تقنيات السرد

فى رواية قلب الليل لنجيب محفوظ

د. عادل هنداوي

مؤسسة يسطرون للطباعة والنشر والتوزيع

رئيس مجلس الإدارة

عماد سالم

المدير العام

أحمد فؤاد الهادي

مدير الإنتاج

مصطفى عماد

الطبعة: الأولى

الكتاب: تقنيات السرد (فى رواية قلب الليل لنجيب محفوظ)

المؤلف: د. عادل هنداوي

تصنيف الكتاب: دراسة

التصميم والإخراج: م/ محمد سالم

المقاس: ١٤ × ٢٠

رقم الإيداع: ٠٠٠٠٠ / ٢٠١٩

الترقيم الدولي: 978 - 977 - 000 - 0 - 0

العنوان : ٣ش صفوت - محطة المطبعة شارع الملك فيصل - الجيزة

التليفون : ٠١٢٢٩٣٠٠٠٢٩ - ٠١١٥٧٧٦٠٠٥٢

Email : Yastoron@gmail.com

موقعنا على الفيس بوك : مؤسسة يسطرون لطباعة وتوزيع الكتب

جميع الحقوق محفوظة للمؤلف

توطئة

الخطاب السردي ومكانة (قلب الليل)

لقي التراث الروائي لنجيب محفوظ – ولا يزال – احتفاءً كبيرًا من الباحثين المعاصرين، فتناولوه بالدراسة والتحليل والتقييم، على اختلافٍ بينهم في الرؤية، وطريقة التناول، بل المنهج الذي يعتمدون عليه؛ فمنهم من تناوله تناولًا تاريخيًّا مراعيًا دور نجيب محفوظ في تطوُّر الرواية العربية، ومنهم من تناول قضايا بعينها دون غيرها كاشفًا عن طبيعتها، مُلقِيًا الضوء على جوانبها المختلفة، ومنهم من تناول التراث الروائي من خلال فترة تاريخية محددة، ومنهم من تناول بالدراسة شخصية واحدة من شخصيات نجيب محفوظ، بحيث

قصر جهده عليها، ومنهم من اهتمَّ بتقنيات السرد في نصوص نجيب محفوظ القصيرة جدًّا[1] وغيرها من الدراسات الأخرى، التي كشفت عن جوانب العبقرية في أدب نجيب محفوظ، فإذا بنا أمام دراسات شتَّى تتناول تراث نجيب محفوظ: الفلسفي، والصوفي، والتاريخي،

---

(١) من هذه الدراسات على سبيل المثال لا الحصر:

- فاطمة موسى، نجيب محفوظ وتطور الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب (مكتبة الأسرة، ١٩٩٩م .
- سيزا قسم، بناء الرواية، دراسة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب (مكتبة الأسرة) ٢٠٠٤م .
- عبد الله عسكر، غياب الأب الرمزي، دراسة في التحليل النفسي في مضمون رواية الطريق لنجيب محفوظ، الأنجلو المصرية، ١٩٩٧م .
- عبد الرحمن ابو عوف، الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢م .
- عبد المحسن بدر، نجيب محفوظ الرؤية والأداة، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨٨م .
- حسن البندارى، البنيات الكاشفة عند نجيب محفوظ، الانجلو المصرية، ٢٠٠٤م .
- نبيل فرج، أدب نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩م .
- جمال الغطانى، (المكان)، دورية نجيب محفوظ، المجلس الأعلى للثقافة، ع١، ديسمبر ٢٠٠٨م.
- محمد جلال، اكتشاف الحارة المصرية، دورية نجيب محفوظ، ع١، ٢٠٠٨م .
- شيماء محمد حمدى، تقنيات السرد في نصوص نجيب محفوظ القصيرة جدا، أطروحة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ٢٠١١م .
- بدوى عثمان، بناء الشخصية الرئيسية في رويات نجيب محفوظ، دار الحداثة، بيروت ط١، ١٩٨٦م.

والرمزي، والواقعي، والاجتماعي... وهكذا، حتى كادت هذه الدراسات تقف على مراحل تكوين الأدب عند نجيب محفوظ. وقد أدَّى هذا الاحتفاء بأدب نجيب محفوظ إلي إحجام، بل تخَوُّف بعض الباحثين من تناوله؛ بحجة أن السابقين لم يتركوا للاحقين شيئًا، وأنه ليس في الإمكان أبدع مما كان، وبالتالي أصبح الباحث في هذا الأدب يعاني أزمةً حقيقيةً، شبيهة بتلك الأزمة التي عبَّرعنها ابن طباطبا منذ قرون حين قال: « والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشدُّ منها على من كان قبلهم؛ لأنهم قد سبقوا إلي كل معنًى بديع، ولفظٍ فصيح، ... فإن أتوْا بما يقْصر عن معاني أولئك ولا يَرْبَى علىها لم يتلقَّ القبول»[1].

ولو أخذنا مقولة (ابن طباطبا) ووصفنا بها حال الباحثين في أدب نجيب محفوظ فإننا لا نكاد نتجاوزها.

وعلى الرغم من هذا كله، فإنني موقن بأن هذا الأدب لا يزال بحاجة إلي كثير من الدراسات والبحوث – التي تكمل الدراسات السابقة ولا تلغيها – والتي تكشف عن جوانب عبقرية نجيب محفوظ؛ لأن الاحتفاء السابق من قِبل الدوائر الأكاديمية والثقافية بذلك التراث

(١) ابن طباطبا العلوى، عيار الشعر، تحقيق، طه الحاجري، ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة، ١٩٥٦، ص١٣.

الروائي « لا يعدل عشر معشار حبّ القرّاء وغير القرّاء من عامة الشعب لهذا الأديب المصرى، الذي تُشكِّلُ شخصياتُه ورواياتُه جزءًا من وعينا جميعًا»[1] ومن ثَمَّ لم يعد لمقولة ابن طباطبا السابقة أىّ مكان في دراسة أي عمل من أعمال نجيب محفوظ الروائية أو القصصية؛ لأن الكتابة البحثية – فيما أعتقد– لا يصادر فيها السابق اللاحق، فلكل باحث رؤيته المُتَفرِّدة وطريقته الخاصة في التناول، وقدرته الذاتية على التحليل والاستنتاج.

ومن هنا تنشأ أهمية الاختيار من هذا النتاج، وتتأكد هذه الأهمية، حين يتصل الأمر بما ينبغي أن يُقدَّم للقرَّاء بصفة عامة، وللشادين من طلاب المعرفة بصفة خاصة، الذين تهفو نفوسُهم إلي تكوين ذوق أدبي واعٍ، قادرعلى قراءة أدب نجيب محفوظ قراءةً واعية، بكل ما تحمله تلكَ العبارة من معنى. ومن هنا وقع اختيارُنا على راوية (قلب الليل) من بين نتاج نجيب محفوظ الوفير؛ لتكون محور الدراسة الحالية، والتي تدور حول تقنيات السرد في الرواية، وهو أمر– فيما أعتقد – لم ينلْ عناية كافية من قِبل الدارسين والباحثين، إضافة إلي أن تلك الرواية– بصفة خاصة – لم تُفرَّد لها سوى دراسة واحدة لعبد الله

(١) فاطمة موسى، نجيب محفوظ وتطور الرواية، مرجع سابق، ص٩.

عسكر بعنوان: الصدام الأيديولوجي وهويَّة الذات في رواية قلب الليل لنجيب محفوظ[1].

وتعد رواية (قلب الليل) من الروايات التي وظَّف لها نجيب محفوظ شكلًا فنيًّا فريدًا، جعلها مختلفة من حيث الشكل عن باقي رواياته الأخرى، إذ أخذت طابع الاستجواب، من خلال راويين، أحدهما السارد للحكاية، وهو الراوي الداخلي (جعفر الراوي)، والآخر وهو الراوي الخارجي (موظف الأوقاف)، وهو يعد المُوجِّه لعجلة السرد في الرواية.

وإذا كانت الدراسة الحالية تتخذ من رواية (قلب الليل) مادة لها، فإن المنهج المتبع فيها مستمد من علم السرد ومقولاته النظرية والتطبيقية التي تتعلق بدراسة الفن القصصي .

وقد دخل مصطلح السرد[2] إلي السياق الثقافي العربي بالتزامن مع

---

(١) عبد الله عسكر الصدام الأيديولوجي وهوية الذات في رواية قلب الليل لنجيب محفوظ، الأنجلو المصرية. د.ت

(٢) عرَّف صاحب اللسان السرد بأنه: « تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متَّسقًا بعضًا في إثر بعض متتابعًا « ابن منظور، لسان العرب، تحقيق عبد الله الكبير وآخرون، دار المعارف، مادة (س ر د) وقد ورد هذا اللفظ في القرآن الكريم مرة واحدة في قوله تعالى: ﴿وَلَقَدْ ءَاتَيْنَا دَاوُۥدَ مِنَّا فَضْلًا يَٰجِبَالُ أَوِّبِى مَعَهُۥ وَٱلطَّيْرَ ۖ وَأَلَنَّا لَهُ ٱلْحَدِيدَ ﴿١٠﴾ أَنِ ٱعْمَلْ سَٰبِغَٰتٍ وَقَدِّرْ فِى ٱلسَّرْدِ﴾ (سبأ: ١٠، ١١)، أى يقدره حَلقًا، ويصنعه كذلك ثم يدخل بعضها ببعض. انظر عبد الرحمن بن ناصر السعدوي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص ٦٢٣.

ومن ثم، فإن لفظة السرد في المعاجم العربية، تدور حول التتابع وأن يأتي الشيء في إثر غيره.

مناهج النقد الغربية الحديثة، والتي نظرت إلي النص الأدبي «بوصفه بنية دالة على رؤى ووعي مجتمعه، وسياقه الحضاري، ولا يغني هذا البحث عن الظروف الاجتماعية داخل النص، بل رصد أثر تجليات وعي الكاتب بنفسه ومجتمعه على البنية الداخلية للنص»[1].

وتجدر الإشارة إلي أن علماء السرد قد وزَّعوا جهودهم في هذا المجال على عدة مسارات، فمنهم من ركَّز على الحكاية ذاتها، ومنهم من اهتمَّ بالخطاب، أو الطريقة التي تُروَى بها الحكاية، ومنهم من اهتمَّ بالتقنيات السردية في النص الأدبي، من لغة، وشخصيات، وزمان، ومكان، وأحداث[2].

أما معنى السرد في الاصطلاح، فقد عرَّفه جيرالد برنس بأنه: " الحديث أو الإخبار لواحد، أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية من قبل واحد أو اثنين أو أكثر من الساردين، وذلك لواحد أو اثنين أو أكثر من المسرود لهم" جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة، عدد (٣٦٨)، ٢٠٠٣، ص١٤٥.

ويقترب من ذلك التعريف تعريف آخر، إذ يُعرّف السرد بأنه « المصطلح العام الذي يشتمل على قصٍّ حدث أو أحداث، أو خبر أو أخبار، سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة، أم من ابتكار الخيال» مجدى وهبة، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤، ص١٩٨.

(١) أمان ابو الفتوح، بنية الحكاية في التراث العربي من القرن الثاني الهجرى إلى القرن الرابع الهجرى، أطروحة ماجستير، كلية دار العلوم، القاهرة، ٢٠٠١، ص ٨.

(٢) من هذه الدراسات:

وتأتى هذه الدراسة – تبعًا للسرد وتقنياته – امتدادًا للدراسات النظرية والتطبيقية التي تناولت أعمال نجيب محفوظ، في محاولة للاستفادة من مصطلح السرد الحداثي في التعامل مع أحد أعمال نجيب محفوظ الروائية ممثلًا في رواية (قلب الليل)، خاصة أن السرد وما يتصل به من تقنيات – كما سنوضح – يعد من أهم المصطلحات التي تشيع الآن في مجال الدراسات الأدبية والروائية منها بوجه خاص.

والحقيقة أن «العصر يختار فنه، ولا يختار الفن عصره؛ لأن العصرهو ثقافة الناس، وإنجازاتهم، وإيقاع الحياة التي يعيشونها، ومن ثَمَّ تختار أرواحهم وعقولهم ما يناسب ثقافتهم، وحياتهم، وظروفهم الاجتماعية والاقتصادية»[1].

إن رواية (قلب الليل) – التي تقع في نحو (١٥٥) صفحة[2] تأتى – فيما أعتقد – نتيجة طبيعية لبعض القضايا التي شهدها عصر نجيب محفوظ، كقضايا الوقف الخيري، والتسول .

– جـيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهـج، ترجمة محمد معتصم وآخرين، المجلس الأعلى للثقافة، ط٢، ١٩٩٧ .

– يمنى العيد، تقنيات السـرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط١، ١٩٩٠.

(١) فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٢، ص٧٣

(٢) ظهـرت الطبعة الأولى من الرواية عام ١٩٧٥، وقد اعتمدنا هنا على الطبعة الثالثة، الصادرة عن دار مصر للطباعة، عام ١٩٨١.

ومن خلالها تظهر أفكار الكاتب حول الأساطير، وفلسفته الخاصة تجاه الحياة والموت، وهي فلسفة تظهر في عدد من المواقف الفنية الخاصة التي تعنى بـ «تصوير نوع محدد من الصلات الاجتماعية بين مجموعة صغيرة من الناس، مُمَثَّلة في شخصياته الأدبية التي يعرضها. وفي هذا التصوير تتضح علاقات بعض شخصياته ببعض»[1] حول أمر تختلف، أو تتفق نظرتهم إليه، كما هو الحال بالنسبة لموقفي (جعفر الراوي) وموظف الأوقاف حول قضية الوقف الخيري.

وقد استطاع نجيب محفوظ– بما أوتيَ من مهارة – رصدَ بعض ملامح سكان القاهرة في منطقة (خان جعفر)، من خلال شخصيته (جعفر الراوي) في جرأة ومقدرة على الخوض في التفاصيل الأكثر عمقًا، ونسْج حبكتها الروائية بأسلوب متماسك جذّاب، يعكس واقعًا اهتزَّت فيه القيم الاجتماعية بشدة، وتوترت فيه العلاقة بين البطل والمجتمع من حوله إلي حدِّ الصدام، وبذلك قدَّم رواية شخصية بامتياز، الأمر الذي يؤكد أن نجيب محفوظ هو الابن البار للمكان الذي نشأ فيه، وتشرَّبَ عاداته وثقف تقاليده، وذاق واقعه بمعايشة اجتماعية، ونفسية، وسياسية، محاولًا تصويره بكافة أطيافه وسلوكياته، على نحو يوضح أن فن الرواية بوصفه جنسًا أدبيًّا»محكوم في نشأته وتطوره بوضع تاريخي اجتماعي محدَّد، ومحكوم في طبيعته وصفاته ووظيفته بالوفاء

(١) محمد غنيمى هلال، المواقف الأدبية، نهضة مصر للطباعة، ١٩٩٢، ص٢٣ .

بحاجات اجتماعية معينة، يحددها ذلك الواقع التاريخي الاجتماعي الذي أثمر هذا النوع»[1].

عناصر البناء السردي في رواية (قلب الليل):

السرد هو الحديث أو الإخبار عن واقعة حقيقية أو خيالية، يقوم به واحدٌ أو أكثر من الساردين، مُوجهًا سردَه لواحد أو أكثر من المسرود لهم[2].

وتكون دراسته بدراسة أسلوب قص القصة، أى طريقة سرد الأحداث في العمل القصصي[3]. ويفضل باحث آخر طريقة أخرى للسرد فيقول: « الرواية أو القصة باعتبارها محكيًّا أو مرويًّا تمر عبر القناة التالية: الراوي← القصة ← المروي له.

وأن السرد هو الكيفية التي تُروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها "[4]، بالإضافة إلي عناصر سردية

(١) عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة، القاهرة، د.ت، ص ١٢٣ .

(٢) مختصر عن جيرالد برنس، المصطلح السردي، مرجع سابق، ص١٤٥.

(٣) انظر محمد عنانى، المصطلحات الأدبية الحديثة، لونجمان، ط٣، القاهرة، ٢٠١٢، ص٦٠.

(٤) حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربى، بيروت، ط١، ١٩٩١، ص٤٥ .

أخرى تساعد في معرفة عناصر البناء السردي للحكاية القصصية، وتتضمن عناصر: الزمان، والمكان، والراوي، والمروي له، والشخصية، إذ إن أيَّ نصٍّ قصصيٍّ يهدف إلي نقل عالَم متكامل الأركان، يتخذ من اللغة وسيلته الرئيسية في بناء هذا الًعالم.هذه الأركان سماها (جينيت) الخطاب السردي الذي يستخدمه الكاتب لتقديم الحكاية وإيصالها للمتلقي[1].

وتجدر الإشارة قبل المضي قدمًا في عناصر البناء السري في رواية (قلب الليل) إلي أن غالبية هذه العناصر مُترجَمة عن النقد الغربي، ومن ثَمَّ، فإن كل كاتب أو باحث يستخدم المصطلحات السردية بالطريقة التي تناسبه، مما نتج عنه تعدد المصطلحات الدالة على كل عنصر من عناصر البناء السردي.

وعلى الرغم من ذلك، فان كل تنوع في عناصر البناء السردي في الرواية موضوع الدراسة، ميَّز الرواية بطبيعتها السردية الأقرب إلي محاكاة الواقع منه إلي الخيال، وجعلنا نعيش أحداثًا وكأنها حية تمر أمامنا الحدث تلو الآخر، وبالتالي فالرواية تعد في مجملها " قيمة تاريخية مهمة، إذ تسجل وَجْه الحياة في القاهرة .... إلي جانب الأحداث السياسية والعلاقات الاجتماعية"[2].

(١) انظر جيرار جينيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص ٣٧ – ٣٨ .

(٢) فاطمة موسى، نجيب محفوظ وتطور الرواية، مرجع سابق، ص ١٠.

أولاً: الزمن السردي / الحكائي Tense:

هناك ارتباط وثيق بين الزمان، والعمل القصصي؛وذلك لأن القص «هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقًا بالزمن»[1] فلا رواية بدون زمن؛ لأنه إيقاع النص، منه ينطلق، ومنه تقفز الأحداث إلي النص باختيار المؤلف، كما أنه يحدد سرعة الحدث أو بطأه، وهو المستجمع لعناصر السرد، وبذلك نستطيع القول: إن الزمن هو الهيكل العام للنص، والإطار الذي تتحرك فيه عناصر البناء القصصي الأخرى[2].

ويمكن إجمال الأسباب التي جعلت الزمن يحتل هذه الأهمية في العمل السردي إلي ثلاثة أسباب، أولها، محورية الزمن في عملية الحكي، فتترتب عليه عناصر التشويق والإيقاع. وثانيها، تحديده لصيغة العمل السردي، وتشكلها، وثالثها، أنه يتخلل العمل السردي كله، فليس له وجود مستقل نستطيع من خلاله أن نستخرجه من

---

(١) سيزا قاسم، بناء الرواية، سابق ص٢٦، وأيضًا: أمنية رشيد تشظِّي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص١١.

(٢) انظر، مدحت الجيار، السرد الروائي العربي .... قراءة في نصوص دالة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ٢٠٠٨، ص٥٦، وأيضًا، مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، رواية تيار الوعى نموذجاً (١٩٦٧ – ١٩٩٤) الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص٦٣.

النص[1]، وبالتالي، فإن الرواية الحديثة تتَّخذُ من الزمن موضوعاً لها، لا مجرد دليل على نمو الحدث، وتطور الشخصيات، وهو ما يمكن أن نسميه الرواية الزمنية[2].

فلم يكن بمستغرب – إذن – أن ينبه النقاد على ضرورة وجود الزمن في العملية السردية، وأن توظيفه بنجاح يتوقف على القاص نفسه، من خلال توظيف النقلات الزمنية، وأن يحسن التحكم فيها؛ لأن ذلك يعطي المتلقي توهمًا بحقيقة الأحداث المتخيلة[3].

هذه الأهمية للزمن في العملية السردية، جعلت النقاد يتفقون " حول وجود الزمان في النص وجودًا موضوعيًّا لا سبيل إلي تجاهله، حيث لا سرد دون زمان"[4].

أما عن الكيفية التي يوظف بها الروائي الزمن، فان له مطلق حرية البدء من نقطة النهاية، ليصل بالسرد إلي البداية الواقعية[5]، وقد يلجأ إلي نسق ثانٍ، تبدأ فيه الأحداث من نقطة درامية في وسط

(١) انظر، محمد السيد إبراهيم، بنية القصة القصيرة عند نجيب محفوظ... دراسة في الزمان والمكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤، ص٧٠.

(٢) انظر أمينة رشيد، تشظي الزمن، مرجع سابق، ص٨.

(٣) انظر، سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص٢٦.

(٤) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠، ص١١٢.

(٥) انظر، عبد العالى بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، ج ١٢، ع٢، صيف ١٩٩٣، ص١٣٣.

الحكي[1] ويوظف القاص في التغيرات التي يدخلها على الزمن خاصيتى الاسترجاع والسبق[2]، بالإضافة إلي ما يسمى بحركات الإيقاع الأربعة الرئيسية وهي: الوقفة، والمشهد، والتلخيص، والحذف[3].

ويمكن تحديد الفترات الزمنية في رواية (قلب الليل)، من خلال تحليل الزمن السردي للأحداث داخل الرواية، والذي يعرفه برنس بأنه: «مجموع العلاقات الزمنية – السرعة speed، والترتيب Order، والمسافة الزمنية Distance بين المواقف والأحداث المحكية، وعملية حكايتها، بين القصة والخطاب، بين المحكي وعملية الحكي"[4].

وسوف ينصب تحليلنا للزمن في الرواية على عدة أبعاد، يمكن أن تكشف النقاب عن حركة الزمن فيها وهذه الأبعاد هي:

أ. الترتيب order:

نعنى بالترتيب الاختلاف بين «الترتيب الزمني لتتابع الأحداث

(١) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٢) انظر، جيرالد برنس، المصطلح السردي، مرجع سابق، ص ٢٥، ٢٦، ١٨٦ .

(٣) المرجع السابق، ص ١٦٩.

(٤) أيمن اسماعيل بكر، السرد في مقامات بديع الزمان الهمذاني، أطروحة ماجستير، كلية الأداب، جامعة القاهرة، فرع بنى سويف، ١٩٩٧، ص٣٩.

في القصة، والترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية»[1]، أو هو ضبط العلاقات بين النظام الزمني التتابعي للوقائع في المتن الحكائي ... والنظام الزمني المزيف... لترتيبها في المحكي"[2].

والذي يقوم بهذه المهمة هو الراوي / السارد، الذي يقوم بعملية الترتيب للأحداث، وتقديم الشخصيات والأحداث وفق ما يراه مناسبًا، دون الالتزام بتقديمها مرتبة ترتيبًا تسلسليًّا.

ومن التقنيات الفنية التي تشكل الترتيب في رواية قلب الليل:

١. الارتداد / الاسترجاع / الاستذكار

نعنى بالاسترجاع «مفارقة زمنية تعيدنا إلي الماضي بالنسبة للحظة الراهنة»[3]. وللاسترجاع عدة وظائف منها «إعادة بعض الأحداث السابقة لتفسيرها تفسيرًا جديدًا في ضوء المواقف المتغيِّرة، أو لإضفاء معنى جديد عليها مثل الذكريات؛ لأن الحاضر يُضفي عليها ألوانًا جديدة وأبعادًا متغايرة»[4]. ومنها أيضا أنه « يطلعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث، ثم عادت للظهور من جديد»[5].

(١) جيرارجينيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص٤٦.
(٢) عبد العالى بوطيِّب، إشكالية الزمن، مرجع سابق، ص١٣١.
(٣) جيرالد يرنس، المصطلح السردي، مرجع سابق، ص ٢٥.
(٤) سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص٤٠.
(٥) حسن بحراوى، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص١٢٢.

ويلاحظ غلبة الارتداد والاسترجاع في رواية (قلب الليل) وهو إما خارجي يفيد استعادة ما حدث قبل بدء زمن الرواية، وإما داخلي يفيد استعادة ما حدث بعد الزمن الروائي، وقبل بدء الحدث الذي يُؤدَّى"[1].

الارتداد الداخلي:

اعتمد نجيب محفوظ على تقنية الاسترجاع الداخلي من بداية الرواية عن طريق استرجاع جعفر الراوي لحكايته بداية من لقائه بموظف الأوقاف والتعارف بينهما « وقدم نفسه بفخار دون حاجة إلي ذلك قائلًا: الراوي، جعفر الراوي، جعفر إبراهيم سيد الراوي»[2]. منذ ذلك اللقاء أخذ الراوي الداخلي (جعفر الراوي) يسترجع حكايته «إنك تعود بي إلي ذكريات عزيزة، أحياء خان جعفر والحسين المقدسة، أيام الهناء والتجربة»[3].

وقد ظهر هذا النوع من الاسترجاع في معظم نصوص الرواية . وقد استخدم نجيب محفوظ بعض الطرق المؤدية إلي ظهور الاسترجاعات الداخلية، فبعضها ظهر خلال حوار الشخصيات معًا، فتسترجع

(١) ناصر محيي الدين، بناء العالم الروائي، دار الحوراء، سوريا، ط١، ٢٠١٢، ص١٤٨.

(٢) الرواية، ص ٣.

(٣) السابق، ص ٤.

شخصيةٌ فعلَ شخصية أخرى لائمة إياها عليه، مثل استرجاع جعفر لمسألة تكوين حزب جديد، وعرضها على زوجه (هدى) " وقبل أن أشرع في الدعوة إلي تكوين الجمعية شاورت زوجتي في الأمر فانزعجت جدًّا " ثم أوضح سبب انزعاجها بقولها: " إنك قانوني، وتعلم أن دستور البلاد يعتبر الشيوعية جريمة"[1].

وقد تسترجع الشخصية بعض أفعالها أو أفعال غيرها؛ رغبة في ذكر تفاصيلها، أو تعليلها، إذ تكون قد عرضت من قبل عن طريق المُجْمَل، ومثل هذه الاسترجاعات تكون تكميلية، وتفسر أحداثًا ملخصة سابقًا.

ومن أمثلة ذلك قصة زواج جعفر من مروانة زوجه الأول، حيث قابلها أول مرة عند أطراف الدراسة " لقد نظرتُ إلي عينْى الفتاة فاقتحمني الجنون الكامل"[2].

ثم يسترجع جعفر في أثناء حواره مع موظف الأوقاف ما فعله بشيء من التفصيل حتى لحظة اقترانه بها، ورفضه للعروس التي اختارها له جده[3].

(١) السابق، ص١٣٩ .

(٢) السابق، ص ٥٩.

(٣) السابق، ص ٦٢ – ٧٩ .

أما استرجاع الأفعال لتعليلها، فيمثله الحوار الداخلي لجعفر عن المبررات التي دفعته للاقتران بـ (هدى) زوجه الثانية، والمبرِّرات التي جعلتها توافق عليه " من ناحيتي صادفت سيدة جميلة، كريمة الأصل، مثقفة، عاقلة رصينة، واعدة بمعاشرة سعيدة، فملت إليها كما ينبغي وأحببت فكرة الارتباط بها. أما من ناحيتها، فكيف يمكن تبرير هذا الحب ؟ إني ضائع، طريد، شبه عاطل، شبه جاهل، لا مستقبل لي، فكيف يمكن تبرير هذا الحب، ولكنها كانت هي في الواقع التي تحب حبًّا حقيقيًّا ... ولعل هذا الحب لا يخلو من رغبة في انتشالي من الضياع، وإعادة خَلْقي من جديد ... لم أكن وقتذاك أفهمه بهذا الوضوح الذي يتبدي لي به اليوم، أما في حينه، فقد فسَّرته التفسير الذي يُرضي شبابه وغروري، ويعوضني عن الإهانة التي لحقتني من جرّاء هجر مروانة لي"[1].

وهكذا تمضي رواية (قلب الليل) في سرد استرجاع لأحداث تتعلق بعالم خان جعفر الذي جسده (جعفر الراوي)، ومن خلال هذه الاسترجاعات أفصح لنا بطل الرواية، عن حياته بمساعدة موظف الأوقاف، واستخدام تقنية الاسترجاع، ليسلط الضوء على عالم القاهرة في ذلك الوقت

(١) السابق، ص ١٠٩ – ١١٠

الارتداد الخارجي:

يستخدم هذا النوع من الاسترجاع لملْءِ فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث، وكذلك العودة إلى شخصيات ظهرت في بداية القصة، ولم يتسع المقام لتقديمها.

وقد ظهر هذا النمط بشكل ملحوظ في رواية (قلب الليل)، وتدخلت فيها الارتدادات الداخلية أكثر من مرة؛ لتنامي الأحداث وترابطها.

هذا النوع من الاسترجاع يعد استرجاعًا جزئيًّا؛ لأنه لحظة من الماضي تظل معزولة عن تقادمها، ولا يسعى في وصلها باللحظة الحاضرة[1].

وقد ظهر الاسترجاع الخارجي في الرواية في أكثر من موضع، فقد ظهر بعضها في أسلوب السؤال والجواب، حيث يسأل الراوي الخارجي (موظف الأوقاف) البطل جعفر عن ماضيه مع أبيه وأمه "هل غادراك وأنت طفل ؟"[2]. ويجيبه جعفر مستنذكرًا أحداث نشأته الأولى في خان جعفر، ولكن تلك الأجوبة جاءت طويلة تستغرق الصفحات الطوال، بحيث يشعر القارئ أن كل ذلك دخيل على خط سرد الرواية، وبالأدق يصيبه بالملل[3].

---

(١) جيرارجينيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص٧٠.

(٢) الرواية، ص١٣.

(٣) السابق، ص ١٣ – ٣٠ .

وقد اتسع مدى الاسترجاع السابق، ليشمل فترة زمنية طويلة منذ ولادة جعفر، وحتى انتقاله إلي بيت جده، ومن ثم عُرضت عن طريق التفصيل، مما أسهم في كبر السعة اللفظية.

ويظهر الاسترجاع الخارجي أيضا حين تطلب شخصية ما من شخصية أخرى تفسير فعل غير متوقع قامت به، ومثال ذلك حديث جعفر عن متابعته وصديقه (محمد شكرون) لقافلة (مروانة) حتى أوصلاها إلي عشش الترجمان "قوة أخرى غير إرادتي تسلمت زمامي، سرنا وراء القافلة ... لم أشعر بتعب، ولم أرحم عرج صاحبي، سرت بقوة الجنون والسُّكر، وتفجَّرتْ في قلبي ينابيع المغامرة بلا حدود"[1]. وحينئذ سأله الموظف "ولكن حدثني عن حبك يا جعفر، عن نوعه، راعية غنم حافية الأقدام قد تشعل الدم"[2] وبهذا السؤال، أذن الموظف للبطل باسترجاع الأحداث التي أدت به إلي الزواج من (مروانة)، وقد اتسمت السعة اللفظية للاسترجاع السابق بالطول[3]، والسبب في هذا يرجع إلي تقنية التفصيل.

وفي بعض الأحيان يظهر الاسترجاع الخارجي ضمن حوار الشخصية مع غيرها، حيث تفخر بأفعالها وبأساليبها في الحياة، مثلما استرجع

(١) السابق، ص ٦٠.

(٢) السابق، ص ٦٦.

(٣) السابق، ص ٦٨ – ٨٢ .

(جعفر) طفولته في بيت جده، وإقباله على حفظ القرآن «كنت قوى الحافظة، حَسَن الفهم، محبًّا للعمل، ومارست الصلاة بسرور مؤتمًّا بجدى كما مارست الصيام»[1]. كما استرجع ثناء جده على صوته[2]، وتفوقه في الدراسة[3].

والملاحظ على الاسترجاعات الخارجية السابقة سعة مداها، فاستغرقت عددًا من السنوات التي تمثل عمر (جعفر) في بيت جده . كما طالت كلٌّ منها السعة الزمنية واللفظية، فغطَّت المدة الزمانية السابقة كلها، رغم اعتمادها على تقنية المجمل التي أسهمت في عرض أحداث هذه الفترة الزمانية الطويلة، حيث سرد ما كان يفعله خلال تلك المدة الزمانية باختصار شديد، لأن العرض السريع لفترات ماضية أهم وظائف المجمل وأكثرها ظهورًا[4].

من خلال العرض السابق للاسترجاع بنوعيه: الداخلي والخارجي، يتضح لنا أن أكثرها ورودًا في الرواية هي الاسترجاعات الداخلية؛ ليسلط الضوء على عالم القاهرة في ذلك الوقت، وكانت تقنية الاسترجاع هي الأنسب؛ لأن توازى الزمن الماضي مع الاسترجاع لعالم خان جعفر يجعل الأحداث أقرب إلي ذهن القارئ.

---

(١) السابق، ص٤١.

(٢) الرواية، ص ٤٦ – ٤٨ .

(٣) السابق، ص٥٣.

(٤) انظر، حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص١٤٦.

الاستباق / الاستشراف / الاستقبال:

يُعَدُّ الاستباق العنصر الثاني من عناصر الترتيب في زمن القص، ونعنى به «كل حركة سردية تقوم على أن يُروى حدثٌ لاحق أو يُذكر مقدمًا »[1].

وتقنية الاستباق في الأصل «مخالفة لزمن السرد، وتقوم على تجاوز حاضر الحكاية، وذكر حدث لم يحن وقته بعد»[2].

والمتأمل في رواية (قلب الليل) يجد ندرة الاستباق، كما أنه أقل تواترًا في الرواية من الاسترجاع، حيث ظهرفي بعض المواضع. ويأتى الاستباق على أنواع متعددة منها، الداخلي والخارجي[3].

وتنقسم الاستباقات في الرواية إلي قسمين:

استباق داخلي:

وهو أن يستبق السارد الأحداث والوقائع، دون أن يتجاوز حاضر الحكاية الأولي، وما يرتبط بشخصياتها، بذكر ما يدل على ذلك في المستقبل القصصي.

---

(١) جيرارجينيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص٥٠.

(٢) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ودار النهار للنشر، بيروت، ٢٠٠٢، ص١٥.

(٣) ناصر محيي الدين، بناء العالم الروائي، مرجع سابق، ص١٤٣.

وقد ظهر الاستباق الداخلي في رواية (قلب الليل) بعدة صور، منها ذكر صفات الشخصية في بداية النص، كما في وصف البطل لصديقه محمد شكرون جسديًّا ومعنويًّا بقوله: « وسرعان ما عرفت أولاد الجيران، وفي مقدمتهم ابن السواق سوارس يُدعى محمد شكرون، كان حسن الصورة رغم ضخامة أنفه وعرجه[1].

هذا الاستباق يُعدُّ داخليًّا؛ لأنه نابع من النص الذي يؤكده ويدلل على صحته، ومن ثم اتسمت بضيق السعة اللفظية، حيث لم تتعدَّ بعض الكلمات في السطر الواحد.

ومن الاستباقات الداخلية -أيضًا- في الرواية: تمنى الشخصية، وقد ظهر تمني الشخصية في أكثر من موضع منها تمني (جعفر) بعد خروجه من السجن العثور على محمد شكرون «وقلت لو أعثر على محمد شكرون فقد أجد فيه الخيط الذي يوصّلنى على قلب الأشياء» ! لأن هذا لم يتحقق، ولكن لم أعثر له على أثر، ولم أصادف أحدًا يعرفه، وكأنه لم يطرب بصوته جيلًا من الناس»[2].

وجاءت الاستباقات الداخلية السابقة جزئية؛ لأنها اتسمت بقصر السعة الزمانية واللفظية.

---

(١) الرواية، ص ٤٧ – ٤٨ .

(٢) السابق، ص١٥٠.

استباق خارجي:

وهو أن يستبق السارد الأحداث والوقائع التي لا ترتبط بالحكاية الأولي وأحداثها وشخصياتها، ولا يوجد بينها أية علاقة ببنية الوقائع الداخلية في النص الحكائي، والسمة المميزة لهذا الاستباق، هي ظهورها عن طريق تنبُّؤات الشخصية لا عن طريق السارد.

ويعد هذا الاستباق الأقل ظهورًا في رواية (قلب الليل) ولعل أوضحها الاستباق القائم على الحلم، الذي يقصُّه (جعفر الراوي)، وفيه يرفض الزواج ممن اختارها جدّه له، ويصرُّ على الزواج من (مروانة) فهو يقول: « وفي حومة الأفكار المتضاربة نشب الحوار بيني وبين جدي، في حلم، أو في هذيان الليل، أو بين النوم واليقظة لا أذكر

– جدي ... إني أرفض

– ترفض نعمتي ؟

– أرفض القهر

– ولو كان مني ؟

– أنت عاق، تخون الجمال والنقاء، في سبيل ماذا؟

– الحرية !

– راعية الغنم

– الدم والتشرد والهواء النقي

– إنه الجنون الذي يخرج به المَمْسوسون من بيتي العتيق»[1].

وهذا التوقع من النوع المؤكد؛ لأن (جعفر) يرفض الزواج ممن اختارها له جده، ويصمم على الزواج من (مروانة)؛ فيطرده جده من البيت[2].

من خلال شواهد الاستباق السابقة بنوعية: الداخلي والخارجي، وجدْتُ أن معظمها يميل إلي الاقتضاب، مما حال دون نفاد الصبر السردي كما يقول (جينيت) [3].

ب. المدة (حركات الإيقاع)

للزمن الروائي أنواع من حيث سرعة الحدث وبطؤه في السرد، تسهم في سير الأحداث والوقائع على طول النص، وهو ما يمكن تسميته بالمدة أو الديمومة، التي تحدد الصلات بين المدة الزمنية التي يفترض أن تأخذها الأحداث في الرواية (ساعة / يوم / شهر / سنة) وبين حجم النص الذي تظهر خلاله الحكاية، أى إن المدة ترتبط بإيقاع السرد، بما هو لغة تعرض في عدد محدد من السطور أحداثًا، قد يتناسب حجمها مع طول عرضها الزمني أو لا يتناسب، مما يؤدى في النهاية

(١) السابق، ص ٦٩ – ٧٠ .

(٢) السابق، ص ٧٩ – ٨٠ .

(٣) جيرارجينيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص٨١.

إلي الشعور بإيقاع للسرد يتراوح بين البطء والسرعة، يمكن تحديدها في أربعة أشكال أساسية للإيقاع أو الحركة السردية هي: الحذف، والتلخيص، والمشهد، والوقفة[1].هذه الأشكال يمكن حصرها في حالتين هما: تسريع السرد، والأخرى إبطاء السرد.

ومن ثمَّ ندرك أن المدة تعد تقنية مهمة من تقنيات الزمان ؛أى تغيير في السرعة، بل إن مثل هذه الحكاية لا توجد، ولا يمكن أن توجد[2].

وبناء على ذلك، فإننا سوف نتناول المدة، أو حركات الإيقاع الأربع في رواية (قلب الليل) من خلال حالتين:

١- حالتا السرعة

الحذف (القفزة الزمنية):

يعرف الحذف بأنه «إغفال فترة من زمن الحكاية، وإسقاط كل ما تنطوي عليه من أحداث[3]. فالقاص يعمد إلي ذكر أحداث ووقائع – إما لأنها لا تحتوي على أفعال ذات قيمة، أو لأنه يخجل من ذكرها – كان من المفترض أن تُذكر، فيترك مساحة زمنية بلا أحداث، أو وقائع

(١) انظر جيرالد برنس، المصطلح السردي، مرجع سابق، ص١٦٩.

(٢) جيرارجينيت، خطاب الحكاية، سابق ص١٠٢.

(٣) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص٧٤.

وبلا أفعال للشخصيات، مع تغييب تام للمكان في الزمن المحذوف.

وهذا الحذف له مبرراته التي تجعل السارد يلجأ إليه، ومن ذلك أن الراوي يضَّطر إلي تجاوز فترات زمنية؛ لأن ذكرها قد يؤدي إلي إطالة السرد دون داع، كما أن القاص يلجأ إليه لصعوبة سرد الأيام والأحداث بالتفصيل، وبشكل متسلسل دقيق، ولذلك كان لابد من القفز زمنيًّا بناءً على ما يتناسب، وما يستحق أن يروى، بشرط ألا يخل هذا الاستغناء عن تلك الفترات بالنظام الزمني للأحداث[1].

وينقسم الحذف قسمين: صريح وضمني، فالحذف الصريح يقال فيه على سبيل المثال، مضت بضع سنين، وأما الحذف الضمني، فلا يُصرَّح به في النص، وإنما يستدل عليه القارئ من ثغرة في التسلسل الزمني[2].

وقد ظهر هذان القسمان للحذف أو القفزة الزمانية في بعض مواضع (قلب الليل) بصورة تترك لخيال القارئ التفكيرَ في الفترة الزمنية المحذوفة، وبذلك يكون القارئ مشاركًا في البناء الذهني للنص، فظاهرة الحذف من أهم الظواهر إلي يظهر فيها دور المتلقي الذي يتمثل في « العمليات الذهنية التي يقوم بها والناتجة عن الحذف،

(١) انظر، حسن بحراوي، بنية الشكل الراوئي، مرجع سابق، ص١٦٢.

(٢) انظر، جيرارجينيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص١١٨ – ١١٩ وأيضًا: ناصر محيي الدين، بناء العالم الروائي، مرجع سابق، ص١٦٦.

فتعمل عمل بعث الخيال، وتنشيط الإيحاء، فيرتبط تعدد دلالات النص بتعدد المتلقين، وثقافتهم، ومعرفتهم بأغراض اللغة»[1]. وبهذا يتحول المتلقي من حالة التلقي بما فيه من سلبية، إلي حالة إيجابية من خلال مشاركته في إكمال النص.

ومن الحذف الصريح المحدَّد بصورة دقيقة في الرواية، قول جعفر مسترجعًا ذكريات الطفولة بعد وفاة والدته: " وقضيتُ في بيت جارتنا يومين كانا أسوأ أيام عهد الأسطورة، وفي مساء اليوم الثاني طيَّبت الجارة خاطري وقالت لي: لا تحزن يا جعفر فربك رحمان رحيم"[2].

فالحدث هنا يجري ضمن تقنية الاسترجاع، والثغرة التي امتدت من أول يوم تُوفِّيَ فيه والده، وتطييب الجارة لخاطره في اليوم التالي محذوفة، ويبدو أن الكاتب قد أوقف الزمن عند هذين اليومين، فهي فارغة من الأحداث، والانتقال من يوم لآخر يتم بسهولة، لا يعكره

---

(١) عزة شبل، علم لغة النص، النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧، ص١١٧ .

وقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى الحذف وأهميته في الكشف عن القيمة الجمالية للمعنى بقوله: « هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت من الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانًا، إذا لم تُبن»

عبد القاهرة الجرجاني، دلائل الاعجاز، تحقيق: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، جدة، ط٣ ١٩٩٢، ص١٤٦ .

(٢) الرواية، ص ٢٦، ومن نماذج الحذف الصريح ما جاء في ص ٨٦، ٨٩، ٩٣، ١٧٢ .

سوى حادث الوفاة، فالزمن المحذوف هنا محدد بـ (يومين) إذ تجاوزه الكاتب دون أن يمر به ولو مرورًا سريعًا واكتفي بذكر بعض التداعيات (أسوأ أيام عهد الأسطورة)، وتخطي الفترة مكملًا بقية ما جرى من أحداث.

وهذا الحذف له بعدٌ زمنيٌّ في استهلاك فترة زمنية بين حضور جعفر إلي بيت الجارة وبين تطييبها لخاطره. كما لا تخلو الرواية من قفزات ضمنية، تترك للقارئ استخلاصها من النص، نقرأ للراوي الخارجي الموظف قوله: « وراقبته وهو يأكل بنَهَم جائع حتى ساورني الأسرى، واستقرت رائحته في أنفي خليطًا من العَرَق والتبغ والتراب، ولّما أكل وشرب، اعتدل في جلسته وقال: ....» [1].

ففي هذا السرد القصير، نلحظ أن هناك حذفًا ضمنيًّا تعمده الراوي الخارجي، متمثلا في الفترة الزمانية الواقعة بين لحظة وضع الطعام أمام (جعفر) وبين الانتهاء منه، فلم يُشِرْ الراوي إلي المدة الزمنية الواقعة بين الحدثين، فالحذف ليس مُصرَّحًا به عبرصيغة زمانية، وإنما هو مثبت داخل السرد؛ ليحاول المتلقي كشف القفزة؛ فينجذب أكثر للسرد، ولذا فالحذف الضمني يُعد أصعب من الحذف السابق، إذ يوكل التعرف عليه إلي المتلقي، من خلال ثغرات في التسلسل السردي أو انحلال لاستمرارية الحكي[2].

(١) السابق، ص٤، ومن نماذجه أيضًا ما جاء في ص ٢٣ – ٢٤، ٣٨، ٦٠ .

(٢) جيرارجينيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص١١٩.

وعلى ذلك، فإن رواية (قلب الليل) لم تخلُ من الحذف بنوعية: الصريح والضمني، وإن قلَّتْ عدد المواضع التي اعتمدت على الحذف الصريح، مقارنة بالمواضع الأخرى التي غلب عليها الحذف الضمني

الإجمال (التلخيص):

الإجمال أو التلخيص هو «السرد في بعض فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهورأو سنوات من الوجود، دون تفصيل أعمال أو أقوال»[1] أو هو « ضغط مرحلة زمنية في مقطع نصِّي قصير»[2] ويتم فيها تكثيف لزمان القصة، وعرضه في مساحة بسيطة، والمرور السريع على مرحلة، أو مراحل زمنية لا يرى الكاتب أنها جديرة باهتمام المتلقي، وفيه تكون سرعة الحدث أكبر من مساحة النص، ولكنه أقل سرعة من الحذف.

وللإجمال عدة وظائف من أبرزها: العرض السريع لفترة من فترات القصة[3].

والمتأمل في الرواية، يجد غلبة الإجمال على باقي حركات الإيقاع الأخرى .

(١) المرجع السابق، ص ١٠١.

(٢) سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص٥٤.

(٣) انظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص١٥٩.

ومن أمثلة الإجمال في الرواية، ما جاء على لسان السارد في عرض حياة جعفر مع زوجه الأولي (مروانة) إذ جاء على لسانه: « وجاءت أيام الجفاف والجفاء والوحشية»[1]. فالسارد لخص حياته الزوجية فيما لا يتجاوز السطر الواحد، لم يكن بحاجة لتفصيلها كلها، وإنما ركز على ما يهمه وهو التأفف والضيق الذي أصاب حياتهما، فقد أدى التلخيص وظيفة أخرى غير تسريع السرد، وهي تصوير تحول الحياة الزوجية من النقيض إلي النقيض . فقد لخَّص لنا الراوي، وفي سطر محدد الانتقال المفاجئ في حياة الزوجين، من الهناء إلي الجفاء والخصام، ولذلك تعد التفاصيل ذات قيمة، إذ ليس من الضروري أن يخبرنا كيف تحقق هذا الانتقال، فهو لم يرد أن يخبرنا أن هناك مدة محددة قد قضاها الزوجان، حتى وصلا إلي هذه الحالة من الضيق.

ويبدو أن الكاتب أراد بذلك الإجمال أن يكون مقدمة لما آلت إليه الحياة بين الزوجين فيما بعد[2]. ويتضح من المثال السابق أن نجيب محفوظ قد استخدم الإجمال لاختصار الأحداث التي وقعت في فترات زمنية كبيرة في جمل قليلة، مقدمًا بهذه الخلاصة معلومات تؤدي إلي الكشف عن شخصيات الرواية، سواء أكانت هذه الشخصيات رئيسية أم ثانوية لا يتسع مقام الحديث لتفصيل القول في أبعادها.

(١) الرواية، ص .٨٩

(٢) السابق، ص ٩٠، ومن نماذج التلخيص أيضًا ما جاء في ص ٢٧ – ٥٥ – ٥٦، ١٢٥ .

٢- حالتا البطء

ويقصد بها تهدئة الحركة السردية وإبطاء سرعتها بواسطة حركتين سرديتين هما: المشهد والوقفة.

المشهد: يعرَّف المشهد بأنه « عبارة عن تركيز وتفصيل للأحداث بكل دقائقها»[١] ومن المنطقي أن هذا التفصيل يرتكز على الأحداث المهمة في السرد.

كما يعرف المشهد أيضًا بأنه « أسلوب العرض الذي تلجأ إليه الرواية حين تقدم الشخصيات في حالة حوار مباشر»[٢].

وبناءً على ذلك، يُعد المشهد نقيضًا للإجمال والتلخيص، والفرق بينهما يكمن في أن «القارئ في التلخيص يتجه إلي الراوي، ويستمع إلي صورته، بينما في المشهد يشاهد القصة وكأنها مسرح، عليه شخصيات تتحرك»[٣]. وبالتالي، فإن المشهد على النقيض من التلخيص – كما ذكرنا – وذلك لأن الراوي يقوم بذكر الأحداث بكل تفصيلاتها، وفيه تتم المساواة بين زمان الحكاية وزمان القصة[٤]، الأمر الذي يجعل

(١) عبد العالى بوطيِّب، إشكالية الزمن، مرجع سابق، ص١٣٩.
(٢) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص١٥٤.
(٣) ناصر محيي الدين، بناء العالم الروائي، مرجع سابق، ص١٤٥.
(٤) انظر: جيرارجينيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص١٠٨.

السرد في أشد حالات البطء على عكس السرعة التي تجدها في الحذف والتلخيص.

ومن وظائف المشهد « إعطاء القارئ إحساسًا بالمشاركة الجادة في الفعل، إذ لا يفصل بين الفعل وسماعه سوى البُرهة التي يستغرقها صوت الراوي في قوله، لذلك يستخدم للحظات المشحونة»[1]، كما أن تقنية المشهد « تمتلك قدرة على تكسير رتابة الحكي من خلال وظيفتها الدرامية كما تسهم في رسم صورة عن المتكلم ومعرفة الزاوية الحوارية التي ينطلق منها»[2].

ومن أمثلة المشهد في رواية (قلب الليل)، مشهد اللقاء بين (جعفر) وجده أول مرة بعد وفاة أبويه، إذ جاء المشهد في وصف دقيق بطيء على الرغم من أن السعة الزمانية كانت قصيرة « كنت في حيرة شاملة، وكان يجلس على أريكة ذات مسند عال مُطعَّم بالأرابيسك تتوسط السلاملك، والظاهر أن جاري أنهي حديثًا قصيرًا مع جدي ثم قبل يده وذهب، فوجدت نفسي وحيدًا تحت بصره، لم أفق من سحر العصافير والأزهار والجداول، وفي أعماق قلبي أسى لم تهن نواجذه، إنه يجلس متربعًا في جلباب أبيض فضفاض، متعلقًا بشملة مزركشة تغطي الرأس بطاقية بيضاء، طويل الوجه نحيله، قمحي اللون ذو نظرة هادئة

(١) ناصر محيي الدين، بناء العالم الروائي، مرجع سابق، ص١٤٥.
(٢) المرجع السابق، ص١٥٩.

مستقرة، جبهته عالية بصورة بارزة، وأنفه طويل شامخ، أما لحيته فبيضاء مسدلة على الرقبة، وتلامس أعلى الصدر، تبادلنا نظرة فلم أقرأ في عينيه ما يخيف، وتبدَّى لي على قمة عمر طويل وآية في النبل والوقار، ومالكًا جديرًا بالحديقة الفاتنة. وقفتُ غير بعيد وغير قريب في جلبابي المقلم، وطاقيتي المزركشة، حاملة التعويذة، أنتعل مركوبًا ملونًا، وأحمل تحت إبطي لفافة تحوى ثيابي القليلة. أطال إليَّ النظر حتى اجتاحتني رغبةٌ في الفرار، وكأنما قرأ ما في صدري فابتسم، وأشار إليَّ بالاقتراب. قلتُ بحرارة:

– أريد أن أرجع إلي أمي

مدَّ لي يده فاقتربتُ، مادًّا يدي، تصافحنا، تملَّكتْني رعشة بكاء، ولكني تمالكت نفسي فلم أبكِ، وسرَى إلي جسدي من ملمسه دفءٌ، قال برقَّة:

– أهلا بك

أجلسني إلي جانبه وقال:

– أنت في بيتك، هل أعجبتك الحديقة ؟

فأحنيت رأسي بالإيجاب:

– تكلم، إنى أحب الكلمات

فغمغمتُ:

– نعم

– أتعرف من أكون ؟

– جدي

– ما معنى ذلك ؟

– أبو أبي ...

– تصدق ذلك ؟

– نعم

.....

فسألته:

– هل سأقيم هنا دائمًا ؟

– إنه بيتك يا جعفر

– وألعبُ في الحديقة ؟

– وستلعب في الحديقة، ولكن لن تكون حياتك لعبًا خالصًا، إنك في السادسة، ويجب أن تبدأ الحياة كذلك[1].

يتحدث نجيب محفوظ عن فترة زمنية قصيرة في سبع صفحات، وقد ضمنها حواراً بين جعفر وجده، كما توسع في ذكر التفاصيل التي تخدم غرضه: من طريقة وصف جعفر لجده إلي الحوار بينهما، مع التركيز على الحالة النفسية التي اعترَتْ جعفر في أثناء هذه المدة، وكل ذلك يجعل الزمن يستوعب كل تلك التفاصيل، فالكاتب يضعنا

(١) المرجع السابق، ص ٢٩ – ٣٥، ومن نماذجه أيضًا ما جاء في ص ١٠٧ – ١٠٨، ص ١٢٣ – ١٢٤.

أمام مشهد طويل، إذ يخصص له – كما أشرنا سبع صفحات من (ص٩٢ : ٥٣) – لتغطية مدة زمنية تكاد لا تتجاوز الساعة الواحدة. ونلحظ أن التفاصيل ليست وحدها هي التي تستأثر باهتمامه، إذ نجد الحوار، والتداعيات التي أصابت جعفر، تأخذ حيِّزًا من هذه التفاصيل

ويمكن تقسيم المشهد السابق جزءين، الأول تظهر فيه الوقفة الوصفية، حيث يعرض الكاتب وصفًا جسديًا ومعنويًا دقيقًا للجد، والجزء الثاني، تظهر فيه حالة المشهد من خلال الحوار بين جعفر وجده، مما أدى إلي الإحساس ببطئ ملحوظ في حركة الزمن داخل المشهد، بما يتناسب مع أهمية الحدث، مما يمنح المتلقي إحساسا قويا بالمشاركة في الحدث، الأمر الذي يحقق تفاعلاً أكثر عمقا مع السرد المقدم.

الوقفة الوصفية:

الوقفة نقيض الحذف لأنها «تقوم خلافًا له على الإبطاء المفرط في عرض الأحداث لدرجة يبدو معها وكأن السرد قد توقف عن التنامي»[1] وهي تقع خارج زمن القص، وتعد بمثابة (البطء المطلق) للحركة السردية، وتظهر حينما لا يقابل مقطع ما من الحكاية أى مدة

(١) عبد العالى بوطيب، إشكالية الزمن، مرجع سابق، ص١٤٠.

زمانية في القصة[1] وتتمثل «بوجود خطاب حدثًا؛ لأن الحدث يرتبط دائمًا بالزمن، بل يرافق التعليقات التي يقحمها المؤلف في السرد»[2].

وتكمن وظيفة الوقفة في الحكي في كونها «تبطئ تقدم القصة على صعيد الأحداث الخارجية، ولكنها داخليًا تؤدى إلي دفع الأمور إلي التأزم النفسي، الذي قد يكون هدفا من أهداف الرواية»[3].

وقد استخدم نجيب محفوظ هذه التقنية عندما يشعر بتوقف الزمن نتيجة «وقوع حدث مفاجئ له تأثيره المباشر في الشخصية، فتشعر الذات، أو الشخصية أن الزمن قد توقف تتابعه عند هذا الحدث»[4].

وتتمثل الوقفة في المنولوجات، وفي وصف الشخصيات، ووصف الأشياء الساكنة والمناظر الطبيعية «وذلك لإخبار القارئ بالإطار الذي يتم السرد من خلاله. وهذا كله يرتبط بالوظيفة الفنية، وإبراز الدلالات التي تخدم رؤية الراوي»[5].

وأظهر ما تكون الوقفة في رواية (قلب الليل) في المنولوجات

---

(١) انظر: جيرارجينيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص١٠٨.

(٢) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص١٧٥.

(٣) ناصر محيي الدين، بناء العالم الروائي، مرجع سابق، ص١٤٤.

(٤) مراد مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، مرجع سابق، ص٩٢ وأيضًا، جيرارجينيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص١١٢، ص١٧٠

(٥) ناصر محيي الدين، بناء العالم الروائي، مرجع سابق، ص١٦٣.

الطويلة، والتي غالبًا ما تنصب على حال (جعفر)، وفيها يبدو السرد وقد توقف تمامًا بما يدخلنا في إطار الوصف[1].

وللتدليل على ما نقول، فسنكتفي بأحد المنولوجات في الرواية منها قول جعفر: «وكثيرًا ما قلت لنفسي لعله يضمر الغفران ويتحين الفرص، ليصدر عفوه لولا أن عاجلت المنية أبي في عز شبابه»[2]. وقد استخدم نجيب محفوظ فعل القول صراحة (قلت لنفسي) وفيه أمنية – لم تتحقق – إن جده كان ينوى أن يسامح أباه الذي تزوج من أمه على غير إرادته، تمامًا كما حدث مع جعفر – فيما بعد – حين تزوج من (مروانة) على غير رغبة جدِّه.

والملاحظ هنا أن الوقفة ارتبطت بالراوي الذي كان يُدخل الوصف ضمن السرد، وربما يعود ذلك إلي طبيعة العقبات التي اعترضت أبيه، واعترضت جعفر فيما بعد في مسألة الزواج، وهي عقبات كانت في الأغلب نفسية

وقد ألقتْ الوقفة السابقة مزيدًا من الضوء على نفسية جعفر، وخدمت الراوي في تسليط الضوء على أمنية جعفر، وأمنية أباه من قبله.

---

(١) عبد العالى بوطيب، إشكالية الزمن، مرجع سابق، ص١٤٠.

(٢) الرواية ص ٤٥، ومن نماذج الوقفة الوصفية أيضًا ما جاء في ص ٢٩ – ٣٠، ٣٦، ٤١، ٥٧، ٩٨.

والملاحظ أن هذه الوقفة – وغيرها من الوقفات الأخرى في الرواية– قليلة نسبيًّا، وقصيرة، وتهتم بالجانب النفسي حيث «تكتفي بالذات التي تحصر اهتمامها بدواخلها»[1].

بعد هذا العرض الموجز للزمان السردي في رواية (قلب الليل) نخلص إلي أن الترتيب في الرواية قد اتخذ حالتين هما:

الاسترجاع والاستباق، فجاء الأول بأكثرية، في حين جاء الآخر نادرًا .

وعلى مستوى الإيقاع أو المدة، نجد أن السرد في الرواية اتخذ سرعات أربع هي: الحذف، والإجمال، والمشهد والوقفة .

ففي الحذف، يكون هناك زمن للقصة في الواقع، ولكن ليس هناك ما يقابله في السرد، وعكس ذلك يكون في الوقفة، حيث يكون هناك سرد وصفي حول شيء ما، وليس هناك ما يقابله في زمن القصة، وأما المشهد، فيكون زمن القصة فيه يساوى زمن السرد تقريبًا، في حين أن الإجمال يكون زمن السرد فيه أصغر من زمن القصة، حيث تختزل أحداث كثيرة وطويلة في سطور وكلمات قليلة[2].

(١) ناصر محيى الدين، بناء العالم الروائي، مرجع سابق، ص١٦٤.

(٢) انظر: جيرارجينيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص١٠٩.

ثانيا: أساليب السرد :

تكمن خصائص الأسلوب في أى عمل أدبي في كيفية تشكيل الأديب للتراكيب الأسلوبية وترتيبه إياها وفق نظام معين يقتضيه؛ للدلالة على المعنى المقصود. وبالنسبة إلي الفن الروائي، فان أى نص روائي يهدف إلي نقل عالم متكامل الأركان، من أحداث، وشخصيات، وزمان – كما ذكرنا – ومكان، ولغة، وهذا ما تجلي بوضوح في رواية (قلب الليل) حيث استطاع نجيب محفوظ توظيف كل هذه التقنيات القصصية في روايته. هذه التقنيات هي ما يمكن أن نطلق عليه، أساليب القص أو بالأدق أساليب السرد.

ونسعى في هذه الجزئية إلي دراسة أساليب السرد في رواية (قلب الليل) من خلال السرد الوصفي للمكان والشخصيات، وثنائية الحوار، والتكرار؛ لبيان مدى إسهامها مجتمعة في تكوين العالم الحكائي في الرواية، وتصوير شخصياته . ويقصد بالسرد الوصفي في الرواية، الأسلوب الذي يصور به المؤلف الشخصيات والمكان، أما الحوار، فهو أسلوب الشخصيات ذاتها، وهو من أهم العناصر القصصية؛ لأنه يوضح طبيعة الشخصيات الروائية، ويعبر عن أفكارها، ومشاعرها الداخلية[1].

(١) انظر: طه وادى، دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩، ص ٤٣ – ٤٧ .

ومن ثم ندرك أن النسيج السردي للنص الروائي، لا يتم إلا من خلال تحديد أساليبه، وآلياته، وكيفية تشكيلها في النص، وكيف تؤدى وظيفتها، وكيف تتفاعل مع غيرها من العناصر، وبذلك يمكن الوصول إلي الرؤية الكلية للنص السردي وأساليبه.

ويمكن تحديد الأساليب السردية في رواية (قلب الليل) من خلال ما يلي:

أ. السرد الوصفي، وتشكيل الشخصيات والأماكن:

١- الوصف :

العلاقة بين السرد والوصف في العمل القصصي هي علاقة تلازم؛ لأن النص الروائي في جملته «ينقسم إلي مقاطع وصفية، ومقاطع سردية»[١].

والوصف باعتباره جزءًا لا يتجزأ من السرد «يمثل علاقات متعددة مع مجمل عناصر الكتابة الروائية، فهو إلي جانب كونه يسمُ كلَّ ما هو موجود بميسم خاص ومميز، يحدد نوعية الأشياء من حيث دلالتها الاجتماعية، ونوعية تفكير الذات المستحضرة والواصفة لها،

(١) سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص١١٦.

وتكوينها النفسي، وانتماءاتها الطبقية»[1]. ومن ثمَّ، فان العلاقة بين السرد والوصف في العمل الروائي هي علاقة تكاملية، فإذاكان السرد يقدم الأحداث والوقائع، فان الرواية لا بُدّ لها أثناء عملية تَشكُّلِها من استثمار محورَيْ السرد والوصف؛ لأن كليهما يقدم وظيفة تتضافر مع الأخرى؛لتشكلا في النهاية العالَم الممكن للرواية[2].

هذا الأمر لا ينفي وجود تناقض بين السرد والوصف في الغاية «فغاية الوصف تتمثل في تسليط الضياء على موقف ما، بينما تتجسد غاية السرد في تسليط بعض الضياء على موقف ما، أو حدث ما»[3].

وقد حدَّدَ جينيت وظيفتين للوصف هما: الوظيفية الجمالية وتعمل كاستراحة في مجرى الأحداث، والوظيفة التفسيرية، باعتبار الوصف رمزاً دالاً داخل حركة السرد[4].

ويُعد (نجيب محفوظ) من الروائيين الذين كانت لهم ملكات في استخدام الوصف؛ باعتباره يسلط الضوء في رواياته على المجتمع بكل طوائفه، ولذا يعد الوصف عند محفوظ « حيلة فنية، أراد كاتبنا من

(١) عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، الدار العربية للعلوم، لبنان ط١، ٢٠٠٩، ص٢٣.

(٢) السابق ص٤٢

(٣) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ديسمبر ١٩٩٨ ص٢٥٢.

(٤) انظر: جيرارجينيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص٧٧.

خلالها أن تكون بمثابة موقع وسط تطل منه عين المبدع، ومن ورائها المتلقي على واقع المجتمع المصرى على اختلاف شرائحه، في فترة زمنية محددة»[1].

وهذا يمكن ملاحظته في رواية (قلب الليل)، الذي جعل محور أحداثها تدور حول شخصية (جعفر الراوي) .

وقد ظهر الوصف في عدد من نصوص الرواية؛ بهدف نقل الواقع المتخيل، وتصوير الموقف القصصي، وتقريبه إلي ذهن المتلقي، سواء أكان الوصف بسيطًا أم مُركَّبًا أم انتشاريًّا[2].

والوصف البسيط نقصد به، ذلك الوصف الذي يتكوَّن من خلال جُمَلٍ وصفية قصيرة لا تحتوي إلا على بعض التراكيب الصغرى .

هذا النوع من الوصف ظاهر على نحو واسع في الرواية، التي تعتمد في كثير من نصوصها على السرد السريع، ولذلك كثر مثل هذا الوصف، من ذلك وصف حالة (جعفر) غير المستقرة بعد وفاة أمه، وإقامته لمدة يومين في بيت جارته «ومضَتْ أيام وأنا أعيش ضائعًا ذاهلًا»[3]، وكما في

(١) أحمد يحيى علي، نجيب محفوظ، لسان العرب في الرواية، ضمن كتاب: أعلام القصة العربية، مائة صوت في مكتبة السرد، مكتبة الآداب، القاهرة ٢٠١٣، الكتاب الأول، ص٦٤.

(٢) انظر، عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، مرجع سابق، ص ٤٨ – ٥٧.

(٣) الرواية، ص ٢٧ .

قول جعفر واصفًا لحظة مغادرته لبيت جده، وتوديعه أهله : « وكان وداع بهجة أليمًا ودامعًا»[1].

فالكاتب في هذين المقطعين يقدم وصفًا بسيطًا لحالة جعفر بعد وفاة أمه وبعد مغادرته لبيت جده، ولم يكن في هذا الوصف إيغال، أو تفاصيل وصفية مستفيضة لتلك المعاناة التي يعيشها جعفر، إذ لم يتعد الوصف بعض الأسطر القليلة دون التعمق في التفاصيل.

ويكثر الوصف البسيط عند الحديث عن الصفات الجسدية والمعنوية للشخصيات، ومن ذلك وصف (رومانة) بأنها « تمضى حافية نصف عارية منتفشة الشعر، تتحدى الخيال وتناقر الهواء»[2]، والوصف السابق لشخصية (رومانة) بنوعية الجسدي والمعنوي لا يعدو كونه وصفًا سطحيًّا، لا يكشف لنا عن نفسيتها، وباقي الخصائص الجسدية والمعنوية التي تتصف بها.

وجمالية الأوصاف السابقة، تكمن في أنه قد يكون – رغم بساطته – نافعًا للسرد، مُطوِّرًا للحدث، مُلقيًا عليه شيئا من الضياء، مُمكنًا النص الروائي من تقلد حلية من الجمال؛ لأنه لا يكون مؤذيًا للسرد الروائي من حيث استطراد الوصف غير المبرر[3].

---

(١) السابق، ص ٨١ .

(٢) السابق، ص ٨٥ .

(٣) انظر، عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص ٢٤٩.

والنوع الثاني من الوصف، هو الوصف المُركَّب، ونعنى به ذلك الوصف الذي ينصب على الشيء الموصوف الذي ينتمي إليه السرد الروائي، ومن شروط هذا الوصف الانتقال من الموصوف إلي أجزائه ومكوناته، والانتقال إلي المحيط الجانبي لهذا الموصوف أو المتجزئ منه[1].

ومن الوصف المركب في الرواية، ما جاء في مشهد زواج جعفر برمانة «وذهبت مع عروسي إلى شقة جديدة بالخرنفش، اشتراها لي محمد شكرون، وساعدني على تجهيزها، مكونة من حجرتين وصالة، وبدت مروانة في ثوبها الجديد آيةً من الجمال والإثارة، ولعلى كنتُ أرى لونها الطبيعي لأول مرة بعد أن خلقها حمام العروس خلقًا جديدًا، ولا أقول إنى سعدتُ بذلك، وأعرف أن اللون النحاسي الغامق القديم، كأنه أصبح جزءًا لا يتجزأ من الصورة التي زلزلت أركان حياتي، على أن نداءها ظل مستبدًّا طاغيًا، وسيطر عليَّ سيطرة كاملة، حتى اعتبرت نفسي أسيرًا في يد قوة لا تعرف الرحمة ولا الهوادة، ومن ناحيتها كانت فاتنة بفطرتها كلسان اللهب، ومعتزة بنفسها وبقومها تكاد تسبغ قداسة على التراب الذي منه جاءت كوردة برية، حتى حياءها الأنثوي كان غشاءً شفافًا، لا ضعفًا متأصلًا أو رخاوة

(١) انظر، عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، مرجع سابق، ص ٤٩.

طبيعية، ومنذ اللحظة الأولي شعرتُ بأنني حيال أنثى قوية لا عمر لها، تتدفق منها الفتنة والسحر والتحدي، وأنني استسلم في رحابها كاشفًا عن ضعفي بقوة وعنف، وأنني أجري كمطارد، أو مجنون فاقد الوعي والحذر»[1].

فالوصف السابق جاء مركّبًا، نقَل فيه المؤلف صورة منزل الزوجية، والزوجة، وحالة الزوج بشكل دقيق وعميق، بحيث تتداخل كل صورة مع الأخرى في تناغم لانشاز فيه. ويمكن تقسيم المقطع السابق إلي قسمين: الأول: سرد الأحداث ليلة العرس ووقائعها، والثاني: وصف خالص لتفاصيل تلك الليلة، مما نتج عنه طغيان الوصف على السرد، وأصبح وصف الأشخاص أكثر من السرد ذاته. وتعمد الكاتب الدخول إلي تفاصيل أحداث تلك الليلة من لون وملبس وحركة؛ ليجعل المشهد أكثر تأملية .

فالكاتب هنا يصف هذا المشهد بإسهاب، ويجعل القارئ يتخيَّل المكان الذي اختاره لكي يقيم فيه جعفر ورمانة، وأن يتخيل ما حدث بين الزوجين في تلك الليلة، وربما لجأ الكاتب إلي وصف هذا المشهد بكامل أجزائه، حرصًا منه على تسجيل اللحظة، وعلى إبراز شعور (جعفر) في تلك الليلة.

---

(١) الرواية، ص ٨١ – ٨٢ .

والنوع الثالث من الوصف في الرواية، هو الوصف الانتشاري، و«هو الوصف الذي يصاحب الأشياء والمشاهد واللوحات بشكل يصير محورًا ومهيمنًا، يخضع لعملية السرد[1].

هذا الوصف الانتشاري جاء في مواضع قليلة من الرواية مقارنة بالوصفين السابقين، فلم يظهر إلا في مقطعين اثنين، أحدهما: في مقارنة جعفر بين زوجه الأولي (مروانة) وبين زوجه الثانية (هدى)، حيث جاءت المقارنة بينهما في صالح (هدى) والتي اعتبرها بداية جديدة[2].

والمقطع الثاني: الذي ورد فيه الوصف الانتشاري، دار حول خيال الطفولة وعلاقة جعفر بالجن[3].

والملاحظ على الوصف الانتشاري في الرواية – رغم قلته – أن (محفوظ) قد مال فيهما إلي الأسلوب الزاخر بالعاطفة، تضافرت في تكوينه المشاهد والأشياء الصامتة، مما يدعو إلي التأمل، حيث تمَّ في المقطع الأول استقراء لشخصين (هدى) و(مروانة)، وفي الثاني، تمَّ تأمل الأماكن من حول جعفر في طفولته .

(١) انظر، عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، مرجع سابق، ص ٥٤.
(٢) الرواية، ص ١١ – ١٢٥.
(٣) الرواية، ص٢٢.

٢- تشكيل الشخصيات:

تعد الشخصية من أكثر المصطلحات التي اختلف على تعريفها فروع العلم المختلفة، ومن ثَمَّ « تتعدد تعريفات الشخصية نظرًا لأنها كلٌّ معقد متعدد، ولاختلاف زوايا الاهتمام ببعد، أو آخر من أبعاد المفهوم، نظراً لاختلاف الأُطُر النظرية»[١].

وبعيدًا عن التعريفات الكثيرة التي قدمها العلماء كلٌّ في مجاله، فمما لاشك فيه أن الشخصية تعد من أهم مقومات العملية السردية في العمل القصصي والروائي، ويكاد يُجمع معظم النقاد والدارسين على أن الشخصية، هي العمود الفِقَري للقصة، ولذلك قيل: « الرواية فن الشخصية»[٢].

ويرى د. عبد المحسن بدر أن « كل رواية من الروايات لابد أن يقوم بناؤها على بشر يقومون بالفعل، ولابد لكل فعل بشرى من مُبرِّر ودافع. والروائي لا خيار له في عمله غير تقديم البشر»[٣].

---

(١) نبيلة الشوربجى، وعفاف دانيال، علم النفس والشخصية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ٢٦ . وقد تبنَّى البحث الحالى تعريف الشخصية بأنها « كل مشارك في أحداث الحكاية سلبًا أو إيجابًا، أما من لم يشارك في الحدث فلا ينتمى إلى الشخصيات، بل يكون جزءًا من الوصف « معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ١١٣.

(٢) طه وادى، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، دار المعارف ط٤، ١٩٩٤ ص ٣، وأيضًا – للمؤلف – دراسات في نقد الرواية، مرجع سابق، ص٢٧.

(٣) عبد المحسن بدر، نجيب محفوظ الرؤية والأداة، مرجع سابق، ص١٧.

واذا كان أدوين موير قد صنف الروايات إلي رواية حدث، وراوية شخصية، ورواية درامية، ورواية تسجيلية، ورواية حقبة، فإنه يقرر أن «رواية الشخصية أهم أقسام القصص النثري»[1].

ومن أجل هذه المكانة التي تحتلها الشخصية في العمل الروائي، فقد اهتم النقاد بدراستها، وتصنيفها تصنيفات عدَّة، منها الشخصية المسطحة، والشخصية المستديرة، والشخصية البسيطة والنامية، والإيجابية والسلبية، والرئيسة، والهامشية، والهامشية الثانوية»[2].

ولكى تكون الشخصية نابضة بالحياة ومقنعة، فعلى الكاتب أن يُولي اهتمامه برسم ملامحها الجسدية، والنفسية، والاجتماعية، والفكرية، وينبغي الإشارة إلي أن الشخصية الروائية ليست هي الشخصية الواقعية؛ فالشخصية في العمل الأدبي « كيان فني مكثف بذاته، مادتها الواقع لكنها بعد أن تشكلت في قالب لغوى، فقدت صلتها بالواقع الخارجي، لتصبح صلتها به رمزًا لُغويًّا، يُعبِّر عن رؤية فنية، ولا يقرر حقيقة حرفية للواقع»[3].

---

(١) إدوين موير، بناء الرواية، ترجمة: إبراهيم الصيرفي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٥، ص١٨ .

(٢) انظر، طه وادى، دراسات في نقد الرواية، مرجع سابق، ص٢٧.

(٣) بدرى عثمان، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص٩، وانظر أيضًا، محمد يوسف نجم، فن القصة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٥٦، ص٩٣.

فكيف وظَّفَ نجيب محفوظ الشخصية – بأنواعها المتعددة – فنيًا في الرواية؟

وللإجابة على هذا التساؤل، فقد تم اختيار مجموعة من النماذج الشخصية تمثل أنماطًا[1] لشريحة معينة في المجتمع «لأن النماذج تتشابه مادامت تصور نموذجًا واحدًا، فإنها تتفق في الجوهر العام لمكوناتها الإنسانية، وإن اختلفت في بعض الأحداث الخاصة، التي تصوغ حياتها في الواقع .... وبالتالي في الأدب»[2].

وقد اعتمد البحث الحالي على بعض النماذج البشرية في رواية (قلب الليل)، في محاولة للكشف عن دورها الذي تقوم به في الرواية.

إننا حين نتكلم عن أنواع الشخصية في رواية (قلب الليل) فإننا نتكلم عن الرؤية كلها، أو بالأحرى عن رؤية نجيب محفوظ للمجتمع القاهري المحيط به «إن الكاتب سواء أكان رومانسيًّا أم واقعيًّا يستمد شخصياته من إطار الواقع الذي يعيش فيه، ولكن الفن في جوهره يقوم على الانتقاء والاختيار، ولذلك نجد أن كل كاتب يختار الشخصيات

(١) تُعرّف رانيا عبد الهادى النمط بأنه « الطريقة المستخدمة في إعداد النص وإخراجه؛ من أجل تحقيق الهدف الذي يرنو إليه الكاتب من خلاله « أنماط الشخصية النسائية في روايات فؤاد حجازى، الرقص على طبول مصرية نموذجًا، مجلة الرواية، قضايا وآفاق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع١٢، ٢٠١٤، ص٢٦٠.

(٢) سحر نجيب أبو العزم، بناء الشخصية في روايات إحسان عبد القدوس، أطروحة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٩١، ص٣٤.

الإنسانية التي تعكس رؤيته الخاصة، وفلسفته الذاتية، فكل أديب يحمل في داخله فيلسوفًا بمعنى من المعاني، وهو يريد من خلال الأدب أن يبرز هذه الفلسفة، وأن يوضح هذا الموقف من الحياة ومن الناس ومن الطبيعة»[1]. ولذلك يجب أن تكون الشخصيات المتضمنة في الرواية " وفيَّة لطبيعة النموذج Pattern، والذي يعكس صورته في الواقع تعدُّد الأنماط التي يهتم بها الكُتّاب، وكل قاص يرصد – في الغالب – شريحة اجتماعية معينة، لذلك ينبغي أن يكون أمينًا في رصد سمات نماذجه البشرية"[2].

وفي هذا البحث سوف يتم تحليل نماذج لبعض الشخصيات في الرواية، من خلال تقديمها أثناء قيامها بالأفعال المرتبطة بالحدث؛ إذْ إنَّ «وحدة الحدث لا تتحقق إلا بتصوير الشخصية وهي تعمل»[3] وبالتالي فان الشخصية تختلف « داخل الرواية الواحدة في فكرها، وسلوكها، وطبيعة علاقتها بالشخصيات الأخرى، ومدى تأثيرها في مجرى الأحداث، ومن هذه النقطة الأخيرة ينبع وصف شخصية ما بأنها محورية أو أساسية، ووصف شخصية أخرى بأنها هامشية أو ثانوية . وعلى صعيد آخر، يمكن وصف إحدى الشخصيات–

(١) المرجع السابق، ص٣٦.

(٢) طه وادى، دراسات في نقد الرواية، مرجع سابق، ص ٢٧.

(٣) رشاد رشدى، فن القصة القصيرة، الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٦٤ ص ٣٠ .

بالنظر إلي كيفية تقديم الكاتب لها في نسيج العمل الروائي – بأنها مسطحة أو ذات بعد واحد، في حين توصف شخصية أخرى بأنها مركبة أو معقدة، أو متعددة الأبعاد»[1] والحق إن كل هذه التقسيمات للشخصية هي تقسيمات نسبية، تختلف من دارس إلي آخر، والمهم – في اعتقادي– تحليل طبيعة الشخصية من خلال الدور المنوط بها في الرواية، كما ينظر لمدى تفاعلها، ومدى التأثير المتبادل مع غيرها من الشخصيات في العالم الروائي، وكيفية اتِّساقها مع الواقع المعاش، وهذا ما يجعل الشخصية محورًا للرواية[2].

وبناءً على ما سبق، فإن الرواية « تحتاج إلي أنماط مختلفة من الشخصيات، تتحدد طبيعة كل منها حسب دورها داخل البناء القصصي، وعلى الكاتب أن يعمق تشكيل الشخصية اتساقًا مع حجم الدور المنوط بها أن تؤدّيَه. فالرواية يلزمها أكثر من نموذج بشرى ... كلّ هؤلاء يتفاعلون جميعًا لكي يشكلوا إطارًا عامًّا متناغمًا»[3]. كما أن على الكاتب أن يظهر للقارئ مدى التفاعل الذي تحمله هذه الشخصية مع غيرها من الشخصيات، محاولًا أن يُضفي شيئًا من الواقعية المقبولة على ما تقوم به من أحداث، وهذا ما لمسناه في رواية (قلب الليل) حيث

(١) شفيع السيد، قراءة في الأدب العربى الحديث، نماذج من الآدب العربي والمسرحي، مكتبة الآداب، القاهرة ط٢، ٢٠٠٨، ص١٠٨.

(٢) انظر، محمد يوسف نجم، فن القصة، مرجع سابق، ص٢١.

(٣) طه وادى، دراسات في نقد الرواية، مرجع سابق، ص٢٨

تحددت معظم معالم الشخصيات فيها، حتى إننا لنحس بأننا نراها أمام أعيننا نابضة بالحياة، تتحرك في الواقع، وتتفاعل مع المجتمع المحيط بها تفاعلًا متكاملًا.

وقد تم رصد بعض أنماط الشخصيات التي وردت في الرواية، يستوي في ذلك شخصية الرجل مع شخصية المرأة، بوصفها نموذجًا بشريًّا مثل الرجل تمامًا[1].

ومعنى هذا أن شخصيات نجيب محفوظ في رواية (قلب الليل) هي شخصيات متعددة الأنماط، نجد فيها شخصية الرجل جنبًا إلي جنب مع شخصية المرأة والطفل؛ لتعبِّر عن رؤيته الخاصة للمجتمع من حيث قضاياه، ومشكلاته، من خلال استبطان نفسيتها، والوقوف على دوافعها تجاه ما قدمته من أفعال[2]. وسوف نكتفي هنا بالشخصية المحورية، لتكون نموذجًا للتمثيل.

شخصية البطل (جعفر الراوي)

وهي الشخصية المحورية[3] في الرواية، هذه الشخصية تُعَدُّ المركز

(١) انظر، محمد مندور، نماذج بشرية، دار نهضة مصر، ط٤، د.ت، ص٩ .

(٢) انظر، والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨، ص١٧٣.

(٣) الشخصية المحورية هي شخصية «حافلة بالعواطف المعقدة والتغيرات المفاجئة، التي يقدمها الكاتب في أسلوب فني مقنع يبرز وعيها الفردى الاجتماعى، ويبرز موقفها من

لباقي الشخصيات إذ « لابد أن تتحرك في سياق الأحداث شخصيات تنبض بالحياة، فعلى قدر ما في شخوص القصة من نبض وحياة تكون قيمة العمل الفني»[1]. فالشخصية المحورية هي تلك الشخصيةالمتحركة التي تؤثر في الأحداث، وقد تكون هذه الشخصية ممثلة للكاتب نفسه، تتكلم بلسانه، ويدافع عن أفكاره من خلالها .

وإذا كان الروائي يحرص كل الحرص على إعداد شخوص رواياته بكل دقة، فان شخصية البطل[2] تنال النصيب الأوفر من عنايته، حيث يحرص على بنائها، وتشكيلها بشكل دقيق مقنع، شديد القرب والالتصاق بالإنسان العادي.

من هذا المنطلق، جاءت رؤية نجيب محفوظ لشخصيةبطل روايته (جعفرالراوي)، وكان له أكبر الأثر في جعل القارئ معايشًا لها،

قضايا الحياة الإنسانية، انظر: عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية، دراسة في الرواية المصرية، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٨٢، ص١١٦، وأيضًا، مجدي وهبة، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية، مرجع سابق، ص٧٨.

(١) عبد الحميد جودة السحار، القصة من خلال تجاربي الذاتية، دار مصر للطباعة، د. ت، ص٨١.

(٢) تغير مفهوم البطل في الرواية الحديثة عما كان مألوفًا من قبل، فقد أماتت الرواية الحديثة البطولة بمفهومها التقليدي المتمثل في أعمال الفروسية والشجاعة الخارقة، وتمجيد الأخلاق المثالية؛ لتحيى بطولة أخرى هى بطولة الإنسان العادى الذي يعيش الحياة بكل أبعادها . انظر: سهيل إدريس، مواقف وقضايا، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٨١ ص١١٢، وأيضًا أحمد الهوارى، البطل المعاصر في الرواية العربية، دار المعارف، ط٣، ١٩٨٦، ص٢٧٦.

حيث ظهرت هذه الشخصية – وغيرها من شخصيات الرواية – كأنها تتراءى أمام القارئ، فيرى فيها «نفسيتهم العميقة، وحياتهم الاجتماعية والفردية»[1].

وقد أجاد نجيب محفوظ بناء شخصية البطل، فاختار له بداية اسمًا، فهو يقدمه في بداية الرواية باسمه كاملًا: « وقدم نفسه بفخار دون حاجة إلي ذلك قائلاً: الراوي، جعفر الراوي، جعفر إبراهيم سيد الراوي»[2].

وبذلك يرد محفوظ على بعض الكتاب الغربيين الذين لم يهتموا بتسمية أشخاص رواياتهم[3].

إن الاسم من أبرز العناصر الدالة على الشخصية حيث «إن ذِكْر الاسم بالنسبة للشخصية الروائية ينقلها على مستوى درس اللغة، من النكرة إلي المعرفة، لتكون (عَلَمًا) والعلم أعرف المعارف – كما يذكر النحاة – وعلى المستوى الفني ينقل المحكي عنه من (الشخص)

(١) سيد البحراوى، محتوى الشكل في الرواية العربية، النصوص المصرية الأولى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦، ص٤١ .

(٢) الرواية، ص٣.

(٣) عمد بعض الروائيين الغربيين إلى التقليل من شأن الشخصية في العمل الروائي بعدة وسائل، من بينها عدم الاهتمام بتسمية أشخاص الرواية، كما هو الحال بالنسبة لـ (كافكا) الذي أطلق على شخصيات روايتيْه (المحاكمة) و(القصر) أرقامًا وحروفًا. انظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص٧٧.

إلي (الشخصية)، من العموم والتسطيح، وعدم التحدُّد إلي التخصص، والعمق والوضوح الذاتى»[1].

وقد وفِّقَ نجيب محفوظ في اختيار اسم بطل روايته، فهو شديد الصلة بالمنطقة التي عاش فيها وهي منطقة (خان جعفر)، فهو اسم على مسمى .

وبعد أن اختار المؤلف لبطل روايته اسمًا مُقنِعًا، تناول البعد الاجتماعي له، من حيث الغنى، والفقر، والمستوى الطبقي الذي ينتمي إليه[2] فكل ذلك له أثرٌ واضح في تكوين الشخصية، وله دلالة قوية على السمات الخاصة بالشخصية، الأمر الذي يساهم في بنائها[3].

ومن خلال اسم البطل – الذي ذكرناه آنفا– نستطيع أن نحدد طبقته الاجتماعية، فهو حفيد (الراوي) صاحب « أكبر وقف خيري في الوزارة»[4] فهو من طبقة غنية، ذات ثراء معروف، ولذا قال البطل عن نفسه: « فإنني بصفتى حفيد الراوي أنتمي إلي الطبقة الإقطاعية»[5] وهذا ما جعله بعد زواجه من (هدى) الأرستقراطية لا ينسى هذه

(١) طه وادي، دراسات في نقد الرواية، مرجع سابق، ص١١٤.

(٢) انظر، عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية، مرجع سابق، ص١٠٩.

(٣) انظر، على أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الذاتية، مكتبة مصر، ط٣، ١٩٨٥، ص٧٤.

(٤) الرواية، ص ٥.

(٥) السابق، ص١٢٩.

الطبقة – رغم تضحيته السابقة بها من أجل الزواج بمروانة «ويرى فيها «نبلا وثقافة وعراقة تاريخية»[1].

ثم حدد نجيب محفوظ صفات البطل الجسدية، ويقصد بها صفات الجسم المختلفة للشخصية في الرواية من الطول والقصر، والبدانة والنحافة، والقوة والضعف، سليم الأعضاء أم ذو عاهة، إلي غير ذلك من الملامح، والصفات الخارجية[2]؛ لأن لكل صفة من هذه الصفات أثرها في تكوين الشخصية، لذلك اهتم (نجيب محفوظ) بهذا البناء في رسم شخصية البطل؛ ليقربها من ذهن المتلقي؛ ليعيش مع الشخصية بكل ظروف واقعها وخيالاتها .

وقد أورد (نجيب محفوظ) لبطل الرواية عددًا من الأوصاف الجسدية تبعا لمراحل عمره المختلفة، ففي مرحلة الطفولة كان البطل يميل إلي القصر مقارنة بأمه « كنت بطبيعة الحال أقصر منها جدًّا»[3] هذا الوصف يتمشى مع تلك المرحلة التي لا تتحدد فيها الصفات بشكل نهائي.

وفي مرحلة الشباب – بما فيها من قوة وعنفوان– تميَّز البطل بالجمال «ارتديتُ البدلة لأول مرة والطربوش، حتى صاح محمد شكرون:

(١) السابق، ص١٣٠.

(٢) انظر، عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية، مرجع سابق، ص ١٠٩.

(٣) الرواية، ص١٩.

تبارك الخلاّق فيما خلق»[1]، ويبدو أن جمال البطل كان بسبب عامل الوراثة؛ فقد ورث هذا الجمال عن أمه[2].

وأما في مرحلة الشيخوخة، فقد تبدل ذلك كله، فيصفه موظف الأوقاف بقوله: «انحنى قليلا فوق مكتبي، وأحد بصره الغائم، وضح لي من القرب ضعف بصره، نظرته المتسولة، ومحاولته المرهقة لالتقاط المنظور، وقال بصوت خشن عالي النبرة ..... [3]»، كما يصفه في موضع آخر بأنه حين كان يضحك «اهتز جسده الطويل النحيل حتى أشفقت على بدلته الرثة أن تتمزق، ورفع لي وجهه ذا الجلد المدبوغ والشعر النابت، وهو يهرش شعر رأسه الأبيض المتلبد»[4]، وهي هيئة تناسب مرحلة الشيخوخة بكل ما فيها من ضعف بعد قوة، ومن غنى في ظل زوجه هدى الارستقراطية، إلي فقر وهيئة رثة بعد خروجه من السجن، وبعد أن علم أن جده جعل كلّ أملاكه للوقف الخيري .

وقد أجاد (محفوظ) في رسم شخصية البطل في مراحل عمرها المختلفة، والذي يظهر أول ما يظهر على تفاصيل جسمها «ومن المعروف أن الشخصية تضع القارئ بصدقها الفني كلَّما كانت قريبة من

(١) السابق، ص٨٢.
(٢) السابق، ص١٩.
(٣) السابق، ص٣ .
(٤) السابق، ص ٤.

الشخصيات التي تمثلها في الواقع الذي تعيشه، فالفن هو الذي يعكس صورة صادقة للحياة»[1].

وبعد أن انتهي نجيب محفوظ من تحديد شكل البطل اجتماعيًّا وجسميًّا، انتقل لتحديد السمات النفسية التي اتصف بها البطل، والتي نعنى بها أحوالها العاطفية، وما تنطوي عليه الشخصية من رغبات وآمال، ويتبع ذلك الحديث عن مزاجها من حيث الهدوء والانفعال، ومن انطواء أو انبساط، وهل هي متشائمة أم متفائلة؟ وما وراء ذلك من عقد نفسية محتملة[2]. ومن ثم، فان البناء النفسي يهتم بالانفعالات التي تمر الشخصية الروائية بها .

هذا البناء النفسي «ينتج عن البناءين السابقين – أى الاجتماعي والجسمي– من الآثار العميقة الثابتة التي تبلورت على مرّ الأيام، فحددت طباعه وميوله، ومزاجه ومميزاته النفسية والخُلقية»[3].

والبناء النفسي للشخصية يبنى بوصفه نتاجًا للحياة الاجتماعية التي يحياها الإنسان، والمكان الذي نشأ فيه، ومدى تأثيره في نفسيته. ومن ثم ندرك مدى أهمية البناء النفسي الذي أولاه نجيب محفوظ لبطل روايته، فمن خلاله أمكن تحليل شخصية البطل واستبطانها.

---

(١) انظر، سحر نجيب، بناء الشخصية، مرجع سابق، ص ١٩٠ – ١٩١ .

(٢) انظر، عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية، مرجع سابق، ص ١٠٩.

(٣) على أحمد باكثير، فن المسرحية، مرجع سابق، ص ٧٤.

ونود أن ننبه – بداية – إلي أن دارس الفن الروائي يجب عليه أن يحس التفرقة في دراسة الشخصية الروائية، بين دراستها من جهة نظر علم النفس، وبين دراستها في الإطار الفني، ولذا سنتحاشى مصطلحات علم الاجتماع النفسي المتعلقة بالشخصية[1]، وسنحرص على ما يكون له علاقة بشكل أو بآخر بالموضوع الذي بين أيدينا .

وبالتأمل في شخصية بطل رواية (قلب الليل)، نجد أن المؤلف قد أفاض في رسم طموحاتها وإخفاقاتها ونظرتها للحياة، وفي الوقت نفسه، بيان ما تحكمه من مجموعة العلاقات مع الآخرين، والتي تقرب ألينا طريقتها في الحياة، وبالتالي عمد المؤلف إلي الغوص في أعماقها النفسية؛ لاستبطان ما تحتوى عليه من نوازع وأهواء وصراعات، حتى يستطيع تقريبها إلي القارئ في صورة تكميلية لجوانب البناء الأخرى السابقة .

---

(١) ظهرت دراسات عديدة تتناول الشخصية بابعادها المختلفة النفسية والاجتماعية منها: أحمد مصطفي، وفتحى سند، علم نفس الشخصية، دار الزهراء، الرياض، ط١، ٢٠١٣.

– نبيلة الشوربجى، وعفاف دانيال، علم النفس والشخصية، مرجع سابق .

– أحمد محمد عبد الخالق، الأبعاد الأساسية للشخصية، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ط٤، ١٩٨٧.

– على عبد الرازق وآخرين، علم الاجتماع الثقافي، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ٢٠٠٠ .

– سامية الساعاتى، الثقافة والشخصية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ٢٠٠٩ .

وقد أجاد نجيب محفوظ في رسم هذا البعد إلي حد كبير، تبعًا لمراحل عمرية، ففي مرحلة الطفولة تميزت شخصيته بالسذاجة، فارتبط بالأساطير وحكايات الجن، حتى خيل اليه أنه يتحدث معها[1]، كما أنه كان يعيش صراعًا نفسيًّا عميقًا – كمراهق وهو في بيت جده – بين رغباته وتطلعه إلي القداسة «أما أزمة تلك الفترة الحقيقية فكانت أزمة جنس، أزمة المراهق المتشوق إلي القداسة ونزاعه الدائم مع غرائزه القوية «[2].

كما عمد نجيب محفوظ إلي استبطان خلجات (البطل) النفسية، من خلال تناول بعض عاداته وصفاته، فهوشخصية تتميز بالتناقض « لا تحاسبني على التناقض إنى حزمة من المتناقضات» صدقني فإنني شخص غير عادى، حتى في الجبل كنت غير عادي، ولا في القَصْر ولا في الخرابة، ورغم التصعلك والتسول، فإننى أقف أمام الحياة مرفوع الرأس متحدِّيًا، إذ إن الحياة لا تحترم إلا من يستهين بها»[3] وهذا ما دفع صديقه محمد شكرون إلي أن يصفه بأنه " شيطان في تكيُّفك مع العربدة، ملاك في تكليفك مع الاستقامة"[4] وفي مرحلة الشباب –

(١) الرواية، ص٢١ – ٢٢ كما ظلَّ معتقدًا بأن للجن أصواتًا جميلة يسمعها أهل مرجوش، ص٤٩.

(٢) السابق، ص٥٥ .

(٣) السابق، ص ١٠.

(٤) السابق، ص ٨٥.

وبعد زواجه من مروانة – تميز البطل نفسيًّا بقدرته على التعايش مع الفوضى من حوله « وأعجب لطاقتى في معاشرة الفوضى من حولي»[١] أما في مرحلة الشيخوخة، فقد تميزت شخصيته بالاضطراب « فشخصيته المضطربة لا توحي بالاستقرار والدوام، وإرضاؤها يسير هيِّن»[٢].

كما أن نفسية البطل في هذه المرحلة العمرية، قد اعتراها الاغتراب[٣] الروحي والمكاني بعد خروجه من السجن، فلم يعثر على صديقه (محمد شكرون) ولم يعثر على زوجه الأولي (مروانة) وأولاده منها، وكذلك أولاده من زوجه الثانية (هدى)، حتى القصر الذي كان يعيش فيه مع (هدى) وجد مكانه عمارة شاهقة، مما أصابه بالغربة في مجتمعه، وأحسَّ أن كل ما حوله قد صار خرابًا، حتى هو نفسه – على حد تعبيره – صار خرابة من الخرابات[٤].

في المقاطع الروائية السابقة، كشف لنا نجيب محفوظ عن جوانب

---

(١) السابق، ص ١١٣ .

(٢) السابق، ص ٨.

(٣) تعد ظاهرة الاغتراب من الظواهر البارزة في الأعمال الأدبية بصفة عامة، وهى قديمة قدم الحياة الإنسانية؛ لأن كل ما حول الانسان من ظواهر الحياة اشتملت على كثير من الثنائيات الضدية، وصبغتها بالاغتراب المكاني والروحي. حول الاغتراب في الأدب، انظر :

– فاطمة حميد السويدى، الاغتراب في الشعر الأموى، مكتبة مدبولى، ١٩٩٧.

– محمد عباس، الاغتراب والإبداع الفني، دار غريب، ٢٠٠٤ .

– حسن سعد، الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٦ .

(٤) الرواية، ص ١٥٠ – ١٥٣.

نفسية متعددة في شخصية البطل – بالإضافة إلي المنولوجات الموجودة في الرواية والتي تحدث فيها البطل عن نفسه – مما ساعد في الكشف عن جوانب جديدة في شخصية البطل النفسية، والتي كانت في أكثرها قلقةً حزينة على حالها وما آلت إليه البيئة الاجتماعية من حوله.

وآخر الأبعاد التي تناولها نجيب محفوظ في تشكيل شخصية (جعفر الراوي) هو البناء الفكرى والثقافي والأيدلوجى، وهو كل ما يتعلق بمعتقدات الشخصية المذهبية، وآرائها السياسة واتجاهاتها الفكرية، وهو هنا كل ما تتميز به الشخصية الروائية من ناحية وعيها بالأحداث السياسية والاجتماعية، ودورها في توجيه الرأى العام والخاص[1].

وقد حظي البناء الفكرى لشخصية البطل باهتمام (نجيب محفوظ)، فكشف من خلاله الشخصيةَ من الداخل والخارج.

ويمكن التعرف على البعد الفكرى والأيديولوجى للبطل من خلال ثقافته، التي مزج فيها بين الثقافة الدينية الخالصة في المرحلة الأزهرية في بيت جده[2]، أما ثقافته الدنيوية، فقد حصل علىها في فترة زواجه من (هدى)، فقد اتَّسعت مداركه، وتنوعت ثقافته «فقرأت كثيرًا في التاريخ والفلسفة وعلم النفس والاجتماع، ومضيت

(١) انظر: عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية، مرجع سابق، ص١٠٩.

(٢) الرواية، ص ٤١ .

أمتلئ بحب الحقيقة»[1] بل وواصل استكمال دراسته فحصل على درجة الليسانس في الحقوق[2].

وقد نتج عن الجمع بين الثقافتين: الدينية والدنيوية، أن شعر (جعفر الراوي) بأن لديه رسالة اجتماعية عليه أن يقوم بها تجاه البشرية، من خلال حزبه أو جمعيته التي أراد تكوينها، وهو حزب يوفق – كما يرى – بين مبادئ الإسلام والثورتين الفرنسية والشيوعية؛ بهدف تحقيق المساواة، وإلغاء الاستغلال للبشرية[3].

تلك أهم الطرق التي اتبعها نجيب محفوظ في بناء شخصية بطل روايته (جعفر الراوي)، جعل كل منها مكملاً لباقي عناصر البناء الأخرى، في محاولة منه أن يخلق من شخوص روايته – ومن بينهم البطل – «أناسا خالدين، لا ننساهم بل تظل شخوصهم حية في أذهاننا»[4].

وهذا ماأجاده (نجيب محفوظ)، فقد أحاط بشخصية البطل من كل جوانبها: الجسدية، والنفسية، والاجتماعية، والفكرية، وهذا هو سر نجاح نجيب محفوظ في بناء شخوص رواياته، وهو بناء « يتميز

(١) السابق، ص ١١٤ .

(٢) السابق، ص ١٢٥ .

(٣) السابق، ص ١٣٧.

(٤) عبد الحميد جودة السحار، القصة من خلال تجاربي، مرجع سابق، ص٨١.

بكونه صورة مصغرة أو مكبرة للخلفية الاجتماعية أو تحديدًا للمناخ السياسي أو طرحًا تقريريًّا مباشرًا لقضايا ومحاور فكرية معينة، بقدر ما يتميز بكونه تصويرًا وتركيبًا لغويًّا من نوع خاص، وقد صُبَّت فيه المعطيات التي تمثل عادة بيئة العمل الفني الواقعية، بحيث تتخذ مستوى الأساس فيه هو الدلالة الكامنة التي تمثل رؤية الفنان النوعية»[1].

وقد راعى (نجيب محفوظ) في هذه الأبعاد إلاَّ يغلب لون على آخر إلا بقدر ما يعين على إتمام صورة شخصية البطل، وجلاء بعض ملامحها، وبالتالي جاءت أبعاد شخصية البطل مُتَّسقة ومنتظمة في تكوين الشخصية بشكل منطقي مع الواقع الذي تصوره داخل الرواية، كما أن (نجيب محفوظ) لم يقدم هذه الأبعاد دفعة واحدة، بل على مراحل على مدار الرواية؛ وذلك حتى لا يفقد «العمل القصصي نفسه شيئا من أهم لوازمه وهو التشويق والإثارة»[2].

(١) بدري عثمان، بناء الشخصية في روايات نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص ٨ .

(٢) طه وادي، دراسات في نقد الرواية، مرجع سابق، ص٢٩، وكما أجاد نجيب محفوظ في تشكيل شخصية البطل، فكذلك أجاد أيضًا في تشكيل شخصية المرأة في روايته، سواء أكانت مثقَّفة متمثلة في شخص (هدى صدِّيق)، أم كانت بدوية نافرة ومتمردة، وتمثلها شخصية (مروانة) بشكل يتضح أنها ليست مجرد شخصيتيْن في الرواية، ولكنهما من أبطال العمل الروائي، فكلتاهما مارستا تاثيرًا من نوع ما على البطل، سواء أكان ايجابيًّا أم سلبيًّا .

٣- تشكيل المكان[١]:

لاشك في أن هناك علاقة وثيقة بين الإنسان والمكان الذي يعيش فيه، فكلاهما جزء من الآخر، وحضور المكان يرتبط دومًا بوجود الشخصيات التي تخلق الأحداث فيه وتنفعل بها.

وللمكان أهمية خاصة في صياغة القص، إذ يعد المكان بالاشتراك مع الزمن بيئة العمل القصصي ومسرحه[٢]، فهناك ارتباط وثيق بين الزمان والمكان في العمل القصصي، حتى إنه لا يمكن الفصل بينهما[٣]. مع الإشارة إلي وجود اختلاف بين الزمن والمكان في تجسيد القص « حيث إن المكان يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية، أما الزمن فيتمثل في هذه الأحداث نفسها وتطورها»[٤].

وتتجلى أهمية المكان في العمل الروائي؛ لأنه يُعَدُّ ضمن العناصر التي تجعل الأحداث والشخصيات محتملة الوقوع، أى مُقنعة للقارئ؟

---

(١) تعددت تسميات المكان في دراسة القص الحكائي ما بين الفضاء، والحيِّز، والمكان، وهذه التسمية الأخيرة هى الأكثر التصاقًا مع لغة النقد العربي وهو ما اخترناه هنا . انظر:
-حميد لحمداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص٦٣.
-عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية، مرجع سابق، ص١٤١.
-سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص١٠٦ .

(٢) انظر، محمود ذهني، تذوق الأدب طرقه ووسائله، الأنجلو المصرية، د.ت، ص١٥٥.

(٣) انظر، أمنية رشيد، تشظي الزمن، سابق، ص١١.

(٤) سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص٧٦.

فهو « يعطى الحدث القصصي قدرًا من المنطق والمعقولية ... ويشارك في صنع الحدث أو الفعل القصصي»[١] ومن ثمَّ يمكن القول إن للمكان شأنًا كبيرًا في العمل السردي « فلا حدود لطاقاته الوظيفية غير حدود الروايات ذاتها»[٢].

وللمكان تأثيرٌ كبيرٌ على الشخصيات التي تعيش فيه فـ «نوع المكان يؤثر في أخلاق وعادات الشخصيات التي تتحرك على أرضه، ومستوى المواقف التي تحدث في إطاره، واتجاه الصراع الذي يدور داخله»[٣] ومن ناحية أخرى تؤثر الشخصيات في المكان. فالشخصية «الكئيبة أو الشخص الكئيب يضفيان على الكون كآبتهما؛ لأن الأشياء المادية تصبح تجسيدًا للحزن أو للندم أو للحنين»[٤].

وللمكان في العمل الروائي عدةُ وظائف منها: تصوير نفسية إحدى شخصيات الرواية، وكذلك فان لوصف المكان وظيفة تفسيرية، حيث يُستعان به في تفسير العمل الروائي وفي تتبع دلالاته[٥].

---

(١) طه وادي، دراسات في نقد الرواية، مرجع سابق، ص٣٩.

(٢) غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط٥، ٢٠٠٠، ص١٣٥.

(٣) عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية، مرجع سابق، ص٥٩.

(٤) غاستور باشلار، جماليات المكان، مرجع سابق، ص١٤٠.

(٥) انظر، سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص٨١ – ٨٢ .

والمكان في الرواية ليس هو بعينه المكان في الواقع وإن تطابقت الأسماء؛ لأن الروائي يطبع المكان بروحه الخاصة، ويستخدم الكلمات في تشكيله ووصفه، بالإضافة إلي أن القارئ يرسم في ذهنه للمكان في الرواية صورة أخرى غير الموجودة في الواقع، حتى وإن كان يعرف هذا المكان .

فالراوئى وهو يصور المكان في رواياته، يبتعد عن الواقع «ليخلق عالمًا جديدًا»[1] فالكاتب يتجاوز حدود المكان الواقعي ليكوِّن عالمًا جديدًا عبرَ لغته الخاصة.

وسوف ننظر إلي المكان في رواية (قلب الليل) بوصفه فراغًا يؤثر في الأحداث، ويحتوى على أشياء عديدة تقع علىها أفعال الشخصيات، مع استجلاء وظائف المكان داخل الرواية وكيفية قيامه بها، كل ذلك من خلال الرؤية الوصفية للمكان من وجهة نظر نجيب محفوظ .

وقد تعددت الأماكن وتنوعت في رواية (قلب الليل)، وهو تنوع مقصود من قِبل الكاتب؛ لما تحمله من دلالات تُثرى العمل الروائي، فلم يأتِ بها نجيب محفوظ بوصفها إطارًا للأحداث فحسب، بل أتى بها لتتفاعل مع غيرها من عناصر السرد الأخرى؛ لتحمل رؤيته الخاصة.

---

(١) إبراهيم غرموس، جماليات التشكيل الزماني والمكاني لرواية (الحواف) مجلة فصول، مج١٢، ع٢، ١٩٩٣، ص٣٠٣.

وإذا كان (روجر آلن) قد أشار إلي أن العلاقة بين الريف والمدينة في الروايات العربية كانت أساسًا للتغيير الاجتماعي[1]، فإن نجيب محفوظ في روايته (قلب الليل) كان يحمل الدعوة نفسها إلي التغيير الاجتماعي، دون تحديد للبيئة العامة التي تتحرك فيها الشخصيات، والاكتفاء بالبيئة الخاصة، كخان جعفر، وبيت هدى، وحى الحسين، وحديقة بيت جده، وعشش الترجمان التي تنتمي إليها زوجه الأولي (مروانة).

والملاحظ أن نجيب محفوظ لم يسهب في وصف المكان داخل الرواية؛ خشية أن يوقف السرد القصصي. وسوف نكتفي هنا بذكر البيت، وفيه تجسدت مهارة (محفوظ) على توظيف المكان في بناء روايته .

يُعدُّ البيت المكان الذي يستقر فيه الإنسان، ويشعر فيه بالراحة، ويستطيع من خلاله أن يعبر عما يدور في نفسه بحُريَّة، فلا غَرْوَ- إذن – أن يكون له دلالاته وقيمه النفسية لقاطنيه. وإذا كان اهتمام الناس بأى مكان في العالم يتفاوت من إنسان لآخر بحسب ما يعنيه ذلك المكان لكل شخص، فإن البيت يعنى الكثير لكل واحد منا، سواء أحبه أم أبغضه، إلا أنه --على الرغم من ذلك – يؤثر في قاطنيه ويتأثر بهم. هذا البيت بمفرداته يُعدُّ من الأماكن الخاصة التي يشعر فيها

(١) انظر، روجرآلن، الرواية العربية، ترجمة: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة، ١٩٩٧، ص١٠٤ .

الإنسان بخصوصيته ووحدته، حيث يشعر فيه بالأمان والراحة بعد عناء الحياة اليومية ومتاعبها، ومن ثم فهو « ركننا في العالم، إنه كما قيل مرارًا، كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى»[1].

وقد كان للبيت في رواية (قلب الليل) حضورٌ طاغٍ، فقد تجلت هذه المفردة المكانية على اختلاف دلالتها من موضع لآخرَ «إنه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة وتشكّل فيه خيالنا»[2].

وقد تجلت هذه الصورة في بعض مواضع الرواية المتعلقة بخيالات الطفولة، متخذة من إحدى مفردات البيت (الحجرة) مكانًا لها « كنت ذات مساء أُلاعب الليمون في صينية القلل على حافة النافذة فما أدرى إلا ورأس كائن يتطلع إليَّ من موضع في مستوى النافذة من الطريق، عيناه تضيئان في الظلام وقدماه منغرستان في الأرض، فتراجعت مضطربًا حتى استلقيت على ظهري فوق أرض الحجرة»[3].

وقد مَثَّل البيت مكانًا للمأوى، الذي بدونه يشعر الإنسان بالضياع، فإذا تركه – ولو لأيام معدودة– يتمنى العودة إليه ؛ حيث الأمان والراحة النفسية، ومن ذلك ما ذكره المؤلف عن حالة الطفل جعفر عند موت أبيه، فهو يقول على لسانه:

---

(١) غاستون باشلار، جماليات المكان، مرجع سابق، ص١٦.

(٢) المرجع السابق، ص ٦ .

(٣) الرواية، ص ٢٢.

«أستيقظُ في الظلام فأنتبه إلي أن أمي تحملني بين ذراعيها، وتغادر بيتنا إلي بيت جارتنا، لاشك أن النوم غلبني، ولّما أستيقظ في الصباح أجدني في مكان غريب فأبكي ... وأرجع إلي بيتنا في نفس اليوم ليلًا أو في اليوم التالي»[1].

وقد كان بيت جعفر وهو طفل مأوى للحب الأول وذكرياته « ولكن الحب بدأ عندي من سن السادسة، كنت أحب الغوص وسط البنات في ليالي رمضان، والعلقة الوحيدة الجادة التي أصابتني من يد أمي كانت بسبب الحب، إذ أغويتُ بنتًا تماثلني في السن، فأخذتها إلي سحّارة وأنزلت الغطاء علينا، ولكن لم يدُمْ الحب طويلًا، فسرعان ما بُوغِتُّ برفع الغطاء فرفعت وجهي فزعًا فرأيت وجه أمي يحملق فيَّ، وضفيرتها تسقط فوق رأسي»[2] فقد استخدم نجيب محفوظ إحدى مفردات البيت (السحارة) لتكون مكانًا أهنأ لمشاعر الحب الأول في حياة جعفر.

وكما أن البيت في المثالين السابقين يشعُّ أمنا وطمأنينة على قاطنية، فكذلك كان يشع سعادة وراحة نفسية على ضيوفه، كما كان الحال في دعوة (جعفر) لأصدقائه في بيت جده لقضاء ليالي رمضان معه[3].

---

(١) السابق، ص ١٥ – ١٢٦، وأيضًا شعوره بالوحشة في بيت الجارة نفسها عقب وفاة أمه، ص ٢٦ .

(٢) السابق، ص٢٥ .

(٣) السابق، ص ٥٣، وأيضًا كان بيت جده مكانًا لاستقبال ضيوف جده من العلماء والأدباء، ص٤٦، وكان بيت زوجه الثانية (هدى صديق) مكانًا لاستقبال الضيوف، ص١٠٣.

فالبيت في النماذج السابقة أدّى دلالته في الدفء والرعاية، فمازال هذا البيت بذكرياته باقيًا في وجدان البطل، مما كان له تأثير واضح على شخصيته.

وكما كان البيت مكانًا وملاذًا لقاطنيه، فكذلك كان – أيضًا – عامل طرد لهم، فقد تم طرد جعفر من بيت جده، بعد إصراره الزواج من مروانة[1]، وكذلك هجرت مروانة بيت الزوجية بعد تفاقم المشاكل بينها وبين جعفر[2].

وأعتقد أن نجيب محفوظ في الأمثلة السابقة لم يقدم وصفًا للبيت أو محتوياته؛ لتركيزه على بيان دلالات البيت، سواء أكان عامل جذب أم طرد، وهو في كلتا الحالتين يَرْثِى البيوت العامرة بالضيوف والأحباب، في حين تقفز منهم ومن قاطنيها، ويملؤها الخواء بعد أن كانت تضج بالصخب والحياة»[3].

وإذا كان نجيب محفوظ في كثير من نصوص روايته تلك، لم يقدم أى وصف للبيت ومحتوياته، فانه في بعض المواضع القليلة الأخرى يقدم وصفًا تفصيليًّا له، كما في وصفه لبيت مرجوش على لسان بطل الرواية بقوله: «ثمة حجرة يصعد إليها من الدهليز بسُلَّم ذى درجتين، ،

(١) الرواية، ص ٨٠ – ٨١ .

(٢) السابق، ص ٩٣ – ٩٤.

(٣) نبيل فرج، أدب نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العام للكتاب، ٢٠٠٩، ص١٩ .

وفراش مرتفع يرقى إليه بسلم خشبي يغري باللعب، ونارجيلة معزولة فوق صوان حتى لا تمتد لها يدي، وقطط مدللة وجندرة، وكرار مظلم تسكنه أنواع شتى من الجن، وفأر أسود، ومبخرة، وقُلَّة مغروسة في صينية يسبح الليمون في مائها، وكانون، وزكائب فحم، ودجاج، وديك مَزْهوٌ فخور»[1].

في مقابل هذا الوصف الدقيق للبيت ومحتوياته، يوجد وصف مقتضب لا يتجاوز بضع كلمات كما في وصف بيت الزوجية « وذهبت مع عروسي إلي شقة جديدة بالخرنفش اشتراها لي محمد شكرون، وساعدني على تجهيزها، مكونة من حجرتين وصالة»[2].

هذان الوصفان للبيت فيهما دلالة واضحة على حنين البطل إلي بيت العائلة، حيث الدفء والأمان «تعبيرًا عن عالم المأوى، والانتماء، والحماية، والتقارب، والحميمية، والخصوصية»[3].

وإذا كان وصف المكان يعتمد على ركنين أساسيين هما: الاستقصاء

(١) الرواية، ص ١٤ – ١٥، وأيضًا وصفه لبيت جده والحديقة المحيطة به، ص ٢٨ – ٢٩ .

(٢) السابق، ص٨١، وكما في وصفه لبيت آل صديق، بيت زوجه الثانية قبل الاقتران بها، ص١٠٣.

(٣) حسين حمودة، في غياب الحديقة حول متصل الزمان والمكان في روايات نجيب محفوظ، مكتبة مدبولى، ص٢٢ .

والانتقاء[1]، فإن غالبية أوصاف نجيب محفوظ للمكان – ومنه مفردة البيت[2]– جاءت مشتملة على ركن واحد منها، وهو انتقاء أماكن بعينها، وانتقاء الوصف لها رغم قلته. وفي المجمل يمكن القول: إن المكان لم يكن محور ارتكاز العمل السردي في الرواية من خلال توظيفه، وإنما الشخصيات هي التي شكَّلت الرؤية العامة للمكان، من خلال الأحداث والحركة، التي كانت تصدرها في المكان، رغم تنوُّع الأماكن فيها : الطريق، والمقهي، وخان جعفر، والحديقة، والسجن .

وهذا أمر متوقع بالنسبة لروائي في حجم نجيب محفوظ، الذي يهتم بأفعال الشخصيات في تلك الأماكن لا بالاستقصاء في وصفها، وإنما انصبَّ اهتمامه بالوصف السردي الخاص بالأفعال والمشاعر الداخلية، وهو أمرٌ يحسب له لا عليه؛ فقد استطاع أن يعكس شعور الشخصيات وانطباعها عن أماكن إقامتها.

ب- ثنائية الحوار:

يضم العمل القصصي – في الغالب – شخصيات مختلفة متفاوتة المستوى الفكري والثقافي، فمنها شخصيات مثقّفة وأخرى عامية، ولا

(١) انظر، سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص ٧٨ – ٨٨ .

(٢) من مفردات البيت الأخرى الحاضرة في الرواية: لفظة السطح ص ١٦ – ٢٦، والكرار (البدروم)، ص٢٢ .

شك أن لكل مستوى من هذه المستويات له قاموسه اللُّغَوي الخاص الذي يميزه عن غيره، والذي لابد أن يراعيه الكاتب.

ومن ثم لابد من وجود مستويات للغة الحوار القصصي، فهناك الحوار الفصيح الرفيع، وهناك الحوار العامي البسيط، الذي يتكون من مجموعة من الألفاظ تنتمى إلي اللهجات المحلية، وهناك حوار يجمع بين الفصيح والعامي.

وهنا يقع بعض الكتاب بين موقفين غير حميدين، الأول: أن يصوغ حواراته بمستوى واحد فصيح مهما اختلف مستوى شخوص رواياته الثقافي، والآخر، أن ينزلق إلي صياغة حواراته باللهجة العامية[1].

وقد أحدثت لغة الحوار جدلاً كبيرًا بين النقاد الروائيين: فمنهم من يؤيد كتابة الحوار بالفصحى، ومنهم من يؤكد كتابته بالعامية، في حين يرى فريق ثالث أن يكون الحوار مزدوجًا بين العامية والفصحى، وكان لكل منهم أدلته التي تؤكد وجهة نظره[2].

وإن كنت أرى أن اصطناع اللغة الفصحى هي أنجح الطرق في توصيل ما يريده القاص لأن « اللغة الفصحى قادرة على تمثُّل الشخصية في حالاتها المختلفة، ومرنة في التعبير عن كل المشاعر والأحاسيس سواء

(١) انظر، محمد فتوح، لغة الحوار الروائي، مجلة فصول، ع١، مج٢، يناير – فبراير ١٩٨٢، ص٨٣.

(٢) انظر، إبراهيم عوض، نقد القصة في مصر (١٩٨٠–١٩٨٨) مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ١٩٩٨، ص١١٩ – ١٢٠، ١٧١، ١٧٩، ٢٨٨ – ٢٨٩ .

النبيلة منها أم الدنيئة، ثم إنها أقدر على رصد معالم الشخصية، وتجسيد حركتها وانفعالاتها، وتقديم صورة حيَّة عنها من اللغة العامية»[1].

ولا يعنى ذلك أن يلتزم القاص لغة تراثية معجمية، وإنما المطلوب أن يلتزم جانب الفصاحة .بعيدًا عن الغرابة اللغوية، والمطلوب ألّا يحصل تنافر كبير بين مستويات الحوار «ولعل الأديب الكبير هو الذي يعرف كيف يتلطف على لغته حتى يجعلها تتوزع على مستويات، ولكن دون أن يشعر قارئه بالاختلال المستوياتي في نسج لغته، وذلك بالإبقاء عليها في مستوى فني عام موحَّد على نحو ما»[2].

وبالنظر إلي مستويات الحوار الثلاثة السابقة، نستطيع أن نقول بوجه عام: إن محفوظ قد حاول التوفيق بين هذه المستويات الثلاثة في روايته، فكان ينتهج استخدام اللغة الحوارية بالصورة نفسها التي يفترض أن تتحدث بها الشخصيات في حياتها اليومية المتخيلة، سواء أكانت هذه اللغة، فصحى أم عامية، أم مزيجًا بينهما.وقد جاءت لغة الحوار في الرواية معبرة عن أسلوب الشخصيات ذاتها في الحياة، وما تتميز به كل منها في طبقاتها، وبذلك راعى نجيب محفوظ الطبقات المختلفة في حواراته.

(١) عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية، مرجع سابق، ٢٦١.

(٢) عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص١١١ .

وهو ما نبه عليه الجاحظ – حين أشار إلي أن « كلام الناس في طبقات كما أن الناس أنفسهم في طبقات»[1].

وقد ظهرت أهمية الحوار في الرواية، من خلال إيمان نجيب محفوظ بأن الحوار هو، أداة الكاتب لكى يدير بها صراعًا بين أفكاره وبين شخصيات حكاياته «يصل بهم في النهاية إلي الاتفاق، أو التسليم بضرورة النتيجة التي سيسفر عنها هذا الحوار»[2].

وقد ترك محفوظ لشخصياته – في أغلب الحوارات – حرية التعبير عن آرائهم وأفكارهم.

وبالتأمل في مستويات الحوار الثلاثة، نجد أن الحوار الفصيح كان الأكثر انتشارًا، في حين يقل، بل ويندر المستويان الآخران العامي والمزيج بينهما.ويرجع ذلك – فيما أعتقد – إلى أن غالبية الشخصيات كانت ذات مستوى ثقافي مرتفع، بدليل تلك الجلسات الأدبية التي كان يعجُّ بها بيت جدّه الراوي، وبيت زوجه (هدى صديق) فيما يشبه الصالونات الأدبية .

وعلى الرغم من ذلك، فلم تخل الرواية من الثنائية في الحوار، التي تجمع بين الفصحى والعامية.

---

(١) الجاحظ، البيان والتبين، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، ط٤، ١٤٦/١ .د.ت

(٢) مصطفي حنورة، الأسس النفسية للابداع الفني في الشعر المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦، ص٤١ .

ومن نماذج المواقف التي اصطنعت المزاوجة بين المستويين في الرواية، ذلك الحوار الدائر بين جعفر وصديقه محمد شكرون، وبين الرجل العجوز في عشش الترجمان أثناء خطبته لمروانة، وفي هذا الحوار تظهر المزاوجة في استخدام الحوار الفصيح مع بعض الألفاظ العربية، التي رأى المؤلف أنها ستسهم في تقريب الحوار من القارئ «كنا أول غريْبين يشقّان سبيلهما في عشش الترجمان نهارًا دون أن يتعرضا للموت. حدقت فينا أعين شريرة باستطلاع ساخر وتحد، وتوقفت الحركة دقيقة، حركة تدريب القرود، وجرِّ الأغنام ووزن المخدرات .... وتجمع حولنا نفر من الغلمان وراحو يحيون الشيخ جعفر هاتفين:

شد العمة شد ... تحت العمة قرد

ومضينا إلي العجوز الجالس أمام كوخه وأم مروانة واقفة بين يديه ... وتصافحنا، وكان طاعنًا في السن حتى الموت، فقالت أم مروانة نيابة عنه:

إنه يرحب بكما

فقال العجوز يخاطبها بعد أن لكمها في ظهرها:

– لأنك أنت توافقين عليك اللعنة !....

– فقال محمد شكرون

– صاحبي من أصل كريم

فبصق العجوز قائلا:

– طظ

فقال محمد شكرون مُحرجاً

– وهو يعمل ....

ولكن العجوز قاطعه

– لا يهمنا العمل أيضا !

– أخلاقه !

فقال: –

فقاطعه العجوز:

– ولا تهمنا الأخلاق

فقال شكرون وهو يتحلي بمزيد من الصبر:

– بكل إيجاز نريد كريمتكم على سنة الله ورسوله

فضحك العجوز عن فم خال تماما وقال:

– مع ألف سلامة .... تكلَّم عن المهر

– تكلم أنت، فأنت كبيرنا

فانتفخ العجوز قائلا:

– عشرة جنيهات في يدي هذه

وبسط يده فتحرَّكت أم مروانة حركة غامضة، فقطب العجوز قائلا

– لنقرأ الفاتحة

وانطلقت من حولنا الزغاريد «[1].

(١) الروايـة، ص ٧٨ – ٧٩، وأيضًا الحـوار بين جعفر ومروانة عندما قدمت له اللبن، ص ٦٢ – ٦٣ .

في هذا المقطع الحواري، تظهر مزاوجة نجيب محفوظ بين الفصحى مع بعض الألفاظ العامية التي رأى أنها ستسهم في تقريب الحوار للمتلقى مثل (طظ / مع ألف سلامة)، وكذلك تضمنت لغة السرد بعض الكلمات العامية مثل(شد العمة شد ... تحت العمة قرد)، فأنطق الشخصيات بالأسلوب نفسه الذي تعيشه في الحياة، كما أن الحوار السابق، كشف عن طريقة حياة فئة من المجتمع مهمشة، وهي فئة ساكنى عشش الترجمان، من خلال السرد، الذي كشف عن فظاظتهم وجرائمهم، من خلال الحوار بين الرجل العجوز، ومحمد شكرون صديق البطل.

وعلى الرغم من ذلك، فان كلا الطرفين قد فهم لغة الآخر، مما يؤكد على أن «اللغة هي أداة للتواصل بين الناس. وللناس أهواؤهم وأطماعهم، وأفكارهم ومشاعرهم، إنها إنسانية الطابع، أى سريعة التلون والتشكل، وهنا تكمن خصوبتها، وعمقها في آن واحد، فهي خصبة لأنها تمتد بامتداد التاريخ وتتطور معه، وهي عقيمة لأنها تتوقف عن التطور أحياناً»[1].

(١) عبد الهادى عبد الرحمن، سلطة النص، قراءة في توظيف النص الدينى، سينا للنشر، ط٢، ١٩٨٨، ص٣٣.

ج- التواتر[1]:

يعرف التواتر بأنه « العلاقة بين عدد المرات التي تحدث فيها واقعة، وعدد المرات التي تروى فيها»[2] أو أن "يروى مرات متناهية ما وقع مرة واحدة"[3] أو هو " سرد أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة"[4].

فبعض الروايات لا تكتفي بأن يُروى الحدث مرة واحدة، وإنما تعتمد نظاما يكرره أكثر من مرة، تبعا لعدد الشخصيات المشاركة في المادة الحكائية « وهذا نظم يعطى للرؤية السردية مكانة أكبر من صوغ المادة الحكائية»[5].

ويعتمد التواتر في الرواية على اختلاف الرؤية للحدث داخلها في كل مرة يتكرر فيها الحدث، بما يوجب مفارقات زمانية.

يمكن أن نسميه التواتر الزمني، وهو يعنى – كما يرى جينيت –» علاقات التكرار بين الحكاية والقصة»[6].

وبالتأمل في رواية (قلب الليل) سنجد أن الحدث البارز الذي شكل

---

(١) ارتبط مفهوم التواتر في اللغة العربية أولاً بالقراءات القرآنية، وبرواية الحديث بعد ذلك.

(٢) جيرالد برنس، المصطلح السردي، مرجع سابق، ص٩٥.

(٣) جيرار جينيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص١٣١.

(٤) مراد مبروك، بناء الزمن، مرجع سابق، ص ١٣٢.

(٥) عبد الله إبراهيم، المتخيَّل السردي المركز الثقافي العربى، بيروت، ١٩٩٠، ص١١١.

(٦) جيرار جينيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص١٢٩.

محورًا استقطب حوله الشخصيات والأحداث يتمثل في تمرُّد (جعفر الراوي) على الحياة في بيت جده، ورغبته في البحث عن هويته، مما نتج عنه طرده من البيت، وتركه لمصير مُفعم بالنعيم والبؤس في الوقت نفسه .

وبالعودة إلي الرواية، يظهر لنا أن هناك أحداثا أساسية، وهواجس قد أثرت في مجرى حياة الشخصيات، ومنها ما تكرر مرات متعددة، وفي كل مرة يحمل الحدث المكرر دلالة فكرية فضلا عن السمة الجمالية.

ومن نماذج التواتر في الرواية ما يسمى بالتواتر النمطى، ويتضمن «التكثيف السردي للزمن الطويل الممتد، الذي تشعر به الذات»[1]، ويقتضى هذا التكثيف اختزال الأحداث النمطية التي تتكرر يوميا، أو كل شهر، أو سنة، في جملة واحدة تعبر عن الزمن المتكرر الذي تمر به الشخصية .

نجد غير مثال لهذا التردد النمطى، نقرأ قول جعفر عن والدته: « كنا نغادر بيتنا كل يوم، نزور أضرحة ودكاكين، ونبتاع ما يلزمنا، ثم نرجع إلي بيتنا لتنهمك هي في الواجبات المنزلية، وآوى أنا إلي جنتى الأرضية بين القطط والدجاج»[2] فالكاتب يذكر تواتر الحدث "خروج

(١) مراد مبروك، بناء الزمن، مرجع سابق، ص١٤٦ .

(٢) الرواية، ص ٢٣ –٢٤ .

جعفر مع والدته كل يوم، جعلنا ندرك أن أيام طفولته – قبل وفاة والدته، وذهابه إلي بيت جده – قد انقضت لجعفر على هذا الحال .

ومن أمثلة التواتر الأخرى في الرواية ما يعرف بالتردد التكرارى "وتشير هذه التقنية إلي الحدث الواحد الذي يتكرر غير مرة في الرواية"[1] ومن أمثلته في الرواية قول جعفر عن والدته: « غير أننى أستطيع أن أقرر بأنها كانت جميلة، ولولا جمالها لما حدثت المأساة»[2] ونجد الراوي يتحدث عن أمه في مكان آخر فيقول: «لاشك أن أمي كانت جميلة، ولولا جمالها ما نشأت المأساة أصلا»[3] ونجد ما بين الحدثين فروقا بسيطة في التركيب، إلا أن دلالة الجمال تتواتر من خلال المعنى.

بناء على ما سبق، يمكن القول أن تقنية التواتر قد اعتمد علىها (نجيب محفوظ) بوصفها تقنيةً زمنيةً ساهمت في تشكيل أساليب القص في الرواية، فمن خلالها استطاع توزيع جزئيات الحدث على نصوص عدة في الرواية، وقد حققت تلك التقنية إعادة رواية المتن المكرر بدلالة جديدة فيها «وهذا يؤدى إلي ضمور حركة الزمن في

(١) ناصر مُحيي الدين، بناء العالم الروائي، مرجع سابق، ص١٦٩ .
(٢) الرواية، ص١٩.
(٣) السابق، ص ٢٥.

الحركات اللاحقة، حيث تعاد الخلفية الزمانية والمكانية ذاتها، كما تكرر الوقائع والأحداث والشخصيات»[1].

وإن كان من الملاحظ أن التردد الانفرادى، ونعنى به أن « يقوم الراوي بسرد حدث معين ذي دلالة إيحائية، ولكنه أحيانًا لا يجد مسوغًا فنيًّا لتكراره، وبهذا لا يتكرر الزمن سوى مرة واحدة»[2] – قد استحوذ على كثير من نصوص الرواية، حيث وردت أغلب الأحداث مرة واحدة؛ إما لأنها كافية لإيصال الدلالة التي يريدها الكاتب، وإما لعدم وجود معنى لتكرارها؛لأن " الحدث الذي يوصل دلالته الكلية من المرة الأولي لا توجد هناك ضرورة لتكراره، وبالتالي لم تتكرر هذه الأحداث؛ لأن بُعدها الدلالي قد اتضح من المرة الأولي، وبالتالي يصبح تكراره ضربًا من الحشو والتكلف"[3] وغالبًا ما يأتي هذا النوع من التواتر في الجمل الاستفتاحية؛ ليكون مقدمةً للنص كله فيما بعد»[4].

د- الراوي:

حظى مصطلح الراوي – بوصفه أحد الأركان الرئيسة في البناء

(١) عبد الله ابراهيم، المتخيل السردي، مرجع سابق، ص ١١٢.
(٢) ناصر محيى الدين، بناء العالم الروائي، مرجع سابق، ص١٨٨ .
(٣) مراد مبروك، بناء الزمن، مرجع سابق، ص ١٢٥.
(٤) انظر على سبيل المثال ص ٨، ١٣ من الرواية .

السردي وأساليبه – بعناية النقاد والدارسين، وليس أدلّ على ذلك من تعدُّدِ مصطلحاته وتعريفاته وتصنيفاته، فمن حيث المصطلحات الدالة عليه، فإن المكتبة النقدية تطالعنا بالعديد من المصطلحات منها: السارد / الراوي / المنظور / وجهة النظر / الرؤية .. وغيرها من المصطلحات النقدية المرتبطة به، وهي في مجملها مصطلحات «وصفية لا تخلو من التحذلق في بعض الحالات»[1] والبحث الحالي يؤْثر مصطلح الراوي على غيره من المصطلحات الأخرى؛ لأنه « معروف ومتداول في إطار الثقافة العربية كلها»[2].

وكما كثرت المصطلحات الدالة على الراوي، كثرت أيضًا تعريفات النقاد له، فيعرفه البعض بأنه ذلك الشخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها، سواء أكانت حقيقية أم مُتخيَّلة، في حين يُعرّفه البعض الآخر بأنه شخصية خيالية من اختراع الروائي، مهمته تقديم الحكاية على ألسنة الشخصيات للقارئ[3].

هذا التعدد في تعريف الراوي إن دلَّ على شيء، فإنما يدلُّ على

---

(١) إنجيل بطرس سمعان، دراسات في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧، ص١٠٧.

(٢) طه وادى، الرواية السياسية، دار النشر للجامعات المصرية، ط١، ١٩٩٦، ص١٧٣ .

(٣) انظر، عبد العالي بوطيِّب، مفهوم الرؤية السرديَّة في الخطاب الروائي بين الاختلاف والائتلاف، مجلة فصول، مج١١، ع٤، شتاء ١٩٩٣، ص ٦٨ – ٦٩ .

أن الراوي يتمتع في تقديمه لأحداث القصة بسلطة، لا تتمتَّع بها أيَّةُ أداةٍ سردية أخرى، فليس ثمَّة سرد بدون راوٍ يهيمن على مجريات السرد[1].

أما بالنسبة لتصنيفات الراوي، فيوجد كثيرٌمن التصنيفات المرتبطة بالراوي، منها تصنيفه من حيث المشاركة في الأحداث أو عدمها إلي الراوي الغائب، والراوي المشارك[2]، ومنها تصنيف الراوي من حيث درجة العلم بالعالَم الراوئي إلي ثلاثة أنواع: الراوي العليم بكل شيء أو الرؤية من الخلف، والراوي المساوي للشخصية الروائية (الرؤية مع، أو الرؤية المصاحبة، أو الراوي الذي يعلم أقل مما تعلمه الشخصية (الرؤية من الخارج) [3] إلي جانب تصنيف ثالث له من حيث الإفراد أو التعدد إلي الراوي المفرد، والراوي المتعدِّد[4].

ويمكن إجمال هذه التصنيفات إلي نوعين الأول: الراوي الخارجي،

---

(١) السابق، ص٦٨ .

(٢) الراوي الغائب، هو الذي لا يكون أحد شخصيات الرواية، أما الراوي المشارك، فيقوم بدورين: دورالراوي، ودور أحد شخصيات الرواية. جيرالد برنس، المصطلح السردي، مرجع سابق، ص ١٥٨ – ١٥٩

(٣) الراوي العليم هو الذي يعلم أكثر مما تعلمه الشخصية، أما الراوي المساوى، فهو الذي يتساوى علمه مع علم الشخصية .

(٤) الراوي المنفرد، هو الذي ينفرد بسرد الرواية كلها، أما الراوي المتعدد، فهو الذي يتناوب على السرد أكثر من راوٍ، كل منهم يسرد من وجهة نظر مختلفة، وطريقة مختلفة. جيرالد برنس، المصطلح السرديٍ، مرجع سابق، ص١٥٨.

وهو الراوي الذي يقع خارج الأحداث، أما النوع الثانى، فهو الراوي الداخلي، الذي يقع داخل الأحداث، بوصفه أحد شخصيات الحكي، وعن هذين النوعين تتفرَّع سائر الأنواع.

وبالنسبة لأنواع الرواة في رواية (قلب الليل) فيمكن إجمالهما في نوعين:

الأول: الراوي الداخلي (الرؤية مع) :

ويمثله في الرواية (جعفر الراوي) وهو يقوم بدوريْن السارد للرواية، كما يقوم بدور أحد شخصيات الرواية، وذلك باستخدام ضمير المتكلم في سرد أحداث حكاياته، فيبرز ذاته الداخلية، ويسقط على الضمير شيئًا منها، حتى يتبدَّى للمتلقي، بأن المتحدث هو الكاتب ذاته، فيبدأ الربط بين الكاتب والشخصية الساردة في النص الروائي، وأوجه العلاقة بينهما؛ أي إن الراوي هنا ينقل لنا الأحداث بصيغة ذاتية تدل على أنه جزءٌ من الأحداث من خلال ضمير المتكلم»، وهو ضمير يمتلك القدرة «على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد، والشخصية، والزمن جميعًا «[1]. بمعنى أن الراوي يكون مساويًا للشخصية الروائية. ولهذا النوع من السرد أو الرؤية مع ميزات منها، أن ضمير المتكلم يجعل الحكاية المسرودة مندمجة مع

(١) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص١٥٩.

روح المؤلف فيصبح الحاجز الزمني معدومًا، كما يجعل المتلقى يلتصق بالعمل السردي، مُتوهِّما أن المؤلف هو إحدى الشخصيات التي تنهض عليها الرواية، ويحيل ضمير المتكلم – كذلك – على الذات وهو ما يطلق عليه بـ (الجُوَّانيَّة، ويساعد ضمير المتكلم في تعرية النفس أمام القارئ[1]، بالإضافة إلي أن استخدم السرد بضمير المتكلم يخلع على الروائية ذاتية مُحبَّبة، وهذه الرواية تساعد على رسم جو من الصدق والسذاجة والألفة، فيبدو القارئ وكأنه منشورٌ على طبيعته دون تكلُّف أو افتعال[2].

وكما أن السرد بضمير المتكلم له ميزات، فكذلك له عيوب ومن أبرزها، أن الراوي كثيرًا ما يخرج عن « نطاق الشخصية» وينطقها بما لا يحتمل أن تنطق به ..... وكثيرًا ما نشاهد أن الشخصية تنطق بلسان المؤلف، وتعبر عن آرائه»[3] مما يقف حائلًا دون التحليل الدقيق للشخصية الروائية.

وبالنسبة لراوية (قلب الليل) فان كثيرًا من نصوصها جنح إلي توظيف الراوي الداخلي المشارك، عن طريق البوح الذاتى، الذي كشف الرغبة في التعبير عن آراء المؤلف واحتياجاته، وأنه وجد في السرد

(١) السابق، الصفحة نفسها.

(٢) محمد يوسف نجم، فن القصة، مرجع سابق، ص٨٣.

(٣) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

الذاتى خطابًا مناسبًا للإفصاح عما في دواخله من هموم وآمال، عن طريق القيام بدوريْن: دور الراوي، ودور إحدى شخصيات الرواية، وهذا ما يطلق عليه الرؤية مع، أو المشاركة[1]، باستخدام ضمير المتكلم ذي الدلالة المؤثرة حيث إن المتلقى لهذا النوع من السرد « سرعان ما ينجذب إلي السارد ويتفاعل معه، يصدق ما يطرحه عليه، إذ يعتبره قد اختصَّه وحده بحديث شخصي، أو ببوح ذاتي يؤثر به السارد على غيره من المتلقين»[2]. ومن الأمثلة الدالة على هذا النوع من أنواع الرواة، قول جعفر الراوي الداخلي: " كنت أسير بصحبة محمد شكرون في أطراف الدراسة، عندما أقبلت علينا قافلة من الأغنام تقودها أمرأتان، تنحينا جانبا لنوسع للقافلة، رأيت المرأتين، وهما، أم وابنة، غالبا صورة واحدة مكررة، ترتدى جلبابًاأسود، متمنطقة بزنار، حافية القدمين، متلفِّعة بشال أسود، وبرقع فضفاض تطل من فوق حافته العينان، وباليد مغزل"[3].

في هذا النص ظهر الراوي الداخلي بوصفه مشاركا في الأحداث، من

(١) تعتمد الرؤية مع، أو المصاحبة على هوية السارد عند (جينيت) حيث يتم التفريق « بين سارد حاضر بصفته شخصية في العمل، وبين سارد غائب بصفته شخصية عن العمل» جيرار جينيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص ١٩٩، لذلك ظهر الراوي في هذا النمط من الرؤية محتلًا خانتين سرديتين هما: إحدى شخصيات العمل، وباعتباره السارد للحكاية .

(٢) حسن البندارى، البينيات الكاشفة عند نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص٥٥.

(٣) الرواية، ص٥٩.

خلال القيام بوظيفة السارد للحكاية والحاكي لها، كما ظهر بوصفه إحدي شخصيات الحكاية، من خلال السرد بضمير المتكلم (كنتُ)، محاولًا إقامة مسافة زمنية فاصلة بينه، بوصفه راويًا للحكاية من جهة، وبوصفه شخصية رئيسة في تسيير الأحداث من جهة أخرى؛ ليقصَّ علينا بداية حكايته مع (مروانة)، دون أن يكشف عن بواطن شخصيات النص، أو التوغل في أعماقها النفسية .

وقد تدخل الراوي في النص السابق ليقطع تسلسل السرد، وذلك من خلال الوصف الخارجي للمرأتين، وهو تَدخُّل منطقي، يكشف عن البيئة التي نشأت فيها المرأتان.

وقد استخدام الراوي في هذا النص ضمير المتكلم المفرد (كنت) ولكنه سرعان ما تحوَّل من صيغة المفرد إلي صيغة الجمع (تنحينا)، مما يدل على أن الحدث عام يشترك فيه الجميع، هو وصاحبه[1].

وقد ينتقل الراوي من الحكي بضمير الجَمْع إلي الحكي بضمير المفرد والعكس، ومن ذلك قول الراوي الداخلي (جعفر) عن علاقته بأمه: « كنا نغادر بيتنا كل يوم، نزور أضرحةً ودكاكين، ونبتاع ما

(١) ومن المواضع الأخرى التي تحوَّل فيها الراوي الداخلي من المفرد إلى الجمع ما جاء في ص ٦٢ من قوله: « وقررت أن أخفي كوبًا في جيب قفطاني، ثم يفاجئنا في الجملة الثانية بالتحول من المفرد إلى الجمع في قوله :»وعندما جمعَنا الخلاء» .

يلزمنا، ثم نرجع إلي بيتنا لتنهمك هي في الواجبات المنزلية، وآوِي أنا إلي جنتى الأرضية بين « القطط والدجاج، وقد تزورنا جارتنا، وكان لا أهل لي ولا أهل لها، أكانت تمتلك مالًا ؟»[1].

فالنص السابق يبدأ فيه الراوي بضمير الجمع (كنا) ثم ينتقل إلي ضمير المفرد (أنا)، ثم يرجع مرة أخرى إلي ضمير الجمع (تزورنا)، وقد اكتفي الراوي بوظيفة الحكي والإخبار، فلم يفسِّر أو يُعلِّل أيًّا من الأحداث، ولم يصدر أى حكم على الشخصيات، وانحصرت تدخُّلاته في التعقيب « وكان لا أهل لي ولا أهل لها، أكانت تملك مالا ؟» .

وقد يستخدم الراوي الداخلي الضمير المفرد دون تحوُّل إلي صيغ أخرى أثناء السرد، ومن ذلك قول جعفر: « وغادرت البيت الذي عشت فيه أربعة عشر عامًا طاهرة . وذهبت مع عروسي إلي شقة جديدة بالخرنفش اشتراها لي محمد شكرون، وساعدني على تجهيزها، مكوَّنة من حجرتين وصالة، وبدت مروانة في ثوبها الجديد آية من الجمال والإثارة، ولعلي كنت أرى لونها الطبيعى لأول مرة بعد أن خلقها حمام العروس خلقًا جديدًا، ولا أقول أنِّي سعدتُ بذلك، وأعترف بأن اللون النحاسى الغامق القديم كأنه أصبح جزءًا لا يتجزأ من الصورة التي زلزلت أركان حياتي، على أن نداءها ظل مستبدًا طاغيًا. وسيطرت عليَّ سيطرة كاملة، حتى اعتبرت نفسي أسيرًا في يد

(١) الرواية، ص ٢٣ – ٢٤ .

قوة لا تعرف الرحمة ولا الهوادة، ومن ناحيته كانت فاتنة بفطرتها كلسان من اللهب، ومعتزة بنفسها وبقومها تكاد تُسْبِغُ قداسة على التراب الذي منه جاءت كوردة برِّية، حتى حياءها الأنثوي كان غشاء شفَّافًا لا ضعفًا متأصِّلًا أو رخاوة طبيعية، منذ اللحظة الأولى شعرت بأنني حيال أنثى قوية لا عمر لها، تتدفق منها الفتنة والسحر والتحدي، وأنى استسلم في رحابها، كاشفًا عن ضعفي بقوة وعنف، وأنني أجري كمطارد، أو مجنون فاقد الوعى والحذر»[1].

جاء سرد النص السابق بضمير المتكلم العائد على الراوي الداخلي المشارك (جعفر)؛ ليقص علينا مغادرته لبيت جده وزواجه من (مروانة)، وقد تدخل الراوي الداخلي تدخُّلًا غير منطقي في الأحداث، مثل حصر أوصاف سكن الزوجية – رغم اقتضابه – وحصر أوصاف (مروانة) الخارجية والمعنوية، بالإضافةإلي وصف حالهِ أمامها، وقد يكون هذا التدخل بدافع الكشف عما سيؤول الأمر بينهما فيما بعد، من استمرار سيطرة (مروانة)، وامتلاكها زمام المبادرة في حياتهما، سواء بالاستمرار أم بالهجر .

كما يظهر في النص السابق بعض الاضطراب الذي أصاب الراوي الداخلي في السرد من تكرار لفظة (القوة) وما يتبعها من مظاهر السيطرة، وكان من الممكن الاكتفاء بقوله: « حتى اعتبرت نفسي أسيرًا

(١) السابق، ص ٨١ – ٨٢ .

في يد قوة لا تعرف الرحمة ولا الهوادة « دون تكرار المعنى نفسه في نهاية النص، ومع ذلك فإن المعاني الواردة في نهاية النص حققت شيئًا من تعاطف المتلقِّي، الذي بثَّ إليه الراوي الداخلي حاله أمام(مروانة) في أول ليلة جمعت بينهما.

وتجدر الإشارة في ختام تناولنا للراوي الداخلي، أن هذا النوع من الرؤية ظهر بصورة كبيرة في نصوص الرواية، ويرجع ذلك إلي ارتباطها– في معظمها – بشخصية البطل، الذي استقطب كل اهتمامات الشخصيات من حوله، مما جعل المتلقي يظن بمصداقية الأحداث ومنطقيتها «اعتمادًا على أن خير من يروي الحدث، هو من يشارك في صُنعِه أو يشهد وقوعه»[1].

النوع الثاني : الراوي الخارجي (الرؤية من الخارج):

ويمثله في الرواية (موظف الأوقاف) من خلال توجيهه لعجلة السرد، ودوره يتلخص في تقديم الأحداث كما وردت على لسان الشخصيات دون تدخُّل منه، وينصَبُّ اهتمامه على أفعال الشخصيات، فيقدمها بطريقة تتسم إلي حد كبير بالموضوعية والحياد، دون أن يُعلِّق على تلك الأفعال أو يعللها، وإنما يقترب منها من الخارج؛ ليرصدَ

(١) عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، ط١١، ٢٠٠٦، ص١٤٤.

حركاتها الظاهرية، دون أن يعرف ما يدور بخلد الشخصيات؛ لأنه « لا وجود لكوامن المشاعر التي تحسُّ بها الشخصيات إلا من خلال الأفعال أو الهيئات الخارجية المتصلة بها»[1].

وفي هذا دليل على موهبة الكاتب الذي يجب أن يكون محايدًا تجاه ما يكتب، ويعتمد التلميح بدل التصريح، ويتحاشى التدخل المباشر أو الفج المكشوف، خاصة في الموضوعات السياسة، والفكرية، والقضايا الاجتماعية الساخنة[2]، إلا أن هذا لا يعنى اختفاء المؤلف من على مسرح العمل القصصي .

هذا الراوي – رغم عدم اشتراكه – فإن له حضورًا قويًّا في الموقف المرويِّ؛ فهو الذي يُحرِّك الشخصيات، ويعرف ما يدور بدواخلها، وقد يظهر – أحيانًا – من خلال بعض التعليقات والأحكام التي يطبقها، وهي أمور تشتمل على دلائل تدل على حضوره، أو استماعه للأحداث، فهو كالكاميرا التي ترصد الأحداث وتنقلها بحياد، ويُترك للقارئ فرصة الحكم على الأمور بنفسه، من خلال حركة الأحداث وتصوير الشخصيات. وينحصر دوره في تنسيق الحكاية، وتقديم الأحداث والشخصيات .

وقد تجلَّى هذا النمط من الرؤية في مجموعة من نصوص رواية

(١) المرجع السابق، ص ١٢٨.

(٢) انظر، طه وادى، الرواية السياسة، مرجع سابق، ص ٥٤.

(قلب الليل) منذ بداية الرواية، فمثلًا نجد الراوي الخارجي (موظف الأوقاف) يبدأ الحديث بهذا الأسلوب التقريري السردي قائلًا: « وراقبته وهو يأكل بنهم جائع حتى ساورنى الأسى، واستقرَّت رائحته في أنفي خليطًا من العَرَق والتبغ والتراب»[1].

هذا النص يؤكد بما لا يدع مجالًا للشك من أن الراوي الخارجي (المحايد) كان موجودًا في مكان وزمان الأحداث؛ فالقارئ يشعر من البداية، بأن الراوي – هنا – عين ترصد الأحداث التي تراها بالوصف المستفيض لما عليه حالة (جعفر) .

أما تدخلات الراوي الخارجي المحايد، فقد تمثَّلت في نقل الأحداث كما جاءت على لسان أصحابها، مع تنظيم وتنسيق الأحداث، وتقديم الشخصيات ممثَّلة في الراوي الداخلي للحكي، كما في الحديث عن الأساطير، فهو يذكر قول جعفر (الراوي الداخلي) عن الأساطير « لا توجد خرافات وحقائق، ولكن توجد أنواع من الحقائق تختلف باختلاف أطوار العمر وبنوعية الجهاز الذي يُدركها به. فالأساطير حقائق مثل حقائق الطبيعة والرياضة والتاريخ، ولكلٍّ جهازه الروحي. واليك مثالا حيًّا، فقد أخذتني أمي ذات يوم لزيارة قبر أبي بين قبور الفقراء المكشوفة في العراء، ثم راحت تناجيه قائلة: « زوجتك وابنك يحييانك ويسألان الله لك الرحمة والغفران يا أحب الناس وأكرمهم،

(١) الرواية، ص٤ .

إنى أشكو إليك وحدتي وهمَّي، فادع لنا ربك يا حبيب» وسرعان ما ألصقت أذني بجدار القبر، فسمعت تنهُّدَه وكلامًا أخبرت به أمي، فقالت لي: « مبارك أنت حتى يوم الدين» وبعد أن نقل الراوي الخارجي الأحداث على لسان البطل (جعفر)، قام بتنسيقها بأسلوب الحوار .

« فسألته يا شفاق

ماذا قال لك أبوك ؟

إنك غير مؤهل لتصديقي فلن أجيبك «

ولم يمنح نقل الراوي الخارجي للأحداث من تدخُّل فيها ولو بالتعليق «ساورني شعور بأنه يغطى ماء الدعابة بسطح من الجدية الخشنة، أو أنه يريد إحاطة أسطورته بجو أسطوري يتوافق معها؛ ليرُضي حنين قلبه «[1].

فهذا المثال يدل على وجود الراوي الخارجي في مكان الأحداث المرويَّة وزمانها، مما يحمل دلالة كيفية وصول الأحداث إليه، وتأكده منها، هذا بالإضافة إلي قيامه بوظيفتيْه الرئيسة وهي الحكي، وهي وظيفة سردية «لا يمكن لأى سارد أن يحيد عنها دون أن يفقد في الوقت نفسه صفة السارد»[2].

(١) السابق، ص٢١.

(٢) جيرار جينيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص٢٦٤.

ومما يؤكد وجود الراوي الخارجي (المحايد) في مكان الأحداث وزمانها، الجمل الاستفتاحيةالتي استفتح بها الراوي المحايد نصوصه؛ مما مكَّنه من القيام ببعض التَّدَخُّلات، التي لا ترقَى إلي درجة اعتباره روايًا مشاركًا، وإن دلَّت على الطريقة التي وصلت بها الأحداث إليه بوصفه شاهدًا عليها، كما دلَّت في الوقت نفسه على أنه الراوي المباشر للحكي[1].

أضف إلي ذلك تدخُّلات الراوي الخارجي المحايد أثناء عملية الحوار[2]، ومن خلالها يلاحظ سيادة «أسلوب العرض المعتمد على الحوار، وتبرز صورة الشخصيات من خلال أفعالها، وكلامها .

* * * *

(١) من أمثلة الجمل الاستفتاحية التي استفتح بها الراوي المحايد نصوصه، ما جاء في ص ٢٨، وص ٣٥ و ص ٥٢، ص ٥٩ .

(٢) انظر على سبيل المثال، ما جاء في ص ٦٦، ٧٢ – ٧٤ .

الخاتمة

عُني هذا البحث بدراسة « تقنيات السرد في رواية قلب الليل لنجيب محفوظ، وذلك من خلال دراستها دراسة سردية، غايتها رصد التقنيات السردية التي استخدمها نجيب محفوظ في روايته، من خلال الحديث عن الزمن، وما تضمَّنه من استرجاعات واستباقات، بالإضافة إلي حركات الإيقاع الزمنية الأربع، والتي تمثَّلت في حركتي السرعة (الحذف والتلخيص) وحركتي البطء (الوقفة والمشهد)، كما أن نجيب محفوظ قد استخدم عددًا من أساليب القص المتصلة بالسرد الوصفي للشخصيات، والمكان، والتواتر، وثنائية الحوار، والراوي بنوعيه: الداخلي والخارجي.

ومن خلال ذلك تتضح دلالة عنوان البحث فالعنوان يشير إلي التقنيات السردية الموجودة في الرواية، والتي أجاد نجيب محفوظ التحكم في مستوياتها المختلفة، فخلَّصها من الرتابة والإسهاب الأجوف.

وقد خلصت الدراسة إلي أن الرواية – موضوع الدراسة – فتحت آفاقًا أوسع لدراسة التقنيات السردية في باقي أعمال نجيب محفوظ الروائية والقصصية على حد سواء، إلي جانب دراسة هذه التقنيات

عند باقي الروائيين والقصّاص، انطلاقًا من مقولات علم السرد الحديثة، النظرية منها والتطبيقية . لذا توصى الدراسة بتشجيع الباحثين والدارسين لإجراء مزيد من الدراسات السردية حول الأدب العربي القديم، والحديث بصفة عامة، والقصصي منه بصفة خاصة في عموم الجامعات والمعاهد المختصة.

قائمة المصادر والمراجع

أولًا :القرآن الكريم

ثانيًا : المصادر والمراجع

١- إبراهيم عوض، نقد القصة في مصر (١٩٨٠-١٩٨٨) مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ١٩٩٨

٢- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق د. طه الحاجري، ود. محمد زغلول سلّام، المكتبة التجارية، القاهرة، ١٩٥٦.

٣- ابن منظور، لسان العرب، تحقيق عبد الله الكبير وآخرون، دار المعارف، بدون

٤- أحمد الهوارى، البطل المعاصر في الرواية العربية، دار المعارف، ط٣، ١٩٨٦.

٥- أحمد محمد عبد الخالق، الأبعاد الأساسية للشخصية، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ط٤، ١٩٨٧.

٦- أحمد مصطفي، وفتحى سند، علم نفس الشخصية، دار الزهراء، الرياض، ط١، ٢٠١٣ .

٧- أحمد يحيى على، نجيب محفوظ، لسان العرب في الرواية، ضمن كتاب: أعلام القصة العربية، مائة صوت في مكتبة السرد، الكتاب الأول، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠١٣

٨- إدوين موير، بناء الرواية، ترجمة: إبراهيم الصيرفي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٥.

٩- أمنية رشيد،تشظِّي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.
١٠- إنجيل بطرس سمعان، دراسات في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧.
١١- بدوي عثمان، بناء الشخصية الرئيسية في رويات نجيب محفوظ، دار الحداثة، بيروت ط١، ١٩٨٦م.
١٢- الجاحظ، البيان والتبين، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، ط٤ .بدون
١٣- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وآخرين، المجلس الأعلى للثقافة، ط٢، ١٩٩٧ .
١٤- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠، ص١١٢.
١٥- حسن البندارى، البنيات الكاشفة عند نجيب محفوظ، الأنجلو المصرية، ٢٠٠٤م .
١٦- حسن سعد، الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٦ .
١٧- حسين حمودة، في غياب الحقيقة حول متصل الزمان والمكان في روايات نجيب محفوظ، مكتبة مدبولي، بدون .
١٨- حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩.
١٩- رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٦٤.
٢٠- روجرآلن، الرواية العربية، ترجمة: حصَّة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ١٩٩٧.

٢١- سامية الساعاتي، الثقافة والشخصية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ٢٠٠٩ .
٢٢- سهيل إدريس، مواقف وقضايا، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٨١ .
٢٣- سيد البحراوى، محتوى الشكل في الرواية العربية، النصوص المصرية الأولى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦.
٢٤- سيزا قسم، بناء الرواية، دراسة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب (مكتبة الأسرة) ٢٠٠٤م .
٢٥- شفيع السيد، قراءة في الأدب العربى الحديث، نماذج من الأدب العربي والمسرحي، مكتبة الآداب، القاهرة ط٢، ٢٠٠٨
٢٦- طه وادى، دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩.
٢٧- طه وادى، الرواية السياسية، دار النشر للجامعات المصرية، ط١، ١٩٩٦.
٢٨- طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، دار المعارف، ط٤، ١٩٩٤.
٢٩- عبد الحميد جودة السحار، القصة من خلال تجاربي الذاتية، دار مصر للطباعة، بدون.
٣٠- عبد الرحمن أبو عوف، الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢
٣١- عبد الرحمن بن ناصر السعدوي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٩٩.
٣٢- عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، ط١١، ٢٠٠٦.
٣٣- عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية، دراسة في الرواية المصرية، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٨٢.

٣٤- عبد القاهر الجرجانى، دلائل الاعجاز، تحقيق: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، جدة، ط٣، ١٩٩٢

٣٥- عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، الدار العربية للعلوم، لبنان ط١، ٢٠٠٩.

٣٦- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠.

٣٧- عبد الله عسكر، الصدام الأيديولوجي وهوية الذات في رواية قلب الليل لنجيب محفوظ، الأنجلو المصرية، بدون.

٣٨- عبد الله عسكر، غياب الأدب الرمزي، دراسة في التحليل النفسي في مضمون رواية الطريق لنجيب محفوظ، الأنجلو المصرية، ١٩٩٧م .

٣٩- عبد المحسن بدر، نجيب محفوظ الرؤية والأداة، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨٨م .

٤٠- عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة، القاهرة، بدون.

٤١- عبد الهادى عبد الرحمن، سلطة النص، قراءة في توظيف النص الديني، سينا للنشر، ط٢، ١٩٨٨.

٤٢- عزة شبل، علم لغة النص، النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧ .

٤٣- على أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الذاتية، مكتبة مصر، ط٣، ١٩٨٥.

٤٤- على عبد الرازق وآخرون، علم الاجتماع الثقافي، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ٢٠٠٠ .

٤٥- غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط٥، ٢٠٠٠.

٤٦- فاطمة حميد السويدي، الاغتراب في الشعر الأموي، مكتبة مدبولى، ١٩٩٧.
٤٧- فاطمة موسى، نجيب محفوظ وتطور الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب (مكتبة الأسرة، ١٩٩٩م .
٤٨- فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصورالثقافة، ٢٠٠٢.
٤٩- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ودار النهار للنشر، بيروت، بدون
٥٠- مجدى وهبة، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤.
٥١- محمد السيد إبراهيم، بنية القصة القصيرة عند نجيب محفوظ ... دراسة في الزمان والمكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤.
٥٢- محمد عباس، الاغتراب والإبداع الفني، دار غريب، ٢٠٠٤ .
٥٣- محمد عنانى، المصطلحات الأدبية الحديثة، لونجمان، ط٣، ٢٠١٢، .
٥٤- محمد غنيمى هلال، المواقف الأدبية، نهضة مصر للطباعة، ١٩٩٢.
٥٥- محمد مندور، نماذج بشرية، دار نهضة مصر، ط٤، بدون.
٥٦- محمد يوسف نجم، فن القصة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٥٦.
٥٧- محمود ذهني، تذوق الأدب طرقه ووسائله، الأنجلو المصرية، بدون.
٥٨- مدحت الجيار، السرد الروائي العربى .... قراءة في نصوص دالة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ٢٠٠٨
٥٩- مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، رواية تيار الوعى نموذجًا (١٩٦٧ - ١٩٩٤) الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.
٦٠- مصطفي حنورة، الأسس النفسية للإبداع الفنِّي في الشعر المسرحي، الهيئة

المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦.
٦١- ناصر محيي الدين، بناء العالم الروائي، دار الحوراء، سوريا، ط١، ٢٠١٢.
٦٢- نبيل فرج، أدب نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩م .
٦٣- نبيلة الشوريجي، وعفاف دانيال، علم النفس والشخصية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠٠٢ .
٦٤- نجيب محفوظ، رواية قلب الليل، الطبعة الثالثة، دار مصر للطباعة، عام ١٩٨١.
٦٥- والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨.
٦٦- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوى، دار الفارابي، بيروت، ط١، ١٩٩٠.

الرسائل الجامعية

١- أمان ابو الفتوح، بنية الحكاية في التراث العربي من القرن الثانى الهجرى إلى القرن الرابع الهجرى، أطروحة ماجستير، كلية دار العلوم، القاهرة، ٢٠٠١.
٢- أيمن اسماعيل بكر، السرد في مقامات بديع الزمان الهمذانى، أطروحة ماجستير، كلية الأداب، جامعة القاهرة، فرع بنى سويف، ١٩٩٧،
٣- سحر نجيب أبو العزم، بناء الشخصية في روايات إحسان عبد القدوس، أطروحة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٩١.
٤- شيماء محمد حمدي، تقنيات السرد في نصوص نجيب محفوظ القصيرة جدًا، أطروحة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ٢٠١١م .

الدوريات

١- إبراهيم غرموس، جماليات التشكيل الزماني والمكاني لرواية (الحواف) مجلة فصول، مج١٢، ع٢، ١٩٩٣.
٢- جمال الغيطانى، (المكان)، دورية نجيب محفوظ، المجلس الأعلى للثقافة، ع١، ديسمبر ٢٠٠٨م.
٣- جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، عدد (٣٦٨)، ٢٠٠٣.
٤- رانيا عبد الهادى، أنماط الشخصية النسائية في روايات فؤاد حجازى، الرقص على طبول مصرية نموذجًا، مجلة الرواية، قضايا وآفاق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع١٢، ٢٠١٤.
٥- عبد العالي بوطيِّب، إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، ج ١٢، ع٢، صيف ١٩٩٣، ٩٣.
٦- عبد العالي بوطيِّب، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الاختلاف والائتلاف، مجلة فصول، مج١١، ع٤، ١٩٩٣.
٧- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ديسمبر ١٩٩٨
٨- محمد جلال، اكتشاف الحارة المصرية، دورية نجيب محفوظ، ع١، ٢٠٠٨م.
٩- محمد فتوح، لغة الحوار الروائي، مجلة فصول، ع١، مج٢، يناير- فبراير ١٩٨٢.