

المحصلات

obeikandi.com

وتأتى محصلات هذا العمل فى العناصر الآتية:

العنصر الأول - منهجية العنوان والبحث :

- 1 -

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

وتتمثل آليات الرواية فى مواد صناعتها من الشخصية وطبيعة السرد، وفضاءات التعبير من رسم المشاهد، ودينامية الزمان والمكان.

لقد عمد الدرس البلاغى قديماً إلى اقتطاع الشواهد المؤكدة لموضوعات هذا الدرس، حتى أصبحت - كما يقول «Leech» - مواد متحفية؛ جدير بها أن تُوضع فى متاحف معينة لتعبّر 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 الإبداعية. فالرواية انطلاقاً من هذه الرؤية وحدة بلاغية كلية، تعمل كل بنية فيها على إفراز (دينامية) خاصة، تتناسك 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.

وانطلاقاً 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 في مجرد الجملة الشاهدة على موقف بلاغي معين. فتكون الجملة بذلك مجالاً فرداً لنقطة واحدة مقصودة.

- 2 -

فبلاغة الرواية - إذن - هي «دينامية» التشكيل لجميع عناصرها، فالنص الروائي من هذه الزاوية، يُعدُّ وحدة واحدة، أو جملة واحدة لها طولها المقصود؛ ويدخل في هذه الدينامية ما عُرف في الدراسات النقدية «من النمو، والحوار، والتناسل، والصراع، والحركة والسير، والانسجام»⁽¹⁾.

وهذه الأمور قد نقلت من حيزِ الدرس الفيزيائي إلى حقلِ الدرس الأدبي، وينقلها إلى هذا الميدان (الأدبي)؛ فقد دبت الحركة في طبيعة الدرس التحليلي بصفة خاصة، والرؤية البلاغية في وظائفها تجمع كل هذه العمليات الصانعة لبيولوجية النص، والرابطة لعناصره.

البلاغة في الرواية = كل عناصر الدينامية (كل آليات التعبير التشكيلي)، إنها - إذن - تقنية لها خصوصية إبداعية، تقوم على أسس، ووحدات يوظفها الكاتب برؤاه.

العنصر الثاني - حركية السرد وصناعة الخطاب :

- 1 -

الرواية في ذاتها ليست إلا تشكيلاً سردياً خاصاً، «والنظرية السردية هي نظرية بنوية وعلاقية، ومن ثمَّ فإن توضيحها يحتاج إلى هندسة الموقع»⁽²⁾. فالحديث عن السرد - إذن - كما رأينا في التناول الإجرائي لدرس الرواية في البحث لا يقوم إلا على افتراضات معينة، كما تقوم النظرية الرياضية على مجموعة افتراضات خاصة تُحقق نتائجها العلمية؛ فالهندسة السردية المكوّنة لنظريتها لا تقوم كذلك إلا على مجموعة افتراضات، وهذه الافتراضات قابلة للتبديل، وكذلك التعديل.

(1) محمد مفتاح؛ دينامية النص، المركز الثقافي بيروت - لبنان، 1987 م، ص 7.

(2) نفسه؛ ص 120.

إنَّ وضع السرد في دائرة (Narration) في دائرة الدرس البلاغي؛ والحديث كما يُشير إلى ذلك المؤلفان (Warene and Brose) في قلب دائرة البلاغة الحديثة لأمر يدعو إلى إعادة تقييم الخطوات الإجرائية الخاصة بالتناول التحليلي، فالسرد خطاب روائي؛ أى له من الخطاب أصوله وتكوينه كما أن له من الرواية عناصرها وحوافرها المميزة، والخطاب - كما يقول تودوروف -: «أى منطوق أو فعل كلام يفترض وجود راوٍ ومستمع عن الخطاب، وفي نية الراوى التأثير على المستمع بطريقةٍ ما»⁽¹⁾.

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

إن كل ما صنعه (يجبى الطاهر عبد الله) في حركية السرد يعود إلى رؤيته الإبداعية، والتى تمثّل الرؤية البلاغية لطبيعة دينامية السرد، حيث صنع مشاهد مشكّلة اعتمدت على طبيعة اللغة المشكّلة؛ 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 إلّا جهد الروائى الدال على درجة البراعة عنده يجمع بها الأصوات والزمان بجانب شخصية المكان وامتداده.

لقد عنى (يجبى الطاهر عبد الله) ببلاغة التركيب السردى والتمثّلة 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 العربى، بيروت - لبنان، 1992م، ص 67.

(2) رولان بارت؛ النقد البنيوي للحكاية؛ ص 148.

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



حركة السرد المترابطة وكسرها من خلال
تداخل حكايات سردية أخرى

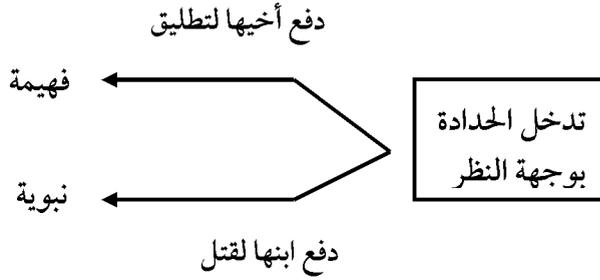
لقد عمد الكاتب إلى طريقة القفز المفاجئ للسرد؛ صانعًا بذلك حركة تنشيط لدينامية السرد نفسه.

- 2 -

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

أ- يعتمد الكاتب على إدخال الشخصيات فى رسم خيوط السرد؛ وكذلك تشابكها، إمّا 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)؛ والتي تُبدى رأيها واضحًا خفيًا أمام أخيها (الحداد) فى زوجته (فهيمة)، فتنتقل 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) لتطبيق (فهيمة)، كما كان له أثره أيضًا فى دفع ابنها (السعدى) لقتل (نبوية).



ب- الاعتماد على الرسائل المتكررة في الرواية خاصة رسائل (مصطفى) - البطل - لأهله؛ فالكاتب يوظفها توظيفاً سردياً؛ خاصة أنها تأتي لتدفع الحدث وتنشط حركته وفاعلية (التصوير)... تقول رسالة (مصطفى) عند علمه بموت أبيه: «لم أصدق ولن أصدق، والذى حَيٌّ؛ لكنه بعيد، وأنتم بعيدون، وتلك إرادة الله، كان يجب على 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 بدّل العبارات الباقية على شعور رحيل والده، ولكن في هذه الرسالة - من تلك الشخصية (مصطفى) - تؤدي إلى تهدئة الموقف، فتنتقل العملية السردية إلى اتجاهات أخرى تتمثل في الخطوات المباشرة والمعبرة عن جريان الحياة.

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

(1) الطوق والأسورة؛ ص 34.

الصوفية في المكان المسيطر على حدود الرواية بأبعادها، كما نرى الاتجاه إلى مشايخ آخر يعملون بقدراتهم والاعتقادات الشعبية فيهم، فهناك الشيخ (العلمي) الذي يأخذ حيزاً شعبياً كبيراً أيضاً فيأتي دوره بعد شيخ الطرق الصوفية، ولذلك نرى حركية السرد تتوجه عنده كذلك، خاصة عندما تتعقد الأمور، ولهذا ارتبط ارتباطاً متلاحماً مع بعض الشخصيات؛ خاصة شخصية (حزينة) والتي تدخل في جو الصراع المعروف في الرواية مع الحدّادة، وهي الجانب الضدى الآخر. ويستطيع الكاتب أن يصنع من هذا الصراع مجالاً سردياً معيناً كذلك، مما أعطى للسرد حركة وطبيعة نشطة لها خصائصها المميزة. ومن هنا نرى بلاغة حركية تتمثل في هذه العناصر الشعبية الدافعة لحركة السرد، فتأتي بلاغة التعبير التندافعي، مما يجعل حركة سير الرواية لا تقف عند حركة رتيبة تؤدي إلى إضعاف الطبيعة السردية. فالبلاغة - هنا - تأتي من بث دينامية النشاط السردى القائم على تنوعات عناصره، حيث الاعتماد على مواد معينة لا تتكون من مجرد الجملة أو الشاهد البلاغي، فالبلاغة تتعامل مع السرد ومواده حيث يعطى لكل مادة وظائفها الإبداعية. والتي تتناسق مع نسق النص الكلي، أو ما عُرف بهندسة الموقع ذاته، تلك الهندسة التي تصنع طبيعة البلاغة في الرواية، فالنظرية السردية - عند كريباس كما ناقشها بنيطو - هي نظرية بنيوية وعلاقية، ومن ثمّ فإنّ توضيحها يحتاج إلى هندسة الموقع⁽¹⁾. وهذا أمر حرص عليه (رولان بارت) حرصاً شديداً، حيث توضع لكل حركة أو بنية في الرواية ووظائفها العلائقية مع البنى الأخرى⁽²⁾.

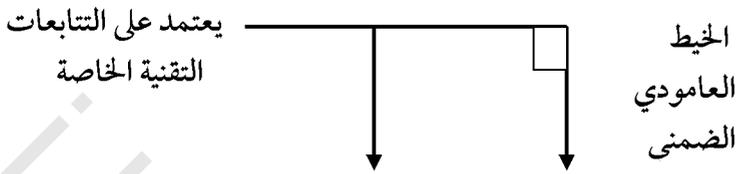
فالبلاغة السردية تعتمد على (هندسة) حركية، وهذا ما أصر عليه (بارت) إصراراً كبيراً عند وصفه لطبيعة السرد واعتباره هندسة معينة - «فإن يفهم المرء سرداً معيناً، لا يعنى فقط أن يتتبع تحلل التاريخ، بل أن يعترف بوجود (مراتب) ثم تسقط التتابعات الأفقية للخيط الإنشائي على محور عامودي ضمناً»⁽³⁾.

(1) محمد مفتاح؛ المرجع السابق؛ ص 121.

(2) رولان بارت؛ المرجع السابق؛ ص 119.

(3) رولان بارت؛ نفسه، ص 99.

وتعبير (بارت) - هنا - من حيث الإشارة إلى تتبع حركة السرد، والتي هي - في المقام الأول - هندسة تعامدية؛ تتعامد الأفقى أو الخيط الأفقى الواضح على الخيط العمودى المفهوم ضمناً.



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

إذن فكل عناصر السرد التى يقدمها الكاتب ليست عناصر تتبعية بقدر ما هى عناصر هندسية تصنع تشكيلاً مصمماً تخضع للدقة المتناهية. فالوصف والمفارقة، وقطع السرد الحدثى، والانتقال من حكى لآخر، وتتبع الشخصيات، وصراعاتها كذلك يخضع لهندسة صناعة المستويات التعبيرية فى الرواية. وهذا ما يعنيه (كرياس) 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 انطلاقاً من مراكز حركية مقصودة صانعاً دوائر منداحة ومنتاخلة، بل ومتشابكة مع بعضها البعض بقوة. وبالطبع فإن هذه الحركة الدائرية ومراكزها لونها 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، والذي كَوَّنه الكاتب في دائرة الطوق والأسورة.

فالتدوير السردى مقصود في الرواية؛ بداية من العنوان المكثف والبدال على هذا التدوير الثنائى (الطوق + الأسورة).. ويمتد التعبير الدائرى مع العناصر الأخرى: (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 غريباً مثلما بدأ في رحلته.

وتتميز رواية «الطوق والأسورة» بحركة سردية لها مراكز تنطلق منها وتقف عند أخرى، وتبدأ الحركة السردية من قرية (مصطفى) هناك في الأقصر، حيث حركية الحياة الموسمية، وكذلك فالانتقالات المتصلة بالبطل - الحاضر الغائب - تتشكل من هذه النقطة الروائية، من بلدته في 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 تمثل ثنائية الموقف، وهى ثنائية بلاغية تمثل الفعل وحركته نحو تحديد دائرة المكان المتصل بدائرة الحركة التعبيرية، فالكاتب يصمم في روايته هذه على أن يمسك جيداً بخيوط الحدث؛ صانعاً رؤى جديدة ومشاهد مقصودة. ولهذا نرى العناية الخاصة بالرصد، وكذلك التصوير، والحركة.. فقد اعتمد على رصد الحركة التكوينية داخل الرواية ويحوها إلى رؤى تعبيرية تمثل بلاغة معينة. ومن هنا كان الجانب التصويرى والعناية يأخذ المشاهد والعمل على متابعتها تتابعاً ملحوظاً، حيث يعمل على رسم هندسة معينة، لها قوة السيطرة على فعل الحدث والحركة في الرواية. ولهذا كانت العناية الكبيرة بالحركة الاستمرارية، والاندفاع التراتبى، وبجانب ذلك نرى العناية - أيضاً - بالمفارقة وبالدفع الضدى المولّد 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 واضحاً في طبيعة الحركة في «الطوق والأسورة»، فالمحيط الدائرى في الرواية محيط دائرة الحركة، وهى سمة خاصة في الطوق والأسورة.

وبجانب هذه الحركية السردية المتواصلة نرى عناية الكاتب في رسم حُب المكان ونقل هذا الحب الخاص من خلال الاعتماد على بلاغة الوصف؛ الوصف الاستقصائي، والذي يتم عن حُب (يحيى الطاهر عبد الله) لأرضه ولآثاره التي 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 المقدّسة، وطريق الكبّاش، والبر الغربي. وذلك بجانب الجو الخاص الذي يرسمه الكاتب ليربط بين حركية التاريخ قديماً وحديثاً. لقد صنع (يحيى الطاهر عبد الله) رؤيته المقصودة من حيث نقل حُبه لكل هذه الأماكن التاريخية إلى المتلقي، معتمداً في ذلك على تنوع أسلوب العرض المفعم بعاطفة خاصة، تلك العاطفة التي تدفع فعل السرد ليتشكل برؤية مقصودة.

العنصر الثالث: الأسلوب وفاعليته :

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

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

أ- **العنوان**؛ يأتي العنوان - كما رأينا من خلال درسنا التحليل للرواية - كفاتحة مهمة للدخول في نسيج النص (نص الرواية) ذاتها، إنه أول الدوائر المرسومة بهندسة ثنائية «الطوق + الأسورة»، وكلاهما طوق - كما رأينا - يُرسم بإحكام، فيدخل كاستعارة مقصودة من الكاتب تولّد الدلالات الكثيفة بعلاقاتها مع نسيج النص بخيوطه المتشابكة والواضحة. ولا نفهم الوظيفة الإبداعية الكثيفة للعنوان إلاّ من خلال إسقاطه عمودياً على النص الكلى،

حيث التفاعل القرائي. بين العنوان كمفتاح مهم للولوج في درب النص المرسومة بهندسة لا تأتي أبعادها بدون فهم العنوان.

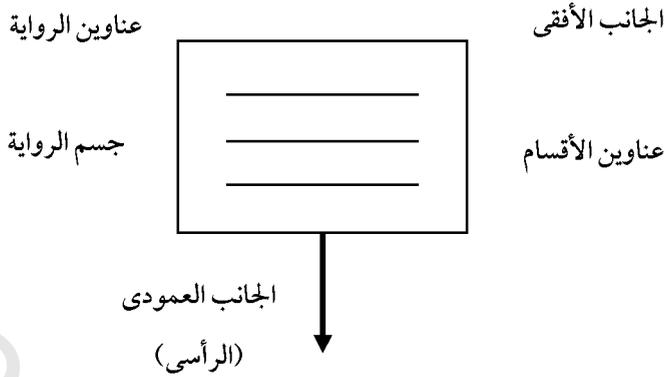
وإذا كان العنوان في الرواية يُعدُّ حلقة الوصل الأساسية للدخول في متنها فإن الشكل العام لتكوينها يخضع للأسلوب الكلي، المتمثل في الشكل أولاً؛ حيث تصميمه واختراعه، ثم الشكل الداخلي والمعتمد على اللغة المعبرة - «فالأسلوب والأسلوب وحده، هو المسئول - هذا إن شئنا أن نستخدم كلمة المسئولية التي يستخدمها اعتباطاً هؤلاء الذين يتهموننا بعدم إنجاز مهمتنا ككُتَّاب. إنَّ الكلام عن مضمون الرواية وكأنه شيء مستقل عن الشكل يعنى أننا نُخرج الرواية من ميدان الفن تماماً»⁽¹⁾. فالشكل الهندسي للرواية، من حيث التصميم والتقسيم؛ تقسيم العمل الروائي إلى أجزاء تتنامى مع بعضها البعض من خلال حركة هندسية تحتوي على إشارات مقصودة لطبيعة صناعة جسم هذا العمل، وتصميمه تصميمًا خاصًا جاء على هيئته هذه «فالشكل مقوم أساسى للرؤية الجمالية للعمل الأدبي»⁽²⁾. إذن فالشكل الهيكلي للعمل ودراسته من الأمور الأولية التي تعمل على حصر الوعاء الفني المشكَّل للعمل ذاته، «ففى الشكل أيضًا يكمن المعنى (المعنى العميق) للعمل»⁽³⁾.

ب- ويتصل العنوان (الطوق والأسورة) مع الشكل الكلي المصنوع بهندسة للرواية، من حيث الإسقاط الهندسى الأفقى على الرأسى، وبذلك تتولد عناصر بلاغية تأتي 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 يُعدُّ هندسة تفاعلية بين الحركة الثنائية الاتصالية.

(1) آلان روب جيريه؛ نحو رواية جديدة؛ ص 50.

(2) يُنظر: M. B. Oulton's the Anatomy of poetry, London, 1979, p7.

(3) آلان روب جيريه؛ المرجع السابق؛ ص 49.



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

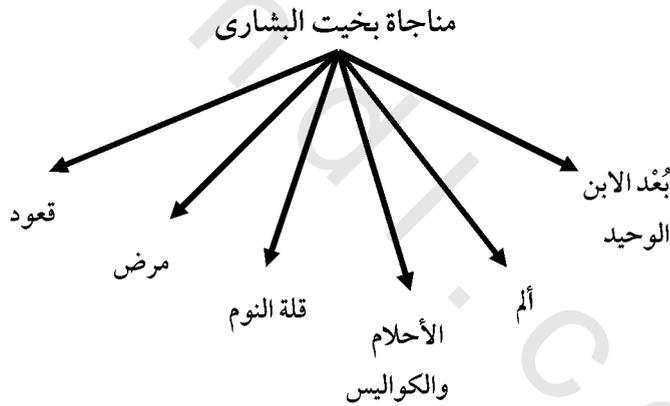
فالعنوان - كما رأينا - استعارة تعمل على بناء استعارة كبيرة (هي النص)، فكل حركة النص تتجه بتركيبها لإيجاد خطى التوسع والامتداد الدلالي لتحقيق الطوق المفروض، والذي جعله المؤلف آلية مهمة = آلة بلاغية تعمل على التضييق والاختناق.

ج- الأسلوب وعناصر الحشد في الرواية؛ عمل (يحيى الطاهر عبد الله) على حشد عناصر أسلوبية متعددة، وتأتي هذه العناصر متداخلة، بل ومتناسكة في نسيج خاص؛ ومن هذه العناصر:

[المناجاة، والحركة الأسلوبية الداخلية للشخصية]. يعتمد الكاتب في «الطوق والأسورة» على كثافة المناجاة (اللغة الداخلية والأسلوب الانزياحي) الخاص للشخصية، وتأتي لغة المناجاة هذه محملة بالرغبات الخاصة الدفينة للشخصية المتحدثة إلى نفسها، وهذه التقنية الأسلوبية قد أوجدت ما عُرف بـ«بلاغة الصمت»، ولكنه الصمت المتحدث وليس الصمت السلبي لطبيعة السكون. وقد اتنابت المناجاة شخصيات الرواية؛ فبدت أسلوباً مقصوداً يمثل وجهة النظر «Point of View»، ولكنها وجهة نظر ذاتية، وليست خارجية

تأتى من شخصية أخرى؛ هذا من جهة.. ومن جهة أخرى فإن المناجاة (الذاتية) تُعدُّ تعبيرًا داخليًا 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 محطماً مهذباً، فيمتزج «المونولوج» مع الصورة التعبيرية البصرية البادية في أشلاء هذا الرجل المفكك. فتأتى المناجاة لإكمال الصورة البلاغية المكوّنة لهذه الشخصية. وبالطبع فإن لهذا «المونولوج» الذى يبيده البشارى (بخيت) عميد الأسرة أثره الكبير في رسم البدايات؛ إبداعات المفكك والصراع من أجل الحياة وكسب لُقمة العيش. ولأهمية هذه المناجاة فإن الكاتب يُعنون لها عنواناً باسم (بخيت البشارى في حديث يقظة)، حيث نرى الإشارة إلى المرض والألم، وصراعه مع (حزينة) زوجته.



وبالطبع فإن هذه العناصر المكوّنة لمناجاة (بخيت البشارى) تمثل تكشيفاً إيجازياً لمضمون الرواية كلها، إنها عملية إشارية إلى كل التركيب الروائى، ولذلك فإن هذه المناجاة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمضمون العنوان ودلالته الخاصة من التمزق والمعاناة والإحكام والإطباق على رقاب الشخصيات نفسها.

وتأتى مناجاة الأم (حزينة) - والتي لا نراها إلا نادرًا في الرواية، وإن كانت تظل صامته وكأنها تُدير ما بداخلها، فمناجاتها تقوم على البلاغة العملية، أى تأتى فى خطوات إجرائية بارزة واضحة؛ ومثال ذلك موقفها من العجربة التى أرادت إغواء (فهيمة) ابنتها لتأخذها معها... فقد لمحت (حزينة) «الحلقان» وهى ترقص... قالت: لن أتركها تخطف ابنتى... تلك التى لا دار لها، سارقة الكحل من العين، سارقة الدجاج 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 العجربة ورغبتها فى إغواء (فهيمة) وخطفها معها. فلم تكن مناجاة الأم (حزينة) غير تدبير للخروج من هذا الموقف! موقف التحدى من العجربة المعروفة بسرقة البنات والأطفال، وكل شىء - حتى الكحل نفسه من العين - . وبذلك يتكئ الكاتب على بلاغة العامة وتعبيرهم الخاص من استخدام الكناية (الشائعة): سرقة الكحل 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 على العريس القادم والذى يدق 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 غنيًا... ولو جاء فقيرًا فهذا نصيبى.. الغنية للغنى والفقيرة للفقير، ولكنى مليحة؛ فهل ترى عيونك أيها الغنى مليحة؟... كل ما يروق لك عندى يا رجلي... هذه أشياء الجميلة فى

(1) الطوق والأسورة؛ ص 111.

صندوقى الخشبى المحلّى بصورة الزناتى خليفة والهلالي سلامة وكليب وجساس والبوس المولوة: مكحلة... ومناديل ملونة ذات شرابيب... 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 به. 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 يعبر عن نبرة شعبية دالة على الانتظار الذى طال بالقائل. ومن خلال هذه المناجاة نرى الصورة البلاغية الممثلة للرؤية الشعبىة، فهيممة) تريد أن يأتى هذا العريس على حُصانه محققًا 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 للغنى - والفقيرة للفقير)، ولكن لو جاء غنيًا لفقيرة فتلك فرحة لا تعدوها فرحة أخرى.

وينطلق التعبير الأسلوبى فى تلك المناجاة معبرًا 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 أدخرتها القائلة ليوم الزواج المرتقب لها.

فهذه المناجاة تُعدُّ بناءً نسيجيًا خاصًا، تتداخل فيه عدة خيوط؛ فقد تبدو بسيطة ولكنها تعبر عن عمق 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؛ ص 18.

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

هـ- الأجناس الشعبية؛ لم يقف (يحيى الطاهر عبد الله) على الاعتماد على أبعاد شعبية تُميز روايته، فكان حريصاً على المزج الأسلوبى بتعدده الظاهر، فعمد إلى استخدام الأجناس الشعبية المتعددة، ولقد برع في مزجها بلحمة الرواية نفسها؛ فنرى الاعتماد على الأسطورة التى حركت السرد، كما حركت بنية الرواية كلها، فأسطورة إله النسل التى أصبحت واقعة ترى آثارها على (فهيمة)، فانطلقت الأحداث واندفعت لغة الرواية لتُصَف ربط لحظة الواقع برمز أسطورة الإله؛ إله النسل عند قدماء المصريين. وبالطبع فإن الكاتب يريد إسقاط دلالات معينة، حيث العقم والجرب وعدم الإنجاب، وذلك بجانب الضعف وسلب الإرادة. إنَّ الكاتب يريد دمج الحاضر بضعفه ومشكلاته كلها، فعجز الحداد يمثل عجز الواقع، كما يمثل ضعف (فهيمة)؛ عدم المقدرة على إثبات الذات والاعتماد على الأم (حزينة)؛ التى 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 مزجاً مقصوداً بين الأسطورة القديمة؛ إنه النسل ودوره المعروف في 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 كثف لغته المعبرة 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، ص 5.

كما هي، ويظل الواقع كما هو، لكن الناتج الدلالي يأتي مع وظيفة المزج المؤقت بين أسطورة الخصب القديمة وعجز الحداد الحالى.

ويمتزج مع الأسطورة والعناصر الأخرى اللغة الشعبية المعتمدة على الأغاني، حيث يصنع منها عناصر نسيجية أساسية؛ وقد ظهرت بعض هذه الأغاني على لسان الشخصيات في حديثٍ داخلى لبعضها، لقد تحولت هذه الأجناس التعبيرية إلى صورة فنية مقصودة، وذلك من خلال ربطها بشخصيات تتحدث بها: «فاللغة كما تصبح صورة فنية أن تصبح كلاماً على شفاة متكلمة، وتقترب بصوت الإنسان المتكلم»⁽¹⁾.

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

و- الحشد الأسلوبى ودينامية النحو؛ أخذ النمو فاعليته وديناميته المعبرة فى التكوين الأسلوبى من عناية الإمام (عبد القاهر الجرجانى)؛ والذي 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 تُهجت 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 تركيباً سلساً جميلاً، قد خضع لحسّ نحوى

(1) ميخائيل باختين؛ الكلمة والرواية، ترجمة: يوسف حلاق، وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، 1988م، ص 108.

(2) عبد القاهر الجرجانى؛ دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود شاكر، مكتبة الخانجى، القاهرة، 1984م، ص 80.

(3) نفسه؛ ص 80.

واع؛ هذا من جهة.. ومن جهة أخرى؛ فإن اللغة الداخلية قد عنى بها كاتبها من الجوانب النحوية عناية فائقة، كذلك فجاءت مُحكمة الصنع، فالمحيط النحوي دقيق منظم، ولكن بداخله الجوانب الإبداعية الخاصة. ومن هنا فإن نظرنا إلى الحشد والتكوين النحوي سيأتي في اتجاهين:

الأول: الشكل النحوي الكلي للنص الروائي؛ وقد تشكل هذا الشكل من جملة فعلية، وكذلك جملة اسمية؛ فالجملة الفعلية تكون الفاعل في الرواية، وقد تكون هذا الفاعل من شخصية (مصطفى)، البطل الحاضر الغائب والمحرك لكل خيوط ومساحات الرواية رغم وجود الأب المتهدم، والأم الحزينة فعلاً، فهو الفاعل الحقيقي لدينامية الرواية كلها، وإذا كان الفاعل - هذا - يُعدُّ بنية رئيسية في الرواية فإن الوظيفة البنائية - كما يُشير (تينانوف Tynianov) لعنصر من الأثر الأدبي كنظام هو إمكانية دخوله في علاقة متبادلة مع عناصر أخرى لنفس النظام وبالتالي مع النظام بأكمله⁽¹⁾.

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

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

(1) نقلاً عن توفيق الزيدي؛ اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1984م، ص 139.

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

الاتجاه الثانى: ويأتى هذا التكوين مع النص التعبيرى من حيث استخدام الجُمْل 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 القهري .. (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 حزينه مع ابنها؛ هناك فى البلاد البعيدة... وأذُنْها اليمنى التى تسمع - هنا - مع الحَمَام الذى يهدل (المَلِكُ اللهُ .. المَلِكُ اللهُ)⁽¹⁾.

وبالطبع فإن الكاتب ركّز على التراكيب الجمليّة وشبه الجمليّة؛ 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 (المَلِكُ اللهُ .. المَلِكُ اللهُ). 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 (المَلِكُ اللهُ).

(1) الطوق والأسورة؛ ص 7.

ومن الاستخدامات النحوية الأخرى تركيزه على حركية الأفعال المختلفة الماضية والمضارعة، وأفعال الأمر كذلك يقول عن استخدام الفعل الماضي من حيث الدلالة التعبير على الذهاب، وأيضًا عندما يتحدث عن حال (بخيت البشاري): صار بعد العمر الذي مرَّ كالفقعة، ترفعها من مكان به شمس، وتصنعها بمكان به ظل، يرقب الشمس الجارية في السماء»⁽¹⁾.

فالفعل «صار» دلَّ على التحول الواقع الآن مع تلك الشخصية، ثم جاء الفعل المضارع الذي يلحَّ عليه - هنا - في قوله: ترفعها، ثم تضعها، يرقب...

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

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

فالأفعال المضارعة جاءت منتقاة ومرتبطة ترتيبًا حديثًا خاصًا هكذا:

- يفلح ← الأرض
- + يحرث ← الأرض
- + يرمى ← البذور
- + يتابع ← الري
- يحصد ← الثمرة

(1) نفسه؛ ص 7.

(2) نفسه؛ ص 420.

إن الأفعال المستخدمة في هذا التعبير عملت على إعطاء إيجاءات خاصة، الأمر الذى أبعاد 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 تأثراً بالقرآن الكريم: ﴿نِسَاؤُكُمْ حَرْثٌ لَكُمْ فَأَتُوا حَرْثَكُمْ أَنَّى شِئْتُمْ﴾ [البقرة: 223].

وقد أذى استخدام الأفعال وتتابعها في هذا التعبير إلى رسم عناصر الترشيح المقصود في 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 حبيبي، يا كل الأعبة»⁽¹⁾.

وبجانب هذا الاستخدام المقصود لبلاغة التعبير بالفعل تعتمد الرواية - كثيراً - على استخدام الجُمْل الاسمية، حيث تبدأ - كثيراً - على استخدام الجُمْل الاسمية، حيث تبدأ كثير من الجُمْل والمشاهد بالاسم أيضاً في رغبة ملحّة لعمل ثوابت معينة ومقصودة.

ومنها: تعبيره عن دوافن شعورية تجاه الشخصيات... يقول عند وصفه لعالم (نبوية): «عالم 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 (عالم نبوية)، وهو حيز مكاني ضيق يأتي مع المساحة المكانية الكلية للرواية - فالمبتدأ دالٌّ على محدودية هذا العالم الذى تعيشه الشخصية... ويعتمد الكاتب على توالى الجُمْل الاسمية مولداً من هذا التوالى بلاغة تعبيرية للتعبير عن الحركة المعروفة والمكررة والثابتة كذلك في حيز الطبيعة بأبعادها، يقول عن حركة الطبيعة: «الشمس ترمى باللون في الماء...»

(1) الطوق والأسورة؛ ص 124.

(2) الرواية؛ ص 93.

وطيور الماء ترفرف بأجنحتها وتلتقط السمك الميت الكافي... والمراكب بأشرعتها البيضاء المنفوخة بالهواء... والجبل الكبير، والرمال الصفراء على البر والآخر والبيوت صغيرة تحت الجبل كأنها الماعز في المرعى»⁽¹⁾.

فكل هذه المكونات الأسلوبية أمور تشغل بال الكاتب وحركات الجُمْل - كما يقول جرييه -، وكذلك البناءات والتراكيب اللغوية فكلها أمور تكمن في رأس الكاتب وتلح عليه، تُشغله تمامًا، كما تُشغل الألوان والخطوط رأس المصور⁽²⁾.

إذن فكل التراكيب، وكل هندسة تعبيرية هي في المقام الأول أشكال في ذهن المبدع، تلح عليه إلحاحًا، تُشكل رؤيته فتخرج في هذه الأساليب. إن كل تشكيل للأسلوب في الرواية هو - بالضرورة - تشكيل بلاغي له أبعاده.

(1) نفسه؛ ص 94.

(2) آلان روب جيرييه؛ نحو رواية جديدة، ص 49.

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



حركة السرد المترتبة 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 مميّزة؛ ومن هذه الاتجاهات:

أ- يعتمد الكاتب على إدخال الشخصيات فى رسم خيوط السرد؛ وكذلك تشابكها، إمّا 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)؛ والتي تُبدى رأيها واضحًا خفيًا أمام أخيها (الحداد) فى زوجته (فهيمة)، فتنتقل 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) لتطبيق (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، 1987 م.
- 3- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ؛ البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1973 م.
- 4- الطاهر بن عاشور؛ تفسير التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس، ب. ت.
- 5- عبد القاهر الجرجاني؛ دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1984 م.
- 6- مجدى وهبه؛ معجم مصطلحات الأدب، دار لبنان، بيروت - لبنان.
- 7- يحيى الطاهر عبد الله؛ الطوق والأسورة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1971 م.

ثانياً - المراجع:

أ- المراجع العربية:

- 1- جابر عصفور؛ قراءة التراث النقدي، دار سعاد الصباح، القاهرة، 1992 م - المرايا المتجاورة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984 م.
- 2- جوزيف شريم؛ دليل الدراسات الأسلوبية، بيروت، لبنان، 1979 م.
- 3- حسن البحراوى؛ بنية النص السردى، المركز الثقافى العربى، بيروت، لبنان، 1991 م.
- 4- خالدة سعيد؛ حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، 1979 م.
- 5- سعيد ياقطين؛ تحليل الخطاب الروائى، المركز الثقافى العربى، بيروت - لبنان، 1991 م.

- 6- سيزا قاسم؛ بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984 م.
- 7- صلاح فضل؛ بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، 1992 م.
- 8- طه وادي؛ دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989 م.
- 9- عبد الله الغدامي؛ ثقافة الأسئلة، النادي الأدبي، جدة - المملكة العربية السعودية، 1992 م.
- 10- عز الدين إسماعيل؛ الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، 1976 م.
- 11- علي الراعي؛ الرواية في الوطن العربي، دار المستقبل، القاهرة، 1991 م.
- 12- نازك الملائكة؛ قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، 1978 م.
- 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؛ في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت - لبنان، 1985 م.

ب - المراجع الغربية المترجمة :

- 1- آلان روب جيريه؛ نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، القاهرة، ب. ت.
- 2- أرنست فيشر؛ ضرورة الفن، ترجمة: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1971 م.
- 3- ت. تودوروف؛ مفهوم الأدب، ترجمة: منذر عياشى، النادي الأدبي، جدة - المملكة العربية السعودية، 1990 م.
- 4- جان ريكاردو؛ قضايا الرواية الحديثة، ترجمها وعلّق عليها: صباح الجهيم، دمشق - سوريا، 1977 م.
- 5- رومان جاكسون؛ قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنوز، دار المعرفة الأدبية، المغرب، 1988 م.

- 6- رولان بارت؛ التقد البنيوي 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- شكري عياد؛ اتجاهات البحث الأسلوبي، 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. أليرس؛ تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة: جورج سالم، بيروت - لبنان، 1967م.
- 12- ميخائيل باختين؛ الخطاب الروائي، ترجمة: محمد براءة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1987م.
- 13- ميخائيل باختين؛ شعرية ديستوفسكي، 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 في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت - لبنان، 1971م.
- 16- ميشال فوكو؛ نظام الخطاب، ترجمة: محمد سيلا، بيروت - لبنان، 1984م.
- 17- نصوص الشكلايين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العلمية، بيروت - لبنان، 1982م.
- 18- ميشيل زيرافا؛ الأسطورة والرواية، ترجمة: صبحي حديدي، دار الحوار، اللاذقية - سوريا، 1985م.

المقالات:

1- المقالات العربية :

- 1- سامية أسعد؛ القصة القصيرة وقضية المكان، فصول م2، يوليو، القاهرة، 1982 م.
- 2- سيزا قاسم؛ المفارقة في النص العربي المعاصر، فصول م، ع2، القاهرة، 1982 م.
- 3- صبرى حافظ؛ الحداثة والتجسيد المكاني في الرواية، فصول م، ع4، 1984 م.
- 4- صبرى حافظ؛ قصص يحيى الطاهر عبد الله الطويلة، فصول م2، ع2، 1982 م.
- 5- فتحي التريكي؛ نشوء المفهوم والمقولة وسيرورتها في مختلف التشكيلات الخطابية، ضمن كتاب «القضية الاصطلاحية»، سلسلة بحوث ودراسات المصطلح العلمى، بيت الحكمة، تونس، 1989 م.
- 6- فردوس البهنساوى؛ عناصر الحداثة في الرواية، فصول م، ع4، 1984 م.

2- المقالات الغربية المترجمة:

- 1- آلان تيف؛ تقنيات الرواية، ضمن كتاب «أشكال الرواية الحديثة»، ترجمة واختيار: المانع، بغداد - العراق، 1978 م.
- 2- برسى لوبوك؛ نقد الرواية، ضمن كتاب «نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي»، ترجمة: أنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1971 م.
- 3- ت. تودوروف؛ تعريف الخطاب، ضمن كتاب «اللغة والخطاب الأدبي»، المركز الثقافى العربى، بيروت - لبنان، 1992 م.
- 4- توماشفسكى؛ نظرية الأغراض، ضمن كتاب «نصوص الشكلايين الروس»، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العلمية، بيروت - لبنان، 1982 م.
- 5- مارك شو؛ التكنيك بوصفة كشفًا، ضمن كتاب «أشكال الرواية الحديثة»، ترجمة: نجيب المانع، بغداد - العراق، 1978 م.
- 6- ليون سيرفلان؛ المشهد الروائى، ترجمة: يوسف حلاق، الثقافة الأجنبية، بغداد - العراق، 1983 م.

ثانيًا: المراجع الأجنبية :

- Webster-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 Kermodé, 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 anatomy of poetry, London, 1979.
- R. Fowler, linguistics and the novel, London, 1976.