بسم الله الرحمن الرحيم

الجامعة الإسلامية – غزة

عمادة الدراسات العليا

كلية الآداب

قسم اللغة العربية

شعرية السرد

"في روايات ليلى العثمان"

Poetic narrative

"in the novels of Laila al-Othman"

إعداد الطالب

وليد حامد مُحَمَّد الْجَعَل

الرقم الجامعي

١٢٠١١٠٢٩٦

إشراف الدكتور

وليد محمود أبو ندى

١٤٣٦هـ - ٢٠١٥م

بسم الله الرحمن الرحيم

الجامعة الإسلامية – غزة
The Islamic University - Gaza

مكتب نائب الرئيس للبحث العلمي والدراسات العليا هاتف داخلي 1150

الرقم Ref ...ج س غ/35/...

التاريخ Date ...2015/10/12...

نتيجة الحكم على أطروحة ماجستير

بناءً على موافقة شئون البحث العلمي والدراسات العليا بالجامعة الإسلامية بغزة على تشكيل لجنة الحكم على أطروحة الباحث/ **وليد حامد محمد الجعل** لنيل درجة الماجستير في **كلية *الآداب*/ قسم اللغة العربية**، وموضوعها:

شعرية السرد (في روايات ليلى العثمان)

وبعد المناقشة العلنية التي تمت اليوم الاثنين 28 ذو الحجة 1436هـ، الموافق 2015/10/12م الساعة الحادية عشرة صباحاً بمبنى القدس، اجتمعت لجنة الحكم على الأطروحة والمكونة من:

د. وليد محمود أبو ندى	مشرفاً و رئيساً	.....
أ.د. عبد الخالق محمد العف	مناقشاً داخلياً	.....
د. سليمان إبراهيم الغلبان	مناقشاً خارجياً	.....

وبعد المداولة أوصت اللجنة بمنح الباحث درجة الماجستير في **كلية *الآداب*/**قسم **اللغة العربية**.

واللجنة إذ تمنحه هذه الدرجة فإنها توصيه بتقوى الله ولزوم طاعته وأن يسخر علمه في خدمة دينه ووطنه.

والله ولي التوفيق ،،،

نائب الرئيس لشئون البحث العلمي والدراسات العليا

أ.د. عبدالرؤوف علي المناعمة

P.O. Box 108, Rimal, Gaza, Palestine fax: +970 (8) 286 0800 فاكس Tel: +970 (8) 286 0700 ص.ب. 108 الرمال، غزة، فلسطين هاتف
public@iugaza.edu.ps www.iugaza.edu.ps

﴿ وَالَّذِينَ جَاءُوا مِن بَعْدِهِمْ يَقُولُونَ رَبَّنَا اغْفِرْ لَنَا وَلِإِخْوَانِنَا الَّذِينَ سَبَقُونَا بِالْإِيمَانِ وَلَا تَجْعَلْ فِي قُلُوبِنَا غِلًّا لِّلَّذِينَ آمَنُوا رَبَّنَا إِنَّكَ رَءُوفٌ رَّحِيمٌ ﴾

(سورة الحشر: ٥٩/ ١٠)

الإِهْدَاءُ

إِلى رُوحِ والدَيَّ اللذَيْنِ ارتوَيْتُ مِنْ بَحْرِ عَطَائِهِمَا وَحَنَانِهِمَا -رَحِمَهُمَا اللهُ تَعَالَى- وَأَدْخَلَهُمَا فَسِيحَ جَنَّاتِهِ.

إِلى أَعْظَمِ وَشَائِجِ القُرْبَى: إِخْوَتِي وَأَخَوَاتِي، وَالْأَهْلِ وَالْأَقْرِبَاءِ

إِلى أَسَاتِذَتِي الْأَفَاضِلِ، وَزُمَلَاءِ الْعَمَلِ وَالدِّرَاسَةِ، وَالْأَصْدِقَاءِ الأَوْفِيَاءِ

إِلى صَوْتِ الحَمَامِ، وَتَبَعِ الهُيَامِ:

زَوْجَتِي الْغَالِيَةِ

أُهْدِي إِلَيْهِمْ جَمِيعًا رِسَالَتِي هَذِهِ سَائِلًا الْمَوْلَى عَزَّ وَجَلَّ الْثَوَابَ عَلَيْهَا فِي الدُّنْيَا وَالآخِرَةِ.

شُكْرٌ وَعِرْفَانٌ

﴿ وَقَالَ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ ﴾[1]

فللهِ الحمدُ أولًا وآخِرًا على ما أَنْعَمَ عليَّ من نِعمِهِ الكثيرةِ، حمدًا يَليقُ بجلالِ وجهِهِ وعظيمِ سلطانِه، والشكرُ له دومًا وأبدًا على ما أسبغَ عليَّ من فضلِ علمِه، وأعَانني على إتمامِ هذا البحثِ وإنجازِه، وأنْ جعلَنيَ منْ أهلِ العلمِ وطلابِه، فلكَ الحمدُ كلُّه ولكَ الشكرُ كلُّهُ.

وامتثالًا لقولِ النبيِّ ﷺ "لا يشكرُ اللهَ منْ لا يشكرُ الناسَ"[2]، أتقدمُ بوافرِ الشكرِ والعرفانِ والتقديرِ لأستاذي الفاضلِ، الدكتور/ وليد محمود أبو ندى "حفِظَهُ اللهُ ورعاهُ" أستاذِ الأدبِ والنقدِ بالجامعةِ الإسلاميةِ، الذي تفضَّلَ عليَّ بالإشرافِ على هذه الرسالةِ، وما قدَّمَهُ لي منْ نُصْحٍ وإرشادٍ في أثناءِ كتابةِ هذا البحثِ، وإخلاصِه في تصويبِ الأخطاءِ وتقويمِها، وإثرائِهِ البحثَ بآرائِهِ القيمةِ واقتراحاتِه النيّرةِ المنيرةِ، بالإضافةِ إلى

---

(١) سورة النمل: ١٩/٢٧.

(٢) أخرجه الإمام أحمد في مسنده (٣٢٢/١٣، ح٧٩٣٨)، قال عنه شعيب الأرناؤوط وآخرون إسناده صحيح، مسند الإمام أحمد ابن حنبل، أبو عبد الله أحمد بن محمد بن حنبل (ت٢٤١)، المحقق: شعيب الأرناؤوط، وعادل مرشد، وآخرون، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٤١٧هـ-١٩٩٧م.

تشجيعِهِ الدائمِ لي على مواصلةِ الكتابةِ وتحدي الصعوباتِ، فكانَ لهُ عظيمُ الأثرِ وبالغُ الفضلِ في إتمامِ هذا البحثِ وإنجازِهِ.

كمَا أتقدَّمُ بالشكرِ والامتنانِ إلى المناقشيْنِ الكريمَيْنِ: المناقشِ الداخليِّ الأستاذِ الدكتور/ عبدِ الخالقِ العف، عميدِ كليةِ الآدابِ في الجامعةِ الإسلاميةِ، والمناقشِ الخارجيِّ الدكتور/ سليمان الغلبان، أستاذِ الأدبِ والنقدِ في جامعةِ القدسِ المفتوحةِ، اللذينِ تفضَّلا عليَّ بقراءةِ هذا البحثِ ومناقشتِهِ وإبداءِ الآراءِ السديدةِ، والنصائحِ القيمةِ اللطيفةِ. والشكرُ موصولٌ إلى الجامعةِ الإسلاميةِ الغراءِ جامعتي وبيتي التي تربيتُ في أحضانِها ونهلتُ منْ بحرِ علمِها، وإلى أساتذتِها وعامليها، وأخصُّ بالذكرِ أساتذةَ قسمِ اللغةِ العربيةِ. كما وأتقدمُ بالشكرِ الجزيلِ إلى صديقي العزيزِ الأستاذِ/ إبراهيمَ أسعد هاشم، الذي تجشَّمَ معاناةَ السفرِ إلى جمهوريةِ مصرَ العربيةِ لشراءِ أكثرَ منْ خمسةٍ وعشرينَ كتابًا انتفعْتُ بهنَّ كثيرًا في كتابةِ بحثي هذا.

إلى كلِّ مَنْ له فضلٌ عليَّ، إلى كلِّ مَنْ علَّمني حرفًا، إلى كلِّ مَنْ أدَّبني بأخلاقِ الإسلامِ العظيمِ.

لكُمْ منِّي جميعًا الشكرُ والعرفانُ والامتنانُ والدعاءُ.

الباحث

مُلَخَّصُ البحثِ باللغةِ العربيةِ

يتناولُ هذا البحثُ دراسةَ "شعريةِ السردِ دراسةً تطبيقيةً على خمسِ رواياتٍ منْ أعْمالِ الكاتبةِ الكُوَيْتيةِ (ليلى العثمان)، مبيِّنًا فيهِ بعضًا مِنْ جوانبِ جماليات شعريةِ السردِ فيها وتقنياتِها بالشرحِ والتحليلِ.

فتطرَّقْتُ نظريًا إلى مفهومِ شعريةِ السردِ، وتاريخِ نشأتِها بالإضافةِ إلى اتجاهاتِها.

ثـمَّ درسْتُ شعريةَ السارِدِ موضِّحًا مفهومَه ووظائفَه، متناولًا الحديثَ بإسهابٍ –معَ التطبيقِ– عن (الراوي العليـمِ)، و(الراوي معَ)، كمثالٍ على أنماطِهِ، مبيِّنًا ضمائرَ السردِ المُوظَّفَةَ في الرواياتِ.

وقدْ أبرزْتُ جمالياتِ شعريةِ اللغةِ في الرواياتِ الخمسِ: الوصفيةِ والسرديةِ والحِواريةِ.

وختَمْتُ البحثَ بالحديثِ عَنْ شِعريةِ أنواعِ الصيغِ السرديةِ، وعنْ شعريةِ التبئيرِ وبالأخصِّ دراسةِ بعضِ الثيماتِ المضمونيةِ: صورةِ الرجلِ، وصورةِ المرأةِ، وصورةِ المجتمعِ، موضِّحًا رؤى الكاتبةِ، وبعضِ شخصياتِ رواياتِها وساردِيها فيها.

Abstract

The purpose of this research is to study the narrative poetry in applied manner. It studies five novels of the Kuwaiti writer, Laila Othman and explains aesthetics and techniques of hese novels in details.

This research consists of an introduction, four chapters and a conclusion. The preface illustrates the reasons behind the choice of this paper, its importance and objectives. Besides, it clarifies the scientific approach, the previous studies and the plan.

The first chapter explains the concept of narrative poetry, its history and trends.

The second chapter talks about the concept of the narrator, its functions, and shows in details the expert narrator and the narrator with. Also, the pronouns of the narrating are explicated.

The third chapter shows the niceties of the poetical language in narrative novels, and dialogue aspects of the novels.

The last chapter is about the formulas of the narrative poetry and some themes of the novel such as the image of women, man and the society in the novels. The study shows through the views of the writer pertaining the previous themes.

The conclusion of the research is about the results of the study its references and indexes.

مُقَدِّمَة

الحمدُ للهِ الذي بنعمتهِ تَتمُّ الصالحاتُ، وبفضلِهِ تتَعاظَمُ النِّعمُ، وبعظمتِهِ تَزولُ النِّقمُ، الأكرمِ الذي علّمَ بالقلمِ، علَّمَ الإنسانَ ما لمْ يعلمْ، المُحيطِ بكلِّ شيءٍ علمًا. والصلاةُ والسلامُ على خيرِ الأنامِ، رسولِ المحبةِ والسلامِ، السراجِ المنيرِ، والبشيرِ النذيرِ، وعلى آلهِ وصحبِه أجمعينَ، ومَنْ سارَ على دربِه إلى يومِ الدينِ، أمَّا بعدُ،

تربعتِ الروايةُ –برأي كثيرٍ منَ النقادِ كعبدِ الملكِ مرتاض– على عرشِ الآدابِ العالميةِ، فغدتْ –بنظرِهِمْ– الأكثرَ مَقْرُوئِيَّةً في العالمِ، وَتقدَّمَتْ لِتتربعَ على قِمةِ الفنونِ الأدبيةِ العربيةِ، بعدَ أنْ كانتِ السيطرةُ للشعرِ العربيّ طَوالَ أكثرَ مِنْ عَشَرةِ قرونٍ.

والروايةُ عَالَمٌ شديدُ التعقيدِ، متناهي التركيبِ، متداخلُ الأُصولِ، وأَدَبٌ سَرِيٌّ يتخذُ منَ اللغةِ المادةَ الأولى لهُ، مُمْتَزِجٌ بالخيالِ، ذو طبيعةٍ سرديةٍ يتشكلُ بألوانٍ عدةٍ بِحسَبِ أدَواتِ السردِ، كالحكايةِ عنِ الماضي، أوِ اصطناعِ ضميرِ المخاطبِ أوِ المتكلمِ. ويتولدُ السردُ عنِ الراوي، والشخصياتِ الرواةِ الذين يتحركون عبْرَ أحْيازٍ مختلفةٍ في أزمانٍ متعددةٍ.

وتطورتِ الروايةُ كسِواها منَ الفنونِ الأدبيةِ الأخرى، فظهَرتْ في البدايةِ الرواياتُ التعليميةُ الخاليةُ مِنَ العناصرِ الروائيةِ، أوْ قَلَّ وجودُها فيها، والرواياتُ التاريخيةُ التي تَهدُفُ إلى التسليةِ والترفيهِ في المقامِ الأولِ بجانبِ التعليمِ، ثمَّ بدأَ ظهورُ الرواياتِ التي تَجعلُ مِنَ الأحْداثِ همَّهَا الأكبرَ، والرواياتُ التي بالغتْ في اهتمامِها بالشخصياتِ ووصْفِها بدقةٍ، وهذه الرواياتُ بِمُسَمَّيَاتِها المتعددةِ واهتماماتِها المختلفةِ يُسمّيها الباحثون بالروايةِ التقليديةِ تمييزًا لهَا عنِ الروايةِ الجديدةِ التي ظهرتْ في منتصفِ القرنِ العشرينَ، التي مُنِحَتْ فيها اللغةُ كُلَّ أهميةٍ وعنايةٍ حتى صارتِ المُكَوِّنَ الأولَ لِكُلِّ عملٍ سرْدِيٍّ، فارْتقَتْ لغتُها منْ لغةٍ تسْجيليَّةٍ إلى لغةٍ شعريةٍ، ثمَّ بدَأَ ظهورُ الدِّرَاساتِ النظريةِ والتطبيقيةِ حولَ شعريةِ السردِ في المنتصفِ الثاني منَ القرْنِ العشرينَ، وَكَثُرَتْ في مَطْلَعِ القرنِ الواحدِ والعشرينَ.

وتعدُ الروائيةُ (ليلى العثمان) الكُوَيْتِيَّةُ مِنْ رُوَّادِ الروايةِ الجديدةِ ومُبدعيها؛ حيثُ اختيرتْ رواياتُها "وسْمِيَّةُ تخرجُ منَ البحرِ" ضمنَ أفضلِ مائةِ روايةٍ عربيةٍ في القرنِ الواحدِ والعشرينَ، وقدْ

بدأتْ محاولاتِها الأدبيةَ وهيَ على مقاعدِ الدراسةِ، ثمَّ بدأتِ النشرَ في الصُحُفِ المحليَّةِ منذُ عامِ ١٩٦٥م في القضايا الأدبيةِ والاجتماعيةِ، وفي عامِ ١٩٧٦م أصدرتْ أولى مجموعاتِ قصصِها القصيرةِ وهي "امرأةٌ في إناءٍ" ثمَّ "الرحيلُ"، وواصلتْ في كتابةِ القصةِ القصيرةِ إلى أنْ أبْدَعَتْ أُولى رواياتِها عامَ ١٩٨٥م وهي "المرأةُ والقِطةُ"، وبعدَها بعامٍ أَخْرجتْ روايةَ "وسْميةَ تخرجُ منَ البحر"، ثمَّ توالى إبداعُ رواياتِها القيمةِ، القويةِ اللغة، كـ(صمتِ الفراشاتِ، وخذها لا أريدها، وحُلْمِ الليلةِ الأولى)، وهيَ رِواياتٌ ذاتُ شِعريةِ سردٍ عاليةٍ، مصحوبةٌ بتقنياتٍ حديثةٍ.

وتُعدُ (العثمانُ) –أيضًا– كاتبةً جريئةً، تسلطُ ضَوْءَ حِبرِها على كلِّ ما تراهُ مِعْوَجًّا في المجتمعِ الكُوَيْتيِّ بشكلٍ خاصٍّ، والمجتمعِ الخليجيِّ والعربيِّ بشكلٍ أَعَمٍّ، فهيَ نصيرُ المرأةِ الكُوَيْتِيَّةِ المظلومةِ في أغلبِ كتاباتِها، وقدْ رسمتْ لنا رؤاها حولَ المرأةِ، والرجلِ، والأسرةِ، والمجتمعِ وعاداتِه وتقاليدِه، الذي – في نظرِها– اضطهدَ المرأةَ، وسلبَها حقَّها في تقريرِ مصيرِها، وحقَّها في الحياةِ، والحبِّ، والتعليمِ، والحريةِ، وحقَّها في اختيارِ الزوجِ والموافقةِ عليهِ، وطَمَسَ هُويتَها الأُنثويةَ وذاتَها، وحَرَمَها مِنْ مشاركةِ الرجلِ، ومنافستِهِ في ميادينِ الحياةِ.

- **أهميةُ الدراسةِ**

وتتضحُ أهميةُ البحثِ مِنْ خِلالِ عدمِ وجودِ دراسةٍ تناولتْ رواياتِ (ليلى العثمان) مِنْ ناحيةِ شِعريَّتِها وتقنياتِها؛ باستثناءِ بعضِ المقالاتِ في الصُحُفِ والمجلاتِ، والدراساتُ السابقةُ تؤكدُ ذلك. ومِنْ خِلالِ إبرازِ قيمتِها؛ كونُها رِوائيةً لامعةً مِنْ خلالِ شاعريةِ لغتِها، وأناقةِ أسلوبِها، وسَعَةِ ثقافتِها واطلاعِها. بالإضافةِ إلى تحليلِ الكثيرِ مِنْ أجزاءِ الرواياتِ الخمسِ: لُغَويًّا وجماليًّا وتقنيًّا؛ الأمرُ الذي يساعدُ القارئَ على فَهْمِ الرواياتِ فَهمًا واعيًا، والاستمتاعِ بتذوقِ جمالِها وأناقتِها. فضْلًا عنْ عُزوفِ الكثيرِ مِنْ طلابِ وطالباتِ الماجستيرِ بالجامعةِ الإسلاميةِ عنْ دِراسةِ الرواياتِ، وبالأخصِّ دراسةُ شعريَّتِها وتقنيَّاتِها؛ مما تُعدُّ هذه الدراسةُ حافزًا لهم على الخوضِ في علمِ السرديات.

- **أهدافُ الدراسةِ**

وتهدُفُ الرسالةُ إلى دِراسةِ شعريةِ السردِ، ونُبذةٍ عنْ نشأتِها وتطورِها دراسةً تعريفيةً نظريةً فقط. بالإضافةِ إلى دراسةِ تقنيةِ الراوي وبعضِ أنماطِهِ، ومدى تأثُّرِهِ وتأثيرِهِ بالخِطابِ السَّرديّ دراسةً نظريةً وتطبيقيةً. بجانبِ مقاربةِ اللغةِ لإبرازِ أهميتِها في الروايةِ، وإبرازِ تعدُّدِيَّةِ أشكالِها. ودراسةِ أنواعِ الصيغِ السرديةِ، والكشفِ عنْ بعضِ الثيماتِ التي تحملُها الرواياتُ منْ خلالِ دراسةِ شعريةِ التبئيرِ، أيْ دراسةُ وِجهاتِ النَّظَرِ في النصّ الروائيّ.

- **أسبابِ اختيارِ الموضوعِ**

وقدْ كانَ لاختيارِ الموضوعِ أسبابٌ عديدةٌ، منها: شَغَفِي الجَمُّ بسِحْرِ الرواياتِ والدخولِ إلى أعماقِ عالَمِها منْ خلالِ دراسةِ السرديات. والرغبةُ في الإحاطةِ والإلمامِ بعلمِ السرديات الحديثِ الذي لمْ أنلِ المعرفةَ الكافيةَ عنهُ في سنواتِ مرحلةِ البكالوريوس، وحتى في مرحلةِ الماجستير. بالإضافةِ إلى اهتمامي الشديدِ بمنهجِ التحليلِ الذي أَرْغَبُ في إتقانِهِ منْ خلالِ دراسةِ الروايةِ التي تُعَدُّ مِنْ أخصبِ العلومِ التصاقًا به. فضلًا عنْ تشجيعِ مشرفي العزيزِ الدكتور/ وليد محمود أبو ندى لي على دراسةِ رواياتِ (ليلى العثمان) منْ ناحيةِ شعريةِ سردِها؛ لغنائِها وثرائِها من هذه الناحيةِ، وقلةِ الدراساتِ عليها.

- **صُعوباتُ الدراسةِ**

أما الصعوباتُ التي واجهتْني فبفضلِ اللهِ وتوفيقِه تمكنْتُ منْ تَجاوُزِها؛ فأصبحتْ في طيّ النسيانِ، ومنْ هذهِ الصعوباتِ: افتقاري إلى المعرفةِ الكافيةِ والوافيةِ بعلمِ السرديات قبلَ البَدءِ في كتابةِ هذا البحثِ؛ بسببِ عدمِ تدريسِها لنا إلا في مرحلةِ الماجستيرِ وبشكلٍ غَيرِ مُوَسَّعٍ أيضًا في مساقٍ وحيدٍ، الأمرُ الذي جَعَلني أَقضي وَقْتًا طويلًا في القِراءةِ عنْ علمِ السرديات قبلَ الشُّروعِ في كتابةِ هذا البحثِ. بجانبِ قلةِ المصادرِ التي تتحدثُ نظريًا وتطبيقيًا عنْ شعريةِ السردِ بشكلٍ مُفَصَّلٍ في مكتباتِ قِطاعِنا الحبيبِ؛ حيثُ إنَّ أغلبَ الكُتُبِ التي رجعْتُ إليها لمْ ترقِ ظمأَ معرفتي بهذا الموضوعِ؛ مما حداني إلى شراءِ كُتُبٍ مِنْ جمهوريةِ مصرَ العربيةِ، بالإضافةِ إلى وجودِ روايةٍ واحدةٍ منَ الرواياتِ الخمسِ، وهي روايةُ (المرأةِ والقِطةِ)، ودراسةٍ وحيدةٍ منَ الدراساتِ التي

تناولتْ إبداعَ (ليلى العثمان) في مكتباتِ قِطاعِنا. بالإضافةِ إلى بعضِ الصُعُوباتِ التي يُعاني منها الكثيرُ مِنَ الباحثينَ، كاشتدادِ أزمةِ التيارِ الكَهْرَبَائِيّ نتيجةَ الحصارِ الظالمِ المفروضِ على شعبِنا الفلسطينيّ، وعدمِ توافُرِ البديلِ؛ ممَّا عَرْقلَ سُرعةَ إنجازِ هذا البحثِ. ونشوبِ الحربِ الأخيرةِ (٢٠١٤م) على قِطاعِنا الحبيبِ في أثناءِ كِتابةِ البحثِ، الأمْرُ الذي جَعَلَني أنْقَطِعُ عنِ الكتابةِ أشهرٍ عدةٍ نتيجةَ الأجواءِ النفسيةِ الكئيبةِ، فضلًا عنِ ارتقاءِ بعضِ الأصْدقاءِ شُهداءً إلى رحمةِ اللهِ تعالى. وكانَ لأزمةِ رواتبِ مُوَظَّفي حكومةِ غزةَ –وأنا واحدٌ منْهُم– أثرٌ بالغٌ؛ جَعَلَتْني أَعيشُ في ضائِقةٍ ماليةٍ خانقةٍ أثَّرتْ فيَّ سلبًا: نفسيًا واجتماعيًا؛ الأمرُ الذي عكَّرَ عليَّ صَفْوَ أجواءِ الكتابةِ؛ فاضْطُرِرْتُ في كثيرٍ منَ الأحايينِ إلى ترْكِ الكتابةِ أيامًا؛ لعدمِ قُدْرتي على التحليلِ والاستنتاجِ.

- **منهجُ الدراسةِ**

وقدِ اقتضتْ طبيعةُ هذه الدراسةِ استخدامَ غيرَ منهجٍ، كانَ أهمُّها المنهجَ التحليليَّ السرديَّ، والمنهجَ الجماليَّ، والمنهجَ الموضوعاتيَّ، ثمَّ المنهجَ التاريخيَّ، والمنهجَ الإحصائيَّ، والمنهجَ النفسيَّ، معَ الاستعانةِ بالمنهجِ البِنْيويّ، والمنهجِ السيميائيّ حسَبَ ما تقتضيهِ الدراسةُ.

- **أقسامُ الدراسةِ**

ولأنَّ موضوعَ شعريةِ السردِ مُوَسَّعٌ ومُطَوَّلٌ، بحيثُ لا أستطيعُ الإحاطةَ بكلِّ مفرداتِهِ؛ فقدْ قَصَرْتُ دراستي على بعْضٍ منها؛ ليتناسبَ وطولَ الرسالةِ، فقسَّمتُ هذا البحثَ إلى مقدمةٍ وأربعةِ فصولٍ، وأنهيتُه بخاتمةٍ، أمَّا المقدمةُ فقدِ اشتملتْ على أسبابِ اختيارِ البحثِ، وأهميتِه، وأهدافِه، وأهمِّ الصُعُوباتِ التي واجهتْني، إضافةً إلى المنهجِ العلميّ المُتَّبَعِ، وَالدراساتِ السابقةِ. وجعلتُ الفصلَ الأولَ عتبةً للولوجِ إلى صُلْبِ البحثِ، فتحدثتُ نظريًا عنْ مفهومِ شعريةِ السردِ، وتاريخِ نشأتِها، بالإضافةِ إلى اتجاهاتِها. وتناولْتُ في الفصلِ الثاني دراسةَ شعريةِ السارِدِ؛ موضِّحًا مفهومَهُ ووظائِفَهُ، ومتناولًا الحديثَ بإسهابٍ عنِ (الراوي العليمِ)، و(الراوي مَعَ)، كمثالٍ على أنماطِهِ، ومبيّنًا ضمائرَ السردِ. وجاءَ الفصلُ الثالثُ ليُبرِزَ جمالياتِ شعريةِ اللغةِ في الرواياتِ الخمسِ: الوصفيةِ والسرديةِ والحواريةِ. وانتقلْتُ إلى الفصلِ الرابعِ لِأتحدَّثَ عنْ شعريةِ أنواعِ الصيغِ السرديةِ، وعنْ شعريةِ التبئيرِ، وبالأخصّ منَ الناحيةِ الموضوعاتيةِ؛ موضِّحًا فيه تبئيرَ الكاتبةِ

لبعضِ القضايا منْ خلالِ: صورةِ المرأةِ، وصورةِ الرجلِ، وصورةِ المجتمعِ. وأنهيتُ البحثَ بخاتمةٍ ذكرتُ فيها أهمَّ النتائجِ والتوصياتِ التي توصلتُ إليها، مردِفًا ذلك بثَبْتِ المراجعِ والمصادرِ، وفِهْرِس الموضوعاتِ.

وقدْ وقعَ الاختيارُ على دراسةِ خمسِ رواياتٍ مِنْ رواياتِ الأديبةِ، وهنَّ: المرأةُ والقِطةُ، ووَسْميةُ تخرجُ منَ البحرِ، والعُصْعُصُ، وصَمْتُ الفَرَاشاتِ، وخذْها لا أُرِيدَها.

- **الدراساتُ السابقةُ**

١- ليلى العثمان: رِحلةٌ في أعمالِها غيرِ الكاملةِ، عبدُ اللطيفِ الأرناؤوط، سوريا، ١٩٩٦م.

٢- التراثُ والمعاصرةُ في إبداعِ ليلى العثمان، برباره بيكولسكا، ترجمةُ: هاتف الجنابي، دار المدى، دمشق، ١٩٩٧م.

٣- في ضيافةِ الرقابةِ مِنْ خلالِ التجربةِ الإبداعيةِ لليلى العثمان، زهور لكرام، المغرب، ٢٠٠١م.

٤- امرأةٌ بلا قيود: دراسةٌ في أدبِ ليلى العثمان – مونوغرافيا – رسالة ماجستير، محمد قاسم صفوري، جامعة حيفا – كلية الآداب – قسم اللغة العربية وآدابها أكتوبر، ٢٠٠١م.

٥- كلماتٌ غاضبةٌ بصوتٍ ناعمٍ – رسالة دكتوراه، العنود محمد الشارخ، إشراف صبري حافظ، جامعة لندن – كلية الدراسات الشرقية والإفريقية.

٦- القهرُ الاجتماعيُّ في المجتمعِ العربيِ والخليجِ – رسالة ماجستير، أماني عبد الباري الحصري، جامعة سندوني، قسم دراسة اللغة العربية / الأدب والحضارة، باريس، ٢٠٠٢ – ٢٠٠٣.

٧- ما تعلَّمَتْهُ الشجرةُ، إسماعيل فهد إسماعيل، الكويت، ٢٠٠٥.

٨- جمالياتُ السردِ وبلاغةُ المعنى، مقالات للعديد من الكتاب حول التجربة القصصية والروائية للكاتبة، جمع ومراجعة: نذير جعفر، الكويت، ٢٠٠٤.

٩- العناصرُ الشعبيةُ في القصةِ القصيرةِ عند ليلى العثمان، نسيمة الغيث، مجلس النشر العلمي، مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية، ٢٠٠٦.

١٠- تداخلُ الأجناسِ الأدبيةِ في الرواية والقصة (ليلى العثمان نموذجًا)، بحث قُدم في مؤتمر النقد الأدبي (السرديات)، ليلى السبعان، الكويت، ٢٠٠٨.

الباحث

وليد حامد محمد الْجَعَل

تمهيد

أولًا- ليلى العثمان: السيرة الذاتية

ثانيًا- ملخص الروايات الخمس

أولًا- ليلى العثمان: السيرة الذاتية[1]

١-المَوْلِدُ والنشأةُ

ليلى عبدُ اللهِ العثمان، وُلِدتْ في عامِ ١٩٤٣م، في الكُوَيْتِ لأسرةٍ كبيرةٍ هيَ عائلةُ العثمانِ، والدُها عبدُ اللهِ العثمانُ، أحدُ الرجالِ الأثرياءِ المعروفينَ في الكُوَيْتِ في ذلكَ الوقتِ.

نشأتْ في بيتٍ يهتمُ بالأَدبِ، فقدْ كانَ والدُها شاعرًا، ولهُ بعضُ الاهتماماتِ والإسهاماتِ الأدبيةِ، كانَ مِنْ بينِها افتتاحُهُ لصالونٍ أدبيٍّ؛ الأمرُ الذي ساعدَ الكاتبةَ على أنْ تسْلكَ طريقَ الأدبِ بكثيرٍ مِنَ الدعمِ والجاهزيةِ.

٢-التعليمُ

واصلتْ تعليمَها في الكُوَيْتِ حتى نالتْ شهادةَ الثانويةِ، ولمْ تُتابعْ تعليمَها بقرارٍ مِنْ والدِها، فاكتفتْ بتثقيفِ نفسِها، ونَهلتْ منْ مكتبتِهِ.

٣-حياتُها العائليةُ

كانَ والدُها متزوّجًا بغيرِ امرأةٍ، وعاصرتِ الكاتبةُ زمنَ النكبةِ الفلسطينيةِ وزمنَ النفطِ، وبقِيتْ في البيوتِ القديمةِ، وعاشتْ فيها فترةً لا بأسَ بِها؛ فتعرَّفتْ على المدينةِ القديمةِ، وعندَما طلَّق أبوها أمَّها فرتِ الأخيرةُ بهنَّ، وهربتْ إلى الصحراءِ، ولمْ يكنْ والدُها يعرفُ مكانَهنَّ.

---

(١) انظر: جماليات السرد وبلاغة المعنى -قراءات وشهادات في عالم ليلى العثمان القصصي والروائي، إعداد وتحرير: نذير جعفر، مطابع الملك، الكويت، ط١، ٢٠٠٤م، ص٣٣٧-٣٤٢، ولقاء الكاتبة الكويتية ليلى العثمان للمجلة العربية، بعنوان: (الإعلام العربي مقصر جدًا تجاه الثقافة)، (حوار: فضيلة الفاروق)، المجلة العربية(٢٠٠٦م)، مجلة ثقافية اجتماعية جامعية، العدد٣٥١، ص٢-٣، والموسوعة العالمية للشعر والنثر، ليلى عبد الله العثمان، نبذة حول الأديب،

متاح: http://www.adab.com/literature/modules.php?name=Sh3er&doWhat=ssd&shid=1263

عاشتْ جوَّ الصحراءِ وجوَّ البحرِ بكلِّ تفاصيلِهما، فصارَ عندَها هذا التلاقحُ بينَ البيئتيْنِ؛ ولكنَّها كما تقولُ تحِنُّ كثيرًا إلى المدينةِ القديمةِ؛ لِهذا ما زالتْ خريطةُ المدينةِ القديمةِ في ذِهنِها، وأثرُ هذه البيئاتِ الثلاثِ واضحٌ في كتاباتِها الأدبيةِ.

لقدْ عانتِ الكاتبةُ كثيرًا في حياتِها، فبجانبِ حرمانِها منَ التعليمِ الجامعيِّ، عانتْ منْ قسوةِ زوجةِ الأبِ، وزوجةِ الأخِ، وعانتْ أيضًا منْ ضغوطاتِ والدِها وأخيها؛ ولكنَّها في المقابلِ جرَّبتْ حنانَ زوجةِ الأبِ، وكانتْ تراها كمَا قالتْ أكثرَ حنانًا مِنْ أمِّها –علمًا أنَّ أباها متزوجٌ منْ غيرِ امرأةٍ، وقدْ أسْقطتْ تلكَ الصورَ في أعمالِها الأدبيةِ.

تزوجتْ منْ فلسطينيَّيْنِ: كانَ أحدُهما طبيبًا نسائيًا، لهُ فضْلٌ عليْها كمَا تقولُ؛ إذْ طالَما شجَّعَها على الكتابةِ، ورُزِقتْ منْهُ بأربعِ بناتٍ، تُوفِّيَ وكانَ عمُرُ أكبرِ بناتِها سبْعَ سنواتٍ، وعُمرُ أصغرِهنَّ سنتانِ. توقفتْ بعدَها عنِ الكتابةِ، ولمَّا وجدَتِ الكتابةَ لا تتعارضُ معَ تربيةِ الأولادِ تفرَّغتْ لهما معًا، مُسْتعِينةً بالتِّركَةِ الكبيرةِ التي تركَها لها والدُها.

أما الزوجُ الآخرُ فاسمُه (وليد أبو بكر)، شاعرٌ وناقدٌ معروفٌ في العالمِ العربيِّ، كانَ ينشرُ لها ما تكتبُهُ في الصفحةِ الثقافيةِ حينما كانَ مسؤولًا في جريدةٍ؛ ولكنَّهما انْفَصلا عنْ بعضِهما بسببِ الغزوِ العراقيِّ على الكُوَيْتِ، وقدْ أنْجبتْ منْه ابنيْنِ؛ لهذا نَجدُ صورةَ الفلسطينيِّ/ة في رواياتِها صورةً مشرِقةً خيِّرةً طيِّبَةً.

فكانَ لها ستةُ أولادٍ: أربعُ بناتٍ وابنان.

٤-حياتُها الأدبيةُ والعمليةُ

بدأتْ محاولاتِها الأدبيةَ وهي على مقاعدِ الدراسةِ، ثمَّ بدأتِ النشرَ في الصُحُفِ المحليةِ منذُ عامِ ١٩٦٥م في القضايا الأدبيةِ والاجتماعيةِ، والتزمتْ منذُ ذلكَ الوقتِ ببعضِ الزوايا الأسبوعيةِ واليوميةِ في الصَّحافةِ المحليةِ والعربيةِ.

عَمِلتْ في وزارةِ الإعلامِ عامَ ١٩٧٨م في مجلةِ الكُوَيْتِ ثمَّ اسْتقالتْ، وعمِلَتْ في المذياعِ لمدةِ خمسَ عشْرةَ سنةً، وقدَّمتْ عددًا منَ البرامجِ الأدبيةِ والاجتماعيةِ في أجهزةِ الإعلامِ: إذاعةً

وتلفازًا، كبرنامجِ (خليك في البيت)، وبرنامجِ (حوار العمر)، وغيرِهما. وتولَّتْ مَهامَ أمينِ سرِّ رابطةِ الأدباءِ الكُوَيْتِيَّةِ لدورتيْنِ لمدةِ أربعِ سنواتٍ.

زارتِ الكثيرَ منَ البلدانِ العربيةِ والأجنبيةِ للمشاركةِ في المؤتمراتِ والندواتِ، فشاركتْ في أكثرَ مِنْ ستينَ مؤْتمرًا: محليًا وعربيًا وعالميًا.

في عامِ ٢٠٠٤م خصَّصتِ الكاتبةُ جائزةً أدبيةً تحتَ مُسَمَّى (جائزة ليلى العثمان لإبداعِ الشبابِ في القصةِ والروايةِ)، وتُقدَّمُ للمُبْدعينَ الجُددِ منَ الشبابِ الكُوَيْتِيينَ منَ الجنسيْنِ كلَّ عاميْنِ.

٥-الجوائزُ والعضوياتُ

١-اخْتِيرتْ رِوايتُها (وسْميةُ تخرجُ منَ البحرِ) ضمْنَ أفضلِ مائةِ روايةٍ عربيةٍ في القرنِ الواحدِ والعشرينَ. وقدْ تحوَّلتْ هذهِ الروايةُ إلى عملٍ تلفازيٍّ شارَكتْ بهِ دولةُ الكُوَيْتِ في مهرجانِ الإذاعةِ والتلفزيون –القاهرة–، وقُدمتِ الروايةُ ذاتُها على المسرحِ ضمنَ مِهْرجانِ المسرحِ للشبابِ عامَ ٢٠٠٧م.

٢-نالتْ عنْ مجموعةِ (يحدثُ كلَّ ليلةٍ) جائزةَ الكُوَيْتِ للآدابِ.

٣-حصلتْ على العديدِ منْ شهاداتِ التقديرِ والدروعِ والميدالياتِ مِنْ جهاتٍ محليةٍ وعربيةٍ عديدةٍ، قدْ تصلُ إلى العشرينَ.

٤-أمَّا العضوياتُ فقدْ مارسَتْ عضويةَ لجانٍ واتحاداتٍ ومنظماتٍ وجمعياتٍ ومنتدياتٍ عديدةٍ، منْ ذلكَ:

أ-عضوُ رابطةِ الأدباءِ الكويتيةِ.

ب-عضوُ اتحادِ الكتّابِ العربِ.

ت-عضوُ الاتحادِ العامِّ للكتّابِ والصحافيينَ الفلسطينيينَ.

ث-عضوُ الجمعيةِ الثقافيةِ النسائيةِ الكويتيةِ.

ج–عضوُ المَجْمَعِ الثقافيّ العربيّ –بيروت–.

ح–عضوُ منظمةِ حقوقِ الإنسانِ –فَرْعُ الكويتِ–. وغيرُ ذلكَ.

٦–مِنْ أعمالِها الأدبيةِ

في القصةِ القصيرةِ

ت	عنوانُ القصةِ	الطبعةُ	تاريخُ الطبعةِ
١	امرأةٌ في إناءٍ	ط١	١٩٧٦م
٢	الرحيلُ	ط١	١٩٧٩م
٣	في الليلِ تأتي العيونُ	ط١	١٩٨٠م
٤	الحبُّ لهُ صورٌ	ط١	١٩٨٢م
٥	فتحيةُ تختارُ موتَها	ط١	١٩٨٧م
٦	حالةُ حبٍ مجنونةٌ	ط١	١٩٨٩م

وغيرُ ذلكَ

في الروايةِ

ت	عنوانُ الروايةِ	الطبعةُ	تاريخُ الطبعةِ
١	المرأةُ والقِطةُ	ط١	١٩٨٥م
٢	وسْميةُ تخرجُ منَ البحرِ	ط١	١٩٨٦م
٣	العُصْعُصُ	ط١	٢٠٠٢م
٤	صمتُ الفراشاتِ	ط١	١٩٨٢م
٥	خذْها لا أريدُها	ط١	٢٠٠٩م

وغيرُ ذلكَ

في السيرةِ الذاتيةِ

ت	عنوانُ السيرةِ	الطبعةُ	تاريخُ الطبعةِ
١	بلا قيودٍ.. دعوني أتكلمُ	ط١	٢٠٠٠م
٢	المحاكمةُ.. مقطعٌ منْ سيرةِ الواقعِ	ط١	٢٠٠٠م

أدبُ المقاومةِ

ت	عنوانُ العملِ	الطبعةُ	تاريخُ الطبعةِ
١	يومياتٌ منَ الصبرِ والمُرِّ	ط١	٢٠٠٣م

أدبُ الرحلاتِ: أيامٌ منَ اليمنِ. **في الشعرِ:** وردةُ الليلِ.

وتُرجمتِ العديدُ منْ مجموعاتِها القصصيةِ إلى لغاتٍ عديدةٍ، منْ ذلكَ: اللغةُ الروسيةُ، والإنجليزيةُ، والألمانيةُ، والبولنديةُ، واليوغسلافيةُ، والإسبانيةُ، والفرنسيةُ، وغيرُ ذلكَ، وتُرجِمَتْ روايتُها (وسميةُ تخرجُ منَ البحرِ) إلى اللغتيْنِ: الإيطاليةِ والروسيةِ.

ثانيًا- مُلَخصُ الروايات

١- مُلَخَّصُ روايةِ المَرْأةِ والقِطَّة

تربى (سالمٌ) في بيتٍ خالٍ منَ الحنانِ معَ أبيهِ المستسلمِ الضعيفِ وعمتِهِ الظالمةِ القاسيةِ القلبِ، التي أجْبرتْ أخاها على تطليقِ أمِّ (سالمٍ) التي طردَتْها بعدَ طلاقِها منَ البيتِ عندَما جاءتْ تزورُ ابنَها بعدَ فراقٍ طويلٍ، ومنعتْها مِنْ تكرارِ الزيارةِ، بالإضافةِ إلى أنَّها أمرتْه بتطليقِ زوجتيْهِ السابقتيْنِ أيضًا، واشتدَّ ظلمُها على (سالمٍ) فحرمتْهُ مِنْ قِطتِهِ (دانةَ) الملاصقِ لَها دومًا، فقذفتْها في بيتِ الخلاءِ فماتتْ خنقًا، ثمَّ حرمتْهُ مِنْ تسليتِهِ الوحيدةِ وهيَ التعليمُ، وجعلتْهُ يشتغلُ في دكانِ أبيهِ، فعوَّضَ ذلك بقراءةِ الكُتُبِ، وحينَ كبُرَ جاءتْ لهُ عمتُهُ بزوجةٍ (حصةَ) فظنَّ أنَّها على شاكِلَةِ عمتِه؛ لكنَّهُ تفاجَأَ في ليلةِ زفافِهِ أنَّ عمتَهُ أهدتْه بدرًا مليئًا بالرقةِ والحنانِ، فتعلَّقَ بهَا وأحبَّها حبًّا جمًّا، وبدأتْ عُقدةُ الروايةِ بعدمِ قدرتِهِ على فتْحِ بوابتِها الأُنْثويةِ؛ لكنَّ (حصةَ) صبَرتْ وأعطتْهُ الأملَ، وحاولتْ معَهُ أيامًا وشهورًا ولكنْ دونَ جدوى، وفي كثيرٍ منَ الليالي كانتْ تأتيهِ مُرْهَقَةً جسديًا ومُتْعَبَةً، فعلِمَ أنَّ عمتَه ووالدَه يستغلانِها في قَضاءِ حاجاتِهما في النَّهارِ، وبعدَ شهورٍ تحْملُ (حصةُ) مِنْ قبلِ أنْ يتمكَّنَ مِنْ فتْحِ بوابتِها، فساورَه الشكُّ، فأخبرَ بذلكَ أباهُ الذي شكَّ بأنَّهُ هوَ الفاعلُ، فوبَّخَهُ أبوهُ، وحرَّضَهُ على قتْلِها وقتْلِ جَنينِها، وشاركَتْهُ في التحريضِ أختُهُ؛ لكنَّه لمْ يستمعْ إليهمَا واستأْسدَ لحمايتِها مِنْ شرّهِما، وقاطعَ أباه وعمتَهُ، وبقِيَ على حالِهِ إلى أنْ جاءَ اليومُ الذي خرجَ فيهِ أبوهُ وعمتُهُ منَ البيتِ فخلا لهمَا فقضَى مَعَ زوجتِه يومًا رومانسيًا جميلًا، استطاعَ فيهِ أنْ يقتَحمَ بوابتَها الأنثويةَ، ثمَّ ذهبَ إلى السوقِ ليشتريَ العشاءَ كمَا طلبتْ زوجتُه، ومالَ إلى بيتِ أمِّهِ وهو عائِدٌ إلى بيتِهِ وأخبرَها بكلِّ ما حدثَ لهُ، فضَحِكتْ واستغْربتْ منْ سَذاجتِهِ، وأخبرَتْهُ أنَّ ما حدثَ معَ امرأَتِهِ يحدُثُ أيضًا معَ بعضِ البناتِ، وهو أمرٌ طبيعيٌّ؛ فاطمأنَ قلبُهُ وهدِئَ بالُهُ، وتيقَّنَ أنَّ الجنينَ الذي في بطنِ زوجتِه منْ زرعِهِ؛ فعادَ إلى البيتِ مسرِعًا مسرورًا؛ لكنَه رآها مُتَمَدِّدَةً؛ فظنَّ أنها نائمةٌ؛ فنادَى عليْها وحرَّكها؛ فوجدَها مقتولةً خنقًا بالحبلِ، فجاءَ أبوهُ وعمتُهُ التي صرخَتْ عليهِ: قتلْتَها يا (سالمٌ)، وحُبِسَ على إثْرِ ذلكَ، ثمَّ دخلَ مستشفى الأمراضِ العقليةِ التابعةِ للسجنِ؛ للعلاجِ مِنْ صدمةِ قتْلِ حبيبتِهِ (حصةَ).

٢ -مُلَخَّصُ رِوايةِ وَسْمِيَّةَ تُخْرُجُ مِنَ الَبحْرِ

تنشأُ علاقةُ حبٍّ طاهرٍ عفيفٍ عفويٍّ بينَ (عبدِ اللهِ) يتيمِ الأبِ ابنِ (مريومَ) الدلّالةِ التي تسترزقُ منْ حياكةِ ثيابِ النساءِ وخدمتِهنَّ في البيوتِ، و(وسْميةَ) بنتِ الحسبِ والنسبِ التي تنتمي إلى أبٍ تاجرٍ وأمٍّ منْ أسرةٍ غنيةٍ، في حيٍّ صغيرٍ يرزحُ تحتَ أسواطِ العاداتِ والتقاليدِ.

يتعلقُ (عبدُ اللهِ) و(وسْميةُ) ببعضِهما كثيرًا منذُ نعومةِ أظافرِهما، فكانَا دومًا يلعبانِ، ويجلسانِ معًا في بيتِها، ويذهبانِ إلى شاطِئِ البحرِ مَعَ أهلِهما؛ ولكنْ حينَما كبرا، خفَّرَ الأهلُ (وسْميةَ) وفرَّقوا بينَهُما، وبقِيَ الحبُّ في قلبيْهِما مزروعًا يزدادُ الشوقُ بينَهُما يومًا بعدَ يومٍ؛ لعدمِ قُدرتِهِما على رؤيةِ بعضِهِمَا، وحينَما ذهَبَ إلى بيتِها يحملُ أغراضًا إلى أمِّها بأمرٍ مِنْ أمِّهِ المريضةِ التي أرسلتْ ابنَها نيابةً عنها، التقيا وتذكَّرا معًا أيامَ الطفولةِ وحبَّهُ؛ فتواعدا أنْ يخرُجا إلى البحرِ سرًّا ليلًا، مستغلَّةً (وسميةُ) سَفَرَ أبيها وأخيها في شؤونِ التجارةِ، وفعلًا أنْجَزا وعدَهما، والتَقَيَا على شاطِئِ البحرِ، وأخَذا يتبادلانِ كلامَ الحبِّ الرقيقِ، ويتذكرانِ أيامَ الطفولةِ، ويرْسُمَانِ أحلامَ زواجِهما، ويبنيانِ بيتَهما المستقبليَّ السعيدَ، وفجأةً يقطعُ خَلْوَتَهُما شرطيُ العسسِ؛ فتختبئُ (وسْميةُ) خلفَ صخرةٍ في البحرِ، وعندما غادرَ الشرطيُّ المكانَ بعدَ أنْ أمرَ (سالمًا) بتركِهِ، ذهبَ مسْرِعًا إلى البحرِ فوجدَ (وسْميةَ) قدْ ماتتْ غرَقًا، فأخذ عباءَتَها، ودفنَهَا في البحرِ خوفًا مِنِ افتضاحِ أمرِها، وذهبَ إلى أمِّهِ، وقصَّ عليْهَا كلَّ ما حدثَ، فغضِبَتْ منْهُ، وأخذتْ تفكرُ في حلٍّ لهذهِ المشكلةِ العويصةِ، وفي الصباحِ ذهبتْ إلى بيتِ أمِّ (وسْميةَ)، وأخبرَتْها بمَا حدَثَ، واقترَحتْ عليْهَا حلًّا لهذهِ المشكلةِ فقبلتْ أمُّ (وسْميةَ) بالحلِّ، فأخذتْ أمُّ (عبدِ اللهِ) بالصُّراخِ إلى أنِ اجتمعَ الناسُ وأخبرتْهم أنَّهُما صَبَغَا شَعْرَ (وسْميةَ) بالحِنَّةِ في الليلِ، وذهبُوا فجرًا إلى البحرِ ليَغْسِلا شعرَها، وكانَ المدُّ قويًا فسحبَها البحرُ وأغْرقَها، وأرتْهُمْ عباءَتَها دليلًا على صدقِ كلامِها، فصدَّق الناسُ كذبَتِها؛ لأنَّهُمُ اعْتادوا على صِدْقِ أمِّ (عبدِ اللهِ) وأمانتِها.

وبعدَ فترةٍ منَ الزمنِ تطورتِ البلادُ، وتوسَّعتِ الأحياءُ، فانتقلَ (عبدُ اللهِ) وأمُّه إلى بيتٍ جديدٍ منْ بيوتِ ذَوي الدَّخْلِ المحدودِ، أمّا أهلُ (وسْميةَ) فانتقلوا إلى بيتٍ جديدٍ كبيرٍ، وبقِيتْ أمُّ (عبدِ اللهِ) تزورُهُم وتوَدُّهُمْ، ولمْ تعُدْ تخدمُ في البيوتِ بطلبٍ منْ ابنِها (عبدِ اللهِ) الذي عمِلَ في وظيفةٍ حكوميةٍ؛ ولكنَّهُ لمْ يتركِ البحرَ لعشقِهِ الشديدِ لهُ، فكانَ يأتيهِ في الأعيادِ والإجازاتِ للصيدِ.

ثمَّ تزوجَ منِ امرأةٍ لا يُحبُّها بعدَ إلحاحٍ مِنْ أمِّ (وسْمية) وأمِّهِ التي تمنَّتْ أنْ ترى أحفادَها؛ ولكنَّها ماتتْ دونَ أنْ ينجبَ (عبدُ اللهِ)، وتركَ (عبدُ اللهِ) وظيفتَهُ، ورجعَ يعملُ في الصيدِ في البحرِ بقربِ حبيبتِهِ، وهوَ الآنَ في سنِّ الخمسينَ يسردُ لنَا حكايتَهُ.

٣-مُلَخَّصُ رِوايةِ صَمْتِ الفَرَاشَاتِ

تتزوجُ (ناديةُ) منْ عجوزٍ ثريٍّ رَغمًا عنْها بأمرٍ مِنْ أبيهَا الذي يعْمَلُ عندَ هذا العجوزِ خوفًا على وظيفتِهِ، وبإغراءٍ وإلحاحٍ شديديْنِ مِنْ أمِّها التي رأتْ فيه كَنْزًا مِنَ المالِ ستَرِثُهُ بعدَ موتِهِ.

تعيشُ (ناديةُ) بعدَ الزواجِ في قَصْرِهِ، وتُعاني منْهُ ويلاتُ الظلمِ والقهرِ والإذلالِ أربعَ سنواتٍ إلا شهورًا ثلاثةً، حُرمتْ فيها رؤيةُ أهلِها، وتعرَّفتْ على العبدِ (عطيةَ) الذي فتحَ بوابتَها الأنثويةَ في أولِ ليلةٍ منْ زواجِها مِنَ العجوزِ؛ ليُسَهِّلَ للعجوزِ الضعيفِ بعدَ ذلكَ أنْ يقتاتَ مِنْ جسدِهَا.

ثمَّ تهربُ (ناديةُ) مِنْ بيتِ زوجِها إلى بيتِ أهلِها بعدَ أنْ بلغَ الظلمُ ذروتَه، فيأتي العجوزُ لردِّها؛ ولكنَّ أهلَها يرفضونَ، ويتحدونَهُ بعدَ أنْ قصَّتْ عليْهِم (ناديةُ) ما لاقتْهُ مِنْ عذابٍ وظُلْمٍ، ويموتُ العجوزُ على إثْرِ ذلكَ، وترِثُ (ناديةُ) مَعَ باقي الورثةِ ما تركَهُ العجوزُ، أمَّا (عطيةُ) فقدْ أصبحَ حرًّا بعدَ أنْ أعطاهُ العجوزُ قبلَ موتِهِ صكَّ الحريةِ ومبلغًا منَ المالِ، وتشتري (ناديةُ) بيتًا جديدًا، وتسكنُ (روفَهَ)، ويسكُنُ أهلُها في شَقَّةٍ مِنْ شققِهِ، وكذلكَ (عطيةُ) الذي تُعَيِّنُهُ حارسًا على العمارةِ، وتجعلُهُ بعدَ ذلك يعْمَلُ في الشركةِ التي أسَّسَها أبوها وأخوها بمالِها للتجارةِ بهِ.

أمَّا (ناديةُ) فتلْتَحِقُ بالجامعةِ، وتنشأُ بينَها وبينَ أستاذِها الدكتور (جوادٍ) علاقةَ حبٍّ؛ ولكنَها تكتشفُ أنَّهُ متزوجٌ، وغرضُهُ التسليةُ معَها فقط فتتركُهُ، وتبدأُ تجتهدُ بدراستِها إلى أنْ أكملَتْهَا، واشتغلَتْ مُدرِّسةً لمادةِ اللغةِ العربيةِ في إحدى المدارسِ.

ومعَ مرورِ الوقتِ تشعرُ أنَّ قلبَها يميلُ إلى (عطيةَ) الذي يُحِبُّها حبًّا جمًّا، وتراهُ رغمَ عبوديتِهِ رمزًا للصدقِ والحنانِ والإخلاصِ الذين لمْ ترَهُمْ في العجوزِ ولا في (جوادٍ)، ولا حتى في أبيها وأمِّها، فتعلَّقَتْ بهِ، وأحبَّتْهُ كثيرًا، ويكتشفُ أخوها علاقتَها بـ(عطيةَ)؛ فيحذرُها منَ العواقبِ الوخيمةِ، ويبصقُ على وجهِهَا؛ ولكنَّها بقِيتْ على حبِّها لهُ، وأخبرَتْهُمْ بأنَّها ستتزوجُ منْهُ، فتخسرُهُمْ جميعًا، وفي النهايةِ يرفضُ (عطيةُ) الزواجَ منْها على الرغْمِ منْ حبِّهِ الشديدِ لَها؛ خوفًا منْ كلامِ الناسِ، ولِئَلّا يُفرقَ بينَها وبينَ أهلِها أكثرَ منْ ذلكَ، ثمَّ يرحل عنْها.

٤-مُلَخَّصُ رِوايةِ العُصْعُصِ

تدورُ أحداثُ الروايةِ حولَ عائلةِ (معيوفٍ) وزوجتِهِ وأولادِهِ، وأبيهِ وأمِّهِ، يتزوجُ أبوهُ (جاسمٌ) مِنْ (عائشةَ)؛ لكنَّها لمْ تَحْملْ أبدًا، ولمْ يستطعِ الزواجَ مِنْ غيرِها إلَّا بعدَ موتِ أمِّها التي سكنَتْ معَهُ، وشدَّتْ مِنْ أزرِ بنتِها عليهِ. فتزوَّج (شمَّةَ) أمَّ (معيوفٍ)، وحملتْ غيرَ مرةٍ؛ ولكنَّ (عائشةَ) استطاعتْ في كلِّ مرةٍ أنْ تُسْقِطَ حَمْلَها إلى أنِ افتضحَ أمرُها، وماتتْ حرْقًا منْ شرِّ عملِها بيدِها.

ثمَّ حَملتْ (شمةُ) وأنجبتْ (معيوفًا ونوره)، وبعدَ موتِ والديْهِما عمِلتْ (نوره) في خِياطةِ ثيابِ النساءِ في بيتِها، وعمِلَ (معيوفٌ) أستاذًا للرياضةِ، إضافةً إلى متابعةِ شؤونِ المَنْجرةِ التي تركَهَا لهُ أبوهُ، التي تعرَّف منْ خلالِها في صِغرِه على الفاجرةِ (قمريةَ)؛ فجرَّبَ معَهَا أولى تجاربِهِ الجنسيةِ قبلَ أنْ يتزوجَ مِنْ (سعادَ) التي رآها صدفةً عندَ أختِهِ (نوره)؛ فطلبَهَا للزواجِ مِنْ أهلِها؛ ولكنَّهُمُ اشترطُوا أنْ يتزوجَ ابنُهُمُ الكبيرُ مِنْ أختِهِ (نوره)، وتمَّ زواجُ كليْهِمَا بعدَ موافقتِهَا.

ولمْ تنجبْ أختُهُ (نوره) أبدًا بسببِ عُقْمِ زوجِها الذي سبقَ لهُ الزواجُ، ولمْ يُنجِبْ أيضًا فطلَّقَها. أمَّا (معيوفٌ) فأنجبَ (جاسِمًا وسالِمًا ووضحةَ).

كانَ (سالمٌ) طفلًا مشاغِبًا، اعتادَ قصَّ عصاعِصِ الحيواناتِ وأذيةَ جيرانِهِ الذين كثُرَتْ شكواهُمْ إلى أهلِهِ ولكنْ دونَ جدوى. وكانَ منْ بينِ الجيرانِ (فرزانةُ)، وابنتُها (فطومُ)، وزوجُ (فرزانةَ) الحمَّالِ الذي لا سلطةَ لهُ على زوجتِهِ وابنتِهِ اللتينِ اشتهرتَا بالوقاحةِ والفجورِ وأذيةِ الناسِ.

كانتْ (فطومُ) تغارُ كثيرًا منْ (وضحةَ) أختِ (سلومٍ)، وتتسببُ لها بالكثيرِ مِنَ المشاكلِ، فيتصدَّى لها دومًا (سالمٌ) الذي يحقدُ عليها كثيرًا، فمرَّةً ضربَها وحرقَ وجهَها بالخبزِ الساخنِ، فهدَّدَتْهُ أمُّها بقطعِ رجلِه إذا لم يتُبْ عنْ أذيةِ بنتِها؛ ولكنَّهُ لمْ يتُبْ، فقدْ أوجعَها ضرْبًا عندمَا رآهَا ملاصقةً بعدَ صلاةِ المغربِ بأحدِ الشبابِ، وفي إحدى المراتِ رآها تُناغي بائعَ الطماطِ فعَصَرَ الطماطِ على وجهِها ورأسِها وقذَفَها بالحجرِ، وعندمَا سرَقَتْ رسوماتِ أختِهِ (وضحةَ)، وانكشفَ سِرُّهَا في يومِ المسابقةِ في المدرسةِ توعَّدَها شرًّا، وضربَها ضربًا مُوجِعًا؛ فانتقمَتْ منْهُ أمُّهَا؛

فحرَقَتْ باطنَ كفيَّهِ بحجرِ التنورِ، ومكَثَ (سالمٌ) أشهرًا في البيتِ على إثرِ ذلكَ لا يغادرُهُ أبدًا، وعندمَا تعافَى خرجَ وقدْ بيَّتَ النيةَ للانتقامِ مِنْ بنتِها.

وذاتَ يومٍ كانَ (أبو هواشٍ) المصابُ بالجربِ يجلسُ أمامَ بابِ بيتِه كاشفًا عورتَه للشمسِ كما أوصاهُ الطبيبُ، وكانتْ أختُهُ (وضحةُ) ومجموعةٌ منَ الصبايا ومعَهُنَّ (فطومُ) قدْ مررْنَ مِنْ جانبِ (أبي هواشٍ)؛ فتواقحتْ معَهُ (فطومُ) فلَحِقَ بهَا؛ فدَفَعَتْ (وضحةَ) عليهِ؛ فوقَعَا معًا على الأرضِ، فعَلِمَ (سالمٌ) بذلكَ؛ فأخذَ يترقبُ خروجَها منَ البيتِ؛ فأمسكَ بهَا، وأسبغَها ضربًا، وقصَّ جديلةَ شعرِها؛ فجاءتْ أمُّها (فرزانةُ) إلى بيتِهِ؛ لتشكوهُ إلى أهلِهِ وتضربَه، فقفزَ عليها، وَصَكَّ بذراعِهِ على عُنُقِها، وباليدِ الأخرى غرَزَ أظافرَهُ بلَحْمِ كفِّها؛ فلمْ تستطعْ أمُّهُ وعمتُه إبعادَه عنْ (فرزانةَ) التي كادتْ أنْ تموتَ خنْقًا بسببِهِ، فصاحتْ عمتُهُ برجالِ الحيِّ فهبُّوا وأبعدوهُ عنْها.

وبعدَ فترةٍ يختفي (سالمٌ) ويبحثُ عنْه أهلُهُ وأهلُ الحيِّ جميعًا، فيجدونَهُ عندَ بيتِ (أبي هوّاشٍ) الذي رأوْهُ مقتولًا، وعورتُهُ مقطوعةٌ بكامِلِها. أمّا (سالمٌ) فكانَ عاريًا، مقيدَ القدميْنِ والذراعيْنِ، ومكمَمَ الثغرِ، وجسدُهُ مخططٌ جراءَ الضربِ بالعَصَا، وقدْ عرَفوا منْهُ أنَّ الفاعلَ هو (فرزانةُ) التي تركتْ بيتَها، وهربتْ معَ ابنتِها خارجَ الحيِّ، فأبلغوا الشرطةَ بذلكَ، وعادَ (سالمٌ) إلى أمِّه وأبيه، وحَمِدَ الجميعُ اللهَ على عودتِهِ سالِمًا، وعلى تخلصِّهِمْ مِنْ (فرزانةَ) وبنتِها وشرِّهِمَا.

٥-مُلَخَّصُ روايةِ خُذْهَا لا أُرِيدُهَا

يستقرُّ المهندسُ (عباسٌ الشويحيُّ) وزوجتُه وابنتُه (بدرةُ) وخادمتُهم (مسعودةُ) في الكُوَيْتِ بعدَ انتقالِهم إليها، قادمينَ منَ العراقِ، فيتعرَّفُ عليهِ أبو (عبدِ الوهابِ) الذي يُسكنُهُ في بيتِ جدةِ (عبدِ الوهابِ) المهجورِ، ويجعلُهُ يعملُ عندَهُ لسُمْعتِهِ الطيبةِ.

تنشأُ علاقةُ حبٍّ بينَ (بدرةَ) و(عبدِ الوهابِ) الذي يطلبُ الزواجَ منها منْ أهلِهِ فيرفضونَ؛ لأنَّهُمْ –في نظرِهم– ليسُوا مِنْ مستواهم الاجتماعيّ؛ ولكنَّهُ يُصِرُّ على الزواجِ منْها، فيطردُهُ أبوهُ منَ البيتِ، كمَا يطْرُدُ عائلةَ (عباسٍ) مِنْ بيتِهِ ومِنَ العملِ؛ فتتردَّى أوضاعُهُمُ الاقتصاديةُ، وينفرُ الناسُ منْهُمْ؛ فيموتُ (عباسٌ الشويحيُّ) كمَدًا؛ فتضطرُّ أمُّها إلى تزويجِها لهُ، ثمَّ تسافرُ إلى بغدادَ وتستقرُّ هناكَ.

وبعدَ زواجِهِ منْها يموتُ أبوهُ كمَدًا، وينتقلُ هوَ وزوجتُهُ وخادمتُها (مسعودةُ) إلى بيتٍ جديدٍ، وتحملُ (بدرةُ) بـ(لبنى)، ولا تُنجبُ غيرَها، وبسببِ مقاطعةِ أهلِ زوجِها لهَا، بدأتْ تشعرُ بالملِ؛ فأخذتْ تُسافرُ كثيرًا إلى العراقِ عندَ أمِّها، وتمكثُ هناكَ أكثرَ مِنْ شهرٍ؛ فضجرَ (عبدُ الوهابِ) منْ ذلكَ فاتفقَا لقتْلِ الملِ على أنْ يشتريَ لها ماكينةَ خياطةٍ تشتغلُ بها في بيتِها، فانكبَّتْ (بدرةُ) على الماكينةِ وأهملتْ زوجَها، فأرادَ أنْ يُعيدَها إلى سيرتِها الأولى بإيقاظِ غيرتِها، فانفردَ قصدًا بامرأةٍ كانتْ تراودُه كثيرًا عنْ نفسِها على سطحِ البيتِ، وقدْ تعمَّدَ أنْ تراهُ زوجتُهُ، وكانَ لهُ مَا أرادَ؛ ولكنَّ الأمرَ زادَ عنْ حدِّ إشْعالِ غيرتِها إلى طلبِ الطلاقِ والإصرارِ عليهِ، فطلَّقَها وانتقلَ معَ ابنتِهِ وخادمتِها (مسعودةَ) إلى بيتٍ جديدٍ، بعدَ أنْ عاشتْ (لبنى) في حضنِ أمِّها ستَّ سنواتٍ فقط، وبدأَ الحقدُ يشتعلُ في قلبِها على أمِّها التي تزوجَتْ رجُلًا عراقيًّا، أمَّا أبُوها فلم يتزوجْ أبدًا.

وتلتحقُ (لبنى) بالمدرسةِ، وتنشأُ بينَها وبينَ (ماري) النصرانيةِ علاقةُ صداقةٍ قويةٍ تستمرُّ طويلًا إلى أنْ تكبرا وتموتَ (ماري) بمرضِ السرطانِ، وقبلَ ذلكَ يُخرجُها أبوها منَ المدرسةِ لأنَّها كبرتْ وحانَ تزويجُها، ولعلمِهِ بتعلُّقِها بالأدبِ كانَ يأتي إليها بكتبِ الأدبِ والقصصِ والشعرِ والرواياتِ، ويقولُ لها: أنتِ منذورةٌ للأدبِ، ويُلحُّ عليْهَا بالزواجِ مِنِ ابنِ عمِّها؛ لكنَّها ترفضُ، وتُصِرُّ أنْ يكونَ الزوجُ شبيهًا بأبيها، فتتزوجُ وهي ابنةُ السابعةَ عَشَرَ برجلٍ يحملُ سنواتَهُ الثمانيةَ

والأربعين، ثمَّ يموتُ والدُها قبلَ أنْ يرى حفيدتَهُ (عفافَ)، ثمَّ يموتُ زوجُها فتعتَني بابنتِها كثيرًا، وتلتحقُ ابنتُها بجامعةٍ في الأُرْدُنِّ بصحبةِ زميلتِها ابنةِ (ماري)؛ حيثُ بقِيَتْ أمُّهَا على تواصلٍ شديدٍ بينها وبينَ (ماري) وزوجِهَا، وكانتْ كثيرًا ما تزورُهُمْ في الأُرْدُنِّ.

وأصبحتْ (لبنى) كاتبةً، وتزوَّجَتْ سِرًّا، وبعدَ مقاطعةٍ طويلةٍ لأمِّها التي عادتْ إلى الكُوَيْتِ، تُخْبِرُها إحدى جيرانِها بعودةِ أمِّها، فتُبيّتُ النيةَ لزيارتِها؛ ولكنَّها تتأخرُ، وتموتُ أمُّها قبلَ أنْ تراها. وبسردِ أحداثِ تكفينِ أمِّها ودفنِها بدأتْ أحداثُ الروايةِ.

الفصل الأول

شعرية السرد: النشأة والمفاهيم

المبحث الأول- مفهـــوم شـــعرية الســـــرد

المبحث الثاني- نشأة شعرية السرد واتجاهاتها

المبحثُ الأولُ

مفهومُ شعريةِ السردِ

المطلبُ الأولُ- مفهومُ الشعريةِ

الفرعُ الأولُ- مفهومُ الشعريةِ لغةً

الشعريةُ منْ بابِ شَعَرَ، وهوَ في اللغةِ "شَعَر به وشَعُر يشعُر شِعْرًا،... كلُّهُ: عَلِمَ... وليتَ شِعْري أيْ ليتَ عِلْمي، أوْ ليتَني عَلِمْتُ"(١). ومنْ هذا المعْنى سمَّى العربُ الشعرَ بهذا الاسمِ، فالشعرُ عندَهُمْ: "القريضُ المحدودُ بعلاماتٍ لا يجاوزُها، والجمعُ أشعارٌ، وقائلُهُ شاعِرٌ؛ لأنه يشْعُرُ ما لا يشعرُ غيرُه أي يعلمُ"(٢).

وفي الصِّحَاحِ "وشعَرْتُ بالشيءِ بالفتحِ أشعُرُ بهِ شِعْرًا: فطِنْتُ لهُ. ومنْهُ قولُهُمْ: ليتَ شِعْري، أيْ ليْتَني عَلِمْتُ. قالَ (سيبويه): أصلُهُ شِعْرةٌ، ولكنَّهُمْ حذفُوا الهاءَ كمَا حذفُوها مِنْ قَولِهِمْ: ذَهبَ بعُذرِها، وهو أبو عُذرِها"(٣).

فالشعرُ: العلمُ والفِطْنةُ؛ ولهذا سمُّوا الشاعرَ شاعرًا لِفطنتِه، يقولُ (ابنُ فارسٍ): "قالُوا: وسُمي الشاعرَ؛ لأنَّهُ يفطِنُ لمَا لا يفطِنُ غيرُهُ، قالوا: والدليلُ على ذلك قولُ (عنترةَ) على البحرِ الكاملِ:

هَــل غــادَرَ الشُــعَراءُ مِــن مُتَــرَدَّمِ أَم هَــل عَرَفــتَ الــدارَ بَعــدَ تَــوَهُّمِ

يقولُ: إنَّ الشعراءَ لمْ يغادِروا شيئًا إلا فطِنوا لهُ"(٤).

---

(١) لسان العرب، ابن منظور (ت٧١١هـ)، دار صادر، بيروت- لبنان، المجلد الثامن، ط١، ٢٠٠٠م، باب شعر، ص٨٨.

(٢) السابق، ص٨٩.

(٣) الصحاح: تاج اللغة وصِحاح العربية، إسماعيل بن حماد الجوهري (ت٣٩٨هـ)، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطَّار، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط٢، ١٣٩٩هـ-١٩٧٩م، باب شعر، ٦٩٩/٢.

(٤) معجم المقاييس في اللغة، أحمد بن فارس (ت٣٩٥هـ)، تحقيق: شهاب الدين أبو عمرو، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط١، ١٤١٥هـ-١٩٩٤م، ص٥٢٨.

الفرع الثاني- مفهومُ الشعريةِ اصطلاحًا

لقدْ اكتنفَ مفهومَ الشعريةِ الغموضُ في بيئتِنا النقديةِ العربيةِ، مثل كثيرٍ منَ المصطلحاتِ النقديةِ الأخرى، الواردةِ إلينا منْ بيئةِ النقدِ الغربيّ المباينةِ لبيئتِنا العربيةِ، فضلًا عنْ غموضِ مفهومِ الشعريةِ، وتعددِه في بيئتِه الغربيةِ.

ولهذا سيكتفي الباحثُ بالحديثِ عنْ مفهومِ الشعريةِ في النقدِ الغربيّ؛ تجنبًا للجدلِ الواسعِ، والتشعباتِ المرهِقةِ، التي سنقعُ -حتمًا- في شِراكِها؛ لوْ وسَّعْنَا مِنْ نطاقِ حديثِنا؛ ليشملَ الشعريةَ في النقدِ العربيّ؛ إذ سيضطرُّ الباحثُ في خوضِ المقارناتِ بينَ البيئتيْنِ للكشفِ عنْ أصولِ الشعريةِ فيهِما، كالحديثِ عنْ نظريةِ النَّظْمِ عندَ (عبدِ القاهرِ الجرجانيّ)، والشعريةِ عندَ (حازم القرطاجنيّ)، ومفهومِ الشعرِ العربيّ وتطورِه، وغيرِ ذلكَ.

ولِهذا كلِّهِ يرى الباحثُ أنَّنا في غنىً عنْهُ لسببيْنِ:

١-إنَّ مصطلحَ الشعريةِ الحديثةِ، -ومنهُ انبثقَ مفهومُ شعريةِ السردِ- هو مصطلحٌ غربيٌّ بامتيازٍ؛ لذلكَ سنتعقبُ هذا المصطلحَ في بيئتِهِ الأصليةِ: نشأةً وتطورًا وتبلورًا ومفهومًا، وسنعرّجُ بالشيءِ القليلِ على بعضِ الآراءِ العربيةِ الحديثةِ لنقادٍ تأثروا بالنقدِ الغربيّ.

٢-إنَّ هذا الفصلَ بأكملِهِ ما هوَ إلا توطِئةٌ لتجليةِ الغموضِ المُعترِي مفهومَ الشعريةِ؛ لِنصِلَ إلى شعريةِ السردِ في رواياتِ (ليلى العثمان) -مَقْصَدُ الرسالةِ-.

الغصن الأول- مفهومُ الشعريةِ وارتباطُها بمفهومِ الشعرِ

يتلخصُ مفهومُ الشعريةِ العامُّ في البحثِ عنِ الخصائصِ الأدبيةِ في العملِ الأدبيّ، التي تجعلُ منهُ عمَلًا أدبيًّا، أيِ البحثُ عنِ القوانينِ العلميةِ التي تحكمُ الإبداعَ. وعليهِ فإنَّ أولَّ غموضٍ عَرى مفهومَ الشعريةِ هوَ ارتباطُهُ في بادئِ أمرِهِ بالشعرِ، واقتصارُه عليهِ، إذْ يقولُ (جان كوهن): "الشعريةُ علمٌ موضوعُهُ الشِّعْرُ"(١).

(١) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط١، ١٩٨٦م، ص٩.

لقدْ تعددتْ مفاهيمُ الشعريةِ وَفْقَ تغيُّرِ مفهومِ الشعرِ وتطورِه عبرَ العصورِ الأدبيةِ، إذْ "إنَّ مُحْتوى مفهومِ الشعرِ غيرُ ثابتٍ، وهو يتغيرُ مَعَ الزمنِ"(١). فالشعريةُ الكلاسيكيةُ مرتبطةٌ بمفهومِ الشعرِ الكلاسيكيّ، والشعريةُ الرومانسيةُ مرتبطةٌ بمفهومِ الشعرِ الرومانسيّ، أمَّا الشعريةُ الحديثةُ –التي نصبو إلى تداولِ مفهومِها وتحديدِهِ–، فهيَ مرتبطةٌ بمفهومِ الشعرِ في العصرِ الحديثِ، الذي وإنْ تعددتْ الشعرياتُ فيهِ إلا إنَّ لهَا خصائصَ تجمعُهَا أكثرَ مِنْ تمايزِها.

وخُلاصةُ القولِ في مفهومِ كلمةِ الشعرِ، أنَّها "في العصرِ الكلاسيكيّ كانتْ تعني جنسًا أدبيًا يتميزُ باستعمالِ النَّظْمِ؛ ولكنْ كلمةُ الشعرِ اليومَ أخذَتْ معنىً أوسعَ (بخاصةٍ معَ الرومانسيةِ)؛ لتعني الإحساسَ الجماليَّ الخاصَّ الناتجَ عنِ القصيدةِ، ثمَّ استُعمِلتِ الكلمةُ توسعًا في كلِّ موضوعٍ مِنْ شأْنِهِ أنْ يُثيرَ هذا النوعَ مِنَ الإحساسِ الجَماليّ"(٢).

وعلى هذا المعنى الأخيرِ لكلمةِ الشعرِ صِيغَ مفهومُ الشعريةِ الحديثةِ.

إنَّ الكلامَ نوعانِ: كلامٌ عاديٌّ هدفُهُ الأولُ التوصيلُ، وهوَ بِدايةُ كلامِ البشرِ. والنوعُ الآخَرُ: كلامٌ بشريٌّ فنيٌّ، تالٍ للكلامِ العاديّ، متأخِّرٌ عنْه زمنيًا، هدفُه الأولُ التأثيرُ في المتلقي، وتحقيقُ صفةِ الجمالِ فيهِ، لِيلمَسَها المُتلقي ويشعرَ بهَا، ثمَّ يأتي التوصيلُ كهدفٍ في مرتبةٍ أدْنى.

ويُعدُّ الشعرُ الفنَّ الأولَ منْ فنونِ الكلامِ الفنيّ، أمَّا غيرُها مِنَ الفنونِ، كالروايةِ والملْحمةِ والقصةِ والمسرحيةِ وغيرِها فهيَ فنونٌ لاحقةٌ، ظهرَتْ بعدَ تطورِ المجتمعاتِ البشريةِ، وهذا يعني أنَّ الخصائصَ الفنيةَ تمظْهرتْ في البدايةِ في الشعرِ، ومِنْ ثُمَّ اكتسبتِ الفنونُ الأخرى تلكَ الخصائصَ الفنيةَ العامَّةَ، معَ تفرُّدِ كلِّ جنسٍ أدبيٍّ بخصائصَ ثانويةٍ، وبشكلٍ مختلفٍ؛ ليتميَّزَ بهمَا عنِ الشعرِ وعنِ الأجناسِ الأدبيةِ الأخرى، فشكْلُ المسرحيةِ الشعريةِ وخصائصُها الثانويةُ تختلِفُ عنْ شكلِ الروايةِ وخصائصِها الثانويةِ مثلًا.

---

(١) قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء– المغرب، ط١، ١٩٨٨م، ص١٩. (نسخة الكترونية)

(٢) استراتيجيات القراءة –التأصيل والإجراء النقدي–، بسام قطوس، عالم الكتب، القاهرة، ط٢، ١٤٢٥هـ– ٢٠٠٥م ، ص١٧٧.

إذنْ جميعُ الأجناسِ الأدبيةِ تحتوي على شفافةِ الشعرِ، والتي بسببِها مُنحتِ الأجناسُ صفةَ الأدبيةِ، التي بدونِها تستحيلُ إلى كلامٍ عاديٍّ، معَ العلمِ أنَّ جميعَ الأجناسِ الأدبيةِ تتبادلُ تلكَ الخصائصَ الثانويةَ، فنجِدُ الحوارَ والقصةَ مثلًا في الشعرِ، ونجِدُ الشعرَ في المسرحياتِ. ونجدُ لغةَ الشعرِ وتصويراتِه في الرواياتِ الحديثةِ. وهذهِ المسألةُ قدْ تناولَها الكثيرُ منَ النقادِ، وهيَ تُعرفُ باسمِ (الأجناسِ الأدبيةِ).

الفصل الثاني- مفهومُ الشعريةِ اصطلاحًا

لمْ يعدْ مفهومُ الشعريةِ الحديثةِ ذا نِطاقٍ ضيقٍ ينحصرُ في مفهومِ الشعرِ كمَا كانَ عندَ الكلاسيكيين؛ حيثُ كانتِ الشعريةُ تتناولُ قوانينَ الشعرِ الكلاسيكيِّ ذي الوزنِ والقافيةِ كمَا كانَ عندَ (أرسطو). أوْ عندَ الرومانسيينَ؛ حيثُ كانتِ الشعريةُ تتناولُ القصائدَ التي تُثيرُ الإحساسَ الجماليَّ والانفعالَ الإيجابيَّ بهَا؛ بلِ اتسعَ باتساعِ مفهومِ الشعرِ في العصرِ الحديثِ؛ ليشملَ كلَّ موضوعٍ فنيٍّ أوْ طبيعةٍ خلابةٍ ساحرةٍ مِنْ شأنِها أنْ تُثيرَ إحساسَنا الجماليَّ وانفعالنَا الإيجابيَّ بهَا، فشملتِ الشعريةُ لِذلكَ الفنونَ التي تتخذُ منَ اللغةِ وسيلةً لهَا، كالشعرِ بأنواعهِ، والنثرِ كالروايةِ والقصةِ والمقالةِ والمقاماتِ وغيرِهم، والفنونَ ذاتَ البعدِ الزمانيِّ، كالموسيقى التي وسيلتُها الصوتُ، والرقصُ الذي وسيلتُه الإيقاعُ، والفنونَ ذاتَ البعدِ المكانيِّ، كالرسمِ والتصويرِ والنحتِ، وغيرَ ذلكَ منَ الفنونِ التي بمقدورِها إثارةُ إحساسِنَا الجماليِّ وانفعالنِا الإيجابيِّ بهَا؛ إننَا نجِدُ "ملامحَ مشتركةً بينَ كثيرٍ منَ الموضوعاتِ الفنيةِ أوِ الطبيعيةِ التي مِنْ شأنِها إثارةُ الانفعالِ الشعريِّ أوِ الإحساسِ الجماليِّ"[1].

ولكنْ بحكمِ موضوعِ بحثِنا، سيقصُرُ الباحثُ الحديثَ على شعريةِ الفنونِ التي تتخذُ منَ اللغةِ وسيلةً لهَا؛ بُغيةَ الوصولِ إلى تعريفِ السرديات.

يُعدُّ مفهومُ الشعريةِ مِنْ مرتكزاتِ النقدِ الحديثِ المهمةِ، التي أُثيرَ حولَ مفهومِها جدلٌ واسعٌ في أوساطِ النقادِ الغربيينَ والعربِ؛ لتنوعِ تعريفاتِها، واشتباكِ معانِيها؛ فظهرتْ شعرياتٌ عديدةٌ تختلفُ فيمَا بينَها في بعضِ مضامينِها ورؤاهَا، إلا إنَّها منذُ (أرسطو) وحتى يومِنا هذا تعني بشكلٍ عامٍّ قوانينَ الإبداعِ الفنيِّ معَ اختلافِ مجالِ عملِها.

---

(١) استراتيجيات القراءة، ص١٧٨.

والشعريةُ منَ المفاهيمِ التي تبلورتْ حديثًا على أيدي نقادٍ غربيينَ، كـ(تودوروف) و(ياكبسون)، وإنْ كانَ لها جذورٌ عميقةٌ ضاربةٌ في التاريخِ النقديّ يرجعُ إلى زمنِ (أرسطو) الذي سمَّاها (البويطيقا)، فهيَ –إذنْ– غربيةُ النشأةِ، إلا إنَّ الدكتورَ (حسينَ جمعة) قدْ نسبَ نشأتَها إلى العربِ بقولِهِ: "إنَّ جملةً منَ المصطلحاتِ النقديةِ التي اخترعَها العربُ القدماءُ نُسِبتْ إلى الغربِ، وتجاهلتْ حركةُ النقدِ الحديثِ أصحابَها الحقيقيين كالشعريةِ"[1]؛ ولكنْ على الرغمِ منْ نشأتِها الغربيةِ إلا إنَّنا وجدْنَا منِ اشتغلَ بالشعريةِ ودرسَها، فأصبحَ لديْنا شعرياتٌ عربيةٌ، كشعريةِ (أدونيس) و(كمالِ أبو ديب) و(رشيد يحياوي) وغيرِهم. ولكنْ هلْ هذهِ الشعرياتُ هي ترجمةٌ عنِ الشعرياتِ الغربيةِ وإعادةُ تكرارٍ لها، أمْ أنَّها شعرياتٌ عربيةٌ: اسمًا ومضمونًا؟. الباحثُ ليس بصددِ طرقِ هذا الموضوعِ.

إنَّ أيَّ عملٍ أدبيٍّ يقومُ على أساسيْنِ: المعنى – أوِ المعاني المتعددةِ– والكيفيةِ التي نقلَتْ هذا المعنى التي أثارتْ إحساسَنا الجماليَّ القارَّ في العملِ الأدبيّ، ومجالُ الشعريةِ هوَ الكيفيةُ التي تنقلُ الرسالةَ، فالشعريةُ "لا تسعى إلى تسميةِ المعْنى؛ بلْ إلى معرفةِ القوانينِ العامَّةِ التي تُنظِّمُ ولادةَ كُلِّ عملٍ... تبحثُ عنْ هذهِ القوانينِ داخلَ الأدبِ ذاتِهِ، وليسَ العملُ الأدبيُّ في حدِّ ذاتِه هو موضوعُ الشعريةِ، فما تستنطقُهُ هوَ خصائصُ هذا الخطابِ النوعيّ الذي هوَ الخطابُ الأدبيُّ"[2]. فموضوعُ الشعريةِ كمَا يحدِّدُهُ (ياكبسون) بشكلٍ أعمّ "هوَ الجوابُ عنِ السؤالِ التالي: مَا الذي يجْعلُ مِنْ رسالةٍ لفظيةٍ أثرًا فنيًّا"[3]، أيْ هوَ الذي يُميِّزُ بينَ الرسائلِ اللفظيةِ العاديةِ، والرسائلِ اللفظيةِ الأدبيةِ –بأيّ شكلٍ كانتْ– كونُ الأدبِ في جوهرِهِ الأصيلِ بناءً لُغويًّا جماليًّا. ويُعدُّ تعريفُ (ياكبسون) للشعريةِ تعريفًا شاملًا وجوهريًّا حينَ يُعرِّفُها بأنَّها "ذلكَ الفرعُ مِنَ اللسانياتِ الذي يُعالجُ الوظيفةَ الشعريةَ في علاقاتِها مَعَ الوظائفِ الأخرى للغةِ. وتهتمُّ الشعريةُ –بالمعنى الواسعِ للكلمةِ– بالوظيفةِ الشعريةِ لا في الشعرِ فَحَسْبُ؛ حيثُ تهيمنُ هذه

---

(١) المسبار في النقد الأدبي –دراسة في نقد النقد للأدب القديم وللتناص، حسين جمعة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣م، ص٢١. (نسخة الكترونية)

(٢) الشعرية، تزفيطان طودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء– المغرب، ط٢، ١٩٩٠م، ص٢٣. (نسخة الكترونية)

(٣) قضايا الشعرية، ص٢٤. (نسخة الكترونية)

الوظيفةُ على الوظائفِ الأخرى للغةِ، وإنَّما تهتمُّ بهَا أيضًا خارجَ الشعرِ"[١]. أيْ إنَّها تدرُسُ مجموعةَ المبادئِ الجماليةِ التي لا ترتبطُ بالشعرِ وحدَه؛ بلْ بفنونِ الأدبِ كلِّها، مَعَ احتفاظِ كلِّ نوعٍ بقوانينِهِ الخاصةِ بهِ. وهذا التعريفُ لا خلافَ عليهِ بينَ أعلامِ الشعريةِ، إلا إنَّه لا يعني بأنَّ الشعريةّ واحدةٌ، فالشعريةُ شعرياتٌ؛ ولكنْ جميعُ الشعرياتِ تتفقُ على جوهرِ التعريفِ السابقِ، وتبقى الاختلافاتُ في التفريعاتِ والفروعِ.

إنَّ الشعريةَ هيَ "الدراسةُ النسقيةُ للأدبِ كأدبٍ. إنَّها تعالجُ قضيةَ (مَا الأدبُ؟) والقضايا الممكنةَ المطورةَ مِنْها، كـ: ما الفنُّ في اللغةِ؟ ما هيَ أشكالُ وأنواعُ الأدبِ*؟ ومَا طبيعةُ جنسٍ أدبيٍّ أوْ نزعةٍ مَا؟ ما نسَقُ فنٍّ خاصٍّ أوْ لغةٍ خاصةٍ لشاعرٍ مَا؟ كيفَ تتشكلُ قصةٌ مَا؟ مَا هيَ المظاهرُ الخاصةُ لآثارِ الأدبِ؟ كيفَ هيَ مؤلَّفةٌ؟ كيفَ تنتظمُ الظواهرُ غيرُ الأدبيةِ ضمنَ النصوصِ الأدبية"[٢].

فالشعريةُ لا تتناولُ الخواصَّ الثانويةَ لكلِّ فنٍّ أدبيٍّ؛ بلْ تتجلَّى في الخواصِّ الشعريةِ العامَّةِ التي يشتركُ فيها جميعُ الفنونِ الإبداعيةِ، كاللغةِ الانزياحيةِ المجازيةِ، والتصويراتِ، والتشبيهاتِ، والاستعاراتِ، والخيالِ، والتجربةِ، وغيرِ ذلكَ مِنَ الخصائصِ التي تمنحُ العملَ صفةَ الأدبيةِ. ولكنْ لوْ أردْنا دراسةَ الخصائصِ الثانويةِ لفنٍّ معينٍ، كالروايةِ مثلًا فإننا نلجأُ إلى أنْ نُضيقَ مجالَ الشعريةِ، فندرُسَ شعريةَ السردِ، وبذلكَ نستطيعُ دراسةَ الخصائصِ الشعريةِ العامَّةِ والخصائصِ الثانويةِ للروايةِ.

ومصطلحُ الشعريةِ هيَ ترجمةٌ لمصطلحِ (poetics) وقدْ تُرجمتْ إلى العربيةِ بترجماتٍ عدةٍ، ذكرَها (حسن ناظم) في كتابِهِ (مفاهيمُ الشعريةِ) وهيَ مَا يأتي:

---

(١) قضايا الشعرية، ص٣٥. (نسخة الكترونية)

*أشكالُ الأدبِ وأنواعُه.

(٢) التخييل القصصي: الشعرية المعاصرة، شلوميت ريمون كنعان، ترجمة: لحسَن أحمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٥م، ص١٠.

١- الشاعريةُ، ٢- البويطيقا (تعريبًا)، ٣- بويتيك (تعريبًا) ٤- الإنشائيةُ، ٥- نظريةُ الشعرِ، ٦- فنُّ الشعرِ، ٧- فنُّ النَّظْمِ، ٨- الفنُّ الإبداعيُّ أوِ الإبداعُ، ٩- عِلْمُ الأدبِ، ١٠- الشعريةُ، وحكَى عنْها: أنَّهُ قدْ تبنَّاها الكثيرُ مِنَ المهتمينَ بقضاياها[١].

المطلبُ الثاني- مفهومُ شعريةِ السردِ

الفرعُ الأولُ- مفهومُ السردِ وأنواعُهُ

الغصنُ الأولُ- مفهومُ السردِ لغةً

السردُ منْ بابِ سَرَدَ، ومِنْ معانيهِ لغةً ما يأتي:

١-نسْجُ الدرعِ، فالسردُ: اسمٌ جامعٌ للدروعِ وما أشبهَهَا مِنْ عمَلِ الحَلَقِ، قالَ تعالى في شأنِ (داودَ) عليهِ السلامُ: ﴿وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ﴾ ، قالوا: معناهُ لِيكنْ ذلكَ مقدَّرًا، لا يكونُ الثَّقْبُ ضَيِّقًا، والمسمارُ غليظًا، ولا يكونُ المسمارُ دقيقًا والثقبُ واسعًا؛ بلْ يكونُ على تقديرٍ[٢].

٢-"متابعةُ الصومِ، وسرِدَ كفرح صارَ يسرُدُ صومَه"[٣].

٣-"سردَ القراءةَ والحديثَ يسرُدُهُ سرْدًا أيْ يُتابعُ بعضَه بعضًا"[٤].

وقدِ اشترطَ الجوهريُّ الجودةَ فيهِ فقالَ: "وفلانٌ يسرُدُ الحديثَ سرْدًا إذا كانَ جيِّدَ السياقِ له"[٥]. وما يهمُّنا منْ هذا كلِّه أنَّ السردَ هو المتابعةُ. لارتباطِه بالمعنى الاصطلاحيِّ؛ كونُ الروايةِ سُميتْ سردًا؛ لأنَّ أحداثَها ومعانيها متتابعةٌ ومتتاليةٌ في نسَقٍ معينٍ.

---

(١) انظر: مفاهيم الشعرية -دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم-، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ١٩٩٤م، ص ١٥-١٦.

(٢) انظر: معجم المقاييس في اللغة، ص٥١٥ والقاموس المحيط، الفيروز آبادي، تحقيق: عبد الخالق السيد عبد الخالق، مكتبة الإيمان، المنصورة- ط١، ١٤٣٠هـ-٢٠٠٩م، ص٢٥٥.

(٣) القاموس المحيط، ص٢٥٥.

(٤) العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي (١٠٠-١٥٧هـ)، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط١، ١٤٠٨هـ-١٩٨٨م، ٢٢٦/٧.

(٥) الصحاح: تاج اللغة وصحاح العربية، ٤٨٧/٢.

الغصنُ الثاني- مفهومُ السردِ اصطلاحًا

"السردُ (narrative) هوَ المصطلحُ العامُّ الذي يشتملُ على قصّ حدثٍ أوْ أحداثٍ أوْ خبرٍ أوْ أخبارٍ سواء أكانَ ذلكَ منْ صميمِ الحقيقةِ أمْ منِ ابتكارِ الخيال"(١).

فالسردُ هو أيُّ شيءٍ يسرُدُ قصةً سَوَاءٌ كانتْ حقيقةً أمْ خياليةً، بغضّ النظرِ عنْ وساطتِها، سواءٌ كانتِ اللغةُ: فصحى أوْ عاميةً، شفاهةً أوْ كتابةً أوْ بالإيحاءِ والإشارةِ، أوْ بوساطةِ الصورةِ: متحركةً أوْ ثابتةً، أوْ خليطًا منْ ذلكَ، أوْ أيّ أداةٍ أخرى تحملُ في طياتِها حكايةً، كالكلامِ العاديّ بينَ الناسِ الذي يسرُدُ قصةً، والرواياتِ والقصصِ والأساطيرِ والمقالاتِ والأخبارِ والسينما والأفلامِ والتاريخِ والرسمِ والنحتِ والنقشِ وغيرِ ذلكَ. "فالسردُ يرتبطُ بأيّ نظامٍ لسانيٍّ أوْ غيرِ لسانيٍّ، وتختلفُ تجلياتُهُ باختلافِ النظامِ الذي استُعملَ فيهِ"(٢). فالسردُ عالمٌ واسِعٌ جدًا موجودٌ في أيّ مكانٍ وبأيّ وقتٍ شاءَ.

"ويذهبُ (عبدُ الملكِ مرتاض) إلى أنَّ أصلَ السردِ في اللغةِ العربيةِ هوَ التتابعُ الماضي على سيرةٍ واحدةٍ، وسردُ الحديثِ والقراءةِ مِنْ هذا المنطلقِ الاشتقاقيّ، ثمَّ أصبحَ السردُ يُطلَقُ في الأعمالِ القصصيةِ على كلّ ما خالفَ الحوارَ، ثمَّ لمْ يلبثْ أنْ تطورَ مفهومُ السردِ على أيامِنا هذه في الغربِ إلى معنىً اصطلاحيٍّ أهمّ وأشمل؛ بحيثُ أصبحَ يُطلَقُ على النصّ الحكائيّ أوِ الروائيّ أوِ القصصيّ برُمَّتِهِ، فكأنَّهُ الطريقةُ التي يختارُها الراوي أوِ القاصُّ، أوْ حتى المبدِعُ الشعبيُّ؛ ليقدمَ بها الحدثَ إلى المتلقي، فكانَ السردُ إذنْ نسيجَ الكلامِ؛ لكنْ في صورةِ حكْيٍ"(٣).

الغصنُ الثالثُ- أنواعُ السردِ

مِنْ خلالِ ما سبقَ نستنتجُ أنَّ السردَ ثلاثةُ أنواعٍ حسَبَ الحكايةِ (القصةِ المسرودةِ) بغضّ النظرِ عنِ الوسيلةِ وهيَ:

---

(١) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م، ص١٩٨.

(٢) الكلام والخبر –مقدمة للسرد العربي–، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ط١، ١٩٩٧م، ص١٩.

(٣) مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، عبد القادر بن سالم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م، ص٥٣.

١-السردُ الحقيقيُّ (اللامُتَخَيَّلُ): وفيهُ يقومُ شخصٌ مِنَ الواقعِ بسردِ قصةٍ حقيقيةٍ، حدثتْ فِعْلًا بكلِّ مكوناتِها، فالساردُ والأحداثُ والشخصياتُ والزمانُ والمكانُ كلُّ ذلكَ مِنْ عالمِنَا الواقعيِّ؛ ولهذا يكونُ الساردُ مسئولًا عمَّا يقولُهُ، فيُحِقُّ لنَا أنْ نسألَهُ عَنْ مصدرِ قصتِهِ، وتبيانِ مدى صحتِها، هذا منْ ناحيةٍ، ومنْ ناحيةٍ أخرى يمكنُ أنْ نستشهدَ بهَا، ونتخذَها دليلًا، كالسردِ في التاريخِ.

٢-السردُ المتخيلُ: وفيه يقومُ ساردٌ مِنَ الخيالِ بسردِ قصةٍ مِنْ عالمِ الخيالِ بكلِّ مكوناتِها: فالساردُ والأحداثُ والزمانُ والمكانُ والشخصياتُ مِنْ ورقٍ، وعليهِ فلا يَحقُّ لنا سؤالُهُ عنْ مصدرِ قصتِهِ، ولا نتخذُها دليلًا وشاهدًا على ما حدثَ في واقعِنا حتى لوِ استخدمَ أسماءَ شخصياتٍ وأماكنَ وأزمنةً حقيقيةً، فهيَ تبقى في الأخيرِ مِنْ عالمِ الورقِ.

٣-سردٌ مزيجٌ منَ الحقيقةِ والخيالِ، وهوَ يأخذُ في الأغلبِ أحكامَ السردِ المتخيلِ.

وعليهِ فإنَّ دراستَنا ستتناولُ النوعيْنِ الأخيريْنِ – خاصةً السردُ الروائيُّ-.

الفرعُ الثاني- مفهومُ شعريةِ السردِ

قلنَا سابقًا إنَّ الشعريةَ تعنى بقوانينِ الإبداعِ الفنيِّ؛ لتحديدِ المسوغاتِ التي تجعلُ منَ العملِ عملًا فنيًا، فدرستِ الفنونَ السرديةَ بجانبِ الشعرِ، وعليهِ فإنَّ شعريةَ السردِ هي اختصاصٌ جزئيٌّ بالنسبةِ إلى الشعريةِ العامَّةِ، ثمَّ تطورتْ بعدَ ذلكَ فأصبحتْ اختصاصًا كليًّا عامًّا[١]، يندرجُ تحتَها اختصاصاتٌ متعددةٌ؛ بسببِ تطورِ مفهومِ السردِ وتوسعِهِ الذي أصبحَ -كمَا أسْلفْنَا سابقًا- يوجدُ في كلِّ مكانٍ: السينما والصورةِ والتاريخِ والرسمِ والروايةِ والقصةِ...إلخ، فأصبحَ هناكَ شعريةُ السردِ الصوريِّ، وشعريةُ السردِ السينمائيِّ، وشعريةُ السردِ الخطابيِّ -الذي اقتصرتْ شعريةُ السردِ في بدايتِها على دراستِهِ، أيْ دراسةُ الخطابِ السرديِّ- وغيرُ ذلكَ منَ الشعرياتِ السرديةِ الأخرى.

(١) انظر: الكلام والخبر، ص٢٣.

وما دامتِ الشعريةُ تُعنى بتحديدِ مسوِّغاتِ أدبيةِ العملِ الفنيّ، فإنَّ شعريةَ السردِ تُعنى بدراسةِ السردِ لاستنباطِ المسوغاتِ التي جعلتْ منُه عملًا فنيًا؛ لذلكَ فإنَّها مِنَ "المفترضِ أنْ تدرسَ كلَّ القصصِ التخييليةِ وغيرِ التخييليةِ؛ لكنَّها قدِ اتجهتْ بشكلٍ شبهِ تامٍّ إلى السردِ التخييلي"(١).

فعِلمُ السردِ "هوَ نظريةُ البنائياتِ السرديةِ المستوحاةُ مِنَ البِنيويةِ؛ لفحصِ بناءٍ سرديٍّ، أوْ لعرضِ وصفٍ بنائيٍّ، يقومُ عالمُ السردِ بتحليلِ ظاهرةِ السردِ إلى الأجزاءِ المكونةِ لهَا، ثمَّ يحاولُ أنْ يحددَ الوظائفَ والعلاقاتِ"(٢)، كشعريةِ السردِ الروائيّ الذي يستنبطُ فيه السرديون العناصرَ التي التي يقومُ عليها السردُ، والنظامُ التي تنتظمُ بهِ هذه العناصرُ، كدراسةِ الراوي (السارِدِ) واللغةِ السرديةِ، والشخصياتِ الرواةِ وغيرِ الرواةِ، والزمانِ والمكانِ وغيرِ ذلكَ مِنْ خلالِ الخطابِ السرديّ.

إذنْ شِعْريةُ السردِ عِلْمٌ يسعى إلى استنباطِ القوانينِ التي يقومُ عليها السردُ مِنْ خلالِ دراسةِ أعمالٍ نموذجيةٍ، ثمَّ تُعَمَّمُ القوانينُ المستنبطةُ على النصوصِ الأخرى، فهي عمليةُ محايثةٍ مجردةٍ داخليةٍ مِنْ داخلِ النصوصِ السرديةِ، وهذا يَعني أنَّ النصوصَ السرديةَ جميعًا تشتركُ بهذهِ القوانينِ، وهوَ ما عِيبَ عليْها، إذْ يرَى بعضُهمْ أنَّها هدَمَتْ مَا كانَ يُعرفُ بطبقيةِ النصوصِ، أيْ وجودُ أدبٍ رفيعٍ وآخرَ وضيعٍ؛ ولكنِ انتفى هذا الأمرُ عندَ السرديينَ، إذ إنَّ النصوصَ جميعَها تقبلُ الخضوعَ للتحليلِ السرديّ؛ لأنَّ العلميةَ تَعني فقطْ بالقوانينِ التي تقومُ عليها النصوصُ، ولا تَعني بإطلاقِ حكمٍ جماليٍّ عليْها، أوْ معرفةِ مواطنِ العيْبِ فيها والمحاسنِ، بمعنى أنَّها لمْ تأْبهْ بمفهومِ المعتمدِ أوِ القانونِ، وهو مفهومٌ غربيٌّ جاءَ إلى النقدِ الغربيّ مِنَ الساحةِ الدينيةِ النصرانيةِ، إذْ كانَ يُستخدمُ للتفرقةِ بينَ النصوصِ الصحيحةِ، مثلَ نصوصِ الإنجيلِ –على حدِّ زعمِهمْ– والنصوصِ المشكوكِ فيها، وهو عبارةٌ عنْ "مجموعِ النصوصِ أوِ الأعمالِ المعتمدةِ ضمنَ تراثٍ محدَّدٍ، وفي حقلٍ مِنْ حقولِ المعرفةِ، بوصفِها تنضبطُ ضمنَ معاييرَ أوْ قِيَمٍ معيَّنةٍ؛ لتشكلَ وحدةً

---

(١) معجم السرديات، إشراف: محمد القاضي، دار محمد علي للنشر، تونس، ودار الفارابي، لبنان، ومؤسسة الانتشار العربين، لبنان، ودار تالة، الجزائر، ودار العين، مصر، ودار الملتقى، المغرب، ط١، ٢٠١٠م ص٢٥٢.

(٢) علم السرد –مدخل إلى نظرية السرد–، يان مانفريد، ترجمة: أماني أبو رحمة، دار نينوى، د.ت، ص٥١.

نصيةً متجانسةً، أوْ تشكلَ أعمالَ مؤلفٍ ما"[1]، فيعملُ المعتمدُ على تمييزِ روائعِ النصوصِ، ويفضلُها على أترابِها، كمعتمدِ (دانتي)، ومعتمدِ (شكسبير). ولمْ يخلُ الأدبُ العربيُّ منَ المعتمداتِ، فكانَ معتمدُ (المعلَّقاتِ)، ومعتمدُ (المفضلياتِ)، ومعتمدُ (الأصمعيات)، ومعتمدُ (الحماسات)، وغيرُ ذلكَ مِنْ أُمَّهاتِ كُتُبِ التراثِ العربيِّ الذي ميزَ فيها أصحابُها القصائدَ وصنَّفوها. فاستفادتِ النصوصُ مِنْ هذه المعتمداتِ باستخراجِ القوانينِ وتعميمِها على باقي النصوصِ الأخرى.

ومِنْ ناحيةٍ أخرى فإنَّهُ مِنْ غيرِ المعقولِ أنْ تبقى القوانينُ السرديةُ المستنْبَطةُ ساريةً المفعولِ على النصوصِ السرديةِ التي حتمًا – ونحنُ نتحدثُ عنْ تطورِ الأجناسِ الأدبيةِ– ستتطورُ، فبالتَّالي سوفَ لا تتناسبُ والقوانينَ السرديةَ، أوْ ستحتاجُ على الأقلِّ إلى استنباطِ قوانينَ أخرى، أيْ إنَّهُ لا بُدَّ أنْ تشهدَ القوانينُ السرديةُ محاولاتٍ استنباطيةٍ باستمرارٍ لتتناسبَ وتطورَ النصوصِ السرديةِ، "فالسردياتُ باعتبارِها اختصاصًا علميًا ليستْ عبارةً عنْ قوالبَ، أوْ مصطلحاتٍ جافةٍ، أوْ وصْفاتٍ ثابتةٍ ونهائيةٍ علىْنا أنْ نقومَ بتطبيقِها على النصّ السرديّ، إنَّها مشروعٌ للتفكيرِ والبحثِ، وهيَ تسْتدعي التسلحَ بثقافةٍ عِلْميةٍ، ومعرفةٍ دقيقةٍ بالعلومِ والمعارفِ، وكفاءةٍ في قراءةِ النصوصِ بهدفِ تحليلِها في أفقِ التصورِ العلميّ الذي يشتغلُ بهِ الباحثُ بُغيةَ تطويرِ المعرفةِ بالسردِ والسرديةِ، ويتطلبُ ذلكَ اتباعَ إجراءاتِ البحثِ العلميّ ومستلزماتِه، وتوليدَ مصطلحاتٍ ملائمةٍ"[2].

---

(١) دليل الناقد الأدبي –إضاءة لأكثر من ٥٠ تيارًا ومصطلحًا نقديًا معاصرًا–، ميجان الرويلي وسعد البازعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٠م، ص٤٥.

(٢) السرديات والتحليل السردي –الشكل والدلالة–، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، وبيروت– لبنان، ط١، ٢٠١٢م، ص٣٥.

المبحثُ الثاني

نشأةُ شعريةِ السردِ واتجاهاتُها

المطلبُ الأولُ- الجذورُ التأسيسيةُ لشعريةِ السردِ

الفرعُ الأولُ- علميةُ النقدِ

قبلَ البَدْءِ في الحديثِ عنْ جذورِ السرديات، سنعرِّجُ -توطئةً- على عِلْميةِ النقدِ (نظريةِ الأدبِ)؛ لتبيانِ مفهومِها، واستقصاءِ المسوغاتِ التي دعتْ إلى ظهورِ العلميةِ في الدراساتِ النقديةِ التي كانتْ -أيْ العلميةُ- المظهرَ البارزَ في المذاهبِ النقديةِ الحديثةِ، كالشكليةِ الروسيةِ، والبِنْيويةِ وغيرِهما، وقبلَهُمَا لسانياتُ (سوسير) اللغويةُ.

إنَّ "العلمَ بموضوعٍ ما يجبُ أنْ يشتملَ على قضايا كليةٍ يمكنُ أنْ نسميَها أحكامًا عامةً، أوْ قواعدَ، أوْ قوانينَ، تنطبقُ على كلِّ حالةٍ خاصةٍ، يمكنُ أنْ تعرضَ ممَّا يدخلُ تحتَ هذا الموضوعِ"(١)؛ لذلكَ على دارسِ الأدبِ وحتى يتسمَ نقدُهُ بالعلْميةِ أنْ يعتمدَ على قوانينَ أوْ قواعدَ أوْ أحكامٍ عامةٍ مستنبَطةٍ -سابقًا- مِنْ أعمالٍ أدبيةٍ مختارةٍ؛ لتُعَمَّمَ على باقي النصوصِ الأخرى. بخلافِ فنِّيةِ النقدِ التي لا يَعنيها تلكَ القوانينُ؛ إذْ تقتصرُ بُغيتُها على استنطاقِ جمالياتِ النصِّ، وإعلاءِ قيمتِهِ التأثيريةِ الجماليةِ فيهِ مِنْ خلالِ الكشْفِ عَنْ محاسنِ النصِّ وعيوبِهِ الجماليةِ.

ولكنْ لا يعني الاعتمادُ على تلكَ القوانينِ جمودَ النقدِ العلميِّ؛ بحيثُ تُصبحُ قوالبَ علميةً ثابتةً كقوانينِ الفيزياءِ والكيمياءِ لا يجوزُ الزيادةُ عليْها أوِ النقصانُ منْها، فمَهْما كانتْ تلكَ العِلْميةُ الضابطةُ للمقاربةِ النقديةِ إلا إنَّهُ لا بدَّ مِنْ توافرِ مساحةٍ زئبقيةٍ مِنَ الفرديةِ يتمتعُ بها الناقدُ؛ ليُبديَ ما لديهِ مِنْ ذوقِهِ الخاصِّ؛ ولكنْ دونَ الخروجِ عنِ القوانينِ الرئيسةِ لعلْميةِ النقدِ.

لقدْ كانَ لظهورِ العلميةِ في النقدِ مسوغاتٌ عدةٌ، منْها: مسوغاتٌ أدبيَّةٌ (داخليةٌ)، أهمُّها ضبطُ المقارباتِ النقديةِ التطبيقيةِ للأدبِ؛ لتوحيدِها في بُوتَقةٍ علميةٍ واحدةٍ مِنْ خلالِ سُلْطةٍ عُلْويةٍ عامةٍ (قوانين النقدِ العلميةِ)؛ للحدِّ مِنْ طغيانِ الفرديةِ في المقارباتِ النقديةِ بموضوعيةِ العلْميةِ.

---

(١) دائرة الإبداع – مقدمة في أصول النقد-، شكري محمد عياد، دار إلياس العصرية، القاهرة، د.ت، ص١٥.

ومنْها مسوغاتٌ غيرُ أدبيةٍ (خارجيةٌ)، وهيَ –وإنْ كانتْ لا تَمُتُّ مباشرةً بحقلِ الفنِّ– ذو ارتباطٍ وثيقٍ، وتأثرٍ وتأثيرٍ عميقٍ بالفنِّ، كالمسوغاتِ الفلسفيةِ والاجتماعيةِ والنفسيةِ، وغيرِها منَ العلومِ الأخرى التي استفادتْ منْها المقارباتُ النقديةُ؛ ولكنْ على أساسِ الذوقِ الشخصيِّ مِنْ دونِ الاستفادةِ مِنْ قوانينِها، التي –أيْ قوانينُ العلومِ الأخرى– تأثرتْ بهَا المقارباتُ النقديةُ، واستفادتْ منْها لاحقًا بعدَما أثبتتْ مدى فاعليَّتها في إنجاحِ الدراساتِ القائمةِ عليْها وتطويرِها، "فالتطورُ المدهشُ للعلومِ الفيزيائيةِ الكيميائيةِ بفضلِ استعمالِ منهجٍ جديدٍ في الشرحِ يذهبُ منَ الوقائعِ إلى القوانينِ... وسيُطبقُ النقادُ إذن بجرأةٍ؛ بلْ بتسرعٍ منهجَ التوضيحِ العلميِّ على المؤلفاتِ الأدبيةِ"[1].

الفرعُ الثاني– الجذورُ التأسيسيةُ لشعريةِ السردِ (السرديات)

قبلَ البَدءِ في الحديثِ عنْ جذورِ السرديات، يجِبُ أنْ نُشيرَ إلى أنَّ الحديثَ عنْ ذلكَ هوَ بمثابةِ الحديثِ عَنِ الشِّعْريةِ بشكلٍ عامٍّ، فالسردياتُ جزءٌ مِنَ الشعريةِ العامَّةِ هذا مِنْ ناحيةٍ، ومِنْ ناحيةٍ أخرى ينبغي لنَا أنْ نعِيَ بوضوحٍ أنَّنا لا يُمكنُنا الوصولَ إلى بلْورةِ تصورٍ واعٍ ومتكاملٍ للسردياتِ إلا مِنْ خِلالِ الرجوعِ إلى الجذورِ التأسيسيةِ لهَا، وهيَ أكثرُ ممَّا سنذْكرُهُ، إلا إنَّنا سوفَ نلجأُ إلى الحديثِ عنْ ثلاثةِ جذورٍ كان لهَا تأثيرٌ جليٌّ وكبيرٌ –بالإضافةِ إلى البِنيويةِ– في ظهورِ علمِ (الشعريةِ) بشكلٍ عامٍّ، وعلمِ (السردياتِ) بشكلٍ خاصٍّ، وهي: (بويطيقا أرسطو)، و(لسانياتُ سوسير)، و(الشكليةُ الروسيةُ). وسنتطرقُ إليها بشكلٍ موجَزٍ جدًا.

الغصنُ الأولُ– بويطيقا أرسطو والسردياتُ

يعودُ أولُ ظهورٍ لمصطلحِ (الشعريةِ) إلى (بويطيقا أرسطو)، التي تُعدُّ أولَ جذورِ (الشعريةِ) بمعناها العامِّ، وهوَ ما يؤكدُهُ (سعيدُ يقطين) بقولِهِ: "ابتدأتِ السردياتُ مُعْلنةً انتماءَها إلى اختصاصٍ علميٍّ عامٍّ هوَ البويطيقا، التي نجدُ لها جذورًا ضاربةً في التاريخِ اليونانيِّ"[2]؛ ولهذا كانَ مصطلحُ (بويطيقا السردِ) مِنْ أوائلِ الأسماءِ التي أُطْلِقتْ على علمِ (السردياتِ).

---

(١) النقد الأدبي، كارلوني، وفيللو، ترجمة: كيتي سالم، مراجعة: جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت– باريس، ط٢، ١٩٨٤م، ص٤٦. (نسخة الكترونية)

(٢) السرديات والتحليل السردي، ص٢٧.

وقدْ جاءَتْ (بويطيقا أرسطو) لدراسةِ خصائصِ الشعرِ التمثيليّ اليونانيّ –خاصةً شعرُ التراجيديا– وقوانينِهِ العامَّةِ، التي –أيِ القوانينُ– لمْ تكنْ مخترعةً؛ بلِ اكتشفَها مِنْ خلالِ العُكُوفِ على الأعمالِ الأدبيةِ التي وقعتْ لهُ، فدرسَها دراسةً دقيقةً فكشفَ عَنْ طبيعتِها، وحدَّدَ خصائصَها تمهيدًا لاستخراجِ المبادئِ العامَّةِ التي تُفسرُ طبيعةَ الأدبِ، والقوانينِ العامةِ التي يقومُ عليْها الشعرُ. وهذه الطريقةُ هيَ الطريقةُ الصحيحةُ الوحيدةُ التي يُمكنُ أنْ يَتمَّ على أساسِها بناءُ نظريةٍ أدبيةٍ بالمعنى الصحيحِ(١).

ففصَّلَ الحديثَ عنِ (التراجيديا)، وعرَّفَها بقولِهِ: "فالمأساةُ إذنْ هيَ مُحاكاةُ فعلٍ نبيلٍ تامٍّ، لها طولٌ معلومٌ، بلغةٍ مزودةٍ... وتُثيرُ الرحمةَ والخوفَ فتؤدي إلى التطهيرِ مِنْ هذه الانفعالاتِ"(٢)، ثمَّ تحدثَ عنْ أجزائِها الستةِ، وأسهبَ في الحديثِ عنْ كلِّ جزءٍ مبيّنًا ماهيتَهُ، ثمَّ تحدثَ عَنْ ترتيبِ الأحداثِ في (المأساةِ)، وغيرِ ذلكَ منَ الخصائصِ والقوانينِ المتعلقةِ بالتراجيديا. التي جاءتْ –القوانينُ– بصيغةِ الحزمِ والصرامةِ؛ كنايةً عنْ وجوبِ الالتزامِ بهَا، كقولِهِ: "وإذا كانتِ المحاكاةُ يقومُ بها أناسٌ يعملونَ **فيلزمُ** أولًا أنْ تكونَ تهيئةُ المنظرِ جزءًا مِنْ أجزاءِ التراجيديا"(٣)، وقولِهِ: "أمَّا في الأخلاقِ **فينبغي** أنْ تعتمدَ على أمورٍ أربعةٍ..."(٤) وغيرِها منَ الأمثلةِ التي تدلُّ على صرامةِ قوانينِهِ، التي توصَّلَ إليها (أرسطو) بغضِّ النظرِ عنْ مدى صحتِها؛ إذْ ما يهمُّنا هو الطريقةُ التي اتبعَها (أرسطو) –وهي العكوفُ على الأعمالِ الأدبيةِ؛ لاستنباطِ القوانينِ، التي تُنظمُها، منْ داخلِها وليس منْ خارجِها– التي اتبعتْها (الشعريةُ) بمعناها العامِّ، و(السردياتُ) بعدَ ذلكَ في استنباطِ قوانينِ كلٍّ منْهما معَ اختلافِ موضوعِهما.

---

(١) انظر: فائدة الشعر وفائدة النقد، ت. س. إليوت، ترجمة وتقديم: يوسف نور عوض، مراجعة: جعفر هادي حسن، دار القلم، بيروت– لبنان، ط١، ١٤٠١هـ–١٩٨٢م، ص٥١–٥٢ وانظر: مذاهب الأدب في أوروبا – دراسة تطبيقية مقارنة– الكلاسيكية، عبد الحكيم حسان، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٧٩، ص١٧–١٨.

(٢) فن الشعر، أرسطوطاليس، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت– لبنان، د.ت، ص١٨.

(٣) في الشعر، أرسطوطاليس، نقْلُ: أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية: شكري محمد عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م، ص٥٠.

(٤) السابق، ص٨٨.

الفصلُ الثاني- اللسانياتُ والسرديات

تُعدُّ مجهوداتُ (سوسير) اللغويةُ –حقًا– ثورةً عارمةً عامَّةً على الدراساتِ اللغويةِ السابقةِ، ليسَ فَقَطْ فيمَا توصَّلتْ إليهِ مِنْ نتائجَ؛ بلِ الأهمُّ في الكيفيةِ المُمَنْهجةِ التي تعاملتْ بها معَ اللغةِ؛ حيثُ كانتْ دراساتُهُ أولى الدراساتِ غيرِ الطبيعيةِ التي اتخذتِ المنهجَ العلميَّ الموضوعيَّ منهجًا لها، فقدْ كانَ سائدًا قديمًا بأنَّ هناكَ حاجزًا يفصلُ العلومَ الطبيعيةَ الدقيقةَ عنِ العلومِ الإنسانيةِ والاجتماعيةِ، إلا إنَّ اللغويين أخذوا يشتغلونَ بطريقةِ العلومِ الطبيعيةِ، وهيَ الطريقةُ المنضبطةُ الممنهجةُ(١)، ثمَّ انسحبَ هذا المنهجُ العلميُّ على الدراساتِ الاجتماعيةِ والإنسانيةِ، ومنْها الدراساتُ الأدبيةُ –لا سيَّما (الشعريةُ) منْها–؛ لارتباطِها العميقِ بها، "فكلاهما* –كلٌّ على طريقتِهِ الخاصَّةِ– يدرُسانِ ظواهرَ اللغةِ والأدبِ. ومِنْ هنا فقدْ تطوَّرا معًا، وارتبطَ الواحدُ منْهما بالآخَرِ في تطورِهِ ارتباطًا وثيقًا على امتدادِ المائةِ عامٍ الأخيرةِ"(٢)؛ حيثُ استفادتِ (الشعريةُ) بشكلٍ واضحٍ منَ المبادئِ العامةِ للسانياتِ، فاستعارتْ بعضًا منْها كالعِلْميةِ –كما أسْلفْنا آنفًا–، وتحديدِ موضوعِ الدراسةِ وهدفِها ومجالِها، كمَا فعلتِ (اللسانياتُ)؛ حينَ حدَّدَ (سوسير) هدفَ اللسانياتِ بقولِهِ: "تحديدُ القوى التي تعملُ بصورةٍ دائمةٍ وعامَّةٍ في جميعِ اللغاتِ، واستنتاجُ القواعدِ العامَّةِ مِنْ جميعِ الظواهرِ التاريخيةِ الخاصةِ"(٣)، أمَّا مجالُها وموضوعُها فقدْ حُدِّدَ بأنَّهُ "اللغةُ في حدِّ ذاتِها ومنْ أجلِ ذاتِها"(٤)، أيْ دراسةُ اللغةِ دراسةً تزامنيةً (سنكرونيةً) بمعزلٍ عنِ الأنساقِ غيرِ اللغويةِ؛ لأنَّ اللغةَ عندَ (سوسير) هو "نظامٌ مِنَ الأدلةِ تنبغي دراستُهُ تزامنيًا، أيْ دراستُهُ مكتمِلٌ عندَ لحظةٍ زمنيةٍ"(٥).

---

(١) انظر: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص٤٦.

*اللسانياتُ والشعرياتُ.

(٢) المدخل إلى علم الأدب، مجموعة من الكتاب الروس، ترجمة: أحمد علي الهمداني، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان– الأردن، ط١٤٢٦،١هـ– ٢٠٠٥م، ص١٩.

(٣) علم اللغة العام، فرديناند دي سوسور، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، مراجعة النص العربي: مالك يوسف المطلبي، دار آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥م، ص٢٤.

(٤) علم اللسانيات الحديثة –نظم التحكم وقواعد البيانات–، عبد القادر عبد الجليل، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، ط١، ٢٠٠٢م–١٤٢٢هـ، ص٢٢٥.

(٥) تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية –دراسة في نقد النقد–، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣م، ص٢٦. (نسخة الكترونية)

فلمْ يعُدْ موضوعُ الدراساتِ اللسانيةِ وهدفُها غيرَ محددَيْنِ، كما كانَ في السابقِ، إذْ كانتِ اللغةُ تُدرَسُ بأكثرَ مِنْ طريقةٍ، فتارةً تُدرَسُ بمقارنتِها بغيرِها مِنَ اللغاتِ، وتارةً تُدرَسُ مِنْ ناحيةٍ تاريخيةٍ، كدراسةِ تاريخِ اللغةِ. والمتأمّلُ في طبيعةِ هذه الدراساتِ يجدُها تغرّدُ خارجَ سِربِ علمِ اللسانياتِ الحديثةِ، فطبيعتُها إمَّا أنْ تدخلَ في نطاقِ علمِ التاريخِ، أوِ العلمِ المقارنِ، أوْ غيرِهما مِنَ العلومِ الأخرى التي مِنَ الممكنِ أنْ تُخضعَ اللغةُ –كمادةِ دراسةٍ فَقَطْ– لها.

لقدْ تأثرتِ (الشعريةُ) و(السردياتُ) بذلكَ كلِّهِ؛ فحددتْ مجالَها، وهوَ النصوصُ الأدبيةُ بمعزلٍ عنِ الأنساقِ الأخرى؛ بهدفِ تجليةِ الخصائصِ الأدبيةِ العامَّةِ التي تشتركُ بها النصوصُ الأدبيةُ كلُّها، وليس النصُّ الأدبيُّ وحْدَهُ، منْعزِلًا عنِ النصوصِ الأدبيةِ الأخرى، كمَا كانَ ذلكَ سائدًا مِنْ قبْل، وابتعدتْ أيضًا عنْ دراسةِ النصوصِ الأدبيةِ دراسةً تاريخيةً –كدراسةِ حياةِ الكاتبِ أوْ تاريخِ الأدبِ–، أوْ دراسةَ مقارنةٍ معَ النصوصِ الأدبيةِ الأخرى –خاصةً في الآدابِ الأجنبيةِ– أوْ دراسةَ المضامينِ السياسيةِ أوِ النفسيةِ أوِ الاجتماعيةِ وغيرِ ذلك القارَّةِ في النصوصِ الأدبيةِ، بحجةِ أنَّ لكلِّ علمٍ مجالَهُ، فمجالُ عِلْمِ النَّفْسِ هوَ سُلوكُ الإنسانِ وليسَ مجالُهُ النصوصَ الأدبيةَ، معَ جوازِ الاستئناسِ بالعلومِ الأخرى شريطةَ ألَّا تكونَ هيَ الأساسُ في المقارباتِ النقديةِ.

الفصلُ الثالثُ– الشكليةُ الروسيةُ والسردياتُ

تُعدُّ (الشكليةُ الروسيةُ) مِنَ الجذورِ الأساسيةِ المُهمةِ التي أسَّستْ للسردياتِ كعلمٍ مستقلٍ بذاتِهِ ولهُ أدواتُهُ؛ "فقدْ دفعَ انبهارُ الشكليين بإنجازاتِ العلمِ والتكنولوجيا إلى تبني صورةَ الآلةِ كمدخلٍ لتحليلِ النصّ في محاولةٍ لاكتشافِ العَلاقاتِ بينَ مكوناتِهِ، ومحاولةِ اكتشافِ المبادئِ العامَّةِ التي تحكمُ الاستخدامَ الأدبيَّ للغةِ"[1]؛ فعمِلتْ على نقْلِ دراسةِ الأدبِ مِنْ خارجِهِ إلى دراستِهِ مِنْ داخلِهِ.

إنَّ الاهتمامَ بالمضمونِ كانَ لهُ الأولويةُ الكبرى في الدراساتِ القائمةِ على المحاكاةِ، إلى أنْ جاءتِ الشكليةُ فأعْطتِ الشكلَ الاهتمامَ الأكبرَ، والمُسْتَحَقَّ في نظرِهِمْ؛ إذْ رأتْ أنَّ الأدبَ: شكلٌ ومضمونٌ، والمضمونُ سواءٌ كانَ سياسيًّا أوْ تاريخيًّا أوْ غيرَهُما، كلٌ لهُ علمٌ مستقلٌ خارج الأدبِ يُمكنُ أنْ ندرسَهُ مِنْ خلالِهِ. أمَّا الشكلُ فهوَ موضوعُ الأدبِ عندَهُم؛ لذلكَ عدُّوا الأدبَ

(١) المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عبد العزيز حمودة، مطابع الرسالة، الكويت، ١٩٩٨م، ص١٨٤.

محايدًا في جوانبِهِ الأيديولوجيةِ والفكريةِ، ففصَلوا بالتالي بينَ الشكلِ والمضمونِ، وميَّزوا بينَ القصةِ والحُبْكةِ، أيْ بينَ المادةِ الروائيةِ وأسلوبِ عرضِها البِنيويّ[١]، وبعدَ الفصْلِ اهتمُّوا بالشكلِ ودرسُوهُ بِمَعْزِلٍ عَنِ العلومِ الأخرى، ورفضُوا فكرةَ أنَّ الشكلَ خاضعٌ للموضوعِ كما كانَ ذلكَ سائدًا في السابقِ، فلمْ يعُدِ الشكلُ –في نظرِهِمْ– مُجَرَّد ناقلٍ لمعنى المضمونِ؛ بلْ إنَّ الشكلَ مستقلٌّ بذاتِهِ ولهُ معنىً خاصٌّ فيه يستحقُّ الدراسةَ؛ لأنَّ الأدبَ برأيهمْ "مسألةُ تقنيةٍ وحِيلٍ منتشرةٍ واستراتيجياتٍ ووسائلَ تمثيلٍ"[٢]، وهذهِ الحيلُ والاستراتيجياتُ موجودةٌ في الشكلِ وليسَ في المضمونِ، وفَهمُها ودراستُها غايةٌ في ذاتِها؛ لهذا كانَ مفهومُ (الأدبيةِ) منْ أشهرِ المفاهيمِ التي نادتْ بهَا الشكليةُ، الذي حدَّدهُ (ياكبسون) بمقولتِهِ الشهيرةِ: إنَّ موضوعَ علمِ الأدبِ ليسَ هوَ الأدبُ؛ بلِ الأدبيةُ، أيْ مَا يجعلُ الأدبَ أدبًا، أيْ دراسةُ الخصائصِ التي تجعلُ مِنَ الأدبِ أدبًا[٣]، الموجودةِ في البنيةِ الشكليةِ للنصّ الأدبيّ، وليسَ في مضمونِهِ؛ "وحجتُهمْ في ذلكَ أنَّ الدراساتِ التي تتناولُ الأثرَ الأدبيَّ مِنَ الوجهةِ النفسيةِ أوِ الاجتماعيةِ أوْ غيرِهما تخرجُ عنْ نِطاقِ علْمِ صناعةِ الأدبِ أوِ الإنشائيةِ لِتدخلَ في نطاقِ علمِ الاجتماعِ أوْ علمِ النفسِ أوْ غيرِهما"[٤].

هذا منْ ناحيةٍ، ومِنْ ناحيةٍ أخرى فإنَّ هذه الخصائصَ تُعدُّ –في نظرِهِمْ– بمثابةِ الضوابطِ والحدودِ التي تُميزُ الأدبَ –كعلمٍ– عَنْ غيرِهِ مِنَ العلومِ الأخرى المتداخلةِ معَهُ، كعلمِ النفسِ وعلمِ الفلسفةِ وغيرِهما، وإنَّ عدمَ تحديدِ تلكَ الخصائصِ يعني تمازجَ الأدبِ مَعَ تلكَ العلومِ، وذوبانَ هُويتِهِ كعلمٍ مستقلٍ؛ شريطةَ أنْ يتمَّ استكشافُ هذه الخصائصِ بشكلٍ مباشرٍ مِنْ داخلِ النصوصِ الأدبيةِ دونَ افتراضاتٍ مسبقةٍ، بمعنى دراستها دراسةً مجردةً ومحايثةً في الوقتِ نفسِهِ.

---

(١) انظر: النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا –نصوص، جماليات، تطلعات–، فؤاد أبو منصور، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص٢٤٣ وص٢٤٧.

(٢) نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ديفيد بشبندر، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦م، ص١٠٢.

(٣) انظر: المرايا المحدبة، ص١٢٦.

(٤) الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ط٣، د.ت، ص١٧٢.

المطلبُ الثاني- بداياتُ شعريةِ السردِ (السرديات)

علمُ السرديات: هوَ أحدُ العلومِ الحديثةِ التي بدأتْ وازدهرتْ بعدَ النصفِ الثاني مِنَ القرنِ العشرينَ، كعلمٍ مستقلٍ لهُ أعلامُهُ وتطلعاتُهُ للتطورِ والاستقرارِ مستقبليًا كسائرِ العلومِ.

وقدِ ارْتضى الباحثُ أنْ يكونَ النصفُ الثاني مِنَ القرنِ العشرينَ بدايةَ إعلانِ ميلادِ هذا العلمِ، وهو تاريخٌ مائعٌ غيرُ محدَّدٍ بالضبطِ؛ بسببِ قصْدِ الباحثِ الابتعادَ عَنِ الخلافاتِ القائمةِ بينَ الباحثينَ حولَ تحديدِ سنةٍ بعينِها، ومَنْ هوَ المؤسِّسُ الحقيقيُّ لعلمِ السردِ؛ لذلكَ سيوردُ الباحثُ بإيجازٍ رأييْنِ بشأنِ هذا الموضوعِ:

الرأيُ الأولُ- يرى أنَّ علمَ السردِ بدأَ "يتشكلُ بصفتِهِ عِلمًا لهُ قواعدُ وأصولٌ في عامِ (١٩٦٦م)، العامِ الذي أصدرتْ فيهِ الصحيفةُ الفرنسيةُ (تواصل) عددًا خاصًّا بعنوانِ: التحليلِ البنائيِّ للسردِ، أمَّا مصطلحُ (علمِ السردِ) فقدْ نُحِتَ بعدَ ذلكَ بثلاثةِ أعوامٍ مِنْ قِبلِ أحدِ المساهمينَ في العددِ الخاصِّ: (تزفيطان تودودورف ١٩٦٩م)"[١]، "ويؤيدُ هذا الرأيَ (جيرار جونيط) الذي قالَ بأنَّ المصطلحَ بدأَ يَشيعُ تدريجيًا ويتعمَّمُ بصورةٍ غيرِ دقيقةٍ إلى أنِ استقرَّ، واستعملَهُ النقادُ بصورةٍ مطَّرِدَةٍ؛ ولكنَّهُ اختلفَ معَهمْ في تحديدِ السنةِ؛ إذْ جعلَها سنةَ (١٩٦٧م)، وليسَ (١٩٦٩م)"[٢]. وأيَّدَ هذا الرأْيَ أيضًا مؤلِّفا كتابَ (دليل الناقدِ)، حينَ قالا: بأنَّ بعضَهمْ يعُدُّونَ (تودوروف) هوَ منِ استعملَ مصطلحَ ناراتولوجي (علم السردِ) [٣]. وفي معجمِ السرديات يرى الباحثون: أنَّ انتقالَ السرديات إلى لسانِ العربِ لمْ يتأخرْ كثيرًا عَنْ زمنِ ظهورِها في اللغاتِ الغربيةِ، فقدْ عدُّوا الأستاذَ (توفيقَ بكار) رائدًا في هذا المجالِ، إذْ كانَ يدرسُها في بدايةِ السبعينيَّاتِ في الجامعةِ التونسيةِ باسمِ المناهجِ الحديثةِ لطلبةِ الأستاذيةِ[٤]. فالأقوالُ السابقةُ تؤكدُ أنَّ (السرديات) بدأتْ في الدراساتِ الغربيةِ قبْلَ السبعينيَّاتِ وفي أواخرِ الستينيَّاتِ.

الرأيُ الآخرُ- وهوَ رأيُ (سعيد يقطين) مستنِدًا على رأي (ميك بال) التي أكَّدتْ بأنَّ (جيرار جونيط) هوَ المؤسسُ الحقيقيُّ للسردياتِ، حين تحدثتْ عنْ مَا قبلَ (جونيط ١٩٧٢م)، وما

---

(١) علم السرد، ص٥١.

(٢) السرديات والتحليل السردي، ص٢٧.

(٣) انظر: دليل الناقد الأدبي ، ص٣٣.

(٤) انظر: معجم السرديات، ص٥.

بعدَهُ؛ للدِّلالةِ على ميلادِ السرديات الفِعْليّ، عِلْمًا قائمًا بذاتِهِ، وهوَ عَمَلٌ يراهُ (سعيدُ يقطين) قدْ شهِدَ ميلادُهُ الحقيقيُّ في كتابِ (جيرار جونيط) (خطاب الحكايةِ –مقالٌ في المنهجِ–) (عامَ ١٩٧٢م)؛ لأنَّ هذهِ الدراسةَ لمْلَمَتْ مختَلِفَ أطرافِ الموضوعِ، وحدَّدَتِ المكوِّناتِ الأساسيةَ التي اشتغلتْ بها[١].

ونستخلصُ منْ هذينِ الرأيْنِ ثلاثةَ أمورٍ:

١–يُعدُّ (تودوروف) أولَ مَنْ أطلقَ على هذا العلمِ اسمَ ناراتولوجي (السرديات)، إذْ كانَ هذا العلمُ يُعرفُ مِنْ قبلُ بأسماءٍ متعددةٍ، ومنْها: نظريةُ السردِ، والتحليلُ السرديُّ، والتحليلُ البنيويُّ للحكي، وبويطيقا النثرِ، وبويطيقا الحكْيِ، ونقدُ الروايةِ، والتحليلُ اللسانيُّ للروايةِ، وغيرُ ذلك.

٢–يُعدُّ ما قبلَ عامِ (١٩٧٢م) مرحلةَ ما قبلَ تكوينِ السردياتِ كعلمٍ مستقلٍ بذاتِهِ، فهيَ المرحلةُ الجنينيةُ التي كانتْ عبارةً عنْ جهودِ سرديينَ متناثرةٍ لمْ تتآلفْ معَ بعضِها؛ ليتولدَ منْها علمٌ مستقلٌ بذاتِهِ.

٣–عامُ(١٩٧٢م) هوَ عامُ ميلادٍ حقيقيٍ للجنينِ (السردياتِ) على يدِ (جيرار جونيط) في كتابِهِ (خطاب الحكايةِ) الذي لمْلمَ أجزاءَ السردياتِ وحدَّدَ مكوناتِها.

(١) انظر: السرديات والتحليل السردي، ص٢٨.

المطلبُ الثالثُ- اتجاهاتُ شعريةِ السردِ

الفَرْعُ الأولُ- مستوياتُ المَحْكِي السرديّ

لقدْ ظهرتْ عدةُ تصنيفاتٍ لتحديدِ مستوياتِ المَحْكِيّ السرديّ، مَعَ العِلمِ بأنَّ كلَّ مستوىً هوَ بمثابةِ اتجاهٍ مِنْ اتجاهاتِ (علمِ السردِ) منَ المُمْكنِ دراستُهُ، ومِنْ هذه التصنيفاتِ مَا يأتي:

أولًا- تصنيفٌ قائمٌ على تحديدِ ثلاثةِ مستوياتٍ للمَحْكِيّ السرديّ، ومثالُهُ:

١- تصنيفُ (جيرار جونيط): وقدْ حَددَّ فيهِ ثلاثةَ مستوياتٍ للمحكيّ السرديّ، وهيَ:

أ- القصةُ: وتَعني المدلولَ.

ب- الخطابُ السرديُّ.

ج- الفِعلُ السرديُّ.

معَ العلمِ بأنَّهُ أطلقَ على المستوياتِ الثلاثةِ اسمَ (الحكايةِ) حسَبَ ترجمةِ كتابِهِ (خطاب الحكاية)، ثمَّ وضَّحَ مدلولَ كلِّ واحدٍ منهمْ، وهيَ ترجمةٌ لمْ تَرُقْ لنقادٍ مغاربةٍ، مثلَ: (سعيدِ يقطين) الذي أبدلَها بمصطلحِ (الحكيِ)[١].

٢-تصنيفُ الناقدِ (عبدِ الجبارِ البصريّ)، وهوَ شبيهٌ بالتصنيفِ السابقِ، فجعلَ المستوياتِ ثلاثةً، وهيَ:

أ- الحكائيُّ ب- السرديُّ ج- الدلاليُّ[٢].

ثانيًا- تصنيفٌ قائمٌ على تحديدِ مستويَيْنِ للمحكيّ السرديّ، ومثالُه:

---

(١) انظر: السرديات والتحليل السردي، ص٥٢-٥٣، فقد ذكر سبب عدم رضاه لهذه الترجمة، ولماذا ترجم مصطلح جيرار إلى الحكي.

(٢) انظر: بنية السرد في القصص الصوفي -المكونات والوظائف والتقنيات- دراسة-، ناهضة ستار، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣م، ص٦٦.

١–تصنيفُ (سعيدِ يقطين): ففي إطارِ حديثِهِ عنِ الموضوعِ السرديّ عندَ (جيرار جونيط)، فضَّلَ أنْ يكونَ هناكَ مستويانِ للمحكيّ السرديّ، وليسَ ثلاثةً كمَا قرَّرَ (جونيط)، فقامَ بدمجِ مستوى الحكْيِ معَ مستوى السردِ، فأصبحَ عنْدَه مستويانِ، وهما:

أ– مستوى الحكْيِ، وهوَ الخطابةُ ب– مستوى القصةِ، وهوَ الدلالةُ[١].

٢–تصنيفٌ آخَرُ نجدُه في كتابِ: (نظريةِ السردِ مِنْ وِجهةِ النظرِ إلى التبئيرِ)، وقدْ حُدِّدَ فيه مستويانِ للمحكيّ السرديّ، وهما:

أ–الحكايةُ. ب–السردُ (الفعلُ السرديُّ)[٢].

الفرعُ الثاني– اتجاهاتُ شعريةِ السردِ

بعدَ أنْ حدَّدَ الباحثُ مستوياتِ المحكِيّ السرديّ، واتضحَ لهُ أنَّ بعضَهمْ يحدِّدُ مستويَيْنِ، وآخرينَ ثلاثةَ مستوياتٍ للمحكيّ السرديّ، سيعتمدُ الباحثُ في تحديدِ اتجاهاتِ شعريةِ السردِ على الرأيِ القائلِ بوجودِ مستويَيْنِ للمحكيّ السرديّ، وعليهِ يكونُ هناكَ اتجاهانِ: اتجاهٌ يدرسُ السردَ (الحكَيَ)، وآخرُ يدرسُ الحكايةَ (الدلالةَ)، وهناكَ اتجاهٌ ثالثٌ يجمعُ بينَ المستويينِ، وفيما يأتي التفصيلُ:

أولًا– الاتجاهُ الأولُ: يدرسُ مستوى الحكايةِ، وهوَ "المُسَمَّى عادةً السيميائياتُ السرديةُ، يمثلُهُ (بروب)، (بريمون)، (غريماس)...إلخ، ويهتمُّ بسرديةِ الحكايةِ دونَ اهتمامٍ بالوسيلةِ الحاملةِ لهَا –روايةً أوْ فيلمًا أوْ رسومًا– ما دامَ نفسُ الحدثِ يمكنُ ترجمتُهُ بوسائلَ مختلفةٍ. إنَّه يدرسُ مضامينَ سرديةً، يهدُفُ إبرازَ بنياتِها العميقةِ التي تُعتبرُ عادةً كونيةً، دونَ اعتبارٍ للجماعاتِ اللسانيةِ"[٣]؛ ولكنْ هذا لا يعني أنَّ دراسةَ المضامينِ تكونُ خارجَ العملِ السرديّ كما كانَ سابقًا في الدراساتِ القائمةِ على نظريةِ المحاكاةِ؛ بلْ إنَّ "أيَّ تناولٍ لقِيَمٍ أيديولوجيةٍ يجِبُ أنْ يكونَ

---

(١) انظر: السرديات والتحليل السردي، ص٥٢.

(٢) انظر: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، جيرار جينيت (جونيط) وآخرون، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط١، ١٩٨٩، ص٩٧. (نسخة الكترونية)

(٣) السابق، ص٩٧.

مرتبِطًا بآلياتِ تحليلٍ منبثِقةً عنِ النصّ؛ لأنَّ النصَّ لهُ وجودٌ خاصٌّ، فهوَ – بالرَّغْمِ مِنِ ارتباطِهِ بالخارجِ المرجعيّ– لهُ استقلالٌ تركيبيٌّ"[١].

فمثلًا قامَ (بروب) بدراسةِ بنيةِ أكثرَ منْ مائةِ حكايةٍ خرافيةٍ روسيةٍ، وقامَ بتفكيكِ تلكَ البنى؛ ليستنبطَ العلاقاتِ والوظائفَ المشتركةَ والمتكرِّرةَ بشكلٍ شبهِ أساسيٍّ فيها، فعدَّدَ سبعةَ أنماطٍ لشخصياتِ الحكاياتِ الخرافيةِ، وأسندَ إليها إحدى وثلاثين وظيفةً، والوظيفةُ عندَه تَعني "عملُ شخصيةٍ ما، وهوَ عملٌ مُحددٌ مِنْ زاويةِ دلالتِهِ داخلَ جريانِ الحُبْكةِ"[٢]، وهيَ وظائفُ رئيسةٌ تُعدُّ مِنْ ركائزِ بنيةِ الحكاياتِ؛ "ولكنْ لا يعني هذا استغراقَ كلِّ خرافةٍ لكلِّ الوظائفِ، إنما ثمَّةَ استثناءٌ في ذلكَ، فقدْ تفقدُ خرافةٌ بعضًا مِنَ الوظائفِ، في حين أخرى تُضيف إليْها"[٣]، ثمَّ ذكرَ بعدَ ذلكَ تلكَ الوظائفَ ورتَّبَها وَفْقَ ترتيبِها في بِنى الحكاياتِ، فبدأَها بوظيفةِ النَّأْيِ، وأنْهاها بوظيفةِ التمجيدِ، ولا تتحقَّقُ الوظيفةُ بشكلٍ واحدٍ فَقَطْ؛ بلْ تتخِذُ لهَا عدةَ أشكالٍ كلها يدورُ في معنى الوظيفةِ، فمثلًا وظيفةُ التمجيدِ تتشكلُ في زواجِ البطلِ، أوْ في ارتقائِهِ العرشَ. ومنْ هذه الوظائفِ مرتَّبَةً، مَا يأتي "٢٥– اقتراحُ مَهمَّةٍ صعبةٍ على البطلِ، ٢٦– إنجازُ المَهمةِ، ٢٧– الاعترافُ بمكانةِ البطلِ، ٢٨– افتضاحُ أمرِ البطلِ الزائفِ أوِ الشخصيةِ الشريرةِ، ٢٩– اتخاذُ البطلِ الزائفِ مظهرًا جديدًا، ٣٠– عقابُ الشريرِ، ٣١– زواجُ البطلِ وارتقاؤهُ العرشَ"[٤]، ثمَّ بعدَ ذلكَ خرجَ بعدةِ فرضياتٍ تخصُّ مبنى الحكاياتِ، وهيَ ليستْ مِنِ اهتماماتِ الباحثِ. ولكنْ ما سبقَ يؤكدُ لنا اهتمامَ (بروب) بمبنى الحكايةِ نفسِها، وليسَ السردَ الناقلَ لتلكَ الحكايةِ.

ومثلُه (غريماس): الذي اهتمَّ بعلمِ الدلالةِ كثيرًا، ولمْ يهتمَّ بالسردِ كونُهُ كيفيةً ناقلةً للدلالةِ فقطْ؛ بلْ حينَ اهتمَّ بالسردِ اهتمَّ به كونُهُ يحملُ الدلالةَ، الذي يُجيبُ عنده على السؤالِ الآتي: "كيفَ تصبحُ الدلالةُ في حكمِ الإمكانِ متجليةً في شتى مظاهرِ الإبداعِ الناتجةِ عنْ ذواتٍ واعيةٍ،

---

(١) في السرد الروائي، عادل ضرغام، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط١، ١٤٣١هـ–٢٠١٠م، ص٢٥.

(٢) بنية النص السردي –من منظور النقد الأدبي–، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، والدار البيضاء، ط١، ١٩٩١م، ص٢٤. (نسخة الكترونية)

(٣) بنية السرد القصصي الصوفي، ١٤٦.

(٤) النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨م، ص٩٥.

وما هيَ –تبَعًا لذلكَ– الأنظمةُ والقواعدُ المتحكِّمةُ فيها والمؤسِّسَةُ لَها؟ فليسَ المقصودُ بعمليةِ الدرسِ الوقوفَ على دلالةِ الإنتاجِ الوحيدةِ... كما لا يعني الدارسُ مباشرةً ببيئةِ المؤلفِ... وإنْ فعلَ ففي حدودٍ ضيقةٍ، وبمقدارِ ما يحتاجُهُ إنطاقُ النصّ، وبوجهٍ عامٍّ لا يرمي الدارسُ إلى استقراءِ مضمونِ الإنتاجِ، أوْ تعرُّفِ هويةِ المؤلفِ مِنْ خلالِهِ بقدرِ ما يرمي إلى إنتاجِ الدلالةِ، وتوليدِها استنادًا إلى نظامِ الوحداتِ المكونةِ لَهُ"[1]، فالدلالةُ عندَهُ مَا ينطقُها النصُّ دونَ مبالغةٍ في محاكاةِ العالمِ الخارجيّ كما كانَ ذلكَ سابقًا في الدراساتِ النقديةِ، التي كانتْ تُحللُ النصَّ الأدبيَّ على أساسٍ نفسيٍّ، أوِ اجتماعيٍّ، أوْ دينيٍّ، أوْ أيديولوجيٍّ، أوْ تاريخيٍّ، وغيرِ ذلكَ ممَّا لا يمُتُّ أصلًا إلى دائرةِ الأدبِ، كونُ الأدبِ فنًّا لغويًّا جماليًّا.

ثانيًا– الاتجاهُ الثاني، ويدرسُ مكوناتِ الخطابِ السرديّ، أيِ الكيفيةُ التي نقلتْ لنَا الحكايةَ، فيدرسُ أساليبَ السردِ وأركانَه وطرائقَه على اعتبارِ أنَّ للحكايةِ نحْوًا وترتيبًا منطقيًّا، تخضعُ لهُ آليةُ السردِ فيها؛ فعَنِي بمكوناتِ البنيةِ السرديةِ، وموضوعِ الراوي والمروي لهُ، والزمنِ، والصيغةِ، والصوتِ السرديّ، وغيرِ ذلكَ[2].

وأشهرُ مَنْ تصدَّى لهذا الاتجاهِ هوَ (جيرار جونيط) مِنْ خلالِ دراستِه لروايةِ (بروست) (البحثُ عنِ الزمنِ الضائعِ)، فبيَّنَ أنَّ العملَ السرديَّ يتألفُ مِنْ ثلاثةِ مستوياتٍ، وهي:

أ–القصةُ: وتَعني المدلولَ أوْ سلسلةَ الأحداثِ.

ب–الخطابُ الشفويُّ أوِ المكتوبُ: ويَعني المنطوقَ السرديَّ الذي يضطلعُ بروايةِ حدثٍ أوْ سلسلةٍ مِنَ الأحداثِ.

ج–الفعلُ السرديُّ: وهوَ ليسَ الحدثُ الذي يروي؛ بلْ هوَ الحدثُ الذي يقومُ على أنَّ شخصًا ما يروي شيئًا ما، إنَّه فعْلُ السردِ متناولًا في حدِّ ذاتِهِ.

---

(١) في الخطاب السردي (نظرية قريماس)، محمد الناصر العجيمي، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٩١م، ص٣٠. (نسخة الكترونية)

(٢) انظر: بنية السرد في القصص الصوفي، ص٦٧ وص١٩٩.

وبعْدَ أنْ سردَ المستوياتِ الثلاثةَ، وبيَّنَ معنى كلٍ منْها، حدَّدَ أنَّ دراستَهُ ستتركزُ على الحكايةِ بمعناها الأكثر شيوعًا، أيْ على الخطابِ السرديّ الذي يبدو في الأدبِ، وخصوصًا في الحالةِ التي تهمُّنا نصًا سرديًّا[١].

ثالثًا وأخيرًا- الاتجاهُ الثالثُ: وهوَ يسعى إلى الجمعِ بينَ الاتجاهينِ السابقينِ، فيدرسُ المحكيَّ السرديَّ مِنْ خلالِ الحكايةِ والحكْيِ (السردِ)، ومِنْ أشهرِ مَنْ تصدَّى لهُ (شاتمان) ١٩٧٨م و(برانس) ١٩٨٢م[٢].

وسيعتمدُ الباحثُ الاتجاهَ الأخيرَ في دراستِه، ويدرسُ الخطابَ السرديَّ مِنْ خلالِ دراسةِ الراوي (السارِدِ) في الفصلِ الثاني، واللغةِ الشعريةِ في الفصلِ الثالثِ، وأمَّا الحكايةُ (المدلولُ) فسيدرسُها مِنْ خلالِ التبئيرِ في الفصلِ الرابعِ.

---

(١) انظر: خطاب الحكاية -بحث في المنهج-، جيرار جينيت (جونيط)، ترجمة: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلى، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط٢، ١٩٩٧م، ص٣٧ وص٣٨. (نسخة الكترونية)

(٢) انظر: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص٩٧.

الفصل الثاني

شـعريـــــة الســـــارد

المبحث الأول- تعريف الســارد ووظائفــه

المبحث الثاني- الإدراك الداخلي للســـارد

المبحث الثالث- ضمـــــائر الســـــــرد

المبحثُ الأولِ

تعريفُ الساردِ ووظائفُهُ

المطلبُ الأولُ- توطئة: الراوي/السارد

لمْ تَعُدِ الدراساتُ السرديةُ الحديثةُ تهتمُّ بمضمونِ الروايةِ كمَا كانَ ذلكَ سائدًا في الدراساتِ النقديةِ القديمةِ للرواية؛ إذْ أصبحَ اهتمامُها ينصبُّ على الشكلِ -بمعناهُ الواسعِ- الذي يحوي المضمونَ. فمِنَ المُمكنِ أنْ يكتبَ غيرُ روائيٍّ عنْ موضوعٍ معينٍ مشتركٍ بينَهم، ولكنَّهمْ يتفاوتونَ ويتمايزونَ في درجةِ إتقانِهم للكتابةِ وإجادتِها مِنْ خلالِ تمايزِهم في الكيفيةِ والآليةِ (الشكلِ) التي احتضنَتِ المضمونَ.

فالحديثُ عنِ المُحتوى برأيِ (مارك شورر) "في حدِّ ذاتِه ليسَ حديثًا عنِ الفنِّ أبدًا؛ ولكنْ حديثًا عنِ التجربةِ، وأنَّنا لا نتحدثُ بوصفِنا نقادًا إلا حينَ نتحدثُ عنِ المحتوى المنجَزِ- أيِ الشكل-. العملُ الفنيُّ بوصفِهِ عملًا فنيًا. والفرقُ بينَ المحتوى -أو التجربةِ- والمحتوى المنجَزِ هوَ التقنيةُ. إذنْ فحينَ نتحدثُ عنِ التقنيةِ فإنَّنا نتحدثُ عنْ كلِّ شيءٍ تقريبًا"(١).

فلمْ يعُدِ الشكلُ مجردَ وِعاءٍ لاحتواءِ المضمونِ فقطْ؛ بلْ أصبحَ مجموعةَ تقنياتٍ وأدواتٍ يقومُ عليها العملُ السرديُّ؛ لذلكَ أصبحَ عملُ المقارباتِ السرديةِ الحديثةِ تحليلَ هذهِ التقنياتِ، التي يُدشِّنُ الروائيُّ عملَهُ السرديَّ بهَا، فيتميزُ مِنْ خلالِها عنْ غيرِهِ، وبهَا نفرّق بينَ الرواياتِ ذواتِ القيمةِ الإبداعية، والرواياتِ الهشَّةِ إبداعيًا، مِنْ خلالِ قدرةِ الروائيِّ الإبداعيةِ على استعمالِ هذه التقنياتِ وتطويعِها بشكلٍ فعَّالٍ، يتناسبُ معَ عملِهِ السرديِّ، إذْ إنَّ كلَّ عملٍ سرديٍ يناسبُهُ آليةٌ معينةٌ في استعمالِ هذهِ التقنياتِ. والروائيُّ المتمكِّنُ المبدِعُ هوَ الذي يُحيطُ بهذه الآليةِ عِلمًا؛ فيوظفُ التقنياتِ توظيفًا لائقًا ومفيدًا لعملِهِ السرديِّ، أمَّا الروائيُّ الفاشلُ فهوَ الذي يستخدمُها بشكلٍ عشوائيٍّ وغيرِ موظَّفٍ، مِنْ خلالِ: تكديسِ عملِهِ بالتقنياتِ بِلا فائدةٍ تُرجَى منْها، أوْ إهمالِهِ بعضَ التقنياتِ التي يكونُ عملُه السرديُّ بأمسِّ الحاجةِ إليها.

---

(١) نظريات السرد الحديثة، والاس مارتن، ترجمة: حياة جاسم محمد، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، ١٩٩٨م، ص١٦.

فمحورُ اهتمامِ الدراساتِ السرديةِ الحديثةِ هوَ دراسةُ التقنياتِ، كمَا أشارَ إلى ذلكَ (ب. لوبوك) في كتابِهِ "فنّ الروايةِ" (ص٢٧٢-٢٧٣)، إذْ يقولُ: "لا يُمكنُ أنْ نقولَ شيئًا مفيدًا حولَ روايةٍ ما، ما لمْ نهتمَّ بدراسةِ الطريقةِ التي صُنِعتْ بها، ففي كلِّ نقاشاتِنا حولَ الروايةِ نُعاني مِنْ جَهْلِنا بما يُمكنُ أنْ نسمّيَهُ تقنيةَ الروايةِ، وبالتالي فإنَّ هذهِ التقنيةَ هيَ المظهرُ الذي تَجِبُ دراستَه، فأنْ تكونَ (ج. أوستن) دقيقةَ الملاحظةِ، وأنْ يكونَ (ديكنز) ساحرًا كبيرًا... كلُّ هذا نَعرِفُهُ... ولكنْ كتبُهمْ وكذا مواهبُهمْ وما أنجزوه فعليًّا هوَ ما نَطمحُ إلى رؤيتِهِ... ولكيْ نستطيعَ التحكمَ فيها ونُعيدَ خلقَها، هناك وسيلةٌ واضحةٌ: أنْ ندرسَ التقنيةَ"(١).

ومِنْ هذهِ التقنياتِ: تقنيةُ: الراوي، الزمانِ، المكانِ، الشخصيةِ، اللغةِ، التبئيرِ، الحذفِ، التلخيصِ، تيارِ الوعي، المناجاةِ، الاستباقِ،...، وغيرُها منَ التقنياتِ الكثيرةِ، والتي هيَ في نظرِ الباحثِ متجدّدةٌ وغيرُ منتهيةٍ، إذْ إنَّ الروائيَّ المبدعَ يجددُ في التقنياتِ، ولا يكتفي بالتقنياتِ السائدةِ، والموروثةِ عنْ روائيّينَ سابقينَ لهُ.

وسيتمُّ دراسةُ تقنيةِ الراوي في هذا الفصلِ، وتقنيتيْ: اللغةِ والتبئيرِ في الفصليْنِ اللاحقيْنِ.

تُعدُّ تقنيةُ الراوي منْ أهمِّ تقنياتِ الروايةِ؛ فهيَ مِنَ المشكّلاتِ الرئيسةِ لهَا، فلا روايةَ بدونِ سارِدٍ، فقدْ "حافظَ الراوي على مكانتِهِ وأهميتِهِ بوصفِهِ عنصرًا فنيًا مُلازِمًا لجميعِ أنواعِ القَصِّ منذُ القديمِ في الأدبِ الشَّفَهيِّ إلى العصرِ الحديثِ؛ حيثُ اتجهتْ عنايةُ السرديةِ إلى هذا العنصرِ الهامِّ بوصفِهِ مُنتِجًا للمَحكيِّ أوِ المرويِّ"(٢).

فكانَ للراوي في القصصِ الشَّفهيَّةِ القديمةِ دورٌ مُهمٌّ، ومنزلةٌ مرموقةٌ، إذْ بدونِه لا يوجدُ قصةٌ، فهوَ كائنٌ حيٌّ مِنْ لحمٍ ودَمٍ، يسرُدُ قصتَهُ على مُستمعيهِ وجْهًا لوجهٍ، فهمْ يَعرِفونَه حقَّ المعرفةِ؛ حيثُ يصوغُ القصةَ بطريقتِهِ الخاصَّةِ سواء كانتْ منْ وَحي خيالِهِ، أمْ سمِعَها منْ مُبدعِ القصةِ نفسِهِ، أمْ سمِعَها منْ راوٍ مثلِهِ، ثمَّ يقومُ بسردِها على مُستمعيهِ، فغيابُ الراوي هوَ غيابٌ كليٌّ للقصةِ.

---

(١) نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص١١. (نسخة الكترونية)

(٢) زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية –دراسة نقدية–، فريدة إبراهيم بن موسى، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، ط١، ١٤٣٣هـ-٢٠١٢م. ص٢٧.

وقدْ بقيَ هذا الدورُ المهمُّ لصيقًا بالراوي حتى بعدَ ظهورِ الحكاياتِ والقصصِ والرواياتِ المكتوبةِ، وازدادتْ أهميتُهُ بعدَ ظهورِ السرديات التي اهتمتْ بالرواياتِ بشكلٍ أعمقٍ، فاهتمتْ بتقنيةِ الراوي، ووسَّعتْ منْ دراستِهِ، "فتفنَّنُوا في استخدامِ مفهومِ الراوي، وكثيرًا ما لجأَ الكتَّابُ الروائيون إلى تنويعِ الراوي في العملِ الروائيِّ الواحدِ، وَفْقَ ما يقتضيهِ سياقُ السردِ"(١)؛ فبرزَ لدينا أنماطٌ عديدةٌ منَ الرواةِ: كـ(الراوي العليمِ بكلِّ شيءٍ)، و(الراوي معَ)، و(الراوي بضميرِ المتكلِّمِ)، و(الراوي بضميرِ الغائبِ)، و(الراوي بضميرِ المخاطَبِ)، و(الراوي المشارِكِ)، و(الراوي الشاهِدِ)، و(الراوي المُحَلِلِ)، و(الراوي المراقِبِ)، وغيرِها منْ أنماطِ الرواةِ، علمًا بأنَّ الراويَ في الروايةِ الواحدةِ قدْ يتمظهرُ بعدةِ أنماطٍ، فيكونُ راويًا عليمًا بكلِّ شيءٍ، وتارةً لا يعرِفُ إلا ما تعرفُهُ الشخصيةُ، وقدْ يتكلمُ بـ(ضميرِ المتكلِّمِ)، ثمَّ يتركُ ذلكَ لـ(ضميرِ الغائِبِ)، وقدْ يكونُ شاهدًا، وفي مَفْصِلٍ منْ مفاصِلِ الروايةِ يُصبحُ مشارِكًا، وهكذا.. وَفْقَ ما يتطلبُهُ سِياقُ الروايةِ.

وسوفَ يدرسُ الباحثُ بعضًا مِنْ أنماطِ الرواةِ في المباحثِ الآتيةِ.

(١) تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت– لبنان، ط٣، ٢٠١٠م، ص١٣٦.

المطلبُ الثاني- تعريفُ مصطلحِ الراوي/السارِدِ

الفرعُ الأولُ- تعدديةُ أسماءِ المصطلحِ

لقدْ تعدَّدَ تداولُ مصطلحِ "***narrator***" –الإنجليزيّ–، و"***narrater***" –الفرنسيّ– عندَ المترجمينَ والدارسينَ العربِ، وكانَ لمصطلَحَيْ: السارِدِ والراوي نصيبُ الأسدِ في التداولِ، أمَّا المصطلحاتُ الأخرى: كـ(الحاكي) و(الراويةِ) و(القاصّ) فهيَ نادرةُ الاستعمالِ.

فاستخدمَ بعضُهمْ مصطلحَ (الراوي) فقطْ، كـ(سامي محمد)[١]، و(فريد أنطونيوس)[٢] و(عبدِ الجبارِ المطلبيّ)[٣]، و(عبدِ الرحيمِ الكرديّ)[٤]، و(سعيدِ يقطين)[٥]، و(السيدِ إبراهيم)[٦]، و(نهاد التكري)[٧]، و(عبدِ اللهِ إبراهيم)[٨]، و(صابرِ الحباشة)[١]، و(فريدةَ إبراهيمَ بنِ موسى)[٢]، و(محمدِ

---

(١) انظر: الرواية وصنعة كتابة الرواية، ادوارد ابلشن، ترجمة وإعداد: سامي محمد، منشورات دار الجاحظ للنشر، الجمهورية العراقية، ١٩٨١م، ص٣٤. (نسخة الكترونية)

(٢) انظر: بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت– باريس، ط٣، ١٩٨٦، ص٦٣و ص٦٥و ص٦٦. (نسخة الكترونية)

(٣) انظر: الوجيز في دراسة القصص، لين اولتبنيرند، وليزلي لويس، ترجمة: عبد الجبار المطلبي، منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد– الجمهورية العراقية، ١٩٨٢م، ص١٤٣و ص١٤٤ وص١٤٦. (نسخة الكترونية)

(٤) انظر: تطور التقنيات السردية في الرواية المصرية، عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٤٢٩هـ–٢٠٠٨م، ص١٠٨–١١٠.

(٥) انظر: تحليل الخطاب الروائي (الزمن– السرد– التبئير)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٧م، ص٥٢ وص٦٥. والرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، سعيد يقطين، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م، ص١٠٦ وص١١٣–١١٤. والسرد العربي –مفاهيم وتجليات–، سعيد يقطين، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة– الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت– لبنان، ط١، ١٤٣٣هـ–٢٠١٢م، ص٦٣و ص٧٦. والسرديات والتحليل السردي، ص٧١ و٧٤ وص٨٥.

(٦) انظر: نظرية الرواية –دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة–، السيد إبراهيم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨م، ص١٥١ وص١٥٤.

(٧) انظر: عالم الرواية، رولان بورنوف، وريال اونيليه، ترجمة: نهاد التكرلي، مراجعة: فؤاد التكرلي ومحسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد– العراق، ط١، ١٩٩١م، ص٧٢–٧٣.

(٨) انظر: المتخيل السردي –مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠، ص٦١–٦٣.

عزام)[٣]، و(يمنى العيد)[٤] و(بدري عثمان)، و(حميد الحمداني)، و(جميلِ شاكر)، و(سمير المرزوقي)، و(سيزا القاسم)، و(عبدِ الفتاحِ كيليطيو)، و(حسن بحراوي)، و(محمدِ سويرتي)[٥]، وغيرِهِمْ.

واستعملَ آخرون مصطلحَ (السارِدِ) فقطْ، كـ(شكري المبخوت) و(رجاء بنِ سلامة)[٦]، و(محمدِ نديم خشفة)[٧]، و(محمدِ معتصم) و(عبدِ الجليلِ الأزدي) و(عمرَ حلي)[٨]، و(حياةَ جاسم محمد)[٩]، و(رشيد بنحدو)[١٠]، و(عبدِ الرحمنِ مزيان)[١١]، و(عبدِ الملكِ مرتاض)[١٢]، و(سعيد

---

(١) انظر: غواية السرد –قراءات في الرواية العربية من اللص والكلاب لنجيب محفوظ إلى بنات الرياض لرجاء الصانع، صابر الحباشة، دار نينوى، دمشق– سورية، ١٤٣٠هـ–٢٠١٠م، ص٦٥–٦٦.

(٢) انظر: زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، ص٢٧ وما بعدها.

(٣) انظر: شعرية الخطاب السردي –دراسة–، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،٢٠٠٥م، ص١٠ وص١٧ وص٨٣.

(٤) انظر: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص١٣٤–١٣٦.

(٥) انظر: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، أحمد رحيم كريم الخفاجي، مؤسسة دار الصادق الثقافية، العراق، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، ط١، ١٤٣٣هـ–٢٠١٢م، ص١٢٩.

(٦) انظر: الشعرية، ص٥٤ وص٥٦–٥٧. (نسخة الكترونية)

(٧) انظر: الكتابة في درجة الصفر، رولان بارت، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط١، ٢٠٠٢م، ص٤١. (نسخة الكترونية)

(٨) انظر: خطاب الحكاية، ص٢٣ وص٢٦ وص٤٠. (نسخة الكترونية)

(٩) انظر: نظريات السرد الحديثة، ص٧ وص١٢ وص١٧٠.

(١٠) انظر: النص الروائي: تقنيات ومناهج، برنار فاليط، ترجمة: رشيد بنحدّو، المجلس الأعلى للثقافة، طُبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ١٩٩٩م ص٢٤–٢٦.

(١١) انظر: مفاهيم سردية، تزفيطان تودوروف، ترجمة: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، ط١، ٢٠٠٥م، ص٦٦ و٧٨.(نسخة الكترونية)

(١٢) انظر: في نظرية الرواية –بحث في تقنيات السرد–، عبد الملك مرتاض، مطابع الرسالة، الكويت، ١٤١٩هـ–١٩٩٨م، مثلًا ص٢٢٧–٢٣٠.

بنكراد)[١]، و(أماني أبو رحمة)[٢]، و(عبدِ العالي بو طيب)، و(أحمدَ السماوي)، و(عدنان بن ذريل)، و(راكز أحمد)، و(سعيد علوش)، و(فريال كامل)، و(عواد علي)، وغيرِهم[٣].

واستعمل فريقٌ المصطلحيْنِ معًا بالمعنى نفسِهِ، فتارةً يستخدمونَ مصطلحَ (الراوي)، وتارةً أخرى يستخدمونَ مصطلحَ (السارِدِ)، كـ(عادلِ ضرغام)[٤]، و(إبراهيمَ عبد العزيز زيد)[٥]، و(محمد علي الشوابكة)[٦]، و(محمدٍ القاضي) وآخرين[٧]، و(ناجي مصطفى)[٨].

وقليلٌ جدًا منهمْ مَنِ استعملَ المصطلحيْنِ معًا مُفَرِّقينَ بينهُمَا في المعنى، كـ(إبراهيمَ خليل)[٩]، و(صلاحِ فضل)[١٠].

وقدْ قامَ (أحمدُ رحيم كريم الخفاجي) بإجراءِ تقريبٍ مِنَّوِيّ لاستعمالِ مصطلحِ (***narrator***) عندَ الكتَّاب والمترجمين العربِ المعاصرينَ (حتى سنة ٢٠١٢م سنةَ إصدارِ دراستِهِ) فكانَ على النحوِ الآتي:

---

(١) انظر: السرد الروائي وتجربة المعنى، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، بيروت– لبنان، ط١، ٢٠٠٨م، ص٦٥ وص٦٩–٧٠.

(٢) انظر: علم السرد –مدخل إلى نظرية السرد–، ص١٢–١٤.

(٣) انظر: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، ص١٢٩.

(٤) انظر: في السرد الروائي، ص٣٤–٣٥ وص٧٤–٧٥.

(٥) انظر: السرد في التراث العربي –كتابات أبي حيان التوحيدي نموذجًا–، إبراهيم عبد العزيز زيد، تقديم: أحمد يوسف علي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط١، ١٤٢٩هـ–٢٠٠٩م، ص٢٤–٢٦.

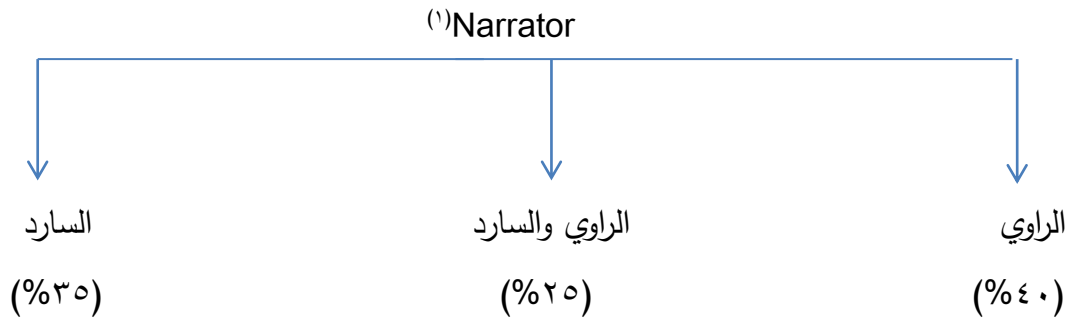
(٦) انظر: السرد المؤطر في رواية النهايات لعبد الرحمن منيف –البنية والدلالة–، محمد علي الشوابكة، منشورات أمانة عمان الكبرى، ٢٠٠٦م، ص١٣٤–١٣٦. وثنائيات في السرد –دراسات في المبنى الحكائي العربي، محمد علي الشوابكة، إصدارات مادبا مدينة الثقافة الأردنية، الناشر وزارة الثقافة، عمان، ٢٠١٢م، ص١٢ وص٢٥.

(٧) انظر: معجم السرديات، ص١٩٥ وص٢٤٢.

(٨) انظر: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص١٣–١٤ وص١٦. حيث استخدم مصطلح الراوي من بداية الكتاب وحتى ص١٤، ومصطلح السارد في باقي الكتاب.

(٩) انظر: أقنعة الراوي –دراسات في الخطاب الروائي العربي–، إبراهيم خليل، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٢م، ص١٤٦ وص١٦٩.

(١٠) انظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان–، مصر، ط١، ١٩٩٦م. حيث يقول: "فاختيار السارد لهذا الراوي ليس مجرد اختيار بين أشكال نحوية متعددة..."، ص٣٩٩.



ويميلُ الباحثُ إلى استعمالِ (السارِدِ) و(الراوي) معًا بالمعنى نفسِهِ؛ إذْ لا مُشَاحَّةَ في الاصطلاحِ، وكلاهُما يفِيَانِ بالمرادِ، بالإضافةِ إلى أنَّ كبارَ نقادِنا قدِ استعملُوا المصطلحيْنِ معًا.

الفرعُ الثاني- تعريفُ الراوي/السارِدِ (narrator-narrateur)

بعدَ ظهورِ السرديةِ، اهتمَّ الدارسونَ بتقنيةِ الراوي، فتناولُوا تعريفَهُ، وبيَّنوا أنماطَهُ، ودرسُوا عَلاقاتِهِ معَ تقنياتِ الروايةِ الأخرى، وسوفَ يسرُدُ الباحثُ بعضًا مِنْ تعريفاتِ الدارسينَ الغربيينَ والعربِ، مرتَّبَةً وَفْقَ سنةِ إصدارِ الدراسةِ تصاعديًّا:

١- "هوَ الفاعلُ في كلِّ عمليةِ بناءٍ... هوَ الذي يجسِّدُ المبادِئَ التي ينطلقُ منْها إطلاقُ الأحكامِ التقويميةِ. وهوَ الذي يُخفي أفكارَ الشخصيةِ، أوْ يجلُوها، ويجعلُنا بذلكَ نقاسمُهُ تصورَهُ للنفسيةِ. وهوَ الذي يختارُ الخطابَ المباشرَ، أوِ الخطابَ المَحْكِي، ويختارُ التتاليَ الزمنيَّ، أوِ الانقلاباتِ الزمنيةَ. فلا وجودَ لقصةٍ بلا سارِدٍ"[٢].

٢-"إنه الوسيطُ الضروريُّ بينَنا وبينَ عالَمٍ يعرفُهُ هوَ ونجهلُهُ نحنُ"[٣].

٣-"السارِدُ يشكلُ جزءًا منَ العالَمِ المتخيَّلِ، ولا ينتمي للحياةِ الواقعيةِ"[٤].

٤-"هوَ الصوتُ الخفيُّ الذي لا يتجسَّدُ إلا مِنْ خلالِ ملفوظِهِ"[٥].

---

(١) انظر: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي، ص١٣٠.

(٢) الشعرية، ص٥٦. (نسخة الكترونية)

(٣) نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص٩٨. (نسخة الكترونية)

(٤) السابق، ص١٠٢. (نسخة الكترونية)

(٥) المتخيل السردي، ص٦١.

٥- "الواسطةُ بينَ مادةِ القصةِ والمتلقي، ولهُ حضوٌر فاعلٌ؛ لأنَّهُ يقومُ بصياغةِ تلكَ المادةِ"(١).

٦-"هوَ الصوتُ غيرُ المسموعِ الذي يقومُ بتفصيلِ مادةِ الروايةِ إلى المتلقي، وربَّما يكونُ الشخصُ الموصوفُ مظهرًا مخبرًا داخلَ النصّ، ممَّنْ يتولى الإدلاءَ بكاملِ تفاصيلِ عالَمِ الروايةِ، فهوَ يملكُ قدرةَ أنْ يقدّمَ الشخصياتِ وسماتِها وملامحَها الفكريةَ وعَلاقاتِها وتناقضاتِها. كمَا أنَّ مِنْ مهامِهِ تقديمَ الوقائعِ المتعاقبةِ أوِ المتداخلةِ أوِ المتوازيةِ التي تؤلفُ كيانَ الحدثِ في الروايةِ، ويقومُ فضلًا عنْ هذا بتقديمِ الخلفيةِ الزمانيةِ والمكانيةِ للشخصياتِ والأحداثِ، ويسبكُ جميعَ هذهِ العناصرِ، ويقدمُها إلى القارئِ، وقدْ يكونُ هذا الراوي إحدى شخصياتِ الروايةِ فيقدمُ ما يشاهدُ أمامَهُ مِنْ أحداثٍ، وما يشاركُ في صنعِهِ منْها. وقدْ يكونُ صوتًا خفيًا غيرَ موصوفٍ ولا مُجسَّدٍ ماديًا في عالَمِ الروايةِ، لكنَّهُ يقدّمُ الأحداثَ دونَ أنْ تُعرفَ عَلاقتُهُ بها. بيدَ أنَّهُ، ومهْما كانتْ أحوالُهُ وصفاتُهُ، لا بُدَّ أنْ ينطويَ على رؤيةٍ خاصَّةٍ(٢).

٧-"واحدٌ من شخوصِ القصةِ إلا أنَّهُ قدْ ينتمي إلى عالَمٍ آخرَ غيرِ العالَمِ الذي تتحركُ فيهِ شخصياتُها، ويقومُ بوظائفَ تختلفُ عنْ وظيفتِها، ويسمحُ لهُ بالحركةِ في زمانٍ ومكانٍ أكثرَ اتساعًا منْ زمانِها ومكانِها، فبينمَا تقومُ الشخصياتُ بصناعةِ الأفعالِ والأقوالِ والأفكارِ التي تُديرُ دَفَّةَ العالمِ الخياليّ المصورِ، وتدفعُهُ نحوَ الصراعِ والتطورِ، فإنَّ دورَ الراوي يتجاوزُ ذلكَ إلى عرضِ هذا العالَمِ كلِّهِ مِنْ زاويةٍ معينةٍ، ثمَّ وضعِهِ في إطارٍ خاصّ، إذْ بيْنما تنتمي سائرُ الشخصياتِ إلى عالمِ الأفعالِ التي تصنعُ الحياةَ، فإنَّ الراويَ ينتمي إلى عالَميْن آخَريْن، هما: عالَمِ الأقوالِ، وعالَمِ الرؤيةِ الخياليةِ التي تُرصَدُ منْها هذهِ الحياةُ. فالشخصياتُ تعملُ، وتتحدثُ وتفكرُ، والراوي يعي ويرصدُ ما تفعلُهُ الشخصياتُ، وما تقولُهُ، وما تفكرُ فيهِ، وما تتناجى بهِ، ثمَّ يعرضُهُ"(٣).

---

(١) المتخيل السردي، ص٦١.

(٢) السابق، ص١١٧.

(٣) الراوي والنص القصصي، عبد الرحيم الكردي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط٢، ١٤١٧هـ-١٩٩٦م، ص١٧.

٨-"الراوي ليسَ هوَ المؤلفُ أوْ صورتُهُ؛ بلْ هوَ موقعٌ خياليٌّ ومقاليٌّ يصنعُهُ المؤلفُ داخلَ النصّ، قدْ يتفقُ معَ موقفِ المؤلفِ نفسِهِ وقدْ يختلفُ، وهوَ أكثرُ مرونةً، وأوسعُ مجالًا منَ المؤلفِ؛ لأنَّهُ قدْ يتعدَّدُ في النصّ الواحدِ، وقدْ يتنوعُ، وقدْ يتطورُ حسَبَ الصورةِ التي يقتضيها العملُ القصصيُّ ذاتُه. الراوي إذنْ غيرُ الشخصيةِ، وغيرُ المؤلفِ؛ بلْ هوَ موقعٌ، أوْ دورٌ، أوْ وظيفةٌ، أو سلطةٌ يجعلُها الكاتبُ في صورةِ إنسانٍ، أوْ في صورةِ أيّ شيءٍ لهُ وعيٌ إنسانيٌّ... أيًا ما كانتِ الصورةُ التي يتبدَّى فيها الراوي، فإنَّهُ يمكنُ النظرُ إليهِ على أنَّه أداةٌ، أوْ تقنيةٌ، يستخدمُها القاصُّ في تقديمِ العالَمِ المصوَّرِ... الراوي إذنْ أداةٌ للإدراكِ والوعيِ، وأداةٌ للعرضِ، بالإضافةِ إلى ذلكَ فإنَّهُ ذاتٌ لهَا مقوماتُها الشخصيةُ التي تؤثرُ -إيجابًا أوْ سلبًا- على طريقةِ الإدراكِ، وعلى طريقةِ العرضِ، وهوَ بهذا يقفُ في المنطقةِ التي تفصلُ بينَ المؤلفِ والشخصياتِ، والمنطقةِ التي تفصلُ بينَ القارئِ والنصّ... وبينَ العالَمِ الفنيّ المسجلِ في النصّ، والصورةِ الخياليةِ للعالَمِ نفسِهِ عندَما يتشكلُ منْ جديدٍ في ذهنِ قارئِ هذا النصّ"[١].

٩-هوَ أحدُ طرفيِ الخطابِ[٢]، يتجلَّى سرديًا داخلَهُ، وهوَ صوتٌ سرديٌّ (ترهينٌ سرديٌّ) يقدَّمُ لنَا منْ خلالِ الخطابِ السرديّ حتى وإنْ لمْ يكنْ محدَّدًا بشكلِ تشخيصٍ (صفات معينة، أسماء، ...) كأنْ يكونَ ضميرًا (هو، أنا، أنت)[٣].

١٠-"الشخصُ الذي يروي النصَّ، ويوجدُ راوٍ واحدٌ على الأقلّ لكلّ سردٍ يتموقعُ في مستوى الحكي...، ويمكنُ بالطبعِ وجودُ عدةِ رواةٍ في سردٍ معينٍ يُخاطِبُ كلٌ منهمْ مَرويًّا لهُ"[٤].

١١-"يمكن أنْ يكونَ شخصيةً منَ الشخصياتِ، إلا أنَّه ينتمي إلى عالَمٍ أشملَ مِنْ عالَمِ الشخصياتِ، ويقومُ بوظائفَ تختلفُ عَنْ وظائفِها، بحيثُ نجدُ دورَ الراوي يتجاوزُ ذلكَ إلى عرضِ

---

(١) الراوي والنص القصصي، ص١٧-١٨.

(٢) أي: الراوي والمروي له.

(٣) انظر: تحليل الخطاب الروائي، ص٣٨٢-٣٨٤.

(٤) قاموس السرديات، جيرالد برنس، ترجمة/ السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م، ص١٣٤. (نسخة الكترونية)

هذا العالَمِ مِنْ زاويةٍ معينةٍ، ووضعِهِ في إطارٍ خاصّ، فهوَ يدورُ في عالَميْنِ مختلفيْنِ عَنْ عالَمِ الأفعالِ التي تُشَكِّلُ الحياةَ المتخيَّلةَ"[١].

١٢-"هوَ أسلوبُ صياغةٍ، أوْ أسلوبُ تقديمِ المادةِ القصصيةِ، وقناعٌ منَ الأقنعةِ العديدةِ التي يتخفَّى الروائيُّ خلفَها في تقديمِ عملِهِ السرديّ"[٢].

١٣-"هوَ الشخصُ الذي يروي الحكايةَ، أو يُخبرُ عنْها، سواءٌ كانتْ حقيقةً أمْ متخيلةً. ولا يُشترطُ فيهِ أنْ يكونَ اسمًا متعينًا، فقدْ يتقنعُ بضميرٍ مَا، أو يُرمزُ لهُ بحرفٍ"[٣].

١٤-الساردُ المتخيلُ في الحكاياتِ الشعبيةِ والملاحمِ والقصصِ وأنواعِ السردِ المختلفةِ هوَ تقنيةٌ فنيةٌ، وإذا كانتِ القصةُ لا توجدُ دُونَما راوٍ يتكفلُ بالسردِ، فإنَّ هذا الراويَ هوَ شخصيةٌ وهميةٌ لا شكلَ لها بمعزلٍ عنِ النصّ... بيدَ أنَّ الساردَ قدْ يكونُ شخصيةً منْ شخصياتِ العملِ بصفتِهِ شاهدًا أوْ مشارِكًا، ويظلُّ معَ ذلكَ مفردَةً متخيلةً في النصّ السرديّ[٤].

١٥-"هوَ وسيلةٌ، أوْ أداةٌ تقنيةٌ، يستخدمُها الكاتبُ ليكشفَ بهَا عالَمَ قصّهِ، أوْ ليبثَّ القصةَ التي يروي"[٥].

١٦-"هوَ الواسطةُ بينَ العالَمِ الممَّثلِ والقارئِ، وبينَ القارئِ والمؤلِّفِ الواقعيّ. فهوَ العونُ السرديُّ الذي يَعهدُ إليهِ المؤلِّفُ الواقعيُّ بسردِ الحكايةِ أساسًا. ويُهتدى إليهِ بالإجابةِ عنِ السؤالِ (مَنْ يتكلمُ؟) ويمكنُ رسمُ صورتِهِ مِنْ خلالِ ما يتركُهُ -ضرورةً- مِنْ بصماتٍ في الخطابِ القصصيّ. ومِنْ هذهِ البصماتِ موقعُهُ الزمنيُّ مِنَ الأحداثِ التي يروي، ودرجةُ علمِهِ بهَا وتشكيلُهُ الخاصُّ للغةِ ومَا يلجأُ إليهِ مِنْ طرائقَ لاستعادةِ أقوالِ الشخصياتِ. ومنْها أيضًا ضميرُ السردِ ومستواهُ (منْ خارجِ الحكايةِ أوْ مِنْ داخلِ الحكايةِ)، وعلاقتُهُ بالحكايةِ المرويةِ (مشاركٌ في الحكايةِ أوْ غيرُ مشارِكٍ فيها)، ومنْها أخيرًا مَا ينهضُ بهِ مِنْ وظائفَ بعضُها إجباريٌّ، وبعضُها الآخَرُ

---

(١) شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، أحمد جبر شعث، مكتبة القادسية، فلسطين، ط١، ٢٠٠٥، ص٧٢.

(٢) شعرية الخطاب السردي، ص٨٣.

(٣) السابق، ص٨٣.

(٤) انظر: السرد المؤطر، ص١١٤.

(٥) تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص١٣٥.

اختياريٌّ... ورغمَ أنَّ الراويَ عنصرٌ قصصيٌّ متخيلٌ –شأنُه في ذلك شأنُ سائرِ العناصرِ المكونةِ للأثرِ القصصيِّ– فإنَّ دورَه أهمُّ منْ أدوارِها جمعيًا؛ لأنَّه صانعُها الوهميُّ وعلةُ وجودِها"[1].

وغيرُ ذلك منَ التعريفاتِ الجَمَّةِ القارَّةِ في بطونِ كتبِ السرديات.

بعدَ استعراضِ التعريفاتِ السابقةِ، وملامستِها عنْ قربٍ، يمكنُ أنْ نسجلَ جملةً منَ الملاحظاتِ:

١–إنَّ عددًا منَ التعريفاتِ اكتفتْ بتعريفِ (الراوي/السارِدِ) في حالتِهِ التجريديةِ –أيْ مجردًا مِنَ الزيادةِ، كوظائفِ الراوي، وصفاتِهِ، وأنماطِهِ، وغيرِها– مثل: تعريفِ (محمد عزام) (التعريف رقم١٢)، وتعريفِ (يمنى العيد) (التعريف رقم ١٥).

٢–إنَّ بعضَها كانَ مجردَ إشاراتٍ ومواصفاتٍ لمصطلحِ (الراوي/السارِدِ)، ولمْ تكنْ تعريفًا للمصطلحِ بمعناهُ الحرفيِّ. مثل: (التعريف رقم ٢)، (والتعريف رقم ٣).

٣–إنَّ بعضَها عرَّفَ المصطلحَ في حالتِهِ التجريديةِ؛ ولكنْ زِيدَ عليْهِ أشياءُ، كوظائفِ الراوي، مثل: (تجسيدِ المبادئِ، إخفاءِ أفكارِ الشخصياتِ، قدرةِ الراوي على تقديمِ الشخصياتِ ووصفِها، تقديمِ الوقائعِ المتعاقبةِ أوِ المتوازيةِ أوِ المتداخلةِ، تقديمِ الخلفيةِ الزمانيةِ والمكانيةِ للشخصياتِ والأحداثِ). وصفاتِ الراوي، مثل: (قيامِ الراوي بوظائفَ مختلفةٍ عَنْ وظائفِ الشخصياتِ، يتحركُ في زمانٍ ومكانٍ أكثرَ اتساعًا مِنْ زمانِ الشخصياتِ ومكانِها، أكثرَ مرونةً وأوسعَ مجالًا مَنَ المؤلفِ، متطورٍ حسبَ الصورةِ التي يقتضيها العملُ القصصيُّ ذاتُهُ، دورِه أهمُّ مِنْ أدوارِ العناصرِ السرديةِ الأخرى: الزمانِ والمكانِ والشخصياتِ و...). وأنماطِ الراوي، مثل: (الراوي المشاهِدِ، الراوي المشاركِ، الراوي الحاضرِ غيرِ المشاركِ، الراوي الشخصيةِ، تعددِ الرواةِ). مثل: (التعريفِ رقم ٦)، (والتعريفِ رقم ١٦).

وقدْ حاولَ الباحثُ جاهدًا أنْ يبلورَ تعريفًا –مجردًا– لمصطلحِ الراوي مِنْ خلالِ قراءتِهِ للتعريفاتِ السابقةِ، فرَأَى أنَّ الراويَ هوَ "وسيلةٌ فنيَّةٌ مِنَ العالَمِ التخييليِّ، أوْ أداةٌ، أوْ موقِعٌ، أوْ دورٌ، أوْ صوتٌ، أوْ تقنيةٌ مِنْ أهمِّ التقنياتِ السرديةِ؛ لحضورِه الفاعِلِ في العمليةِ السرديةِ كلِّها،

(١) معجم السرديات، ص١٩٥.

يستخدمُها الروائيُّ ويتوارى خلفَها، ويجعلُها تتمظْهرُ في صورةِ إنسانٍ، أوْ أيِّ صورةٍ لهَا وعيٌ إنسانيٌّ –لهَا القدرةُ على السردِ–، ويظهرُ بأنماطٍ متنوعةٍ، ويضطلعُ بوظائفَ متعددةٍ وكثيرةٍ، أهمُّها الوظيفةُ السرديةُ التي يروي مِنْ خلالِها حكايةَ الروائيِّ –سواءٌ كانتْ حقيقيةً أمْ متخيَّلةً– إلى المتلقي؛ إذْ لا سردَ بدونِ سارِدٍ، ولا ساردَ بدونِ وظيفةٍ سرديةٍ. يُهْتَدَى إليهِ بالإجابةِ عنِ السؤالِ (منْ يتكلمُ)؟.

المطلبُ الثالثُ- وظائفُ الراوي/السارِدِ

لقدْ حدَّدَ (جونيط) خمسَ وظائفَ للسارِدِ حسَبَ ارتباطِ كلِّ وظيفةٍ بمظهرٍ مِنْ مظاهرِ الحكايةِ (بمعناها الواسعِ عندَهُ)، وهيَ كالآتي[١]:

١-الوظيفةُ السرديةُ: وترتبطُ بمظهرِ القصةِ، وهيَ الوظيفةُ الرئيسةُ للسارِدِ؛ -"لأنَّ الأحداثَ لا تكتسبُ صفةَ السردِ إلا إذا نقلَها الراوي مِنْ واقعِها إلى عالَمٍ متخيَّلٍ افتراضيٍّ"[٢]، التي لا يُمكنُ أنْ يَحيدَ عنْها دونَ أنْ يفقِدَ في الوقتِ نفسِهِ صفةَ السارِدِ. وتُسمَّى هذهِ الوظيفةُ أيضًا بالوظيفةِ الروائيةِ[٣]، والوظيفةِ الإخباريةِ[٤].

٢-وظيفةُ الإدارةِ: وترتبطُ بمظهرِ النصِّ السرديِّ، "فالراوي يأخذُ على عاتقِهِ التنظيمَ الداخليَّ للخطابِ، وتوجيهَ الرؤيةِ، وتوزيعَ الأصواتِ، كمَا يقومُ بعمليةِ الاسترجاعِ أوِ الاستباقِ والربطِ بينهما"[٥]. وتُسمَّى أيضًا بالوظيفةِ التنسيقيةِ أوِ التنظيميةِ[٦]، ووظيفةِ التوجيهِ[٧].

٣-وظيفةُ التواصلِ: وترتبطُ بمظهرِ الوضْعِ السرديِّ نفسِهِ (القصِّ)؛ حيثُ يتوجَّهُ السارِدُ إلى المسرودِ لهُ، واهتمامُهُ بإقامةِ صلةٍ بهِ؛ بلْ إقامةِ حوارٍ معَهُ (حقيقيٍّ أوْ تخييليٍّ).

٤-وظيفةُ البَيِّنَةِ أوِ الشهادةِ: وفيها يُشيرُ السارِدُ إلى المصدرِ الذي يسْتقي منْهُ خبرَهُ أوْ درجةَ ذكرياتِهِ الخاصَّةِ، أوِ الأحاسيسَ التي تُثارُ في نفسِهِ، "أوْ يربطُ روايتَهُ بمصادرَ تاريخيةٍ؛

---

(١) انظر: خطاب الحكاية، ص٢٦٤-٢٦٥. (نسخة الكترونية)

(٢) زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، ص٣٧.

(٣) انظر: نظرية الرواية، ص١٦٥.

(٤) زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، ص٣٧.

(٥) السابق، ص٣٧.

(٦) السابق، ص٣٧.

(٧) نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص١٠١. (نسخة الكترونية). ونظرية الرواية، ص١٦٦.

زيادةً في إيهامِ الراوي أنَّه يروي تاريخًا موثَّقًا"[١]. وتُسمَّى أيضًا بوظيفةِ التوثيقِ[٢]، والوظيفةِ الاستشهاديةِ، أوِ التصريحيةِ الإقراريةِ[٣].

٥-الوظيفةُ الأيديولوجيةُ: وهي تظهرُ في تدخلاتِ الساردِ المباشرةِ وغيرِ المباشرةِ؛ حيثُ "يفسرُ الوقائعَ انطلاقًا منْ معرفةٍ عامَّةٍ، مركزةٍ غالبًا في شكلِ حُكْمٍ"[٤].

وهناك وظائفُ أخرى كثيرةٌ غيرُ الوظائفِ الخمسِ التي ذكرَها (جونيط)، مثل:

٦-وظيفتا الفعلِ والتأويلِ: حيثُ يمكنُ للساردِ أنْ يتصرفَ كشخصيةٍ[٥].

٧-"الوظيفةُ الوصفيةُ: يقومُ فيها الراوي بتقديمِ مشاهدَ وصفيةٍ للأحداثِ والطبيعةِ والأماكنِ والأشخاصِ، دونَ أنْ يُعلِمَ عنْ حضورِهِ؛ بلْ إنَّهُ يظلُّ متخفِّيًا، وكأنَّ المتلقي يراقِبُ مشهَدًا حقيقيًّا لا وجودَ للراوي فيهِ.

٨-الوظيفةُ التأصيليةُ: وفيها يقومُ الراوي بتأصيلِ رواياتِهِ في الثقافةِ العربيةِ والتاريخِ مثلًا، ويجعلُ منْها أحداثًا للصراعِ القوميِّ، ويربطُها بمآثرِ العربِ المعروفةِ في الانتصارِ على الخصومِ"[٦].

٩-"الوظيفةُ الانتباهيةُ: ويكونُ فيها المتلقي حاضرًا بصورةٍ واضحةٍ في أثناءِ الخطابِ مِنْ خلالِ استحضارِ الراوي لهُ بملفوظاتٍ محددةٍ لِلَفْتِ انتباهِهِ.

١٠-الوظيفةُ الإفهاميةُ أوِ التأثيريةُ: وتتجسَّدُ في محاولةِ إقناعِ المتلقي بمضمونِ الرسالةِ، والسعيِ مِنْ أجلِ التأثيرِ عليهِ بإدماجِهِ في عالَمِ الحكايةِ"[٧].

---

(١) شعرية الخطاب السردي، ص٨٧.
(٢) نظرية الرواية، ص١٦٦.
(٣) زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، ص٣٧.
(٤) نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص١٠٢. (نسخة الكترونية)
(٥) انظر: السابق، ص١٠١.
(٦) شعرية الخطاب السردي، ص٨٦.
(٧) زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، ص٣٧.

وغيرُ ذلكَ منَ الوظائفِ المفتوحةِ والمتجددةِ التي يمكنُ أنْ يضطلعَ بها الراوي غيرُ مُجْبَرٍ أنْ ينهضَ بها جميعَها؛ بلْ يكفيهِ لِيكونَ راويًا أنْ يضطلعَ بالوظيفةِ السرديةِ –وجوبًا– مكتفِيًا بها، أوْ مُضِيفًا عليها وظائفَ أخرى.

المبحثُ الثاني

الإدراكُ الداخليُّ للسردِ (الأبعادُ النفسيةُ)

لقدْ ميَّزَ (تودوروف) ثلاثةَ أنواعٍ مِنَ الرواةِ، وهي:

١- راوٍ يعلمُ أكثرَ مِنَ الشخصيةِ (الرؤيةُ منَ الخلفِ).

٢- راوٍ يعلمُ بقدرِ ما تعلمُ الشخصيةُ (الرؤيةُ معَ).

٣- راوٍ يعلمُ أقلَّ ممَّا تعلمُهُ الشخصيةُ (الرؤيةُ منَ الخارجِ)[١].

وسوفَ يدرسُ الباحثُ في هذا المبحثِ نوعيْنِ مِنَ الأنواعِ الثلاثةِ، وهما: (الراوي العليمُ)، و(الراوي الذي لا يعلمُ إلا ما تعلمُهُ الشخصيةُ)؛ وذلك لنهوضِ رواياتِ (ليلى العثمان) الخمسِ عليهِمَا.

المطلبُ الأولُ- الراوي العليمُ (الراوي> الشخصية)

ويسمِّيهِ بعضُ النقادِ بالراوي (كليِّ العِلْمِ) كـ(يوسفَ حطيني)[٢]، و(إبراهيمَ خليل)[٣]، و(محمدِ الشوابكة)[٤]، و(محمدِ عبيد)[٥].

أمَّا (وين بوث) فيُطلِقُ عليهِ(الراويَ صاحبَ الامتيازِ) privileged العارفَ بكلِّ شيءٍ[٦].

ويُعرفُ عندَ (السيدِ إبراهيمَ)[٧]، و(صلاحِ فضل)، بـ(الراوي المحيطِ بكلِّ شيءٍ علمًا)[٨].

---

(١) انظر: شعرية الخطاب السردي، ص٨٩.

(٢) مكونات السرد في الرواية الفلسطينية -دراسة-، يوسف حطيني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م، ص٢٢٤.

(٣) أقنعة الراوي، ص١١٠.

(٤) السرد المؤطر، ص١٢١.

(٥) التشكيل السردي -المصطلح والإجراء-، محمد صابر عبيد، دار نينوى، دمشق، سورية، ٢٠١١م-١٤١٣هـ، ص٣١.

(٦) السرد المؤطر، ص١١٦.

(٧) نظرية الرواية، ص١٤٩.

(٨) بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٣٧١.

ويبقى مصطلحُ الراوي العليمُ (أوِ العالِمُ) – مقترنًا بـ(بكلِّ شيءٍ) أوْ بدونِها– أكثرَها ذيوعًا، واستخدامًا بينَ النقادِ والدارسينَ، كـ(محمدِ سيد علي عبد العال)[١]، و(عبدِ الرحيمِ الكردي)[٢]، و(ناهضةَ ستار)[٣]، و(عبدِ العاطي كيوان)[٤]، و(عبدِ اللهِ إبراهيم)[٥]، و(إبراهيمَ زيد)[٦]، و(محمدِ عزام)[٧].

ويُعدُّ "هذا النوعُ منَ الرواةِ هوَ الأكثرُ انتشارًا في السردِ العربيِّ القديمِ"[٨]. أمَّا في الأدبِ الغربيِّ، فقدْ عُرِفَ "بصورتِهِ الأولى في الملاحمِ؛ لأنَّ راوي الملحمةِ يُعدُّ وسيطًا بينَ شخصياتِها والقارئِ"[٩]، وغُلِبَ استعمالُهُ في السردِ الكلاسيكيِّ[١٠]. "وقدْ ربطَ بعضُ النقادِ بينَ الديكتاتوريةِ وظهورِ (الراوي الخبيرِ العليمِ بكلِّ شيءٍ)؛ كما رآهُ آخرونَ نتيجةَ التأثرِ بالكتبِ المقدسةِ التي تعتمدُ على هذا النوعِ منَ الرؤيةِ العلميةِ بالبواطنِ والظواهرِ والمصائرِ، وتظهرُ الشخصياتُ على أنَّها كائناتٌ صغيرةٌ جاهلةٌ تلهو وتلعبُ وتَفسدُ وهيَ تدنو مِنْ قدرِها الذي لا تعلمُه"[١١]. فالراوي – باعتقادِ الغربيينَ– "في الأدبِ المقدَّسِ يكونُ مُلهَمًا، أيْ هوَ شخصٌ يُلهِمُهُ اللهُ أوِ الكائناتُ العليا المعرفةَ، فهوَ يسبرُ أسرارَ القلوبِ، ويرى المستقبلَ والماضي، مثلمَا يرى الحاضرَ تمامًا، ومِنْ ثمَّ فهوَ يستطيعُ أنْ يُصدِرَ حكْمًا معصومًا مِنَ الخطأِ"[١٢]؛ لذلكَ لا يَحقُّ لأحدٍ أنْ يشكِّكَ في مصداقيتِهِ، ومصداقيةِ المصدرِ الذي استقى منْهُ معلوماتِهِ، سواءٌ أخبرنَا بهِ أمْ لمْ يخبرْنا. وعلينا أنْ نُؤمنَ بقدراتِهِ الجبارةِ التي تميزُهُ عنْ غيرِهِ، كسبْرِ أغوارِ النفوسِ، والتنقلِ بينَ الأزمنةِ الثلاثةِ.

---

(١) المسكوت عنه في السرد المحاصر –دراسة نقدية في النثر العربي القديم–، محمد سيد علي عبد العال، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٤٣٣هـ–٢٠١٢م، ص١٧٩.

(٢) الراوي والنص القصصي، ص١٠١.

(٣) بنية السرد في القصص الصوفي، ص١٠٦ .

(٤) في النقد العام، عبد العاطي كيوان، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٤٣١هـ–٢٠١٠م، ص٥١.

(٥) المتخيل السردي، ص١١٩.

(٦) السرد في التراث العربي، ص١٠٩.

(٧) شعرية الخطاب السردي، ص٨٨.

(٨) السرد في التراث العربي، ص١٣٧.

(٩) المتخيل السردي، ص١١٩.

(١٠) انظر: السرد المؤطر، ص١١٨.

(١١) شعرية الخطاب السردي، ص٨٨.

(١٢) عالم الرواية، ص٧٦.

أمَّا تعريفُ (الراوي العليمِ) فهوَ الذي "يعلمُ أكثرَ مِنْ أيّ شخصيةٍ، أوْ بطريقةٍ أدقُّ أكثرَ ممَّا تعلمُ أيُّ شخصيةٍ"(١)، وهوَ تعريفٌ اختارَهُ الباحثُ؛ لأنَّهُ تعريفٌ مختصَرٌ ومجرَّدٌ مِنَ الزياداتِ، كقدراتِ الراوي وصفاتِهِ.

"والعِلمُ بكلّ شيءٍ يُقصدُ منْهُ مجازيةَ العبارةِ، وليسَ الأمرُ أنْ يرتدِيَ الراوي مُسوحَ الإنسانيةِ، أوْ يخلعَ على نفسِهِ صفاتِ الألوهيةِ، غايةُ الأمرِ أنَّ الراويَ يُتاحُ لهُ الإحاطةُ علمًا بمَا يدورُ في خَلَدِ الشخصياتِ، كمَا أنَّهُ يمتلكُ الكثيرَ مِنَ التفسيراتِ النفسيةِ والاجتماعيةِ والأدبيةِ، إلخ؛ لما تقومُ بهِ الشخصياتُ مِنْ أعمالٍ"(٢).

إنَّ سرَ عِلميةِ الراوي في نظرِ الباحثِ بكلّ بساطةٍ هوَ امتلاكُهُ القصةَ وخباياها ومفاتِحَها، قبلَ أنْ يسرُدَها إلى المتلقينَ.

إنَّ (الراوي العليمَ) يتسِمُ بقدراتٍ عاليةٍ، وبصفاتٍ غيرِ عاديةٍ تُمكِّنُهُ منَ التحكمِ بزِمامِ السردِ ومعرفةِ دقائقِ(الأحداثِ، الشخصياتِ، الأزمنةِ، الأماكنِ، إلخ) وأسرارِها، وسوفَ يتعرَّضُ الباحثُ إلى بعضِها معَ التمثيلِ والتطبيقِ مِنْ روايتيْن مِنْ رِواياتِ (ليلى العثمان) الخمسِ، وهما: روايةُ (العُصْعُصِ) –التي تُعدُّ مثالًا واضحًا للراوي العليمِ– وروايةُ (المرأةِ والقِطةِ).

وأولى تلكَ الصفاتِ أنَّهُ "يُقدِّمُ العملَ الروائيَّ برُّمتِهِ دونَ أنْ يشاركَ في الفعلِ، أوْ يكونَ جزءًا مِنَ الأحداثِ، وهوَ غيرُ مرئيٍّ، ولا يمتلكُ حضورًا فيزيائيًا إلى حدٍّ يستحيلُ معَهُ تكوينُ صورةٍ ماديةٍ لهُ"(٣).

فالراوي في روايتي: (العُصْعُصِ)، و(المرأةِ والقِطةِ)، ليسَ لهُ وجودٌ فيزيقيٌّ، أو صفاتٌ روحيةٌ، فلا يُعرفُ اسمُهُ ولا صفاتُهُ ولا شكلُهُ ولا نوعُهُ، إلخ. يسردُ الأحداثَ ولا يشاركُ فيها. ويسردُ خلفَ الشخصياتِ، ويصِفُهُمْ، ويعلقُ على حواراتِهِمْ، ولا تجمعُهُ بهِمْ أيُّ عَلاقةٍ، فهوَ غيرُ حاضرٍ في الروايةِ؛ لأنَّهُ ليسَ شخصيةً مِنْ شخصياتِها.

إنَّ (الراويَ العليمَ) يستخدمُ في سردِه أسلوبيْنِ مِنَ الأساليبِ اللغويةِ:

---

(١) بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٣٩٦.

(٢) السرد في التراث العربي، ص١٣٧.

(٣) السرد المؤطر، ص١٢١.

أولهما– "أسلوبُ التقريرِ السرديّ؛ حيثُ تختفي أصواتُ الشخصياتِ، ويبقى صوتُ الراوي هوَ الصوتُ الوحيدُ المسموعُ"(١)؛ فيتحكمُ بزِمامِ السردِ، ويسردُ خلفَ جميعِ الشخصياتِ، متخِذًا "لنفسِهِ موقِعًا ساميًا يعلو فوقَ مستوى إدراكِ الشخصياتِ، فيعرفُ ما تعرفُهُ وما لا تعرفُهُ، ويرى مَا تراهُ ومَا لا تراهُ، وهوَ المتحدثُ الرسميُّ باسمِها"(٢).

ففي روايةِ (العُصْعُصِ)، سردَ الراوي خلفَ شخصياتِهِ جميعًا: الرئيسةِ والثانويةِ، كالأمِّ (سعادَ) "**ما كادت تسترق لنفسها لحيظات من الراحة...**"(٣)، والأبِ (معيوفٍ) "**تثر قبلات سريعة على الوجه المبلول بالدموع... شحن صوته بنبرة ودود**"(٤)، والجدِّ (جاسمٍ) "**لم يزعجه ذلك الطعن برجولته، بل وجدها فرصة مؤاتية ينفذ منها، تصنع المزاح**"(٥)، و(عائشةَ) زوجةِ (جاسمٍ) الأولى "**اندست بين النساء... جعلت من أصابعها مقصات، ومن أظافرها شوكات عقارب تصل وتقرص فخذي العروس**"(٦)، و(أمِّ عائشةَ) "**كمت عليه بكلتا يديها. أكدت له محذرًا**"(٧)، وغيرِهِمْ منَ الشخصياتِ، فقدْ سردَ خلفَهم جميعًا ولمْ يدعْ أحدًا يسردُ مِنَ الشخصياتِ إلا (معيوفًا) "**تصورتْ أمي أن أبي سيسميني عبد الرحمن...**"(٨) و(جاسمًا) الابنَ "**كنتُ أنام والأحلام تطاردني...**"(٩). وقدْ كانَ سردُهُما مِنْ بابِ الاستذكارِ والاسترجاعِ لأحداثٍ وقعتْ معَهما، أوْ معَ شخصياتٍ لها علاقةٌ بهِما. فيستذكرُ (معيوفٌ) علاقتَهِ بأبيهِ وعملَهُ ووفاتَهُ، وعلاقتَهُ بأمِّهِ وحنانَها ووفاتَها، وعلاقتَهُ بأختِهِ (نوره) وزواجَها، واختيارَها (سعادَ) لتكونَ زوجةً لهُ، وعلاقتَه بـ(سعادَ) وحبَّهُ لها وزواجَهُ منْها، وعلاقتيْهِ العابرتيْنِ بالفاجرةِ (قمريةَ) البصراويةِ، و(نوشينَ). أمَّا (جاسمٌ) فقدِ استرجعَ علاقتَهُ بأخيهِ (سلومٍ) الضائعِ وشقاوتِهِ. هذا مِنْ ناحيةٍ، ومِنْ ناحيةٍ أخرى فإنَّ مساحةَ سردِهِما في الروايةِ بالنسبةِ إلى مساحةِ الراوي بـ(ضميرِ الغائبِ) قصيرةٌ جدًا.

---

(١) السرد في التراث العربي، ص١٠٩.

(٢) الراوي والنص القصصي، ص١٠١.

(٣) رواية العُصْعُص، ليلى العثمان، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سورية، ط١، ٢٠٠٢م، ص٧.

(٤) السابق، ص٢٥.

(٥) السابق، ص٦٣.

(٦) السابق، ص٦٧.

(٧) السابق، ص٦٣.

(٨) السابق، ص١٠٣.

(٩) السابق، ص٢٢٣.

أمَّا في روايةِ (المرأةِ والقِطةِ) فقدْ سردَ الراوي خلفَ (سالمٍ) البطلِ "**هو فوق السرير رافعًا ركبتيه**"[١]، أمَّا باقي الشخصياتِ فلمْ يسردْ ويروِ عنْهمْ إلا بحضورِ (سالمٍ) البطلِ، كالشرطيِّ "**توقف الشرطي بقربه وبحذر شديد مدَّ كفه، لامس كتفه، ناداه**"[٢]، والمحامي "**شحن المحامي جرأة في صوته. واجهه**"[٣]، والطبيبِ "**تحرك الطبيب بهدوء إلى حيث استدار وجه سالم. نظر إليه**"[٤]، وغيرِهمْ منَ الشخصياتِ الأخرى -بخلافِ روايةِ (العُصْعُصِ)؛ حيثُ لمْ يُشترطْ حضورُ شخصيةٍ بعينِها معَ الشخصياتِ الأخرى لِيرويَ السارِدُ عنْهُم- إلا إنَّ الراويَ تركَ لـ(سالمٍ) مساحةً واسعةً مِنَ الروايةِ يسردُ فيها الأحداثَ، ويتحدثُ عنْ نفسِهِ، وعَنْ علاقتِهِ بالآخَرينَ، كأمِّهِ، وزوجتِهِ (حصةَ)، وأبيهِ، وعمتِهِ، وقِطتِهِ (دانةَ).

آخرُهما- أسلوبُ "الكلامِ المباشرِ؛ حيثُ يتركُ الشخصياتِ تتحدثُ بنفسِها، ويكتفي هوَ بتقديمِ أقوالِ الشخصياتِ"[٥]، والتعليقِ عليْها.

ففي روايةِ (المرأةِ والقطةِ) قدَّمَ السارِدُ وعلَّقَ على حواراتِ الشخصياتِ كلِّها، كالحوارِ الذي كانَ طرفيْهِ (سالمٌ- والشرطيُّ) و(سالمٌ- والمحاميُّ) و(سالمٌ- والطبيبُ) و(عمةُ سالمٍ- وأبوهُ) و(عمةُ سالمٍ- وأمُّهُ)، وغيرِ ذلكَ. وفي روايةِ (العُصْعُصِ) قدَّم وعلَّق لحواراتِ الشخصياتِ كلِّها، كحوارِ (سلومٍ- وأمِّهِ) و(معيوفٍ- وزوجتِهِ سعادَ) و(معيوفٍ- وسعادَ- والعمةِ نوره- وجاسمٍ الابنِ- وسلومٍ)، وغيرِها مِنَ الحواراتِ التي تركَ الراوي لأطرافِها مسرحةَ الأحداثِ. ومنَ الأمثلةِ الواضحةِ على تقديمِ الراوي للحوارِ، والتعليقِ عليْهِ في نهايتِهِ، الحوارُ الذي كانَ طرفيْهِ (الجدُّ جاسمٌ- وأمُّ عائشةَ)؛ حيثُ برَّرَ الراوي قبلَ البَدءِ في الحوارِ رغبةَ (معيوفٍ) في الزواجِ مِنْ أخرى، فـ"**ثماني سنوات مضت، وهو حسير الفؤاد. فلا النخلة العقيم تطرح، ولا هو قادرٌ على اقتناء نخلة أخرى. رغبته التي لا تكف تراوده تتكسر عند صخور الواقعية**"[٦]. وفي نهايةِ الحوارِ، أعذرَ

---

(١) رواية المرأة والقطة، ليلى العثمان، منشورات الاختلاف، الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط١، ١٤٣١هـ-٢٠١٠م، ص٥.

(٢) السابق، ص٥.

(٣) السابق، ص٧.

(٤) السابق، ص١٠.

(٥) السرد في التراث العربي، ص١٦٠، نقلًا عن style in fiction- p.318.

(٦) العُصْعُص، ص٦٣.

أمَّ (عائشةَ) في رفضِها لهذا الزواجِ، فـ"**من يلومها؟ فعائشة التي تيتمت باكرًا من حنان أبيها. هي وحيدتها المدللة التي لا تصعد ولا تنزل فكيف تسمح له أن يكسر خاطرها ويزعزع أمانها؟؟**"[١].

ومنْ أمثلةِ الحواراتِ التي يُستدلُّ بهَا على تحكمِ (الراوي العليمِ) بالحوارِ، وتدخلِّهِ بهِ، الحوارُ الذي نقلَهُ الراوي على مَسمَعٍ مِنْ (سالمٍ)، والذي دارَ بينَ (والدِه- وعمتِهِ): "**سمعها تأمره. -لازم تطلقها. صوت أبيه مرتجفًا: -إنها طيبة، وخدوم. صرخت عمته: -لكنها تكرهني. دافع أبوه: -أنتِ تعاملينها بخشونة وقسوة. -لا تدافع عنها. -لا تنسي أنها أم ولدي. وقبلها طلّقت زوجتين. زعقت: -يعني أنا المسؤولة؟ تذكّر زين: الأولى خانتك مع "عبد الجيران". ردّ كمن ينفي: -أنا ما شفتها بعيني. تجاهلت دفاعه: أكملت. الثانية كا...، ... أنكرت عمته الفضل وفسرته: -لا. كان همها أن تبعدني عن البيت حتى تعيش فيه بروحها. وهزئت بضحكة. ارتفع صوتها منتصرًا: -لكن أنا اللي أخرجتها. ارتجف قلب الصغير... صوت أبيه محاولًا: -يا بنت الحلال. كفي الشر... زمجرت عمته. -أنا أراضيها؟؟ هيه... والله ما ترجع. احتج صوت أبيه: -وهذا الصغير، يتربى يتيمًا بلا ذنب؟ -(خلها تذلف) مثلما ربيتك. أربي ابنك. زفر أبوه ولم ينطق، تحاشى شرها، لكنه ترك الشر يزحف**"[٢].

فبعدَ أنْ أنهى (سالمٌ) سردَهُ بقولِهِ: "**شر عمتي كان يلاحق أمي. محاولاتها استمرّت لتقطع الوصل بينها وبين أبي**"[٣]. تحولَ السردُ إلى الراوي، فسردَ خلفَ (سالمٍ) بقولِهِ: "**صوت عمته الشرير...**" [٤]. ببراعةٍ متقنةٍ؛ حيثُ لا يشعرُ المتلقي بانتقالِهِ مِنْ سردِ (سالمٍ) إلى سردِ الراوي، وكأنَّ السرديْنِ لساردٍ واحدٍ. فـ(سالمٌ) تحدَّثَ عنْ شرِّ عمتِهِ بالعمومِ، المتمثلِّ بمحاولاتِها الشريرةِ المتكررةِ، أمَّا الراوي فانتقى هذا الحوارَ ليكونَ مِثالًا حاضرًا على محاولاتِها المتكررةِ، والذي يؤكدُ على أنَّ هذا الحوارَ هوَ محاولةٌ مِنْ محاولاتِها الشريرةِ قولُ الساردِ في نهايةِ الحوارِ: "**ولكنه ترك الشر يزحف**"، فالشرُ ما زالَ باقيًا، والمحاولاتُ مستمرةٌ.

---

(١) العُصْعُص، ص٦٤.

(٢) المرأة والقطة، ص١٣-١٤.

(٣) السابق، ص١٣.

(٤) السابق، ص١٣.

لقدْ تزايدتْ سيطرةُ الراوي للحوارِ مِنْ انتقائِهِ إحدى محاولاتِها إلى انتقائِهِ جزءًا مِنَ الحوارِ، فقدْ أخبرَنا السارِدُ بأنَّ "**صوت عمته الشرير تهادى إلى مسامعه ذات يوم وهي تهذر بكلام كثير عن أمه**"(١)، فالكلامُ عنِ الأمِّ كثيرٌ، ويترتبُ على ذلكَ أنْ يطولَ الحوارُ، إلا إننَّا فوجئْنا بحوارٍ قصيرٍ، وعباراتُه أقصرُ، كقولِ الأبِ: "**إنها طيبة وخدوم**"، فمِنَ المفترضِ والمؤكَّدِ أنَّ الوالدَ أكثرَ مِنْ ذكرِ مناقبِ الأمِّ، ولمْ يكتفِ بالإشارةِ إلى طيبتِها وخدمتِها فقطْ، أوْ على الأقلِّ دلَّلَ بمواقفَ تؤكدُ على طيبتِها وخدمتِها، خاصةً وهوَ في موقفِ المُنافِحِ عنْها، وفي مثلِ هذهِ المواقفِ يجدُرُ بالمنافِحِ والمدافِعِ الإكثارَ مِنْ ذكرِ مناقبِ المدافَعِ عنْهُ. أمَّا العمَّةُ التي تقفُ في المكانِ المضادِّ، والمتوقَّعُ منْها أنْ ترسمَ لوحةً قبيحةً مِنْ مثالبِ الأمِّ وعيوبِها؛ لتبررَ صحةَ طلبِ طلاقِها، فقدِ اكتفتْ بقولِها: "**لكنها تكرهني**"، -أوْ قلْ إنَّ السارِدَ اكتفى بذلكَ-، وقدْ كانَ عليْها أنْ تُكثِرَ في موقفٍ كهذا مِنْ سَوءاتِها.

ولمْ يكتفِ السارِدُ بذلكَ، فقدَّم للحوارِ بقولِهِ: "**صوت عمته الشرير تهادى إلى مسامعه ذات يوم وهي تهذر بكلام كثير عن أمه**"، ثمَّ نقلَ لنا الحوارَ، أيْ إنَّهُ هيَّأَ المتلقي وأعدَّهُ للاستماعِ إلى حوارٍ قادمٍ. فنقلَهُ للمتلقي بتدخلاتِهِ الجليَّةِ معلِّقًا وموضِّحًا، مثل: "**صوتُ أبيه مرتجفًا، صرخت عمته، دافع أبوه، زعقت، رد كمن ينفي، تجاهلتْ دفاعه، أكملت، قاطعها أبوه متوسلًا، ...**"، وبتدخلاتِهِ هذهِ اتضحَ الحوارُ، وبانَ حالُ المتحاورينَ.

وقدْ أحصى الباحثُ في هذا الحوارِ أقوالَ الأبِ، والعمَّةِ، والراوي بالأسطرِ والكلماتِ، كمحاولةٍ لإثباتِ سيطرةِ الراوي على الحوارِ، فكانتِ الخطاطةُ كالآتي:

	الأسطر		الكلمات	
	العدد	النسبة المئوية	العدد	النسبة المئوية
الأب	٨	%٢٣.٥٢	٤٨	%٢٩.٦٢
العمة	١٠	%٢٩.٤١	٥١	%٣١.٤٨
الراوي	١٦	%٤٧.٠٥	٦٣	%٣٨.٨٨
المجموع الكلي	٣٤	%١٠٠	١٦٢	%١٠٠

(١) المرأة والقطة، ص١٣.

فالخطاطةُ تؤكدُ على استحواذِ الراوي وسيطرتِهِ على الحوارِ، سواءٌ على صعيدِ الكلماتِ أوْ على صعيدِ الأسطرِ.

وقدْ ختمَ السارِدُ الحوارَ بتعليقِهِ: "**زفر أبوه ولم ينطق، تحاشى شرها، لكنه ترك الشر يزحف**".

لقدِ استطاعَ الراوي ببراعةٍ متمكنةٍ أنْ يرسمَ صورةً للشرِّ ويحشُدَهُ بشكلٍ واضحٍ في الحوارِ مِنْ بدايتِهِ بقولِهِ: "**صوت عمته الشرير...**"، إلى نهايتِهِ بقولِهِ: "**ترك الشر يزحف**"، وفي أثنائِهِ وخلالِهِ بأقوالِ العمةِ، كـ"**تكرهني، خانتك، تبعدني عن البيت، أنا اللي أخرجتها، أنا أراضيها؟؟**" وبتعاليقِ الراوي على أقوالِها، كـ"**صرخت، زعقت، هزئت بضحكة، زمجرت**". فكلُّ ما سبقَ يُوحي بالشرِّ المركَّبِ الذي انتصرَ على سلبيةِ الأبِ التي بدتْ واضحةً بتحاشيهِ شرَّ أختِهِ، وتركِهِ لهُ يزحفُ ويكبُرُ ويتمادَى. وسببُ تلكَ السلبيةِ يوضحُهُ لسانُ العمَّةِ بقولِها: "**مثلما ربيتك، أربي ابنك**"، ويؤكدُهُ (سالمٌ) في موضعٍ آخَرَ: "**في تلك اللحظة بكيتُ أشفقتُ على نفسي وعلى أبي. عذرته رغم كراهيتي لضعفه...**"؛ والسببُ "**هي أكبر منه بسنوات كثيرة، ربته منذ توفى جدي وجدتي في حريق شبَّ في البيت**"(١).

إنَّ هذهِ التعاليقَ والتدخلاتِ لها صلةٌ مباشرةٌ بطرفي الحوارِ: (الأبِ- الأمِّ)، وهوَ أمرٌ منطقِيٌّ ومبرَّرٌ؛ ليصفَ لنَا الراوي أحوالَ المتحاورينَ، فيتضحَ الحوارُ ويَبينَ؛ ولكنَّ الراويَ فاجَأَنَا بقطْعِ الحوارِ بتعليقٍ لهُ صلةٌ مباشرةٌ بـ(سالمٍ) "**ارتجف قلب الصغير، عصف الخوف بطفولته...**"، على الرَّغْمِ مِنْ أنَّ (سالمًا) ليسَ طرفًا في الحوارِ؛ بلْ هوَ سامعٌ لهُ؛ ليؤكدَ الراوي أنَّه يُحيطُ بكلِّ شيءٍ علمًا؛ فينقلَ الحوارَ ويعلِّقَ ويصفَ حالَ المتحاورينَ وحالَ المستمعِ (سالمٍ) للحوارِ أيضًا. وقدْ كانَ الأولى أنْ يدعَ الراوي (سالمًا) يكشفُ عنْ مشاعرِهِ الداخليةِ بنفسِهِ، خاصةً وأنَّ الحوارَ منقولٌ على مسامعِهِ، هذا مِنْ ناحيةٍ. ومِنْ ناحيةٍ أخرى فإنَّ (سالمًا) شخصيةٌ ساردةٌ، قدْ مارسَ السردَ في مساحةٍ واسعةٍ مِنَ الروايةِ؛ ولكنْ سلطةُ الراوي العلويةُ أبتْ عليهِ إلا أنْ تُظهرَ قدرتَهُ في الكشفِ عنْ مشاعرِ (سالمٍ) الداخليةِ "**قلب مرتجف، خوف عاصف، برد قاسٍ، خوفٌ على الأم**" وقدرتَهُ في أنَّهُ يعلمُ غضبَ الأمِّ القابعةِ في مكانٍ سحيقٍ جدًا عنِ المكانِ الذي يُسمعُ منهُ الحوارُ.

---

(١) المرأة والقطة، ص١٨.

إنَّ كلَّ ما سبقَ يؤكدُ لنا أنَّه راوٍ عليمٌ يتحكمُ بالحوارِ، ويتدخلُ فيهِ كيفمَا شاءَ، إلا إنَّ الراويَ بذكائِه حاولَ أنْ يوهمَنا أنَّه ليسَ عالمًا بكلِّ شيءٍ، وأنَّه راوٍ ذو رؤيةٍ مصاحبةٍ –يعرفُ ما تعرفُهُ الشخصياتُ، فيسمعُ ما تسمعُه فقطْ– منْ خلالِ تعاليقِهِ ذاتِ الدلالاتِ السمعيةِ المجردةِ مِنْ أيِّ دلالةٍ بصريةٍ، كـ"**صوت أبيه مرتجفًا، صرخت، زعقت، هزئت بضحكة، ارتفع صوتها منتصرًا، احتج صوت أبيه**"، فمثلًا الارتجافُ صفةٌ للصوتِ المسموعِ، وليسَ لجسدِ الأبِ غيرِ المرئيِّ، والاستهزاءُ كانَ بضحكةٍ مسموعةٍ، وليسَ بحركةٍ مِنَ الجسدِ غيرِ مرئيةٍ؛ للتأكيدِ على أنَّ وسيلةَ نقْلِ الحوارِ هي السمعُ منْ خلالِ أُذُنيْ سالمٍ، وليسَ البصرَ.

ومثالٌ آخَرُ على إيهامِ الراوي بأنَّهُ لا يعلمُ كلَّ شيءٍ قولُهُ: "**السكون يخيم على المكان، ظلال النافذة المحكمة بشبك الحديد تسقط حيث زاوية الفراش، فتنتشر زخارفها فوق الوسادة وعلى الأشياء الموضوعة فوق الطاولة. كوب ماء من البلاستيك، قطع شاش، ومناديل، علبة شوكلاته، صحن فاكهة بلا سكين، وأشياء أخرى صغيرة مبعثرة**"[١]؛ حيثُ أوهمَنا بأنَّهُ لا يعرفُ اسمَ المكانِ، إلا إنَّ ما تَلا هذا الوصفَ مِنْ تعاليقَ على حوارِ المتحاورينَ يُؤكدُ أنَّ الراويَ يعرفُ اسمَ المكانِ، كتعليقِهِ: "**يدخل الشرطيان، يحاصران الشاب، يحملانه إلى غرفة العلاج. المحامي بأثرهما بينما عيون السجناء الآخرين تتابع المشهد بصمت**"[٢]، فهذهِ العناصرُ: (**الشرطيان – المحامي– السجناء**) تؤكدُ أنَّ هذا المكانَ سجنٌ موجودٌ فيهِ (سالمٌ) للتحقيقِ معَهُ في عمليةِ قتلٍ. فضلًا عنْ أنَّهُ في موضعٍ آخَرَ قدْ حدَّدَ اسمَ المكانِ صراحةً "**وجه عمته يلاحقه في السجن**"[٣].

إنَّ (الراويَ العليمَ) له القدرةُ على التحكمِ في الوصفِ "فلا يَرى القراءُ إلا ما يُريدُ أنْ يُرِيَهُم هوَ إياهُ، ولا يعلمونَ إلا ما يُريدُ أنْ يَعلموهُ"[٤]، فجاءَ وصفُ السجنِ بعينِ الراوي، وليسَ بعينِ (سالمٍ) الذي هوَ "**فوق السرير رافعًا ركبتيه متكئًا عليهما بذراعين تسندان رأسه الملقى بكسل. وجهه ساهم**"[٥] المنشغلِ بنفسِهِ، المدفونِ بهمومِهِ بسببِ تهمةِ القتلِ الموجهةِ إليْهِ، الحزينِ لفقدهِ زوجتِهِ وحبيبتِهِ (حصةَ)، فأنَّى لشخصٍ أسيرٍ لهذا البلاءِ والهمِّ أنْ يشعرَ بما حولَهُ؛ فيصفَ

---

(١) المرأة والقطة، ص٥.

(٢) السابق، ص٩.

(٣) السابق، ص١٩.

(٤) شعرية الخطاب السردي، ص٨٨.

(٥) المرأة والقطة، ص٥.

المكانَ ومكوناتِهِ بهذهِ الدقةِ، هذا مِنْ ناحيةٍ. ومنْ ناحيةٍ أخرى فإنَّ كاميرا الراوي جاءتْ انتقائيةً، فلمْ تُصورِ المكانَ كلَّه، فصوَّرتْ **(نافذة، وفراش، ووسادة، وطاولة فوقها كوب ماء، وقطع شاش، ومناديل، وعلبة شوكلاته، وصحن فاكهة)**، وفي المقابلِ أهملَ أشياءَ أخرى في المكانِ وأجملَها بقولِهِ: "**وأشياء أخرى صغيرة مبعثرة**"، أيْ إنَّهُ أجبرَنا على رؤيةِ ما يريدُ أنْ يُرينَا إياهُ، وعمَّى أبصارَنا على ما لا يريدُ أنْ يُرينَا إياهُ. ولمْ تكتفِ سلطتُهُ العلويةُ بذلكَ؛ بلْ حملَنا على أنْ نُنْعِمَ النظرَ في أشياءَ معينةٍ، فالنافذةُ محكمةٌ بشبكِ الحديدِ؛ لأنَّها نافذةُ سجنٍ، فيجبُ أنْ يكونَ أهمَّ صفاتِها الإحكامُ؛ لتمنعَ هروبَ السجناءِ، والكوبُ منَ البلاستيكِ وليسَ منَ الزجاجِ؛ لئلَّا يُستخدمَ كوسيلةٍ لانتحارِ السجناءِ، أوْ في محاولاتِ الهربِ، أوْ في الابتزازِ، أوْ في الاعتداءِ على سجينٍ أوْ شرطيٍّ، وصحنُ الفاكهةِ بلا سكينٍ؛ لئلَّا يُستخدمَ كما يتمُّ استخدامُ الزجاجِ.

إنَّ وصفَ هذه الأشياءِ بهذهِ الطريقةِ يؤكدُ على خصوصيةِ المكانِ، وبالتدقيقِ أكثرَ في وصفِ هذه الأشياءِ، نتوصلُ إلى أنَّ المكانَ سجنٌ، حتى مِنْ قبلِ أنْ يُسميَهُ الراوي باسمِهِ.

إنَّ (الراويَ العليمَ) يمتلكُ "المقدرةَ على الانتقالِ منْ مكانٍ إلى آخَرَ، والحريةَ المطلقةَ في تتبعِ الشخصياتِ في الأماكنِ"[1]، فلا خصوصيةَ لمكانٍ؛ إذْ تتكسرُ عندَ صخرةِ صلاحياتِ الراوي العليمِ اللامحدودةِ، فيحقُّ لهُ الدخولُ إلى أيّ مكانٍ أيًّا كانَ شأنَهُ وخصوصيتَهُ، دونَ إذنٍ مسبقٍ، ودونَ –حتى– أنْ يُخبرَنا كيفَ دخلَهُ، وبأيّ مسمىً دخلَهُ. فيدخلُ الراوي مثلًا السجنَ الذي يوجدُ فيه (سالمٌ) مِنْ دونِ أنْ يُعلمَنا كيفَ دخلَهُ، على الرَّغمِ مِنْ أنَّهُ مكانٌ لا يُسمحُ لأيّ أحدٍ الدخولُ إليهِ إلا لمَنْ كانَ لهُ صلةٌ مباشرةٌ بهِ، كرجالِ الشرطةِ أوِ السجناءِ، أوْ مَنْ يربطُهمْ بهِ عَلاقةٌ، كالمحامينَ، وهيئاتِ حقوقِ الإنسانِ، والزوارِ الذين يدخلونَهُ أصلًا بإذنٍ مسبقٍ.

إنَّ (الراويَ العليمَ) لا يسردُ مِنْ مكانٍ واحدٍ؛ بلْ يتنقلُ أينَما شاءَ خلفَ شخصياتِهِ، فتنقَّلَ مثلًا في روايةِ (المرأةِ والقطةِ) منَ السجنِ إلى المستشفى، وإلى بيتِ أبي (سالمٍ) في طفولةِ الأخيرِ و شبابِهِ، وإلى غرفتِهِ حينَ كانَ وحيدًا، وحينَ تزوَّجَ مِنْ (حصةَ)، وإلى بيتِ الخلاءِ، وإلى بيتِ أمّ (سالمٍ) المطلقةِ، وإلى السوقِ، وإلى الشارعِ، وإلى غرفةِ أبيهِ؛ بلَ وصلَ الأمرُ عندَه أنِ اخترقَ الجدرانَ، وفتحَ الأبوابَ على العاشقينَ في خَلْوتِهِمِ الجنسيةِ. ففي روايةِ (العُصْعُصِ) أمثلةٌ

(١) السرد المؤطر، ص١٢٩.

كثيرةٌ وواضحةٌ على ذلكَ، وقد تحاشى الباحثُ بقدرِ الإمكانِ الابتعادَ عنْ ذكرِها؛ لأنها تخدشُ حياءَ المسلمِ.

لقدْ تمكَّنَ الراوي مِنْ أنْ يحضرَ في مكانيْنِ مختلفيْنِ في اللحظةِ نفسِها، فحضرَ في غرفةِ (معيوفٍ) و(سعادَ) اللذينِ يتوسطُهما (سلومٌ)، وبعدَ أنْ سردَ خلفَهمْ، قالَ: "**في الجانب الآخر من السطح كان جسوم ووضحة يتكومان في فراشهما صرعى للخوف**"[١]، أيْ إنَّهُ حضرَ في جانبيِ السطحِ في اللحظةِ نفسِها.

هذا وقدْ حضرَ الراوي في أماكنَ عديدةٍ، كبيتِ (أبي هواش)، ومَرفأِ السفنِ وغيرِهما.

ومثلمَا كانَ للراوي الحريةُ المطلقةُ في التنقلِ مِنْ مكانٍ إلى آخَرَ، فإنَّ لهُ أيضًا "حريةً مطلقةً في الانتقالِ مِنْ زمنٍ إلى آخَرَ، فيستطيعُ العودةُ إلى الوراءِ، أوِ القفزُ إلى الأمامِ مِنْ خلالِ تقنيتيِ الاسترجاعِ والاستباقِ"[٢]؛ حيثُ: "تأتي السوابقُ واللواحقُ النصيةُ تعضيدًا لموقفِ الراوي العليمِ، وتعظيمًا مِنْ شأنِهِ"[٣].

إنَّ زمنَ القصّ (الحكي) في روايةِ (العُصْعُصِ) التي ابتدأتْ وانتهتْ بهِ محددٌ بزواجِ (معيوفٍ) مِنْ (سعادَ) منذُ إحدى عشْرةَ سنةً؛ حيثُ مضى مِنْ عُمُرِ ابنِهِ (جسومٍ) أحدَ عشَرَ عامًا، و(وضحةَ) تسعُ سنواتٍ، و(سلومٍ) ستُّ سنواتٍ؛ ولكنَّهُ لمْ يستمرَّ بشكلٍ متسلسلٍ ومرتَّبٍ؛ بسببِ استخدامِ الراوي لتقنيتيِ الاسترجاعِ والاستباقِ.

فاستُخدِمتْ مثلًا تقنيةُ الاسترجاعِ بشكلٍ متفاوتٍ في الروايةِ، فتارةً يرجعُ الراوي بالسردِ إلى الخلفِ زمنًا قصيرًا، كقولِهِ: "**لم تنسَ بعد كيف خاصمها عشرة أيام كاملة حين أخفت عنه فعلة سلوم حين دخل عليها يؤرجح جزءًا من ذيل الحمار**"[٤]، فانتقلَ بها إلى الخلفِ قليلًا؛ ليذكرَها بحادثةٍ شبيهةٍ بالحادثةِ التي اقترفَها (سلومٌ)، والعقابُ التي ترتبَ على ذلكَ. وتارةً يَرجعُ بالسردِ إلى الخلفِ زمنًا طويلًا جدًا، فرجعَ بالسردِ مثلًا إلى زمنِ زواجِ (جاسمٍ) الجدِّ منْ (عائشةَ)

---

(١) العُصْعُص، ص٣١.

(٢) السرد المؤطر، ص١٢٩.

(٣) المسكوت عنه في السرد المحاصر، ص١٧٩.

(٤) العُصْعُص، ص١٠.

و(شمةَ)، وإلى ميلادِ (معيوفٍ)، وأختِهِ (نوره)، فبعدَ زواجِ (جاسمٍ) مِنْ (عائشةَ) ثمَّ (شمةَ) التي رُزقَ منها الأولادُ؛ "**جاء معيوف، سنتان وأطل وجه نوره، تمنيا المزيد لكن الله وهبهما المكتوب لهما، عاش الطفلان بحضن أبويْن حنونيْن. حتى استرد الله أمانته. وفارق جاسم وشمة الحياة تاركين معيوف ونوره وحيدين**"(١).

أمَّا تقنيةُ الاستباقِ فقدِ استُخدِمتْ بشكلٍ واضحٍ أيضًا في الروايةِ، فمثلًا بعدَ أنْ قصَّ (سلومٌ) عُصْعُصَ قِطَّةٍ، ثمَّ جاءتْ بهِ عمتُه إلى أبيهِ "**وأمرته أن يقبل يد أبيه، ويعده بالتوبة. وجد الأب فرصته، انقض بكفيه على أذنيه. قبض على شحمتيهما. قرصهما بعنف. زعق الولد من الألم: يبه أتوب.. يبه أتوب**"(٢)، استبقَ الراوي الأحداثَ وقالَ: "**ما تاب سلوم**"(٣)، ثمَّ سردَ قصةً أخرى لـ(سلومٍ) وهو يحُشُّ عُصْعُصَ كلبةٍ، حدثتْ بعدَ أسبوعٍ منْ سردِ قصةِ حشِّ عُصْعُصِ القطةِ؛ ليؤكدَ على أنَّ (سلومًا) ما تابَ عنْ هوايتِهِ المفضلةِ (قصُّ العصاعصِ).

ومثالٌ آخرُ، وهوَ حينَما اعتدى (سلومٌ) على (فطومَ) مرتيْنِ: الأولى عندمَا رآها معَ شبابٍ؛ فضربَها حتى أوقعهَا على الأرضِ. والأخيرةِ عندمَا أخذَ كيسَ (الطماط) منْها، وعصرَها على وجهِها ورأسِها، فاستبقَ الراوي الأحداثَ بقولِهِ: "**نجا سلوم من فرزانة مرتين. لكنه لم ينج من الثالثة التي تركت أثرها الأليم على جسده ونفسه**"(٤)، فالراوي عرَفَ أنَّ (فرزانةَ) أمَّ (فطومَ) سوفَ تعاقبُهُ على فعلتِهِ الثالثةِ قبلَ أنْ يسردَ لنا الحادثةَ بأكملِها.

إنَّ اعتمادَ الروائيةِ على تقنيتيِ: الاسترجاعِ والاستباقِ أضفى على الروايةِ "طابَعَ الحكايةِ المشوقةِ التي ينبُعُ فيها عنصرُ التشويقِ منْ ترددِ السارِدِ بينَ الماضي والحاضرِ، بينَ الزمنِ البعيدِ والزمنِ القريبِ، بينَ مكانٍ يحلُّ فيهِ القارئُ وآخرَ تحلُّ فيهِ الشخوصُ، وتجري فيهِ الوقائعُ"(٥).

---

(١) العُصْعُص، ص١٠٠.
(٢) السابق، ص١٩.
(٣) السابق، ص١٩.
(٤) السابق، ص٢٠١.
(٥) أقنعة الراوي، ص٦٩.

إنَّ الحديثَ عنْ تقنيتي: الزمانِ والمكانِ يحتاجُ إلى دراسةٍ مستفيضةٍ؛ لنجاحِ الروائيةِ وقدرتِها على توظيفِهمَا توظيفًا ناجحًا.

إنَّ (الراويَ العليمَ) لهُ القدرةُ على أنْ يخترقَ "النياتِ والمقاصدَ والأفكارَ"[١]، فيعرفَ ما يدورُ في خواطرِ الشخصياتِ، وما تكنُّهُ نفوسُهُمْ وضمائرُهُمْ، ويطَّلِعَ على أحلامِهم وآمالِهم. فقدْ أدركَ مثلًا أنَّ (سالمًا) "**كان حين يحلم حلمًا جميلًا بصحبة دانة، يخطر له السؤال إن كانت عمته تحلم أحلامًا لطيفة**"[٢]، وأدركَ أيضًا أنَّهُ "**حين فاجأه الخاطر عصف به الخوف**"[٣]، واستطاعَ بقدرتِهِ الواسعةِ أنْ يسترقَ همسَ (سالمٍ) حينَ كانَ "**يلامس جسدها وتتدحرج كفه حتى تصل إلى بطنها. يهمس في سره (هنا يرقد ابن شريكي)**"[٤]. أيْ أنَّ الراويَ قدْ أدركَ أحلامَ (سالمٍ)، وخواطرَهُ، وهمسَهُ، على الرغمِ منْ أنَّهُ ليسَ شخصيةً مِنْ شخصياتِ الروايةِ فيكونُ لربَّما قدْ أخبرَهُ (سالمٌ) بذلكَ.

أمَّا في رواية (العُصْعُصِ)، فكانَ الراوي أكثرَ إيغالًا في نفوسِ شخصياتِهِ، وأشملَ مِنْ راوي (المرأةِ والقطةِ)، الذي اكتفى بسبرِ أغوارِ نفسِ (سالمٍ) فقطْ. إذْ سبَرَ الراوي أغوارَ نفوسِ أغلبِ شخصياتِهِ، فسبرَ أغوارَ نفسِ (معيوفٍ)؛ حيثُ شعرَ بخوفِه حينَ "**ضم الرأس الصغير. إحساسه بالخوف يتفاقم بداخله**"[٥]. وأدركَ رغبتَهُ الجنسيةَ بامرأتِهِ، إذْ "**ود لو ينثال على وجهها الذي استعاد توردِه؛ ليشم الرحيق، ويقطف بعض وريقاته الرطبة**"[٦]. واستمعَ لأسرارِهِ، فـ"**(كلامها معقول) قالها في سره شاكرًا حنانها**"[٧]. ومثلُهُ: "**في سره ضاحكًا (والله يا الشيطان لو حطوك على الحدود لطيرت اليهود بشطانتك**"[٨]. أمَّا (سعادُ) فَخَبرَ إدراكَها بالذي يدورُ في خلدِ (معيوفٍ)، فأدركَ أنَّها "**أحست بالذي يخاله**"[٩]، وسمعَها لمَّا "**سارت نفسها: (إن كانت هذه**

---

(١) بنية السرد في القصص الصوفي، ص١٢٠.
(٢) المرأة والقطة، ص٢١.
(٣) السابق، ص٢٣.
(٤) السابق، ص٦١.
(٥) العُصْعُص، ص٢٨.
(٦) السابق، ص٤٠.
(٧) السابق، ص٥٩.
(٨) السابق، ص١٨٩.
(٩) السابق، ص٤٠.

فعايل فطوم أخاف على بنتي منه)"[١]، ومثلُهُ: "**وفي سرها. كل هذا عند الملا**"[٢]، وكشفَ "**الخاطر المرعب يقفز لرأسها (قد تسحر لابنتي)**"[٣]. أمَّا (وضحةُ) فشعرَ بخوفِها حينَ "**سألت أمها والخوف يموج بصدرها**"[٤]. واسترقَ سرَّ (سلومٍ) "**متوعدًا فطوم بسره (يا ويلها مني)**"[٥]، واستمعَ إلى (جاسمٍ) الجدِّ وهو يسارُ ضميرَهُ: "**قلبها طيب. وأنا الذي ظلمتها. سارر ضميره وهو يباشر بوضع الوصفة ويربط الذراع**"[٦]. ونقلَ ما يدورُ في داخلِ (عائشةَ)، لمَّا "**تقرفصت الكلمات بداخلها (الله يبارك فيك ولا فيها يا النذل)**"[٧]. ومثلُهُ: "**(وما الذي أريد غير هذا) ثرثر عقلها**"[٨]. وفي جلسةٍ نسائيةٍ تمكنَ –وحدَه– منْ دونِ النساءِ أنْ يسمعَها وهي تسارُرُ نفسَها: "**هكذا أحسن. أمها اللئيمة تعطيني فرصة من ذهب(قالت عائشة في سرها)**"[٩].

إنَّ سبرَ أغوارِ النفسِ البشريةِ، ومعرفةَ ما يدورُ في ضمائرِهِمْ، مِنَ القدراتِ المستعصيةِ على البشرِ، لا يمتلُكها إلا مَنْ لهُ قدراتٌ هائلةٌ، كـ(الراوي العليمِ).

إنَّ (الراوي العليمَ) بفعلِ رؤيةِ المجاوزةِ يعلمُ أكثرَ ممَّا تعلمُهُ شخصياتُ القصةِ[١٠]، على الرغمِ مِنْ أنَّ الأحداثَ مرتبطةٌ بالشخصياتِ مباشرةً، فمثلًا حينَ "**اقترب الطبيب من السرير ابتسم. لكن المريض الذي أشاح لم يلمح ابتسامته**"[١١]، فالراوي رأَى ابتسامةَ الطبيبِ، وأخبرَنا بذلكَ، أمَّا (سالمٌ) الذي ابتسمَ لهُ الطبيبُ لمْ يرَ ابتسامتَهُ، ولمْ يعلمْ بذلكَ. وحينَ حملتْ (شمةُ) جاءتْ (عائشةُ) والشرُّ يزأرُ منْها؛ ولكنَّها تظاهرتْ فـ"**أشرعت ابتسامة لو استطاع جاسم وشمة**

---

(١) العُصْعُص، ص٤٧.
(٢) السابق، ص٤٩.
(٣) السابق، ص٤٨.
(٤) السابق، ص٤١.
(٥) السابق، ص١٧٢.
(٦) السابق، ص٧٩.
(٧) السابق، ص٧١.
(٨) السابق، ص٧٥.
(٩) السابق، ص٩١.
(١٠) انظر: بنية السرد، ص١٢٣
(١١) المرأة والقطة، ص٩–١٠.

سبر أغوارها لشافا –أنياب الليث بارزة–"[١]، أمَّا الراوي فأدركَ ما يحملُ صدرُها مِنْ غيظٍ وحقدٍ. ولمَّا انتهكتْ (قمريةُ) بكارةَ (معيوفٍ)، وانتهتْ "**مالت بوجهها قريبًا من وجهه: –اغمض عينيك. وافتح فمك. ضحك مستغربًا :– ليش؟. ابتسمت بلا رغبة –لا تسأل. افعل ما طلبتُ منك**"[٢]، فأدركَ الراوي ما خبَّأتْهُ (قمريةُ) لـ(معيوفٍ) مِنْ قذارةٍ قبلَ أنْ يعرفَها هوَ بنفسِه، فقال: "**آمنًا. أغمض. فتح فمه باتساعه متصورًا أنها ستذيقه من التفاحة أو ستعلمه بدعة جديدة من بدائعها. لكن الذي فعلته جعله يدرك كم كان ساذجًا حد الهبل. فوجئ بها تقذف بصقة كبيرة داخل فمه. فزع دفعها عنه**"[٣].

إنَّ (الراويَ العليمَ) "يمتلكُ قدرةً غيرَ محدودةٍ لكسبِ الأبعادِ الداخليةِ والخارجيةِ للشخصياتِ"[٤]؛ فيصفُ صورةَ الشخصياتِ وخصالِها، فـ(سعادُ) لهَا "**وجه كالتفاحة، شهيًا بالخجل، عيناها مسبلتان وشفتاها ترتجفان**"[٥]، أمَّا خصالُها "**فقد تمازجت فيها كل الخصال الطيبة. ربة بيت تصرف طاقات النهار لخدمة بيتها بغير شكوى، هي الأم حانية الأعطاف...**"[٦]. أمَّا (فطومُ) فقدِ ابتغى مِنْ وراءِ وصْفِ شكلِها الخارجيّ إيضاحَ خصالِها القبيحةِ، فـ"**عند الباب. وقفت فطوم مائلة بجسدها. ثوبها المكرمش يرتفع فوق ركبتيها، وفتحة صدره مدلوعة حتى نصف الكتف. شعرها الأحمر هائج. تلوي فمها وهي تمطق بعلكتها البصرية الثخينة**"[٧]، (**فثوبها المكرمش، وفتحة الصدر، وشعرها الهائج، وتمطقها بالعلكة**) كلُّ ذلكَ يدلُّ على فجورِها ووقاحتِها.

وقدْ بلغَ علمُ (الراوي العليمِ) أنْ يذكرَ أسماءَ بعضِ شخصياتِه كاملًا، فاسمُ (معيوفٍ) رباعيًا هوَ "(**معيوف جاسم عبد الرحمن سالم**). **هكذا سمى جاسم ولده معيوف؛ لتعف عنه**

---

(١) العُصْعُص، ص٨٥.
(٢) السابق، ص١٤٦.
(٣) السابق، ص١٤٦.
(٤) المتخيل السردي، ص١١٩.
(٥) العُصْعُص، ص١١٩.
(٦) السابق، ص٣٤.
(٧) السابق، ص٤٣.

العين ويعافه الموت بعد أن حرم النسل من زوجته الأولى (عائشة بنت راشد)"[١]، وعرفَ سببَ التسميةِ، واسمَ (عائشةَ) زوجتِهِ أيضًا، وعلى هذا يكونُ اسمُ كلٍّ مِنْ (سلومٍ ووضحةَ وجسومٍ) معروفًا أيضًا بالكاملِ، فهمْ أولادُ (معيوف جاسم عبد الرحمن سالم). وقدْ تحدثَ عنْ أعمارِهمْ وبعضِ صفاتِهمِ الجسمانيةِ، فـ"**سلوم.. ست سنوات: وجهه الصغير النحيل يميل إلى البياض. عيناه مستديرتان واسعتان ذات رموش كثيفة ملتوية... جسوم في الحادية عشر: ورث لون بشرة أبيه السمراء... وضحة تسع سنوات: ورثت بياضها الشفاف. شعرها الأسود الناعم**"[٢]. فبدأَ الراوي بوصفِ (سلومٍ) على الرغمِ مِنْ أنَّ (جسومًا) و(وضحةَ) الأكبرُ سنًا منْهُ؛ لأنَّ الساردَ فضَّلَ البَدءَ بالشخصيةِ ذاتِ الأهميةِ الأكبرِ في الروايةِ. وغيرِ ذلكَ منْ خصالِ الشخصياتِ المتناثرةِ في الروايةِ كطيبةِ (سلومٍ)، ومساعدتِهِ للناسِ. وسذاجةِ (معيوفٍ) معَ (قمريةَ) في مغامرتِهِ الجنسيةِ الأولى. وشرِّ (فطومَ) وأمِّها (فرزانةَ) وفجورِهما.

إنَّ (الراويَ العليمَ) يلجأُ أحيانًا إلى إيقافِ السردِ للتعليقِ عليهِ، أوْ للتعليقِ على حوارٍ؛ ليعضدَ مِنْ كلامِه، أوْ يوضحَ موقفًا مَا، أوْ يؤيدَ تصرفاتِ إحدى شخصياتِه، أوْ ليمهدَ لسردٍ تالٍ، بآيةٍ قرآنيةٍ، كقولِهِ تعالى: "**إن كيدكن عظيم**"[٣]، –وردتِ الآيةُ في الروايةِ بأخطاءٍ إملائيةٍ "**إن كيدهن لعظيم**"[٤]، علمًا بأنَّها وردتْ بينَ علامتيْ تنصيصٍ (" ") التي تشيرُ إلى كلامٍ مقتبسٍ (آيةٍ قرآنيةٍ، حديثٍ شريفٍ، مثلٍ، اقتباسٍ منْ كتابٍ)– فبعْدَ أنِ استحضرتْ (سعادُ) قصصَ النساءِ في التخريبِ، وأدركتْ نتائجَ أفعالهنَّ المذِلةَ لهنَّ، قررتْ أنْ تبتكرَ ألاعيبَ جديدةً، ففكرتْ بأنْ تكسِبَ ثقةَ زوجِها، وثقةَ ضَرَّتِها، فعلَّقَ الساردُ على ذلكَ بقولِهِ: "**إن كيدكن عظيم**".

أوْ يعلقُ بمثلٍ شعبيٍّ، وقدْ كثُرتِ الأمثلةُ الشعبيةُ في روايةِ (العُصْعُصِ)، وهيَ منقولةٌ لنا إمَّا عنْ طريقِ الشخصياتِ، أوْ عنْ طريقِ الساردِ، أوْ أنَّ الساردَ يحكيها منقولةً عنِ الشخصياتِ. ويُهِمُّنا هنا الأمثلةُ المنقولةُ بلسانِ الساردِ، مثل: "**اللي أمها في الدار فعايلها كبار**"[٥]، والمثل

---

(١) العُصْعُص، ص٦٣.

(٢) السابق، ص١٦٩.

(٣) سورة يوسف، (٢٨/١٢).

(٤) العُصْعُص، ص٧٢.

(٥) السابق، ص٦٤.

القائل: "**بأذن من طين وأخرى من عجين**"[١]، فبعْدَ أنْ هجرَ (معيوفٌ) (سعادَ) عشَرةَ أيامٍ، حاولتْ أنْ ترضيَهُ بكلِّ وسائلِها؛ ولكنَّهُ رفضَ، فذكرَ الراوي المثَلَ الأخيرَ للتأكيدِ على شدةِ رفضِهِ.

أوْ يعلقُ بحكمةٍ، وقدْ كثُرتِ الحكمُ في الروايةِ، ومثالُ ذلكَ أنَّ (سعادَ) اغتسلتْ وزينتْ نفسَها لزوجِها؛ حتى لا يشُمَّ روائحَ النهارِ، على الرغمِ منْ أنَّها تعرِفُ أنَّهُ لا ينفِرُ منها، ولوْ كانتْ مشبَّعةً بروائحِ النهارِ، فأكَّدَ الراوي على صدقِ معرفتِها بحكمةٍ تقولُ: "**فالرجل حين تستبد به الرغب لا يهمه إلا أن يخرسها...**"[٢].

أوْ أنْ يقطعَ السردَ بكلامٍ فلسفيٍّ مِنْ بابِ استعراضٍ للثقافةِ، فمثلًا، لقدْ رسمَ الراوي لوحةً فنيةً للتذكُّرِ بعدْ أنْ صمتتْ (سعادُ) و(معيوفُ)، وبدأَ الأخيرُ بالتركيزِ والتذكرِ؛ حيثُ قالَ الراوي: "**للأحدث شواطئ ترتاح عليها. رملها تضاريس الذاكرة. تختبئ هناك. تنسى أو تهجر. ما إن تعبث الأنامل بحبات رملها. حتى تظل الرؤوس الدقيقة. تفوح ألوانها تنتشر روائحها. كل الشرائط تفك حزماتها. في لحظة التذكر لا يستقيم الحدث الرئيسي وحده. كل تفاصيله تصحو معه**"[٣].

إنَّ الحديثَ عنِ (الراوي العليمِ) وتبيينَ قدراتِهِ يحتاجُ إلى صفحاتٍ أكثرَ، كالحديثِ عنْ قدرتِهِ في تفسيرِ الأحداثِ، وتقويمِهِ لهَا وللشخصياتِ، وإسهابِهِ في بعضِ المواقفِ، واختزالِهِ للسردِ في أخرى، وغيرِ ذلكَ.

---

(١) العُصْعُص، ص١١.

(٢) السابق، ص١٠.

(٣) السابق، ص٥٣.

المطلبُ الثاني- الراوي معَ (الراوي= الشخصية)

"ونجدُ العَلاقةَ فيهِ هكذا (الراوي = الشخصية)"[١]، و"تدلُ على أنَّ الراويَ يعلمُ ما تعلمُهُ شخصياتُه، ويتعرفُ الأشياءَ معَ تعرُّفِ الشخصيةِ، وهذهِ سمةٌ أساسيةٌ مِنْ سماتِ القصّ الحديثِ، وعالمُ الروايةِ في هذا النوعِ عالمٌ ذاتيٌّ يرتبطُ بشخصٍ مَا، وبمكانٍ وزمانٍ محددَيْنِ، ونرى ذلكَ منعكِسًا على شاشةِ وعيِ الراوي الذي يتبنَّى موقفَ الشخصيةِ ذاتِها. وخيرُ مَنْ يمثلُ هذهِ الطريقةَ (هنري جيمس) في روايةِ (السفراءِ)، فتُقدَّمُ فيها الشخصياتُ والأحداثُ والمكانُ والزمانُ مِنْ وجهةِ نظرِ شخصيةٍ معينةٍ"[٢].

وتُعدُّ روايةُ (صمتِ الفراشاتِ) مثالًا واضحًا على نمطِ (الراوي معَ)؛ حيثُ لا يعرفُ الساردُ فيها عنْ شخصياتِهِ إلا ما تُخبرُهُ بهِ إياها، فلمْ تعرفِ الساردُ (ناديةُ) –مثلًا– اسمَ العبدِ إلا بعدَ أنْ أخبرَها به "**في الليل حين لفني الصمتُ الفج، تداعت إليَّ صورة العبد الذي حتى اللحظة لا أعرف اسمه. بدأتُ أتخيل أسماءً تليق به: مرجان.. عنتر.. مصباح.. فرحان..، لكني فوجئت بعد أيامٍ وفي اقترابي الثاني منه أن اسمه: عطية! – ولماذا أسموك بهذا الاسم؟...**"[٣]. أوْ تعرفُ –أيِ الساردُ(ناديةُ)– أخبارًا عنْ شخصيةٍ معينةٍ مِنْ خلالِ شخصيةٍ أخرى تعايشتْ معَ الشخصيةِ الأولى عنْ قربٍ، وتعرفُ أخبارَها جيدًا. فمثلًا لمْ تعرفْ أسرارَ العجوزِ الجنسيةَ الخفيةَ معَ خادماتِهِ – على الرغمِ مِنْ أنَّها زوجتُهُ– إلا مِنْ خلالِ العبدِ (عطيةَ) الذي كانَ يسهّلُ الطريقَ للعجوزِ، مِنْ خلالِ فضِّ بَكارةِ البنتِ البكرِ؛ حيثُ يبدو أنَّ العجوزَ لا يقْوَى على ذلكَ "**– هيا يا عطية.. فضفض عن نفسك، أطلق همومك التي تكاد تخنقك. كان الذي قاله عطية أشبه بالحكايات الخرافية، ... كيف لم ألحظ هوايته بتغيير الخادمات بين فترة وأخرى! كيف لم أحدس أين يكون في الليالي التي لا يقارب فيها فراشي، ولا يتلذذ بطعم فاكهتي؟ كيف لم أشعر**

---

(١) بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٣٩٦.

(٢) البنية الروائية في رواية الأخدود (مدن الملح) لعبد الرحمن منيف، محمد القواسمة، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، ط١، ٢٠٠٩، ص٥٣. نقلًا عن بناء الرواية ، سيزا قاسم، ص١٨٢.

(٣) رواية صمت الفراشات، ليلى العثمان، دار الآداب، بيروت– لبنان، ٢٠٠٨م، ص٣٤.

بتقلبات الخادمات مَنْ يأتين منكسراتٍ، مهلهلاتٍ بأسمال بلادهن القريبة والبعيدة ثم يصبحن كالفراشات ملّونات بالثياب والأصباغ..."[١].

إنَّ (الراويَ معَ) لا يملكُ رؤيةَ الشخصياتِ، ولا ينقلُها للمتلقي إلا بعدَ أنْ تُفصِحَ عنْها الشخصياتُ بلسانِها، كرؤيةِ الأمِّ حولَ تزويجِ بنتِها للعجوزِ على أنَّه عريسُ مالٍ فقطْ، سيُغني بنتَها بعدَ موتِهِ بالإرثِ، فقالت: "**– "عنده مصاري كتير، بكره بتعيشي أميرة". – بس هذا عجوز على حافة قبر. – "طيّب بكره بيموت وترثي أمواله". عصفت بي الدهشةُ. لم أكن أتصور أن أمي تملك شهوةً للمال تجعلها ترسم لغدي ما يفسد حاضري، كانت كمن ترقص على أحلام مجهولة فقصفت ظهر حلمي**"[٢]، فلمْ يستنتجُ الساردُ رؤيةَ الأمِّ استنتاجًا دونَ أنْ تبوحَ الأمُّ بِها، كأنْ يقولَ مثلًا: "لقدْ زوَّجَتْني أمي للعجوزِ طمَعًا في مالِهِ"؛ لأنَّ ذلكَ منْ خصائصِ الراوي (كليِّ العلمِ)؛ بلْ تركَ الأمَّ تقدِّمُ رؤيتَها حولَ هذا الموضوعِ بحريةٍ وصراحةٍ.

إنَّ مِنْ أوضحِ مَا يختلفُ بهِ الراوي (كليُّ العلمِ) عنِ (الراوي معَ) هوَ عدمُ سبْرِ الأخيرِ لأغوارِ نفوسِ شخصياتِهِ، والاطلاعِ على أسرارِها، ففي حواريْنِ منفصليْنِ مثلًا لمْ يتمكنِ الساردُ (ناديةُ) فيهمَا أنْ تُدركَ سرَّ (عطية). "**– أنت سعيدٌ بحياتك؟ – وهل ينقصني شيء؟! أزعجني رده، هل حقًا هو مقتنع أن لا شيء ينقصه، أم هو شعور بضآلة مكانته؟ سألتُه: – وحريتك؟ فجر بضحكة غريبة :– هل ترينني محبوسًا في قفص؟ شعرتُه يهزأ مني، هل تراني عبثًا أحاول إيقاظ سواكن روح مفقودة؟ هل تراه لا يدرك أنه إنسان يعيش على هامش الحياة... هل يتخابث عليَّ أم هو حقًا لا يحس طعم الأسر بعدما اعتاد حياته واستسلم لها!؟**"[٣]. والحوارُ الآخرُ "**– أنا مسرور لأجلك. تخابثتُ أداعبه: – لأجلي فقط؟ لم ينبئ سوادُ بشرتِه إنْ كانَ قدْ تورَّد من خجل أو فرح. فرَّ من أمامي بعدما لحظتُ ارتعاشه**"[٤]. فهذهِ التساؤلاتُ الدالَّةُ على حيرةِ الساردِ التي سببُها عدمُ الوصولِ إلى إجابةٍ يقينيةٍ –كعدمِ تيقُّنِها مِنْ سببِ تورُّدِ بشرةِ (عطيةَ)، هلْ هوَ الخجلُ أمِ الفرحُ– تُنبئُ عنْ جهلِ الساردِ بأسرارِ نفوسِ شخصياتِها.

---

(١) صمت الفراشات، ص٥٣.

(٢) السابق، ص٥٠.

(٣) السابق، ص٣٢–٣٣.

(٤) السابق، ص٤٥.

وإذا أرادَ (الراوي معَ) أنْ يقدِّمَ تفسيرًا لحدثٍ متعلقٍ بشخصيةٍ مَا، فإنَّهُ "لا يستطيعُ أنْ يمدَّنا بتفسيرٍ للأحداثِ قبلَ أنْ تتوصلَ إليهِ الشخصياتُ"(١)، ومثالُهُ: جهلُها سببَ عدمِ فتحِ (عطيةَ) لبوابتِها الأنثويةِ "**هو الآن في سريري وبين يدي، ليس خيالًا بل حقيقةً من لحم ودم ونبض. أمارس معه ما اعتدته في أحلام يقظتي من مباهج العشق... وبكل إثارتي أراوده أن يقترب من البوابة التي اغتصبها في قصر العجوز؛ لعله يغرس نبتةً منه في رحمي لتكون (الأمر الواقع) الذي نواجه به أهلي المتجلدين... لكنه ظل يبتعد كالمرة السابقة، والسر يحيرني: هل يلاحقه شبحُ العجوزِ فيخشى سوطُه! أم يريد أن يبقيني طاهرةً كطهارة حبه؟**"(٢)، وقدْ ظلَّ هذا الأمرُ سرًا يحيرُها إلى أنْ أراحَها (عطيةُ) باعترافِهِ "**– أعدك.. لو أقنعني سببُك أوافقك على الرحيل. أطرق برأسه وجسده ينتفض وكأنه أصيب بمرض الرُّعاش:– تلك الليلة في القصر ستبقى حائلًا. صرختُ فيه:– لكنني نسيتها يا عطية وغفرتها لك. جَعَر بصوتٍ كمن يصفع نفسه ويبصق عليها:– أنتِ نسيتِ. لكنني لم أستطع أن أنسى أو أغفر لنفسي. تلاحظين كلما اقتربت منك...**"(٣).

إنَّ (السارِدَ معَ) إذا كانَ بمقدورِهِ أنْ يستخدمَ تقنيةَ الاسترجاعِ، فليسَ بمقدورِهِ أنْ يستخدمَ تقنيةَ الاستباقِ؛ ليكشفَ منْ خلالِها عنْ أحداثٍ لمْ تحدثْ بعدُ؛ لكونِهِ لا يمتلكُ مقاليدَ المستقبلِ؛ لمحدوديةِ علمِهِ. فـ(السارِدُ معَ) (ناديةُ) تجهلُ ما سيحدثُ معَها في المستقبلِ، ومثالُهُ: "**ظل يحدق بوجهي القمري بعينينِ منطفئتيْنِ لا تسعفانه على استكشاف بضاعته وتقييمها. تصوَّرتُه سينحني ليقبل جبيني كما يفعل العريس في الأفلام المصرية، ثم يسري بشفتيه على بستان وجهي الناعم... لكنه لم يحركْ سوى إبهامه. دعك به شفتيَّ دعكًا غليظًا ظننتُه يسعى لمسح أحمر الشفاه عنهما راغبًا في اكتشاف لونهما الأصلي: لكن صوته قطع كل توقع:– ها الشفايف الحلوة لو نطقت بشيء سأقطعها!**"(٤). ومثالٌ آخرُ: "**– لن تمسني حتى تردَّ لي كرامتي وتطردَ تلك الخادمة. بدأ صبرُه ينفذ:– أنا الذي يقرر. الخادمة ستبقى. يا ليتك تصيري مثلها. فقز من الفراش... بعد دقائق دفع باب غرفتي، استويتُ في فراشي فإذا به مع جورجيت**

---

(١) السرد المؤطر، ص١١٩.

(٢) صمت الفراشات، ص٢٨٢.

(٣) السابق، ص٢٨٤.

(٤) السابق، ص١٥.

بقميصها الأحمر الشفاف القصير. رغم ما سببه لي منظرُها من قرفٍ فإن الفرح غلب عليَّ، ها هو يشدها من فراشها لتأتي وتعتذر، فرحت. تصوَّرتُ أنني استطعتُ ولو لمرة أن أحقق رغبةً في نفسي... – ها.. جبت لك جورجيت. تهيأتْ روحي الفرحة لتسمع اعتذارها. لكنه قصم فرحتي وهو يواصل كلامه – علشان تعلمك كيف تكوني أنثى"[١]. والملاحظُ في المثالَيْنِ السابقيْنِ أنَ السارِدَ (نادية) تجهلُ أحداثًا –تتعلقُ بها مباشرةً– ستحدثُ في المستقبلِ القريبِ جدًا؛ بلْ وأكثرُ مِنْ ذلكَ؛ حيثُ أتتِ الأحداثُ مخالفةً لمَا كانتْ تتوقعُهُ، وغيرَ موافقٍ لرغباتِها؛ مما ولَّدَ فيها حسرةً وألمًا؛ زادَ منْ أوجاعِها المتراكمةِ المتزايدةِ. وهو أمرٌ قدْ قصدَتْهُ؛ لتُظهرَ للمتلقي مدى الآلامِ التي تلاقِيها في قصرِ العجوزِ الظالمِ.

فـ(الراوي معَ) "بمثابةِ العينِ التي تكتفي بنقلِ المرئيِّ في حدودِ ما يسمحُ لهَا النظرُ، وبمثابةِ الأذنِ التي تكتفي بنقلِ المسموعِ في حدودِ ما يسمحُ بهِ السمعُ. إنَّه آليةٌ تقومُ بعمليةِ (المونتاجِ) أوْ تركيبِ الصورِ"[٢]. ومثالُ النقلِ المسموعِ: نقلُها قصةَ زواجِ أمِّها مِنْ أبيها بعدَ سماعِ ذلك مِنْ لسانِ أمِّها "**لم أكن أدري كيف تزوج أبي بأمي، لكنها ذات مرة كانت تتسامر وزوجة أخي وهي تحيك خيوط الصوف. كنتُ على جانب الأريكة أقرأ رواية الأم لمكسيم غوركي سمعتها تطلق نهدة "آآآه على أيامك يا حلب..."**"[٣]. ومثالُ النقلِ المرئيِّ المسموعِ معًا: نقلُها الشجارَ الذي دارَ بينَ العجوزِ وأهلِها الذي رأتْهُ منْ شَقِّ البابِ وسمِعتْه منْ ورائِهِ "– "**ادخلي أنت غرفة النوم، أبوكِ سيتفاهم معه**"... **ارتجتْ صالةُ بيتِنا بصوت العجوز:– وينها الكلبة بنت الكلب؟ صوت أمي يتحدى خوفها:– "احفظ لسانك وإلا بقطعه"... من شق باب غرفة النوم كنتُ أدسُّ عينًا واحدةً أتلصص على حريق الصالة، عجين الكلام يترجرج منتفخًا وهابطًا... كان عطيةُ يحاوط جسدَ سيدِه خاشيًا عليه من السقوط، لكن قوة العجوز التي تولدت من بارود الغضب كانت أشد، يحاول الإفلات وتهديده الصارم:– "إنْ ما ذبحتها وشربت من دمها ما أكون رجال ابن رجال**"..."[٤].

---

(١) صمت الفراشات ، ص٥٥–٥٦.

(٢) شعرية الخطاب السردي، ص٩٠.

(٣) صمت الفراشات، ص٤٦–٤٧.

(٤) السابق، ص٨٠–٨١.

فـ(الراوي معَ) ينقلُ للمتلقي الأحداثَ التي لمْ تحدثْ معَهُ، إمَّا منْ خلالِ سماعِها منْ لسانِ أصحابِها، كقصةِ زواجِ أمِّ السارِدِ (ناديةَ) مِنْ أبيها التي سمِعتْها مِنْ لسانِ أمِّها، وتركتْها ترويها للمتلقي بلسانِها، أوْ مِنْ خلالِ رؤيتِها، كالمثالِ الثاني الذي دارتْ أحداثُهُ حولَ السارِدِ؛ ولكنها لمْ تكنْ في الحدثِ مباشرةً، فنقلتْهُ للمتلقي على مستويَيْنِ: المستوى السَّمْعيُّ، وذلكَ قبلَ أنْ تنظرَ مِنْ شَقِّ البابِ؛ حيثُ جاءتِ الألفاظُ التي تنقُلُ الحدثَ سمعيةً، كقولِها: "**ارتجتْ صالة بيتنا بصوت العجوز، صوت أمي يتحدى خوفه**". والمستوى السمعيُّ البصريُّ معًا: وذلكَ بعدَ أنْ نظرتْ مِنْ شَقِّ البابِ؛ حيثُ جاءتِ الألفاظُ التي تنقلُ الحدثَ سمعيةً بصريةً معًا، كقولِها: "**كان عطيةُ يحاوطُ جسدَ سيده**" هذا مِنَ الناحيةِ البصْريةِ، أمَّا مِنَ الناحيةِ السمعيةِ فكنقلِها كلامَ العجوزِ: "**إن ما ذبحْتها وشربتْ من دمها ما أكون رجال ابن رجال**". فـ(الراوي معَ) يؤكدُ للمتلقي مِنْ خلالِ ذلكَ على مصداقيتِهِ؛ حيثُ يُخبرُه منْ أينَ يستقي المعلوماتِ التي تتعلقُ بأحداثٍ لمْ تحدثْ معَهُ.

إنَّ (الراوي معَ) يتمظهرُ في شكليْنِ: "الأولُ– أنْ يكونَ الراوي مشاركًا في أحداثِ الروايةِ، أوْ شاهدًا عليها"[١]. وقدْ جاءَ (الراوي معَ) في روايةِ (صمتِ الفراشاتِ) راويًا مشارِكًا، وهوَ شخصيةٌ مركزيةٌ أُنثويةٌ اسمُها (ناديةُ)، تدورُ أحداثُ الروايةِ كلِّها حولَها وبهَا ومعَها: "**منذ الليلة الأولى أراد تلقيني الدرسَ الأولَ. كنتُ لا أزال غاطسةً في الأريكة الوثيرة داخل غرفة النوم الأسطورية في قصره. سحب عقالَه والغترة فبان رأسُه الأجردُ لامعًا قدر الستانلس ستيل. التفتَ نحوي حاسرًا الرقةَ من صوته:– اسمعي. من الآن عليك أن تعتادي الصمت. أسرار القصر لا يجوز أن تتسرب ولو من خرم إبرة**"[٢]. ولمْ يأتِ (الراوي معَ) في هذهِ الروايةِ شاهدًا إلا في مواضعَ محدودةٍ جدًا، كمشاهدةِ السارِدِ (ناديةَ) للشجارِ الذي دارَ بينَ زوجِها العجوزِ وأهلِها منْ شَقِّ البابِ؛ حيثُ لمْ تكنْ مشارِكةً فيهِ مِنْ بدايتِهِ فقطْ.

"والثاني أنْ يتخِذَ منْ إحدى الشخصياتِ أوْ مِنْ أكثرِ مِنْ شخصيةٍ مرايا تعكسُ الأحداثَ"[٣]. وقدْ جاءَ هذا النمطُ بشكلٍ قليلٍ جدًا، ومثالُهُ: سردُ الأمِّ لقصةِ زواجِها مِنْ أبي السارِدِ

---

(١) شعرية الخطاب السردي، ص٨٨.

(٢) صمت الفراشات، ص١٣.

(٣) شعرية الخطاب السردي، ص٨٨.

(ناديةَ)؛ حيثُ قالتِ الأمُّ: "**كان فوق بيتنِا طابقٌ مفروش يؤجره مالكه كل صيف، وكان ذلك الصيف من نصيب عائلة أبو محسن. زوجته، ابنه الكبير، محسن، وثلاث بنات، وآخر العنقود أخ صغير، كان عمري حينذاك سبع عشرة سنة، أنهيتُ الثانوية بجدارة وأحلم أن أنتسب إلى الجامعة**"(١). فتركَتِ الساردُ (ناديةُ) الأمَّ تسردُ قصتَها، ولمْ تعلّقْ على كلامِها في أثناءِ سردِها، واكتفتْ بالتقديمِ للقصةِ والتمهيدِ لهَا.

(١) صمت الفراشات، ص٤٨.

المبحث الثالث

ضمائرُ السردِ

"لقدْ تراءتْ طرائقُ الكاتبِ عبرَ وسائلِهِ الخاصةِ في استخدامِهِ لتعابيرَ يألَفُها –وتلكَ خاصيةٌ لهُ– حضَّ عليها خطابٌ فرضَ نفسَهُ على صاحبِهِ"[١]، "وسواءٌ أخفى المؤلفُ حضورَ الراوي وراءَ (الضميرِ الغائبِ: هو) اللاشخصي، أوِ (الأنا) الذي يُناجي نفسَهُ، أوِ الضميرِ (أنت) المليءِ بالأسرارِ، أوْ جعلَ منْهُ وسيطًا مرئيًّا بينَهُ وبينَ مخلوقاتِهِ، فإنَّ هذا الاختيارَ يُشيرُ إلى (قصدٍ) دقيقٍ، مؤسَّسٍ على نموذجِ العلاقاتِ المرغوبِ فيها، والمقامةِ بينَ الراوي وقرائِهِ"[٢].

وسوفَ يدرسُ الباحثُ في هذا المبحثِ الضمائرَ السرديةَ الثلاثةَ، بالإضافةِ إلى تداخلِ هذهِ الضمائرِ.

المطلبُ الأولُ– ضميرُ الغائبِ (هوَ)

إنَّ أسلوبَ السردِ بـ(ضميرِ الغائبِ) هوَ أحدُ الأساليبِ السرديةِ الثلاثةِ التي تُبنَى عليها الروايةُ، "ولعلَّ هذا الضميرَ أنْ يكونَ سيدَ الضمائرِ السرديةِ الثلاثةِ، وأكثرَها تداولًا بينَ السرادِ، وأيسرَها استقبالًا لدى المتلقينَ، وأدناها إلى الفَهمِ لدى القرَّاءِ، فهوَ الأشْيعُ –إذنْ– استعمالًا. وقدْ يكونُ استعمالُهُ شاعَ بينَ السُرادِ الشفويينَ أولًا. ثمَّ بينَ السرَّادِ الكتَّابِ آخرًا؛ لجملةٍ منَ الأسبابِ"[٣].

وقدْ سُمِّيَ أسلوبُ السردِ بـ(ضميرِ الغائبِ) بأسماءٍ عدةٍ، منها: سردُ الراوي الغائبِ[٤]، والسردُ الملحميُّ[٥]، وضميرُ الشخصِ الثالثِ[٦] –الذي اعترضَ عليهِ مرتاضُ لجملةٍ منَ

---

(١) في النقد العام، ص٢٥.

(٢) عالم الرواية، ص٧٥.

(٣) في نظرية الرواية –بحث في تقنيات السرد–، ص١٧٧. وقد تجنب الباحث ذكر الأسباب خوفًا من الاستطالة.

(٤) انظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٣٩٩.

(٥) انظر: تحولات السرد –دراسات في الرواية العربية، إبراهيم السعافين، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، ١٩٩٦م، ص٢٥١.

(٦) انظر: في نظرية الرواية –بحث في تقنيات السرد–، ص١٨٣، والزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة، محمد أيوب، دار سندباد للنشر والتوزيع، مصر، ط١، ٢٠٠١م، ص١٥٢. نقلًا عن=

الأسبابِ– [1]. ويُطلَقُ على الروايةِ التي تُروى بـ(ضميرِ الغائبِ) اسمُ third– person narrative[2].

لقدْ سيْطرَ (ضميرُ الغائبِ) على رِوايتيِ: (العُصْعُصِ)، و(المرأةِ والقِطةِ)، فبُدِأَ بهِ في بدايةِ كلِّ حلقةٍ مِنْ حلقاتِ روايةِ (العُصْعُصِ) – التي سيطرَ عليها بنسبة 100%– عدا حلقةِ عائلةِ (معيوفٍ) التي بُدِأتْ بـ(ضميرِ الأنا) "**أنا معيوف. ابن جاسم وشمّة**"[3]. وانتهتْ بهِ روايةُ (المرأةِ والقِطةِ) كمَا ابتدأتْ بهِ أيضًا.

ولعلَّ إحصائيَّتيْنِ بسيطتيْنِ تؤكدانِ على استحواذِ (ضميرِ الغائبِ) على الروايتيْنِ: فالإحصائيةُ الأولى توضِّحُ استحواذَهُ على السردِ مِنْ خلالِ عددِ الصفحاتِ التي هيْمنَ عليها؛ حيثُ بلغَ عددُها (مائةً وثمانينَ) صفحةً منْ أصلِ (مائتين وثماني عشْرة) صفحةً، أي بنسبةِ (82.56%) في رواية (العُصْعُص). وبلغَ عددُها (أربعًا وستينَ) صفحةً مِنْ أصلِ (ثلاثٍ وثمانين) صفحةً، أيْ بنسبةِ (77.10%) في روايةِ (المرأةِ والقِطةِ)، التي تناوبَ فيها ضميرا: (الغائبِ والمتكلمِ) على السردِ بشكلٍ مستمرٍّ، فكانَ أطولُ وجودٍ متواصلٍ لـ(ضميرِ الغائبِ) (الهو) في (الاثنتيْ عشْرةَ) صفحةً (الأخيرةِ) مِنَ الروايةِ؛ ليتمكَّنَ الراوي بإنهاءِ الروايةِ كمَا يرى منفردًا دونَ مشاركةِ البطلِ (سالمٍ) الشخصيةِ الساردةِ بـ(ضميرِ المتكلمِ).

وتؤكدُ الإحصائيةُ الأخرى على استحواذِ (ضميرِ الغائبِ) على الحوارِ – تقديمًا وتعليقًا وتدخلًا– بنسبةِ (100%) في جميعِ حلقاتِ روايةِ (العُصْعُصِ)، عدا حلقةِ عائلةِ (معيوفٍ) التي بلغتْ نسبةُ سيطرتِهِ فيهَا (44.44%) بواقعِ (ثمانيةِ) حواراتٍ مِنْ أصلِ (ثمانيةَ عشرَ) حوارًا. وفي (المرأةِ والقطةِ) استحوذَ على (ثلاثةٍ وعشرينَ) حوارًا مِنْ أصلِ (تسعةٍ وعشرين) حوارًا، أيْ بنسبةِ (79.31%).

---

literature with asmall l –John Macrae. P72=، ونقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، أحمد الهواري، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ١٤٢٤هـ–٢٠٠٣م، ص٢٦٢.

(١) انظر الأسباب: في نظرية الرواية –بحث في تقنيات السرد–، ص١٨٣–١٨٤.

(٢) انظر: نظرية الرواية، ص١٦١.

(٣) المرأة والقطة، ص١٥٣.

وقدِ اتسمتْ هذهِ الحواراتُ بالطولِ، فبلغَ عددُ صفحاتِ أطولِها (ثلاثَ صفحاتٍ ورُبْعَ الصفحةِ) في (المرأةِ والقِطةِ)[١]، و(سبعَ) صفحاتٍ في (العُصْعُصِ)[٢]. وهذهِ النسبةُ العاليةُ منَ الاستحواذِ في هاتيْنِ الروايتيْنِ طبيعيةٌ ومتوقَّعةٌ؛ لظهورِ (ضميرِ الغائبِ) فيهمَا بنمطِ (الراوي العليمِ بكلِّ شيءٍ) –وهوَ الأكثرُ ظهورًا لهُ وإنْ كانَ بإمكانِهِ الظهورُ بأنماطٍ أخرى– الذي يتسِمُ بتحكمِهِ الواسعِ بالروايةِ.

لقدْ عادَ ضميرُ الغائبِ في الروايتيْنِ بجانبِ المفردِ المذكرِ العاقلِ (هوَ)، السائدُ فيهما، كـ"**انفلتَ يدور في الغرفة كذبابة**"[٣]، إلى ضميرِ المفردِ المؤنثِ العاقلِ أيضًا (هي)، كـ"**مدتْ عمتهُ يدهَا، سحبتُه، رفعتهُ عن الأرضِ ثم حذفته إلى مكانه**"[٤]، وضميرِ المفردِ المؤنثِ غيرِ العاقلِ (الحيوانِ)، كـ"**كانت تموء بحضنه بصوت خفيض كأنها تخشى أن تسمع عمته صوت تهامسهما وتنقض عليهما بلا رحمة**"[٥]، وضميرِ المفردِ المؤنثِ غيرِ العاقلِ (الجمادِ)، كـ"**منتصف الليل.. سماءُ صيفٍ صافيةٌ.. النجمات لامعة.. وكأنها توضأت لأجل القمر**"[٦]، وضميرِ المثنى العاقلِ (هما)، كـ"**هما صامتان. معًا كانا يتشاركان**"[٧]، وضميرِ الجمعِ المذكرِ العاقلِ (همْ)، كـ"**تجمَّعَ الناسُ. ساءهم أن تُشهِّرَ بالرجل الصالح. حاولوا إسكاتها. وحين لم تستجب دفعوها عنوةً إلى بيتها وأغلقوا الباب**"[٨].

إنَّ هذا التنوعَ لـ(ضميرِ الغائبِ) الذي تجلَّى بحالاتٍ إعرابيةٍ متعددةٍ، كالفاعلِ، والمفعولِ بهِ، والمضافِ إليهِ، والمجرورِ، والمبتدأِ، وغيرِ ذلك مردُّهُ قدرةُ أسلوبِ السردِ البسيطِ باستعمالِ ضميرِ الغائبِ مِنَ التنقُّلِ على مساحةٍ بشريةٍ واسعةٍ ومتنوعةٍ[٩]؛ فيسردُ خلفَ جميعِ الشخصياتِ؛

---

(١) انظر الحوار: المرأة والقطة، ص٦٧.

(٢) انظر الحوار: العُصْعُص، ص١٤٠.

(٣) المرأة والقطة، ص٨.

(٤) السابق، ص٢٤.

(٥) السابق، ص٢١.

(٦) العُصْعُص، ص٢٣.

(٧) السابق، ص٥٣.

(٨) السابق، ص١٩٩.

(٩) انظر: علامات على طريق الرواية في الأردن، نزيه أبو نضال، دار أرمنة، عمان– الأردن، ط١، ١٩٩٦م ص١٥٣.

لأنَّهُ راوٍ غيرُ مشاركٍ، أيْ بإمكانِهِ الظهورُ خلفَ أيِّ شخصيةٍ مِنْ دونِ مبررٍ؛ حيثُ يروي عنْ غيرِهِ، ولا يتحدثُ عنْ نفسِهِ؛ لأنَّهُ مراقِبٌ وشاهدٌ، وليسَ شخصيةً مِنْ شخصياتِ الروايةِ.

"إذا قُدِّمتِ الروايةُ بصيغةِ الغائبِ كانَ الفضاءُ أكثرَ حياديةً بالنسبةِ للراوي"(١). كوصفِ غرفةِ (قمريةَ) "**السرير العريض ينتصب أمامه مستندًا على قوائمَ أُسُود متينة. ظهره من الخشب اللامع المزخرف بدوائر زجاجيةٍ باللونيْن الأحمر والأخضر مؤطرة بخيوط رفيعة من اللون الذهبي البارز. الشرشف من الساتان الأبيض.. الوسائد كبيرة ذات كشاكش تتدلى من جوانبها كراكيش مشغولة بالخرز الملون. على الحائط خلف السرير لوحة كبيرة لامرأة عارية بدينة تضغط بين ساقيها وسادة مخملية وتمسك بكفها المستريحة على وركها وردة حمراء قانية. أمامها طاولة مستديرة بساق واحدة في الوسط على شكل ناب الفيل. فوقها طبق فاكهة وكأس شراب**"(٢). فجاءَ الوصفُ موضوعيًا ومحايدًا لمْ يُقِمْ أيَّ علاقةٍ بينَهُ وبينَ الراوي، فلمْ يكشفْ وصفُ المكانِ عنْ شخصيةِ الراوي، كأنْ يكشفَ مثلًا عنْ حُبِّ الراوي للشرشفِ مِنَ الساتانِ الأبيضِ، أوْ كرهِهِ للسريرِ العريضِ على قوائمَ أُسودٍ متينةٍ، أوِ اشمئزازِهِ مِنْ وجودِ لوحةٍ لامرأةٍ عاريةٍ. أوْ حتَّى التعليقِ على ذلكَ بأنَّ وجودَ مثلِ هذه اللوحةِ في بيتٍ كبيتِ (قمريةَ) الفاجرةِ أمرٌ متوقعٌ. فالراوي –إذنْ– لمْ يذكرْ شيئًا يخصُّهُ في الوصفِ.

ولكنْ "أحيانًا يأخذُ الروائيُّ دورَ الراوي، على الرَّغمِ مِنْ أنَّ الروائيَّ يصفُ ويصورُ الأبطالَ والأحداثَ بـ(ضميرِ الغائبِ) (هو)، فإنَّهُ غالبًا ما يحلُّ محلَّ الروائيِّ"(٣)، فيُعطي الحقَّ لنفسِهِ أنْ يتدخلَ على الرَّغمِ مِنَ الحياديةِ المفترضةِ منْهُ، مثْلَ تدخلِّهِ وقطعِهِ السردَ بكلامٍ فلسفيٍّ بعدَ أنْ أنْهى الراوي سردَ ليلةِ عشقِ الجسدِ والروحِ الأخيرةِ، التي جمعتْ (سالمًا) و(حصةَ)؛ فشعرتِ الأخيرةُ بالجوعِ، فعلَّقَ الروائيُّ على جوعِها بقولِهِ: "**هي لحظة الحب التي تمتص فيها عروقُ الجسد كلَّ مخزون الجوف، حين تشبع الروح ويمتلئ القلب تتلهف المعدة لقطرة عصير. لقمة خبز. بعدها تتخدر العين. تغفو في بحار الأحلام**"(٤)، ثمَّ أكملَ الروائيُّ السردَ. ومثالٌ آخرُ على ذلكَ، تعليقُ الروائيِّ في ختامِ روايةِ (العُصْعُصِ) بقولِهِ: "**سينفض الجمع..**

(١) مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، ص١٣١.

(٢) العُصْعُص، ١٣٨–١٣٩.

(٣) شعرية الخطاب السردي، ص٨٤.

(٤) المرأة والقطة، ص٧٩.

ستمضي الحياة.. سيكبر الصغار.. ويكثر الأحفاد. وستبقى المدينة الصغيرة لسنوات طويلة تتناقل الحكاية الغريبة. وسيظل الرجال الذين اقتحموا غرفة (أبو هواش) يتذكرون المشهد الفظيع. وتلازمهم القشعريرات والهذيانات المختلفة"[١]. وهذا التدخلُ أحدُ الأمورِ التي تعملُ على تمطيطِ السردِ وإبطائِهِ.

إنَّ اعتمادَ الروائيةِ أسلوبَ السردِ بـ(ضميرِ الغائبِ) كانَ ملائمًا جدًا لروايةِ (العُصْعُصِ) التي تتحدثُ عنْ (ثلاثةِ) أجيالٍ: (جيلُ الجدِّ جاسمٍ وزوجتيْهِ، وجيلُ معيوفٍ وامرأتِهِ وأختِهِ، وجيلُ أبناءِ معيوفٍ الثلاثةِ)؛ حيثُ مكَّنَ (ضميرُ الغائبِ) السارِدَ مِنَ التنقلِ بحريةٍ مِنَ الحاضرِ إلى الماضي القريبِ، كمَا في الحلقةِ الأولى (ليلةُ الخوف)، وإلى الماضي البعيدِ، كالحديثِ عنِ الجدِّ (جاسمٍ) وزوجتيْهِ في الحلقةِ الثانيةِ (عائلةُ جاسمٍ). ولوِ استخدمتِ الروائيةُ ضميرَ الأنا – مثلًا– لَما استطاعتْ أنْ تتنقلَ بحريةٍ بينَ الأجيالِ إلا إذا كانَ معيوفٌ هوَ منْ سيضطلعُ بـ(السردِ بضميرِ الأنا)؛ لكونِهِ الحلقةَ الوسطى بينَ الجيليْنِ، وبشروطٍ، كأنْ يحدِّثَهُ والدُهُ عنْ زواجِهِ مِنْ أمِّهِ وامرأةِ أبيهِ؛ لذلكَ لنْ يكونَ السردُ بـ(ضميرِ الأنا) ملائمًا لأحداثِ الروايةِ كملاءمةِ (ضميرِ الغائبِ) لذلكَ.

لقدْ كثُرَ استخدامُ الفعلِ الماضي معَ (الضميرِ الغائبِ)، مثلَ: "**ما كادت تسترق لنفسها لحيظات من الراحة. حتى أفسد عليها ولدُها جسوم بهجة صباحها. اندفع إلى غرفتها هلعًا. طائش النظرات. انقض عليها بالخبر**"[٢] فالأفعالُ الماضيةُ هيَ: "**كادت، أفسد، اندفع، انقض**". ومثلُه: "**لم يبدُ أنه شعر بوقع الخطوات رغم أن صرير الباب سبقها. توقف الشرطيُّ بقربه، وبحذرٍ شديد مدَّ كفه. لامس كتفه، ناداه**"[٣] فالأفعالُ الماضيةُ هيَ: "**شعر، سبق، توقف، مد، لامس، نادى**". بالإضافةِ إلى أنَّهُ حينَ يُستَخدمُ الفعلُ المضارعُ فإنَّهُ يُستَخدمُ غالبًا منفيًّا بأداةِ النفْيِ "التي تُغيِّرُ زمنَ الفعْلِ مِنَ المضارعِ إلى الماضي"[٤].

---

(١) العُصْعُص، ص٢٣٤.

(٢) السابق، ص٧.

(٣) المرأة والقطة، ص٥.

(٤) الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة، ص١٦٢.

لقدْ تفاوتَ استخدامُ الفعلِ (كانَ) معَ (ضميرِ الغائبِ) في الروايتيْنِ، ففي أولِ (سبعِ) صفحاتٍ الغالبِ عليها طابَعِ الحوارِ في روايةِ (المرأةِ والقطةِ) قلَّ استخدامُ الفعلِ (كانَ) معَ (ضميرِ الغائبِ)؛ حيثُ استُخدِمَ (ثلاثَ) مراتٍ فقطْ: مرةٍ في تعليقٍ على حوارٍ[١]، والأخيرتينِ في سردٍ لا عَلاقةَ لهُ بالحوارِ[٢]. بالمقابلِ كثُرَ استخدامُ الأفعالِ الماضيةِ والأفعالِ المضارعةِ المنفيَّةِ بـ(لمْ)، وهوَ أمرٌ طبيعيٌّ؛ لأنَّ الحوارَ تكثُرُ فيهِ الحركةُ (الأفعالُ)، ويَقِلُّ الاهتمامُ بالشخصياتِ؛ فيَقلُّ معَهُ استخدامُ الفعلِ (كانَ) العائدِ على شخصيةٍ مِنْ شخصياتِ الروايةِ. ولكنْ في موضعٍ آخرَ يغلبُ عليهِ طابَعُ السردِ، استُخدِمَ الفعلُ (كانَ) في (صفحتيْنِ) (ثلاثَ عشْرةَ) مرةً، أغلبُها يعودُ إلى (سالمٍ) البطلِ؛ وذلكَ لاهتمامِ الراوي بـ(سالمٍ)، وكثرةِ سردِهِ خلفَهُ، فكانَ التركيزُ عليهِ أكثرَ منْ أيِّ تركيزٍ على شخصيةٍ أخرى في الروايةِ.

أمَّا في روايةِ (العُصْعُصِ) فلأنَّ الراوي لا يعبأُ بالاهتمامِ بشخصيةٍ بعينِها –إذ يروي خلفَ الشخصياتِ جميعِها– قلَّ استخدامُ الفعلِ (كان)؛ حيثُ ذُكر (خمسَ) مراتٍ فقط في أولِ (عشْرِ) صفحاتٍ منَ الروايةِ، على الرغمِ منِ اتسامِها بطابَعِ السردِ الذي يكثُرُ فيهِ استخدامُ الفعلِ (كان)؛ وسببُ ذلكَ أنَّ ساردَ (العُصْعُصِ) يهتمُّ بالأفعالِ والأحداثِ أكثرَ مِنِ اهتمامِهِ بالشخصياتِ.

---

(١) المرأة والقطة، ص٧.

(٢) السابق، ص٩.

المطلبُ الثاني- ضميرُ المتكلمِ (أنا)

ويُسمَّى أيضًا "سردَ الشخصِ الأولِ[١]، أوْ سردَ الضميرِ الأولِ[٢]. وهوَ الأسلوبُ الثاني منَ الأساليبِ السرديةِ الثلاثةِ الذي يأْتي "في المرتبةِ الثانيةِ مِنْ حيثُ الأهميةِ بعدَ (ضميرِ الغائبِ). ذلكَ بأنَّهُ استُعمِلَ في الأشرطةِ السرديةِ منذُ القِدَمِ، فـ(شهرزادُ) مثلًا كثيرًا مَا كانتْ تَفتتِحُ حكاياتِها في (ألفِ ليلةٍ وليلةٍ) بعبارةِ (بلغني)"[٣]. وقدْ أسْهبَ (مرتاضُ) في الحديثِ عنُهُ، لا سيَّما في دفاعِهِ عنْ مكانتِهِ، معترِضًا على (رولان بارت) الذي فضَّلَ (ضميرَ الغائبِ) عليْهِ[٤].

لقدِ استُخدِمَ هذا الأسلوبُ في الرواياتِ الخمسِ كلِّها؛ ولكنْ بنسبٍ متفاوتةٍ، كانَ أقلُّها في روايةِ (العُصْعُصِ) بنسبةِ (17.43%)، وأعلاها في روايةِ (صمتِ الفراشاتِ) بنسبةِ (100%)، وهيَ الروايةُ الوحيدةُ التي استفردَ فيها (ضميرُ المتكلمِ) وحدَهُ بالسردِ، التي جاءتْ أحداثُها وجميعُ أفعالِ شخصياتِها خادمةً لهُ، وموجَّهَةً صوبَ الراوي بـ(ضميرِ المتكلمِ)، بعكسِ روايةِ (العُصْعُصِ) التي سُرِدتْ أحداثُها خلفَ وصوبَ أكثرِ مِنْ شخصيةٍ. فالساردُ بـ(ضميرِ المتكلمِ) "يحكي عَنْ أناهُ وعَنِ الآخرينَ بقدرِ ارتباطِهِمْ معَ هذهِ الأنا وتعالقِهِمْ معَها، وبقدرِ مَا كانتْ (أنا) هيَ المركزُ كانَ الآخرونَ همُ الفاعلونَ الذين تتجِهُ أفعالُهمْ إلى هذهِ الأَنا"[٥]. فقد حكتْ ساردُ (صمتِ الفراشات) (نادية) عنْ زواجِها منَ العجوزِ الذي عذَّبَها جسديًا، وقهرَها نفسيًا، وحرمَها مِنْ رؤيةِ أهلِها. وعنْ موتِ العجوزِ والإرثِ الذي ورثتْهُ منْهُ، واستئنافِها التعليمَ الجامعيَّ، وممارستِها للحبِّ الزائفِ معَ أستاذِها (جوادٍ)، والحبِّ الضائعِ غيرِ المقبولِ اجتماعيًا معَ العبدِ (عطيةَ)، وغيرِها مِنَ الأحداثِ التي دارتْ جميعُها حولَها، حولَ (الأنا) الأنثويةِ المأزومةِ في المجتمعِ الذكوريِّ.

يظهرُ ضميرُ المتكلمِ بنمطيْنِ اثنيْنِ، وهمَا: "الأنا كشاهدٍ، ويتصلُ هذا الوضعُ لوجهةِ النظرِ برواياتِ (ضميرِ المتكلمِ) التي يختلفُ فيها الساردُ عنِ الشخصيةِ. الأنا كمشاركٍ ويمثلُ

---

(١) انظر: الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة، ص١٠٢.

(٢) انظر: نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، ص٢٦٣.

(٣) في نظرية الرواية –بحث في تقنيات السرد–، ص١٨٤.

(٤) انظر: السابق، ص١٦٠–١٦٣.

(٥) التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، عبد الحميد المحادين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ودار الفارس للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، ط١، ١٩٩٩م، ص٢٥.

هذا الوضعُ حالةَ الروايةِ التي يكونُ فيها الساردُ أيضًا هوَ الشخصيةُ الرئيسيةُ"[١]. وقدْ جاءَ ضميرُ المتكلمِ كالنمطِ الأخيرِ في الرواياتِ كلِّها التي برزَ فيها (ضميرُ المتكلمِ) كشخصيةٍ مركزيةٍ لها البطولةُ مِنَ البدايةِ وحتى النهايةِ، عدا روايةِ (العُصْعُصِ) التي شاركَهُ في هذا الأمرِ شخصياتٌ أخرى.

لقدِ استطاعتْ (ليلى العثمان) أنْ تُزيلَ إيهامَ المتلقي بأنَّ (ضميرَ المتكلمِ) الساردَ هوَ نفسُهُ (ليلى العثمان) تسردُ جانبًا مِنْ حياتِها مِنْ خلالِ أمريْنِ:

الأولُ- وجودُ أكثرِ مِنْ ساردٍ بـ(ضميرِ المتكلمِ) في الروايةِ الواحدةِ، كـ(معيوفٍ) و(جسومِ الابنِ) في روايةِ (العُصْعُصِ)، و(لبنى) وأبيها في روايةِ (خذْها لا أريدُها).

الآخرُ- ظهورُ (ضميرِ المتكلمِ) الساردِ بشخصيةٍ ذكوريةٍ، كـ(معيوفٍ) و(جسومِ الابنِ) في روايةِ (العُصْعُصِ)، و(عبدِ اللهِ) في روايةِ (وَسْميةَ تخرجُ منَ البحرِ)، و(سالمٍ) في روايةِ (المرأةِ والقِطةِ).

وحتى روايةِ (صمتِ الفراشاتِ) التي ظهرتْ بساردٍ أنثويٍ وحيدٍ، فهيَ ليستْ سيرةً ذاتيةً طالمَا أنَّها صنفتْها عملًا روائيًا في صفحةِ العنوانِ، ولمْ تصنفْها سيرةً ذاتيةً كـ(المحاكمةِ) التي صنفتْها سيرةً ذاتيةً حكتْ فيها عنِ المحاكمةِ التي حدثتْ معَها بسببِ القضيةِ التي رفعَهَا الإسلاميون ضدَّها؛ بتهمةِ التحريضِ على الفجورِ في كتاباتِها.

ولكنْ لا يعني ذلكَ انتفاءَ التشابهِ بينَها وبينَ شخصياتِها في أعمالِها الروائيةِ كليًّا، فمثلًا انفصلَ والدُها عنْ أمِّها في روايةِ (خذْها لا أريدُها) وهيَ في سنِّ الصِغرِ[٢]، وهوَ أمرٌ مماثلٌ لواقعِها الحياتيِّ[٣].

---

(١) تخيل الحكاية -بحث في الأنساق الخطابية لرواية مالك الحزين لإبراهيم أصلان، عبد الفتاح الحجمرى، المجلس الأعلى للثقافة، طُبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ١٩٩٨م، ص٢٧.

(٢) انظر: رواية خذها لا أريدها، ليلى العثمان، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط٢، ٢٠١١م، ص٦٥، حيث كان عمرها ست سنوات.

(٣) الاقتصادية، الكويتية ليلى العثمان تقدم سيرتها الذاتية خلال أمسية في رام الله، الثلاثاء ١٨ ربيع الثاني ١٤٣٥هـ الموافق ١٨ فبراير ٢٠١٤، العدد: ٧٤٣٥، متاح:
(http://www.aleqt.com/2014/02/18/article_826537.html)

لقدْ تزيَّ (ضميرُ المتكلمِ) بزيِّ المفردِ (الأنا)، ولمْ يأتِ بصيغةِ الجمعِ إلا نادرًا، كـ"**الحياة كانت أنيسة وحلوة.. نخرج حفاةً إلى الشارعِ لنقطعه متسابقين إلى نهايته لنصافح وجه (أم علي)...** [1].

"إنَّ (الأنا) الساردةَ صوتٌ مهيمنٌ فرديٌّ؛ ولكنَّها بالرغمِ منْ هذهِ الفرديةِ والهيمنةِ تعبرُ عنِ المجموعِ في إطارِ وجهةِ نظرٍ خاصةٍ، وهيَ في تعبيرِها عنْ هذا المجموعِ مِنْ خلالِ تشكيلِ الشخصياتِ لا تُشكلُ شخصياتٍ فقطْ، وإنَّما تُشكلُ أنماطًا، يمكنُ أنْ تكونَ كاشفةً عنْ كثيرينَ ينضوونَ داخلَ ذلكَ النمطِ"[2]. فـ(لبنى) و(ناديةُ) و(حصةُ) يمثلْنَ نمطًا أنثويًّا عربيًّا كابدَ كثيرًا منَ الظلمِ والقهرِ وسلبِ الحقوقِ في مجتمعاتِنا العربيةِ التي أرهقتْهُ عاداتٌ وتقاليدُ ظالمةٌ.

إنَّ منْ أوضحِ عيوبِ السردِ بـ(ضميرِ المتكلمِ) "الوقوعَ في أسرِ الذاتيةِ؛ حيثُ يغدو الساردُ مصدرَ كلِّ المعلوماتِ التي تُقدَّمُ عنِ الشخوصِ والمكانِ والزمانِ، كمَا يغدو المتلقي أسيرًا لمَا يقدمُهُ الساردُ – خلالَ قيامِهِ بوظيفةِ السردِ– مِنْ معلوماتٍ لا بدَّ أنْ يتلَّونَ بلونِ مشاعرِها"[3]، أيْ إنَّ وصفَ الشخصياتِ متغيِّرٌ حسَبَ تغيرِ الحالةِ الشعوريةِ عندَ الواصفِ (الساردِ) تجاهَ الموصوفِ، فمثلًا تغيَّرَ وصفُ (الساردِ) لـ(عطيةَ) الذي اغتصبَها مِنَ "**العبد الشيطاني**"[4]، إلى فارسِ الأحلامِ والمخلِّصِ مِنَ القهرِ والآلامِ، ووظَّفتْهُ عندَها وأسكنتْهُ شَقَّةً، وحاربتْ لأجلِهِ أهلهَا، وأعلنتْ لهمْ بكلِّ تحدٍ وإصرارٍ "**أنا وعطيةُ نحب بعضنا وسنتزوج**"[5]، فلمْ يعُدْ (عطيةُ) عبدًا شيطانيًّا؛ بلْ أصبحَ حبيبًا ترجو الزواجَ منه. إنَّ هذا التغيرَ قدْ يكونُ منطقيًّا؛ لأنَّ (عطيةَ) شخصٌ تتغيرُ أفعالُهُ، وتتبدلُ صفاتُه؛ فيتغيرُ لذلكَ الشعورَ تجاهَهُ.

ولكنْ ما يؤكدُ على ذاتيةِ الوصفِ، هوَ الوصفُ المتغيرُ المتناقِضُ أحيانًا للحيِّزِ الثابتِ، كشَّقَّتِها حينَ وصفتْها وهي فرِحةٌ بها حينَ خرجتْ مِنْ عباءةِ الصمتِ بعدَ نجاحِ العمليةِ الجراحيةِ في حَنجرتِها، بقولِها: "**شعرتُ بهدوء نفسي مريح. وأذرع المكان تتمطى من حولي، يتسع**

---

(١) رواية وسْمية تخرج من البحر، ليلى العثمان، دار الآداب، بيروت– لبنان، ط١، ٢٠١٢، ص٢٤.

(٢) في السرد الروائي، ص٥٤.

(٣) مرايا السرد، ربيع عبد العزيز، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠١٠، ص٢٧.

(٤) العُصْعُص، ص٢٢.

(٥) السابق، ص٢٥٤.

ويتسع حتى صار حديقةً مترامية. صوت عصافيري ينطلق بغناء عجيب. شخوص اللوحات، أشجارها وغزلانها تصدر ألحان الكمانات والدفوف... كل شيء من حولي يبادلني الرقص. الشبابيك المفتوحة. الجدران النائمة، التماثيل الصغيرة، السجاد، الأباجورات المضيئة وشراشف الطاولات القطنية والحريرية"[١]. ولكنْ –في المقابلِ– بعدَ وقتٍ زمنيّ قصيرٍ جدًا سمِعتْ خبرَ انتحارِ (عائشةَ)؛ فاسودَّتْ الشَّقَّةُ في عينيْها، وقالتْ: "**سقطتْ سماعةُ الهاتف من يدي، ارتطمتْ بالأرض كما ارتطم قلبي بالخبر. حامت أصوات غربان وحشية تضرب بفراغ الغرف فتهتز أركانها. اللوحات تنقلع وتنقذف في كل اتجاه تتبعها مساميرها الحادة. حجارة الجدران تتهاوى مثيرةً أتربةً سوداء قبل أن تحط على الأرض وتتراكم**"[٢].

هذا بالإضافةِ إلى أنَّهُ "إذا كانتِ الروايةُ تُقدَّمُ بلغةِ (المتكلِّمِ)، فإنَّ وظيفةَ الفضاءِ تغدو المشارِكةَ في كشفِ شخصيةِ الراوي، وإشراكِهِ في الفعلِ الروائيّ"[٣]. ككشفِ وصفِ الشارعِ عنْ فرحةِ (عبدِ اللهِ) بالوعدِ الذي وعدتْهُ بهِ (وسميةُ)، حينَ وصفَهُ بلسانِهِ: "**صافحتْ عيناي الشارع، أحسسْتُه يزهو بغلالة ورديةٍ.. جديدًا صار الشارع وكأنه اتسع، كأنه تندى بألف قطرة حب، كأن جدران البيوت والمحلات قد ارتسمت عليها تلاويح حب وأمواج حبٍّ وكلماتِ حب. كأن الشارعَ كلَّه بدل أن يغرق في غليانه يعوم في بحر بارد يتسع لألف قلب. وفيه تسبح الأبوام وتشرَّع للهواء أشرعتها البيضاء تدعو كل العشاق والمحبين والحالمين المنتظرين أمثالي، تدعوهم لرحلة شفافة في عمق السعادة وحضن المستقبل الباسم بعيدًا... بعيدًا**"[٤].

إنَّ تقنيةَ الوصفِ لدى (ليلى العثمان) تكثُرُ جدًا في رواياتِها، وهوَ في أغلبِهِ أسيرٌ لذاتيةِ الساردِ كمَا أسلفْنا سابقًا –سواءٌ كانَ وصفًا معنويًّا أوْ حسيًّا– كوصفِ الشوارعِ والبيوتِ والبحرِ والحدائقِ والأشخاصِ وغيرِ ذلكَ، حتى وصفِ التواصلِ الجنسيّ الذي كثُر في رواياتِها، جاءَ أسيرًا لذاتيةِ الساردِ، فتارةً يُرسَمُ بصورةٍ مقززةٍ، وتارةً يَظهرُ بصورةٍ محبَّبَةٍ، كلقائِها الجنسيّ معَ (عطيةَ).

---

(١) صمت الفراشات، ص٢٠٢.

(٢) السابق، ص٢٠٣.

(٣) مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، ص١٣١.

(٤) وسْمية تخرج من البحر، ص٨٢.

لقدْ منحتْ السلطةُ الذاتيةُ الساردَ بـ(ضميرِ المتكلمِ) القدرةَ على استمالةِ المتلقي نحوَهُ؛ بحيثُ يجعلُهُ يبغضُ مِنَ الشخصياتِ ما يبغضُهُ، ويحْنو على مَنْ حَنا عليْهِ، كحُنُوِّ الساردِ على (عطيةَ) مِنْ خلالِ إبرازِ حنانِهِ "**تسرَّب صوتُهُ إلى أذني مثل شهقة الموجة النعسانة صوت رخيم الذبذبات حنون لا يشبه صوت أبي الحاد ولا صوت العجوز الأجش**"(١)، والتأكيدِ على حياةِ إنسانيتِهِ على الرَّغمَ منْ عبوديتِهِ للعجوزِ "**صار يحدثني عن أبيه وأمه وحين يفعل كانت عيناه تغرورقان بالدموع. جرؤت وسألته: -تشتاق إليهما؟ -كثيرًا لكن الحمد لله أنهما ماتا. – معقول هل كنت تتمنى ذلك؟ طأطأ رأسَه. -لقد ارتاحا -من أي شيء -كان سيدي يضربهما بالسوط أمام عيني... كنت أراهما يتألمان وهو يدمي جسديهما... – لكنك فعلت بي ما كرهته لأمك وأبيك... – سامحيني سيدتي... لقد كنت أتوجع**"(٢). وغيرِ ذلك منَ الجوانبِ المشرقةِ لدى (عطيةَ) التي سعتِ الساردُ (ناديةُ) على إبرازِها؛ لتجعلَ المتلقي يعطِفُ عليهِ، ويغفِرُ لهُ ذنوبَهُ معَ الساردِ (ناديةَ) التي أرادتْ ذلكَ؛ لتمهدَ الطريقَ للمتلقي؛ ليتقبلَ فكرةَ حبِّها لهُ، وطلبِها الزواجَ منْهُ، ومحاربتِها أهلَها لأجلِهِ.

وكمَا أتاحَ (ضميرُ المتكلمِ) للساردِ بأنْ يسْتميلَ المتلقي نحوَهُ، منحَهُ أيضًا قدرًا أكبرَ منَ البوحِ يكونُ أكثرَ تشويقًا للمتلقي(٣)، فمثلًا جاءَ السردُ في روايةِ (خذها لا أريدها) بـ(ضميرِ المتكلمِ) (لبنى)، و(ضميرِ المخاطَبِ)، إلا إنَّ الروائيةَ تركتْ أبا الساردِ يسرُدُ عنْ نفسِهِ بنفسِهِ "**ما كنتُ أريد انتزاعها وهي بعد طفلة. هل أنتزع من الأم حبة قلبها؟ وهل كنت أريد فراق أمها وأنا الذي عاديت أهلي وفارقتهم لأجلها؟...**"(٤).

فالبوحُ عنِ المشاعرِ المتفجرةِ بصوتِ صاحبِها تكونُ أكثرَ تشويقًا، وأقوى إقناعًا، وألصقَ بالمتلقي، وأدعى للتفاعلِ معَ صاحبِها؛ حيثُ "لا تبدو مقبولةً إذا لمْ يتتبَّعْها البطلُ نفسُهُ داخلَ ذاتِه. وتبدو أيُّ تقنيةٍ لراوٍ خارجيٍّ مفتعلةً، لا سيما وأنَّ الحِدَّةَ في المشاعرِ يستوجبُ (ضميرَ المتكلمِ) (الأنا)، الأقدرَ على وصفِ المشاعرِ الباطنيةِ والتقاطِ دقائقِها"(٥). فضلًا عنْ أنَّ هذا

---

(١) تخيل الحكاية، ص٢٧.

(٢) صمت الفراشات، ص٣٥-٣٦.

(٣) انظر: في نظرية الرواية -بحث في تقنيات السرد-، ص١٨٥.

(٤) خذها لا أريدها، ص٣٨.

(٥) التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، ص٢٦-٢٧.

البوحَ عنِ المشاعرِ بصوتِ صاحبِها في هذهِ الروايةِ كانَ أكثرَ مصداقيةً، خاصةً وأنَّ الساردَ (لبنى) لا تعرفُ الكثيرَ عنْ حياةِ أبويْها "**فلا مسعودة حدثتني ولا أبي سمح بفتح دفاتره القديمة. حين سألتُه ذات يوم عبس وتولى بوجهه وقال: "أسرار الزوجين ما لازم يعرفها أحد" ولعل أمي شعرت بانتهازيتي فأغلقت هي الأخرى دفاترها بوجهي**"[١].

ولكنْ أحيانًا يكونُ "دخولُ الراوي بشخصيةٍ كطرفٍ في القضيةِ، وفي التجربةِ الفنيةِ بوجهٍ عامٍ؛ خليقًا[٢] لأنْ يجعلنَا نرى التجربةَ منْ خلالِ عينيْهِ، ونحكمَ على الأشياءِ مِنْ خلالِ حكمِه...، وهذا مِنْ شأنِهِ أنْ يَغِضَ مِنْ موضوعيةِ التجربةِ، وأنْ يُحيلَها إلى اختيارٍ ذاتيٍّ، قدْ يكونُ رائعًا وصادقًا؛ ولكنْ بالنسبةِ لصاحبِهِ"[٣]، كتجربةِ الساردِ (ناديةَ) معَ الطبيبِ المتدينِ الذي تعاملَ معَها في حادثتيْنِ متماثلتيْنِ بسلوكيْنِ متناقضيْنِ: سلوكٍ غيرِ لائقٍ في المستشفى الحكوميّ، وسلوكٍ حسنٍ لبقٍ؛ مستنتجةً بعدَ المقارنةِ بينهما أنَّهُ في "**ذلك اللقاء الماضي لم يكلف نفسه حتى بالنظر إلى وجهي. ما الذي تغير؟ هناك في المستشفى كان طبيبًا، وهنا في عيادته هو طبيبٌ أيضًا!! لم يحْتَجْ استغرابي إلى عصرٍ ذهني. الأمر واضح، هو هناك طبيب حكومي يقبض راتبه فيصبح من حقه أن يقبل أو يرفض، هنا هو صاحب مصلحة عيادة خاصة تدرُّ عليه من آلام الآخرين، مستعدٌ أن يقبل أمثالي ممن لا يلتزمن بالزيّ الذي تقبله قناعاته**"[٤]. فالحكمُ على الطبيبِ المتدينِ بالتقصيرِ في أداءِ واجبِهِ الوظيفيّ حكمٌ ذاتيٌّ نابعٌ مِنْ قناعاتِ (ليلى العثمان) الإنسانةِ، لا (الروائيةِ) المقرَّرةِ سلفًا عندَها تجاهَ التدينِ والمتدينينَ؛ حيثُ ظهرَ كرهُها وعداؤها لهمْ بوضوحٍ في كتاباتها المتعددةِ، وحياتِها الحقيقيةِ، وكتابُها (المحاكمةِ) –وهو فنٌّ سيرةٍ ذاتيةٍ– خيرُ دليلٍ على ذلك؛ لهذا كلِّهِ ربمَا يرفضُ بعضُ المتلقينَ تفضيلَها للطبيبِ المصريّ غيرِ المتدينِ الذي يستقبلُ المرضى دونَ تمييزٍ بكلِّ حبٍ في المستشفى الحكوميّ كمَا وصفتْه الروايةُ، على الطبيبِ المتدينِ؛ لكونِها ألصقَتْ صفةَ التقصيرِ في أداءِ الواجبِ الوظيفيّ بالأطباءِ المتدينينَ فقطْ، ولمْ تُلحقْ تلكَ الصفةَ بالأطباءِ عمومًا، المتفشيةَ بينهمْ حقيقةً دونَ تمييزٍ بينَ متدينٍ وغيرِ متدين –إلا ما رحِم ربي– في مستشفياتِنا الحكوميةِ العربيةِ.

---

(١) خذها لا أريدها، ص٢٣.

(٢) جاءت (خليق) بالرفع في المرجع، ولكن نصبها الباحث لتتوافق مع الإعراب.

(٣) نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، ص٢٦٤.

(٤) صمت الفراشات، ص٧١.

ولم تكتفِ السارِدُ (نادية) بعرضِ تجارِبِها فقط؛ بلْ ذيَّلتْ بعضَها بكلامٍ فلسفيٍّ استخْلصتْهُ منْها، كفلسفتِها تجربتَها معَ (جوادٍ) الذي طلبَ منْها زواجَ المتعةِ؛ حيثُ قالتْ في نهايةِ التجربةِ: "**سهل أن تغرينا بحيرة من العسل فنرتمي فيها، ننساب في سيلها الصافي، ننهل ما يفوق احتمالنا من الشهد متلذذين بطعمه حتى يبدأ السيل يتضاءل فيلوح القاع، عندها نستردُّ وعينا الغائب، ونخشى من الارتطام فتبدأ الحرب لنجذب أنفسنا من البحيرة الدبقة، نتصور أننا نجونا من شجِّ الرأس واهتراس الجسد، لكننا نفاجأ ونحن مدهونون بالعسل بأن آلاف الحشرات بكل أشكالها تنجذب إلينا لتتغذى من بقايا عسلنا باللسع والعقص والحكاك. نبقى تحت رحمة هذه الحشرات النهمة مثابرين ومجاهدين كي نتخلصَ من الألم ونكون قادرين على مداواة جلدنا وترقيع روحنا التي تمزّقتْ من الجروح**"[1].

إنَّ تقنيةَ الفلسفةِ هذهِ هي إحدى التقنياتِ التي استخدمتْها الروائيةُ لكسرِ الرتابةِ، التي عملتْ أيضًا على إيقافِ السردِ وإبطائِه. ومِنْ هذه التقنياتِ تقنيةُ الأسئلةِ؛ حيثُ دأبَ السارِدُ بـ(ضميرِ المتكلمِ) في التوجهِ بالأسئلةِ إلى نفسِهِ دونَ أنْ يجيبَ عنْها، وهي كثيرةٌ ومتنوعةٌ، فبعضُها جاءَ على شاكلةِ أسئلةٍ عَنْ حادثةٍ مستقبليةٍ لا يعرفُ السائلُ ماذا سيحدثُ فيها، مثلَ: "**طِرتُ إلى بيتهم تهزني الخيالات وتتقاذفني الظنون هل سأراها؟... هل هي التي ستفتح الباب؟... هل ستفرح أم تخجل وتتوارى؟ هل ستمد يدها وتلامس كفي التي داعبتها وهي صغيرة؟... هل ستشم رائحتي البحرية التي تحبها؟... هل ستحب عطري هذا أم تغضب لأنني دفنت عطر البحر تحته؟... هل؟.. وهل.. وهل..؟**"[2]. وبعضُها يأتي مِنْ بابِ مراجعةِ النفسِ لماضيها، مثلَ: "**ماذا قدمتُ لعطية غير وظيفته كحارس للعمارة؟... لماذا لم أبادر منذ أن مات العجوز فأمنح عطية صك حريته الحقيقي؟... لماذا نسيته كل هذه السنوات؟... لماذا غفرت لعطية؟ لماذا لم أحقد عليه وأكرهه وهو الذي اغتصبني وجلدني ولم يساعدني على الهرب؟ لمَ لمْ أطرده وأتركه يشق لجج الدروب الغامضة والرياح المتقلبة؟ لماذا احتفظت به وأنا التي كنت أريد أن أتخلص من أعفان الماضي كلها؟...**"[3].

---

(١) صمت الفراشات، ص١٥٧-١٥٨.

(٢) وسْمية تخرج من البحر، ص٦٥.

(٣) صمت الفراشات، ص١٧٠-١٧١.

أوْ تُوقفُ السردَ بالأحلامِ، مثلَ: "**ألقيت بنفسي على السرير أرسيتُ رأسي المجهد على الوسادة شعرت بجسدي يمتط بين الصمت والصمت الذي انبسط مثل غلالة بلون السماء الربيعية، تهطل عليَّ نجيمات صغيرات تتقافز... وفي اللحظة التي هجم عليَّ جمعت كل صوتي وأطلقته بصرخة ضارية هزتني فانتفضتُ وكأنني أخرج من قبر رُدم بالحجارة. فتحت عينيَّ فإذا بالصمت الأبرص يلطمني وقد غابت عن الغرفة تلك النجيمات الضاويات ولم أسمع سوى صدى صرختي يتردد في الشَّقّة كزئير مسعور. تحسست جسدي المرتعش الساقط في بركة عرقي، حمدتُ الله أني صحوت قبل أن يلسعني سوط عطية وينكأ جراحاتي القديمات**"[1].

أوْ تُوقفُهُ بالوصفِ، كالأمثلةِ التي ذكرنَاها آنفًا، أوْ بالتعليقِ على مشهدٍ أوْ تصرفِ شخصيةٍ أوْ كلامِها، كتعليقِ (ناديةَ) على كلامِ زوجةِ أخيها (إيمانَ) حينَ قالتْ لهَا: "**هناك تقاليد وعادات عليك الالتزام بها. ماذا سيقول الناس؟**" إذْ علَّقتْ: "**هو ذا السؤال الذي يقلقهم، ينفخون فيه حتى صار كالأسهم النارية تطلق جعيرها لتخشى صواعقها. يتحججون بالعادات والتقاليد التي يرضعونها من أثداء المجتمعات المتخلفة، ويطعمون حليبها لعقول أجيال تتوارثها جهلًا وخوفًا**"[2].

أوْ تُوقِفُهُ بالمناجاةِ، مثلَ: "**آه يا وجعي.. لو أصبُّك الآن أغنية طال رقادها. آه يا حزني.. أريد أن أفرق أكفانك التي تلفني أريد أن تحيي جثث فرحي التي انطفأت. آه أيتها الأغاني المخنوقة داخل حَنجرتي.. كم أتمنى أن تنطلقي وتعصفي بالبحر فتخرج منه حبيبتي**"[3].

وغيرُ ذلكَ مِنَ التقنياتِ التي أوْقفتِ السردَ وأبطأتْهُ، وقدْ جاءتْ كلُّها؛ لتعمّقَ مِنْ ذاتيةِ الساردِ التي حاولتِ الروائيةُ الحدَّ منْها بتقنياتٍ عدةٍ، منها: الحوارُ: وهو كثيرٌ، وقدِ ابْتدأتْ بهِ روايةُ (صمتِ الفراشاتِ) الذي استمرَّ (ثلاثَ) صفحاتٍ متتالياتٍ "**فوجئتُ بالطبيب يخبرني:-لا بد من العملية. تسمرّتُ وصوتي المخنوقُ يسأل مذعورًا -وهل أستردُّ طبيعة صوتي**

---

(١) صمت الفراشات، ص١٦٧-١٧٠.

(٢) السابق، ص٢٦٣.

(٣) وسْمية تخرج من البحر، ص١٢

بعدها؟..."[١]. فبيْنَ كلِّ سردٍ وسردٍ حوارٌ يقتلُ الرتابةَ، ويقللُ منْ حدةِ الذاتيةِ بإشراكِ الشخصياتِ في أحداثِ الروايةِ.

أوْ باصطناعِ حوارٍ، مثل: "**سمعتها تطلق نهدة "آآآه على أيامك يا حلب. سألتْها زوجةُ أخي. "بعدك يا خالتي تحنين لتلك السنوات؟ "نهدة أخرى من أمي "يا بنتي الوطن غالي رغم هذا العمر في الكويت، لكن سبحان الله يظل لموطن الطفولة والصبا عطره الخاص**"..."[٢].

أوْ أنْ تتركَ الشخصيةَ تسردُ قصتَها بنفسِها ممَّا يقللُ مِنْ سلطةِ ذاتيةِ الساردِ منْ خلالِ تنوعِ مصادرِ المعلوماتِ، مثلَ: "**أمسكتْ بسنارتها تحيك وتحدثنا: كان فوق بيتنا طابق مفروش يؤجره مالكه كل صيف. وكان ذلك الصيف من نصيب عائلة أبو محسن...**"[٣].

وغيرُها مِنَ التقنياتِ التي غضَّتْ مِنْ سلطةِ ذاتيةِ الساردِ.

---

(١) صمت الفراشات، ص٩.

(٢) السابق، ص٤٧.

(٣) السابق، ص٤٨.

المطلبُ الثالثُ- ضميرُ المخاطبِ (أنتِ)

ويُطلِقُ عليهِ منظرو الروايةِ الفرنسيون (ضميرَ الشخصِ الثاني)، وهوَ الأقلُّ ورودًا، والأحدثُ نشأةً في الكتاباتِ السرديةِ المعاصرةِ، ومِمَّنِ اشتُهرَ باستعمالِهِ بتألقٍ في فرنسا، وربمَا في العالَمِ كلِّه الروائيُّ الفرنسيُّ (ميشال بيطور) في روايتِه الشهيرةِ (العدولُ أوِ التحويرُ)[١].

تُعدُّ روايةُ (خذها لا أريدها) الروايةَ الوحيدةَ مِنَ الرواياتِ الخمسِ التي استَعملتْ فيها الروائيةُ (ضميرَ المخاطَبِ) (أنت) في السردِ، وقدْ جاءَ بصيغةِ المؤنثِ (أنتِ) في (ثمانٍ وثلاثينَ) صفحةً مِنْ أصلِ (مائتينِ وثلاثٍ وعشرين) صفحةً، أيْ بنسبةِ (17.04%).

إنَّ "استخدامَ (ضميرِ المخاطبِ) يأتي في واقعِ الأمرِ للتعبيرِ عنِ المتكلمِ"[٢]؛ "حيثُ يُجرِّدُ الكاتبُ منْ نفسِهِ شخصًا آخرَ يتوجهُ إليهِ بالخطابِ بدلًا منَ اللجوءِ إلى السردِ بـ(ضميرِ المتكلمِ)، وهذهِ الطريقةُ تؤكدُ حضورَ (الساردِ المتكلمِ) بقوةٍ على الرَّغمِ مِنْ خداعِ القارئِ بأنَّهُ أمامَ شخصٍ ثانٍ يتوجهُ إليهِ بالخطابِ والسردِ"[٣]. فالمخاطَبُ في الروايةِ هوَ (لبنى) الصغيرةُ "**ستُّ سنواتٍ مرت يا لبنى. وبابُ أمك موصد منسيٌّ**"[٤]، والمخاطِبُ (المتكلمُ) هوَ (لبنى) الكبيرةُ، ويؤكدُ ذلكَ عدةُ أمورٍ، منْها:

أولًا- لقدْ بدأتِ الروايةُ سردَ أحداثِ موتِ أمِّ (لبنى) بـ(ضميرِ المتكلمِ) (أنا)، وكانَ الساردُ هوَ (لبنى) الكبيرةُ؛ حيثُ قالتْ: "**وصلتُ متأخرة. أمي الجميلة مسجّاة أمامي على اللوح الخشبي بعد أن ثابت روحها إلى السكينة. عارية إلا من تواريخ حياتها المغموسة بعائر الحزن ونتفٍ من الفرح**"[٥]، إلى أنْ وصلتْ بالسردِ بتقنيةِ التذكرِ إلى ذلكَ اليومِ الذي غيَّرَ شكلَ علاقتِها بأمِّها، فقالتْ: "**والصمتُ الذي شقتْهُ فجأة صرخةُ أمي (خذها لا أريدها). تلك الصخرة التي شكلتْ**

---

(١) انظر: في نظرية الرواية -بحث في تقنيات السرد-، ص١٨٩.

(٢) مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، ص٢٢٨.

(٣) الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة، ص١٥٢. نقلًا عن مدخل لدراسة الرواية، جيرمي هونورن، ص٦٦.

(٤) خذها لا أريدها، ص٣٦.

(٥) السابق، ص٥.

العلاقةَ بيني وبينها على مدى السنواتِ"[1]؛ لتبدأَ (لبنى) الكبيرةُ بعدَ ذلكَ مباشرةً بالسردِ بـ(ضميرِ المخاطبِ) (أنتِ) الموجَّهِ إلى (لبنى) الصغيرةِ تُذكِّرُها باليومِ نفسِهِ وتبعاتِهِ بقولِها: "**ظللتِ يا لبنى تُفسحين للستائر السوداء مساحاتٍ شاسعة في ذاكرتك. كنتِ بإصرار ترسخين المشهد الذي شرخ طفولتك ليبقى وقودًا يشعل حقدك عليها فتتشفين بالانتقام منها غير آبهةٍ بعاطفتها. لم تحاولي حتى حين كبرتِ أن تستفسري منها عن أسباب ذلك العراك الدائم بينها وبين أبيك... كان صوت أمك هو الأحدُّ والأقوى ما دفعكِ أن تتحيزي لأبيكِ، وهكذا رسمتِ لها صورة الظالم ولأبيكِ صورة المظلوم، هو ذلك اليوم الذي تصورتِ أن أمك نفضتكِ عن صدرها كما تنفض حشرة عالقة بجسدها... أبوكِ أطلق سهم قراره: (سآخذها معي)، أمكِ صرختْ بملء غضبها: (خذها لا أريدها).**"[2]

ثانيًا– لقدِ استخدمَ السارِدُ بـ(ضميرِ المخاطَبِ) تقنيةَ المونولوجِ التي ينفردُ بهَا (ضميرُ المتكلمِ)، ممَّا يعني أنَّ المخاطِبَ شخصٌ حاضرٌ في الروايةِ، يتحدثُ معَ نفسِهِ: "**آهٍ يا لبنى. لو أزحتِ حقدك وغضبكِ لتواترتْ عليكِ الصور الأدهش، لرأيتها في النهارات جالسةً إلى ماكينتها تخيط لكِ أجمل الثياب وتطرزها، وأنتِ مثل قطة تحوسين بقربها تلتقطين القصاصات وتلفين بها ألعابكِ**"[3]، فـ"**آهٍ يا لبنى**" تؤكدُ أنَّ (لبنى) الكبيرةَ تتحدثُ معَ (لبنى) الصغيرةِ.

ثالثًا– لقدْ أكثرَ السارِدُ بـ(ضميرِ المخاطَبِ) في سبرِ أغوارِ نفسِ المخاطَبِ، وهو أمرٌ يتقنُهُ ويتميزُ بهِ السارِدُ بـ(ضميرِ المتكلمِ)، ممَّا يدلُّ على أنَّ المخاطِبَ هوَ المخاطَبُ نفسُهُ، أيْ أنه يسبرُ أغوارَ نفسِهِ، خاصةً وأنَّهُ أتْقنَ وتعمَّقَ في ذلكَ، ومثالُهُ: "**فتح بابها فهبَّتْ إلى صدركِ رائحة خالية من رائحة الأم والألعاب. تجمدتِ عند العتبة، احتقنتْ محاجِرُكِ، ماجتْ الأشياء أمامكِ صانعةً أشكالًا غريبة تُذكركِ بأحلامٍ مفزعةٍ تزوركِ في الليالي التي يتعارك فيها أبوكِ مع أمكِ**"[4].

---

(١) خذها لا أريدها، ص٢٨.

(٢) السابق، ص٢٩.

(٣) السابق، ص٥٩.

(٤) السابق، ص٣٥.

رابعًا– طالمَا أنَّ هناكَ مخاطِبًا حاضرًا في السردِ فهوَ –على الأرجحِ– (لبنى) الكبيرةُ؛ لأنَّهُ مِنْ غيرِ الممكنِ أنْ يكونَ المخاطِبُ (لبنى) الصغيرةَ؛ إذْ ليسَ بإمكانِها أنْ تدْرِكَ معانيَ لا يُحيطُ بهَا علمًا إلا الكبارُ، وهوَ ما أكَّدهُ قولُ السارِدِ: "**طفولتك غير المؤهلة بالوعي التقطتْ صرامة العناد على وجهها وأغفلت تلك المعاني المخبوءة وراء شحنة الغضب**"(١).

لربّما يشكُّ المتلقي في قدرةِ (لبنى) الكبيرةِ على سردِ ذكرياتِ طفولتِها؛ لأنَّها قدْ تكونُ قدْ نسِيَتْها؛ ممَّا يقللُ مِنْ حظوظِ أنْ تكونَ (لبنى) الكبيرةُ هيَ السارِدُ بـ(ضميرِ المخاطَبِ)؛ لذلكَ حاولتِ السارِدُ (لبنى) الكبيرةُ أنْ تُدحضَ ذلكَ بتأكيدِها على احتفاظِها لذاكرةِ طفولتِها –خاصةً ذكرياتُ السنواتِ الستِ التي تركتْها فيها أمُّها– بقولِها: "**ستُ سنوات لكنكِ احتفظتِ بذكرياتها. كانت تمر ببالكِ مرور الطيف فتعصرين ذاكرتكِ باحثة عن نمنات الوجه الذي نسج البعدُ بينك وبينه غلالاتٍ لم تكن شفافةً بالقدر الذي يهديكِ حضوره كاملًا**"(٢).

لقدْ جاءَ سردُ ذكرياتِ طفولةِ (لبنى) بـ(ضميرِ المخاطَبِ) بلسانِ (لبنى) الكبيرةِ موفَّقًا؛ لعدةِ أمورٍ، منْها:

أولًا– لقدِ استطاعتْ (لبنى) حينَما كبُرتْ، وأصبحتْ أمًّا أنْ تجدَ المبررَ لأمِّها؛ فدافعتْ عنْ أمومَتِها –التي شكَّتْ فيها في صغرِها– بعدْ أنْ أدركتْ معانيَها بقولِها: "**كانت غير قادرة على احتمال فراقكِ... كيف كان يتسنى لكِ وأنتِ الطفلة أن تفهمي أوجاع روحها؛ كنتِ فقط تشاهدين الأم التي تصرخ (خذها لا أريدها) وما كنتِ لتدركي أنها صرخة امرأة مطعونة تبحث عن خلاصها حتى وإن قطعوا شريان قلبها الوحيد**"(٣). ولكنْ لوْ جاءَ السردُ بلسانِ (لبنى) الصغيرةِ لَمَا استطاعتْ أنْ تلتمسَ لأمِّها عذرًا لِعدمِ إدراكِها الكاملِ لمَا يدورُ حولَها.

ثانيًا– إنَّ عتابَ شخصٍ لغيرِهِ، لهُ وقعُهُ وأثرُهُ على الشخصِ المعاتَبِ، وفاعليةٌ أشدُّ منْ عتابِ الشخصِ لذاتِهِ، إذْ مِنَ الممكنِ أنْ ينحازَ الشخصُ لذاتِهِ فيحنوَ عليها في عتابِهِ، ولا يكشفُ كلَّ أخطائِهِ. إضافةً إلى أنَّ عتابَ الشخصِ لغيرِهِ أكثرُ إقناعًا للمتلقي مِنْ عتابِه لذاتِهِ؛ لذلكَ جاءَ عتابُ (لبنى) الكبيرةِ لـ(لبنى) الصغيرةِ أَحَدَّ مِنْ عتابِ (لبنى) الصغيرةِ لذاتِها؛ فعاتبتْها لمقاطعتِها

(١) خذها لا أريدها، ص٣١.
(٢) السابق، ص٣٦.
(٣) السابق، ص٣١.

أمَّها التي استمرَّتْ إلى أنْ ماتتِ الأمُّ، وسببُ المقاطعةِ هوَ عنادُ (لبنى) الصغيرةِ الذي كبُرَ معَها "**كم كنتِ عنيدةً وقاسية**"[١]، فكلَّما حاولتْ (لبنى) الكبيرةُ أنْ تسامحَ أمَّها وتغفرَ لهَا، ذكَّرتْها (لبنى) الصغيرةُ بيومِ (خذْها لا أريدُها)، فتغتليَ بالحقدِ على أمِّها، وكأنَّها حينَ قاطعتْ أمَّها أرجعتْ سببَ هذا الذنبِ إلى عنادِ (لبنى) الصغيرةِ؛ لذلكَ أخذتْ تعاتبُها وكلُّها أسفٌ؛ لأنَّ أمَّها ماتتْ قبلَ أنْ تراها "**استكثرتِ على أمِّك كلمات الحب والامتنان. لم تحاولي رخْو ثقوب الهجران ولملة فتاتها لتقتربي أكثر. ما كان يضيرك لو استجمعتِ رذاذ الحب من جديد ونهلتِ منه ليعوضك سنوات الجدب والحرمان، لكنك وحين شعرتِ تعلقها الشديد بك أردت بقسوة أن تقصفي عمر العلاقة. وُلِدت في داخلِك مشاعر غريبة وعنيفة لتحطمي قلبها وكأنك تريدين الانتقام من صرختها الماضية (خذها لا أريدها)... ما كان أقساكِ يا لبنى! كيف لم تتعلمي من أمك معنى الأمومة ومجدها؟ أي ضلالة ساقتكِ لتفتتي رقائق قلبها؟**"[٢].

ثالثًا- الابتعادُ عنْ أسرِ الذاتيةِ ولوْ شكلًا- فـ(لبنى) الكبيرةُ و(لبنى) الصغيرةُ في حقيقةِ الأمرِ شخصيةٌ واحدةٌ -.

رابعًا وأخيرًا- مِنَ المحتملِ أنْ يزيدَ السردُ بـ(ضميرِ المخاطبِ) تعاطُفَ المتلقي معَ (لبنى) الصغيرةِ، وكأنَّ شخصًا آخرَ يتحدثُ عنْها وعنِ الأسى الذي لاقتْهُ مِنْ حرمانِها لأمِّها؛ ولكنْ لوْ كانَ السردُ بلسانِها، لَربّما ظنَّ المتلقي أنَّها ناصرتْ نفسَها على أمِّها.

لقدْ بدأَ السردُ بـ(ضميرِ المخاطَبِ) واكتفى بتذكّرِ طفولةِ (لبنى) فقطْ؛ إذْ بدأَهُ بتذكرِ يومِ (خذْها لا أريدُها)، مارًّا بطلبِ أبيها منْها ملاقاةَ أمِّها التي عادتْ مِنَ السفرِ، هذا الطلبُ الذي جعلَها تستذكرُ شيئًا مِنْ طفولتِها معَ أمِّها قبلَ يومِ (خذها لا أريدها)، ومثالُه: "**يهدأ الألم ثم يهيج ثانيةً وما بين الألم والراحة هدنة تسمح لك أن ترجي ذاكرتك. تزيحين عنها الغلافات المتكلسة وتنبشين ركام الصور القديمة فتلمحين ذلك البيت الذي رنَّتْ فيه طفولتك الأولى، وذلك الحوش الترابي الذي حفر النمل فيه أوجاره وتناسل فيها، فقص الدجاجات الذي تستل كفك منه البيض طازجًا ودافئًا، وتلك غرفة السطح التي تكدست فيها عفوشات قديمة والتي كنتِ تحشرين نفسك**

---

(١) خذها لا أريدها، ص٤٨.

(٢) السابق، ص٨٢-٨٣.

وألعابك بينها"[١]. خاتمًا السردَ بطلبِها مِنْ أبيها أنْ يتزوجَ كأمِّها: "**أثناء وجبة العشاء داهمتِ أباكِ بالسؤال فجمدتْ اللقمة في حلقه. تحولت حجرًا غالب ليزدردها، لم ترحمي غصته، واصلتِ "مثلما هي تزوجتْ أنت لازم تتزوج" نفض يده عن الطعام وغادر إلى غرفته وأغلق بابها دون عنف**"[٢].

وقدْ جاءَ التذكرُ على صورتيْنِ: صورةٍ للذكرياتِ المؤلمةِ السوداويةِ؛ لتشحنَ نفسَها بالحقدِ على أمِّها، وتبرِّرَ لماذا حقدتْ عليْها وهي صغيرةٌ، كقولِها: "**هو ذلك اليوم الذي تصورتِ أن أمَّكِ نفضتكِ عن صدرها كما تنفض حشرة عالقةً بجسدها. كان صرير ثورتهما وحوارهما العاصف يدوي كالريح ويساقطك في الزاوية كزهرة مفتتة. حتى دموعك استعصتْ مفسحةً المجال لعينيكِ كي تتربصا بهما بانتظار أن يهدآ ويرحما طفولتك الموشكة على التفتت**"[٣].

وصورةٍ للذكرياتِ الجميلةِ "**كان حبك لمرتع طفولتك ورائحة الأم فيه وخوفك من البيت المجهول يجعلك تقطعين الشوارع المتعرجة والمستقيمة وأنت تحدقين بكل شيء، أبواب البيوت المزخرفة بكتابات ورسومات الأولاد، المسجد ذو المئذنة القصيرة الذي كنتش تنتظرين أباك عند فيء حائطه حتى ينهي صلاته ويكمل مشواره معك إلى السوق. عانقتِ الدكاكين الفائحة منها شتى الروائح، وتلك الساحة الصغيرة المنصوبة بها (دوارف أبو علي، ولعبة أم الحصن) تتذكرين كم استمتعتِ بها وصته الثخين يغني (أم الحصن دارت زقت ولا بالت)**"[٤]. وقدْ جاءتْ هذهِ الصورةُ كحسرةٍ على الأيامِ الجميلةِ الضائعةِ؛ لتشحنَ نفسَها ببعضِها بالحقدِ على أمِّها أيضًا.

لقدْ حاولتِ الساردُ (لبنى) الكبيرةُ أنْ ترسمَ لأبيها والخادمةِ (مسعودةَ) صورةً مشرقةً حنونةً في أكثرِ مِنْ مرةٍ، كقولِها: "**حضن مسعودة كان الأرض الآمنة بعد أن عصفت الرعود وأطاحت بأساسات البيت القديم. مارست دور الأمومة بجدارة، منساقة بذلك الحب الكبير الذي حملته لأمكِ وجدتك. وهبتكِ حنانًا عوضك فراق الأم. ووهبك أبوكِ سنوات عمره، ما كنتِ قادرة خلالها أن تتلمسي رؤوس جراحه التي اجتهد أن يخفيها لعل الصبر يلئمها ويشفيها... اختار أن**

---

(١) خذها لا أريدها، ص٥٨-٥٩.

(٢) السابق، ص٩٠.

(٣) السابق، ص٤٨.

(٤) السابق، ص٣٣.

يترهْبن في محراب طفولتكِ، دللكِ أحبك حبين... كان يرتب لكِ فراشكِ، يخطف المشط من مسعودة ليمشطك، ويمسك بالخيط والإبرة ليعيد تركيب أزرارٍ سقطت من فستانك"[١].

وفي المقابلِ رسمَتْ صورةً قاتمةً قاسيةً للأمّ، كقولِها: "**كنتِ تتأملين أن تهرع نحوك تتمسك بكِ وتصر على بقائكِ في حضنها. أو تزرع قبلات وداع على وجهك الملون بعفار اللحظة. لكنها لم تحرك ساكنًا. طفولتك غير المؤهلة بالوعي التقطت صرامة العناد على وجهها**"[٢]. استمرارًا للنهجِ الذي سلكتْهُ السارِدُ (لبنى) الكبيرةُ في إبرازِ الأمّ بثوبِ القسوةِ؛ ليكونَ عذرًا مقبولًا لهَا عندَ المتلقي؛ لِئَلَّا يصفَها بالقسوةِ والعقوقِ.

(١) خذها لا أريدها، ص٥٤.

(٢) السابق، ص٣٠-٣١.

الفصل الثالث

شـــــعريـــــــة اللـــــــــــغة

المبحث الأول- قيمة اللغة في النسيج الروائي

المبحث الثاني- شعرية لغة الوصف

المبحث الثالث- شعرية لغة السرد

المبحث الرابع- شعرية لغة الحوار

المبحثُ الأولُ

قيمةُ اللغةِ في النسيجِ الروائيّ

إنَّ الخروجَ عَنْ عباءةِ الروايةِ التقليديةِ هوَ أحدُ أشكالِ التجديدِ في الروايةِ المعاصرةِ، خاصةً في "العقودِ الثلاثةِ الأخيرةِ منَ القرنِ العشرينَ"(١). "ولعلَّ الأداةَ التي آزرتْ قصصَ هذا الجيلِ لتحقيقِ هذا التحولِ الفنيّ هيَ اللغةُ بكلِّ مستوياتِها"(٢).

ويرى (رولان بارت) أنَّ اللغةَ هيَ العنصرُ الذي يتحددُ بهِ الأدبُ –وليسَ الروايةَ فقطْ– على وجهٍ مخصوصٍ. وهوَ العنصرُ الذي قامتِ الشكلانيةُ الروسيةُ بعزلِهِ ومعالجتِهِ بـ(اسمِ الأدبيةِ)، و(ياكبسون) باسمِ (الشعرية)(٣)؛ فغدتِ الروايةُ في نظرِهِمْ فنًّا قوامُهُ اللغةُ؛ وانتقلَ الاهتمامُ –على إثْرِ ذلكَ– مِنَ الاهتمامِ بأحداثِ الروايةِ وشخصياتِها في الروايةِ التقليديةِ إلى الاهتمامِ باللغةِ في الروايةِ الجديدةِ، التي صارَتْ "صياغةً بنائيةً مميزةً بهَا، تولدُ الحكايةُ مختلفةً ومفارقةً لمرجعِها حتى لكأنَّ لا وجودَ لهذهِ الحكايةِ خارجَ روايتِها. ومعنى هذا أنَّ ما يحددُ هُويةَ الروايةِ هوَ رِوائيتُها، أيْ تميزُها كشكلٍ روائيٍّ فنيٍّ. ولئنْ كانَ هذا التمييزُ لا يتحددُ بالنظرِ إلى مجموعِ التقنياتِ التي يتوسلُها الخطابُ الروائيُّ. فإنَّهُ لا يتحددُ كذلكَ بالنظرِ إلى الحكايةِ وحدَها. لنقلْ باختصارٍ: إنَّ التمييزَ يتحددُ بالنظرِ إلى اللغةِ الروائيةِ منْ حيثُ قدرتُها على رفعِ ما تحكيهِ إلى لغةٍ تُوحي بأكثر مِنَ الحكايةِ، وبأبعد مِنْ مكانِها ومرجعِها، أوْ بأبعد مِنَ الحادثةِ وشخوصِها الفاعلينَ"(٤).

وقدْ حدا هذا الاهتمامُ الكبيرُ بلغةِ الروايةِ النقادَ إلى القولِ بأنَّ الروايةَ تقومُ على "عاملَيْنِ أساسيَّيْنِ يصعبُ أنْ تُحقّقَ نجاحًا دونَهما...، والعاملانِ همَا: اللغةُ والتاريخُ. وهذان العاملانِ

---

(١) الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية، علي محمد المومني، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، ٢٠٠٩م، ص٢٠٣.

(٢) مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، ص٣١.

(٣) انظر: هسهسة اللغة، رولان بارت، ترجمة: منذر عياش، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٩٩م، ص١٦٦.

(٤) فن الروايةِ بين خصوصيةِ الحكايةِ وتميزِ الخطابِ، يمنى العيد، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٨م، ص٥٦.

الأساسيانِ يستدعيانِ العديدَ منَ العواملِ الجزئيةِ التي تُعززُ وجودَ كلٍّ منْها، مثل الشخصياتِ والزمنِ الروائيِّ..."[١]؛ لأنَّ –في نظرِهِمْ– البعدَ اللغويَّ هوَ البؤرةُ التي تنطلقُ منْها الأبعادُ الأخرى وترتكزُ عليْها...، فاللغةُ القصصيةُ تضمُّ البنيةَ القصصيةَ، ويتشكلُ منْها النسيجُ القصصيُّ كلُّهُ[٢]؛ فأضْحتِ اللغةُ الروائيةُ بعدَ أنْ كانتْ مجردَ ناقلةٍ للمحتوى فقطْ "مادةَ الأديبِ وأداةَ تعبيرِهِ عمَّا يريدُ قولَهُ. وحتى يتمكنَ الكاتبُ مِنْ إيصالِ فنّهِ والإجادةِ فيهِ، لا بدَّ أنْ يتوفرَ لديهِ إلمامٌ كاملٌ وواعٍ باللغةِ التي يكتبُ بهَا، إضافةً إلى موهبتِهِ، وبقدرِ ما يتمكنُ الكاتبُ مِنْ لغتِهِ يتسعُ له مجالُ اختيارِ الأوفقِ منَ الجملِ والعباراتِ والحواراتِ، وينجحُ في أسلوبِهِ ولغتِهِ"[٣].

لقدْ ميَّزَ الأدباءُ والنقادُ –بعدَ أنْ حظيَتِ اللغةُ باهتمامِهِمِ الكبيرِ– بينَ لغتيْنِ منْ لغاتِ الكتابةِ: لغةٍ عاديةٍ يتوسلُ بها لتوصيلِ المعنى، أيْ أنَّها مجردُ وسيلةٍ (أداةٍ) فقطْ لا غايةً في ذاتِها، ولغةٍ شعريةٍ تتمتعُ بخصائصِ لغةِ الشعرِ –مستفيدةٍ منْ نظريةِ الأجناسِ الأدبيةِ– وهيَ لا تأتي كمجردِ وسيلةٍ لنقلِ المعنى؛ بلْ تأتي غايةً في ذاتِها أولًا، ثمَّ لِمَا تحملُهُ منْ معنىً ثانيًا. وبعدَ هذا التمييزِ دعُوا الكتّابَ إلى استعمالِ اللغةِ الشعريةِ في إبداعاتِهِمِ الروائيةِ والقصصيةِ؛ لأنَّ "مسألةَ الشعريةِ في الروايةِ الحديثةِ –عندَهُمْ– أضحتْ مسألةً محسوسةً؛ بلْ منْ ملامحِ الحداثةِ الأدبيةِ"[٤].

لذلكَ كثُرتْ تعريفاتُ المشتغلينَ بالأدبِ وتفسيراتُهُمْ حولَ اللغةِ الشعريةِ ؛ لتحديدِ ماهيَّتِها، وتوضيحِ كنْهِها، وسبرِ أغوارِها؛ ممَّا ييسرُ على الروائيينَ استيعابَها الاستيعابَ الكاملَ فيوظفونَها في إبداعاتِهم خيرَ توظيفٍ. ومنْ هذهِ التعريفاتِ أنَّ اللغةَ الشعريةَ "تصويريةٌ، ليستْ جافةً خشنةً، كمَا تعني أنْ تكونَ الألفاظُ محمَّلَةً بشحناتٍ عاطفيةٍ تنفثُها في تراكيبِ الجملِ وتحملُها الجملُ أيضًا حينما تتراوحُ بينَ القِصرِ والطولِ، والأساليبِ الخبريةِ والأساليبِ الإنشائيةِ، وأن تشيَ الجملُ

---

(١) نحو دراسة تأصيلية للرواية الفلسطينية المعاصرة، صالح أبو إصبع، منشورات مركز أوغاريت للنشر والترجمة، ط١، ٢٠٠٠م، ص٧٧.

(٢) انظر: القصة القصيرة في فلسطين والأردن –منذ نشأتِها حتى جيل الأفق الجديد، محمد عبيد الله، وزارة الثقافة، عمان– الأردن، ٢٠٠١م، ص٢٥١.

(٣) الفن الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا –دراسة–، علي عودة، المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي، رام الله، فلسطين، ٢٠٠٣م، ص١١١.

(٤) قراءات نصية في روايات أردنية، طراد الكبيسي، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان– الأردن، ٢٠٠٠م، ص٢٠.

أيضًا، وتصرحَ أحيانًا أخرى حسَبَ حاجةِ (فِعْلِ القصّ)"[١]. وذهبَ (أدونيس) إلى أنَّ "اللغةَ الشعريةَ تكشفُ عنِ الإمكانِ أوْ عنِ الاحتمالِ، أيْ عنِ المستقبلِ، وبأنَّ المستقبلَ لا حدَّ لهُ، وبأنَّ اللغةَ الشعريةَ تَبَعًا لذلكَ تحويلٌ دائمٌ للعالمِ وتغييرٌ دائمٌ للواقعِ وللإنسانِ"[٢]، "وهذه وجهةُ نظرٍ صحيحةٌ منْ زاويةِ أنَّ اللغةَ الشعريةَ تفتحُ بابَ التأويلِ على كلِّ الاحتمالاتِ، وتخترقُ المنطقةَ والفكرَ والعقلَ، وتخلطُ الرمزَ وحقيقتَهُ؛ ليتناولَ معانيَ بعيدةً، أوْ قريبةً عنِ المعنى المرادِ. فاللغةُ الشعريةُ هيَ لغةُ الإيحاءِ والخلقِ والغموضِ والرمزِ، لا لغةُ الوضوحِ والشرحِ"[٣]؛ "لذلك تنفرُ اللغةُ الأدبيةُ منَ التقريرِ والتعميمِ والمباشرةِ"[٤].

إنَّ سببَ استبدالِ اللغةِ الشعريةِ في الروايةِ باللغةِ العاديةِ لا يرجعُ فقطْ إلى الحداثةِ أوِ التمردِ على الواقعِ فحسْب؛ بلْ يرجعُ أيضًا إلى سببٍ آخرَ، وهوَ "التعبيرُ عنِ الذاتِ الذي أصبحَ هدفًا رئيسًا في الربعِ الأخيرِ منَ القرنِ العشرين يسعى إليهِ المبدعون. هذا التعبيرُ الذاتيُّ لا يمكنُ أنْ يصلَ إلى مستوىً مؤثرٍ إلا باستخدامِ القاصّ للغةِ الشعريةِ؛ لقدرتِها على اختراقِ أعماقِ النفسِ والتعبيرِ بالتصريحِ والإيحاءِ والرمزِ عنْ أسرارِ هذا الإنسانِ الذي أصبحَ مشغولًا بالهمومِ معَ الشعورِ بالانسحاقِ والتلاشي، خاصةً الإنسانُ العربيُّ الذي يشعرُ بالإحباطِ والهزائمِ المتكررةِ والظلمِ والطغيانِ عليْهِ وعلى أمتِهِ، فجعلَهُ هذا كلُّهُ ينزوي بعيدًا شاكيًا أشجانَهُ، واصفًا آمالَهُ جراءَ التغيراتِ الاجتماعيةِ والثقافيةِ والسياسيةِ"[٥].

وتُعدُّ (ليلى العثمان) واحدةً من كتَّابِ هذا الجيلِ الجديدِ، الذينَ تمرَّدُوا على رتابةِ التقليدِ، وتجاوزوا القواعدَ الأدبيةَ الموروثةَ، فاتخذتْ منَ اللغةِ في قصصِها ورواياتِها متكأً لهَا، ففجَّرَتْ مِنْ لغتِها لغاتٍ أدبيةً متشابكةً، أكْسبتْ بهَا رواياتِها جمالًا بارعًا، وأناقةً متألِّقةً، تُسْحرُ لبَّ قارئِها

---

(١) جماليات القصة القصيرة –دراسات نصية–، حسين علي محمد، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م، ص٦٧.

(٢) الثابت والمتحول بحث في الاتباع والابداع عند العرب (٣–صدمة الحداثة)، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩م، ص٢٩٤.

(٣) الحداثة والتجريب، ص٢٥٩.

(٤) نجيب محفوظ: الرؤية والأداة، عبد المحسن طه بدر، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٨٤م، ص٩٣. (نسخة الكترونية)

(٥) الحداثة والتجريب، ص٢٠٤، وص٢١١.

وتستهوي عقلَهُ وهواهُ، وتُغرقُهُ في بحورِها –أيْ لغةُ الروايةِ– المضيئةُ لأفكارِ الروايةِ، ناسيًا أحداثَها وشخصياتِها، متعلِّقًا –بالكليةِ– بأسوارِ اللغةِ المنبهرَ والمسجونَ فيها.

إنَّ "شعريةَ نصٍّ مَا، هيَ نتاجٌ لتفاعلٍ كميٍّ وكيفيٍّ دقيقٍ بينَ مختلفِ مكوناتِهِ وأجزائِهِ ما قلَّ منْها وجلَّ. والنصُّ الإبداعيُّ لذلك يُؤخذُ بقضِّهِ وقضيضِهِ، كلًا لا يتجزأُ. لكنْ أيةُ مقاربةٍ نقديةٍ، كمَا يقول (جان بيير ريشار)، لا يمكنُ أنْ تكونَ إلا جزئيةً وافتراضيةً ومؤقتةً"(١).

فشعريةُ السارِدِ مثلًا وثيقةُ الصلةِ بشعريةِ الزمانِ، وشعريةِ المكانِ، وشعريةِ اللغةِ، وباقي عناصرِ الروايةِ، فنتاجُ مجموعِها – لا واحد أوْ مجموعة من عناصرِها– يساوي العملَ الأدبيَّ، وإذا كانتْ عناصرُ العملِ الأدبيِّ متداخلةً ومتشابكةً ولا يمكنُ الفصلُ بيْنها إلا كإجراءٍ منهجيٍّ لتسهيلِ المقاربةِ، فمنْ بابِ أولى أنْ يكونَ أجزاءُ العنصرِ الواحدِ أكثرَ تشابكًا وترابطًا، كعنصرِ اللغةِ، الذي يتألفُ منْ لغةِ الحوارِ، ولغةِ السردِ، وغيرِهما.

لهذا ارتأَى الباحثُ أنْ يدرسَ شعريةَ اللغةَ في ثلاثةِ مباحثَ: شعريةِ لغةِ الوصفِ، وشعريةِ لغةِ السردِ، وشعريةِ لغةِ الحوارِ.

(١) لقاء الرواية المصرية المغربية –قراءات– (صخب البحيرة وشعريتها لمحمد البسطامي)، نجيب العوفي، الإشراف الفني والغلاف: محمود القاضي، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨م، ص٩٥.

المبحثُ الثاني

شعريةُ لغةِ الوصفِ

لمْ يكنْ للوصفِ في النثرِ القصصيّ اهتمامٌ كبيرٌ إلى وقتٍ قريبٍ، سواءٌ لدى الأدباءِ أوِ النقادِ؛ إذْ عُدَّ "لفترةٍ طويلةٍ أحدَ ميادينِ الشعرِ الأكثرَ خصوصيةً وخصوبةً. فمنْ خلالِهِ يتمُّ التعبيرُ عنْ حالِ الشاعرِ أوْ حالِ موضوعِهِ، وإنَّما منْ خلالِهِ أيضًا يجري تأكيدٌ على فحولةِ الشاعرِ وتفوقِهِ...، بيدَ أنَّ النثرَ القصصيَّ القديمَ، أكانَ دينيًّا أوْ إخباريًّا أوْ شعبيًّا لمْ يعطِ الوصفَ هذا الاهتمامَ الخاصَّ. فالأهميةُ فيهِ معطاةٌ للحكايةِ والسردِ؛ لذكرِ الحوادثِ والأفعالِ ونسقِ تركيبِها"[1].

ولكنْ بعدَ ظهورِ نظريةِ تداخلِ الأجناسِ الأدبيةِ. ودخولِ الشعريةِ إلى النثرِ، بدأَ الاهتمامُ باللغةِ، ومنْ ذلكَ لغةُ الوصفِ الذي أصبحَ مطلوبًا لذاتِهِ بعدَ أنْ كانَ مجيئُهُ خدمةً لأغراضٍ أخرى، فأصبحَ الوصفُ كغيرِهِ مِنْ مشكِّلاتِ الروايةِ –السارِدِ، والأحداثِ، والشخصياتِ، وغيرِهِمْ– عنصرًا مهمًّا لا يمكنُ الاستغناءُ عنْهُ؛ لأنَّنَا لا يمكنُ لنَا أنْ نفهمَ الروايةَ فَهْمًا واعيًا وكاملًا إلا مِنْ خلالِهِ، ومنْ خلالِ المشكِّلات الأخرى الرئيسةِ.

وقدْ أعطتِ الكاتبةُ الوصفَ اهتمامًا خاصًّا خاصةً في لغتِهِ، وهذا ما سنوضحُهُ في الصفحاتِ الآتيةِ.

- ***لغةُ الوصفِ بينَ الفصحى والعاميَّةِ***

لقدْ جاءَ الوصفُ باللغةِ الفصحى فقطْ، ولمْ يأتِ باللغةِ العاميَّةِ على الإطلاقِ في الرواياتِ الخمسِ كلِّها، ومثالُ ذلكَ: "**أمي الجميلة مسجاة أمامي على اللوح الخشبي بعد أن ثابت روحها إلى السكينة. عارية إلا من تواريخ حياتها المغموسة بعصائر الحزن ونتفٍ من الفرح.**

أتأمل سكونها.. خيوط النور تتلألأ على وجهها الذي لم تدبّ إليه صفرة الموت بعد. عيناها مسبلتان كأنهما تغطان في نوم مؤقت، جسدها المستور بالغطاء الأبيض لا ترفُّ به

---

(١) أبحاث في النص الروائي العربي، سامي سويدان، دار الآداب، بيروت– لبنان، ط١، ٢٠٠٠م، ص١١٦–١١٧.

شعرة. بجانب اللوح الخشبي عدة الغسول: (طاسة السدر)، (صابونة الرقي)، ليفة، مشط خشبي، خرطوم الماء موصول بثغر الحنفية بانتظار أن يبدأ فقده"[١].

ولكنْ لا يعني ذلكَ أنَّ ألفاظَ الوصفِ كلَّها جاءتْ فصيحةً؛ بلْ جاءَ بعضُها –وهوَ قليلٌ جدًا– بلغةٍ أجنبيةٍ، وبعضُها الآخرُ بلغةٍ عاميةٍ، وهذهِ الألفاظُ هيَ أسماءٌ فقطْ، أغلبُها أسماءُ محسوساتٍ، ومثالُهُ: وصفُ الساردِ (نادية) لفستانِ فرحِها "**كنتُ لا أزال مقمطةً بثوبِ عرسي الأثقل من أكياس الرمل، مئات من حباتِ اللؤلؤ والستراس البارق مشغولةً فوق قماشته الساتان دوشيس. ذيله الطاووسي يمتد خلفي خمسة أمتار مرصوصة هي الأخرى بحباتٍ أكبر. تحيط كأشعة شمس بورود من الأورغانزا محشوة بالفصوص الفضية. رأسي أيضًا يثقله التاج الماسي الذي يشع متأثرًا بأنوار الثريا الكريستالية المتدلية فوقي كخيمة من شوك. موزعة بريقها على الأرض والجدران المكفَّنة بورق فخم. جسدي غير معفي من الأثقال: عقد، إسورة، ساعة، قرطان، وخواتم الباجيت**"[٢].

فالألفاظُ الأجنبيةُ: (الستراس، والساتان، ودوشيس، والأوغانزا، وإسورة، والباجيت) هيَ أسماءٌ لمحسوساتٍ، وعددُها قليلٌ جدًا بالنسبةِ إلى عددِ الألفاظِ الفصيحةِ.

ومثالُ الألفاظِ العاميَّةِ "**وفوق الطاولة تتناثر أوراق (الجنجفة)، باكيت سجائر، وصحن به بقايا (بيذان). (في الحاشية: الجنجنفة: الشَّدَّة، والبيذان: اللوز الجاف)**"[٣].

فالألفاظُ (بيذان، والجنجفة) منْ ألفاظِ اللهجةِ الكُوَيْتِيَّةِ، وهيَ أيضًا قليلةُ العددِ جدًا بالنسبةِ إلى الألفاظِ الفصيحةِ، وهيَ أيضًا أسماءٌ لمحسوساتٍ.

- ***لغةُ الوصفِ التقريريةُ***

ويأتي الوصفُ أحيانًا بلغةٍ تقريريةٍ خاليةٍ منَ الشعريةِ، ومثالُهُ: "**مرتبكًا وقف معيوف يتأمل. حوش فاخر ينم عن ذوق رفيع في توزيع أحواض النبات. الليوان مزخرفة جدرانه من الأسفل حتى المنتصف بمكعبات البورسلان الصغيرة الملونة. في وسط الحائط تصدرت سجادة**

---

(١) خذها لا أريدها، ص٥.

(٢) صمت الفراشات، ص١٣-١٤.

(٣) خذها لا أريدها، ص٧٤.

مخملية فيها رسم لغزلان أمام جدول ماء. في الناحية اليمنى للسجادة علقت حدوة حصان فيروزية كبيرة وناحية اليسار مرآة ذات إطار ذهبي ثخين. ولها قاعدة رصت عليها زجاجات صغيرة ملونة ومبخرة. ومرشًا من الفضة. باقي الجدران توزعت عليها مسابح كبيرة وألعاب ذات أردية فاقعة الألوان بكشاكش متعددة"(١).

فاللغةُ واضحةٌ، وخاليةٌ منْ أيّ تعقيدٍ لغويٍ أوْ أسلوبيّ، وشبهُ خاليةٍ مِنَ التشبيهاتِ والاستعاراتِ، وعادةً ما تأتي اللغةُ التقريريةُ معَ الوصفِ البانوراميّ "الذي تلتقطُهُ العينُ الواصفةُ على صورةِ مسحٍ حركيّ، محاولةً تقديمَ رؤيةٍ شاملةٍ ومختصرةٍ للموصوفِ، بتشابهٍ كبيرٍ معَ ما تقومُ بهِ عدسةُ الكاميرا السينمائيَّةِ، عندمَا تأخذُ اللقطاتِ الطويلةَ الكاشفةَ، وتتبعُها بلقطاتٍ قريبةٍ متنقلةٍ، تُظهرُ حيثياتِ الوصفِ"(٢).

لأنَّ الوصفَ البانوراميَّ وصفٌ تكامليٌّ وليسَ انتقائيًّا، ويأتي موضوعيًّا دقيقًا لا يتحكمُ بِه مشاعرُ الواصفِ؛ لهذا تأتي لغتُهُ تقريريةً، ومثلُهُ أيضًا: "**أم وسمية مربوعة القامة، وشعرُها غزير أجعد، تفرقه دائمًا من الوسط وبعض شعيرات بيضاء... أم وسمية لها وجه مستدير وجبين عريض، أنفها دقيق وثمة شامة ناتئة ترقد عند حاجبها الأيسر، فمها جميل.. شفتان مكتنزتان مضمومتان**"(٣).

فاللغةُ هنا واضحةٌ وصريحةٌ، وخاليةٌ منَ اللغةِ الشعريةِ ومِنْ مكوناتِها: التشبيهاتُ والاستعاراتُ؛ لأنَّ الساردَ (عبدَ اللهِ) لمْ يعطِ لمشاعرِهِ الحقَّ في التدخلِ في الوصفِ؛ لذا جاءَ الوصفُ موضوعيًّا دونَ تأثيرٍ أوِ انتقاءٍ.

---

(١) العُصْعُص، ص١٣٧.

(٢) ثنائيات إدوار الخراط النصية –دراسة في السردية وتحولات المعنى–، أحمد خريس، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، ط١، ١٩٩٨م، ص٩٧.

(٣) وسْمية تخرج من البحر، ص٧٩.

- ***شعريةُ لغةِ الوصفِ***

ويأتي الوصفُ –في أحيانٍ أخرى– بلغةٍ مشحونةٍ بالشعريةِ، ومليئةٍ بـ"صورٍ بلاغيةٍ مستقاةٍ مِنَ الواقعِ وعناصرِهِ، وإنْ كانَ بعضُها يبدو طريفًا غيرَ مسبوقٍ"(١). وسببُ طرافتِهِ إمَّا في كونِها صورةً جديدةً، أوْ في غرابةِ تأليفِ عناصرِها غيرِ المتجانسةِ بنسقٍ محكمٍ أنيقٍ وبديعٍ.

وحتى نصلَ إلى هذه اللغةِ الشعريةِ في الرواياتِ لا بدَّ أنْ يكونَ "موقفُ الراوي قريبًا مِنْ موقفِ الشاعرِ مِنْ حيثُ مجاوزةِ اللغةِ إلى ما وراءِ غايتِها الأولى: التواصل. ولكنَّها مجاوزةٌ محدودةٌ"(٢). بحيثُ لا تنسلخُ عنِ الروايةِ ودلالتِها؛ بلْ تكونُ كمَا أسْلفْنا سابقًا جزءًا لا يتجزأُ منْ مشكِّلاتِ الروايةِ المحدِّدةِ لدلالتِها.

إنَّ ما يميزُ الوصفَ في الروايةِ الجديدةِ– كمَا قلْنَا آنِفًا– لغتُهُ الشعريةُ؛ لهذا سيكتفي الباحثُ بدراسةِ بعضٍ منَ الأمثلةِ على ذلكَن دونَ أنْ يخوضَ في تفاصيلَ، كمَا تطرَّقَ إليْها في المبْحثَيْنِ السابقينِ؛ تحاشيًا للتكرارِ والإطالةِ.

ومثالُ لغةِ الوصفِ الشعريةِ: "**لم يتباطأ المصعد بنا، كان وهو يرتفع أشبه بجناح طير خرافي يحملني إلى السماء السادسة ثم يفتح لي باب جنتي الصغيرة.**

اندفعت إلى الزجاج الممتد بطول الصالةِ وعرضِها، كان بهيًا دافئًا وكأن الشمس اختبأت فيه ولم ترحل. ألصقت وجهي به، رسمت أنفاسي دائرة من البخار. مسحتها وأرسيت نظري نحو البحر، كان شديد الإثارة. هائجًا، ترقص أمواجه وكأنها تحتفل بقدومي. أذرع النخيل المرصوصة على الرصيف المحاذي للبحر تدفعها الريح تجاهي فأحس بها تهديني تحيتها وعطر قلبها، والرمل اللامع يعدني بأن يكون سريرًا ناعمًا لأحلامي. تطايرت في الشقة مثل فراشة لا تدري أين تحطّ..."(٣).

---

(١) حوار مع الرواية المعاصرة في مصر وسورية، حلمي محمد القاعود، إشبيلية للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق– سورية، ط١، ١٩٩٧م، ص١١٩.

(٢) الكتابة بأوجاع الحاضر –دراسات نصية في الرواية الأردنية–، نبيل حداد، أمانة عمان الكبرى، عمان، ط١، ١٤٢٤هـ–٢٠٠٣م ص١٨٣.

(٣) صمت الفراشات، ص١٠٨–١٠٩.

تأتي اللغةُ الشعريةُ في الغالبِ معَ الوصفِ النابعِ منْ مشاعرَ جياشةٍ يصفُ هذهِ المشاعرَ، أوْ ما يحيطُ بالواصفِ مِنْ محسوساتٍ وأشخاصٍ.

ففي المثالِ السابقِ جاءَ الوصفُ نابعًا مِنْ حالةِ الفرحِ الطاغيةِ التي أسِرَتِ الساردَ (ناديةَ)؛ بسببِ تخلصِّها منْ ظلمِ زوجِها العجوزِ، وامتلاكِها (روفًا) في عمارتِها الجديدةِ.

لمْ تستطعْ (ناديةُ) أنْ تُبقيَ على فرحتِها حبيسةَ الضلوعِ، فثارتْ، وصدَّرتْ ثورةَ فرحتِها إلى ما حولَها (الروف) بكلِّ مكوناتِهِ، وما يُحيطُ ويلحقُ بِهِ. فكانَ المصعدُ أولَ الثائرينَ المشاركينَ فرحةَ (ناديةَ)؛ فتحوَّلَ بشجاعتِهِ –وشوقِهِ إلى الحريةِ التي لا حدودَ لهَا، والسعادةِ الدائمةِ (الجنةِ)– إلى جناحِ طيرٍ خرافيٍّ في قوتِهِ وسرعتِهِ التي تُشْبِهُ سَرعةَ عفريتِ (سليمانَ) – عليه السلام–. ولأنَّ السعادةَ تمقتُ الانتظارَ، و(ناديةُ) ذاهبةٌ إليْها؛ فهي بحاجةٍ ماسَّةٍ إلى مركبةٍ تطيرُ بهَا بسرعةٍ خرافيةٍ إلى السعادةِ.

وقدِ استعانتِ الكاتبةُ لرسمِ هذهِ الصورةِ البديعةَ بتشبيهِ المصعدِ بجناحِ طائرٍ؛ لاشتراكِ السرعةِ بينهمَا، وبالاستعارةِ التصريحيةِ في لفظةِ (السماءِ) وقصدتْ بهَا الطابقَ السادسَ؛ واختارتِ السماءَ السادسةَ لأنها آخرُ مكانٍ يمكنُ أنْ يصلَ إليهِ المخلوقاتُ، فأرادتْ أنْ تهربَ منَ الظلمِ إلى أبعدِ مكانٍ يمكنُ أنْ تصِلَ إليهِ.

أمَّا زجاجُ الصالةِ فكانَ بهيًّا كملكٍ واقفٍ أمامَ جنودِهِ وقفةَ الواثقِ بنفسِهِ، دافئًا كأنَّ الشمسَ قدِ اختبأتْ فيهِ ولمْ ترحلْ، ولا يحقُّ لهَا أنْ ترحلَ؛ لأنَّ (ناديةَ) متلهفةٌ إليْها، محتاجةٌ إلى حضنِها ودفئِها الذي فقدتْهُ سنواتٍ طوالٍ في قصرِ العجوزِ الباردِ، هذا منْ ناحيةٍ، ومِنْ ناحيةٍ أخرى فإنَّ الشمسَ رمزٌ للحريةِ، التي تُشعُّ حريتَها إلى العالمِ بكاملِ إرادتِها دونَ أنْ يوقفَها أحدٌ، قدْ جاءتْ إلى بيتِ (ناديةَ) لتشاركِها فرحتَها بحريتِها، وكأنَّ الرئيسَ يباركُ المرؤوسَ نجاحَهُ.

وقدْ شبَّهتِ الزجاجَ برجلٍ ذي طلةٍ بهيةٍ، وجعلتِ الشمسَ رجلًا يختبئُ في بيتِها.

وللبحرِ ألفُ حكايةٍ وحكايةٍ معَ (ليلى العثمان)؛ فيكادُ لا تخلو روايةٌ منْ رواياتِها الخمسِ إلا وللبحرِ حكايةٌ معَها، أوْ على الأقلِّ ذكرٌ لهُ. والبحرُ عندَها هوَ الحضنُ الدافئُ الذي لا تملُّهُ، هوَ القلبُ الحنونُ الذي تمتدُّ أذرعُهُ؛ لتربتَ عليْها؛ فتنامَ في أعماقِهِ نومَ المحرومِ مِنْ راحةِ البدنِ. وعلى الرَّغمِ منْ جبروتِ البحرِ وعظمتِه، فقدْ أبى إلا أنْ ترقصَ أمواجُهُ معَها فرَحًا بقدومِها

وبحريتِها، فهوَ لا يبخلُ عليْنا، ويُعطينا ما نرومُ بهِ حينَ نقفُ أمامَهُ لنسافرَ بأنفسِنا إليهِ حينَ تحبسنُا الهمومُ، فكيفَ لوْ أتيْناه أحرارًا، أفلا يفرحُ بحريتِنا ويشاركنُا فرحتَنا؛ فيطربُ لذلكَ ويرقصُ معنَا.

والنخلُ الباسقُ المرصوصُ على الرصيفِ المحاذي للبحرِ، الناظرُ دومًا إليهِ، المشبَّعُ منْ حريتِهِ، المنتعشُ بهَا، والمدركُ لأهميتِها، جاءَ يركضُ إلى (ناديةَ) فرحًا بحريتِها؛ ليهديَها تحيتَهُ إعلانًا منْهُ بأنَّها قدِ انضمَّتْ إلى نادي الحريةِ والأحرارِ، وكانتِ الهديةُ رملَ البحرِ الناعمَ؛ ليكونَ سريرًا ناعِمًا لأحلامِها ولحريتِها.

إنَّ مشاركةَ المصعدِ والزجاجِ والشمسِ والبحرِ وأمواجِهِ والنخيلِ والرملِ، واحتفاءَهُمْ بهَا، جعلتْها لا تحتملُ فرحتَها؛ فأصبحتْ كالفراشةِ المجنونةِ تطيرُ في الشَّقةِ لا تدري مِنْ شدةِ فرحتِها أينَ تهبطُ وتسكنُ.

ومثالٌ آخرُ على شعريةِ اللغةِ الوصفيةِ، ما سردَهُ (عبدُ اللهِ) عندمَا ذهبَ برفقةِ حبيبتِهِ (وسْمية) إلى البحرِ، الذي تحوَّلَ طفلًا كبيرًا؛ خفيةً للجلوسِ معًا عشَّاقًا أمامَهُ.

"آآه... **عطشان يا بحر الهوى، ولهان يا بحر الهوى. ها هو ذا في حضنِ الليل.. طفلٌ كبيرٌ تتثاءب أصدافُه وأعشابُه على الشاطئ فتصيرُ مثل عقودٍ تحيط بعنقِه، وأساور تزيّن معصميه، هو ذا يفرح وينتعشُ ويرتجفُ رجفةً حنونةً كأنه يُحيّينا، كأنّ له ألفَ ذراعٍ تمتدُّ لتحتوينا وتهدّئَ من روعِنا، كأنَّ ثغرَه الضاحكَ يزفُّ إلينا زغرودةً كتمها سنواتٌ بانتظار ليلةَ زفاف تأخّرت عن موعدِها**"(١).

همَا في حضنِ البحرِ، والبحرُ في حضنِ الليلِ الدافِئِ، وما التجآ إليهِ إلا ليحميَهُما منْ عيونِ الناسِ وكلامِهِمْ، وهربًا منْ حضنِ المجتمعِ الظالمِ في نظرِهِمِ الذي أوجدَ الفروقاتِ بينَ (أولادِ تسعة شهور)، فحرّمَ على الفقيرِ الارتباطَ بامرأةٍ غنيةٍ، كـ(عبدِ اللهِ)، إلى حضنٍ أكبرَ أمنًا وأكثرَ دفْئًا؛ ليكتملَ بدرُ لقائِهما العشقيّ. وتشبيهُ الليلِ بالأمِّ ذاتِ الحضنِ الدافئِ استعارةٌ مِنَ الاستعاراتِ المكنيةِ التي تُستخدمُ في لغةِ الوصفِ الشعريةِ كثيرًا.

---

(١) وسْمية تخرج من البحر، ص١٣٠.

(طفلٌ كبيرٌ تتثاءبُ أصدافُه وأعشابُه)، لفظةُ (الطفلِ) استعارةٌ تصريحيةٌ يُقصدُ بهَا البحرُ. **(تتثاءب أصدافُه وأعشابُه)** استعارةٌ مكنيةٌ؛ حيث شُبَّهَ الصدفَ والعشبَ بالإنسانِ النعسانِ المتثائبِ.

ما أجملَ اجتماعَ (الليلِ، والطفلِ، والتثاؤبِ) التي رسمتْ صورةً بريئةً للبحرِ، هادئةً ناعمةً دافئةً كدفءِ الطفلِ، وما أجملَ الطفلَ وهوَ يتثاءبُ، ويقاومُ النُعاسَ؛ لانشغالِهِ بأمرٍ مفرحٍ ومهمٍ لا يريدُ أنْ يبتعدَ عنْهُ حتَّى ولوْ بالنومِ الذي يعشقُهُ الأطفالُ ويُكثرونَ منْهُ.

البحرُ طفلٌ بقلبِهِ وإحساسِهِ الصادقِ الدافئِ؛ ولكنَّهُ كبيرٌ بحضنِهِ، وعلى الرَّغْمِ مِنْ أنَّهُ يرتمي متثائبًا بحضنِ الليلِ، لينامَ ويرتاحَ مِنْ هديرِ النهارِ؛ إلا إنَّهُ رفَضَ النومَ وقاوَمَهُ انتعاشًا وفرحًا بقدومِ العاشقيْنِ (وسْميةَ وعبدِ اللهِ)، وجعلَ مِنْ أصدافِهِ وأعشابِهِ عقودًا وأساورَ زيَّن بهِ نفسَهُ لتنشرحَ عيونُ العاشقينَ، وتُسعدُ لرؤيتِهِ بزينتِهِ الكاملةِ الأنيقةِ. ولمْ يكتفِ بذلكَ؛ بلِ ارتجفَ رجفةً حنونةً ليخبرَهُما بسعادتِهِ بلقائِهما، وحيَّاهُما تحيةً كريمةً حنونةً –كمَا فعلَ معَ (نادية) في (صمتِ الفراشاتِ–.

وجاءتِ الأذرعُ كمَا في (صمتِ الفراشاتِ) بصورةٍ حنونةٍ تحمي العشاقَ منَ الوشاةِ، وتهدّئُ مِنْ روعِهم.

أمَّا البحرُ بثغرِهِ الضاحكِ للقائِهما أبَى إلا أنْ يُعلنَ عرسَهُما، ويشاركَهُما فرحتَهما بزغرودةِ ليلةِ الزفافِ، بدلَ المجتمعِ الظالمِ الذي حرَمَهُمْ أنْ يعيشوا هذهِ الليلةَ ويغرقوا في فرحتِها.

وأحيانًا تأتي بعضُ الألفاظِ تحملُ إيحاءً ومدلولًا إيجابيًا أوْ سلبيًا حسَبَ ارتباطِ إحساسِ السارِدِ بها في روايةٍ بعينِها؛ وقدْ يأتي هذا الإحساسُ مخالِفًا لشعورِ كثيرٍ منَ المتلقينَ.

ومثالُ ذلكَ لفظةُ (النملِ): "**أمي فرحت بانغماري عليها وصارت تذرّ حبات سكر على جروحي فيدب نمل الراحة إلى تجاويفِها الدامية**"[1]، فصورةُ النملِ وهيَ تتسللُ جماعاتٍ إلى الجروحِ الداميةِ يقشعرُّ لها جسدي –أنا شخصيًّا– كثيرًا؛ ولكنْ بعدَ معرفتي بارتباطِ السارِدِ (لبنى) بالنملِ ارتباطًا جميلًا عاطفيًا؛ ذهبتِ القشعريرةُ؛ فقد أُفْرِدَ للنملِ فصْلًا سُمِّيَ (حكايةَ النملِ) حكتْ

(١) خذها لا أريدها، ص١٢٣.

فيهِ (لبنى) عنْ ذكرياتِها الودودةِ معَ النملِ الذي تحبُّه حبًّا جمًّا. كقولِها: "**أنا عند أوجار النمل المتناثر باحثًا عن قوته. تسللتُ إلى المطبخ، فتشتُ عن بقايا الخبزِ اليابسِ الذي تحتفظُ به أمي لتطبخه (محروق إصبع) سحبتُ قرصًا ورحتُ أفتته له. جلستُ ومططتُ ساقيَّ وحرارة الأرضِ تلسعني فلا أكترث**"(١). وحين قتلتُ أمُّها النملَ وحرقتْه انزعجتْ منها كثيرًا، وقالتْ لها: "**– يُمَّه لأ. الله يخليكي نملي سيختنق...**

–سيحرقكِ الله بالنارِ. أنا لا أحبكِ"(٢).

وأحيانًا وبسببِ تحكمِ شعورِ الواصفِ بالموصوفِ، تتغيرُ لغةُ الوصفِ تارةً منْ لغةٍ جميلةٍ إلى لغةٍ قاتمةٍ، كوصفِ الصمتِ؛ فقدْ جاءَ بصورةٍ بهيَّةٍ جميلةٍ في قولِ الساردِ: "**وحين وضعتُ عليها آخر اللمسات جلستُ أمامَ البحر أستحم في فضائها الرحب، وأجوائها المأهولة بصمتٍ حنون غير ذلك الذي عانيت منه في القصر. هنا صار للصمتِ لون، شكل، صوت وعافية ولذة ترعشني. أحسست بصمتِ النباتاتِ عطورًا تفوحُ، صمت الجدران موسيقى ترسم عليها لوحات متحركة، صمت الأثاث أنفاس عرائس لم يفقدن بكاراتهن بعد.**

غرقتُ في صمتي. موجات البحر تتلألأ بضياء الشمس المنثور عليها غلائل شفافة"(٣).

ينبثقُ الصمتُ الحنونُ ذو التأثيرِ الإيجابيّ مِنْ كلِّ أركانِ الشَّقةِ ومكوناتِها، فصمتُ نباتاتِها عطورٌ تفوحُ وتملأُ الشَّقةَ؛ فتطربُ الجدرانُ لرائحتِها الزكيةِ فيتحولُ صوتُها نغمًا ونايًا يخطفُ الآذانَ؛ فتتحركُ بسحرِهِ أصابعُ الجدرانِ لترسمَ عليْهِ لوحاتٍ متحركةً على إيقاعِ نغماتِهِ؛ فتثيرُ الأثاثَ الذي ينقلبُ صمتُه إلى عرائس ترقصُ معَ اللوحات، وتتشممُ أنفاسُها الرائحةَ الزكيةَ، ثم تندمجُ أنواعُ الصمتِ وأشكالُه في صمتٍ واحدٍ لذيذٍ ليغرقَ فيهِ الساردُ (ناديةُ).

وفي مقامٍ آخرَ تلوّنَ الصمتُ باللونِ الأسودِ معَ الساردِ نفسِهِ (ناديةَ): "**أعلن نبرة تهديدية أنه سيعود وكأنه يخشى إن هو غادرني أنْ أتحول فراشة وأفرّ من القصر. نظرت إلى الباب.**

---

(١) خذها لا أريدها، ص٦٩.

(٢) السابق، ص٧٠.

(٣) صمت الفراشات، ص١١٢–١١٣.

تمنيت لو أنه يتجمد ولا يفتح. تأملت النافذة المغلقة وتلك الستائر المعتمة التي حجبت الدنيا بأكملها عني. ومثل دودة شبه مهروسة تعاني سكرة الموت ظللت على الأريكة عاجزة عن الحركة. كل شيء في الغرفة الفخمة يحاصرني بحبالٍ غليظة. وأحسست بصمتٍ مريب يهطل من السقف مثل بقايا رماد المواقد البائت ويتوزع في الغرفة سريعًا، يهبط على الأضواء التي لم تعد قادرة على وأد الظلام الذي غمر روحي وتمازج بأنسجتها. وددتُ لو أُفْلت صوتي، أطلق ولو صرخة واحدة تدك القصر فأواجه الفضاء حتى وإن تهت فيه، لكن حنجرتي لم تسعفني وتاه لساني حتى حسبت أنه قطعه قبل أن يغادر الغرف. ظلت كلماته تطن في أذني "عليك أن تعتادي الصمت"[1].

فالصمتُ هنَا ليسَ حنونًا كسابقِهِ؛ بلْ هوَ صمتٌ مخيفٌ وثقيلٌ كالرمادِ البائتِ الذي ملأَ الغرفةَ كلَّها سريعًا ليمنعَ بزوغَ الأضواءِ، وفكَّ حبْسِ صوتِ السارِدِ (نادية).

وقدِ اكتفى الباحثُ بالحديثِ عنِ لغةِ الوصفِ منْ حيثُ فصاحتِها وشعريتِها فقطْ، دونَ الخوضِ في التقنياتِ المساعدةِ؛ لأنَّ الباحثَ سيتطرَّقُ إليها في المبحثيْنِ الآتييْنِ.

(١) صمت الفراشات، ص١٦.

المبحثُ الثالثُ

شعريةُ لغةِ السردِ

- ***لغةُ السردِ التسجيليَّةُ***

يُستخدمُ في السردِ لغتانِ: لغةٌ تسجيليةٌ، ولغةٌ شعريةٌ. وتُسمَّى اللغةُ التسجيليةُ باللغةِ التبليغيةِ، واللغةِ المباشرةِ، واللغةِ المحايدةِ، وغيرِ ذلكَ، وهيَ اللغةُ "المُسْتَخْدَمَةُ في التاريخِ...، بحيثُ تقتربُ بقدرِ الإمكانِ منْ لغةِ الصفرِ، بكثافةِ الوعيِ فيهَا، والتركيزِ على جوهرِ الحدثِ، دونَ اعتدادٍ بالمتلقي، ودونَ محاولةِ التغليفِ بانفعالاتٍ ووجدانياتٍ معرقِلةٍ لسيرِ الخطِّ المعرفيِّ، أوْ مضلِّلَةٍ لهُ. فهيَ لغةٌ تسجيليَّةٌ بكلِّ ما تعنيهِ هذهِ التسجيليةُ"[١]. ومثالُهُ: "**في الناحية الغربية من حوش البهائم كثيرٌ من الأبواب الهندية المحفورة بأشكال دقيقة، ومزيَّنة بالزجاج الزاهي بالألوانِ. كان أبو وسمية يحضرها من الهند، ويأتي بتحفٍ خشبية من الأفيال والقرود والأبوام الصغيرة يخزنها تحت العريش في صناديق من الخشب ويغطيها حتى لا يصلها ماء المطر إلى حين أن يتمكن من بيعها هي والأبواب إلى التجار، وكانت تجارته رابحة**"[٢]. الفقرةُ واضحةٌ وسهلةٌ؛ فأسلوبُها سلسٌ خالٍ منْ تعقيداتِ التركيبِ، وألفاظُها: (**يحضرها، يخزنها، يغطيها، تجارته، رابحة،...**) مألوفةٌ للجميعِ، ولا يستغلقُ فهمَها على أحدٍ منَ القراءِ؛ لأنَّ الشرطَ في هذا النوعِ منَ اللغةِ أنْ تكونَ "واضحةً مشرِقةً لا ترتفعُ إلى التوعرِ والوحشيةِ، ولا تهبطُ إلى الركاكةِ والسوقيةِ، فهيَ رصينةٌ جزلةٌ دقيقةٌ خاليةٌ منَ التعبيراتِ الإنشائيةِ الفضفاضةِ"[٣]؛ وسببُ وضوحِ اللغةِ التسجيليةِ هوَ أنَّها –عادةً– ما تأتي في المواضعِ التي يريدُ السارِدُ فيها نقلَ الأفكارِ والأحداثِ بدقةٍ ووضوحٍ وموضوعيةٍ، خاليةٍ منْ أيِّ مشاعرَ منَ الممكنِ أنْ تؤثرَ على حياديةِ النقلِ؛ ليتساوَى القراءُ كلُّهُمُ في مستوى إدراكِ هذه الأفكارِ والأحداثِ.

---

(١) قراءات نقدية في القصة المعاصرة، ثناء أنس الوجود، دار قباء، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص٥٥.

(٢) وسْمية تخرج من البحر، ص٣٢.

(٣) دكتور يوسف عز الدين عيسى –عبقرية الفكر الروائي–، إيمان عبد الفتاح، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ١٩٩٨م، ص٦٤.

وتصلُ أحيانًا درجةُ الوضوحِ في اللغةِ إلى استخدامِ بعضِ التراكيبِ الدارجةِ بينَ العامّةِ –سواءٌ يستخدمونَها بالفصحى أوْ بالعاميةِ– بلغةٍ فصيحةٍ، ومثالُهُ: "–**يا بنت الحلال. وبنتُ الحلالِ ترفضه. فيشعر بالحقدِ عليها أنه صابر عليها ولم يتزوج بأخرى تنجب له الأولاد**"(١)، ومثلُهُ: "**تشكرني وتدعو لي أن أكبر وأجد بنت الحلال التي تخدمني**"(٢)، ومثلُهُ: "**فقد تمازجت فيها كل الخصال الطيبة. ربة بيت تصرف طاقات النهار لخدمة بيتها بغير شكوى**"(٣)، ومثلُهُ أيضًا: "**ما أصعب يتم الأم. بعد فراق أبي كانت تعوضنا عنه. وراح العوض**"(٤). فالعباراتُ: **(بنت الحلال، صابر عليها، ربة بيت، راح العوض)** يستخدمُها العامّةُ كثيرًا في حياتِهمِ اليوميةِ، وعبارةُ **(وتدعو لي أن أكبر وأجد بنت الحلال التي تخدمني)** منَ الأدعيةِ الدارجةِ كثيرًا لدى العجائزِ للشبابِ العُزّابِ. وتأتي أغلبُ هذهِ العباراتِ مشحونةً بعاطفةٍ عميقةٍ لمَا تحملُهُ منْ مخزونٍ دلاليٍّ متراكمٍ عندَ العامَّةِ والخاصَّةِ؛ لهذا قدْ تكونُ العبارةُ أبلغَ في مكانِها منْ أيّ عبارةٍ بديلةٍ عنْها.

- ***شعريةُ لغةِ السردِ***

أمَّا اللغةُ الشعريةُ التي تناوبتْ –وتمازجتْ في أحايينَ– معَ اللغةِ التسجيليةِ في تشكيلِ لغةِ السردِ فهيَ التي يتسللُ فيهَا: "الوهجُ الشعريُّ إلى البنيةِ السرديةِ ليكسرَ رتابةَ السردِ، ويبطئَ ديناميتَهِ، وليفجرَ بالتالي إهابَ الشكلِ الروائيّ (النقيّ)؛ حيثُ تنتقلُ مجموعةٌ منَ التحولاتِ السرديةِ منْ مستوى الحركيةِ الحديثةِ إلى حركيةٍ وجدانيةٍ تسافرُ بالحواسِ داخلَ الأشياءَ"(٥). ومثالُهُ: "**نزع ملابسه، رائحة البحر تفوح منها، ودّ لو يُلصقها بأنفه ويظل يتشمم زفرها حتى الصباح. ملأ البانيو بالماء الحارّ، غطس فيه، أسبل جفنيه، تصور أنه غاطس في موجة حنونة تداعب جسده وتثير رغبته، كيف لهذه الرغبة أن تنطفئ وهي تعانده وترفض الاستسلام له؟ أمسك بالليفة الخشنة وغمرها بالصابون، وبدأ يدعك جسده حتى أحسَّ بأنه يقشرُ جلده ويفتح كلّ مسامّاتِه؛ حين تأكد أنه صار نظيفًا غادر الماء وخرج هو يلتف بالمنشفة بعد أن**

---

(١) وسْمية تخرج من البحر، ص٢٠.

(٢) السابق، ص٢٧.

(٣) العُصْعُص، ص٣٤.

(٤) السابق، ص١٠٨.

(٥) جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية لعبة النسيان، أحمد فرشوخ، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط١، ١٤١٧هـ-١٩٩٦م، ص١٠٤-١٠٥.

صبَّ العطر على كل مساحات جسده. اقترب من الفراش الذي سبقته إليه، اندسَّ فيه، وكالعادة أحسه باردًا، ابتلع برده، اقترب منها، هاجت وكأنها بانتظار اللحظة"[1]. إنَّ القارئَ لهذهِ السطورِ سيجدُ نفسَهُ –تلقائيًا– يتعايشُ معَها، ويمارسُ أفعالَها وأحداثَها في مخيِّلتِهِ؛ شاعرًا نتيجةً لذلكَ بما شعرَ بهِ (عبدُ اللهِ) برَهافةِ الحسِّ، وحيويةِ الروحِ؛ بسببِ شعريةِ اللغةِ، ووهجِها الذي صَهَر القارئَ والأحداثَ في بُوتقَةٍ واحدةٍ.

ففي السطرِ الأولِ نزعَ (عبدُ اللهِ) ملابسَ البحرِ الفوَّاحةِ برائحةِ الزفرِ التي على الرَّغْمِ منْ أنَّ النفسَ تنفُرُ منْها، إلا إنَّهُ ودَّ لوْ يُلصقُها بأنفهِ، وتأمَّلْ معي التصويرَ البليغَ في لفظةِ **(يُلصقُها)** التي توحي بالحبِّ الكبيرِ للرائحةِ، تصلُ حدَّ الرغبةِ في الاندماجِ والانصهارِ فيها، وبفعلِ متابعةِ قراءةِ السطورِ يبدأُ القارئُ تدريجيًا بالمَوْهِ كليًّا في اللغةِ الشعريةِ التي تجعلُ الشخصياتِ تتحولُ إلى لونٍ –مجرد لون–، والزمانَ والمكانَ لا أثرَ لهُما، ليسَ سوى لغةٍ يستعيضُ بها الراوي عنْ عناصرِ السرديةِ كلِّها. إنَّها حتَّى ليستْ عناصرَ مضمَرةً يمكنُ للقارئِ الوصولَ إليْها منْ وراءِ هذهِ اللغةِ[2]؛ فينسى القارئُ –هنَا– الشخصياتِ **(عبدَ اللهِ وزوجتَهُ)** والمكانَ **(البانيو)**، والزمانَ، وحتَّى الروايةَ نفسَها، ويصبُّ تركيزَهُ كلَّهُ في اللغةِ التي سردَتْ دقائقَ عمليةِ الاغتسالِ بطريقةٍ تُثيرُ الرغبةَ والاشتياقَ. وتُجبرُهُ على السفرِ بعيدًا معَ الألفاظِ والعباراتِ، محرِّمةً عليْهِ الوقوفَ على عتباتِها فقطْ.

فحينَ يقرأُ عبارةَ **(ملأ البانيو بالماء الحار)** لا يقفُ عندَ درجةِ حرارةِ الماءِ فقطْ؛ بلْ يذهبُ إلى أبعدَ منْ ذلكَ، إلى ما ينتجُ عنِ الاغتسالِ بالماءِ الحارِّ منِ استرخاءٍ ومداعبةٍ لأعضاءِ جسدِهِ، ونسيانِهِ متاعبَ النهارِ وأنصابَهُ، وتهيئتِهِ لعملٍ آخرَ يشتاقُ إليهِ ويُثيرُه.

وتُصورُ لهُ عبارةُ **(أسبل جفنيه، تصور أنه غاطس في موجة حنونة تداعب جسده وتثير رغبته، كيف لهذه الرغبة أن تنطفئ وهي تعانده وترفض الاستسلام له؟)** الاستعدادَ الرقيقَ والحنونَ للنفسِ وللروحِ الذي شحنَ بهِ (عبدُ اللهِ) نفسَهُ للقاءِ زوجتِهِ منْ خلالِ إسبالِ الجفونِ، الذي يزيدُ منَ الاسترخاءِ، ويعملُ على الاستغراقِ في أحلامِ اليقظةِ والغوصِ في تفاصيلِ صورِ اللقاءِ

---

(١) وسْمية تخرج من البحر، ص١٧–١٨.

(٢) انظر: تداخل الأنواع في القصة المصرية ١٩٦٠–١٩٩٠، خيري دومة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص٢٦٠.

قبلَ اللقاءِ الحقيقيّ؛ لإشعالِ فتيلِ الرغبةِ والاشتياقِ داخلَ أعماقِ موجةٍ مِنَ الحنانِ الذي يُمنّي بهِ روحَهُ؛ لعلَّهُ يجدُهُ في زوجتِهِ؛ ويقابلُ هذا الاستعدادَ الروحيَّ استعدادٌ جسديٌّ خشنٌ، أدواتُهُ: صابونٌ وليفةٌ خشنةٌ، وكيفيتُهُ: الدعكُ الشديدُ، وهدفُهُ: تنظيفُ الجسدِ منْ أدرانِ البحرِ ورائحتِهِ تنظيفًا خشنًا يصلُ حدَّ الشعورِ بأنَّهُ يقشرُ جلدَهُ؛ لتتفتحَ كلَّ مساماتِهِ؛ بغيةَ إثارةِ كلِّ رغبةٍ تتوارى خلفَها. ثمَّ يكللُ هذيْنِ الاستعداديْنِ بصبِّ العطرِ صبًّا، وليسَ رشًّا؛ ليجذبَ إليهِ امرأتَهُ التي تنفرُ منْ رائحةِ البحرِ الذي لولا نفورُها منْها؛ لودَّ لوْ تلتصقُ رائحتَهُ بهِ؛ ولامتنعَ عنِ التغسيلِ؛ لتبقى ملازمةً لهُ على الدوامِ منْ شدةِ حبِّهِ للبحرِ ورائحتِهِ.

ويُلاحظُ "أنَّ اللغةَ تصبحُ شفافةً رائعةً مشحونةً بالصورِ كلَّما تأججتِ العاطفةُ، واحتدمَ الصراعُ"(١)، ومثالُ ذلكَ عندمَا صُدمتْ (ناديةُ) بانكشافِ حقيقةِ أستاذِها (جوادٍ) وكذبِهِ، التي ظنتْ أنَّهُ يحبُّها؛ غيرَ أنَّهُ كانَ يريدُ التمتُّعَ بهَا فقطْ، كغيرِها منَ النِّساءِ اللواتي خرجَ وتمتَّعَ بِهِنَّ. "**وجدتني دون تردد أطرق بابَ أمي فائضة بخيبتي ودموعي، لا شيء يطفئ حاجتي للراحةِ إلا قلب أمّ.. مهما حمل من الشدة إلا أنَّ أرضَه تظل مفروشة بالوسائد الرقيقة.**

فتحتُ الباب.. اندفعت إلى صدرها زهرة بلا أغصان، فراشة بلا أجنحة شمعة بلا ضوء، تياهة في أملي أنها سترمم انكساري. لكن فزعُها الذي انبثق من أعماقِها وصرختها وهي تشدني إلى صدرها جعلتْني أعزف عن مصارحتِها بالحقيقةِ. فادعيتُ أنني تشاجرتُ مع صديقة عزيزة. رفَعَتْ وجهي المبتل حدَّقتْ بنظرتها الشكوكة، شعرت بشيء ينبض من صدرها ويكذبني. بل هو جواد. ممزوجًا بفرحٍ وكأنها بانتظار لحظة خلاصي منه"(٢).

بعدَ خيبةِ الحبِّ التي تجرَّعَتْها منْ كَذِبِ أستاذِها (جوادٍ) عليْها، لمْ تجدْ ملاذًا يحنو عليْها بعدَ أنْ فاضتْ خيبتُها ودموعُها، غيرَ قلبِ الأمِّ الذي يستطيعُ وحدَهُ أنْ يأسوَ الجروحَ؛ لأنَّ أرضَهُ مفروشةٌ بالرقةِ والحنانِ، مهْمَا بدرَ منَّا تجاهَهُ مِنْ قسوةٍ وعقوقٍ. اندفعتْ (ناديةُ) راميةً نفسَها على صدرِ أمِّها الذي رأتْ فيهِ بديلًا عنْ غصْنِها الذي انكسرَ، وأجنحتِها التي تمزَّقتْ أوصالُها، وضَوْءِ عينيْها الذي ينيرُ الطريقَ لها بعدَ أنْ أعْمَتْها دموعُها، واختلطتْ أوراقُها فلمْ تعُدْ تميزُ بينَ الأبيضِ

---

(١) دراسات في الرواية والقصة القصيرة، إبراهيم الفيومي، منشورات وزارة الثقافة، عمان- الأردن، ط١، ص٢٧١.

(٢) صمت الفراشات، ص١٤٣.

والأسودِ، هيَ وحدَها القادرةُ على أنْ تلملمَ بلوراتِ قلبِها الذي انكسرَ وتناثرَ بمجردِ الالتصاقِ بصدرِها، الذي يبدأُ على الفورِ في ترطيبِ الجرحِ وتطبيبِهِ. هيَ وحدَها الأمُّ القادرةُ على اكتشافِ خبايانا، وفضْحِ أمرِنا مهْمَا خبَّأْناهُ عميقًا في أغْوارِنا؛ لأنَّها تُبْصِرُ بقلبِها لا بعيونِها؛ وسببُ مجيءِ هذهِ المواقفِ الموجعةِ والمصيريةِ بلغةٍ شعريةٍ هوَ شحْنُ "وجدانِ المتلقي بإحساسٍ مكثفٍ بالأهميةِ الاستثنائيةِ للحظةِ التي يتحدثُ عنْها"(١)، كالموقفِ السابقِ الذي يُعدُّ منْ أهمّ مواقفِ (ناديةَ) المصيريةِ، الذي أثَّر في مسارِ حياتِها بعدَ ذلكَ؛ إذْ غضَّتِ الطرفَ عنِ الزواجِ، وانصبَّ تركيزُها على إنهاءِ دراستِها الجامعيةِ.

إنَّ ممَّا يُميزُ اللغةَ الشعريةَ عنِ اللغةِ التسجيليةِ خلوَّ الأخيرةِ منَ التشبيهاتِ والاستعاراتِ التي تقومُ عليها اللغةُ الشعريةُ، والذي حدا بعضُ النقادِ أنْ ينطلقوا مِنْ تقييمِ السمةِ الإبداعيةِ للقصصِ مِنْ أصالةِ التشبيهاتِ وحيويتِها(٢). ومثالُ ذلكَ: "**تناهى إليَّ صوتُ الأذانِ حنونًا فائضًا بالنورِ والرحمةِ. تسلل إلى عمقي، انفرش هالات تضيء بداخلي فتشعُّ سعادةً غريبةً في كياني وروحي. أسرعت إلى النافذة، فتحتُ الستارة وأطلقتُ بصري إلى السماءِ، كان غبشُ الفجرِ كالغلالةِ الفضية، ثمة نجمات تأخرن عن الرحيل، وجدتني أهمس بكل ما أوتيت من احتياج لخالق الأرض والسماء** "يا رب..." **التمعت نجمة، كررت (يا رب). ومع نهاية الأذان** "**لا إله إلا الله**" **شعرت وكأن ضفائر النور كلها مدلاة نحوي**"(٣).

لقدْ جسَّدَتِ الفقرةُ السابقةُ ثلاثَ حالاتٍ شعوريةٍ متراكمةٍ ومتراكبةٍ، عاشتْها (ناديةُ)، وهيَ: حالةُ الظلمِ والقهرِ والحبسِ داخلَ القصرِ، وحالةُ الشعورِ بالوحدةِ في أثناءِ وقبلِ التخطيطِ للهروبِ، وحالةُ الشعورِ بالراحةِ والسعادةِ بمجردِ تخيلها نجاحَ الخطةِ، بلغةٍ شعريةٍ مليئةٍ بالتشبيهاتِ والاستعاراتِ.

ومنْ ذلكَ: قولُها: **(تناهى إليّ صوت الأذان حنونًا)**؛ حيثُ شبَّهتْ صوتَ الأذانِ بحنانِ الأمِّ أوِ الأبِ. وقولُها: **(فائضًا بالنورِ والرحمةِ)**، وهيَ استعارةٌ مكنيةٌ شبَّهتْ فيها صوتَ الأذانِ

---

(١) علامات على طريق الرواية في الأردن، ص١٥٤.

(٢) انظر: الإبداع القصصي عند يوسف إدريس، كسربر ب. م شويك، ترجمة وتقديم: رفعت سلام، دار سعاد الصباح، الكويت، ط١، ١٩٩٣م، ص٢٤٢.

(٣) صمت الفراشات، ص٦٢.

بالشمسِ أوِ القمرِ الذي يَفيضُ نورًا ورحمةً. وقولُها: **(تسلل إلى عمقي)** وفيهِ استعارتانِ: الأولى مكنيةٌ في قولِها **(تسلل)**؛ حيثُ شُبِّهَ صوتُ الأذانِ بالمتخفِّي الذي يتسللُ إلى البيوتِ خفيةً، وكأنَّ الرحمةَ والحنانَ جرمٌ ومحرَّمٌ عليها الشعورُ بهمَا. والأخرى استعارةٌ تصريحيةٌ في قولِها: **(عمقي)** الذي شُبِّهَ بالبيتِ أوِ المخبأِ. وقولُها: **(انفرش هالات)** استعارةٌ مكنيةٌ شبَّهتْ فيها صوتَ الأذانِ بالقمرِ الذي يتمدَّدُ في داخلِها، وكأنّهُ بعدَ أنْ تسلَّلَ واطمأنَّ أنْ لا أحدَ كشَفَ أمرَهُ، أخذَ يتمددُ في داخلِها تمددَ المطمئنِ المشتاقِ. وقولُها: **(تشعُ سعادة)** استعارةٌ مكنيةٌ؛ حيثُ شبَّهَتِ السعادةَ بالنورِ الذي يشعُّ، وقولُها: **(أطلقتُ بصري إلى السماء)** استعارةٌ مكنيةٌ؛ حيثُ شبَّهتْ فيها البصرَ بالسهمِ الذي يُطلقُ في الفضاءِ بسرعةٍ فائقةٍ بعدَ انفجارٍ رهيبٍ، وقوةِ دفعٍ كبيرةٍ جدًا، وهوَ وصفٌ دقيقٌ لمَا تعانيهِ **(ناديةُ)** التي تحنو إلى التحررِ منْ كلِّ قيدٍ، والذي لنْ يتحققَ إلا بعزيمةٍ جبارةٍ تكونُ بمثابةِ الدافعِ الذي سيُشعلُ فتيلَ الانفجارِ. وقولُها: **(كررت يا رب)** استعارةٌ مكنيةٌ؛ حيثُ شبَّهتِ النَّجمةَ بالإنسانِ الذي يدعو ربَّهُ، وهوَ دعاءٌ تحتاجُ إليهِ **(ناديةُ)** كثيرًا؛ لشعورِها بالوحدةِ، سواء كانَ منَ البشرِ أوِ الجمادِ؛ للتخلصِ منَ الظلمِ.

أمَّا التشبيهاتُ فتجلتْ في قولِها: **(كان غبش الفجر كالغلالة الفضية)**؛ حيثُ شبَّهتِ الغبشَ بالغلالةِ. وقولِها: **(كأنَّ ضفائرَ النورِ كلَّها مدلاةٌ نحوي)**؛ حيثُ شبهتِ الضفائرَ بالعناقيدِ المدلاةِ.

وغلبَ الأسلوبُ الخبريُّ فيها، وحضرَ الأسلوبُ الإنشائيُّ قليلًا منْ خلالِ النداءِ مرتيْنِ فقطْ في قولِها: **(يا رب)**. وظهرَ السجعُ في قولِها: **(عمقي، بداخلي، كياني، روحي، بصري، نحوي)**، الذي أعطى موسيقىً وجرسًا جذبَ الآذانَ للاستماعِ إلى صوتِ الأذانِ. وغيرُ ذلكَ منَ الاستعاراتِ والتشبيهاتِ، هذا منْ ناحيةٍ.

ومنْ ناحيةٍ أخرى، فإنَّ "شعريةَ اللغةِ تقومُ بدورٍ بنَّاءٍ في القصةِ، إذا أُحْكِمَ توظيفُها، فهيَ تُدْخِلُ القارئَ في عالمِ الحُلمِ المتخيلِّ، وتجعلُهُ مهيَّأً لطقسِ القصِّ، شريطةَ أنْ تُسْهمَ هذهِ الشعريةُ في بناءِ الحدثِ، وإثراءِ السردِ، ورسْمِ الشخصيةِ، بمعنى أنْ تكونَ لبنةً في البناءِ القصصيِّ يصعُبُ انتزاعُها منْهُ، وإلا انْهدمَ البناءُ مِنْ أساسِهِ"[1]. وأَضيفُ إلى شرطِ الكاتبِ شرطًا أَلَا وهوَ

(١) جماليات القصة القصيرة، ص٩٥.

أنْ يتفاعلَ القارئُ في فَهمِ هذهِ اللغةِ وفكِّ سحرِها، وتوظيفِ فَهمِهِ لتوليدِ المعاني الحُبلى، واستظهارِ المعاني المخبَّأَةِ خلفَ شفراتِ اللغةِ الشعريةِ؛ وإلا ستكونُ اللغةُ الشعريةُ وبالًا على الروايةِ، وعلى القارئِ إذا لمْ يحلَّ ألغازَها. كمَا في المثالِ السابقِ، فقدِ استطاعتِ الكاتبةُ أنْ تأتيَ بألفاظٍ وعباراتٍ تنتمي إلى معجمِ كلِّ حالةٍ من الحالاتِ الشعوريةِ الثلاثِ التي ذكرْناها آنِفًا، ساعدتْ في تشييدِ بناءِ القصةِ وإحكامِهِ.

ففي حالةِ الظلمِ والقهرِ والحبسِ داخلَ القصرِ، جاءتْ بألفاظِ **(الحنانِ، والنورِ، والرحمةِ)**، وكلُّها تتضمنُ معانٍ كبيرةً فقدتْها **(ناديةُ)** فورَ دخولِها القصرَ؛ فلا العجوزُ زوجُها حنونًا رحيمًا بها، ولا أهلُها أمدّوها بالنورِ والحنانِ اللذيْن لمْ ترَهما سوى يومٍ واحدٍ مِنْ كلِّ شهرٍ في بدايةِ زواجِها، ثمَّ قلَّتْ زياراتُهمْ تدريجيًّا إلى أنِ انعدمتْ بالكليةِ. فاستعاضتْ عنْ ذلكَ بـ**(أذانِ الفجرِ الحنونِ)** الذي ألهمَها الأملَ، وشدَّ منْ أزرِها، فعزَمَتْ على الهروبِ، واستعدَّتْ لهُ، فأخذتْ مجوهراتِها التي رأتْ فيهمْ سببَ بيعِ أهلِها لهَا لِهذا العجوزِ الثريِّ الظالمِ، فأبوها قدْ خافَ أنْ يفصلَهُ العجوزُ منْ وظيفتِهِ لوْ رفضَ أنْ يزوجَهُ إيَّاها، وأمُّها رأتْ في العجوزِ المنقِذَ لهمْ منْ الفقرِ؛ فأخبرتْها قبلَ الزواجِ بأنَّ عندَهُ مالًا كثيرًا وسترثيهِ بعدَ موتِهِ؛ لِهذا وصفتِ الغلالةَ –أداةَ الحبسِ– بـ**(الفضيةِ)**، والفضةُ إحدى أنواعِ المجوهراتِ. فضلًا عنْ أنَّ لفظةَ **(الغلالةِ)** نفسَها توحي بالحبسِ والقهرِ والظلمِ الذي تعيشُهُ.

أمَّا حالتُها في أثناءِ التخطيطِ للهروبِ فقدْ حشدتْ لهَا ألفاظَها. فكانتْ مِنْ شدةِ خوفِها مِنِ افتضاحِ خطتِها **(تهمسُ في دعائِها)** لئَلَّا يسمعَها واشو القصرِ، وعلى الرغمِ منْ هذا الخوفِ إلَّا إنَّها كانتْ تمتلئُ أمَلًا في إنقاذِ روحِها الأسيرةِ لـ**(تشيعَ سعادةٌ)**، ترقُبُها منذُ زمنٍ طويلٍ في كيانِها وروحِها؛ فهي لا ترى في حبسِها حبسًا للجسدِ أكثرَ مِنْ أنَّهُ حبسٌ للروحِ؛ ولكنْ أنَّى للخوفِ مِنَ الفشلِ أنْ يموتَ ويندثرَ على الرَّغمِ مِنْ هذا الأملِ الذي تعيشُ عليْهِ؛ لِهذا بقيتْ نتيجةُ نجاحِ الخطةِ عندَها وعندَ المتلقي غيرَ واضحةٍ كـ**(غبشِ الفجرِ)**.

أمَّا حالتُها في أثناءِ تنفيذِ الخطةِ والهروبِ منَ القصرِ، فقدْ بدأتْهُ بالاتكالِ على اللهِ **(يا رب)** ثمَّ بـ**(التسللِ)** بهدوءٍ وحَذَرٍ، ولأنَّها أرادتْ أنْ تأنسَ بأحدٍ يشاركُها الهروبَ فقدْ أتتْ بنَجمةٍ تشاركُها الدعاءَ وتكررُه بقولِها: **(يا رب)**. أمَّا نهايةُ الأذانِ فهوَ إعلانٌ عنْ نهايةِ الظلمِ والقهرِ والانعتاقِ منْ عبوديةِ العجوزِ، والفوزِ بالحريةِ، حيثُ عبوديةِ الواحدِ الأحدِ فقطْ. ثم بيَّنتْ منْ

قولِها: **(أسرعتُ إلى النافذةِ)** أنَّ السرعةَ ستكونُ سلاحَها الأخيرَ في الهروبِ؛ خوفًا منَ الإمساكِ بها، فأسرعتْ كثيرًا وأوْقفتْ سيارةً بطريقةٍ مرعبةٍ جعلتِ السائقةُ تظنُّ أنَّها هاربةٌ منْ قاتلٍ؛ لتشعرَ بعدَ نجاحِ الخطةِ والهروبِ منَ القصرِ بأنَّ **(ضفائرَ النورِ كلَّها مدلاةٌ نحوها)**.

- ***شعريَّةُ الجملِ القصيرةِ في السردِ***

لقدِ استطاعتِ الكاتبةُ أنْ توظِّفَ أسلوبَ الجملِ القصيرةِ في مواضعِها الصحيحةِ؛ لتستفيدَ حيويةُ اللغةِ في إفادةِ المعنى، بجانبِ الجرسِ الموسيقي الداخليِّ الذي أحدثتْهُ تلكَ الجملُ، ومثالُهُ: "**صحوتُ قبل صياح الديك.. قبل الشمس.. قبل النسمة.. قبل أن يتنفسَ ترابُ الطريق عبقه اليومي بعد ليلة ندية.. صحوت قبل قلبي.. قبل أمي.. بدأت أتحرك. ورغم حرصي أن تكون حركتي خفيفة إلا أن أمي استفاقت. حكّت رأسها وتقلّبت، ثم استدارت نحوي**"(١). "نلاحظُ هنَا قِصرَ جملِ السردِ ووضوحَها، وحضورًا واضحًا للفعلِ الماضي الذي ينقلُ الحدثَ... وأتتِ اللغةُ قويّةً ومعبرةً، تتلاحقُ أفعالُها فتجعلُ القارئَ يلهثُ وراءَها"(٢). فالجملُ قصيرةٌ جدًا، وجاءتْ متوافقةً معَ الحالةِ الشعوريةِ التي يعيشُها الساردُ (عبدُ اللهِ) المسيطرةِ عليهِ، وهيَ اللهفةُ والشوقُ التي نتجَ عنها عنصرا السرعةِ والاستعجالِ للقاءِ المحبوبةِ (وسْميةَ). فالقارئُ لهذهِ السطورِ حتمًا سيقرأُها بسرعةٍ لقِصرِها، وكأنَّ القارئَ –كعبدِ اللهِ– يستحثُّ خطى الساردِ ويستعجلُهُ؛ ليقصرَ الزمنُ، وتقلَّ المسافةُ؛ لتلتقيَ الأحبةُ بسرعةٍ، وتهدأَ فورةُ العشقِ وغليانُهُ.

وتأتي الجملُ القصيرةُ –أحيانًا– مكثَّفةَ الأحداثِ والمعاني؛ تلخيصًا لأحداثٍ كثيرةٍ حصلتْ في الماضي، وعتبةً لأحداثٍ تاليةٍ، ومثالُ ذلكّ: "**ثماني سنوات مضت وهو حسير الفؤاد. فلا النخلة العقيم تطرح، ولا هو قادر على اقتناء نخلة أخرى. رغبته التي لا تكف تراوده. تتكسرُ عند صخور واقعِهِ. فكلما ألمح بها مازحًا أو جادًا. تثور ثائرةُ أمها**"(٣). جاءتْ هذهِ الفقرةُ في مُستهلِّ فصلِ (عائلةِ جاسمٍ)؛ ملخِّصةً أحداثًا لمْ تُذكرْ؛ لتكونَ نقطةَ انطلاقٍ لأحداثٍ تاليةٍ. وقدْ

---

(١) وسْمية تخرج من البحر، ص١٠٥.

(٢) القصة القصيرة عند عبد الإله عبد القادر، سليمان سالم الفرعين، مراجعة: عبد الله بنصر العلوي، منشورات المركز الأكاديمي للثقافة والدراسات المغاربية والشرق أوسطية والخليجية، فاس– المغرب، ٢٠٠٥م، ص٥٧.

(٣) العُصْعُص، ص٦٣.

نجحَ الساردُ في تكثيفِ المعنى واحتوائِهِ، واستيفاءِ جوانبِ المشكلةِ كلِّها، وتوليفِها في هذهِ السطورِ القلائلِ، مازجًا ذلكَ بلوعةِ الحرمانِ التي يعيشُها (جاسمٌ).

- ***شعريَّةُ الوقفِ والحذفِ***

ومِنَ التقنياتِ الرائعةِ التي وُفِّقَتِ الكاتبةُ في توظيفِها توظيفًا أفادَ المعنى، وأجبرَ المتلقي على مشاركةِ الساردِ الأحداثَ والشعورَ، تقنيتا: (الوقفُ، والحذفُ)، وإنْ كانتا وثيقتيِ الصلةِ بالزمنِ الروائيِّ، إلا إنَّ اللغةَ كانَ لها دورٌ بارزٌ في إنجاحِ توظيفِهما، بالإضافةِ أنَّ الباحثَ لمْ يُفردْ فصْلًا أوْ مبحثًا يتحدثُ فيهِ عنِ الزمنِ الروائيِّ؛ لهذا ارتأَى الباحثُ أنْ يتحدثَ عنْهُما بعجالةٍ، ولا ضيرَ في ذلكَ.

- ***شعريَّةُ الوقفِ في السردِ***

أمَّا تقنيةُ (الوقفِ) التي قصدْنا بهَا توقُّفَ القراءةِ وليسَ توقفَ السردِ، فمثالُها: "**أتعمد المرور من هناك كلما ذهبت إلى السوق. وأستظلُ تحت الشجرةِ الوحيدة، وحنين أخّاذ يشدني إلى سنوات الطفولةِ والصبا بكل حلاوتها وإلى...**

وجه وسمية"(١). لمْ يقصدِ الساردُ بالنقاطِ الثلاثِ (...) الحذفَ؛ بلْ قصدَ وقوفَ القارئِ برهةً؛ ليستأنفَ القراءةَ بـ(وجهِ وسميةَ) في سطرٍ جديدٍ منفردٍ لا تشاركُهُ كلماتٌ أخرى؛ لتسليطِ الأضواءِ على (وجهِ وسميةَ)؛ ليزدادَ القارئُ اهتمامًا بهِ؛ تأكيدًا منَ الساردِ على مكانةِ (وجهِ وسميةَ) عندَهُ؛ ليكونَ لذلكَ بعدَ معرفةِ القارئِ فقدانَ الساردِ (عبدِ اللهِ) لـ(وجهِ وسميةَ) المحبوبةِ، أثرُهُ الواضحُ في نفسِ القارئِ؛ ليتشاركَ معَ الساردِ الألمَ الذي يعيشُهُ.

ومثالٌ آخرُ: "**تشكرني وتود لي أن أكبر وأجد بنت الحلال التي تخدمني، أنظر إلى وسمية وفي عينيّ الأمنية التي تتلاقي بأمنيتها،**

و... أخرج سعيدًا"(٢). الوقفةُ هذهِ بمثابةِ (حلمِ يقظةٍ) سرحَ فيها (عبدُ اللهِ) وفكّر، وسافرَ في تفكيرِهِ معَ (وسْميةَ) المحبوبةِ بعدْ أنْ دعتْ لهُ أمُّهُ بأنْ يجدَ بنتَ الحلالِ، فتخيَّلَها عروسًا

---

(١) وسْمية تخرج من البحر، ص٢٥.

(٢) السابق، ص٢٧.

بصحبتِهِ، ملْكًا لهُ، فداعبتْهُ هذهِ الأحلامُ وآنستْهُ، وألقتْ في رُوعِهِ السعادةَ بمجردِ أنْ تصورَ أنَّ أمنيتَهُ قدْ تحققتْ، ثمَّ استفاقَ منْ حلمِهِ، وخرجَ سعيدًا.

لقدْ كانَ للوقفِ أثرٌ بالغٌ في المثالِ الآتي كوقْعِ الجرسِ على سمعِ المتلقي "**وأنا أكبر مع الأيام والسنوات.. استطال جسدي، واستطال جسد وسمية.. وطالت بيننا المسافة. لم تعد وسمية تذهب إلى البحر. صار البحر لي.... وحدي**"(١)؛ حيثُ جاءتِ الوقفةُ (....) فاصلةً بينَ (لي– ووَحْدي)، وكلاهُما يحملانِ المعنى نفسَهُ؛ فجاءتِ الثانيةُ تأكيدًا للأولى؛ لتزيدَ منَ التأكيدِ على وحدةِ (عبدِ اللهِ) التي يعيشُها في البحرِ حتى لوْ كانَ الناسُ موجودينَ معَهُ؛ لأنَّهُ ليسَ بمقدورِ أحدِهِمْ أنْ يزيلَ وَحشةَ تفردِهِ سوى (وسْميةَ). فقراءةُ الكلمتيْنِ معًا دونَ الوقوفِ برهةً منَ الزمنِ على كلمةِ (لي)، أيْ أنْ تُقْرأَ هكذا (صارَ البحرُ لي وَحْدي)، لها تأكيدٌ على وحدتِهِ؛ ولكنْ ليسَ كمثلِ أنْ تُقرأَ الكلمتانِ، وبينَهُما وقفةٌ يسيرةٌ؛ لأنَّ ذلكَ يزيدُ منَ التركيزِ على معنى الوحدةِ مرتانِ: مرةٌ عندَ الوقوفِ على كلمةِ (لي)، ومرةٌ عندَ الوقوفِ على كلمةِ (وَحْدي)؛ فيكونُ التأكيدُ مضاعفًا لوقوعِ كلمةِ (وَحْدي) منفردةً، ووقْعُهُ ثقيلًا على سمعِ المتلقي كوقعِ الجرسِ.

- ***شعريَّةُ الحذفِ في السردِ***

وأمَّا (الحذفُ)، فتعدَّدَتْ أغراضُهُ، ومنْ ذلكَ: التشويقُ، ومثالُهُ: "**ويثيرون في دواخلهم رغبات ملونة يغادر على أثرها أحدهم فيتغامزون عليه، متصورين أنه قد أُثيرَ إلى الحدِّ الذي احتاجَ به إلى زوجتِهِ أو ... من يدري!**"(٢)؛ فجاءَ الحذفُ لتشويقِ القارئِ وحثِّهِ على إنعامِ فكرِهِ في معرفةِ مَنْ تكونُ غيرَ الزوجةِ؛ ممَّا يُكسبُ التركيبَ جمالًا ومتانةً؛ لتذهبُ نفسُ القارئِ كلَّ مذهبٍ مُمْكنٍ(٣).

---

(١) وسْمية تخرج من البحر، ص٤٣.

(٢) السابق، ص٩.

(٣) انظر: فن القصة عند محمد سعيد العريان، زينب محمد صبري بيره جكلى، مكتبة دار العلوم، الشارقة، مكتبة البلد الأمين، الأزهر، طبعت بمطابع الفاروق الحديثة للطباعة والنشر، القاهرة، ط١، ١٤٢٢هـ-٢٠٠١م، ص٨٠.

وقدْ يُحذفُ شطرٌ منْ كلمةٍ، ومثالُهُ: "**خوّضتُ في الماء حتى نصفي، صرتُ أضرب وجه البحر وأصرخ: وسمية... وسمية... وس...**"[١]. إنَّ حذفَ جزءٍ منِ اسمِ (وسْميةَ) يدلُّ على أمريْنِ، آخرُهُما نتيجةٌ للأولِ، وهُما: أولُهما: كثرةُ ندائِهِ على (وسْميةَ)؛ ليؤكدَ على عمقِ حبِّهِ، وخوفِهِ الشديدِ عليْها، واهتمامِهِ الكبيرِ في البحثِ عنْها. وآخرُهما: مِنْ كثرةِ صراخِهِ وندائِهِ على (وسميةَ) فَقَدَ صوتُهُ رويدًا رويدًا إلى أنْ وصلَ إلى درجةٍ لمْ يعُدْ بمقدورِهِ أنْ يصْرخَ، وكأنَّ صوتَهُ قدْ بُحَّ.

- ***شعريَّةُ التقطيعِ في السردِ***

لقدِ استخدمتِ الكاتبةُ تقنيةَ (التقطيعِ)؛ ولكنْ بشكلٍ قليلٍ جدًا؛ خدمةً للمعنى، ولتوضيحِ الحالاتِ النفسيةِ التي تعيشُها الشخصياتُ، ومِنْ ذلكَ: "**الزمن ي... ز... ح... ف... وأنا رهينة لأعتام الأيام والليالي متشبثة بالصبر والصمت**"[٢]. إنَّ تقطيعَ كلمةِ **(يزحف)** يؤكدُ للقارئِ على مدى ثقلِ مضيِّ أيامِ السارِدِ (نادية)، وبطءِ سيرِهِ. فمدةُ مكوثِها في القصرِ أربعُ سنواتٍ إلا شهورًا ثلاثةً، أحسَّتْ بهنَّ أضْعافًا مضاعفةً، فزمنُها القاسي يزحفُ كالسلحفاةِ بلْ أشدُّ بطئًا؛ لأنَّ كلمةَ **(يزحف)** جاءتْ مقطعةً، بالإضافةِ إلى ما يحملُهُ **(الزحفُ)** منْ معاني الانبطاحِ والانكسارِ والإذلالِ الذي عانتْ منْهُ في قصرِ زوجِها العجوزِ بلياليهِ المعتمةِ الباردةِ، وحيدةً دونَ أنيسٍ حقيقيٍ يقتلُ وحشةَ أيامِها. فهذهِ المعاني الأليمةُ مِنَ الممكنِ ألَّا ينتبِهَ إليْها القارئُ لوْ قرأَ كلمةَ **(يزحفُ)** دونَ تقطيعٍ؛ ولكنَّ التقطيعَ جذبَ انتباهَه، وجعلَ كلمةَ **(يزحف)** تأخذُ في القراءةِ وقتًا أطولَ مِنْ قراءةِ أيِّ كلمةٍ أخرى؛ لتتناسبَ معَ طولِ الزمنِ الذي **(يزحف)**.

ومثالٌ آخرُ: "**بطني متوجعةٌ أذرف أنيني، أشتهي غفوة تنسيني الذي شاهدت وكابدت، غفوة تحملني إلى حلم أو فضاء ليس فيه أحد يكتم صوتي فأصرخ... أصر... أص... أ...**"[٣]. وهوَ حذفٌ وتقطيعٌ معًا، كنَّتْ بهِ حريةَ الصراخِ واستمرارَهُ إلى أنْ تبدأَ قوتُها تضعفُ تدريجيًا، الذي سيتبعُهُ –حتْمًا– ضعفٌ في الصراخِ رويدًا رويدًا إلى أنْ يختفيَ، وحينَها ستكونُ قدْ أخرجتْ كلَّ ما كتمتْهُ مِنْ آلامٍ وأوجاعٍ. وكأنَّ كلَّ صيحةِ صراخٍ إعلانٌ لموتِ ألمٍ منَ الآلامِ.

---

(١) وسْمية تخرج من البحر، ص٢٧.

(٢) صمت الفراشات، ص٢٨.

(٣) السابق، ص٢٢.

- ***شعريَّةُ التكرارِ في السردِ***

لقدْ كانَ لتقنيةِ (التكرارِ) حضورٌ بارزٌ وفعَّالٌ في تأكيدِ المعنى وإيضاحِهِ، "والتكرارُ أوِ (الإعادةُ) غرضٌ بلاغيٌّ منْ أنواعِ الإطنابِ، يؤدي فائدةً في الكلامِ إذا كانَ لغرضٍ معينٍ"(١). وهذهِ الألفاظُ المكرَّرَةُ، منْها ما هوَ مكرَّرٌ في موضعٍ واحدٍ مراتٍ عديدةٍ، أوْ في مواضعَ عديدةٍ تحملُ المعنى نفسَهُ، ويكونُ غرضُها إعادةَ الصوتِ والتأكيدَ على معناهُ، ومثالُهُ: تكرارُ لفظةِ (آآآه) التي تكرَّرتْ في مواضعَ عديدةٍ، وحملتِ المدلولَ نفسَهُ في كلِّ المواضعِ، خاصةً في روايةِ (وسْميةَ تخرجُ منَ البحرِ).

وفي العادةِ تأتي لفظةُ (آآآه) معَ الساردِ بضميرِ الأنا في المونولوجِ؛ ولكنَّها في هذهِ الروايةِ جاءتْ كثيرًا معَ الساردِ بضميرِ الغائبِ –بجانبِ مجيئِها معَ الساردِ بضميرِ الأنا–؛ لهذا يصِفُ الباحثُ هذهِ الروايةَ بروايةِ المونولوجِ بامتيازٍ، فلوْ أنّنَا أبدَلْنا الساردَ بضميرِ الهو بساردٍ بضميرِ الأنا؛ لانتقلتِ الصيغةُ منْ صيغةِ المسرودِ إلى صيغةِ المعروضِ والمسرودِ (الذاتي)، فمثلًا قولُهُ: "آآآه.. **غدًا سيعودُ إلى الشبكةِ، سيزغرد قلبه، سيجمع الخيرَ، سيشم في فمِ كل سمكةٍ رائحة يحبها. وقد تحمل إليه السمكات شيئًا من القاعِ، خاتمها، عقدها، أو نتفًا من الألعاب. التي احتفظت بها**"(٢) لوْ حُولَّ السردُ إلى سردٍ بضميرِ الأنا؛ لأصبحتْ مونولوجًا "**آآآه.. غدًا سأعود إلى الشبكة، سيزغردُ قلبي، سأجمع الخير، وسأشم في فم كل سمكةٍ رائحة أحبها. وقد تحمل إليَّ السمكات شيئًا من القاعِ، خاتمها، عقدها...**". والأمثلةُ على ذلكَ كثيرةٌ، ومنْ ذلكَ: "**آه.. الواقع.. زوجته.. الشرسة الطبع ومطارق صراخها التي تعيده إلى الزمن الماضي فيستعيد ذلك الصوت الحبيب**"(٣)، ومثلُهُ: "**آه لو تعلم كم يعشق البحر!! حاول ثانية أن يتودد إليها، وفي قلبه مرارة يود أن يطردها حتى لو كان الثمن التصاقه بجسد زوجة تكره رائحته**"(٤)، ومثلُهُ أيضًا: "**آآآه... لو تدري! هرول إلى البابِ وصفقه وراءه متمنيًا لو يصفق فمها... آآآه.. لو تعلم أنها بسؤالها تحيي في قلبه وجه الحبيبة فتعود عيناها مثل لؤلؤتين**

---

(١) الرواية الجديدة –بحوث ودراسات تطبيقية–، نادر أحمد عبد الخالق، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩م، ص١١٤.

(٢) وسْمية تخرج من البحر، ص١٤.

(٣) السابق، ص١٥.

(٤) السابق، ص٢٠.

صافيتين"[١]. وقدْ جاءتْ لفظةُ (آآآه) في هذهِ المواضعِ كلِّها؛ لتعبرَ عنِ الأسى والوجعِ الذي يعانيهِ البطلُ (عبدُ اللهِ) مِنْ فراقِ محبوبتِهِ، ومنْ ذكرياتِهِ معَها العالقةِ بهِ، التي لا تنفكُّ عنْهُ أبدًا حتى بعدَ زواجِهِ بعدَ موتِها وغرقِها في البحرِ.

وإمَّا أنْ تتكررَ الكلمةُ في مواضعَ عديدةٍ؛ ولكنَّها لا تحملُ المعنى نفسَهُ في هذهِ المواضعِ كلِّها، وهوَ ما يسميهِ بعضُهمْ بالمشتركِ اللفظيِّ. وهوَ "ليسَ حليةً شكليةً؛ ولكنَّهُ يشكِّلُ وظيفةً دلاليةً في سياقِ النصِّ الروائيِّ، وفي كلِّ مرة يتكررُ يحملُ بعدًا جديدًا"[٢]. ومثالُ ذلكَ لفظتا: (الصمتِ، والفراشةِ)، واللتانِ حملتَا معًا عنوانَ الروايةِ (صمتِ الفراشاتِ)؛ فقدْ كثُرَ تكرارُهما في هذهِ الروايةِ في مواضعَ كثيرةٍ بمعانٍ مختلفةٍ؛ ولكنْ لا يعني ذلكَ حتميةَ اختلافِ مدلولِها في كلِّ مرةٍ يكررُ فيها؛ بلْ قدْ تأتي أحيانًا في مواضعَ عديدةٍ متشابهةَ المدلولِ.

فلفظةُ (الفراشةِ) مثلًا ذُكرِتْ في أكثرِ مِن موضعٍ بمدلولاتٍ متعددةٍ، ومِنْ ذلكَ: "**بدت النسوة المتلفعات بالسواد أشبه بفراشات معبآت بسنون القدور القديمة. صامتات صمت القبور**"[٣]. حملَ مدلولُ الفراشةِ هنَا صورةً قاتمةً للنساءِ؛ ولكنْ في موضعٍ ثانٍ جاءتِ الفراشةُ كمعادلٍ موضوعيٍّ للحريةِ "**كان الفرح الطاغي يردم الهوة ما بين الأمس المضني وواقعي اليوم. شيء كالسحر ينفيني عن كل ما حولي، أصير مثل الفراشة التي ترقص في مهرجان ألوان يطلق أسهمه النارية**"[٤]. أمَّا في الموضعِ الآتِي: "**فتحتُ البابَ.. اندفعتُ إلى صدرها زهرةً بلا أغصان، فراشةً بلا أجنحةٍ**"[٥] فجاءتْ كمعادلٍ موضوعيٍّ للمرأة المنكسرةِ المأزومةِ.

أمَّا لفظةُ (الصمتِ) فقدْ كانتْ أكثرَ ذِكْرًا وحضورًا[٦] مِنْ لفظةِ (الفراشةِ)، وتعددتْ مدلولاتُها أيضًا، ويكفي أنْ نطَّلِعَ على صفةِ لفظةِ (الصمتِ) وألوانِها؛ لنلمسَ هذا التعدُّدَ. ومثالُهُ:

---

(١) وسمية تخرج من البحر، ص٢٢.

(٢) آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة –التحفيز نموذجًا تطبيقيًا–، مراد عبد الرحمن مبروك، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٢م، ص٨١.

(٣) صمت الفراشات، ص٩٧–٩٨.

(٤) السابق، ص٨٨.

(٥) السابق، ص١٤٣.

(٦) انظر: السابق، مثلًا: ص١١٨، وص١٢٠، وص١٣٥، وص١٤٣، وص١٤٤، وص١٥٦، وص١٦٧، وص١٧٥، وص١٧٦، وص١٨٠، وص١٨١، وص١٨٤، وص١٨٥، وص١٩٠، وص٢٠٢، وغير ذلك.

"**جلستُ أمام البحر أستحم في فضائها الرحب وأجوائها المأهولة بصمتٍ حنون غير ذلك الذي عانيت منه في القصر. هنا صار للصمت لون، شكل، صوت وعافية ولذة ترعشني. أحسست بصمتِ النباتات عطورًا تفوح، صمت الجدران موسيقى ترسم عليها لوحات متحركة، صمت الأثاث أنفاس عرائس لم يفقد بكاراتهنَ بعد. غرقت في صمتي اللذيذ**"[1]. فلونُ الصمتِ هنا أبيضٌ كلونِ الفرحِ، لهُ مدلولٌ إيجابيٌّ ومريحٌ للنفسِ، ومعبقٌ بعطرِ الحنانِ، ومعتّقٌ بماءِ البحرِ الرحبِ. أمَّا في موضعٍ آخرَ فقدْ تلوَّنَ بلونِ سوادِ الليلِ: "**ظلت كلماته تطن في أذني** "**عليك أن تعتادي الصمت**". **كلهم كان يأمرني بالصمت. كانت أمي حين تختلف معي على شأن حتى وإن كان يخصني، تضغط سبابتها على شفتيها وتقول "اصمتي واسمعيني". أبي له طريقته الخاصة في إصدار الأوامر بالصمت... لم يكن أخي أرحم... يصرخ في وجهي "اصمتي ولا تتدخلي"... حتى المعلمة التي يفترض أنها المربية الفاضلة ضاقت بجدالي المتكرر. عاقبتني بطرقٍ شتى فتعلمت الصمتَ في حضرتها. كرهتُ صمتي**"[2]. فالصمتُ هنَا صمتُ القهرِ والعجْزِ والخوفِ والذلِّ، صمتٌ ممزوجٌ بسلبِ الإرادةِ، ومصادرةِ الحريةِ في الكلامِ والمناقشةِ، إنَّهُ صمتٌ كرهتْهُ (ناديةُ) بخلافِ الصمتِ في المثالِ السابقِ الذي أحبتْهُ وعاشتْهُ بإرادتِها.

- ***شعريَّةُ الموروثِ الدينـيِّ والموروثِ الشعبـيِّ***

إنَّ مِنْ معالمِ اللغةِ الشعريةِ عندَ (ليلى العثمان) توظيفَها الموروثَ الدينيَّ، والموروثَ الشعبيَّ المتمثلَ بالأغاني والأمثالِ الشعبيةِ.

- ***شعريةُ الموروثِ الدينـيِّ في السردِ***

أمَّا الموروثُ الدينيُّ فهوَ أقلُّ توظيفًا مِنَ الموروثِ الشعبيِّ، وقدْ تجلَّى بأشكالٍ متنوعةٍ، فتارةً يتجلَّى منْ خلالِ آياتٍ قرآنيةٍ، كقولِهِ تعالى: {يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنْ جَاءَكُمْ فَاسِقٌ بِنَبَإٍ فَتَبَيَّنُوا أَنْ تُصِيبُوا قَوْمًا بِجَهَالَةٍ فَتُصْبِحُوا عَلَى مَا فَعَلْتُمْ نَادِمِينَ}[3] (الحجرات: ٦) . وقدْ جيءَ بالآيةِ ردًّا على امرأةٍ منقبةٍ ادّعتْ أنَّ الكاتبةَ التي تقرأُ لها السارُدُ (ناديةُ) كاتبةً فاجرةً في كتاباتِها، فسألتْها (ناديةُ): هلْ قرأتِ لها؟ فأجابتْ: لا. فقالتْ لها: لا تحكمي قبلَ أنْ تقرأي لها، فردَّتِ المرأةُ: أنَّها

(١) صمت الفراشات، ص١١٢-١١٣.

(٢) السابق، ص١٦-١٧.

(٣) السابق، ص١٩١-١٩٢.

قَدْ سمعتْ عنْها ذلكَ، فجاءتْ (ناديةُ) بالآيةِ لتكونَ ردًا قاصِمًا للمرأةِ المنقبةِ التي منَ المفترضِ أنَّها ستتأثرُ بالآيةِ أكثرَ مِنْ أيِّ كلامٍ آخرَ يحملُ معنى الآيةِ نفسَهُ.

وتارةً يتجلى مِنْ خلالِ تحديدِ الوقتِ بمواقيتِ الصلاةِ، ومثالُهُ: "**قبل صلاة الظهر. دلفَ من البابِ الفاصل بين الحوشين**"(١)، "**بعد صلاة العصر استعدتْ. ارتدتْ أجمل أثوابها**"(٢)، "**امتدت الجلسة حتى أذان المغرب**"(٣)، "**تسللتْ بعد صلاة الظهر لحوش شمة مطمئنة أنها غارقة في صلاتها**"(٤)، "**بعد صلاة المغرب التصقت بالباب الفاصل تنصت أذنيها**"(٥).

ويتجلَّى تارةً أخرى مِنْ خلالِ لجوءِ الشخصياتِ إلى ربِّهِمْ في أوقاتِ الضيقِ والشدةِ، كلجوءِ (معيوفٍ) إلى ربِّهِ حينَما مرضَ ابنُهُ (سلومٌ) "**أبوه حضن رأسه بكفين نادمين، وبشفتين غاب نصفُ لونهما يتلو آياتٍ من القرآن، يبسمل. ويتعوذ من الشياطين التي خشي أن تكون مستْ عقلَه**"(٦). ومثلُهُ: لجوءُ (عبدِ اللهِ) إلى ربِّهِ بعدَ غرقِ (وسْميةَ)، الذي رأى في نفسِهِ سببًا رئيسًا في غرقِها "**الموج يتنفس... المساجد تطلق الأذان... أصوات المؤذنين تنساب إلى قلبي وتدفع إليه الأمان وألف شيء من محبة ربي. أردد بخشوعٍ مع الصوت: (الله أكبر.. الله أكبر) دموعي تسيل ودعائي (يا رب ارحمها). أثقُ أنَّ الله يحب وسمية وسيستر عليها**"(٧) وقدْ جِيءَ بهذا الموروثِ ليخففَ مِنْ حِدةِ الشعورِ بالذنبِ الذي يشعرُ بهِ (عبدُ اللهِ).

- ***شعريَّةُ الموروثِ الشعبيِّ في السردِ***

أمَّا الموروثُ الشعبيُّ فقدْ تجلَّى في أمريْنِ، وهمَا: الأغاني الشعبيةُ، وهيَ قليلةُ الظهورِ جدًا؛ حيثُ وردتْ في أربعةِ مواضعَ فقطْ: ثلاثةٍ في روايةِ (وسْميةَ تخرجُ من البحرِ)، وهيَ: "**ينطلق بالأغنية: (يا ساهر الليل مثلي ما تنام.**

---

(١) العُصْعُص، ص٦٨.
(٢) السابق، ص٧٢.
(٣) السابق، ص٧٥.
(٤) السابق، ص٨١.
(٥) السابق، ص٩١.
(٦) السابق، ص٢٤.
(٧) وسْمية تخرج من البحر، ص١٦٩.

ذكرتني بالأحبة يا حمام)... انطلق صوته يكمل الأغنية:

(يا لائمي في الهوى... زاد العتاب

ما تدري إن الهوى ليله عذاب

وأشواق فيها انطوى عمر الشباب

وأسرار قلبي)"[1].

والأخريانِ عبارةٌ عنْ بدايةٍ لأغنيتيْنِ كانَ يُغنيهُما (عبدُ اللهِ): "**يغلق جفنيه.. يصد بأغنية يحبها**

(يوم الإثنين الضحى.. شفت لي غروٍ عجيب..)

ويتذكر وجه وسمية.. كم كانت تليق بها عبارات أغنية البوشية

(الخد يا ضي لي برق وسمية... والعين تشبه ساعة الربان)"[2].

وهذهِ الأغاني الشعبيةُ التي لمْ تحددِ الكاتبةُ جنسيتَها أوْ جنسيةَ مغنيها، قدْ جاءتْ لتشاركَ في رسْمِ الحالةِ الحزينةِ الحالمةِ الشاكيةِ التي يعيشُها (عبدُ اللهِ).

أمَّا الموضعُ الرابعُ والأخيرُ فقدْ أنهتْ بهِ الكاتبةُ روايةَ (خذْها لا أريدها)، ذاكرةً فيهِ اسمَ المغني وجنسيتَهُ.

"**غريبة من بعد عينك يا يُمَّه**

محتارة بزماني

يا هو ال.. يرحم بحالي يا يمه

لو دهرني نساني. (في الحاشية: أغنية عراقية للمطربة زهور حسين)"[1].

---

(١) وسمية تخرج من البحر، ص١٢-١٣.

(٢) السابق، ص٥٤.

وقدْ جيءَ بهذهِ الأغنيةِ بعدَ صراعٍ طويلٍ بينَ الأمِّ وابنتِها (ناديةَ)؛ لتؤكدَ في نهايةِ الروايةِ على مكانةِ الأمِّ العظيمةِ وأهميتِها، ومدى العذابِ والشوقِ الأليميْنِ اللذيْن يُلاقيهُما مَنْ فَقَدَ أمَّهُ، خاصةً في مواقفَ لا يُبردُ فيها الصدورَ إلا قلبُ الأمِّ الحنونِ؛ فالإنسانُ –خاصةً الأنثى، كمَا شعرتْ (ناديةُ)– يشعرُ بالغربةِ بعدَ فقدانِ الأمِّ مهْما أحاطَ بهِ منَ الأهلِ والأقاربِ والأحبابِ. فمنْ ذا يداوي جروحي مِنْ بعدَك يا أمُّي؟!!!.

والأمرُ الآخرُ الذي تجلَّى بهِ الموروثُ الشعبيُّ، هوَ الأمثالُ الشعبيةُ، وهيَ متناثرةٌ في الرواياتِ الخمسِ في سردِها –وحوارِها أيضًا– بكثرةٍ، وبالأخصِّ في روايةِ (العُصْعُصِ) التي كثُرَ فيها الاستدلالُ بالأمثالِ الشعبيةِ؛ لأنَّ هذهِ الروايةَ بأحداثِها وشخصياتِها ولغةِ حواراتِها تتسمُ باللونِ الشعبيِّ؛ لذلكَ منَ المُمْكنِ أنْ نضعَها في خانةِ الرواياتِ الشعبيةِ.

وبعضُ هذهِ الأمثالِ يُعلَّقُ عليْها في الحاشيةِ؛ فيُحدَّدُ هُويتُها أوْ يتمُّ شرحُهُ، وبعضُها الآخرَ لا يُعلَّقُ عليهِ بشيءٍ. ومثالُ ذلكَ: "**حين وصلتْها شماتةُ فرزانة وقولها: "من بغى شري. يطأ عباتي". (في الحاشية: مثل كويتي ويعني: لن يسلم من شري من يدوس ثوبي)**"[٢]، ومثلُهُ: "**أدركتْ أن فطوم –طالعة لأمها– "كل حب يطلع على بذره". (في الحاشية: كل حب.. الخ: مثل كويتي يعني أن البنت تشبه أمها)**"[٣]، ومثالُهُ أيضًا: "**اللي أمها في الدار فعايلها كبار**"[٤]، والأخيرُ لمْ يُعلقْ عليْهِ.

وتأتي هذهِ الأمثالُ لتدعمَ رأيًا منَ الآراءِ، أوْ توضحَ طبيعةَ شخصيةٍ منَ الشخصياتِ، أوْ غير ذلكَ. فمثلًا: جاءَ المثالُ الأخيرُ ليؤكدَ أنَّ افتراءَ (عائشةَ) زوجةِ (جاسمٍ) وقوتَها مستمدةٌ منْ أمِّها التي تعيشُ معَها في البيتِ نفسِهِ.

---

(١) خذها لا أريدها، ص٢٢٧.

(٢) العُصْعُص، ص٤٧.

(٣) السابق، ص٤٧.

(٤) السابق، ص٦٤.

- ***لغةُ السردِ الفصحى***

لقدْ لوحِظَ أنَّ (ليلى العثمان) نطقَتْ بالفصحى في رواياتِها الخمسِ، سواءٌ كانَ السردُ بضميرِ الغائبِ، ومثالُهُ: "**كرهتْ أن يسيلَ لعابه ويهنأ بلقمته. كمشتْ ملء كفيها ملحًا وذرتْه في القدر. حاسته بالمرق. هرولت لحوشتها. على نارها ظلت تنتظر النتائج التي ستسر قلبها وتبرّد بعضَ ناره. ساعة.. وكان جاسم يقتحم حوشها ثائرًا...**"(١)، أوْ بضميرِ المتكلمِ، ومثالُهُ: "**وصلتْ عمتي الأدب وبلا رحمة هوت بدانة إلى الفتحة الصغيرة. انحشرت المسكينة في عرضها. حاولت القفز. صفعني المنظر...**"(٢) أو بضميرِ المخاطبِ، ومثالُهُ: **اقترب أبوكِ، كنتِ متكومةً على نفسك، مبللة بالعرق، والفزع، مسح على رأسكِ، شدّكِ، ألصقكِ إليه بقوة يُهديكِ كلّ حضوره ليهدئ روعكِ ويطفئ جمراتك...**"(٣).

- ***الألفاظُ العاميَّةُ والأجنبيةُ***

ولكنْ لا يعني ذلكَ خلوَّ السردِ مِنْ ألفاظٍ غرَّدتْ خارجَ سربِ الفصحى، جاءتْ في أثنائِهِ، وهيَ إمَّا أنْ تكونَ ألفاظًا عاميةً، أوْ ألفاظًا أجنبيةً. "وإيرادُ بعضِ الألفاظِ العاميةِ أوِ الأجنبيةِ في التراكيبِ الفصيحةِ لا ينالُ منَ اللغةِ الفصحى... فالألفاظُ المفردةُ لا تخلقُ اللغةَ ولا تميزُها، ذلكَ أنَّ خاصةَ اللغةِ تتمثلُ في تراكيبِها وما يتصلُ بالتراكيبِ منْ دلالاتٍ موضعيةٍ أوْ جماليةٍ"(٤).

- ***الألفاظُ العاميةُ في السردِ***

أمَّا الألفاظُ العاميَّةُ فهيَ أكثرُ حضورًا منَ الألفاظِ الأجنبيةِ، وجاءَ أغلبُها على هيئةِ أسماءٍ ومصطلحاتٍ، وُضعَ بعضُها بينَ قوسينِ ( )، أوْ بينَ علامتيْ تنصيصٍ " "؛ للدلالةِ على عاميتِها، وفُسِّرَ معناها في الحاشيةِ، ومثالُ ذلكَ: "**أما وجهها فكانت تحجبه ببوشية (التور) التي تخفي جمال عينيها. (في الحاشية: التور: أي قماش التل)**"(٥). في موسوعةِ اللهجةِ الكويتيةِ

---

(١) العُصْعُص، ص٨١.

(٢) المرأة والقطة، ص٢٩.

(٣) خذها لا أريدها، ص٣٠.

(٤) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ١٩٧٩، ص٦٢٦.

(٥) وسْمية تخرج من البحر، ص٥٥.

"التور: هوَ شبكٌ عازلُ الحشراتِ يُستخدمُ للشبابيكِ... وهوُ أيضًا نوعٌ منْ أنواعِ القماشِ يستخدمُ لصناعةِ أثوابٍ"(١).

وبعضُها يُوضعُ بينَ قوسينِ ( )، أوْ بينَ علامتيْ تنصيصٍ " "؛ ولكنْ لا يُفسَّرُ معناها في الحاشيةِ، ومثالُهُ: "**في ذلك الحوش كنا نتراكض ونلعب مع بعض الأصحاب لعبة (اللبيدة)**"(٢). ومثلُهُ: "**ويلاعبه "التيلة**""(٣). والتيلةُ: "البِليةُ، وهيَ عبارةٌ عنْ نوعٍ منْ أنواعِ الخرزِ التي يلعبُ بها الأطفالُ"(٤). وتُعرفُ باللهجةِ الغزيةِ باسمِ (الجلول) بالجيمِ القاهريةِ، أوْ باسمِ (البنانيرِ).

علمًا أنَّ بعضَ هذهِ الألفاظِ غيرِ المفسَّرةِ في الحاشيةِ واضحةٌ ومفهومةٌ، كـ(**اللبيدة**)، وبعضَها الآخرَ غيرُ مفهومٍ ومعروفٍ لجميعِ القراءِ –خاصةً الذينَ لا ينتمونَ إلى دولِ الخليجِ العربيّ–، كـ(**التيلة**)؛ ممَّا يعيقُ فهمَ النصّ فَهْمًا كاملًا وواعيًا ودقيقًا.

وقليلٌ جدًا ما يأتي منْها في ثنايا السردِ دونَ أنْ يُفسَّرَ معناها في الحاشيةِ، أوْ تُوضعَ بينَ قوسيْنِ ( )، أوْ علامتيْ تنصيصٍ " "؛ ظنًا منْها –أيِ الكاتبةُ– أنَّها منَ الألفاظِ المستعملةِ والدارجةِ بكثرةٍ بينَ الناسِ، والتي لا يَخْفَى معناها على أحدٍ منْهمْ، ومنْ ذلكَ: "**كان حلمي ينحصر في <u>دبلة</u> متواضعة، وبيت صغيرة**"(٥).. الدبلةُ تعني الخاتمُ. ومثلُهُ: "**أتذكرُ <u>حزاوي</u> أمي**"(٦). أيِ: القصصُ والحكاياتُ.

وقدْ لوحظَ أنَّ الغالبيةَ العظمى منَ الألفاظِ العاميَّةِ التي وردتْ في السردِ جاءتْ باللهجةِ الكويتيةِ؛ لأنَّ الكاتبةَ كويتيةُ الأصلِ والنشأةِ، ورواياتِها بشخصياتِها وأحداثِها وأماكنِها تنتمي في مجملِها إلى الكويتِ. وفي أحايينَ قليلةٍ جدًا تجيءُ ألفاظٌ عاميَّةٌ منْ غيرِ اللهجةِ الكويتيةِ، ومثالُهُ:

---

(١) موسوعة اللهجة الكويتية، جمع وشرح وبحث: خالد عبد القادر عبد العزيز الرشيد، مراجعة وضبط وتصويب: الدكتور/ خالد عبد الكريم جمعة، دار ناشري للنشر الالكتروني، ط٣، ٢٠١٢م، ص١٣٢. (نسخة الكترونية)

(٢) وسْمية تخرج من البحر، ص٣٢.

(٣) العُصْعُص، ص١٦٣.

(٤) موسوعة اللهجة الكويتية، ص١٣٤.

(٥) صمت الفراشات، ص١٤.

(٦) وسْمية تخرج من البحر، ص٣٣.

"**أشرعت صدرها. دست كفًا ناعمًا بطرف "زخمتها" أخرجت الأنواط. (في الحاشية: زخمتها: باللهجة العراقيةِ: أي حمالة الصدر)**"[١].

وقدْ كانَ لروايةِ (العُصْعُصِ) نصيبُ الأسدِ منَ الألفاظِ العاميَّةِ التي وردتْ في السردِ، تليها روايةُ (المرأةِ والقطةِ)، ثمَّ الرواياتُ الثلاثُ الأخرياتُ اللواتي ندرَ وجودُ الألفاظِ العاميةِ في سردِها.

- ***الألفاظُ الأجنبيةُ في السردِ***

أمَّا الألفاظُ الأجنبيةُ التي جاءتْ كلُّها على هيئةِ أسماءٍ ومصطلحاتٍ فقطْ، فقدِ استُخدمتْ بشكلٍ قليلٍ جدًا بالنسبةِ إلى الألفاظِ العاميَّةِ، ويبدو أنَّ هذهِ الألفاظَ –في نظرِ الكاتبةِ التي عودتْنا على تفسيرِ الألفاظِ المبهمةِ– معروفةٌ ومفهومةٌ لدى جميعِ القراءِ؛ لذلكَ لمْ تفسّرْ معناها، ولمْ تضعْها بينَ قوسيْنِ ( )، أوْ علامتيْ تنصيصٍ " "، ومثالُهُ: "**فبان رأسه الأجرد لامعًا مثل قدر الستانلس ستيل**"[٢]، ومثلُهُ: "**ملأ البانيو بالماء الحار**"[٣]، فبعضُ هذهِ الألفاظِ معروفٌ للجميعِ، كـ(**البانيو**)، وبعضُها الآخرُ غيرُ معروفٍ للجميعِ، كـ(**الستانلس، وستيل**).

- ***الأخطاءُ الصرفيةُ والتعبيريةُ في السردِ***

لمْ تنجُ لغةُ السردِ مِنَ الأخطاءِ العديدةِ والمتنوعةِ، وقدْ وقَفْتُ على بعضٍ منْها، مبيّنًا الخطأَ فيها وصوابَهُ، ومنْ ذلكَ استخدامُ لفظةِ (**توحّمت**)، يُقصدُ بهَا الفعلُ الماضي مِنَ (الوحَمِ) "**فمرزوقة عبدة بن شرهان التي حملت من سيدها توحمت على رائحة الأدب**"[٤]، وهوَ خطأٌ، والصوابُ أنْ نقولَ: (**وَحِمَتْ على رائحةِ الأدب**)؛ ففي اللسانِ وَحِمَتِ المرأةُ تَوْحَمُ وَحَمًا، إذا اشتهتْ شيئًا على حَبَلِها... ووحَّمَ المرأةَ ووحَّمَ لهَا: ذبحَ لهَا ما تشهَّتْ[٥]، وعليهِ يكونُ الفعلُ (توحّمتْ) فِعْلًا مضارِعًا منَ الفعلِ الماضي (وحّمَ)، وهذا يخالفُ معنى الفقرةِ السابقةِ.

---

(١) العُصْعُص، ص١٣٤.

(٢) صمت الفراشات، ص١٣.

(٣) وسْمية تخرج من البحر، ص١٧.

(٤) العُصْعُص، ص٩٥.

(٥) انظر: لسان العرب، ص٤٧٨٦-٤٧٨٧.

ومنَ الأخطاءِ الواردةِ أيضًا، جمْعُ لفظةِ (عَفَرَ) على **(عفارات)**، "**وفي المساء تداعبك وهي تسكب الماء الدافئ لتغسلك من عفارات اللهو**"[١]، وهوَ خطأٌ، والصوابُ كما في اللسانِ "عفرَ: العفْر والعَفَر: ظاهرُ الترابِ، والجمْعُ أعفار"[٢]. وغيرُهُما مِنَ الأخطاءِ.

"تتشكلُ لغةُ السردِ منْ جُملٍ، وكلُّ جملةٍ تتألفُ منْ كلماتٍ. يُشترطُ في اجتماعِ الكلماتِ في جملٍ أن تؤديَ معنًى مستقلًا بذاتِهِ ومفيدًا... وللكلمةِ موقعُها في الجملةِ، فلا ينبغي أنْ تخرجَ كلمةٌ عنِ السياقِ المنسابِ للجملةِ"[٣]، وهذا الأمرُ هوَ أحدُ أسبابِ تفاوتِ الروائيينَ في كتاباتِهِمِ الأدبيةِ، ومنَ المستحيلِ تحقيقُهُ على الدوامِ إلا في النظْمِ القرآنيّ، أمَّا الكتاباتُ الأدبيةُ فلا. فمثلًا لمْ تُوفَّقِ الكاتبةُ في توظيفِ لفظةِ (يحرثُ) في قولِها: "**كنتُ أتوهم أنني سأخلد لتلك الغفوة، وما خطر ببالي أنني سأكون وجبة ثانية لعجوزي الذي انتظر حتى تفتح له أبواب القلعة المحصنة. اقترب وقد تعرَّى كما فعل العبد... رأيت جسدًا بشعًا بدا جلده المترهل على عظامه التي نخرتها السنوات... واجهتني قتامة وجهه... زممْتُ شفتيّ كي لا ينز إليهما صديد فمه... أسمع طقطقة عظامه وهو يحرث الجثة التي سهل العبدُ الشيطانيُ فتحَ قبرها**"[٤]. تتسمُ الصورةُ السابقةُ بشدةِ قتامتِها، تصلُ إلى حدِّ قلبِ نفسِ قارئِها، وحمْلِهِ على القيءِ؛ فألفاظُها: **(جسدٌ بشعٌ، جلدٌ مترهل، العظامُ نخرتْها السنوات، قتامة الوجه، ينز صديدًا، طقطقة العظام، الجثة، الشيطان، القبر)** تحملُ سوداويةَ المنظرِ، وقزازةَ المعنى؛ لرسْمِ صورةٍ مؤلمةٍ جدًا لـ(ناديةَ) في ليلةِ عرسِها؛ ولكنَّها في أثناءِ هذهِ الصورةِ البشعةِ جاءتْ بلفظةِ **(يحرث)** التي تنتمي إلى قاموسِ الخيرِ والجمالِ. فالحرثُ في اللغةِ: العملُ في الأرضِ زرْعًا كانَ أوْ غرْسًا... وكسْبُ المالِ وجمعُهُ، والمرأةُ حرثُ الرجلِ أنْ يكونَ ولدُهُ منْها كأنَّهُ يحرثُ ليزرعَ[٥]؛ فكانَ ينبغي عليْها أنْ تأتيَ بلفظةٍ تتوافقُ معَ هذهِ الصورةِ القاتمةِ وتخدمُها، بدلًا منْ لفظةِ (يحرث)، كأنْ تقولَ مثلًا: (يمزّقُ الجثةَ، يهتكُ الجثةَ، يفسدُ الجثةَ، يلوثُ الجثةَ)، أوْ غيرُها منَ الألفاظِ القاتمةِ.

---

(١) خذها لا أريدها، ص٥٩.

(٢) لسان العرب، ص٣٠٠٨.

(٣) فن القصة –وجهة نظر وتجربة–، عديّ مدانات، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، ط١، ٢٠١٠، ص٢٧٢.

(٤) صمتُ الفراشات، ص٢٢.

(٥) انظر: لسان العرب، ص٨١٩–٨٢٠.

المبحثُ الرابعِ

شعريةُ لغةِ الحوارِ

- **جدليةُ الفصحى والعاميَّةِ**

منَ المُسلَّمِ بهِ في دراسةِ الروايةِ أنَّ شخصياتِها تنتمي إلى مستوياتٍ متعددةٍ ومتفاوتةٍ مِنَ الناحيةِ الأيديولوجيةِ والفكريةِ والاجتماعيةِ وغيرِ ذلكَ؛ لهذا "تبدو اللغةُ الحواريةُ ذاتُ مستوياتٍ متعددةٍ تختلفُ باختلافِ النموذجِ الإنسانيّ، إذْ يرتبطُ المنهجُ اللغويُّ بالبيئةِ والعرفِ والتقاليدِ التي ينتمي إليْها ذلكَ النموذجُ الإنسانيُّ. ونظَرًا لاختلافِ المستوى اللغويّ في الحوارِ وتعددِّهِ؛ فقدِ اختلفتِ الآراءُ النقديةُ حولَ ماهيةِ هذا المستوى، فهناكَ منْ يؤيدونَ اللغةَ الحواريةَ المستمَدَّةَ مِنَ الواقعِ والمحيطِ الخاصّ بالشخصيةِ، ويقصدونَ بذلكَ العاميةَ، وآخرونَ يدعونَ إلى الفصْحى ويتبنونَها لغةً حواريةً خالصةً؛ نظرًا لاختلافِ اللهجاتِ العربيةِ، وعدمِ إلمامِ الجنسياتِ والقبائلِ المنتسبةِ إلى العربيةِ باللهجاتِ الدارجةِ في مختلفِ الأقطارِ العربيةِ"(١).

وقدْ ميَّزَ (يوسفُ الشارونيُّ) –بالإضافةِ إلى المحاولتيْنِ السابقتيْنِ– محاولةً ثالثةً مِنَ المحاولاتِ التي قامَ بها الأدباءُ لحلِّ مشكلةِ اللغةِ الحواريةِ، "وتتلخصُ في استخدامِ الفصحى معَ إباحةِ استخدامِ بعضِ الكلماتِ أوِ التعبيراتِ أوِ التراكيبِ العاميَّةِ في الحوارِ... وهيَ محاولةٌ تتسمُ بوجهٍ عامٍّ بمحاولةِ الوصولِ إلى لغةٍ وسطى، ليستْ هيَ الفصحى ولا هيَ العاميةُ"(٢).

وتختلفُ هذه المحاولةُ الأخيرةُ عنْ محاولةِ تبسيطِ اللغةِ الفصحى منْ خلالِ استخدامِ الألفاظِ المألوفةِ، والتراكيبِ السلسةِ، والابتعادِ عنْ غرابةِ الألفاظِ، وتعقيداتِ الأساليبِ والتراكيبِ، وهوَ ما يُعرفُ اليوم بلغةِ الصحافةِ. فهذهِ لغةٌ فصيحةٌ بامتيازٍ؛ ولكنْ سهلةُ الفَهمِ. وقدْ باءتِ المحاولةُ الأخيرةُ بالفشلِ الذريعِ، واعترضَ عليها كثيرونَ، منْهم: محمد غنيمي هلال، وسببُ اعتراضِهِ يكمنُ في أنَّ "مراعاةَ التوافقِ بينَ العاميةِ والفصحى في اختيارِ المفرداتِ لا بدَّ أنْ تُراعَى فيه التراكيبُ العامِّيَّةُ؛ ليستطيعَ القارئُ أنْ يقرأَها بالعاميةِ والعربيةِ على حدٍ سواء. ففي هذهِ الدعوةِ

---

(١) الشخصية الروائية بين علي أحمد باكثير ونجيب الكيلاني –دراسة موضوعية وفنية–، نادر عبد الخالق، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩م، ص٣٤٥.

(٢) تحولات السرد، ص٧٦، نقلًا عن دراساتٍ أدبية، يوسف الشاروني، مكتبة النهضة المصرية، د.ت، ص٧٦.

إذنْ إضعافٌ للعربيةِ في أخصّ خصائصِها دونَ إغناءٍ للعاميَّةِ في شيءٍ"[١]. فلا نحنُ في هذهِ الحالةِ نتحدثُ بالعاميَّةِ خالصةً بألفاظِها وتراكيبِها وأساليبِها، ولا نتحدثُ بالفصحى خالصةً بألفاظِها وتراكيبِها وأساليبِها، وهوَ أمرٌ يرفضُهُ الباحثُ، لأنه يُضْعِفُ العربيةَ الفصيحةَ، ولا يُثري العاميَّةَ؛ بلْ يزيدُ الأمرَ تعقيدًا وخبَلًا، كمَا وضَّحَ ذلكَ الناقدُ (محمد غنيمي هلال).

أمَّا المحاولتانِ الأخيرتانِ فكانَ لكلٍ منْها أنصارُها. فمنْ أنصارِ استخدامِ اللغةِ العاميةِ في الحوارِ الذين كانَ مسوّغُهمْ في ذلكَ تحقيقَ "الإيهامِ بالواقعيةِ؛ حتى يشعُرَ القارئُ بأنَّهُ موقفٌ طبيعيٌّ يمكنُ أنْ يحدُثَ في الحياةِ غيرُ مفتعلٍ ولا مفروضٍ"[٢]، (محمدُ يوسفُ نجم) الذي رأى "أنَّهُ ليسَ ثمَّةَ مبررٍ فنيٍّ يمنعُ منِ استعمالِ اللغةِ العاميَّةِ في الحوارِ؛ بلْ إنَّ طبيعةَ رسْمِ الشخصيةِ في القصةِ تتطلبُ ذلكَ، وتعتمدُ عليْهِ اعتمادًا كبيرًا"[٣]. فالإيهامُ بواقعيةِ الحوارِ –وكأنَّهُ يحدُثُ فعْلًا في حياةِ الناسِ– هوَ السببُ الرئيسُ في دعوةِ بعضِ الكتَّابِ والنقادِ إلى استخدامِ العاميَّةِ في الحوارِ.

أمَّا أنصارُ استخدامِ الفصحى فقد رأَوْا أنَّ الواقعيةَ المنشودةَ ليستْ واقعيةَ اللغةِ كمَا ادَّعَى أنصارُ العاميَّةِ "بقدرِ ما هيَ واقعيةُ التفكيرِ، بأنْ يكونَ إدراكُ الشخصيةِ وتفكيرُهَا ملائِمًا لمستواها الاجتماعيّ والثقافيّ، فلا يجري على ألسنةِ العامَّةِ مثلًا، مَا يجري على ألسنةِ المفكرينَ والمثقفينَ"[٤].

لقدْ تعدَّدَتْ أسبابُ أنصارِ هذا الاتجاهِ وآراؤهمْ في ضرورةِ استخدامِ الفصحى في الحوارِ وأفضليتِهِ، وسوءِ استخدامِ العاميَّةِ، والعَورِ والعُوارِ الذي سيحلُّ بالحوارِ والروايةِ بشكلٍ عامّ.

فقدْ لاحظَ –مثلًا– (محمدُ مندور) "أنَّ مَا يمكنُ أنْ يُكتبَ بالعاميَّةِ سيظلُّ سطحيًّا قريبَ الغورِ لا يخرجُ عنِ المألوفِ في الحياةِ اليوميةِ الدارجةِ. وعلى هذا الأساسِ لا بدَّ منِ استخدامِ الفصحى في التعبيرِ عنِ المعاني الفكريةِ والاجتماعيةِ والأخلاقيةِ والروحيةِ الجديدةِ العميقةِ؛ لأنها

---

(١) في النقد المسرحي، محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيرت، ١٩٧٥م، ص٨٦.

(٢) تحولات السرد، ص٧٧.

(٣) فن القصة، محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت– لبنان، ط٧، ١٩٧٩م، ص١٢٢.

(٤) اتجاهات الرواية العربية منذ الحرب العالمية الثانية إلى سنة ١٩٦٧م، شفيع السيد، دار الفكر العربي، مصر، ط٣، ١٩٩٦م، ص١٩٤.

وحدَها التي تساعدنُا على هذا التعبيرِ. ومنَ المؤكَّدِ أنَّنا لوْ أحصيْنا مفرداتِ اللغةِ التي يعرفُها الرجلُ العاميُّ لوجدْنا أنَّها لا تكادُ تتجاوزُ بضْعَ مئاتٍ منَ الكلماتِ"(١).

أمَّا (شفيعُ السيد) فقدْ رأى في الانتشارِ والخلودِ سببًا بارزًا ومهمًّا في ضرورةِ استخدامِ اللغةِ الفصحى في الحوارِ؛ حيثُ يقولُ: "إنَّ سيادةَ اللغةِ الفصحى على الرقعةِ العربيةِ كلِّها منَ الخليجِ إلى المحيطِ يُتيحُ للعملِ الأدبيِّ المكتوبِ بهَا الانتشارَ بينَ القرَّاءِ العربِ في مختلفِ البقاعِ العربيةِ، على حين يظلُّ العملُ الأدبيُّ الذي استُخدمتْ فيهِ العاميَّةُ محدودَ التداولِ بحدودِ البيئةِ المكانيةِ التي كُتبَ بلغتِها أوْ لهجتِها، والحقبةِ الزمنيةِ التي ظهرَ فيها تقريبًا. وأيضًا فإنَّ الفصحى بمَا توافرَ لهَا مِنْ وحدةِ النظامِ. واتساقَ القواعدِ اتسمتْ بالرصانةِ والجلالةِ على عكْسِ العاميَّةِ التي أدتْ ركاكتُها وفقدانُ التناسقِ بينَ أبنيتِها التعبيريةِ إلى ضعفِها وهوانِ شأنِها"(٢).

لقدْ عدَلَ (محمودُ تيمور) عنْ رأيهِ الذي دعَا فيهِ إلى ضرورةِ استخدامِ اللغةِ العاميَّةِ في الحوارِ بعدَ تجاربَ كثيرةٍ دلتْهُ على خطأِ رأيِهِ، فدعا إلى استخدامِ الفصحى بدلًا مِنَ العاميةِ، وسببُ عدولِهِ كما يقولُ إنَّ: "الهاويةَ موجودةٌ بينَ اللغتينِ، فإذا استعملْنَاها جنبًا إلى جنبٍ، واحدةٌ للأوصافِ والأخرى للحوارِ وجدْنا تنافرًا في الكتابةِ، يكادُ يكونُ ملموسًا؛ يصدمُ القارئَ عندَ انتقالِهِ منْ لغةٍ إلى لغةٍ، ولا يوجدُ هناكَ إلا واحدٌ منْ أمرينِ، وهو إمَّا أنْ تُكتبَ كلُّ القصةِ باللغةِ العربيةِ أوْ كلُّها بالعاميَّةِ؛ لتقضيَ على هذا التباينِ الشاذِّ، وتُحلَّ محلَّهُ الألفةُ والتناسبُ. وبما أنَّ اللغةَ العربيةَ هيَ لغةُ الكتابةِ وجَبَ علينْا إذنْ أنْ تُكتبَ القصةُ جميعُها: أوصافُها وحوارُها باللغةِ العربيةِ"(٣).

أمَّا (عبدُ الرحمنِ منيف) فقدْ دعا إلى استخدامِ لغةٍ وسْطى في الحوارِ، وهوَ ما يُطلقُ عليْها بلغةِ الصحافةِ، وقدْ أشرْنا إليها آنِفًا في إطارِ حديثِنا عنِ المحاولةِ الثالثةِ لـ(يوسف الشاروني)، فيقولُ: "لا شكَّ أنَّ موضوعَ العاميةِ مغامرةٌ خطرةٌ، وهذا يعني أنَّني لا (أُحبذُ) ولا

---

(١) الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، محمد مندور، دار نهضة مصر، د.ت، ص٧٠.

(٢) ميخائيل نعيمة: منهجه في النقد واتجاهه في الأدب، شفيع السيد، عالم الكتب، ١٩٧٢، ص١٠١. للاستزادة، انظر: المرجع نفسه، ص٩٨.

(٣) تاريخ الدعوة إلى العامية وآثارها في مصر، نفوسة زكريا سعيد، دار المعارف، الإسكندرية، ط٢، ١٩٨٠، ٤٠٥.

أزكي العاميةَ بالمطلقِ؛ لكنْ لستُ أيضًا منْ أنصارِ الفصحى التقليديةِ. يجبُ علينا كلُّنا أنْ نبحثَ عنْ لغةٍ منْ نوعٍ معينٍ... تكونُ فعلًا لغةً قويةً لها علاقةٌ بالفصحى؛ ولكنْ فيها رشاقةُ العاميةِ ومرونتُها، وأن تمثلَ الناسَ أيضًا... لأنَّ العاميةَ بمقدارِ ما تستطيعُ أنْ تضفيَ نوعًا منَ الظلالِ، والإضافاتِ الصادقةِ للحوارِ إلا أنَّ حدودَها وقدراتِها على التوصيلِ أو على الرصدِ أو على البناءِ في الأمورِ الأخرى ضعيفةٌ"[1].

والذي يرجحُ رفضَ توظيفِ العاميَّةِ في الحوارِ مسوغاتٌ عدةٌ، منْها:

١-إنَّ الدعوةَ إلى استخدامِ العاميةِ في الحوارِ استجابةٌ وامتدادٌ لدعوةِ إحلالِ العاميَّةِ بدَلَ الفصحى في الكتاباتِ كلِّها التي أطلقَها المستشرقونَ المعادونَ للإسلامِ وأبواقُهمْ مِنَ الكتَّابِ العربِ؛ بهدفِ هدْمِ اللغةِ العربيةِ الفصحى واندثارِها، وما يتبعُهُ مِنْ إعلاءٍ لشأنِ اللغةِ العاميَّةِ المحليةِ، وجعْلِها اللغةَ الرسميةَ فيها، ممَّا يزيدُ منْ تمزيقِ الأمةِ العربيةِ وتشتيتِ شملِها.

وللإنصافِ فإنَّ بعضَ الداعينَ إلى استخدامِ العاميَّةِ قصدوا ما قصدَهُ المستشرقون، وبعضَـهمُ الآخرَ سَلِمتْ نيتُهمْ مِنْ ذلكَ، وكانَ مسوغُهمْ فنيًا بحتًا.

٢-إنَّ إلزامَ الكاتبِ بإنطاقِ كلِّ شخصيةٍ حسَبَ ما تتحدثُ في واقعِها الحياتيِّ يُثقلُ كاهلَ الكاتبِ نفسِهِ؛ إذْ إنَّ هذا الأمرَ مدعاةٌ إلى أنْ يُتقِنَ الكثيرَ مِنَ اللهجاتِ العاميَّةِ حسَبَ تنوعِ وتعددِ شخصياتِ رواياتِهِ. وهو أمرٌ منَ العسيرِ تحقيقُهُ؛ لأنَّهُ يحتاجُ إلى سفرٍ وتنقلٍ واختلاطٍ بأهلِ اللهجاتِ العاميَّةِ.

٣-إنَّ استخدامَ العاميةِ في الحوارِ يحجمُ انتشارَ الروايةِ وتداولَها بينَ قرَّاءِ العربيةِ كلِّهمْ، فمثلًا يصعبُ على الفلسطينيينَ فَهْمَ روايةٍ مليئةٍ بحواراتٍ تنْطقُ بالعاميةِ المغربيةِ فَهْمًا كاملًا؛ لأنَّ تحقيقَ هذا الفهمِ يحتاجُ إلى قاموسٍ يُفسِّرُ ويشرحُ ألفاظَ اللهجةِ المغربيةِ؛ فنتجَ عنْ ذلكَ نفورُ كثيرٍ منَ القراءِ مِنْ قراءةِ هذهِ الروايةِ ومثيلاتِها التي تقتلُ ألفاظُها العاميَّةُ غيرُ المفهومةِ روحَ متعةِ قراءةِ الأدبِ عندهم، التي يبتغيها قارئُ الأدبِ مِنْ قراءتِهِ إياهُ بجانبِ توسيعِ مداركِهِ.

---

(١) الكاتبُ والمنفى: هموم وآفاق الرواية العربية، عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٤م، ص١٤٢-١٤٤.

٤-إنَّ أنصارَ العاميةِ يخالفونَ واقعيةَ اللغةِ التي يدعونَ إليْها؛ حيثُ يُنطقونَ العاميَّ بالعاميةِ، والمثقفَ والمفكرَ بالفصحى، وهو أمرٌ مخالفٌ لواقعِ الحياةِ؛ لأنَّ المثقفَ نفسَهُ يتحدثُ بالعاميَّةِ أيضًا في حواراتِهِ اليوميةِ معَ الناسِ إلا ما نذرَ مِنْ مصطلحاتٍ وتراكيبَ فصيحةٍ؛ لأنَّهُ يتعاملُ معَ مجتمعٍ خليطٍ مِنَ العامَّةِ والمثقفينَ هذا مِنْ ناحيةٍ. ومِنْ ناحيةٍ أخرى فإنَّ واقعيةَ اللغةِ تُحتمُ عليهمْ إنطاقَ الشخصيةِ الألمانيةِ -مثلًا- إذا وُجدتْ في الروايةِ باللغةِ الألمانيةِ، والشخصيةِ الفرنسيةِ باللغةِ الفرنسيةِ، وهوَ أمرٌ يصعبُ على الكاتبِ تحقيقُهُ إذا لمْ يكنْ منْ مُجيدي اللغاتِ الأجنبيةِ، ويُعيقُ فهمَ القارئِ للروايةِ فَهمًا واعيًا أيضًا.

إنَّ الواقعيةَ المنشودةَ والواجبةَ تحقيقَها في نظرِ الباحثِ، وفي نظرِ كثيرٍ منَ الباحثينَ والنقادِ هيَ واقعيةُ المستوى الذهنيّ والفكريّ، وتتحققُ في أمرينِ اثنيْنِ، وهمَا:

أولهما- ما نادى بهِ كثيرٌ منَ الباحثينَ أنْ تَنطقَ جميعُ الشخصياتِ في حواراتِهمْ بالفصحى، بشرطِ أنْ يتلاءَمَ كلامُهمْ معَ مستواهُمُ الذهنيّ والفكريّ؛ فلا يجري على ألسنةِ العامَّةِ مثلًا مَا يجري على ألسنةِ المفكرينَ والمثقفينَ.

آخِرُهما- يمكنُ تحقيقُ الواقعيةِ أيْضًا مِنْ خلالِ استخدامِ الشخصيةِ لقاموسِها الوظيفيّ والمهنيّ في حواراتِها، فيستخدمُ الطبيبُ مثلًا ألفاظًا وصورًا منَ القاموسِ الطبيّ.

- ***توظيفُ العاميَّةِ والفصحى في الحوارِ***

لقدْ نوَّعتْ (ليلى العثمان) في اللغةِ المستخدَمَةِ في الحوارِ، فجاءَ تارةً كلُّهُ باللغةِ العاميَّةِ -باستثناءِ مصاحباتِ الحوارِ التي جاءتْ كلُّها في الروايات الخمسِ باللغةِ الفصحى-، ومثالُهُ: "

-(يا بدرة يا عيوني ترى هذي مو حالة).

-(يعني شلون؟ ما أشوف أمي).

-(أنا ما حرمتك من أمك لكني زوجك ولي حقوق).

-(وحقوقي؟ ما تفكر فيها؟).

-(ما حرمتك من شيّ يا بدرة).

-(وعيشتي بهالبيت اللي ما يدق بابه أحد. حتى أهلك ما يحبوني).

-(أنا أحبك.. هذا ما يكفي؟).

-(الحب ما يكفي، أنا ملّيت من هالحبسة، عند أمي أحسّ بحريتي، أشوف الدنيا وأستانس).

-(شنو المطلوب حتى تستأنسين وأنتِ في بيتكِ؟)

-(خليني أطلع. أشوف الناس وأكلم البشر أو خليني أتلهى في الخياطة مثل أمي)"[1].

وتارةً يأتي كلُّهُ بالفصحى، ومثالُهُ: " **عاملةُ الاستقبال مجبةً: -صباح الخير.**

-وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته.

لم أستغربْ طريقةَ ردها على تحيتي، قلت: -أريد أن أقابل الطبيب.

-لحظة.. أعبئ لكِ البطاقة.

-لأ.. لو سمحتِ قبل أن تعبئي البطاقة أريد أن أراه.

استغربت: -ألم تأتِ للعلاجِ؟

اضطررتُ أن أكذب -بل الموضوع خاصّ.

هزّتْ برأسها، تركت مقعدها... -لو سمحتِ انتظري.

انتظرتُ وألف وسواسٍ يتناطح في داخلي، هل إذا أعطته تفاصيلي سيرضى أن يقابلني؟

فوجئتُ بها مبتسمةً تشيرُ إليّ: -تفضلي"[2].

أوْ يأتي الحوارُ خليطًا منَ الفصحى والعاميَّةِ، ومثالُهُ: "**-وليش تتزين الحريم يا أمي؟**

---

(١) خذها لا أريدها، ص٤٨-٤٩.

(٢) صمت الفراشات، ص٦٩-٧٠.

فوجئتْ بسؤالي وهي في ظرف تعبها: –لأن الرجال يحبون يشوفون الحريم الحلوات.

وداعبت كفي وهي تسألني: –وأنت.. ما تحب تشوف البنات والحريم متزينات وحلوات؟

–بس ليش أنت يا أمي ما تتزينين ولا أشوف الكحل في عيونك مثل أم وسمية؟...

–هل كنتِ تحبينه؟

–(الحُرْمة) يا وليدي مالها غير (رِجِلْها)، تحبه وتخدمه وتتزين له وتخاف عليه، وأنا كنت أحب أبوك، كان سدرتي التي تظللني، لكنّ الموت خذاه منّي.

–وأبوي... هل كان يحبك؟

–(عزة الله) كان يدللني ويحبني مثل عيونه، الله يرحمه ويغمّد روحه الجنة.

تنهدتْ ونغزت ذراعي: –قوم يا عبد الله، لا تفتّق جروحي النايمة، قوم لا تتأخر على أم وسمية.

–هل زعلتِ مني؟

–لا والله، بس تحسّرت على أبوك اللّي مات وخلّاك يتيم"[1].

وقدِ اتضحَ بعدَ قراءةِ حواراتِ الرواياتِ الخمسِ أنَّ حواراتِ روايةِ (العُصْعُصِ) جاءتْ في أغلبِها باللغةِ العامّيَّةِ الخالصةِ، وقليلًا جدًا مَا أتَى منْها بلغةٍ خليطةٍ منَ الفصحى والعاميَّةِ معًا. أمَّا روايةُ (وسْميةَ تخرجُ منَ البحرِ) فقدْ جاءَ أغلبُ حواراتِها بلغةٍ خليطةٍ منَ الفصْحى والعاميَّةِ معًا، ثمَّ يليهَا منْ ناحيةِ الكمِّ الحواراتُ باللغةِ الفصْحى الخالصةِ، وقدْ خلتْ منَ الحواراتِ باللغةِ العاميَّةِ الخالصةِ. ومثلُها روايةُ (خذْها لا أريدُها)؛ ولكنَّها لمْ تخلُ تمامًا منَ الحواراتِ باللغةِ العاميَّةِ الخالصةِ؛ فقدْ حضرَ هذا النوعُ ولكنْ بشكلٍ نادرٍ جدًا. أمَّا روايةُ (المرأةِ والقطةِ) فجاءتْ حواراتُها باللغةِ الفصْحى الخالصةِ، ثمَّ باللغةِ الخليطةِ بالفصحى والعاميَّةِ، ثمَّ باللغةِ العاميَّةِ الخالصةِ. وقريبٌ منْها روايةُ (صمتِ الفراشاتِ) التي خلتْ منَ الحواراتِ باللغةِ العاميَّةِ الخالصةِ.

---

(١) وسْمية تخرج من البحر، ٦٣–٦٤.

إنَّ ما سبقَ يوضحُ أنَّ أغلبَ الشخصياتِ تحدثَتْ باللغتيْنِ معًا: الفصحى والعاميَّةِ في الروايةِ الواحدةِ؛ "مما يدلُّ على عدمِ الثباتِ اللغويِّ، والتحولِ والتغيرِ الذي يصيبُ المشهدَ الحواريَّ مما يشُكِّلُ علاقةً دالةً على نمطِ التفكيرِ لدى هذهِ (الشخصياتِ)"[1]، كـ(وسْمية) في روايةِ (وسْمية تخرجُ منَ البحرِ) التي تتحدثُ بالفصْحى الخالصةِ، أوْ بالعاميَّةِ الخالصةِ في بعضِ الحواراتِ، أوْ تتحدَّثُ بالفصحى وبالعاميَّةِ معًا في الحوارِ الواحدِ، ومثالُهُ الحوارُ الذي دارَ بينَها وبينَ (عبدِ اللهِ) الذي سألَها: "**–أما زلتِ خائفةً؟**

تنبهت –ها!.. شوية **(عامية)**

–وأنتِ معي تخافين؟

–معك لا أخاف لكنَّ الخوف موجودٌ... **(فصحى)**

–أريده بيتًا صغيرًا يا عبد الله **(فصحى)**

–لا.. أريده كبيرًا.

قالت معترضةً: –ليش كبير؟ احنا بس اثنين **(عامية)**

ذكّرتها: –والأولاد؟...

لم تنطق فأكملتُ: –أنا أريد كثيرًا من الأولادِ والبنات.

–واي!! من وين نجيب لهم أسامي"[2] **(عامية)**

والساردينَ بضميرِ المتكلِّمِ، كالساردِ (نادية) في روايةِ (صمتِ الفراشاتِ) التي تحدثتْ بالفصحى في حواراتِها طَوالَ الروايةِ كلِّها؛ إلا في مواضعَ قليلةٍ جدًا، تحدثتْ فيها بالعاميَّةِ والفصحى معًا –وهيَ بمثابةِ ألفاظٍ فقطْ، وليستْ عباراتٍ أوْ جُمَلًا–. ومثالُ الفصحى: "**–هل تخاف مني ولا تخاف من أمي؟!**

---

(١) العلامة والرواية –دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف، فيصل غازي النعيمي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، ط١، ٢٠٠٩–٢٠١٠، ص٢١٩.

(٢) وسْمية تخرج من البحر، ص١٣١–١٣٢.

أجاب كم وخزتْه شوكةٌ من أمي: –أنا عبدك أنت.

صرختُ به: –لم تعدْ عبدًا لأحدٍ. انس الماضي يا عطيةَ.

حدق بي بعينينِ جريئتين: –وأنت... هل نسيتيه؟

قلتُ بلهجةِ التأكيدِ: –بل ردمته إلى غيرِ رجعةٍ"[١].

ومثالُ العاميَّةِ والفصحى معًا: "**–ليش ما تقفين معي؟**"[٢].

"**–بابا الله يخليك.. خلصني منه**"[٣].

"**–شنو صار يا عطية؟**"[٤]

أمَّا الشخصياتُ الذينَ تحدثوا بالعاميَّةِ الخالصةِ طوالَ الروايةِ، أوْ بالفصحى الخالصةِ فهُمْ قليلونَ جدًا، كأمِّ (نادية) التي تحدثتْ بالعاميَّةِ الخاصةِ طَوال الروايةِ، باستثناءِ بعضِ الألفاظِ الفصحى، ومثالُهُ: "–"**خلينا نسمعها بعدين نتصرف**"...

–"**يا روح قلبي شو اتعذبتي**"...

–"**هذا حيوان. والله مابترجع**"...

–"**بلاوي؟ هاي بتسوالها ألوف**"...

–"**صلِّ على النبي يا رجل كل عقدة وإلها حلال**"...

–"**يا ابن الحلال صحتك بالدنيا.. هلّق بيرتفع السكر عندك**""[٥].

ومثلِها، شخصيةُ (ماري) النصرانيةِ المرحةِ، فقدْ تحدثتْ بالعاميَّةِ الخالصةِ طَوالَ الروايةِ؛ لتتناسبَ معَ بساطةِ طبعِها ومرحِها. كحديثِها معَ زوجِها والساردِ (لبنى) صديقتِها:

---

(١) صمت الفراشات، ص١٣٠.

(٢) السابق، ص٥٠.

(٣) السابق، ص٨٤.

(٤) السابق، ص٨٦.

(٥) السابق، ص٧٥–٧٧.

"**قالت ماري: –(بسيطة بيحطّ نونيّة تحت كرسيّه).**

أفرطنا بالضحك فانشرحت ماري: –(أيوه هيك خلّونا نضحك، بلا سيرة السرطان والموت)"[١].

وجاءتِ الشخصياتُ التي تحدثتْ بالفصحى طَوالَ الروايةِ شخصياتٍ ثانويةً، ليسَ لهَا حضورٌ بارزٌ وفعَّالٌ في الروايةِ، كالشرطيِّ: "**توقف الشرطيُّ بقربه، وبحذر شديد مدّ كفه، لامس كتفه، ناداه: –سالم... –سالم: معي ضيفٌ يريد مقابلتَك**"[٢].

والمحاميِّ: "**بصوتٍ حاول أن يبدو حانيًا: –سالم... هل هكذا تستقبل ضيفك؟...**

–سالم أنا المحامي الذي سيدافع عنك. ولا بد أن تتحدث...

–اهدأ. أعدك أن أساعدك. لماذا تريد عمتك...

–تريد أن تقتلها بالطريقة التي قتلت بها زوجتك حصة!!"[٣].

- ***توظيفُ اللهجاتِ المحليةِ في الحوارِ***

وسببُ هذا التنويعِ في إنطاقِ الشخصياتِ تارةً بالفصحى وتارةً بالعاميَّةِ هوَ –كمَا أسلفْنا سابقًا– الإيهامُ بالواقعيَّةِ، وحتى تزيدَ الكاتبةُ منْ هذا الإيهامِ أنطقتِ الشخصياتِ الذينَ تحدَّثوا بالعاميَّةِ كلًا حسَبَ لهجتِهِ، كـ(سالمٍ) وأبيهِ اللذيْنِ تحدَّثا باللهجةِ الكويتيةِ:

"**–يُبهْ. شلون هذا صار؟**

بهت أبوه: –شنو اللي صار؟

–حمل حصة؟

أطلق أبوه ضحكة. أشار إليه: –مو أنت زوجها؟

---

(١) خذها لا أريدها، ص١٤٦.

(٢) المرأة والقطة، ص٥.

(٣) السابق، ص٦–٧.

دون تردد ألقى باعترافه: –أنا ما دخلتها من ليلة الزواجِ حتى اليوم

انتصب أبوه واقفًا قاربه... –شتقول؟ وشلون حملت؟

–أنا اللي أسألك.

زمجر أبوه: –وشلون أعرف إذا أنت ما تعرف!

احتدّ صوتُه: –ما في البيت إلا أنا وأنت؟

لم يحتمل أبوه التهمة. رفع كفّه وهو بالصفعة الحارة على صدغه: –"يا كلب" شوف هالفاجرة من وين جابت "هالنقل".

–حصة مو فاجرة.

–فاجرة ونص، اسمع. اقطع السَّوْ قبل ما يكبر. اقتلها"[1].

وظهرتِ اللهجةُ العراقيةُ معَ (أمّ لبنى) في روايةِ (خذْها لا أريدُها)، ومعَ (قمريةَ) كحديثِها معَ (معيوفٍ):

"–أريد أسوي "كنتور" جديد. بيه "مناظر".

–حاضرين. "قال أبي دون أن يرفع رأسه".

–أريد أحد يجي وياي ياخذ القياس. وأريد شغل زين...

–لك طيبة الخاطر. تاخدين شغل زين. لكن ال..

قاطعته: –بس شنو؟ أنا مستعدة أدفع لك "هسه" كل طلباتك...

أوحت أنها غضبت: –"لعاد شنو قصدك! ما تريد تخدمني؟؟"[2].

ونطقتْ أمُّ (نادية) باللهجةِ السوريَّةِ، ومثالُهُ:

---

(١) المرأة والقِطَّة، ص٦٣.

(٢) العُصْعُص: ص١٣٢–١٣٣.

"أمي تفرح بشهيتي ولا تواري خوفها: –"على مهلك يا بنتي لا تغصّي".

–فطورك رائع يا أمي.

بفرحٍ يضاهي فرحي. –"صحتين على قلبك"

تفْلتُ مني ضحكةٌ صغيرةٌ تثير اهتمامي: –"ليش عم تضحكي؟"

–أحسني شرهة. أتخيل كيف سيكون شكلي لو امتلأت...

–"كلي" لا تخافي السمنة وراثة، وأنا وأبوك عودنا رفيع"[١].

وظهرتِ اللهجةُ الفلسطينيةُ معَ شخصياتٍ ثانويةٍ جدًا في مواضعَ قليلةٍ جدًا جدًا، ومثالُ ذلكَ:

"أمسكا بها كلٌ من ذراع. أخذا يهدئانها: –"يمه طولي بالك. كلنا عم بندور عليه. "هالكيت" بنلاقيه.

اقتربت منها أم رشاد: –"ولك صلي عالنبي– ما تفوليش عالولد"[٢].

ومثلُهُ أيضًا: **"فاجأتني ذات يوم زميلتي الفلسطينية أمل وأنا سارحة عند شباك الفصل المطل على الشارعِ وأشارت بإصبعيها: –(عم تتأملي بنادر؟).**

أفزعتني تهمتها: –من نادر هذا؟

–ابن مصلح الدراجات.

وأشارت إليه... –(شوفيه حلو كتير دايمًا بيطّلع فيكي)"[٣].

لقدْ حظِيَتِ اللهجةُ الكويتيةُ بالحضورِ البارزِ والكبيرِ بيْنَ اللهجاتِ الأخرى في الرواياتِ الخمسِ؛ لأنَّ الشخصياتِ التي تحدَّثتْ بهَا كانَ لهنَّ حضورٌ فعَّالٌ ومهيمنٌ وصلَ حدَّ احتكارِ

---

(١) صمت الفراشات، ص١١٣–١١٤.

(٢) العُصْعُص، ص٢١٩.

(٣) خذها لا أريدها، ص١٠٦–١٠٧.

البطولةِ في الرواياتِ الخمسِ عدا روايةِ (خذْها لا أريدُها)، كـ(عبدِ الله ووسْميةَ) في روايةِ (وسْميةَ تخرجُ منَ البحرِ)، و(سالمٍ وأبيهِ وعمَّتِهِ) في روايةِ (المرأةِ والقِطَّةِ)، و(معيوفٍ وزوجتِهِ سعادَ وأولادِهما) في روايةِ (العُصْعُصِ)، و(ناديةَ ووالدِها وعطيةَ والعجوزِ والأستاذِ جوادٍ) في روايةِ (صمتِ الفراشاتِ).

أمَّا اللهجتانِ: السوريةُ والعراقيةُ فكانتْ أقلَّ حضورًا مِنَ اللهجةِ الكويتيةِ؛ لأنَّ الشخصياتِ التي نطقتْ بهمَا كانوا متوسطي الفاعليةِ والحضورِ في الرواياتِ، كـ(أمِّ ناديةَ) السوريةِ في روايةِ (صمتِ الفراشاتِ)، و(قمريةَ وابنتِها العراقيتانِ) في روايةِ (العُصْعُصِ).

أمَّا اللهجةُ الفلسطينيةُ فهيَ الأقلُّ حضوراً منْ بينِ اللهجاتِ السابقةِ الذكرِ؛ لأنَّها جاءتْ بلسانِ شخصياتٍ لمْ يكنْ لهمْ حضورٌ إلا في مشهدٍ واحدٍ فقطْ، كـ(أمِّ رشادٍ) في روايةِ (العُصْعُصِ)، وكـ(أملَ) زميلةِ (لبنى) في روايةِ (خذْها لا أريدُها).

لقدْ أجبرَ استخدامُ اللهجاتِ المحليةِ (الكويتيةِ والعراقيةِ والسوريةِ والفلسطينيةِ) الكاتبةَ على تفسيرِ معاني بعضِ ألفاظِها؛ لعدمِ معرفةِ جميعِ القراءِ بها. ومنْ ذلكَ:

"-روح شوف أخوك. اسأل عنه. يمكن أحد شافه. أو عند واحد من "رفجانه" (في الحاشية: رفجانه: رفاقه)...

-"شنو أسوي": يعني شنو أسوي. أخرته يرجع. وبدل العقاب عقابين! (في الحاشية: شنو أسوي: ماذا أفعل).

تنشقت دموعها: -الله يهداك بس. قلبي ياكلني عليه. وين "غط" (في الحاشية: غط: غاب)...

-خليه "يولي: (في الحاشية: يولي: يترك بلا اهتمام).

-"الهيس الأربد" ما يجوز من فعايله (في الحاشية: الهيس الأربد: شتيمة)"[1].

(١) العُصْعُص: ص١٦-١٧.

وفي أحايينَ كثيرةٍ لا تُفسِّرُ الألفاظَ العاميَّةَ؛ لأنَّها في ظنِّها معروفةٌ للجميعِ، أوْ يُفهَمُ معناها بسهولةٍ مِنْ خلالِ السياقِ، ومثالُهُ:

"**انتفضت: -لا. لا تخليني بروحي**

-ما اتأخر... لازم تشبعين الليلة"(١).

فمعنى عبارةِ (لا تخليني بروحي): لا تتْركُني وحيدةً. وقدْ فُهِمَ مِنْ خلالِ السياقِ دونَ أنْ يُفسَّرَ.

ولكنْ في مواضعَ قليلةٍ جدًا تأتي بعضُ الألفاظِ العاميَّةِ مُبْهَمةً وغيرَ مفهومةٍ بدقةٍ، ومثالُهُ: "**تتنهد أمي: -إيه يا عبد الله.. وسْمية (حليوة) وأمها بنت حلال، و(كافة عافة)**"(٢).

فعبارةُ (كافة عافّة) يُفهمُ معناها بشكلٍ عامٍّ منْ خلالِ السياقِ أنَّها منَ الصفاتِ الحسنةِ؛ ولكنْ لا يَعرفُ معناها بدقةٍ جميعُ القراءِ؛ إذْ منَ الطبيعيِّ أنْ تكونَ معروفةً عندَ الكويتيينَ، وربمَا أهل الخليجِ أيضًا.

وقدْ أحصى الباحثُ الألفاظَ العاميَّةَ المفسَّرةَ في الحاشيةِ فتبيَّنَ أنَّ روايةَ (العُصْعُصِ) هيَ الأكثرُ احتواءً لهَا؛ حيثُ احتوتْ على أكثرِ منْ مائةِ لفظةٍ تقريبًا؛ لأنَّ الكاتبةَ استخدمتِ اللغةَ العاميَّةَ -خاصةً الكويتيةُ- في جميعِ الحواراتِ. تليها روايةُ (وسْميةَ تخرجُ منَ البحرِ) بثمانيةِ ألفاظٍ فقطْ. ثمَّ روايةُ (المرأةِ والقِطَّةِ) بخمسةِ ألفاظٍ فقطْ، على الرَّغْمِ منْ كثرةِ الألفاظِ العاميَّةِ فيها؛ إلا إنَّها جاءتْ واضحةً وقريبةً منَ الفصْحى. ثمَّ روايةُ (خذْها لا أريدُها) بأربعةِ ألفاظٍ فقطْ. ثمَّ روايةُ (صمتِ الفراشاتِ) التي فُسِّرتْ فيها لفظةٌ عاميَّةٌ وحيدةٌ فقطْ؛ لأنَّهُ غُلِبَ على حواراتِ الروايتيْنِ الأخيرتيْنِ اللغةُ الفصْحى، وحتى ألفاظهما العامية جاءتْ واضحةً وقريبةً منَ الفصْحى.

---

(١) المرأة والقطة، ص٨٠.

(٢) وسْمية تخرج من البحر، ص٣٨.

- ***إنطاقُ الشخصياتِ حسبَ مستواهُمُ الفكريِّ والثقافيِّ في الحوارِ***

إنَّ السببَ الرئيسَ –كمَا أسلفْنا سابقًا– مِنِ استخدامِ اللغةِ العاميَّةِ هوَ الإيهامُ بالواقعيةِ؛ ولكنْ بنظرةٍ فاحصةٍ نجدُ الكاتبةَ لمْ تُلزِمْ نفسَها كما ألزمَ غيرُها منَ الروائيينَ أنفسَهمْ في إنطاقِ شخصياتِهمْ منْ ناحيةِ الفصْحى والعاميَّةِ حسَبَ تحصيلِهمِ الثقافيِّ ومستواهُمُ الذهنيِّ والفكريِّ.

فلمْ تُجْبِرْ جميعَ العوامِّ على التحدثِ بالعاميَّةِ فقطْ، ولمْ تُلزمِ المثقفينَ والمتعلمينَ بالنطقِ بالفصْحى فقطِ. ففي روايةِ (العُصْعُصِ) تحدثَ الجميعُ بلا استثناءٍ بالعاميَّةِ، ومِنْ بينِهمِ (معيوفٌ) المتعلمُ أستاذُ الرياضةِ: "**–خير يا معيوف.**

–خير. ما عليه إلا العافية. الملا قرأ عليه. وعطانا "صحن الزعفران".

بعتابٍ ودود: –تأخرتم.

–زحمة عند الملا. تالي اشترينا الأغراض.

سلوم بفرح: –يمّه أنا اشتريت الرقيّة والتفاح.

أبوه علق: –سلوم فطين. شاف تفاحة معطوبة. أخرجها من الكيس رفعها أمام عين البائع"[1].

وفي المقابلِ تحدثَ العبدُ (عطيةُ) الأميُّ بالفصحى بجانبِ حديثِهِ العاميِّ:

"**–منذ متى وأنت تعمل بخدمة سيدك؟...**

–من يوم كنت في بطنِ أمي...

–تمزح؟... –لأ

–فسر لي كلامك

–كان أبي وأمي عبديْنِ لسيدي. زوَّجْهما. هكذا كنتُ عبدًا له وأنا في بطنِ أمي...

---

(١) العُصْعُص، ص٥٠–٥١.

-تأمرينني بأي خدمة؟...

-أنت سعيدٌ بحياتك؟

-وهل ينقصني شيء؟!

-وحريتك؟

فجر بضحكة غريبة: هل ترينني محبوسًا في قفص؟...

ألقيتُ سؤالًا آخر: -تحبُّ سيدك؟

ارتسمت دهشة على وجهه: -وليش ما أحبه؟!"[1].

حتى إنَّ الكاتبةَ لمْ تلْتزمِ التزامًا كاملًا بمَا دعا إليهِ بعضُ النقادِ بالالتزامِ بواقعيةِ المستوى الذهنيّ والفكريّ لكلِّ شخصيةٍ بدلَ الالتزامِ بواقعيةِ العاميَّةِ والفصحى؛ بحيثُ تنْطقُ جميعُ الشخصياتِ: العامَّةِ والمثقفةِ بالفصحى، معَ وجوبِ توافقٍ بينْ كلامِ ولغةِ كلِّ شخصيةٍ معَ مستواها الذهنيّ والفكريّ.

ففي المثالِ السابقِ لمْ تلتزمْ معَ شخصيةِ (عطيةَ) الأميّ بذلكَ. الذي تحدَّثَ تارةً بكلامٍ ذي مستوىً ذهنيّ وفكريّ عالٍ لدرجةِ أنَّ (ناديةَ) لمْ تفْهمْهُ فطلبتْ تفسيرَهُ حينَ سألتْهُ: (**-منذ متى وأنت تعمل بخدمة سيدك**) فردَّ عليْها مفلسِفًا جوابَهُ: (**-من يوم كنتُ في بطنِ أمي**)؛ وفسَّرهُ لها بأسلوبٍ منطقي ومقنعٍ: (**-كان أبي وأمي عبديْنِ لسيدي. زوَّجْهما. هكذا كنتُ عبدًا له وأنا في بطنِ أمي**)، فجوابُهُ مكثّفٌ جدًا للمعنى، ومرتبٌ ترتيبًا تصاعديًّا. والمستمِعُ لهذا الجوابِ سيُعْجبُ بشخصيةِ قائلِهِ وسيوقِّرُ فكرَهُ؛ لأنَّهُ استطاعَ أنْ يفلسفَ جوابَهُ بأسلوبٍ راقٍ ومنطقٍ محكمٍ، لا يمكنُ لأحدٍ أنْ يعترضَ عليْهِ أوْ أنْ يُخَطِّئَهُ.

ولكنْ في المقابلِ أظهرتِ الكاتبةُ بلادةَ (عطيةَ) وجهلَهُ في الحوارِ نفسِهِ، حينَ سألتْهُ: (**-أنت سعيدٌ بحياتك؟**) فأجابَها: (**-وهل ينقصني شيء؟!**) فلوِ امتلكَ (عطيةُ) العقلَ الذي فلسفَ بهِ إجابةَ سؤالِها السابقِ لَمَا أجابَ بهذهِ الطريقةِ التي تفضحُ جهلَهُ؛ لأنَّهُ سيُدركُ حتمًا أنَّهُ ينقصُهُ

---

(١) صمت الفراشات، ص٣٠-٣١.

الكثيرُ؛ بلْ ينقصُهُ أبسطُ أساسياتِ الحياةِ الآدميةِ العزيزةِ. وظهَرَ جهلُهُ أكثرَ حينَ أجابَ عنْ سؤالِها: (**–وحريتك؟**) بقولِهِ: –وهوَ يضحكُ ويسخرُ ويعجبُ منْ سؤالِها وكأنَّهُ يتهمُها بالغباءِ– (**–هل تريننني محبوسًا في قفص؟**). فمفهومُ فقدانِ الحريةِ عندَهُ هوَ الحبسُ داخلَ قفصٍ. وهوَ فَهْمٌ يدلُّ على فقْرِ مستواهُ الذهنيّ والفكريّ؛ فلمْ يُدركْ أنَّ فقدانَ الحريةِ هوَ فقدانُ الإرادةِ التي لا يمتلكُها.

ولكنْ في أغلبِ الأحايينِ استطاعتِ الكاتبةُ أنْ تلائِمَ بينَ كلامِ الشخصيةِ ومستواها الفكريّ والذهنيّ، كشخصيةِ (يوسفَ) المثقفِ المناضلِ الذي بانَ نضْجُ مستواهُ الفكريّ والذهنيّ والثقافيّ في حواراتِهِ، مثل حوارِهِ معَ الساردِ (لبنى):

"**–ما الذي ينقصني يا يوسف؟**

حدجني بنظرةْ ثاقبةٍ كمن يتفحص داخلي وقال: –أخشى أنْ أصارحَك فتغضبين.

–ما سألتك إلا لأسمعك. قل ولن أغضب.

–لا يكون الاكتمال إلا بالحب...

–كيف؟ هل هو ثمرة تسقط العين عليها في لحظة جوعها فيقرر القلبُ قطفَها؟ أنا أتصوره قدرًا كالموت.

–جميل ما تقولين. لكنَّ الموتَ يحتاج لقبر مفتوح ليحضن الجسد، والحب يحتاج لقلب مفتوح ليزرع فيه الوردة، وأنتِ يا لبنى أهملتِ قلبكِ واحتكرتِ عاطفته لاثنين. في الماضي لأبيكِ والحاضر لعفاف"[1].

ف(يوسفُ) هذا ترتقي أحيانًا لغتُهُ إلى لغةٍ شعريةٍ مليئةٍ بالتشبيهاتِ والاستعاراتِ والرمزيةِ، كقولِهِ: **(لكنَّ الموتَ يحتاج لقبر مفتوح ليحضن الجسد، والحب يحتاج لقلب مفتوح ليزرع فيه الوردة)**، فضلًا عنِ المعاني الراقيةِ، والأفكارِ النابهةِ التي ينقلُها بأسلوبٍ بلاغيٍّ ودقيقٍ، كقولِهِ: **(لا يكون الاكتمال إلا بالحب)**.

---

(١) خذها لا أريدها، ص١٥٤–١٥٥.

وغيرُ ذلكَ منَ الشخصياتِ التي تحدثتْ بكلامٍ محكمٍ وبليغٍ تناسبَ معَ مستواهُمُ الذهنيّ والفكريّ، كالدكتورِ (جوادٍ) في روايةِ (صمتِ الفراشاتِ)، والرجلِ الذي أحبَّتْهُ وتزوجتْهُ سرًّا في روايةِ (خذْها لا أريدُها).

لقدْ حاولَ الساردُ أنْ ينوعَ منَ المستوى الذهنيّ في كلامِهِ حسَبَ المستوى الذهنيّ لكلِّ شخصيةٍ يتحاورُ معَها. –ولكنْ لا يعني أنَّهُ وُفِّقَ بذلكَ في كلِّ المواقفِ–.

فمثلًا، أعلى الساردُ (ناديةُ) منْ مستواها الذهنيّ والفكريّ حينَما تحاورتْ معَ أستاذِها الدكتورِ (جوادٍ)، الذي حاولَ أنْ يزينَ لها الحرامَ، ويُلبسَهُ ثوبَ الحلالِ؛ ليتناسبَ ذلكَ معَ مستواهُ الذهنيّ والفكريّ.

"–لا أفهمُ كيف تحبينني وترفضين قبلة!

تحديتُه: –وهل إذا أحببتُ أندفع إلى الخطأ؟

سخر مني: –ليس هذا هو السببُ... يبدو لي أنَّك امرأة باردة.

يتحداني... لكنني صدمتُه: –جميل أن تكتشفَ بأنني امرأة قادرة أن أضع غرائزي كلها في الفريزر...

–أنت شابة وجميلة.. حرام أن تدفني شبابك وتحرمي جسدك...

–ومن قال لك إنني أنوي حرمان نفسي؟

شعّ وجهه بالانتصار. تصورها دعوة له لكنني صددتُ حماستَه وأذريتُ فرحته: –لن أتردد إن جاء ابن الحلال الذي يستاهل جمالي.. و.. حرارتي.

بصق ضحكة ساخرة: –أنت مغرورة.

بثقة أجبت: –أعرف.. ويحق لي ذلك...

–إلى أين!؟ بودي أن نختلي بمنزلي.

دفعتني النقمة عليه أن أصرخ: –وهل تحسبني سأوافق؟

-أمعقول أن لا تكون لديك الرغبة في ذلك؟

ذكرته.. -إن كنت لم أرغب في قبلتك.. فكيف أذهب إلى بيتك؟

بغرور وقح: -كثيرات يتمنين هذا.

-أعرف. هناك المتردية والنطيحة و"طايحة الحظ".

ابتلع ردي لكنه تقيأه إهانة مباشرة: -تشكين بذوقي!! ها أنتِ معي"(١).

ارتقتْ (ناديةُ) بأسلوبِها ولغتِها وأفكارِها إلى مستوى أسلوبِ المثقفينَ وأفكارِهِمْ ولغتِهِمْ؛ لتردَّ ردودًا قاطعةً وحاسمةً على أستاذِها؛ لتتغلبَ عليْهِ بردودِها، وتوقفَهُ عندَ حدِّهِ الذي تمكَّنَ منَ التغلبِ عليْها في آخرِ الحوارِ مِنْ خلالِ فكرِهِ رفيعِ المستوى، ووضيعِ المحتوى.

ولكنْ في المقابلِ تنازلتْ (ناديةُ) عنْ هذا المستوى الذهنيّ الرفيعِ ليتوافقَ معَ المستوى الذهنيّ الباهتِ للعبدِ (عطيةَ) الأميّ.

"-هل تحب البحر يا عطية؟

قال دون أن يلتفت نحوي: -كثيرًا... خاصة أنك تحبينه...

-هل تتقفن السباحةَ؟

استدار نحوي. ابتسم ابتسامةً هازئةً وحزينةً: -عمي نايف لم يترك لي فرصة لأتعلم أي شيء.

قلت وأنا أشير له إلى البحر: -بسيطة... تعلم الآن.

ضحك: -أخاف.

اندهشتُ: -معقولة؟ أنت تخاف؟ لماذا؟

-حين أنظر إلى البحر أتذكر أحلامي، دائمًا أحلم أنني أغرق ولا تمتد إليَّ يدٌ لتنقذني.

---

(١) صمت الفراشات، ص١٣٩-١٤١.

-حتى يدي.

-حتى يدك. قالها بأسى وبنكهةٍ من يلوم، وأكمل: -لو كنتِ أنت من تغرقين لفعلت المستحيل لأنقذك، ربما عندها أتقن السباحة"[1].

الأسلوبُ سهلٌ، والأفكارُ بسيطةٌ، والألفاظُ واضحةٌ، تتناسبُ معَ المستوى الذهنيّ والفكريّ لِـ(عطيةَ) الأميّ.

- ***سهولةُ لغةِ الحوارِ ووضوحُها***

لقدْ جاءتْ لغةُ الحوارِ في الغالبِ واضحةً وسهلةً ومفهومةً لجميعِ القراءِ، بغضّ النظرِ عنْ تحصيلِهمِ اللغويّ؛ لأنَّها خاليةٌ منَ الألفاظِ الغريبةِ والصعبةِ، وخاليةٌ أيضًا منَ الأساليبِ والتراكيبِ المعقَّدةِ. إذْ يكادُ أنْ يكونَ الحوارُ خاليًا منَ اللغةِ الشعريَّةِ إلا في مواضعَ قليلةٍ جدًا.

وفي الغالبِ الحوارُ الذي يأتي خاليًا تمامًا منَ الألفاظِ العاميَّةِ يكونُ أوضحَ منَ الحوارِ المحتوِي على ألفاظٍ عاميَّةٍ؛ لأنَّ بعضَ هذهِ الألفاظِ غيرِ المفسرَّةِ تُحْدِثُ نوعًا منَ الإشكالِ في الفَهْمِ؛ لعدمِ وضوحِها عندَ جميعِ القراءِ، بيْنما جاءتِ الغالبيةُ العظمى منَ الألفاظِ الفصحى في الحوارِ بسيطةً وسهلةً ومفهومةً جدًا لجميعِ القراءِ. ومثالُ ذلكَ:

"-الله يسامحك يا فرزانة! عمرنا ما قصرنا معك. ولا "كبد ملسا. تاكل وتنسى...

-الله لا يعطيكم العافية. هادّين ولدكم مثل الكلب المغلوث ينهشُ بنات الناس!...

تشبثت بالأرض: -ما أروح. حتى أهرسه تحت ريولي.

صرخ معيوف: -قالو لك عنّه زهيوي حتى تهريسنه! يا الله..."[2].

المعنى العامُّ واضحٌ؛ ولكنْ بعضُ الألفاظِ العاميَّةِ غيرِ المفسَّرةِ -وليسَ الفصحى- سبَّبَتْ إشكالًا في فَهمِ الحوارِ فَهْمًا كامِلًا ودقيقًا، كلفظةِ (ملسا) في قولِها: (كبد ملسا تاكل وتنسى) فالمعنى العامُّ للعبارةِ هوَ إنكارُ المعروفِ؛ ولكنْ معنى كلمةِ (ملسا) نفسِها غيرُ معروفٍ للجميع.

---

(١) صمت الفراشات، ص٢٤٤-٢٤٥.

(٢) العُصْعُص، ص١٧٥-١٧٦.

ومثلُها لفظةُ (ريولي)، ولفظةُ (زهولي) –معْنَاها في اللهجةِ الكويتيةِ الصرصورُ– اللتينِ أعاقتْ فَهمَ النصِ فَهمًا دقيقًا.

أمَّا الحوارُ الذي يأتي خاليًا منَ الألفاظِ العاميَّةِ يكونُ أوضحَ كمَا أسْلفنا سابقًا، يفهمُهُ الجميعُ، ومثالُهُ:

"**–في العالم مدنٌ كثيرةٌ تفتح قلوبها للعشاق. لمَ لا نتزوج ونرتادها بحرية؟...**

–الحلم خارج أرضه يكون حلمًا لقيطًا.

احتد صوتُه: –ما الذي يربطك هنا؟

اندفعت إليه بنظراتي الغاضبة. لم يمهلني. تنبه لخطئه، استدرك:

–هل تتصورين حلمًا ينبت في أرض الخوف والبوار؟

صرخت: –هذا البوار الذي تتحدث عنه هو بلدي ومهدي. ولن أنزع نفسي منه لأجل الحب...

–لن أحرمك زيارتها كلما رغبتِ.

ردّ قلبي الذي تسكن فيه لؤلؤته: –وعفاف؟

–عفاف في عمان وحين تتخرج ستتزوج وتترككِ وحيدة...

–ربما ترفض فكرة زواجي...

–أنا متأكد أنها ستفرح وتوافق"[1].

فالحوارُ واضحٌ وسلِسٌ ومفهومٌ جدًّا، ولا صعوبةَ في ألفاظِهِ أوْ تراكيبِهِ، وخالٍ منْ أيِّ إشكاليَّةٍ لغويَّةٍ ومنَ الصورِ الشعريَّةِ الغامضةِ التي تحتاجُ إلى إنْعامِ النظرِ لفَهْمِ مرادِها، وأجزمُ أنَّ منْ يقرأُ هذا الحوارَ وأغلبَ حواراتِ الرواياتِ الخمسِ –خاصةً الخاليةُ مِنَ المفرداتِ الشعبيةِ غيرِ المفسَّرةِ– سيفهَمُها بسهولةٍ دونَ أيِّ أدنى مشقةٍ فكريَّةٍ، أوْ صعوبةٍ لغويَّةٍ.

---

(١) خذها لا أريدها، ص١٧٠–١٧١.

ومنَ الأمورِ التي زادتْ في وضوحِ الحوارِ وتسهيلِهِ، تفصيحُ اللغةِ العاميَّةِ: وهوَ تراكيبٌ وعباراتٌ شعبيةٌ يستخدمُها العامَّةُ كثيرًا بلهجتِهمِ المحليَّةِ، قامَ السارِدُ بتفصيحِها، وتكونُ في أغلبِها ذاتَ مدلولٍ واضحٍ وراسخٍ عندَ جميعِ القراءِ. ومثالُهُ:

"**قال بوجع لم تخف عني تضاريسه" –كان الود ودي أن يكون ابن عمك**"[1].

ومثلُهُ أيضًا: "**عاتبها يوسف برقة: –ماما محتاجة تعيش حياتها لا تحتكريها.**

ثم نظرَ نحوي نظرةً خبيثةً: –سافري، لفّي العالم –وضحك قبل أن يقول– لعل وعسى"[2].

ومثلُهُ أيضًا: "**صوتُه منكسرًا: –ما أشتهي يا عمتي**

–تأكل غصب عنك."[3].

ومثلُهُ أيضًا: "**كل ما كان يهمين أن أرضي أمي العجوز وأسعدها. قلت لها: –خلاص يا أمي اختاري لي زوجة**

عصفت الفرحة بها خشيت أن تطوّح بجسدها الضامر: –كيف تريدها؟ سمرة، بيضة؟ طويلة، قصيرة؟ نحيفة، سمينة؟

–ليس لي شروط، أنت قصّي وفصّلي وأنا ألبس"[4]

ومثلُهُ: "**–تحب اسمك يا عطية.**

–وليش ما أحبه؟

بلادة أخرى تثيرني... –يعني هل كنت تفضل أن يكون اسمك محمد.. شاهين.. حسن؟

بالبلادة ذاتها: شنو الفرق؟ هو اسم والسلام"[1].

---

(١) خذها لا أريدها، ص١٠٩.

(٢) السابق، ص١٥٧.

(٣) المرأة والقطة، ص٣١.

(٤) وسْمية تخرج من البحر، ص٨٧–٨٨.

فالعباراتُ **(الود ودي، لفي العالم، لعلّ وعسى، غصب عنك، أنتِ قصي وفصلي وأنا ألبس، اسم والسلام، الصفات: سمرة، بيضة، طويلة، قصيرة، نحيفة، سمينة)** ذاتُ مخزونٍ دلاليٍّ معروفٍ للجميعِ، تستخدمُها العامَّةُ كثيرًا في حديثِهمِ العاميّ؛ بلكنةٍ عاميةٍ، وقدْ أوردَتْها الكاتبةُ في رواياتِها وهيَ تقصدُ بهنَّ المدلولَ نفسَهُ الذي يقصدُهُ العامَّةُ؛ لِما لهذهِ العباراتِ وقْعٌ أشدُّ عندَ كثيرٍ منَ القراءِ أبلغُ منْ غيرِها منَ العباراتِ.

فمثلًا عبارةُ **(قصي وفصلي وأنا ألبس)** يُقصدُ بها السمعُ والطاعةُ والاستسلامُ الكاملُ. وتُستخدمُ عبارةُ **(هو اسم والسلام)** للدلالةِ على اللامبالاةِ والرضوخِ الكاملِ للشيءِ، ولوْ كانَ بخسًا غيرَ مرغوبٍ بهِ.

- ***شعريةُ الحذفِ في الحوارِ***

وكمَا استخدمتِ الكاتبةُ تقنياتٍ عديدةٍ لإثراءِ اللغةِ الشعريةِ في السردِ، استخدمتْ أيضًا بعضًا منْها؛ لتحقيقِ الغرضِ نفسِهِ في اللغةِ الحواريةِ، كتقنيةِ (الحذفِ) التي تعدَّدتْ أغراضُها، ومنْ ذلكَ:

"**–أمس لما سألني سيدي والله ال...**

قاطعتُه بإشارةٍ من كفي ليهدأ. أهديته ابتسامةً...

–صدَّقك سيدك.. وسمح لي أن أخرج كل يوم إلى الحديقة.

انفلشت أسارير وجهه، تبدد ارتباكُه وربما خوفه. نهنه بضحكةٍ خافتةٍ. قال: –أنا مسرور لأجلك"(٢).

فجاءَ الحذفُ هنَا لأمريْنِ: أولُهما– أنَّ السارِدَ (نادية) تعرِفُ ما سيقولُهُ (عطيةُ) لهَا. والآخرُ– أنَّ (نادية) قطعتْ كلامَ (عطية) المتوترِ؛ لتهدِّئَ منْ روعِهِ وقلقِهِ، وتخبرَهُ أنَّها تعرِفُ أنَّهُ لمْ يُخبرْ سيدَّهُ (زوجَها) شيئًا.

---

(١) صمت الفراشات، ص٣٤–٣٥.

(٢) السابق، ص٤٤.

ومثالٌ آخرُ: "**–أنا مسيحية.**

كانت تحضر معنا دروس الدين وتحفظ القرآن...

–كيف إذن تحضرين دروس الد...

قاطعتني بصوتٍ عذب: –وشو الفرق كلها أديان الله ومش غلط أعرف شي عن الإسلام"[1].

فـ(ماري) النصرانيةُ اعتادتْ على سماعِ هذا السؤالِ، وملَّتْ مِنْ تكرارِهِ؛ فقاطعتْها لأنَّها تعرِفُ سؤالَها بالكاملِ منِ قبلِ أنْ تُكملَهُ. وأجابتْها أيضًا بجوابٍ كرَّرتْهُ مرارًا قبْلَ ذلكَ.

وقدْ يأتي الحذفُ بسببِ الحَياءِ، ومثالُهُ:

"**–لازم يفهم أن هذا ليس كعصاعص البهائم!**

استخف بها: ما شاء الله، أليس عنده ما عندي؟

–أدري. لكن يجب أن يعرفَ أنه كلما كبر سيـ...

قاطعها: –بس واللي يرحم والديك. كفى"[2].

وفي المثالِ الآتي: "**–ما أحب القصص. ولا الرسم!**

راغمةً نفسها. أغلطتْ بصوتِها: –بس تحب الشطانة. وقـ...

قضمت الكلمة و"قص العصاعص" خشيت أن تذكره بما تتصور أنه نساه"[3].

حذفتْ جزءًا منَ الكلمةِ بعدَ استدراكِها خطأَها، كمَا وضَّحَ السارِدُ ذلكَ.

---

(١) خذها لا أريدها، ص٩٨-٩٩.

(٢) العُصْعُص، ص٥٩.

(٣) السابق، ص١٦٥.

- ***شعريةُ التقطيعِ في الحوارِ***

وقدِ استخدمتِ الكاتبةُ أيضًا تقنيةَ (التقطيعِ)؛ ولكنْ بشكلٍ قليلٍ جدًا. "وهيَ إحدى الوسائلِ الفنيةِ الصوتيةِ التي تُساعدُ في فَتْحِ طاقاتٍ داخليةٍ داخلَ الحوارِ، وتجعلُهُ يستوعبُ وجداناتٍ مختلفةً"(١). وكانَ السببُ الغالبُ في تقطيعِ تلكَ الألفاظِ هوَ الخوفُ والارتباكُ، ومثالُهُ: "**هززت لها رأسي. لم أجد مقاومة في ذلك. كانت رقبتي المرتعشة تهز الرأس بسهولة حتى يكاد يسقط ولا يرتفع. خرجتْ وعودي منْ فمٍ تكسّر فيه الكلام: <u>–أمر... ك... ع... م... تي</u>**"(٢).

فالخوفُ مِنْ بطشِ العمَّةِ وقسوتِها جعَلَ بعضَ الكلامِ يخرُجُ منْ فمِ (سالمٍ) متقطعًا.

ومثلُهُ أيضًا: "**–أخذتِ العباءةَ. ليش واقفة؟**

تلكأت. أسعفتها سعاد: –تريدين شيئًا آخر؟

عيناها على سلوم الذي بحلق بوجهِها: <u>–أر.. أريد.. أ.</u>

صرخ بها: –خلصينا

ربتت أمُه على كتفِه. تشجعت فطوم: –أريد فستان من وضحة لألبسه في العرس"(٣).

فالخوفُ منْ (سلومٍ) هوَ السببُ في تقطيعِ (فطومَ) لكلامِها.

ومثلُهُ أيضًا: "**–بماذا تفكر يا عطية؟**

اندفع وكأن الكلمة كانت كالحصوة تسد حلقه فأراد قذها: –بك...

فاجأتني جرأته... –بأي شكل تفكر بي؟

<u>–سيّ.. د.. تي.. أنا.. أنا.. أن...</u>

رفعتُ عيني إلى وجهه تأملته: –قل يا عطية.. لا تخف"(١).

---

(١) الرواية الجديدة –بحوث ودراسات تطبيقية–، ص١٢١.

(٢) المرأة والقطة، ص٢٠.

(٣) العُصْعُص، ص١٩١.

فسببُهُ أيضًا الخوفُ منِ افتضاحِ ما يُضمرُهُ منْ حُبٍّ واشتياقٍ لهَا، وهوَ العبدُ وهيَ السيدةُ.

وقدْ جاءَ التقطيعُ في موضعٍ واحدٍ فقطْ لغيرِ سببِ الخوفِ، وهوَ: "**تنوح أمي نواحًا موصولًا يخترقُه سؤالها المتقطع:**

-ما... مات.. ماتت؟!

ألقيتُ بآخر ما عندي! غرقت في البحر"(٢).

فدهشةُ الأمِّ مِنْ خبرِ موتِ (وسْميةَ) الشابةِ صغيرةِ السنِّ هوَ السببُ في التقطيعِ، بالإضافةِ إلى النواحِ والحزنِ على موتِها.

- ***شعريةُ التكرارِ في الحوارِ***

ووظَّفتِ الكاتبةُ كذلكَ تقنيةَ (التكرارِ)، ومثالُهُ: "**-ألا تفكر كم أشتاق أنا لأمي وأبي؟**

-عليكِ بطاعةِ زوجكِ.

صرختُ: لكن هذا ظلم. ظلم.. هل تفهم"(٣).

كرَّرتْ كلمةَ (ظلمٍ) لاستعطافِ (عطيةَ)؛ ليُدركَ مدى الظلمِ الكبيرِ الذي تعيشُهُ (ناديةُ)؛ بسببِ حبسِها في القصرِ، ومنعِها منَ الخروجِ لزيارةِ أهلِها.

ومثلُهُ أيضًا: "**-أعرف يا سالم. عمتك قتلت دانة. لكن منْ قتل حصة؟**

فارت رغوةُ حزنِهِ، نواحه، صوتُه الذبيحُ صارخًا بين النشيج: -ما أدري. أنا ما قتلتها. ما قتلتها...

-يا سالم. انس دانة. كلمني عن حصة. ماذا حدث آخر ليلة مَنْ قتلها؟ أنت...؟ أم...؟

---

(١) صمت الفراشات، ص٢٤٨-٢٤٩.

(٢) وسْمية تخرج من البحر، ص١٦٣.

(٣) صمت الفراشات، ص٣٦.

اشتعل غضبه... –صحة أحبها. شلون أقتلها؟

انفلت يدور في الغرفة كذبابة. في نزعها الأخير. يرتطم بالجدران والشرطي يلاحقه ليمسك به. صوته متقطعًا مهترئًا من الصراخ: –أنتم ظالمون. أنا ما أقتل حصة. أنا أحبها. أنا... لا..."[1].

في المثالِ السابقِ تكرَّرَ معنى (نفيِ القتلِ) في العباراتِ الآتيةِ **(ما أقتلها، ما أقتلها، شلون أقتلها؟ أنا ما أقتل حصة، أنا... لا...)**، وقدْ جاءَ التكرارُ للتأكيدِ على أمريْنِ اثنينِ، وهمَا: الأولُ: نفْيُ تهمةِ القتلِ الموجَّهَةِ إليْهِ. الأمرُ الآخرُ: التأكيدُ على حالةِ الاستهجانِ والاستغرابِ التي يعيشُها (سالمٌ) بسببِ المحامي الذي يتهمُهُ بقتْلِ زوجتِهِ. فكيفَ يقتلُها وهوَ الذي يعشقُها ولا يفكرُ مجردَ التفكيرِ في إيذائِها، ولوْ أرادَ قتلَها لمَا انتظرَ كلَّ هذهِ المدةِ، ولَقَتَلَها منْذُ أنْ عرَفَ بحملِها وحرَّضهُ أبوهُ على قتلِها، وهوَ الذي يُدركُ تمامًا أنَّهُ لمْ يفتحْ بوابتَها الأنثويةَ، فمنْ أينَ جاءَ هذا الحملُ، ومَنْ شريكُهُ؟.

- ***شعريةُ الموروثِ الشعبيّ والموروثِ الدينيّ***

أمَّا تقنيةُ الموروثِ الشعبيّ والموروثِ الدينيّ التي نَخْتِمُ بها الحديثَ عنْ شعريةِ اللغةِ الحواريةِ فهيَ كثيرةُ الحضورِ. وتأتي –كمَا أسلفْنا سابقًا– لِتخدِمَ موقفًا منَ المواقفِ أوْ توضِّحَهُ، أوْ تدعمَ رأيًا منَ الآراءِ.

- ***شعريةُ الموروثِ الشعبيّ في الحوارِ***

ومثالُ الموروثِ الشعبيّ الذي كثُرَ حضورُهُ في الحوارِ: "**–لكن يا وسمية أخاف مثل ما يقول المثل: (انطر يا حمار لما يجيك الربيع)**

–لأ يا حمار.

ضحكنا. وقالت بخجل: –قصدي يا عبد الله هاليومين إن شاء الله. (في الحاشية: مثل كويتي يعني طول المدة)"[1].

---

(١) المرأة والقطة، ص٧–٨.

ومثلُهُ: "**–بماذا طبختِ؟ ماء "خريج" والا "ملح أمريكاني"!**

شمة التي لم يتوقف سيل دموعِها: –والله ملحته بنفس المقدار

نفض يده نحوها: –خلاص. "خبز خبزتيه. يا الرقلة كليه". (في الحاشية: مثل كويتي يعني: تحملي نتائج فعلتك والرقلة يعني المرأة الخائبة)[٢].

والمثالانِ السابقانِ منَ الأمثلةِ الشعبيةِ التي فُسِّرَ مرادُها في الحاشيةِ؛ ولكنْ تأتي أحيانًا أمثلةٌ شعبيةٌ واضحةٌ ومفهومةٌ جدًا، ولا يُفسَّرُ مرادُها في الحاشيةِ، ومثالُهُ:

"**–لن أسكت بعد اليوم. يكفي الذي سكتّه!**

عيناه المفجوعتان بصراخي اتّقدتا. وقبل أن يفلتَ لسانُه كنتُ أواصلُ: –والله إذا فكرت أن تعيدني إليه سأقتل نفسي وأجلب لك مصيبة أكبر.

التفت إلى أمي غاضبًا: –شفتي بيتك؟ "فوق شينها قوات عينها" تهددني. (في الحاشية: مثل كويتي)[٣].

يُقالُ هذا المثَلُ عندَما يصدرُ منَ الإنسانِ فِعْلةً قبيحةً، ثمَّ يتواقحُ بفعلتِهِ كأنَّهُ صاحبُ حقٍّ ولمْ يصدرْ منْهُ فِعلًا قبيحًا.

- ***شعريةُ الموروثِ الدينيِّ في الحوارِ***

ومثالُ الموروثِ الدينيِّ الذي كانَ حضورُهُ أقلَّ بكثيرٍ منْ حُضورِ الموروثِ الشعبيِّ:

"**–يمه هذه ما تستحي. بعد شوي ترجع تطلب "جدرة" أو "فلاس" وأنت تعطينها.**

عاتبتها: –يعني كيف أردها. <u>النبي أوصى بسابع جار</u>"[٤].

---

(١) وسْمية تخرج من البحر، ص٧٧.

(٢) العُصْعُص، ص٨٢.

(٣) صمت الفراشات، ص٧٨.

(٤) العُصْعُص، ص٤٣.

وهوَ معنى حديثِ النبيّ –ﷺ– الذي وصَّى فيهِ على الجارِ دونَ تحديدِ الجارِ، فعنْ عائشةَ –رضي اللهُ عنْها– عنِ النبيّ –صلى اللهُ عليهِ وسلمَ– قالَ: "ما زالَ يُوصِيني جبريلُ بالجارِ، حتَّى ظننْتُ أنَّهُ سيورثُهُ"(١)، أمَّا تحديدُ الجارِ بالسابعِ فمأخوذٌ مِنْ عنِ الحسنِ، فعنْهُ أنَّهُ سُئلَ عنِ الجارِ؟ فقالَ: "أربعينَ دارًا أمامَهُ وأربعينَ خلفَهُ وأربعينَ عنْ يمينِهِ وأربعينَ عنْ يسارِهِ"(٢).

ومثلُهُ أيضًا: "**اتحدت فكرة زواجي بموته. صارحتُ أمي بتصوري الذي يقلقني، فخفضت عينيها بخشوع وقرأت بهدوء:**

–(وما كان لنفس أن تموت إلا بإذن الله كتابًا مؤجلًا).

ساءني استسلامها. قلت وصوتي غير مستقرّ:

لا أريد أن يموت أبي.

بذات الهدوء قالت: –الموت في رقابِ العبادِ. كلنا سنموت"(٣).

جاءتْ هذهِ الآيةُ لتؤكدَ على حقيقةِ الموتِ الذي لا مفرَّ منْهُ. وكأنَّ (لبنى) لشدةِ حبِّها وتعلقِها بأبيها لمْ تستسلمْ لِما أقَرَّتْهُ هذهِ الآيةُ فكرَّرَتْ (أمُّها) معناها بكلامٍ عاديٍّ (الموتُ في رقابِ العبادِ كلُّنَا سنموتُ).

---

(١) الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله ﷺ وسننه وأيامه= صحيح البخاري، محمد بن إسماعيل البخاري (ت٢٥٦هـ)، المحقق: محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، ط١، ١٤٢٢هـ، (١٠/٨، رقم٦٠١٤)

(٢) الأدب المفرد بالتعليقات، محمد بن إسماعيل البخاري (ت٢٥٦هـ)، حققه وقابله على أصوله: سمير بن أمين الزهيري، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، ط١، ١٤١٩هـ–١٩٩٨م، ٥٩/١. وقال عنه الإمام الألباني في كتاب: صحيح الأدب المفرد (٦٦/١) حسن الإسناد، صحيح الأدب المفرد للإمام البخاري، بقلم محمد ناصر الدين الألباني، مكتبة الدليل، السعودية ، ط٤، ١٤١٤هـ–١٩٩٧م.

(٣) خذها لا أريدها، ص٩٢.

الفصل الرابع

شعرية الصيغة والتبئير

المبحث الأول: شعرية الصيغ السردية

المبحث الثاني: شـــــعرية التبـــــئير

المبحثُ الأولُ

شعريةُ الصيغِ السرديةِ

المطلبُ الأولُ- مفهومُ الصيغةِ السرديةِ

الصيغةُ السرديةُ: "مصطلحٌ يُشيرُ إلى الطريقةِ التي تُقدَّمُ مِنْ خلالِها القصةُ، سواءٌ أكانَ المرسِلُ هوَ الراوي أمِ الشخصيةُ"(١). وقدِ استُعيرَ مصطلحُ الصيغةِ مِنْ علمِ اللسانياتِ؛ وذلكَ انطلاقًا مِنْ مماثلةِ تحليلِ الخطابِ لتحليلِ الجملةِ لسانيًا(٢). "ولعلَّ الصيغةَ كمكونٍ أوْ كمقولةٍ مِنْ مقولاتِ الخطابِ أكثرُ استعصاءً وإبهامًا. ونلاحظُ ... إجماعًا على صعوبتِها وتشعبِها وتعقدِها. وإجماعًا أيضًا على غناها وأهميتِها... وتعودُ هذهِ التعقيداتُ إلى خصوصيتِها كمقولةٍ إلى تنازعِ اختصاصاتٍ عديدةٍ حولَها، وتوزيعِها بينَها. مِنْ هذه الاختصاصاتِ نجدُ: علمَ المنطقِ، وعلومَ اللسانِ، والسيميوطيقا، والبويطقيا، ويحاولُ كلُّ اختصاصٍ احتكارَها وطبعَها بطابَعِهِ العلميّ الخاصّ"(٣).

ولمْ يطرقِ الباحثُ أبوابَ هذهِ التشعباتِ أوِ الدخولِ في تعقيداتِها، واكتفى فقطْ بالحديثِ عنْ أنواعِ الصيغِ السرديةِ، والتطبيقِ عليْها.

إنَّ الحديثَ عنْ أوليةِ تداولِ مفهومِ الصيغةِ يعودُ برأيِ (جونيط) إلى (أفلاطونَ) الذي تحدثَ في (جمهوريتِهِ) عنِ الشاعرِ حينَ يكونُ بينَ صيغتيْنِ سرديتيْنِ: حكايةٌ خالصةٌ أوْ محاكاةٌ(٤). وفي العصرِ الحديثِ يُرجعُها العديدُ منَ الباحثينَ كـ(تودوروف) و(جونيط) إلى النقدِ (الأنجلو أمريكي)، وبالأخصّ (هنري جيمس) وأتباعُهُ الذين أحْيَوْا ما جاءَ بهِ (أفلاطونُ) بمصطلحيْنِ جديديْنِ، همَا: showing (العرضُ) و telling (الحكيُ أوِ السردُ). أمَّا الباحثةُ

---

(١) ثنائيات في السرد، ص٢٣٥.

(٢) انظر: تحليل الخطاب الروائي، ص١٧٢-١٧٥.

(٣) السابق، ص١٧٠-١٧١.

(٤) انظر: خطاب الحكاية، ص١٧٨. (نسخة الكترونية)

(سوزان رينلجر) فترى أنَّ مُدخليها إلى مجالِ النقدِ همَا (ويليك) و(وارين) وليسَ (جيمس) أوْ (لوبوك) أوْ (بيتش)[١].

لقدْ قسَّمَ النقادُ كـ(تودوروف) و(جونيط) وغيرِهما الصيغَ السرديةَ إلى عدةِ أقسامٍ، قامَ (سعيدُ يقطين) بدراستِها بإسهابٍ، وخلُصَ إلى تقسيمِها إلى ثلاثِ صيغٍ كبرى، تتفرعُ منْها سبعُ صيغٍ سرديةٍ. وعلى هذا التقسيمِ اعتمدَ الباحثُ دراسةَ هذا المبحثِ.

المطلبُ الثاني- أنواعُ الصيغِ السردية

الفرعُ الأولُ- صيغةُ الخطابِ المعروضِ

"هيَ تلكَ الصيغةُ التي تمثلُ فيها الشخصياتُ أدوارَهَا عبرَ الحوارِ، وتنقسمُ لثلاثةِ أنواعٍ"[٢]:

الغصنُ الأولُ- صيغةُ الخطابِ المعروضِ المباشرِ (الحر)

ويُسمَّى الأسلوبَ المباشرَ الحرَّ[٣]، "ويُسميهِ (ب. إيخنباوم) بالسردِ المشهديّ"[٤]: وهوَ الطريقةُ الدراميَّةُ التي تُشبهُ المشهدَ في المسرحيةِ داخلَ العملِ الروائيّ، إذْ يَهَبُ الساردُ سلطةَ الحكْيِ للشخصياتِ، مُوهِمًا بتخلّقِ الأحداثِ أمامَ المتكلّمِ في غفلةٍ عنِ الراوي الذي يتنازلُ – ولوْ مظهريًّا– عنْ سلطةِ الحكْيِ؛ حيثُ تتكلَّمُ الشخصيةُ بشكلٍ مباشرٍ إلى متلقٍ مباشرٍ كذلكَ، وتتبادلُ الشخصياتُ الخطابَ (الحوارَ) بينهُما دونَ تدخلٍ مِنَ الراوي، وتبْقى الضمائرُ كمَا قالَها المتخاطبونَ؛ بهدفِ إيهامِ القارئِ بأنَّهُ موجودٌ في قلبِ الأحداثِ، تمامًا كمَا لوْ كانَ يُشاهدُ مسرحيةً على خشبةِ المسرحِ[٥].

---

(١) انظر: تحليل الخطاب الروائي، ص١٧٤. ونظرية الرواية، ص١٣٤.

(٢) جماليات الرواية الليبية –من سرديات الخطاب إلى سرديات الحكاية، عبد الحكيم المالكي، منشورات جامعة ٧أكتوبر، ليبيا، ط١، ٢٠٠٨م، ص٤٣.

(٣) انظر: السرد المؤطر، ص١٣٦.

(٤) جماليات النص الروائي، ٦٣.

(٥) انظر: الزمن والسرد القصصي، ص١٠١.

لقدْ جاءتْ صيغةُ الخطابِ المعروضِ المباشرِ في أربعةِ مواضعَ فقطْ في الرواياتِ الخمسِ كلِّها، ممَّا يُؤكدُ على سلطةِ (الراوي العليمِ) و(الراوي معَ) على الحواراتِ مِنْ خلالِ تدخلاتِهما. أحدُها معَ راوٍ كليِّ المعرفةِ يسردُ بضميرِ الغائبِ: "**يجلسُ أبو هواش على حصيرتِه أمامَ بيتِه. فاتحًا فخذيْه الأجربيْنِ ليعرضَهما وعورتَه لحرارةِ الشمسِ. اعترضَ الناسُ عليْه:**

-يا بو هواش. ما يصير تؤذي الناس بمنظرك.

-الدختر قال لازم الشمس تحوشك.

-الشمس تدخل بيتك.

-في البيت يضيق صدري. هنا (أشوف الرايح والجاي).

-بس يا بو هواش. الحريم والبنات يمررن في الطريق. عيب عليك.

-إذا مرزْن. أصك فخوذي"[1].

ويبدو أنَّ الحوارَ قدْ خَلا منْ تدخلاتِ الراوي؛ لأنَّهُ لمْ يأتِ بهِ لغرضٍ في ذاتِه، كإبرازِ رؤيةِ الناسِ و(أبي هواش) في جلوسِهِ في الشارعِ كاشفًا عورتَهُ، والتعليقِ على ذلكَ. ولكنْ جِيءَ بهِ؛ ليكونَ سببًا في وقوعِ حدثٍ يكونُ بينَ (أبي هواشٍ) و(وضحةَ) (أختَ سلومٍ) و(فطومَ) ابنةِ (فرزانةَ الفاجرةِ)، يُبْنى عليهِ أحداثٌ متلاحِقةٌ إلى نهايةِ الروايةِ، كمقتلِ (أبي هواش)، واختطافِ (سلومٍ)، وتكاتفِ النَّاسِ في البحثِ عنْهُ، وعنْ (فرزانةَ) وبنتِها؛ لاتهامِهُما في مقْتَلِ (أبي هواشٍ)؛ لهذا لمْ يهتمَّ السارِدُ بالحوارِ؛ فلمْ يعلقْ عليْهِ.

وجاءتِ الحواراتُ الثلاثةُ الباقيةُ مجتمعةً في روايةٍ واحدةٍ معَ (سارِدٍ معَ) بضميرِ الأنا: اثنانِ منْها جاءا معَ السارِدِ المركزيِّ (لبنى) خلالَ مكالمةٍ هاتفيةٍ[2]. وجاءَ الأخيرُ معَ شخصيةٍ سردتْ بضميرِ الأنا، وهيَ (عبدُ الوهابِ) والدُ (لبنى)؛ حيثُ قالَ: "**أطلقُها؟.. أنا أطلقُ بدرة ال.. ما تزالُ ساطعةً في قلبي ساريةً في شراييني؟...**

---

(١) العُصْعُص، ص٢٠٧.

(٢) انظر: خذها لا أريدها، ص ١٤٠-١٤١ وص١٧٢-١٧٣.

-(يا بدرة يا عيوني ترى هذه مو حالة).

-(يعني شلون؟ ما أشوف أمي؟).

-(أنا ما حرمتك من أمك لكني زوجك ولي حقوق).

-(وحقوقي؟ ما تفكر فيها).

-(وعيشتي بهالبيت اللي ما يدق بابه أحد. حتى أهلك ما يحبوني).

-(أنا أحبك.. هذا ما يكفي؟).

-(الحب ما يكفي، أنا ملَيت من هالحبسة، عند أمي أحس بحريتي، أشوف الدنيا وأستانس).

-(شنو المطلوب حتى تستأنسين وأنت في بيتك؟).

-(خليني أطلع، أشوف الناس وأكلم البشر أو خليني أتلهى في الخياطة مثل أمي)"[١].

فالضمائرُ في هذا الحوارِ بقِيَتْ كمَا قالَها المتحاورونَ دونَ أنْ يبدلَها الساردُ؛ "حتى يَبْقَى وهجُ الشخوصِ ملتمِعًا، غيرَ متراجعٍ ولا باهتٍ مِنْ خلالِ إعادةِ الإنتاجِ بضميرٍ آخرَ"[٢]؛ إذْ جاءتْ كلُّها بضميرِ المتكلمِ (**عيوني، أمي، أنا، لي، حقوقي،...**)، ولمْ تُحَوَّلْ إلى ضميرٍ آخرَ، كأنْ يُقالَ: (**عيونه بدرة، أمها، هو، حقوقه،...**)؛ ليشعرَ المتلقي أنَّهُ موجودٌ في قلبِ الحدثِ. هذا منْ ناحيةٍ، ومنْ ناحيةٍ أخرى فإنَّهُ "قدْ لا تتكشفُ بعضُ الأحداثِ والمواقفِ إلا مِنْ خلالِ أصواتِ بعضِ الشخصياتِ"[٣] لا سيَّما إنْ لمْ يكنِ الراوي كليَّ المعرفةِ، كالمثالِ السابقِ؛ حيثُ لمْ يكنِ الساردُ (لبنى الصغيرةُ والكبيرةُ) كليَّ المعرفةِ؛ فتركتْ والديْها يوضحانِ أسبابَ الطلاقِ مِنْ خلالِ هذا الحوارِ الذي يُعَدُّ البِذرةَ الأولى للطلاقِ، دونَ تعليقٍ منْها؛ حيثُ كانتِ الأمُّ تشعرُ بالوَحْدةِ بسببِ حبْسَةِ البيتِ، فوافَقَ الأبُ على رغْبَتِها في أنْ تشتغِلَ بالخياطةِ في بيتِها؛ لتستأنِسَ بالنساءِ،

---

(١) خذها لا أريدها، ص٤٨-٤٩.

(٢) التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف ، ص٤٩.

(٣) بناء الخطاب الروائي عند أحمد الزعبي، جهاد المرازيق، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط١، ٢٠٠٥م، ص٣٦.

ففرِحتْ؛ ولكنَّها انشغلتْ عنْهُ، فأرادَ أنْ يعيدَها إلى سيرتِها الأولى، فغازلَ امرأةً أخرى، وقبَّلها أمامَها؛ ليُثيرَ غيرتَها، لكنَّها عافتْهُ وأصرَّتْ على الطلاقِ، فصرخَ بوجهِها (سآخذُها معي) –أيِ ابنَتُهُ– فردَّتْ عليهِ (خذْها لا أريدُها) وتمَّ الطلاقُ. فـ(السارِدُ معَ) تركتِ الأبُ يوضحُ ويُبَرِّرُ الموقفَ الذي لمْ تُدرِكْ أبعادَهُ في الصِّغَرِ، ولمْ يُخبرْها بهِ أحدٌ في الكِبرِ؛ ليتبَيَّنَ للمتلقي مِنْ خلالِ الأبِ أنَّ عنادَ الأمِّ وانشغالَها عنْهُ هوَ السببُ في الطلاقِ وليسَ هوَ، لئلَّا يَتهمَ المتلقي السارِدَ (لبنى) بانحيازِها لأَبيها –الذي أعْلنَتْ في أكثرِ مِنْ موضعٍ أنَّها تُحبُّهُ أكثرَ مِنْ أمِّها–؛ إذا هيَ برَّأتْهُ وأدانتْ أمَّها، وكأنَّها أرادتْ مِنْ خلالِ إبرازِ صوتِ الأبِ أنْ لا تنفردَ وحدَها في إدانةِ أمِّها؛ بلْ يشاركَها في ذلكَ الأبُ، والمتلقي –لاحقًا– منْ خلالِ مشاهدتِهِ الحوارَ المباشرَ –الخالي مِنْ تدخلاتِ السارِدِ التي قدْ تُؤثرُ في عاطفةِ المتلقي وعقلِهِ– الذي سيُدينُ مِنْ خلالِهِ الأمَّ؛ لكيْ يَعْذِرَ المتلقي السارِدَ (لبنى) في مقاطعتِها أمَّها.

الغصنُ الثاني– صيغةُ الخطابِ المعروضِ غير المباشرِ

وهوَ أقلُّ مباشرةً مِنَ المعروضِ المباشرِ، ويتمُّ فيهِ نقلُ أقوالِ الشخصياتِ بشكلٍ غيرِ مباشرٍ؛ وذلكَ بتدخلِ الراوي بشكلٍ جزئيٍّ بإشاراتٍ خلالَ العرضِ وقبلَهُ، وقدْ يتدخلُ بالضميرِ، وقدْ يُبقيهِ(١).

لقدْ جاءَ تأطيرُ الحواراتِ تارةً بـ(السارِدِ معَ) المشاركِ بالضميرِ المتكلمِ (أنا)، كالحوارِ الذي دارَ بينَ السارِدِ (نادية) والعبدِ (عطية): "**–تأمريني بأي خدمة؟ هززتُ رأسي نفيًا. فتطلعتْ إليَّ عيناه بسؤالٍ حائرٍ مكتومٍ، عدتُ أواصلُ لعبتي:**

–أنت سعيدٌ بحياتك؟

–وهل ينقصني شيءٌ؟! أزعجني ردُّه، هل حقًا هو مقتنعٌ أنْ لا شيءَ ينقصُه، أمْ هو شعورٌ بضآلةِ مكانتِه؟ سألتُه:

–وحريتك؟ فجَر بضحكةٍ غريبة:

---

(١) انظر: تحليل الخطاب الروائي، ص١٧٩. وبناء الخطاب الروائي عند أحمد الزعبي، ص٣١.

-هل تريننني محبوسًا في قفصٍ؟ شعرتُه يهزأُ مني، هل تراني عبثًا أحاولُ إيقاظَ سواكنَ روحٍ مفقودةٍ؟..."[1].

في هذه الحالةِ تأتي مصاحباتُ الحوارِ -غالبًا-؛ لتبيانِ الحالةِ الشعوريةِ التي تغشَى الأنا المحاوِرَ في أثناءِ الحوارِ، كـ(**هل تراني عبثًا أحاولُ إيقاظَ سواكنَ روحٍ مفقودة، هل حقًا هو مقتنعٌ أن لا شيء ينقصه، أم هو شعورٌ بضآلة مكانتِه**)، والحالةُ هنَا حالةُ حنَقٍ وحيرةٍ أصابتِ الساردَ؛ بسببِ عدمِ مبالاةِ المحاوِرِ الآخرِ. أوْ تأتي المصاحباتُ؛ لإبرازِ ملامحِ المحاوِرِ الآخرِ وهيئاتِهِ، واستبطانِ مشاعرِهِ بوساطةِ كلامِهِ وهيئاتِ جسمِهِ دونَ توغلٍ في أعماقِ نفسِهِ، تصِلُ حدَّ معرفةِ الراوي العليمِ، كمَا في المثالِ السابقِ (**فتطلعتْ إليَّ عيناه بسؤالٍ حائرٍ مكتومٍ**) استبطانٌ لمشاعرِهِ. و(**فجَر بضحكةٍ غريبة**) وصفٌ لهيئاتِهِ.

وجاءَ التأطيرُ تارةً أخرى بـ(الساردِ العليمِ) بالضميرِ الغائبِ (هوَ)، كالحوارِ الذي دارَ بينَ (سعادَ) وزوجِها "**-هكذا يا سعادُ! تتصورينَ أنني أحبُّ غيرَك؟**

-أعذرني. طفح الكيل. ما عمرك هجرتَ الفراش أو استغنيت عني. أفاض عليها من حنانِه:

-أظفرك يسوى كل الحريم... هزَّتْها الكلماتُ وأخافتْها. مسحتْ على عينيْهِ:

-اسم الله على عيونك. يا بعد عيوني... والله لو صرت لقمة يشيلونك ويحطونك. ما أعافك."[2] فالمصاحباتُ لمْ تأتِ لتبيانِ حالِ الساردِ المعلّقِ كمَا في ضميرِ الأنَا؛ لأنَّهُ ليسَ شخصيةً مِنْ شخصياتِ الروايةِ؛ بلْ جاءتْ لإضاءةِ الشخصياتِ، ولأنَّ الساردَ عليمٌ بكلِّ شيءٍ لمْ يكتفِ بإضاءةِ شخصيةٍ واحدةٍ فقطْ، أوْ حتى إضاءَتِها إضاءةً محدودةً كمَا في ضميرِ الأنا. بلْ أضاءَ أطرافَ الحوارِ كلَّها، فأضاءَ حركاتِهمِ الظاهرةَ (**مسحتْ على عينيْهِ**)، ومشاعرَهمُ الدفينةَ (**أفاض عليها من حنانِه**).

---

(١) صمت الفراشات، ص٣٢-٣٣.

(٢) العُصْعُص، ص١٢.

أمَّا ضميرُ المخاطبِ (أنتِ) فلمْ يؤطِّرْ أيَّ حوارٍ (مباشرٍ أوْ غيرِ مباشرٍ)، على الرَّغْمِ مِنْ أنَّ بعضَ المواضِعِ تُوحِي بأنَّهُ سيتخلَّلُها حِوارٌ، كموقفِ لقاءِ (لبنى الصغيرةِ) بأمِّها بعدَ طولِ انقطاعٍ "**وحدَكِ تواجهينَ البابَ والمجهولَ... دنتِ الساعةُ وانشقَّ البابَ.. بَرَقَ بَرْقٌ وفاح عطرُ دارسين وزنجبيل. هي أمُّكِ. ما كدْتِ تلتقطينَ طلتَها إلا وكان صدرُها كالجنةِ يشفطُكِ إليهِ وصوتُها يُمطرُ ويبللُ سمعكِ (لبنى! حبة قلبي. مايْ عيني. وخاطر الله اشقدْ ولهانة عليك)... كنتِ محاصَرةً مشدودةً لوجدِ صدرِها اللاهثِ، منذورةً لحضنِها الوالهِ، لصوتِها المنّدى باسمكِ بين شهقاتِ دموعِها (لبنى. نظر عيني. ريحة قلبي. وردتي)... صوتها اقتحم دهشتَكِ (عيني لبنى. شوفيني. شوفي أمك. تذكرتيني والّا بعد؟)... رغبةٌ راقدةٌ في قلبِكِ أن لا تتذكري سوى العلقم**"[1] إذْ إنَّ هذا الموقفَ أوْحَتْ مقدمتُهُ للقارئِ أنَّهُ ينتظرُه حوارٌ ساخنٌ بالكلامِ، حارٌّ بالحنانِ، مشتعِلٌ بالعتابِ؛ ولكنَّهُ فوجئَ بصوغِهِ بصيغٍ أخرى، كالمسرودِ والمنقولِ. ربَّمَا يعودُ ذلك لأسبابٍ، منْها: كأنَّ المصاحباتِ التي تأتي معَ المعروضِ غيرِ المباشرِ لا تكفي لإشباعِ رغبةِ الساردِ (لبنى الكبيرةِ) في التعبيرِ عمَّا يربضُ في أعماقِ نفسِها، فاختارتْ صيغةَ المسرودِ لسانًا لها؛ ليمنحَها مساحةً أوْسَعَ في التعبيرِ أكثرَ مِنْ صيغةِ المعروضِ غيرِ المباشرِ ومصاحباتِهِ. ومنْها أيضًا أنَّ الساردَ أرادَ أنْ يتَّسِمَ الموقفُ بأحاديةِ – أوْ شبهِ– الصوتِ مِنْ خلالِ إبرازِ صوتِ (لبنى الصغيرةِ والكبيرةِ) بصيغتَيِ: المسرودِ والمسرودِ الذاتي؛ لتعبّرَ عنْ آلامِها وأوجاعِها بشكلٍ أوضحَ وأوسعَ، وكثْمِ صوتِ الأمِّ الذي برزَ في أربعِ مراتٍ فقطْ، لا يتعدَّى مجموعُها أربعةَ أسطرٍ مِنْ مجموعِ ثلاثةٍ وأربعينَ سطرًا، وهوَ أمرٌ يستدعيهِ الموقفُ الذي يُلِحُّ باستمرارٍ على إبرازِ صوتِ الطفلةِ المظلومةِ المحرومةِ سنينَ طوالٍ مِنْ حنانِ الأمِّ أكثرَ مِنْ إبرازِ لهفةِ الأمِّ على ابنتِها؛ كاستمرارٍ –كمَا أسلفْنا سابقًا– لمسلسلِ رَسْمِ صورةٍ قاتمةٍ للأمِّ؛ لتبرئةِ هجرانِ الساردِ (لبنى) لأمِّها.

لقدْ كانَ لصيغةِ المعروضِ غيرِ المباشرِ حضورٌ واسعٌ مِنْ خلالِ الابتداءِ والانتهاءِ بِهَا في روايتيِ: (العُصْعُصِ)، و(صمتِ الفراشاتِ). بالإضافةِ إلى كونِها محدِّدًا لزمنِ القصِّ فيهِمَا، اللتيْنِ ترتدانِ كثيرًا إلى الزمنِ الماضي. فمثلًا بدأتْ روايةُ (صمتِ الفراشاتِ) بـ"**فوجئتُ بالطبيبِ يخبرني:**

(١) خذها لا أريدها، ص٦٦–٦٨.

-**لا بدَّ من العملية. فسمَّرْتُ وصوتي المخنوقُ يسألُ مذعورًا...**"[1]، مِنْ خلالِ هذا المعروضِ غيرِ المباشرِ نُدركُ أنَّ زمنَ القصّ يبدأُ بعدَ موتِ العجوزِ، وأنَّ الأحداثَ التي صارتْ معَ الساردِ (نادية) في قصرِ (العجوزِ) وما سبقَهُ، جاءتْ كلُّها بتقنيةِ الاسترجاعِ.

تأتي مصاحباتُ المعروضِ غيرِ المباشرِ -أحيانًا-؛ لإضاءةِ المحاورينَ والتركيزِ عليْهِمْ، كالحوارِ الذي دارَ بينَ (وسْمية) و(عبدِ اللهِ) اللذيْنِ جلسَا معًا أمامَ البحرِ، ونَسِيَا نفسيْهِما؛ فباغتَهُما شرطيُ العَسَسِ، "**جاء الضوءُ واهنًا من البعيدِ، ارتعشتْ، التصقتْ بي كأرنبةٍ تخشى السكينَ، همستْ لكنّ الهمسةَ أشبهُ بالصرخةِ: -عبدالله!. التصقتْ أكثر.. أحسستُ برِعْدَةِ جسدِها وانتقلَ ذعرُها إليَّ. توترتْ أعصابي، أصابني الشللُ... -هيا... شددتُها من يدِها بعنفٍ ما تمنيتُ أنْ أفعلَه، لكنَّ الضوءَ الواهِنَ المقتربَ منَّا أرْعبَنا... -هيّا... هيّا.. بكلِّ الرعبِ المنتشرِ في عمقِها تساءلتْ: -أين؟ أين؟ أين؟... لم يخطِرْ ببالي أين.. ولمْ يكنْ أمامَنا من مكانٍ سوى الصخرةِ، أين؟..؟ سؤالٌ معقولٌ لكنه محيّرٌ، والوقتُ أضيقُ من خُرمِ إبرةٍ، والخوفُ زلزالٌ يعصِفُ بأعطافِنا فتهتزُّ حتى لنكادَ نتساقطُ فُتاتًا إلى الأرضِ. أين...؟ والرعشةُ.. والرعب.. والضوءُ.. وصوتُ وسْميةَ المرتجِفةِ يُنقذُني؟ -سأغطسُ في الماءِ حتى يذهبوا. هلَع قلبي.. ولكن... انفلتتْ من يدي! -لا وقت لدينا، إنهم يقتربون -بس يا وسْمية...**"[2].

لقدْ طالَ الحوارُ الذي يعالجُ حادثةً قصيرةً جدًا لا تتجاوزُ مدتُها الثواني القليلةُ؛ لكثرةِ المصاحباتِ التي سلطتِ الضوءَ بعمقٍ على نفسيةِ (وسْمية) و(عبدِ اللهِ) الخائفيْنِ منْ عيونِ العسسِ، وافتضاحِ أمرهَما لوْ أمسكَ الشرطيُّ بهمَا؛ حيثُ رسمتِ المصاحباتُ لهمَا صورةَ خوفٍ مهيمِنةً ممتدةً تملَّكَهُما؛ فجعلهمَا لا يعرفانِ أنْ يتخِذا قرارًا سريعًا، وحينَ اتخذتْهُ (وسْميةُ) كانَ قرارًا خطأً وفاجعًا، ولولا صورةُ الخوفِ الرهيبِ التي رسمتْها المصاحباتُ لمَا اقتنعَ المتلقي بأنْ تُلقيَ (وسْميةُ) بنفسِها في البحرِ، وتُفضِّلَ الموتَ على الفضيحةِ، معَ إدراكِها أنَّها لا تُجيدُ السباحةَ؛ حيثُ لحِقَ بهَا (عبدُ اللهِ) ليذكّرَها بذلكَ "**أردتُ أنْ أنبهَها، فهي لا تجيدُ السباحةَ، هي تحبُّ البحرَ بالنظرِ، واللَّعِبِ على شاطئِه... صوتي يناديها لكنها تسربتْ إلى البحرِ بخِفةٍ... الخوفُ**

---

(١) صمت الفراشات، ص٩.

(٢) وسْمية تخرج من البحر، ص١٣٨-١٤٠.

سوطٌ، تهربُ من قسوتِه إلى مجهولٍ يحملُ ألفَ سوْطٍ"[1]؛ فلوْض خلا المعروضُ غيرُ المباشرِ مِنْ صورةِ هذا الخوفِ المركَّبِ لاستبعدَ المتلقي أنْ تُفضِّلَ (وسْميةُ) الموتَ على الخوفِ المركَّبِ.

وأحيانًا تأتي المصاحباتُ غيرُ مباليةٍ بالشخصياتِ أوْ بالأحداثِ، إذْ تأتي ناظمةً للحوارِ "**–هل تشعرُ بصداعٍ؟**

–شيءٌ أكثرُ من الصداعِ.

–إذا جاء الطبيبُ قل له. وسيعطيك العلاجَ. أشاحَ بوجهه وتنَهَّد:

–الطبيبُ لن يزيلَ علتي. رتبتْ على كتفِه:

–لا تفقد الأملَ. تصبَّرَ. دخل الطبيبُ. حين لاحظَ هدوءَه في السريرِ أحسَّ ارتياحًا. بادره:

–ها يا سالم. كيف الحال؟ أجاب سالمٌ:

–لا أريدُ أن أبقى هنا... فرَدَ الطبيبُ ذراعيْهِ في الغرفةِ:

–هنا ترتاحُ أكثر. اعترضَ صوتُه.

–تعطوني أبرًا. أصيرُ أحلم. تلاحقني كل الوجوه..."[2].

فالمصاحباتُ ك(**دخل الطبيبُ، أجاب سالمٌ، اعترضَ صوتُه**) جاءتْ فقطْ لتنظمَ الحوارَ، ولمْ تأتِ لغرضٍ آخرَ، كإضاءةِ الشخصياتِ أوِ الأحداثِ.

---

(١) وسْمية تخرج من البحر، ص١٤٠.

(٢) المرأة والقطة، ص٣٥–٣٦.

الغصنُ الثالثُ- صيغةُ الخطابِ المعروضِ الذاتيّ

وهيَ تلكَ الصيغةُ التي يتحدثُ المتكلمُ فيها إلى ذاتِهِ عنْ فعْلٍ يعيشُهُ وقتَ إنجازِ الكلامِ، أيْ يشترطُ أنْ يكونَ زمنُ الكلامِ – النحويّ- الزمنَ المضارعَ، وهوَ ما كانَ يُعرفُ سابقًا بالمونولوجِ الداخليّ(١).

بعدَ أنْ أنْهى (سالمٌ) الحوارَ معَ الطبيبِ الذي حاولَ بشتى الطرائقِ أنْ يَعرفَ منْهُ قاتِلَ (حصةَ) زوجتَهُ، وقبلَهُ كانَ الشرطيُّ والمحاميُّ يفعلانِ معَهُ ما يفْعلُهُ الطبيبُ. أخذَ يحدثُ نفسَهُ بألمٍ: "**لماذا يلاحقونني؟ يريدونني آكل لأعيش. لمن أعيشُ؟ حياتي كانت مُرةً منذُ أنْ فقدتُ وجهَ دانةَ. والآنَ ستكونُ أكثرَ مرارةً بعد أنْ غابَ وجهُ حصةَ، لم يبقَ إلا وجهُ عمتي يطاردني كلما أغمضتُ عيني، أراها تشرعُ مخالبَها وكأنني فأرٌ تريدُ تمزيقَه. لماذا يريدون نبشَ ذاكرتي؟ ماذا أتذكرُ؟ وجَه أمي الرائعَ الذي غابَ عنِ البيتِ أم وجهَ دانةَ الذي غيَّبتْهُ عمتي في الظلامِ. آهٍ يا دانة، حبيبتي ورفيقتي. أذكر لقاءنا الأول.**"(٢).

لقدْ جاءَ المقطعُ السابقُ وعبرَ استخدامِ الأفعالِ المضارعةِ (**يلاحقونني، يريدونني، آكل، أعيش، ستكون، يبق، يطاردني، أغمضتُ، أراها، تشرع، تريد، أذكر،...**) الموحيةِ باستمرارِ الحدثِ وديمومتِهِ، ومعَ الصورِ العاكسةِ لمشاعرِ (سالمٍ) القَلِقِ والمتوجسِ والكارهِ للحياةِ؛ لفقدِهِ معالمَ حياتِهِ الجميلةِ، وركائزَها الوديعةَ الآمنةَ (أمه، زوجته، قطته دانة)، وتفاعلِ هذا المعروضِ الذاتيّ معَ حواراتٍ سابقةٍ –الذي جاءَ أصْلًا نتيجةً لها-؛ لرسْمِ اللحظاتِ القاتلةِ التي يعيشُها (سالمٌ) في حاضرِهِ في مستشفى السجنِ؛ بغرضِ " رفعِ التوترِ الدراميّ، وإشعارِ المرويّ لهمْ بأزمةِ الشخصيةِ المستمرةِ غيرِ المنتهيةِ"(٣)، هذا منْ ناحيةٍ. ومن ناحيةٍ أخرى استطاعَ السارِدُ مِنْ خلالِ المعروضِ الذاتيّ السابقِ أنْ ينتقلَ بالسردِ بسلاسةٍ بالضميرِ الغائبِ (هو) –السابقِ للمعروضِ

---

(١) انظر: تحليل الخطاب الروائي، ص١٩٧. وجماليات الرواية الليبية، ٤٣.

(٢) المرأة والقطة، ص١٢.

(٣) جماليات الرواية الليبية، ص٨٩.

الذاتيّ– إلى السردِ بالضميرِ المتكلمِ (أنا)، حيثُ قالَ بعدَ الانتهاءِ مِنَ المعروضِ الذاتيّ: "**أذكرُ لقاءَنا الأولَ** (معروضٌ ذاتيٌّ) **عادتْ أمي من السوق** (سردٌ بضميرِ الأنا)"(١).

وفي مثالٍ آخرَ استطاعَ السارِدُ استخدامَ المعروضِ الذاتيّ؛ ليكونَ نقطةَ انتقالٍ سلسةٍ ومقنعةٍ للمتلقي إلى الماضي؛ ليرسمَ مزيدًا مِنْ أوجاعِهِ وآلامِهِ، ويشعلَ السردَ بمزيدٍ مِنَ التوترِ. فبعدَ أنْ أنْهى السارِدُ (ناديةُ) حديثَها معَ الطبيبِ الذي نصَحَها بإجراءِ العمليةِ، وحذَّرَها مِنَ التأجيلِ، أخذتْ تُخاطبُ نفسَها بقولِها: "**أخذتُ أقلبُ أموري. الحيرةُ تتنازعني. هل أُجري العمليةَ أم أهربُ؟ هل صحيحٌ ما قاله إنني إن لمْ أفعلْ سيتحولُ الأمرُ إلى عقبى غيرِ حميدةٍ؟ لن أهربَ من قدري. ما أعانيهُ شيءٌ بسيطٌ لا يدعو للهرب**"(٢). فرَسمَ السارِدُ صورةً متوتّرةً يعايشُها الآن، ربطَها بتوترٍ سابقٍ مِنْ خلالِ الانتقالِ إلى الزمنِ الماضي للمقارنةِ بينَ ألميْنِ (الهروب): الحاضرِ والماضي، حينَ أكملَ قولَهُ: "**ما أعانيه شيءٌ بسيطٌ لا يدعو للهربِ، ذلك الهروبُ من قصرِ العجوزِ كانتْ دوافعُه ضروريةً، كان يجبُ أنْ أحاولَه منذُ الشهورِ الأولى... أخذتُ أطرُقُ البابَ بتلاحقٍ مجنونٍ. حين فتحتْ أمي البابَ شهِقَتْ غيرُ مصدِّقةٍ. تمنيتُ في لحظةٍ أن تفتحَ ذراعيْها...**"(٣). ثمَّ زادَ مِنَ التوترِ مِنْ خلالِ الحوارِ الحادِّ الذي دارَ معَها ومعَ أمِّها وأبيها: "**يا مجنونة؟ شو سويتي؟ ألقمتُها ردتي بحنَقٍ وصراخٍ مماثلٍ. –هربتُ.. هربتُ...**"(٤).

والانتقالُ مِنْ زمنٍ إلى آخرَ ميزةٌ اتسمتْ بها (ليلى العثمانُ) في روايةِ (صمتِ الفراشاتِ)؛ لقدرتِها على الانتقالِ بسلاسةٍ وببراعةِ التخلصِ دونَ تفكيكٍ للسردِ، ودونَ أنْ يشعرَ المتلقي بهذا الانتقالِ، إذْ يجدُ نفسَه فجأةً في زمنٍ آخرَ.

يأتي المعروضُ الذاتيُّ –أحيانًا– على هيئةِ أسئلةٍ يلقيهَا السارِدُ بضميرِ الأنَا على نفسِهِ دونَ أنْ يُجيبَ عليْها، توحي عادةً بالقلقِ والاضطرابِ؛ لأنَّها تأتي بعدَ أنْ يحترقَ صدرُهُ في أُتُونِ الصراعاتِ الداخليةِ، ويهيمُ على وجهِهِ في طينٍ لازبٍ مِنَ الحيرةِ والتَّيَهَانِ، كمَا حدَثَ معَ السارِدِ (لبنى) التي تساءلتْ عنِ الموتِ بعدَ اشتعالِ فكرتِهِ في مُخَيّلتِها "**لا أستطيعُ إقصاءَ الموتش عن**

---

(١) المرأة والقطة، ص١٢.

(٢) صمت الفراشات، ص٧٢.

(٣) السابق، ص٧٢–٧٣.

(٤) السابق، ص٧٣.

تفكيري، ولا مداهمةِ الأسئلةِ: (ما هو؟ ما شكلُه؟ يقولون عنه رحمةً وأُسمّيه الضربةَ الغامضةَ المتربّصَةَ بنا في المكانِ والزمانِ. لماذا حين خلقَ اللهُ الحياةَ الجميلةَ خلقَ الموتَ القبيحَ؟ لماذا يخلقُ البشرَ ثم يخطفُ أرواحَهم؟ إن كانت الروحُ هديتَه المقدَّسةَ إلينا فلماذا يستردُّ هداياه؟)"[1]. فلمْ يتساءلِ السارِدُ (لبنى) عنِ الموتِ إلا بعدَ وصولِها إلى ذُروةِ الخوفِ والقلقِ مَنَ الموتِ على أبيها وأمِّها و(مسعودةَ) وصديقتِها (ماري) وكلِّ مَنْ تُحبُّهمْ. هذا العمقُ الكبيرُ منَ الحبِّ والخوفِ عليهمْ جعلَها وكأنَّها بأسئلتِها الفلسفيةِ كادتْ أنْ تخْرجَ عنْ عباءةِ الأدبِ معَ اللهِ؛ إذْ لا يليقُ بالمسلمِ إلا أنْ يؤمنَ بأنَّهُ قدَرٌ محتومٌ عليهِ، ولا يعترضَ على ذلكِ؛ ولكنْ شدةُ الخوفِ أدخلتْها في غيبوبةِ الشكِّ وهذيانِها.

وقدْ أتتْ صيغةُ المعروضِ الذاتيِّ لتأسيسِ شعورٍ جديدٍ تسببُهُ فكرةٌ معينةٌ ينطِقُ بهَا صاحبُ الشعورِ، كتبدُّلِ شعورِ (عبدِ اللهِ) بسببِ البحرِ مِنَ الفرحِ إلى الترحِ، بقولِهِ: "**هذه الليلةُ.. لو سمعتني الأسماكُ ستفرحُ، ستأتي تتراقصُ حولي وتؤنسُ وَحدتي، ستكسرُ حدةَ الكآبةِ التي أحسُّها، ستصيرُ بروقًا تهزني فتنسكبُ من داخلي كل الأحزان، وتحتفلُ بي وكأنها في ليلةِ عيدٍ. آه يا وجعي.. لو أصبُّك الآن أغنيةً طال رُقادُها. آه يا حزني.. أريد أن أمزقَ أكفانَكَ التي تلفني، أريدُ أن تحيى جثثُ فرحي التي انطفأتْ. آه أيتها الأغاني المخنوقة داخل حَنجرتي.. كم أتمنى أن تنطلقي وتعصِفي بالبحر فتخرجَ منه حبيبتي**"[2]. فقدْ كانَ البحرُ يُولدُ شعورَ الفرحِ في نفسيةِ (عبدِ اللهِ) قبلَ غرقِ (وسْميةَ) فيهِ الذي مِنْ شدةِ تعلُّقِهِ بهِ رفضَ تعلُّمَ مهنةِ الحدادةِ ومهناتٍ أخرى؛ ليتعلمَ مهنةَ الصيدِ، على الرَّغمِ مِنْ زَفَرِهِ؛ لأنَّ الحبيبةَ (وسْميةَ) تُحبُهُ وتُحِبُ أسماكَهُ ورائحتَهُمَا. ولكنْ بعدَ غرقِها أصبحَ البحرُ منْبَعَ حزنٍ وشؤمٍ وتذكرةٍ لماضٍ أليمٍ **(كم أتمنى أن تنطلقي وتعصِفي بالبحرِ فتخرجَ منه حبيبتي)**؛ فتبدلَ الشعورُ بسببِهِ مِنَ الشعورِ بالفرحِ إلى الشعورِ بالترحِ.

---

(١) خذها لا أريدها، ص٩٤.

(٢) وسْمية تخرج من البحر، ص١١-١٢.

الفرعُ الثاني- صيغةُ الخطابِ المنقولِ

وهوَ: "أسلوبٌ وسيطٌ بينَ الأسلوبِ المباشرِ وغيرِ المباشرِ، اكتشفَهُ اللغويُّ السويسريُّ (شارل بالي) سنةَ ١٩١٢م، وتمثَّلَهُ بشكلٍ منهجيٍّ الروائيُّ الفرنسيُّ (فلوبير)"[١]، "وهيَ الصيغةُ التي يتمُّ فيها نقلُ كلامِ أوْ حواراتِ شخصيةٍ أخرى. وتنقسمُ إلى نوعيْنِ:

الغصنُ الأولُ- صيغةُ الخطابِ المنقولِ المباشرِ

وفيهِ نجدُنَا أمامَ معروضٍ مباشرٍ؛ لكنْ يقومُ بنقلِهِ متكلِّمٌ غيرُ المتكلمِ الأصلِ، وهوَ ينقلُهُ كما هوَ. وقدْ يقومُ بنقلِهِ إلى متلقٍ مباشرٍ (مخاطبٍ) أوْ غيرِ مباشرٍ[٢].

ويأتي الخطابُ المنقولُ المباشرُ دائمًا بينَ علامتيْ تنصيصٍ " "، كروايةِ (العُصْعُصِ)، وروايةِ (المرأةِ والقِطَّةِ)، وروايةِ (صمتِ الفراشاتِ). أوْ بينَ قوسيْنِ ( )، كروايةِ (وسْميةَ تخرجُ منَ البحرِ)، وروايةِ (خذْها لا أريدُها)؛ لأنَّ الكلامَ المنقولَ نقْلًا مباشرًا اقتباسٌ لكلامِ متكلِّمٍ معنًى ولفظًا.

ومثالُهُ: ما نقلَهُ السارِدُ العليمُ بـ(الضميرِ الغائبِ) في روايةِ (العُصْعُصِ) عنْ (سعادَ) قولَها: "**ولمْ تنسَ أنْ تحشوَ أذنيْ أخيهِ جسوم بالتحذيراتِ والوصايا:**

"**انتبه لأخيك. لا تشيل عينك عنه**"

"**حط بالك لا يروح مني. منَّاك**"

"**بالك أن يغافلك ويفلت منه**"... **مرغمًا حفِظَ جسومُ الوصايا**"[٣].

ويكادُ النقلَ –هنا– أنْ يكونَ أبلغَ مِنَ الحوارِ لأسبابٍ، منْها:

---

(١) جمالية النص الروائي، ص٦٣.

(٢) انظر: تحليل الخطاب الروائي، ص١٩٨. وجماليات الرواية الليبية، ص٤٤.

(٣) العُصْعُص، ص١٦٣.

١-أرادَ السارِدُ التركيزَ على وصايا الأمِّ فقطْ، التي ستحمي بها ابنَها المريضَ؛ رغبةً منْهُ في تحقيقِ غايتِها مِنْ خلالِ استيعابِ أخيهِ للوصايا كلِّها؛ ليترجمَها فعْلًا بالكاملِ. أمَّا لوْ كانَ هناك حوارٌ متبادَلٌ بينهما؛ لوُزِّعَ الاهتمامُ لكلامِ كليْهِما، وقلَّ التركيزُ على وصايا الأمِّ.

٢-ذيَّلَ السارِدُ النقلَ بقولِهِ: **(مرغمًا حفِظَ جسومُ الوصايا)**، والإرغامُ فقدانٌ لحريةِ الإرادةِ، فلا وظيفةَ لـ(جسومٍ) إلا أنْ يستمعَ ويحفظَ فقطْ، ولا حقَّ لهُ في المناقشةِ: تعليلًا أوْ تفسيرًا أوْ رفضًا. فالصوتُ المسموعُ هوَ صوتُ الأمِّ الموصيةِ بشدةٍ، حتَّى لوْ منحَ السارِدُ (جسومًا) حريةَ الكلامِ والمحاورةِ؛ لكتمتْ أمُّهُ صوتَهُ؛ إذِ الموقفُ يتطلبُ لديْها الاستماعَ والانتباهَ والحفظَ فقطْ؛ حفظًا على سلامةِ أخيهِ.

وقدْ نقلَ السارِدُ أيضًا عنْ شخصياتٍ أخرى، كـ(معيوفٍ): ""**الله! ريحتك فيمتو ريحان. الله يا ريحة الجنةِ**"[١]. وعنْ (جسومٍ الابنِ): "**عادَ جسوم ثانيةً دون أخيه: "ما خليت مكان ولا بيت" قال لأمه وركض**"[٢]. وعنْ (عائشةَ زوجةِ جسومٍ الجدِّ): ""**عساك قدم السعد والوعد**". "**مبارك إن شاء الله منه المال ومنك العيال**". "**حيا الله بنت الأوادم. هلا وغلا بزينة البنات**"[٣].

لقدْ نقلَ السارِدُ عنْ شخصياتٍ لها دورٌ واضحٌ في الروايةِ، كالشخصياتِ السابقةِ الذكرِ، وعنْ شخصياتٍ أخرى لها دورٌ باهتٌ جدًا، أوْ لمْ يُسْمَعْ لها صوتٌ إلا بالنقلِ، كنقلِ السارِدِ لكلامِ (ميته الخياطة): "**لم تهتم. قالت "هذا قدر الله**"[٤]. وعنْ شخصياتٍ مجهولةٍ: "**لم تتردد إحداهن أن تصرحَ بما اعتلجَ بصدورِ الناسِ وألسنتهم تعليقًا على موتِ عائشةَ: " لقد انتقمَ اللهُ منها لأنها سحرتْ لكَ**" "[٥]. القائلُ مجهولٌ، وكانَ بمقدورِ السارِدِ كونُهُ ساردًا عليمًا بكلِّ شيءٍ أنْ يسميَهُ باسمٍ، كـ(هديلَ) مثلًا؛ ولكنَّهُ امتنعَ عنْ ذلكَ؛ لأنَّهُ لوْ سمَّاها بذلكَ لأصبحَ القولُ منسوبًا لـ(هديلَ) فقطْ، قدْ يرتضيهِ بعضُهُنَّ ويعترضُ عليهِ أخرياتٌ؛ ولكنْ لاهتمامِهِ بما قالتْهُ الشخصيةُ أكثرَ مِنَ الشخصيةِ نفسِها، كأنَّهُ أرادَ بامتناعِهِ عنْ تسميتِها أنْ يكونَ القولُ قولَ النساءِ كلِّهنَّ المعاصِراتِ

---

(١) العُصْعُص، ص١٠.

(٢) السابق، ص١٤.

(٣) السابق، ص٧٣.

(٤) السابق، ص٤٧.

(٥) السابق، ص٩٩.

للحادثةِ، وليسَ قولَ (هديلَ) فقطْ، وكأنَّ الجميعَ ارتضَوا العقابَ الإلهيَّ؛ ممَّا يُخففُ مِنْ حدةِ الشعورِ بالذنبِ لدى (جسومٍ) زوجِ (عائشةَ) الميتةِ حرْقًا، إذْ برضا الجميعِ بالعقابِ الإلهيّ يجعلُهُ يسلِّمُ بهِ ويرتضيهِ أيضًا.

لمْ يكتفِ السارِدُ العليمُ بضميرِ الغائبِ نقْلَ ما تجهرُ بهِ الشخصياتُ فحسْب؛ بلْ نقلَ ما يُسرّونَ بهِ أيضًا، ومثالُهُ: النقلُ عنْ (سعادَ) "**ساررتْ نفسها: "إن كانت هذه فعايل فطوم أخاف على بنتي منها**""[1]. وعنْ زوجِها " "**كلامها معقول**" **قالها في سره شاكرًا حنانَها**"[2]. ونقَلَ عنْ (عائشةَ) في أثناءِ تحاورِها معَ زوجِها (جسومٍ) وضَرَّتِها (شمةَ)، حينَ دخلتْ عليهمَا بوجهٍ كذوبٍ يصطنعُ البشاشةَ والفرحَ "**هتف سعيدًا: –طاب حالك. عقل وثقل. ما تصدقين كم أنا مستانس. "الله لا يتمم عليك وناستك: بسرّها غلتِ الكلمات. أطفَأتْ نارَها.**"[3] فلا يمكنُ لـ(عائشةَ) أنْ تصرّحَ بذلكَ، وكانَ لا بدَّ منَ السارِدِ أنْ ينقلَ لنَا ذلكَ؛ ليُضيءَ لنا حقيقةَ (عائشةَ)، وحقدَها المستمرَّ على زوجِها وعلى ضَرتِها. أمَّا لوِ اكتفى السارِدُ بالحوارِ فقطْ دونَ أنْ ينقلَ كلامَها؛ لظنَّ المتلقي أنَّها قدْ صفا قلبُها نحوَهُمَا.

وقدْ نقلَ السارِدُ بضميرِ الغائبِ عنْ شخصياتٍ على الرغمِ مِنْ إنَّها ساردةٌ، كنقلِهِ عنْ (سالمٍ) السارِدِ بضميرِ الأنا "**مسح عليها، ناغاها، دسَّها بين ساقيه. "اندسي يا حلوتي تدفئك جواربي. وإن جعتِ موئي بصوتكِ الناعم. سأخرجُ رغم البردِ وآتيكِ بالأكلِ" في تلك الليلةِ الباردةِ كان الحدثُ**"[4]. أرادَ السارِدُ أنْ يعبرَ (سالمٌ) عنْ مشاعرِهِ الفيَّاضةِ تجاهَ قِطتِهِ (دانةَ)؛ ليتبينَ للمتلقي مدى حبِّه الكبيرِ لها. وهولَ الفاجعةِ التي ستلحقُ بهِ بعدَ مقتلِها على يدِ عمتِهِ التي رأتْها في هذهِ الليلةِ معَ هرٍّ يجامعُها، فرمتْها خارجَ البيتِ؛ ولكنَّها عادتْ، وفي غفلةٍ عنْ (سالمٍ) رأتِ العمةُ القطةَ بجانبِهِ فأمسكتْ بها؛ فرأتْ بطنَها ممتلئًا يدلُّ على حملِها؛ فقذفتْها في بيتِ الخلاءِ لتموتَ – وماتتْ–؛ خوفًا منْ أنْ تتكاثرَ فيمتلئَ البيتُ بعيالِها.

---

(١) العُصْعُص، ص٤٧.

(٢) السابق، ص٥٩.

(٣) السابق، ص٧٥.

(٤) المرأة والقطة، ص٢٢.

لقدْ كانَ للساردِ بضمير المتكلمِ نصيبٌ في النقلِ كالساردِ بضميرِ الغائبِ، فنَقلَ الساردُ (لبنى) في روايةِ (خذْها لا أريدُها) عنْ أبيها "**(يا رب لا تأخذْ عمري قبل أن أزوّجَ لبنى)**"(١). ويُعدُّ هذا الدعاءُ حجرَ أساسٍ في انتقالِ (لبنى) منَ الطفولةِ إلى الكِبرِ؛ حيثُ بُنيَ لأجلِهِ حدثٌ مُهمٌّ في حياتِها وهوَ الزواجُ؛ إرضاءً لأبيها، وشفقةً وخوفًا عليهِ منَ الموتِ قبلَ أنْ تُحققَ لهُ أمنيتَهُ "**فكرة الزواجِ كانت تُرعبُني؛ لأن دعاءَ أبي الدائمِ الذي يردُ بعدَ كلِّ صلاةٍ (يا رب لا تأخذ عمري قبل أن أزوجَ لبنى) يثير مخاوفَ تتقرفص بقلبي. لم يكن الدعاءُ يلوح برايةِ العرس وثوب الزفاف. كنتُ أحسه كوميض سيفٍ أسود يتجه إلى عنقِ أبي، فقد اتحدتْ فكرةُ زواجي بموته**"(٢). ونقلتْ أيضًا عنْ صديقتِها (ماري) نقلًا شفَهيًّا "**(منخاري بيسبح الرب)**"(٣)، ونقْلًا مكتوبًا "**وفي رسالةٍ أخرى كتبتْ لي عن يوسف(أنا خطبت لشب متل القمر عيونه خضرا متلي، طويل متل رشدي أباظة، وشواربه..! ياي ما أحلى شواربه)**"(٤).

أمَّا الساردُ بضميرِ المخاطبِ (أنتِ) فقدْ جعلَ صيغةَ المنقولِ الوسيلةَ الوحيدةَ لإبرازِ أصواتِ الشخصياتِ والتعرفِ على وجهاتِ نظرِهِمْ؛ فنَقلَ عنْ أمِّ (لبنى) وأبيها قولَهما: "**أبوكِ أطلقَ سهمَ قرارِه: (سآخذها معي). أمكِ صرخت بملْءِ غضبِها: (خذها لا أريدها)**"(٥). وعنْ (مسعودةَ): "**مسحتْ على رأسكِ وطمأنتْكِ (باكر يجيبهم أبوكِ مع باقي الأغراضِ والهدوم)**"(٦). وعنْ زوجِ أمِّها "**لم ترفعي ناظريكِ، صوتُه امتطّ إليكِ خشنًا (هلاوْ عيني لبنى)**"(٧). وعنْ (لبنى الصغيرةِ) "**(وين نروح؟) سؤالٌ خائفٌ واجهْتِ به أباكِ**"(٨).

الملاحظُ أنَّ أغلبَ العباراتِ المنقولةِ مباشرةً قصيرةٌ جدًا؛ لرغبةِ الساردِ بضميرِ المخاطبِ في أنْ يكونَ صوتُهُ هوَ الصوتُ المسموعُ فقطْ؛ لهذا خلا الخطابُ مِنَ الحوارِ؛ لرسْمِ صورةٍ موجعةٍ وأليمةٍ لـ(لبنى) كمَا قلْنا ذلكَ سابقًا.

---

(١) خذها لا أريدها، ص٩٢.
(٢) السابق، ص٩٢.
(٣) السابق، ص٩٦.
(٤) السابق، ص١٠٧.
(٥) السابق، ص٢٩.
(٦) السابق، ص٣٥.
(٧) السابق، ص٧٣.
(٨) السابق، ص٣٣.

عادةً ما تأتي كلماتٌ مثلَ: (قالَ وأشباهُها) في الرواياتِ الخمسِ، تدلُّ على أنَّ الكلامَ منقولٌ، سواءٌ قبلَ المنقولِ "**حين وصلتها شماتةُ فرزانة وقولُها: "من بغى شري. يطأ عباتي**""[١]، وهوَ مثَلٌ كويتيٌّ نقلَهُ السارِدُ عنْ (فرزانةَ). أوْ بعدَ المنقولِ "**عادَ جسوم ثانيةً دون أخيه: "ما خليت مكان ولا بيت" قال لأمه وركض**"[٢]. وأحيانًا يأتي المنقولُ دونَ اصطحابِ (قالَ وأشباهُها)، كالنقلِ عنْ الأبِ (عبدِ الوهابِ) "**أشرع البابَ وافتعلَ فرحًا ربما ليخفف عنكِ وطأةَ الغربة (هذا بيتنا الجديد. شوفيه.. وايد حلو) عيناكِ صافحتا الحوشَ الصغير**"[٣]، وكأنَّ السارِدَ أرادَ بهذا الحذفِ لـ(قالَ وأشباهُها) السرعةَ لتحقيقِ عنصرِ المفاجأةِ؛ ليزيلَ عنِ الطفلةِ (لبنى) الكدرَ والتعبَ والهمَّ الذي لاقتْهُ في بيتِ أمِّها وفي الارتحالِ منْه يومَ (خذْها لا أريدُها)، فكانتْ هديتُهُ المفاجأةَ (البيتَ الجديدَ)، والمفاجأةُ تتحققُ بغتةً دونَ مقدماتٍ.

الغصنُ الثاني- صيغةُ الخطابِ المنقولِ غيرِ المباشرِ

وفيهِ يتمُّ نقلُ الكلامِ أوِ الحوارِ معَ تغييرٍ أوْ تنظيمٍ مِنْ قِبلَ الناقلِ الذي لا يحتفظُ بالكلامِ الأصلِ؛ ولكنَّهُ يقدِّمُهُ بشكلِ الخطابِ المسرودِ[٤]. وقدْ جاءَ بشكلٍ قليلٍ جدًا مقارنةً بالمنقولِ المباشرِ، ومثالُهُ: "**أخبرتْني بدرة أن أمي كلمتْ أمها ونبهتْها أنَّ أبي إنْ عَرَف سيغضبُ**"[٥]، يحتوي المثالُ السابقُ على منقوليْنِ غيرِ مباشريْنِ أُدْرجا ضمنَ صيغةِ المسرودِ، وهمَا:

١-نقلٌ عنْ (بدرةَ) نقَلَهُ (عبدُ الوهابِ) أبو (لبنى)، وهوَ كالآتي بالمنقولِ المباشرِ: (**أخبرتني بدرةُ: "أمك كلمتْ أمي ونبهتْها أن أباك لو عرَفَ سيغضبُ"**).

٢-نقلٌ عنْ أمِّ (عبدِ الوهابِ)، وهوَ كالآتي بالمنقولِ المباشرِ: (**"لو عرَف زوجي سيغضبُ"**).

ومنْ خلالِ ما سبقَ يتضحُ أنَّ هناك ثلاثةَ فروقٍ بينَ المنقولِ المباشرِ والمنقولِ غيرِ المباشرِ، وهيَ:

---

(١) العُصْعُص، ص٤٧.

(٢) السابق، ص١٤.

(٣) خذها لا أريدها، ص٣٤.

(٤) انظر: جماليات الرواية الليبية، ص٤٤ وتحليل الخطاب الروائي، ص١٩٨.

(٥) خذها لا أريدها، ص٤٣.

أ–في المنقولِ المباشرِ يكونُ اللفظُ والمعنى للشخصيةِ؛ بينَما في المنقولِ غيرِ المباشرِ يكونُ المعنى للشخصيةِ، واللفظُ للناقلِ.

ب–في المنقولِ المباشرِ يُوضَعُ الكلامُ المنقولُ بينَ علامتيِ التنصيصِ " "، أوْ بينَ قوسينِ ( )؛ بينما في المنقولِ غيرِ المباشرِ فلا توجدُ هذهِ العلاماتُ التي تؤطِّرُ الكلامَ المنقولَ؛ إذْ يأتي في درَجِ الكلامِ المسرودِ.

ج–في المنقولِ المباشرِ تبقى الضمائرُ كما قالتْها الشخصياتُ؛ بينَما تتغيرُ الضمائرُ في المنقولِ غيرِ المباشرِ، كما في المثالِ السابقِ.

يأتي المنقولُ غيرُ المباشرِ؛ للاهتمامِ بالكلامِ المنقولِ، وليسَ بالشخصِ الذي نُقلَ عنْهُ، ويكونُ الكلامُ قصيرًا ومختزلًا، ومثالُهُ: "**رفضتُ أن آخذَ حقي من إرثه، تصورْتُني أسرقُ مالَه بعد أنْ سرقْتُ راحتَه، وعجَّلْتُ بموتِه. عمي هوَّن عليَّ مؤكدًا أن هذا حقي الشرعيَّ، وأخي لفتني لوضعي وأصرَّ أن أوسِّعَ على نفسي بعد الضيقِ**"(١).

فالعمُّ والأخُ شخصيتان مهمَّشتان لا دورَ لهما في الرواية؛ لهذا لمْ يتركْهُما الساردُ يتحدثانِ مباشرةً، سواء بصيغةِ المعروضِ، أوْ بصيغةِ المنقولِ المباشرِ؛ حيثُ جاءَ ذكرُهما بعجالةٍ لتمريرِ حقيقةٍ إلى الساردِ (عبدِ الوهابِ) بأنَّ الإرثَ منْ حقِّهِ، وعليْهِ أنْ يأخذَهُ؛ ليوسِّعَ على نفسِهِ بعدَ الضيقِ الذي ألمَّ بهِ.

وأحيانًا يأتي قولُ الشخصيةِ بالمنقولِ غيرِ المباشرِ مختزلًا وقصيرًا جدًا؛ لئلَّا يصبَّ المتلقي اهتمامَهُ على المنقولِ؛ بلْ على ما سيترتبُ على المنقولِ مِنْ أحداثٍ، ومثالُهُ: "**أطلقَ صوتَه بالصراخِ ينادي إحدى الخادماتِ، وحينَ اقتربتْ مهرولةً؛ أمرهَا أن تنادي العبدَ**"(٢). فأرادَ الساردُ أنْ ينتبهَ ويستعدَّ لِمَا هوَ آتٍ بعدَ المنقولِ، وليسَ المنقولَ نفسِهِ **(أن تنادي العبد)**؛ لهذا جاءَ الخطابُ بالمنقولِ غيرِ المباشرِ ولمْ يأتِ بالمعروضِ؛ لئلَّا ينقطعَ السردُ ويتوقفَ؛ فيخرجَ المتلقي عنِ الحالةِ الشعوريةِ التي يعيشُها بقراءتِهِ ما يحدثُ لـ(نادية) وما ينتظرُها مِنْ عذابٍ معَ قدومِ العبدِ (عطيةَ) الذي أصبحَ معادِلًا موضوعيًا للوحشةِ والتعذيبِ، بعدْ أنْ لاقتْ منْهُ عذابًا

(١) خذها لا أريدها، ص٤٧.

(٢) صمت الفراشات، ص٢٥.

نفسيًّا واعتداءً جنسيًّا على بكارتِها بأمرِ العجوزِ، ممَّا يَعني أنَّ قدومَهُ قدومُ شرٍ معروفٍ مسبقٍ للمتلقي؛ ولكنَّهُ ينتظرُ ماهيَّتُهُ وكيفيتُهُ.

وتارةً يأتي المنقولُ غيرُ المباشرِ كإشارةٍ وتلخيصٍ لِمَا قيلَ سابقًا؛ تفاديًا للتكرارِ، ومثالُهُ: "**هل أجري العمليةَ أم أهربُ؟ هل صحيحٌ ما قالَه إنني إن لمْ أفعلْ سيتحول الأمرُ إلى عقبى غيرِ حميدةٍ؟**"[١]. فنقَلَ السارِدُ كلامَ الطبيبِ بصيغةِ المنقولِ غيرِ المباشرِ، ولمْ ينقلْهُ بصيغةِ المعروضِ بشقيْهِ: المباشرِ وغيرِ المباشرِ؛ لأنَّهُ جِيءَ بهِ للمقارنةِ بينَ معاملتيْنِ متناقضتيْنِ صدرتَا منَ الطبيبِ بحقِّها، فقولُها: "**طرقْتُ البابَ، ودخلْتُ. وقفَ وصوتُه طلقٌ عذْبٌ: -أهلًا وسهلًا.. تفضلي...**"[٢]، ومَا تَلا ذلكَ مِنْ سردٍ ووصفٍ ميقاتُهُ هوَ قبلَ الحوارِ المفصِّلِ للحادثةِ الذي دارَ بينهُما في بدايةِ الروايةِ، وهوَ "**فوجئتُ بالطبيبِ يخبرني –لا بد من العملية... إن لمْ تتمَّ العمليةُ فقد يتطورُ الأمرُ إلى.. لا سمحَ الله. شهِقْتُ:- سرطان؟... –ممكن...**"[٣]، والدليلُ على ذلكَ قولُها: "**هذه الوداعةُ والابتسامةُ والترحيبُ وما تلاها من حديثٍ رقيقٍ**"[٤]؛ فالحديثُ الرقيقُ الذي تقصدُهُ هوَ الحوارُ الذي ذكرْناهُ آنفًا. ولكنَّها عندمَا أرادتِ المقارنةَ لخَّصتِ الحوارَ كلَّهُ، واستخلصتْ منْهُ الحدثَ الأهمَّ بالكلامِ المنقولِ غيرِ المباشرِ: "**هل أجري العمليةَ أم أهربُ؟ هل صحيحٌ ما قالَه إنني إن لمْ أفعلْ سيتحول الأمرُ إلى عقبى غيرِ حميدةٍ؟**"، دونَ أنْ تفصِّلَ العقبى، إذْ هيَ وباقي التفاصيلِ ذُكرتْ في الحوارِ؛ تلاشيًا للتكرارِ.

ويأتي المنقولُ غيرُ المباشرِ أحيانًا للتعليقِ عليْهِ "**أبي قالَ مالك والحمد لله كثير، ولم يقل المال... أمي قالت شوف لها عمارة ولم تقل شوف لنا عمارة. أشعراني بحقي وسيادتي**"[٥] فقولُ أبويْهِما منقولٌ عنْ حوارٍ سابقٍ "– **سترثين والحمد لله مالًا كثيرًا**"[٦] "–**خلاص.. وشوف لها عمارة**"[٧]. فجاءَ السارِدُ بالمنقولينْ للتعليقِ عليْهما؛ للتأكيدِ على استقلاليتِها، وعلى العدلِ التي

---

(١) صمت الفراشات، ص٧٢.

(٢) السابق، ص٧١.

(٣) السابق، ص٩-١٠.

(٤) السابق، ص٧١.

(٥) السابق، ص١٠٧.

(٦) السابق، ص١٠٦.

(٧) السابق، ص١٠٧.

حصلتْ عليهِما بعدَ موتِ (العجوزِ) زوجِها؛ للمقارنةِ بينَ فترتيْنِ مِنْ حياتِها: فترةِ سلبِ الاستقلاليةِ يتحددُ زمنُها بـ(ما قبلَ موتِ العجوزِ)، وفترةِ الاستقلاليةِ والانفتاحِ على الحياةِ الجديدةِ، ويتحددُ زمنُها بـ(بعدِ موتِ العجوزِ).

وكمَا كانَ الساردُ هوَ الناقلُ في الأمثلةِ السابقةِ، كانَ للشخصياتِ نصيبٌ أيضًا في النقْلِ ولكنْ بشكلٍ قليلٍ، ومثالُهُ: "-**كيف؟ بم عوضك؟ -حين فاجأته الأزمةُ أمرني أنْ أفتحَ الخزنةَ، وأُحضرَ له مظروفًا. فتحَه وقالَ هذه شهادةُ عتقِكِ ومبلغٌ كبيرٌ باسمِكِ في البنكِ**"(١). حيثُ نقلَ (عطيةُ) كلامَ سيدِهِ (العجوزِ) في أثناءِ حوارٍ دارَ بينَهُ وبينَ الساردِ (نادية).

الفرعُ الثالثُ- صيغةُ الخطابِ المسرودِ

وينقسمُ إلى قسميْن:

الغصنُ الأولُ- صيغةُ الخطابِ المسرودِ (الموضوعيّ)

وفيها يسردُ الساردُ الأحداثَ، ويصفُ الأماكنَ والشخصياتِ والأشياءَ، ويتحدثُ عنْها ضمنَ نسيجِ النصّ، ويُرسلُها وهوَ على مسافةٍ ممَّا يقولُهُ إلى مرويٍّ لهُ مباشرٍ أوْ غيرِ مباشرٍ. وهيَ الصيغةُ الأكثرُ شعبيةً واستخدامًا(٢).

وهيَ الصيغةُ الأكثرُ استخدامًا في الرواياتِ الخمسِ كلِّها، وقدْ جاءتْ -أحيانًا- معَ الساردِ بضميرِ الغائبِ، ومثالُهُ: "**شعرتْ بالصداعِ يكادُ يشقُ رأسَها نصفيْنِ. التهمتْ حبتيْنِ من الأسبرين. ربطتْ رأسَها بالعِصابة. وانطرحتْ على السريرِ عائمةً بين الحيرةِ والترقبِ. حين سمعتْ طرقاتِ البابِ هبتْ مستعيدةً كلَّ قواها الخائرة. كانت وضحةُ فتحت البابَ دخلوا...**"(٣).

ومعَ الساردِ بضميرِ المتكلمِ "**حبكتُ رأسي خطتي، بدأتُ أخرجُ إلى الحديقةِ، أتجول في نهاراتِ الشمسِ الربيعيةِ، أتسلَّى بمتابعةِ البستانيّ وهو يعتني بالزروعِ المتنوعةِ، حاذيتُه يومًا وهو يقلمُ صغارَ الأشجارِ، ويلقي ببعضِ أغصانِها إلى الأرضِ، أحسستُ كأنه يكسر**

---

(١) صمت الفراشات، ص٨٩.

(٢) انظر: جمالية النص الروائي، ص٦١. وجمالية الرواية الليبية، ص٤٤. وثنائيات في السرد، ص٢٣٥.

(٣) العُصْعُص، ص٥٠.

أجنحتي"[1]. اللذانِ (السارِدُ بصميرِ الغائبِ، والسارِدُ بضميرِ الأنا) كانَ استخدامُهما معَ صيغةِ المسرودِ أكثرَ مِنِ استخدامِ السارِدِ بضميرِ المخاطبِ، الذي جاءَ في روايةٍ واحدةٍ (خذْها لا أريدُها) في حدودِ تسعٍ وثلاثينَ صفحةً مِنْ أصلِ مائتينِ وثلاثٍ وعشرينَ صفحةً، ومثالُهُ: "**توقفتْ السيارةُ، ترجَّل أبوكِ ومسعودةُ، كلاهما متخمٌ بعذابه. انحدرْتِ والتصقتِ بمسعودةَ مُرتجفةً باكيةً، خطواتٌ قليلةٌ قطعتموها قبل أن يقفَ أبوكِ أمامَ أحدِ الأبوابِ ويدس المفتاحَ. أشرعَ البابَ وافتعلَ فرحًا ربما ليخفف عنكِ وطأة الغريبِ**"[2].

إنَّ الأحداثَ التي يسردُها السارِدُ بضميرِ الأنا في صيغةِ المسرودِ تتعلقُ بهِ وبشخصياتِ الروايةِ، كالمثالِ السابقِ؛ حيثُ سردَ السارِدُ (ناديةُ) عنْ نفسِها (خروجَها، تجوالها، تسليمَها) وعنِ البستانيّ (اعتناءَهُ بالزرعِ، تقليمَهُ صغارَ الأشجارِ،...)؛ بخلافِ صيغتيِ: السردِ بضميرِ الغائبِ، والسردِ بضميرِ المخاطَبِ، اللتيْنِ تتعلقُ أحداثُهما بشخصياتِ الروايةِ، ولا علاقةَ لأحداثِهما بالسارِدِ؛ لأنَّهُ ليسَ شخصيةً مِنْ شخصياتِها. فالأحداثُ في مثالِ السارِدِ بضميرِ الغائبِ (السالفِ ذكرُهُ) تتعلقُ بـ(سعادَ)، وفي مثالِ السارِدِ بضميرِ المخاطبِ (السالفِ ذكرُهُ) تتعلقُ أحداثُه بـ(عبدِ اللهِ) و(مسعودةَ) و(لبنى الصغيرةِ) التي هيَ بالأصلِ السارِدُ كمَا أثْبَتْنَا ذلكَ سابقًا.

لا تكتفي صيغةُ المسرودِ بسردِ الأحداثِ فقطْ؛ بلْ تعملُ بجانبِ ذلكَ على إضاءةِ الشخصياتِ، وتحديدِ طبائعِها ومظاهرِها وميولِها، كإضاءةِ شخصيةِ (عبدِ اللهِ) بقولِ السارِدِ "**استلقى على ظهرِه وتشمم نفسه لعل شيئًا من رائحةِ البحرِ تحدّى الليفةِ والصابونةِ وظلَّ صامدًا. آآه على البحر.. هذا الساحرُ الذي يعشقه وتذوب عيناه وهو يتأمل زرقته، يمشي إليهِ كالمنوم وحين يتسرب الزفر إلى أنفه ورئتيه يعود إليه النشاط، وتدبُّ فيه الحياة، وحين يلقي بجسده المتعب في أحضانِ الموجِ ويحيط به الزبدِ يشعر وكأن عرائس نشوى تغازل كيانه...**"[3]. فالقارئُ لهذهِ السطورِ يستشعرُ قصْديةَ السارِدِ في تأكيدِهِ على فكرةِ عمْقِ حبِّ (عبدِ الله) للبحرِ (ميوله) أكثرَ مِنْ قصدِهِ في سردِ الأحداثِ؛ حيثُ بالغَ السارِدُ في وصْفِ علاقةِ (عبدِ اللهِ) بالبحرِ، الذي – أيْ وصفُ العلاقةِ– واضحٌ أنَّهُ لهُ الأولويةُ على حسابِ سردِ الأحداثِ.

---

(١) صمت الفراشات، ص٢٨.

(٢) خذها لا أريدها، ص٣٤.

(٣) وسْمية تخرج من البحر، ص٢٠.

يعلو في الخطابِ المسرودِ صوتُ السارِدِ على صوتِ الشخصياتِ؛ فيتحكمُ في زمامِ السردِ، ووصفِ الشخصياتِ، خاصةً (الساردُ العليمُ) الذي يقلُّ اهتمامُهُ "بعرضِ أصواتِ الآخرينَ؛... لأنَّ ذلكَ لا يتسقُ أساسًا معَ كليةِ المعرفةِ التي يتمتعُ بها.. فالراوي يرى أنَّ تمثيلَ صوتِ الآخرينَ يقعُ تقنيًا في إطارِ دورِهِ، ولأنَّهُ يعرفُ أكثرَ ممَّا يعرفُ الشخوصُ؛ فهوَ ليسَ بحاجةٍ أنْ يستمدَّ منْها مواقفَها التي يصفُها؛ بلْ يقعُ ذلكَ في نطاقِ معرفتِهِ الكليةِ"(١). ومثالُهُ: "**حكايةٌ تناقلتْها الألسن. وصل الخبرُ لأمِّ وسْميةَ.. وجرؤت إحدى النسوة. قصدتْ منجرةَ جاسم تفشي السرَّ وتحذره ليحافظ على حمل شمة. جاسم أصابه الذهولَ لم يصدق. كان لا بد أن يتأكدَ من أمِّ عوض نفسِها. ذهبَ إليها. أخذ يقرعها. يلعن أفعالَها ويذكرها بقدرة الواحدِ الأحدِ الذي سيقتصُ منها إنْ آجلًا أو عاجلًا. خرجَ من بيتِها مشحونًا –بغضبِ الله– غضب كالجحيم جعلَه يغذُّ الخطى كي لا يُطفأ ولا يتبخر.**"(٢). فتكفَّلَ الساردُ في الخطابِ المسرودِ بجانبِ وظيفةِ السردِ بعرْضِ صوتِ (أمِّ شمةَ)، وصوتِ (جاسمٍ الجدِّ) نيابةً عنْهما، وهوَ أمرٌ متوقعٌ وكثيرٌ معَ الراوي العليمِ، خاصةً في المواقفِ التي يهتمُّ فيها الساردُ بإبرازِ الأحداثِ أكثرَ مِنْ إبرازِ أصواتِ الشخصياتِ؛ لتأتيَ "الصورةُ السرديةُ التي تتلاحقُ فيها الأفعالُ والجملُ القصيرةُ بسرعةٍ؛ محدِثةً توترًا حادًّا لا ينتهي إلا بانتهاءِ الحدثِ"(٣)، فالمثالُ السابقُ على الرَّغْمِ منْ قلةِ سطورِهِ إلا إنَّهُ يحتوي على أفعالٍ كثيرةٍ أغلبُها تدلُّ على حركةٍ وفعلٍ، كـ(**تناقلتها، وصل الخبر، قصدت منجرة جاسم، تفشي السر، تحذره، ذهب إليها، أخذ يقرعها، يلعن أفعالها، خرج من بيتها**)، فتناقلتْها مثلًا فعلٌ باللسانِ، (قصدتْ منجرةَ (جاسمٍ)) فعلٌ بالمشي، (أخذَ يقرعها) فعلٌ باللسان، (خرجَ منْ بيتِها) فعلٌ بالمشي، وهكذا. فهذهِ الأفعالُ المزدحمةُ في السردِ لوْ مُثِّلتْ على خشبةِ المسرحِ لأخذتْ وقتًا أطولَ بكثيرٍ مِنْ قراءتِها التي تميزتْ بسرعةِ إيقاعِها؛ لذلكَ جاءتْ أغلبُ جملِها قصيرةً جدًا لتتناسبَ معَ سرعةِ إيقاعِ السردِ، (**حكايةٌ تناقلتْها الألسن، وصل الخبرُ لأمِّ شمة، وجرؤتْ إحدى النسوة، ذهب إليها، أخذ يقرعها، خرج من بيتها مشحونًا**)، فالقارئُ لهذه السطورِ يجدُ نفسَهُ –دونَ قصدٍ– يقرأُها بتوترٍ كأنَّهُ يلاحقُ الأفعالَ المتناقلةَ المتسارعةَ، بعكسِ الوصفِ الذي يُعدُّ نمطًا منْ "أنماطِ السردِ، وهناك علاقةٌ متجاذبةٌ بينَ ما ينهضُ بهِ السردُ وما يقومُ بهِ

---

(١) التقنيات السردية في رواياتِ عبدِ الرحمن منيف، ص٥٠.

(٢) العُصْعُص، ص٩٦.

(٣) تحليل الخطاب الروائي، ص٢١٥.

الوصفُ. ويبقى الفرقُ أنَّ السردَ حركةٌ والوصفَ سكونٌ. فالسردُ مرتبطٌ بالحدثِ ومرتبطٌ بالزمنِ؛ بينَما الوصفُ هوَ تأخيرُ الحدثِ في لحظةٍ زمانيةٍ ساكنةٍ ومكانيةٍ ساكنةٍ، والسردُ يتوقفُ عندَ البَدْءِ بالوصفِ؛ لكنَّ العلاقةَ وثيقةٌ بينَهما"[١]، ومثالُهُ حينَما انتظرَ (عبدُ اللهِ) (أمَّ وسْميةَ) "**جلسْتُ على العتبةِ... سوف أنتظر.. وانتظرتُ.. لا أدري كمْ مرَّ من الوقتِ لحينَ جاءتْ أمُّها لتدخلني ثانيةً وتغمرني بكثيرٍ من الحنانِ**"[٢]، ثمَّ أوقفَ السارِدُ بضميرِ الأنا السردَ؛ ليقارنَ بالوصفِ بينَ أمِّهِ و(أمِّ وسْميةَ): "**أمُّ وسْميةَ طيبة، كانت وظلتْ، كبُرتْ قليلًا، جسدُها الممتلئُ ينبئُ عن حياةِ العزِّ التي عاشتْها، ليس كجسدِ أمي الذي يشبهُ القصمول...**"[٣]، ثمَّ يستأنفُ السردَ بعدَ انقطاعِهِ للوصفِ بقولِهِ: "**حين رأتْني تهللتْ، وأشرقتْ على وجهِها غيمةٌ باردةٌ... رحبتْ بي بحرارة –أهلًا يا عبدَ اللهِ حيّاك الله... تفضل.**"[٤]، فعلى الرَّغمِ مِنْ توقفِ السردِ بسببِ الوصفِ إلا إنَّهُ خدمَ السردَ؛ لأنَّ الوصفَ كمَا أسلفْنا سابقًا نمطٌ مِنْ أنماطِ السردِ، بهِ تتضحُ الأمورُ، وتتكشفُ الأشياءُ، ويزدادُ السردُ بهِ تعمقًا.

الغصنُ الثاني- صيغةُ الخطابِ المسرودِ الذاتيّ

"وهيَ الصيغةُ التي تتكلمُ فيها الشخصيةُ لذاتِها، ويكونُ زمنُ الجملِ (النحويُّ) الماضيَ، وهيَ تشبهُ لحدٍ كبيرٍ صيغةَ المعروضِ الذاتيّ؛ ولكنْ تختلفُ عنْها في كونِها تؤسسُ عندَما تحدّثُ الشخصيةُ ذاتَها بالزمنِ الماضيّ"[٥].

ومثالُه: "**هل سمعتْ دانةُ ذلك الوعيد؟ هل قصدتْ أن تهجرني وتلوعَ قلبي ولهًا وخوفًا عليها؟ كيف طاوعتْها نفسُها؟ هل كان الخوفُ أكبرَ من حبّها لي؟ هل كانتْ تحدسُ بأنها لو عادتْ فستلقى عقابًا يؤلمني ففضلت البعدَ والجفاءَ. إيه يا حصة، لو تعلمين كم عذَّبها فراقُها.**

---

(١) التقنيات السردية في رواياتِ عبدِ الرحمن منيف، ص٥٤.

(٢) وسْمية تخرج من البحر، ص٧٨.

(٣) السابق، ص٧٩.

(٤) السابق، ص٨٠.

(٥) جمالية الرواية الليبية، ص٤٤.

ولو كنتُ أعلمُ أنَّ عودتَها هي نهايةُ عمرِها لما تمنيْتُ أبدًا أن تعودَ. كانَ حتْفَها ينتظرُها. وشتان ما بين موتِكما. في لحظةِ موتِكِ عانقْتُكِ، ودعْتُكِ، لكن موتُها كانَ بعيدًا... بعيدًا"[1].

فالساردُ هنا يخاطبُ نفسَهُ، وإنْ كانَ في معرضِ حديثِهِ أوحى أنَّهُ يخاطبُ زوجتَهُ (حصةَ) بقولِهِ: **(إيه يا حصة، لو تعلمين كم عذَّبها فراقُها)** إلا إنَّهُ أكَّدَ لاحقًا أنَّه يخاطِبُ نفسَهُ وليسَ (حصةَ) بتأكيدِهِ على موتِها بقولِهِ: **(وشتان ما بين موتِكما. في لحظةِ موتِكِ عانقْتُكِ)**، هذا منْ ناحيةٍ. ومِنْ ناحيةٍ أخرى فإنَّ الساردَ يُحدِّثُ نفسَهُ عنْ أشياءَ قدْ حدثتْ معَهُ في الزمنِ الماضي، ولا يُعايشُها الآنَ؛ فهوَ في زمنِهِ الحاضرِ يجلسُ في المستشفى تحتَ حراسةِ الشرطةِ، متَّهَمًا بقتلِ زوجتِهِ (حصةَ)؛ يستذكرُ موتَ (حصةَ) وفراقَ قِطتِهِ (دانةَ) وموتِها؛ لذا جاءتِ الجملُ بالزمنِ الماضي **(هل سمعتْ دانةُ، هل قصدتْ أن تهجرني، كيف طاوعتْها نفسُها، هل كان الخوفُ أكبرَ من حبِّها لي، هل كانتْ تحدسُ بأنها لو عادتْ فستلقى عقابًا يؤلمني، ولو كنتُ أعلمُ أنَّ عودتَها هي نهايةُ عمرِها)**.

"وينهضُ هذا المستوى مِنَ الخطابِ على رؤيةٍ داخليةٍ تمتاحُ مِنْ خزانِ الذاكرةِ، مبلورةً لتجربةِ الذاتِ في علاقتِها بالواقعِ وراصدةً للاوعيِها وهواجِسِها الداخليةِ المتصارعةِ عبرَ مناجاةٍ حواريةٍ"[2]، كمَا في المثالِ السابقِ الذي امتاحَ فيهِ (سالمٌ) منْ ذاكرةِ ماضيهِ الأليمِ، وكقولِ (عبدِ اللهِ) الساردِ **"كان اسمُها وسْمية. يا ذلك الوجه الزاهي بسمرته، يا نجمةَ الليالي المتلألئةَ بالنورِ، وأغاني (المالد)، وأهازيج الأطفال... أين هي الآن خارطةُ الحيِّ والمدينةِ القديمةِ؟ كلُّ شيءٍ نسفوهُ باسمِ الحضارةِ، واحتلتِ العماراتُ الشاهقةُ أماكنَ الطفولةِ ودكَّتْ أفراحُها وحكاياتُها التي سُطِّرت على الجدرانِ الطينية... أين زمنها؟ أين خبرها؟ لقد حرموها زمنَها، وحرمونا تلك النهاراتِ الساطعةَ التي يتسارعُ فيها الرجالُ مشيًا على الأقدامِ إلى أعمالِهم... الحياةُ كانتْ أنيسةً وحلوةً.. نخرجُ حفاةً إلى الشوارعِ لنقطعه متسابقين إلى نهايتِه لنصافحَ وجهَ (أمِّ عليٍّ) بائعةِ الباجلاء... نحمل قدر الباجلاءِ الحارِّ الذي يتصاعدُ بُخارُه إلى أنوفِنا. أسرابًا.. أسرابًا نعودُ إلى البيوتِ... حياةٌ هادئةٌ وادعةٌ، غنيةٌ بالحبِ، بالرحمةِ... لقد ضاعَ حيُّنا.. وبيتُنا. أين هو الآن؟ وأين بيتُ وسمية؟ لم يبقَ منه سوى تلك الشجرةِ التي كانتْ تظللُ حوشَها وكأنهم**

---

(١) المرأة والقطة، ص٢٥-٢٦.

(٢) جمالية النص الروائي، ص٦٢.

أرادوا أن يتركوا لي شيئًا حبيبًا إلى نفسي. أتعمدُ المرورَ من هناك كلما ذهبتُ إلى السوقِ. وأستظلُّ تحت الشجرةِ الوحيدةِ، وحنينٌ أخَّاذٌ يشدني إلى سنواتِ الطفولةِ والصبا بكلِّ حلاوتِها وإلى... وجهِ وسْميةَ"[1]، فالمفجِّرُ لذاكرةِ السارِدِ (عبدِ اللهِ) هوَ شجرةُ الحبِّ الشاهدةُ على ذكرياتِ الحبِّ الطاهرِ العفويِّ الطفوليِّ، الباقيةُ منَ الزمنِ الماضي الطفوليِّ الجميلِ، الذي سحَقَتْهُ الحضارةُ وغيَّرتْ معالمَهُ. وقدْ خصَّ السارِدُ زمنَ الطفولةِ دونَ غيرِهِ منَ الأزمنةِ الأخرى التي عايشَها؛ لأنَّهُ زمنٌ سُمِحَ لهُ فيهِ بالتواصلِ معَ الحبيبةِ (وسْميةَ) لصِغرِ سنِّهما.

وقدْ جاءتْ ذكرياتُهُ مزيجًا منْ ذكرياتِهِ الخاصَّةِ والعامَّةِ؛ حيثُ بدأَها بتذكرِ حبيبتِهِ (وسْميةَ) ووجهِهَا المتلألئِ (ذكرياتٌ خاصةٌ)، ثمَّ تذكَّرَ الحيَّ الذي جمعَهما، وأحْواشَهُ الواسعةَ ولياليَهُ ونهاراتِهِ، وأغنامَهُ وأبقارَهُ، وأعمالَ الرجالِ والنساءِ فيهِ، وخروجَهمْ وقتَ الصباحِ إلى أعمالِهمْ، وتذكَّرَ أطفالَ الحيِّ ومشاغباتِهمِ التي شاركَهمْ إيَّاها (ذكرياتٌ عامَّةٌ)، وكانَ يعرِّجُ وهوَ يسردُ الذكرياتِ العامَّةَ على بعضِ الأمورِ التي لها وقْعٌ خاصٌّ عليهِ، كالجدرانِ الطينيةِ التي كانَ يكتبُ عليها العشاقُ "**حكايات مكتوبة بدمِ القلبِ لا يعرفُ مكانَها إلا من كتبَها ومنْ كُتِبَتْ له**"[2]. وكبائعةِ الباجلاءِ (أمِّ عليٍّ) التي تذكرُهُ بطفولتِهِ معَ (وسْميةَ). ثمَّ يختِمُ ذكرياتِهِ كمَا بدأَها بتذكرِ (وسْميةَ)؛ ولكنْ مِنْ خلالِ بيتِها الذي مِنْ أجْلِهِ تذكَّرَ الحيَّ وبيوتَهُ.

إنَّ صيغةَ المسرودِ الذاتيِّ تظهرُ بكثرةٍ "عندَما يميلُ الراوي لرسْمِ تاريخِ الشخصيةِ، ورسْمِ حدودِ علاقاتِهِ الخارجيةِ"[3] سواءٌ رسَمَ ماضيهِ هوَ ذاتُهُ كالأمثلةِ السابقةِ، أوْ أنْ يرسمَ شخصياتٍ أخرى، كالسارِدِ (عبدِ اللهِ) الذي استغلَّ كلَّ فرصةٍ يمكنُ مِنْ خلالِها أنْ يرسُمَ صورةً لحبيبتِهِ (وسْميةَ)، حتى لوْ مِنْ بابِ (الشيءِ بالشيءِ يُذكرُ)، كقولِهِ: "**كنتُ أحبُّ البيضَ... أركضُ بهِ إلى البيتِ، وكمْ تعثرْتُ وتكسَّرَ مني وحملتُ بدلًا منه طعمَ دموعي. ذاتَ مرةٍ كانتْ وسْميةُ تقفُ عندَ البابِ ورأتْني وأنا منكبٌ على البيضِ المكسورِ ألعقُ صفارَهَ المختلطَ بالترابِ وبدموعي المالحةِ،**

---

(١) وسْمية تخرج من البحر، ص٢٣-٢٥.

(٢) السابق، ص٢٤.

(٣) جماليات الرواية الليبية، ص٨٨.

اقتربتْ مني ووبختْني بحنانٍ لا أنساه"[1]، فمنْ خلالِ هذا الموقفِ استطاعَ أنْ يرسمَ صورةً لحنانِ حبيبتِهِ (وسْمية) تُضافُ إلى ألبومِ صورِها التي قدْ رسَمَها.

لقدْ ختمَ السارِدُ بضميرِ المتكلمِ (لبنى) (فصْلَ الغسولِ) بصيغةِ المسرودِ الذاتيّ بعدَ أنْ سردتْ موتَ أمِّها وغُسلَها، ووصفَتْها وهيَ على خشبةِ الغسلِ، مازِجةً ذلكَ بأنَّاتِها وآهاتِها على فراقِ أمِّها، وندمِها على مقاطعتِها فترةً طويلةً إلى أنْ باغتَ الموتُ أمَّها فلمْ تودِّعْها، واصفةً تعطشَها لحنانِها: "**أودُّ لو أصرخُ. لعلَّ عاصفةَ صراخي تُفْزِعُ الموتَ فيهربُ لتعودَ أمي ولو دقائق إلى الحياةِ، تغمرني بحنانِها الشهيّ، تشحنُ حليماتِ لسانِها الرقيقِ فينطقُ بشهادةِ غفرانِها، تمنحني راحةً ضنْتُ بها عليها تهديني سلامًا يضيئني فأواصلُ الحياةَ مرتاحةً الضميرِ**"[2]، ختمتْ هذا كلَّهُ بصيغةِ المسرودِ الذاتيّ بقولِها: "**لم تسمعْ أمي كلمةَ حبٍ مني. كنتُ دائمًا أحسُّها شخصًا عاديًا تربطني بها علاقةٌ خاليةٌ منْ روائحِ الأمومةِ، كانتْ شيئًا من الاعتيادِ العائمِ بينَ الودِ والحذرِ، بينَ القَبولِ والرفضِ، وكنتُ أشعرُ أنها تفهمُ تلكَ العلاقةَ غيرَ المقننةِ وترضى بها. لا أذكرُ أنها اعترضتْ أو عاتبتْني واستدرَّتني نظراتُها لأمنحَها حبًا ورأفةً. هل كان كبرياءُ الأمِّ أمْ تراهُ شعورَها في قرارةِ نفسِها أنَّها المسؤولةُ التي حدَّدتْ شكلَ العَلاقةِ منذُ ذلك اليومِ البعيدِ وأبي يهددُها أن يأخذَني منها. صوتُها الجافُّ منْ أمومتِهِ وصرختُها المجلجلةُ في وجهِ أبي تطاردُني (خذها ... لا أريدها)**"[3]؛ لقدْ أرادَ السارِدُ (لبنى) بهذهِ الخاتمةِ لهذا الفصْلِ أنْ يكونَ بصيغةِ المسرودِ الذاتيّ ليعلوَ صوتُهُ؛ فتُظْهِرُ للمتلقي، وتؤكدُ لهُ حنانَ قلبِها المتوجعِ لفراقِ أمِّها، وندمَها على هجرانِها، ثمَّ بيَّنتْ لهُ أنَّ السببَ في المقاطعةِ هيَ الأمُّ التي ارتضتْ بالعلاقةِ الجافَّةِ مِنَ الأُمُومةِ، وهيَ السببُ أيضًا في إبعادِ بنتِها (لبنى) عنْها، عندَما أعلنتْ لزوجِها بكلِّ تحدٍّ وعنادٍ (خذْها لا أريدُها)؛ ممَّا يحدُو بالمتلقي أنْ يرْفقَ بحالِ (لبنى) ويبرئَها مِنْ كلِّ ذنبٍ، وينفيَ عنْها أيَّ قسوةٍ، فتبقى بصورةِ البريئةِ أمامَهُ طَوالَ الروايةِ.

---

(١) وسْمية تخرج من البحر، ص٢٨.

(٢) خذها لا أريدها، ص٦.

(٣) السابق، ص١٩.

المبحثُ الثاني

شعريةُ التبئيرِ

المطلبُ الأولُ- مدخلٌ نظريٌّ

تُعدُّ دراسةُ التبئيرِ مِنْ أهمِّ الدراساتِ السرديةِ الحديثةِ وأغزرها كمًّا، حيثُ تناولَها الدارسونَ بكثرةٍ وبإسهابٍ مِنَ الناحيةِ النظريةِ، ومِنَ الناحيةِ التطبيقيةِ، وهيَ قضيةٌ لهَا قدرُها؛ كونُ التبئيرِ يتناولُ الجانبَ المنفعيَّ في العملِ السرديّ، إذْ لا يخلو أيُّ عملٍ سرديٍّ مِنَ الأفكارِ والأيديولوجياتِ والرؤى والانطباعاتِ والانفعالاتِ النفسيةِ، وغيرِ ذلكَ، بجانبِ المتعةِ والتسليةِ التي هيَ قسيمُ المنفعةِ.

فإدراكُ الإنسانِ –الكاتبِ والقارئِ- "يتحكمُ إلى حدٍّ كبيرٍ في تجسيدِ المجرداتِ أوْ محاكاةِ التجسدات، فيظهرُ البعدُ الذاتيُّ النسبيُّ الخاصُّ الذي يطبعُ بميسمِهِ العملَ المحكيَّ، والإنسانُ لا ينقلُ الحدثَ (كما هوَ)، وإنَّما ينقلُهُ (كما يشاهدُهُ هوَ)... أوِ المقدارُ الذي استوعبَهُ منْهُ، وهذا يسوغُ (اختلافَ) الرواةِ لحدثٍ واحدٍ، وهذا أمرٌ تتوفرُ عليْهِ مجملُ نواحي الحياةِ وميادينِ العلومِ الإنسانيةِ التي يدخلُ الاجتهادُ والبعدُ الذاتيُّ في فَهمِها وتحليلِها ونقلِها"[1].

لهذا كلِّهِ سيحصرُ الباحثُ الحديثَ عنِ التبئيرِ في أمورٍ ثلاثةٍ، وهيَ: تعريفُ التبئيرِ، وأنواعُهُ، ومستوياتُهُ، محاولًا بقدرِ الإمكانِ تجنبِ خِلافاتِ الدارسين، وتعددِ آرائهمْ وتضاربِها.

الفرعُ الأولُ- تعريفُ التبئيرِ (focalization)

عُرفَ هذا المكونُ بتسمياتٍ عديدةٍ منذُ توظيفِهِ... واختيارُ هذا الاسمِ أوْ ذاكَ كانَ في أحيانٍ كثيرةٍ محملًا بدلالاتٍ أوْ أبعادٍ يعطيها إياهُ هذا الباحثُ أوْ ذلكَ، وَفْقَ تصورِهِ الخاصّ، ونظريتِهِ التي ينطلقُ منْها. وهذهِ المصطلحاتُ قدْ يكونُ بينَها اختلافاتٌ؛ ولكنْ يظلُّ هناكَ نواةٌ دلاليةٌ تجمعُها، وهيَ الاهتمامُ بالرؤى الفكريةِ، ودورِها في تشكيلِ العملِ الروائيّ[2].

---

(١) بنية السرد في القصص الصوفي، ص٢٤٢-٢٤٣.

(٢) انظر: تحليل الخطاب الروائي، ص٢٨٤، وفي السرد الروائي، ص٩٩.

ومنِ هذهِ المسمياتِ: الرؤيةُ، وجهةُ النظرِ، المنظورُ، البؤرةُ السرديةُ، حصرُ المجالِ، زاويةُ الرؤيةِ، نقطةُ الرصدِ، التحفيزُ[١]، ويرى بعضُهُمْ أنَّ وجهةَ النظرِ هيَ الأكثرُ شيوعًا، وعلى الخصوصِ في النقدِ الأنجلو أمريكي[٢]. وقدْ رفضَ (جونيط) المصطلحاتِ التي تبنَّتْها الدراساتُ السابقةُ لدراستِهِ واستبعدَها، مثل: الرؤيةِ، ووجهةِ النظرِ، بحجةِ أنَّها ذاتُ مضمونٍ بصريٍّ مفرطِ الخصوصيةِ وعوَّضَهما بالتبئير الذي بنظرِهِ أكثرُ تجريدًا، وأبعدُ إيحاءً للجانبِ البصريِّ الذي تتضمَّنُهُ باقي المصطلحاتِ[٣].

وقدْ سمّى (سعيدُ يقطين) هذا المكونَ السرديَّ باسمِ (التبئيرِ) في عنوانِ كتابهِ (تحليلُ الخطابِ الروائيِّ)؛ إلا إنَّهُ في أثناءِ تعرضِهِ للمصطلحِ فضَّلَ مصطلحَ (الرؤيةِ السرديةِ)، ورآهُ أفضلَ المصطلحاتِ[٤]، وعليهِ ارتأى الباحثُ اختيارَ مصطلحِ التبئيرِ أسوةً بكثيرٍ منَ الباحثينَ، خاصةً في دراساتِهمِ الحديثةِ.

واكتفى الباحثُ بسردِ مجموعةٍ منْ تعريفاتِ التبئيرِ.

١-"التعبيرُ عنِ الموقفِ الفكريِّ للمبدعِ؛ أيْ مجملُ فلسفتِهِ ونظرتِهِ إلى الحياةِ منْ جوانبِها السياسيةِ والاجتماعيةِ والاقتصاديةِ كافَّةً"[٥].

٢-"موقفٌ أيديولوجيٌّ، أوْ توجيهٌ خاصٌّ للأحداثِ المسرودةِ في العملِ الروائيِّ"[٦].

٣-"حيلةٌ تقنيةٌ، وسيلةٌ، للوصولِ إلى أهدافٍ أكثرَ طموحًا، قدْ نؤكدُ أنَّ التقنيةَ هيَ الوسيلةُ التي توجدُ في متناولِ المبدعِ ليكشفَ عنْ نواياه الخاصَّةِ، أوْ أنَّها الوسيلةُ التي يتوفَّر

---

(١) انظر: التحليل البنيوي للرواية العربية، فوزية الجابري، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١١م-١٤٣٢هـ، ص١٨٧، والتخييل القصصي، ص١٠٧، وشعرية الخطاب السردي، ص٩٢، وبلاغة الخطاب وعلم النص، ٣٠٥.

(٢) انظر: شعرية الخطاب السردي، ص٩٢.

(٣) انظر: تحليل الخطاب الروائي، ص٢٩٧، ومعجم السرديات، ص٦٥، والتخييل القصصي، ص١٠٧.

(٤) انظر: تحليل الخطاب الروائي، ص٢٨٤.

(٥) السرد المؤطر، ص١١٣.

(٦) في السرد الروائي، ص٩٩.

عليها للتأثيرِ في الجمهورِ حسَبَ رغباتِهِ؛ إلا أنَّنَا في جميعِ الأحوالِ لا نستطيعُ أنْ نحكمَ عنِ التقنيةِ إلا في علاقتِها بالمفاهيمِ الأكثر عموميةً للمعنى، وللأثرِ الذي استُخْدمتْ لتحقيقِهِ"[١].

٤-"المنظورُ الذي تُقدمُ مِنْ خلالِهِ المواقفُ والأحداثُ. الوضعُ الإدراكيُّ أوِ المفهوميُّ الذي تُقدَّمُ منْ خلالِهِ المواقفُ والأحداثُ (جونيط)"[٢].

٥-مجموعةٌ منَ المواقفِ والآراءِ والاهتماماتِ الشخصيةِ التي تكونُ المواقفُ العقليةُ أوِ العاطفيةُ لشخصٍ ما في علاقتِهِ بالعالَمِ"[٣].

فعمليةُ التبئيرِ توضحُ وتُبرزُ آراءَ الساردِ أوِ الشخصياتِ العقليةَ والفكريةَ، وانطباعاتِهِ العاطفيةَ حولَ موقفٍ أوْ حدثٍ أوْ شخصيةٍ معينةٍ، وأسلوبَ تعبيرِهِ لرؤيتِهِ.

الفرعُ الثاني- أنواعُ التبئيرِ ومستوياتُهُ

الغصنُ الأولُ- أنواعُ التبئيرِ

تعددتْ تصنيفاتُ الباحثينَ للتبئيرِ في أثناءِ دراسةِ أنواعِهِ وتقسيماتِهِ؛ بسببِ تعددِ علاقةِ التبئيرِ بمكوناتٍ سرديةٍ أخرى، كالراوي؛ أوْ بسببِ اختلافِ الباحثينَ مِنْ منطلقٍ معينٍ، كانطلاقِ (بويون) مِنْ علمِ النفسِ في أثناءِ حديثِهِ عنِ التبئيرِ. ومنْ هذهِ التصنيفاتِ ما يأتي حسَبَ الترتيبِ الزمنيّ:

١-لوبوك: "في إطارِ علاقةِ الراوي بالقصةِ ميَّزَ (لوبوك) بينَ أربعةِ أشكالٍ لتقديمِ الأحداثِ: ١-التقديمُ البانورامي: وفيها تكونُ المعرفةُ والسيطرةُ المطلقةُ للراوي. ٢-التقديمُ المشهديُّ: (الدراما الخالصةُ) حيثُ غيابُ الراوي. ٣-الذهنُ المعروضُ: حينَما يتركزُ التقديمُ على شخصيةٍ محوريةٍ. ٤-الراوي الممسرحُ: الذي يتمُّ التقديمُ منْ خلالِهِ وهوَ شخصيةٌ محوريةٌ"[٤].

---

(١) نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص٣٨. (نسخة الكترونية)

(٢) قاموس السرديات، ص٧٠. (نسخة الكترونية)

(٣) نظريات السرد الحديثة، ص١٩٦.

(٤) تحليل الخطاب الروائي، ٢٨٥-٢٨٦.

٢-فريدمان: فقدْ كانَ أكثرَ تنظيمًا ووضوحًا ممَّنْ سبقَهُ، وقدْ لخَّصَ الآراءَ السابقةَ عليْهِ، وقدَّمَ تصنيفَهُ كالآتي: ١-المعرفةُ المطلقةُ للراوي. ٢-المعرفةُ الكليةُ الأحاديةُ. ٣-الأنا الشاهدُ. ٤-الأنا المشاركُ. ٥-المعرفةُ المتعددةُ. ٦-المعرفةُ الأحاديَّةُ. ٧-النمطُ الدراميُّ. ٨-الكاميرا: تنقلُ شريحةً عنْ حياةِ الشخصياتِ كما حدثَتْ دونَ انتقاءٍ أوْ تنظيمٍ(١).

٣-بويون: وبعدَ (فريدمان) جاءَ (جان بويون) الذي اختزلَ الرؤى، وجعلَها لا تتجاوزُ ثلاثَ رؤياتٍ، وكانَ لتصنيفِهِ أثرُهُ الأكبرُ في العديدِ منَ التصنيفاتِ اللاحقةِ، كمَا كانَ لهُ دورٌ مُهِمٌّ في إعطاءِ هذا المكونِ السرديّ أبعادًا جديدةً اغتنى بها هذا المفهومُ، وجعلَهُ أكثرَ قبولًا لاحتلالِ موقعِهِ المركزيّ ضمنَ تحليلِ الخطابِ الروائيّ، وقدِ انطلقَ (بويون) في حديثِهِ عنِ الروايةِ والرؤى مِنْ علمِ النفسِ، ومنْ تأكيدٍ على الترابطِ الوثيقِ بينَ الروايةِ وعلمِ النفسِ استنتجَ ثلاثَ رؤىً، وهيَ: ١-الرؤيةُ معَ. ٢- الرؤيةُ منَ الخلفِ. ٣-الرؤيةُ منَ الخارجِ(٢).

وبعدَ (بويون) أصبحَ أغلبُ الباحثينَ والدارسينَ يقسِّمونَ الرؤى إلى ثلاثةِ أقسامٍ، ومثالُ ذلكَ:

٤-تودوروف: "قدَّمَ تصنيفَهُ الثلاثيَّ مستعيدًا فيهِ تصنيفَ (بويون)، ومستخدِمًا العلاقاتِ الرياضيةَ، وهوَ كالآتي: ١-الراوي> الشخصية، أوِ الرؤيةُ المجاوزةُ. ٢-الراوي< الشخصية، أوِ الرؤيةُ الخارجيةُ. ٣-الراوي= الشخصية، أوِ الرؤيةُ المصاحبةُ"(٣).

٥-جيرار جونيط: وهوَ يُعدُّ منْ أفضلِ مَنْ درَسَ التبئيرَ، وتقسيماتُهُ منْ أفضلِ التقسيماتِ، وقدْ قسَّمَ التبئيرَ إلى ثلاثةِ أنواعٍ، وهيَ كالآتي: ١-غيابُ التبئيرِ: أيِ التبئيرُ في درجةِ الصفرِ، حيثُ يَحكي السارِدُ بضميرِ الغائبِ ويعرفُ أكثرَ ممَّا تعرفُ الشخصياتِ. ٢-التبئيرُ الخارجيُّ: حيثُ تكونُ معرفةُ السارِدِ أقلَّ منْ معرفةِ الشخصياتِ. ٣- التبئيرُ الداخليُّ: وقدْ قسَّمَهُ (جونيط) إلى ثلاثةِ أنواعٍ: أ-تبئيرٌ ثابتٌ: حيثُ تُؤخذُ الأحداثُ منْ وجهةِ نظرِ شخصيةٍ واحدةٍ. ب-تبئيرٌ متغيرٌ: عندمَا تتناوبُ عدةُ شخصياتٍ في تقديمِ وجهةِ نظرِها حولَ الأحداثِ. ج-تبئيرٌ

---

(١) انظر: زمن المحنة في سردِ الكاتبةِ الجزائرية، ص١٤٣-١٤٤، وتحليل الخطاب الروائي، ص٢٨٦-٢٨٧.
(٢) انظر: تحليل الخطاب الروائي، ص٢٨٧-٢٩٠.
(٣) نظريات السرد الحديثة، ص١٩٦.

متعددٌ: ويتمثلُ في التصدي للحدثِ الواحدِ مراتٍ عدةٍ حسَبَ وجهةِ نظرِ شخصياتٍ مترسلةٍ عدةٍ[1].

٦-سعيد يقطين: وقدْ قسَّمَ الرؤى إلى أربعةِ أقسامٍ، وهيَ: ١-رؤيةٌ برانيةٌ خارجيةٌ: وهيَ تُقابِلُ عندَ (جونيط) التبئيرَ الصفريَّ. ٢- رؤيةٌ برانيةٌ داخليةٌ: وهيَ تُقابلُ عندَ (جونيط) التبئيرَ الخارجيَّ. ٣- رؤيةٌ جوانيةٌ داخليةٌ: وفيها يكونُ الراوي مشارِكًا في القصةِ، وتُمارسُ الحكْيَ فيها الشخصياتُ. ٤- رؤيةٌ جوانيةٌ ذاتيةٌ: وفيها يكونُ الراوي مشارِكًا في القصةِ، وتمارسُ الحكيَ فيها شخصيةٌ مركزيةٌ وهوَ الفاعلُ الذاتيُّ. والرؤيتانِ الأخيرتانِ تقابلانِ عندَ (جونيط) التبئيرَ الداخليَّ[2].

ويطلقُ الباحثون على الذاتِ المدرِكةِ اسمَ (المبئِّر)، أمَّا الموضوعُ المدرَكُ فيُسمَّى (المبأَّر).

الغصنُ الثاني- مستوياتُ التبئيرِ

"في مطلعِ السبعيناتِ طرحَ الباحثُ السوفيتيُّ (أوسبنسكي) وجهةَ النظرِ بطرقٍ جديدةٍ منْ خلالِ ما سمَّاهُ (بويطيقا التوليفِ) ساعيًا إلى معاينةِ المواقعِ التي يحتلُّها المؤلفُ مِنْ خلالِ أربعةِ مستوياتٍ"[3]، وهيَ:

١-المستوى الأيديولوجيُّ: يؤدي إلى فَهْمِ المضمونِ الفكريّ للروايةِ، أيْ مجموعةُ القيمِ التي تطرحُها، ويعدُّهُ (هنري جيمس) أكثرَ جوانبِ وجهةِ النظرِ أهميةً، إذْ يمكنُ للنصّ الواحدِ أنْ يضمَّ عددًا منْ وجهاتِ النظرِ الأيديولوجيةِ المختلفةِ التي تنتمي إلى المؤلفِ نفسِهِ، أوِ الراوي، أوْ

---

(١) انظر: السيمياء العامة وسيمياء الأدب من أجل تصور شامل، عبد الواحد المرابط، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان، ط١، ١٤٣١هـ-٢٠١٠م، ص١٥٠، والتحليل البنيوي للرواية العربية، ص١٩٦، وتخليل الخطاب الروائي، ص٢٩٧ ومعجم السرديات، ص٦٦.

(٢) انظر: تحليل الخطاب الروائي، ص٣٠٩-٣١١.

(٣) شعرية الخطاب السردي، ص٩٥.

لإحدى الشخصياتِ، وهذا النوعُ منَ الرواياتِ يُسمِّيها (باختين) بالروايةِ متعددةِ الأصواتِ أوِ (البوليفونية)، بينَمَا الروايةُ ذاتُ المنظورِ الواحدِ تُسمَّى بروايةِ الصوتِ المنفردِ، أوِ (المونوفنيا)[١].

٢-المستوى السيكولوجي (النفسيُّ): ويهتمُّ بذهنِ المبئرِ وانفعالاتِهِ[٢].

٣-المستوى التعبيريُّ: يؤدي إلى فَهْمِ أسلوبِ الروايةِ: لغتِها وألفاظِها وتراكيبِها النحويةِ[٣].

٤-المستوى الزمكانيُّ: يُعاينُ موقعَ الراوي زمانيًا ومكانيًا منَ القصةِ وشخصياتِها[٤].

(١) انظر: البنية الروائية في رواية الأخدود (مدن الملح)، ص١١٢، والتحليل البنيوي للرواية العربية، ص١٩٤.
(٢) انظر: التخييل القصصي، ص١١٨.
(٣) انظر: البنية الروائية في رواية الأخدود (مدن الملح)، ص١١٢.
(٤) انظر: شعرية الخطاب السردي، ص٩٩.

المطلبُ الثاني- الثيماتُ المضمونيةُ في رواياتِ ليلى العثمان

الفرعُ الأولُ- صورةُ الرجلِ

الغصنُ الأولُ- صورةُ الرجلِ الضعيفِ المستسلمِ

ومثالُهُ: (أبو سالمٍ)، في الحوارِ[١] الذي أوردْناهُ سابقًا بينَهُ وبينَ أختِهِ، اتضحَ للمتلقي استسلامُهُ الكاملُ لهَا؛ لدرجةِ أنَّهُ أذعنَ لهَا وطلّقَ ثلاثَ زوجاتٍ لهُ، دونَ أنْ يثبتَ عليهنَّ أيَّ ذنبٍ؛ بلْ إنَّهُ كانَ واثقًا مِنْ براءتِهنَّ، فدافعَ عنهنَّ وذكرَ محاسنَهُنَّ، فمثلًا قالَ عنْ (أمِّ سالمٍ): إنَّها امرأةٌ خدومٌ وطيبةٌ، وعلى الرغمِ مِنْ سيرتِها الحسنةِ بالإضافةِ إلى أنَّ لهُ منْها ابنًا (سالمًا)، وفضلًا عنْ أنَّه رجلُ البيتِ وصاحبُ القرارِ، والأمرُ يخصُّهُ هوَ وليسَ أختَهُ، إلا إنَّ محاولاتِهِ في رفعِ الظلمِ عنْها باءتْ بالفشلِ؛ بسببِ ضعفِهِ واستسلامِهِ لها.

لقدْ بأّرَ السارِدُ بضميرِ الغائبِ ضعفَ الأبِ في آخرِ هذا الحوارِ بقولِهِ: "**زفر أبوه ولم ينطق، تحاشى شرها، لكنه ترك الشر يزحف**"[٢]، فمَا كانَ بمقدورِ الأبِ إلا أنْ يزْفِرَ، وهوَ فعلُ مَنْ لا قدرةَ لهُ على فعلِ شيءٍ، وتنفيسٌ عنِ الغضبِ والرفضِ الرابضِ بداخلِهِ، وبعدَها سكتَ وتحاشى المواجهةَ بسببِ ضعفِهِ.

وبعدَ تبئيرِ السارِدِ، بأّرَ (سالمٌ) ضعفَ أبيهِ بقولِهِ: "**طلق أبي أمي. كرهتُ ضعفه واستسلامَه**"[٣].

فمنْ بدايةِ الروايةِ عرَفَ المتلقي ضعفَ الأبِ واستسلامَهُ مِنَ السارِدِ و(سالمٍ)؛ "**كرهتُ ضعفه واستسلامه... دومًا كان مشلول اللسان. فاقدًا لإرادته**"[٤]؛ ولكنْ هذا الضعفُ في نظرِ الأبِ ليسَ استسلامًا؛ بلْ هوَ احترامٌ للأختِ الكبيرةِ التي ربَّتْهُ بعدَ وفاةِ والديْهِ، وتحاشيهِ لها ليسَ عَجْزًا منْهُ؛ بلْ لمعرفتِهِ شرَّ أختِهِ وعنادَها، وأنَّ عدمَ التصادمِ معَها هوَ ذكاءٌ منْهُ؛ لتفادي اشتعالِ النيرانِ في البيتِ.

---

(١) انظر الحوار: بحثنا، ص٤٥.

(٢) المرأة والقطة، ص١٤.

(٣) السابق، ص١٥.

(٤) السابق، ص١٥.

ولكنَّهُ لا يدركُ أنَّهُ باستسلامِهِ يُشعلُ النيرانَ، وأنَّهُ باحترامِهِ المبالغِ فيهِ لأختهِ الذي وصَلَ حدَّ تخريبِ البيوتِ هوَ ضعفٌ وسذاجةُ تفكيرٍ في نظرِ ابنِهِ (سالمٍ).

فقدْ وصلَ استسلامُهُ مبلغًا لا يمكنُ أنْ يُطاقَ وهوَ التحكمُ بعلاقةِ الأبِ بابنِهِ (سالمٍ)، وتحديدِ كيفيتِها وآليتِها، هذا ما وضّحَهُ (سالمٌ) بقولِهِ: "**لم يعوضني فقدان أمي، وحين يتقرب أحيانًا ليعانقني أو يداعبني تصرخ فيه عمتي: -لا تفسد الولد بهذا الدلال.**

ترتخي ذراعاه، أنزلقُ منْ بينهما، ألمحُ في عينيه الأسف والضعف والمرارة، كل هذا لم يدفعه مرةً واحدةً أن يصرخَ في وجهها ويعلن: (هذا ولدي، يجب أن أعوضه حنانَ أمه الذي حرمتُه منه).

لكنه أبدًا لم يفعل، دومًا كان مشلول اللسان، فاقدًا لإرادته، كنت محرومًا منه، ومحرومًا حتى من زيارة أمي التي لم يغب طعم حنانها، لم يجرؤ أبي أن يأخذني لزيارتِها"[1].

فهذهِ العباراتُ (**تصرخ فيه عمتي، ترتخي ذراعاه، ألمح في عينيه الأسف والضعف والمرارة**) تُبينُ مدى الاستسلامِ لرغبةِ الأختِ الكبرى، أنْ تصرخَ الأختُ على أخيها، وذنبُهُ أنَّهُ يُداعبُ ولدَهُ الوحيدَ، ونتيجةُ هذا الصراخِ ارتخاءُ يدي الأبِ وابتعادُهُ عنِ ابنِهِ، وهذا الارتخاءُ السريعُ دلالةٌ على الاستسلامِ الفوريّ دونَ احتجاجٍ، أوْ تباطؤٍ، هذا منْ ناحيةِ هيئةِ الاستسلامِ وكنهِهِ، أمَّا مِنْ ناحيةِ زمنِ الاستسلامِ فهذهِ العباراتُ: (**لم يدفعه مرة واحدة أن يصرخ، أبدًا لم يفعل، دومًا مشلول اللسانِ**) تُؤكدُ أنَّ حالةَ الاستسلامِ دائمةٌ ومستمرةٌ، وليستْ في بعضِ الأوقاتِ، فصورةُ الاستسلامِ في نظرِ (سالمٍ) والساردِ صورةٌ دائمةٌ مِنْ بدايةِ الروايةِ حتى نهايتِها.

واشتدتْ قسوتُهُ على ابنِهِ (سالمٍ) بعدَ أنْ تحوَّلَ ضعفُ الأبِ إلى تحريضٍ على قتْلِ (حصةَ) زوجتِهِ وما في بطنِها، بعدمَا اعترفَ لهُ (سالمٌ) أنَّ امرأتَهُ حاملٌ مِنْ دونِ أنْ يفتحَ بوابتَها الأنثويةَ.

"**-يا كلب شوف هالفاجرة من وين جابت "هالنقل".**

-حصة مو فاجرة.

---

(١) المرأة والقطة، ص١٥.

-فاجرة ونص، اسمع "اقطع السو قبل ما يكبر. اقتلها.

انتفض: -ما أقتلها.

-إذن طلقها"[1].

تحولَ الضعيفُ المستسلمُ إلى ثائرٍ ومحرضٍ على القتلِ، ليسَ لأنَّهُ خلعَ عباءَةَ الضعفِ؛ بلْ لأنَّهُ مارسَ التحريضَ على أشخاصٍ أضعفَ منْهُ (ابنه وزوجته)، فـ(حصةُ) زوجةُ ابنِهِ في نظرِهِ مجرمةٌ تستحقُّ القتلَ، أمَّا أختُهُ التي ظلمتْهُ وظلمتْ زوجاتِهِ الثلاثَ وابنَهَ وحصةَ، لمْ تكنْ في نظرِهِ مجرمةً، ولمْ ينتقمْ منْها، أوْ حتى مجردَ أنْ يعاتبَها، لأنَّهُ ضعيفٌ عندَ أختِهِ، وثائرٌ على غيرِها.

فهوَ "يُدركُ أنَّ أختَهُ ظالمةٌ، وأنَّها ظلمتْهُ هوَ قبلَ أنْ تظلمَ زوجاتِهِ الثلاثَ، اللواتي دفعتْهُ إلى تطليقِهِنَّ؛ ولكنَّهُ ضعيفٌ على المستوى الشخصيِّ والمستوى الاجتماعيِّ معًا، يشجبُ تصرفاتِ أختِهِ، ولا يتردُ معَ ذلكَ في الانضمامِ إليها في جريمةِ قتْلِ (حصةَ)، وفي التسترِ على القاتلةِ، ويسكتُ عنْ إسنادِ التهمةِ لابنِهِ، يسكتُ عنْ هذا الاتهامِ الظالمِ للابنِ، وربَّما لأنَّ الابنَ فجَّرَ في وجهِ أبيهِ الغضبَ المكبوتَ الذي كانَ يحسُّهُ إزاءَ خنوعِهِ الدائمِ لأختِهِ؛ ولأنَّ (سالمًا) قدِ اتهمَهُ أيضًا بالاعتداءِ على زوجتِهِ"[2].

وكانَ منَ المفترضِ حتى يكونَ منصِفًا أنْ يتأنَّى في الحكمِ على حملِ (حصةَ) كمَا عوَّدْنا في معاملتِهِ معَ أختِهِ؛ ولكنْ ثائرتُهُ هذهِ التي ثارها ضدَّ ابنِهِ وزوجتِهِ هيَ جبنٌ في حقيقتِها، وليستْ شجاعةً منْهُ؛ لأنَّها بتأييدٍ منْ أختِهِ، فلوْ حكمتْ أختُهُ أنْ لا عقوبةَ ستقعُ بحقِّ (حصةَ) لمَا استطاعَ أنْ يحرضَ ابنَهُ على القتلِ.

---

(١) المرأة والقطة، ص٦٣.

(٢) المرأة والقطة وضحايا الظلم الاجتماعي، علي الراعي، جماليات السرد وبلاغة المعنى، إعداد: نذير جعفر، ص١٤٢.

الغصنُ الثاني- صورةُ الطفلِ- الرجلُ العاشقُ المحرومُ

لقدْ تركَ السارِدُ (عبدَ اللهِ) أنْ يبئرَ بنفسِهِ حالةَ الحبِّ التي جمعتْهُ منذُ الصغرِ معَ حبيبتِهِ (وسْمية) إلى أنْ ماتتْ غرقًا في البحرِ.

كانتْ أمُّهُ بحكمِ عملِها تترددُ كثيرًا إلى بيتِ أمِّ (وسْمية)؛ فنشأتْ بينَهُما علاقةُ ألفةٍ منذُ الصغرِ، كانَ حبًّا طفوليًّا بريئًا، يلعبانِ معًا ويجلسان بجانبِ بعضِهما، واستمرَّتْ علاقتُهما وتوطَّدتْ، وكبرا وكبُر الحبُّ بينَهما، وأصبحَ حبًّا كبيرًا "**كنتُ أنا ووسمية نجلس بقربها.. نرغي لها صابونة (الديك)، وحين تمتلئ كفي بالفقعات أنفخها على وجه وسمية. فيدخل الرذاذ إلى عينيها الواسعتيْن الجميلتيْن تدعكهما حتى تدمعها وتصرخ بي أمي رغم أن وسمية لم تعترض**"(١).

وحينَ كبُرا فرَّق الأهلُ بينَهما، فلمْ يستطيعا رؤيةَ بعضٍ، أوْ أنْ يلعبا معًا كمَا كانَ ذلكَ مباحًا في الماضي "**تكبر وسمية.. (يخفرونها) وتتوارى خلف جدران البيت.. حرَّموا عليَّ الدخول إلى بيتها، فقد كبرتُ أنا الآخر...**

أنا رفيق طفولة وسمية.. لمْ يرحموا الرفقة ولا قلبي. صار مكاني عند عتبة الباب أجلس وتحرق مقعدتي لسعات العتبة التي صلتها الشمس..."(٢).

حاولَ (عبدُ اللهِ) أنْ يرسمَ صورةَ حبٍّ طاهرٍ وعفيفٍ وعفويٍّ وبريءٍ لمْ يكنْ غرضُهُ سِوى الحبِّ والزواجِ وتحقيقِ أحلامِهما التي حلمَا بها معًا في صغرِهما، حلما كيفَ سيكونُ بيتَهُما؟، وكمْ عددٍ منَ الأبناءِ سينجبونَ وما أسماؤهمْ؟، وغيرُها منَ الأحلامِ الورديةِ التي تغزلُها قلوبُ العاشقينَ.

ولمْ يتركِ (السارِدُ) لـ(وسْمية) فرصةً لبتئيرِ حبِّها لـ(عبدِ اللهِ)، ومدى عمقِهِ بشكلٍ واسعٍ، وتركَ لـ(عبدِ اللهِ) ذلكَ، الذي أخذَ يكشفُ اللثامَ عنِ الحبِّ العميقِ الذي يكنُّهُ لـ(وسْمية)، ويحدِّدُ هوَ بنفسِهِ مدى حبِّ (وسْمية) لهُ، وإنْ كانَ منَ المفترضِ أنْ يُتركَ لها تبئيرُ حبِّها لهُ؛ حتى تُبينَ للمتلقي الحبَّ العظيمَ الذي كنَّتْهُ لـ(عبدِ اللهِ)، الذي عرَفَهُ المتلقي منْ خلالِ إنجازِها وعدَها لهُ،

(١) وسْمية تخرج من البحر، ص٣٥.

(٢) السابق، ص٤٥.

حيثُ خرجتْ معَهُ ليلًا إلى البحرِ، وهيَ تعلمُ يقينًا نتيجةَ افتضاحِ أمرِ خروجِها معَهُ، إمَّا العذابُ الشديدُ والحبسُ، أوِ القتلُ بيدِ أبيها أوْ أخيها (فهدٍ) الذي يكرهُ (عبدَ اللهِ) كثيرًا بسببِ فقرِهِ.

"**-أهلًا عبد الله.**

حمَّلتُ صوتي كل الحزن: -نسيتِ عبد الله؟

رفعت كفها: لا والله، بس... بس...

-بس ماذا؟ هل ندمتِ وغيَّرتِ رأيكِ؟

-لأ... لأ.

-إذن؟

قالت والصدق معجون بصوتها: -أنا خايفة.. خايفة.

-وأنا.. ألا تدرين كيف مرَّت عليَّ الأسابيعُ؟ أنا لا أهمك يا وسمية.

دافعتْ عن نفسها: -أنت تهمني لكني أفكر.. وأفكر، ساعة أوافق، وساعة أتردد لأني خايفة"[1].

فصوتُ (عبدِ اللهِ) يدلُّ على حبِّهِ واشتياقِهِ الكبيرِ لها، أمَّا هيَ فصوتُها يدلُّ على الحبِّ؛ ولكنْ ليسَ كحبِّ (عبدِ اللهِ)، فهوَ حبٌّ معجونٌ بالخوفِ، أيْ إنَّهُ لا يتناسبُ معَ تبئيرِ (عبدِ اللهِ) لحبِّها لهُ؛ لأنَّنا لا نرى أثرَ عِظمِ هذا الحبِّ في كلامِها.

ولكنَّ (عبدَ اللهِ) كمَا أسْلفْنا آنِفًا حينَ يبئرُ حبَّ (وسْمية) لهُ، يكونُ حبًّا عميقًا وكبيرًا، "**طفولتي وطفولة وسمية متناقضتان، كل شيء بيني وبينها يختلف، يؤكد أن أي حلم يجب أن لا يداعب خيالي... كل شيء يفرق بيننا، شيء وحد لا يعرف الفروق ولا يعترف بها، الحب.. وسمية تحبني، تتغذى بحكاياتي الصغيرة**"[2]، يكفي عبارتهُ الأخيرة (**وسمية تتغذى بحكاياتي**

(١) وسْمية تخرج من البحر، ص١١١.

(٢) السابق، ص٤٩.

الصغيرة)، فمَنْ منَّا يمكنُهُ أنْ يتخلَّى عنِ الغذاءِ، فالمعادلُ الموضوعيُّ للتخلي عنِ الغذاءِ هوَ الموتُ.

وعندَما غرقتِ المحبوبةُ في البحرِ، كانَ منَ المفترضِ كمَا توقَّعَ المتلقي أنْ يكرَهَ (عبدُ اللهِ) البحرَ؛ إلا إنَّ تبئيرَ البحرِ (المكانِ) أخذَ منحىً مغايرًا لمَا توقَّعَهُ المتلقي، فقدْ لزِمَهُ وأحبَّهُ حتى آخرَ يومٍ في حياتِهِ، وتركَ لأجلِهِ الوظيفةَ الحكوميةَ، وكانَ تبريرُ ذلكَ عندَهُ هوَ أنَّ البحرَ يحتضنُ حبيبتَهُ (وسْميةَ)؛ لهذا اضطرَّ أنْ يحبَّهُ ويلازمَهُ منْ أجلِ أنْ يكونَ قريبًا منْها، "**نظرتُ إلى البحر، ورغم حقدي عليه توسلته: يا بحر أودعتُ في قاعك حبيبتي فكن رحومًا بها.. ستورًا عليها.**

يا بحر.. ها قد أعطيتك أمانة.. فصنها، لا تفضحها.. ولا تلفظ جسدها إلى الشاطئ، يا بحرُ.. وشوشها دائمًا وذكرها أنني أحبها ولن أنساها أبدًا.

يا بحرُ... لن أهجرك.. لا أستطيع.. فأنت قبر حبيبتي أعدك ألا أهجرها وأهجرك.. أيها البحر.. سأحبك رغم كرهي لك... وسأصفح عنك رغم غضبي منك.. لا لأجلك بل لأجل وسمية التي في عمقك وستبقى في عمقي"(١).

وفعلًا بقيَ ملازمًا لهُ إلى أنْ تخيَّلَ يومًا منَ الأيامِ محبوبتَهُ تخرجُ لهُ منَ البحرِ وتناديهِ، فألقى بجسدِهِ فيهِ كآيةٍ منْ آياتِ التوحدِ العشقيّ.

<u>الغصنُ الثالثُ- صورةُ الرجلِ المثقفِ المخادعِ</u>

كانتْ (ناديةُ) في السنةِ الثالثةِ منَ الجامعةِ حينَ أحبَّتْ أستاذَها الدكتورَ/ (جوادًا)، الذي أيقظَ بألاعيبهِ الساحرةِ جسدَها الخاملَ، وقلبَها العطشانَ الآملَ؛ حيثُ استطاعَ بنظراتِهِ الخلابةِ المخاتلةِ، ولمساتِهِ الخاطفةِ للقلبِ، أنْ يسيطرَ على قلبِها وعقلِها.

"**لم يكن بعد قد كاشفني بالذي يخفيه داخل قلبه، لكنني أحسست به من تلك النظرات الوالهة ولمسات الكف التي لا تضل طريقها إلى كفي وإن في غفلةٍ منه. كان احتضانه الرقيق**

(١) وسْمية تخرج من البحر، ص١٥٣-١٥٤.

لحضوري دون كل الطلبة والطالبات يبهجني، يؤكد لي أنني الأثيرة. فحين يراني يلهف وتغرد عيناه، وحين أغيب يعاتب عتب من استوحش الغياب، وكنت مثله أعاني الوله والوحشة"[١].

وبقيَ هذا حالُهُما شهورًا، هيِ تنتظرُ أنْ يعترفَ بحبِهِ لها، وهوَ يداعبُ مشاعرَها، ويَشْوي فريستَهُ على نارٍ هادئةٍ ليستلذَّ بشبقِ ونهمِ لحمِ جسدِها الغضّ، وبكلامِها المعسولِ، وهوَ القادرُ على ذلكَ لخبرتِهِ بالنساءِ اللواتي كثيرًا ما كانَ يفعلُ بهنَّ ما سيفعلُهُ معَ (ناديةَ) التي تَغْلي بشوقِها، وتدمي بشوكِها، وتزدادُ تعلقًا كلَّ يومٍ إلى أنْ جاءَ اليومُ الذي اعترفَ بحبِّهِ لهَا، وهوَ الكاذبُ المخادعُ، "**فك عقدة لسانه واعترف. لحظتها شعرت بكل الغيوم تتمزق وترش ماءها الغدير على الأرضِ العطشى فتمتص الرواء بلا شبع، أحسست بسيقان زهوري تخضر، بالبراعم تنبت، صرت الوردة التي تفتح وريقاتها كثغر مسّته قبلة عاجلة، أشهرت له عواطفي، نثرت عليه ضياء شموعي ورفيف مشاعري بلا تردد ولا خوف**"[٢]، وبادرتْ واعترفتْ بالحبِّ لهُ، وهيَ العاشقةُ الصادقةُ، وهوَ متأكدٌ منْ صدْقِها، وواثقٌ بأنَّهُ سيأتي اليومُ الذي سيحصدُ بهِ ما زرعَهُ وصبرَ عليْهِ شهورًا، أمَّا هيَ فبقيتْ بلْهاءَ لا تعلمُ خبايا نفسِهِ الدنيئةِ، ومقصدَ حبِّهِ الزائفِ إلا معَ مرورِ الأيامِ؛ حيثُ بدأتِ النوايا تتكشفُ، وينسلخُ جلدُهُ الطاهرُ الزائفُ لتظهرَ حقيقتَهُ الماكرةَ وسوءَتَهُ السوداءَ.

فكانتْ أولى صدماتِها بهِ أنَّها حينَ سألتْهُ عنْ حياتِهِ السابقةِ تبيَّنَ لها أنَّهُ متزوّجٌ ولهُ ابنٌ، يعيشانِ معًا في أمريكا، ولمْ يكنْ قدْ أخبرَها بذلكَ قبلَ أنْ يسيطرَ الحبُّ على قلبِها وعقلِها، إذْ لربَّما فكّرتْ في الأمرِ، أمَّا الآنَ فمنَ الصعبِ عليْها أنْ تتراجعَ. وعندَما أرادتْ أنْ تستفسِرَ أكثرَ عنْ حياتِهِ السابقةِ نهرَها بشدةٍ وجرحَها في الكلامِ، وأمرَها ألَّا تتدخَّلَ في حياتِهِ الشخصيةِ مرةً أخرى، وابتعدَ عنْها عشَرةَ أيامٍ عقابًا لهَا، وبقيتْ تكتوي بنارِ الحبِّ فجاءَتْ صاغرةً لأجلِ الحبِّ إلى مكتبِهِ لتعتذرَ، فاستقبلَها بكلِّ مهانةٍ واحتقارٍ، وحينَ اعتذرتْ ابتسمَ ابتسامةَ الرجلِ المنتصرِ الذي أدَّبَ فريستَهَ وروَّضَها ، وتيقَّنَ أنَّها لنْ تخرجَ عنْ عباءةِ طاعتِهِ، وأنَّها لنْ ترفضَ لهُ بعدَ ذلكَ أيَّ طلبٍ؛ لأنَّهُ أدركَ أنَّ الحبَّ قدْ تملَّكَها، "**وصار جواد أكثر جرأة، يدعوني إلى المقاهي والمطاعم فأستجيب، يطلب أن أصاحبه في زياراته لبعضِ أصدقائه المتزوجين فأنساق لطلبه**

---

(١) صمت الفراشات، ص١٢٠.

(٢) السابق، ص١٢٠.

بغية إرضائه، استسلمت له يذيقني بعض طعوم فاكهة الحب، سمحتُ بأن يحضنني، أن تتسلل كفه تعبث بشعري وعنقي..."[1].

هذهِ لغةُ الحبِّ التي يعرفُها (جوادٌ) ويتقنُها، ويرنو إليْها، إنَّها لغةُ الجسدِ، الرغبةُ في إشباعِ رغباتِهِ الجسديةِ المحرومِ منْها –لأنَّ زوجتَهُ تقطنُ في أمريكا– منْ خلالِ العلاقاتِ الطيَّارةِ التي يُنشئُها لهذا الغرضِ فقطْ، وحينَ يملُّ منْ فريستِهِ يبدأُ بالبحثِ عنْ فريسةٍ أخرى، كعلاقتِهِ بـ(نادية).

لقدْ جعلتِ الكاتبةُ أخاها هوَ أولُّ مَنْ بأَّر حقيقةَ حبِّ (جوادٍ) لهَا؛ كونُ الرجلِ هوَ أبلغُ فَهْمًا وأكثرَ قدرةً على كشفِ حقيقةِ الرجلِ الآخرِ؛ لأنَّهُ سينظرُ إليهِ بعقلِهِ، وليسَ بقلبِهِ العطوفِ كمَا تنظرُ المرأةُ العاشقةُ للرجلِ فترى سيئاتِهِ حسناتٍ، فمنْ خلالِ حوارٍ طويلٍ معَ أختِهِ (نادية) أخبرَها أنَّهُ رآها غيرَ مرةٍ معَ (جوادٍ)، وعرَفَ أنَّها تدخلُ معَهُ بيوتَ أصدقائِهِ، فسألتْهُ: "**–كيف عرفت؟**

–أظنه محرجًا لي أن تدخلي بيت أحد أصدقائه الذي هو في الوقتِ نفسِه زميلي في العملِ.

–أطرقتُ برأسي شعرتُ بخيبتي، أكمل: –عندها اضطررت إلى التحري عنه، وأحب فقط أن ألفت نظركِ أنك لستِ الوحيدةَ التي يصحبها في زياراته، جواد يعرف كثيراتٍ غيرك.

صوَّب سهمًا لقلبي الراعد، حاولتُ أن أدافع: –لكنه يحبني أنا.

–نبعت من عينيه نظرةٌ مشفقةٌ.

–جواد رجل لا يعرف الحب"[2].

فمنْ خلالِ تبئيرِ أخيها لحبِّ (جوادٍ) تبيَّنَ لهَا وللقارئِ أنَّ حبَّهُ حبٌّ زائفٌ ومخادعٌ، وأنَّ (جوادًا) هذا رجلُ جسدٍ، وليسَ رجلَ حبٍ.

---

(١) صمت الفراشات، ص١٢٩.

(٢) السابق، ص١٣٤.

لقدْ كانَ سلاحُ (جوادٍ) الخبيثُ في إقناعِ (نادية) لتنساقَ معَهُ في وحلِ الخطيئةِ، الكلامَ المفلسفَ والمعسولَ والمستفِزَّ لمشاعرِها وعواطِفها وأنوثتِها وثقافتِها واستقلاليتِها وحريتِها، فمثلًا حينَ طلبَ منْها أنْ يزورَها في بيتِها وأقنَعَها بكلامِهِ المعسولِ، أخبرتْهُ برفضِ أمِّها لهذهِ الزيارةِ، فقالَ لها يحرضُها على التمردِ على أمِّها: "**أنتِ ضعيفة الشخصية، تستبد بك أمك ولا تدافعين عن حقوقك**"(١).

وحينَ اختلا بهَا في مكانٍ قصيٍّ مظلمٍ، وهَمَّ ليقبلَها، وصدَّتْهُ، قالَ لهَا: "**–لا أفهم كيف تحبيني وترفضين قبلةً!**

تحديْتُه: –وهل إذا أحببتُ أندفعُ إلى الخطأِ؟

سخر مني: –ليس هذا هو السببُ... يبدو لي أنك امرأة باردة...

–أنتِ شابةٌ وجميلةٌ.. حرام أن تدفني شبابَك وتحرمي جسدَك"(٢).

فكلامُهُ كلامٌ يحاولُ مِنْ خلالِ ثقافتِهِ وعلْمِهِ وقدرتِهِ على الإقناعِ أنْ يصورَ لـ(نادية) الباطلَ حقًّا، والرذيلةَ فضيلةً.

وبعدَ أنِ اتضحتْ سوءتَهُ، وانكشفتْ عندَ (نادية) منْ خلالِ حواراتِها معَهُ، بأَّرتْ حقيقتَهُ بقولِها: "**ثم ماذا يا جواد؟ عرفتُ الآن أنك أبعد ما تكون عن حقيقةِ الحبِّ الذي صار حقيقتي ووجودي. هاجسك الجسد والمتعة وتريد أن تحرض الأرملةَ المحرومةَ لتشق ستائرها وتصير عشيقةً لك، تريد أن تحول عفة الحب إلى وحل الخطيئةِ، وأنا لست قابلةً للامتلاك**"(٣).

وصورةُ (جوادٍ) هذهِ هيَ صورةٌ منْ صورِ بعضِ المثقفينَ المخادعينَ الذينَ يستغلونَ ثقافتهَمْ ولباقتَهمْ في الحوارِ في تحقيقِ رغباتِهمِ الجسديةِ، واستحقاقاتِهمِ السياسيةِ، وأطماعِهمِ الاقتصاديةِ، وهواجسِهمِ الاجتماعيةِ، حتَّى لوْ كانتْ باطلًا وتضرُّ بالآخرينَ.

---

(١) صمت الفراشات، ص١٣٧.

(٢) السابق، ص١٣٩–١٤٠.

(٣) السابق، ص١٤٤.

الفرعُ الثاني- صورةُ المرأة

الغصنُ الأولُ- صورةُ المرأةِ القاسيةِ

لقدْ تجلَّتْ هذهِ الصورةُ في عدةِ شخصياتٍ، ومِنْ ذلكَ صورةُ عمَّةِ (سالمٍ) في روايةِ (المرأةِ والقِطَّةِ) التي قستْ على الرجلِ والمرأةِ معًا.

"كانتِ العمةُ شخصيةً مسطحةً ذاتَ بعدٍ واحدٍ، ظهرتْ مكتملةً منذُ البدايةِ وحتى النهايةِ، لمْ يطرأْ على تكوينِها أوْ مواقفِها أيُّ تغييرٍ، الصفةُ الواحدةُ التي غلبتْ عليها هيَ الشراسةُ المطلقةُ"(١).

لقدْ بأَّرَ الساردُ بضميرِ الغائبِ قسوةَ عمَّةِ (سالمٍ) منذُ البدايةِ بقولِهِ: "**صوتُ عمته الشرير تهادى إلى مسامعه ذات يومٍ وهي تهذر بكلامٍ كثيرٍ عنْ أمها**"(٢)، وتركَ الساردُ لـ(سالمٍ) أيضًا أنْ يبئرَ قسوةَ عمتِهِ بقولِهِ: "**شر عمتي كان يلاحق أمي، محاولاتها استمرت لتقطع الوصل بينها وبين أبي**"(٣)، قبلَ أنْ يستنبطَ المتلقي ذلكَ بنفسِهِ منْ خلالِ حديثِها وأفعالِها.

ومثالُ قسوتِها، قسوتُها على المرأةِ، وتمثَّلَ ذلكَ في قسوتِها على زوجاتِ أخيها الثلاثِ، ومنْ بينِهنَّ أمُّ (سالمٍ)، وهوَ أمرٌ بيّنٌ في أكثرِ مِنْ موضعٍ، ومثالُهُ: الحوارُ الذي دارَ بينَها وبينَ أخيها: "**سمعها تأمره: لازم تطلقها، صوت أبيه مرتجفًا: -إنها طيبة وخدوم**"(٤).

لقدْ وصَلَ بها قسوتُها أنْ تطلِّقَ ثلاثَ زوجاتٍ لأخيها، بحججٍ واهيةٍ، وبلا دليلٍ قاطعٍ يؤكدُ صحةَ ما تدَّعيهِ مِنْ تُهَمٍ ألقتْ بها جزافًا عليهنَّ، حتى إنَّ أخاها نفسَهُ نفَى عنهنَّ تلكَ التُّهمَ.

وقدْ تركتْ (ليلى العثمانُ) العمةَ تبئرُ قسوتَها بنفسِها مِنْ خلالِ أفعالِها وأقوالِها، بالإضافةِ إلى تبئيرِ الراوي لذلكَ في هذا الحوارِ، أمَّا تبئيرها فواضحٌ وجليٌّ مِنْ خلالِ أفعالِها وأقوالِها، وأمَّا

---

(١) خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، رزان محمود إبراهيم، دار الشروق والتوزيع، عمان- الأردن، ط١، ٢٠٠٣م، ص١٨٠-١٨١.

(٢) المرأة والقطة، ص١٣.

(٣) السابق، ص١٣.

(٤) السابق، ص١٣.

تبئيرُ السارِدِ فقدْ توسَّلَ بحيلتيْنِ لتبئيرِ قسوتِها، نوضحُهما في المثالِ الآتي: " **–لا. كان همها أن تبعدني عنِ البيت حتى تعيش فيه بروحها.**

وهزئت بضحكة، ارتفع صوتها منتصرًا: –لكن أنا اللي أخرجتها.

ارتجف قلب الصغير. عصف الخوف بطفولتِه. أحس بردًا قاسيًا يلفحه"(١).

فالحيلتانِ هُما: وصفُ هيئاتِها وحركاتِها وصفًا قاسِيًا **(هزئت بضحكة، ارتفع صوتها منتصرًا، لكن أنا اللي أخرجتها)**، هذهِ العباراتُ تدلُّ على القسوةِ والخبثِ والظلمِ.

أمَّا الحيلةُ الأخرى فهيَ العزفُ الحزينُ على وترِ الطفولةِ البريئةِ المعذبةِ الذي تؤثرُ ألحانُهُ في مشاعرِ المتلقي، **(ارتجف قلب الصغير، عصف الخوف بطفولتها، أحس بردًا قاسيًا يلفحه)**.

ومنْ مشاهدِ قسوتِها على أمِّ (سالمٍ) إجبارُ أخيها على تطليقِها: "**–يا بنت الحلال كفي الشر. روحي خذي بخاطرها وعودي بها.**

زمجرت عمته: –أنا أراضيها؟؟ هيه... والله ما ترجع"(٢).

ومنَ المشاهدِ أيضًا التي بأَّرها السارِدُ بضميرِ الغائبِ المشهدُ الأموميُّ الذي مزَّقتْهُ مخالبُ العمةِ، فحين غابتْ أمُّ (سالمٍ) قسرًا عنِ ابْنِها فترةً مِنَ الزمنِ، جاءتْ إلى بيتِهِ بقلبِها الملهوفِ المشتاقِ إلى رؤيةِ ولدِها: "**التحم وأمه في عناقٍ دامعٍ محموم، لكن المخالب التي فتحت الباب تبعت أمه.**

اقتربت لتبتر اللحظةَ بحدة وقسوة. سحبت العباءة المتهدلة عن رأس أمه وصرخت: –أنتِ؟ شنو حذفك علينا"(٣).

ويكفي هذا المشهدُ القاسي لتأكيدِ صورةِ العمَّةِ القاسيةِ التي نُزِعتْ منْها الرحمةُ لدرجةِ أنَّها لمْ تستطعْ أنْ تشاهدَ مشهدًا حنونًا أموميًّا كهذا؛ فمزقتْهُ إرْبًا إرْبًا.

---

(١) المرأة والقطة، ص١٣.

(٢) السابق، ص١٤.

(٣) السابق، ص١٦.

وبقيتْ صورةُ العمَّةِ القاسيةِ ثابتةً مِنْ بدايةِ الروايةِ حتى نهايتِها؛ بلْ تزدادُ معَ تقدُّمِ الروايةِ في القسوةِ، ولمْ يوضحْ لنا أحدٌ ممَّنْ بأَّرَ قسوتَها سببَ ذلكَ، ويبدو أنَّ السببَ نفسيٌ مكَّونٌ منْ أمريْنِ، همَا: عقدةُ التملكِ التي بسببِها عدَّتْ أخاها ملكًا لها لا يشاركُها في ذلك أحدٌ، عقدةُ الغَيْرةِ مِنَ النساءِ لأنَّها لمْ تتزوجْ.

<u>الغصنُ الثاني- صورةُ المرأةِ الغيورِ</u>

تزوجَ (جاسمٌ) الجدُّ منْ (عائشةَ بنتِ راشدٍ)؛ ولكنْ "**ثماني سنوات مضت وهو حسير الفؤاد، فلا النخلة العقيم تطرح، ولا هو قادر على اقتناء نخلة أخرى**"[1]، وبقيتْ على ذلكَ بلا إنجابٍ إلى أنْ ماتتْ أمُّها؛ فتزوَّجَ عليْها (شمةَ).

وقدْ بأَّرَ الساردُ بضميرِ (الهو) غَيْرتَها القاتلةَ، وجعلَها تنطِقُ بذلكَ بصيغةِ المنقولِ المباشرِ قبلَ أنْ يبدأَ مسلسلُ أعمالِها الشريرةِ يظهرُ ضدَّ (شمةَ) "**وحين غطس باستعدادات الزواج وتجهيز العروس، لم تعد تسمع صوته في البيت ولا تلمح ظله على جدار، انطوت حسرى على نفسها ونثيث حقدها "كالكاز" يصب على جمرها المتأهب، اشتعلت بها النيران، أزكمتها الأدخنة وذرّت فوق سوادها بمجاج الأفكار: "لم يتزوج بعد وعافني هذا العوف، فكيف إذا تذوق فاكهته الجديدة وأدمن طعمها؟ ثم ماذا لو حققت له المرادَ وكرّت سبحة بطنها؟ ستكون "المعزوزة المرزوزة" وقد تفرض عليه أن يطلقني، أو يجعل مني عبدة للعيال وأم العيال" هذا السديم الذي أحاطها، وألقى بها في سورة الغيرة العاتية، حولها ليلة عرسه إلى ذئبة مهتاجة لا يكفي عواؤها**"[2].

المرأةُ حينَ تأسرُها الغَيرةُ منْ أخرى تُصبحُ لا ترى مِنَ الألوانِ إلا اللونَ الأسودَ القاتمَ، وهذا ما حدثَ بالضبطِ معَ (عائشةَ) فقدْ خُيِّلَ لها أنَّ زوجَها سيطلِّقُهَا وسيسخِّرُها عبدةً لزوجتِهِ الجديدةِ ولأولادِها الذينَ لمْ يُولَدوا.

وبعدَ أنْ أثْبتَ الساردُ بضميرِ (الهو) غَيْرَتَها القاتلةَ بدأَ يسردُ بعضًا مِنْ سلوكِها الشريرِ نتيجةَ غَيْرَتِها. ولمْ تنتظرْ أنْ تمارِسَ طقوسَ الغَيْرَةِ إلى ما بعدَ ليلةِ الفرحِ؛ بلْ مارستْها في ليلةِ

---

(١) العُصْعُص، ص٦٣.

(٢) السابق، ص٦٦.

الفرحِ نفسِها، "**لم تحتمل "وزها" الشيطان أن تطفئ حرائقها، التفعت عباءتها، أسدلت "بوشيتها" واندفعت لحوش العروس.**

اندست بينَ النساءِ ومثل سيخ النار شقت لها طريقًا حتى تمكنت من الوصولِ إلى كرسي العروس لحظة حمله، جعلت من أصابعها مقصات ومن أظافرها شوكات عقاربٍ تصك وتقرص فخذي العروس التي تألمت وضاعت آهات وجعها بين دقات الطبول وصقلات الدفوف"[1].

هذهِ أولى وجباتِ غَيْرَتِها يبئرُها السارِدُ بضميرِ (الهو)، الذي تركَ لـ(عائشةَ) أيضًا تبئيرَ غَيْرَتِها في بعضِ الحواراتِ، كحوارِها معَ زوجِها، وعلى الرَّغْمِ منْ أنَّ الحوارَ كانَ مقتصِرًا فقطْ عليْها وعلى زوجِها؛ إلا إنَّ الغَيْرةَ أبتْ إلَّا أنْ تُدخِلَ سيرةَ ضَرَّتِها، وبدأتْ بشتمِها مِنْ دونِ أيِّ مبررٍ لذلكَ، سوى دافعِ الغيرةِ فقطْ.

"**–ها!! ألا تقولين لزوجك مبروك؟...**

–على ماذا أبارك لك؟ على بنت "بياع التمر"

ابتلع الإهانة وتمادى بإغاظتها: –آه ل شفت جمالها لحسبت كل دبس التمر صب عليها.

لوت وجهها: –"عشتو" نسيت يوم تزوجتني كنت مثل "نويرة" المتفتحة.

أطلق ضحكاته الهازئة: –أي نويرة الله يهديك! كنت مثل قصمول السعف.

ثارت: –والآن عفت قصمول السعف، استبدلته بجربة التمر...

–والله ما أحد فقد عقله إلا أنت، نسيت اللي فعلتيه بالعروس البارحة؟

–تستاهل بنت ال... ...

(١) العُصْعُص، ص٦٧.

بصوت حاذر أن يصله: –ما أكون بنت أمي وأبوي أن ما نغصت عليك عيشتك معاها"[١].

نلاحظُ في هذا الحوارِ التبئيرَ الواضحَ والصريحَ منْها لغيْرَتِها، فعلى الرَّغْمِ منْ أنَّ الحوارَ بينَها وبينَ زوجِها فقطْ، إلا إنَّها أخذَتْ تشتِمُ ضّرَّتَها (**جربة التمر، بنت بياع التمر، بنت ال...**)، ثمَّ ختمتْ حوارَها معَهُ بوعدِ التنغيصِ على حياتِهما، وقدْ أنجزَتْ وعدَها بأعمالٍ شريرةٍ متعددةٍ توحي كلُّها بشدةِ الغَيْرةِ، وأهمُّها محاولاتُها إسقاطِ الجنينِ غيرَ مرةٍ؛ لأنَّ هذا الأمرَ بنظرِها منْ أشدِّ الأمورِ التي تهدِّدُ مكانَتَها، وتُثِيرُ غيْرتَها، ومنْ هذهِ المحاولاتِ، وضْعُها (الهليلج– دواء شعبي مسهّل للبطن) في أكْلةِ الهريسِ التي صنعَتْها أمُّ (شمةَ)، ومِنْ خلالِ تبئيرِ الساردِ بضميرِ الهو وعائشةَ بانَ حقدُها "**غرفتْ بكفها والتهمت على عجل خمس همزات منه، ثم رشت الدواء وسم أصابعها، خوصتْه بالهريس، وسوّت السطح قبل أن تطبقَ الغطاء خطرت لها فكرة كافرة، بصقت على النعمة عدة بصقات وأحكمت الغطاء وفحيح حقدها: "حارج وسم على قلبك إن شاء الله""**[٢].

وتكررَتْ محاولاتُ إجْهاضِها لحملِ (شمةَ) أربعَ مراتٍ إلى أنِ اكتشفَ أمرُها، وماتتْ حرْقًا صدفةً.

يتضحُ ممَّا سبقَ أنَّ الغيْرةَ بنظرِ الساردِ بضميرِ الهو نابعةٌ منْ حقدِها على زوجِها الذي تزوجَ عليْها ولا سببَ لـ(شمةَ) في ذلكَ، فهيَ بريئةٌ ولا تستحقُّ أعمالَ (عائشةَ) الشريرةِ.

أمَّا (عائشةُ) فهيَ تظنُّ أنَّها تفعلُ الصوابَ، وترى أفعالَها ردَّ فعلٍ طبيعيٍّ للظلمِ الواقعِ عليْها مِنْ قِبلِ زوجِها وضَرَّتِها التي فرّقتْ بينَها وبينَ زوجِها، وهيَ السببُ في نظرِها في انهيارِ مكانتِها المعزوزةِ التي كانتْ تحيا بهَا أيامَ كانتْ أمُّها حيةً تُرزقُ، وتعيشُ معَها في البيتِ.

الغصنُ الثالثُ– صورةُ المرأةِ المكافحةِ العفيفةِ

لقدْ تركَ الساردُ بضميرِ (الهو) (عبدَ اللهِ) أنْ يبئِّرَ صورةَ أمِّهِ المكافحةِ الصابرةِ قبْلَ أنْ يتلقَّى المتلقي منْها مباشرةً فعلًا أوْ قولًا يدلُّ على ذلكَ، "**وأنا ابن مريوم الدلالة... وأنا ابن مريوم**

(١) العُصْعُص، ص٦٨–٧١.

(٢) السابق، ص٩٢.

التي تؤجر غرفة كئيبة في حوش يضم خلائق متنوعة من البشر، وتنحشر في فراشٍ ضيق تفسخ قطنه واهترأت أطرافه...

وأنا ابن مريوم التي تحمل بقشتها، وتدور على البيوت لتخدم ناسها أو تبيع بضاعتها...

كنت أرافقها، أحمل بقشة ثانية أو طاسات الزلابية التي تصنعها وتبيعها وقد لا يأكلها الناس لكنهم يشترونها ليساعدوها على تحصيل الرزق. أدخل كل البيوت... لكنني كنت أحب بيت وسمية... وكثيرًا ما كنت أقضي النهار مع أمي في بيتهم، أراها وهي تنهمك في الغسيل تدعك الملابس فأحس عروق رقبتها تنتفخ ويتساقط عرقها ليختلط بالماء والصابون"[1].

لقدِ ارتبطَ تبئيرُ (عبدِ اللهِ) لصورةِ أمِّهِ بالمقارنةِ بينَهُ وبينَ حبيبتِهِ (وسْميةَ) منْ حيثُ النسبِ، وقدِ اكتفى بتبئيرِ زاويةٍ واحدةٍ منْ زوايا صورِها، وهيَ زاويةُ كفاحِها ومعاناتِها وطبيعةِ عملِها.

ماتَ الأبُ فاضطرَّتِ الأمُّ للعملِ بعملٍ شريفٍ تستطيعُ مِنْ خلالِهِ أنْ تربيَ ولدَها (عبدَ اللهِ)، هذهِ هيَ حالةُ أمِّ (عبدِ اللهِ) كحالِ الكثيراتِ منِ النساءِ. دفنَتْ نفسَها ورغائبَها وحرمَتْها مِنْ مُتَعِ الحياةِ الحلالِ، وامتهنَتْ مهنةً شريفةً، ولمْ تفعلْ كما يفعلُ بعضُ النساءِ في الوطنِ العربيِّ، حيثُ يمتهنونَ مهنةً محرَّمَةً كمهنةِ الرقصِ بحجةِ تربيةِ الأولادِ أوْ مساعدةِ الأهلِ.

وقدْ ساعدَها أهلُ الحيِّ في ذلكَ؛ فكانوا يشترونَ منْها الزلابيةَ حتى لوْ كانوا لا يريدونَ أكْلَها، وفتحتِ النساءُ لها بيوتَهُنَّ لتخدمَهنَّ مقابلَ أجرةٍ، فالمرأةُ العفيفةُ ستجدُ منْ يمُدُّ لها يدَ العونِ، ويحافظُ على عِفتِها منْ أنيابِ ذئابِ البشرِ، ولا حجةَ للواتي يمتهنَّ مِهنًا محرمةً بحجةِ أنَّهُ لا أحدَ يساعدُهنَّ، فالخيرُ موجودٌ في كلِّ مكانٍ وفي كلِّ زمانٍ، ولنْ تنقطعَ حبالُهُ.

وفي حوارٍ آخرَ تركَ الساردُ أمَّ (عبدِ اللهِ) أنْ تبئرَ عملَها، وتؤكدَ أنَّ كرامتَها مصونةٌ.

"-هل أنتِ خادمة عندهم؟

امتقع وجهُ أمي وحاولت أن يبدو صوتها عاديًا: -لأ.. لكنني أعاونها وأعاون غيرها.

---

(١) وسْمية تخرج من البحر، ص٣٤-٣٥.

أتوسل إليها: –لا تشتغلي عند الناس، أنت تتعبين.

–أتعب وأترزق الله وآخذ حق تعبي، وإلا من أين نعيش؟

–لا أم وسمية تعطينا كل شيء.

–لا يا عبد الله، عيب أن نعتمد على الناس، لازم نتعب وناكل من عرقنا.

أترجاها بصوتي الدامع: –طيب اشتغلي عند أم وسمية وبس.

تضحك وتدللني: –يا وليدي أريد أن أراك سعيدًا، تلبس الدشاديش الزينة، وتأكل الدسم، وهذا لا يصير إلا إذا اشتغلت في بيوت كثيرة"[1].

لقدْ بأَّرتْ أمُّ (عبدِ اللهِ) طبيعةَ عملِها ولماذا تعملُ، وبيَّنَتْ لابنِها الذي هوَ –في هذا الموقفِ– بمثابةِ عامَّةِ الناسِ (المتلقينَ)، أنَّها ليستْ خادمةً أوْ تشحذُ، كما يظنُّ ابنُها وبعضُ الناسِ؛ بلْ هيَ تقتاتُ كغيرِها منَ النساءِ والرجالِ منْ عرقِ جبينِها، هيَ تعاونُ أهلَ البيوتِ وتخيطُ لهنَّ مقابلَ أجرةٍ؛ بلْ إنَّها ترفضُ أنْ تكونَ عالةً على أحدٍ (أمِّ وسْميةَ)، وعَدَّتْ ذلكَ عيْبًا.

أمَّا لماذا تعملُ فحتَّى تحافظُ على كرامتِها، ولا تمدُّ يدَها للناسِ، ولأجْلِ أنْ يلبسَ ابنُها الدشاديشَ الزينةَ، ويأكلَ الدسمَ، وهذا التوضيحُ يُعلي منْ قيمتِها كامرأةٍ مكافحةٍ ومتفانيةٍ منْ أجلِ ابنِها، وليسَ منْ أجلِ ذاتِها، كحالِ الكثيرِ مِنْ أمهاتِنا في وطنِنا العربيّ، اللواتي يرفعُ لهنَّ الرجالُ القبعةَ احترامًا وتقديرًا لهنَّ.

وفي مقارنةٍ أخرى بينَ أمِّهِ وأمِّ (وسْميةَ) بيَّنَ (عبدُ اللهِ) حالَ أمِّهِ وحالَ جسدِها الذي أرهقتْهُ سنواتُ التعبِ.

"ليس كجسد أمي الذي يشبه (القصمول، في الحاشية: عود النخلة الجاف العاري)... شعر أمي ناعم خفيف وشيبُه أكثر، شيبها التعب.. وانزرعت نجماتُ ليالي الشقاءِ الطويلةِ كلها

(١) وسْمية تخرج من البحر، ص٣٧–٣٨.

في مفارقِها... فم أمي أوسع، وشفتاها رقيقتان جدًا وكأنها كانت تقتات من لحمهما، عيناها أوسع، وبشرتها بيضاء مصفرة في الغالبِ"[1].

لمْ يكنْ (عبدُ اللهِ) مبالِغًا في وصفِ أمِّهِ، فمِنْ كثرةِ الحركةِ والذهابِ والإيابِ والتعبِ، وقلةِ الراحةِ والأكلِ، أصبحَ جسدُها يشبهُ القصمولَ في نحافتِهِ وجفافِهِ.

أمَّا شعرُها فقدِ ابيضَّ منَ التعبِ والتفكيرِ، ولمْ تعتنِ بهِ كمَا تفعلُ النساءُ؛ لأنَّها تفتقدُ مَنْ يستحقُّ ذلكَ، ولونُ بشرتِها مصفرٌّ في الغالبِ لافتقارِهِ إلى الحيويةِ التي تتحققُ بالغذاءِ والشرابِ، وبالراحةِ النفسيةِ، وقدْ ضحَّتْ بذلكَ كلِّهِ مِنْ أجلِ سعادةِ ابنِها.

أمَّا شفتاها فقدْ جعلتْهما بديلًا عنِ اللحمِ تقتاتُ منْهما، كلُّ هذا يُبينُ مدى الفقرِ الذي تُعاني منْهُ أمُّ (عبدِ اللهِ) ومدى إصرارِها على التحدي، وعدمِ الاستسلامِ لصعوباتِ العيشِ بدلًا منْ أنْ تتسولَ منَ الناسِ، وهذا هوَ حالُ أمِّ (عبدِ اللهِ) طوالَ الروايةِ، فقرٌ وكفاحٌ حتى المماتِ.

إنَّها "تلكَ الأمُّ الفقيرةُ التي علَّمَها شقاءُ العمرِ الطويلِ كيفَ تجترحُ الفعلَ المنقِذَ، وكيفَ تحسنُ التصرفَ، وكيفَ تكونُ الملاذَ والأمنَ والمسكنَ. لقدْ أوقفَتْها (ليلى العثمان) في مصافِّ الأمهاتِ البسيطاتِ الشريفاتِ النقياتِ الفقيراتِ، اللائي تحولْنَ بفعلِهِنَّ في الرواياتِ والمسرحياتِ المتفوقةِ إلى أمهاتٍ رائعاتٍ، أمهاتٍ أسطورياتٍ... أوقفَتْها (ليلى) إلى جانبِ (الأمِّ موريا) أمِّ (بارتلي) في مسرحيةِ الكاتبِ الإرلنديِّ المسرحيِّ المتفوقِ (جون ميلبختون سينج): (راكبو البحارِ)، وإلى جانبِ (الأمِّ تيريزا جيرار) في مسرحيةِ أعظمِ كاتبٍ مسرحيٍّ في القرنِ العشرينَ، (برتولد بريخت): (بنادقُ الأمِّ جيرار)، وإلى جانبِ الأمِّ (أمِّ سعدٍ) في روايةِ الكاتبِ الفلسطينيِّ المبدعِ (غسان كنفاني): (أمِّ سعدٍ)"[2].

---

(١) وسْمية تخرج من البحر، ص٧٩.

(٢) وسمية.. وأسطورة الحب الخالد، عبد الرحمن ياغي، جماليات السرد وبلاغة المعنى، إعداد: نذير جعفر، ص١٩٦.

الفرعُ الثالثُ- صورةُ المجتمعِ

لقدْ حاولتْ (ليلى العثمان) كشْفَ سوءِ عوراتِ الكثيرِ منَ العاداتِ والتقاليدِ التي يرزحُ تحتَها الشعبُ الكويتيُّ بشكلٍ خاصّ، والشعبُ العربيُّ بشكلٍ عامّ، والتي تُفضي في الغالبِ إلى مآسٍ مبكيةٍ وقاسيةٍ وظلمٍ شديدٍ.

وقدْ حاولَ الباحثُ التركيزَ على عادتيْنِ سيئتيْنِ تكررتْ مِرارًا في الرواياتِ الخمسِ، توضحُ ظلمَ المجتمعِ وجهلَهُ، وهمَا: الزواجُ والحبُّ، والحرمانُ مِنَ التعليمِ المدرسيّ.

الغصنُ الأولُ- الزواجُ والحبُّ

لقدْ تناولتْ (ليلى العثمانُ) صورةَ الزواجِ والحبِّ في غيرِ روايةٍ، وحاولتْ تناولَها منْ جوانبَ عدةٍ، وتسليطَ الضوءِ على العاداتِ والتقاليدِ السيئةِ الظالمةِ التي تتحكمُ بزمامِ الزواجِ والحبِّ.

فمثلًا في روايةِ (وسْميةَ تخرجُ منَ البحرِ) بأّرتِ الكاتبةُ ظلمَ عاداتِ المجتمعِ وتقاليدِهِ منْ ناحيةِ تقسيمِ المجتمعِ إلى طبقاتٍ متمايزةٍ، والتفضيلِ بينهمْ على أساسٍ اقتصاديّ واجتماعيّ، وليسَ على أساسٍ أخلاقيّ أوْ علميّ.

فـ(عبدُ اللهِ) ينتمي إلى طبقةٍ فقيرةٍ -بنظرِ المجتمعِ- اقتصاديًّا واجتماعيًّا، فهوَ فقيرُ الحالِ وأمُّهُ تعملُ دلالةً، على الرَّغْمِ مِنْ أخلاقِهِ وأخلاقِ أمِّهِ المكافحةِ، بشهادةِ مجتمعِهما، وقدْ مثَّلَ (فهدٌ) أخو (وسْميةَ) صورةَ المجتمعِ الظالمِ بنظرتِهِ إلى (عبدِ اللهِ) نظرةً حقيرةً، فنبذَهُ منذُ البدايةِ، على الرَّغْمِ مِنْ إنَّهُ لمْ يتقدَّمْ لخطبةِ أختِهِ، هذا النبذُ أحسَّ بهِ (عبدُ اللهِ) منذُ صِغرِهِ، وأقرَّتْ بهِ أمُّهُ -مغلوبةً على أمرِها- صراحةً، وأعلنَتْ لهُ أنَّ الأغنياءَ حتَّى لوْ كانوا يودونَنَا ويعطفونَ علينَا؛ لكنَّهمْ لا يزوجونَا بناتِهِمْ، وذلكَ في حوارٍ دارَ بينَهُ وبيْنَها.

"-قلتِ بأنها عمة من عماتي، وهذا الكلام لا أحبه...

-يا عبيد هذه سنة الحياة، جعلها الله عمًا وخادمًا، غنيًا وفقيرًا، حاكمًا ومحكومًا، الدنيا مختلفة، ووسمية فعلًا عمة من عماتك...

-الحب لا يعرف غنيًا ولا فقيرًا، كل الناس تحب، ولكن!

-ماذا؟ بلهفةٍ سألتُها فتلعثمتْ: -يعني... أقول...

-يعني الأغنياء لا يزوجون بناتهم من أولاد فقراء؟...

-إيه.. الغني للغنية.. والفقيرة للفقير. هذا حال الدنيا"[1].

هذا ما بأَّرتْهُ أيضًا أمُّ (عبدِ اللهِ)، اتفقَتْ معَ نظرةِ المجتمعِ الظالمِ؛ ولكنْ ليسَ مِنْ بابِ تأييدٍ برضا؛ بلْ أمرٌ واقعٌ مغلوبٌ أمرَنَا عليْهِ، هذا منْ ناحيةٍ، ومنْ ناحيةٍ أخرى نَعَمْ إنَّ اللهَ خلقَنَا غنيًّا وفقيرًا، حاكمًا ومحكومًا؛ ولكنْ ليسَ الغِنى أوِ السلطةُ مقياسَ التفضيلِ؛ بلِ التقوى هيَ المقياسُ.

فمشكلةُ زواجِ (عبدِ اللهِ) منْ (وسْميةَ) بنظرِ (أمِّهِ) يقعُ في أمْريْنِ: المالُ، والأصلُ؛ ولكنْ ظنَّ (عبدُ اللهِ) أنَّ المشكلةَ تكمنُ في المالِ فقط، فوجدَ حلًا لذلك بكلِّ براءتِه، في حوارٍ لاحقٍ معَ أمِّه.

"-إذا صرت غنيًا، هل يزوجونني وسْميةَ؟

سحبت أمي آهة طويلةً وصدمتني: -لا... لن يرضوا.

-قلتِ إنَّ الأغنياءَ يريدون غنيًا!

نطقت أمي دون رحمةً: -ويريدون أصلًا وفصلًا، حسبًا ونسبًا، وأنت ابن مريوم الدلالة مهما صرت واستويت واغتنيت"[2].

فمشكلةُ الغِنى كمَا بأَّرتْها الكاتبةُ منْ خلالِ (عبدِ اللهِ) يمكنُ أنْ نتجاوزَها بالاجتهادِ والكسبِ؛ ولكنْ كيفَ للإنسانِ أنْ يبدِّلَ أباهُ وأمَّهُ، أليسَ هذا ظلمٌ مِنْ ظلماتِ عاداتِ المجتمعِ

---

(١) وسْمية تخرج من البحر، ص٣٧-٤٠.

(٢) السابق، ص٤٠-٤١.

وتقاليدِهِ، فالأصْلُ أنْ نحاسِبَ الإنسانَ على ما كسَبَتْ يداهُ، وليسِ على ما كسبِتْ أيدي أهلِهِ، وهذا ما قررتْهُ الكاتبةُ بصوتِ (عبدِ اللهِ) "**ما ذنبها؟ لقدْ وُلدتْ فقيرةً. وهذا نصيبها ونصيبي**"(١).

فالغنى أوْ صاحبُ الأصلِ الرفيعِ لا يُولدُ كذلكَ بذكائهِ واجتهادِهِ؛ ولكنَّهُ النصيبُ، والفقيرُ أوْ صاحبُ الأصلِ الوضيعِ لا يُولدُ كذلكَ بكسلِهِ وجهالتِهِ، ولكنَّهُ النصيبُ.

فمشكلةُ زواجِ (عبدِ اللهِ) منْ (وسْمية) المرفوضِ أصلًا قبلَ أنْ يتقدَّمَ لخطبتِها هيَ الغنى والأصلُ معًا، ولمْ يكنْ للعلمِ في حالتِهما أيُّ تأثيرٍ: سلبيٍّ أوْ إيجابيٍّ.

ولكنْ في حالةِ (عبدِ الوهابِ) و(بدرةَ) في روايةِ (خذْها لا أريدُها) كانتِ العقبةُ الوحيدةُ هيَ الغنى، وليسَ الأصلَ أوِ الأخلاقَ أوِ العلمَ، فلمْ يشفعِ العلمُ ولا الأخلاقُ ولا الأصلُ لـ(بدرةَ) بنتِ المهندسِ (عباسٍ) أنْ ترتبطَ –دونَ مشاكلَ– بـ(عبدِ الوهابِ) الذي ينتمي إلى عائلةٍ غنيةٍ، وهذا لا يعني أنَّ (بدرةَ) فقيرةٌ؛ ولكنْ مستوى غناها أقلُّ مِنْ مستوى غنى عائلةِ (عبدِ الوهابِ)، هذهِ الميزاتُ التي تميزتْ بها عائلةُ المهندسِ (عباسٍ) لمْ تنجزِ الزواجَ بينَهما دونَ مشاكلَ، على الرَّغمِ مِنْ أنَّ أهلَ (عبدِ الوهابِ) وأهلَ الحيِّ كمَا يقولُ (عبدُ الوهابِ) شهِدُوا لأهلِها بالخيرِ.

"**أبوها عباس الشويحي مهندس... تعامل معه الناس ووثقوا به، فاحت سمعته الطيبة وأمانته فوح المسك، تعرف عليه أبي وسلمه الإشراف الكامل على العمل والعمال.**

أمها بثينة الجوهري، امرأة جميلة فارعة ممتلئة بانسجام، ماهرة تتقن فنون الخياطة وتزيين العرائس، خلال فترة قصيرة ذاع صيتها. في البَدْءِ تطوعت بعملِها..."(٢).

فمقياسُ جوازِ ارتباطِ الرجلِ بالمرأةِ في هذهِ الروايةِ هوَ الغنى فقطْ، وليسَ غيرَ ذلكَ، فالجمالُ والعلمُ والأصلُ والأخلاقُ ويُسرُ الحالِ لمْ يشفعوا لـ(بدرةَ) أنْ ترتبطَ بـ(عبدِ الوهابِ) بموافقةِ الأهلِ ومباركتِهِمْ للزواجِ –كمَا أسلفْنا سابقًا– فحينَ تمَّ الزواجُ غضِبَ عليْهِ أبوهُ وطردَهُ، وظلَّ كذلكَ إلى أنْ ماتَ، أمَّا أمُّهُ فلمْ ترْضَ بهذا الزواجِ، وبقيتْ تزورُهُ، وفي أوقاتٍ كثيرةٍ تحثُّهُ على الزواجِ مِنْ أخرى.

---

(١) وسْمية تخرج من البحر، ص٤١.

(٢) خذها لا أريدها، ص٣٤.

فالصورتانِ السابقتانِ توضحانِ مدى التناقضِ الذي يعيشُهُ المجتمعُ، فهوَ يمجدُ كفاحَ أمِّ (عبدِ اللهِ) وطهرَها، ويثقُ بأخلاقِ عائلةِ المهندسِ (عباسٍ) وطيبتِهِ؛ إلا إنَّهُ يحقِّرُ منْ شأنِهِمْ في حالِ أرادوا أنْ يتزوجوا منْ طبقةٍ غنيةٍ.

أمَّا حالةُ (ناديةَ) في صمتِ الفراشاتِ فتختلفُ عنِ الحالتيْنِ السابقتيْنِ، فقدْ أرْغمتْها العاداتُ والتقاليدُ على الزواجِ مِنْ عجوزٍ غنيٍّ لا تريدُهُ، وحرمتْها الزواجَ منْ رجلٍ تريدُهُ.

فزواجُ (ناديةَ) مرْغَمَةً منَ العجوزِ (نايفٍ) قدْ تمَّ بسببِ عامليْنِ اثنيْنِ، وهمَا: العاملُ الأولُ- الإرغامُ، الذي مثَّلهُ الأبُ، فقدْ أرغمَها على القَبولِ بهذا الزواجِ خوفًا على فقدانِ عملِهِ عندَ سيدِهِ العجوزِ (نايفٍ)، والعاملُ الآخرُ- الإغراءُ، ومثّلتْهُ الأمُّ التي أغْرتْها بالورثةِ التي سترثُها عندمَا يموتُ العجوزُ، هذا الطمعُ بالمالِ جعَلَ الأمُّ لا تكتفي بالحثِّ على الزواجِ فقطْ؛ بلْ بإجبارِ ابنتِها أيضًا على الموافقةِ على الزواجِ.

هذانِ العاملانِ (الإرغامُ، والإغراءُ) عاملانِ منتشرانِ بكثرةٍ في وطنِنا العربيِّ، واللذانِ في الغالبِ، كلاهُما أوْ أحدُهما يُفضيانِ إلى زواجٍ ظالمٍ مفككٍ.

وقدْ كانَ صوتُ الكاتبةِ ورؤيتُها هوَ صوتُ (ناديةَ) ورؤيتُها الرافضةُ لهذا الزواجِ؛ ولكنَّهُ صوتٌ ضعيفٌ غيرُ منصَفٍ، لا حولَ لهُ ولا قوةً.

"لكنني واصلته حتى جاءت اللحظة التي أعلمني أبي قراره بتزويجي من الثري العجوز. استطعتُ من هول اختياره أن أستجمع شجاعة موهومةً وأنطق: -لن أتزوج. سألتحق بالجامعة.

-لن تدخلي الجامعة، ستتزوجين.

عويتُ من ألمي: -هذا العجوز؟

أمي تدخلت: -أبوك يريد لك الخير.

جرؤت وقذفت بردي: -بل هو خائف أن يؤثر رفضي على وظيفته عند ولي نعمته. إنه يبيعني وأنت شريكته في الظلم.

لم يحتمل أبي. هاجت رياح غضبه. أمسك بي وانهال عليَّ بالضرب المبرح وأنا أتوسل أمي فلا يرفُّ لها خيط أمومة"[1].

إنَّ اكتفاءَ الأبِ بالضربِ وعدمِ تبئيرِ موقِفِهِ، يؤكدُ على صحةِ تبئيرِ (ناديةَ) للموقفِ بأكملِهِ. وصحةِ تعليلِها موافقةَ الأبِ مِنَ الزواجِ.

في الحالةِ السابقةِ أرغمَ الأبُ والأمُّ فقطْ (ناديةَ) على الزواجِ؛ ولكنْ في حالةِ حرمانِها منَ الزواجِ منْ رجلٍ تحبُّهُ وتريدُه، فقدْ وقفَ الأخُ وزوجتُهُ ضدَّ رغبتِها فضلًا عنْ أمِّها، أمَّا أبوها فقدْ كانَ حينَها ميتًا.

فالأخُ الذي فرحَ بموتِ العجوزِ، بأّرَ موقفَهُ مِنْ علاقةِ أختِهِ (ناديةَ) منَ العبدِ المتحررِ جديدًا (عطيةَ)، القائمةِ على الحبِّ، وطلبِها الزواجَ منْهُ، وعدَّهُ فسْقًا وفجورًا، على الرَّغمِ مِنْ أنَّهُ لمْ يُعارضْ علاقتَها السابقةَ بأستاذِها (جوادٍ)، القائمةَ على الحبِّ أيضًا –إلا بعدَ أنِ اكتشفَ أنَّهُ كذابٌ–، والسببُ عنْدَهُ بينَ العلاقتيْنِ هوَ كلامُ النَّاسِ عنِ العلاقتيْنِ، ونظرتُهُمُ المتناقضةُ فيهما.

"–أنا وعطية نحب بعضنا وسنتزوج.

نزلت عليه الصاعقة نزول سيفٍ شجت قمة رأسه فتطاير الشرر وتقاذفت الحمم. هجم عليَّ كوحشٍ جائعٍ لا يميز من أين يبدأ التهام فريسته. أخضع وجهي، صدري وأطرافي المرتعدة لخبط لكماته. كان ألم الصفعات كفيلًا بأن يخرس هدير التحدي بداخلي...

زعق كالمجنون: –وجع يوجع قلبك.. ألم يجد غير عطية؟

قاومت زعيقه بزعقة أقوى: –أنا حرة.

شد شعري، رفع وجهي المغدور، كوَّر بصقة في حلقه وقذفها بحجم رصاصة، وبقرف من تسقط عيناه على سيول حشرة مفقوءة، نبس بكلمة واحدة قبل أن يوليني ظهره، ويخرج: يا فاسقة"[2].

---

(١) صمت الفراشات، ص١٧.

(٢) السابق، ص٢٥٤–٢٥٥.

فسببُ رفضِهِ هوَ كلامُ الناسِ فقطْ؛ الذينَ سيقولونَ أنَّ (نادية) الحرةَ تزوجتْ عبدَها.

أمَّا أمُّها فبأَّرتْ موقفَ الزواجِ بقولِها:

"-**أهلًا بالست عبلة العاشقة عنتر**"...

-"**مين بيعمل عملتك؟ مش عيب عليك؟**"

ضغطت على أعصابي. قررت أن أجابهها بهدوء: -الحب مش عيب.

صرخت: -"حبك برص. بنت أصول بتوطي رأسك لرأس العبد هذا طمعان فيك"[1].

فهذا الزواجُ في نظرِها عيبٌ لسببيْنِ: الأولُ- أنَّ أصلَ (عطية) العبدِ لا يليقُ ببنتِها، والآخرُ- أنَّ (عطية) يطمعُ في مالِها؛ لكنَّ الأمَّ لمْ تقلْ ذلكَ عندما زوَّجتِ ابنتَها للعجوزِ (نايفٍ) الذي يكبرُها بسنينَ كثيرةٍ، طمَعًا في مالِهِ.

وقدْ كانَ ردُّ (نادية) على أمِّها هوَ ردُّ الكاتبةِ:

"**عطية لا يطمع. أنت التي طمعتِ. أم هل نسيتِ أنكِ أرغمتني على الزواجِ من نايف؟ نسيت ما قلته "بكرا بيموت وترثيه" نسيتِ يوم ألقيتُ بالمصاغات أمامك فهويتِ على الأرضِ بعينينِ زائغتينِ تقلبين الثروة؟ وهذه الشقة؟ وسيارات المرسيدس الفخمة التي أصررتِ أن أشتريها لأبي وأخي؟ والهدايا التي أغدقتها عليكِ وغيرها التي تطلبينها لتهديها لمن تشائين؟ على الأقل عطية لم يطلب أنا التي أُعطيه**"[2].

فقدْ بأَّرتِ الكاتبةُ العيبَ بأنَّهُ الإذلالُ والمهانةُ وبيعُ الآخرينَ، والاستخفافُ بمشاعرِهِمْ منْ أجلِ الحصولِ على المالِ، وليسَ ما تدَّعيهِ أمُّها.

حتى (إيمانْ) زوجة أخيها اعترضت على هذا الزواجِ، على الرَّغْمِ منْ أنَّها لا سلطةَ لها عليْها، وبأَّرتْ مسوّغَ رفضِها منْ خلالِ الحوارِ الذي دارَ بينَها وبينَ (نادية):

"-**اسمعيني يا إيمان هذا شأني الخاص ولا أسمح لأحد بالتدخل فيه.**

---

(١) صمت الفراشات، ص٢٥٩-٢٦٠

(٢) السابق، ص٢٦٠.

واجهت غضبي بغضبٍ مماثل: –الشأن لا يخصك وحدك. وليس من حقك أن تقلبي الدنيا على رؤوسنا. هل جننتِ لتتزوجي من عبد؟ هذا أمر عصيٌّ على الاحتمال.

تحديتها: –وأنا لا أستطيع أن أكون عصية على قلبي.

صرخت وهي تهز ذراعها في وجهي: –هناك تقاليد وعادات عليك الالتزام بها. ماذا سيقول الناس؟"[1].

فمسوغُ رفضِها هوَ العاداتُ والتقاليدُ، وماذا يقولُ الناسُ.

لأجلِ هذا قامتِ الكاتبةُ بتلخيصِ هذا المسوغِ وتفنيدهِ وتأكيدِ بطلانِهِ بصوتِ (ناديةَ):

"**هو ذا السؤال الذي يقلقهم، ينفخون فيه حتى صار كالأسهم النارية تطلق جعيرها لتخشى صواعقها. يتحججون بالعادات والتقاليد التي يرضعونها من أثداء المجتمعات المختلقة، ويطعمون حليبها لعقول أجيال تتوارثها جهلًا وخوفًا. لن أرضخ لهذا الإرث الظالم، ليصرخ العالم أو يحترق، أنا سأعيش ولن أحرم نفسي حقها من أجل ماذا سيقول الناس**"[2].

هذا هوَ السببُ الحقيقيُّ في رفضِ كثيرٍ منَ الناسِ هذا النوعَ منَ الزواجِ، ورفضِ أشياءَ أخرى أيضًا.

ثمَّ بعدَ ذلكَ، أخذَتْ (ناديةُ) بذكرِ حالاتِ زواجٍ مشابهةٍ لحالتِها؛ لتؤكدَ للمتلقي أنَّها ليستْ حالةٌ شاذةٌ أوْ نادرةٌ؛ بلْ هناكَ حالاتٌ أخرى أيضًا، كـ(صفاءَ) التي تحدَّتْ أهلَها والمجتمعَ وتزوجَتْ منْ سائقِها بدافعِ الحبِّ؛ ولكنْ حينَ سألتْها (ناديةُ) عنْ زواجِها بعدَ فترةٍ منْهُ، أجابَتْها بأنَّ الزواجَ غيرَ المتكافئِ، والذي يتمُّ ضدَّ رغبةِ الأهلِ والمجتمعِ هوَ زواجٌ محكومٌ عليهِ بالفشلِ والشقاءِ، ثمَّ قالتْ تستهزأُ بالدافعِ الذي جعلَها تتزوجُ زوجَها، وهوَ الحبُّ: "**–يا شيخة.. بلا حب بلا بطيخ، لا نكتشف هذا الهراء إلا بعد أن تقع الفاس بالرأس...**

–(مصيبة حين يصبح الخادم سيدًا، سوف يثأر لنفسه من الليلة الأولى، تصوري بدل أن يهمس بكلمات الحب كان يعض شحمة أذني وينفخ فيها: قولي يا سيدي.. يا أميري..

---

(١) صمت الفراشات، ص٢٦٣.

(٢) السابق، ص٢٦٣.

وبعد أن كان يركض ليلبي أوامري؛ جعلني أنا التي أزحف لألبيه. مرة قذف مفتاح السيارة بوجهي آمرًا أن أنظفها، وحين احتججتُ سخر مني وقال تذكري كم كنتِ تقذفينه بوجهي.. أشكال الانتقام كثيرة... لا تطاق الحياة مع رجلٍ كنتِ يومًا سيدته"[1].

وغيرُها كـ(بهيةَ) اللبنانيةِ، و(آمالَ) المسيحيةِ، وكلهُنَّ عانيْنَ منْ أزواجِهِنَّ إلا حالةً شاذةً، وهيَ حالةُ (سلمى) التي تزوجتْ فلسطينيًّا، فقدْ عاشتْ حياةً سعيدةً، وبقِيَ زوجُها يحترمُها، ويبدو أنَّ (ليلى العثمان) تجملُ دائمًا صورةَ الفلسطينيّ، والفلسطينيةِ؛ لأنَّها قدْ تزوَّجَتْ منْ فلسطينييْنِ[2].

وقدْ أرادتِ (العثمانُ) باستدعاءِ صورٍ عدةٍ للزواجِ غيرِ المتكافئِ: الفاشلِ والناجحِ؛ استيفاءَ الموضوعِ منْ كلِّ جوانبِهِ.

وعلى الرَّغْمِ منْ محاربةِ (العثمانِ) للعاداتِ والتقاليدِ السيئةِ في مجتمعاتِنا العربيةِ إلا إنَّها كانتْ واقعيةً جدًا في طرحِها لمواضيعِها، فمثلًا في حالةِ الزواجِ والحبِ جعلتِ العاداتُ والتقاليدُ هيَ التي تنتصرُ في الغالبِ، وتقهرُ رغباتِ العاشقينَ. ففي حالةِ (ناديةَ) انتصرتِ العاداتُ والتقاليدُ وأرْغمتْها على الزواجِ منَ العجوزِ (نايفٍ)، وحرمتْها منَ الارتباطِ بـ(عطيةَ) العبدِ التي أحبتْهُ. وفي حالةِ (وسْميةَ) كانَ مصيرُها الغرقَ، بسببِ الخوفِ منَ العاداتِ والتقاليدِ. ولمْ ينتصرِ الحبُّ على العاداتِ والتقاليدِ إلا في حالةِ (عبدِ الوهابِ)؛ ولكنَّهُ طلّقَها بعدَ ذلكَ حينَ أصرَّتْ على ذلكَ.

ويبدو أنَّ (العثمانَ) أرادتْ إرسالَ رسائلَ خطيرةٍ إلى المجتمعاتِ، تحثُّهمْ فيها على عدمِ الوقوفِ أمامَ رغباتِ أولادِكمْ خوفًا منَ القالِ والقيلِ؛ لأنَّ مصيرَهمْ إمَّا الموتُ الحقيقيُّ كـ(وسميةَ)، أوِ الموتُ المعنويُّ كـ(ناديةَ)، أوِ التمردُ عليكُمْ وعصيانُكُمْ كـ(عبدِ الوهابِ).

---

(١) صمت الفراشات، ص٢٧٢-٢٧٣.

(٢) انظر: المجلة العربية، العدد ٣٥١ (مرجع سابق)، ص٢-٣.

الغصنُ الثاني- الحرمانُ منَ التعليمِ المدرسيّ

حاولتِ الكاتبةُ (ليلى العثمان) أنْ تسلطَ الضوءَ على مسألةِ حرمانِ البنتِ منَ التعليمِ المدرسيّ، حينَ تبلغُ سنَّ البلوغِ (١٣-١٤)؛ بسببِ العاداتِ والتقاليدِ التي تَعدُّ مكوثَ البنتِ البالغةِ في البيتِ، وعدمَ ذهابِها إلى المدرسةِ إعلانًا منْ أهلِها بأنَّ البنتَ جاهزةٌ للزواجِ.

كأنَّ المرأةَ خُلقتْ للزواجِ فقطْ، وأنَّها لا يمكنُ لها أنْ تُحققَ سعادتَها إلا بالزواجِ منْ رجلٍ، وهذا ما بأَّرتْهُ (العثمانُ) بصوتِ (ناديةَ) في أثناءِ حوارِها معَ أمِّها:

"-"**شو!؟ بدك تعملي حساب للمستقبل. بكره تتزوجي وبتفرحي بشبابك**"

كهربني افتراض أمي. لم أكن شفيت بعد من جروحي، ولا الجسد أتم اغتساله من وباءات ذلك السرير المريض، كيف تفكر الأمهات؟ ألن أفرح بشبابي إلا إذا اقترن برجل؟!"[١]

فبرأي (ليلى العثمان) يمكنُ للمرأةِ أنْ تحققَ سعادتَها منْ خلالِ أمورٍ أخرى غيرِ الزواجِ منَ الرجلِ، كالتعليمِ مثلًا؛ ولكنْ في رواياتِها كانتِ العاداتُ والتقاليدُ تُضحي برغبةِ البنتِ في التعليمِ منْ أجلِ عيونِ الارتباطِ برجلٍ حتَّى لوْ كانتْ متفوقةً في دراستِها.

فقدْ أجبرَ الأبُ مثلًا (ناديةَ) على الخروجِ منَ المدرسةِ لتتزوجَ منَ العجوزِ (نايفٍ) على الرَّغْمِ منِ اعتراضِها الشديدِ، ورغبتِها الملحةِ في إكمالِ تعليمِها ودخولِ الجامعةِ، وهوَ ما فعلتْهُ لاحقًا بعدَ موتِ العجوزِ.

"**كرهت صمتي لكنني واصلته حتى جاءتِ اللحظةُ التي أعلمني أبي قراره بتزويجي من الثري العجوز، استطعتُ من هولِ اختياره أن أستجمع شجاعةً موهومةً وأنطق: -لن أتزوج، سألتحق بالجامعة.**

-لن تدخلي الجامعة ستتزوجين.

عويتُ من ألمي: -هذا العجوز؟

أمي تدخلت: -أبوكِ يريد لكِ الخير"[١].

---

(١) صمت الفراشات، ص١١٠.

فالخيرُ في نظرِ الآباءِ هوَ الزواجُ أيًّا كانَ العريسُ، وليسَ في العلمِ الذي ينورُ العقولَ، ويضيءُ الطريقَ، ويحمي البنتَ منْ ظلمِ المجتمعِ بمعرفةِ حقوقِها، وكيفيةِ الحصولِ عليْها، والدفاعِ عنْها.

أمَّا (لبنى) في (خذْها لا أريدُها) فعلى الرَّغمِ منْ تفوقِها كمَا قالتْ: "**تصادقتُ وماري، وتلازمنا في المقعدِ الأماميّ، كنا أشطرَ بناتِ الفصلِ، نتنافسُ ونتناوبُ على المركزِ الأولِ مما كان يثيرُ غيرة الزميلاتِ**"(٢). إلا إنَّ أباها قدْ أخرجَها منَ المدرسةِ، وقدْ أدركتْ (لبنى) نيةَ أبيها قبلَ أنْ يُخرجَها منَ المدرسةِ بمجردِ أنْ كبرُتْ؛ لأنَّها تعي عاداتِ وتقاليدَ مجتمعِها:

"**–ما شاء الله.. كبرت يا لبنى.**

كان هذا الكبر يعني أن أترك المدرسة وكانت فجيعتي التي لم أصدقها.

–لبنى يا يُبهْ؟!

قال برقة وكأن الأمر مفروغ منه: –أخذتِ من المدرسة ما يكفي. البنت سترها في البيت.

قلت بتوسل: –ماذا أفعل بالبيت؟

أبي الذي تحسس موهبتي وعشقي للقراءة والكتابة احتضن رأسي وقال بفخر: أنتِ منذورة للأدب، سأحضر لكِ مزيدًا من الكتبِ. ستقرأين وتكتبين ولن تشعري بالفراغ"(٣)

وقدِ اختلفتْ حيثياتُ حالةِ (نادية) عنْ حيثياتِ حالةِ (لبنى) معَ اتفاقِهما في النتيجةِ، فـ(نادية) وصلتْ في تعليمِها إلى الثانويةِ، وتريدُ دخولَ الجامعةِ، أمَّا (لبنى) فكانتْ أصغرَ سنًّا، ويبدو أنَّها كانتْ في الإعداديةِ. ومنْ ناحيةٍ ثانيةٍ كانَ وجودُ العريسِ وجاهزيتُهُ هوَ السببُ في إخراجِ (نادية) منَ المدرسةِ، ولوْ لمْ يكنِ العريسُ موجودًا لربَّما أكملَتْ تعليمَها الجامعيَّ، أمَّا (لبنى) فقدْ أُخرِجتْ منَ المدرسةِ انتظارًا للعريسِ، وإعلانًا منَ الأبِ للمجتمعِ بأنَّ ابنتَهُ جاهزةٌ

---

(١) صمت الفراشات، ص١٧.

(٢) خذها لا أريدها، ص٩٦-٩٧.

(٣) السابق، ص٩٥.

للارتباطِ برجلٍ، ومنْ ناحيةٍ أخيرةٍ، قاومَتْ (ناديةُ) قرارَ أبيها وعارضتْهُ بشدةٍ وضُربتْ نتيجةَ ذلكَ، أمَّا (لبنى) فقدْ كانتْ مستسلمةً؛ لأنَّها تعرفُ مصيرَها الذي هوَ مصيرُ أغلبِ بناتِ جيلِها، وكانَ اعتراضُها فقطْ يكمُنُ في استفسارِها ماذا أفعلُ في البيتِ.

كانَ ظلمُ إخراجِ البناتِ منَ المدارسِ وحرمانِهنَّ منَ التعليمِ سائدًا في مجتمعاتِنا العربيةِ كالحالتيْنِ السابقتيْنِ؛ ولكنْ في (المرأةِ والقِطةِ) سلَّطَتِ الكاتبةُ الضوءَ على حالةٍ لمْ تكنْ سائدةً؛ ولكنَّها حالةٌ موجودةٌ، وهيَ حالةُ حرمانِ الابنِ منَ التعليمِ المدرسيّ، وهوَ ما حدثَ معَ (سالمٍ) بحجةِ أنَّ المدرسةَ تعلمُهُ أشياءَ (شينةً) في حوارٍ طويلٍ –سأذكرهُ كلُّهُ–؛ لأنَّ الكاتبةَ فنَّدَتْ أجزاءَهُ وردَّتْ عليْهِ.

"–لازم يترك المدرسة.

ارتعش. وارتعش صوتُ أبيه: –ليش؟

–المدرسة ستعلمه الطبائع الشينة.

سخر أبوه منها: –المدرسة تؤدبه وتعلمه وباكر يأخذ الشهادات.

–وماذا نستفيد من شهاداته؟

تحمس صوتُ أبيه: –يشتغل. يكد علينا وعلى روحه.

رفضت عمته: –ما نحتاج مكدته.

ارتفع صوت أبيه: ماذا يفعل بالبيت؟ يقعد فيه مثل الحريم؟

غمره الفرح وأبوه يدافع عن حقه. لكن عمته سرعان ما وجدت الحل: –يساعدك في الدكان.

شوَح أبوه بذراعه: –لا أحتاجه يساعدني. ما زلتُ بعافيتي.

بحثتْ عن مخرجٍ آخر: –باكر إذا أخذ الشهادات يكبر رأسه علينا. وغرست إصبعها في وجه أبيه: –عليك إنت بالذات.

راضيًا ردَّ أبوه: –خلِ يكبر رأسه. المهم يتعلم.

تراكم غضب في صوتِ عمته: –شوف عاد. يكفيه ما تعلَّم. ما يروح يعني ما يروح"[1].

تبرزُ في الحوارِ رؤيتانِ: رؤيةُ الجهلِ والظلامِ المتمثلِ بالعمَّةِ، ورؤيةُ العلمِ المنيرِ المتمثلِ بالأبِ –وهوَ صوتُ الكاتبةِ– بغضِّ النظرِ عنْ نتيجةِ الحوارِ.

حاولتِ الكاتبةُ أنْ تفنِّدَ حججَ الجهلِ وآراءَهُ في التعليمِ، وردَّتْ عليْها جميعًا؛ لتُخرجَ الجهلَ في النهايةِ عاريًا مكشوفَ العورةِ، خاسرًا خاسئًا؛ ولكنْ لأنَّ القوةَ معَ الجهلِ في هذا المثالِ، انتصرَ في النهايةِ.

فأولُ رأيٍ منْ آراءِ الجهلِ أنَّ المدرسةَ تعلِّمُ الطبائعَ (الشينةَ)، فهلْ يقولُ عاقلٌ بذلكَ؛ ولكنْ حماقةُ الجاهلِ ترى ذلكَ، وتؤمنُ بهِ، أوْ ربَّمَا يكونُ مفهومُ الطبائعِ (الشينةِ) عندَ الجهلِ مغايرًا لمَا عندَ العقلِ والمنطقِ، فيكونُ معرفةُ الحقوقِ والواجباتِ، وتحدي الظلمِ والتصدي لهُ وللعاداتِ والتقاليدِ السيئةِ منَ الطبائعِ (الشينةِ)؛ لهذا كانَ ردُّ العلمِ ودحضُ هذهِ الحجةِ سهلًا وبديهيًّا دونَ تكلفٍ، وذلكَ بإثباتِ عكسِ ما قالَهُ، بأنَّ المدرسةَ تؤدِّبُ، وتعلمُ الطبائعَ الحسنةَ.

أمَّا الحجةُ الثانيةُ فهيَ لا فائدةَ منَ الشهاداتِ العلميةِ، وقدِ اقتصرتِ المنفعةُ عندَ الجهلِ بالمنفعةِ الماديةِ فقطْ، ولمْ يُلقِ بالًا بالسلوكِ القويمِ والأفكارِ والمبادئِ القيمةِ والصحيحةِ التي سيجنيها المتعلمُ، فجاءَ ردُّ العلمِ مناسبًا لحجةِ الجاهلِ ومفهومِهِ الضيقِ، بأنَّ الشهادةَ تمنحُ صاحبَها العملَ والوظيفةَ، ولمْ يتطرقْ إلى فوائدِهَا الفكريةِ والعقليةِ؛ لأنَّهُ يُدركُ أنَّ الجهلَ لا يُدركُ هذهِ الأمورِ، حتَّى وإنْ أدركَ ذلكَ، فهوَ لا يهتمُّ بهَا؛ بلْ يعدُّها مجانِبةً الصوابَ، ومخالفةً لطريقِهِ المظلمِ، ويعدُّها أيضًا مثابةَ تهديدٍ لمكانتِهِ ووجودِهِ.

أمَّا الحجةُ الأخيرةُ فهيَ تفضيلُ العملِ الذي يجلبُ المالَ على العلمِ؛ ولكنَّ الأبَ رفضَ ذلكَ، وفضَّل العلمَ على العملِ والمالِ.

ولكنْ في الحقيقةِ، كلُّ ما ذُكرَ مِنْ حججٍ لمْ تكنْ هيَ الحججُ الحقيقيَّةُ في سببِ حرمانِ(سالمٍ) منَ التعليمِ المدرسيِّ؛ بلْ هوَ ما بأَّرتْهُ العمةُ –الجهل والظلام– في النهايةِ: **(باكر**

---

(١) المرأة والقطة، ص٤٠.

إذا أخذ الشهادات يكبر رأسه علينا) هذا ما تهابُهُ العمَّةُ في الحقيقةِ، القضاءُ على ظلمِها وسطوتِها وجبورتِها، ولا يتمُّ ذلكَ إلا بالتسلحِ بالعلمِ أولًا الذي يجلبُ القوةَ وينتصرُ لنفسِهِ منَ الظالمينَ.

وعندَما أدْحضَ العلمُ حججَ الجهلِ وكذبَهُ، استخدمَ الجهلُ في النهايةِ وسيلتَهُ المفضَّلةَ ألَا وهيَ القوةُ والظلمُ **(شوف عاد. يكفيه ما تعلَّم. ما يروح يعني ما يروح)**، فانتصرَ الجهلُ بقوتِهِ وظلمِهِ لا بالجدالِ والحوارِ والفكرةِ.

الخاتمةُ

قاربتْ هذهِ الدراسةُ بالتشريحِ والتحليلِ والتمثيلِ شعريةَ السردِ في رواياتِ (ليلى العثمان)، بما تحملُهُ مِنْ تقنياتٍ سرديَّةٍ عديدةٍ، أسهمتْ في ارتقاءِ رواياتِها وعلوِّ شأنِها الفنيِّ، فاستحقَّتْ على إثرِ ذلكَ الدراسةَ والتحليلَ.

وقدْ توصَّلَ الباحثُ إلى عدةِ نتائجَ وتوصياتٍ بعدَ سبْرِ ملامحِ شعريةِ السردِ فيها، وهيَ كالآتي:

أولًا- النتائجُ

١-تُعدُّ دراسةُ شعريةِ السردِ مِنَ الدراساتِ النقديَّةِ الحديثةِ، ويُطلقُ على ما قبلَ عامِ ١٩٧٢م مرحلةَ ما قبلَ تكوينِ السرديات بحسبانِهِ علمًا مستقلًا بذاتِهِ، أمَّا عامُ ١٩٧٢م فهوَ عامُ ميلادٍ حقيقيٍّ لهذا العلمِ على يدِ (جيرار جونيط).

٢-أجمعَ الدارسونَ أنَّ (تودوروف) هوَ منْ أطلقَ على هذا العلمِ اسمَ (ناراتولوجي) (السرديات)؛ حيثُ كانَ يُعرَفُ قبلَ ذلكَ بأسماءٍ عديدةٍ، منْها: (بويطيقا الحكي)، و(بويطيقا النثرِ)، و(نظريةُ السردِ).

٣-لمْ يتأخرْ انتقالُ السرديات إلى لسانِ العربِ كثيرًا عنْ زمنِ ظهورِها في اللغاتِ الغربيةِ، ويُعدُّ (توفيقُ بكار) رائدًا في هذا المجالِ، إذْ كانَ يدرسُها في بدايةِ السبعيناتِ في الجامعةِ التونسيةِ باسمِ المناهجِ الحديثةِ لطلبةِ الأستاذيةِ، واشتدَّ إقبالُ الدارسينَ العربِ على هذا العلمِ: تنظيرًا وتطبيقًا في أواخرِ تسعينياتِ القرنِ الماضي، وبدايةِ القرنِ الحالي.

٤-يُعدُّ (السارِدُ/الراوي) منْ أهمِّ المكوناتِ السرديةِ، وأوسعها دراسةً وأكثرها تشعبًا وتفريعًا في علمِ السرديات، وهوَ وثيقُ الصلةِ بمكوناتٍ سرديةٍ أخرى تقومُ عليْهِ، كالصيغةِ والصوتِ والتبئيرِ.

٥-استخدمتِ الكاتبةُ (الراويَ العليمَ) كما في روايةِ (المرأةِ والقِطةِ) وروايةِ (العُصْعُصِ)، و(الراويَ معَ) كما في روايةِ (صمتِ الفراشاتِ).

٦–وظَّفتِ الكاتبةُ الضمائرَ الثلاثةَ في رواياتِها الخمسِ، واستخْدَمَتْ غيرَ ضميرٍ في الروايةِ الواحدةِ عدا روايةِ (صمتِ الفراشاتِ) التي استخْدَمَتْ فيها ضميرَ المتكلمِ فقطْ (الأنا)، الذي شاركَهُ ضميرُ الغائبِ (الهو) في كلٍّ مِنْ: روايةُ (المرأةِ والقِطةِ)، وروايةُ (العُصْعُصِ)، وروايةُ (وسْميةَ تخرجُ من البحرِ)، وشاركَهُ ضميرُ المخاطبِ (أنت) في روايةِ (خذْها لا أريدُها) بغضِّ النظرِ عَنْ نسبةِ حضورِ كلِّ ضميرٍ في الروايةِ الواحدةِ.

٧–كانَ أحدُ أهمِّ أسبابِ حضورِ الضميرِ المتكلمِ في الرواياتِ الخمسِ كلِّها هوَ اهتمامُ الكاتبةُ بالولوجِ إلى أعماقِ النفسِ البشريةِ؛ لسبرِ مكامنِها المختبئةِ، كما في (صمتِ الفراشاتِ)، و(وسميةَ تخرجُ منَ البحرِ) التي يعدُّها بعضُّهمْ روايةَ مونولوجٍ.

٨–تحولتِ اللغةُ في الروايةِ الجديدةِ مِنْ كونِها ناقلةً للمحتوى إلى كونِها مادةَ الأديبِ وأداةَ تعبيرِهِ عمَّا يريدُ قولَهُ، فهيَ العنصرُ –برأيِ رولان بارت– الذي يتحدَّدُ بهِ الأدبُ كلُّهُ، وليسَ الروايةَ فقطْ، فالراويةُ الجديدةُ هيَ روايةُ لغةٍ، وليستْ روايةَ أحداثٍ أوْ شخصياتٍ.

٩– رفعتِ الكاتبةُ منْ مستوى لغتِها؛ لتصبحَ لغةً شعريةً خاصةً في روايةِ (صمتِ الفراشاتِ)، وروايةِ (خذْها لا أريدُها). واستخدمَتِ العديدَ منَ التقنياتِ، كالحذفِ والوقفِ والتقطيعِ والتكرارِ والموروثِ الشعبيِّ والدينيِّ، وأسلوبِ الجملِ القصيرةِ.

١٠–مالتِ الكاتبةُ إلى استخدامِ اللغةِ الفصحى في رواياتِها الخمسِ، فجاءَ الوصفُ والسردُ بلغةٍ فصحى عدا بعضِ الألفاظِ القليلةِ جدًا، أمَّا لغةُ حواراتِها فقدْ جاءَ بعضُها بلغةٍ فصحى بحتةً، وبعضُها الثاني جاءَ خليطًا منَ العاميَّةِ والفصحى، وبعضُها الأخيرُ بلغةٍ عاميَّةٍ بحتةً كما في حواراتِ روايةِ (العُصْعُصِ).

١١–تعددتِ الطرقُ التي تُقدَّمُ منْ خلالِها القصةُ، فاستخدمَتِ الكاتبةُ صيغةَ الخطابِ المعروضِ المباشرِ، والمعروض غيرِ المباشرِ، والمعروضِ الذاتيِّ، وصيغةَ الخطابِ المنقولِ المباشرِ، والمنقولِ غيرِ المباشرِ، وصيغةَ المسرودِ (الموضوعيِّ)، والمسرودِ الذاتيِّ. وتُعدُّ صيغةُ المسرودِ (الموضوعيِّ) الأكثرَ استخدامًا في الرواياتِ الخمسِ، يَليها صيغةُ المعروضِ غيرِ المباشرِ.

١٢- تُفضِّلُ الكاتبةُ التعليقَ بكثرةٍ على الحواراتِ؛ لهذا جاءَتْ صيغةُ المعروضِ المباشرِ في أربعةِ مواضعَ فقطْ، بخلافِ صيغةِ المعروضِ غيرِ المباشرِ التي جاءَتْ بكثرةٍ في رواياتِها.

١٣-تُعدُّ دراسةُ التبئيرِ مِنْ أهمِّ الدراساتِ السرديةِ الحديثةِ وأغزرها كمًا؛ حيثُ تناولَها الدارسون بكثرةٍ وإسهابٍ منَ الناحيةِ النظريةِ والتطبيقيةِ؛ كونُ التبئيرِ يتناولُ الجانبَ المضمونيَّ الذي لا يخلو منْهُ أيُّ عملٍ سرديٍّ.

١٤-امتلأتْ رواياتُ (ليلى العثمانِ) بصورِ الرجلِ والمرأةِ المتنوعةِ؛ لهذا كشفتِ الدراسةُ بعضًا مِنْ هذه الصورِ، ومِنْ ذلكَ: صورةُ المرأةِ القاسيةِ، وصورةُ المرأةِ الغيورِ، وصورةُ الرجلِ المستسلمِ، وصورةُ الرجلِ المثقفِ المخادعِ.

١٥-سلطتْ (ليلى العثمانُ) ضَوءَ حبرِها على عاداتِ مجتمعِ الكويتِ وتقاليدِه؛ لهذا بيَّنتِ الدراسةُ بعضًا مِنْ هذهِ العاداتِ التي ركَّزتْ عليْها الكاتبةُ كثيرًا في رواياتِها، كعادةِ حرمانِ البنتِ منَ التعليمِ المدرسيِّ، وحرمانِها أيضًا مِنْ حقِّ تقريرِ مصيرِها في الزواجِ.

ثانيًا- التوصياتُ

١-دراسةُ الشخصياتِ في رواياتِ (ليلى العثمانِ) دراسةً مستفيضةً، كدراسةِ الشخصياتِ الرواةِ وغيرِ الرواةِ، والشخصياتِ الثابتةِ والشخصياتِ الناميةِ المتطورةِ، ودراسةِ الجانبِ الفسيولوجيِّ والسيكولوجيِّ في الشخصيةِ، وغيرِ ذلكَ.

٢-دراسةُ رواياتِ (ليلى العثمانِ) دراسةً زمكانيةً، لمَا للمكانِ حضورٌ واضحٌ خاصةً في وصفِهِ، وكذا الزمانِ.

هذا ما جادَتْ بهِ قريحتي، بفضلِ اللهِ ومنِّهِ الذي أسألُهُ أنْ تكونَ هذهِ الدراسةُ في ميزانِ حسناتي، وأنْ ينتفعَ بها دارسو الأدبِ.

وآخرُ دعوانا أنِ الحمدُ للهِ ربِ العالمينَ

المصادرُ والمراجعُ

١-آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة -التحفيز نموذجًا تطبيقيًا-، مراد عبد الرحمن مبروك، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٢م.

٢-أبحاث في النص الروائي العربي، سامي سويدان، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠٠٠م.

٣-الإبداع القصصي عند يوسف إدريس، كسربر ب. م شويك، ترجمة وتقديم: رفعت سلام، دار سعاد الصباح، الكويت، ط١، ١٩٩٣م.

٤-اتجاهات الرواية العربية منذ الحرب العالمية الثانية إلى سنة ١٩٦٧م، شفيع السيد، دار الفكر العربي، مصر، ط٣، ١٩٩٦م.

٥-الأدب المفرد بالتعليقات، محمد بن إسماعيل البخاري (ت٢٥٦هـ)، حققه وقابله على أصوله: سمير بن أمين الزهيري، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، ط١، ١٤١٩هـ-١٩٩٨م.

٦-استراتيجيات القراءة -التأصيل والإجراء النقدي-، بسام قطوس، عالم الكتب، القاهرة، ط٢، ١٤٢٥هـ-٢٠٠٥م.

٧-الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ط٣، د.ت.

٨-أقنعة الراوي -دراسات في الخطاب الروائي العربي-، إبراهيم خليل، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٢م.

٩-بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت- باريس، ط٣، ١٩٨٦. (نسخة الكترونية)

١٠-بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان-، مصر، ط١، ١٩٩٦م.

١١-بناء الخطاب الروائي عند أحمد الزعبي، جهاد المرازيق، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط١، ٢٠٠٥.

١٢-البنية الروائية في رواية الأخدود (مدن الملح) لعبد الرحمن منيف، محمد القواسمة، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط١، ٢٠٠٩.

١٣-بنية السرد في القصص الصوفي -المكونات والوظائف والتقنيات- دراسة-، ناهضة ستار، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣م.

١٤-بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط١، ١٩٨٦م.

١٥-بنية النص السردي -من منظور النقد الأدبي-، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، والدار البيضاء، ط١، ١٩٩١م. (نسخة الكترونية)

١٦-تاريخ الدعوة إلى العامية وآثارها في مصر، نفوسة زكريا سعيد، دار المعارف، الإسكندرية، ط٢، ١٩٨٠.

١٧-التحليل البنيوي للرواية العربية، فوزية الجابري، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١١م-١٤٣٢هـ.

١٨-تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية -دراسة في نقد النقد-، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣م. (نسخة الكترونية)

١٩-تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٧م.

٢٠-تحولات السرد -دراسات في الرواية العربية، إبراهيم السعافين، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ١٩٩٦م.

٢١-تخيل الحكاية - بحث في الأنساق الخطابية لرواية مالك الحزين لإبراهيم أصلان، عبد الفتاح الحجمرى، المجلس الأعلى للثقافة، طُبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ١٩٩٨م.

٢٢-التخييل القصصي: الشعرية المعاصرة، شلوميت ريمون كنعان، ترجمة: لحسَن أحمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٥م.

٢٣- تداخل الأنواع في القصة المصرية ١٩٦٠-١٩٩٠، خيري دومة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.

٢٤-التشكيل السردي -المصطلح والإجراء-، محمد صابر عبيد، دار نينوى، دمشق، سورية، ٢٠١١م-١٤١٣هـ.

٢٥-تطور التقنيات السردية في الرواية المصرية، عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٤٢٩هـ-٢٠٠٨م.

٢٦-تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ط٣، ٢٠١٠م.

٢٧-التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، عبد الحميد المحادين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ودار الفارس للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط١، ١٩٩٩م.

٢٨-الثابت والمتحول بحث في الاتباع والإبداع عند العرب (٣-صدمة)، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩م.

٢٩-ثنائيات إدوار الخراط النصية -دراسة في السردية وتحولات المعنى-، أحمد خريس، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط١، ١٩٩٨م.

٣٠-ثنائيات في السرد -دراسات في المبنى الحكائي العربي، محمد علي الشوابكة، إصدارات مادبا مدينة الثقافة الأردنية، الناشر وزارة الثقافة، عمان، ٢٠١٢م.

٣١-الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله ﷺ وسننه وأيامه= صحيح البخاري، محمد بن إسماعيل البخاري (ت٢٥٦هـ)، المحقق: محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، ط١، ١٤٢٢هـ.

٣٢-جماليات الرواية الليبية -من سرديات الخطاب إلى سرديات الحكاية، عبد الحكيم المالكي، منشورات جامعة ٧أكتوبر، ليبيا، ط١، ٢٠٠٨م.

٣٣-جماليات السرد وبلاغة المعنى -قراءات وشهادات في عالم ليلى العثمان القصصي والروائي، إعداد وتحرير: نذير جعفر، مطابع الملك، الكويت، ط١، ٢٠٠٤م.

٣٤-جماليات القصة القصيرة -دراسات نصية-، حسين علي محمد، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م.

٣٥-جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية لعبة النسيان، أحمد فرشوخ، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط١، ١٤١٧هـ-١٩٩٦م.

٣٦-الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية، علي محمد المومني، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ٢٠٠٩م.

٣٧-حوار مع الرواية المعاصرة في مصر وسورية، حلمي محمد القاعود، إشبيلية للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق- سورية، ط١، ١٩٩٧م.

٣٨-خطاب الحكاية -بحث في المنهج-، جيرار جينيت (جونيط)، ترجمة: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلى، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط٢، ١٩٩٧م. (نسخة الكترونية)

٣٩-خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، رزان محمود إبراهيم، دار الشروق والتوزيع، عمان- الأردن، ط١، ٢٠٠٣م.

٤٠-دائرة الإبداع – مقدمة في أصول النقد-، شكري محمد عياد، دار إلياس العصرية، القاهرة، د.ت.

٤١-دراسات في الرواية والقصة القصيرة، إبراهيم الفيومي، منشورات وزارة الثقافة، عمان- الأردن، ط١، ١٩٩٧م.

٤٢-دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت.

٤٣-دكتور يوسف عز الدين عيسى -عبقرية الفكر الروائي-، إيمان عبد الفتاح، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ١٩٩٨م.

٤٤-دليل الناقد الأدبي -إضاءة لأكثر من ٥٠ تيارًا ومصطلحًا نقديًا معاصرًا-، ميجان الرويلي وسعد البازعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٠م.

٤٥-الراوي والنص القصصي، عبد الرحيم الكردي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط٢، ١٤١٧هـ-١٩٩٦م.

٤٦-الرواية الجديدة -بحوث ودراسات تطبيقية-، نادر أحمد عبد الخالق، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩م.

٤٧-رواية خذها لا أريدها، ليلى العثمان، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط٢، ٢٠١١م.

٤٨-رواية صمت الفراشات، ليلى العثمان، دار الآداب، بيروت- لبنان، ٢٠٠٨م.

٤٩-رواية العُصْعُص، ليلى العثمان، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سورية، ط١، ٢٠٠٢م.

٥٠-رواية المرأة والقطة، ليلى العثمان، منشورات الاختلاف، الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط١، ١٤٣١هـ-٢٠١٠م.

٥١-رواية وسْمية تخرج من البحر، ليلى العثمان، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠١٢.

٥٢-الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، سعيد يقطين، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م.

٥٣-الرواية وصنعة كتابة الرواية، ادوارد ابلشن، ترجمة وإعداد: سامي محمد، منشورات دار الجاحظ للنشر، الجمهورية العراقية، ١٩٨١م. (نسخة الكترونية)

٥٤-زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية -دراسة نقدية-، فريدة إبراهيم بن موسى، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط١، ١٤٣٣هـ-٢٠١٢م.

٥٥-الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة، محمد أيوب، دار سندباد للنشر والتوزيع، مصر، ط١، ٢٠٠١م.

٥٦-السرد الروائي وتجربة المعنى، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠٠٨م.

٥٧-السرد العربي -مفاهيم وتجليات-، سعيد يقطين، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة- الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان، ط١، ١٤٣٣هـ-٢٠١٢م.

٥٨-السرد في التراث العربي -كتابات أبي حيان التوحيدي نموذجًا-، إبراهيم عبد العزيز زيد، تقديم: أحمد يوسف علي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط١، ١٤٢٩هـ-٢٠٠٩م.

٥٩-السرد المؤطر في رواية النهايات لعبد الرحمن منيف -البنية والدلالة-، محمد علي الشوابكة، منشورات أمانة عمان الكبرى، ٢٠٠٦م.

٦٠-السرديات والتحليل السردي -الشكل والدلالة-، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠١٢م.

٦١-السيمياء العامة وسيمياء الأدب من أجل تصور شامل، عبد الواحد المرابط، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان، ط١، ١٤٣١هـ-٢٠١٠م.

٦٢-الشخصية الروائية بين علي أحمد باكثير ونجيب الكيلاني -دراسة موضوعية وفنية-، نادر عبد الخالق، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩م.

٦٣-الشعرية، تزفيطان طودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط٢، ١٩٩٠م. (نسخة الكترونية)

٦٤-شعرية الخطاب السردي -دراسة-، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،٢٠٠٥م.

٦٥-شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، أحمد جبر شعث، مكتبة القادسية، فلسطين، ط١، ٢٠٠٥.

٦٦-الصحاح: تاج اللغة وصِحاح العربية، إسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطَّار، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط٢، ١٣٩٩هـ-١٩٧٩م.

٦٧-صحيح الأدب المفرد للإمام البخاري، بقلم محمد ناصر الدين الألباني، مكتبة الدليل، السعودية، ط٤، ١٤١٤هـ-١٩٩٧م.

٦٨-عالم الرواية، رولان بورنوف، وريال اونيليه، ترجمة: نهاد التكرلي، مراجعة: فؤاد التكرلي ومحسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- العراق، ط١، ١٩٩١م.

٦٩-علامات على طريق الرواية في الأردن، نزيه أبو نضال، دار أزمنة، عمان- الأردن، ط١، ١٩٩٦م.

٧٠-العلامة والرواية -دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف، فيصل غازي النعيمي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط١، ٢٠٠٩-٢٠١٠.

٧١-علم السرد -مدخل إلى نظرية السرد-، يان مانفريد، ترجمة: أماني أبو رحمة، دار نينوى، د.ت.

٧٢-علم اللسانيات الحديثة -نظم التحكم وقواعد البيانات-، عبد القادر عبد الجليل، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط١، ٢٠٠٢م-١٤٢٢هـ.

٧٣-علم اللغة العام، فرديناند دي سوسور، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، مراجعة النص العربي: مالك يوسف المطلبي، دار آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥م.

٧٤-العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي (١٠٠-١٥٧هـ)، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط١، ١٤٠٨هـ-١٩٨٨م.

٧٥-غواية السرد -قراءات في الرواية العربية من اللص والكلاب لنجيب محفوظ إلى بنات الرياض لرجاء الصانع، صابر الحباشة، دار نينوى، دمشق- سورية، ١٤٣٠هـ-٢٠١٠م.

٧٦-فائدة الشعر وفائدة النقد، ت. س. إليوت، ترجمة وتقديم: يوسف نور عوض، مراجعة: جعفر هادي حسن، دار القلم، بيروت- لبنان، ط١، ١٤٠١هـ-١٩٨٢م.

٧٧-الفن الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا -دراسة-، علي عودة، المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي، رام الله، فلسطين، ٢٠٠٣م.

٧٨-فن الروايةِ بين خصوصيةِ الحكايةِ وتميزِ الخطابِ، يمنى العيد، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٨م.

٧٩-فن الشعر، أرسطوطاليس، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت- لبنان، د.ت.

٨٠-فن القصة، محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت- لبنان، ط٧، ١٩٧٩م.

٨١-فن القصة عند محمد سعيد العريان، زينب محمد صبري بيره جكلى، مكتبة دار العلوم، الشارقة، مكتبة البلد الأمين، الأزهر، طبعت بمطابع الفاروق الحديثة للطباعة والنشر، القاهرة، ط١، ١٤٢٢هـ-٢٠٠١م.

٨٢-فن القصة -وجهة نظر وتجربة-، عديّ مدانات، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط١، ٢٠١٠.

٨٣-في الخطاب السردي (نظرية قريماس)، محمد الناصر العجيمي، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٩١م. (نسخة الكترونية)

٨٤-في السرد الروائي، عادل ضرغام، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط١، ١٤٣١هـ-٢٠١٠م.

٨٥-في الشعر، أرسطوطاليس، نقْلُ: أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية: شكري محمد عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م.

٨٦-في نظرية الرواية -بحث في تقنيات السرد-، عبد الملك مرتاض، مطابع الرسالة، الكويت، ١٤١٩هـ-١٩٩٨م.

٨٧-في النقد العام، عبد العاطي كيوان، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٤٣١هـ-٢٠١٠م.

٨٨-في النقد المسرحي، محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيرت، ١٩٧٥م.

٨٩-قاموس السرديات، جيرالد برنس، ترجمة/ السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م. (نسخة الكترونية)

٩٠-القاموس المحيط، الفيروز آبادي، تحقيق: عبد الخالق السيد عبد الخالق، مكتبة الإيمان، المنصورة- ط١، ١٤٣٠هـ-٢٠٠٩م.

٩١-قراءات نصية في روايات أردنية، طراد الكبيسي، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان- الأردن، ٢٠٠٠م.

٩٢-قراءات نقدية في القصة المعاصرة، ثناء أنس الوجود، دار قباء، القاهرة، ٢٠٠٠م.

٩٣-القصة القصيرة عند عبد الإله عبد القادر، سليمان سالم الفرعين، مراجعة: عبد الله بنصر العلوي، منشورات المركز الأكاديمي للثقافة والدراسات المغاربية والشرق أوسطية والخليجية، فاس- المغرب، ٢٠٠٥م.

٩٤-القصة القصيرة في فلسطين والأردن -منذ نشأتِها حتى جيل الأفق الجديد، محمد عبيد الله، وزارة الثقافة، عمان- الأردن، ٢٠٠١م.

٩٥-قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط١، ١٩٨٨م. (نسخة الكترونية)

٩٦-الكاتب والمنفى: هموم وآفاق الرواية العربية، عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٤م.

٩٧-الكتابة بأوجاع الحاضر -دراسات نصية في الرواية الأردنية-، نبيل حداد، أمانة عمان الكبرى، عمان، ط١، ١٤٢٤هـ-٢٠٠٣م.

٩٨-الكتابة في درجة الصفر، رولان بارت، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط١، ٢٠٠٢م. (نسخة الكترونية)

٩٩-الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، محمد مندور، دار نهضة مصر، د.ت.

١٠٠-الكلام والخبر -مقدمة للسرد العربي-، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط١، ١٩٩٧م.

١٠١-لسان العرب، ابن منظور (ت٧١١هـ)، دار صادر، بيروت- لبنان، المجلد الثامن، ط١، ٢٠٠٠م.

١٠٢-لقاء الرواية المصرية المغربية -قراءات- (صخب البحيرة وشعريتها لمحمد البسطامي)، نجيب العوفي، الإشراف الفني والغلاف: محمود القاضي، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨م.

١٠٣-المتخيل السردي -مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠.

١٠٤-المدخل إلى علم الأدب، مجموعة من الكتاب الروس، ترجمة: أحمد علي الهمداني، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان- الأردن، ط١،١٤٢٦هـ- ٢٠٠٥م.

١٠٥-مذاهب الأدب في أوروبا -دراسة تطبيقية مقارنة- الكلاسيكية، عبد الحكيم حسان، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٧٩.

١٠٦-مرايا السرد، ربيع عبد العزيز، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠١٠.

١٠٧-المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عبد العزيز حمودة، مطابع الرسالة، الكويت، ١٩٩٨م.

١٠٨-المسبار في النقد الأدبي -دراسة في نقد النقد للأدب القديم وللتناص، حسين جمعة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣م. (نسخة الكترونية)

١٠٩-المسكوت عنه في السرد المحاصر -دراسة نقدية في النثر العربي القديم-، محمد سيد علي عبد العال، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٤٣٣هـ-٢٠١٢م.

١١٠-مسند الإمام أحمد ابن حنبل، أبو عبد الله أحمد بن محمد بن حنبل (ت٢٤١)، المحقق: شعيب الأرناؤوط، وعادل مرشد، وآخرون، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٤١٧هـ-١٩٩٧م.

١١١-المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، أحمد رحيم كريم الخفاجي، مؤسسة دار الصادق الثقافية، العراق، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط١، ١٤٣٣هـ-٢٠١٢م.

١١٢-معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، إشراف: محمد القاضي، دار محمد علي للنشر، تونس، ودار الفارابي، لبنان، ومؤسسة الانتشار العربين، لبنان، ودار تالة، الجزائر، ودار العين، مصر، ودار الملتقى، المغرب، ط١، ٢٠١٠م.

١١٣-معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.

١١٤-معجم المقاييس في اللغة، أحمد بن فارس (ت٣٩٥هـ)، تحقيق: شهاب الدين أبو عمرو، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط١، ١٤١٥هـ-١٩٩٤م.

١١٥-مفاهيم سردية، تزفيطان تودوروف، ترجمة: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، ط١، ٢٠٠٥م. (نسخة الكترونية)

١١٦-مفاهيم الشعرية -دراسة مقاربة في الأصول والمنهج والمفاهيم-، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ١٩٩٤م.

١١٧-مكونات السرد في الرواية الفلسطينية -دراسة-، يوسف حطيني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م.

١١٨-مكونات السرد في النص القصصي الجزائري، عبد القادر بن سالم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.

١١٩-موسوعة اللهجة الكويتية، جمع وشرح وبحث: خالد عبد القادر عبد العزيز الرشيد، مراجعة وضبط وتصويب: الدكتور/ خالد عبد الكريم جمعة، دار ناشري للنشر الالكتروني، ط٣، ٢٠١٢م. (نسخة الكترونية)

١٢٠-ميخائيل نعيمة: منهجه في النقد واتجاهه في الأدب، شفيع السيد، عالم الكتب، ١٩٧٢.

١٢١-نجيب محفوظ: الرؤية والأداة، عبد المحسن طه بدر، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٨٤م. (نسخة الكترونية)

١٢٢-نحو دراسة تأصيلية للرواية الفلسطينية المعاصرة، صالح أبو إصبع، منشورات مركز أوغاريت للنشر والترجمة، ط١، ٢٠٠٠م.

١٢٣-النص الروائي: تقنيات ومناهج، برنار فاليط، ترجمة: رشيد بنحدّو، المجلس الأعلى للثقافة، طُبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ١٩٩٩م.

١٢٤-نظريات السرد الحديثة، والاس مارتن، ترجمة: حياة جاسم محمد، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، ١٩٩٨م.

١٢٥-نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ديفيد بشبندر، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦م.

١٢٦-النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨م.

١٢٧-نظرية الرواية -دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة-، السيد إبراهيم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨م.

١٢٨-نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، جيرار جينيت (جونيط) وآخرون، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط١، ١٩٨٩. (نسخة الكترونية)

١٢٩-النقد الأدبي، كارلوني، وفيللو، ترجمة: كيتي سالم، مراجعة: جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت- باريس، ط٢، ١٩٨٤م. (نسخة الكترونية)

١٣٠-النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ١٩٧٩.

١٣١-النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا -نصوص، جماليات، تطلعات-، فؤاد أبو منصور، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٨٥.

١٣٢-نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، أحمد الهواري، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ١٤٢٤هـ- ٢٠٠٣م.

١٣٣-هسهسة اللغة، رولان بارت، ترجمة: منذر عياش، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٩٩م.

١٣٤-الوجيز في دراسة القصص، لين اولتبنيرند، وليزلي لويس، ترجمة: عبد الجبار المطلبي، منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد- الجمهورية العراقية، ١٩٨٢م. (نسخة الكترونية)

المجلات:

١٣٥-لقاء الكاتبة الكويتية ليلى العثمان للمجلة العربية، بعنوان: (الإعلام العربي مقصر جدًا تجاه الثقافة)، (حوار: فضيلة الفاروق)، المجلة العربية(٢٠٠٦م)، مجلة ثقافية اجتماعية جامعية، العدد٣٥١.

المواقع الالكترونية:

١٣٦-الموسوعة العالمية للشعر والنثر، ليلى عبد الله العثمان، نبذة حول الأديب، متاح:
http://www.adab.com/literature/modules.php?name=Sh3er&doWhat=ssd&shid=1263

١٣٧-الاقتصادية، الكويتية ليلى العثمان تقدم سيرتها الذاتية خلال أمسية في رام الله، الثلاثاء ١٨ ربيع الثاني ١٤٣٥هـ، الموافق ١٨ فبراير ٢٠١٤، العدد: ٧٤٣٥، متاح:
http://www.aleqt.com/2014/02/18/article_826537.html

فِهرست الموضوعات

الموضوع	رقم الصفحة
الإهداء	ب
شكر وعرفان	ت
ملخص البحث باللغة العربية	ج
Abstract	ح
مقدمة	خ
تمهيد	١
أولًا– ليلى العثمان: السيرة الذاتية	٢
١–المولد والنشأة	٢
٢–التعليم	٢
٣–حياتها العائلية	٢
٤–حياتها الأدبية والعملية	٣
٥–الجوائز والعضويات	٤
٦–من أعمالها الأدبية	٥
ثانيًا– ملخص الروايات	٧
١–ملخص رواية المرأة والقِطة	٧
٢–ملخص رواية وسْمية تخرج من البحر	٨
٣–ملخص رواية صمت الفراشات	١٠
٤–ملخص رواية العُصْعُص	١١
ملخص رواية خذها لا أريدها	١٣
الفصل الأول– شعرية السرد: النشأة والمفاهيم	١٥
المبحث الأول– مفهوم شعرية السرد	١٦
المطلب الأول– مفهوم الشعرية	١٦
الفرع الأول– مفهوم الشعرية لغة	١٦
الفرع الثاني– مفهوم الشعرية اصطلاحًا	١٧
الغصن الأول– مفهوم الشعرية وارتباطها بمفهوم الشعر	١٧
الغصن الثاني– مفهوم الشعرية اصطلاحًا	١٩

المطلب الثاني– مفهوم شعرية السرد	٢٢
الفرع الأول– مفهوم السرد وأنواعه	٢٢
الغصن الأول– مفهوم السرد لغة	٢٢
الغصن الثاني– مفهوم السرد اصطلاحًا	٢٣
الغصن الثالث– أنواع السرد	٢٣
الفرع الثاني– مفهوم شعرية السرد	٢٤
المبحث الثاني– نشأة شعرية السرد واتجاهاتها	٢٧
المطلب الأول– الجذور التأسيسية لشعرية السرد	٢٧
الفرع الأول– علمية النقد	٢٧
الفرع الثاني– الجذور التأسيسية لشعرية السرد (السرديات)	٢٨
الغصن الأول– بويطيقا أرسطو والسرديات	٢٨
الغصن الثاني– اللسانيات والسرديات	٣٠
الغصن الثالث– الشكلية الروسية والسرديات	٣١
المطلب الثاني– بدايات شعرية السرد (السرديات)	٣٣
المطلب الثالث– اتجاهات شعرية السرد	٣٥
الفرع الأول– مستويات المحكي السردي	٣٥
الفرع الثاني– اتجاهات شعرية السرد	٣٦
الفصل الثاني– شعرية السارد	٤٠
المبحث الأول– تعريف السارد ووظائفه	٤١
المطلب الأول– توطئة: الراوي/السارد	٤١
المطلب الثاني– تعريف مصطلح الراوي/السارد	٤٤
الفرع الأول– تعددية أسماء المصطلح	٤٤
الفرع الثاني– تعريف الراوي/السارد (narrator–narrateur)	٤٧
المطلب الثالث– وظائف الراوي/السارد	٥٣
المبحث الثاني– الإدراك الداخلي للسرد (الأبعاد النفسية)	٥٦
المطلب الأول– الراوي العليم (الراوي> الشخصية)	٥٦
المطلب الثاني– الراوي مع (الراوي= الشخصية)	٧٣
المبحث الثالث– ضمائر السرد	٧٩
المطلب الأول– ضمير الغائب (هو)	٧٩

المطلب الثاني– ضمير المتكلم (أنا)	٨٥
المطلب الثالث– ضمير المخاطب (أنتِ)	٩٤
الفصل الثالث– شعرية اللغة	١٠٠
المبحث الأول– قيمة اللغة في النسيج الروائي	١٠١
المبحث الثاني– شعرية لغة الوصف	١٠٥
• لغة الوصف بين الفصحى والعامية	١٠٥
• لغة الوصف التقريرية	١٠٦
• شعرية لغة الوصف	١٠٨
المبحث الثالث– شعرية لغة السرد	١١٤
• لغة السرد التسجيلية	١١٤
• شعرية لغة السرد	١١٥
• شعرية الجمل القصيرة في السرد	١٢١
• شعرية الوقف والحذف	١٢٢
• شعرية الوقف في السرد	١٢٢
• شعرية الحذف في السرد	١٢٣
• شعرية التقطيع في السرد	١٢٤
• شعرية التكرار في السرد	١٢٥
• شعرية الموروث الديني والموروث الشعبي	١٢٧
• شعرية الموروث الديني في السرد	١٢٧
• شعرية الموروث الشعبي في السرد	١٢٨
• لغة السرد الفصحى	١٣١
• الألفاظ العامية والأجنبية	١٣١
• الألفاظ العامية في السرد	١٣١
• الألفاظ الأجنبية في السرد	١٣٣
• الأخطاء الصرفية والتعبيرية	١٣٣
المبحث الرابع– شعرية لغة الحوار	١٣٥
• جدلية الفصحى والعامية	١٣٥
• توظيف العامية والفصحى في الحوار	١٣٩
• توظيف اللهجات المحلية في الحوار	١٤٤

• إنطاق الشخصيات حسب مستواهم الفكري والثقافي في الحوار	١٤٩
• سهولة لغة الحوار ووضوحها	١٥٤
• شعرية الحذف في الحوار	١٥٧
• شعرية التقطيع في الحوار	١٥٩
• شعرية التكرار في الحوار	١٦٠
• شعرية الموروث الشعبي والموروث الديني	١٦١
• شعرية الموروث الشعبي في الحوار	١٦١
• شعرية الموروث الديني في الحوار	١٦٢
الفصل الرابع– شعرية الصيغة والتبئير	١٦٤
المبحث الأول– شعرية الصيغ السردية	١٦٥
المطلب الأول– مفهوم الصيغة السردية	١٦٥
المطلب الثاني– أنواع الصيغ السردية	١٦٦
الفرع الأول– صيغة الخطاب المعروض	١٦٦
الغصن الأول– صيغة الخطاب المعروض المباشر (الحر)	١٦٦
الغصن الثاني– صيغة الخطاب المعروض غير المباشر	١٦٩
الغصن الثالث– صيغة الخطاب المعروض الذاتي	١٧٤
الفرع الثاني– صيغة الخطاب المنقول	١٧٧
الغصن الأول– صيغة الخطاب المنقول المباشر	١٧٧
الغصن الثاني– صيغة الخطاب المنقول غير المباشر	١٨١
الفرع الثالث– صيغة الخطاب المسرود	١٨٤
الغصن الأول– صيغة الخطاب المسرود (الموضوعي)	١٨٤
الغصن الثاني– صيغة الخطاب المسرود الذاتي	١٨٧
المبحث الثاني– شعرية التبئير	١٩١
المطلب الأول– مدخل نظري	١٩١
الفرع الأول– تعريف التبئير	١٩١
الفرع الثاني– أنواع التبئير ومستوياته	١٩٣
الغصن الأول– أنواع التبئير	١٩٣
الغصن الثاني– مستويات التبئير	١٩٥
المطلب الثاني– الثيمات المضمونية في روايات ليلى العثمان	١٩٧

الفرع الأول– صورة الرجل	١٩٧
الغصن الأول– صورة الرجل الضعيف المستسلم	١٩٧
الغصن الثاني– صورة الطفل– الرجل العاشق المحروم	٢٠٠
الغصن الثالث– صورة الرجل المثقف المخادع	٢٠٢
الفرع الثاني– صورة المرأة	٢٠٦
الغصن الأول– صورة المرأة القاسية	٢٠٦
الغصن الثاني– صورة المرأة الغيور	٢٠٨
الغصن الثالث– صورة المرأة المكافحة العفيفة	٢١٠
الفرع الثالث– صورة المجتمع	٢١٤
الغصن الأول– الزواج والحب	٢١٤
الغصن الثاني– الحرمان من التعليم المدرسي	٢٢٢
الخاتمة	٢٢٧
أولًا– النتائج	٢٢٧
ثانيًا– التوصيات	٢٢٩
المصادر والمراجع	٢٣٠
فهرست الموضوعات	٢٤١