تشكلات الرمزية في الرواية المصرية المعاصرة

د. مها محمد طه علي

ملخص الدراسة

تنحو هذه الدراسة إلى معالجة موضوع الرمز في الرواية المصرية المعاصرة، بوصف الرمز عنصر معروف منذ القدم تعاظم الاهتمام به في عصرنا الحالي،حتى أصبح من السمات البارزة في الأدب العربي ومن الوسائل والتقنيات الفنية الهامة التي يعتمدها الروائي في طرح قضاياه؛ لما يحمله من دلالات وأبعاد فكرية. وذلك ما يتبدى في الروايات – موضع الدراسة – وقد عالجت مجموعة من القضايا الاجتماعية والسياسية المشحونة بعدة رموز فنية، وجمالية، وقيم تراثية وتاريخية إضافة إلى الدلالات والإيماءات التي جسدها الكتاب الذين سوف تدور حول أعمالهم الدراسة، وهم تلك المجموعة من الأدباء التي استطاعت التعبير عن واقعنا المعاصر، والتي اتجه بعض النقاد إلى أن يطلق عليه " جيل الحداثة" ذلك الجيل الذي أثرى الرواية العربية، واستطاع أن ينجز تجديدًا في شكل الرواية، وتقنياتها.

يشتمل هذا البحث على روايات متفاوتة الطول، لكنها تشترك جميعًا في أنها تحاول الكشف عن الرموز الموجودة، التي تدور حولها الدراسة، وقد إنصب اهتمامنا على علاقة الرموز بالشخصية، واللغة، والمكان، وحاولنا استكشاف الأنواع المختلفة من الرموز لدى الشخصيات الفنية، ودلالات الرموز المكانية.

ولكي نقف على خصوصية الرمز ودواعي توظيفه ودلالاته ووسائل تشكيله في الرواية المصرية المعاصرة رأينا أن تتوزع هذه الدراسة على تمهيد وثلاثة فصول تسبقها مقدمة تعرض لموضوع الدراسة وأهدافها ومنهجها . وتلحقها خاتمة تتضمن النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

المقدمة

من المعلوم أن الفنان الذي يصور لنا صورة فوتوغرافية للحياة ليس فنانًا صادقًا، وإنما يعتبر مؤرخًا، أو مسجلًا إحصائيًا؛ إذ أن التصويركلما اقترب من الفوتوغرافية ابتعد عن دائرة الصدق الفني، وكذلك التسجيل كلما تلاءم الواقع وطابقه في صورة منسوخة بورق شفاف أصبح بعيدًا كل البعد عن الخلق الأدبي، وهذا ما جعل أرسطو ينادي بأن " الفن محاكاة منقحة للطبيعة تحاول التغيير والتشكيل بما يتلاءم مع الأحداث؛ إذ تقوم على تعديل الواقع وتعديل الطبيعة وتنقيح الحياة " (١).

ولنا أن ننظر -مثلًا- إلى "هاملت" عند شيكسبير(١٥٦٤ م - ١٦١٦م) و"غادة الكاميليا" عند دوماس ١٨٠٤ (م ١٨٧٠ -م) و"رسكو لنيكون"عند دوستويفسكي ١٨٢١) م ١٨٨١- م) نجدها شخصيات حية منقحة للعقل والقلب، والحواس،حتي لتحسبها تترك في واقع الحياة، فإن راجعت نفسك كم هاملت صادفت في حياتك أدركت أن هذه الشخصيات ملفقة وفريدة لفقها خيال الفنان من خامات الحياة فإن سألت نفسك، وكيف أمكن لهذه الشخصيات أن تقنع عقلي وقلبي وحواسي رغم أنها فريدة أو ملفقة لم تجد لهذا إجابة إلا لأنها مقنعة بسبب صدقها الفني، وهي مقنعة لا بسبب مطابقتها للحياة ولكن بقدرتها على هذا الإيهام بأنها تطابق الحياة، فغاية الصدق الفني كغاية كل صدق في الوجود، وهي الإقناع أو الإيهام أن أرخى العقل. سميناه إقناعًا وأن أرضى القلب والحواس سميناه إيهامًا(٢).

والفنان حين يلتزم بالواقع والممكن ويتجنب المستحيل لا يعني هذا أنه يصور الحياة، والطبيعة تصويرًا ميكانيكيًا دون زيادة أو نقصان، فالفنان يقوم بعملية انتقاء واختيار من بين عناصر الطبيعة، فيحذف منها ويضيف إليها عناصر لم تكن فيها، ويعيد تنظيم العناصر من جديد أنه أخلقها خلقا جديدًا. قد يستلهم الفنان الواقع، ولكن من المؤكد أن العمل الفني لا يمكن أن يكون هو الواقع عينه

ISBN: 978 - 9953 - 0 - 2970 - 2

.قد يستوحي الفنان الطبيعية ولكن عمله لا يكون الطبيعة نفسها قد يصدر الفنان عن الحياة ذاتها (٣). فالواقع في العمل الروائي إذًا قد يتخذ أداة للإيهام بأن ما يجري واقعًا ولكنه واقع مجازي أووهمي يؤدي وظيفة رمزية (٤). مستعينًا في ذلك ببعض المناهج والأساليب والحيل الماكرة التي استقاها من مدارس الأدب المتعددة، ومن طبيعة العارفة بأصول فنها.

أولًا: موضوع الدراسة وأهميته:

ونحن في هذا البحث المعنون بعنوان:" تشكلات الرمزية في الرواية المصرية المعاصرة " نتطرق إلى الروايات المصرية، التي تشتمل على ميزات مذهب الرمزية، فالرواية الرمزية تعكس لنا بعض التغيرات الاجتماعية والسياسية والسكانية، التي طرأت على مصر في تاريخها الحديث، فترصد التحولات في المجتمع المصري والتناقض الذي أمسى يسود المجتمع، عبر شبكة معقدة من علاقاته في الحياة؛ لترسم ملامح حياته وآماله وآلامه وصعوده وسقوطه وكل جزئيات نفسه؛ لذلك تركز الروايات على ذكر الوقائع الشهيرة في حياة الإنسان.

لأن الرواية هي محور العلاقة بين الذات والعالم، بين الحلم والواقع،هي فن التخييل الذي يثري الحياة بعانيها، ومشاعرها. هي الخطاب الرمزي الذي يحمل التأويلات ما يجعل عقل الإنسان في ثورة مستمرة على كل مظاهر التسلط والتخلف والهيمنة، فقد كان لزامًا أن تتجه الأنظار إلى الإبداع الروائي، من خلال أنماط الرمزية وتشكلاتها، التي طرأت على جماليات النص، وعلاقتها بالواقع والخيال.

من خلال استخدام الروائي للرمز جعله لم يكتف بحصر نفسه داخل مفهوم خاص وثوابت جامدة لاتتحرك، بل على العكس من ذلك، أخذ يتسع ليشمل الحياة بنبضاتها، ومرجعيتها، ومردودها؛ فتحولت الرواية إلى تعبير حياتي متجدد متطور، وعلى هذا تمكنت الرواية من سحب نفسها من دائرة الجمود والانطلاق في فضاء رحب متحرك، منذ القرن الماضي، ممثًا في جيل " الحداثة".

هكذا استطاعت الرواية المعاصرة أن تتجه لداخلها لتفحص المنابع الرمزية للخيال الروائي. وغاصت عميقًا في فيضان الوعي الفردي والجماعي، ببيئاته المتغيرة العلاقات، والنظم الاجتماعية المضطربة، وبهذا أصبحت متطابقة مع اقتناع جديد بتعدد وكثرةوجهات النظر الرمزية، التي تصوغ إحساسنا بالتجربة وبالواقع، وذلك من خلال مجموعة من النصوص الروائية، التي تم انتخابها كنماذج؛ لرؤية خاصة عن التشكلات الرمزية، التي يحاول الروائي أن يعبر بها عن وجهة نظره، ورؤيته تجاه الواقع، وتجاه النص الروائي الذي يجد طريقه من عقل الروائي إلى ذهن وقلب المتلقي. ربما هي نماذج اخترناها من كتابات بعض الروائيين ولكنها ليست كل الرواية، فعالم الرواية من الرحابة والاتساع ما يعجز الرأي والناقد والمتلقي أن يلم به كله، لذا فهي محاولات رأينا أن تكون نماذج من التشكلات الرمزية في الرواية المصرية المعاصرة.

ثانيًا: أهداف الدراسة:

لم يكن التعبير الرّمزي أسلوبًا فنيًا فحسب، بل كان موقفًا جماليًا من العالم أيضًا.بحيث يعدّ المغيّب والمسكوت عنه في الخطاب الروائي من النصوص الضمنية الموازية للنص المكتوب، التي تدفع النقد الحديث إلى محاصرتها واقتحام مكامنها وكشف خباياها للبحث عن استراتيجية تشكّلها وإعادة إنتاجها وتأويلها. وذلك من خلال ارتياد الرّموز المحرّكة لبنية الرواية والمشكّلة لدلالاتها، عبر الدّخول في مسارد عناصر النص وتحليل رموزه اللّغوية ذوات المعاني المتعدّدة. وهو مبحث توسّلنا له سبيل " تشكلات الرمزية في الرواية المصرية المعاصرة "مجالًا نسعى من خلاله إلى الكشف عن ذلك الماوراء الذي يرتاده النص فيما هو يتشكّل، ومحاصرته وكيفية توظيفه في بنية الرواية وتوظيف بنية الرواية نفسها بوصفها رمزًا. فالرموز لا تتضح معالمها إلاّ باستنطاق مكامن النص بناءً ودلالة والوقوف على رمزيتها في تشكيل الشخصية، واللغة، والمكان، خاصّة وأنّ أغلب كتاب الرواية قد آمنوا بأنّ الواقع المصري مازال يرزح تحت أنظمة القهر والاستبداد، والاغتراب، فجنحوا، للتعبير عن ذلك، إلى توظيف الرّموز والأقنعة والأساطير واتخاذها وسيلة للنقد والتقويم. ويتبدّى لنا ذلك من خلال مسألة الرّمز.

ثالثًا: بعض الأسئلة التي يجيب عنها البحث:

كيف تقوم عملية الممارسة القرائية التي ينجزها القارئ؟

وما هي آلياتها في استنباط كوامن النص ودلالاته خاصّة وأنّه يواجه نصّا ترميزيا معتّما مجاله المسكوت عنه؟

هل إنّ المعنى الرّمزي محجوب وله أقنعته الكثيرة التي تجعله ممعنا في التخفّي؟
وهل إنّ مقاربته لا يكون إلاّ اعتمادًا على ملموس العلامة اللّغوية؟
ما مدى مصداقية الروائي، وهل لكي يحقق ذلك، لابد أن يكون قد عاش حياة أبطاله؟

رابعًا: فصول الدراسة ومنهجها:

قد دار البحث على ثلاثة فصول سبقتها بتمهيد في غاية التكثيف، ووجدت من الأنسب أن أتكلم فيه عن "مفهوم الرمز"، من خلال بعض المعاجم والدراسات تتكفل بتبيين مفهوم الرمز وماهيته، ومعرفة طبيعة النص.

وخصصت الفصل الأول لدراسة " الرمز وبناء الشخصية الروائية "، وكان في ثلاثة مباحث، وقفنا فيها عند الرمزية التاريخية للشخصية، والرمزية الداخلية(النفسية) للشخصية، والرمزية الكلية(الإنسانية) للشخصية.

والفصل الثاني، فقد خصصته لدراسة الرمز وتشكيل اللغة الروائية، الذي انقسم بدوره إلى ثلاثة مباحث، تطرقنا خلالها عن تشكيل الرمز من خلال نقاط ثلاث هي:

١- الترميز باللغة بين الفصحى والعامية.
٢- رمزية العنوان.
٣- تأثر اللغة بالتراث.

وفي الفصل الثالث عالجنا فيه " الرمز والمكان الروائي" من خلال دراسة بنية المكان وذكر أهميته، وتوضيح أنواعه " فضاء القرية نموذجًا "، وبيان رموزه ودلالاته.

وختمت البحث بخاتمة عرضنا فيها أهم النتائج التي خلصنا إليها، أوردت ما تناثر عبر فصول البحث من تشكلات الرمزية في الرواية المصرية المعاصرة، كما زودنا البحث بقائمة المصادر والمراجع.

أما بالنسبة للمنهج، الذي سارت عليه الدراسة، فلم يكن من السهل على الباحثة أن تقع على منهج بعينه، يمكن أن يعالج من خلاله موضوع الدراسة، فالعناصر الفنية متشابكة، والدلالات النوعية متشعبة، والقيم الجمالية متعددة، ومع ذلك اهتدت الباحثة إلى المنهج المناسب الذي يعالج موضوع بحثها، وهو مكون من شقين:-

أولًا: (منهج جمالي) يسعى إلى دراسة النصوص الروائية دراسة فنية، تقوم على البحث في الخصائص الجمالية والفنية والدلالية واستنطاق أبعادها.

ثانيًا: (منهج اجتماعي) لايرى إمكانية قيام دراسة نقدية أو فنية بمعزل عن دراسة العصر والواقع الاجتماعي.

التمهيد

الرمز، المفهوم، الطبيعة

١- مفهوم الرمز لغة واصطلاحًا.

٢- طبيعة النص.

أولًا: في حدّ المصطلح:

١ - الرمز:

بالعودة إلى المعاجم العربية يعدُّ الرمز في اللغة الـ" تصويت الخفي باللسان كالهمس ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت، وقيل الرَمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم، والرَمز في اللغة كل ما أشرت إليه مما يبان بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيدًا وبعين " (٥). فالرّمز بهذا المعنى، يحيل على الإيماء والإشارة والعلامة وما يكتنفها من غموض. وأمّا في المعاجم الفرنسية، فقد عرّف هنري موريه (H. Morier) الرّمز بأنّه " شيء محسوس يختار للدّلالة على إحدى صفاته المسيطرة كالمياه، فهي رمز الانقياد والليّونة والشفافية والطّهارة" (٦). كما قد يحيل على معنى التواصل باعتباره " شيئًا ينقسم إلى قسمين، يسمح امتلاك شخصين مختلفين لأحدهما بالتواصل والتعارف" (٧). وقد وُظّف الرّمز، في عدّة مجالات ولا سيّما في مجال اللّسانيات، فتمّت دراسته في علاقته بالعلامة، وتمّ إثر ذلك التفريق بينهما. وهو ما ذهب إليه الباحثان تودوروف (T.Todorov) وأوزولد ديكرو (O.Ducrot) حين حدّدا الفروق بين العنصرين وهما في حالة اختبار علائقي، مثبتان أنّه في خصوص العلامة، فإنّ هذه العناصر لا بدّ أن تكون بالضرورة مختلفة، أمّا في حالة الرّمز فتكون متجانسة. إنّ هذا الاختلاف يتيح تبيّن مشكل اعتباطية الدال التي تحدث عنها "دي سوسير" حيث تبدو العلاقة بين الصورة المسموعة أو الصورة المرسومة بالمعنى أو الدال بالمدلول اعتباطية وضرورية في آن، بينما في حالة الرّمز تبدو العلاقة بين الرامز والمرموز Symbolisant، Symbolisé ضرورية أوليست اعتباطية (انظر الأسد/ القوة) " (٨). إنّ هذه التعريفات تحيل في مجملها على معاني الرّمز المتعدّدة، القائمة على الإيماء والإشارة، بموجبها يتحوّل الرمز إلى خطاب يفكّ شفراته ورموزه قارئ خاصّ يتعدّى المعنى المعجمي للّغة إلى المعاني الثانوية، حيث يخضع النص إلى التشريح والتفكيك، لنقف فيه على جدل

ISBN: 978 - 9953 - 0 - 2970 - 2

التركيب ووفقه ندرك دلالات الرّموز ومعانيها. وبناء على ذلك يمكن تعريف الرّمز بأنّه صورة الشيء محوّلا إلى شيء آخر، بمقتضى التشاكل المجازي، بحيث تغدو لكلّ منهما الشرعية في أن يُعْلَنَ في فضاء النص، لذلك فالرمز "موضوع يشير إلى موضوع آخر لكن فيه ما يؤهّله لأن يتطلّب الانتباه إليه لذاته، كشيء معروض" (٩).

وقد اقتصر مجال حضور الرمز ودراسته في الأدب على الشعر دون النثر، فظلّت مساحته واسعة فيه، وآفاقه رحبة وطاقته الإيحائية كثيفة، ولكن اتسع حضوره ليتلبّس أيضا بالرواية، ولعلّنا هنا أمام مفارقة مأتاها أنّ طبيعة النص الروائي تنهض عادة على الإبانة والوضوح، فلماذا نواجه نصّا يقوم على التعتيم والغموض ويتلبّس ويتوسّل بالرمز؟. لعلّ ذلك مظهر من مظاهر الرواية المعاصرة، يدخل في إطار تعميق الوظيفة الشّعرية، ويقرّب الرواية من الشعر، باعتبارها تطمح إلى أن تصبح خطابًا قريبًا منه وهو دليل على أنّ صفاء الجنس أصبح دون قيمة في الكتابات الأدبية الحديثة. كما أنّ اللّوذ بالرمز يمثّل شكلًا من أشكال الانعتاق بالاتجاه نحو أعماق أكثر اتساعًا وشمولًا، والبحث عن معنى أكثر يقينية، لأنّ الرّمز يقدّم، على مستوى فنّي، حقولًا أعمق كلّما تسربل النص بالغموض. خاصّة وأنّنا نحلّل روايات تقوم على التعتيم والغموض والتخفي وتجاوز الرّقابة في نقد السّياسة والأوضاع التي آلت إليها.

ثانيًا: طبيعة النص:

يتكوّن النص من مجموعة من الجمل و" يشترط أن تكون بينها علاقات أو على الأصح بين بعض عناصرها علاقات، تتمّ هذه العلاقات بين عنصر وآخر وارد في جملة لاحقة أو بين عنصرين وبين متتالية برمّتها سابقة أو لاحقة" (١٠) وقد درس هانس جورج غادامير (GadamerH.G.) النص من خلال ثبات بنيته مؤكّدًا أنّ " كلّ خطاب ثابت هو نصّ، فالنص هو هذا الشيء الثابت والمستقرّ في ذاته، بواسطة الثبات الدّاخلي لبنيته" (١١) وأنّه يمرّ، في إنتاجه لدلالاته، عبر خطوات يبني خلالها علاقات داخلية بين مكوّناته، لذلك يتمّ الكشف عن العلاقات الوظائفية البانية للنص من خلال الانزياح عن المعنى، لأنّه "منظّم بطريقة ما بحيث كلّ أجزاء الخطاب مرتبطة ببعضها، ومثبتة تحت شكل نهائي، غير قابل للتغير" (١٢)، ممّا يحمل اللّغة على اتخاذ بنية محدّدة داخل النص، إلى شكل ثابت في مستوى الفهم،هذا على مستوى علاقة الدال بالمدلول أي علاقة بنية النص بدلالاته وكيفية تشكّلها، أمّا النص من حيث هو دليل، فهو منفتح على العديد من الدّلالات من خلال تضمّنه لمجموعة من النصوص الأخرى، فالنص إذن إنتاجية، يقوم على التعدّد الناتج عن بنيته، لذلك " لا يمكن إخضاعه لتفسير أو لتأويل وإنّما فقط كلّ ما نستطيعه أمام النص هو تفجيره" (١٣)، لأنّه يُقرأ في فاعليته ومفعوليته.

لذلك فالنص فضاء لتقاطع العديد من الدّلالات والرموز، باعتباره نظامًا ترميزيًا إيحائيًا يحيل على العديد من الإشارات والدّلالات، فهو نظام دلالي ثان بالقياس إلى نظام دلالي أوّل تذهب فيه الدّلالة من قريب إلى بعيد ومن بعيد إلى أبعد، أي يتحوّل فيه المدلول الأوّل إلى دالّ لمدلول ثان. ولمّا كان مجال بحثنا تشكلات الرّمز في الرواية المصرية المعاصرة، فإنّنا سنسعى إلى استنطاق مكامن الرّمز وتأويل دلالاته في الخطاب خاصّة وأنّنا أمام نصّ حديث، رمي بعدم الانسجام والتفكك البنائي والغموض، واتهم بتشتّت صوره واختلال ترابطها وغياب خيط ناظم يلمّ شتات عناصره وعدم انتهائه إلى معان مترابطة متضامّنة تجمع النص إلى قطب دلالي واحد، وذلك لتراكم الصّور والرّموز فيه تراكمًا كميًا ساهم في خلخلة العلاقات الدّاخلية وتعتيم الدّلالات. وهو ما يستفزّ المتلقّي ويدفعه إلى الفهم والتأويل إيمانًا منه بأنّ " التأويل هو رسم لخارطة تتحكّم فيها الفرضيات الخاصة بالقراءة، وهي فرضيات تسقط انطلاقا من معطيات النص، مسيرات تأويلية تطمئنّ إليها الذات المتلقية" (١٤). فطاقة النص الروائي على التدلال وقدرته على إخفاء المعاني وحجبها ويقوم القارئ بملئها والمضيّ على دروب الكشف ومعاناة الفهم. ذلك أنّ المعاني لا تتمرأى عارية ولا تهب نفسها لقارئها منذ الوهلة الأولى، بل تتأبّى عليه وتستعصي عنه. و" رغم التعقيد النصي لبناء الرواية يبقى هناك دور خاص بالقارئ في تحديد كيفية التجاوب مع هذه الإستراتيجية النصية، وفي جميع الأحوال تكون نتيجة رد فعل القارئ في الفهم والتأويل والتقويم الجمالي هي حاصل هذا التفاعل وليس نتيجة "تواصل" بسيط بينه وبين الكاتب بواسطة النص الروائي كما كان عليه الاعتقاد السائد في التفكير النقدي القديم" (١٥). ولكن كيف تقوم عملية الممارسة القرائية التي ينجزها

القارئ؟ وما هي آلياتها في استنباط كوامن النص ودلالاته خاصّة وأنّه يواجه نصّا ترميزيا معتّما مجاله المسكوت عنه؟ ولعلّ هذا ما أثبته تودوروف حين ميّز بين صيرورة الدّلالة وصيرورة الترميز قائلا: "إنّ الدّلالة موجودة في المفردات، أمّا الترميز فيعتمل في الملفوظ داخل التركيب" (١٦). وهو ما يدفعنا إلى التساؤل ثانية: هل إنّ المعنى الرّمزي محجوب وله أقنعته الكثيرة التي تجعله ممعنا في التخفّي؟ وهل إنّ مقاربته لا يكون إلاّ اعتمادًا على ملموس العلامة اللّغوية، على مادية الدوال " فالدوال طاقة لا تقبل النفاذ ولكنّها مجبرة على الظهور والانكشاف بعد طول احتجاب، واكتشافها يكون في أشكال من القول تتحقق في الخطاب" (١٧)، لذلك فالرمز لا يتمظهر إلاّ بالإطلالة على ما يكمن في اللّغة من قوانين توليدية وتحويلية تظلّ متكتّمة على نفسها ومتستّرة غاية التستّر وتأويل خباياها واستقراء معانيها بما أنّ الرّمز طاقة تعبير وإيحاء لا بدّ منهما.

II-الأنظمة الرّمزية وتجلّياتها الدّلالية في الروايات :

استلهمت الروايات – موضع الدراسة – العديد من الرّموز لصنع الشخصية والدّلالة على الحدث، وتشكيل اللغة، والمكان.

الفصل الأول
الرمز وبناء الشخصية الروائية

١- الرمزية التاريخية للشخصية.
٢- الرمزية الداخلية (النفسية) للشخصية.
٣- الرمزية الكلية(الإنسانية) للشخصية.

يرتبط هذا الفصل بالشخصية، بعدّها الفاعل، القائم بتشكيل الحدث، والأمر لايقتصر على الشخصية والحدث فقط، بل على كل عناصر بناء العمل الفني من زمان ومكان وشخصية وحدث ولغة، وإنما الفصل بينها من قبيل الدراسة فحسب،والشخصية مستمدة من لفظ" القناع" (١٨). وقد ارتبط القناع بالمسرح اليوناني القديم. وهكذا تأتي الشخصيات الروائية الرمزية وكأنها ممثل يؤدي دورًا، وبعد أن يفرغ منه، ينزع عنه ملابس التمثيل، ويرجع للواقع بارتدائه ثيابه الأصلية. فالشخصية في الفن هي قناع أو دور تمثيلي،وهي تختلف عن مفهوم الشخصية الحقيقي (في الواقع)، الذي يعني الإنسان.

إذن فهناك فرق بين الشخص الإنساني، الذي هو من لحم ودم، وبين الشخصية الروائية، التي هي من ورق، فالشخصية" كائن وهمي يرتهن وجوده بالعناصر اللغوية" (١٩)، فالشخصية يمكن أن تكون من خيال المؤلف دون أن يكون لها وجود في الواقع.

وهناك كتاب يأخذون نماذج حقيقية من الواقع، ثم يعيدون تصويرها، لكن دون أن يكون دورهم كالمصور، بل يسلطون خيالهم،وتشكيل الشخصية من جديد. وهكذا فقد يكون" الأشخاص في القصة... مصدرها الواقع، ولكنهم يختلفون عمن نألفهم أو نراهم عادة " (٢٠) .

وتلعب الشخصية عدة أدوار في بناء الرواية وتكاملها وطريقة عرضها للأحداث، ومن خلال مواقفها يمكننا أن نتبين المضمون الأخلاقي والفلسفي للرواية، وبدرجة أقل يمكننا أن نتبين اتجاه الراوي، بعد ملاحظة ميله إلى شخصية ما في الرواية، فالكثير من أفكار الكاتب تصورها الشخصيات.

وجميع الشخصيات التي نتعرض لها موجودة بيننا، حية نابضة، تؤثر فينا، ونعجب بها، منهم أبطال يأخذون على عاتقهم الدفاع عن الجميع، وربما خوض معارك نيابة عنهم، وهم في العمل الروائي بمثابة شخصيات رئيسة، يدور حولها العمل وتتمحور حولها باقي الشخصيات، كالبطل في الحكاية الشعبية وفي الأسطورة، مثل عاشور الناجي في رواية" الحرافيش"، وعلى الزيبق في رواية " "، وسعيد مهران في رواية " اللص والكلاب"، وغيرهم كثيرون، فهم " منارات مضيئة في دروب أفئدة الأسرة الإنسانية، وبذلك يصبح على الروائي مسئولية رسم شخوصه بدقة، ويعتني بمراحلها المختلفة، وينتقي أسماء دالة عليها، وكأنها فلذة كبده" (٢١)، ومنهم شخصيات مساعدة، لاتقل في أهميتها عن البطل، تساعده في إنجاز أفعاله، والوصول إلى غايته في إنجاز المهمة المنوطة به.

ولعله قد لاح في الأذهان سؤال حول مصداقية الروائي، وهل لكي يحقق ذلك، لابد أن يكون قد عاش حياة أبطاله؟

لقد اختلف النقاد حول ذلك...منهم من يقول نعم وهذا هو الشائع، حتى يتوفر عنصر الصدق في التصوير، ومنهم من لايشترط ذلك أبدًا، وإنما يرجع صدقه إلى موهبته، ومدى تمثله لحياة أبطاله... ويخبرنا الدكتور: عبد الباقي يوسف أنه " يعيش حياتين، واحدة مع شخوصه، والأخرى هي حياته في محيطه، ويحاول أن

ISBN: 978 - 9953 - 0 - 2970 - 2

يتعلم من العالمين معًا " (٢٢)

وخلاصة القول أن أهم ما يميزرسم الشخصية أن تجيء حية، ونجاح ذلك يعتمد على أسس منها: أبعاد الشخصية لابد أن تكون واضحة أمام عين القاريء، تصرفات الشخصية بعامة يجب أن يحكمها المنطق المستخلص من ملامحها النفسية والعقلية والجسدية، اللهم إلا إذا استطاع الكاتب إقناعنا بسبب معقول لخروجها على ما كان حريًا بها.

المبحث الأول: الرمزية التاريخية للشخصية:

يمكن استدعاء التاريخ، بحيث يصبح مادة للرواية، ومبعثًا كاملًا للماضي، يوثق علاقتنا به، ويربط الماضي بالحاضر، في رؤية فنية شاملة، فيها من الفن روعة الخيال، ومن التاريخ صدق الحقيقة.

فشخصية" ابن عمار" للكاتب " ثروت أباظه"(٢٣) شخصية طاردة، يرمز للشخصية الانتهازية، فهو شاعر بسيط قريب جدًا من الناس، محتال يتكسب المال بأي وسيلة، وربما أصله الوضيع هو الذي حدا به إلى ذلك " فما هو بالوطني الصادق الوطنية لوجه الشرف، ولا هو بالوفي الخالص الوفاء لآل عباد، إن ابن عمار لم يكن صادق الوفاء ولاخالص السعي إلا لإبن عمار وحده... ولم تستطع عشرته للملوك ومصادقته لإبن عباد، فترة تقرب من ربع قرن، من تهذيب طباعه ولاتحسين سلوكه، وهنا نلحظ خبرة الراوي وعلمه بالتاريخ وقراءاته؛ فقد أورد الفتح بن خاقان أن المعتمد عندما استولى على مدينة مرسية ورفع لواءه عليها أسند إمارتها إلى ابن عمار، بيد أن هذا الأخير أراد الاستيلاء عليها دون المعتمد بن عباد" (٢٤).

ويبدو أن تصوير " ثروت أباظه" لشخصية " ابن عمار"، وإن كان قد أفادها من التاريخ، من كتب التاريخ الأندلسي خاصة (٢٥). وكذلك الشخصيات الأخرى التي وظفها الكاتب في روايته. إلا أن التوظيف الروائي المعاصر لشخصية " ابن عمار"، إنما يحكي رغبة الكاتب في الإسقاط/ الرمز التراثي على ما هو عصري؛ لأن الشخصية الروائية" ابن عمار" بهذا الشكل الدقيق موجودة في كل زمان من الأزمنة، حيث استخدم الحيل والألاعيب، وأن الغاية تبرر الوسيلة، حتى على حساب الصداقة...وربما كانت الأحداث التي مرت بها مصر في فترة كتابة الرواية وما سبقها، قد كانت ذات دور ما في كتابتها، وصياغة أحداثها، خاصة الشخصية الرئيسة أو المحورية، وهي شخصية " ابن عمار"، والذي يؤكد ذلك أن الكاتب اصطفى من حياة الشخصية التراثية مواقفه مع ملك من ملوك المسلمين حاكم، هو " المعتمد بن عباد"، وربما من جانب آخر يستدعي الكاتب الصراعات التي حدثت بين الأمراء المسلمين الأندلسيين، وقد تناسوا العدو المتربص بهم جميعًا؛ لينبه الحكام إلى نبذ الخلافات والصراعات فيما بينهم؛ لأن العدو التراثي هو العدو العصري مايزال يتربص بهم وببلادهم الدوائر.

والرواية لاتعتني بكثير من الشخصيات، فالواضح أنه بعد شخصية عمار الانتهازي، توجد شخصية في مقابلها تمامًا، شخصية" محمد بن عباد المعتمد"، من حيث ضعفها؛ فهي لاتفعل أي شيء، شخصية هشة، وقد وجد ضالته في " ابن عمار"، فارتبط به دائمًا ؛ ليحقق له ما يريد على كل المستويات، سواء الشعر أو مجالس الأنس أو حتى أمور الدولة بعد أن رفعه للوزارة.

وشخصية "زكريا بن راضي"،و" الزيني بركات" برواية " الزيني بركات" لـ " جمال الغيطاني" شخصيات طاردة عصرية جاءت وليدة الستينيات، إنها تلك الشخصية الانتهازية، التي عرفت كيف تستفيد من هزيمة ١٩٦٧، ودائمًا كانت تعرف مصالحها بقطع النظر عما يترتب عليه من نتائج (٢٦).

المبحث الثاني: الرمزية الداخلية (النفسية) للشخصية:

جاءت رمزية الشخصية تعبيرًا عن النفس الإنسانية والدوافع الداخلية،لذلك كان الكاتب الرمزي" يميل إلى الازدهار القوي لشخصية الفرد، وله ميل خاص إلى التعمق" (٢٧). فالذاتية صفة النفس البشرية، وهي أمر طبيعي في الفن والأدب، بل من أهم خصائص الأدب، لأن الفنان أو الأديب أكثر من يحس بهذه الصفة النفسية، فالجوانب الذاتية أو النفسية أو الانفعالات تأخذ لديه أشكالًا رمزية معينة.

وتأتي الرمزية في شخصية الصعيدي، كشخصية" مصطفى" في رواية" الطوق والأسورة" لـ " يحيى الطاهر عبدالله"، فتمثل نموذج الإنسان المصري الصعيدي المحافظ على التقاليد، الحريص على عرضه حرصه على حياته، المتمسك بكرامته حتى لو تطلب ذلك أن يواجه رئيسه في العمل أو يفقد شغله، وقد رفض من حكومة الوفد أن يعمل فراشًا،

فيقول لأمه: " لن أعمل تحت أمر مخلوق.. نعم..لقد تعبت وقاسيت ياوالدتي الكثير في غربتي من أوامر المخاليق..الأمر مر الطعم..ومن اليوم سأكون حر نفسي.. أنت لاتعرفين بشاعة حكم الآدمي الحاكم على الآدمي المحكوم..لاتخافي سألتقط رزقي من الطرقات كالطير والأنبياء" (٢٨).

وعلى خلافه رمزية شخصية " مصري" في رواية "الحرب في بر مصر" لـ " يوسف القعيد" والضعف والاستسلام في شخصيته رمزًا لهزيمة ١٩٦٧، ف" مصري" ابن الخفير المعدم لايجد مفرًا من الرضوخ لطلب " العمدة"، وقبوله أن يحل محل ابن العمدة في صفوف القتال؛ ونظرًا لضيق ذات اليد – حتى لمتطلبات الحياة اليومية – رضخ لطلب العمدة، وعندما يستشهد مصري لم تكن المكافأة من حق والده الشرعي؛ ولذا جاءت حسب الأوراق الرسمية للعمدة؛ إذ استطاع أن يغير شهادة الميلاد منذ البداية وحمل مصري ابن العمدة وأصبح " مصري" – حينئذ – ليس ابن الفلاح الفقير، بالرغم من انتمائه إليه لحمًا ودًا، إلا أنه في صفوف المقاتلين، وضمن قائمة الشهداء ينتمي اسمًا ولقبًا للعمدة.

وليس من المصادفة أن يجعل الروائي والد كل من : " صابرين" في رواية " أخبار عزبة المنيسي" (٢٩)، و" مصري" في رواية "الحرب في بر مصر" رمز التضحية والاستشهاد والرضوخ والانكسار أن يمتهنا مهنة الحراسة والسهر والعمل على مصالح الآخرين، وفي المقابل نجد " صفوت المنيسي/ ابن العمدة رمز الطبقة الحاكمة والمسيطرة والمهيكمنة عل مصالح الشعب بالمال، أو السلطة، فالحاج " هبة الله المنيسي" استطاع بنفوذه المادي أن يكون محل أنظار الجميع، ولم تكن ثمة مناسبة إلا لابد –كي تتم – أن يحضرها ويتممها، وكذلك الأمر بالنسبة للعمدة في رواية " الحرب في بر مصر "، فالعمدة بالفعل رمزًا للسلطة الحاكمة والمتحكمة في أبناء القرية، وكيفية تقرير مصيرهم. فأبناء القرية جميعًا يزرعون في أرضه ويعيشون في كنفه؛ ولذا يخضعون تحت سلطته وأمره.

واستطاع الروائي أن يصور لنا الشخصية الانفتاحية، التي ترمز للشخصية الانتهازية في رواية" ليلة العشق والدم"، ففي هذه الرواية نجد " فؤاد"، ذلك الشاب الذي ترك بلدته مرتحلًا إلى القاهرة منذ عشرين عامًا في رحلة التعليم والعمل عند خاله، وعندما يحضر لوفاة والده يجد أمامه في ليلة العزاء وفي السرادق قتل " حسن المعداوي" على يد "دومة"، وكأن " حسن المعداوي" لم يأت ليعزي، بل ليلقى مصيره المحتوم على يد " دومة"، ذلك العامل الفقير الذي ظل طوال حياته يعمل عند" حسن المعداوي"، ويشير الروائي إلى ذلك قائلًا: " قتل دومة حسن المعداوي فجأة. قام وتقدم، ووقف أمامه، وصرخ ياعضو المجلس وانطلق الدم من العنق إلى سقف السرادق كقذيفة، فأصاب القريب والبعيد" (٣٠).

فـ"حسن المعداوي" تلك الشخصية الانفتاحية الانتهازية التي استطاعت أن تحقق كسبًا ماديًا سريعًا بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣ في وقت قياسي، ويصل إلى مكانة عالية على المستوى : المادي والاجتماعي ليست إلا صورة سيئة ووجه قبيح للانفتاح. وتشير الرواية عن بداية " حسن المعداوي" بقولها: " إنه لايخجل من القول بأنه ولد يتيمًا، يقول عم سمسم وجده ملفوفًا في خروق قديمة فوق شاطيء ترعة المحمودية، فأخذه ورباه وقال ولد يعينني" (٣١) .

فبداية " حسن المعداوي" كانت من الشارع فهو لقيط، وكما أننا لانعرف حقيقة أمره، ودخل السجن لأسباب نجهلها، أو لايقصها لنا الراوي، ومارس معه اللواط ثلاثة رجال في سنواته الثلاث، تلك المدة التي قضاها في السجن، ويستطيع " المعداوي" أن يحصل على كشك لبيع السجائر، ثم يشتري سيارة ويتنقل بها عبر شوارع المدينة، وفي فترة وجيزة يصبح صاحب أكبر مزرعة، لنتهي إلى مصيره المأساوي المحتوم.

المبحث الثالث: الرمزية الكلية (الإنسانية) للشخصية:

قد تأتي الشخصية الفردية المحددة رمزًا للإنسانية بعامة، من حيث دلالتها الوجودية المطلقة. فنجدها في الرواية الرمزية ليس لها صفات شخصية في الواقع بل تجرد من صلاتها بالواقع للتصل بالأشياء المطلقة في الوجود، وكأنها تتمثل خطاب الإنسان عامة، فالشخصية الرمزية لاتتاجي واقعًا محددًا بل تناجي المطلق وتعرض لعجز الإنسان أمام المجهول ليقف الإنسان حائرًا أمام قضية وجوده. وكما تأتي الشخصية الرمزية لها تجربتها الواقعية الخاصة فإنها تعطي وجهًا من وجوه التجربة الإنسانية الشاملة الممتدة، فهي شخصيات / رموز طفرت على سطح التاريخ الإنساني، ولابد في السياق أن تحمل ملامح الشخصي والعام، الفردي والجمعي.

ISBN: 978 - 9953 - 0 - 2970 - 2

وتصور الرمزية الشخصية الروائية باعتبارها تعبيرًا عن جوهر الطبيعة البشرية في كل زمان ومكان. فالشخصية الرمزية إنسانية الطابع، فهي لاتوجد على نسق خاص يتميزبتكوين نفسي يتأبى على التكرار، لذا نجد الشخصية بلا اسم، كدال للجنس البشري، فالكاتب يعينه حقيقة الوجود من خلال الغوص في أعماق الشخصية وعلاقتها بالواقع المعيشي، مما يجعل القاريء يتعرف عناصر هذه الشخصية من البسطاء والعامة المطحونين وفلسفتهم في الحياة. ونجد الشخوص في الرواية الرمزية منمطة ومشوهة، فلا نكاد نظفر في الرواية كلها باسم واحد.

وعلى هذا نجد شخصيات رواية " اللجنة" لـ" صنع الله إبراهيم، الذين " كان عددهم كبيرًا حقًا.. ولأني كنت عاجزًا عن التفكير والتركيز فلم أتمكن من إحصائهم بالضبط، وكان بعضهم منهمكًا في أحاديث جانبية هامسة، والبعض الآخر يتصفح أوراقًا أمامه وأغلبهم يضع عوينات سوداء كبيرة في عينيه" (٣٢). ف" اللجنة رواية لم تتعرض لهوية ما، ليست هناك أسماء لهذه الشخوص ولالضمير المتكلم حتى، فالشخصيات الروائية تلاشت هوية وموضوعًا. والشخصية المحورية تنمو وتتصاعد وفقًا لعوامل التهرؤ الاجتماعي أوالحمق السياسي.

ونلمح لدى " إبراهيم عبد المجيد" في رواية " الصياد واليمام" عدم تسمية بعض الشخوص، مثل " صياد اليمام "، الذي لم يذكر اسمه الصحيح إلا مرة واحده في الرواية كلها، وذلك حين يجيب أصدقاءه في البار عندما سألوه عن اسمه قائلًا: " – على.. صياد يمام.

لاحظ أن هذه أول مرة يقول فيها اسمه لأحد.

قال كمال:

– علي..؟ لن يهمنا سنسميك صياد اليمام، هذا أجمل" (٣٣).

الفصل الثاني
الرمز وتشكيل اللغة الروائية

١- الترميز باللغة بين الفصحى والعامية لتصوير الواقع.

٢- رمزية العنوان.

٣- تأثر اللغة بالتراث.

الرواية فن أدبي، مادته الأساسية هي اللغة بمستوياتها المتعددة، صوتية، لفظية، تركيبية، وذلك لرسم الشخصيات وتصوير الحدث ووصف الزمان والمكان، وغيرها من عناصر هذا الفن الأدبي الذائع الصيت من بين فنون الأدب المعاصر.

ومن ثم، فإن اللغة الروائية هي" أهم ما ينهض عليه بناؤها الفني، فالشخصية تستعمل اللغة أوتوصف بها، أو تصف هي بها، مثلها مثل المكان أو الزمان، فما كان ليكون وجود لهذه العناصر والمشكلات في العمل الروائي لولا اللغة"(٣٤).

وقد غيرت الرمزية لغة الرواية واستخدمتها بطريقة فريدة، من حيث تغيير العلاقات اللغوية، والانتقال بها من منطق لغة العقل الحرفية إلى إيحاء لغة الرمز الفنية، للوصول إلى خصائص اللغة الشعرية ومستواها.وطحت الرمزية إلى الجملة الشعرية المضغوطة المكثفة المركزة، والقصر والخفة، والتشابيه الجديدة والاستعارات المبتكرة، من خلال تفجير الطاقات الحيوية للكلمات؛ للوصول إلى المستوى الشعري في التعبير عن حالات نفسية وشعورية. كل ذلك باستخدام تقنيات مستحدثة فنيًا مثل : الإشارة والتركيز والتلميح، الاختصار، تراسل الحواس.

ومن خلال الرمزية تستطيع الرواية المعاصرة إضافة بعد أسطوري للأشياء العادية التي تستعمل في الحياة اليومية؛ من أجل تصويرسكونية الأشياء وجعلها ممكنة التفجر بالرمزية، كقول الراوي في رواية " نجمة أغسطس" لـ " صنع الله إبراهيم " " التجأنا سريعًا إلى كهفنا المكيف"(٣٥).

المبحث الأول: الترميز باللغة بين الفصحى والعامية لتصوير الواقع:

البحث في قضية اللغة ومستوياتها في العمل الروائي لم تعد تهتم بالمستوى اللغوي الذي جاء به العمل الأدبي وهي في الوقت ذاته إجابة عن أسئلة مختلفة هي في مجملها على النحو التالي: هل التزم الراوي اللغة الفصحى؟ أو كان الراوي مستخدمًا للغة الحياة اليومية؟أو أن الروائي حاول التوفيق بين اللغتين؟ .

فإذا نظرنا إلى الجملة نجد أن " الجملة يختلف معناها في القصيدة عنه في الخبر الصحفي، وهي تتحول في العمل الفني مع غيرها من العبارات إلى عناصر من هذا النظام الأدبي، أي إلى رموز لها دلالة مقصورة على معناها داخل العمل الفني" (٣٦).

وذلك ما يشير إلى أن لغة السرد تتحقق في النص الروائي متأثرة بثقافة الكاتب الروائي وملكته اللغوية وذوقه البلاغي، ولنضرب لذلك مثالًا من رواية الحرافيش لـ " نجيب محفوظ"، الذي كان يقدم لكل مشهد من مشاهد ملحمته

بمقدمة، هي للغة الشعر أقرب منها للغة النثر الروائي.

ولنتأمل مدخل الحكاية الأولى" في ظلمة الفجر العاشقة، في الممر العابر بين الموت والحياة، على مرأى من النجوم الساهرة، على مسمع من الأناشيد البهيجة الغامضة، طرحت مناجاة متجسدة للمعاناة والمسرات الموعودة لحارتنا" (٣٧) .

فاللغة هنا هي الشفرة التي تصدر من المرسل إلى المستقبل/ المتلقي ؛ ليحل رموزها، ودراسة النص يكشف هذه الشفرة.

ولم يفقد " نجيب محفوظ" طوال الملحمة، ومنذ البداية، مقدرته على تطويع اللغة، والواضح أنه يستخدم اللغة الفصحى في كل الرواية، إلا أنها مستساغة حتى وهي على ألسنة الحرافيش.. وهنا يحضر الموت باعتباره رمزًا لليقين والتحدي، ومنذ السطر الأول يعلن " نجيب محفوظ" أن الملحمة تدور.. فالممر العابر بين الموت والحياة.. ولم يقل الممر العابر بين الحياة والموت، كما يفترض بحسب التتابع الزمني المنطقي.. قدم الموت باعتباره الأصل، وكما يقول... " كلنا أموات أولاد أموات" (٣٨).

" ويوجد شيء حقيقي واحد يا أبي .. هو الموت" (٣٩).

" هام عاشور على وجهه.. مأواه الأرض، هي الأم والأب لمن لاأم له ولاأب له..يلتقط الرزق حيثما اتفق في الليالي الدافئة، ينام تحت سور التكية، وفي الليالي الباردة ينام تحت القبو.. ما قاله درويش عن أصله صدقه، طاردته الحقيقة المرة وأحدقت به، لقد عرف من حقائق الدنيا على يد درويش في ليالي، ما لم يعرفه طيلة عشرين عامًا في كنف الشيخ الطيب عفرة زيدان، الأشرار معلمون، قساة وصادقون.. خطيئة أوجدته، توارى الخطاه.. ها هو يواجه الدنيا وحده، ولعله يعيش الآن ذكرى محرقة في قلب مؤرق"(٤٠) .

نجد اللغة الرمزية مليئة بالجماليات البلاغية، من بيانٍ وبديع ومعانٍ في مثل التشبيه.. " الأرض هي الأم" ، والاستعارة " الحقيقة المرة" ، والطباق " بين الأم والأب" ، و" الباردة والدافئة" ، وغير ذلك، إلى جانب اختفاء الشخصية الروائية خلف ضمير الغائب، وتعلق الخطاب بلسان الكاتب.

كذلك نقرأ اللغة الرمزية في تصوير " فؤاد قنديل" للقاء حميمي بين " إبراهيم " وزوجته، حيث يصور احتواءها له وإقبالها عليه " كسفينة ضخمة على الشاطيء تفتح بطنها لاستقبال المؤن. ضمه العالم السحري. كان مغمض العينين بالنشوة، يرى كل الأشياء وكل الألوان ويذوق كل الطعوم، ويسمع حشدًا من الأنغام المجنونة الملتهبة" (٤١). ومن تقنيات الرمزية هنا " تراسل الحواس" بين رؤيته للألوان وتذوقه للطعوم وسماعه للأنغام في وقت متزامن واحد عندما يغمض عينيه ويضمه العالم السحري.

أن الشكل الرمزي بناء روائي جديد مركب من عدد من الأشكال المتباينة والمتناقضة، يبدو وقد انطوى على قدر كبير من اللعب الشكلي، فالرواية المعاصرة تبدو مناقضة للرواية في شكلها التقليدي. " وبصفة عامة تتسم كتابات هذه الأجيال في معظمها بطغيان محاولات التجديد والتجريب في الشكل عليها، لدرجة أنها في أحيان كثيرة نشعر بأن معنى العمل أو مغزاه قد ضحى به تقريبًا في سبيل الإبهار الشكلي" (٤٢) . فاعتمدت الرواية المعاصرة تقنيات رمزية جديدة مثل: التضاد والتناقض والتداعي، وتراسل الحواس.

كذلك نجد الترميز باللغة المهجنة بين الفصحى والعامية في رواية" الحرب في بر مصر" لـ "يوسف القعيد" ، حين يقول" العمدة" : " معك قرش تساوي قرشًا. ومادام القرش أصبح رب هذه الأيام فلن أخاف أبدًا من أية احتمالات" (٤٣). ويقول" المعهد" : " البلد سابت والكل يعمل ما يريده دون خوف. فنحن نمر بفرصة لن تتكرر. المصريون الآن أحرار فعلًا. لأول مرة في تاريخ وادي النيل، كل مصري حر في عمل ما يريده. من يرغب في السفر يسافر، ومن يبغي الهرب حر في الهروب. طريق أبو زيد كله مسالك، وكل الطرق تؤدي إلى ما يريد القادر على الدفع، ومادام معك قرش فأنت قادر" (٤٤). هنا نجد اللغة مهجنة بتراكيب عامية، مثل " معك قرش إذن تساوي قرشًا" و" البلد سابت" و" طريق أبو زيد كله مسالك" والأصح " طريق أبي زيد" . فهذه اللغة تسير في أنساقها على نسق التركيب في اللغة العامية.

غير أن اللغة لدى " يوسف القعيد" ، في هذه الرواية" ، لم تخل من بعض الهنات، مثل التقريرية والوضوح، وكذلك لدى " صنع الله إبراهيم" ، حيث نجد الحشو والوصف الزائد في بعض صفحات رواية " اللجنة" ، كقوله: " عجوز في سترته الصفراء، تنطق ملامحه بالطمأنينة التي تغشي وجوه من يرفعون راية الاستسلام،

ISBN: 978 - 9953 - 0 - 2970 - 2

عندما يجدون أنفسهم في نهاية المطاف ينسحبون من صخب الحياة والصراع الدائر على مظاهرها الفانية" (٤٥). فلم يكن لكل هذا الوصف لرجل عجوز مبرر فني، حتى جاءت العبارة مباشرة. ومن مزالق اللغة وعيوبها التي يقترفها الكتاب المعاصرون هو استخدام العامية التي يوجد لها بديل فصيح، " وأحسب أن مشكلة العامية في الأدب قد انتهى المبدعون فيها حتى في الحوار، إلى رأي يسقطها أداة" (٤٦) . لذلك فإيثار الكاتب العامية وعدم اهتمامه بقواعد النحو للغة الفصحى وإعرابها، مذموم.

المبحث الثاني: رمزية العنوان:

واهتمت الرمزية في الرواية المصرية المعاصرة، ببنى شكلية بارزة، مثل العنوان. فهل العنوان ترجمة لإجمالي العمل أم يؤخذ من ألمع ومضة في النص؟

وهل العنوان لابد وأن يشير – ولو من طرف خفي – للمعنى العام للنص؟

فقد عنى النقد الحديث بالعنوان، وفي سنة ١٩٣٧ كتب " المنفلوطي" مقالًا طريفًا عنوانه" خداع العناوين"، انتهى فيه إلى غير ما نقصد هنا، إذ عارض مقولة: الكتاب يعرف من عنوانه، ورأى أن " العناوين أدل على نقائضها منها على مفهوماتها، وألصق بأضدادها منها بمنطوقها " (٤٧). لكن العنوان في رواية " الفخ" لـ " نوال مصطفى" يمثل المدخل الشرعي للنص، وكأن " الفخ" هو المدخل الرمزي الذي يضم الذكورة والأنوثة مع تقاسمهما الدلالة. فالذكورة هي الفخ أو المصيدة، والأنوثة هي الفريسة. وهذا ما حققه السرد عندما جعل مجموعة من النساء يقعن في فخ " مدحت" والانجذاب إليه والوقوع في شباكه. وقد تابعن رأي كل منهن في " مدحت"، ورغم ذلك تسابقن إلى الوقوع في شركه.

وفي رواية " تلك الرائحة" لـ " صنع الله إبراهيم" نجد أن عنوان الرواية يتكون من جملة مبتورة" تلك الرائحة"،

" فتلك " اسم إشارة للبعيد يقع نحويًا مبتدأ، و" الرائحة " كلمة معرفة ب" أل" تقع نحويًا بدلًا الأمر الذي يجعلنا في حاجة إلى " خبر"، وربما قصد الروائي إلى أداة التعريف " أل" في الرائحة لكونه يريد إخبارنا بأنها الرائحة المعروفة لدى الجميع، وليست في حاجة إلى توضيح أو خبر، وربما قصد – أيضًا – أن النص الروائي الذي يقع في ست وخمسين صفحة هو الخبر ذاته؛ ولذا بقى العنوان مبتورًا؛ ولذا جاءت الإشارة إلى كلمة الرائحة، ومصادرها أكثر من أن تحصى في نسيج النص الروائي، كما جاءت وسيلة التخلص من متعلقات هذه الروائح أي عملية الاستحمام ما يقرب من اثنتين وخمسين مرة في الرواية التي تقع في ست وخمسين صفحة.

وإذا انتقلنا إلى رواية" نجمة أغسطس" نجد ثمة رصدًا مماثلًا وإن اتسمت بكونها أكثر سعة ورحابة في سيطرة روح الثورة والتمرد عن سابقتها رواية " تلك الرائحة" ؛ ولعل ذلك يرجع إلى شعور " الأنا السارد " أنه أصبح رهين حياة أكثر تحررًا من حياة " تلك الرائحة"، وتطالعنا هذه الروح الثورية التحررية منذ السطور الأولى للرواية والممتدة عبر فضائها الرحب فالعنوان " نجمة أغسطس" ذو الدلالة المعبرة عن " الأنا السارد" ذاته ؛ إذ جاء حديثه عن هذه النجمة في مواضع أربعة على مدار أقسام الرواية في الموضع الأول نجده يقول" " رفعت بصري إلى السماء، كان ثمة نجمة كبيرة تتلألأ على يميني وقد انفردت بصفحة السماء ظللت أتأملها بعض الوقت نحو الاستراحة" (٤٨).

بينما جاءت في الموضع الثاني في قوله: " فتحت عيني فطالعتني النجمة الوحيدة وسط السماء. رفعت ساعدي وألقيت نظرة على ساعتي. وجدتها السابعة والنصف. ظللت أتأمل النجمة التي انفردت بصفحة السماء. وغفوت على صوت جرجس يقول: " اللي يعيش ياما يشوف واللي يمشي يشوف أكثر. واستيقظت في الليل فطالعتني آلاف النجوم المتناثرة المتباينة الأحجام" (٤٩).

ثم جاءت في الموضع الثالث؛ إذ يقول: " في الساعة السابعة والنصف تمامًا بزغت النجمة الوحيدة. خيل إلي أنها تتجه إلى الغرب ثم توقفت وفكرت بأن أقوم لأسأل أحدًا عنها فلابد أن الريس بعرفها ولعلها تكون نجمة الشعري اليمانية التي كانت تظهر لقدماء المصريين مع حلول الفيضان. أو الدب القطبي الشهير الذي يسترشد به البحارة التائهون. لكني لم أجد حماسة للقيام. وأحسست أن أية إجابة أحصل عليها لن تغير من الأمر شيئًا انفردت النجمة بالسماء طوال نصف ساعة إلى جانب القمر الذي بزغ نصفًا وفي الثامنة ظهرت مجموعة جديدة من النجوم الصغيرة المتناثرة لكنها ظلت محتفظة بمسافة واضحة لاتتغير بينها وبين النجمة الكبيرة. واستمر وضع هذه ثابتًا نصف ساعة أخرى. ثم اختفت

تناولت قطعتين متقاربتي الحجم من الزلط تحسست سطحها الزجاجي الملمس وحوافهما المستديرة الناعمة ثم ضربتها الواحدةبالأخرى متوقعًا أن ينبثق منها الشرر . لكن شيئًا من هذا لم يحدث" (٥٠).

ثم تأتي لنا في الموضع الرابع؛ إذ يقول: " أعطيت ذهني سيجارة وأشعلت سيجارة واحدة. وتابعت الشمس تغرب حتى اختفت وبزغ القمر في الشرق . بحثت عن النجمة الوحيدة دون جدوى، ثم رأيتها فجأة أمامي واهنة صغيرة.. " (٥١).

وإذا عدنا إلى قراءة النصوص الأربعة التي وردت عن النجمة، نجد ثمة نصًا واحدًا في القسم الأول، ونصوصًا ثلاثة أخرى وردت في القسم الثالث، كما أننا نجد قوة النجمة وتلألأها وانفرادها وتأمل الأنا السارد لها، اتجاهه نحو الاستراحة.. أي أنها قوية بازغة الأمر الذي يجعلنا لانبعد كثيرًا إذ قلنا أنها قادمة هي الأخرى مع قدوم " الأنا السارد" إلى منطقة السد العالي تمامًا كما جاء السارد إلى هذه المنطقة قوي ممتليء بالحماسة نحو عمله أو نحو المهمة المسندة إليه كانت " النجمة" . ومع توجه الأنا السارد وانتقاله من منطقة السد العالي إلى أبي سنبل متجهًا أخيرًا إلى القاهرة أي: رحلة العودة أو الرجوع نجد تغييرًا للنجمة في المواضع الثلاثة التالية، تلك المواضع التي جاءت في القسم الثالث؛ إذ تظهر النجمة في موضعين منها دونما مصادفة – بالطبع – في تمام السابعة والنصف تمامًا، كما أنها جاءت في موضع من الموضعين السابقين بعدما استغرق " الأنا السارد" في النوم، ولكنه استيقظ فجأة، وبعد تطلعه إلىالنجمة وجد الساعة السابعة والنصف، أي إن " الأنا السارد" هنا نام، ثم استيقظ ربما نتيجة لشعور بالقلق سيطر عليه، على حين تطلع " السارد " إلى النجمة في الموضع الثاني وهو في تمام يقظته أو – بالأحرى – قلقه؛ لأنه حدد لنا الزمن قبل التحدث بأية كلمة؛ إذ يقول: " في الساعة السابعة والنصف تمامًا.. بزغت النجمة الوحيدة" (٥٢) وكأن " السارد" هنا أصبح على معرفة تمامًا بالنجمة ؛ حيث يصفها بالنجمة الوحيدة، كما تخيل الزمن اتجاهها نحو الغرب .. أي غرب يقصد؟ إنه بالأحرى الغرب الذي اتجه إليه " السارد" هو الآخر، فالنجمة هي الأخرى متجهة إلى الرحيل، أي أنه ثمة ملامح مشتركة بين النجمة والسارد، فكلاهما قد أحس بالقلق والاضطراب والرحيل، وأن كليهما لايعرفان وجهتهما الحقيقية، أو – بالأحرى – هويتهما.

هكذا وجدنا ثمة عوامل مشتركة جمعت بين " الأنا السارد" والنجمة. وهكذا وجدنا مدى تفاعل العنوان ودلالته مع مجمل النص الروائي، وعلى وجه الخصوص راوي النص / الأنا السارد ذاته الذي جاءنا عبر حديثه الممتد في أقسام الرواية.

وفي علاقة العنوان بالمكان نجد بنية رواية " عمارة يعقوبيان "لـ " علاء الأسواني" تقوم على وحدة المكان، الذي هو عمارة واحدة، بدأ بالتاريخ لها كعقار تاريخي منذ أنشئت عام ١٩٣٤ حتى استولى عليها ضباط يوليو، حتى تركوها محلات ومكاتب وعيادات، وتأجير بعض شققها مفروشة للسائحين العرب، وترمز هذه العمارة لمصر كلها، في تحولاتها التاريخية في التاريخ المعاصر، وتتحرك الرواية بين الشخوص الذين يسكنون العمارة أو لهم صلة بها، فالعمارة/ المكان هي الوحدة المركزية لكل الشخوص، وكل من حاول الخروج أو التمرد كان مصيره الهزيمة والموت.

وفي رواية " الأسوار" لـ " محمد جبريل" بزنزاناتها وعنابرها، وأبوابها وأقفالها وبواباتها الحديدية، وقضبانها وجدرانها، وطرقاتها الحادة، صورة مكانية رمزية لعالم غامض، سجن سياسي كبير يمثل الإشكالية الأزلية بين المثقف والسلطة، حيث " الأسوار بقعة في جزيرة رملية يحدها الأفق من كل الجوانب، لاخطوط تليفون، ولاقضبان قطارات، ولاطرق، كل ما بداخلها معزول عن العالم الخارجي" (٥٣). هكذا ارتبط العنوان برمزية مكان مغلق مقيد كالسجن، يشير إلى أن المكان الذي كان فسيحًا رحبًا في الرواية التقليدية، صار في الرواية الرمزية ضيقًا بضيق المجال النفسي.

والعنوان قد يلخص لب النص، أو يبرز جانبًا فيه أو يفسره أو يزيده غموضًا. فعنوان رواية " وردية ليل" لـ " إبراهيم أصلان"، يلخص الرواية في كلمتين. أما عناوين فصولها، فهي عن الأشياء، فنجد عناوين مثل: الدرج، مصابيح، نوافذ، كوب شاي، السلالم . فالعناوين أشياء في فصل " مصابيح" حين ينظر " سليمان" عبر نافذة الحجرة ليرى مصابيح الشارع مضيئة، رمزية إلى استمرار الحياة ليلًا، فيشير إلى المصابيح مرة وهي مضيئة والناس تسهر أمام مكتب التلغراف، ومرة وهي مطفأة، كأن الراوي/ المؤلف بترميز العنوان يريدنا أن نستخلص

ISBN: 978 - 9953 - 0 - 2970 - 2

فكرة توهج الحياة ثم انطفائها، فيكون العنوان رمزًا محملًا بالدلالات. وفي فصل " نوافذ" يلفت العنوان النظر إلى أن " محمود" زميل " سليمان" ينظر من النافذة إلى المبنى المقابل، أثناء الوردية، ثم يبدأ بالانصراف حين تغلق النوافذ. وتكتسب هنا النوافذ معناها الرمزي، فهي وسيلة الخروج من الوحدة والعزلة داخل مبنى التلغراف، وسيلة الاتصال بالعالم الخارجي، وبالنساء، خاصة بالنسبة للعزاب الباحثين عن الزواج. وهكذا تمثل العناوين رموزًا موازية أكثر أهمية.

المبحث الثالث: تأثر اللغة بالتراث:

يود البحث الإشارة إلى أن ثقافة القاريء ربما تشكل نصًا جديدًا لايقل عن تشكيل المؤلف لنصه الروائي، فثمة فرق كبير بين ما يراه المؤلف في عمله، وما يفهمه القاريء – من خلال ثقافته المتباينة – من هذا العمل ذاته. ففهم العمل رهين ثقافة المتلقي؛ ولذا يفهم العمل الأدبي الواحد بأكثر من رؤية؛ لذا يرى البحث أن هذه القراءات أو الرؤى المطروحة لدى القاريء، أو المتلقي تمثل نصوصًا أخرى جديدة لاتقل عن تشكيل المؤلف لنصه أو لعمله الإبداعي عمومًا.

ويرى " الغيطاني " أن اللغة : حالة وهي تتغير من عمل لآخر إذ يقول: " اللغة بالنسبة لي عنصر فعال ومؤثر في العمل الأدبي، واللغة بالنسبة لي حالة – أيضًا – وليس مجرد أسلوب يمكن إتقانه، واستخدامه كأداة والحال كما هو معروف يتغير وهكذا تتغير اللغة عندي من عمل لآخر" (٥٤).

فنجد أن لغة رواية" الزويل" رمزًا للأسطورة، بينما لغة رواية" الزيني بركات" رمزًا للتراث؛ إذ يمعن كثيرًا في خلق (وهم الماضي) فيذكر عادات النساء والوثائق الرسمية، والنداءات، واقتباسات من لغة " ابن إياس المصري"، وكذلك نجد تجربة " كتاب التجليات"؛ إذ اقتضت لغة تراثية صوفية وتاريخية، وحالات وجدانية صعبة لاتستوعبها الأطر اللغوية التقليدية (٥٥).

فلغة رواية " الزيني بركات" انتهجت أساليب الفترة المملوكية في طرائق الإخبار والإعلان وسرد الوقائع، على المستويين الرسمي والشعبي، بما يجعل المتلقي يحصل قدرًا من المتعة المعرفية، الناشئة عن الاطلاع على كيفيات صنع القرارات والمراسيم السلطانية، وأنماط السلوك والتفكير.

فمن المرسوم السلطاني: " بعد قراءة التواريخ الماضية واستيحاء العبر، والوصول إلى حقيقة المبتدأ والخبر، وبعد طول تفكير وتدبير . كررنا: يتولى بركات بن موسى، حسبة القاهرة، لما تبين لنا بعد ما قدمناه، ما فيه من فضل وعفة، وأمانة وعلو همة، وقوة وصرامة، ووقار وهيبة، وعدم محاباة أهل الدنيا وأرباب الجاه، ومراعاة الدين، كما أنه لايفرق في الحق بين الباطل والحقير، لهذا أنعمنا عليه بلقب الزيني يقرن باسمه بقية عمره" (٥٦).

ومن تأملات كبير البصاصين " زكريا بن راضي"، ومناجاته لنفسه، يقول الراوي: "لحظات اضطجاعه على الوسادة هنا تدور الأسئلة بعقله. كم عدد التقارير التي تكتب الآن لتدفع إليه ملخصة في ورقة واحدة؟ ربما يموت إنسان في هذه اللحظة بعينها. هذه اللحظة بالذات. آه انقضت. حلت لحظة غيرها. مات. كم إنسان يذكر اسمه الآن؟ أي أفكار في ذهن الزيني الآن؟ الآن غمرأة تلد طفلًا، ماذا سيصبح بعد ثلاثين عامًا؟ بأي أرض يموت؟ما يطلق ربان مركب صرخة فزع تنبيء بالمصير المحتوم في قرارة البحر، الشرخ الكبير أحيانًا والليل مسدل. يحاول النفاذ بعيني عقله إلى أحشاء الظلام" (٥٧).

يتضح من خلال الشواهد السابقة أن " الغيطاني" في هذه الرواية لم يستعمل لغة ذات مستوى واحد، بل تنوعت مستويات اللغة بحسب الشخوص أو الراوي، ففي حالة الشخوص عندما تتحدث الشخصية تكون اللغة ابنة العصر المملوكي، كما نجده في المراسيم السلطانية، أما في حالة الراوي عندما يتحدث عن الشخصية بضمير الغائب تصبح اللغة ابة عصرنا الحالي، مثلما نجد في الحديث عن الهواجس الداخلية التي تنتاب " زكريا بن راضي" كبير البصاصين.

كذلك نجد اللغة التقريرية الوثائقية تلك التي تجلت في روايات " يوسف القعيد"، و" صنع الله إبراهيم"، وغيرهما، ففي روايات " صنع الله إبراهيم " نجد سيطرة اللغة التسجيلية التي يشير إليها صراحة في كثير من أعماله الروائية، فعلى سبيل المثال تتخذ المادة التسجيلية فصولًا مستقلة في روايته " بيروت بيروت"، حيث قام الأنا السارد بعمل فيلم تسجيلي عن الحرب الأهلية في لبنان، ولعل اختيار مخرج الفيلم لمعلق أجنبي عن لبنان؛ كي يضمن حياده التام، كذلك الأمر في رواياته: " ذات "، و" شرف".

وفي رواية" رباعية بحري" لـ "

محمد جبريل" نجد ترميز اللغة الينية، وألفاظها الصوفية التي هى " ألفاظ لاتعرف عن طريق منطق العقل والنظر بقدر ما تفهم عن طريق الذوق والكشف" (٥٨). فنجد ألفاظًا مستوحاة من معجم الكتابات الصوفية التراثية، من مثل: التجلي، الرؤيا، الحضرة، المقام، المريد، السفر، الكشف والمشاهدة،المعرفة، الخوف والرجاء، الكرامات، ولنقرأ " قرأ في الوحي والرؤى والملائكة والكرامات والمعجزات والمكاشفات والصفات واللوح والقلم وحقائق الرسل والأنبياء، والموت والقبر، والغيبيات والخوارق.. قرأ في تقاليد الصوفية ومراسمها: الموالد السنوية، والأحزاب والأوراد وحلقات الذكر والإنشاد والعهد بين الشيخ والمريد" (٥٩).

الفصل الثالث
الرمز والمكان الروائي

١- بنية المكان وأهميته.
٢- أنواع المكان " فضاء القرية أنموذجًا".
٣- رموز المكان الروائي.

يركز هذا الفصل على دراسة رمزية المكان، ويكون النص هو المنطلق الأساسي للدراسة والتحليل، ليصبح الالتفات إلى المكان الرمزي المصور متصلًا بطبيعة النص المدروس، وحاجته إلى الربط بالمكان الواقعي، ولا تقتصر هذه الدراسة على المفهوم الجغرافي، أو المعماري للمكان، ولاتعكف على دراسة الأعمال الروائية، التي شغل مؤلفوها بوصف جزئيات المكان، من قبيل الدقة في الوصف، أو محاولة تجسيد المشهد، إنما يكتسب المكان أبعادًا أكثر عمقًا وخلودًا.

المبحث الأول: بنية المكان وأهميته:

هذا المبحث مرتبط ببيان أن المكان هو الكيان الاجتماعي، الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، ولذا فشأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر، يحمل من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنيه. ومن " خلال الأماكن نستطيع قراءة سيكولوجية ساكنيه، وطريقة حياتهم، وكيفية تعاملهم مع الطبيعة" (٦٠).

لم يعد المكان مجرد مسرح تجري على أرضه الأحداث، بل أصبح تكنيكًا رمزيًا مشاركًا في البطولة وأساسًا من أسس إنتاج الدلالة، فليس في مقدور الحدث الروائي أن ينمو إلا في مكان ما، فـ" لاحدث بلا مكان"(٦١). ورمزية المكان لاتمثل الخلفية العامة للأحداث، بل تمثل قلب الرواية. وأصبح المكان يشارك الشخصية في البطولة، بل أحيانًا يلعب دور البطولة الأساسي، في علاقته الجدلية بالشخصية مؤثرًا فيها، ومتأثرًا بها في كثير من الأحيان، فإذا كانت الشخصية الروائية الروائية كتلة من الكلمات، فإن" المكان الروائي هو عالم من الكلام" (٦٢). وملامح هوية الشخصية تأخذ صورتها من الفضاء الذي تتحرك فيه، فالمكان له دور كبير في تشكيل الشخصية. فالشخصية التي تحيا في البدو أو الريف غير تلك التي تحيا في الحضر أو المدينة. ويتفق بعض النقاد مع توجه هذا المبحث، على الأهمية الكبرى للمكان في العمل الروائي، على أساس أن المكان " ليس مجرد محتوى جغرافي أو موقع، إنما هو علاقة تقوم بينه وبين الإنسان " (٦٣). وتعود أهمية المكان إلى العلاقة الجدلية بين الإنسان والمكان، في قدرة كل منهما على إحداث تأثير جوهري في الآخر. ويصبح المكان في رأي ناقد آخر " حاملًا لمعنى أو حقيقة أبعد من حقيقته الملموسة، ويصبح وسيلة لتجسيد المعاني المجردة، بإضفاء البعد المكاني عليها. كما يمكن من خلاله إدراك تصور البشر لعالمهم، من خلال علاقتهم بالمكان" (٦٤). ويصبح المكان – أيضًا- عند ناقد آخر دليلًا على طبيعة الإنسان وقدراته، فلاشك " أن الإنسان ابن بيئته، وهي التي تعطيه الملامح الجسدية والنفسية فنحن جميعًا بشر، لكن المكان الذي نولد فيه، هو الذي يحدد سماتنا المتميزة " (٦٥).

والمكان هو الحاضن للوجود الإنساني بل هو الإنسان، فإذا كان المكان مدينة فـ" المدينة هي أنا وكذلك القرية والصحراء، وإذا كان بحرًا فإن " البحر هو أنا " (٦٦). أو هكذا قال الراوي في " رباعية بحري " لـ " محمد جبريل"، حيث كان مسرحها المكاني هو فضاء البحر، فامتزجت الشخصية بالمكان، وصار البحر هو الإنسان، بانطلاقه وانطوائه وتناقض أحواله. لأن المكان هو " الكيان الاجتماعي الذي يحتوي خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، ولذا فشأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر، يحمل من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنيه. ومن خلال الأماكن نستطيع قراءة سيكولوجية ساكنيها وطريقة حياتهم، وكيفية تعاملهم" (٦٧). ومن هنا تبرز أهمية المكان، ومن ثم تكون رمزية المكان في الرواية، لتصبح ملمحًا رمزيًا بارزًا فيها، حتى تتصدر الرمزية المكانية آليات السرد الروائي المعاصر.

المبحث الثاني: فضاء القرية:

قد تكون القرية كمكان حيزًا لايستثير

ISBN: 978 - 9953 - 0 - 2970 - 2

فضول المتلقي، لألفتها المعهودة، وإن تعددت أسماؤها وأماكنها الجغرافية، هي معهودة في مبانيها وأهاليها وعاداتهم، بيد أن التناول السردي للقرية يعطيها صورة أخرى زاخرة بالدلالات التي لاتنفصل عن المألوف من أهلها وتقاليدهم وطبيعة معيشتهم، وهذا أمر بديهي؛ لأن فضاء المكان يختلف تصوره من كاتب إلى آخر، بسبب الخصوصية التي يمثلها ذلك الفضاء للكاتب الذي يتناوله، ولطبيعة الدور الذي يسنده إلى الشخصية المنوطة بالبحث الروائي الذي يقف الكاتب عنده. فالقرية في رواية " برديس " لـ " إبراهيم الوردايني"، هي قرية " سالم أبو المجد " التابعة لكفر أبو العزايم، هي قرية صغيرة أهلها بسطاء، اشتهروا بالصحة وإنشاد الموال، هؤلاء الأهل قد امتلكوا زمام أرضها، وليس فيها اقطاعي واحد و" أرضها وكأنها ميزان وزع زمامها عليهم بالعدل والقسطاس" (٦٨).

والقرية كلها تزرع القطن، يشتريه الخواجه من أهل القرية، وهو مازال عيدان، وبمجرد أن يحصلوا على ثمنه " تنطلق مواسم الأفراح، والخطوبات والموالد واحتفالات الختان، وتهجين المواشي ومواسم الملابس الجديدة الزاهية، وعقود الخرز على الصدر، والأساور في المعاصم والخواتم في الأصابع" (٦٩)، فهذا التركيز على عادات أهل القرية وتقاليدهم، إنما هو تركيز على الأرض، أرض القرية باعتبارها فضاءً تتشكل من خلاله هذه العادات والتقاليد، ومن ثم فالقرية كفضاء مكاني فيه سمات خاصة، به أهم ما يميزها، البساطة، فالناس يزرعون ويكدون، وحياتهم موقوفة على البيع والحصول على المال، فيلبسون ويتزينون، وتحل الأفراح والخطوبات، وتعم الفرحة كل القرية، فتعلوا أنغام الناي في الأخصاص، وعلى الجسور، وحين تهتف الأرض بموسم الزرعة الجديدة " يهرعون إلى تلبية النداء، ويشمرون عن الأكمام، وهيا إلى حرث الأرض الطيبة" (٧٠).

ولـ " قرية المنيسي " في رواية " أخبار عزبة المنيسي" لـ " يوسف القعيد" شكل آخر، فالأرض تأخذ وقت الناس نهارًا، وفي المساء يتجمعون لسماع قصص البطولة.. فالكاتب يحدد موقع قريته، فيما أسماه بالمشهد الافتتاحي " هنا عزبة الحاج هبة الله المنيسي .. يحدها من الغرب المكان الذي تسقط فيه الشمس كل مساء في لحظة الغسق.. قرية دميسنا، والذي يسميها كل الناس بالبلد" (٧١). ويستمر في الوصف على مدار صفحة كاملة، ليقول لنا في النهاية " هنا سادتي عزبة الحاج هبة الله عبد الجبار المنيسي" (٧٢). وبعد المشهد الافتتاحي يقسم "القعيد" روايته إلى أقسام هي: عن الحاج المنيسي الكبير – باشكاتب العزبة – أهالي العزبة – إمام المسجد.

وفي كل جزء من هذه الأجزاء وصف للقرية بشكل أو بآخر، بدقة متناهية، إلى أن يصل إلى المشهد الختامي، وفيه وصف للقرية إثر الحادث فيها. فعندما ماتت " صابرين" ابنة الغفير " عبد الستار" حزن عليها كل أهل القرية، وكان " عبد الستار" يمسك رأسه بيديه ويتطلع إلى السماء، ويبكي، ربما لم يوقفه عن البكاء إلا حين سمع قول الأدهم " ليه جبت لي الفطور، ونسيت تجيب لي العشا.. ياخويّ يابدران لا يكون آخر عشا.. ماتت صابرين، فاسعفيني يادموع العين" (٧٣). فإذا كانت الأرض الشغل الشاغل لأهل القرية في النهار باعتباره فضاءً زمنيًا يختزل كل التفاصيل الحياتية لأهل القرية إذا ما تعالق بالمكان/ الأرض . فإن السماء التي يتطلع إليها " عبد الستار" تمثل الفضاء الزماني المكاني الذي يجد لديه رحابة تسعفه في ذرف البكاء على ابنته القتيلة.

وهكذا " نجد الحاضر والماضي، بل المستقبل كله مختلطًا في السرد، لازمان واضح، ولكن المكان وحده هو الواضح" (٧٤). وما ذلك إلا لحب " القعيد" لقريته، واندماجه فيها، وإحساسه بكل فرد على كل شبر من أرضها، وحديثه عن أهلها كأنهم أهله وخاصته.

والقرية كلها مولعة بالحكايات الشعبية، يجدون فيها السلوى في تمثل البطولة، ولهذا تم استدعاء المقولة المشهورة لأدهم الشرقاوي عندما ظن " المأمور" أن " عبد الستار" قتل ابنته " صابرين" من أجل أن يغسل عاره، ويرفع رأسه كرجل بين أهل القرية، فرد " عبد الستار" " تلك بطولة لاأدعيها، وشرف لاأستحقه، أيامنا ليست أيام رجال، أين أيام الأدهم، وزهران الرفاعي والزناتي خليفة، أيامنا أيام جوع، أيام تحاريق وقحط" (٧٥).

وواضح أن كل كاتب يندمج مع المكان بطريقة تختلف عن الآخرين، فبالرغم من أن " قرية المنيسي تقترب في الشبه من قرية نائب الأرياف، فإن الحكيم لم يتعاطف مع قريته، ولم يكن منها، ولكن محمد يوسف القعيد غارق في قريته، وهو قطعة منها وهو في كل ذرة تراب فيها، ولكنه مع ذلك لايملك لها إلا الأمل في

الغد" (٧٦).

كذلك القرية هي المسرح الذي تدور عليه أحداث رواية" وراء الشمس" لـ " حسن محسب"، وإن قيل إن أحداثها جرت في القلعة أو في أحد سجون القاهرة، فإن أبطالها الثلاثة الذين عذبوا حتى مات منهم اثنان، إنما اعتقلوا في القرية، وكانوا قد لجأوا إليها يحتمون فيها كأنما هي رحم أمهاتهم، ثم من مات منهم دفن فيها. وطوال فترة اعتقالهم وتعذيبهم كانوا يسترجعون ذكرياتهم بالقرية، فيعتقد " وليد" أحد هؤلاء الثلاثة المسجونين صلة رمزية بين سجنه وقريته، حين تبدو له القلعة في حجم قريته بدروبها وأزقتها ودورها تحت الأرض وفوق الأرض، وكذلك في مناخ القهر الذي يغلفها، ورائحة الهواء الذي يختلط في أجوائها السوداء (٧٧).

ويعد " أحمد الشيخ" أكثر الكتاب كتابة عن القرية، فنجد المكان الروائي في روايته" حكايات المدندش" ينحصر في إطار مكاني محدد هو" كفر عسكر"، وهذا المكان مع محدوديته فإنه يرمز إلى الواقع العام في مصر كلها على المستوى السياسي والاجتماعي والثقافي، في مرحلة التحولات مع بداية السبعينات بالمجتمع المصري. وبما أن الكفر يرمز إلى مصر لمصر كلها، فقد كان صدى لكثير من التحولات، حتى أنه لم يستطع أن يحتفظ باسمه" كفر عسكر"؛ ترميزًا للتغيرات العنيفة التي طالتالمجتمع. فاسمه ظل يتغير كثيرًا على مسار النص، فسمي مثلًا " الكفر الأزرق" و" الكفر الغلبان" (٧٨). كما سمي " كفرنا الأخضر" إشارة إلى زمن البراءة الفطرية، ثم معتغير الواقع المصري العام يتحول الكفر إلى " كفر أحمر". وتغير اللون الذي وصف به الكفر من الأخضر إلى الأحمر رمزية مكانية، حيث التغير البيئي من البراءة الفطرية حيث الزراعة والمساحات الخضراء إلى المدينة الجديدة وبيوتها المبنية " بالطوب الأحمر".

المبحث الثالث: رموز المكان الروائي:

المكان رمزًا للاغتراب:

الاغتراب في أبسط مفاهيمه هو شعور الكاتب بالعزلة تجاه نفسه أو مجتمعه، أو واقعه المعاش، أو بتعبير آخر هو شعور الأديب بالعزلة داخل المكان، بل ربما تصل العزلة إلى عزلته مع ذاته؛ نتيجة لتصارع الذات أو لانقسامها.

ففي رواية" تلك الرائحة" للروائي " صنع الله إبراهيم" نجد " الأنا السارد " عند خروجه من السجن بعد أن قضى فيه خمس سنوات، يسأله الضابط: ما عنوانك؟ يقول" ليس لي عنوان، من أهلك؟ ليس لي أحد" (٧٩). إنها إشارة صريحة لآيات الاغتراب والنفي، بل إنه شعور جارف بالعزلة داخل المجتمع، وكأن " الأنا السارد" فرع انقطع من شجرة وليس ثمة جذور له، وعندما يتجه إلى أقرب الناس إليه، كالأخ والصديق يتنكران له، ويدعي أولهما أنه مسافر، بينما يعتذر الثاني عن إقامته معه بحجة إقامة أخته معه في سكنه، أي أصبح " الأنا السارد" وباءً يتنكر له جميع من حوله ويهربون منه.

وكذلك نجد الاغتراب النفسي في جميع رواياته، إذ أن الأنا السارد كلما مر على مكان شم رائحة غير نظيفة سواء أكانت هذه الرائحة صادرة من المجتمع أو من الأنا السارد نفسه، فمثال الأولى نجدها عندما يشم الرائحة الكريهة؛ نتيجة طفح المجاري مثال قوله" " ومضيت في اتجاه شارع سليمان ثم سرت فيه حتى الميدان وكانت مياه المجاري تملأ الأرض والمضخات منصوبة في كل مكان تحملها من داخل المحلات إلى الشارع وكانت الرائحة لاتطاق" (٨٠) .

ومثال الثانية في قول الأنا السارد: " وكنت متعبًا أريد أن أذهب إلى دورة المياه أطلقت من ظهري رائحة شمتها الطفلة، وقالت: رائحة كاكا، وتجاهلت الأمر، ولكنها عادت تردد رائحة كاكا فجعلت أتشمم حولي. وأقول لها أين حتى اختفت الرائحة" (٨١).

أي إن معيار الحسن، أو القبح أصبح قاصرًا على وجود النظافة أوعدمها. ولعل هذا المذاق الاغترابي كان مسيطرًا على أعمال الروائي كلية بداية من " تلك الرائحة"، و" نجمة أغسطس"، و" اللجنة"، و" بيروت"، و" ذات".

كذلك نجد الاغتراب في " ثلاثية سبيل الشخص" للروائي " عبده جبير"، فالراوي لانعرف عنه غير اسمه" علي" ويبحث عن شخص آخر يدعى " علي"، وتدور أحداث الرواية وهو راكب على دراجته عبر فصولها الثلاثة بداية من فصل " الدراجه" ثم " الحجرة" ثم " الرؤيا" والراوي لايعرف أين يتجه؟ وكيف يتخذ طريقه نحو الشخص الذي يبحث عنه كما أننا لانعرف مهنته، أو مهنة الشخص الذي يبحث عنه، وهكذا نظل في حالة غموض واغتراب وظل هذا الغموض ملازمًا للراوي. حتى وصل إلى نهاية الرواية والحلم الذي يراوده، وتنتهي الرواية بموت خالة الراوي مستسلمًا لواقعه المعاش بعد رحلة من الرصد والتسجيل

ISBN: 978 - 9953 - 0 - 2970 - 2

لتجواله عبر الشوارع من القلعة إلى مصر القديمة مرورًا بالهرم.. وكانت التغيرات المقدمة للراوي عن الشخص الذي يبحث عنه لاتزيد القارئ إلا غموضًا وتشككًا في حقائق الشخص ذاته من حيث وجوده أو عدمه؛ ولذلك لاتعدو العجلة التي ركبها الراوي عبر الفصول الثلاثة إلا رمزًا لعجلة الحياة ذاتها التي تدور بنا جميعًا، وليس الراوي إلا باحثًا عن ذاته التائهة في هذه الحياة، والمغترب عنها، فهو أشبه بمن يبحث عن قيم ومباديء انتهت أو أقرب لمن يبحث عن هويته الضائعة، فالراوي لايملك أية معلومات عن الشخص الذي يبحث عنه غير كونه يدعى " علي" ويسكن في " سبيل الشخص"، ف"علي" هو نفسه الراوي فاسمه هو الآخر " علي"، و"سبيل" أي طريق، والشخص :أي للإنسان أي أنه في نهاية الأمر لايعدو عن كونه باحثًا عن طريق الإنسان، ويأتي هذا البحث نتيجة شعوره بالاغتراب والبعد عن واقعه المعاش.

المكان رمزًا للقيد / السجن:

فالأنا السارد في رواية " تلك الرائحة" لـ " صنع الله إبراهيم" نجده يعيش حياة أشبه بحياة المعتقلات، ولا يعدو خروجه من السجن عن كونه خروجًا شكليًا فقط، ولازالت حياة المكان/ السجن تسيطر على أجوار " تلك الرائحة" عبر تصوير السارد لهذا السجن في مواضع كثيرة، كما أن هناك لحظة التمام التي تقتضي وجود السارد في حجرته مع دقات الثامنة من مساء كل يوم، الأمر الذي جعل السارد يعجز/ السجن عن حضور فرح أخته؛ نظرًا لإقامة الحفل في ساعات متأخرة عن ميعاد أخذ التمام والتوقيع في دفتر اليومية .

المكان رمزًا للمصالحة مع العدو:

ففي رواية" المسافات " لـ " إبراهيم عبد المجيد" استطاع الروائي أن يعبر عن قضية المصالحة مع العدو ؛ إذ تتخذ الرواية الرمز تقنية لها؛ إذ يقول الروائي:" الليلة يحتفلون بوصول القطار غدًا عشرون دارًا متقاربة وملتصقة تكاد تكون متكومة فوق وجوار بعضها. الناظر إليها من بعيد يقول أن ودًا عظيمًا يجمعها. والخائض فيها قد يلعن الدور ومن بها قد يبكي أو يصاب بالجنون. عشرون دارًا على هامش المدينة، ومن بينها جميعًا كان لهم. مع قطار واحد شئون وشجون كما يقال" (٨٢). ولنا أن نتساءل أي قطار هذا الذي يحتفلون لقدومه بل اجتمع له سكان المكان، ولم يتخلف عن الحضور إلا لمن كان له عذر قهري كالعجوز " أم جابر"، وزوجة المفتش وإذا كان غياب الأولى نظرًا لغياب الابن " جابر"، فيرجع غياب الثانية نظرًا لشدة زوجها.

ولنا أيضًا أن نتساءل عن طبيعة الدور العشرين تلك التي تقع على هامش المدينة؛ إذ تقع خلف السكة الحديد يمر بها قطارات عديدة لايعنيها جميعًا غير قطار كنسة يأتي، ولايأتي، يمر في مواعيد مختلفة وعندما علموا بقدومه غدًا؛ أقاموا الحفل الكائن، ويحاط المكان ببحيرة تأتي بالأسماك، ويصطاد الأطفال القنافد من خلف قضبان السكة الحديد، واجتمع أهل هذه الدور العشرون من كل حدب وصوب، ما بين يوم وليلة جاءوا من أماكن متفرقة؛ نظرًا لطبيعة أعمالهم المتشابهة، فهم جميعًا يعملون في مصلحة السكة الحديد؛ ونظرًا لعدم مجيء القطار تغيرت أحوال المكان ولم يستطعوا التكيف والتلاءم مع طبيعة المكان كما أن المكان ذاته ضن بمعطياته فعطنت مياه البحيرة، وماتت الأسماك، ومات من مات ورحل من رحل، إما إلى الصحراء أو المدينة، ومن بين هؤلاء السكان من عاش يحلم بالسمكة الذهبية، وأصبح يرى في أكثر من مكان في وقت واحد، أي قطار هذا الذي شتت شمل أهل الدور العشرين؟ وأي مكان هذا الذي لايحوي أكثر من عشرين دارًا؟ إننا لانبعد كثيرًا إذا قلنا إنه بالتقريب يقصد بالدور العشرين الوطن العربي، وإنه يقصد بالقطار تلك المعونة المقدمة من لدى الشعوب المتقدمة .

وهكذا استطاع الروائي أن يرصد تطلع عالم المكان إلى العوالم الأخرى، وفي سبيل هذا التطلع فقدوا الكثير من كرامتهم، وشرفهم فالرجال ذو الشوارب الصفراء والوجوه الحمراء يغتصبون النساء، وعندما تطلع أهل المكان إلى التقدم والرقي دونما بذل جهد أو محاولة تغيير المكان ذاته؛ ولذا كانت النتيجة الضياع والدمار، وتمثل هذا الضياع في خروج أهل هذا المكان إلى الصحراء على نحو " جابر" و" حامد" ينتهي بهما التطواف في الصحراء إلى أكلهما للحوم البشر. ووقوعهما في مقاول مغامر استطاع أن يتاجر بهما، بينما خرجت شخصيات أخرى إلى المدينة مثلما نرى " سميرة"، وزينب، و" ليلى" أولئك اللائي جئن إلى المدينة وينتهي بهما التطواف إلى سقوطهن جميعًا في براثن الرذيلة.

ومما سبق يتضح لنا قصد الروائي إنه يريد أن يقول إن التطور الذي لايأتي من المكان ذاته، ومن أبنائه لايعد تطورًا كما أنه مهلك لأصحابه قبل أن يفيد، كما

يشير الروائي إلى الأضرار الناجمة من جراء الانفتاح والتطلع نحو حضارة الغرب إنه الانفتاح لايأتي إلا بالمخلفات(فالقطار قطار كنسة)، كما أنه لايجلب إلا العار والهلاك لأهل هذا المكان.

الخاتمة

في ضوء ما قمت بدراسته على مدار فصول البحث ومباحثه تم التوصل إلى النتائج التالية:

١- أنّ التعبير الرّمزي لم يكن أسلوبًا فنيًا فحسب، بل كان موقفًا جماليًا من العالم أيضًا؛ لإحداث التغيير في كلّ البنى، ذلك أنّ الأدب إذ يرتبط بالخيالي والأسطوري، يصبح أكثر قابلية لأن يكون المجتمع بناء يشمل برؤيته الجمالية المجتمع.

٢- لقد تمكّن الكاتب من إنتاج رموز فنية مختلفة لها حركتها وفعاليتها في السياق الروائي، ولها أيضا طاقتها التكثيفية والإيحائية والانفعالية. لذلك وظّف رمزية الشخصية، ورمزية اللغة،، ورمزية المكان؛ لإحداث انقلاب معرفي ونظري.

٣- أن الرواية المصرية المعاصرة تعاملت مع الرموز باعتبارها أقنعة فنية تحاكم من خلالها المجتمع والعصر. وبهذا المعنى، شرّعت الروايات – موضع الدراسة - نفسها للأبعاد جميعًا، فتداخل فيها الذاتي بالموضوعي والواقعي بالحلم عبر استلهامها للعديد من الرموز الفنية التي مكّنتها من تكثيف تجربتها الجمالية في علاقتها بالسياق.

٤- وفرة الرموز التي وظفتها الروايات – موضع الدراسة - يعود إلى كثرة حضور دلالات الاغتراب، والصراع الطبقي، وألوان القيود، والمصالحة مع العدو، باعتبار أنّ ارتباط الرواية بالرمز قد أعطاها دورًا هامًا في التغيير الاجتماعي والسياسي.

٥- بدت أهمية المكان في الأعمال الروائية المنتمية إلى فترة البحث في حضور المكان في بنية العنوان، الذي يمثل العتبة الأولى التي منها يستطيع المتلقي النفاذ إلى أحداث الرواية وتعليلها، والربط بينها.

٦- وجدنا بعض الأماكن التي يمكن أن يطلق عليها أماكن مفتوحة كالقرية،أو أماكن مغلقة كالسجن، أو الحجرات المغلقة على الشخصية، وكلها رموز مكانية مرتبطة بالسياق النفسي ومردوده على المكان وعلى الشخصية والرواية بأكملها.

٧- تميز الفضاء الروائي في الروايات التي تناولها البحث بالثراء الفني، من حيث ارتباطه بطبيعة المكان، وطبيعة الشخصيات، وكان مرتبطًا بصورة واضحة بالبيئة الثقافية والاجتماعية والدينية التي ينتمي إليها الكتاب الذين عرضنا لهم.

ISBN: 978 - 9953 - 0 - 2970 - 2

ثبت المصادر والمراجع

١- د. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن – دار الطباعة الحديثة – القاهرة – ص: ٢٧.

٢- د. محمد عبد الحكيم عبد الباقي: الفن الروائي عند نجيب محفوظ – دار المعارف – القاهرة – ط١ ١٩٨٩ – ص: ١٥٦.

٣- د. أحمد جودة السعدني: نظرية الأدب – مكتبة الطليعة – أسيوط – ١٩٧٨ –ص: ٧١.

٤- د. عبد الحميد القط: دراسات في الأدب المصري المعاصر – دار المعارف – القاهرة – ط١ ١٩٨١ – ص: ٢٠٧.

٥- ابن منظور: لسان العرب – دار لسان العرب – بيروت – مج ٣ - ١٩٨٨– ص: ٧٢٧.

٦- رينيه ويليك: نظرية الأدب – ترجمة محي الدين صبحي – مراجعة حسام الخطيب – المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية – دمشق – ١٩٧٢ – ص: ٢٤٣.

٧- المرجع السابق – ص: ٢٤٠.

٨- نفسه – ص: ١٣١.

٩- نفسه – ص: ١٧٦.

١٠- محمد الخطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – ١٩٩١ – ص: ١٣.

١١- المرجع السابق – ص: ١٢.

١٢ – نفسه – ص: ٢٥٧.

١٣- عمر أوكان: النص والسلطة – أفريقيا الشرق – ط١ – ١٩٩١ – ص: ٤٩.

١٤- أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية – ترجمة سعيد بنكراد – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – ٢٠٠٤ – ص: ١١.

١٥- حميد لحمداني: نظرية السرد بين بلاغة الصورة والبناء الأسلوبي – ندوة الصورة والخطاب ١٨-١٩ مارس – ٢٠٠٩ – ص: ٢٣.

١٦- تودوروف: الشعرية – ترجمة شكري مبخوت، ورجاء سلامة – دار توبقال – الدار البيضاء – ١٩٨٧- ص:٣٣.

١٧- المرجع السابق – ص: ٣١.

١٨- سعيد شوقي: تذوق فنون القص – نوستالجيا للإعلام والنشر – القاهرة – ط١ – ٢٠١٨- ص: ٢٦.

١٩- مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية – المغرب – عدد٩ – ١٩٨٧- ص: ١٢٥.

٢٠- يوسف ميخائيل أسعد: سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٨٦ – ص: ٣٢.

٢١- عبد الباقي يوسف: بناء الشخصية في الرواية – مجلة المثقف – ٢٠١٢ – عدد ٢٣١١- ص:٣.

٢٢- المرجع السابق – ص: ٢ .

٢٣- ثروت أباظه: ابن عمار – ط١ – ١٩٨٦ – أول صدور للرواية كان في سلسلة " اقرأ " ١٩٥٤.

٢٤- الفتح بن خاقان: قلائد العقيان ومحاسن الأعيان- تحقيق وتعليق د. حسن يوسف خربوش – ط١ – مكتبة المنار – الأردن - ١٩٨٩ – ص: ٢٦٩.

٢٥- الفتح بن خاقان: قلائد العقيان ومحاسن الأعيان – ص:٢٥٣- ٢٨٨، وكذلك كتاب: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة –لابن بسام – القسم الثاني – المجلد الأول – تحقيق د. إحسان عباس – دار الثقافة – بيروت ط ١٩٩٧ – ص: ٣٦٨- ٤٣٣.

٢٦- جمال الغيطاني: الزيني بركات – ط١ –دار الشروق – ١٩٨٥.

٢٧- شكري عياد: البطل في الأدب والأساطير – دار المعرفة – القاهرة – ١٩٥٩ –ص:٢٠.

٢٨- يحيى الطاهر عبدالله : الطوق والأسورة – إشراف حسين حمودة، وعطيات الأبنودي – ط٢- دار المستقبل العربي – ١٩٩٤- ص:١٢٦.

٢٩- يوسف القعيد: أخبار عزبة المنيسي – ط٣ – دار سعاد الصباح – ١٩٩٣.

٣٠- إبراهيم عبد المجيد: ليلة العشق والدم – ط١ – مطبوعات القاهرة ١٩٨٢ – ص: ١٢.

٣١- المصدر السابق – ص: ٢٨.

٣٢- صنع الله إبراهيم – اللجنة –ط١- دار المستقبل العربي – القاهرة – ١٩٨١- ص:٣٠.

٣٣- إبراهيم عبد المجيد : الكتاب الأول – الصياد واليمام – دار الشروق – ١٩٨٥- ص: ٢٨٧.
٣٤- د. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية – عالم المعرفة – المجلس الوطني للثقافة والفنون- الكويت - ١٩٩٨- ص: ١٢٥.
٣٥- صنع الله إبراهيم: نجمة أغسطس – دار الهدى للنشر – ط١ ١٩٧٤- ص: ١٤٢.
٣٦- د. محمد عنابي: المصطلحات الأدبية – الشركة المصرية العالمية – ط١ ١٩٩٦ – ص: ١٠٧.
٣٧- نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش – مكتبة مصر- ١٩٧٧- ص: ١.
٣٨- المصدر السابق – ص: ٤٠٣.
٣٩- نفسه – ص: ٤٠٤.
٤٠- نفسه – ص: ١٩،٢٠.
٤١- فؤاد قنديل: شفيقة وسرها الباتع – مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر – القاهرة - ط١ – ١٩٨٦- ص: ١٥.
٤٢- حمدي السكوت: الرواية العربية الحديثة " بيلوجرافيا ومدخل نقدي" – دار الكتب المصرية – القاهرة – ١٩٩٨- ص: ٨٩.
٤٣- يوسف القعيد: الحرب في بر مصر – دار الشروق – القاهرة –ط١ – ١٩٧٨- ص: ١٥.
٤٤- المصدر السابق – ص: ٣٧.
٤٥- صنع الله إبراهيم: اللجنة – ص: ٥
٤٦- الطاهر أحمد مكي: مختارات من القصة القصيرة – دار الثقافة العربية – القاهرة – ١٩٩٤ – ص: ٧.
٤٧- يوسف حسن نوفل: القصة بعد جيل نجيب محفوظ – دار المعارف – القاهرة – ٢٠٠٠- ص: ٤٧.
٤٨- صنع الله إبراهيم: نجمة أغسطس – دار الهدى للنشر – ط١ – ١٩٧٤- ص: ١٢٢.
٤٩- المصدر السابق – ص: ١٨٠.
٥٠- نفسه – ص: ٢٩٢.
٥١- نفسه – ص: ٢٠٢.
٥٢- نفسه – ص: ٢١٠.
٥٣- محمد جبريل: الأسوار – مكتبة مصر – ط١ – ١٩٩٨- ص: ٦٣.
٥٤- جمال الغيطاني: مجلة الفجر - العدد الرابع – ١٩٨٤ – ص: ٧٦.
٥٥- جمال الغيطاني: رواية الزيني بركات – ط١ – دار الشروق – ١٩٨٩ .
٥٦- المصدر السابق – ص: ٣٧.
٥٧- نفسه – ص: ١١٩.
٥٨- حسن محمد الشرقاوي: ألفاظ الصوفية ومعانيها – دار المعرفة الجامعية – الإسكندرية – ص: ٥.
٥٩- محمد جبريل: رباعية بحري – جـ١ – مكتبة مصر – ط١ – ١٩٩٨- ص: ١٠٦.
٦٠- ياسين النصير: الرواية والمكان – دار الشئون الثقافية العامة – بغداد – جـ٢ – ١٩٨٦ – ص: ١٦، ١٧.
٦١- مصطفى الضبع: استرتيجية المكان – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة – ١٩٩٨ – ص: ٨.
٦٢- جان إيف تاديه: الرواية في القرن العشرين – ترجمة: محمد خير البقاعي – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٩٨ – ص: ١٩٢.
٦٣- عبد الحميد إبراهيم: ندوة " قضية المكان في الأدب والفن" – مجلة الثقافة الجديدة – القاهرة – العدد الحادي عشر – ١٩٨٦ – ص: ٤٣.
٦٤- سيزا قاسم: بناء الرواية " دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ" – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٨٤ – ص: ٧٤.
٦٥- طه وادي: دراسات في نقد الرواية – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٨٩ – ص: ٣٩.
٦٦- محمد جبريل: رباعية بحري – مكتبة مصر – القاهرة – جـ١ – ١٩٩٧ – ص: ٢٠٧.
٦٧- ياسين النصير: الرواية والمكان – دار الشئون الثقافية – بغداد – جـ٢ – ١٩٨٦ – ص: ١٧.

ISBN: 978 - 9953 - 0 - 2970 - 2

٦٨- إبراهيم الورداني: برديس – النصف المفقود – دار الكتاب العربي للطباعة والنشر – ص: ١٠٩.
٦٩- المصدر السابق – ص: ١٠٩.
٧٠- نفسه – ص: ١٠٩.
٧١- يوسف القعيد: أخبار عزبة المنيسي – الهيئة المصرية العامة للكتاب – المجلد الرابع – ص: ١٤٥.
٧٢- المصدر السابق – ص: ١٤٥.
٧٣- نفسه – ص: ١٦٨.
٧٤- د. سهير القلماوي: مقدمة أخبار عزبة المنيسي – ص: ١٣٩.
٧٥- يوسف القعيد: أخبار عزبة المنيسي – ص: ١٨١.
٧٦- د. سهير القلماوي: مقدمة أخبار عزبة المنيسي – مكتبة مدبولي – ١٩٧١- ص: ١٤١.
٧٧- حسن محسب: وراء الشمس – ط١ – ١٩٧٥- ص: ١١٨.
٧٨- أحمد الشيخ: حكايات المدندش – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ط١ – ٢٠٠٨- ص: ٥، ١٣٩.
٧٩- صنع الله إبراهيم: تلك الرائحة – دار شهدي – ط١ – ١٩٨٦- ص: ١٥.
٨٠- المصدر السابق – ص: ١٥.
٨١- نفسه – ص: ١٨.
٨٢- إبراهيم عبد المجيد: المسافات – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ط٢٢ – ١٩٩١ – ص:٢٢.

ISBN: 978 - 9953 - 0 - 2970 - 2