هذا البناء الخطابي.

الكلمات المفتاحية: بنية الخطاب- السردي- روايات- يحيى يخلف.

Abstract:

The structure of the narrative discourse is one of the most important structures that the short story writer relies on in his creative works. It is impossible to imagine a short story without a narrator who tells his story in a rhetorical form to a recipient, and observes from a certain angle of vision that determines the extent of his knowledge of what he narrates in contrast to the knowledge of the characters, and he also has a certain relationship with what he narrates and what he narrates to; therefore, this research addressed this structure through studying the narrative vision (determining the type of narrator, his angle of vision, and the extent of his knowledge of what he narrates), and the narrative voice (determining

ISSN : *2537-0847* eISSN : *2537-0898*

the narrator's relationships with what he narrates and what he narrates to and with the author of the work who placed it in this work to convey it to his recipient within this work), and the distinction between them was made through the technical concepts of them in Western and Arab criticism and the methodological procedures defined structurally (the structural method); To study each of them based on Gent's reference in his book "The Discourse of the Story" that some critical studies suffer from an annoying confusion between these two rhetorical structures, so the study sought to differentiate between them, so the study of these two structures was the subject of the first section of this research, while the other section of it dealt with the methods of presenting this narrative discourse, revealing these structurally specific methods and what was found of them and what changed in them within these novels, the subject of the study, indicating the extent of the development of this rhetorical structure.

Keywords: Structure of discourse - narrative - novels - Yahya Yakhlef**.**

مقدّمة:

تناولت هذه الدراسة بنية الخطاب السردي في روايات الكاتب الفلسطيني المعاصر يحيى يخلف الذي يتمتع بمستوى عالٍ من الإبداع نمى وتطور معه, إذ بدأ النتاج الأدبي عنده في الظهور- منذ سن مبكرة- من القصة القصيرة وسرعان ما قلّت كتابته للقصة وأفرد أغلب وقته للكتابة الروائية؛ لما تتميز به من رحابة عن القصة والتي وصل عددها عنده إلى اثنتي عشرة رواية, وهي على الترتيب: "نجران تحت الصفر " ١٩٧٧م, و"تلك المرأة الوردة " ١٩٨٠م, و"تفاح المجانين",١٩٨٢م, و"نشيد الحياة "١٩٨٣م, و"تلك الليلة الطويلة "١٩٩٢م, و"بحيرة وراء الريح "١٩٩٣م, و"نهر يستحم في بحيرة " ١٩٩٧م, و"ماء السماء " ٢٠٠٨م, و"جنة ونار " ٢٠١١م, و"راكب الريح" ٢٠١٥م, و"اليد الدافئة " ٢٠١٨م, و"الريحانة والديك المغربي " ٢٠٢٠م, ولقد اختارت الباحثة أن

ISSN : *2537-0847* eISSN : *2537-0898*

تدرس منها خمس روايات, وهي على الترتيب: "نجران تحت الصفر", و"تفاح المجانين ", و"راكب الريح", و"اليد الدافئة ", و"الريحانة والديك المغربي ", وذلك أن الكاتب استطاع من خلالها أن يؤرخ لقضية وطنه وأن يصور المعاناة التي مرت بها فلسطين- وما زالت تمر- في ظل الاحتلال, ولتناولها للمواطن الفلسطيني- في فترات زمنية مختلفة- بوصفه إنسانا يحب ويكره ويتعلم ويمارس حياته ببساطة وعفوية, ويعاني من الظلم والقهر فيغامر ويستسلم أحيانا لما يصيبه من يأس وإحباط ثم يعود له الحماس مرة أخرى فيقوم بمغامرات وحروب ضد العدو من جديد, ورغم هذا الظلم والقهر الذي يعانيه الشعب الفلسطيني فإن أعمال كتابه تبشر دائما بمستقبل أفضل لفلسطين, وهذه الروايات الخمسة المحددة للدراسة مثال واضح على ذلك.

كما أن هذه الروايات الخمسة مادة الدراسة تتميز بتطور ملحوظ وانسجام في بنائها السردي, ويعلو فيها صوت الخيال على صوت الواقع رغم التصوير الدقيق الذي يبدو للوهلة الأولى أنه مسجل للواقع ناقل إياه بحرْفيَّته, فالرواية في الأساس تخييل والخيال في أعمال الكاتب آخذ حقه بالقسطاس المستقيم, فالأديب لا يقدم الواقع بمادته الخام, بل يقدمه بعد أن يتم تصنيعه في مخيلته, فيُخرج من الواقعي فقط واقعي متخيل, ورغم كل ما سبق فإن الدراسات التي تناولت أعمال هذا الكاتب قليلة ونادرة, كما أنها لم تكشف عن تطور بنية الخطاب السردي لديه, من خلال الكشف عن نوع الراوي وزاوية رؤيته ومدى معرفته بما يرويه وعلاقته بمؤلفه وقارئه, وطرائق تقديمه لهذا الخطاب في كل رواية على حدة لمعرفة مدى تطور هذه البنية الخطابية في هذه الروايات؛ مما أتاح للباحثة فرصة لدراسة بعض الأعمال (الخمسة سابقة الذكر), والكشف عن هذا التطور والانسجام في بنية خطابها السردي.

بنية الخطاب السردي في روايات :

المبحث الأول: بنيتا الرؤية السردية والصوت السردي:

١. الرؤية السردية (المنظور السردي):
   أ. المفهوم.
   ب. الإجراء المنهجي (الأنماط):
٢. الصوت السردي:
   أ. المفهوم .
   ب. الإجراءات المنهجية:

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

١- المقام السردي(هيئة الراوي أو من هو) واتصاله بالزمن.
٢- ٢- وضعية الراوي(علاقة الراوي بالمروى).
٣- ٣- علاقة الراوي بالمؤلف والقارئ.

المبحث الآخر: طرائق تقديم الخطاب السردي:

١. الخطاب المباشر.
٢. الخطاب غير المباشر.
٣. الخطاب غير المباشر الحر.
٤. الخطاب المباشر الحر.

. . .

المبحث الأول

الرؤية السردية والصوت السردي:

تعد الرؤية السردية والصوت السردي ركيزتين أساسيتين مهمتين من الركائز التي تشارك في بناء الخطاب الروائي, وهما مختلفتان ورغم اختلافهما يشير جيرار جنيت- في كتابه "خطاب الحكاية "- إلى أن معظم الأعمال النظرية تعاني من الخلط بينهما, وهذا يظهر جليا في قوله:"غير أن معظم الأعمال النظرية التي تتناول هذا الموضوع (والتي هي تصنيفات أساسا) تعاني في رأيي من خلط مزعج بين ما أدعوه هنا صيغة (mode) وما أدعوه صوتا (voix), أي بين السؤال: **مَن الشخصية التي توجه وجهة نظرها المنظورَ السردي؟** وهذا السؤال المختلف تماما: **مَن السارد؟** أو بعبارة أوجز: بين السؤال **مَن يرى؟** والسؤال: **مَن يتكلم؟** "[١].

وهذه الدراسة لا تتبع تقسيم جنيت الذي يضع المنظور السردي ضمن الشكلين الأساسيين للتنظيم الخبري الذي هو الصيغة- وإن كانت تتفق معه في كون الرؤية والصوت ليسا شيئا واحدا- إذ تناقشهما (المنظور أو الرؤية والصوت) في مبحث واحد بوصفهما مستويين متضافرين- مبرزة أهم الفروق الجوهرية بينهما- وتناقش الصيغة أو طرائق تقديم الخطاب في المبحث الآخر من هذا البحث.

[١]- جرار جنيت, ت: محمد معتصم وآخرون, خطاب الحكاية (بحث في المنهج), الهيئة العامة للمطابع الأميرية, القاهرة, ط٢, ١٩٩٧م , ص ١٩٨.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وكل من هاتين البنيتين السرديتين تختلف عن الأخرى من ناحيتين أساسيتين هما: المفهوم والإجراءات المنهجية المحددة لدراستهما داخل النصوص السردية, أي من ناحيتي التنظير والتطبيق, وفيما يلي مناقشة ذلك.

أولًا- الرؤية السردية (المنظور السردي):

أ. المفهوم:

لقد تعددت طرق صياغة مفهوم الرؤية السردية في اصطلاح المنظرين والنقاد الغرب منهم والعرب؛ وذلك لتعدد رؤاهم النقدية ومستوياتهم الفكرية, كما تعددت تعبيراتهم الاصطلاحية عنها, فمنهم من أطلق عليها مسمى الرؤية السردية -كما تفعل هذه الدراسة- ومنهم من أسماها منظورًا وتبئيرًا وبؤرة, ومنهم من استخدم مصطلح وجهة النظر أو زاوية الرؤية إلى آخره.

فأما النقد الغربي, فقد كان من أهم الذين عرَّفوا الرؤية السردية- تحت مسمى المنظور والتبئير- جيرار جنيت في كتابه المذكور أعلاه, إذ قال: "إن ما نسميه الآن, على سبيل الاستعارة, منظورًا سرديا –أي تلك الصيغة الثانية لتنظيم الخبر, التي تصدر عن اختيار "وجهة نظر " مقيَّدة (أو عدم اختيارها)- غالبا ما كانت*, من بين كل المسائل التي تهم التقنية السردية, أكثرها خضوعا للدراسة منذ نهاية القرن التاسع عشر, وأدت إلى نتائج نقدية محققة, كفصول **بيرسي لوبوك** عن **بلزاك** أو **فلوبير** أو **ليون طولسطوي** أو **هنري جيمس**, أو فصل **جورج بلن** عن

"تقييدات الحقل " عند **ستندال** "[٢], ويتضح من مفهوم جينت السابق أنه ليس شرطا أن تكون الرؤية السردية صادرة عن اختيار وجهة نظر, لكنه يؤكد على كونها من أكثر المسائل التي تهم التقنية السردية. لكن جيرالد برنس يرى أن مصطلح الرؤية يعني: "وجهة أو وجهات النظر التي يتم وفقًا لها عرض الوقائع والمواقف "[٣].

---

[٢]- السابق, ص ١٩٧-١٩٨.

* لا داعي للفاصلة التي فصلت بين كانت وخبرها في نص جينت السابق, كما لا داعي لوجود الشرطة التي تلت القوسين التي وُضِعَ بينهما قوله: "..(أو عدم اختيارها)- ", بل لا داعي لوجود القوسين أساسا.

[٣] - جيرالد برنس, ت: عابد خزندار, المصطلح السردي (معجم مصطلحات), المجلس الأعلى للثقافة, ط١,

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ويتضح من المفهوم السابق أن الوقائع والمواقف (أي القصة) تقدم من خلال وجهة نظر الراوي أو وجهات نظر مختلفة, وهذا ما يؤكده طودوروف في كتابه "الشعرية " قائلًا: "إن المقولة الثالثة الهامة التي تسمح بوصف الانتقال من الخطاب إلى المتخيّل هي مقولة **الرؤية**. فالوقائع التي يتألف منها العالم التخيّلي لا تُقَدَّم لنا أبدًا في "ذاتها " بل من منظور معيّن وانطلاقًا من وجهة نظر معيّنة. وهذه الألفاظ البصريّة استعاريّة أو بالأحرى مجازيّة. فـ "الرؤية " تحل هنا محل الإدراك بُرمّته. ولكنها استعارة ملائمة, لأن للخصائص المتنوعة للرؤية الحقيقية كُلّها ما يعادلها في ظاهرة التخيّل "[٤], وهنا يضع طودوروف مقولة الرؤية ثالث مقولات الخطاب الروائي الثلاث, في حين وضعها جينت- كما سبقت الإشارة- ضمن المقولة الثانية وهي الصيغة, كما أن طودوروف يكاد يجزم بأن الوقائع التي يتألف منها العالم التخيلي لا تقدم لنا أبدا في ذاتها بل من خلال منظور معين انطلاقا من وجهة نظر معينة, لكن جينت قال إنها تصدر عن اختيار وجهة نظر أو عدم اختيارها.

هذا وغيره ما قد قيل عن مفهوم الرؤية السردية في النقد الغربي, أما عن **النقد العربي,** فمن أهم من قدموا تعريفا لها تحت مسمى المنظور د. سيزا قاسم في كتابها "بناء الرواية " إذ قالت: "إن المادة القصصية التي تُقدَّم في العمل الروائي لا تقدَّم مجردة أو في صورة موضوعية تقريرية وإنما تخضع لتنظيم خاص منبثق من المنظور الذي نُرى من خلاله "[٥], ويؤكد ذلك د. عبد الرحيم الكردي في كتابه "الراوي والنص القصصي " تحت مسمى زاوية الرؤية إذ قال: "تلك النقطة الخيالية التي يُرْصد منها العالَمُ القصصى المتضمن في القصة, ويمكن تحديد معالم هذه النقطة الخيالية عن طريق ثلاثة عوامل: **الأول** الموقع الذي تقبع فيه, و**الثاني** الجهة, والعامل **الثالث** هو: المسافة التي تفصل بينها وبين عالم الشخصيات من ناحية, وبينها وبين المؤلف من ناحية أخرى "[٦], وهذا

٢٠٠٣م, ص ٢٤٥.

[٤]- تزفيطان طودوروف, ت: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة, الشعرية, دار توبقال للنشر, الدار البيضاء, المغرب, ط٢, ١٩٩٠م, ص ٥٠.

[٥]- د. سيزا قاسم, بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ), مهرجان القراءة للجميع, مكتبة الأسرة, القاهرة, ١٩٧٨م, ص ١٨١.

[٦]- د. عبد الرحيم الكردي, الراوي والنص القصصي, مكتبة الآداب, القاهرة, ٢٠٠٦م, ص ١٩.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

المفهوم لم يخرج عن المفاهيم السابقة في مضمونه, ويعرف د. عبد الله إبراهيم- في كتابه "المتخيل السردي"- الرؤيةَ قائلًا: "وهكذا تبرز ضرورة الوقوف عند الرؤية بوصفها وجهة النظر البصرية والفكرية والجمالية التي تقدم إلى المتلقي عالمًا فنيًا تقوم بتكوينه أو نقله عن رؤية أخرى, وهذا يفرض الوقوف عند الراوي الذي تنبثق منه هذه الرؤية. فمن هو الراوي؟ إنه الشخص الذي يروي الحكاية "[٧], وغير ذلك من المفاهيم التي قدمت للرؤية السردية من قبل النقاد.

ويتضح مما سبق أن الرؤية السردية لا تخرج عن كونها وجهة النظر التي يُقدَّمُ من خلالِها العالَمُ السردي وإن تعددت طرق صياغة المفهوم والتعبيرات الاصطلاحية الدالة عليه.

ب- الإجراء المنهجي (الأنماط):

لقد تعددت أنماط الرؤية السردية في حقل الدراسات النقدية للسرد, فقد قدَّم نورمان فريدمان تصنيفا معقدا يتكون من ثمانية أطراف على النحو التالي: نمطان من السرد العليم, ونمطان من السرد بضمير المتكلم أنا الشاهد أو أنا البطل, ونمطان من السرد العليم الانتقائي, أي ذي وجهة نظر ضيقة أو متعددة, وأخيرا نمطان من السرد الموضوعي تماما والذي نمطه الثاني افتراضي فضلا عن أنه يصعب تمييزه عن الأول: وهما النمط المسرحي ونمط الكاميرا التي هي تسجيل مطلق دون انتقاء ولا تنظيم. [٨].

وتبنى برتيل رومبرك تنميط شتانتسل عام ١٩٦٢ وأكمله إذ أضاف إليه تنميطا رابعا وهو الحكاية ذات الموضوع السلوكي (النمط السابع عند فريدمان), ويستنتج أن هذا التقسيم الرباعي يكون على النحو التالي:

١- حكاية ذات مؤلف عليم.
٢- حكاية ذات وجهة نظر.
٣- حكاية موضوعية.

---

[٧]- د. عبدالله إبراهيم, المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والراوي والدلالة), المركز الثقافي العربي, بيروت, ط١, ١٩٩٠م, ص ١١٦-١١٧.

[٨]- يُنظر في جرار جينت مرجع سابق , ص ١٩٩.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

٤- حكاية بضمير المتكلم, وهنا يشذ هذا النمط الأخير عن مبدأ تصنيف الأنماط الثلاثة الأولى, كما أدخل بورخيص على هذا التنميط الرباعي نمطا خامسا وهو الحكاية المكتوبة بريشة دقيقة جدا.[٩].

لكن التنميط الذي تتبعه هذه الدراسة هو ذلك التنميط الثلاثي الذي حصره جان بوبون وتزفيتان طودوروف فيما يلي:

١- ما يسميه النقد الأنكلوسكسوني الحكاية ذات السارد العليم ويسميها بوبون " **رؤية من الخلف**" ويرمز إليه طودوروف بالصيغة الرياضية **سارد< الشخصية**, إذ تفوق فيه معرفة السارد عن معرفة أي شخصية في العمل السردي, أي يقول أكثر مما تقوله أي شخصية, ويفضل جينت مصطلح "اللاتبئير أو التبئير الصفر " للتعبير عن هذا النمط.

٢- السارد شخصية داخل النص, وهو الحكاية ذات وجهة النظر حسب لوبوك أو ذات "الحقل المقيد " حسب بلن, ويسميها بوبون "**الرؤية مع** ", ويرمز إليه طودوروف بالصيغة الرياضية **السارد = الشخصية**, إذ لا يعرف السارد ولا يستطيع أن يقول أكثر مما تعرفه أو تقوله الشخصية داخل النص, ولا يقول إلا ما قد رآه أو سمعه, و يضع جينت مصطلح "التبئير الداخلي " لهذا النمط.

٣- السارد أقل من الشخصية, وهذا هو نمط السرد الموضوعي أو السلوكي والذي يسمه بوبون" **رؤية من الخارج** " والذي يرمز إليه طودوروف بالصيغة الرياضية **السارد < الشخصية**, وهذا ما عبر عنه جينت بـ "التبئير الخارجي "[١٠], وهذا النمط الأخير يقل بل يندر في النصوص السردية- وبخاصة الروائية- إذا ما قورن بالنمطين السابقين, كما لا وجود له في الروايات الخمسة المحددة هنا للدراسة.

- تطبيق ذلك على الروايات المختارة:

---

[٩]- يُنظر في السابق , ص ٢٠٠.

[١٠]- يُنظر في السابق , ص ٢٠١.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

١- الرؤية من الخلف (الراوي العليم هو الذي يرصد):

وفي هذا النمط يرى الراوي- من خلال عدسته التي ألبسه إياها المؤلف- كل كبيرة وصغيرة الظاهر منها والباطن عن العمل بأكمله من شخصيات وزمان ومكان وحبكة وسرد إلى آخره, ويصف ذلك وصفا دقيقا متعمقا, كما يستطيع أن يعلق على الأحداث سواء أكان بعيدا عنها أم قريبا منها, ويرى ما هو خلف الجدران, فيعرف أسرار البيوت من تفصيلاتها وأشكال أهلها وأسمائهم وأوصافهم الخارجية والداخلية وما تخفيه صدورهم وما يدور في أذهانهم وما حدث لهم وما يحدث وما سوف يحدث, ويعلم متى ينطقهم ومتى يسكتهم عن الكلام ومتى يحركهم ومتى يوقفهم عن الحركة, فلا يسمع القارئ صوتا للشخصية ولا يستطيع أن يراها إلا من خلال هذا الراوي وبإذنه, فهو الذي يدير دفة العمل بأكمله.

والحق أن هذا النمط هو الغالب على الرواية الكلاسيكية وهو المسيطر أيضا على الروايات مادة الدراسة (نجران تحت الصفر, راكب الريح, اليد الدافئة, الريحانة والديك المغربي), فقد أُستعمل هذا النمط بشكل متطور تطورا ملحوظا جدا فيما عدا الرواية الثانية التي تحمل عنوان " تفاح المجانين ", فقد استعمل فيها النمط الثاني " الرؤية مع ", وهذا في حد ذاته تطورٌ.

وما دام الكلام هنا عن التطور, وهو ما تسعى الدراسة إلى إثباته, يتم تطبيق ذلك على الروايات المختارة التي استعملت هذا النمط (الرؤية من الخلف) على الترتيب؛ لتبين الدراسة- خلاله- إلى أي مدى كان هذا التطور, ففي الرواية الأولى "نجران تحت الصفر " استعمل الكاتب هذه التقنية بشكل لا يخرج كثيرا عما هو معهود في الرواية الكلاسيكية, فمما يدل على رؤية هذا الراوي الخلفية الخارقة للحواجز ومعرفته بكل شيء في عالمه الروائي- على سبيل المثال لا الحصر- قوله في موقف ذبح اليامي- في مستهل الرواية وهو الحدث العظيم الذي انطلقت منه الرواية وترتبت عليه سائر أحداثها حتى نهايتها-: " اقبل المطوعون, وطلبة المعهد الديني, وأعضاء جمعية الأمر بالمعروف, وحرس الامير, والخويان, وباعة المقلقل, وسيارات الونيت*, وعدد من مرتزقة* (بو طالب), وواحد من الزيود. اقبل الغامدي شيخ مشايخ التجار, وسمية عبدة السديري سابقا وبائعة الفجل حاليا..

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

اقبل احمد شاهي, الطبيب الباكستاني في سيارة الاسعاف, واطلت من (الدريشة) غالية ابنة السميري قائد قوات الامام.. ومن مطعم الحصري, خرج (ابو شنان) الذي اطلق سراحه حديثا لانه افطر عامدا متعمدا في رمضان.

ورفع مدير مكتب الاشراف هاتفه, واتصل بالمدرسة المتوسطة, فانطلق الصبية عبر شارع الزيود الى الساحة الواسعة- التي تتحول ايام الاثنين الى سوق من اسواق العصور الوسطى-, وتقافز الصبية والطلبة فوق اكياس المستكة والبهار والحبهان والمحلب والمروحة والحناء.. ودفعة واحدة.. صمتت بيوت نجران .. تسلل السكون الى ازقتها ومنعرجاتها, وملأ فجوات الابواب, وشقوق النوافذ احاط الناس بالساحة الواسعة من جميع الجهات, صعد الذين ضاقت الساحة عن استيعابهم الى سطوح المنازل التي تبدو كقلاع تنتمي الى عصر ما..

قال (ابو شنان) وهو يضع السواك في فمه كالسيجار: (يا ويلي.. اليوم سيذبحون اليامي)... "[١١], والمثال السابق يؤكد أن الراوي يقف من الخلف ويرصد كل شيء, فلم يترك كبيرة ولا صغيرة- في هذا المشهد- إلا وقد ذكرها. كما لا يستطيع عقل إنسان أن يستوعب أن أية شخصية داخل الرواية يمكن أن تصف هذا المشهد أو غيره بكل هذه الدقة والتفصيل, كما لا تستطيع أن ترى كل هذه الأمور من جميع جوانبها وتتنقل في كل هذه الأماكن من شوارع وأسواق ومكتب إشراف ومدرسة وأزقة وبيوت وتخترق نوافذ هذه البيوت وأبوابها في آنٍ واحد كما فعل هذا الراوي, وهذا يؤكد كونه أعلم من أية شخصية بهذا الموقف وإن كانت كل الشخصيات حاضرة له (الموقف) شاهدة على ما حدث فيه, وكذلك الحال في حالة الراوي الشخصية أو الأقل من الشخصية في المعرفة لا يستطيع أيضا أن يكون ملما بمثل هذا المشهد أو الحدث الرئيسي الذي ستترتب عليه سائر

---

[١١]- يحيى يخلف, نجران تحت الصفر, دار الآداب, بيروت, ط٢, ١٩٨٠م, ص ٥-٦.

* طالما تسقط الهمزات في هذه الرواية, ففي كلمات -على سبيل المثال لا الحصر - احمد وابو وازقة واسواق والى وامام ولانه... كلها كلمات وردت بهمزة وصل وحقها أن ترد بهمزة قطع.

الونيت: كلمة تطلق على عربات النقل الصغيرة, والمرتزقة: هي كلمة تطلق على أي شخص يقوم بأي عمل بمقابل مادي بغض النظر عن طبيعة هذا العمل, وغالبا ما تطلق على من يخدم في القوات المسلحة لبلد أجنبي من أجل

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

أحداث الرواية.

وهذا حاضر في سائر الروايات المختارة- ما عدا تفاح المجانين- ولكن بشكل متطور, ومثال ذلك في روايته "راكب الريح "- على سبيل المثال لا الحصر- قوله في موقف مشاهدة يوسف (بطل الرواية) للحوت في بحر يافا: "ذات مرة, وجد نفسه بعد أن أتم قفزته وغطس, ثم سبح نحو **عمق البحر**, وجد نفسه وجهًا لوجه أمام حوت انشقت الأمواج عنه وصعد إلى السطح وهو يطلق عمودًا من الماء والرذاذ من فتحة نفَّاثته التي تعلو رأسه الضخم, ظهر رأسه الرمادي وزعانف ظهره المنقّطة, وكان يفتح فكيه. داهم يوسف خوفٌ ورعب, فارتبك ولم يدرِ ماذا يتعين عليه أن يفعل. وانتقل الرعب إلى يديه اللتين لم تعودا تقويان على التجديف. ثم إنّ الحوت أغلق فكيه وتوقف. بل إنه توقف عن نفث الماء, وسكنت حركته, وبقيت المسافة بينهما على حالها , وبدا كما لو أنهما يتبادلان النظرات. لم يبدِ الحوت أية حركة توحي بالعداء. بدأت الطمأنينة تتسلل إلى قلبه. رفع الحوت ذيله وغاص تحت الماء. اختفى تحت الأمواج التي اصطدمت بعضها ببعض*, وعلا زبدها. وبدوره, غاص يوسف تحت الماء, وبدأ يسبح عائدًا بأقصى ما يستطيع سبح وواصل السباحة تحت الماء, ثم صعد إلى, السطح ليتنفس. لم يعد يشاهد الحوت لعلّه عاد من حيث أتى عندما اقترب من المياه الضحلة. "[١٢], وهذا الحدث العظيم والمعجزة الكبيرة (ظهور الحوت في بحر يافا ومن المعروف أن مواطن الحيتان تقتصر على المحيطات) لا تستطيع أية شخصية ولا أي راوٍ آخر أن يصفها بكل هذه التفصيلات وخصوصا أن هذا الحدث كان نحو عمق البحر, صحيح أن بعد سطور قليلة قال الراوي إن حكاية يوسف والحوت كانت حديث المدينة, لكن ذلك صار بعد أن خرج يوسف من البحر وأبلغهم بما حدث- وإن لم يذكر الراوي أن يوسف قد أبلغهم بذلك- فقد ذكر أمور أخرى تدل على أنه يصعب على هذه الشخصيات رؤية ذلك بنفسها بدقة عالية كما فعل الراوي, إذا لا يمكن تصور أن هؤلاء شاهدوا هذا الموقف وقت حدوثه وقد ذكر الراوي قبل ذلك أن يوسف كان يقفز من أعالي سور **شاهق** إلى البحر الذي كان قد اقترب من

المال, والدريشة تعني في هذا السياق: النافذة.

[١٢]- يحيى يخلف, راكب الريح, دار الشروق للنشر والتوزيع, رام الله, ط١, ٢٠١٧, ص ١٠.

*بعضها بعضا أفصح من بعضها ببعض.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

عمقه وسبح وغاص ...وقت هذا الحدث, وهذا يؤكد أن الراوي علم بهذا الأمر وكان ملما به **قبل** أن يبدي يوسف ذلك لأحد, وإن كان النساء يراقبن من شرفات القلعة, فكيف لهن أن يَرَوْنَ ذلك بكل هذه الدقة؟!

ومما يدل أيضا على قدرة عدسة الراوي الخارقة ورؤيته الشاملة وعلمه بكل شيء أنه يستطيع أن يشق صدور الشخصيات ويعلم ما بداخلها وما تخفيه عن الشخصيات الأخرى, ومثال ذلك في رواية "نجران تحت الصفر " قوله "وافق بهزة رأسه وقال ابن عناق **في نفسه**:"ابو شنان اصبح مثل السادة الذين يتكلمون من رؤوس* انوفهم.. الله الله يا دنيا ".. "[١٣], وهنا علم الراوي ما قاله ابن عناق- أحد الشخوص الثانوية في هذه الرواية- في نفسه دون أن يُبدي ذلك لأحد, وهذا حاضر أيضا في سائر الأعمال المختارة, ففي "راكب الريح " يقول السارد-على سبيل المثال- في موقف زيارة يوسف لقصر العيطموس (من أهم الشخصيات الثانوية) "**خطر له** أن يسألها عن العمل الذي من أجله جاءت هذه الزيارة, لكن بدا له أن ذلك ليس من دواعي اللياقة, وأنه يتعين عليها هي أن تبادر "[١٤], فبقول السارد "خطر له " يعني أنه علم ما يجول في خاطر هذه الشخصية دون أن تبوح هي بذلك, وهذا كثير جدا في رواية "اليد الدافئة ", ومثال ذلك ما ذكره الراوي عن أحاديث أحمد أبو خالد لنفسه بعد أن تقاعد عن العمل مبكرا وكانت قد رحلت عنه زوجه وتزوجت ابنته الوحيدة (ياسمين) بعيدا عنه فمكث وحيدا في منزله وأخذ يحدث نفسه ولوحة زوجه الراحلة والجدران ولا يعلم أحد بما حدث به نفسه إلا هذا الراوي, فمما رواه في أحد هذه الأحاديث: "ومما حدث به نفسه ذات عزلة ووحدة: كم هم قساة أولئك اليونانيون الذين يبيعوننا تذكارات من السيراميك في شبابنا, فنفرح ونحتفي بها, ونعلقها على جدران بيوتنا, وفجأة, عندما نشيخ, ونقترب من أن يصبح الواحد منا قطارًا رابضًا في الساحة, ننزل لوحة السيراميك من مكانها, أو نقلبها على ظهرها, ونتحسر على العمر الذي فات دون أن نعبشه, ونقلب صور الطفولة والشباب في الألبوم

---

[١٣]- نجران تحت الصفر , ص ٥٨.

*كلمة رؤوس تكتب هكذا رءوس, أي بهمزة على السطر لا على واو؛ لكره توالي مثالين في العربية.

[١٤]- راكب الريح, ص ٣٢.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ويدركنا الحنين. "[١٥], وهنا علم الراوي بما حدث به أحمد أبو خالد نفسه ولم حدث بذلك أحد حتى أقرب الأقربين له, وهنا يحدث نفسه عن اللوحة المزركشة المصنوعة من السراميك التي اشتراها من عشرين عاما في خلال زيارته لليونان والتي كانت تحكي عن القدر المحتوم على الإنسان وهو التقاعد, وتصف حالته في جميع مراحل عمره, فقبل سطور معدودات ذكر الراوي ما جال في خاطر هذه الشخصية عن هذه اللوحة في حفل توديعه لوظيفته الأخيرة في الإعلام, إذ قال: "ويا للمفارقة! عندما كانوا يتبادلون الكلمات ذات النبرة الخطابية, كان **يتذكر** شيئًا مضحكًا أو مسليًا, ففي زيارة له إلى اليونان قبل عشرين عامًا اشترى لوحة سيراميك صغيرة مكتوبًا عليها: الرجل يشبه القطار, والمرأة تشبه العالم!

بالنسبة للرجل: في العشرين من عمره يشبه القطار العمومي, فهو يتوقف عند كل محطة. في الثلاثين يشبه القطار السريع (الإكسبرس), لا يتوقف إلا في العواصم الضخمة. في الخمسين يشبه القطار الذي يسير على الفحم؛ طالما يتوقف لتزويده بالماء. في الستين يتوقف ولا يغادر مكانه مرة أخرى, ويبقى في ساحة الخردة . "[١٦], وبعد سطور قليلة يقول: " وضحك في **سرّه** عندما **تذكّر** ماذا قالت لوحة السيراميك عن المرأة: أما المرأة, فإنها تشبه القارات والدول؛ في العشرين تشبه أفريقيا, لا تزال شبه مكتشفة. في الثلاثين تشبه الهند: حارّة وناضجة, وغامضة. في الأربعين تشبه أمريكا, تقنيا مكتملة. في الخمسين تشبه أوروبا, كلها آثار. في الستين تشبه سيبيريا, كل إنسان يعرف أين موقعها, ولكن لا أحد يرغب في الذهاب إليها. "[١٧] , فكلمات مثل: تذكر وضحك في سره, خير شاهد على قدرة عدسة الراوي على النفاذ داخل الشخصيات والعلم ببواطن الأمور وبخاصة أنه كان في حفل وهو صاحب هذه الاحتفالية ومن المفترض أن التركيز منصبٌ عليه في هذا المقام ولكن لا أحد يعلم تذكره وما قاله في سره سوى هذا الراوي.

ولا يقتصر السرد عند الكاتب على ضمير الغائب, فقد جعل الراوي يسرد بضمير المخاطب أيضا وإن كان ضمير الغائب هو الغالب في هذه الروايات المختارة- هذا خلاف

[١٥]- يحيى يخلف, اليد الدافئة, الدار المصرية اللبنانية, القاهرة, ط٢, ٢٠١٨م, ص ٨.

[١٦]- السابق, ص ٦-٧.

[١٧]- السابق, ص ٧.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

روايته الثانية تفاح المجانين التي سبقت الإشارة إلى أنها ذات رؤية داخلية (رؤية مع) وراوٍ شخصية, وروايته قبل الأخيرة اليد الدافئة فقد كان السرد فيها بضمير المخاطب حديثا للنفس أو مناجاة وليس خطابا بين الراوي والشخصية, فلا ينطبق عليهما هذا الكلام- ومثال ذلك في روايته الأولى "نجران تحت الصفر "- على سبيل المثال لا الحصر- قول الراوي مخاطبا الشخصية المحورية (أبو شنان): "وراءك تركت كل شيء. حارة العبيد وشارع الزيود ومقهى ابو رمش, وتنهب سيارة الروفر الارض تاركة خلفها عاصفة من الغبار. "[١٨], وبعد ذلك بسطور قليلة يقول: "هز المستر رأسه بالإيجاب, **وقلت لنفسك** ان ريتا عالمة ببواطن الأمور, ولعلها تعرف عن نجران اكثر مما يعرف السديري.."[١٩].

والحق أن استخدامه لهذا الضمير لم يقل من علم الراوي, وهذا ما يؤكده قوله في المثال السابق:"وقلت لنفسك... ", فقد علم ما قالته الشخصية لنفسها دون أن تفصح هي بذلك, وهذا يعني أنه ما زال عالما بكل شيء, وما زال يرصد من زاوية الرؤية نفسها, فاستخدام الضمائر في السرد ليس له علاقة حتمية بعملية تحديد البؤرة, وهذا ما يؤكده د. صلاح فضل في كتابه"بلاغة الخطاب وعلم النص ", إذ يقول: "مع ملاحظة أن استخدام الضمائر في السرد ليست له علاقة حتمية بعملية تحديد البؤرة. فكثيرا ما نرى قصصا من الترجمة الذاتية- سواء أكانت حقيقية أو مصطنعة- تستخدم ضمائر غير المتكلم, مثل الغائب أو المخاطب. كما أنه كثيرا ما نرى القصة غير الشخصية تميل إلى التبئير الداخلي وتستخدم ضمير المتكلم. "[٢٠], وهذا حاضر أيضا في رواية "راكب الريح " لكنه بشكل يزيد نسبيا عن حضوره في الرواية السابقة, ومن أمثلة ذلك قوله: "ها أنت في ليوان القصر تنظر, تقف مثل عاطل عن العمل.

لا أحد سوى الجارية الحبشية. ما عادت السيدة تطيل المكوث معك. ما عادت تبسط لك الحبل. ما عاد هناك فرح الشقائق والأقحوان والخزامي, وبهجة غناء وحركات ورشاقة وكلام مثل زقزقة عصافير. ما عادت ترتسم على محياها المسرة. ما عادت

---

[١٨]- نجران تحت الصفر, ص ٣٦.

[١٩]– السابق, ص ٣٧.

[٢٠]– د. صلاح فضل, بلاغة الخطاب وعلم النص, علم المعرفة, ١٩٩٢م, ص ٢٨٤.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

تتماهى مع الطبيعة وتتحول إلى قرنفلة. "[٢١] , لكن هذا الحضور في الرواية الأخيرة "الريحانة والديك المغربي " يزيد كثيرا عن الروايتين السابقتين, ومن أمثلة ذلك قوله (الراوي): "ها أنت تتعثر وتبحث عن مكان كان خارطة حياة عشتها, وزمن جميل تفيأت فيه ظلال تلك الشجرة. "[٢٢], وفي موضع آخر يقول: "ها أنت الباحث عن دفء في صقيع الحياة تلاحقك الريح العاتية!

وحدك.. الوحدة ترافقك حتى زحمة المدن, جئت تبحث عن الماضي لتحرر الحاضر من الشوائب, الماضي لم يجب عن الأسئلة بعد. "[٢٣], ومن الأمثلة السابقة يتضح أن ضمير المخاطب الذي نطق به الراوي لا يشير إلى القارئ وإنما إلى شخصية في الرواية, بدليل أنه قال- مثلا في الرواية الأولى-: "وقلت لنفسك " ولم يقل وقال لنفسه, فهنا خرج الكاتب عن إشارة ضمير المخاطب إلى هذا القارئ وعلاقة المصاحبة التي تجمعهما والتي تربط بعضهما بعضا ربطا مباشرا, وهذا لا يلغي حضور القارئ بل يحوله إلى متلقٍ آخرٍ بعد الشخصية, وسيصبح ذلك أكثر وضوحا عند تناوله بشكل أكثر تفصيلا في الجزء الآخر من هذا المبحث (الصوت السردي) عند الحديث عن علاقة السارد بالقارئ, كما أن هذا الحضور النسبي في الروايات في حد ذاته تطور. ومما يدل أيضا على التطور الحادث في هذه الروايات سماح هذا الراوي لبعض الشخصيات بسرد حكاية أخرى ثانوية أو تكملة للحكاية المحورية, ربما رصدت فيها الشخصية التي تقوم بسرد هذه الحكاية الثانوية من الزاوية نفسها التي رصد منها هذا الراوي العليم الحكاية المحورية- وبهذا تكون الرواية بأكملها مسرودة من زاوية واحدة- أو ربما رصدت فيها هذه الشخصية من زاوية رؤية مغايرة لزاوية الراوي- وبهذا تكون الرواية مسرودة بأكثر من زاوية- وهذا ما يؤكده د. سعيد الوكيل- في "كتابه كيف نقرأُ الأدبَ الروائيّ؟ "- بقوله: "ويشرك الراوي أحيانا شخصيات الرواية في السرد, فيضع على ألسنتهم أجزاء من الخطاب (شهادة, رسالة, حكاية فرعية). "[٢٤], وهذا ما يسمى بـ"التناوب التبئيري " وهو الذي "يتعلق بالتغيير الذي يطرأ على المراكز أو البؤر التي تدرك منها الأشياء

---

[٢١]- راكب الريح, ص ٦٥.

[٢٢]- يحيى يخلف, الريحانة والديك الغربي, الأهليّة للنشر والتوزيع, عمّان, ط١, ٢٠٢٠م, ص ٧.

[٢٣]- السابق, ص ١٥.

[٢٤]- د. سعيد الوكيل, كيف نقرأُ الأدب الرِّوائيّ؟, دار مجاز الجامعة, القاهرة, ٢٠٢٠م, ص ٢٥

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

والشخصيات (*) كما يتعلق أيضا بالتغير الطارئ على نمط التبئير (*) نفسه كالانتقال من التبئير الصفري إلى التبئير الخارجي أو إلى التبئير الداخلي وغير ذلك من أشكال التغيير الحاصلة بين ضروب التبئير في النص السردي (*) الواحد."[٢٥], وهذا تطورٌ ملحوظ في أعمال الكاتب فقد خرج من دائرة سيطرة الراوي على العمل- التي كانت غالبة في الرواية الكلاسيكية وظلت لها أصداء في روايته الأولى نجران تحت الصفر, لكن الروايات التي تلتها-روايات مادة الدراسة- والتي رصد فيها الراوي من هذه الزاوية (الرؤية من الخلف) سمح فيها الراوي لبعض شخصياته بالتدخل بسرد حكايات ثانوية, فهذا حاضر في الروايات الثلاثة الأخيرة له -تفصلها مسافة زمنية تزيد عن ثلاثة عقود عن روايته الأولى سالفة الذكر- وهي: "راكب الريح ", و"اليد الدافئة ", و"الريحانة والديك المغربي " فمما يدل على ذلك في الرواية الأولى (راكب الريح) ما جاء على لسان إحدى الشخصيات الثانوية (أسرار) في سردها لحكاية أخرى ثانوية قولها في موقف احتفال العيطموس وجواريها الشهري في حديقة قصرها بالطعام والشراب والرقص وقص الحكايات التي ينسون من خلالها الكآبة والدسائس والمؤامرات وانتظار الموت ويرفهون أنفسهم بالخيال وقد أنسهم فيه رجل (يوسف) لأول مرة, وهي حكاية طويلة نسبيا امتدت نحو عشر صفحات؛ لذا لا يمكن ذكرها كاملة بل ذكر ما تيسر منها: "كان يا ما كان في زمن من الأزمان, قائد مغولي اسمه تيمور, بيته سرج حصان, وصديقه سيفه. هو ملك الغزاة, وفاتح البلدان, ومهلك الممالك. وكان يعيش في مدينة اسمها سمرقند في آسيا الصغرى.

كان تيمور أعرج عابس الوجه يمكث في سمرقند عامًا, ويغيب عنها آخر يمضيه في الحروب وجلب الغنائم وسبي النساء, فهو, رغم قسوته, يعشق النساء, فهو, رغم قسوته, يعشق النساء, ويمتلك من السبايا ألف جارية. من بين أولئك الألف, كانت بطلة قصتنا واسمها (نهاوند), هي الأحب إلى قلبه, والأقرب إلى مزاجه, وقد جلبها معه سبيّة من بلاد القوقاز, ثم تزوجها, ومكث معها عامًا, وفي العام الذي يليه, جهز جيشه, وذهب إلى الحرب في رحلة طويلة تستغرق عامين. "[٢٦] وفي أثناء غيابه قررت زوجته نهاوند

[٢٥]- محمد القاضي وآخرون, معجم السرديّات, مكتبة لسان العرب, دار الفارابي, لبنان, ط١, ٢٠١٠م, ص ١٢١.

[٢٦]- راكب الريح, ص ١٠٦-١٠٧.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

أن تبني له قصرا لا مثيل له وأخذ كبار المستشارين يبحثون لها عن مهندس عبقري يشيد لها هذا القصر لكنهم لم يعثروا عليه إلا بعد عناء بعد أن فشل جميع المهندسين في امتحانهم وبعد أن يئست الأميرة وكادت أن تطر هذه الفكرة من رأسها, وإذ بهذا المهندس العبقري يأتي من الشام حاملا معه كل الصفات المطلوبة[٢٧], وبعد ذلك تُكمل قائلة: "وعندما أبلغوها, لم تتحمس في البداية, وكادت تطلب منهم طرده, إلا أنّ وصيفتها وكاتمة أسرارها, وعينها في المراقبة وجميع أخبار تيمور وجواريه, التي نظرت إليه عن قرب, جاءت مسحورة ووصفت لها جمال خلقته... ما جعل الأميرة توافق على استقباله"[٢٨].

لكن هذا الراوي العليم لم يتنازل عن حقه في السرد ويسلم الأمور كاملة لهذه الشخصية ويظل صامتا تماما, فقد كان يوقفها عن الكلام مؤقتا ويسرد هو حالها وحال مستمعيها أثناء سردها, إذ قال: "(عطشت أسرار, وبدا كما لو أنّ ريقها جفّ, فسارعت إحداهنّ وصبت في كأسها الشراب, فتناولت الكأس وشربت رشفة, وظلت عيونهنّ مشدودة إليها. شربت وأحست أن العيون تشرئب نحوها فأطالت, عن خبث ودلال, صمتها ولم تتكلّم إلا عندما قلن بصوت واحد: أكملي.. أكملي). "[٢٩], ثم يجعلها تكمل سردها عن حكاية هذه السيدة, فقابلته هذه السيدة وأخذ يتكلم عن نفسه وعن إمكانياته وأنه يستطيع أن يشيد لها هذا القصر, لكن الأزمة تكمن في مقابل هذا العمل فلم يكن مقابله مالا بل كان قبلة من الأميرة وأصر على ذلك رغم كل المحاولات, وبالفعل نال ما يريد منها تاركا على خدها آثار قبلته وأسنانه التي غرزها في خدها فتركت عليه خيطا من الدم. "[٣٠] ثم يوقفها عن الكلام ساردا: "(توقفت أسرار قليلا, ورشفت رشفة من العصير لتبل ريقها. وكانت النساء لحظتها في حالة انبهار, كنّ في حالة انتظار, وفي أقصى درجات التشويق, أما الضيف فقد تذكر قبلته على نحر تلك الجارية في بستان البرتقال, وشعر كما لو أنّ أسرار تسقط بعض كلامها عليه. هتفت الملكة أحلام: اكملي الحكاية. أكمليها.

---

[٢٧]- يُنظر في السابق, ص ١٠٧.

[٢٨]- السابق, ص ١٠٨.

[٢٩]- السابق, ص ١٠٨.

[٣٠]- يُنظر في السابق, ص ١٠٨-١١٣.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

تنهدت أسرار وأكملت). "[٣١], وبعد وصول الأمير واحتفال الناس به وحانت اللحظة الفاصلة وهي اختلاؤه بزوجه نهاوند ورؤية آثار القبلة على خدها: "وكانت تلف وجهها بالخمار. اقترب منها ونزع خمارها, ويا لهول ما رأى! شاهد على خدها آثار قبلة عضة أسنان من رجل قبلها واستمتع بعضها, فأشهر سيفه ليطيح برأسها, فارتمت عند قدميه وحكت له الحكاية وطلبت عفوه وغفرانه. صرخ وزمجر مثل أسد جريح, أغمد سيفه وطردها من القصر وأرسلها إلى بيت الجواري ذليلة مهانة, ونادى على قائد حرسه وطلب منه إحضار المهندس حيًّا أو ميتًا. "[٣٢], وسرعان ما أوقف الراوي أسرار عن السرد كالعادة ثم جعلها تنهي حكايتها بعد أن فتش الحرس عنه في كل مكان: "ظلّ قائد الحرس في حالة الاستعداد, وقال: سيدي, لقد نبت له جناحان وطار.

انهت أسرار حكايتها قائلة: وهكذا تنتهي حكايتنا عن عاشق كاد يفقد حياته بسبب عشقه. "[٣٣], وهنا حافظ هذا الراوي على أن يكون سردها بضمير الغائب مثلما فعل هو, كما أنه جعلها ترصد من زاوية الرؤية نفسها (الرؤية من الخلف) التي رصد منها هو, لكنها حاولت أن تنوع بين الضمائر حين أدخلت ضمير المتكلم في قولها: "من بين هؤلاء كانت بطلة **قصتنا**..." وقولها أيضا: " عندما اقترب من خده, **أعني** تفاح خدها, انتابه جنون... ", وقولها: "لا **أريد** أن **أطيل عليكنّ ولا عليك أيها السيد**... ", ففي الأمثلة الثلاث السابقة استعملت الراوية ضمير المتكلم إضافة إلى ضمير الغائب الذي غلب على سردها, كما أنها في المثال الثالث والأخير استعملت أيضا ضمير المخاطب في (عليكن وعليك), وهذا ما أسماه د. سعيد الوكيل بـ "التغريب السردي" في كتابه سالف الذكر, والتغريب السردي- عنده- هو ما أسماه بعضُ الباحثين بـ"تعرية السرد", وهو مقابل التغريب الذي عُرِف في مسرح بريخت, وهو أسلوب يسعى إلى كسر الإيهام بواقعية العمل المسرحي وفقا لترتيبات فنية مُعَدّة ليتحول إلى عمل قادر على إثارة المشاهدين وتوسع آفاق استجاباتهم وإدراكهم الجمالي بإشراكهم في المسرحية, اعتمادا على بعض الوسائل كإعلان ممثل عن طبيعة دوره في المسرحية, أو إشارته إلى أنه يمثل, أو توقف

[٣١]- السابق, ص ١١٣.

[٣٢]- السابق-١١٤.

[٣٣]- السابق-١١٥.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

التمثيل للتعليق على الأحداث إلى آخره, ويهدف التغريب عموما إلى إيقاظ الوعي بالمصير الإنساني بوصفه صنعة إنسانية قابلة للتغيير, وهو ما يتفق- على مستوى الهدف- والتغريب السردي الذي يسقط الإيهام بواقعية العمل الروائي ويجعل للمؤلف حضورا لافتا, كما يشار صراحة إلى أن هذا العمل هو تأليف له أهداف جمالية وأخرى تتعلق بتغيير الوعي إلى آخره[٣٤].

فبقول أسرار- الراوية للحكاية السابقة- كلمات مثل: (قصتنا ولا أريد أن أطيل عليكن وأعني وحكاياتنا...) يعني أنها تشارك مستمعيها في حديثها كما أنها بذلك تكسر الإيهام بواقعية ما تسرده, والحق أن هناك حكاية أخرى ثانوية في هذه الرواية سُردت على لسان السيدة العيطموس نفسها؛ ونظرا لكونها تتخذ الشكل القصصي نفسه الذي اتخذته أسرار في حكايتها السابقة (قالب حكائي) اكتفت الدراسة هنا بذكر إحداهما (حكاية أسرار)- لكونها أولى هتين الحكايتين ولكونها ترتبط ارتباطا وثيقا بحكاية يوسف الشخصية المحورية لهذه الرواية- والإشارة إلى الأخرى (حكاية العيطموس عن السلطانة نخشديل وابنة عمها ودسائس القصور).

وهذا يختلف عن النموذج الثاني "اليد الدافئة " التي سرد فيها الراوي العليم **بضمير الغائب** وجعل شخصيته المحورية (أحمد أبو خالد) تسرد **بالضمائر الثلاث: المتكلم- وهذا أقل نسبيا عن النوعين الآخرين- والمخاطب والغائب**, كما أنه لم يجعل من هذه الشخصية المحورية راويا فقط, فقد أضاف على ذلك دور المؤلف لرواية أخرى ووضع لها (أحمد أبو خالد) عنوانا مبدئيّا "مقاتل غريق ", وهذه الرواية شغلت مساحة كبيرة جدا من السرد حوالي ربع المساحة التي شغلتها الحكاية المحورية التي سردها الراوي العليم, كما أنها لم تُسْرَدْ متتالية بل كانت تُسْرَدُ بشكل متقطع, إذ كان الراوي العليم يجعل الشخصية تتوقف عن الكتابة والسرد ويسرد هو جزء من حكايته المحورية حول هذه الشخصية كما كان يفعل مع أسرار في الرواية السابقة, وإن كانت حكاية (أحمد أبو خالد)هنا أكبر نسبيًّا من حكاية أسرار السابقة, وإن كثرت حالات توقف الشخصية عن السرد مع زيادة زمن الوقوف؛ لإكمال الراوي العليم أجزاء من الحكاية المحورية, ومما جاء في هذه الرواية الثانوية التي سردت على لسان الشخصية المحورية في هذه الرواية (اليد الدافئة) قوله:

---

[٣٤]- يُنظر في كيف نقرأ الأدب الروائي, ص ٨٦.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

"هل نبدأ من الغرفة الصغيرة التي تضاء ليل نهار واتخذت منها مرسمًا؟

هل تتذكر الرسومات التي أبدعت فيها ورسمت بطولات الفدائيين في معارك الهبّارية وقلعة الشقيف بعناصر فنية عالية؟ تلك الرسومات التي جعلت كمال ناصر يبحث عنك ويزورك في تلك الغرفة المظلمة, ويمازحك ويسمي مرسمك بالـdark room. "[٣٥]. وفي هذه الرواية الثانوية نوع الكاتب (يحيى يخلف) في زاوية الرؤية, إذ إنه جعل هذا الراوي يرصد من زاوية رؤية مغايرة للزاوية التي رصد منها الراوي العليم الحكاية المحورية, فقد رصد أحمد أبو الخير من زاوية داخلية تساوت فيها معرفة الراوي بمعرفة الشخصية, ودليل ذلك أن الراوي استعمل ضميري المتكلم والمخاطب في سرده ومن المعروف أن هذين الضميرين وخصوصا الأول منهما خاص بهذا النوع من الرؤية (الداخلية), كما أن الراوي كان صديقا لسمعان الشخصية المحورية في هذه الرواية الثانوية وكان يروي ما عرفه عنه قبل سفره وأما ما لم يعرفه عنه بعد هذا السفر, فقد ذكر أنه كان يراسله من خلال الهاتف أو في رسائل, فقام بتجميع معلوماته عنه وعن حبيبته صوفي وكتابتها في رواية, وهذا ما يجعلها أقرب إلى روايات السير؛ لأن سمعان وصوفي شغلا جزءا من حياة الكاتب والراوي والشخصية أحمد أبي خالد سواء قبل السفر أو عن طريق المراسلة والكتابة بعد سفرهما.

أما الرواية الثالثة والأخيرة "الريحانة والديك المغربي "فيزداد الأمر تطورا, فقد سمح الراوي لشخصيته المحورية (الريحانة)تسرد جزءا كبيرا من حكايتها المحورية- وليست الثانوية كما كان الحال في الروايتين السابقتين عليها- مع الشخصية المحورية الثانية (عادل عبد الغني) في شكل **مذكرات** قرأها عادل بعد فترة من الزمن, وتُعدُ هذه الطريقة الأخيرة من طرق السرد (من خلال المذكرات) أقل شهرة من طرق السرد الأخرى, وهذا ما يؤكده د. إبراهيم عوض في كتابه "نقد القصة في مصر ١٨٨٨-١٩٨٠م " إذ يقول: "ثم هناك الطريقة الأقل شهرة, وهي الكشف عن الحوادث من خلال رسائل متبادلة بين شخصين أو أكثر **أو من خلال مذكرات** إحدى الشخصيات... "[٣٦] ,

---

[٣٥]– اليد الدافئة–٥٧.

[٣٦]- د. إبراهيم عوض, نقد القصة في مصر (١٨٨٨–١٩٨٠), مكتبة زهراء الشرق, القاهرة, ١٤١٨هـ–١٩٩٨م, ص ٢٧٠.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ولم يقتصر الكاتب على سرد الحكايات في شكل مذكرات في هذه الرواية فقط, بل سرد أحداثا عديدة على لسان الراوي العليم, وأحداثا على لسان الريحانة في مذكراتها, وثالثة على لسان لالّة عزيزة, ورابعة وأخيرة على لسان عادل عبد الغني, ومن أمثلة ما جاء في مذكرات الريحانة قولها: "أكتب عن تجربة عُمر, وأشهد أنني عشتها. وأشهد أن ذلك الرجل فتح صندوقًا عنيدا مقفلًا في قلبي, كنت قد أقفلته بعد تجارب سابقة وأزاح بلباقة الأسلاك الشائكة التي تحيط بي من كل جانب. "[٣٧], وبعد سطور قليلة تذكر سبب معرفتها بهذا وهي الكاتبة والمؤرخة لالّة عزيزة. [٣٨], ثم بعد ذلك بسطور غير قليلة تذكر اسم هذا الرجل معرفة به, إذ تقول: "كانت سببا من الأسباب التي ربطت بيني وبين عادل عبد الغني, الفلسطيني الكاتب والصحافي الذي ساقته الأقدار ليكون حبيبي."[٣٩], ولا تقتصر في هذه المذكرات على قص هذه الأجزاء عن قصتها مع عادل, بل ذكرت أيضا ما روته لها لالّة عزيزة (إحدى الشخصيات الثانوية المهمة) عن الجزء الآخر من الحكاية حكاية سي المبارك والديك المغربي, إذ تقول: "وبعد أن رقّ الكلام عن علاقتي الجديدة, استجمعتْ لالّة عزيزة ذكرياتها واعتدلت بجلستها, وقالت لي: أمّا موضوع الديك عند جدّي مبارك رحمه الله, فله حديث طويل. "[٤٠] وبعد سطور من الحديث عن الجد أكملت : "قالت إنّه والديك يبحثان عن أجنحة, كلمنهما سئم الانشداد إلى جاذبية الأرض, ويسعى إلى امتلاك جناحين ينفلت فيهما من الأرض ويطير في الفضاء الواسع, ويهاجر مثل الطيور المهاجرة ويستمتع بالطبيعة وجبالها وأشجارها وزهورها, وعلو السماء وشمسها وقمرها وغيومها وملكوتها وسلطانها.

روت لي شيئًا من سيرة جدّها سي المبارك. قالت إنّه ولد في شفشاون, وتعلّم القراءة والكتابة في الكتاتيب والزوايا, وتعلّم القرآن وتدبّره في أروقة وحلقات المساجد."[٤١].وهذه المذكرات مروية من زاوية داخلية, لكن بعد ذلك بفصول تكمل لالّة عزيزة حكاية سي المبارك والديك بنفسها دون وسيط- خارج المذكرات ودون أن تروي

[٣٧]- الريحانة والديك المغربي, ص ٤٥.

[٣٨]- يُنظر السابق, ص ٤٦.

[٣٩]- السابق, ص ٤٧.

[٤٠]- السابق, ص ٦٦.

[٤١]- السابق , ص٦٧ .

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

عنها الريحانة وترصد من الزاوية الخلفية التي رصد منها الراوي العليم- في جلسات متعددة مع الريحانة وعادل عبد الغني, إذ تقول: "وقالت: من أين نبدأ؟ رد عادل: من حيث انتهت أوراق الريحانة, من شفشاون والمعركة التي خاضها سي المبارك مع الإسبان. "[٤٢], لكن الراوي العليم كان- يوقفها عن الكلام مثلما كان يفعل في الروايتين السابقتين- ويسرد هو حالها والمستمعين أو يسرد أجزاء من الرواية عن قصة الريحانة وعادل, ثم يجعلها تكمل قائلة: "يطول الحديث لو تكلمت بالتفصيل عند كل مكان حطّ فيه رجله, وكل مغامرة ابتدعها في مسيرته, لكنني الليلة سأحدثكم عن الطريق الذي سلكه, والحكاية الأولى التي غوى بها (الطاووس), المرأة الجزائرية في مغامرته. "[٤٣], وهنا تسقط الراوية القناع عبر التغريب السردي, إذ إن الراوية لالّة عزيزة كشفت عن طبيعة عملها بحديثها مع من تقص عليهم ونطقها بضمير المتكلم, وإن كان سردها في الغالب بضمير الغائب.

ومما سرده عادل في كتابه عن سيرة سي المبارك والذي أعاد فيه (الكتاب) ما روته عنه (سي المبارك) لالّة عزيزة قوله: "عاد المبارك بعد صلاة الفجر. امتطى الصافن وخرج من البلدة القديمة, ثمّ أطلق له العنان. "[٤٤], فهنا أعاد عادل عبد الغني صياغة ما روته لالّة عزيزة عن سيرة جدها سي المبارك في كتاب, ومما يؤكد ذلك قول الراوي: "في منتجع الصنوبر, كان عادل, وقد انتقل إلى النزل الصغير بناء على طلبه ورغبته في خصوصية وخلوة للكتابة, كان يعيد صياغة رواية لالّة عزيزة صياغة فنيّة بلغة فصحى راقية. "[٤٥], ومما يؤكد كونه كتابا قول الريحانة في نهاية الرواية: "عندما يصدر الكتاب, تأتي إلينا ونقيم حفل توقيع. "[٤٦].

وهذا كله يدل على المشاركة السردية بين الراوي العليم وشخصياته (أسرار وأحمد أبو خالد والريحانة ولالّة عزيزة وعادل عبد الغني) في الروايات الثلاثة السابقة, والحق

---

[٤٢]- السابق, ص ٢٠٥.

[٤٣]- السابق, نفسه.

[٤٤]- السابق, ص ٢٦٥.

[٤٥]- السابق, ص ٢٥٥.

[٤٦]- السابق, ص ٣٤٩.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

أن تنوع زواية الرؤية في هذه الأعمال يدخل ضمن التناوب التبئيري- كما سبق القول- أما اشتراك الشخصيات- في حد ذاته- في سرد بعض أجزاء النص وبالطبع تغير السارد فإنه يسمى بـ"تناوب الأصوات " الذي يدخل "في باب الصوت السردي (*) الناهض بفعل السرد (*). وهو يعني أن يتناقل هذا الفعل رواة (*) مختلفون يروون حكاية (*) واحدة أو حكايات مختلفة. وهذا التناوب الصوتي يعني إذا تغيرا في الأصوات الراوية الحكاية نفسها أو حكايات متباينة. ولهذا التناوب علامات تسمى واصلات تناوب الأصوات (Relais transvocaliques) من نحو معلنات القول : "قال" و"حدث" و"ذكر" أو الإعلان عن انتهاء حكاية أو الإعلان عن قسم من الحكاية الجديدة يرويه راو من الرواة. "[٤٧].

كما يدل على تنويعه في الشكل السردي الذي قدمت به الشخصية سردها, ففي الرواية الأولى من هذه الروايات الثلاثة "راكب الريح " سردت أسرار في **شكل حكاية** تشبه الحكايات الشعبية, وفي الرواية الثانية منها "اليد الدافئة " سرد أحمد أبي خالد في **شكل رواية** ووضع لها عنوانا مبدئيا "مقاتل غريق ", وفي الرواية الثالثة منها والأخيرة استخدم شكلين من الأشكال السردية وجعل لكل شكل منهما شخصية تسرده, فاستخدم شكل **المذكرات** وقامت بكتابتها وسردها الريحانة, كما استعمل شكل **الحكاية** التي سردتها لالّة عزيزة والتي تشبه حكاية أسرار في طريقة السرد مع اختلاف جوهري أن حكاية لالّة عزيزة ليست حكاية ثانوية وإنما هي مكملة للحكاية المحورية, فهي الجزء الآخر من هذه الحكاية المحورية أو موضوع الرواية, كما حافظ على خصوصية كل شكل سردي من هذه الأشكال السابقة, فضلا عن استخدامه لشكل **كتاب** أعاد فيه عادل عبد الغني صياغة ما روته لالّة عزيزة عن سيرة جدها في حكايتها المذكورة سلفا.

وهذا يدل على توظيف الكاتب لغير طريقة ولغير راوٍ لسرد أحداث رواياته سواء أكانت هذه الأحداث محورية أم ثانوية, وسواء أكان الكاتب قد غيَّر في رؤية السرد أم لم يغير, وإن كان الذي يدير دفة السرد في هذه الروايات الثلاثة هو الراوي العليم, وهذا كله يوحي بتكامل الأدوار بين الراوي والشخصية إن لم يكن تبادلها.

وبناء على ما سبق في هذه الروايات الثلاثة يتضح أن هذه المشاركة السردية بين

[٤٧]– معجم السرديات, ص ١١٩.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الراوي وبعض شخوصه لم تكن متساوية لا في المساحة الكتابية ولا في الشكل السردي الذي سردت به الشخصيةُ داخل الرواية ولا في الحفاظ على أن تكون الرواية كاملة مسرودة من زاوية رؤية واحدة, وهذا كله يؤكد أن الخطاب السردي في هذه الروايات جاء متطورًا, أي أن الكاتب لم يسر فيها على وتيرة واحدة.

وهذا كله يدل على أن اختيار هذا الراوي العليم دون غيره ورصده من زاوية رؤية خلفية وبؤرة معدومة أو صفر- فلا مسافة ولا حواجز تستطيع أن تفصله عما يرويه أو تحجب عنه رؤيته, فهو مخترق لكل ذلك- كان اختيارا موفقا.

٢- الرؤية مع (الراوي الشخصية هو الذي يرصد):

هذا النمط الثاني من أنماط الرؤية السردية والأخير بالنسبة للأنماط الحاضرة في مادة الدراسة (الأعمال المختارة)- فقد سبقت الإشارة إلى أن النمط الثالث من أنماط الرؤية السردية (الرؤية من الخارج) نادر الاستعمال ولا وجود له في الأعمال المختارة- يرصد فيه الراوي من زاوية داخلية, إذ إنه شخصية داخل العمل, تسرد بضمير المتكلم غالبا, ويؤكد ذلك د. إبراهيم عوض في- كتابه "فنون الأدب في لغة العرب "- في حديثه عن طرق السرد التي تروى بها القصص, في هذا النوع من السرد يستخدم الراوي ضمير المتكلم في مثل قوله: "قمتُ من نومى فوجدتُ نفسي مرهقا بسبب سهري الطويل البارحة فقررتُ أن أمضي في النوم ولا أذهب إلى العمل..."، وهنا يحكي الراوي عن نفسه بخلاف النوع الأول الذي يسرد فيه عن شخوص عمله دون الحديث عن نفسه سواء تدخل في السرد بالتعليق والتفسير أو التعاطف مع هذه الشخصيات أم لم يتدخل[٤٨].

كما أن هذا الراوي لا تتجاوز معرفته بما يرويه معرفة الشخصيات له (للذي يرويه), فلا يسرد إلا ما قد شاهده أو سمعه وكان حاضرا وقت حدوثه أو ما نقله عن أحد شاهد أو سمع بالحدث أو الموقف, وهذا حاضر في رواية واحدة فقط من الروايات المحددة سلفا وهي الرواية الثانية منها"تفاح المجانين "، إذ يقول الراوي في مستهلها: "انني لاتساءل.. ويتساءل العم(تحصيل دار), والولد بدر العنكبوت. ويتساءل الوالد.

[٤٨]- يُنظر في د. إبراهيم عوض, فنون الأدب في لغة العرب, دار النهضة العربية, القاهرة, ١٤٢٩هـ- ٢٠٠٨م, ص ٢٩٢.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

يتساءل الدكتور باز. تتساءل امي. تتساءل الست انجيل.

قالت الست انجيل: نقطة اول السطر.

قالت الست انجيل: حسنوا خطكم.

قالت: لا تتمخطوا في الصف.

قال (الفورمن): احطم هذا العصا فوق رؤوسكم.

قال رجل الكيس: هذا موزع المنشورات.

قال العسكري للعم (تحصيل دار): خذ المكنسة وكنس المخفر.

تناول العم (تحصيل دار) المكنسة. بعد قليل قالوا توقف. عند ذلك سمع صراخا بشريا في الغرفة المجاورة.

ثم ادخلوه الى غرفة بها عدد من الرجال, اوقفوه بينهم.. وسطهم. ثم ادخلوا رجلا يلبس على راسه كيسا من الخيش ثقب عند العينين لكي يرى الناس, ولا يراه أحد. بدأ رجل الكيس يستعرض الوجوه. انخلع قلب العم (تحصيل دار) من الجذور.. هل سيقع اختيار رجل الكيس عليه؟

ولما وقع اختيار رجل الكيس على سواه, سألوه: لماذا اتيت يا.. محمد تحصيل دار).

– اتيت لكي اسحب الشكوى ضد الفورمن.

– وهل شكوت على الفورمن؟

وكانت الشوارع تنغل بالناس الذين يتظاهرون ويحرقون مبنى النقطة الرابعة واذ ذاك, اكل العم (تحصيل دار) نصيبه من كرابيج الشاويش حسن.

قال الراوي: لنترك الدكتور باز يعتذر للعم تحصيل دار عما حدث. ولنعد الى بداية الحكاية.."[٤٩], فهذا المشهد الاستهلالي الذي يضع القارئ في حالة من الترقب والانتظار

[٤٩]– يحيى يخلف, تفاح المجانين, دار الحقائق, ط٢, ١٩٨٢م, ص ٩–١٠.

* وهذه الرواية كسابقتها لا تلتزم ببعض قواعد اللغة وبخاصة الهمزات؛ نظرا لتنوع لغتها بين الفصحى والعامية

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

لمعرفة عما يتساءل هؤلاء والمسرود بضمير المتكلم يوحي بذاتية الحكي, وبأن هذا الراوي شخصية من شخصيات الرواية ويرصد من زاوية داخلية, بدليل قوله (**أمي...**), كما أن قوله:"انني لاتساءل "- وكان قد جعل فعلَ التساؤل قاسما مشتركا بينه وبين أهم شخصيات الرواية التي سيكون لها أدوار بارزة فيما بعد- يعني أن هذه الشخصيات بما فيها الراوي تنتظر من يجيبها عما تتساءل, فلا الراوي ولا غيره يعرف جوابا لسؤاله, وهنا إشارة إلى التساوي بين الراوي وشخوصه في المعرفة, كما أن الراوي جعل هذه التساؤلات النقطة التي ستنطلق منها الرواية, وما الرواية هنا إلا جواب عن هذه التساؤلات.

وهذا قريب من الرواية الأولى "نجران تحت الصفر " إذ استهلها الراوي بحدث محوري انطلقت منه جميع أحداث الرواية, فضلا عن بعض التشابه في طريقة تقديم هذا الحدث في الإثارة والترقب والانتظار, كما أن التحول من حدث يترتب عليه سائر أحداث الرواية في"نجران تحت الصفر " إلى تساؤلات تجيب عنها الرواية "تفاح المجانين " فضلا عن الاختلافات الأخرى في الرؤية والصوت وغيرهما دليل على التطور الحادث في الخطاب السردي لهذه الروايات.

كما أن قوله: "قال الراوي: لنترك الدكتور باز يعتذر للعم تحصيل دار عما حدث. ولنعد إلى بداية الحكاية.. " فيه تغريب سردي, فبقوله: "قال الراوي " كشف عن دوره في العمل, كما أن استعماله لضمير جماعة المتكلمين في الفعلين (نترك ونعد) يدل على أنه قد شارك المتلقي في حكايته, وأسقط القناع الذي كان يتخفى خلفه, وكسر الإيهام بواقعية الحدث.

ومما يدل على أنه لا يسرد إلا ما قد سمعه قوله أيضا: "وبعد حوار قصير بينهما, **عرفت ان عمران هو احد اقارب امي... "**[٥٠], فهنا لم يعرف هذا الراوي أنه وهذه الشخصية تربطهما علاقة قرابة من ناحية الأم إلا من خلال الحوار القصير الذي دار بين أمه وأبيه.

كثيرا.

[٥٠]- السابق, ص ٥٧.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وقد يُسمح لهذا الراوي أن يستخدم ضمير الغائب أيضا في سرده بشرط ألا يغير في زاوية رؤيته وعليه لا يغير في كون معرفته مساوية لمعرفة الشخصية, وهذا ما يؤكده د. إبراهيم عوض في كتابه فنون الأدب في لغة العرب قائلا: "وهناك طريقة تيار الشعور حيث تتداعى الأحداث وتظهر الشخصيات تبعا لما يخطر على بال الراوي صاحب ضمير المتكلم. وقد تتداخل الطرق المتبعة في رواية أحداث القصة كما هو الحال في عدد غير قليل من القصَصَ الحالي: ففي بعض المواضع يلجأ المؤلف إلى ضمير الغائب, لنفاجَأ بالقصة في بعض المواضع الأخرى وقد تحولت إلى ضمير المتكلم, وفي بعضها الآخر تُرُوَى بأسلوب تيار الشعور... وهكذا. "[٥١], وقريب من ذلك ما ذكره محمد بوعزة في كتابه "تحليل النص السردي ", إذ قال: "السارد الغائب هنا على الرغم من أنه يروي بضمير الغائب, فإنه يروي بنفس الرؤية التي يكونها البطل المتكلم عن الأحداث, ولذلك ينتهي هذا السرد بالتطابق بين الراوي الغائب والبطل(الحارس الذي أنا). فالرؤية واحدة والمنظور واحد على الرغم من اختلاف الضمائر (يجلس.. ينهض, يتحرك.. يذهب.. يتمدد يبحلق/ أتحرك, أجلس, أمدد, أبحلق), وبالتالي فإن السارد يحافظ على مبدأ "السارد = الشخصية الروائية". "[٥٢], وهذا حاضر أيضا في هذه الرواية, إذ يقول الراوي واصفا بدر العنكبوت- صاحبه في السكن والدراسة-: "كان طالبا في الصف, ولكنه خارج الصف يستطيع أن يتهرب من شرب الحليب الناشف, وحبوب زيت السمك. وفي الحارة يتزعم الأولاد, ويقود المباريات في طابة الشرايط , ويقص الحكايا, ويقوم بالالاعيب, وينصب الفخاخ, ويسرق البطيخ. يطلي التعريفة بالدهان, ويحولها الى شلن ابيض."[٥٣], وفي موضع آخر يقول: "احيانا كان الفورمان الذي يشتغل في (النقطة الرابعة) ويقتحم خلوتهما يدخل فيخلع قبعته التي تشبه قبعات الصيادين. يدخل دون ان يخلع حذاءه. يدوس البساط بحذائه العالق بالطين, ويطلب الشاي بعنجهية. واذ ذاك تفقد الاحاديث حرارتها, وتصبح الكلمات التي يحكيها الوالد او العم (تحصيل دار) عادية, وخالية من الدفء, أو

[٥١]- فنون الأدب في لغة العرب, ص ٢٩٥.

[٥٢]-محمد بوعزة, تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم), الدار العربية للعلوم ناشرون, بيروت, دار الأمان, الرباط, منشورات الاختلاف, الجزائر, ط١, ١٤٣١هـ- ٢٠١٠م, ص ٨١-٨٢.

[٥٣]- تفاح المجانين, ص ١١.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

من تلك المشاعر الأنيسة. "[٥٤], فهنا انتقل الراوي من السرد بضمير المتكلم إلى السرد بضمير الغائب دون أن يغير زاوية رؤيته ولا مدى معرفته, فما قاله عن شخصية بدر العنكبوت- في المثال الأول- صديقه بالتأكيد تعرفه هي (الشخصية) عن نفسها, كما أن كل الأولاد يعرفونه عنه, وما قاله عن شخصية الفورمن كل أهل الحوش يعرفونه عنه, كما أن هذا المثال الأخير يكشف عن مدى ظلم الطبقة العليا وجبروتها -المتمثلة في سلطة الاحتلال وعملائها خائني الأوطان- للطبقة الدنيا- عامة الشعب - فلا احترام لهذه الطبقة الدنيا عند هؤلاء, ولا تقدير لوجودها, وهذا ما تؤكده عبارات: (يدخل دون ان يخلع حذاءه, ويدوس البساط بحذائه العالق بالطين, ويطلب الشاي بعنجهية.).

- الصوت السردي:

هذا هو الجانب الآخر من هذا المبحث والذي سيتبين من خلال مناقشته من زاويتي المفهوم والإجراءات المنهجية- كما سبقت الإشارة- أهم الفروق بينه وبين سابقه (جانب الرؤية السردية).

أ- المفهوم:

لقد قدم بعض النقاد تعريفات للصوت السردي, وهذه التعريفات مختلفة في طرق صياغتها لديهم- كل صاغها ببلاغته- ومتشابهة في المضمون والمقصود منها, ومن بين هؤلاء **فيندريس,** يقول د. صلاح فضل في ذلك- في كتابه سالف الذكر-: "وفيما يتعلق بمقولة "الصوت" يعتمد"جينيت "على تعريف العالم اللغوي **"فيندريس*[فندريس] Vendryes "** له بأنه"مظهر الفعل اللغوي معتبرا بعلاقته بالفاعل". على اعتبار أن الفاعل هنا ليس هو الذي يحقق عمل فعل أو يقع عليه, ولكنه أيضا هو الذي ينقله أو يشارك فيه, وإن كان ذلك بطريقة سلبية."[٥٥], ويكمل كلامه بأن هذه المقولة- الصوت- ترتبط بالعلاقات بين الراوي ومن يروي لهم, والحكاية التي يرويها. كما أنها ذات علاقة بالزمن وبمستوى السرد في الصيغ كذلك.[٥٦] وقريب من ذلك تعريف **جيرالد برنس** في كتابه "المصطلح السردي", إذ عرفه بأنه: "مجموعة السيماءات التي تسم السارد وبعامة

---

[٥٤]- السابق, ص ١٦.

[٥٥]- بلاغة الخطاب وعلم النص, ص ٢٨٥.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

التي تتحكم في العلاقات بين العملية السردية والنص السردي وبين العملية السردية والمسرود. والصوت له مدى أكثر من الشخص. ورغم أنه أحيانًا يجري تضامنه ويخلط بينه وبين وجهة النظر إلا أنه يجب التفريق بينهما؛ فالأخير أي الشخص يفضي بمعلومات عن ذلك الذي "يرى " ويتصور, والذي تتحكم وجهة نظره في السرد, بينما الأول أي الصوت يدلي بمعلومات عن ذلك الذي يتكلم ومن السارد وما الذي تتألف منه اللحظة السردية."[٥٧], وهذا المفهوم السابق للصوت يسير في الاتجاه نفسه الذي سار عليه فيندريس واعتمد عليه جنيت وكثير من النقاد في كون هذا الصوت السردي يهتم بمن يتكلم في العمل السردي وبهيئته وبعلاقاته بما يروي وبمن يروي لهم وبمن أَلَّف هذا العمل المُروى, كما أشار أيضا إلى هذا الخلط بين الصوت والرؤية موضحا أهم الفروق بينهما, لكن هذا الإيضاح لأهم الفروق لم يتجاوز- عنده وكثير من الكتاب- الإشارات النظرية في المفهوم دون أي تطبيق.

وعلى هذا المنوال يسير والاس مارتن في كتابه "نظريات السرد الحديثة " الذي قدم أكثر من مفهوم للصوت سواء عند جينت ومن تبعه من النقاد أو في النقد الأمريكي قائلا: "يستخدم بعض النقاد, تابعين جينيت, كلمة "صوت " للإشارة إلى فعل السرد- الوضعية المتضمنة ساردًا وجمهورًا. و"الصوت ", بتعريف أضيق, يجيب على السؤال: "من يتكلم؟ " وفي النقد الأميركي تشير كلمة "صوت ", غالبًا, إلى الصفات التى تنفرد بها أعمال مؤلف ما. "[٥٨].

والحق أن التعريفات السابقة للصوت السردي تحمل في طياتها الإجراءات المنهجية (كيفية دراسته داخل العمل) سواء أكان ذلك بالتنظير أم تجاوز ذلك بالتطبيق على بعض الأعمال, كدراسة د. سعيد يقطين (تحليل الخطاب الروائي) على سبيل المثال لا الحصر.

ب- **الإجراءات المنهجية:**

بناء على ما تقدم من مفاهيم الصوت السردي التي تضمنت الإجراءات المنهجية التي يمكن من خلالها دراسة الصوت السردي- كما سبق القول أعلاه- في هذه الأعمال؛

---

[٥٦]-ينظر في السابق, ص ٢٨٥.

[٥٧]- المصطلح السردي, ص ٢٤٥.

[٥٨]- ولاس مارتن, ت: د. جاسم محمد, نظريات السرد الحديثة, المجلس الأعلى للثقافة, ١٩٩٨م, ص ١٧٩.

*تابعي جينت وليس تابعين جينيت.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

سيكون التطبيق هنا وفقا لما جاء في هذه المفاهيم عن هذه الإجراءات, وهي:

١- المقام السردي(هيئة الراوي أو من هو) واتصاله بالزمن.

٢- وضعية الراوي (علاقة الراوي بما يروي).

٣- علاقة الراوي بالمؤلف والقارئ.

١- المقام السردي(هيئة الراوي أو من هو) واتصاله بالزمن:

والمقام السردي إجراء منهجيٌّ يعني بمن يتكلم في هذا العمل السردي أو ذاك, فليس ما يقال في الأعمال السردية على لسان هذا المتكلم (الراوي) حقائق مؤكدة مسلم بها تدرس في حد ذاتها دون الاهتمام بمعرفة من نطق بها أو من قال بها وبهيئته ومقامه, فقول الراوي مثلا: طالما نمت في ساعة مبكرة, يختلف عن قول قائل: مجموع زوايا مثلث يساوي زاويتين قائمتين, فهذا الأخير لا يستدعي معرفة من نطق به, لكن الأول لا بد فيه من مراعاة من نطق به والمقام الذي نطق به فيه؛ فضمير المتكلم (تُ) لا تُعَيّن هويته إلا بالرجوع إلى ذلك الشخص, والماضي التام للـ"عمل " المروى ليس تاما إلا بالقياس إلى اللحظة التي يرويه فيها.[٥٩] وهذا المتكلم (الراوي) يظهر صوته من خلال ما نطق به من ضمائر, والسرد في الأعمال المختارة متعدد الضمائر- كما سبقت الإشارة عند إثبات أن تعدد الضمائر ليس له علاقة حتمية بتحديد الرؤية- لكنه في الآن ذاته محتفظ بهيئة الراوي التي عُرِفَتْ منذ السطور الأولى في العمل من خلال نطقه بضمير ما كان هو الغالب والمهيمن على السرد, وإن استعمل بعض الضمائر الأخرى من سبيل التغريب السردي أو مخاطبة بعض شخوصه, ومن هنا يمكن القول بأن استعمال أكثر من ضمير في سرد الراوي ليس له علاقة حتمية بعملية تحديد الصوت السردي كما هو الحال في الرؤية السردية- وهذه نقطة التقاء بين الرؤية والصوت, صحيح أن هذا المبحث يسعى إلى إظهار أهم الفروق بين هتين التقنيتين لكن لا مانع من إظهار أيضا بعض المسائل التي يلتقيان فيها وبخاصة إن كانت من المسائل التي تستلزم الوقوف عليها كهذه المسألة التي كثيرا ما قال بعض الدارسين بأن اختلاف الرؤية والصوت مرتبط باختلاف الضمير المسرود به- فالحكم على ماهية الراوي يتوقف على ذلك الضمير المهيمن على السرد الأكثر استعمالا على لسان ذلك الراوي وليس على نطقه بضمير آخر في سطر أو فقرة أو حتى صفحة من صفحات العمل السردي, ما دام لا يصاحب ذلك التعدد في

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الضمائر تعدد آخر في معرفته الراوي بما يروي فيترتب عليه تعدد في نوعية الراوي أو هيئته.

هذا عن المقام السردي أو هيئة الراوي, أما عن اتصال هذا المقام بالزمن, فقد ميز جنيت- في كتابه سالف الذكر- بين أربعة أنماط من السرد- وفق الموقع الزمني- وهي: "**اللاحق** (وهو الموقع الزمني الكلاسي* للحكاية بصيغة **الماضي**, ولعله الأكثر تواترا بما لا يقاس), **والسابق** (وهو الحكاية التكهنية, بصيغة **المستقبل** عموما, ولكن لا شيء يمنع من إنجازها الحاضر, كحل جوكابيل في قصيدته "موسى النجي من الماء "), **والمتواقت** (وهو الحكاية بصيغة الحاضر المزامن للعمل), **والمقحم** (بين لحظات العمل), ويكمل قائلا: "والنمط الأخير هو قبليا الأكثر تعقيدا, ما دام سردا متعدد المقامات, وما دام يمكن القصة والسرد أن تتشابكا فيه بحيث يؤثر الأخير في الأولى -* وهذا ما يحدث خصوصا في الرواية الترسلية متعددة المتراسلين."[٦٠], وهذا الأخير هو الحاضر في الأعمال المختارة وإن هيمن زمن بعينه على السرد فإنها لا تخلو جمعاء من التنوع في الزمن أو السرد متعدد المقامات (متعدد الأزمنة), فهذه الأعمال مسرودة بزمنين أولهما لاحق للحدث وآخرهما مزامن له, ومثال الأول (اللاحق) في الرواية الأولى "نجران تحت الصفر " قول الراوي: "خرج ابو شنان وهو يشعل سيجارة (بوبس).. كان العسس* قد أصابهم السأم.. والمحلات مغلقة, وليس ثمة سوى بعض القطط والكلاب تجوس بلا مبالاة, واضواء الفوانيس تكاد تضمحل وتشي بنفاد النفط منها..."[٦١], في المثال السابق سرد بزمن الماضي وهو الزمن الدال على أن هذا السرد جاء لاحقا للحدث, ومثال النوع آخر في الرواية نفسها (السرد المزامن للحدث) قول الراوي: "شهر كامل مر على ذبح اليامي, وكل شيء يعود إلى طبيعته.. يتبادل الناس اماكنهم في مقهى (ابو رمش), ويظل

---

[٥٩]- يُنظر في خطاب الحكاية, ص ٢٢٧.

[٦٠]- السابق, ص ٢٣١.

*كلاسيكي وليس كلاسي, ولا داعي لوجود الشرطة الفاصلة بين كلمتي الأولى وهذا في المثال السابق.

[٦١]- نجران تحت الصفر, ص ١٥.

* العسة: مهنة سعودية تعود إلى نحو سبعين عاما, كانت تمثل نظام الأمن هناك إلى جانب الشرطة قبل أن تحل محلها منظومة الأمن الحديثة, وهي تعني "الحراسة", يعمل بها رجال يعرفون بالهيبة وقوة الجسد يسمون "العسس" أو "حراس الليل ".

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

(ابـن عنـاق) يحمـل صـواني الشـاهي المنعنـع, والنراجيـل الـى الزبـائن.. وتأكـل نسـمات منتصـف الليـل والعيـون.. وينـام الرجـال الـى جانـب نسـائهم والعسـس لا ينـامون... ومـن المذياع بدا ابو بكر سالم بالفقية يشدو باغنية يا دوب مرت علي .. اربع وعشرين ساعة .. ضـاع الهـوى يـا خسـارة.. ضـاع.. "[٦٢], وهـذان الزمنـان الماضـي اللاحـق والمضـارع المزامن حاضران أيضا في باقي النصوص المختارة وإن اختلفت نسبة حضور كلمنهما في كل رواية على حدة, فمما جاء في السرد اللاحق في الرواية الثانية "تفاح المجانين " قول الراوي الشخصية: "قالت الست انجيل لا تتمخطوا في الصف. قالت: لا تسعلوا. قالت: خطكم مثل خرابيش الدجاج.

قالت: ممنوع السعال يا اولاد. ممنوع الكحة. ممنوع النباح.

قالت الست انجيل للمرة الثالثة.

قالت: اعصابي لا تتحمل هذا السعال المرهق. لا تتحمل روائحكم الكريهة

اما الاولاد الذين يجلسون في المقاعد الخلفية فقد ركعوا فوق الحصى المفروش فوق ارضية الخيمة. كانت الرياح تهز الشارد.

كان الحصى وخز المسامير. كنت ارتجف. وكان بدر العنكبوت يبحث عن فجوة يهرب منها. "[٦٣], ومثال ما جاء في السرد المزامن في هذه الرواية قول الراوي: "انني لاتساءل.. ويتساءل العم (تحصيل دار), والولد بدر العنكبوت. ويتساءل الوالد. يتساءل الدكتور باز. وتتساءل أمي. تتساءل الست انجيل. "[٦٤].

ومما جاء في السرد اللاحق في رواية "راكب الريح " قول الراوي: "في مجلس الوالي, قال شيخ المسجد الكبير إن يافا لم يأتِ إلى شواطئها حوت إلا في العهود القديمة, أيام النبي يونس عليه السلام, عندما أوحى الله للحوت بحفظه في بطنه ونقله إلى شواطئ يافا, حيث نجاه الله من الغرق. وقال شيخ المسجد أيضًا إن العلماء والفقهاء يقولون إن حوت النبي يونس كتب له أن يبقى حيًّا مدى الدهر ببركة الأنبياء ومعجزاتهم, ولعله

---

[٦٢]- السابق, ص ١٣-١٤.

[٦٣]- تفاح المجانين, ص ١٠-١١.

[٦٤]- السابق, ص ٩.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الحوت ذاته الذي يطوف من زمن لآخر في الأمكنة التي مر بها الرسل. "[٦٥].

ومما جاء في السرد المزامن في هذه الرواية قول **الراوي**: "اليوم تحتفل يافا وأهلها, وتحتفل بهنانة وأحمد آغا بعيد الربيع, أو الذي يسميه بعض المهاجرين من بلاد فارس عيد النيروز. يحتفل أبواه في فضاء الحديقة التي تحيطها أشجار مثمرة, وتنمو فوق عشبها نباتات برية: أقحوان, ونرجس, وشقائق النعمان. حتى إنّ رقعة الحشيش المشذّب التي تمتد حتى آخر السور, تبدو كما لو أنها سجّادة من لؤلؤ. "[٦٦] ومما يدل على السرد اللاحق في رواية "اليد الدافئة":"كان هاتفه المحمول لا يكفّ عن الرنين طوال الشهر الأول من تقاعده, فقد كان الكثير من الأصدقاء والمعارف يتواصلون معه ويعبرون عن عواطفهم تجاهه ويتجاذبون معه أطراف الحديث, لكن بمرور الأيام, صارت المكالمات تخف وتتناقص حتى كادت أن تتلاشى. "[٦٧].

ومما يدل على السرد المزامن للحدث في هذه الرواية قول الراوي: "لعلّ أحلامه الآن لا تكون أضغاث أحلام, لعلّ البغال الهائمة على وجوهها ترحل من عقله الباطن, لعل دمعة أبيه تتوقف عن الانثيال وهو يروي له عن النهايات الحزينة في جيش الانقاذ, لعلّ جميلة تبتسم في ملكوتها ولا تبكي, لعلّه يرى, فيما يرى النائم, ابنته ياسمين تحضن حفيدته وتلوّح له بيدها. "[٦٨], وفي هذه الروايات الأربعة السابقة قل فيها السرد المزامن للحدث, أما في الرواية الخامسة والأخيرة الموسومة بـ"الريحانة والديك المغربي" زاد فيها استعمال السرد المزامن للحدث عن استعماله في الروايات الأربعة السابقة عليها وإن اشتركت معها في غلبة السرد اللاحق على السرد المزامن, فمما جاء في هذه الرواية؛ ليدل على أن السرد جاء لاحقا للحدث قول الراوي: "قال لها في مساء ذلك اليوم وهما يجلسان في الصالون, وألحّ في قوله: حان موعد رحيلي. تركت عملًا ينتظرني, والبلاد طلب أهلها. "[٦٩], ومما جاء فيها دلالة على تزامن السرد مع الحدث, قول الراوي: "ها هو يقود سيارته ويتلكّأ. تتجاوزه السيارات والحافلات وهي تطلق أبواقها تعبيرًا عن تذمر

[٦٥]– راكب الريح, ص ١١.

[٦٦]– السابق, ص ٥١.

[٦٧]– اليد الدافئة, ص ٩.

[٦٨]– السابق, ص ٢٩.

[٦٩]– الريحانة والديك المغربي, ص ٢٣١.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

سائقيها من سيره البطيء. الجميع يسرع في طريقه إلى مكان يعصمه من أذى العاصفة الجوية التي تتحدث عنها هيئة الأرصاد الجوية. ", وقوله أيضا: "يقود السيارة ببطء, ويتفحص لافتات المتاجر على جانبي الطريق, ويبحث عن متجر لشركة الاتصالات, المَعْلم الذي ذكرته له على الهاتف, والذي يقابله طريق يفضي إلى دارة الصنوبر. "[٧٠], وقوله أيضا:"في المقهى بعيدا عن الباب الدّوار, يجلس عادل يحتسي قهوة الصباح. يحتسي قهوته ويقلّب أمره بالفكرة التي تدور في خلده. يعيد استعادة فكرة العودة إلى تونس, إلى منتجع الصنوبر, لعلّه يظفر بجواب لهذا اللغز, لاختفاء الريحانة التي دعته إلى المجيء قائلة: أحتاج إلى أن تضمني إلى صدرك, وأن تفي بما وعدت به الشجرة. إنّها تحتاج إلى أن أهدهد وأربّت على كتفها حتى تمتلئ بالسكينة والطمأنينة والسلام, وأن يكون للشجرة كل العشق حتى ترضى."[٧١], ومما سبق يمكن القول بأن اجتماع السرد اللاحق والسرد المزامن في هذه الروايات دلالة على أن السرد جاء متعدد المقامات, أي موظف النمط الأخير من الأنماط التي ميز بينها جنيت, كما أن التفاوت في استعمال السرد المتزامن مع الحدث في هذه الأعمال يدل على التطور الحادث فيها, وإن اشتركت جمعاء في غلبة السرد اللاحق على السرد المزامن.

شيء آخر تجدر الإشارة إليه هنا أن هذا المقام السردي يمكن من خلاله تحديد العلاقات التي تربط بين الحكاية المحورية والحكاية الثانوية داخل العمل السردي الذي يشارك فيه الراوي بعض شخصياته في سرد حكايات أخرى ثانوية- كما سبق القول في جزء الرؤية السردية- والروايات الثلاثة المذكور سابقا أن الراوي فيها قد سمح لبعض شخصياته بالتدخل بالسرد ترتبط فيها الحكايات المحورية بالحكايات الثانوية عبر علاقات متنوعة, فمما يدل على ذلك في الحكاية التي سردتها أسرار في"راكب الريح " أن يوسف- بطل الحكاية المحورية- الذي عشق الفن والعلم وله مغامراتٌ كثيرة وعجيبة مع النساء وأشهرها مغامرته مع إحدى الجواري التي ترك وشما على نحرها من آثار قبلته يشبه آثار أسنان المهندس عمر في حكايتها (أسرار) الثانوية, فمغامراته مع النساء هي التي تسببت في قص الجارية أسرار هذه الحكاية التي أشارت فيها إلى هذا البطل المغامر

[٧٠]- السابق, ص ٥-٦.

[٧١]- السابق, ص ١٣٩.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

يوسف, صحيح أن قص هذه الحكايات- في حد ذاته- كان خروجا من الكآبة والدسائس والمؤامرات- كما سبقت الإشارة- لكن اختيارها لهذه الحكاية دون غيرها وبخاصة أنها قُصت على لسان إحدى الجاريات اللواتي يجدن الغمز واللمز- كما وصفهن يوسف- كان سببه هذه المغامرات العجيبة, ومما يؤكد ذلك ما ذكره الراوي العليم أن يوسف شعر أنها تقصده هو بهذا المهندس بطل حكايتها قائلا: " أما الضيف فقد تذكر قبلته على نحر تلك الجارية في بستان البرتقال, وشعر كما لو أنّ أسرار تسقط بعض كلامها عليه... "[٧٢] وقوله أيضا بعد ذلك بصفحات قليلة: "كان إذ ذاك يفكّر فيما إذا كانت السيدة وأسرار, إحداهما أو كلتاهما, تعلمان بما حدث للجارية في بستان البرتقال والوشم الذي تركته شفتاه على نحرها"[٧٣].

أما رواية "حكاية مقاتل غريق " التي سردها أحمد أبو خالد, فقد كانت تربط هذ الرواية بالرواية المحورية أكثر من علاقة, فتربطها **علاقة سببية** إذ إن احتلال المستعمر الغاشم للبلاد وتخريبه وقتله للأنفسهم بغير حق وتحريم البلد على أهله هو الذي تسبب في رحيل سمعان صديقه وصوفي حبيبة هذا الصديق- بطلي روايته "مقاتل غريق "- إلى ألمانيا, ويؤكد ذلك ما ذكره الراوي بعد اتصال سمعان بأحمد صديقه- الذي كان يعمل معه في الإعلام الموحد- هاتفيًّا:"بعد المكالمة, تذكر أنّ حكاية سمعان وصوفي طالما خطر له أن يكتبها في رواية.

لقد رحل الأصدقاء الحقيقيون منذ زمن, البعض غيّبهم الموت, والبعض الآخر تركوا الثورة وهاجروا, وسمعان كان واحدًا من هؤلاء الذين هاجروا. "[٧٤].

وعلاقة وجدانية مع الحكاية المحورية, إذ أنه كان يعاني من الوحدة وكان يلجأ إلى كثير من الوسائل للخروج من هذه الدائرة مثل الذهاب إلى مكان العمل السابق, إذ كان يجتمع وبعض المتقاعدين أصدقائه ويتناجون هناك, أوعده للطعام والقهوة وخروجه إلى شرفة الشقة وطله على الشارع, أو خروجه مع صديقه الدكتور نادر إلى بعض المقاهي, ومجيء أبو الخير صديقه الطريف خفيف الدم والعقل إلى شقته ...., وكانت من بين هذه

---

[٧٢]- راكب الريح, ص ١١٣.

[٧٣]- السابق, ص ١١٨.

[٧٤]- اليد الدافئة, ص ١٢.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الوسائل كتابته لهذه الرواية التي تحكي عن قصة حب سمعان وصوفي منذ بدايتها إلى أن كتب لها النهاية, وتشابهت هذه الحكاية مع الحكاية المحورية بين أحمد ونرمين التي شاهدها في أحد المقاهي وبعدها شاءت الأقدر أن تنشأ بينهما علاقة عاطفية من النوع الراقي الخالص, فكانت نرمين هي اليد الدافئة التي خلصته من هذا الصقيع الذي مر به طوال حياته بعد التقاعد عن العمل, واستطاعت أن تشغل وقتا كبيرا من فراغه, ويبقى الوقت القليل من اليوم -بعد أن دخلت نرمين حياته - لإكمال حكايته مع سمعان وأحيانا كان يقطعه عن الكتابة مجيء أبو الخير الرجل الظريف أو أن أرقا انتابه, وأحيانا يخاطب صورة زوجته الراحلة مثلما كان يفعل قبل ظهور نرمين في حياتي ولكن بشكل قليل نسبيا.

وأما الثالثة والأخيرة "الريحانة والديك المغربي ", فكما سبقت الإشارة أن كل الحكايات المسرودة فيها تعد حكاية واحدة وإن سردت في غير شكل سردي وإن سردت على لسان غير راوٍ؛ ولذا تعد العلاقة التي تربطها فيما بينها علاقة تكاملية.

٢- وضعية الراوي:

تتحدد وضعية الراوي من خلال معرفة علاقته بما يرويه, وعن معرفة هذه العلاقة يحدد جينت أربعة أنواع للعلاقات بين الراوي والقصة (تحديد وضع الراوي بمستواه السردي (داخل القصة أو خارجها)وعلاقته بالقصة التي يرويها (غيري القصة أو مثلي القصة)) كشف بها عن هذه الوضعية, وهي:

١- خارج القصة- غيري القصة, وهو راوٍ من الدرجة الأولى يروي قصة هو غائب عنها.

٢- خارج القصة- مثلي القصة, راوي من الدرجة الأولى يروي قصته الخاصة به.

٣- داخل القصة- غيري القصة, ونموذجه شهرزاد, راوية من الدرجة الثانية تروي قصصا هي غائبة عنها عموما.

٤- داخل القصة- مثلي القصة, راوي من الدرجة الثانية يروي قصته الخاصة به.[٧٥] , ويُفْهَم من تحديدات جينت السابقة أنه ليس شرطا أن يكون الراوي الخارج عن القصة التي يرويها (ليس شخصية من شخصياتها) لا ينتمي إليها,

[٧٥]- يُنظر في خطاب الحكاية, ص ٢٥٨.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

كما أنه ليس شرطا أن يكون الراوي الداخلي (أحد شخوص الرواية) ينتمي إلى القصة التي يرويها, فالخروج عن القصة والدخول فيها يتعلق بمستوى الراوي السردي لا بعلاقته بما يرويه.

والحاضر من ذلك في الروايات المحددة للدراسة نوعان فقط, وهما: الخارجي مثلي القصة والداخلي مثلي القصة, **فأولهما**- وهو الأكثر شيوعا في هذه الأعمال- قد حضر في أربعة أعمال من الخمسة المحددة, وهي: "نجران تحت الصفر " و"راكب الريح " و"اليد الدافئة " و"الريحانة والديك المغربي ", ورغم أن هذه الأعمال الأربعة سالفة الذكر تشترك في كون الراوي فيها خارج القصة منتمي إليها فإن هذا الانتماء لم يأتِ على وتيرة واحدة, فقد أخذ ثلاثة أشكال وهي: الإعلان المباشر والإعلان غير المباشر والبين بين.

فأما الشكل الأول يُقصد به أن يعلق الراوي على أحد المواقف أو حال أحد الشخصيات مخاطبها خطابا مباشرا يدل على هذا النصح أو التأثر ويأتي مسرودا بضمير المخاطب, وتمثله وضعيات الراوي في: "نجران تحت الصفر " و رواية "مقاتل غريق" التي سردها أحمد (الشخصية المحورية) في " اليد الدافئة " وكذلك الجزء الأول من "الريحانة والديك المغربي " ما رواه الراوي العليم عن حكاية عادل والريحانة, فمما يدل على ذلك في "نجران تحت الصفر " قوله:"يا ابن امية اللحم لذيذ, وفي فمك مذاق الأحذية.. آه على رطل لحم.. رطل تأكله نيئا لوحدك.. لا.. ليس لوحدك. تطعم منه فاطمة شيئا كثيرا, تشوي لها قطعة وراء قطعة, تشبع.. تتمطى.. تتثاءب.. تتقفز العافية الى خديها, تتمدد الى جانبك على الفراش. تغني لها دان دان.."[٧٦], هنا يتدخل الراوي تدخلا مباشرا مخاطبا فيه الشخصية متأثرا بشدة فقرها وجوعها ويحثها على سرقة جزء من اللحم المعلق في المذبح أمامه وإن لم يصرح بالسرقة, فهذه الشخصية ليس في جيبها فلس واحد حتى تشتري لحما لها ولزوجها, كما أنها كانت هزيلة جائعة لا تستطيع أن تعمل في ذلك الوقت لجلب ما تحتاجه وأسرتها, وبالفعل قامت هذه الشخصية (ابن أمية) بالسرقة, صحيح أنه واجه عقابا شديدا على فعلته هذه بضرب وسب وشتم وألقوا به في السجن فضلا عن قطع يده التي سرقت وألقوا بها في سلة النفايات لكن في النهاية قام بفعل

[٧٦]- نجران تحت الصفر, ص ٤٦.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

السرقة ونفذ ما حثه عليه الراوي بخطابه هذا.

ومما يدل على ذلك الخطاب المباشر في "مقاتل غريق" من رواية "اليد الدافئة " قوله: "أكتب عنك لأنني وجدت في حكايتك ما يمكن أن أجد في كتابته متعة, فرغبتك الخارجية هي رغبتي الداخلية, وكلانا وقف طويلا على رصيف الثورة, لكنك كنت أكثر جسارة حين دخلت في مغامرة جسورة, ولم تعبأ بالربح أو الخسارة "[٧٧], وهنا تدَخُّل مباشر من أحمد أبو خالد-الشخصية المحورية في "اليد الدافئة " الراوي في "مقاتل غريق " , وما أكثر هذا التدخل المباشر في هذه الرواية (مقاتل غريق)!- فقد صرح الراوي بعلاقته بما يرويه تصريحا مباشرا مخاطبا فيه إحدى الشخصيتين المحوريتين في روايته وهي شخصية سمعان الناصري, كما أن هذا الراوي (أحمد أبو خالد) رغم سرده بضميري المتكلم والمخاطب لم يكن شخصية من شخصيات روايته فهو وإن عرف شخصياتها خارج روايته, فلم يبدأ هذه الرواية من حكايته معهم بل بدأها- بعد تساؤل من أين يبدأ- من بداية معرفة صديقه سمعان بصوفي التي شاءت الأقدار أن يقع في حبها, وبهذا يكون هذا الراوي (أحمد أبو خالد) خارج عن القصة التي يرويها ومنتمي إليها.

ومما يدل على ذلك في الجزء الأول من "الريحانة والديك المغربي ": "امتصت السياسة دمك, وغيّب الرحيل والتنقل حلمك بوطن يتحرر, ولكنّك لم تتوقف عن لكتابة, فمن خلال الكتابة, حاولت في صقيع الوطن أن تبحث عن حياة أكثر دفئًا. ها أنت تتعثر وتبحث عن مكان كان خارطة حياة عشتها, وزمن جميل تفيأت فيه ظلال تلك الشجرة. "[٧٨], وهنا يتدخل الراوي الخارج عن القصة تدخلا مباشرا مخاطبا عادل عبد الغني (الشخصية المحورية) ويحسره على الوقت الذي قد أهدره في الرحيل والتنقل في الأماكن دون جدوى, وهذا التدخل المباشر إعلان منه لانتمائه إلى هذه القصة التي يرويها.

وأما **الشكل الثاني** (الإعلان غير المباشر)- ونموذجه رواية "اليد الدافئة " وما روته لالّة عزيزة عن حكاية جدّها سي المبارك (الديك المغربي)- يُقصد به أن يقول

---

[٧٧]- اليد الدافئة, ص ٧٨.

[٧٨]- الريحانة والديك المغربي, ص ٧.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الـراوي متـأثرا بحـال إحـدى الشخصـيات ومتعاطفـا معهـا دون أن يخاطبهـا بضـمير المخاطبة الذي يظهر انتمائه, ومما يدل على ذلك في "اليد الدافئة " قوله: "يا لشقاء تلك المرأة التي لا تكف عن العمل حتى ينهدّ حيلها, وتواصل العمل بالليل والنهار من أجل لقمة عيش مغمّسة بعرق جبينها. "[٧٩], فهنا يتدخل الراوي تدخلا غير مباشر متعاطفا مع هذه الشخصية دون أن يخاطبها بضمير الـ (أنت), ولعل هذا الضمير الـ(أنت) أقرب في التأثير من الـ(الهو والهي), ومما يدل على ذلك فيما روته لالّة عن حكاية جدّها قولها: "ما الذي ربط هذا الود بينهما؟! لا أحد يعرف. "[٨٠], فهنا تتدخل الراوية تدخلا غير مباشرا متسائلة عما ربط جدها بهذه السيدة الجنيّة نافية معرفة أحد بذلك.

وأما **الشكل الثالث والأخير** والذي يمزج بين الشكلين السابقين وهو متمثل في رواية واحدة فقط وهي "راكب الريح ", فمما يدل على الانتماء المباشر أو التصريح بهذا الانتماء, قول الراوي في الحكاية المحورية: "يتعيّن أن تجلس على أريكة قبالتك وهي تتكئ وتتمدد بانسياب جسدها الذي يفصح عن تفاصيل مناخها وتضاريسها وطقسها الرائع. عليك أن تتابع ألقها بقلبك المضنى من قمة النصيف إلى استدارة الخلخال, ومن شحمة الأذن إلى باطن القدم. "[٨١], فهنا يتدخل الراوي تدخلا مباشرا مصرحا به عن انتمائه إلى هذه القصة -رغم أنه ليس شخصا من شخصياتها - وموجها الشخصيات ما الذي يتعين عليها أن تفعله, ومما يدل على ذلك في الحكاية الثانوية قول أسرار: "كانت بطلة قصتنا واسمها (نهاوند), هي الأحب إلى قلبه, والأقرب إلى مزاجه, وقد جلبها معه سبيّة من بلاد القوقاز, ثم تزوجها... "[٨٢], فبقولها (قصتنا) إعلان مباشر صريح عن انتمائها إلى هذه القصة التي روتها.

ومما يدل على الإعلان غير المباشر في الحكاية المحورية من هذه الرواية قول الراوي: "أي بركان هذا الذي يسكنه, وكيف تحوّل جسده إلى سفود من نار؟! "[٨٣], وهنا

---

[٧٩]– اليد الدافئة, ص ٣٤.

[٨٠]– الريحانة والديك المغربي, ص ٢٨٨.

[٨١]– راكب الريح, ص ٦٦.

[٨٢]– السابق, ص ١٠٦–١٠٧.

[٨٣]– السابق, ص ١١٣.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

يتدخل الراوي تدخلا غير مباشر متسائلا عن البركان الذي يسكن شخصية يوسف - الشخصية المحورية – والذي جعل جسده يتحول إلى سفود من نار حين اقترب من تلك الجارية في بستان البرتقال التي لعب معها لعبة "عريس وعروس ", فتحرك في داخله هذا البركان وحوّل شفتيه إلى جمرتين حرقتا أسفل رقبتها, فلم يستطع أن يترك مشهدا مثل هذا دون أن يتدخل, ومما يدل على ذلك في الحكاية الثانوية قول أسرار: "ويا لهول ما رأى! شاهد على خدها آثار قبلة وعضة أسنان من رجل قبّلها واستمتع بعضها, فأشهر سيفه ليطيح برأسها, فارتمت عند قدميه وحكت له الحكاية وطلبت عفوه وغفرانه. "[٨٤], فهنا تتدخل الراوية للحكاية الثانوية أسرار لتصف فظاعة ما حدث وتشارك الشخصية (السلطان) في الذهول مما رآه, فكيف للرجل الذي حرر حبيبته من العبودية وتزوجها وجعلها سلطانة وأحسن عشرتها أن يراها بهذا المظهر الذي دل على خيانتها له في غيابه, كما تتهول من أثار أسنان ذلك المهندس الذي تخيل أن خدها تفاح فعضها وترك سيل من الدم على خدها, فربما سكنه بركان يشبه ذلك البركان الذي سكن يوسف وحول شفتيه إلى جمرتين حرقتا نحر تلك الجارية. و**آخرهما**, أي النوع الآخر من وضعيات الراوي في الأعمال المختارة و**الرابع** في تحديدات جينت (داخلي مثلي القصة), فهو حاضر في روايتين فقط هما: "تفاح المجانين " والجزء الذي سردته الريحانة-في رواية "الريحانة والديك المغربي "- عن حكايتها مع عادل عبد الغني في شكل **مذكرات, ومما يدل على ذلك في الأولى** (تفاح المجانين) قول الراوي الشخصية: "كنا -أنا وبدر العنكبوت- ننتمي الى ذلك الحوش الذي يغص بالمستأجرين بعد اعوام من الخروج. او كما يقول والدي بعد اعوام من الهجرة. "[٨٥], فالراوي هنا شخصية من شخصيات هذه الرواية, أي أنه ليس خارج عن القصة التي يرويها كما هو الحال في النوع السابق (الخارجي مثلي القصة), وهو أيضا منتمي إلى هذه القصة التي يرويها, إذ إنه يروي حكاية سكان الحوش الذي ينتمي إليه هو وصديقه بدر العنكبوت وبالطبع تنتمي إليه (الحوش) أيضا أسرتاهما, **ومما يدل على ذلك في الأخرى** (المذكرات) قولها: "أنا الريحانة.. التي يسري التمرد في دمها, أكتب عن ركوبي صهوة الخيال. أكتب عن صعودي إلى صنوبر المنتهى, هناك, حيث التقيت بذلك الفلسطيني الجميل, من برج النار,

[٨٤]– السابق, ص ١١٤.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الذي أشعل القنديل ووضعه في مشكاة قلبي وروحي. "[٨٦], وهنا تكتب الريحانة عن قصتهما هي وذلك الجميل (عادل عبد الغني) في شكل مذكرات, فهي بذلك تسرد جزءا من سيرتها الذاتية- وهو الغالب على هذا الجنس الأدبي (المذكرات)- وهذا تصريح منها بكونها شخصية في قصتها هذه منتمية بالطبع إليها.

والحق أن هذا التنوع في شكل وضعيات الراوي في هذه الأعمال يؤكد فكرة تطور البناء السردي في هذه الأعمال.

٣- علاقة الراوي بالمؤلف والقارئ:

تعد العلاقة بين الراوي والمؤلف والقارئ محط لخلاف بين النقاد والباحثين, فهم على اتجاهين مضادين, فالاتجاه الأول يقول بحضور المؤلف الحقيقي في النص وكذلك القارئ الحقيقي, ويرى أن الراوي قناع يتخفَّى خلفه ذلك المؤلف, والاتجاه الآخر يقول بعزل ذلك المؤلف عن النص وكذلك القارئ, ويرى أن دور ذلك المؤلف الحقيقي قد انتهى بانتهاء كتابته للنص, وأن الراوي تقنية فنية- مثله في ذلك مثل سائر التقنيات الموظفة كالشخصيات والمكان والزمان إلى آخره- موظفة لإدارة هذا العمل أو النص, كما يقول بوجود مؤلف وقارئ ضمنيين داخل النص وأن القارئ الضمني هو المسرود له في هذا النص, ومن أنصار الاتجاه الأول د. عبد الملك مرتاض, إذ يقول في كتابه "في نظرية الرواية ": "السارد يحل محل المؤلف في السرديات الشفوية. ذلك حق. أما في السريات المؤلَفة فإن الكاتب الروائي هو الذي يتولى الأمر بنفسه. أي هو الذي يسرد حكايات روايته. وهو الذي يخبرنا بما يجري من أحداث. فأما إن كانت الكتابة الروائية تقليدية. فإنه يبدو لنا الملم بكل شيء عن شخصياته, ونواياها, وأهوائها, وهواجسها, وعواطفها, ومصيرها... وأما إن كانت هذه الكتابة حداثية فإن الكاتب يحاول أن لا يعرف أي شيء عن الحدث والشخصية, وكأنه يرافقها ويواكبها, ولا يتدخل لتغيير مجرى الأحداث السردية إلا بتخف شديد, وذكاء احترافي لطيف. "[٨٧], فمرتاض في نصه السابق ينفي وجود راوٍ للسرديات المؤلَفة, أي المكتوبة, ويقول بحضور المؤلف الدائم

---

[٨٥]- تفاح المجانين, ص ١٣.

[٨٦]- الريحانة والديك المغربي, ص ٤٥.

[٨٧]- د. عبد الملك مرتاض, في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد), سلسلة علم المعرفة, ١٩٩٨م, ص ٢٠٨.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

فيها دون اللجوء إلى وساطة هذا الراوي أو ذاك لنقل عمله إلى المتلقي, كما أنه قبل هذا الاقتباس بسطور قال بأن وجود الراوي أو عزل المؤلف يعد سلب لحق ذلك المؤلف.

والحق أن الأعمال السردية تشبه الأعمال السينمائية في حاجتها إلى مؤلف يكتب القصة ومخرج يدير العمل بأكمله وآلة تصوير, فدور المؤلف في العمل السينمائي يتساوى ودور المؤلف في العمل السردي والمخرج يساوي الراوي وآلة التصوير ممكن عدها العدسة التي يرصد من خلالها الراوي ويسرد قصته, فوجود المخرج في العمل السينمائي لا يقل من قيمة مؤلفه ولا هو من سبيل إلغاء دور هذا المؤلف ولا سلب حقه, وكذلك الحال في العمل السردي, فوجود الراوي في العمل لا يلغي دور المؤلف ولا يجرده من حقه, ثم كيف للراوي أن يفعل ذلك والمؤلف نفسه هو الذي اخترعه لينوب عنه في نقل هذه القصة أو تلك إلى المتلقي؟! كما أن وجود المؤلف لا يلغي دور المخرج في العمل السينمائي الراوي في العمل السردي, ومن ثم فإن رأي د. مرتاض السابق لا يتماشى وطبيعة العمل السردي الذي يمثل الراوي عماده الأساسي.

ومن أنصار الاتجاه الآخر, د. سعيد الوكيل, إذ يقول في كتابه "تحليل النص السردي معارج ابن عربي نموذجا ": "نستطيع ابتداء- من خلال التصور الغربي النقدي- أن نميز في عملية السرد عددا من الذوات أولها المؤلف "المؤلف الواقعي " Auteur concret, ويقف في مقابله في دائرة التواصل "القارئ الواقعي " Lecteur concret, فالمؤلف الواقعي والقارئ الواقعي شخصان حقيقيان. انهما لا ينتميان اذن الى العمل الأدبي. "[٨٨], ويكمل بعد ذلك قائلا: "يمكننا بعد ذلك في العمل السردي أن نميز بين "السارد الخيالي " Narrateur ficitif, وفي مقابله"المسرود له الخيالي " Narrataire ficitif, فالعملية السردية يمكن أن يضطلع بها ذات سردية مجهولة لا تسهم في الحدث الحكائي, وفي هذه الحالة ينعت الفاعل الداخلي للسرد بالمؤلف/ السارد, أو تنهض بها شخصية تلعب دورا في العالم المسرود مثل شهرزاد, فتسمى الشخصية/ السارد. ان السارد ليس أبدا المؤلف المعروف أو المجهول, بل هو دور يختلقه المؤلف ويتبناه."[٨٩],

---

[٨٨]- د. سعيد الوكيل, تحليل النص السردي معارج ابن عربي نموذجا, الهيئة المصرية العامة للكاتب, ١٩٩٨م, ص ٦٠.

[٨٩]- السابق, ص ٦٢.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

فكلام د. سعيد الوكيل في النص السابق يتنافى وكلام د. مرتاض فالأول (د. سعيد) يقول بأن الراوي لا يمكن أن يكون هو المؤلف, بل هو دور يختلقه ذلك المؤلف ويتبناه, كما يقول بعزل المؤلف والقارئ الحقيقيينِ عن العمل السردي, وأن هناك مؤلفا وقارئا ضمنيينِ داخل العمل السردي, فإذا كانت الذات السردية مجهولة لا تسهم في الحدث الحكائي فإن الفاعل الداخلي للسرد أو مقدم القصة يمكن أن يكون المؤلف أو السارد, وإذا كانت هذه الذات السردية داخلية تلعب دورا ما في العمل يمكن أن يطلق عليها شخصية أو سارد, فـ""من يتكلَّم" (في السرد) ليس هو "من يكتب" (في الحياة) و"من يكتب " ليس "من هو كائن""[٩٠], وهذا يتنافى مع رأي معظم النقاد في كون الراوي الشخصية الناطق بضمير الأنا هو المؤلف, وليس الراوي الخارج عن القصة أو الحدث الحكائي هو المؤلف كما يقول د. سعيد الوكيل, والآخر (د. مرتاض), فقد نفى حضور الراوي في السرديات المؤلفة على الإطلاق, وقال بحضور المؤلف والراوي الحقيقيينِ الدائم داخل العمل كما سبقت الإشارة.

وهذه الدراسة تقف من ذلك موقفا محايدا, فتقف مع الاتجاه الأول في حضور المؤلف والقارئ الواقعيين داخل العمل, وتقف مع الاتجاه الآخر في وجود راوٍ يدير هذا العمل, فكما سبقت الإشارة أن العمل السردي يشبه العمل السينمائي في حاجته إلى مؤلف وناقل راوٍ/ مخرج , ولا يستطيع أحدهما أن يلغي دور الآخر, فالمؤلف الحقيقي حاضر داخل العمل حضورا معنويا, حاضر بوصفه فكرة, حاضرا حضورا موضوعيا وفنيا, فأما الحضور الموضوعي فيتمثل في كونه صاحب الفكرة والرسالة التي ينقلها الراوي إلى المتلقي, وأما الحضور الفني فيتمثل في بنيات ذلك العمل, وطرق تركيبها واختراعها وتنظيمها واختيارها دون غيرها كوسائل لتوصيل هذه الرسالة, فالتوفيق في إدارة ذلك العمل ونقل قصته يعود إلى الراوي, والتوفيق في العمل بأكمله من بناء ورسالة يعود إلى ذلك المؤلف, وهذا ينطبق -في رأي الدراسة- على أي عمل سواء أكان راويه يقول "أنا فعلتُ هذا "- أي راوٍ شخصية داخل العمل- أم يقول "فلان فعل ذاك", أي راوٍ مجهول يقف خارج القصة وداخل العمل.

هذا و"لئن بين البنيويون الفرق بين الكائن المتخيل في النص الذي هو الراوي,

[٩٠]– رولان بارت, ت: انطوان أبو زيد, النقدُ البُنيَويّ للحِكايَة, منشورات عويدات, بيروت, ط١, ١٩٨٨م, ص ١٣١.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

والمؤلف الكائن التاريخي فإن إمكان الاختلاط بين صوتيهما وارد جدا. فلا يمكن الزعم أن صوت الراوي أجوف لا آثار لصوت المؤلف فيه. "[٩١].

ويؤكد ذلك جان- إيف تاديه بقوله: "يفرض القص بضمير المتكلم أن يكون الكاتب حاضرًا كل الحضور, حتى لو لم يلتبس الراوي بالكاتب. ويتجلّى ذلك الحضور أولًا, في الكتابة- لنحاول الكتابة بضمير المتكلم, وسندرك على الفور ما ينبغي نزعه عن هذه "أنا" لنتأكد أنّه صار متخيلاً بإتقان- ونجده من جديد في فعل القراءة. "[٩٢], وهذا القص المسرود بضمير المتكلم حاضر في إحدى الروايات المختارة "تفاح المجانين " كما سبقت الإشارة, فضلا عن حضوره في بعض الأجزاء من بعض الروايات الأخرى مادة الدراسة كما في مذكرات الريحانة في الرواية الأخيرة "الريحانة والديك المغربي " على سبيل المثال لا الحصر.

ولا يعني القول بحضور المؤلف في العمل الإقلاع عن أحد المبادئ الأساسية للمنهج المحدد للدراسة (المنهج البنيوي) القائل بـ"موت المؤلف " أو عزله عن النص, والحق أن هذا الشعار الذي أطلقه البنيويون لا يقصدون به- كما فهم بعضهم- عزل المؤلف تماما عن النص, بل كانوا يقصدون ألا تصبح المعلومات المحيطة بالمؤلف هي جوهر الدراسة النقدية للأدب, أي لا يفسر النص في ضوء هذه المعلومات الخارجية- كما كان يحدث في الدراسات التي سبقت ظهور هذا المنهج النقدي- كما أن هذا المنهج لا يلغي هذه الدراسات المنهجية السابقة عليه, بل يوقفها إيقافا مؤقتا ليكون تركيزه الأكبر على النص لا على العوامل الخارجية المحيطة به.[٩٣].

وهنا لا يتم إدخال المؤلف أو القول بحضوره بغية تحليل النص في ضوء الظروف المحيطة به, فكما سبقت الإشارة إلى أن المؤلف يكون حاضرا في النص حضورا معنويا في فكرته في تنظيمه لبنيات عمله في اختياره لتراكيب لغته وسلامتها إلى آخره.

---

[٩١]- معجم السرديات, ص ١٠٣.

[٩٢]- جان- إف تاديه, ت: محمد خير البقاعي, الرواية في القرن العشرين, الهيئة المصرية العامة للكتاب, ١٩٩٨م, ص ١١.

[٩٣]- يُنظر في د. صلاح فضل, مناهج النقد المعاصر, ميريت للنشر والمعلومات, القاهرة, ط١, ٢٠٠٢م, ص ٩٨-

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وانطلاقا من هذا التصور يمكن توضيح هذه العلاقات بالانتقال من التنظير إلى التطبيق على الروايات مادة الدراسة, **فأما عن علاقة الراوي بالمؤلف** فتظهر- كما سبق القول- في توفيق الكاتب في اختيار بنيات عمله المنقول عبر الراوي- ما دامت الدراسة عن الخطاب السردي- ومادام الكلام هنا عن علاقة الراوي خصوصا من بين كل البنيات الموظفة في العمل, إذًا تقف الدراسة على توضيح مدى توفيق المؤلف في اختيار من ينقل عنه أو رسوله (راويه) في هذه الأعمال, فمما يدل على ذلك في رواية "نجران تحت الصفر"-على سبيل المثال لا الحصر- اختياره لتقنية الراوي العليم بكل تفاصيل الرواية دون غيره؛ لنقل قصة هذه الرواية عنه, فحدث مثل حدث ذبح اليامي, وهو أقوى وأعظم حدث تم في هذه الرواية- الذي تم ذكره من قبل عند الحديث عن الرؤية من الخلف التي يرصد من خلالها الراوي العليم- وترتبت عليه سائر أحداثها- كما سبقت الإشارة- لا يستطيع راوٍ شخصية داخلية تتساوى درجة معرفتها وسائر الشخصيات أو راوٍ خارجي معرفته بالقصة أقل من معرفة الشخصيات لها أن يصف هذا الحدث بكل هذه الدقة وأن يتنقل في كل هذه الأمكنة في آنٍ واحد, وعليه كان اختيار هذا المؤلف لهذا الراوي اختيارا موفقا.

كما أن اختياره لتقنية الراوي الشخصية في روايته الثانية "تفاح المجانين " موفقا, إذ أن الكاتب أراد أن يصف معاناة المهاجرين عن وطنهم من الظلم الذي واجههم حتى في البلد الذي رحلوا إليه بعد النكبة فعانوا ظلمَينِ ظلم الحرمان من الوطن وعدم العيش في سلام وعزة وكرامة في البلد الذي هاجروا إليه من خلال راوٍ شخصية ذاق هو وذاق أهله وجيرانه هذا الظلم والاستبداد, يقول الراوي في ذلك: "الناس في حارتنا يعتبرون الشكوى لغير الله مذلة, الشكوى لمخفر الحكومة مذلة, الشاويش حسن والاومباشي عبد الله والعسكري بخيت, انت مضروب بالخيزران سواء كنت ظالما او مظلوما, والى ان يعرفوا لماذا انت قادم تكون قد راحت عليك. "[٩٤], فهنا مظهر من مظاهر الظلم الذي يواجهه هؤلاء اللاجئون من الحكومات الظالمة التي لا تريد أن تسمع شكواهم, كما أنها تواجههم بأقصى عقوبة دون أي وجه حق, فلا كرامة لهؤلاء عندهم ولا قدر, وبذلك يكون اختياره لراوٍ شخصية عانت هي نفسها وسكان حارتها من الظلم والفقر... يكون التعبير

٩٨-٩٩.

[٩٤]- تفاح المجانين, ص ٢٤.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

في هذه الحالة أصدق من اختياره لراوٍ خارجي- سواء أكان أعلى أم أقل في العلم من الشخصية- بعيدا عن القصة التي يرويها, فالبعيد عن المشكلة ليس كمثل الذي فيها.

وبهذا يكون المؤلف- كما سبقت الإشارة- حاضرا بوصفه مخترعا لهذه البنية الخطابية (الراوي) وموظِفا لها توظيفا منطقيا يتناسب وفكرة الرواية أو طبيعة موضوعها دون أن يلغي حوره وجود هذه البنية, فالراوي- كما سبقت الإشارة- يساوي المخرج السنيمائي وآلة التصوير, فهو رسول مُرسَل برسالة (وهي توصيل القصة), ومؤلف النص الأدبي يساوي مؤلف النص السنيمائي, فهو الراسِل.

هذا عن علاقة الراوي بالمؤلف **أما عن علاقته بالقارئ**, فكما كان المؤلف حاضرا حضورا معنويا متمثلا في الفكرة والبناء السردي المنقول للمتلقي عبر راوٍ كذلك الحال في حضور القارئ, فهو حاضر حضورا متخيلا, إذ أن المؤلف حين يكتب يضع نفسه موضع من يكتب له أو قارئه, فيتخيل ردود أفعال ذلك المتلقي تجاه العمل المقروء فيجعل الراوي يحذف أشياءً على أمل أن القارئ على علم بها ويكملها, أو يطرح عليه أسئلة ويترك له باب المشاركة بالجواب عليها ...., فالقارئ الحقيقي حاضر في النص حضورا متخيلا.

وفيما يلي توضيح هذه العلاقة بالكشف عن حضور ذلك المتلقي في الروايات مادة الدراسة:

ففي الرواية الأولى "نجران تحت الصفر " والثانية "تفاح المجانين " والخامسة "الريحانة والديك المغربي " تسير على نمط الرواية التقليدية- حسب مرتاض- في كونها تكثر من التفصيل ولا تترك كبيرة ولا صغيرة إلا وتذكرها, فتقدم العمل جاهزا إلى القارئ دون أن تدع له مجالا لتخيل الموقف وتكملة ما نقص منها, فدوره هنا دور استهلاكيٌّ محض, يتوقف عند محدودية القراءة والتمتع بها, وهذا ما يؤكده أيضا د. إبراهيم عوض في كتابه "القصاص محمود طاهر لاشين (حياته وفنه) " قائلا: "كذلك يلاحظ أن الكاتب في وصفه لا يكاد يغادر صغيرة ولا كبيرة إلا أحصاها. "[٩٥], ويكمل

[٩٥]- د. إبراهيم عوض, القصاص محمود طاهر لاشين (حياته وفنه), مكتبة زهراء الشرق, القاهرة, ١٤٢١هـ-٢٠٠١م, ص ٢٤٤.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

قائلا: "وعلى الكاتب أن يعمل دائما على كسب قارئه وإذهاب الملل عن نفسه. "[٩٦], والأمثلة على ذلك كثيرة في هذه الروايات الثلاثة, **فمما يدل على ذلك في أولاها** " نجران تحت الصفر "ما جاء على لسان الراوي: "شهر مر على ذبح اليامي وكل شيء يعود الى طبيعته.. يتبادل الناس اماكنهم في ومقهى (ابو.. رمش), ويظل (ابن عناق) يحمل صواني الشاهي المنعنع, والنراجيل الى الزبائن.. وتأكل نسمات منتصف الليل العيون.. وينام الرجال الى جانب نسائهم والعسعس لا ينامون.. ومن المذياع بدأ ابو بكر سالم بالفقية يشدو باغنية يا دوب مرت علي.. اربع وعشرين ساعة.. ضاع الهوى يا خسارة.. ضاع.. "[٩٧].

فهنا الراوي قام بتفصيل ما جمله في البداية, وكان بإمكانه أن يكتفي بقوله: "وكل شيء يعود الى طبيعته " وعلى القارئ أن يفصل ذلك في مخيلته دون أن يتلقى هذا الموقف بكل هذه التفصيلات, **ومما يدل على ذلك أيضا ما جاء على لسانه (الراوي):** "امتلأت الشوارع بالنفايات واخذت تفوح روائحها الكريهة الى البيوت, وعششت الفئران في اكوام الزبالة فيما تحلقت حولها القطط والكلاب ذات الأحجام الكبيرة. اما الذباب, فقد كان يحط جماعات فوق العفن ثم يطير عندما تقترب الكلاب وتحط من جديد فوق الوجوه وعلى البضائع والجدران. لم يعد احد يرى الزبال (عباجة) كما ان أحدا لم يعد يرى عربته وبغله ذا العظام البارزة... "[٩٨], وهنا أيضا تكثر التفصيلات, فبمجرد قوله امتلأت الشوارع بالنفايات تبلور في ذهن القارئ نتائج ذلك من رائحة كريها وغيرها, فلا حاجة له (القارئ) إذا إلى تفصيل ذلك.

ومما يدل على ذلك في ثانيها "تفاح المجانين " ما جاء على لسان الراوي في وصف بدر العنكبوت: "وفي الحارة يتزعم الاولاد, ويقود المباريات في طابة الشرايط, ويقص الحكايا, ويقوم بالالاعيب, وينصب الفخاخ, ويسرق البطيخ. يطلي التعريفة بالدهان, ويحولها الى شلن ابيض.

ويعلم الاولاد الشعبطة, والنطنطة. مطاردة الكلاب, سرقة الاعشاب, اثارة الدبابير,

---

[٩٦]- السابق, ص ٢٤٤.

[٩٧]- نجران تحت الصفر, ص ١٤.

[٩٨]- نجران تحت الصفر, ص ٦٣.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

مسك الجنادب, قتل الوطاويط, لعب البنانير, اكل الفلافل, والسطو على عرانيس الذرة, واقراص عين الشمس.

إضافة الى ذلك. كان يتقن القفز من عل, والشقلبة, والمشي على اليدين. كان يطوي نفسه حتى يصبح بحجم قبضة اليد. كان نحيفا وخفيفا يشبك يديه برجليه, ويلتف حول نفسه كالعنكبوت. "[٩٩], فهنا زاد الراوي من وصفه لهذه الشخصية ولم يترك أي مجال للقارئ كي يتخيل هذه الشخصية العنكبوتية أو التي تشبه العنكبوت في أفعالها, ولا يكتفي بذلك بل يعيد ذكر هذه الصفات مرة أخرى بعدما شفيت هذه الشخصية من ألمها وعادت لما كانت عليه من قبل, يقول في ذلك: "شفي بدر العنكبوت, وعاد للنطنطة, والشعبطة, ولعب البنانير, وقيادة المباريات في طابة الشرايط. "[١٠٠], وهنا ذكر ما قد ذكره من قبل في وصف هذه الشخصية وقد كان عليه أن يقول مثلا: لقد شفي بدر العنكبوت وعاد لما كان عليه من قبل, فالقارئ على علم- منذ ظهور هذه الشخصية- بكل صفاتها, فلا حاجة له لكل هذه التفاصيل.

ومما يدل على ذلك في ثالثها "الريحانة والديك المغربي " قول الراوي متسائلا ومجيبا في الوقت نفسه عن جمال ما شاهده حين أزاح الستائر وألقى نظرة : "من أين أتى هذا الجمال؟

لعلّه أتى من روح الريحانة ملكة هذا المكان, سيدة الورود والزهور والعطور والزمن الجميل, قنديل النور البهجة, بلاغة الالتصاق بالآخر عندما يتحدث الجسد بحواسه الخمس, رقة غزالة وعنفوان لبؤة, جموح عشق يخرج من لهيب النار, نسمة وزوبعة في آن. "[١٠١], فهنا لم يترك الراوي للقارئ مجالا للتفكير والتجاوب مع الموقف والرد على سؤاله هذا, فقد جعله يتلقى ويتمتع بالمشهد الكامل دون أن يعقب أو بالأحرى دون أن يدع له مجالا للتعقيب.

أما في الروايتين الأخريينِ (راكب الريح, واليد الدافئة), فقد تغير دور القارئ- في

---

[٩٩]- تفاح المجانين, ص ١١-١٢.

[١٠٠]- السابق, ص ٢٨.

[١٠١]- الريحانة والديك المغربي, ص ٤.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

بعض المواضع القليلة- من دور المستمع والمستمتع فقط إلى دور المشارك والمناقش, **فمثلا** في راكب الريح جاءت مشاركة الراوي لقارئه بطرح بعض الأسئلة عليه **فمما يدل على ذلك** "راكب الريح" تساؤلات الراوي حول موقف رفض يوسف لطلب العيطموس (رسم جركس باشا): "لقد حاول أن يرفض بنعومة, فهل جانبه الصواب؟

هل هو قليل الخبرة لا يتقن مخاطبة سيدات القصور؟

هو أبدى غبته في رسمها, فلم غضبت هذا الغضب الذي حولها بلحظة من غزالة إلى لبؤة؟

وهل لجركس باشا كل هذه الحظوة عندها لتعتبر رفض رسمه إهانة, ويتعيّن ألا يرد لها طلب؟"[١٠٢], فهنا شارك الراوي قارئه بطرحه لهذه الأسئلة وعلى القارئ أن يقوم بالجواب عليها ومناقشتها بناء على ما كونه من معلومات حولها بعد أن ينتهي من قراءتها (الرواية) كاملة, فهذه الأسئلة تتطلب من القارئ متابعة بذهن حاضر وصافٍ حتى يتمكن من الجواب عليها, أما في "اليد الدافئة ", فقد كان حضور القارئ إيجابي يكمل بعض ما سكت عنه الراوي, فمما جاء في ذلك: "مضى, ومضيت وحدك مشيًا على الأقدام تقرع السن ندمًا على خسارة وهبل. مشيت في الشوارع, وحولك الحياة تنبض بالحركة ولا تتوقف. إلى أين تذهب في هذه العصرية؟ "[١٠٣], فهنا أحمد أبو خالد (الشخصية المحورية في هذه الرواية) يحادث نفسه وإن لم يصرح الراوي بذلك, فالقارئ يكمل ذلك بناء على ما قد أبلغه به الراوي منذ الصفحات الأولى في هذه الرواية قائلا: "كان أحيانًا يتحدث إلى نفسه بعد رحيل جميلة, والحديث مع نفسه **عادة سترافقه كلما داهمه الإحساس بالعزلة... "**[١٠٤], فبقول الراوي هذا (عادة سترافقه كلما داهمه الإحساس بالعزلة) تبلور في ذهن القارئ أن أي خطاب يتم بعد ذلك **في حالة عزلة** سيكون من قبيل حديث النفس سواء ألحق الراوي ذلك بكلمات تدل على حديث النفس (كحادث نفسه أو كان يحادث نفسه أو ما إلى ذلك) أو لم يلحق.

وقد يكون المسرود له إحدى شخصيات الرواية, أو بالأحرى قد تنتقل إحدى

---

[١٠٢]– راكب الريح, ص ٣٥.

[١٠٣]– اليد الدافئة, ص ٥٤.

[١٠٤]– السابق, ص ٨.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الشخصيات من موقعها بوصفها شخصية تقوم بدور أو بفعل ما في العمل إلى موقع المروى له, ويكون هذا المروى له أو القارئ متلقيا آخرا للنص- كما سبقت الإشارة في الجزء الخاص بالرؤية السردية عند الحديث عن السرد بضمير المخاطب بالإضافة إلى ضمير الغائب حين خاطب الراوي أحد شخوصه في الروايات المشار إليها في ذلك الموضع دون أن تتغير زاوية رؤيته- أو قد يكون الراوي هو نفسه المروى عليه, ويؤكد ذلك أ. إبراهيم خليل في كتابه "بنية النص الروائي " قائلا: "وقد ينتقل السارد من موقعه هذا إلى موقع المسرود له, وفي هذه الحال يشار إليه بضمير المخاطب. وهذا يكثر كثرة لافتة للنظر في الرواية الترسّلية, فقد ينتقل المرسل في فصل من الحكاية, من موقع الراوي لحوادث معينة, إلى موقع المروى له في فصل آخر. أما السارد من خارج القصة فهو وحده الذي لا يستطيع أن ينتقل إلى موقع المسرود له. "[١٠٥], ويفهم من نص إبراهيم خليل السابق أن هذا الراوي حين يغير موقعه من موقع السارد إلى موقع المروى عليه لم يكن بذلك قد ألغى دور المتلقي أو جعله يقف مكانه في موقع السارد- كما يزعم بعضم- بل يقف بجوار ذلك المتلقي ويشاركه دور التلقي, فالمسألة هنا ليست مسألة تبادل أدوار بل مشاركة في هذا الدور, بدليل أن الذي يروي على الراوي سابقا أحد المروي عليهم حاليا شخصية من شخصيات الرواية ولم يكن دورها في العمل سابقا دور المتلقي لسرد الراوي حتى تتبادل معه هذا الدور, وهذا حاضر في روايتين فقط, وهما: "تفاح المجانين "- وهي الرواية الوحيدة من الروايات مادة الدراسة التي يقوم بسردها راوٍ شخصية- ورواية "الريحانة والديك المغربي" في الجزء الخاص بمذكرات الريحانة ما روته عليها لالّة عزيزة.

فمما يدل على ذلك في "تفاح المجانين " ما جاء على لسان الدكتور باز (واحد من الشخصيات الثانوية في هذه الرواية) مخاطبا كل من في الحجرة التي يجلس فيها المريض (بدر) وكان من بين هؤلاء الراوي الشخصية: "لماذا تسدون الباب وتتكدسون على بعضكم البعض في هذه الغرفة الصغيرة. انكم تكتمون انفاس هذا الصبي الجريح

[١٠٥]– إبراهيم خليل, بنية النص الروائي, منشورات الاختلاف, الجزائر, الدار العربية للعلوم ناشرون, بيروت, ط١, ١٤٣١هـ– ٢٠١٠م, ص ٦٨.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الذي يئن ويصرخ. "[١٠٦], فهنا الراوي أصبح مروىَ عليه كما أنه لم يكن وحده المروى عليه بل كان واحد مما وجه لهم كلام الدكتور باز, وهذا يؤكد فكرة أن عملية انتقال الراوي إلى موقع المروى عليه من سبيل مشاركة هذا الراوي للمتلقي في هذا الدور وليست من قبيل تبادل الأدوار بينهما.

ومما يدل على ذلك في "الريحانة والديك المغربي ": "ما أخبرتني به لالّة عزيزة من سيرة ومسيرة سي المبارك.

يمم شطر طنجة, وترك وراءه زوجته فاطمة وطفلته الرضيعة مليكة في شفشاون.

تقول لالّة عزيزة: رست به السفينة على سواحل جزيرة جربة التونسية, أقام فيها فترة قصيرة, ثمّ أبحر إلى الجنوب ووصل مدينة قابس, وعمل في حقول النخيل التي تنتج تمور دقلة النور."[١٠٧], فهنا شاركت الريحانة بذلك المتلقي في هذا الدور وصارت لالّة عزيزة (إحدى شخصيات مذكرتها) هي الراوية لسيرة ومسيرة جدها سي المبارك التي أكملتها (لالّة عزيزة) في حكاية خاصة بها خارج هذه المذكرات وداخل الحكاية المحورية, وهذا الواضح في (قول الريحانة:"ما أخبرتني به لالّة عزيزة...,, وتقول لالّة عزيزة... ".

وبهذا تكون العلاقة بين الراوي ومتلقي النص علاقة وطيدة أيضا, وكلها أدوار متكاملة, فإذا كان مؤلف العمل الأدبي يساوي مؤلف العمل السينمائي في عملية التأليف, وإذا كان الراوي في العمل الأدبي يساوي المخرج العمل السينمائي في إدارة دفة العمل والرصد من خلال عدسته, فإن متلقي هذا النص الأدبي يساوي مشاهد العمل السينمائي في عملية التلقي والتفاعل مع النص والتعليق عليه, فهو مرسل إليه, ولا يلغي طرف من هذه الأطراف وجود الآخر, فهذا عمل فني متكامل يحتاج لوجود وحضور كل هذه الأطراف في آنٍ واحد حتى يتم اكتماله.

ومما سبق يتبين أن الرؤية السردية والصوت السردي بنيتان مختلفتان من ناحيتي المفهوم والتحديدات المنهجية وليستا بنية واحدة.

---

[١٠٦]– تفاح المجانين, ص ٢١.

[١٠٧]– الريحانة والديك المغربي, ص ٨٥.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

كما أنهما لم يأتيا على وتيرة واحدة ولا على مستوى واحد من إبداع الفني في الروايات مادة الدراسة مما يدل على تطور البناء السردي في هذه الروايات.

طرائق تقديم الخطاب السردي (أنماط الخطاب):

تنتقل الدراسة في هذا المبحث إلى طرائق تقديم هذا الخطاب السردي أو أنماطه بعدما وقفت على أهم بنيتين من بنياته (الرؤية والصوت), وطرائق تقديم هذا الخطاب هي التي تناولتها بعض الدراسات النقدية تحت مسمى الصيغة, ويُعرف جينت هذه الصيغة على أنها: "اسم يُطلق على أشكال الفعل المختلفة التي تُستعمل لتأكيد الأمر المقصود, وللتعبير عن (...) وجهات النظر المختلفة التي ينظر منها إلى الوجود أو العمل. "[١٠٨], وما دامت المسألة هنا- في تعريف جينت السابق- لم تقف عند محدودية تنوع الصيغ المنقول بها هذا الخطاب, بل تتجاوز ذلك بتنوع ناقل هذا الخطاب أيضا؛ لذا يكون من الأوفق أن تطلق الدراسة على ذلك طرائق التقديم بدلا من مصطلح "الصيغة " هذا.

وللخطاب الروائي ثلاث طرائق- في الدراسات النقدية- يُقدم من خلالها وهي على النحو التالي:

١- التقديم المباشر:

وفي هذه الطريقة الخطابية يترك الراوي للشخصيات مجالا أن تقول أو تفصح عن نفسها مباشرة مع مداخلات بسيطة منه في حوار هذه الشخصيات, باستخدامه عبارات مثل: (قال أو تمتم أو أضاف فلان أو أجاب أو تساءل ...), أو يصف حال هذه الشخصيات وهي تتحاور قائلا مثلا: (قال فلان وهو يشعل سيجارته أو أجاب وهو يجلس على كرسه أوقال وهو في حيرة من أمره أو رد وهو في ملل شديد...).

وتضع د. يمنى العيد- في كتابها "تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي "- بعض المؤشرات الدالة على هذا الخطاب في العمل السردي قائلة: "يضع الراوي هذا الكلام, عادة بين مزدوجين, كما أن لهذا الكلام, ومن حيث هو نطق شفهي, المؤشرات التالية:

- الحوار: فالشخصية تبادر إلى النطق باعتبار أنها تخاطب أو تحاور آخر. يقطع

[١٠٨]- خطاب الحكاية, ص ١٧٧.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الراوي سرده ليتقدّم صوت الشخصية بنطقه الشفهي المباشر محاورًا المخاطب. "[١٠٩], وتضيف قائلة: " - استعمال ضمير المتكلم الـ أنا للمتكلم: فالشخصية تتكلم بنفسها عن نفسها وهي, طبعًا, تستخدم هذا الضمير.

- استعمال صيغة الفعل المضارع: وهي صيغة يقتضيها الحوار لأنه كلام في زمن الحاضر. يظهر الكلام الحواري في السياق السردي ككلام في زمن حاضر, ويقع في سياق زمني سابق عليه, إنه صيغة الفعل المضارع المندرج في صيغة الفعل الماضي الذي يخص السرد بعامة."[١١٠], وتكمل ممثلة على هذا الخطاب المباشر المحتوي على المؤشرات السابقة قائلة:"مثال ذلك الراوي الذي يحكي عن شخصية ثم يتوقف صوته ليفسح مجالًا لكلام مباشر لهذه الشخصية:

بكت المرأة دموعًا غزيرة وتمتمت: "ولدي يطالب بـ... "[١١١]. وهذه الدراسة تتفق مع المؤشر الأول والثالث من المؤشرات السابقة وترى أن المؤشر الثاني ليس دائم الوجود في الأعمال السردية عند استعمال هذه الطريقة الخطابية, فقد تتحاور شخصية ما والشخصيات الأخرى مستعملة هذه الطريقة الخطابية المباشرة دون أن تستعمل ضمير المتكلم أنا وحده ممكن تستخدم ضمائر المتكلم المختلفة كتاء الفاعل ونا الفاعلين ونحن وأنا, فلماذا القطع باستعمال ضمير المتكلم أنا وحده؟! كما أنه من الممكن أن تتكلم الشخصية بضمائر المخاطب كقول قائل مثلا : قال له متسائلا : ما اسم أبيك؟, فهنا خطاب مباشر تدخل فيه الراوي بقوله قال كذا وسمح فيه للشخصية أن تسأل مباشرة دون أن تستعمل ضمير المتكلم الـ(أنا) هذا.

وهذه الطريقة الخطابية حاضرة (التقديم المباشر) في كل الروايات المحددة للدراسة, يُذكر منها ما جاء- على سبيل التمثيل لا الحصر- في رواية "نجران تحت الصفر ": "هز (ابو شنان) رأسه وازاح المبسم عن فمه..

- مرحب يا ابو شنان..

دخل الزيدي يمضغ ولا يتوقف عن المضغ, ودون ان ينتظر الجواب جلس على

---

[١٠٩]– د. يمنى العيد, تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي, دار الفارابي, بيروت, ط٢, ١٩٩٩م, ص ١٦٤–١٦٥.

[١١٠]– السابق, ص ١٦٥.

[١١١]– السابق, نفسه.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

منتصف الاريكة, وصفق بيديه...

اقبل (ابن عناق) كما لو انه سيقبل الارض بين يديه, ثم انصرف.. رسم ابو شنان ابتسامة على شفتيه وقال:

- اسمع يا زيدي.. هذا الولد انحنى للقروش التي تملأ جيوبك.. غدا اذا انتهت الحرب, لن تجد من يقدم لك كوب ما.

بصق الزيدي ما في فمه, ثم اخرج من جيبه مضغة جديدة, دسها في فكه الأيمن, وحك رأسه قليلا.. ثم قال وهو يتربع على الاريكة: - اذا لم يربح الامام فاننا نجمهر مع الجمهورية.

ضحك ابو شنان, ثم تذكر شيئا, فعبس وقال: - تجمهر.. فلماذا اذن دفع اليامي حياته لانه جمهر؟. "[١١٢], ففي هذا المثال- الذي يكشف عن مدى ظلم الطبقة العليا (الامام ومؤيديه) للطبقة الدنيا وأن هؤلاء يشترون احترام الناس وتقديرهم بالمال- تحاورت الشخصيات بعضها وبعض دون أن ينقل عنها الراوي كلامها وإن كانت له بعض التدخلات كوصفه لحال الشخصيات وهي تتحاور وكاستخدامه لكلمات مثل قال التي تدل على تحاورها هذا. وما جاء أيضا في رواية "تفاح المجانين " "وسألت بدر العنكبوت:

ولماذا يفعل الناس ذلك؟

فأجابني: لكي يسقط الاستعمار.

فسألته: ومن هو الاستعمار.

ففكر قليلا: ولم يستطع ان يجيب. "[١١٣], وهنا أيضا تحاورت الشخصيات بطريقة مباشرة دون أن ينقل عنها الراوي كلامها.

ومما يؤكد ذلك أيضا ما جاء في "راكب الريح ": "قالت وهما يسيران بالممر: أشمُ فيك رائحة الإنسان.

وقالت: كل شيء موحش, حياتي كلّها في العتمة, وأنت من أضاءها وقالت: أنت أول رجل في حياتي أتواصل معه باختياري... "[١١٤], هذا مقتطف من حوار طويل بلغ

---

[١١٢]– نجران تحت الصفر, ص ١٤.

[١١٣]– تفاح المجانين, ص ٢٥.

[١١٤]– راكب الريح, ص ١٢٠.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

أربع صفحات تقريبا دار بين الشخصية المحورية (يوسف) وأكثر الشخصيات الثانوية حضورا (العيطموس), وفيه تحاور الشخصيتان أيضا بطريقة مباشرة دون أن ينقل عنهما الراوي كلامهما.

وهنا يتوقف الحديث عن هذه الطريقة الخطابية؛ لكي لا يطيل الحديث عنها لدرجة الملل, فهي- كما سبقت الإشارة- حاضرة في كل الروايات مادة الدراسة, وقد ذكرتا لدراسة بعض الأمثلة الواردة في بعض هذه الروايات والدالة على هذه الطريقة الخطابية.

٢- التقديم غير المباشر:

وفي هذه الطريقة الخطابية يقدم كلام الشخصية على لسان الراوي دون السماح لها بأن تتكلم هي عن نفسها, **مع استخدام كلمات توضح أن هذا كلام الشخصية أو بالأحرى كلمات تفصل كلام الراوي عن كلام الشخصية**, كأنه يقول مثلا: (قامت وهي غاضبة وتمتمت بأنها ستتخذ من ذلك موقفا حاسما), فهنا نقل الراوي عن هذه الشخصية كلامها دون أن يترك لها مجالا لتتكلم هي عن نفسها كما في الطريقة الخطابية السابقة, مستخدما في ذلك كلمة تمتمت لتوضح أنها ستتكلم هي بعد أن وصف حالها هو (وهي غاضبة) ولكنَّ كلامها هذا لا يكون إلا عن طريق هو لا عن طريقها هي, كما أنه لم يستعمل هنا النقطتين الدالتين على الخطاب المباشر (:) كما فعل في الطريقة السابقة, فضلا عن وصفه هو لحالها في زمن الماضي ونقله عنها في زمن الحاضر الذي سيتحول إلى مستقبل عند اتخاذها بالفعل لهذا الموقف الحاسم, وتؤكد ذلك د. يمنى العيد في كتابها سالف الذكر قائلة: بأن استخدام الراوي للفعل الماضي في نقله والحاضر في الكلام المنقول يفيد بأن هذا الكلام المنقول وقع في زمن سابق على نقله.[١١٥].

وهذه الطريقة الخطابية حاضرة في كل الروايات المحددة للدراسة, وستذكر الدراسة بعض الأمثلة الواردة في بعض هذه الروايات خصوصا الروايتين اللتين لم يأتِ ذكرهما في الطريقة الخطابية السابقة (اليد الدافئة و الريحانة والديك المغربي) مع كونها حاضرة فيهما أيضا, فمما يدل على ذلك في "رواية "اليد الدافئة ": "اقترب منها النادل,

[١١٥]- ينظر في د. يمنى العيد مرجع سابق, ص ١٦٦.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

فقالت له بصوتها الناعم إنها تنتظر آخرين, وستطلب مشروبها عندما يصلون. "[١١٦].

ومما يدل على ذلك أيضا في "الريحانة والديك المغربي ": "في اليوم الرابع, اتصلت به الريحانة, وحدّثته عن روعة الفرح وبهجة العادات والتقاليد في ولاية جندوبة, **وقالت** إنها ولاّلة عزيزة ستنتقلان من جندوبة إلى طبرقة من مدن الولاية, وألحّت عليه أن يأتي, **وقالت** إنها حجزت إقامة في فندق مطل على البحر. "[١١٧], وفي المثالين السابقين نقل الراوي عن الشخصيات حوارها دون أن يترك لها مجالا لتتكلم هي عن نفسها, كما أنه لم يحافظ على نقاط

الخطاب التي توضع بعد قال, وإن كان قد حافظ على قال نفسها (الكلمات الدالة على الخطاب أو القول), كما أنه جعل كلامه قبل أن ينقل عن هذه الشخصيات مسرودا في زمن الماضي وكلامها هي الذي نقله عنها مسرودا في الحاضر والمستقبل, فبذلك استخدم الراوي أكثر من طريقة للتمييز بين كلامه وكلام الشخصيات الناقل عنها في هذه الطريقة الخطابية الموضحة من المثالين السابقين.

٣- التقديم غير المباشر الحر:

وفي هذه الطريقة الخطابية يلتبس كلام الراوي بكلام الشخصية, "فهو بين أن يكون منقولًا (بصوت الراوي) وبين أن يكون منطوقًا (بصوت الشخصية مباشرة). "[١١٨], كما أنه- حسب جيرالد برنس في قاموس السرديات- يمتلك العلامات النحوية للخطاب غير المباشر العادي ولا يضم عبارات مؤطرة (قال إن, فكرت أن) تقدم وتُصنّف الأقوال والأفكار المعروضة. "[١١٩], ورغم أن الراوي هنا لم يحتفظ بهذه العبارات المؤطرة التي تفصل كلامه عن كلام الشخصية فإنه يحتفظ ببعض المظاهر المرتبطة طبيعيا بخطاب شخصية مقدمة تقديمًا مباشرًا, والمرتبطة بخطاب المتكلم في مقابل خطاب الغائب, أو بنبرة صوت الشخصية أو بلغتها أو بمكانتها الاجتماعية أو أن ينطق بكلمات أثناء خطابه

---

[١١٦]– اليد الدافئة, ص ٢٤.

[١١٧]– الريحانة والديك المغربي, ص ٣٢٠.

[١١٨]– د. يمنى العيد مرجع سابق, ص ١٦٦.

[١١٩]–جيرالد برنس, ت: السيد إمام, قاموس السرديات, ميريت للنشر والمعلومات, القاهرة, ط١, ٢٠٠٣م, ص ٧٦.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

لا يمكن أن تصدر إلا من هذه الشخصية كرد فعل على موقف ما ... "[١٢٠], فهو خطابا ضمني يفهم من سياق الكلام أو ما أُحتُفظ به من معلومات عن هذه الشخصية المنقول عنها كلامها.

وهذه الطريقة الخطابية حاضرة في روايتين من الروايات الخمسة مادة الدراسة, وهما: "نجران تحت الصفر " و"اليد الدافئة ", فمما يدل على ذلك في الأولى "نجران تحت الصفر ": "يفتح باب الخيمة, يأتي صوتها ذو المذاق الحار. تنتصب وسط الخيمة بمنامتها الشفافة. ريتا.. ريتا.. الدغيني مثل العقارب.. اطعميني الجوع كله.. كبهار كراتشي يشتعل طعمك في خاصرتي.. ريتا .. ريتا.. ادفني ما خفي مني وما ظهر. "[١٢١], وفي هذا المثال اخطلت كلام الراوي -الذي بدأ بقوله: "يفتح باب الخيمة " وينتهي عند قوله: "بمنامتها الشفافة "- بكلام الشخصية (ابو شنان)- الذي بدأ بقوله (ابو شنان): "ريتا.. ريتا.. " وينتهي عند قوله: " ادفني ما خفي مني وما ظهر. "- فلم يحتفظ الراوي هنا بكلمات تدل على خطاب الشخصية كقال أو تمتم أو ما إلى ذلك, كما لم يحتفظ بالنقاط الدالة على الخطاب, ولكنه احتفظ بلغة أبي شنان وثقافته وشعوره نحو هذه الفتاة (ريتا)؛ ليفهم من خلال ذلك أن هذا كلام الشخصية وذاك كلام الراوي, فضلا عن إنهاء الراوي لكلامه بنقطة فصلت بين كلامه وكلام هذه الشخصية.

ومما يدل على ذلك في الأخرى "اليد الدافئة ": "شقة واحدة في العمارة المقابلة تظل مضاءة حتى الفجر, ومن وراء النافذة تبدو سيدة تجلس وراء ماكينة الخياطة, لعلّها تفضل العمل بالليل, لعلّها تشتغل مع أحد المعامل التي تُعنى بخياطة الملابس, فيغض البصر, ويعود إلى عزلته."[١٢٢], وفي هذا المثال أيضا اختلط كلام الراوي بكلام الشخصية, فلم يفصل بين كلامهما لا بنقاط خطاب ولا بكلمات دالة على الخطاب, بل استعمل كلمة (لعلّ) التي تفيد هنا الشك, وهذا الشكل لا يمكن أن يكون آتيا من قبل الراوي العليم في هذه الرواية, فهو بذلك كلام الشخصية (أحمد أبو خالد) المراقبة من الشرفة المطلة على النافذة التي تعمل الخياطة من خلفها, فلو كان هذا الكلام كلام هذا الراوي,

[١٢٠]- يُنظر في السابق, ص ٧٦-٧٧.

[١٢١]- نجران تحت الصفر, ص ٤٠.

[١٢٢]- اليد الدافئة, ص ١٣-١٤.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

لقال- وهو على يقين مما يقول وليس في شك من أمرها- وهي تفضل العمل بالليل أو تشتغل مع أحد المعامل التي تُعنى بخياطة الملابس دون أن يذكر لعلّ هذه, وبهذا تكون كلمة لعلّ هذه هنا تلميحا من الراوي بأن الشخصية هنا التي تتكلم, كما فصلت هذه الكلمة بين كلامه وكلام الشخصية, وبهذا يكون كلام الراوي في المثال السابق مبدوءا بقوله: "شقة واحدة في العمارة المقابلة تظل مضاءة حتى الفجر " ومنتهيا بقوله: "تجلس وراء الماكينة ", وكلام الشخصية مبدوءا بقولها: "لعلّها تفضل العمل بالليل " ومنتهيا بقولها: "تُعنى بخياطة الملابس ", أما جملتي: " فيغض البصر, ويعود إلى عزلته ", فهما يمثلان عودة لهذا الراوي للكلام بعدما لمح بكلام الشخصية.

هذا عن الطرق الثلاثة الشائعة في الدراسات النقدية, ويضيف جيرالد برنس- في "قاموس السرديات "- على ذلك طريقة رابعة, وهي:

٤- التقديم المباشر الحر:

ويقدم لهذه الطريقة الخطابية تعريفا قائلا: "هو أحد أنماط الخطاب الذي تقدم فيه أقوال الشخصية أو أفكارها بنفس الطريقة التي (يفترض) أن تكون الشخصية قد صاغتها بها دون أثر لوساطة الراوي (كلمات مصاحبة, علامات اقتباس, شُرط, إلخ). "[١٢٣], ويفهم من تعريف جيرالد برنس السابق أن هذا النمط الخطابي يشبه النمط الأول (المباشر فقط) في سماح الراوي للشخصية أن تتكلم مباشرة عن نفسها وتتحاور مع الآخرين دون أن ينقل هو كلامها عنها, ويختلف عنه في كون الراوي في هذا النمط الأخير لا يتدخل إطلاقا في حوار الشخصيات بأي شكل من الأشكال, أي "يتخلى تمامًا عن القص. "[١٢٤], فلا يقول قال فلان أو تمتمت فلانة...,هذا عن إلغائه لتدخلات الراوي, أما عن إلغائه لعلامات الاقتباس والشُرط, ففيه شيء من المبالغة, فقد يأتي هذا النمط دون تدخل من الراوي وفي الآن ذاته محتفظ بعلامات الاقتباس أو الشرط, كما سيأتي الحديث عن ذلك بأمثلة من الروايات مادة الدراسة الحاضر فيها هذا النمط أو هذه الطريقة الخطابية, فالمسألة هنا ليست مسألة علامات اقتباس أو شرط بقدر ما هي مسألة تدخل من الراوي في الخطاب وعدمه.

---

[١٢٣]- قاموس السرديات, ص ٧٥.

[١٢٤]- د. عبد الرحيم الكردي مرجع سابق, ص ١٦٣.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

وهذه الطريقة الخطابية حاضرة في ثلاث روايات من الروايات الخمسة مادة الدراسة, وهن: "نجران تحت الصفر " و"راكب الريح " و"الريحانة والديك المغربي " فمما يدل على ذلك في

الأولى "نجران تحت الصفر ": "طرق الباب... فجأة صوتها:

- ادخل يا بوشنان.. ادخل يا بني.

- وجهك اصفر يا بو شنان.

- مريض يا اماه.

- مم تشكو يا بوشنان؟

- من جرح في الاعماق يا اماه.

-هل اصنع لك الشاهي؟

- ليتني اجد قطرة واحدة يا اماه.

- تمدد واسترح.

- ليتني استطيع.. ليتني يا اماه. "[١٢٥], فهنا ترك الراوي الشخصيتين تتحاوران دون أن يتدخل في حوارهما عن طريق الخطاب المباشر الحر, فلا فرق بينه وبين المباشر العادي إلا بتدخل الراوي في العادي وعدم تدخله في الحر .

وأما في الثانية "راكب الريح ", فقد جاءت فيها هذه الطريقة الخطابية ممزوجة بالطريقة الخطابية الأولى (الخطاب المباشر) :"استأذن للمغادرة, غير أنها طلبت منه البقاء.

- ما زال الوقت مبكّرًا. دعنا نتحدث.

- لا أريد أن أكون ضيفًا ثقيلًا, وقد انتهى الاحتفال.

- الحديث معك يريحني.

[١٢٥]– نجران تحت الصفر, ص ٢٧.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

- لكنّ نساءك يُجدْن الغمز واللمز.

- ليس عندي ما أخشاه.

- لكنّ أسرار تخشى عليك.

- أسرار تخشى عليك أنت.

- كيف؟

- أتتذكر عندما كنّا في الترهة في عيد الربيع عندما جاءت وهمست في أذني؟

- أتذكّر.

- ويومها, اعتقدت أنّ الأمر يتعلق بوجودك معي.

-.....

- ألم أقل لك إنني تعرضت لعملية خطف من قبل الإنكشاريين عندما كنت في الأستانة؟

- بلى.

- وأسرار تعتقد أنهم ما زالوا يلاحقونني. وإنّهم شاهدوك معي, وقد تتعرض أنت أيضًا للملاحقة.

صمتت, وقالت: ألم يأتوا إلى البازار ويفتشوه؟

فوجئ, وتاهت نظراته وهو يستعيد أحداث ذلك اليوم. لقد أخفى عنها الخبر, فكيف وصلها النبأ؟

- ديوان الوالي علم بالأمر.

وأضافت: حتى الوالي لا سلطة له عليهم.

صمتت, وتركته إلى تداعياته. وبعد حين قالت: هيّا نتمشى في الحديقة, فلديّ الكثير

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

مما أودّ أن أقوله. "[١٢٦], فهذا حوار طويل بلغ نحو صفحتين, والجزء الأول منه- الذي يشبه الحوار المسرحي دون أي تدخل من الراوي بالسرد أو الوصف إلا بكلمات قليلة قبل بداية الحوار لتفصل بين كلام الراوي وحوار الشخصيات- مثالٌ على هذه الطريقة الخطابية الأخيرة (الخطاب المباشر الحر), والجزء الآخر منه- الذي تدخل فيه الراوي بالوصف واستعماله لكلمات دالة على الحوار(قالت وأضافت) أثناء الحوار- مثالٌ على (الخطاب المباشر العادي), والاثنان يمثلان امتزاجا بين الخطابين.

وهذا المزج بين هتين الطريقتين حاضر أيضا في الثالثة "الريحانة والديك المغربي " فيما روته لالّة عزيزة في حكايتها عن سي المبارك -قبل الفراق- للريحانة وعادل عبد الغني, إذ تقول: "- كانت لسي المبارك حياة حافلة من الصعب تلخيصها باقتضاب.

- عندما ودّعته ميليسيا, بكت بكاءً مرًّا, فقد كان شيء في داخلها يقول إنه الوداع الأخير.

- عاد المبارك إلى القدس بعد الإضراب والعصيان المدني ضد قوات الانتداب البريطاني الذي امتدّ إلى ستة أشهر, وتحوّل إلى ثورة مسلّحة أطلقها الشيخ عز الدين القسّام. "[١٢٧] إلى أن ينتهي هذا الجزء الذي استغرق قرابة صفحتين ونصف, ويبدأ بعده مباشرة الجزء الآخر- الذي يُكْمِل هذا المزج بين الخطابين (المباشر العادي والمباشر الحر)- إذ يقول: "قال الشيخ: استهدف القصف هذا المكان, إذ اعتقدوا أن الثوّار اختبأوا داخله, لكن كانت بداخله امرأة.

ثمّ أردف قائلًا: أتدري من هي المرأة؟

قفزت صورة امرأة الحرش إلى مخيّلته, فواصل الشيخ خليل الكلام: إنها تلك المرأة التي يقولون إنها جنيّة. "[١٢٨], إلى أن ينتهي هذا الجزء الذي استغرق أكثر من صفحة من هذه الرواية والذي يتدخل فيه الراوي بالوصف وإضافة الكلمات الدالة على الخطاب ونقاط الخطاب.

---

[١٢٦]- راكب الريح, ص ١١٨- ١٢٠.

[١٢٧]- الريحانة والديك المغربي, ص ٣٣١.

[١٢٨]- السابق, ص ٣٣٣.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

ولعلّ هذا التنوع في استعمال الطرق الخطابية السابقة يؤكد أن البناء السردي في هذه الروايات- مادة الدراسة- جاء متطورا, فلم يأتَ على وتيرة واحدة ولا على مستوى واحدٍ من الإبداع الفني.

الخاتمة:

توصلت الباحثة خلال دراستها هذه إلى أن البناء الخطابي في هذه الروايات الخمسة مادة الدراسة للكاتب الفلسطيني المعاصر يحيى يخلف جاء متطورا, ومن أهم مظاهر هذا التطور ما يلي:

١- اختلاف نوع الراوي في هذه الروايات, فقد استعمل الكاتب تقنية الراوي العليم في أربعة روايات فقط من هذه الروايات الخمسة مادة الدراسة, وهي (الروايات الأربعة) "نجران تحت الصفر " و"راكب الريح " و"اليد الدافئة " و"الريحانة والديك المغربي" أما الرواية الخامسة في العدد الثانية في الترتيب المعنونة بـ"تفاح المجانين " فقد استعمل فيها الكاتب تقنية الراوي الشخصية.

٢- كما أن هذه الروايات الأربعة التي رواها الراوي العليم, لم تأتِ على وتيرة واحدة, فمنها ما سيطر فيها هذا الراوي سيطرة تامة على السرد فلم يترك للشخصيات مجالا للمشاركة في هذا السرد فلم تنطق إلا بالحوار وذلك في رواية واحدة فقط وهي "نجران تحت الصفر ", ومنها ما سمح فيها هذا الراوي لبعض الشخصيات بمشاركته في السرد سواء أكانت مشاركة في الحكاية المحورية كما في مذكرات الريحانة وحكاية لالّة عزيزة عن جدها سي المبارك وكتاب عادل عبد الغني عن سي المبارك أيضا في الرواية الخامسة المعنونة بـ"الريحانة والديك المغربي " أم كانت المشاركة في سرد حكايات ثانوية كحكاية أسرار عن المهندس عمر والسلطانة نهاوند في الرواية الثالثة "راكب الريح " ورواية "مقاتل غريق " التي سردها أحمد أبو خالد عن قصة حب صديقه سمعان الناصري وصوفي في الرواية الرابعة "اليد الدافئة ".

٣- كما أن هذه الروايات الأربعة التي رواها الراوي العليم لم تُرصد جميعها من زاوية رؤية واحدة (الرؤية الكلية أو الرؤية من الخلف), فمنها ما رُصدت من زاوية خلفية فقط كما في"نجران تحت الصفر" و"راكب الريح " ومنها ما تنوعت فيها زاوية

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

الرؤية بين الرؤية الخلفية أو الرؤية الشاملة المحيطة بكل شيء والرؤية الداخلية كما في "اليد الدافئة " وفي"الريحانة والديك المغربي ".

٤- كما تعددت وضعيات الراوي في هذه الروايات الخمسة مادة الدراسة بين الخارجية مثلية القصة والداخلية مثلية القصة, أما الوضعيتين الأخريين (الخارجية غيرية القصة والداخلية غيرية القصة) فلم يكن لهما وجود في هذه الروايات.

٥- كما تعددت طرق تقديم الخطاب الروائي في هذه الروايات بين الخطاب المباشر والمباشر الحر وغير المباشر وغير المباشر الحر, ولكن الاختلاف يكمن في درجة حضور كل طريقة من هذه الطرق في كل رواية من هذه الروايات, وكانت الطريقتان الأولى والثانية حاضرتين في جميع الروايات مادة الدراسة, أما الثالثة فقد حضرت في روايتين فقط من هذه الروايات, وهما"نجران تحت الصفر " و"اليد الدافئة " وحضرت الرابعة في ثلاث روايات فقط, وهن"نجران تحت الصفر و" وراكب الريح " و"الريحانة والديك المغربي ", وعليه فإن الرواية الأولى "نجران تحت الصفر " أكثر حظا في حضور هذه الطرائق الخطابية الأربعة فيها.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

قائمة المصادر والمراجع:

أولا- المصادر:

- يحيى يخلف: رواية "نجران تحت الصفر ", دار الآداب, بيروت, ط٣, ١٩٨٠م.
- ـــــــــــ : رواية "تفاح المجانين ", دار الحقائق, ط٢, ١٩٨٣م.
- ـــــــــــ : رواية "راكب الريح ", دار الشروق للنشر والتوزيع, رام الله, فلسطين, ط١, ٢٠١٦م.
- ـــــــــــ : رواية "اليد الدافئة ", الدار المصرية اللبنانية, القاهرة, ط٢, ٢٠١٨م.
- ـــــــــــ : رواية "الريحانة والديك المغربي ", الأهلية للنشر والتوزيع, عمّان, ط١, ٢٠٢٠م.

المراجع:

أ- **المراجع العربية:**

- إبراهيم خليل, بنية النص الروائي, منشورات الاختلاف, الجزائر, الدار العربية للعلوم ناشرون, بيروت لبنان, ط١, ١٤٣١هـ- ٢٠١٠م.
- إبراهيم عوض: فنون الأدب في لغة العرب, دار النهضة العربية, القاهرة, ١٤٢٩هـ-٢٠٠٥م.
- القصاص محمود طاهر لاشين (حياته وفنه), مكتبة زهراء الشرق, القاهرة, ١٤٢١هـ- ٢٠٠١م.
- سعيد الوكيل: تحليل النص السردي معارج ابن عربي نموذجا, الهيئة المصرية العامة للكتاب, ١٩٩٨م.
- كيف نقرأ الأدب الرّوائيّ؟, دار مجاز الجامعة, القاهرة, ٢٠٢٠م.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

- سيزا قاسم, بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ), مهرجان القراءة للجميع, مكتبة الأسرة, القاهرة, ١٩٧٨م.
- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص, علم المعرفة, ١٩٩٢م.
- منهاج النقد المعاصر, ميريت للنشر والمعلومات, القاهرة, ط١, ٢٠٠٢م.
- عبد الله إبراهيم, المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والراوي والدلالة), المركز الثقافي العربي, بيروت, ط١, ١٩٩٠م.
- عبد الرحيم الكردي الراوي والنص القصصي, مكتبة الآداب, القاهرة, ٢٠٠٦م.
- عبد الملك مرتاض, في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد), سلسة علم المعرفة, ١٩٩٨م.
- محمد بوعزة, تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم), الدار العربية للعلوم ناشرون, بيروت, دار الأمان, الرباط, منشورات الاختلاف, الجزائر, ط١, ١٤٣١هـ-٢٠١٠م.
- محمد القاضي وآخرون, معجم السرديات, مكتبة لسان العرب, دار الفارابي, لبنان, ط١, ٢٠١٠م.
- يمنى العيد, تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي, الفارابي, بيروت, ط٢, ١٩٩٩م.

ب - المراجع المترجمة:

- تزفيطان طودوروف, ت: شكري المبخوت, رجاء بن سلامة, الشعرية, دار توبقال للنشر, الدار البيضاء, المغرب, ط١, ١٩٨٧م.
- جان إف تاديه, ت: محمد خير البقاعي, الرواية في القرن العشرين, الهيئة المصرية العامة للكتاب, ١٩٩٨م.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898

- جرار جنيت, ت: محمد معتصم وآخرون, خطاب الحكاية (بحث في المنهج), الهيئة العامة للمطابع الأميرية, ط٢, ١٩٩٧م.
- جيرالد برنس: ت: السيد إمام, قاموس السرديات, ميريت للنشر والمعلومات, القاهرة, ط١, ٢٠٠٣م.

عابد خزندار, المصطلح السردي (معجم مصطلحات), المجلس الأعلى للثقافة, ط١, ٢٠٠٣م.

- رولان بارت, ت: انطوان أبو زيد, النقدُ البُنيويّ للحكاية, منشورات عويدات, بيروت, ط١, ١٩٨٨م.

ISSN : 2537-0847 eISSN : 2537-0898