تقنيات السرد في رواية (عتبات البهجة)

لإبراهيم عبد المجيد

د/ سحر حسين شريف

مدرس الأدب الحديث بقسم اللغة العربية

كلية الآداب – جامعة الإسكندرية

الرواية فنّ نثريّ، تخييليّ، طويل نسبياً[1] – بالقياس إلي فن القصة القصيرة مثلاً، لذا فهو فنّ يعكس عالماً من الأحداث والعلاقات الواسعة والمغامرات المثيرة. وفي الرواية تمكن ثقافات إنسانية وأدبية مختلفة، فهي تسمح باستيعاب جميع الأجناس التعبيرية في كيانها (قصص، قصائد، نصوص بلاغية، نصوص تاريخية ودينية وعلمية).

فإن أي جنس تعبيري يمكنه أن يدخل إلي بنية الرواية. وليس من السهل العثور على جنس تعبيري واحد لم يسبق له... أن ألحقه كاتب أو آخر بالرواية[2].

ويختلف مفهوم الرواية تبعاً للمناهج النقدية التي تبحث فيها: التاريخي أو الرومانسي أو الواقعي أو الفلسفي أو الرمزي أو النفسي. فهذه المناهج يقارب نقادها العمل الروائي انطلاقاً من مرجعياتهم الخارجية المسبقة، ويوظفونها لفهم النصّ وتحليله.

أما المنهج البنيوي، فيعني بالنصّ من الداخل، ويري أنّ "الفن الروائي شيء قائم بذاته، عالم مستقل بنفسه وليس وسيلة إلي أغراض أخرى مهما كانت أهميتها... فهو عالم يخلق قوانينه من داخله ولا يستمدها من قوالب مسبقة ولا من حقائق ثابتة في المجتمع..." [3].

لقد عزل البنيويون النص الروائي عن المؤثرات الخارجية، وانطلقوا من العناصر الداخلية لبنية النصّ، حتى ليمكن القول إنهم وضعوا النص تحت "المجهر البنيوي" كما أطلق عليه د. عبد الملك مرتاض. وهكذا اعتبروا أنّ النص وحده هو الجدير بالدراسة.

<u>مفهوم السرد:</u>

عّرفه ابن منظور قائلاً: "سرد الحديث ونحوه يسرده سرداً إذا تابعه. وفلان يسرد الحديث سرداً إذا كان جيّد السياق له. وفي صفة كلامه صلي الله عليه وسلم: لم يكن يسرد الحديث سرداً أي يتابعه ويستعجل فيه"[4].

و(السرديات) Narratologie هو "المصطلح الذي اقترحه توردوف سنة 1969م لتسمية علم لم يوجد وقتها وهو (علم الحكي) La Science du Récit ويمثل هذا العلم فرعاً من فروع الشعرية عند بعض النقاد، بيد أن الدراسات السردية الحديثة التي يُجمع الباحثون على أن فلاديمير بروب هو أول من دشنها بعمله الرائد (مورفولوجية الحكاية) سنة 1928م قد سبقت ميلاد علمها بأكثر من 40 سنة كاملة، فقد كانت المسافة الزمنية

---

[1] د. على نجيب إبراهيم: (جماليات الرواية، دراسة في الرواية الواقعية السورية المعاصرة، ص 36، 1994، دار الينابيع، دمشق).

[2] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ط1. القاهرة. ص 88.

[3] كرومي حسن، حول بعض المفاهيم في الرواية الجديدة، مجلة تجليات الحداثة، عدد خاص عن الرواية الجديدة بين التجريب والمقاربة، عدد 3، يونيو 1994.

[4] ابن منظور، لسان العرب، مج 3، مادة سَرَدَ ص 211.

الشاسعة (1928 – 1969) وما تلاها مسرحاً لكثير من البحوث السردية المتمايزة في الرؤي والمناهج والمصطلحات آلت إلي شيوع مصطلح آخر هو (السردية Narratvité) الذي يفوق المصطلح السابق من الوجهة التداولية بشهادة جيرار جييت!

وإذا كان (علم السرد) هو دراسة السرد أي البني السردية فإنها (السردية) ترد في قاموس جريماس بهذا التعريف الفضفاض:

"خاصية معطاة، تشخص نمطاً خطابياً معينا، ومنها يمكننا تمييز الخطابات السردية من غير السردية".

أما السرديات البنيوية Narratologie Structuraliste فهي "تحليل مكونات الحكي وآلياته، هذا الحكي الذي يمثل حكاية منقولة بفعل سردي وهي تُعني بالحكي بوصفه صيغة للعرض الفعلي للحكاية، إنها تجيب عن هذا السؤال: مَنْ؟ وماذا يحكي؟ وكيف؟"[1].

والسرد هو الحكي أو نسج الحكاية أو "كل ما يتعلق بالقصّ"[2].

وهو "الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص.. ليقدم بها الحدث إلي المتلقي"[3].

وعند ناقد آخر هو "الكيفية أو الطريقة التي تروى بها الرواية عن طريق المكونات السردية الراوي – المروي (الرواية) – المروي له"[4].

أما الحكي فهو تجلٍ خطابي "سواء كان هذا الخطاب يوظف اللغة أو غيرها ويمثل هذا التجلي الخطابي من توالي أحداث مترابطة تحكمها علاقات متداخلة بين مختلف مكوناتها وعناصرها"[5].

والسرد عند الناقد ترجمة لمصطلح narration بالإنجليزية وهو خاص بالرواية لأنه يتعلق بتقديم الحكاية عن طريق اللغة وهو أخص من الحكي لأنه مجرد صياغة لغوية بينما الحكي صناعة للحكاية بكل مستوياتها.

ثم يولد الناقد مصطلحاً آخر هو العرض representation، ويعني به أن تقدم الشخصيات أنفسها عن طريق المشاهد الحوارية.

ويري ناقد آخر أن (السرد) هو (الخطاب)، والخطاب وسيلته السرد والعرض "فالكاتب قد يجعل أحداث الرواية وأوصاف الناس فيها وهيئاتهم وأفكارهم وأحاديثهم موصوفة من خلال لغة سارد أو أكثر، أو حسب رؤيته، أو من خلال عقلية راو.. وقد يكون هذا الرواي هو نفسه السارد وقد لا يكون.. السرد إذن خطاب يرتبط بسارد، وأما العرض فهو خطاب لا يرتبط به[6].

وعند الناقد أن "الرواية بوصفها عملاً نثرياً أدبياً يعبر عن تجربة عن طريق عالم خيالي متفاعل، تتسع لمفاهيم هذه المصطلحات، بل تستوعبها جميعاً في وقت واحد دون أن يكون هناك تداخل أو تكرار أو تناقض"[7].

---

[1] د. يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الدار العربية للعلوم – الجزائر، ط1، 2008م، ص 279، 280.

[2] عبد الله إبراهيم: البناء الفني في رواية الحرب العربية في العراق، ص 176.

[3] د. عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد. ص 84.

[4] د. حميد الحميداني: بنية النص السردي ص 45.

[5] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي ص 46، المركز الثقافي بيروت – الدار البيضاء، 1989.

[6] عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة – الرجل الذي فقد ظله نموذجاً، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 1، 2006، ص 106.

[7] المرجع السابق: ص 107.

مكونات السرد:

1- الرواي: وسيلة تقنية يستخدمها المؤلف ليحكي بها الحكاية، ويتستر المؤلف خلف قناع الراوي ليعبر من خلاله عن مواقفه ورؤيته الفنية[1]. ولذا وجب التفريق بين (المؤلف) و (راوي الحكاية) حيث إن الأول شخصية حقيقة تخلق عالماً خياليّاً يلعب فيه الراوي دوراً محورياً في قصّ القصّة.

2- المروي: وهو المتن الحكائي أو الرواية نفسها.

3- المروي لـه: قد يكون اسماً كالراوي أي شخصية متخيلة، وقد يكون المجتمع أو الجمهور المستقبل للعمل الفني[2].

الراوي:

تميّز النظريات الحديثة بين الراوي والكاتب كما قلنا، فالراوي هو وسيلة أو أداة تقنية يستخدمها الكاتب ليكشف بها عالم قصته، وعادة – في القصة المعاصرة – يختبيء الكاتب خلف الراوي. ويسمح مفهوم (الراوي الشاهد) في السرد الروائي بنقل العلاقة من الكاتب إلي القاريء، لتصبح من الراوي (الشاهد والناقل الأمين) إلي المتلقي.

ترى د. يمنى العيد أن مسؤولية الكتابة تسقط عن الكاتب، حيث تنتقل من نظرية الالتزام في الأدب إلي نظرية الأدب اللامسؤول... "الكتابة في حداثتها تنتقل إلي موقع اللامسؤولية. أو كأن مسؤوليتها تتحدد في مفهوم آخر هو الشهادة، شهادة الكتابة على زمنها، على واقعها الثقافي.. تراجع أثر الكاتب وضمرت فاعلية الكتابة والتراجع... قائم في إطار الشعور بهيمنة السلطة السياسية، وقوة حضورها.. أو قدرتها على الإمساك بالثقافي"[3].

وتختلف الباحثة مع الناقدة في مسألة سقوط مسؤولية الكتابة عن المؤلف لأنه بمجرد وضع اسمه على غلاف العمل الأدبي، نُسبَ إليه، ولا يمكننا تنحية المؤلف بعيداً عن عمله حتى لو اصطنع أسلوباً سردياً محايداً واستخدم تقنية (الراوي الشاهد)، فالمؤلف هو المحرّك الخفيّ للحكاية وهو مبدع شخصياتها بالأفكار التي تدور في رءوسهم والتي يعبرون عنها وفي نهاية العمل لا بُدّ ن يقول شيئاً ما، وهذا القول منسوب إليه بطبيعة الحال.

وذلك انطلاقاً من "وظيفة الرواية الكامنة" في إنتاج المجال الثقافي الذي أنتجها على أساس أن الرواية وحدة رئيسية للخيال الاجتماعي، وأنها بالتالي جزء من الواقع الاجتماعي الثقافي الذي تنخرطُ فيه أيدلوجياً دون أن تكون هي الواقع"[4].

قسم النقاد الرواة في العمل السردي تقسيمات عديدة، حسب الوظائف التي يؤديها في النصّ "لأن هذه الوظائف هي نفسها العلامات التي تحدّد نموذج الراوي وتضبط موقعه، وتصنع قوامه العقلي والجسدي والوجداني، وتتحكم في طريقة إدراكه للعالم المحيط به وفي طريقة كلامه وتعبيره عن هذا العالم"[5].

فللراوي وظائف عديدة: وظيفة الحكي والتفسير، ووظيفة التعبير، والوظيفة الأيدلوجية.

---

[1] د. عبد الله إبراهيم: السردية العربية، ص 12.
[2] المرجع نفسه: ص 12.
[3] د. يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط 2، 1999، ص 89.
[4] رفيق رضا صيداوي: الرواية العربية بين الواقع والتخييل، دار الفارابي، بيروت، ط 1، 2008م، ص 8.
[5] د. عبد الرحيم الكردي: الراوي والنصّ القصصي، دار النشر للجامعات، مصر، ط 2، 1996، ص 77.

وللناقد عبد الرحيم الكردي[1] دراسة وافية حول (الراوي والفنّ القصصي)، أَجْمَلَ فيها ملاحظات النقاد عن التقسيمات العديدة للرواة وحصرها فيما يلي:

1- <u>الراوي بين الظهور والخفاء:</u>

وقسمها إلي الراوي الظاهر الذي تطغي صورته على كل العالم القصصي الذي يرويه والراوي غير الظاهر، حيث يختفي في النص القصصي وتبقي فقط العلامات الدالة على موقعه ورؤيته فهو مستتر يشبه الكاميرا الخفية التي ترصد الأحداث، وأسلوب العرض هنا يعتمد على الحوار.

2- <u>الراوي الثقة، والراوي غير الموثوق فيه:</u>

إذا تطابقت رؤية الراوي مع رؤية المؤلف ورؤية القاريء، عُدَّ الراوي ثقة وإذا لم تتطابق معهما عُدَّ غير ثقة.. وكل هذا ليس إلا شكلاً فنياً يصطبغه القاص بوصفه أداة تقنية وليس بوصفه ذاتاً واقعية، والأمر يعتمد على موقع اقتراب رؤية الراوي من الأحداث ورؤية المؤلف الضمني والقاريء الضمني، فكلما اقترب منهما زادت رؤيته، وكلما ابتعد عنهما قلت رؤيته وازدادت انحرافاً وأصبحت عُرضة للشك فيها.

والمؤلف الضمني عبارة عن "موقع داخل القصة أو صورة حقيقية أو تخييلية للمؤلف الحقيقي وهو المسئول عن المنطق الخاص بالعالم الفني المسرود والقوانين التي تحكمه". ص 95.

3- <u>الراوي العليم:</u>

وهو الذي يتخذ لنفسه موقعاً سامياً يعلو فوق إدارك الشخصيات يتكلم باسمها، ويعرف كل شيء، وهو العنصر المسيطر على معظم القصص التقليدية في العالم العربي، ولعله أثر من آثار شفوية الرواية في الأدب الشعبي.

ويقسمه الناقد إلي نوعين: الراوي العليم المنقح الذي لا يكتفي بنقل الحدث كما هو ولكن يتدخل تدخلاً مباشراً في أسلوب تقريري يحمل الموعظة أو النقل المتحيّز لكلام الشخصيات، وزاوية رؤيته قريبة جداً من المؤلف، حتى إنه ليمتزج به في كثير من الأحيان.

والنوع الثاني هو: الراوي العليم المحايد، وهو يبدو عالماً بكل شيء لكن موقفه سلبي أو لا موقف له ولا رأي، فهو مجرد راصد ناقل أمين لما يحدث كما في رواية نجيب محفوظ (الثلاثية).

4- <u>الراوي المشارك، والراوي غير المشارك:</u>

عندما يقترب الراوي من الشخصيات اقتراباً شديداً حتى يصبح واحداً منها فإن موقعه يمتزج بمواقعها، وفي الوقت الذي يتولى فيه فِعْل القصّ، يُعَدُّ مشاركاً للشخصيات في صناعة الأحداث، وفي صراعها على مدى صفحات الراوية.

أما حينما يبتعد الراوي عن الشخصيات، وينظر إليها نظرة المراقب الراصد لأفعالها من بعيد، أو المتتبع لأخبارها، فإنه في هذه الحالة يسمى (الراوي غير المشارك).

---

[1] المرجع نفسه: الفصل الرابع وعنوانه (أنواع الرواة) ص 77 وما بعدها.

5- الراوي من الخارج، والراوي من الداخل:

يعتمد هذا التقسيم على طريقة إدراك الراوي للأحداث القصصية، فقد ينظر إليها من الخارج، وتكون الأفعال الظاهرة للشخصيات موضع عنايته، ويصفها من الخارج وقد يعلّق عليها. وعندما يصف يتعلق وصفه بالهيئات والصفات الحسية.

أما إذا تجاوز الراوي ذلك المستوى الظاهري، وعَبَّر عن الأعماق ودواخل الشخصيات، مشاعرها وأحاسيسها وتأملاتها وما يدور في العقل الباطن لديها، فإنه يعد راوياً من الداخل.

6- الراوي بضمير المتكلم، والراوي بضمير الغائب:

يعتمد هذا التقسيم على جانب العرض اللغويّ الذي يقدم به الكاتب خطابه السردي فهو تقسيم يخصّ صياغة اللغة السردية، فعندما يجعل الكاتب راويه يستخدم ضمير المتكلم (أنا) في خطابه، تكون الذات الساردة بارزة ضخمة تتحول إلي محور للعمل الروائي، تري الأشياء بمنظورها الخاص.

أما إذا كان السرد بضمير الغائب فإن ذات الراوي وصورته تتواريان، ولا يتحدث الراوي صراحةً عن نفسه بوصفه فاعلاً للأحداث، بل يتحدث عنها حديثاً موضوعياً وصفياً يستوفي جوانب القص وزواياه المختلفة.

7- الراوي الذي يحدد مصادر معارفه، والراوي الذي لا يحدّدها:

وهذا التقسيم – من وجهة نظر الناقد – يعتمد على الأسلوب الذي يتبعه الراوي في إيراد الأخبار والمعارف ونقل الأحاديث، من ذلك تحديد الراوي لمصدر قصته (دفتر مذكرات – ملف تحقيق في قضية – كتب للتاريخ).

أما النوع الثاني هو الذي لا يحدّد مصادر معلوماته معتمداً على الإيهام بالواقع بذكر التفاصيل الدقيقة للأماكن والشخصيات، وهو يعتمد كثيراً على قدرته التصويرية الخلاّقة.

8- الراوي المفرد، والراوي المتعدد:

قد ينفرد الراوي بالحكي إذا كانت زاوية الرؤية واحدة في الرواية، ويعدّ الراوي المفرد ترسيخاً للطابع الذاتي في النصّ الأدبي.

أما إذا تعدّد الرواة، فإن ذلك يتيح قدراً من الموضوعية، في تقديم الحدث من جميع جوانبه، بوجهات نظر متعددة تعبّر عن اختلاف في الأفكار والبيئات والمرجعيات، فللحقيقة جوانب مختلفة يراها كلٌّ بمنظوره الشخصي، من موقعه الخاص.

والسؤال الآن... مَنْ الراوي في (عتبات البهجة) لإبراهيم عبد المجيد؟

يطالعنا الفصل الأول من الراوية بحديث الراوي الرئيسي لـ (عتبات البهجة) وهو إحدى الشخصيتيْن الرئيسيتين في العمل (أحمد إبراهيم)، وهو يتحدث عن نفسه، وصديقه حسن – الشخصية الرئيسية الثانية في الراوية – مستخدماً (ضمير المتكلم)، واصفاً ما حوله ومَنْ حوله من خلال رؤيته الشخصية:

"تركتُ نفسي لحسن يأخذني من ذراعي إلي الحديقة الصغيرة التي على طرف الميدان... لم أتصور من قبل أنها حديقة يمكن أن يرتادها الناس...." [1].

[1] الراوية ص 7.

يقول الراوي/ بطل الراوية:

"ما الذي حقاً يمنعني أن أتزوج؟ قفز السؤال إلي رأسي لحظة دخولي البيت الفارغ، خمس سنوات الآن وأنا أتردد في الزواج، ابنتي تزوجت، وابني يحبني، لكنه شأن كل الأولاد سيتركني، وسيحدث ذلك قريباً، فهذا هو عامه الأخير بالجامعة. كما أن زيارات ابنتي لي قليلة مهما كثرت، ولن يرعي شئوني غير امرأة، فما الذي يجعلني حقاً لا أتزوج؟ لا يمكن أن تكون قصة الحب العارضة ونهايتها الفاشلة سبباً في ذلك..... لقد فكرت في البداية بعد موت زوجتي مباشرة أن أترك الشقة ولما اقتربت من تحقيق ذلك أنفقتُ كل ما معي في تزويج ابنتي... أما الآن فكما يحدث كل ليلة، سأدخل إلي غرفة مكتبي وأتطلع إلي الكتب التي لم أعد قادراً على قراءتها... لكني لا أكف عن شراء الكتب لعلني أشتريها الآن أكثر من ذي قبل بالكتب والقراءة تميزت بين زملائي وجيراني والموظفين الذين أرأسهم في العمل... أقرر أن أنقطع عن متابعة النشرات ثم أعود إليها بعد أن أتخلص من الاكتئاب الذي عادة يستمر ليومين بقرصين من حبوب الموتيفال المهدئة، أنام مبكراً وأنهض منشرح البال..." [1].

يختفي المؤلف هنا خلف الراوي الذي يبرز للقراء بوصفه بطل العمل فيقدم لنا نفسه، ويحكي لنا طرفاً من حياته لنفهم أنه موظف لم يتزوج بعد وفاة زوجته، وأن له ابنه تزوجت، وولداً في الجامعة، وأنه يحب القراءة ويدمن شراء الكتب حتى لو لم يقرأها، وأنه لا ينام إلا بعد أن يتناول قرصين من المهديء.

وهنا يمكن القول إن المؤلف قد مارس وظيفته الفنية في الايهام بخلق عالم روائي مستقل واقعي، ممارساً لعبته الفنية متوارياً خلف الراوي الذي يستفيض في القصّ والإفضاء عن نفسه حاضره وماضيه محللاً ما جري له من أحداث (وفاة الزوجة – علاقته الفاشلة بسيدة بعد وفاة زوجته – تفكيره في الزواج – زواج ابنته – عمله ووظيفته – حبه للقراءة...)، إذ اتخذ الراوي من نفسه موضوعاً لسرده.

وتبدو براعة المؤلف في تنويع الرواة في روايته، فهو لا يتركنا طويلاً مع الراوي بضمير الأنا / البطل، حيث يترك الراوي مكانه ويتحول إلي مجرد شاهد ينقل فقط ما يقع عليه بصره:

يقول: "فجأة وجدنا زحاماً على الرصيف، رجال ونساء وشباب وصبية مكفهرين، وبعضهم بدا حزيناً يائساً أيضاً، فيهم مَنْ يقف غاضباً متحفزاً. بدتْ النساءُ أكثر قلقاً من الرجال، كان على الرصيف الآخر تجمع أقل يقف أمام قسم البوليس، الذي يضيء دائرة واسعة من الأرض أمامه..." [2].

تحول الراوي من راوٍ حاضر يعرف أموراً كثيرة لأنه مَعْنِّي بها إلي مجرد شاهد ينقل فقط ما يراه، وهنا يتورد دوره في مجرد الشهادة، "شهادة الكتابة على زمنها، على واقعها الثقافي"[3]. والكشف عن المرحلة التاريخية التي يحكي عنها النصّ.

وبالرغم من أن أحمد إبراهيم/ بطل الراوية، وهو الراوي الذي يتحدث عن نفسه بضمير الأنا يسود فَصول الرواية، إلا أنه كما ذكرنا يتراجع عندما يحكي عن الشخصيات الأخرى إلي نوع آخر من الرواة وهو (الراوي المصاحب

---

[1] الرواية ص 33، 34، 35.

[2] الراوية ص 21.

[3] د. يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، ص 90.

للشخصيات) حيث يتحدث من خلال تجربته الشخصية عن الشخصيات التي يعيش بصحبتها، أو التي مرت في حياته، مسجلاً ملاحظاته حولها، أو تاركاً لها الفرصة لتقديم نفسها.

يقول الراوي:

"بقرصين من حبوب الموتيفال المهدئة، أنام مبكراً وأنهض منشرح البال، يكون حسن قد فعل الشيء نفسه، دائماً يخبرني بذلك، لكنه لا يكتئب بسرعة مثلي، لأنه إلي جانب نشرات الأخبار مولع ببرامج الطبّ البديل، والعلاج بالنباتات، ... وأنه سيأتي يوم يتخلص فيه الناس من الأدوية الكيميائية تماماً، بل سيكون العلاج بالتمارين الرياضية... تعجبني أفكار حسن وثقته في تقدم البشرية، لكنه دائماً يختم حديثه متأثراً لأننا لن نعيش حتى نري ذلك اليوم، وسيتأسف علينا الناس، وعلى الذين ماتوا قبل أن يستخدموا أو يستفيدوا من هذا التقدم، ثم يضحك حسن ويقول: "كما نتأسف نحن على الذين عاشوا في العصر المظلم قبل اكتشاف الكهرباء..."[1].

لما كان السرد بضمير المتكلّم لا يتيح الفرصة للراوي كي يستوفي عناصر الموضوع من جميع جوانبه، إذ يثبت العين الساردة في زاوية واحدة ذاتية ويجعلها تري جانباً واحداً دون سواه، من منطلق واحد محدد[2]، لجأ المؤلف إلي السرد بضمير الغائب فيما يخص الشخصيات الأخري ولكن – في النص السابق- نجد أن الحديث عن (حسن) وهو الشخصية الرئيسية الثانية في (عتبات البهجة) قد جاء على لسان الراوي الأول، ومن خلال منظوره الشخصي ورؤيته المحدودة، ونلاحظ أنه يقتبس عبارات من أقوال (حسن) عند الحكاية عنه.

لكن المؤلف لا يكتفي بهذا، بل يعرض لنا الشخصيات مستخدما تقنية الحوار، حيث يتوقف السرد، ليعلو صوت الشخصيات مقدمةً نفسها، ففي الحوار الآتي يمكننا أن نعرف جانباً من شخصية حسن:

"- تصور أنت المصريين وهم يتذكرون كل شيء منذ وجودهم في الأرحام حتى الآن، لابد ستنفجر رؤوسهم.

ضحكنا أكثر واستمر هو يقول:

- أجل ستمشي في الطريق ثم تجد رجلاً قد انفجر رأسه أمامك فجأة أو جوارك... لا شك أن ذكريات المصريين أكثرها مؤلم، أكثرها كوابيس إذا أضفت إليها ذكريات الأرحام فستكون الكارثة الحقيقة..." [3].

وفي موضع آخر بين الصديقين:

"- لماذا كذبت على بائع الورد؟

- في مسألة السطح؟
- أجل وطلبت شهادتي على الكذب؟
- بصراحة لا أعرف لماذا فعلت ذلك.
- أنت غريب يا حسن كان يمكن أن تقول أنك لا تمتلك سطحاً.
- عندك حق، لكن يا أخي لا أعرف لماذا لم أجد الأجابة سهلة هكذا... عملت مشروعاً كاملاً وبنيت عمارة في رأسي....

---

[1] الرواية ص 35.

[2] عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، ص 134.

[3] الرواية ص 40.

- لن تهدم عشة الفراخ والبط ولا بطارية الأرانب ولن تزرع جنينة ولن يبقي بائع الورد في مكانه يا حسن.
ضحك .. ضحكنا معا." [1].

توقف الراوي إذن عن السرد، وانطلقت الشخصيات تتكلّم وتتجادل معبّرة عن نفسها، لنفسهم أن (حسن) يجيد الجدل السفسطائي، الجدل لمجرد الجدل مع صديقه المثقف أو غيره من البسطاء وقد يجنح إلي الكذب ليجر غيره إلي حديث عقيم لا ينتهي نهاية شافية كحديثه مع بائع الورد، وبائعة الحلوى، وبائعة الشاي، وبائع الكلاب وغيرهم من الشخصيات العابرة التي تمرّ في الرواية.

هذا ويؤدي الراوي في (عتبات البهجة) وظائفه التي حدّدها النقاد منها:

الشرح والتفسير: حيث لا يكتفي بنقل الأحداث وتصويرها، بل يعلّق عليها شارحاً معلّلاً في كثير من مواضع الراوية.

من ذلك حديث الراوي عن سبب عزوفه عن الزواج:

"كذلك ليس كوني على مشارف الستين سبباً كافيا. فهناك الآن في البلاد عدد كبير من الأرامل والعوانس لم يتوفر في أيّ عهد. كثيرات منهن يعلن عن أنفسهم في بريد الصحف وعلى الأنترنت، ويذهبن بأنفسهن إلي المساجد التى صار جزءاً من عملها تزويجهن، وهن يرضين أن يتزوجن حتى على ضرائب، فما بالك بشخص مثلي وحيد ميسور ويسكن في شقة واسعة تحتاج إلي مبلغ بسيط لتجديدها." [2].

وقوله في موضع آخر:

"فكرت إذا كان العالم كله قد سكن هذا الجهاز فهو عالم تافه... أقصى خيال للبشر حبس المارد في القمقم زمان، العلم الآن يحبس العالم في التلفاز دعني أقول التلفاز، فهي كلمة بها إحساس صوفي وأحياناً توحي بالسخرية أجل نقول التلفاز كما نقول طز! رغم أن علماء اللغة العربية الذين نحتوا هذه الكلمة ربما لم يسعدوا بكلمة أخرى غتوها سعادتهم بالتلفاز فهي موجزة سريعة نافذة، لكن كيف فاتهم أن بها مسحة من الهزء لا تتناسب مع العالم الثري الذي يموج داخل العلبة؟"[3].

في النصين السابقين يتوقف تيار الحكي، ليحلل الراوي تحليلات اجتماعية، أو ليشطح شطحاته الساخرة حول أشياء موجودة في عالمه كالتلفاز، فهو يقطع السياق ليعلّق ويعلل.

ويجرنا هذا إلي رصد وظيفة أخرى من وظائف راوي (عتبات البهجة).

وهي (التقويم)، ويدخل في إطار نقل الكلام المعبر عن فكر الشخصيات وتفسير أفعالها ومناقشة سلوكياتها وبيان درجة صوابها أو خطئها، ثم تأييد فكرها أو تفنيده[4].

من ذلك حادثة انفجار (دنيا) خليلة الراوي، وأثرها في نفس الراوي وتعليق المحيطين به على الموت والحياة والآخرة.

---

[1] الراوية ص 64.

[2] الراوية ص 34.

[3] نفسه ص 89.

[4] عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، ص 63.

".. لم أكره دنيا، لم أشعر أنها أخطأت في حق زوجها ولم أبحث لها عن عذر... ما إن ركبنا التاكسي حتى قلت لحسن:

- هل تعرف أن هناك الآن من يحرصون فعلاً على حضور الجنازات والتعازي للذين يعرفونهم ومَنْ لا يعرفونهم؟

- الناس تفرغت لجمع الثواب من أي شيء.

قلت: كأننا نعيش على إثم فظيع.

- لا الحب ولا الدين أفلحا في منع الناس من الانتحار للأسف.

بدأت أنا من جديد أفكر أنني لم أكن سبباً في انتحار دنيا، كانت امرأة صدفة اعترضت حياتي، وكنت أنا رجل صدفة اعترض حياتها....

قال السائق:

- الحياة الحقيقة يا أستاذ ليست في الدنيا، هناك في الآخرة، الدنيا هذه مجرد أشباح تتحرك... مَنْ يمت يفز بالنعيم الحقيقي." [1].

يُظْهر النص السابق وظيفة **التقويم** التي يقوم بها الراوي، حيث يبدي رأيه في سلوك (دنيا) / انتحارها، متنصلاً من مسئولية تجاهها، كذلك يعرض وجهة نظر سائق التاكسي وهو من محدودي الثقافة حول الدنيا والآخرة وكيف أن الموت نهاية لعذاب الإنسان وبداية النعيم الحقيقي.

كذلك، يعدّ **<u>الإيهام بالواقع</u>** من الوظائف التي أدّاها الراوي في (عتبات البهجة)، حيث أدخل مواد غير أدبية على سبيل (التحفيز الواقعي) لتشي بواقعية الأحداث من ذلك الحديث المطول عن فيلم (عربة اسمها الرغبة) والممثلات اللاتي قمن بأداء الدور (جيسكا لانج) و(فيفان لي) و(آن مارجريت).

<u>الرؤية السردية:</u>

تعدد آراء النقاد حول مصطلح (الرؤية السردية) واستخدموا أكثر من مسمى للتعبير عن هذا المفهوم.

ويمكن أن نفهم أن هذه المصطلحات تلخص موقفين:

موقف كاتب الراوية من العالم الذي يعيش فيه، وهو موقف فكري ثقافي.

وموقف (الراوي) بوصفه تقنية سردية من عالم روايته.

ظهر لدنيا مصطلح (التبئير) وهو "تحديد زاوية الرؤية ضمن مصدر محدد وهذا المصدر إما أن يكون شخصية من شخصيات الرواية أو راوياً مفترضاً لا علاقة له بالأحداث"[2].

و"التبئير" هو حصر المجال بمعني اختيار السردي في علاقته بـ (المعرفة المطلقة الغامضة) فيما يعرف (بالتقليد السردي) [3].

---

[1] الراوية: ص 162 – 163.

[2] د. حميد الحميداني: بنية النصّ السردي، ص 46.

[3] د. محمد البارودي: الراوية العربية والحداثة ج1، ص 282.

وتحدثت د. يمنى العيد عن (زاوية الرؤية)، تلك التي تركز على موقف الراوي الواقع داخل بنية النص الروائي. وترى الناقدة أن (الموقع) مصطلح يسمح بانفتاح النص الروائي على المحيط الاجتماعي والثقافي[1].

وأشارت إلي ما يسمى بـ(هيئة القص) وهو عندها وعند غيرها من النقاد – مصطلح يعادل (زاوية الرؤية). وهو المكان الذي "يقف فيه الراوي ليري منه إلي ما يري أو ليقيم المسافة بينه وبين مرويّه.... أو مجال عالم القص"[2].

وتهتم الناقدة بالتفريق بين (زاوية النظر – والموقع) حيث إن بينهما شيء من التداخل، فكلاهما يشير إلي علاقة ما بين الراوي والمروي، والفرق – عندها مفهومي يجد اساسه في مفهومين مختلفين للنص الأدبي:

"الأول هو المنطلق الشكلي في عزله المفهومي للنص الأدبي، والثاني هو المنطلق الواقعي في تثبيته المفهومي للعلاقة بين الأدبي والمرجعي"[3].

وتعني الناقدة بما سبق أن ثمة مفهومين للنظر إلي (النص الروائي):

أحدهما ينظر إليه من الناحية الشكلية التقنية، والآخر يربطه بمرجعيات تاريخية وثقافية وفكرية ولا يعزله عما حوله.

ولذا تؤكد الناقدة أهمية وظيفة عنصر (الراوي) لكونه "صوت يختبيء خلفه الكاتب" لذا فهو في علاقته بما يروي "يمسك بكل لعبة القص" ولذا فهو عنصر "مهيمن"، وبالنظر إلي (موقع الراوي) يمكن التمييز بين مجموع الأصوات في العمل السردي على نحو يحدد علاقتها بموقع الراوي وبالتالي اختلاف زاوية (الرؤية السردية).

وعلى هذا تكون (الرؤية السردية)، إحدى التقنيات الخاصة بنية السرد من الناحية الشكلية من خلال عيني الراوي الذي "من خلاله تتحدد رؤيته إلي العالم الذي يرويه بأشخاص وأحداثه، وعلى الكيفية التي ... تبلغ أحداث القصة إلي المتلقي..." [4].

أقسام الرؤية السردية:

يعتمد تقسيم (الرؤية السردية) على العلاقة بين (الراوي) و(الشخصيات الروائية)، وأشهر التقسيمات أربعة:

1- الرؤية من الوراء أو من الخلف وهي التي تكون فيها معرفة الراوي أكثر من معرفة الشخصيات.
2- الرؤية (مع) وهي التي تتساوى فيها معرفة الراوي بمعرفة الشخصيات الروائية.
3- الرؤية من الخارج وهي الرؤية التي تكون فيها معرفة الراوي أقل من معرفة الشخصيات.
4- الرؤية الداخلية، وهي رؤية الراوي بضمير المتكلم، تنطلق من أسلوب السرد الذاتي.

هذا غير (الرؤية المجسمة) التي نتابع فيها الحدث مروياً من قبل شخصيات متعددة مما يمكننا من تكوين صورة شاملة ومتكاملة عنه[5].

زاوية الرؤية في (عتبات البهجة):

---

[1] د. يمنى العيد: الراوي – الموقع والشكل، ص 33.

[2] د. يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنج البنيوي ص 111.

[3] المرجع السابق ص 113.

[4] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 284.

[5] عبد العالي بوطيب: مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف مجلة فصول عدد خاص عن زمن الرواية – ص 73، 1994م.

1- رؤيا داخلية:

وتبدو لنا من خلال عيني (الرواي بضمير الأنا) / أحمد إبراهيم، وهو الشخصية الروائية التي تقع في زمن السرد/ الزمن الحاضر، حين يتحدث عن أحداث وشخصيات مرّ بها وقابلها في (الماضي)، مما يشكل تجربته الشخصية في لون من (الاعتراف) من ذلك قوله: "أعادني حسن ثلاثين عاماً في لحظة خاطفة كأنها البرق اشعلت الحديقة وأنا اصل إلي القاهرة أكاد أتعثر في أقدامي وأنا أمشي على أرضها خارجاً من محطة رمسيس... القاهرة – يا إلهي – هل أعيش فيها حقاً منذ ثلاثين عاماً؟! لماذا أتوه في شوارعها حتى الآن؟ لماذا لم أعرف فيها غير بيتي وعملي؟!... المقاهي التي جلست فيها مع أصدقائي، الحدائق التي لعب فيها مع أبني وبنتي وهما (صغيرين)، السينمات التي دخلتها، لم يبق من ذلك كله إلا بسمة زوجتي التي لا تزال تخايلني في الفضاء... وهي تتأبط ذراعي في المساء عائدين من مكان لا أذكره... هذه البسمة التي تعيش معي، توقظ نهر الحزن في نفسي.." [1].

في النص السابق ينظر الراوي إلي الأحداث (برؤية داخلية)، ويسيطر ضمير المتكلم على بنية السرد بالقياس إلي ضمير الغائب (هي) في حديثه عن زوجته الراحلة، ويتخذ السرد طابعاً ذاتياً اعترافيّاً محاولاً إقناعنا أو إيهامنا بواقعية ما مرّ به من أحداث وشخصيات لإقناع القاريء بالتعاطف مع مرارة تجربته الشخصية التي يعيشها بعد تقدم العمر به، ورحيل زوجته واغترابه في المدينة الكبيرة التي لا ترحم.

2- الرؤية (مع):

يقول الراوي في رؤيته المصاحبة للشخصيات:

"أعرف أن حسن مثلي يحب القراءة، ربما هذا ما قرّب بيننا منذ سنوات طويلة قابلته في العمل فكان مدهشاً لي أن أجد شخصاً يحب اقتناء الكتب وقراءتها وسط الموظفين. منذ خمسة أعوام تقريباً فتنه الكمبيوتر شيئاً فشيئاً احتلت السديهات مكاناً كبيراً في غرفته التي خصصها مثلي للكتب.... في الحقيقة هو دائم التجوال في الأسواق القديمة، يعثر على سيديهات رخيصة ربما لا يعرف الباعة قيمتها.... يحب البحث في الأنترنت.... لديه مهارات خاصة للتعامل مع الدش.... وأهم ما يحرص عليه في الغرفة جهاز صغير لقياس الضغط.... يضعه دائماً على رف مجاور للكنبة التي يتمدد عليها ويتابع التليفزيون، بين الحين والحين يمد يده إلي الجهاز ليقيس درجة الضغط حين يرتفع ضغطه يغيّر البرنامج... يقول إن برامج التليفزيون ترفع الضغط أو تخفضه بشكل غير ملحوظ..." [2].

يتحدث الراوي في النص السابق عن (حسن) صديقه راصداً تصرفاته وعاداته وما يحب، وما يهوى من موقع رؤية مصاحبة لشخصية (حسن) ناقلة بأمانة ما يرى من (حسن)، وما يسمع من آرائه دون تدخل منه (الراوي)، فهو مجرد راصد موضوعي.

---

[1] الرواية ص 72، 73.

[2] الرواية ص 82، 83.

وفي النص التالي: "تركنا الشقة ونحن نضحك، كان حسن قد حدثني عن حرصه الشديد بعد الحلم العجيب الذي عاشر فيه سعيدة بينما كانت النائمة جواره أمينة زوجته.... هذا الخلط بين سعيدة وأمينة أرجعه إلي مرض قديم في عائلته هو شلل النوم..." [1].

تتساوى معرفة الراوي بمعرفة حسن، فهو لا يعرف عن الواقعة إلا من خلال ما أخبره به حسن، حتى تفسيرها أخذه نقلاً عنه.

وفي المشهد التالي:

".. ودق جرس الموبايل الذي تحمله فادية، فارتعشت أنا. نظرت فادية إلي شاشة المحمول وتساءلت:

- دنيا، أرد عليها؟
- بسرعة الله يخليك. قلت ذلك بلهفة كبيرة. ردت فادية.
- ألو. وجمت في ذهول. قالت:
- هذا زوج دنيا يبكي. ثم كلمته.
- ماذا جري؟ سقط الموبايل من يدها..." [2].

يحكي المشهد السابق خبر انتحار دنيا، ويبدو فيه الراوي أنه لا يعلم شيئاً عن هذا الحادث، وتأتي معرفته، وبالتالي إخباره للمتلقي من خلال الحوار بينه وبين فادية صديقة دنيا. فهو لا يعلم شيئاً عن هذا الأمر، وتتساوى معرفته (مع) معرفة الشخصيات به.

ويفشل (الراوي/ أحمد إبراهيم) في تفسير انتحارها وهو يخبر (حسن):

"قلتُ في يأس شامل:

- لماذا تنتحر فتاة في عمر الزهور؟

قال حاسماً:

- قل لي أنت لماذا يدوسون الزهور؟ قل لي لماذا تتوقف الساعات في بيتي؟ لم أرد..." [3].

فالراوي الرئيسي هنا تتساوى معرفته بمعرفة بقية الشخوص، ولم يستطع أن يبرر لنا هذا الخبر بسبب علمه الذي يوازي علم الآخرين.

3- <u>الرؤية الخارجية:</u>

هي الرؤية التي تنطلق من أسلوب السرد الموضوعي الذي تتميز به الرواية الواقعية التقليدية، يكون فيها الراوي بضمير الغائب سارداً موضوعيّاً عليماً بكل شيء يحدث في روايته، لكن في (عتبات البهجة) لا نجد مثل هذا النوع المهمين من الرواة ذلك الذي يستشرف البُعد، ويحيطنا علماً بكل شيء، وبالمسببات الكامنة وراءه.

ولكن ثمة تقنية أخرى هي (الراوي الشاهد)، تنطلق من الرؤية الخارجية وأسلوب السرد الموضوعي في بنية الرواية الجديدة.

---

[1] الرواية ص 105.

[2] الرواية ص 142.

[3] نفسه: ص 149، 150.

والجدير بالملاحظة أنه لا يوجد راوٍ خارجي في روايتنا، إنما تجري الأحداث منثالة من خلال عيني البطل/ الراوي. وحتى الوصف الخارجي يتم عبر هذه الرؤية، وهي رؤية حسية بصرية في كثير من الأحيان، تلتقط المرئيات لتحليها إلي صور وأشياء وأماكن، وليس ثمة متسع للتجريد أو التفلسف الذهني – في كثير من صفحات الرواية – اللهم إلا المواضع التي تنطلق فيها الرؤية من الداخل/ وعى البطل/ الراوي.

تنطلق عينا البطل/ الراوي الشاهد من (رؤية خارجية) "تكشف الشخصية كشفاً غير مباشر من خلال حركتها – الفيزيائية – دونما إسقاطات سيكولوجية"[1].

من ذلك النص الآتي:

"لم يكن بالحديقة غير ثلاثة أشخاص، كالعادة جلس كل منهم على مقعد بعيد أحدهما يقف ثم يجلس، ثم يقف ليمشي قليلاً ثم يعود ويجلس، كان شاباً في العشرينات من العمر، كان الجميع يرتدون بذات شتوية قاتمة لا تتضح وسط الظلام.....

ثم أشارت (بائعة الشاي) إلي الشاب القلق البعيد وقالت:

- من جماعة العقيد عباس.

تخيلت أنه مخبر أو عسكري ممن يتبعون مَنْ تسميه العقيد عباس، في أسوأ الأحوال اضطربت روحه من المعاملة.... لكنها شرحت لنا كيف أن هناك أكثر من عشرين شخصاً مثل هذا الشاب يأتون أحياناً هنا بالنهار أكثرهم يمشى حافياً، يجز على أسنانه طول الوقت، ويضحك ناظراً إلي الفضاء ثم يضرب كفاً على كف ويبدون قلقاً لوزارة الداخلية لأنهم يأتون في الصباح من كل ناحية ويذهبون إلي القسم الذي يعمل فيه العقيد عباس ينتظرونه على الرصيف فإذا خرج مشوا خلفه....." [2].

ولا يخلو هذا العرض المشهدي للصور والمشاهد من دلالات تجعل من "بنية الشكل معبرة أي تجعل حركة البنية دالة"[3].

وفي أماكن متفرقة من السرد الروائي في (عتبات البهجة) يمكن أن يستنتج المتلقي/ المسرود له عدداً هائلاً من المعاني التي لا يقولها الراوي الشاهد صراحةً، وأوكل صوره ومشاهده لتعبّر عما يريد قوله.

وهكذا ندرك أن (زاوية الرؤية) في رواية (عتبات البهجة) تتنوع بتنوع الرواة في العمل، مما يتيح للعمل الأدبي ثراء في الدلالات.

---

[1] كرومي حسن: حول بعض المفاهيم في الرواية الحديثة، بيروت، ط 1، ص 132.

[2] الرواية ص 169، 170.

[3] يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي ص 100.

الشخصيات:

عُنيت الرواية التقليدية بالشخصية عناية كبيرة، فهي التي تحمل المذاهب والأيدلوجيات والثقافات والحضارات والطبائع البشرية. ولقد صور بلزاك في نماذجه البشرية طبائع الناس في مجتمعه بعيوبهم وعواطفهم وشرورهم وآثامهم.

اهتم الروائيون على مدى تاريخ الرواية بخلق الشخصية من الداخل والخارج وحَمّلوها كثيراً من الأعباء الاجتماعية والتاريخية والسياسية، واجتهدوا في الإيهام بواقعيتها وصدقها الفني، فعدوها كائناً حياً له وجود فيزيقي، فوصفوا ملامحها الشكلية بدقة بالغة، وكذلك أغوارها النفسية وأفكارها وخلفياتها البيئية والثقافية، وربما جعلوها تعبر عن اتجاهات عقدية وسياسية تنطق بالأصالة عن نفسها أو بالنيابة عن المؤلف.

طغى عنصر الشخصية في (الرواية التقليدية) على العمل الفني، فكان أبرز العناصر، وربما كان محور العمل، ومن ثم محور الدراسات النقدية، تلك الدراسات التي عكفت على درس "شخصية البطل في الرواية"، أو "شخصية المرأة" أو "شخصية المثقف" أو "الشخصية الإيجابية" و"الشخصية السلبية".

أما الرواية الجديدة، فقد تقلّص فيها دور الشخصية حيث أخذ "الروائيون يجنحون للحدّ من غلوائها والإضعاف من سلطانها في الأعمال الروائية فلم تعد إلا مجرد كائن ورقي بسيط"[1].

ولقد تضاءل شأن (الشخصية)، وتقلّص دورها، فرأي غير واحد أنه لا يصح أن تُحَمَّل الشخصية معان كبيرة، أو تكلف بحمل رسائل إنسانية ضخمة وما الشخصية إلا كائن ضائع تائه لا يمثل إلا نفس كاتبه المخادع لقرائه.

من هؤلاء أندريه جيد الذي نادي بالحد من غلواء الشخصية والإخماد من توهجها والتضئيل من عنفوانها، وكذلك فرجينيا وولف التي شاركته الرأي في عدم التحديد الاجتماعي والنفسي للشخصية الروائية.

ثم نهض بعدهم مجموعة من النقاد مثل آلان روب جرييه وناتالي ساروط وصمويل بيكت ليعلنوا موت الشخصية[2].

هذا وتتمثل النظرة الجديدة للعمل السردي في أن(الشخصية) تنحو منحىً لغوياً على أساس أنها كائن ورقي محصور داخل ألفاظ اللغة.

ولعل هذا هو الدافع الذي جعل الدراسات السردية تركز على ضمائر السرد (المتكلم – الغائب)، ومسألة السارد والراوي، والسرد المباشر وغير المباشر.

ومن ثم، لا يمنح النقاد البنيويون عنصر الشخصية أهمية عن سائر مشكلات السرد الآخرى.

ونتفق مع مَنْ يرى أن "الشخصية على ورقيتها في العمل السردي تمثل أهمية قصوى في هذا الجنس الأدبي"[3] فالشخصية هي التي تميّز (الرواية) عن غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى، فهي التي تصنع اللغة، وتدير الحوار بنوعيه الخارجي، والداخلي، وهي التي تضطلع بعبء السرد فتحمل كافة أنواع الرواة (بضمير المتكلم – الغائب – المخاطب)، كما أنها تحرك الصراع، وتتفاعل مع الزمن وتتأثر به، كما تملأ المكان بوجودها وأفعالها.

---

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية الراوية، بحث في تقنيات السرد. سلسلة عالم المعرفة الكويت، يناير 1998، ص 87.

[2] نفسه: ص 91، 92.

[3] الرواية: ص 103.

الشخصيات في (عتبات البهجة):

أحمد إبراهيم:

هو الشخصية الرئيسية في الرواية، وهو الراوي الذي يروى لنا مستخدماً ضمير المتكلّم، مستحوذاً على معظم صفحات العمل السردي، يقدم لنا نفسه بأسلوب اعترافي حميم:

"خمس سنوات الآن وأنا أتردد في الزواج... لا يمكن أن تكون قصة الحب العارضة ونهايتها الفاشلة سبباً في ذلك فأنا كما قال حسن بالضبط اعتبرتها جسراً عبر بي من حالة اليأس الشامل بعد وفاة زوجتي إلي الحياة الطبيعية. اقتنعتُ مرغماً أن امرأة تقابلها بعد عشرين سنة لا يمكن أن تكون كما كانت.....

سأدخل إلي غرفة مكتبي... كل ليلة أدرك أنني لم أعد قادراً على القراءة ... أنا لا أتابع إلا نشرات الأخبار. أظل أتابعها من محطة فضائية إلي أخرى بالعربية والإنجليزية وأحياناً بالفرنسية القليلة التي أعرفها حتى أكتئب... أفكر أنني لم أعد قادراً على تحمل كل هذه الكوارث التي تحدث في العالم من حولي....

لكن أين هي تلك المرأة التي استطيع أن أتزوجها حقاً؟ دنيا التي أعاشرها في شقتي السرية متزوجة، هي أكثر اللاتي عرفتهن محبة لي...." [1].

لا يقدم لنا المؤلف بطل الرواية تقديماً تقليديّاً، فهو لا يصفه لنا من الخارج كما تعودنا من سائر المؤلفين، أي من زاوية البُعْد الجسماني، فهو يترك لنا نحن القراء مهمة تخيله من خلال ما يحكيه عن نفسه، ومن حديثه السرديّ الاعترافيّ نعرف أنه شارف على الستين، أرمل، له ولد وابنة تزوجت، وهو يعيش مع ابنه الطالب الجامعي في شقته القديمة.

ولا يركز المؤلف على علاقة الوالد بابنيه، ولكننا نفهم أنها علاقة شديدة السطحية، فالبطل شخصية تعكف على نفسها، تتضخم ذاتها إذ يركز على همومه بعد وفاة زوجته (الوحدة والمرض)، ونراه يدور في دوائر مغلقة لا يتقدم ولا يتأخر، يتردد في الإقدام واتخاذ القرار ولا سيما قرار الزواج بعد رحيل زوجته، ولا يجد لنفسه مبرراً.

ومن خلال الحكي والاعتراف، نعرف أن له خليلة يدمنها ويراها بانتظام في شقته السرية. معها يعيش على (عتبات البهجة) لكنه لا يدخلها، فهي علاقة مبتورة محكوم عليها بالفشل.

""أضعت (دنيا) بيضاء مفتوحة على بهجة وردية من أجل (دنيا) سوداء مفتوحة على ظلام... الآن ليس أمامي إلا عمل واحد... استعادة دنيا بأي ثمن وبأي طريقة... ضياع دنيا هو الموت بعينه ... لن تبقي إلا سعيدة بنت بائعة الشاي أي حضيض... في مثل هذه الحالات لا ينقذك إلا العبث..." [2].

تنحصر علاقته بدنيا في دخول عتبات بهجة المتع الحسية التي تجيدها تلك المرأة، وهو يدفن وحدته وضياعه بين ذراعيها.

ونشعر أن بطلنا يعيش حالة من حالات الاغتراب ويعاني أعراضه وهي: "العجز... العزلة الاجتماعية، فقدان المعني، والاغتراب الذاتي"[3].

---

[1] الرواية: ص 33 – 41.

[2] الرواية: ص 139.

[3] نبيل اسكندر: الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، إسكندرية دار المعرفة الجامعية سنة 1988، ص 204.

ولعل العجز عند (أحمد إبراهيم) هو مصدر إحساسه بالاغتراب فالعجز أو فقدان السيطرة هما أكثر المظاهر في الدراسات المعنية بالاغتراب حيث يشعر الفرد بالعجز والفشل تجاه تحقيق ما يطمح إليه، وشعوره بالإحباط نتيجة وجود فجوة بين ما يتوقعه من نتائج وما يتمناه حقيقة[1].

كذلك قد يشعر المغترب بعدم وجود معني لحياته قيمة أو مغزى حقيقي للأشياء التي تحدث أمامه أو للممارسات التي يقوم بها ولا يكون راضياً عنها أو للقناعات التي يتبناها أفراد مجتمعه[2].

يقول أحمد إبراهيم محدثاً نفسه:

"فكرتُ في أحوالنا، هذه الأعداد الهائلة في المدن والريف أكثرها غير متزن فقير، وكيف تغيّر سلوك الناس فأصبح غير متوقع، حركاتهم سريعة ضجيجهم عال، فشت الأنانية في الكثير منهم، اللامبالاة وروح التدمير مع حكومات لا تهتم أصلاً بإصلاح الأحوال على الأرض وبين الناس..." [3].

ويقول: "وهؤلاء الشيوخ الذين يزعقون في المساجد أساءوا لحق الله، لمعني الصلاة الخشوع والتبتل... لماذا لا يتم تنظيم الأذان والصلاة بحيث يسمح لجامع واحد فقط في كل منطقة بميكروفون؟ لا أحد يستطيع أن يأخذ هذا القرار، وتكتمل المأساة عند الفجر حين يفزع الأطفال النيام.... ورغم أن الله يسمع دبة النملة فالشيوخ يصرخون في الميكرفونات، هل يتصورون أن الله بعيد جداً، إنه قريب جدا... لكن لا فائدة يتصورون أن الناس طرش، أنا صرت أطرش أغلق أذني حين تنطلق الميكرفونات دون نظام...." [4].

هكذا يشعر البطل بالاختلاف مع مجتمعه، مع سلوكيات الناس، مع ما يؤمنون به، هو غريب في المدينة بين الناس الذين "يتكلمون عن كل شيء إلا أنهم لا يبوحون بما يفكرون فيه، فهم يقولون ما يرغب الآخرون في سماعه. وعلى الرغم مما تتيحه المجتمعات المدنية من وسائل الاتصالات إلا أن الإنسان فيها لا ينتابه شعور بالوحدة إلا عندما يكون بين حشد من الناس، لأن الناس خالفوا طبيعتهم الحقيقة وسايروا موجة النفاق والزيف المدني[5].

يزداد إحباط أحمد إبراهيم وخوفه عندما يشعر بوطأة مرض القلب: "كنت أشعر بالألم يزداد حرقة في صدري تحت القصبة الهوائية وفي منتصفها تماما.... معركة تدور بين الدم الذي يريد الاندفاع والشريان شبه المغلق.... المشي السريع إذن حل معقول، لكن الإنسان لن يستطيع أن يمضي عمره راكضاً.." [6].

وتراوده فكرة الانتحار لكنه يجزع منها:

".. مشروع مثقف ضل طريقه في علاقته النسائية، ذكرني برغبتي القوية زمان أن أكون مثقفاً كاتباً، برغبة حسن أن يكون شاعراً، كلانا لم يمش وراء رغبته. وخرجت من الفيلم راغباً أن أعود إليه مرة أخرى. لكني لم أعد خفت أن أنتحر. أجل الانتحار هو الذي ذكرني بالفيلم..." [1].

---

[1] قيس النوري: الاغتراب اصطلاحاً ومفهوماً وواقعاً، عالم الفكر، مج 10، 1979، ص 15.

[2] نفسه: ص 15، 16.

[3] الرواية: ص 183.

[4] الرواية: ص 222.

[5] محمود رجب: الاغتراب: سيرة مصطلح، ط 4، القاهرة، دار المعارف سنة 1993، ص 58.

[6] الرواية: ص 61.

يخسر أحمد إبراهيم زوجته كما يخسر خليلته (دنيا) التي تنتحر فجأة، وتتركه متخبطاً حائراً، ويعيش في حالة من الفقد، فقده لشبابه، وزوجته، وعشيقته، وصحته.

لا تتطور شخصية البطل ولا تنمو، إنها تسير على وتيرة واحدة وصفات ثابتة، شيخ يعيش بلا دور في الحياة سوى التقوقع على الذات، في انتظار الموت، علاقاته مبتورة، وآماله وطموحاته غير مكتملة.

تنتهي الرواية، وما يزال أحمد إبراهيم كما هو يقطع الطريق يومياً إلي الحديقة بصحبة حسن، لا يكتمل شيء في حياته أبداً.

"فكرت فجأة أننا على قدر تحمسنا لأي شيء لا نكمله، أو لا يكتمل"[2].

حسن:

صديق الراوي، نتعرف إليه عن طريق سرد الراوي عنه، فهو زميله في العمل، يحب القراءة مثله، لكنه أدمن الدخول على الأنترنت، يجمع المعلومات عن كل شيء وبخاصة طب الأعشاب.

"تعجبني أفكار حسن وثقته في تقدم البشرية"، كما نعرف أن "من عادته وهو يتحدث واقفاً أن ينظر إلي بعيد كأنما يستدعي الأفكار والكلام رغم أنه يتحدث بسرعة كثيراً ما تكون مربكة لمن يسمع"[3]. وهو أيضاً يعيش على عتبات البهجة لا يجرؤ على الدخول إليها أو اقتحامها، فهو يتمني أن يزرع حديقة على سطح منزله منذ عشرين عاماً، ويعيش في أحلام اليقظة، وكيف أنه تخلص من (حظيرة الدجاج وبطارية الأرانب) التي وضعتها زوجته، لكن شيئاً من هذا لم يتحقق.

يتمنى أن يدخل في علاقة مع سعيدة بنت بائعة الشاي في الحديقة لكنه لا يحقق ذلك أيضاً وإنما يعيش في وهم العلاقة، فيعاشر امرأته ظنًّا منه أنها سعيدة.

يتمنى أن يقتني كلباً ويتخلص من القطط التي تملأ زوجته بها الشقة ورغم أنه يشتري واحداً مع صديقه أحمد إبراهيم، إلا أن كليهما يتنازلان عن الكلبين فور شرائهما.

يعيش (حسن) في أحلام اليقظة، لا يستطيع أن ينجز أو يحقق أياً منها، وهو عندما يدخل في حوارات مع الشخصيات الأخرى (بائع الورد – بائع سمك الزينة – بائعة الشاي – العطار) نراه يتفلسف كثيراً، وعندما يقترب من الحصول على الشيء، ينكص على عقبيه، ويهرب، ويروغ، فلا يشتري الورد ولا أسماك الزينة، ولا يخطب سعيدة، ولا يشتري العطارة.

إنه لا يستطيع الإنجاز، وليست لديه القدرة على الفعل، حيث يعيش لوناً من الإحباط، حبيس أحلام اليقظة التي لا يقدم على تحقيقها حتى لو سمحت الظروف بذلك.

يقول: "الوقوف على عتبات البهجة دائماً أفضل من البهجة نفسها"[4]، يكذب حسن دائماً للخروج من مأزق تحقيق حلم اليقظة الذي يراوده.

---

[1] الرواية: ص 128.

[2] الرواية: ص 246.

[3] الرواية: ص 52.

[4] الرواية: ص 246.

يعيش حسن منفصلاً انفصالاً وجدانياً عن عائلته، فلا تفاهم مع أولاده ولا مع زوجته أمينة: "التي بلغت من ضيقها أنها احتجت على غدائه بالجبن القريش والسلاطة فقط... وأحس بإشفاق على زوجته، لكنها طيّرت هذا الإشفاق من قلبه حين اعترضت على استخدام الشاي الأخضر بهذه الكثرة في البيت... وأنه ما دام يذهب إلي الحديقة فلا بُد أن المرأة تقدم له الشاي الأحمر فلماذاً لا يشرب الأحمر في البيت. قالت: إن الشاي الأخضر لا يعرفه إلا هو وأنا، ونحن معاً مجنونان"[1].

دنيا:

هي خليلة الراوي/ أحمد إبراهيم، شخصية هامشية لا تحتل مساحة كبيرة من صفحات الرواية، لا نعرفها إلا من خلال ما يحكيه الراوي عنها: "... أنا لا أستطيع أن أقابل دنيا إلا بسرعة، أقف ألتقطها من الطريق وأسرع بها إلي الشقة التي أخذتها في أبعد مكان. دنيا تصلح درساً لكل النساء،.. لكن من يستطيع إعلان هذا الدرس! دائماً لا تنتهي دهشتي من قدرات دنيا على الإمتاع... أحياناً أسأل نفسي السؤال الخائب، هل تفعل ذلك مع زوجها؟ ولا أسألها أبدا، لأنها تقول عنه إنه بارد وأناني وبخيل... رغم أنها أكثر من مرة تقول عنه إنه فكه ويحب الدعابة... ماذا يحدث إذن بين دنيا وزوجها لتصل الأمور بينهما إلي هذا الحد من الفتور؟... أعاشرها مرة كل أسبوع... لا بد أنها تحبني، هي فعلا تحبني... أنا على يقين من ذلك.." [2].

لا نستطيع أن نعرف شيئاً عن (دنيا) سوى هذا القدر اليسير من المعلومات التي يخبرنا بها الراوي، لا ندري شيئاً عن خلفياتها، أو بيئتها أو ثقافتها أو الظروف التي دفعتها في طريق الراوي، للارتباط به في علاقة غير مشروعة، لا نعرف إلا حواراً قصيراً يخبرنا أنه التقى بها أول مرة في (ندوة حقوق الإنسان)، وأنها ذهبت معه دون تردد إلي شقته في الليلة ذاتها، ودون معرفة مسبقة ثم يفاجئنا المؤلف بحدث انتحار دنيا المباغت، ذلك الحدث الذي لا يقدم له المؤلف إلا بهذا الحوار القصير:

"هل الانتحار صعب؟

هكذا سألتني دنيا فجأة بعد أن دخلت سيارتي وأشعلت أول سيجارة....

أجبت:

- الانتحار سهل، لكن المسافة بين الرغبة في الانتحار والانتحار نفسه هي الصعبة جداً.
- لكن الذين انتحروا نجحوا في قطعها بسهولة.
- أنت لا تعرفين، ولا أنا ولا أحد يعرف. لم يسأل أحد المنتحرين بعد انتحارهم كيف قطعوا هذه المسافة، كل ما نعرفه هي بعض أسباب الانتحار.

قالت وهي تنفث دخان سيجارتها بقوة:

- لا تصعب المسألة." [3].

ولم يزد المؤلف شيئاً سوى قوله على لسان الراوي:

---

[1] الرواية: ص 179.

[2] الرواية: ص 42، 43.

[3] الرواية: ص 123، 124.

"لقد انتهي تحقيق النيابة بسرعة، شهد زوجها وابنتها الصغيرة بأن دنيا كانت تعاني من اكتئاب شديد في الأيام الماضية"[1].

من أي منطلق تعاملت رواية (عتبات البهجة) مع الشخصيات الإنسانية؟

إن الإنسان بوصفه كائناً واقعياً لا يستغني عنه السرد الذي يجب أن يصوره من جميع الزوايا، وفي مختلف الحالات.

"أجمل مهمة محدودة تقدم للروائي أن يصور أناس زمنه"[2].

فالصورة الروائية تصور ذهني يعتمد على نشاط لغوي يبدأ منذ اللحظة الأولى لعملية القراءة، يقوم القاريء بتركيب الأجزاء المقروءة في وحدة متكاملة من شأنها أن تتجمع لترسم صورة كاملة للشخصية، ووظيفة الكاتب هنا: "أن يجعلنا ندرك ما نري ونتخيل ما سبق أن عرفناه سواء بشكل تصويري أو عملي"[3].

ولذا تعيّن على الكاتب الروائي أن يرسم لنا الشخصية الروائية بأبعادها الثلاثة (الجسماني والاجتماعي والنفسي) على اساس أن الشخصية "لا تفصح عن نفسها إلا من خلال سلوك الشخص في علاقته مع فرد أو آخرين"[4].

أما شخصيات (عتبات البهجة)، فنستطيع القول إنها باهتة لا حضور لها، فليس لها أبعاد جسمانية، ولا أغوار نفسيه أو خلفيات بيئية تبرر لنا سلوكياتها أو ترددها. وعدم فاعليتها.

---

[1] الرواية: ص 152.

[2] ألبير يسى: تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، بيروت، ط 1، 1967، ص 252.

[3] رينيه ويلك وأوستن وارين: (نظرية الأدب)، ترجمة محي الدين صبحي، دمشق 1972، ص 37.

[4] ك. هوك، ج. لندزي: نظريات الشخصية، ترجمة د. أحمد فرج أحمد وآخرون، القاهرة 1971، ص 253.

الزمان السرديّ:

الأدب فن زماني، لأن الزمانَ وسيطُ الرواية كما هو وسيط الحياة "وعبارة كان يا ما كان في قديم الزمان" هي الموضوع الأزلي لكل قصة يحكيها الإنسان وكلما ازدادت خبرة الكاتب في الحياة، ازداد وعيه بالزمان"[1]، فالزمن كامن في وعي كل إنسان غير أن كمونه في وعي الكاتب أكثر وضوحاً لأنه يعتمد على الزمنين: الأدبي والنفسي، ويجسد الحالات الشعورية والنفسية لشخصياته الروائية.

ولقد اختلف المعجميون العرب في تعريف الزمن، فمنهم من جعله مرادفاً للدهر[2]، ومنهم من قال إنه مشتق من "الأَزْمَنَة" بمعني الإقامة، ومنه اشتقت "الزمانة" لأنها ناجمة عنه، يقال: رجل زَمِنٌ، وقوم زَمْنَى"[3].

فكأن الزمان يحمل معني الامتداد والإقامة والبقاء والبطء في الحركة، وعرّفه الفلاسفة الأشاعرة بأنه "متجدد معلوم، يُقَدَّر به متجدد آخر موهوم" [4].

فالزمن مظهر لا يمكن إدراكه، فليس له وجود محسوس، ولكن يمكن إدراك آثار مروره على الموجودات (الناس والأشياء) حيث تنتقل من حال إلي حال.

إن الزمن "خيط وهمي مسيطر على كل التصورات والأنشطة والأفكار"، فإذا كان لكل هيئة من العلماء مفهومها الخاص للزمن، فإن علماء النحو العربي حين تابعوا دلالة اللغة على الحدث والفعل والحركة لاحظوا أن للزمن ثلاثة امتدادات كبرى: الماضي الذي يؤدي إلي الحاضر الذي يتصل بالمستقبل. والحاضر هو فترة انتقالية بين الماضي والمستقبل. وقد ربط العلماء النظام الزمني بالحيّز، فلا يوجد أي شيء يحتل حيّزاً إلا وهو موجود في وضع زمني[5].

أولاً: أقسام الزمان السردي:

وهي ثلاثة:

1- زمن تاريخي.
2- زمن نفسي.
3- زمن داخلي.

وقد تجتمع تلك الأزمنة الثلاثة في رواية واحدة، أما في (عتبات البهجة)، كان الزمن مقصوراً على النوعين الأولين (التاريخي والنفسي) بسبب تمازج الرؤي السردية في العمل.

أما الزمن التاريخي، فهو الذي يتميز به بنية الرواية التقليدية التي يأتي فيها الزمن متسلسلاً بطريقة منطقية، وهي الذي يرتبط بالسيرة الموضوعية والذاتية لحياة الشخصيات، ليتم بها إيهام القراء بواقعية ما يروي الراوي من أحداث.

---

[1] د. مراد عبد الرحمن مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1998، ص 7.

[2] ابن منظور: لسان العرب، زمن – أبو الفضل محمد بن مكرم جمال الدين، دار لسان العرب، بيروت د.ت.

[3] ابن سيده: المخصص، 9، 63.

[4] جميل صليبا: معجم الفلسفة، ج 1، ص 637. دار الكتاب اللبناني – دار الكتاب المصري، القاهرة، بيروت، 1978.

[5] عبد الله مرتاض: في نظرية الرواية، ص 202-203.

ويتضح الزمن التاريخي في حوار الراوي مع حسن:

"لم يكن ذلك يحدث من قبل قط، في السبعينات وليس حتى في الستينات من القرن الماضي، وكان عدد السكان ثلاثين مليوناً، كنت تجد دائماً الناس في الحدائق حتى بعد أن ينتصف الليل.

وتنهد تنهيدة طويلة.. وقال:

- يا إلهي، كان ذلك كله في القرن الماضي تصور.

فكرت قليلاً وقلت:

- فعلاً، صعب جداً أن تقول القرن الماضي ولم تمر بعد خمس سنوات من القرن الجديد..." [1].

ومن هنا ترتبط الحقيقة التاريخية بالحقيقة المتخيلة في الرواية لتصبح عالماً جديداً يبدعه الكاتب بطريقة فنية تجعل لتحديد التاريخ "قدرة الإيحاء أو الإيهام بأن عالم الرواية وما يدور فيه من أحداث عالم حقيقي وليس عالماً متخيلاً"[2].

أما الزمن النفسي فهو الذي تتميز به روايات تيار الوعي الحديثة حين يتم فيها كسر تسلسل الزمن السردي وتتابع أحداثه بشكل غير منطقي وغير منظم.

يتداعي في الزمن النفسي فيض الذاكرة تداعياً حراً عن طريق المنولوج الداخلي (المناجاة)، والخيال، والحلم. وقد يصعب قياس مدته المعلومة طولاً وقصراً تبعاً لحالة (الشخصية) من الناحية النفسية من ذلك قول الراوي:

"كان المساء قد بدأ يتسلل إلي الدنيا، أراه ينزل حولي على مهل وأشعر بالنسمة وهي تتغير فترق أكثر لحظة بعد لحظة... وأريد أن أنصرف ليكمل حسن حديثه في الطريق لكنه بدا لي أنه لا يريد أن يتزحزح..." [3].

وقوله: "هدمت (دنيا) كل نواياي فأغمضتُ عيني للحظة عدت بعدها للقيادة يائساً"[4].

وقوله: "كيف حدث حقاً أنني قد نمت؟ وهل نمت؟ إنني أنسى كل شيء. لا بد أنني نمت وصحوت، لا بد أنني رأيت كوابيس.. أنني فكرت كثيراً وتألمت كثيراً"[5].

وقوله: "كانت الأمتار القليلة من حيث توقف التاكسي إلي سرادق العزاء أشبه بطريق في صحراء"[6].

وقوله: "طال بنا الصمت، خفت في لحظة أن ينسى كل منا الآخر ويتركه"[7].

في النماذج السابقة نجد أن قياس المدة الزمنية ليس قياساً واقعياً ولكنه يخضع للحالة النفسية التي تكون عليها الشخصية من حيث الإنفعال النفسي، أو القلق، أو الحزن، أو اليأس، أي إن إحساس الشخصية بمرور الوقت يتوقف على ما تشعر به وتحسه.

---

[1] الرواية: ص 75.

[2] إبراهيم نمر موسى: جماليات التشكيل الزماني والمكاني لرواية الحواف، مقال في مجلة فصول عدد خاص عن الرواية، ص 29، 1993.

[3] الرواية: ص 56.

[4] نفسه: ص 130.

[5] نفسه: ص 145.

[6] نفسه: ص 157.

[7] نفسه: ص 239.

هذا، وتعد العوامل النفسية من أهم العوامل التي تسهم في تشكيل البناء الزمني للرواية، وذلك للارتباط الشديد بين الحالات الشعورية للذات وواقعها الذي تحيا فيه.

ولما كانت العلاقة بين الأدب وعلم النفس وثيقة، تأثر الأدباء بالزمن النفسي وصار الزمن النفسي من أهم أنواع الزمن التي تظهر في الأعمال الروائية وبخاصة تلك الأعمال التي تعتمد على الغوص في أعماق النفس، واستبطان حالاتها النفسية وهو ما عُرِفَ برواية تيار الوعي.

فالرواية المعاصرة "كثيراً ما تعتمد على المناجاة النفسية، والتداعي النفسي الحرّ للمعاني والمونتاج الزماني والمكاني، والمنولوج الداخلي"[1]. ومن ثم يحل الزمن النفسي محل الزمن الواقعي أو الحقيقي.

يقول الراوي محدثاً نفسه:

"هل عرفت جيسكا لاند أنني كنت أشاهدها منذ قليل... هل عادت ونظرت إليّ وقالت لا تحزن فإنما هذا مجرد فيلم... هذا وهم.... لم تقل ذلك لا هي ولا غيرها ممن أشاهدهم كل ليلة وأعجب بهم وأبكي من أجلهم"[2].

وقوله في لحظة من تداعي الأفكار والذكريات:

".. تتصرف كأجنبية.... أجنبية؟ هل قلت أجنبية، يا لها من ذكرى تطل عليّ الآن بعد أكثر من ثلاثين سنة، كيف حقاً واتتني الجرأة أن أمشي بالألمانية في الشوارع بعد أن ينتصف الليل وفي كل منعطف... نتعانق عناقاً عميقاً.." [3].

أما الزمن الداخلي أو الخرافي فهو "الزمن الطقوسيّ الاحتفاليّ الدائري المهمين في روايات الخرافة"[4].

وهذا الزمن الخرافي ليس متمثلاً في رواية (عتبات البهجة).

<u>ثانياً: مستويات الزمن السردي:</u>

صنفها جيرار جينيت ثلاثة مستويات:

1- مستوى النظام: ومعناه عدم تطابق نظام ترتيب الأحداث بين زمني السرد والحكاية، حيث يمكن أن يقع أكثر من حدث حكائي في وقت واحد، في حين أن زمن السرد له وقت واحد وهو وقت كتابة السطور على الورق الأمر الذي يدفع المؤلف إلي انتقاء أحداث أو حذفها عند الكتابة لتنسجم مع زمن السرد الهوائي حسب ما تقتضيه الضرورة الفنية مما ينشأ عنه ما يسمي بالمفارقة السردية التي قد تكون عودة إلي الماضي [ارتداداً Flash back] أو [استباقاً – استشرافاً] لأحداث لاحقة تحدث في المستقبل.

2- مستوى المدة: وهو قياس سرعة السرد من مقطع لآخر، فقد يغطي السرد مدة لحظات في صفحات كثيرة، مما يسمي بـ (إبطاء السرد) الذي يكون عن طريق تقنيتي: المشهد والوصف.

وقد يسرع السارد فيعبر سنوات في بضعة أسطر وذلك باستخدام ما يُعرَف بـ(تسريع حركة السرد) عن طريق (التلخيص والحذف) [5].

---

[1] مراد عبد الرحمن مبروك: بناء الزمن في الراوية المعاصرة، ص 16.

[2] الرواية: ص 41.

[3] نفسه: ص 41.

[4] أحمد راكز: الرواية بين النظرية والتطبيق، ص 57.

[5] عبد العالي بو طيب: إشكالية الزمن في النص السردي، ص 137 – 142، مجلة فصول، عدد 12، 1993.

3- مستوي التواتر: و"يرتبط بتكرار بعض الأحداث من المتن الحكائي على مستوى السرد"[1].

يقول توردوف: "وأمامنا هنا ثلاث إمكانيات: نظرية القص المفرد حيث يستحضر خطاب واحد حدثاً واحداً بعينه، ثم القص المكرر حيث تُستحضر عدة خطابات حدثاً واحداً بعينه، وأخيراً الخطاب المؤلف حيث يستحضر خطابًا واحدٌ جمعاً من الأحداث المتشابهة"[2].

وتمتلىء رواية (عتبات البهجة) بـ (المفارقات السردية) وتتراوح بين (الارتداد) أو العودة إلي الماضي، والاستباق. أما عن الإرتداد فهو تقنية ذات وظائف بنيوية تسهم في نمو الأحداث وتطورها، وتخدم السرد عن طريق "ملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة أو بإطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد"[3].

من ذلك قول الراوي وهو يقطع حديثه عن الزواج بالعودة إلي الماضي:

"أين ذهب ذلك الزمن؟ إلي جب مسحور سقط؟ رأيت الإسكندرية وهي تغلق ملاهيها واحداً وراء الآخر من إجل إقامة مقاه ومسارح أفراح تمنع فيها كل أنواع المتعة.." [4].

ومن ذلك أيضاً قطع الراوي لسيرورة أحداث السرد ليعود بذاكرته ويصف لنا ندوة حقوق الإنسان وأحداثها وكيف التقى بدنيا حبيبته لأول مرة[5].

ومن ذلك القطع لسير الأحداث، تذكر الراوي/ البطل لقصة فيلم (الساعات) وحكاية الفيلم ببطلاته على مدى صفحتين كاملتين[6].

أما (الاستباق أو الاستشراف) ويعني تقديم الأحداث اللاحقة والمتحققة حتماً في امتداد بنية السرد الروائي على العكس من التوقع الذي قد يتحقق وقد لا يتحقق[7].

من ذلك قول الراوي: "ابتسمت، لا استطيع البُعْد عن دنيا.. سأجد طريقة أعيدها بها إلي نشاطها.. لا بد أنها ستعود إلي جنونها دون حاجة مني"[8].

وقوله: "لا بد أن حسن وصل البيت الآن، سيطلبني في التليفون بعد قليل يطمئن على وصولي سالماً"[9].

وفي الحوار بين حسن وأحمد إبراهيم:

"أراهنك أن سعيدة سوف تأتي إلينا الآن.

بالفعل تقدمت سعيدة نحونا بعد أن تكلمت مع أمها لحظة..." [10].

---

[1] نفسه: ص 137، 142

[2] ستيفان توردوف: الشعرية، نقلاً عن: د. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، (ص 121 – 122)، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، ط 1، 1990.

[4] الرواية: ص 41.

[5] الرواية: ص 46 – 48.

[6] الرواية: ص 126 – 128.

[7] إبراهيم نمر موسى: جماليات التشكيل الزماني والمكاني، ص 213.

[8] الرواية: ص 80.

[9] الرواية: ص 36

[10] الرواية: ص 175.

وقد يستخدم المؤلف في رواية (عتبات البهجة) قياس مدة السرد، بتسريعه عن طريق التلخيص.

"إننا نعمل منذ أكثر من ثلاثين سنة، ولم تتقدم البلاد..." [1].

وقوله:

"كيف رتبت حياتها لولديها طوال السنوات العشر التي مضت منذ طلاقها"[2].

وقوله:

"- أنت هنا من زمان.

- أكثر من خمس سنوات." [3].

وهكذا لخص أحداثاً روائية استغرقت سنوات في أسطر قليلة. من ذلك المرور السريع بالتلخيص الارتدادي الذي يمر فيه على الذكريات والسنوات البعيدة بهدف إعداد القارىء لما سيأتي من ذلك: "الآن تذكرت أن زوجتي هي التي كانت تفتح نوافذ الشقة كل صباح وأنني لم أفعل ذلك إلا نادراً"[4].

وقد يتوقف زمن السرد في الرواية، إذا فقدت الشخصية الروائية الإحساس بالزمن، أو حين يحدث حدث مفاجيء يؤثر تأثيراً مباشراً على الشخصية، تشعر أن الزمن قد توقف تتابعه عند هذا الحدث، وكأن الزمن جميعه قد تجمد.

ومن ذلك توقف الساعات جميعاً في بيت حسن:

"قال لي حسن إن الساعات توقفت في كل مكان يذهب إليه، وتحركت في يدي أنا الذي أتألم لانتحار دنيا، العالم إذن يتحرك في الإتجاه الخطأ. كان على ساعتي أنا أن تتوقف، فحادث انتحار دنيا يؤلمني جداً، بينما في بيته وفي الطريق وفي عمله تمضي الأشياء في طريقها النظيم، ذلك يؤكد ما قاله من قبل إن هناك غشاً في المواقيت"[5].

أما التواتر الزمني في الرواية فيمثل العلاقة بين العملية السردية للحدث والتشكيل الزمني فإذا كان التتابع الزمني من حيث التوقف والقفز والتوافق، فإن التواتر يُعْنَي بطبيعة هذا المسار من حيث الإفراد والتعدد أو التكرار والنمطية أو الاختزال الزمني[6].

التواتر المفرد يعني سرد ما حدث مرة واحدة فقط، ومن أمثلته في الراوية حادثة شراء العطارة، وشراء الكلب وشراء الورد وشراء سمك الزينة.

فهذه الأحداث لم ترد في الرواية سوى مرة واحدة، لكونها عبرت من الدلالة المرجوة من السرد الأول لها، ولا توجد ضرورة فنية لتكرارها في الرواية.

---

[1] نفسه: ص 36.

[2] نفسه: ص 33.

[3] نفسه: ص 13.

[4] نفسه: ص 109.

[5] الرواية: ص 150.

[6] مراد عبد الرحمن مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ص 123.

أما التواتر التكراري فيعني سرد الحدث أكثر من مرة، وهذا التواتر من أكثر الأنواع شيوعاً في روايات تيار الوعي لكثرة اعتمادها على الصور المكررة من خلال وعي الراوي نتيجة لعمليات التداعي النفسي التي يمر بها سواء من خلال وعيه الذي يبدو في استدعاء ذاكرته لأحداث الماضي، أو حديثه لنفسه، وكذلك من خلال اللاوعي حيث تعدد الصور والمشاهد التي يراها في الأحلام.

ويتضح من ذلك في الطيف الذي يتراءي لحسن في الرواية، ومشاهد الأحلام التي يراها، وتعدد لقاءاته بسعيدة في الحلم.

كما نجد التواتر الزمني التكراري متمثلاً في تكرار الأحداث في الرواية أيضاً وأهمها ذهاب أحمد إبراهيم وحسن إلي الحديقة، ولقاء البطل بدنيا، والحديث عن انتحارها، ومقابلة البطلين لسعيدة وأمها كلما ذهبا إلي الحديقة.

وتعد الوظيفة الدلالية للزمن التكراري "من أهم الوظائف الزمنية في الرواية لأنها تشكل ملمحاً بارزاً في (نسيجها) وبدونها يحدث خلل فني وموضوعي للنص الروائي.." [1].

وعلى أية حال، فإن صور ذلك التكرار الزمني في الرواية تتفق وضياع الشخصيات فيها، حيث نجدها تلف وتدور في دوائر مغلقة من الضياع والاستلاب وفقدان الهدف.

ولا يمكن أن ننكر أن الزمن يشكل ركيزة كبرى تضع إطاراً للشخصية الروائية، فهو يؤثر فيها تأثيراً عميقاً.

وكما رأينا الراوي/ البطل فاقداً للتواصل مع حاضره ومجتمعه، يحارب الشيخوخة التي تزحف عليه بفعل الزمن عن طريق حبوب الفياجرا تارة، وعلاقته بدنيا التي تصغره بعقود، وجريه وراء العقاقير تارة، والعلاج بالأعشاب تارة أخرى.

كذلك نراه يعود دائماً بذاكرته إلي الوراء مستعيداً زمن الماضي الجميل، منتقداً كل أحداث الحاضر وتغيرات الزمن من ذلك انتقاد الواقع السياسي والاجتماعي الذي تعيشه البلاد، وذلك كما في مشاهد قسم الشرطة وجماعة العقيد عباس، والأسواق المزدحمة والمقابر وسرادق العزاء.

إن الزمن في (عتبات البهجة) يطارد حسن وأحمد إبراهيم، ويحاصرهما فنراهما يهربان منه في محاولات يائسة، ولكنهما يلوذان ببعضهما على مدى صفحات الرواية التي تبدأ بهما وتنتهي بهما في رحلتهما إلي الحديقة.

[1] مراد عبد الرحمن مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ص 133.

الوصف:

يصعب أن تخلو رواية من الوصف، فإذا كان من الممكن أن نجد نصوصاً خالصة في الوصف، فإنه من العسير أن نجد سرداً خالصاً خالياً من الوصف "تبعاً لجيرار جينت".

والأمر يستدعي التفريق بين السرد والوصف، حيث يبطيء الوصف حركة السرد وتياره الجاري.

ويمكن أن يكتب الروائي نصوصاً وصفية غايتها رسم الأشياء في حد ذاتها بعيداً عن الحوادث، والدلالات الزمانية.

ويري بعض النقاد* أن الوصف "قد يكون أكثر ضرورة للنص السردي من السرد؛ إذ ما أيسر أن نصف دون أن نسرد، ولكن ما أعسر أن نحكي دون أن نصف"[1].

ويتطلع الوصف إلي الموجودات فيصفها في إطارها المكاني والزماني، كما يعبر عن الأحداث في الرواية بوصفها مشاهد متحركة جارية.

ويمكننا القول إن السرد وصف ديناميكي حيوي، والوصف ستاتيكي ثابت يتميز بجنوحه للتأمل والتوقف.

ولقد تحدث النقاد عن النوعين: السرد والوصف على أنهما نقيضين لبعضهما، فهذا حيوي دافق، وذاك ثابت ساكن.

وفي رواية تيار الوعي الحديثة تبرز (الصورة السردية) المتحركة التي يمتزج فيها الوصف بحركة السرد الروائي ونموّ أحداثه إلي الحدّ الذي يصعب فيه عزل هذه الصورة المتحركة عن جسم الرواية، في حين أن هذا الفصل بين الوصف والسرد يكثر في الرواية التقليدية ولا سيما الواقعية دون أن يؤثر في نمو الأحداث أو حركتها، ولعل هذا راجع إلي أسلوب السرد الموضوعي الذي تتبناه الرواية الواقعية، فالوصف عند راويها التقليدي (الذي يتحدث بضمير الغائب غالباً) وهو وصف تسجيلي تفصيلي دقيق للأشياء من خارجها[2].

أما الروائيون الجدد فيجنحون إلي الحركة في وصف المشاهد.

وينصرف السرد عندهم إلي الأحداث وزمنيتها وحيويتها.

والوصف يجسد ما لا جسد له، يحمله من عالمه التجريدي البعيد ويأتي به إلينا، وللوصف علاقة بالأشياء وهي علاقة موازاة وتناظر، حيث يبحث عن أوجه الشبه والاختلاف بخصوصية الصياغة والتأليف. وتقل الصور في الخطاب السردي مقارنة بالوصف، فمادة الأخير هي الصور، أما السرد فمادته هي الأحداث ويكون التعبير عنها بالعبارات الصريحة التقريرية، في حين أن هذه العبارات لا تكفي في الوصف، فيمتد إلي العبارات المجازية والتراكيب التصويرية"[3].

وظائف الوصف[4]:

أ- وظيفة جمالية تحفل بزخرف القول وتعتمد على فنون البلاغة لرسم لوحات تصويرية.

---

[1] د. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 291.

* جينيت وتوردوف.

[2] آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، سورية، ط 1، 1997، ص 94.

[3] د. نجوى الرياحي القسنطيني: في نظرية الوصف الروائي – دراسة في الحدود والبني المورفولوجية والدلالية – بيروت – ط 1، 2008، ص 130.

[4] آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، سورية، ط 1، 1997، ص 95، 96.

ب- وظيفة تفسيرية دلالية تساعد في الكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات الروائية لتفسير سلوكها.

ج- وظيفة إيهامية، حيث يُدْخل الروائي قارئه إلي عالم الرواية عن طريق الإيهام بواقعية المكان والأحداث.

ومن نماذج الوصف في رواية (عتبات البهجة):

وصف الأماكن:

"تركت نفسي لحسن يأخذني من ذراعي إلي الحديقة الصغيرة على طرف الميدان لم أتصور من قبل أنها حديقة يمكن أن يرتادها الناس. صغر حجمها وازدحام الميدان وقصر أشجارها وسورها المساوي لطول الأشجار يجعلني دائماً أتصورها مجرد بقعة خضراء لتزيين المكان، خاصة أن النافورة تتوسط الميدان بعيداً عن الحديقة. وفي الصيف أري الأطفال الفقراء يأتون من الأزقة القريبة يستحمون ويلهون في مياه النافورة. لم أرهم أبداً يلعبون في الحديقة، وأنا لم أتصور قط حديقة بلا أطفال أو نافورة أو أشجار عالية.." [1].

يمتزج السرد بالوصف في النص السابق، حيث يبدأه الراوي بالتصوير الحركي "تركت نفسي لحسن يأخذني من ذراعي"، ثم يصف لنا الحديقة ذلك المكان الذي تدور فيه معظم الأحداث، والذي يشهد عودة البطلين إليه دائماً للهروب من واقعهما.

وكما رأينا لا يستخدم المؤلف اللغة المجازية البلاغية لوصف الحديقة، وإنما يستخدم اللغة التقريرية المباشرة، اللغة الواقعية التي تصف صغر مساحة الحديقة واختبائها في ازدحام الميدان، وخلوها من النافورة. ونراه يمزج الوصف بإبداء الرأي والتعليق: "أنا لم أتصور قط حديقة بلا أطفال..".

ويستمر الراوي في وصف الحديقة بعد أن يقطع الوصف السردي حوار بينه وبين حسن عن وجودها في الميدان المزدحم.

"لم يكن بالحديقة غير عدد قليل من المقاعد عشرة تقريبا توزعت كل خمسة منها على ناحية ولم يكن بداخلها أشجار ملحوظة. فقط أشجار الفيكس القصيرة القريبة من السور الحديدي. إلي جانب السور تمتد مساحة من النجيل تدور معه، الحديقة بيضاوية وطويلة، أمام مساحة النجيل من كل ناحية توجد المقاعد الرخامية المتباعدة.." [2].

وهكذا يصف المؤلف منظر الحديقة وصفاً واقعياً دقيقاً يشبه التصوير الفوتوغرافي.

وفي موضع آخر يصف القاهرة:

"رأيت القاهرة وهم يزيلون مقاعدها على الكورنيش وفي شارع الجبلاية حتى لا يجلس عليها المحبون، ورأيتها وقد عادت المقاعد إلي الكورنيش لكن أيد مجهولة تخرج بالليل لتضع عليها الشحم والفضلات حتى لا يجلس عليها المحبون بالنهار.." [3].

---

[1] الرواية: ص 7.

[2] نفسه: ص 8.

[3] نفسه: ص 41.

يختلف الوصف في هذا المقطع عنه في المقطعين السابقين، فهو هنا نابع من ذاكرة الراوي الذي يستعيد ذكريات قديمة لشبابه والأيام التي عاشها في القاهرة القديمة، ولذا يصطبغ الوصف بالعامل النفسي حيث نستطيع أن نحس بالحسرة على ما فات، والسخرية من الحاضر الذي تعيشه القاهرة الآن، ويمكن القول أن الوصف هنا ذو طابع نفسي. الأمر الذي يختلف مع وصف الحديقة التقريري، ذلك الوصف المنطلق من (الرؤية السردية الداخلية).

ومن نماذج الوصف النفسي في الرواية: "القاهرة – يا إلهي – هل أعيش فيها حقاً منذ ثلاثين سنة؟ لماذا أتوه في شوارعها حتى الآن؟.. لم يبق من ذلك كله إلا بسمة زوجتي التي لا تزال تخايلني في الفضاء.. هذه البسمة التي تعيش معي توقظ نهر الحزن في نفسي، تشعل دموعي.. غير قادر أنا على الاقتناع بأن البسمة صارت بلا صاحب، صارت معلقة في الفراغ.. معلقة في العدم"[1].

فالراوي لا يري الموصوف ذاته (الزوجة) ولكن الذاكرة تنشط، ويرتد الفكر إلي الوراء مدفوعاً بنوازع نفسية، وهواجس فكرية تلعب دوراً في تحويل صورة الموصوف، وضبابيتها، وإسباغ الهالات المعنوية عليها.

فالمكان المرئي هنا (القاهرة) "هي التي أثارت الذهن وحَفّزَتْ الذاكرة على استحضار صورة الغائب"[2].

في المقطع السابق تنطلق الذات الساردة في وصف أثر المكان في النفس بعد مضي العمر، وتغيّر كل شيء من حول الرواي، حيث لا يتبقي منه إلا شبح ابتسامة زوجته الراحلة، ونجد اللغة هنا نحت منحى المجاز لتصوير المشاعر المصاحبة لمضي الزمن وتغيُّر المكان.

وفي المقطع التالي يصور الراوي شوارع المدينة الداخلية وحواريها:

".. أسلمني شارع قصير إلي شارع قصير إلي شارع قصير، كل الشوارع باتت قصيرة.. أزقة في الحقيقة.. ناس وعربات ميكروباص صغيرة وتاكسيات قديمة وعربات كارو أيضاً.. محلات صغيرة.. ملابس أثاث، روبابيكا... قطط.. قطط.. عشرات من القطط الضالة والكلاب العجفاء، جثث كتاكيت وفراريج منتفخة بطونها وأكوام زبالة عالية.." [3].

يعود الراوي مرة أخري مستخدماً عدسة الكاميرا، أو عين الرؤية الحقيقية ليصف الحواري وصفاً تسجيلياً دقيقاً يخلو من جمال المجاز والبلاغة ليلائم مقتضى الحال وهو وصف الأماكن العشوائية، بقذارتها وعفنها، وهو نوع من الوظيفة الإيهامية للوصف، حيث يحاول الكاتب إيهامنا بواقعية ما يحدث به.

وفي المقطع التالي نرى نموذجاً مختلفاً لوصف المكان في الرواية:

"خلاء وصحراء وامرأة عارية تجري نحوي على الرمال، والشمس خلفها تضيء جسدها وتشعل النار في عيني حتى إذا وصلت المرأة إلي حضني ذبتُ فيها وذابتْ فيّ وصرنا شعاعاً راح يدور فوق الرمال بسرعة صانعاً إعصاراً صغيراً لكنه سريع، ابتعد كثيراً في الصحراء ثم عبر المدن ورأيت نوافذ البيوت والعمارات تطل منها نساء عاريات، وتصدع في الشوارع الموسيقى ويقف الرجال تحت البلكونات، تلقى النساء إليهم بالورود وهم يصرخون

---

[1] الرواية: ص 73.

[2] نجوي الرياحي: في نظرية الوصف الروائي، ص 378.

[3] الرواية: ص 184.

بقصائج الشعر، ثم ملأ الفضاء صوت موسيقي نحاسية في كل مكان وبدأ عرق يتفصّد على عنقي من شدة الزحام والحرّ خانق وكان المقرىء قد انتهي، فتوقف حسن يشدني من ذراعي وأنا ذاهل عنه حتى صافحنا المستقبلين.." [1].

جمع النص السابق بين السرد والوصف، ولكن الراوي لم يكن يرى بعين الواقعية، وإنما يمكن القول أن الأمور التبست عليه فتداخلت الرؤية بالإدراك بالخيال، وتجاوز الحدود إلي عالم تخييلي مُتَوَهّم فيه شطح بعيد عن الواقع. ولقد استبدل الراوي هنا "الرؤية بالإدراك (وهذا يعني) أنها تشمل إلي جانب الفضاءات المرئية والمكونات الحسية الفضاءات الخيالية واللامرئية التي تدرك بالفكر والوجدان ويعني الأمر نفسه أن الواصف لا ينقل الواقع بل ينشئه ويعيد صياغته... فالرائي حين يبصر الشيء يدرك بعضه ويتخيل بعضه الآخر فليس عن الواقع وحده تتولد الصور.." [2].

فعين الراوي هنا "عين وهم وخيال لا تصدها حدود البشر ولا منطق الأشياء ولا ضوابط الواقع عن رؤية ما لا يراه غيرها"[3].

فالوصف هنا يكون بوهم من أوهام الحواس، ونتاج المخيلة ليدخل إلي عالم لا معقول يعبث بمعطيات العقل وصرامة الفكر، ويعني ذلك أن الصورة المعبرة عما لا يمكن أن يري في الواقع، ولا يري إلا بعين الخيال "هي صورة صادرة عن الحيرة وشدة الذهول"[4].

وصف الشخصيات:

لم يقف الراوي كثيراً عند وصف الشخصيات، ولم يُعْنَ برسمها الخارجي فجاء وصفها سريعاً موجزاً. من ذلك وصفه العابر لحسن بعد أن التقينا به على مدى فصلين كاملين، يصفه في بداية الفصل الثالث:

"دائماً أراه من بعيد، طوله وشعره الأبيض وهندامه المنسق بعناية يجعلونه بارزاً بين المنتظرين للباصات"[5].

ووصفه لبائعة الشاي:

"كانت المرأة قوية البنيان فعلا، متماسكة الجسم، لولا الفقر ربما بانت عيناها العسليتان أجمل من ذلك، ووجهها المستدير أكثر نضرة." [6].

ووصفه العابر السريع لدنيا: "كنت في حاجة إلي امرأة تلك الليلة لذلك لم أر شيئاً من جمالها، لا عينيها العسليتين ولا شفتيها المكتنزتين"[7].

---

[1] الرواية: ص 161 – 162.

[2] نجوى الرياحي: في نظرية الوصف الروائي، ص 375.

[3] نفسه: ص 388.

[4] نفسه: ص 388.

[5] الرواية: ص 51

[6] نفسه: ص 17

[7] الرواية: ص 43.

فيما عدا هذه الأوصاف، نكاد لا نجد الراوي يركز على وصف الشخصيات أو رسمها، حيث يكون الوصف هنا إرشادياً خاطفاً سريعاً.

ولعل ذلك يرجع إلي هامشية دور الإنسان في الرواية الجديدة لأنه "لا دور للإنسان المسيطر على المكان الروائي فيها، مع ذلك، فالوصف الموضوعي في بنية الراوية الجديدة، وصف غير خالص في موضوعيته المطلقة بسبب اجتماع أكثر من رؤية سردية"[1]. من ذلك الرؤية الداخلية للراوي بضمير المتكلم، والرؤية الخارجية حين يتحدث عن الآخرين بضمير الغائب.

[1] آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 116.

بنية اللغة السردية:

اللغة قوام الجمال في العمل الإبداعي، شعره ونثره. وتقوم الرواية في أساسها على اللغة، وبخاصة الرواية الجديدة التي تضاءل فيها دور الشخصية، فلم يبق لها غير جمال لغتها، وتعبيرية ألفاظها.

ولقد أثار النقد الأدبي الروائي مسألة تعدد المستويات اللغوية داخل العمل السردي، تناسب أوضاع الشخصيات الثقافية والاجتماعية والفكرية، وعلى الكاتب أن يستعمل اللغة التي تليق بكل شخصية من شخصيات الرواية.

ولذا ترخص بعض النقاد، وتسامحوا مع كتابة الحوار بالعامية من باب الصدق الواقعي الذي يجب على الروائي أن يلتزم به فلا يجعل من شخصياته مجرد شخصيات ازدواجية تفكر بالعامية وتتكلم بالفصحي[1].

ورأي فريق حلاً وسطاً، وهو (اللغة الوسطى) التي تقرّب الفصحي من العامية، لتعطي الفصحي مذاقاً شعبياً محلياً.

ويتشدد آخرون في ضرورة الكتابة بالفصحى لأن الكتابة بالعامية عندهم هي غاية من يريدون أن "يؤذوا اللغة بتسويد وجهها وتلطيخ جلدها" من باب "الفوضى والجهالة"[2].

إن النصّ الروائي نتاج فردي، وخلاصة معرفة الأديب للغته ومدى تمكنه منها، وهو نتيجة لإحساسه بالفكرة ومعايشتها، وصلته ورسالته للقاريء.

تحدثنا فيما سبق عن السرد وواقعيه لغته وتقريريتها في الوصف، فماذا عن الحوار في (عتبات البهجة)؟

يلعب الحوار أدواراً مختلفة في القصّ، إذ يلقي الضوء على الشخصيات ويوضح طبيعتها، ويكشف عن تفكيرها وخلفياتها الاجتماعية.

يقول باختين: "إن الرواية هي التنوع الاجتماعي للغات وأحياناً للغات والأصوات، تنوعاً منظماً أدبياً، وتقضى المسلمات الضرورية بأن تنقسم اللغة القومية إلي لهجات اجتماعية، وتلفظ مصطنع عند جماعة ما، ورطانات مهنية ولغات للأجناس، وطرائق كلام بحسب الأجيال والأعمار والمدارس... (ولذا) فإن الرواية تتمكن من أن تلائم بين جميع تيماتها، ومجموع عاملها الدال ملاءمة مشخصة ومعبر عنها"[3].

يقول الراوي في الحوار مع بائعة الشاي في الحديقة:

"نظر حسن إليّ وقال:

- أنت في حاجة إلي فتاة في الثالثة عشرة تحل كل مشاكلك.
- سألت المرأة حسن:
- لماذا هل هو عازب؟
- زوجته تعبانة شوية
- ربنا معاها.. إياك تتجوز عليها.

... ونادت ابنتها....

---

[1] د. عبد القادر أبو شريفة، وحسين لافي: مدخل إلي تحليل النص الأدبي، عمّان، ط 1، 1993، ص 122.

[2] د. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 123، 124.

[3] ميخائيل باختين: الخطاب الروائي ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات، ط1، 1987، ص 39.

- يا سعيدة لمي العدة خلينا نروح"[1].

وكذلك الحوار بين بائعة الحلوى وهي تتضارب مع زوجها:

"- مالك اليوم يا جحش...

- اضربيه في سنانه الجبان. راجل وسخ يخاف ولا يختشي.." [2].

وعلى لسان سائق التاكسي:

"ليلة زفت.. باينة من أولها" ص 155.

مما سبق يتضح أن المؤلف يستخدم العامية في مستوياتها الدوينة على لسان الشخصيات الشعبية البسيطة. ولكنه يستخدمها أيضاً في الحوار بين أحمد أبراهيم وحسن، وهما من المثقفين.

"- ألا تعطيها فلوس؟

- أعطيها بالهبل..." ص 174.

وقوله:

"خد بالك من الطريق" ص 128.

"ياه يا حسن كان ذلك من وقت طويل". ص 90.

وهو كذلك يأتي بألفاظ أجنبية كثيرة على لسانهما، من ذلك:

على لسان حسن:

"أهم شيء هو المشي، ووك أند ووك" ص 197.

"والنوم، (الناب) بالتحديد أعني القيلولة" ص 197.

"هل يمكن شراء فيش تانك بدون أسماك بلاستيك" ص 226.

وقول الراوي:

"تصنع كل منهن فوق مكتبها هرماً ورقياً على واجهته كلمة Love" ص 37.

"قالها بالإنجليزية (sleep paralysis)) ص 105

"تظرت إلي ابنها الصغير وقالت what do you want" ص 127.

"الحقيقة أنه يقصد تلميذ Student" ص 127.

وقوله في الحوار التالي:

"عند بائع سلاحف توقف حسن وسأله:

- هل تعرف فائدة السلحفاة في البيت؟

كان البائع صبياً فرد بلا مبالاة:

- زينة

قال حسن: - لا أنت لست بائع سلاحف.

---

[1] الرواية: ص 17.

[2] الرواية: ص 112.

ثم نظر لرجل يقف قريباً من الصبي وسأله:

- حضرتك صاحب السلاحف؟

فقال الرجل: - السلحفاة تجلب الحظ البيت الذي فيه سلحفاة لا ينقطع منه الخير أبداً.

- سمعت الآن بعد أن عرفت هذه ستكون بائع سلاحف.

- ما رأيك أن نشتري سلحفاة؟

قلت: - أنا لم أتعود عليها.

قال: المسألة لا تحتاج إلي تعود، تضع السلحفاة في الحجرة وتتركها تنساها، وتضع لها حزمة خس تكفيها سنة..." [1].

وهكذا نري أن الحوار السابق لم يؤثر في الأحداث، بل إنه مشهد متكرر كما ذكرنا مع اختلاف الشخصيات، والحوار لا يؤدي إلي شيء، ولا يكشف عن شيء... بل إنه ولأول مرة نشعر أنه يعطل حركة السرد!!

وكذلك الحوار مع بائع الكلاب، والحوارات مع سعيدة وأمها في الحديقة، والحوار مع بائع الورد، والحوار مع طبيب الأعشاب، في محل العطارة.

كلها حوارات طويلة تنتهي نهايات مسدودة، لو حذفت من المتن الروائي ما أثرت في سير الأحداث.

وهكذا رأينا كيف يحتل الحوار الروائي في رواية (عتبات البهجة) مساحة كبيرة منها، وهو في كثير من الأحيان يكون غير ذي مغزى، وبرغم ضرورة الحوار في الرواية إلا أنه ينبغي ألا يطول ليصبح دراماياً، ولا سيما أنه في هذه الرواية لا يحمل جدلاً فكرياً أو سياسياً أو فلسفياً. فالحوار الروائي المتألق "يجب أن يكون مقتضباً ومكثفاً... حتى لا يضيع السارد والمسرود جميعاً على حساب التحليل وعلى حساب جمالية اللغة"[2].

وتتفق الباحثة مع الناقد في أن لغة الحوار لا ينبغي لها أن تكون رفيعة عالية المستوى، ولا سوقية عامية ركيكة.

---

[1] الرواية: ص 224 – 225.

[2] د. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية ص 134.

عنوان الرواية

عنوان الرواية هو العتبة التي نقابل القاريء وتلفته إلي العمل الأدبي.

والنص الروائي يحمل مسارات متعددة تقود إلي مجاهل أكثر تعقيداً فهو "يشبه البناء الواسع المتشابك الذي تتعدد ممراته، والذي لن تتمكن منه دون وطء عتباته الأولي، فهو يستدعي معرفة تامة بجزئيات مدخله قبل الولوج إليه ولا سيما إذا كان هذا المدخل يتصل أولاً بمكون مهم من مكونات النص الروائي"[1].

فالعنوان هو دعوة المتلقي للحوار مع النص بوصفه العتبة المباشرة والبوابة الرئيسية التي يعبر منها إلي عالم السرد.

ولقد اهتمت السيميائية الحديثة بدراسة الإطار الذي يحيط بالنص كالعنوان والإهداء والرسوم التوضيحية وافتتاحيات الفصول وأطلق على هذا كله (النصوص الموازية) Paratextuality وتلعب (النصوص الموازية) دوراً مهماً في فهم النص بما لها من إضاءات وخلفيات تنير الطريق أمام المتلقي.

ولذلك يتطلب (عنوان الرواية) بوصفه نصاً موازياً جهداً تحليلياً، واجتهاداً من الناقد الذي يحركه سؤال عن "الصلة بين المضمون وشكلية العنوان"[2].

يتضمن العنوان نظاماً معقداً متشابكاً لارتباطه بما يحمله النص من الداخل، ولكونه عتبة تربط الداخل بالخارج، والواقع بالخيال، وبما يحمله من وظيفة خطابية توجه إلي المتلقي كما أنه يفتح الباب أمام إمكانيات التأويل التي تعتمد على ثقافة المتلقي.

وعنوان رواية إبراهيم عبد المجيد (عتبات البهجة) يحمل السمة المكانية.

فالعتب لغة: "عتب لي عتبة في هذا الموضع إذا أردت أن ترقي به إلي موضع تصعد فيه... وعتب من مكان إلي مكان ومن قول إلي قول إذا اجتاز من موضع إلي موضع"[3].

وقد اختار المؤلف تركيب الإضافة حيث أضاف (العتبات) إلي (البهجة) فإذا نظرها إلي الجزء الأول من التركيب الإضافيّ وجدناه يشير إلي المكان، وهو مفهوم حسي مادي، لكن المؤلف يضيفه إلي (البهجة) وهو مفهوم معنوي لا نستطيع إدراكه بالحواس إنما يمكننا أن نحس بأثار البهجة وبذلك الشعور النفسيّ الذي تعيشه النفسُ في حالة الإحساس بها.

يحمل العنوان – إذن – دلالتينْ: مادية ومعنوية، رغم أنه ياخذنا إلي حقل العناوين الروائية المتصلة بالمكان.

ويدفعنا عنوان (عتبات البهجة) إلي التساؤل عن هذه العتبات أو أبواب البهجة، وننساق مع الدلالات الرمزية إلي البحث مع الراوي عن هذه العتبات، هل تكمن البهجة في مشوار الحديقة اليومي؟ هل تكون البهجة بين أحضان امرأة (علاقة الراوي بدنيا التي يحمل اسمها معني دنيا المتع الحسية لديه)؟

هل تتمثل البهجة في مشاهدة الأطفال يلعبون في الحديقة؟

---

[1] معجب العدواني: تشكيل المكان وظلال العتبات، النادي الأدبي – جدة السعودية، ط 1، نوفمبر 2005، ص 5.

[2] صدوق نور الدين: البداية في النص الروائي، اللاذقية – دارهور – 1994، ص 71.

[3] ابن منظور: لسان العرب. مادة (عتب).

إن الراوي (أحمد إبراهيم) وصديقه (حسن) يدوران في دوائر مغلقة ويتوقفان لدى أفعال يومية بسيطة يمارسها الإنسان العادي كالجلوس لساعات أمام شاشة الحاسوب ومشاهدة القنوات الفضائية وقراءة الكتب وحديث المثقفين مع بسطاء الناس.. كلها محاولات يائسة لاصطياد لحظات من البهجة. لكن بطليّ الرواية (أحمد إبراهيم وحسن) لم يستطيعا الفوز بلحظات البهجة لاتصافهما بالتردد والإحجام.

وتنتهي الرواية بهذا المشهد:

"مشيتُ ذاهلاً جوار حسن الذي بدا مستمتعاً بما فعل لدرجة أنسته أنه يمشي معي. فكرتُ فجأة أننا على قدر تحمسنا لأي شيء لا نكمله، أو لا يكتمل. قبل أن أسأله عن سرّ ذلك قال:

- الوقوف على عتبات البهجة دائماً أفضل من البهجة نفسها... أجل، البهجة أمر سهل، لكن إذا طمعت فيها قتلتك وأهلكتك.

- لم اقتنع بكلامه، لكني كالعادة صدقته.... ومشينا صامتيْن.." [1].

في المشهد السابق نسمع الراوي يحدث نفسه بعد أن أعطى (حسن) الكلبين الذين تعبا في شرائهما (لأبي صفيحة) الفقير الذي يبحث عن عمل ليربيهما ويبيعهما. نسمع الراوي مندهشاً من تصرف حسن، ومعلقاً عليه بأنهما كثيراً ما يتحمسان لأمر ويسعيان وراءه ولكنهما لا يكملانه.

ويفسر (حسن) رحلتهما الدائبة للبحث عن (البهجة) بأنها هي سر البهجة، أما (البهجة) نفسها فقد تكون مهلكة وقد لا يحتملانها بعد الدخول من عتبتها.

إن نهاية النص تمكننا من رسم حدوده وإغلاق إطاره بوصفه بنية لها خصوصيتها.

وتمثل النهاية الطرف الأخير للنص وهي لا تعني عجز المؤلف عن مواصلة السرد ولكنها تعني أنه يريد أن ينهي روايته (بوصفها) بديهية ومتتالية مترابطة من الأحداث تسير نحو نهاية معلومة، لأن السرد لا يمكن أن يستمر إلي ما لا نهاية، وكل تأجيل هو في الحقيقة خضوع لإحراجات فنية"[2].

والنهاية تعادل التوقع بمعني أنها "جزء من مجموعة التوقعات التي تحملها الأحداث"[3] من ناحية المضمون أو العلاقات بين الشخصيات.

ويمكن القول إن النهاية في رواية (عتبات البهجة) مفتوحة ليست قاطعة وهي لا تجيب عن الأسئلة العشرين التي طرحها المؤلف على مدى الفصول العشر لروايته، وهي أسئلة العناوين الداخلية في الرواية، تلك التي يمكن أن تطرح نصاً موازياً محيّراً.

---

[1] الرواية: ص 246.

[2] حسين خمري: نظرية النص من بنية المعني إلي سيميائية الدال – الجزائر – الدار العربية للعلوم – ط1 – 2007 م – ص 125.

[3] نفسه: ص 125

العناوين الداخلية في الرواية:

تعد العناوين الداخلية للفصول من العتبات النصية المهمة، لما تتميّز به من مقومات خاصة تضفي عليها قيمة تواصلية عالية. وهي عتبات شخصية تعود مباشرة إلي الكاتب دون سواه مما يكسبها – من هذه الناحية – صيغة تعبيرية رسمية خاصة لا تتوفر في العتبات الغيرية، كمقدمة الناشر مثلاً..." [1].

ولذا، فلعناوين الفصول الداخلية قيمة تواصلية حقيقة، تربط الكاتب بالقاريء.

إن طبيعة العمل الروائي بما تحمله من تعقيد بنيوي، تحتم على الكاتب تقسيم عمله إلي مقاطع سردية مختلفة، وفي المقابل، تمنحه حرية مطلقة في اختيار فصولها، وترتيبها، وأحجامها، وعناوينها.

وبالرغم من أن تلك الأمور الإجرائية ترجع في النهاية إلي الضرورة الفنية، فإنها أيضاً تعود إلي اختيارات الكاتب الشخصية ورغبته في إعطاء عمله الشكل المناسب لتلبية مقاصده الفنية.

وحرية الكاتب في اختيار العناوين الداخلية، هي حرية مسؤولة لا على مستوى الكتابة فقط، وإنما على مستوي القراءة أيضاً، وذلك "تفادياً لكل انحراف محتمل قد يفضي لنتائج (قراءات) غير ملائمة (ولا نقول خاطئة) من وجهة نظر الكاتب"[2].

ولا يمكن أن نعد (العتبات النصّية) عناصر روائية زائدة، يمكن الاستغناء عنها بسهولة دون المساس ببنية النصَّ الروائي، إذ لو كانت كذلك لما أنفق الكاتب وقته وجهده في وضعها واختيارها.

ماذا عن العناوين الداخلية لـ (عتبات البهجة)؟

تتسم العناوين الداخلية للعمل الذي نحن بصدده بالتركيبية[3] ، فهي تجمع بين المساحة البيضاء للصفحة، والترقيم، والمكوّن اللغوي.

قسم إبراهيم عبد المجيد روايته إلي عشرة فصول، وعلى عتبة كل منها يأتي ترقيم الفصل ثم العنوان.

وهي كالتالي:

1- "كيف جعلني حسن أرى الحديقة لأول مرة رغم أنها تقع في طريقي كل يوم؟ أو لماذا كان سيدنا آدم أفضل منا جميعاً" ص 5.

2- "كيف تعرفت على دنيا...؟ أو لماذا كانت دنيا تموت مرة كل أسبوع؟". ص 31.

3- "كيف اكتشفنا أن هناك دائما وقتين في كل وقت؟ أو لماذا يختل ميزان الأمم بسبب نقص خل التفاح؟". ص 49.

4- "كيف لم يعد حسن يعرف النور من الظلام؟ أو لماذا يجب أن تتعطل ذاكرة الناس؟" ص 77.

5- "كيف أنقذني حسن من موت محقق؟ أو لماذا يجب أن يشتري الإنسان كلباً؟" ص 101.

6- "كيف اكتشفتُ علاقة "دنيا" "بفادية"؟ أو لماذا لم يبق غيرُ "سعيدة"..؟" ص 121

7- "كيف توقفت الساعات؟ أو لماذا لم نسمع في السرادق إلا آيات الجحيم؟" ص 143.

---

[1] عبد العالي بو طيب: العناوين الداخلية في الرواية المغربية – مجلة الراوي – جدة – العدد 20 مارس ص 43، 2008م.

[2] نفسه: ص 47.

[3] نفسه: ص 50.

8- "كيف ضللتُ السبيل إلي البيت؟ أو لماذا لا يمكن أن أتزوج أبداً؟" ص 165

9- "كيف سأل حسن عن مَنْى الحوت؟ أو لماذا كان سعيداً جداً آخر الليل؟" ص 187.

10- "كيف اكتشفنا برج بابل؟ أو لماذا أعطي حسن الكلبين لأبي صفيحة؟" ص 215.

تطرح الأسئلة العشرون التي صدَّر بها إبراهيم عبد المجيد فصول روايته على القراء نصاً آخر يدعو إلي التأمل واختلاف التأويل تبعاً لتباين المتلقين ومستوياتهم الثقافية.

ومن الملاحظ أن الأسئلة تدور حول (كيف، ولماذا)، إذ يبدأ بهما جميع الأسئلة.

هل كان ينتظر إجابة؟ أم أنه يضع الإجابات داخل الفصول؟

أغلب الظن أن المؤلف كان يريد توجيه القراء إلي مغزي الفصل أو ما يريد أن يقوله إشفاقاً منه على المتلقين من أن يضيعوا في خضم الاستطرادات والتعليقات الكثيرة التي كانت تشوب سرد الراوي، أو أن يضلوا بحثاً عن مغزي الحوارات الكثيرة التي امتلأت بها الرواية.

تمثل الأسئلة العشرون نصًّا موازياً للنص الروائي يحمل بين طياته مشاعر الحيرة، وتساؤلات الدهشة. حيرة الإنسان أمام القضايا الكونية والوجودية، وتأمل الصوفي لما يحدث حوله في العالم.

كما تحمل الأسئلة كثيراً من الإحباط واليأس الإنساني لعجز الإنسان أمام القدر/ الموت، وفقد الأحبة وانسلاخ هذا الإنسان من عالمه وتوحده لدرجه أنه يشعر بتوقف الزمن أحياناً.

كذلك شعور الإنسان بالحصار من الآخرين الذين يمثلون بالنسبة له (الجحيم) (فالآخرون هم الجحيم)، وقد بلغت قسوتهم أنهم نسوا آيات الرحمة في موقف الموت، ولم يتذكروا إلا آيات الجحيم التي تتوعد الأشرار ومرتكبي الخطايا، وتجاهلوا آيات التوبة والمغفرة.

ونري في الأسئلة إشارة إلي الضياع، وفقد الطريق السليم (ضلاله عن بيته)، والوحدة، واستحالة الصحبة، وتلبية شوق الإنسان، إلي مَنْ يكمل نصفه المفقود (استحالة الزواج بعد الترمل).

تُلَمِّحُ الأسئلة التي طرحها المؤلف إلي (العبثية) في الجري وراء المستحيل، أي رحلة الإنسان وراء القوة والشباب (السؤال عن مني الحوت)، واستغراق المرء في لحظات وهمية متخيلة تعوضه عن واقعه الأليم (لماذا كان حسن سعيدا آخر الليل؟).

وأخيراً نشم رائحة السخرية في الإحالة الأسطورية إلي (بابل الإله القديم) الذي سخط على البشر لقذارتهم وضوضائهم وهرجهم.

إن تعطل الذاكرة والتخبط بين دنيا وفادية وسعيدة، -وكلها شخصيات ضائعة – تمثل حال المستجير من الرمضاء بالنار.

كلُّ هذه أعراض الضياع وأماراته، بحيث لم يبق للضائع ملاذ سوى شراء كلب يؤنس وحدته.

وقد يكون الرضا في العطاء (التنازل عن الكلبين لأبي صفيحة) وقد يكون العطاء وإدخال السعادة إلي نفوس التعساء إحدى عتبات البهجة.

وفي النهاية، نجد أن رحلة البطلين (الراوي) وصديقه (حسن) تمضي في دوائر مغلقة، وهي رحلة مبتورة تقف عن حدّ بلوغ العتبات.

نتائج البحث

1- تبتعد رواية (عتبات البهجة) عن الرواية التقليدية بشكلها المعروف فهي تفتقر إلي البداية والحكبة وتعقد الأحداث والنهاية القاطعة الشافية.

2- تختلف الباحثة مع مَنْ يرون أن مسؤولية الكاتب تجاه عمله تسقط بمجرد فراغه من الكتابة وظهور النص الأدبي إلي حيز الوجود فالكاتب هو المحرك الأول للحكاية ومبدعها وهو المسؤول عما يوجد بها من أفكار.

3- استخدم إبراهيم عبد المجيد في روايته أنواعاً متعددة من الرواة تراوحت بين الراوي بضمير المتكلم، والراوي بضمير الغائب (الشاهد) والراوي المصاحب للشخصيات، كما تنوعت الوظائف التي يقوم بها الراوي كالشرح والتفسير، والتقويم، والإيهام بالواقع.

4- اشتمل السرد على تحليلات نقدية ساخرة لأوضاع المجتمع وتأملات فكرية فلسفية.

5- تنوعت زاويا الرؤية في الرواية بين الرؤية الداخلية، والرؤية (مع) أو المصاحبة للشخصيات والرؤية الخارجية.

6- احتفظ عنصر (الشخصية) بقيمته في العمل الروائي بالرغم من محاولة نقاد البنيوية إضعاف دوره بالقياس إلي سائر عناصر السرد، ولذا رأت الباحثة ضرورة دراسة هذا العنصر لأن العمل الروائي يفرض دراسته، كما أنه لا توجد رواية بدون عنصر (الشخصية).

7- برزت عناصر الوجودية في شخصيات الرواية (أحمد إبراهيم وحسن ودنيا) متمثلة في فقدان الدور، والإحباط، والانتحار.

8- توافق (الزمن) مع الصياغات السردية في الرواية، وتعددت أنواعه ومستوياته وتداهخلت فيما بينها لخدمة النص الروائي.

9- غلبت السردية التقريرية المباشرة على الوصف في الرواية وبخاصة في وصف الأماكن والأحداث، واستخدام الكاتب الوصف المجازي للمشاعر والذكريات في مواضع قليلة جداً في الرواية. ولم يقف الكاتب كثيراً عند الوصف الخارجي للشخصيات.

10- تميزت لغة السرد بالتقريرية والمباشرة والواقعية وامتزاج الفصحي بالعامية الدونية وبخاصة على لسان الشخصيات الشعبية البسيطة، كما استخدم الكاتب بعض الألفاظ الأجنبية.

11- احتل الحوار جزاءً كبيراً من الرواية، ولقد كانت المشاهد الحوارية في كثير من المواضع متكررة، فاقدة للمغزى لم تسهم في دفع عجلة الأحداث، بل عطلت حركة السرد في كثير من المواضع.

12- حمل عنوان الراوية (عتبات البهجة) سمة مكانية، وحُمِّل دلالات مادية ومعنوية وإشارات رمزية.

13- كانت العناوين الداخلية في الروية بالغة الأهمية، وتميّزت بالتركيبية، وبتشكيلها نصٍ موازٍ للنص الروائي يحمل كثيراً من المعاني والدلالات.

14- كانت النهاية في الرواية مفتوحة ولم تجب عن الأسئلة التي طرحها النص الموازي/ العناوين الداخلية، أو التي ألقاها علينا مؤلف العمل.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

1 رواية عتبات البهجة : إبراهيم عبد المجيد، دار الشروق، القاهرة، ط 1، 2005م.

2 لسان العرب : ابن منظور (أبو الفضل محمد بن مكرم جمال الدين)، بيروت، د.ت

3 المخصص : ابن سيده، بيروت، د. ت.

ثانياً: المراجع:

4 ألبير يسي : تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة: جورج سالم، بيروت، ط1، 1967م.

5 آمنة يوسف : تقينات السرد في النظرية والتطبيق، سورية، ط1، 1997م

6 جميل صليبا : معجم الفلسفة، دار الكتاب اللبناني – دار الكتاب المصري، القاهرة – بيروت، 1978، ج1.

7 د. حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990م

8 د. حسين خمري : نظرية النص من بنية المعني إلي سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط1، 2007م

9 د. حميد الحميداني : بنية النصّ السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991.

10 رفيق رضا صيداوي : الرواية العربية بين الواقع والتخييل، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2008م.

11 رينيه ويلك وأوستين وارين : نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، دمشق، 1972م.

12 د. سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي، بيروت – الدار البيضاء ط 1، 1989م

13 صدوق نور الدين : البداية في النص الروائي، اللاذقية، دار حوار 1994.

14 د. عبد الرحيم الكردي : السرد في الرواية المعاصرة – الرجل الذي فقد ظله نموذجاً مكتبة الآداب – القاهرة – ط 1، 2006م.

15 د. عبد الرحيم الكردي : الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، مصر، ط2، 1996م.

16 د. عبد القادر أبو شريفة، وحسين لافي : مدخل إلي تحليل النص الأدبي، عمَّان، ط1، 1993م.

17 د. عبد الله إبراهيم : البناء الفني في رواية الحرب العربية في العراق، بيروت، ط1، 1990

18 د. عبد الله إبراهيم : السردية العربية، بيروت، ط1.
19 د. عبد الملك مرتاض : ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد، بيروت، ط 1.
20 د. عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية بحث في تقينات السرد، سلسلة عالم المعرفة – الكويت، يناير 1998م.
21 د. على نجيب إبراهيم : جماليات الرواية، دراسة في الرواية الواقعية السورية المعاصرة، دار الينابيع، دمشق، 1994.
22 قيس النوري : الاغتراب اصطلاحاً ومفهوماً وواقعا، عالم الفكر، مج 10، 1979.
23 ك.هول، ج. لندزي : نظريات الشخصية، ترجمة د. أحمد فرج وآخرون ط 1، القاهرة 1971م.
24 د. كرومي حسن : حول بعض المفاهيم في الرواية الحديثة، بيروت، ط1.
25 د. محمد الباردي : الرواية العربية والحداثة، بيروت، ط1، ج1.
26 محمود رجب : الاغتراب – سيرة مصطلح، دار المعارف، القاهرة، ط 4، 1993م
27 د. مراد عبد الرحمن مبروك : بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م.
28 معجب العدواني : تشكيل المكان وظلال العتبات، النادي الأدبي جدة، ط1، 1987م
29 ميخائيل باختين : الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات، ط1، 1987م.
30 نبيل اسكندر : الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1988
31 د. نجوى الرياحي القسنطيني : في نظرية الوصف الروائي، دراسة في الحدود والبني المورفولجية والدلالية، بيروت، ط1، 2008م
32 د. يمنى العيد : الراوي- الموقع والشكل، دار الفارابي، بيروت، ط 1، 1996.
33 د. يمني العيد : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط 2، 1999.
34 د. يوسف وغليسي : إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد منشورات الدار العربية للعلوم – الجزائر ط 1، 2008م.

ثالثاً: الدوريات

35 إبراهيم نمر موسى : جماليات التشكيل الزماني والمكاني لرواية الحواف – مجلة فصول عدد خاص عن الرواية، 1993.

36 د. عبد العالي بوطيب : إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، عدد 12، 1993.

37 د. عبد العالي بوطيب : العناوين الداخلية في الرواية المغربية، مجلة الراوي – جدة، العدد 20 مارس 2008م.

38 د. عبد العالي بوطيب : مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف، مجلة فصول، عدد خاص عن (زمن الرواية) 1994م.

39 كرومي حسن : حول بعض المفاهيم في الرواية الجديدة، مجلة تجليات الحداثة، عدد خاص عن الرواية الجديدة بين التجريب والمقاربة، عدد 3، يونيو 1994، جامعة وهران، ص 125، 126.