المحصلات

وتأتى محصلات هذا العمل فى العناصر الآتية:

العنصر الأول - منهجية العنوان والبحث :

- 1 -

جاء عنوان هذا البحث (البلاغة وتشكيل الخطاب الروائى)، حيث يقصد بالبلاغة فى هذا المجال آليات تشكيل الرواية، وبالطبع فإن هذه الآليات هى الصانعة للرواية بأبعادها التشكيلية.

وتتمثَّل آليات الرواية فى مواد صناعتها من الشخصية وطبيعة السرد، وفضاءات التعبير من رسم المشاهد، وديناميةالزمان والمكان.

لقد عمد الدرس البلاغى قديمًا إلى اقتطاع الشواهد المؤكدة لموضوعات هذا الدرس، حتى أصبحت – كما يقول «**Leech**» – مواد متحفية؛ جدير بها أن تُوضع فى متاحف معينة لتعبِّر عن غابر الزمان البعيد.

والعمل الأدبى – كله – لا بد أن يكون وحدة بلاغية خاصة، تظهر أبعادها من خلال البناء الكلى لهذا العمل، فكل وحدة بداخله لها وظائفها الإبلاغية. فالرواية انطلاقًا من هذه الرؤية وحدة بلاغية كلية، تعمل كل بنية فيها على إفراز (دينامية) خاصة، تتماسك مع الوحدات الأخرى لتكتمل فيها الدلالات الكلية للنص الروائى.

فالمقصود بالبلاغة الخاصة بميدان الرواية: كل حركة فاعلة تؤدى لاستخدام آليات خاصة لتوليد معانٍ معينة، يقصدها المؤلف.

وانطلاقًا من هذه القاعدة؛ فإن البلاغة فى ميدان الرواية هى طوبولوجيا «**Topology**» خاصة كذلك ولدت عن قصد من المؤلف، فهى كل تراكيب هذا العمل، وفاعلية هذه التراكيب. وبالطبع فإن الطبيعة الطوبولوجية للنص الروائى تختلف عن طبيعة

التراكيب فى مجرد الجملة الشاهدة على موقف بلاغى معين. فتكون الجملة بذلك مجالًا فردًا لنقطة واحدة مقصودة.

– 2 –

فبلاغة الرواية – إذن – هى «دينامية» التشكيل لجميع عناصرها، فالنص الروائى من هذه الزاوية، يُعَدُّ وحدة واحدة، أو جملة واحدة لها طولها المقصود؛ ويدخل فى هذه الدينامية ما عُرف فى الدراسات النقدية «من النمو، والحوار، والتناسل، والصراع، والحركة والسير، والانسجام»[1].

وهذه الأمور قد نقلت من حيِّز الدرس الفيزيائى إلى حقل الدرس الأدبى، وينقلها إلى هذا الميدان (الأدبى)؛ فقد دبَّت الحركة فى طبيعة الدرس التحليلى بصفة خاصة، والرؤية البلاغية فى وظائفها تجمع كل هذه العمليات الصانعة لبيولوجية النص، والرابطة لعناصره.

البلاغة فى الرواية = كل عناصر الدينامية (كل آليات التعبير التشكيلى)، إنها – إذن – تقنية لها خصوصية إبداعية، تقوم على أُسس، ووحدات يوظِّفها الكاتب برؤاه.

العنصر الثانى – حركية السرد وصناعة الخطاب :

– 1 –

الرواية فى ذاتها ليست إلَّا تشكيلًا سرديًّا خاصًّا، «والنظرية السردية هى نظرية بنيوية وعلاقية، ومن ثَمَّ فإن توضيحها يحتاج إلى هندسة الموقع»[2]. فالحديث عن السرد – إذن – كما رأينا فى التناول الإجرائى لدرس الرواية فى البحث لا يقوم إلَّا على افتراضات معينة، كما تقوم النظرية الرياضية على مجموعة افتراضات خاصة تُحقق نتائجها العلمية؛ فالهندسة السردية المكوِّنة لنظريتها لا تقوم كذلك إلَّا على مجموعة افتراضات، وهذه الافتراضات قابلة للتبديل، وكذلك التعديل.

---

(1) محمد مفتاح؛ دينامية النص، المركز الثقافى بيروت – لبنان، 1987م، ص7.
(2) نفسه؛ ص120.

إنَّ وضع السرد فى دائرة (**Narration**) فى دائرة الدرس البلاغى؛ والحديث كما يُشير إلى ذلك المؤلفان (**Warene and Brolse**) فى قلب دائرة البلاغة الحديثة لأمرٍ يدعو إلى إعادة تقييم الخطوات الإجرائية الخاصة بالتناول التحليلى، فالسرد خطاب روائى؛ أى له من الخطاب أصوله وتكوينه كما أن له من الرواية عناصرها وحوافزها المميزة، والخطاب - كما يقول تودوروف -: «أىّ منطوق أو فعل كلام يفترض وجود راوٍ ومستمع عن الخطاب، وفى نية الراوى التأثير على المستمع بطريقةٍ ما»[1].

وهذا التأثير يحتاج إلى تشكيل خاص يعتمد على الجانب الإبداعى؛ ولهذا يُشير (رولان بارت) بأن «السرد نفسه لا يُرى ولا يُقلد»[2]. وبذلك يؤسِّس (تودوروف) لموقف الإبداع السردى؛ فهو مثل الاستعارة التى أشار إليها (أرسطو) بأنها لا تعلَّم ولا تقلَّد؛ أى أنها مجال العبقرية، وكذلك حركية السرد فإنها علامة العبقرية التى لا تقلَّد ولا تعلَّم أيضًا.

إن كل ما صنعه (يحيى الطاهر عبد الله) فى حركية السرد يعود إلى رؤيته الإبداعية، والتى تمثِّل الرؤية البلاغية لطبيعة دينامية السرد، حيث صنع مشاهد مشكَّلة اعتمدت على طبيعة اللغة المشكَّلة؛ هذا من جهة.. ومن جهة أخرى فإنها تقوم على دمج عناصر مع بعضها البعض لإنتاج الخطاب السردى، والذى هو فى المقام الأول لغة تعبيرية.

إنَّ السرد ليس إلَّا جهد الروائى الدال على درجة البراعة عنده يجمع بها الأصوات والزمان بجانب شخصية المكان وامتداده.

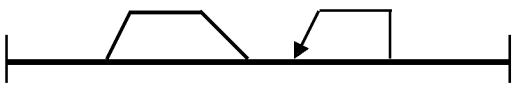
لقد عنى (يحيى الطاهر عبد الله) ببلاغة التركيب السردى والمتمثِّلة فى التداخل الذى ينقطع معه حركة سرد الرواية؛ لتلتحم مع حكايات أخرى رأيناها على لسان (فهيمة)، أو (ابن الشيخ الفاضل).. فقطع السرد بهذه الطريقة التى استخدمها الكاتب فى رواية (الطوق

---

(1) تودوروف؛ تعريف الخطاب، ضمان كتاب «اللغة والخطاب الأدبى»، المركز الثقافى العربي، ليروت - لبنان، 1992م، ص67.

(2) رولان بارت؛ النقد البنيوي للحكاية؛ ص148.

والأسورة) لها هدفها البلاغى من حيث قطع جوانب الإملال المتولِّد من طبيعة الحركة المتشابهة؛ والقائمة على تراسل المواقف حتى يصل الأمر إلى نهايته.



حركة السرد المتراتبة وكسرها من خلال
تداخل حكايات سردية أخرى

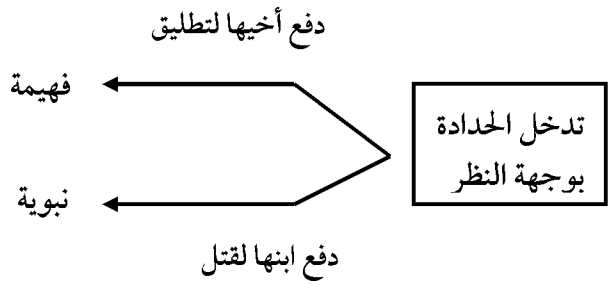
لقد عمد الكاتب إلى طريقة القفز المفاجئ للسرد؛ صانعًا بذلك حركة تنشيط لدينامية السرد نفسه.

– 2 –

ويعتمد التنشيط السردى فى رواية (الطوق والأسورة) على اتجاهات فنية متعددة، عمد إليها الكاتب ليصنع بلاغة سردية مميَّزة؛ ومن هذه الاتجاهات:

أ- **يعتمد الكاتب على إدخال الشخصيات فى رسم خيوط السرد**؛ وكذلك تشابكها، إمَّا بالحكى – كما أشرنا – أو بالاعتماد على إبداء الآراء؛ وهو ما عُرف مصطلحًا «بوجهة النظر **Point of view**».

ويأتى ذلك فى حديث الشخصية عن الشخصيات الأخرى؛ حيث يندفع السرد ووقائعه وفقًا لهذه الآراء النابعة من هدف وغرض الشخصية، ويبدو ذلك واضحًا عند (الحدادة)؛ والتى تُبدى رأيها واضحًا خفيًّا أمام أخيها (الحداد) فى زوجته (فهيمة)، فتنطلق الأحداث، ويأخذ السرد طبيعة معينة بناءً على هذه الدوافع الذاتية. وقد أدى هذا التدخل بوجهة النظر إلى حركية معينة للحدث، فقد كان لرأى الحدادة أثره الخاص فى دفع أخيها (الحداد) لتطليق (فهيمة)، كما كان له أثره أيضًا فى دفع ابنها (السعدى) لقتل (نبوية).



ب- **الاعتماد على الرسائل المتكررة فى الرواية خاصة رسائل (مصطفى) - البطل - لأهله؛** فالكاتب يوظِّفها توظيفًا سرديًّا؛ خاصة أنها تأتى لتدفع الحدث وتنشِّط حركته وفاعلية (التصوير)... تقول رسالة (مصطفى) عند علمه بموت أبيه: «لم أُصدِّق ولن أُصدِّق، والدى حَيٌّ؛ لكنه بعيد، وأنتم بعيدون، وتلك إرادة الله، كان يجب علىَّ أن أراه قبل أن يرحل، مرسل لكم مال لتقوموا بواجب الميت، والدوام لله وحده، ولكم طول العمر، وإنَّا لله وإنَّا إليه راجعون»[1].

هنا نرى صوت الكاتب نفسه؛ وذلك من خلال الإشارة الدالة على الغياب الكلى لـ(مصطفى) وأهله ووالده؛ هذا من جهة.. ومن الجهة الثانية فإن صوت الشخصية (مصطفى)؛ حيث بدَّل العبارات الباقية على شعور رحيل والده، ولكن فى هذه الرسالة - من تلك الشخصية (مصطفى) - تؤدى إلى تهدئة الموقف، فتنطلق العملية السردية إلى اتجاهات أخرى تتمثَّل فى الخطوات المباشرة والمعبِّرة عن جريان الحياة.

ج- **دينامية التكثيف الشعبى وبلاغته؛** ويتمثَّل التكثيف الشعبى - كما رأينا من خلال التحليل- فى الاعتماد على القوى الغيبية والمعروفة فى المستوى الشعبى؛ حيث الاعتقاد فى مقدرة المشايخ واستطاعتهم.. ويمثل ذلك الأسلوب التعبيرى شخصيات معينة تتدخل بكل قوتها فى تنشيط حركية السرد؛ فيتجه وجهات معينة. فنرى الحركة الدائبة حول شيخ الطريقة

(1) الطوق والأسورة؛ ص34.

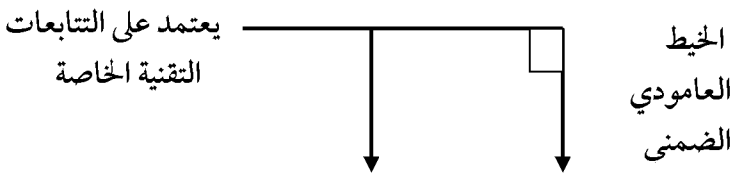
الصوفية فى المكان المسيطر على حدود الرواية بأبعادها، كما نرى الاتجاه إلى مشايخ أُخر يعملون بقدراتهم والاعتقادات الشعبية فيهم، فهناك الشيخ (العليمى) الذى يأخذ حيِّزًا شعبيًّا كبيرًا أيضًا فيأتى دوره بعد شيخ الطرق الصوفية، ولذلك نرى حركية السرد تتوجه عنده كذلك، خاصة عندما تتعقد الأمور، ولهذا ارتبط ارتباطًا متلاحمًا مع بعض الشخصيات؛ خاصة شخصية (حزينة) والتى تدخل فى جو الصراع المعروف فى الرواية مع الحدَّادة، وهى الجانب الضدى الآخر. ويستطيع الكاتب أن يصنع من هذا الصراع مجالاً سرديًّا معينًا كذلك، مما أعطى للسرد حركة وطبيعة نشطة لها خصائصها المميزة. ومن هنا نرى بلاغة حركية تتمثل فى هذه العناصر الشعبية الدافعة لحركة السرد، فتأتى بلاغة التعبير التدافعى، مما يجعل حركة سير الرواية لا تقف عند حركة رتيبة تؤدى إلى إضعاف الطبيعة السردية. فالبلاغة – هنا – تأتى من بث دينامية النشاط السردى القائم على تنوعات عناصره، حيث الاعتماد على مواد معينة لا تتكون من مجرد الجملة أو الشاهد البلاغى، فالبلاغة تتعامل مع السرد ومواده حيث يعطى لكل مادة وظائفها الإبلاغية. والتى تتناسق مع نسق النص الكلى، أو ما عُرف بهندسة الموقع ذاته، تلك الهندسة التى تصنع طبيعة البلاغة فى الرواية، فالنظرية السردية – عند كريماس كما ناقشها بنيطو – هى نظرية بنيوية وعلاقية، ومن ثَمَّ فإن توضيحها يحتاج إلى هندسة الموقع[1]. وهذا أمر حرص عليه (رولان بارت) حرصًا شديدًا، حيث توضع لكل حركة أو بنية فى الرواية ووظائفها العلائقية مع البِنى الأخرى[2].

فالبلاغة السردية تعتمد على (هندسة) حركية، وهذا ما أصر عليه (بارت) إصرارًا كبيرًا عند وصفه لطبيعة السرد واعتباره هندسة معينة – «فإن يفهم المرء سردًا معينًا، لا يعنى فقط أن يتتبَّع تحلل التاريخ، بل أن يعترف بوجود (مراتب) ثم تسقط التتابعات الأفقية للخيط الإنشائى على محور عامودى ضمنًا»[3].

---

(1) محمد مفتاح؛ المرجع السابق؛ ص121.
(2) رولان بارت؛ المرجع السابق؛ ص119.
(3) رولان بارت؛ نفسه، ص99.

وتعبير (بارت) – هنا – من حيث الإشارة إلى تتبع حركة السرد، والتى هى – فى المقام الأول – هندسة تعامدية؛ تتعامد الأفقى أو الخيط الأفقى الواضح على الخيط العامودى المفهوم ضمنًا.



وهذا التقابل، أو التقاطع الإسقاطى بين الخيط العامودى والأفقى يُحدث التقاء خاصًّا، يعمل على توليد الدلالات المقصودة، والتى يرسمها الكاتب فى ذهنه بشكل معين. كما يدل هذا التقاطع – أيضًا – على ثنائية مهمة هى ثنائية البنية السطحية، والبنية العميقة. وعلاقة البنيتين مع بعضهما البعض. فتتابعات السرد ليست إلَّا انتقالات هندسية مقصودة تعمل على تشكيل رؤية مرسومة.

إذن فكل عناصر السرد التى يقدِّمها الكاتب ليست عناصر تتابعية بقدر ما هى عناصر هندسية تصنع تشكيلاً مصمَّمًا تصميمًا يخضع للدقة المتناهية. فالوصف والمفارقة، وقطع السرد الحدثى، والانتقال من حكى لآخر، وتتبُّع الشخصيات، وصراعاتها كذلك يخضع لهندسة صناعة المستويات التعبيرية فى الرواية. وهذا ما يعنيه (كريماس) فى قوله السابق على أن النظرية السردية تحتاج إلى هندسة فى الموقع. وتتمثل هذه الهندسة فى حركة التعبير البلاغى لعناصر الرواية كلها.

لقد تحرك السرد انطلاقًا من مراكز حركية مقصودة صانعًا دوائر منداحة ومتداخلة، بل ومتشابكة مع بعضها البعض بقوة. وبالطبع فإن هذه الحركة الدائرية ومراكزها لونٌ من التعبير البلاغى، أو نُقول الصورة البلاغية الروائية ذاتها. وهذه الدوائر تدخل ضمن هندسة، أو

بلاغة قائمة على الطابع الهندسى قد صُنعت من جميع وحدات التعبير السردى، والذى كوَّنه الكاتب فى دائرة الطوق والأسورة.

فالتدوير السردى مقصود فى الرواية؛ بداية من العنوان المكثف والدال على هذا التدوير الثنائى (الطوق + الأسورة).. ويمتد التعبير الدائرى مع العناصر الأخر: (المكان، الرحلة، الشخصية).. والمكان كما رأينا يعتمد على تحديد رحلة الشخصية الرئيسية فيه؛شخصية (مصطفى) من حيث الانطلاق من مكانه ثم العودة إليه مرة أخرى غريبًا مثلما بدأ فى رحلته.

وتتميز رواية «الطوق والأسورة» بحركة سردية لها مراكز تنطلق منها وتقف عند أخرى، وتبدأ الحركة السردية من قرية (مصطفى) هناك فى الأقصر، حيث حركية الحياة الموسمية، وكذلك فالانتقالات المتصلة بالبطل – الحاضر الغائب – تتشكل من هذه النقطة الروائية، من بلدته فى الأقصر (مركز الحركة) الخاصة للرواية، ثم الوقوف عند محطة معينة (هى السودان)، والانطلاق من تلك المحطة إلى مكان آخر؛ إلى (الشام)، ثم العودة الانطلاقية إلى بلدته الأولى.

فكلها حركة تمثِّل ثنائية الموقف، وهى ثنائية بلاغية تمثِّل الفعل وحركته نحو تحديد دائرة المكان المتصل بدائرة الحركة التعبيرية، فالكاتب يصمم فى روايته هذه على أن يمسك جيدًا بخيوط الحدث؛ صانعًا رؤى جديدة ومشاهد مقصودة. ولهذا نرى العناية الخاصة بالرصد، وكذلك التصوير، والحركة.. فقد اعتمد على رصد الحركة التكوينية داخل الرواية ويحولها إلى رؤى تعبيرية تمثِّل بلاغة معينة. ومن هنا كان الجانب التصويرى والعناية يأخذ المشاهد والعمل على تتابعها تتابعًا ملحوظًا، حيث يعمل على رسم هندسة معينة، لها قوة السيطرة على فعل الحدث والحركة فى الرواية. ولهذا كانت العناية الكبيرة بالحركة الاستمرارية، والاندفاع التراتبى، وبجانب ذلك نرى العناية – أيضًا – بالمفارقة وبالدفع الضدى المولِّد لرؤى دلالية متعددة تتسم بالخصوبة وعدم التوقف التعبيرى، الأمر الذى يلتقى مع ما أشار إليه (الجاحظ) باسم آلة البلاغة، ومن أهمها الاسترسال وعدم التوقف – وهذا ما نراه واضحًا فى طبيعة الحركة فى «الطوق والأسورة»، فالمحيط الدائرى فى الرواية محيط دائرة الحركة، وهى سمة خاصة فى الطوق والأسورة.

وبجانب هذه الحركية السردية المتواصلة نرى عناية الكاتب فى رسم حُب المكان ونقل هذا الحب الخاص من خلال الاعتماد على بلاغة الوصف؛ الوصف الاستقصائى، والذى يتم عن حُب (يحيى الطاهر عبد الله) لأرضه ولآثاره التى عاش بجوارها فترة طويلة، وقد ترجم ذلك إلى صناعة بلاغية تقوم على قوة الوصف بأبعاده المختلفة؛ فنرى وصف المعابد بقوة تاريخها القديم، وقُدرة صانعيها، وبقاء زهوها على مدار التاريخ. كما نرى حديثه الواصف عن البحيرة المقدَّسة، وطريق الكِبَاش، والبر الغربى. وذلك بجانب الجو الخاص الذى يرسمه الكاتب ليربط بين حركية التاريخ قديمًا وحديثًا. لقد صنع (يحيى الطاهر عبد الله) رؤيته المقصودة من حيث نقل حُبه لكل هذه الأماكن التاريخية إلى المتلقى، معتمدًا فى ذلك على تنوع أسلوب العرض المفعم بعاطفة خاصة، تلك العاطفة التى تدفع فعل السرد ليتشكل برؤية مقصودة.

العنصر الثالث: الأسلوب وفاعليته :

يتميز الأسلوب فى رواية «الطوق والأسورة» بالاعتماد على تشكيل مستويات متعددة، وتمثل هذه المستويات خيوطًا أسلوبية؛ حيث استطاع الكاتب المسك بهذه الخيوط كلها مع هندستها برؤيته المعينة. ولذلك جاءت المستويات الأسلوبية فى هذه الرواية منظَّمة فى تقاطعات هندسية ناتجة عن تفاعل الكاتب برؤيته صانعة حشدًا أسلوبيًّا.

ولقد تمثل الحشد الأسلوبى بعناصر ومواد كثيرة؛ ويمكن أن نُشير إليها بهذه النقاط:

أ- **العنوان**؛ يأتى العنوان – كما رأينا من خلال درسنا التحليلى للرواية – كفاتحة مهمة للدخول فى نسيج النص (نص الرواية) ذاتها، إنه أول الدوائر المرسومة بهندسة ثنائية «الطوق+ الأسورة»، وكلاهما طوق – كما رأينا – يُرسم بإحكام، فيدخل كاستعارة مقصودة من الكاتب تولِّد الدلالات الكثيفة بعلاقاتها مع نسيج النص بخيوطه المتشابكة والواضحة. ولا نفهم الوظيفة الإبلاغية الكثيفة للعنوان إلَّا من خلال إسقاطه عموديًّا على النص الكلى،

حيث التفاعل القرائى. بين العنوان كمفتاح مهم للولوج فى درب النص المرسومة بهندسة لا تأتى أبعادها بدون فهم العنوان.

وإذا كان العنوان فى الرواية يُعَدُّ حلقة الوصل الأساسية للدخول فى متنها فإن الشكل العام لتكوينها يخضع للأسلوب الكلى، المتمثل فى الشكل أولاً؛ حيث تصميمه واختراعه، ثم الشكل الداخلى والمعتمد على اللغة المعبرة - «فالأسلوب والأسلوب وحده، هو المسئول - هذا إن شئنا أن نستخدم كلمة المسئولية التى يستخدمها اعتباطًا هؤلاء الذين يتهموننا بعدم إنجاز مهمتنا كَكُتَّاب. إنَّ الكلام عن مضمون الرواية وكأنه شىء مستقل عن الشكل يعنى أننا نُخرج الرواية من ميدان الفن تمامًا»[1]. فالشكل الهندسى للرواية، من حيث التصميم والتقسيم؛ تقسيم العمل الروائى إلى أجزاء تتنامى مع بعضها البعض من خلال حركة هندسية تحتوى على إشارات مقصودة لطبيعة صناعة جسم هذا العمل، وتصميمه تصميمًا خاصًّا جاء على هيئته هذه «فالشكل مقوم أساسى للرؤية الجمالية للعمل الأدبى»[2]. إذن فالشكل الهيكلى للعمل ودراسته من الأمور الأولية التى تعمل على حصر الوعاء الفنى المشكَّل للعمل ذاته، «ففى الشكل أيضًا يكمُن المعنى (المعنى العميق) للعمل»[3].

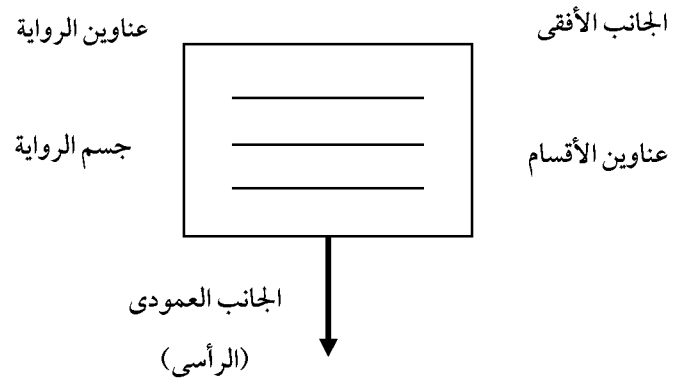
ب- **ويتصل العنوان (الطوق والأسورة) مع الشكل الكلى المصنوع بهندسة للرواية**، من حيث الإسقاط الهندسى الأفقى على الرأسى، وبذلك تتولد عناصر بلاغية تأتى من خلال تفاعل هذا التعامد بين العنوان الرئيسى والأساسى «الطوق والأسورة» وبين جسم الرواية ذاتها؛ هذا من جهة.. ومن جهة أخرى فإن إسقاط أقسام الرواية وعناوينها على متنها يُعَدُّ هندسة تفاعليه بين الحركة الثنائية الاتصالية.

---

(1) آلان روب جيرييه؛ نحو رواية جديدة؛ ص50.

(2) يُنظر: **M. B. oultons the Anatony of poetry, London, 1979, p7.**

(3) آلان روب جيرييه؛ المرجع السابق؛ ص49.



وبالإسقاط الأفقى (العنوان والأقسام) على الرأس (متن الرواية) نرى الامتداد والاتساع لمضمون العنوان المكثف بالعلامات والدلالات المتفجرة منها؛ فكل عناصر النص الروائى هذا بمساحته الخاصة، وكل إحكام الطوق والأسورة تتحقق داخل بناء النص كله.

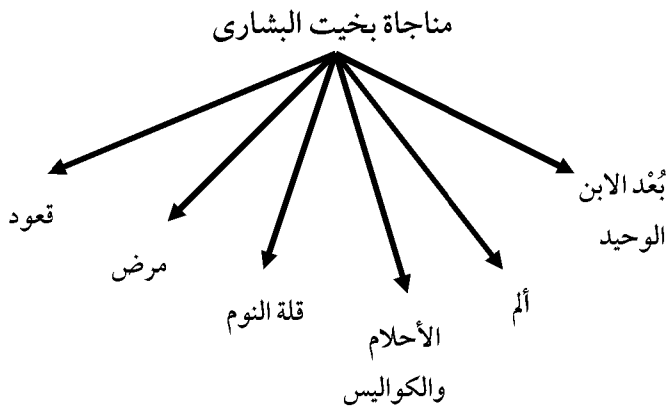
فالعنوان – كما رأينا – استعارة تعمل على بناء استعارة كبيرة (هى النص)، فكل حركة النص تتجه بتركيبها لإيجاد خُطَى التوسع والامتداد الدلالى لتحقيق الطوق المفروض، والذى جعله المؤلف آلية مهمة = آلة بلاغية تعمل على التضييق والاختناق.

ج- **الأسلوب وعناصر الحشد فى الرواية**؛ عمل (يحيى الطاهر عبد الله) على حشد عناصر أسلوبية متعددة، وتأتى هذه العناصر متداخلة، بل ومتماسكة فى نسيجٍ خاص؛ ومن هذه العناصر:

[المناجاة، والحركة الأسلوبية الداخلية للشخصية]. يعتمد الكاتب فى «الطوق والأسورة» على كثافة المناجاة (اللغة الداخلية والأسلوب الانزياحى) الخاص للشخصية، وتأتى لغة المناجة هذه محمَّلة بالرغبات الخاصة الدفينة للشخصية المتحدثة إلى نفسها، وهذه التقنية الأسلوبية قد أوجدت ما عُرِف بـ«بلاغة الصمت»، ولكنه الصمت المتحدث وليس الصمت السلبى لطبيعة السكون. وقد انتابت المناجاة شخصيات الرواية؛ فبدت أسلوبًا مقصودًا يمثِّل وجهة النظر «**Point of View**» ، ولكنها وجهة نظر ذاتية، وليست خارجية

تأتى من شخصية أخرى؛ هذا من جهة.. ومن جهة أخرى فإن المناجاة (الذاتية) تُعَدُّ تعبيرًا داخليًّا واعيًا لدوافع الشخصية، القاتلة، ورغباتها، كما تساعد على ربط الخيوط المتعددة الصانعة لنسيج النص من زواياه المختلفة.

وتبدأ المناجاة بالمناجاة ظاهرة عند (بخيت البشارى) عميد الأسرة؛ الذى يُرى محطمًا مهدَّمًا، فيمتزج «المونولوج» مع الصورة التعبيرية البصرية البادية فى أشلاء هذا الرجل المفكك. فتأتى المناجاة لإكمال الصورة البلاغية المكوِّنة لهذه الشخصية. وبالطبع فإن لهذا «المونولوج» الذى يبديه البشارى (بخيت) عميد الأسرة أثره الكبير فى رسم البدايات؛ إبدايات المتفكك والصراع من أجل الحياة وكسب لُقمة العيش. ولأهمية هذه المناجاة فإن الكاتب يُعنون لها عنوانًا باسم (بخيت البشارى فى حديث يقظة)، حيث نرى الإشارة إلى المرض والألم، وصراعه مع (حزينة) زوجته.



وبالطبع فإن هذه العناصر المكوِّنة لمناجاة (بخيت البشارى) تمثل تكثيفًا إيجازيًّا لمضمون الرواية كلها، إنها عملية إشارية إلى كل التركيب الروائى، ولذلك فإن هذه المناجاة ترتبط ارتباطًا وثيقًا بمضمون العنوان ودلالته الخاصة من التمزق والمعاناة والإحكام والإطباق على رقاب الشخصيات نفسها.

وتأتى مناجاة الأم (حزينة) - والتى لا نراها إلَّا نادرًا فى الرواية، وإن كانت تظل صامتة وكأنها تُدير ما بداخلها، فمناجاتها تقوم على البلاغة العملية، أى تأتى فى خطوات إجرائية بارزة واضحة؛ ومثال ذلك موقفها من الغجرية التى أرادت إغواء (فهيمة) ابنتها لتأخذها معها... فقد لمحت (حزينة) «الحلقان» وهى ترقص... قالت: لن أتركها تخطف ابنتى... تلك التى لا دار لها، سارقة الكُحْل من العين، سارقة الدَّجاج والأطفال، لن أتركها تسرق ابنتى، لكنها تعرف كيف تكلم الحجر وتسمع منه - ثلاث بيضات ثلاث بيضات[1]. فالمناجاة- هنا- امتزجت مع الرد العملى على نوايا تلك الغجرية ورغبتها فى إغواء (فهيمة) وخطفها معها. فلم تكن مناجاة الأم (حزينة) غير تدبير للخروج من هذا الموقف! موقف التحدى من الغجرية المعروفة بسرقة البنات والأطفال، وكل شىء - حتى الكُحل نفسه من العين -. وبذلك يتكئ الكاتب على بلاغة العامة وتعبيرهم الخاص من استخدام الكناية (الشائعة): سرقة الكُحل من العين. حيث تنطلق الصورة البلاغية معبرة عن مدى خطر المرأة هذه ووجوب الحذر منها.

وتأتى مناجاة (فهيمة) لذاتها عدة مرات، وذلك لطبيعة تكوين هذه الشخصية الملوية فى كل شىء ... فتكون المناجاة بمثابة التنفيس الذاتى عن رغباتها التى تريدها، ففى كل موقف نرى الحديث الذاتى لـ(فهيمة)؛ حيث لا يستطيع البوح به.

فنرى مناجاتها الذاتية المعبرة عن رغبتها فى أخيها... ثم المناجاة الناطقة لها ورغبتها فى الحصول عل العريس القادم والذى يدُق الباب؛ حيث يعرض المؤلف لمستوى من المستويات التعبيرية المعتمد على طبيعة الغناء الشعبى: «عربى قادم على حصانه ... عربى الراكب فوق سرجه... عربى يطرق بابنا وأنا التى ستفتح له.. إن لم يكن اليوم فغدًا وتلك مشيئة الله... يا فرحتى لو جاء غنيًّا... ولو جاء فقيرًا فهذا نصيبى.. الغنية للغنى والفقيرة للفقير، ولكنى مليحة؛ فهل ترى عيونك أيها الغنى مليحة؟... كل ما يروق لك عندى يا رجلى... هذه أشيائى الجميلة فى

(1) الطوق والأسورة؛ ص111.

صندوقى الخشبى المحلَّى بصورة الزناتى خليفة والهلالى سلامة وكليب وجساس والبوس المولوة: مكحلة... ومناديل ملونة ذات شراشيب... وزجاجة عطر وثوب منقوش وصابونة معطرة»[1].

إن هذه المناجاة الطويلة تعبر عن طبيعة الشخصية القائلة، كما تضيف إحساسًا بطموح الشخصية من حيث الحصول على عريسها التى تحلم بـه. ولقد استطاع المؤلف الاعتماد على تداخل الأسلوب و المزج الشعبى للتعبير، وذلك من خلال هذا التكرار الدال على الإلحاح والرغبة (عربى)؛ هذا من جهة.. ومن جهة أخرى فإنه يعبِّر عن نبرة شعبية دالة على الانتظار الذى طال بالقائل. ومن خلال هذه المناجاة نرى الصورة البلاغية الممثلة للرؤية الشعبية، فـ(فهيمة) تريد أن يأتى هذا العريس على حُصانه محقِّقًا لخيالٍ بلاغى شعبى، من جهة رغبة كل فتاة فى رؤية هذا المنظر، حتى لو كان فى الخيال نفسه، ثم نرى كذلك اللقاء المنتظر بين القائلة وبين من يأتى لطلبها، كما نرى – كذلك – الإشارة إلى وجوب التناسب الاجتماعى فى الزواج (الغنى للغنية – والفقيرة للفقير)، ولكن لو جاء غنيًّا لفقيرة فتلك فرحة لا تعدوها فرحة أخرى.

وينطلق التعبير الأسلوبى فى تلك المناجاة معبِّرًا عن الرضا التام بالنصيب، كما يُشير إلى الاستعداد الفطرى للحياة الزوجية عند الفتاة المصرية بصفة عامة. وقد أشارت المناجاة الذاتية إلى الرغبة فى استخدام الأدوات التى ادَّخرتها القائلة ليوم الزواج المرتقب لها.

فهذه المناجاة تُعَدُّ بناءً نسيجيًّا خاصًّا، تتداخل فيه عدة خيوط؛ فقد تبدو بسيطة ولكنها تعبِّر عن عمقٍ بلاغى مقصود يرتكز عليه الكاتب، ويبدو فى رغبة المؤلف فى التركيز على الإشارة إلى الرغبات والعادات والتقاليد، فتلك بلاغة الرغبة المكبوتة والمناجاة الملحة للشخصية فى هذا السن، وفى هذا الموقف.

د- **الرسائل والحشد الأسلوبى**؛ ومن وسائل الحشد الأسلوبى فى رواية «الطوق والأسورة» الاعتماد على الرسائل ودفعها لبنية أساسية فاعلة فى نسيج الرواية نفسها، وقد رأينا

---

(1) نفسه؛ ص18.

أن هذه الرسائل تتبادل بين (مصطفى) وبين أهله، وتأتى هذه الرسائل لتُظهر دوافع ورؤى الشخصية المرسلة من خلال موقف معين، كما تُظهر طبيعة الشخصية باعتبارها القُطب الجاذب للأحداث والشخصيات الأخرى، ومن الواضح أن هذه الرسائل المتبادلة مكوِّنة لطبيعة أسلوب أو لمستوى أسلوبى خاص، فالمرسل لا يكتب الرسائل بذاته، بل تُكتب له، وكذلك مستقبِلها يعتمد على من يكتب له رسالته.

هـ- **الأجناس الشعبية؛** لم يقف (يحيى الطاهر عبد الله) على الاعتماد على أبعاد شعبية تُميز روايته، فكان حريصًا على المزج الأسلوبى بتعدده الظاهر، فعمد إلى استخدام الأجناس الشعبية المتعددة، ولقد برع فى مزجها بلُحمة الرواية نفسها؛ فنرى الاعتماد على الأسطورة التى حركت السرد، كما حركت بنية الرواية كلها، فأسطورة إله النَّسل التى أصبحت واقعة ترى آثارها على (فهيمة)، فانطلقت الأحداث واندفعت لغة الرواية لَنَصَف ربط لحظة الواقع برمز أسطورة الإله؛ إله النسل عند قدماء المصريين. وبالطبع فإن الكاتب يريد إسقاط دلالات معينة، حيث العُقم والجَرَب وعدم الإنجاب، وذلك بجانب الضعف وسلب الإرادة. إنَّ الكاتب يريد دمج الحاضر بضعفه ومشكلاته كلها، فَعَجْز الحدَّاد يمثل عجز الواقع، كما يمثل ضعف (فهيمة)؛ عدم المقدرة على إثبات الذات والاعتماد على الأم (حزينة)؛ والتى تمثل عنصر الحزن والألم وتحمل الآلام والصدمات. إنَّ الأسطورة – كما يقول ميشيل زرافا: «**لا يوجد فيها خطوط فاصلة دقيقة بين الحاضر والماضى والمستقبل**»[1].

لقد فرض الكاتب مزجًا مقصودًا بين الأسطورة القديمة؛ إنه النسل ودوره المعروف فى الإعداد البشرى بعد ذلك، وكيف استطاع أن يتحول إلى رمزٍ خاص، وإلى دلالة عامة للخصب. لقد أراد الكاتب (هنا) أن يُسقط روايته للعقم والعجز والضعف والسلبية على عناصر هذه الأسطورة القديمة ذاتها. لقد كثَّف لغته المعبِّرة والجامعة بين لحظتين الماضى بتاريخه، والحاضر بموقعه الخاص وكل ما فيه، ورغم هذا الإسقاط فإن حدود الأسطورة تظل

(1) ميشيل زيرافا؛ الأسطورة والرواية، ترجمة: صبحى حديدي، دار الحوار، اللاذقية – سوريا، 1985م، ص5.

كما هى، ويظل الواقع كما هو، لكن الناتج الدلالى يأتى مع وظيفة المزج المؤقت بين أسطورة الخصب القديمة وعجز الحدَّاد الحالى.

ويمتزج مع الأسطورة والعناصر الأخرى اللغة الشعبية المعتمدة على الأغانى، حيث يصنع منها عناصر نسيجية أساسية؛ وقد ظهرت بعض هذه الأغانى على لسان الشخصيات فى حديثٍ داخلى لبعضها، لقد تحولت هذه الأجناس التعبيرية إلى صورة فنية مقصودة، وذلك من خلال ربطها بشخصيات تتحدَّث بها: «**فاللغة كما تصبح صورة فنية أن تصبح كلامًا على شفاة متكلمة، وتقترن بصوت الإنسان المتكلِّم**»[1].

فقد اقترنت كل هذه الأجناس الشعبية، والتى اختارها (يحيى الطاهر عبد الله) من أسطورة، وحكاية شعبية، وأغنية.. بالشخصيات التى تتحدث بها، بل وارتبطت بموقف تعبيرى خاص لهذه الشخصيات نفسها.

و- **الحشد الأسلوبى وديناميةالنحو**؛ أخذ النمو فاعليته وديناميته المعبرة فى التكوين الأسلوبى من عناية الإمام (عبد القاهر الجرجانى)؛ والذى أشار ببساطة «**أنَّ النظم (وهو الإبداع الأسلوبى) لا يعدو أن يكون وضع الكلام الوضع الذى يقتضيه (علم النحو)**»[2]. وليس ذلك فقط هو ما يريده (عبد القاهر الجرجانى) إنما يريد أن يعرف الناظم العمل على قوانين النحو وأصوله، والتعرف على منهاجه التى نُهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التى رُسمت[3].

وفى الرواية - الطوق والأسورة - نرى عناية فائقة من مؤلفها بالجوانب النحوية، فالرواية كلها – بداية – جملة نحوية كلية مركبة تركيبًا سلسًا جميلاً، قد خضع لحسٍّ نحوى

---

(1) ميخائيل باختين؛ الكلمة والرواية، ترجمة: يوسف حلاق، وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، 1988م، ص108.

(2) عبد القاهر الجرجانى؛ دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود شاكر، مكتبة الخانجى، القاهرة، 1984م، ص80.

(3) نفسه؛ ص80.

واعٍ؛ هذا من جهة.. ومن جهة أخرى؛ فإن اللغة الداخلية قد عنى بها كاتبها من الجوانب النحوية عناية فائقة، كذلك فجاءت مُحكمة الصنع، فالمحيط النحوى دقيق منظَّم، ولكن بداخله الجوانب الإبداعية الخاصة. ومن هنا فإن **نظرتنا إلى الحشد والتكوين النحوى سيأتى فى اتجاهين:**

الأول: الشكل النحوى الكلى للنص الروائى؛ وقد تشكل هذا الشكل من جملة فعلية، وكذلك جملة اسمية؛ فالجملة الفعلية تكون الفاعل فى الرواية، وقد تكون هذا الفاعل من شخصية (مصطفى)، البطل الحاضر الغائب والمحرِّك لكل خيوط ومساحات الرواية رغم وجود الأب المتهدم، والأم الحزينة فعلاً، فهو الفاعل الحقيقى لدينامية الرواية كلها، وإذا كان الفاعل – هذا – يُعَدُّ بنية رئيسية فى الرواية فإن الوظيفة البنائية – كما يُشير (تينيانوف **Tynianov**) لعنصر من الأثر الأدبى كنظام هو إمكانية دخوله فى علاقة متبادلة مع عناصر أخرى لنفس النظام وبالتالى مع النظام بأكمله[1].

والفاعل فى الرواية بنية ولكنها بنية أساسية تتصل بعلاقات فاعلة قوية مع العناصر الأخرى، هذه العلاقة تأتى من خلال وظيفة الفاعل فى الجملة المسماة بـ«الفعلية». فالفاعل محرك لطبيعة الحدث وانطلاق الأجزاء، والعناصر متجهة نحوه تدور فى فلكه. فالأحداث فى مكان المفعول به فى مستوى الجملة الفعلية، كما تأتى الشخصيات المتأثرة بدفع الشخصية الأساسية (البطل) فى هذا الموقف كذلك. إنَّ الفاعل هو المسند الذى يُسند إليه أمور الفعل وحركته فى الزمان والمكان.

وإذا كانت الرواية كلها جملة اسمية من حيث الإسناد، فإن البطل أو الشخصية الرئيسية فيها تُعَدُّ هى المبتدأ، أو ما يسمى عند النحويين بالعمدة، و(مصطفى) فى رواية «الطوق والأسورة» هو عمدة الفعل الروائى كله، وإنْ حاول المؤلف أن يبتعد عن ذلك قليلاً، ولكن سيطرة الشخصية هذه بادية فى كل فعل من أفعالها.

---

(1) نقلاً عن توفيق الزيدي؛ اللسانيات فى النقد العربى الحديث، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1984م، ص139.

والمبتدأ فى الاصطلاح النحوى اسم (معرفة)؛ يُسند إليه خبر يعرفه أو يحكم عليه، ولهذا كان له أكثر من خبر. والرواية بأقسامها تقدِّم أخبارًا متعددة للمبتدأ (مصطفى). وبهذا التكوين النحوى البلاغى استطاع المؤلف أن يمسك بعناصر النص الروائى كله بكل قوة فجاء وحدةٍ واحدة (جملة واحدة) بل هى جملة مكثفة.

الاتجاه الثانى: ويأتى هذا التكوين مع النص التعبيرى من حيث استخدام الجُمل الداخلية له. وقد استطاع (يحيى الطاهر عبد الله) توظيف المجالات النحوية؛ من تقديم وتأخير وتنكير وتعريف وحذف، وغير ذلك من مجال الاستخدام النحوى الدال والمعبر.

ففى مطلع الرواية – كما رأينا – نرى التركيز على التقديم والتأخير؛ حيث الإشارة إلى شدة الغربة، والرحيل القهرى .. (مع الرجال رحل مصطفى إلى السودان)، كما نرى – كذلك– التركيز على اسم الإشارة الدالة على التركيز المكانى وأبعاده وذلك فى قوله عن الأم المتأثرة بطبيعة الغياب؛ يقول: (عقل حزينة مع ابنها؛ هناك فى البلاد البعيدة... وأُذُنها اليمنى التى تسمع – هنا – مع الحَمَام الذى يهدل (المُلك لله .. المُلك لله)[1].

وبالطبع فإن الكاتب ركَّز على التراكيب الجملية وشبه الجملية؛ فنرى الإشارة (هناك) حيث الغرض المقصود عند الكاتب الدال على البُعد، على الرحيل والذهاب، ثم المعاناة؛ معاناة الأم بسبب هذا البُعد والذى كثف باستخدام اسم الإشارة البعيدة. ويأتى اسم الإشارة الثانى (هنا)؛ حيث الدلالة على الوجود الآتى فنرى ربط الإشارة بالصوت القادم من هديل الحَمَام (المُلك لله .. المُلك لله). وبهذا التعبير الشعبى تتداخل الوظائف؛ وظائف الإشارات مع الصوت الدال على اليقين وضرورة الامتثال لما حادث من ذهاب، هذا بجانب التعبير عن الحذف، وكذلك التسليم بمقدرة الله سبحانه وتعالى، وذلك فى الاستخدام النحوى المعروف فى الجملة الاسمية (المُلك لله).

---

(1) الطوق والأسورة؛ ص7.

ومن الاستخدامات النحوية الأخرى تركيزه على حركية الأفعال المختلفة الماضية والمضارعة، وأفعال الأمر كذلك يقول عن استخدام الفعل الماضى من حيث الدلالة التعبير على الذهاب، وأيضًا عندما يتحدث عن حال (بخيت البشارى): صار بعد العمر الذى مَرَّ كالقُفَّة، ترفعها من مكان به شمس، وتصنعها بمكان به ظل، يرقب الشمس الجارية فى السماء»[1].

فالفعل «صار» دلَّ على التحول الواقع الآن مع تلك الشخصية، ثم جاء الفعل المضارع الذى يلحّ عليه – هنا – فى قوله: ترفعها، ثم تضعها، يرقب...

وكلها أفعال جاءت لدلالات بلاغية من حيث الحركة الاستمرارية المتكاثفة بشكل ترتيبى أخص يقصده الكاتب: ترفعها + تضعها + يرقب + يصرخ (بعد ذلك). فهناك نرى نظام الترتيب المقصود من حيث تحقيق الهدف الحدثى الخاضع لنظام خاص يقصده الكاتب.

وليس هذا الأمر صدفة جاءت وحيدة فى الرواية، وإنما هو قصدٌ بلاغى، حيث توظيف حركية الزمن مع الفعل، وما يترتب على استخدامه من استنتاجات مقصودة، يقول على لسان (حزينة) فى خطابها لابنتها (فهيمة): «الرجل منهم يُفْلِح أرضه.. يحرثها ويرمى البذور ويتابع الرى .. ثم يحصد، هل يُفْلِح الحدَّاد أرضه»![2].

فالأفعال المضارعة جاءت منتقاة ومرتبة ترتيبًا حديثًا خاصًّا هكذا:

يفلح ⟵ الأرض

+ يحرث ⟵ الأرض

+ يرمى ⟵ البذور

+ يتابع ⟵ الرى

يحصد ⟵ الثمرة

---

(1) نفسه؛ ص7.

(2) نفسه؛ ص420.

إن الأفعال المستخدمة فى هذا التعبير عملت على إعطاء إيحاءات خاصة، الأمر الذى أبعد الخجل عن الابنة فتحدثت مع أمها القائلة. وبجانب هذا الهدف فإن الأفعال قد ارتبطت بشكلٍ واعٍ ومقصود بالتعبير البلاغى، حيث الحرص على رسم الصورة الاستعارية للمرأة، وهى الأرض تأثُّرًا بالقرآن الكريم: ﴿نِسَآؤُكُمْ حَرْثٌ لَّكُمْ فَأْتُوا۟ حَرْثَكُمْ أَنَّىٰ شِئْتُمْ﴾ [البقرة:223].

وقد أدَّى استخدام الأفعال وتتابعها فى هذا التعبير إلى رسم عناصر الترشيح المقصود فى رسم هذه الاستعارة.

ويعتمد (يحيى الطاهر عبد الله) على الفعل الماضى كذلك وتكراره؛ يقول عند لقاء (مصطفى) بأمه: «طافت بالمكان روح بخيت البشارى الأب والزوج، وطافت بالمكان روح فهيمة؛ البنت والأخت.. وقالت الأم: يا حبيبى، يا كل الأحبة»[1].

وبجانب هذا الاستخدام المقصود لبلاغة التعبير بالفعل تعتمد الرواية – كثيرًا – على استخدام الجُمل الاسمية، حيث تبدأ – كثيرًا – على استخدام الجُمل الاسمية، حيث تبدأ كثير من الجُمل والمشاهد بالاسم أيضًا فى رغبة ملحَّة لعمل ثوابت معينة ومقصودة.

ومنها: تعبيره عن دوافن شعورية تجاه الشخصيات... يقول عند وصفه لعالَم (نبوية): «عالَم نبوية: ضيق بيتهم، كرمة النخل، بيت الشيخ الفاضل، النهر – لكنها ترى عالمها شديد الاتساع»[2].

فالبداية بالاعتماد على الجملة الاسمية، حيث المبتدأ القائم على الإضافة المحددة لطبيعة المكان (عالَم نبوية)، وهو حيز مكانى ضيق يأتى مع المساحة المكانية الكلية للرواية – فالمبتدأ دلَّ على محدودية هذا العالَم الذى تعيشه الشخصية... ويعتمد الكاتب على توالى الجُمل الاسمية مولِّدًا من هذا التوالى بلاغة تعبيرية للتعبير عن الحركة المعروفة والمكررة والثابتة كذلك فى حيز الطبيعة بأبعادها، يقول عن حركة الطبيعة: «الشمس ترمى باللون فى الماء...

(1) الطوق والأسورة؛ ص124.
(2) الرواية؛ ص93.

وطيور الماء ترفرف بأجنحتها وتلتقط السمك الميت الكافى... والمراكب بأشرعتها البيضاء المنفوخة بالهواء... والجبل الكبير، والرمال الصفراء على البر والآخر والبيوت صغيرة تحت الجبل كأنها الماعز فى المرعى»[1].

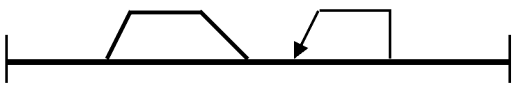
فكل هذه المكونات الأسلوبية أمور تشغل بال الكاتب وحركات الجُمل – كما يقول جرييه –، وكذلك البناءات والتراكيب اللغوية فكلها أمور تكمُن فى رأس الكاتب وتلح عليه، تُشغله تمامًا، كما تُشغل الألوان والخطوط رأس المصور[2].

إذن فكل التراكيب، وكل هندسة تعبيرية هى فى المقام الأول أشكال فى ذهن المبدع، تلحّ عليه إلحاحًا، تُشكل رؤيته فتخرج فى هذه الأساليب. إن كل تشكيل للأسلوب فى الرواية هو – بالضرورة – تشكيل بلاغى له أبعاده.

(1) نفسه؛ ص94.

(2) آلان روب جرييه؛ نحو رواية جديدة، ص49.

والأسورة) لها هدفها البلاغى من حيث قطع جوانب الإملال المتولِّد من طبيعة الحركة المتشابهة؛ والقائمة على تراسل المواقف حتى يصل الأمر إلى نهايته.



حركة السرد المتراتبة وكسرها من خلال
تداخل حكايات سردية أخرى

لقد عمد الكاتب إلى طريقة القفز المفاجئ للسرد؛ صانعًا بذلك حركة تنشيط لدينامية السرد نفسه.

- 2 -

ويعتمد التنشيط السردى فى رواية (الطوق والأسورة) على اتجاهات فنية متعددة، عمد إليها الكاتب ليصنع بلاغة سردية مميَّزة؛ ومن هذه الاتجاهات:

أ- **يعتمد الكاتب على إدخال الشخصيات فى رسم خيوط السرد**؛ وكذلك تشابكها، إمَّا بالحكى - كما أشرنا – أو بالاعتماد على إبداء الآراء؛ وهو ما عُرف مصطلحًا «بوجهة النظر **Point of view**».

ويأتى ذلك فى حديث الشخصية عن الشخصيات الأخرى؛ حيث يندفع السرد ووقائعه وفقًا لهذه الآراء النابعة من هدف وغرض الشخصية، ويبدو ذلك واضحًا عند (الحدادة)؛ والتى تُبدى رأيها واضحًا خفيًّا أمام أخيها (الحداد) فى زوجته (فهيمة)، فتنطلق الأحداث، ويأخذ السرد طبيعة معينة بناءً على هذه الدوافع الذاتية. وقد أدى هذا التدخل بوجهة النظر إلى حركية معينة للحدث، فقد كان لرأى الحدادة أثره الخاص فى دفع أخيها (الحداد) لتطليق (فهيمة)، كما كان له أثره أيضًا فى دفع ابنها (السعدى) لقتل (نبوية).

المراجع والمصادر

أولاً -المصادر :

1- **القرآن الكريم.**

2- ابن منظور؛ **لسان العرب**، دار المعارف، القاهرة، 1987م.

3- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ؛ **البيان والتبيين**، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجى، القاهرة، 1973م.

4- الطاهر بن عاشور؛ **تفسير التحرير والتنوير**، الدار التونسية للنشر، تونس، ب. ت.

5- عبد القاهر الجرجانى؛ **دلائل الإعجاز**، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجى، القاهرة، 1984م.

6- مجدى وهبه؛ **معجم مصطلحات الأدب**، دار لبنان، بيروت - لبنان.

7- يحيى الطاهر عبد الله؛ **الطوق والأسورة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1971م.

ثانيًا - المراجع:

أ- المراجع العربية:

1- جابر عصفور؛ **قراءة التراث النقدى**، دار سعاد الصباح، القاهرة، 1992م - **المرايا المتجاورة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984م.

2- جوزيف شريم؛ **دليل الدراسات الأسلوبية**، بيروت، لبنان، 1979م.

3- حسن البحراوى؛ **بنية النص السردى**، المركز الثقافى العربى، بيروت، لبنان، 1991م.

4- خالدة سعيد؛ **حركية الإبداع**، دار العودة، بيروت، 1979م.

5- سعيد ياقطين؛ **تحليل الخطاب الروائى**، المركز الثقافى العربى، بيروت - لبنان، 1991م.

6- سيزا قاسم؛ **بناء الرواية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984م.

7- صلاح فضل؛ **بلاغة الخطاب وعلم النص**، عالم المعرفة، الكويت، 1992م.

8- طه وادى؛ **دراسات فى نقد الرواية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989م.

9- عبد الله الغذامى؛ **ثقافة الأسئلة**، النادى الأدبى، جدة - المملكة العربية السعودية، 1992م.

10- عز الدين إسماعيل؛ **الأدب وفنونه**، دار الفكر العربى، القاهرة، 1976م.

11- على الراعى؛ **الرواية فى الوطن العربى**، دار المستقبل، القاهرة، 1991م.

12- نازك الملائكة؛ **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، 1978م.

13- نبيلة إبراهيم؛ **فن القص بين النظرية والتطبيق**، دار غريب، ب. ت - **نقد الرواية عن وجهة نظر الدراسات اللغوية**، دار غريب، ب. ت.

14- يمنى العيد؛ فى معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت - لبنان، 1985م.

ب - المراجع الغربية المترجمة :

1- آلان روب جيرييه؛ **نحو رواية جديدة**، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، القاهرة، ب. ت.

2- أرنت فيشر؛ **ضرورة الفن**، ترجمة: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1971م.

3- ت. تودوروف؛ **مفهوم الأدب**، ترجمة: منذر عياشى، النادى الأدبى، جدة - المملكة العربية السعودية، 1990م.

4- جان ريكاردو؛ **قضايا الرواية الحديثة**، ترجمها وعلَّق عليها: صباح الجهيم، دمشق - سوريا، 1977م.

5- رومان جاكيسون؛ **قضايا الشعرية**، ترجمة: محمد الولى ومبارك حنوز، دار المعرفة الأدبية، المغرب، 1988م.

6- رولان بارت؛ **النقد البنيوى للحكاية**، ترجمة: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت - لبنان، 1988م.

7- رولان بارت؛ **درس السيمولوجيا**، ترجمة: عبد السلام بن عبد العال، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986م.

8- شكرى عياد؛ **اتجاهات البحث الأسلوبى**، اختبار وترجمة وإضافة، الرياض، م.ع.س، 1983م.

9- غاستون بلاشار؛ **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية، بيروت - لبنان، 1985.

10- ف. م. مانيس؛ ت. س. إليوت؛ **الشاعر الناقد**، ترجمة: إحسان عباس، المطبعة العصرية، بيروت - لبنان، 1965م.

11- م. ر. ألبيرس؛ **تاريخ الرواية الحديثة**، ترجمة: جورج سالم، بيروت - لبنان، 1967م.

12- ميخائيل باختين؛ **الخطاب الروائى**، ترجمة: محمد براءة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1987م.

13- ميخائيل باختين؛ شعرية ديستوفسكى، ترجمة: جميل نصيف، دار توبقال، المغرب، 1989م.

14- ميخائيل باختين؛ **الكلمة والرواية**، ترجمة: يوسف حلاق، وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، 1990م.

15- ميشال بوتور؛ **بحوث فى الرواية الجديدة**، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت - لبنان، 1971م.

16- ميشال فوكو؛ **نظام الخطاب**، ترجمة: محمد سيلا، بيروت - لبنان، 1984م.

17- **نصوص الشكلانيين الروس**، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العلمية، بيروت - لبنان، 1982م.

18- ميشيل زيرافا؛ **الأسطورة والرواية**، ترجمة: صبحى حديدى، دار الحوار، اللاذقية - سوريا، 1985م.

المقالات:

1- المقالات العربية :

1- سامية أسعد؛ **القصة القصيرة وقضية المكان**، فصول م2، يوليو، القاهرة، 1982م.

2- سيزا قاسم؛ **المفارقة فى النص العربى المعاصر**، فصول م، ع2، القاهرة، 1982م.

3- صبرى حافظ؛ **الحداثة والتجسيد المكانى فى الرواية**، فصول، م4، ع4، 1984م.

4- صبرى حافظ؛ **قصص يحيى الطاهر عبد الله الطويلة**، فصول م2، ع2، 1982م.

5- فتحى التريكى؛ **نشوء المفهوم والمقولة وسيرورتها فى مختلف التشكيلات الخطابية**، ضمن كتاب «القضية الاصطلاحية»، سلسلة بحوث ودراسات المصطلح العلمى، بيت الحكمة، تونس، 1989م.

6- فردوس البهنساوى؛ **عناصر الحداثة فى الرواية**، فصول، م4، ع4، 1984م.

2- المقالات الغربية المترجمة:

1- آلان تيف؛ **تقنيات الرواية**، ضمن كتاب «أشكال الرواية الحديثة»، ترجمة واختيار: المانع، بغداد - العراق، 1978م.

2- برسى لوبوك؛ **نقد الرواية**، ضمن كتاب «نظرية الرواية فى الأدب الإنجليزى»، ترجمة: أنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1971م.

3- ت. تودوروف؛ **تعريف الخطاب**، ضمن كتاب «اللغة والخطاب الأدبى»، المركز الثقافى العربى، بيروت - لبنان، 1992م.

4- توماشفسكى؛ **نظرية الأغراض**، ضمن كتاب «نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العلمية، بيروت - لبنان، 1982م.

5- مارك شو؛ **التكنيك بوصفة كشفًا**، ضمن كتاب «أشكال الرواية الحديثة، ترجمة: نجيب المانع، بغداد - العراق، 1978م.

6- ليون سيرفلبان؛ **المشهد الروائى**، ترجمة: يوسف حلاق، الثقافة الأجنبية، بغداد- العراق، 1983م.

ثانيًا: المراجع الأجنبية :

- Webester-s dictionary tenth edition U.S.A.

- Angesta Baker and Elen Freene: The story telling, London, 1977.

- A. M. Wazzan, The Study of Eiction essay edited, Makkah U. S. A. 1982.

- Brook and warren, Modern Rhotoric, U.S.A. 1972.

- D. Mucuk the compass of irony, London, 1980.

- Frank Kermode, Novel narrative, in the book theory of novel, by John Halprin, London, 1973.

- H. Show, Consice dictionary of literary terms, U.S.A. 1960.

- J. Muck arorvsky, stand and language, and poetic language, in the book of linguistics and literary style, by, D. C. Freeman, London, 1970.

- Janathan, R. The Technique of modern Fiction, U.S.A. 1973.

- K, N. The nature of narrative, U.S.A. 1973.

- L.A. Richard practical critiarm, London, 1970.

- M. Boutons, The anatony of poetry, London, 1979.

- R. Fowler, linguistics and the novel, London, 1976.