تشكلات الراوي في السرد المعاصر

(هو الرجل- شرق المتوسط- غرفة المصادفة الأرضية)

نموذجا

دكتور وليد سعيد شيمي[1]

توطئة

يعد الراوي أحد أسس تشكيل البنية السردية للرواية، ووسيلة من الوسائل التي يوظفها المؤلف؛ ليختفي خلفها، ويعلن وجهة نظره من خلالها، ويمكن النظر إليه على أساس أنه قناع يرتديه المؤلف وهو يقدم عمله الروائي.

وقد اهتم عدد من النقاد بتوظيف الراوي في الرواية، ونتج عن ذلك العديد من الدراسات حول مفهوم الراوي ووظيفته وأنواع الرواة وزاوية الرؤية التي يسرد من خلالها العمل الروائي(١).

فهو في نظر العديد منهم (الأنا) الثانية للمبدع، لا تقتصر وظيفته على الجانب السردي فقط، إنما تتعدد مجالاتها وتتسع لتصبح له وظيفة أيدلوجية ووظيفة إدارية ووظيفة انتباهية أو تواصلية، كما أنها تصل أحيانا للوظيفة التأصيلية أو حتى التوثيقية، وهذه الوظائف المتعددة يمكن أن تتجمع في عمل واحد ويمكن أن يتم التركيز على إحداها أو بعضها دون البعض الآخر(٢).

أما عن أنواع الرواة فقد تناول العديد من النقاد الروائيين الأشكال التي يقدم الراوي من خلالها، فمن حيث المعرفة بأحداث الرواية نجد الراوي الذي يعرف أكثر مما تعرفه شخوص الرواية الأخرى، حتى إن معرفته تصل للعلم بكل شيء في الرواية، والراوي الذي تقف حدود علمه في الرواية عند حدود علم بقية

[1] أستاذ البلاغة والنقد الأدبي المساعد وقائم بعمل رئيس قسم البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن كلية دار العلوم جامعة الفيوم

الشخصيات، فلا يعلم إلا ما تعلمه هذه الشخصيات، والراوي الذي يقلّ علمه عن علم الشخصيات الأخرى فيعلم أقل مما تعلمه الشخصيات[٣].

ومن حيث زاوية الرؤية يتوزع الرواة بين راو ذي رؤية خارجية يراقب الأحداث من الخارج، فهو يعيشها سواء أكان مشاركا أم غير مشارك فيها، وهو في الحالتين يكتفي بالمراقبة من دون تدخل أو تحليل أو إبداء لوجهة نظره أو تقييم لها أو تعليق عليها، وراو ذي رؤية داخلية يشارك في الأحداث، ويعلن عن انطباعاته ووجهة نظره فيها من خلال تقييمه لها وتعليقه عليها، ومن حيث كيفية نقله للأحداث يصنف إلى راو راصد من دون مشاركة وراو مشارك وراو عاكس للأحداث[٤].

ومن حيث رصد الراوي للأحداث يصنف النقاد الرواة إلى: راو منتق لسرد أحداث بعينها، وراو راصد رصد (كاميرا) ينقل ما تقع عينيه عليه ويصفه وصفا دقيقا[٥].

ومن حيث عرض الراوي لوجهة نظره نجد من يصنف ذلك إلى (التبئير الصفر أو اللاتبئير، ونجده في السرد التقليدي، والتبئير الداخلي سواء أكان ثابتا أم متحولا أم متعددا، والتبئير الخارجي الذي لا يمكن فيه التعرف على داخل الشخصيات[٦].

ومن حيث عدد الرواة في الرواية الواحدة، فقد يحمل عبء السرد في الرواية راو واحد، وقد يتعدد الرواة في الراوية الواحدة فتوظف راويين أو أكثر، يعرض كل واحد منهم وجهة نظره في الرواية بحيث يصبح كل منهم صوتا مميزا فيها[٧]

وفيما يلي أقدم دراسة عن تشكلات الراوي في الرواية المعاصرة وطرق الحكي فيها من خلال ثلاث روايات اعتمدت كل واحدة منها توظيفا مغايرا للراوي، من حيث عدد الرواة، وطريقة توظيف الراوي، وفنية الحكي، ففي حين توظف الرواية الأولى (هو الرجل)[٨]. راويا واحدا عليما بكل شيء، تعتمد الرواية الثانية (شرق المتوسط)[٩]. راويين يرويان الأحداث ذاتها كما تقع على وعي كل منهما، على حين توظف الرواية الثالثة (غرفة المصادفة

الأرضية)[١٠].عددا من الرواة يروي كل واحد منهم الجزء الذي عايشه من الأحداث، فيصبح الرواة في هذه الرواية شهود عيان على الأحداث التي تقع في نطاق إدراكهم.

رواية (هو الرجل) وأحادية الحكي

تعد رواية (هو الرجل) لعبد الوهاب داود نموذجا على توظيف وجهة النظر الأحادية التي يمثلها راو مشارك في الأحداث، وعالم بكل شيء، ومسيطر بشكل كبير على بقية الشخوص، محلل ومعلق ومتدخل في وصف مشاعر شخوص الرواية بشكل يدل على علم تام بها[١١].

الراوي في هذه الرواية شخصية نسائية (ياسمين) وهي كذلك بطل الرواية، تمثل محور الأحداث في رواية يتم الحكي فيها بتوظيف تقنية الارتداد للخلف، وزمن القص في الرواية هو الزمن الماضي الذي يكتشف المروي له بعد مدة من سير أحداث الرواية أنه ليس الزمن الطبيعي للأحداث، فهناك زمن آخر للقص، وأن ما يحدث في الرواية هو استرجاع لأزمنة ماضية، وداخل هذا الاسترجاع تحدث استرجاعات لأزمنة أكثر بعدا، فمنذ بداية الرواية تحكي ياسمين الراوي/ البطل عن لحظات انتحارها، وكيف أنها في الوقت الذي تكاد تشرف فيه على الهلاك تتمسك بالحياة وتتمنى لو أن أحدا أنقذها قبل أن يسري مفعول حبوب المنوم التي ابتعلتها في عروقها ويختلط بدمها[١٢].

وتوحي هذه المقدمة أن الزمن الموظف في القصة هو الزمن الطبيعي للأحداث، لكن الأمر الذي يمكن ملاحظته مع استمرارية الحكي أن زمن القص هو استرجاع لأحداث ترويها لنا (ياسمين) بعد مرور فترة من الزمن، بدليل أنها تحدثنا عن بداية تعاطيها للأقراص المهدئة فتقول (كان أول تعاملي مع تلك الأقراص المهدئة .. كانت تلك بداية الإدمان .. فأنا أستطيع اليوم أن أستغني عن الطعام عن الماء عن الهواء عن الحياة نفسها مقابل قرص واحد أمضغه ولا أبتلعه حتى يسري مفعوله في دمي في رأسي ووجداني)[١٣]. فكلمات (كان أول تعاملي) و(أستطيع اليوم) واسم الإشارة للبعيد (تلك كانت..) تشير إلى اختلاف زمن القص عن زمن الحدث.

وكذلك فهي تشي باختلاف زمن القص عن زمن الحدث بكلمة يومها في الموقف الذي أهملها فيه أخوها حينما قابلها في البنك (اتسع كرهي المفاجئ لعصام, فشمل الأسرة كلها ... حتى أبي لم يسلم يومها من كرهي واحتقاري..)[١٤]. فإشارتها بكلمة يومها تدل على اختلاف زمن القص عن زمن الحدث، والحق أنها تستمر في عرض الأحداث بالطريقة ذاتها / الارتداد للخلف إلى لحظة النهاية في الرواية، حيث يتم القبض عليها في شقتها ونعرف أن سبب انتحارها (هو الرجل).

كما أنها تقوم باستدعاء أحداث في زمن أقدم من زمن الارتداد نفسه فيما أطلقت عليه في الرواية بـ(ومضة النجم الهاوي في ليلة مظلمة باردة)[١٥]. فتعود بالأحداث لعمر ثمان سنوات، وهي الفترة التي كانت تعاني فيها من فقد الأم في هذه السن المبكرة، ثم تعود لسرد أحداث في الواقع، ثم تعود لأزمنة قديمة مرة أخرى، ثم لأزمنة أقدم، حيث يتكرر هذا الاستدعاء لومضة النجم الهاوي في ليلة باردة مظلمة عدة مرات في الرواية تعود فيها لسرد أحداث من سني حياتها الأولى، فتذكرنا بمعاناة فقد أمها في هذه الفترة الباكرة من حياتها[١٦]. ويبدو أن هذا التكرار وسيلة من مؤلف الرواية للتأكيد على تأثير اليتم المبكر على الشخصية؛ لإيصالها لما وصلت إليه من حالة مذرية.

كما أنها دائمة التذكير للمروي له بأنها في حالة من التذكر لما مضى بالإشارة إلى كلمة (تذكرت) التي وردت عشرات المرات في الرواية، فهي تكررها بشكل لافت في بداية الرواية[١٧].(وقد أعطى الراوي هنا نفسه حرية مطلقة في التعامل الزمني مع الأحداث، فكان يترك الحدث إذا شاء ويعود إليه إذا شاء، يذكر من تفصيلاته ما يريد ويهمل منها ما يريد، ويتحرك بالسرد إلى الوراء أحيانا وللأمام أحيانا أخرى، حيث يتم فتح ذاكرة الشخوص لاستدعاء الماضي على مستوى الحدث أو الشخصية)[١٨].

نحن في هذه الرواية أمام محاولة للإيهام بالواقع يختفي فيها المؤلف خلف شخصية تمر بها أحداث وتعبر هي عن وجهة نظرها حيال تلك الأحداث، ووجهة النظر هذه شديدة الظهور في الرواية من خلال سيطرتها بوصفها راويا

عليما يرصد حركات الآخرين وردود أفعالهم بل خواطرهم الداخلية، مما يمكن أن يقع تحت نطاق الراوي الكاميرا[١٩].

تقوم الأحداث على رصد المراحل المختلفة التي مرت بها ياسمين حتى وصلت لحالة الإدمان، من بداية تعاطيها للحبوب المهدئة إلى وصولها لحالة من عدم القدرة على الحياة بدون المخدرات على اختلاف أنواعها، والسبب في ذلك دائما (هو الرجل).

كما أنها ترصد حالة الكراهية التي تسيطر عليها حيال كل شيء حولها حتى وصل الأمر لكراهيتها للمقربين منها، فوصلت الكراهية لأختها إلهام وأخيها وأبيها، ظنا منها أنهم جميعا مشاركون فيما وصلت إليه من حالة مذرية.

ونمط القص الموظف هنا هو نمط الراوي العليم الذي يعرف كل شيء عن أحداث الرواية وشخوصها وأماكنها، لا يخفى عليه شيء منها، ولا يترك لأي شخص من الشخوص التواصل المباشر مع المتلقي، فهو يهيمن على الرواية بشكل لافت.

كما أنه راو محلل[٢٠]. فياسمين/الراوي تحلل موقف تطور العلاقة بينها وبين (عز) من وجهة نظرها، وموقف زوجته التي لا ذنب لها في علاقته بها[٢١].

كما أنها في موقف تحديها لـ(تامر) الذي قابلته مع صديقاتها في النادي حيث أعطاها نوعا جديدا من المخدرات/حبوب (الهلوسة) لاصطيادها فريسة جديدة ضمن فرائسه النسائية كعادته، وكيف أنها اندفعت بثقة مزعومة في نفسها تحلل حالة الاندفاع الذي تفرضه ثقة كاذبة بنفسها[٢٢].

كما أن ياسمين بوصفها الراوي العليم ترصد رصدا يحيله إلى كاميرا تنقل واقعا، وهذا ما نجده في رصدها الحركة الدائبة في البنك وقد اكتظ بأصحاب المعاشات[٢٣].

وهي دائمة الرصد لردود أفعال شخوص الرواية رصدا يشي بمشاعرهم أحيانا، حيث تحرص حرصا شديدا على إظهار حالة الآخرين ومشاعرهم في أثناء حوارتهم بحيث لا نكاد نتابع حوارا دون وصف رد فعل الشخوص المتحاورة أو عرض مشاعرهم، فهي ترصد مشاعر أختها إلهام من الحرص

الشديد وضيق الصدر والخجل والاضطراب وغيرها(ثم استطردت تتساءل في حرص شديد ـ أجابت في ضيق صدر ـ أجابت في شيء من الخجل أجابت في سرعة واضطراب ـ أجابت في اضطراب واضح ـ ابتسمت في شحوب)[٢٤].

كما أنها ترصد مشاعر صديقتها (إيزيس) من الفضول والقلق والشماتة والتأثر تقول (سألتني في فضول وقلق ـ سألت إيزيس شامتة ـ ثم استطردت في تأثر) بل إنها تشي بما يدور بخلجات نفسها من المكر مثلا (قالت إيزيس في مكر)[٢٥]. وقد كان هذا ديدنها حتى في الأحداث الفرعية في الرواية، ومن ذلك رصدها مشاعر الممرضة التي لم تتقابل معها سوى في موقف النجاة من الانتحار(تذكرت ضحكات الممرضة الشامتة بدون سبب وكأنها تسخر مني)[٢٦]. كما أنها اتجهت للتعليق على الأحداث والمواقف في كثير من مواطن الرواية.

وتبدو سمات الراوي العليم جلية في تدخلها وعدم تركها شيئا للقارئ يتوقعه حتى الأشياء الهامشية، فحين تتحدث عن النيل لا تكتفي بمجرد وصفه (التفت عز نحو النيل الذي كان ينساب بجوارنا ، وقد امتزجت به بعض الأنوار البعيدة) إنما تذيّل ذلك بالحكم على الجو الذي يخلقه النيل بجماله بقولها (جو ساحر شاعري .. يذيب أحزان القلوب)[٢٧].ولم تترك هذا الأمر للمتلقي يتوقعه.

كما أنها لا تكتفي بالسرد والتحليل والتفسير والتدخل، إنما تتجه للتقرير، فهي على سبيل المثال تقرر أن علاقتها بعز جريمة في حق أسرته[٢٨]. كما أنها تستشرف المستقبل وتتوقع ما فيه، فهي تتوقع على سبيل المثال تطور علاقتها بعز[٢٩].

والمؤلف الذي يحاول إيهامنا بالواقع عن طريق اختفائه خلف إحدي شخصياته يعمد إلى بعض الوسائل يهدف من خلالها لإيهامنا بهذا الواقع في روايته منها:

ـ دقة الوصف التي مارسها الراوي بشكل لافت في الرواية خاصة في وصف شخوص الرواية من ذلك وصفها الدقيق لعز، ووصفها لتامر، ووصفها لجارتها السيدة التركية[٣٠].

كذلك مما حاول المؤلف أن يوظفه لإيهامنا بالواقع واقعية المكان والتفاصيل الزمانية وأثرهما على الأحداث، من ذلك وصفها لحجرتها في المستشفى، ودقة وصفها لشقتهاووصفها لبنك المعاشات، وقد أضفت هذه التفاصيل واقعية ملحوظة على الحدث(٣١).

ومن ذلك الدمج الذي أحدثته بين صفات شقتها ومشاعرها (دخلت الشقة .. كأنني أعرفها ولا أعرفها .. ما هذا السكون المطبق ؟ ما هذا الظلام؟ وتلك البرودة ؟ مكان رطب. ما هذا التراب ما هذا الحزن؟)(٣٢). ولم تكتف بهذا الوصف، إنما تحلل سبب وحشة المكان (أمهجور هو منذ زمن بعيد تركه أهله على عجل؟)(٣٣).

والناظر لشخوص الرواية يلاحظ وجود تشابه كبير فيما بينهم، فهم يتفقون في وحدة المنشأ والثقافة والفكر والأخلاق ويعيشون حياة واحدة تقريبا، ويمكننا بناء على هذا أن نقول إن بناء الشخوص هنا يعتمد (التجانس) وسيلة أساسية، والحق أن وجود تجانس بين شخصيات الرواية يضعف إلى حد كبير بنيتها، ويبعدها بشكل ما عن فكرة وجهة النظر التي لا تقوم بحال على فكرة الرؤية الموحدة.

وقد انبنى على عدم وجود التجانس أمر آخر أضعف بنية الرواية من منطلق زاوية الرؤية هو عدم وجود تعددية لغوية بين شخوص الرواية، فلم نجد تميزا لغويا لأية شخصية فيها دون بقية الشخوص سوى شخصية إيزيس المرأة اللعوب التي تناسب أداؤها اللغوي مع سمات شخصيتها، فهي حينما تنهي حديثها عن الرجال تقول (لعنة الله على الرجال .. أخذهم الله وأراحنا منهم كلهم خائنون غادرون) كما أنها لا ترعوي على شيء ولا يزعجها شيء (المهم الصحة يا حبيبتي...) كما أنها تدير دفة حوارها دائما للإيحاءات الجنسية، ويبدو ذلك جليا في وصفها لياسمين (أنا لم أقصد كم زوجا يا ...) (خلالك الجو يا ...) (أنت ... طول عمرك ...)(٣٤). والكلمات المحذوفة هنا كلمات جنسية وشتائم فاضحة.

إن الحالة المسيطرة في الرواية هي حالة ضيق المسافة بين المؤلف والراوي فيما يسمى بحالة الالتباس حيث نلاحظ أن المؤلف يقف خلف الراوي؛ ليمسك بزمام السرد[٣٥].فلم يعط الراوي بقية شخوص الرواية فرصة للحكي أو التعبير عن نفسها إلا عبر حوارات قصيرة، ولم يعط لها فرصة الاستقلال عنه، وقد أضعف هذا فكرة التمايز بين الشخوص وعدم إبراز وجهة نظر مستقلة لها، فتضاءلت الرؤية الخاصة لكل شخصية.

رواية (شرق المتوسط) وازدواجية الحكي

أما رواية شرق المتوسط فهي تعد نموذجا على ازداوجية الحكي، يتبادل فيها الحكي راويان (رجب وأنيسه) وهما راويان مشاركان في الحدث، يستأثر كل راو منهما بالحكي في فصل من فصول الرواية، يروي الأحداث كما تقع على وعيه، ويعرض وجهة نظره حيالها، ويتقاسمان فصول الرواية؛ ليمارس كل واحد منهما الحكي في فصل بأكمله، دون أن يتداخل الحكي فيما بينهما.[٣٦] (فمع كل فصل جديد من الرواية تختلف زاوية الرؤية وتتعدد مستوياتها، وتتغير شخصية الراوي، فنرى الموضوع من أكثر من زاوية، وتتنوع انطباعات الشخصية بالأحداث؛ لتقدم لوحة روائية نثرية شاملة لعالم البطل وتطوراته وعلاقاته عبر مختلف الأزمنة)[٣٧]. وربما عالج بعض النقاد هذا النمط السردي من حيث هو بنية صدامية لموقعين متصارعين .. غير أن البنية هنا هي بنية التوازي وليست بنية التصارع[٣٨].

وزمن القص ليس زمنا طبيعيا تصاعديا، فأحداث في الفصل الأول من الرواية تبدأ قرب نهايتها في اللحظة التي يسافر فيها (رجب) خارج وطنه إلى الجهة الأخرى من المتوسط، ويبدأ في ممارسة دوره بوصفه راويا، فيأخذ في استدعاء أحداث سابقة نعرف منها أنه كان معتقلا سياسيا عانى الذل والهوان بشكل كبير في معتقله، وذاق صنوف العذاب على أيدي سجانيه، مما أدى لأن يمرض مرضا شديدا لم يعد يحتمل معه أن يظل صامدا، وهذا ما جعله يقبل مرغما أن يتنازل عن ثوريته ويوقِّع أوراقا يفهم من سياق الأحداث أنها اعترافات ضد زملائه الثوار، وموافقة صريحة على الابتعاد عن الحياة السياسية، ومساعدة الشرطة السياسية في البلاد بالتجسس على المجموعات الثورية.[٣٩].

وعندما ننتقل للفصل الثاني تأخذ أنيسة دورها في الحكي؛ لتروي بعض أحداث الرواية من خلال وجهة نظرها وكما تقع على وعيها كذلك، ومع بداية الفصل الثالث يعود الحكي لرجب، وهكذا تؤذن بداية كل فصل بانتقال الحكي لأحد الروايين.

والناظر لتكنيك القص في الرواية يلاحظ اتفاق بين الراويين في طريقة الحكي، وعدم وجود فوارق واضحة بينهما؛ ذلك أنهما يسيران على النهج نفسه، ويوظفان الوسائل ذاتها، بحيث يمكن القول إنهما راو واحد، وأنه لم يستدع وجود الراو الآخر سوى أن هناك أحداثا لم يعايشها الراوي الأول (رجب) مما يستدعى وجود راو آخر (أنيسة) يعيش الأحداث ليحكيها.

ونمط الراوي الموظف في الرواية هو نمط الراوي العليم الذي يقف علمه عند حدود ما يعايشه من أحداث، أما ما سوى ذلك فهو راو غير عليم يحتاج لمن يروي عليه الأحداث التي لم يعايشها، أما فيما يعايشه من أحداث فهو يقوم برصد كل ما يدور حوله ويورد التفاصيل مهما كانت هامشية.

فرجب بوصفه راويا دائم الرصد لأفعال شخوص الرواية وردود أفعالهم ومشاعرهم، فهوا مثلا يرصد رد فعل الأغا (مدير المعتقل) حيال الأحداث التي يشترك فيها، فحينما يرفض رجب التوقيع على الأوراق بالمعتقل يرصد ثقة (الأغا) في أنه سيوقع لا محالة (وهز رأسه بثقة وطلب من آمر الحرس إعادتي إلى العنبر دون علاج)[٤٠].وحينما يوافق رجب على توقيع الأوراق نتيجة عدم قدرته على احتمال التعذيب والقهر الذي مورس عليه في المعتقل، يشير إلى أن (الأغا) تعامل مع الأمر بشكل عادي وأنه ليس انتصارا كبيرا، فقد اكتفى بابتسامة صغيرة تشي بثقته بقدراته[٤١].

كما أنه يرصد ردود أفعال زملائه في العنبر في الأحداث المختلفة التي تمر عليهم، من ذلك رصده ردود أفعالهم عندما أخبرهم أن (هدى) لم تعد تحتمل ضغط أهلها عليها في قبول الزواج من غيره، وأنها قررت أن تقطع علاقتها به وتتزوج من غيره، وأنه انتقل معهم إلى قائمة الخصيان، فقد (دهشوا واستغربوا كثيرا)، وحينما تمر مرحلة الاستغراب يرصد حاله وحالهم (كانوا يسخرون وكنت أتألم)، ولم يكتف بذلك بل أخذ يرصد ردود فعل بعضهم، فأمجد (جحظت عيناه من الاستغراب والخوف وكاد يقول شيئا).أما عصمت (ضحك كطفل صغير)[٤٢].

كما أنه يرصد صرامة نظرات قائد خليتهم الثورية (هادي) بما يوحي بجدية الموقف (قال وهو ينظر في وجوهنا بصرامة).كما يرصد رد فعله عندما ظنوا أنه لا يثق فيهم (اكتسب وجهه حزنا مخيفا)[٤٣].

ويرصد ردود أفعال أمه وهي تريد أن تخفي دموعها حيث (شدت وجهها وخنقت خوفها حتى لا يلاحظ حزنها)[٤٤].

كما يرصد اضطراب أنيسة وردود أفعالها حينما دخلت غرفته بعد أن عاد من معتقله (أنيسة تقترب وتبتعد، ترتب الغرفة، ترتب بقايا ملابسي، سمعتها وهي تفتح حقيبة، ثم حين فتحت الخزانة...).وحينما سألها عن أمه يرصد توترها الشديد حيث (تتغير نبرة صوتها وتتقلص الابتسامة المرتسمة على شفتيها)[٤٥].

كما أنه يرصد أفعال الدكتور فالي الثوري الأوربي طبيب مشفى مرسيليا وردود أفعاله عندما قابله وعرف منه أن ثائر عربي حضر لمرسيليا لينجو بنفسه من بطش السلطة في بلده حيث يحاول عبثا أن يسيطر على مشاعره غير أن قسمات وجهه تفضحه (ضرب دكتور فالي الطاولة بالمطرقة وقام يتخطى بالغرفة، وقد اكتسب وجهه شكلا عصبيا أما كلماته فظلت هادئة).وحينما يقابله للمرة الثانية حيث كان الدكتور فالي ينتظره يرصد رد فعله (لما دخلت أغلق الباب بالمفتاح وقال وهو يبتسم).وفي الوقت الذي ينهار رجب أمامه وهو يحكي له عن تعذيبه في المعتقل (تركني الدكتور فالي أبكى فترة طويلة، لم يستنكر لم يمد يده إليّ).وحينما أراد ان يشير لخوفه عليه يعبر عن حالته وقتها (قال وهو يتطلع عبر النافذة لكي لا تلتقي عيوننا: أخشى عليك يا مسيو رجب). وفي الوقت الذي يسمعان فيه صوت خطوات في الدهاليز يعبر عن رد فعله بقوله (وصمت وكأنه لا يريد أن يتابع وخيّم علينا جو من الخوف.. كنا نسمع خلاله خطواته غامضة في الدهاليز.. بدّل الدكتور فالي صوته تماما وقال...)[٤٦].

كما أنه يرصد أفعاله حينما كان يسدي له نصائحه؛ حتى يتمكن من الانتصار في معركته مع السلطة الغاشمة في بلاده(كان الدكتور فالي وهو يتحدث يتموج صوته، يرتفع وينخفض، وكأن التعب أو المرض يثقل عليه، أخرج من درج

الطاولة زجاجة دواء التقط منها حبتين أعطاني واحدة وأخذ لنفسه أخرى). وحينما عبر رجب عن موافقته عما يقول الدكتور فالي (هززت رأسي بالموافقة، ضرب كتفي بصداقة)[٤٧].

بل إنه يرصد ردود أفعاله في بعض المواقف الفرعية مثل رد فعله وهو يتابع حالته الصحية ويوضحها له (ابتسم وهو يتابع).كذلك عندما يكتب العلاج (وجلس وراء الطاولة نظر إلى مليا ثم قال)[٤٨].

والحق أن رجب / الراوي لم يكن مجرد راصد فقط، إنما كان راويا محللا ومفسرا ومعقبا كذلك، فهو يحلل سبب عدم استمرار العلاقة بينه وبين محبوبته هدى ويرى أن السبب الأساس فيه أنه كان سجينا. ويقف محللا سبب سخرية زملاء المعتقل حينما تركته هدى وتزوجت في حين كان هو يتألم، فهم لم يفقدوا ما فقد.كما أنه يبحث في سبب وهنه ويصل إلى أن فقده أمه هو السبب الأساس في ذلك[٤٩].

وهو كذلك راو متوقع يتوقع شك زملائه في أنه قد رضخ لمطالب آمر السجن ووقع الأوراق[٥٠]. ويرصد رصد كاميرا أفعال زملائه.ويعلن عن توقعه قتلهم له (تصورت أني لو نمت لحظة واحدة فسوف يطبقون عليّ ويقتلونني)[٥١].

ويترك العنان لخياله في توقع أشكال البشر الذين يمرون عليه وهو مُلقى في قبو المعتقل لا يستطيع رؤية أحد خارجه[٥٢].

كما أنه راو معلق يعلق على وجهة النظر التي تبناها عن الإنسان بأنها (تبرير فلسفي أبله) ويعلق على قائمة الطعام الموصوف له بسبب مرضه بأنها (تصلح لحيوان مدلل لعصفور من عصافير رمزي)[٥٣].

أما فيما لم يشاهده أو يعايشه من أحداث فلم يكن راويا عارفا بما حوله، لذا ففي اللحظة التي يعود فيها إلى بيته يشير لعدم معرفته ببعض من كانوا في الدار من ذلك المرأة العجوز التي كانت تجلس مع أنيسة[٥٤].

وعلى الرغم من أنه كان الراوي الأساس في هذا الفصل فإن أنيسة كانت تمثل له مصدر المعرفة عما كان يدور خارج جدران السجن مما لا يقع تحت نطاق معايشته المباشرة[٥٥].

ومما يشير إلى عدم علمه بما يحدث خارج نطاق مشاهداته أنه كان دائم التساؤل عن العالم الخارجي الذي لم يعد يعيش فيه وما قد يكون آل إليه حاله [٥٦].وقد أشار رجب للتساؤلات نفسها حينما كان يحكي عن تدهور حالته النفسية حال اعتقاله[٥٧].

كذلك عدم علمه بالأسباب التي أدت إلى وفاة والدته؛ ذلك أنه لم يعايش هذا الحدث فقد كان معتقلا وقتها، لذا فقد ظل السؤال يتردد في حناياه (لماذا مت يا أمي؟ ..لكن لماذا ماتت؟). ويوجه أسئلة مباشرة لأنيسة عن ظروف وفاتها (وكيف ماتت أمي يا أنيسة؟). ولا يهدأ له حال حتى يعرف من أنيسة سبب موتها ويفجع حينما يعرف أن من قتلها هم رجال السلطة. وتروي له أنيسة تفاصيل رد الفعل القوي لرجال الشرطة حيال صراخ أمهات المعتقلين الراغبات في زيارة أولادهن وهي منهن.كما أنه لم يكن على علم بما آل إليه حال هدى وقد كانت أنيسة مصدر معرفته[٥٨].

وفي أثناء حكيه تبدو وجهة نظره جلية في العديد من الأمور في الرواية، ومن ذلك وجهة نظره في أمه التي تعد بالنسبة له امرأة قوية بل هي صخرة أصلب من كل الصخور[٥٩]. وذلك أنها كانت المحفز الرئيس له على عدم الاعتراف وتحمل عذاب المعتقل، ويذكر كيف أنها كانت تثبته في مواجهة دعوات الخنوع من الأقرباء وأن الوقت سوف يمر سريعا ويخرج من محبسه[٦٠]. ويبدو أن الرواية تبرز دور الأم البطولي فقد وقفت بشجاعة نادرة تحفز الابن وهو في السجن على ألا يتخاذل أو تهن قواه فيبلغ عن زملائه[٦١].

أما أنيسة فهي في نظره قد ورثت عن الأم (الصفات الضعيفة دون القوية .. فأمي وحدها هي القوية التي حملت معها قوتها ورحلت).كما أنها هي التي حملته على الاعتراف على زملائه والتوقيع على مساعدة الشرطة عن طريق بث الضعف والخنوع في أوصاله حتى دمرت حياته كله ويعيد فيؤكد على اختلاف الأخت عن الأم (أنيسة لا تشبه أمي الملامح الصوت نظرة العيون كل شيء مختلف)[٦٢]. لكنه لا ينفي حبها له، غير أن حبها كان حبا بطريقة مختلفة (كانت كل واحدة تحب بطريقة مختلفة، كل واحدة تعبر عن حبها بطريقتها الخاصة).

كما أنه يخرج من إبداء وجهة نظره في أمه إلى التعبير عن وجهة نظره في الأمهات عامة، ودورهن في الحياة، فالأمهات في نظره (يعنين شيئا خارقا شيئا يعرفه أكثر من يعرفه أولئك الذين فقدوا أمهاتهم).أما من لم يفقدوهن فهم متأكدون من عودتهم للتمتع بدفء الأمهات (إن السجن سينتهي يوما ويعودون إلى بيوت تملؤها الأمهات بالدفء)[٦٣].

وهو كذلك يعبر عن وجهة نظره في (هدى) التي يراها ـ وهو في معتقله ـ أملا يشده للحرية، مما يجعله يتمسك بها بشكل كبير[٦٤].

أما ما سوى شخوص الرواية فقد كان يعبر عن وجهة نظره في أشياء أخرى منها وجهة نظره في (حقيقة الإنسان). ويعبر عن وجهة نظره في بعض صفات الإنسان ومنها قوة إرادته وأنه لا يمكن لقوة أن ترغمه على الاعتراف بشيء إذا قرر عدم الاعتراف به وصمم على ذلك . وفي أن عيب الإنسان يكمن دائما في جسده وتعاسته في عجزه[٦٥].

كما أنه يطرح وجهة نظره في إبداع الشعر وأنه (لا يمكن أن يكتبه إلا إنسان واحد لأنه سيل من الأحاسيس الداخلية في لحظات هاربه، فإذا لم يستطع الإنسان السيطرة على هذه اللحظات توارت وانتهت)[٦٦].

وعن الكلمة ودورها فوجهة نظره أن الكلمة ليست السلاح الحقيقي الذي يمكن للثائر أن يتسلح به، إنما السلاح الحقيقي هو ضمائر الناس عقولهم واجبهم. وهي وإن كانت سلاحا فإنها (لن تكون أقوى الأسلحة)[٦٧].

إن الناظر لوجهة نظر رجب في الرواية ليجد أنها موجهة بشكل عام بالتأثير السلبي للسجن والتعذيب والمرض وفقد الأحبة، فقد تجمعت هذه الأمور جميعا لتكون وجهة نظره.

وحينما ينتقل الحكي لأنيسة الراوي الثاني في الرواية نلاحظ أنها تمارس دورها في الرصد والتحليل والتوقع والمقارنة.

فهي تحلل الحالة التي وصل إليها رجب والتغير الذي طرأ عليه بعد خروجه من المعتقل.كما تحلل موقف الزوج أو الصديق حينما يكون غريبا عن عائلة زوجه أو صديقه[٦٨].

كما أنها بوصفها راويا تمارس التوقع في أن بكاءها قد يؤثر إيجابا على رجب ويخرجه من الحالة السيئة التي يعيشها[٦٩].كما أنها تتوقع أن حكيها له عن أشياء محببة لنفسه ـ مثل حديقة المنزل التي كان يحبها ويقضي معظم وقته فيها للقراءة ـ سيخرجه مما هو فيه[٧٠]. كما أنها تقارن بين حالة رجب في الماضي والحاضر، فقد صار إنسانا آخر غير الذي تعرفه[٧١].

كما تقوم بدور أساس في رصد أفعال شخصيات الرواية وردود أفعالهم ومشاعرهم خاصة رجب، فهي تعبر عن حالة الحزن التي يعيشها والتي انعكست على شكله وأفعاله حيث ارتسم الحزن والغضب على وجهه [٧٢]. وأكثر من ذلك حيث تؤثر حالة رجب على جميع أفراد الأسرة حيث (يتحول حزنه إلى غمامة سوداء تفرد ظلها على البيت كله)[٧٣]. وترصد حركاته والتفاتاته؛ لتعبر عن حالته فقد (ظل يهز رأسه بلوعة مميتة حتى ظننت أن الدموع تنفر من عينيه). وفي أثناء حوارها مع رجب تعبر عن حالة الحزن التي يعانيها. كما ترصد حالة غضبه وحنقه حينما علم سبب وفاة والدته وأن الشرطة هي التي قتلتها[٧٤]. وترصد حالة العصبية الشديدة التي أخذت تنتاب أفعاله كلها، من ذلك رد فعله العصبي أثناء حديث أنيسة عن شجرة الحور التي تمثل بالنسبة له الارتباط بالمكان تقول (رأيت وجهه يتقلص).وعندما يقرر قطع الشجرة تبدو حالته العصبية واضحة (نهض فجأة وبشكل عصبي) ويبدو أن السبب وراء هذه الحالة أنه قد قرر أن يقطع علاقته بالمكان ويغادره لمكان آخر، وعند سؤالها عن التعذيب في المعتقل ترصد عصبيته (وبعصبية رد كأنه فوجئ بالسؤال)[٧٥].

كما تشير إلى حركاته العصبية المستمرة التي أصبحت تعبر عن تذكره حال المعتقل (سحب عدة أنفاس (من السيجارة) وهو غارق في ذكريات بعيدة ومتناقضة هذا ما أحسسته من حركاته العصبية ومن وجهه الذي كان يتغير في كل لحظة)[٧٦].

كما أنها ترصد حركات الشخصيات الأخرى وردود أفعالها ومن هذه الشخصيات شخصية الأم، فأنيسة ترصد رد فعلها العنيف لحظة القبض على

ابنها رجب. كما ترصد رد فعل الأم عندما تعرف أن ابنها على قيد الحياة وأنه لم يمت حيث جعلتها حالة الفرح الشديد التي انتابتها تخبر أنيسة الخبر قبل أن تدخل الدار (قالت وهي ما تزال في حوش الدار قبل أن تدخل: أنيسة يا أنيسة رجب عايش رجب حي) (٧٧).

كما أنها ترصد رد فعل زوجها حامد ورفضه بعصبية أن تذهب لوزارة الخارجية للسؤال عن أخيها.وترصد حالة الاضطراب والذهول التي انتابته في الوقت الذي يُطلب فيه للحضور للشرطة لسؤاله عن رجب. كما أنها تعبر عن غضبه الشديد في الوقت الذي أخذ المخبر يستجوبه وهو في جنازة أم زوجته. كذلك حينما أخذ يعبر عن محاولته اصطناع عدم الخوف من رجال الشرطة ترصد رد فعله ـ بوصفها راويا عليما ببواطن بدواخل الشخصيات. كما أنها ترصد صرامته المصطنعة التي تبدو مذبذبة عندما خرج من البيت ذاهبا لقسم الشرطة (٧٨).

كما أنها ترصد ردود أفعالها ـ هي نفسها ـ تجاه المواقف المختلفة، من ذلك تعبيرها عن رد فعلها حينما لوّح لها زوجها من الباب قبل أن يدخل الدار بالرسالة الأولى من رجب بعد سفره (أصابتني قشعريرة لذيذة أقرب إلى النشوة). كما تشير إلى فرحتها المضطربة عند تلقفها الرسالة (امتدت يدي إلى الرسالة انتزعتها من الغلاف بيد مرتجفة)(٧٩).

كما أنها حينما تلقت الرسالة التالية تعبر عن لهفتها لحظة تلقيها(خطفتها دون أن أجيب، لم أخطفها وإنما اقترب مني لكي يتيح لي أن ألتقطها بسرعة، وبيد مرتجفة حاولت فتح الغلاف فتمزق، واللهفة ما تزال مثل خيط النار تدفعني لأن أعرف شيئا). وتعبر كذلك عن لهفتها في سرعة القراءة لتعرف الأخبار بسرعة (بدأت عيوني تقفز بسرعة فوق الكلمات أريد أن أفهم أن أعرف شيئا عن رجب).وتعبر عن رد فعلها الغاضب حينما جاءت هدى تدعوها لحضور حفل زفافها (وجهي اكتسب وجوما وكآبة لاحظتهما هدى عندما كانت تتحدث)(٨٠).

إن الناظر المتأمل في طريقة الحكي ليلاحظ عدم وجود فوارق بين الراويين، بحيث لا يحس المروي عليه بانتقال الحكي من رجب لأنيسة إلا من خلال الأحداث التي يرويها كل منهما، ويبدو أن السبب في ذلك يعود إلى عدم قدرة المؤلف على التخلص من الهيمنة على القص، مما جعل الأسلوب الذاتي هو المسيطر، ولم تترك الفرصة كاملة للراوي يحكي أحداث الرواية، مما جعلنا نحس أن الصوتين في الرواية هما صوته هو[٨١].

ويتضح الأمر جليا من خلال اللغة الموظفة عند كليهما، فهي لغة يغلب عليها المجاز بشكل لافت، ولم يقتصر الأمر على مجرد التوظيف إنما نلاحظ تشابها في الصور التشبيهية والاستعارية التي يوظفها كل منهما، كما أننا نلاحظ وجود تعبيرات بعينها تدور على لسان كل منهما(دورة النوم الأزلية ـ الأنفاس المنتظمة) وغيرها من الألفاظ والتعبيرات المشتركة، التي تشي بالتشابه اللافت في اللغة بينهما[٨٢].

كذلك يعتمد الحكي عندهما معا ـ في جانب كبير منه ـ على توظيف التساؤلات الحائرة التي جمعت بينهما، فرجب الذي يعاني ذل الحبس والتعذيب والتغييب عن العالم الخارجي يتخذ من التساؤلات الحائرة وسيلة أساسية في الحكي، ففي الوقت الذي يخبره فيه (الأغا) أنه قد حكم عليه بالإعدام رميا بالرصاص، ويأمر الجنود بتعصيب عينيه واقتياده إلى مكان تنفيذ الحكم يتساءل رجب (هل أموت فعلا؟ هل يقتلونني؟ ماذا فعلت؟).ويستمر في تساؤلاته (أأتركهم يقتلونني مثل كلب دون أن أقول كلمة واحدة ؟ وما فائدة أية كلمة أقولها الآن؟ ومن يسمعني؟ وماذا لو سمعني العالم كله؟ ألم يقرأ علي الحكم منذ قليل؟ ألم يردد اسمي مرتين لكي أتأكد؟).كما أنه حينما يسود الصمت مكان تنفيذ الحكم يتساءل(ألا يربطونني إلى العمود؟ ألا يوقفونني إلى جانب الجدار؟ وماذا يهمني أن أموت أو أن أربط إلى عمود؟)[٨٣]. وحينما يسمع صوت طلقة تدوي في المكان يتساءل (هل قتلت أحدا؟ حياة من انتهت؟ وعندما يتوقع أن يكون المقتول زميله كي يتساءل (هل كسروا نظارته؟ ألا تزال

يده تمتد إليها كل لحظة لتثبتها ؟) وفي نهاية الأمر يتساءل عن مدى معرفة قائد التنظيم بصمودهم (أيعرف هادي كم نحن صامدون)[٨٤].

كما أنه يرسل أسئلته الحيرى في المطلق عن السبب الذي يجعل صنفا من البشر يتجاسر على القتل (هم قتلوا كل الناس .. هم قتلوك، إنهم يقتلون دون رحمة لكن لماذا يقتلون ؟ لماذا ؟ لماذا؟) [٨٥].

كما أنه في رحلته لشرق المتوسط واتخاذه قرارا بالذهاب لجينيف حيث منظمة العدل الدولية ليعرض قضيته وقضية وطنه، تصاحبه التساؤلات الحيرى (وجينيف هل تستقبلني وتستمع إلي؟ وإذا سمعت ماذا يمكنها أن تفعل؟)

وحينما يبكي أمام الدكتور فالي يتساءل (لماذ بكيت هكذا؟ والدكتور فالي أي إنسان كان بالنسبة لي؟ هل يستطيع أن يساعدني ؟ أن يفعل شيئا يخلصني من العذاب؟)[٨٦].

وحينما يفكر في الانتحار يتساءل عما يمكن أن يحل بأنيسة (وإذا مت فماذا سيحل بأنيسة ؟ من يقول لها؟ وماذا ستفعل؟)[٨٧].

وحينما يفكر في أهمية الكلمة يتساءل (ما فائدة الكلمة؟ من سيقرأها؟ حتى ولو قرئت فما تأثيرها؟)[٨٨].

وعندما ينتقل الحكي لأنيسة نجدها توظف الطريقة ذاتها، ففي الوقت الذي يخرج فيه رجب من المعتقل تتساءل عن آثار التعذيب الذي لحق به (ألا تزال جراحك التي أتذكرها في مكانها ؟ ألم تتغير؟)[٨٩].

وحينما يقرر رجب السفر مبكرا تتساءل (هل استيقظ رجب؟ أين يذهب في مثل هذه الساعة المبكرة) وتتساءل عن حاله وهو يعذب (ماذا كان شعوره وهو يتلوى تحت كلماتهم وكرابيجهم)[٩٠].

وعندما يدور الحوار بينهما بعد خروجه تبدأ في تساؤلات أخرى (لم يتغير رجب وحده تغيرنا كلانا وإلا فكيف أفسر هذا الارتجاف في اليد والخفة في الصدر؟ كيف أفسر تصرفاتي كلها؟)[٩١].

وعندما تخشى أن يعود للبكاء مرة ثانية تتساءل (ماذا لو عاد للبكاء مثلما فعل في الليلة السابقة ؟ ماذا لو بكيت؟ . . وإذا لم نبك فماذا نستطيع أن نفعل ؟ هل أدور حوله لأنظر إليه وأحفظ تفاصيل وجهه وحركاته قبل أن يرحل؟ هل أشغل نفسي بأشياء تافهة لكي لا أجلس في مواجهته وأنظر إليه؟)[٩٢].

وحينما تتحاور مع هدى بطريقة لا ترضيها تتساءل (هل كان عقلي هو الذي يتكلم مع هدى ؟ قلبي؟ هل كنت أخاف منها وأحاول أن أدفعها بعيدا عنه؟)[٩٣].

وحينما تكتشف أن الرسالة التي تلقتها من رجب مرت على الشرطة وتم فتحها من قبلهم تتساءل (.. من أعطى لهؤلاء الناس الحق أن يقرأوا أعز الكلمات وأكثرها قداسة؟ ما يهمهم أن يقول الرجل لامرأة أحبك؟ ما يهمهم أن يقول إنسان أحب وأكره ؟ ورسالة رجب السابقة هل قرأوها؟ وهل عرفوا هدى ؟ ماذا لو استدعوا هدى؟ لو سألوها؟ وهل يسألون عنها حامد غدا ؟ وحامد ماذا سيقول؟)[٩٤].

وحينما يفكر رجب في السفر تتساءل أسئلتها الحيرى (أين تسافر يا رجب؟ وماذا بقي لتفعله ؟ ألا تستطيع أن ترأف بنا؟ ألا تفكر كيف نعيش هذه الأيام الصعبة.)[٩٥].

وحينما يرسل لها رجب رسائله عن طريق صديق وليس عن طريق البريد تتساءل عن سبب ذلك (ولكن لماذ بعثها هذه المرة عن طريق البريد؟ هل فيها أخبار سيئة وجاء هذا الرسول لينقلها؟ وماذا لو كان مريضا وبعث إلينا أن نحضر؟ أن ننقله قبل أم يموت؟ .. لماذا أعذب نفسي بالأسئلة والأفكار؟)[٩٦].

إن تكنيك القص في رواية شرق المتوسط يعتمد على اختفاء المؤلف خلف شخصيتين من شخوصها بطريقة يروي فيها الأحداث كما تقع على وعيهما، يتبادلان الحكي في فصول الرواية ويتجه المؤلف لإيهامنا بالواقع من خلال عدة وسائل منها:

ـ التعددية اللغوية الواضحة بين شخوص الرواية مما يعكس الوضعية الخاصة لكل شخصية بما يجعلها متميزة عن الشخوص الأخري، وتعبر كلمات

كل شخصية عن توجهاتها بشكل لافت، وهذا مما يزيد قناعتنا بواقعيتها ومن ثم واقعية الرواية كلها. ويأتي هذا خلافا لما ذهب إليه الدكتور عادل الأسطة من أن القارىء للرواية يلحظ أنّ هناك مستوى لغويا واحدا يسود في الرواية، منذ مبتدأها حتى منتهاها، بغض النظر عن اختلاف الشخوص ثقافة ووعيا [٩٧].

فهذه شخصية (الأغا) ـ بكل ما تحمل من جبروت وتعمد قهر المعتقلين وإذلالهم وإيذائهم نفسيا من خلال تقبيحهم وقذفهم بأبشع الكلمات البذيئة ـ ترتسم لها خصوصية لغوية تبدو في تشبيهاتها المميزة من مثل قوله (إقرأ يا كلب بصوت عال ـ إذا لم تعترف الآن فسوف أجعلك تعترف مثل كلب أتعرف كيف يعوي الكلب ستعوي أكثر منه ـ لماذا تصمت مثل النعجة ـ والله يا ابن الكلب يا ... سأجعلك تتكلم ـ اخرس يا ابن الكلب ـ خذ يا قواد يا حاج كلب)[٩٨]. كما أنه يجعل له خصوصية لغوية من خلال تعامله معهم على أساس أنهم مجموعة من المخنثين إمعانا في قهرهم وإذلالهم(اقترب يا ناعم يا حلو... وأنت يا عود النعناع يا حبيب أمه ... وأنت يا إبراهيم برهوم عيوني يا برهوم)(٩٩).

كما أن خصوصيته اللغوية جاءت كذلك من شتمهم بأبشع الألفاظ وأقذعها (إذا سمعت صوتك مرة أخرى يا ابن "..." والله يا ابن"..." سأجعلك عبرة ... يجب أن تصدق يا ابن البيت العمومي يا ابن"..." لماذ تنظر إلي هكذا يا ابن "..." احك يا ابن"..." اعترف اعترف يا ابن "..." ألا تعرفون يا أولاد " ..." أن اللعب ممنوع)(١٠٠).والكلمات المحذوفة كلها شتائم مقذعة، وهكذا فمن خلال سيل الشتائم والكلمات البذيئة تتكون شخصية الأغا وتبدو خصوصيتها اللغوية[١٠١].

أما شخصية الأم فيأتي تميزها اللغوي واضحا في الكلمات التي تتسم بالحنان والدعوات التي تمتلئ بالرحمة، ونلاحظ هذا الأمر واضحا في خطابها لرجب (اسمع يا رجب أنا أمك وأنت قطعة من لحمي وليس في هذه الدنيا أحد يعزك مثلي)[١٠٢].وفي موقف آخر تقول له (يا بني أنا أم وأنت تعرف قلب

الأم)[١٠٣]. وحينما تدعو له يبدو التميز اللغوي في دعوة الأم (اللهم قو رجب واعم عنه عيون الظلم والظالمين)[١٠٤].كما أنها في حديثها عن رجب مع الآخرين تبدو نزعة الأمومة الحانية عليه في توظيف الجملة الاعتراضية الدعائية (ماذا تظنين يا حسيبة رأس مال رجب شرفه إذا فقده فقد كل شيء ثم أنا أعرفه **الله يسلمه** عنيد ورأسه مثل الصوان)[١٠٥].

كما أننا نلمح السمت الشعبي للغة الأم التي تعيش في بيئة شعبية لم تنل قسطا من التعليم، يبدو ذلك في الموقف الذي تعاتب فيه أنيسة على تبسمها في وقت عصيب لا يعرف فيه أحد شيئا عن رجب (لم يبق يا أنيسه إلا أن تحنّي رجليك مات رجب وعليك الآن أن تغني وترقصي)[١٠٦]. وهذه التعددية اللغوية تقوي بشكل كبير بنية الرواية من منطلق زاوية الرؤية التي يسعى المؤلف لعرض موضوع روايته من خلالها.

ـ الوصف الدقيق: الذي ينتشر بشكل لافت في تضاعيف الرواية، من ذلك الوصف الدقيق لصنوف التعذيب المختلفة التي ذاق رجب مرارتها والوسائل المختلفة التي اعتمد عليها المعذبون حيث كان المعذبون يطلقون على جلسات التعذيب اسم (الحفلات) (كانت الحفلة تبدأ في الثانية عشرة ليلا في الواحدة وتمتد حتى الخامسة حتى السادسة)[١٠٧].وقد تم وصفها بدقة لإيهامنا أنها قد وقعت له بالفعل، من ذلك دقة وصفه حفلة الطاولة، وحفلة الكيس، وحفلة القطط، وحفلة شد الخصية، و حفلة الكهرباء[١٠٨].

كما أن الوصف كثيرا ما يعتمد المجاز بشكل يشي بالمقدرة البلاغية العالية للمؤلف من خلال ما يبثه في الرواية من صور تشبيهية واستعارية بسيطة وممتدة[١٠٩].

ـ الاهتمام بالتفاصيل المكانية والزمانية: حيث فرضت خصوصية المكان سطوتها على كثير من أحداث الرواية، وتم تشكيل الأحداث بطريقة تتوافق مع المكان، من ذلك (غرفة الزنزانة) التي حوت كثيرا من الأحداث التي وقعت بين رجب وزملاء المعتقل (وقد كان لهذه الغرفة (السجن) حضور صاخب ومؤلم في آن حيث كانت البطل الحقيقي في الرواية يتبدى أولا من حيث هو حيز

مكاني فضاء للموت والقهر والذل)[١١٠]. غير أن خصوصية المكان تفرض سطوتها في اللحظة التي ينهار فيها رجب ويوقع على أوراق السجن ويعود للغرفة ويشعر بأن زملاءه قد عرفوا خيانته، ومن ثم ينتابه شعور بأنهم سوف ينتقمون منه جراء هذا الفعل ولن يمنعهم أحد؛ والسبب في ذلك خصوصية المكان فهو مغلق بالسلاسل الحديدية، لذا فإن رجب يشير إلى أنه لم يستطع أن ينام طوال الليل، وظل يقظا متحفزا لأي رد فعل يصدر عن زملائه، وقاده ارتيابه ورعبه لتوقع إجهازهم عليه، كما أنه يفسر كل فعل عادي يحدث على أنه مقدمة لقتله[١١١].

وتتداخل خصوصية المكان مع خصوصية الزمان، حيث ليل الشتاء بما له من سمات الطول والثقل في مضاعفة الخوف الذي ملأ قلب رجب[١١٢].

وقد ساعد هذا كله على أن يسيطر عليه توقع قَتْله بشكل كبير حتى إنه أخذ يؤهل نفسه لرد فعله حال قيامهم بالمهمة فيقرر أنه سيلوذ بالصراخ لينقذه الحراس[١١٣].

كما أنه يتم توظيف بعض الأماكن النادرة وجعلها تحوي أحداث الرواية من ذلك (قبو السجن) الذي أُلقي فيه بعد القبض عليه مباشرة، حيث أوضح كيف أنه كان ضيقا بشدة وقذرا ومظلما مما جعل تأثيره سيئا عن رجب [١١٤]. كما يروي كيف أن السجانين أضافوا لضيق القبو مشكلة أخرى حيث أغرقوا القبو بالماء حتى لا يتمكن من النوم فيه، وقد حال المكان بخصوصيته دون أن يتمكن من النوم ليلته[١١٥].

كما أنه يختار السفينة (أشيلوس) لتكون مكانا متميزا حوى أحداثا وقع أغلبها على وعي رجب حيث يحس وهو على ظهرها بالحرية التي افتقدها حال اعتقال السنوات السابقة، مما جعله يفرح بالحرية فرحا شديدا[١١٦]. ويرى أن الحرية التي أعطته إياها أشيلوس ستستمر معه طويلا(هذا القدر من الحرية فوق أشيلوس الهادرة في الليل والنهار يكفيني زادا لسنين) [١١٧].

بل إنه يجرد من أشيلوس (السفينة) / المكان شخصا يخاطبه ويتحاور معه ويبثه أحزانه وآماله، فالواضح أنه في هذه الرحلة التي ليس له فيها أنيس يتخذ

من السفينة صديقا ومؤنسا، من خطابه لها (الإنسان يتعلم وأنت يا أشيلوس تريدين أن تعلمي البشر، لو غنّيت أو صرخت .. هل ترضين يا أشيلوس ؟ ولكن من أنت أيتها الخنزيرة الملساء كي أستجديك) (أشيلوس يا صديقتي أنت لم تري السجن لو رأيته لتغير صوتك) ومن بثها آماله وأحزانه (سأنظم لك أشعارا يا أشيلوس وأريد أن أغني)[١١٨].

ومن ثم يبدو أن المكان في هذه الرواية فضاء يتم تخليقه وإبداعه وإسكانه بالألوان والطعوم والروائح الأصلية ... إنه طريقة رؤيته للوجود وتراتب الأشياء فيه، تتم بلورتها من منظور الكاتب والمكتوب عنه [١١٩].

كما أنه يوظف الزمن ويجعله عاملا مهما في الأحداث (والزمن الحكائي في هذه الرواية لا يمكن تحديده تحديدا واضحا ودقيقا، وكل الوقائع فيها تشير إلى أنه زمن الحاضر العربي حتى تاريخ نشرها) [١٢٠]. من ذلك ما تعيشنا فيه أنيسة من إحساس بضغط الزمن عليها حيال مغادرة أخيها في السادسة صباحا حيث تضخم إحساسنا بالوقت وتشير لسرعة مروره[١٢١].

ومنذ هذه اللحظة وهي تربط الأحداث التي تمر حتى لحظة مغادرته بالزمن، فهي في تعبيرها عن حزنها على فراق أخيها تربط هذا التعبير بالزمن (لم يبق إلا ثلاث ساعات وتنتهي الأيام التي كونت حياتنا معا ..) [١٢٢].ونلاحظ أنه كلما مر الزمن واقترب موعد السفر اشتد تأثيره عليها، فهي تتخيل ما يحدث داخل غرفة رجب وتربطه بالزمن.وحينما تمر ساعة أخرى يشتد حنوها عليه لإحساسها أنه لم ينم ليلته[١٢٣].

وهكذا يؤثر الزمن بشكل لافت على الأحداث في الرواية ويوظفه المؤلف مع غيره من عناصر الرواية في محاولة إيهامنا بالواقع.

(غرفة المصادفة الأرضية) تعددية الحكي / الحكي والحكي الموازي

تعد رواية (غرفة المصادفة الأرضية) نموذجا على تعدد الرواة في العمل الروائي، فنحن في هذه الرواية أمام رواة متعددين (البطل ـ زوبا ـ وليد ـ رسمي ـ الأديب) لكل منهم وجهة نظره الخاصة، وقد ظهروا جميعا بوصفهم (شهود

عيان) يدلي كل منهم بشهادته حول شخصية (مهجة) و(أصواتا) يختلف كل صوت منها عن الصوت الآخر.[١٢٤].

يبدأ الحكي في الرواية تقليديا بطريقة الراوي البطل / المركزي الذي يروي بالضمير (أنا) رحلة بحثه عن (مهجة) التي غاب ـ أو على الأصح غُيِّب ـ عنها في مكان لم يصرح به في الرواية، على الرغم من إلحاح عدد من شخوص الرواية عليه كي يبوح به، فهم لم يعرفوا إن كان قد سافر أو اختفى أو...، فهذه زوبا يسألها البطل عن بداية إقامتها مع وليد فتقول: (منذ سفرك أو اختفائك ...في اليوم التالي مباشرة) وهذا وليد يشير إلى أن رحيله كان مفاجئا، كما أن المكان الذي رحل إليه مازال غامضا، ولم يتذكره نادل المقهى إلا بصعوبة لطول مدة اختفائه[١٢٥]. غير أننا نتوقع أنه كان معتقلا لفترة طويلة كانت كفيلة أن تحيل سواد شعره بياضا (وهذه المرة تذكرني (فلفل) ورحب بي معتذرا عن عدم تعرفه علي في المرة السابقة بسبب ابيضاض جانبي رأسي)[١٢٦].

هي بداية تقليدية إذن، لكن الراوي فيها غير عليم، فهو لا يعرف أين اختفت محبوبته (مهجة) وهو دائم التساؤل عنها منذ بداية الأحداث إلى نهايتها، كما أنه يندهش مما يرى ويسمع عن أحداث مرت على شخوص الرواية في غيابه، من ذلك اندهاشه من تطور شخصية زوبا الخادمة للحد الذي جعلها تتفحص الاسطوانات وتخرج له واحدة وتسأله إن كان يريد سماعها وتقول إنها لبيتهوفن.. ويعبر هو عن اندهاشه من التغير المبهر الذي حدث لها بقوله (ضيقت حاجبي في دهشة) [١٢٧].

كما أن طريقة الحكي في الرواية لا تفتأ تتغير في اللحظة التي يقابل الراوي المركزي فيها (زوبا) /الصوت الثاني في الرواية بشقة (وليد الثوري الشامي) ويسألها عن (مهجة) حيث تأخذ (زوبا) دور الراوي ويتحول الراوي المركزي إلى مروي عليه؛ لتروي له (زوبا) ما لا يعرفه عن مهجة معلِنَة عن وجهة نظرها فيها ـ غير قادرة على إخفاء كراهيتها لها ـ فمهجة في نظرها امرآة خائنة حيث كانت في فترة غيابه تخونه مع وليد وتخون وليد مع أشخاص آخرين، كما أن خيانتها وصلت إلى أنها أضحت تتعامل مع المباحث مرشدة لهم عن ذوي الميول السياسية المعارضة[١٢٨].

وعندما يترك الراوي المركزي (زوبا) متجها لمقابلة وليد، يسترد الحكي ليروي لنا الأحداث، وفي لحظة عثوره على وليد / الصوت الثالث في الرواية يروي لنا الحالة التي كان عليها وقت عثوره عليه في المقهى[١٢٩].

وفي الوقت الذي يبدأ فيه وليد في الكلام عن مهجة يتبدل الأمر ويصبح وليد راويا أما الراوي المركزي فيصير مرويا عليه، ويبدأ وليد / الراوي في عرض وجهة نظره عن مهجة من خلال ما حكاه للبطل عن علاقته بها، فهو يرى مهجة (امرأة بديعة من السهل أن يقع المرء في أسرها) لكنها مع ذلك (مجرد صائدة رجال مدمنة) وحينما أحبطت مهجة محاولاته للإيقاع بها يؤثر هذا الأمر في رأيه فيها حيث لم يجدها أكثر من امرأة (شاذة جنسيا)[١٣٠].

كما أنه بعد أن يخبر الراوي المركزي أنه أخذ يناقشها في أمور السياسة والثورة يرى أن آراءها (فجة فاقعة).و(أن معظم آرائها خاطئة الأساس). ويؤكد أنها (لا تفهم المصطلحات التي تستخدمها). ومن ثم هي في نظره مجرد (مراهقة ثورية)[١٣١].

ويبدو أن السبب في وجهة النظر هذه في مهجة أنها أوقفته أمام حقيقة نفسه حيث إنه لم يتخط في نظرها مرحلة المراهقة اليسارية بل لم يمر بها أصلا[١٣٢]. وهذا ما جعله ينهار أمامها ويكوّن وجهة نظر جديدة نحوها حيث يراها فعلا مناضلة [١٣٣]. ونلاحظ هنا أنه يبث وجهة نظره في حركة النضال العربية في عصره.

وتنتهز مهجة لحظة اعترافه فتجهز عليه وتكشف حقيقته بكل وضوح (...أنت دعي تبيع الكلام ... سبقك العصر وأصابك الترهل ... تقاعست عن شرف أن تكون أحد المؤثرين في الحياة) [١٣٤]. ثم تقوم بهدم الأساس الذي بنى عليه إقامته في القاهرة حيث أشاع بين أصدقائه أنه مطارد من قبل سلطات بلاده(.. أنا واثقة الآن مائة مرة وألف بأنك لست مطاردا من أحد ولست مطلوبا حيا ولا ميتا .. وجودك حيا لا يختلف عن وجودك ميتا)[١٣٥].

أما في غير موضوع مهجة فلم يكن وليد / الصوت الثالث مجرد راو للأحداث من دون تدخل، إنما كان راويا محللا ومفسرا ومتوقعا ومعلنا وجهة نظره في العديد من الأمور، فهو يعلن وجهة نظره في الواقع المعيش الذي يسيطر فيه الإعلام على الناس مما يغيب عقولهم[١٣٦].

كما يعلن وجهة نظره في إهمال المصريين للنيل فهو في نظره نهر عظيم لكن المصريين يهينونه [١٣٧]. كما أنه يفسر لنا مفهوم الميزان اليومي الخاص به[١٣٨].

وهو كذلك راو معلق فهو يعلق على ما أصابه من عدم اكتراث مهجة به بقوله (لم أشعر بإهانة في حياتي قدر هذه المرة) [١٣٩].كما أنه يخمن ويتوقع فهو يخاطب البطل بقوله متوقعا ما يدور في رأسه(أظن أن سؤالا خطيرا يدور في رأسك الآن وبإلحاح شديد هل ضاجعتها أم لا؟)[١٤٠].

غير أن الملاحظ أن الراوي المركزي كثيرا ما يتداخل مع وليد في رواية بعض الأحداث معلنا عدم تنازله التام عن الحكي بوصفه بطل العمل والراوي الأساس، فهو في خضم حكي وليد يقطع هذا الحكي المباشر لوليد بحكي عنه؛ ليحدث لونا من الحكي الموازي يمارس به دوره بوصفه راويا راصدا (كاميرا) من ذلك ما أورده حكاية عن وليد من كلام عن صديقه المعتقل في الواحات، وعدم كفّه عن رصد كل ما يدور حوله مثل رصده للمارة أمامهم ورصده لسيرهم باتجاه النيل وما حدث فيه والمجموعة التي كانت تجلس عند صاحب (الغرزة) وحركة السيارات والبواخر الدائبة [١٤١].وهو هنا بتعبير بوري أوسبنسكي في فقرة من مقاله وجهة النظر في الرواية، بعنوان تطابق موقع الراوي مع إحدى الشخصيات يتطابق موقعه مع موقع الشخصية المذكورة حيث يبدو ملازما له ويحتل الموقع المكاني نفسه الذي تحتله الشخصية، وقد عبر أوسبنسكي عن الحالة نفسها هنا بقوله (فعلى سبيل المثال حين تدخل إحدى الشخصيات غرفة ما يصف الراوي الغرفة وحين تخرج الشخصية إلى الشارع يصف الرواي الشارع)[١٤٢].

كما أنه كان دائم الحرص على رصد أفعال وليد وردود أفعاله ومشاعره حال حكيه، مما رسم صورة كاملة عن المراحل التي مر بها حتى وصل لحالة الانهيار الكامل، وكأنها متساوقة مع ما أوصلته إليه مهجة من انهيار كذلك [١٤٣].

ومن ثم يقوم الراوي البطل (ضمير الأنا في الرواية) بوظيفة بنيوية تتلخص في الكشف عن البعد النفسي للراوي الآخر معه[١٤٤].

ولا يكتفي الراوي المركزي برصد ردود أفعال وليد الصوت الثالث إنما يتجه إلى رصد حالته هو وردود أفعاله كونه مرويا عليه (رددت في شوق . توترت أعصابي . ارتبكت . لأبعدت نظراتي عنه . لم أنطق . فزعت خشية أن ينقلب)[١٤٥].

وفي بداية الفصل الثالث يمارس الراوي المركزي دوره الاعتيادي في الحكي ليمهد لنا لقاءه بـ(رسمي) الصوت الثالث في الرواية، بنفس طريقة الراوي الكامير الراصد لأدق التفاصيل بغض النظر عما إذا كانت مؤثرة في سير الأحداث أم لا، ومن ذلك ما رواه عما دار بمكتب الانتظار عند رسمي ليؤكد على مكانته الوظيفية الكبيرة، فهو يشير إلى سكرتيرة المكتب (كتبت الاسم في ورقة صغيرة، مرت من أمامي فشممت عطرها اللطيف) كما يشير إلى ملاحظته وجميع الحاضرين جمالها (لاحظت مع باقي المنتظرين أن لها جسدا متناسقا مع وجهها مع انسياب شعرها)[١٤٦]. كما لا ينسى أن يصف بكل دقة شكل (التقويم/ النتيجة الرسمية) المعلقة على الجدران والتي أخذ يلاحظها في لحظات الانتظار ويصف الرسم المكون عليها بكل دقة[١٤٧].

كما يحكي لنا عن ساعي المكتب الذي ظل يراقب الحضور، والسكرتيرة التي عادت مبتسمة، والرجل الممتلئ الذي كان يجلس بجواره، بل إنه يمارس دور التوقع في أن الرجل (ربما يكون شخصية ذات نفوذ أو أحد أقرباء (رسمي)رئيس مجلس الإدارة)[١٤٨].كما يرصد بكل دقة حركات السكرتيرة والتفاتاتها من قبيل (دخلت . عادت . دونت . فتحت ملفا . ألصقت قصاصات . أغلقت الملف . ركنته)[١٤٩].كما أنه لم يرغب أن يترك هذا الحدث على الرغم من عدم أهميته الكبرى من دون أن يصف مشاعر السكرتيرة وردود أفعالها(قالت في جمود . رق صوتها بعدما سمعت كلام الإعجاب . لم تخف امتعاضها . أحمر وجهها . ارتفع حاجبها كالمندهشة)[١٥٠].

وفي الوقت الذي يوافق فيه رسمي على استقباله ويأذن له بالدخول لمكتبه، ويعرفه الراوي المركزي بنفسه ويذكره بمهجة التي أنكر في البداية أي معرفة بها يحدد رسمي له موعدا خارج المكتب متعللا بأن هذه الأمور لا تناقش في أماكن العمل، وعندما يحين موعد المقابلة يبدأ رسمي في ممارسة دور الراوي الأساس ويتحول البطل إلى مروي عليه كعادته.

وتبدو وجهة نظر رسمي في مهجة واضحة تماما تستمد وضوحها من وضوح شخصية رسمي ذاتها، فهو واحد من المنتفعين بخير هذا البلد تربى على التكبر وامتهان من هم دونه، فالناس دونه في نظره أوباش لا يصلح الذوق معهم ولا يصلحهم، ولا يصلح معهم سوى بطش أبيه ضابط الشرط القاسي وكرابيج الهجانة الذين كان يقودهم أبوه، لذا فلم يكن له همّ في علاقته بمهجة إلا محاولة الإيقاع بها للتمتع الجسدي بعد أن أوقعها في حباله، وربما هذا ما يجعلنا نرى توفيق المؤلف في اختيار عنوان الفصل (اصطتدها في يوم مطير).

وقد أورثته مكانته الاجتماعية والمادية ثقة وصلت به لحد الغرور الذي لوحظ بشدة في عرضه لوجهة نظره في نفسه. ومن ثم فمشكلته الحقيقية مع مهجة تكمن في أنه اعتاد دائما على أن يهجر لا أن يُهجر وهذا ما لم يحدث مع مهجة[١٥١].

ومهجة في نظر رسمي فتاة جميلة متناسقة تصلح عارضة أزياء.وجمالها مختلف عن جمال غيرها له ميزة لاحظها من طول تفحصه لجسدها.وهو متأكد من لطفها وبراعتها[١٥٢].

غير أنه على يقين من أنها قد وظفت كل صفاتها في خداعه وخيانته فهي في نظره محترفة للبغاء[١٥٣].

أما رأيه في شخصيتها فهو يرى أنها شخصية متقلبة وغير مستقرة لا ترعوي على شيء، وهي فوضوية متمردة.وخلاصة رأيه فيها (أنها يلزمها ألف جلدة من كرابيج هجانة أبيه)[١٥٤]. وعلى الرغم من قصر مدة علاقته بها فهو يعترف أنها قد أثرت فيه تأثيرا كبيرا يبدو أنه الحب[١٥٥].

كما بث رسمي في ثنايا حكيه عن مهجة وجهة نظره في العديد من الأمور منها وجهة نظره في البشر دونه وأنهم (لا يستحقون شفقة ولا ينصلحون بالذوق ..وأنهم جميعا كلاب في حاجة إلى القسوة وعدم الرحمة) [١٥٦].ويبدو ذلك من وصفه لربيع بالكلب.

ووجهة نظره في إهمال الحكومة لشوارع القاهرة [١٥٧].ووجهة نظره الرافضة مطالب الشباب الثوريين في موضوع الحد الأدني والأقصى للأجور[١٥٨].

وقد مارس الراوي المركزي الوسيلة نفسها التي مارسها في الفصل السابق وهي وسيلة الحكي الموازي الذي يقوم به الراوي حيث يرصد حالة الراوي / رسمي في أثناء سرده لعلاقته بمهجة بأسلوب فني يرصد تدرج نفسيته من الاستقرار للعصبية(قال في ابتسامة واسعة ..قال في صوت غير مهتم ... إلى أن بان عليه السخط ـ نهض فجأة رمقني بجانب عينيه ـ صمت ـ استرخى ـ توقف بملامح حادة ـ ضحك ـ أكمل في غل ـ تنهد ـ أكمل في عصبية ـ نهض في عصبية ـ هز أصبعه في عصبية ـ صمت)[١٥٩].

وفي الفصل الثالث يعطي المؤلف للصوت الخامس/ الأديب الرسام الفرصة لعرض وجهة نظره، وهو يسير بطريقته المعتادة في الرواية حيث يبدأ البطل المركزي في حكاية الأحداث راصدا لأدق التفاصيل إلى أن يطمئن الصوت له ويأخذ دوره راويا الأحداث وعارضا لوجهة نظره، ويتحول الراوي المركزي إلى مروي عليه، غير أن طريقة العرض تختلف هنا عن الطريقة المعتادة التي يتبعها الراوي في الحكي، ففي اللحظة التي يصبح فيها الأديب راويا أساسيا للأحداث لم يقم الراوي المركزي بدوره في الحكي الموازي كعادته، وذلك لأن الراوي الأديب يشترط عدم المقاطعة أو الكلام، وبالفعل يختفي دور الراوي المركزي تماما ولا يقوم بالحكي الموازي، ويصمت ليصبح مجرد مروي عليه لا يشارك بعرض ردود أفعاله، فلم يعبر عن حركات الراوي الأديب والتفاتاته وردود أفعاله، حيث ألح عليه بإصرار عدة مرات ألا يتدخل معه في الرواية (لا تقاطعني من فضلك اتفقنا على هذا ودعني أكمل لك)[١٦٠].

وتتضح بشكل كبير وجهة نظر الصوت في مهجة من منطلق علاقته بها، هذه العلاقة التي لم تتجاوز حسب قوله (ليلة واحدة).فهي في نظره امرأة جميلة أنيقة[١٦١].وهو يتفق في رأيه مع (رسمي) الصوت الرابع في الرواية في أنها امرأة متقلبة تقلباتها مفاجئة وتصرفاتها مزاجية لا تثبت على حال.غير أنه يرى أن هذه التقلبات المزاجية هي سر جمالها وسبب تعاستها معا. كما يرى أن بداخلها جزء فنان وهذا ما أدى لشدة حبه لها[١٦٢].

ويعرض وجهة نظره في كثافة الأحداث التي مرت في علاقته بها على الرغم من قصر مدة العلاقة بينهما فهي (أقل من ليلة لكن أحداثها تملأ عشرة أيام)[١٦٣].

ونلمح في أثناء عرض وجهة نظره في مهجة وجهة نظره في أمور أخرى منها البطل نفسه حيث يرى فيه (جزء فنان مثل مهجة تماما) [١٦٤].وهذا يوحي بالاندماج الروحي بين البطل وبين مهجه.كما نلاحظ كذلك أنه يعرض وجهة نظره في الفنان وقدرته على اكتشاف ما وراء المألوف[١٦٥].

كما أنه ـ وهو في معرض حكيه عما دار بينه وبين مهجة ـ ينتهز فرصة وجوده معها تحت قدمي تمثال رمسيس لعرض وجهة نظره في مدى كذب رمسيس وتدليسه وكونه رمزا للحكام الذين يوهمون شعوبهم بالبطولة المزعومة[١٦٦]. كما أن وجهة نظره أن البشر ضعيفو الذاكرة[١٦٧].ووجهة نظره في نفسه في أحد المواقف بينه وبين مهجة [١٦٨].

وفي الوقت الذي يختفي في دور الراوي المركزي بوصفه راويا أساسيا للأحداث وراصدا لحركات الصوت / الأديب والتفاتات وردود أفعاله ، يقوم الصوت الخامس / الأديب بهذا الدور فيصبح دوره في الحكي على عدة مستويات: مستوى الحكي العام لما دار بينه وبين مهجة ومستوى رصد حركاتها و التفاتاتها وردود أفعالها من قبيل (احتدت ـ اعترضت ساخطة ـ أخرجت منديلها وانهمكت في مسح ماكياجها بشدة وعنف ـ التفتت إلي ـ استدركت مستاءة ـ توجعت ـ هبت ناهضة بقصد الانصراف ـ قفزت إلى أرضية النافورة ثم نظرت لأعلاها ـ أطرقت مستاءة .. ابتسمت ـ ظلت تدور في حوض

النافورة ـ واجهتني متحدية ـ ضحكت بشدة ـ بترت ضحكة جافة ـ قالت متبرمة ـ كان صوتها جادا ـ عادت تغرق في أساها المرير متأملة سيجارتها ـ قربت الطرف المشتعل من فخذها العاري..)[١٦٩]. ومستوى وصف حركاته وردود أفعاله هو من قبيل (هززت رأسي موافقا ـ شردت عيناي حسرة إلى عمارة رمسيس ـ هبطت قافزا ـ اقتربت منها متوددا ـ قلت في ضراوة ـ غرقت في الضحك ـ مططت شفتي) [١٧٠].

غير أن الراوي المركزي يستعيد دوره عندما يستدعيه الراوي/ الأديب بإلحاحه في الإجابة عن سؤاله وتردده هو في ضرورة الإجابة، وحينما يذكره بأنه هو من يطلب منه ألا يتدخل يخبره بأنه هو من يطلب منه الآن الاستجابة، وهنا يبدأ في استعادة دوره بوصفه روايا، حيث يرصد ردود أفعال الصوت /الأديب، ففي الوقت الذي أراد أن يعبر عن حسرته بفقد مهجة يصف الراوي البطل رد فعله بقوله (ظل ينقر بأصبعه فوق ركبته بنقرات رتيبة متباعدة)[١٧١]. وعندما أخبره الراوي المركزي أن ذاكرته حفاظة في الموضوعات التي تهمه فقط رصد رد فعله بقوله (أعطاني نظرة جانبية) [١٧٢]. هدفها الاستنكار طبعا.

وفي غرفة المصادفة الأرضية يشير الراوي المركزي إلى شعور الأديب أثناء عرض تفصيلات الغرفة (أشار سعيدا إلى أرجاء الغرفة)[١٧٣].

وعندما جلس الراوي المركزي في نفس مكان جلوس مهجة يعبر عن رد فعل الأديب حيث يقول (فلما جلست نظر إلي متعجبا)[١٧٤].

غير أن الراوي المركزي يتنازل عن دوره طواعية في الحكي الموازي ويلزم نفسه بالصمت حتى يستمر الأديب في الحكي(عندما عاد يكمل باقي حكايته قررت ألا أقاطعه فلزمت الصمت ليتكلم هو ..) [١٧٥].وعندما يستعيد الأديب الرسام / الصوت الرابع دوره كاملا بوصفه راويا للأحداث على مستويات الحكي المختلفة، إلى أن تنتهي روايته للأحداث، فيبدأ الراوي المركزي من جديد في استعادة دوره في الحكي الموازي، ورصد ردود أفعال الصوت الأديب من قبيل (صاح مستنكرا . ابتسم . أشعل سيجارته . غمزني ناهضا إليها . فرقع أصابعه في شقاوة . صاح فجأة . ضحك في مرح . رمقني متعاطفا . ضحك)[١٧٦].

كما أنه في الوقت ذاته يرصد حركاته وردود أفعاله هو نفسه بكلمات حازمة مقتضبة خاصة في الوقت الذي أخذ الأديب يعبر عن وجهة نظره في احتمالات مصير مهجة، ففي الوقت الذي يتحدث فيه الأديب عن احتمال موت مهجة يعبر الراوي المركزي عن حالته بقوله (اكتأبت وأطرقت)[١٧٧].وعندما يعود عن هذا الرأي من منطلق أن شخصية مهجة قد لا يتناسب معها الانتحار يعبر بقوله (أعجبني ذلك)[١٧٨]. وعندما يرى أنها ربما هاجرت يعبر عن رد فعله (هززت كتفي ارتباكا واحترت)[١٧٩].وعندما يعبر مرة ثانية عن احتمال انتحارها يعبر عن رد فعله (توتر صوتي وصحت فيه)[١٨٠]. وفي نهاية لقائه يعبر عن حالته (نهضت مبتسما لكني غير سعيد)[١٨١].

كما أن الصوت الخامس /الأديب هنا يمارس دوره في الحكي كاملا بوصفه راويا، فهو راو معلق ومتوقع ومفسر، فهو يعلق على قصر علاقته بمهجة مع زخم أحداثها بأن علاقته بها كانت (أقل من ليلة لكن أحداثها تملأ عشرة أيام)[١٨٢].

ويتوقع ما يقع على خاطر الراوي المركري / المروي عليه من تساؤلات (من المؤكد أن السؤال الذي يخطر على بالك الآن هو (لماذا اخترتك أنت بالذات)[١٨٣].ويفسر بعض ما جاء في الرواية مثل تفسيره لما يسمى بغرفة المصادفة الأرضية (الغرفة الأرضية هذه اصطلاح وقد أسميتها هكذا بسبب أن كل شيء فيها لا يعلو عن أرضية الغرفة بالإضافة إلى أنها غرفة المصادفات)[١٨٤].

والناظر لشخوص الرواية ليلاحظ أنها متباينة بشكل لافت، فكل شخصية تختلف عن الأخرى في منشئها وثقافتها وفكرها وأخلاقها، مما يجعلنا نقول بأن (اللاتجانس) سمة غالبة على شخوص هذه الرواية، فـ(زوبا) تختلف عن البطل، والبطل يختلف عن (وليد) ووليد يختلف عن (رسمي)، ورسمي يختلف عن الأديب، و(مهجة) تختلف عنهم جميعا.

فزوبا (الخادمة) نشأت في قاع المجتمع ولا يوجد ما يمنعها من التسكع والتنقل بين أماكن إقامة العازبين ومساكنهم، ووليد (الثوري الشامي) الهارب من بلاده والذي يوهم من حوله أنه مطرود ومطلوب حيا أو ميتا ليعيش بينهم على

وهم البطولة، و(رسمي) (الموظف الكبير بالدولة) المتسلط المغرور الذي لا يرى فيمن هم دون منزلته الاجتماعية سوى أنهم أوباش لا يصلح الذوق معهم ولا يصلحهم، وأنه لا بد من إهانتهم ليتمكن هو من الحياة، يعيش باحثا عن إرضاء رغبات جسده بعيدا عن حياته الزوجية التي يحاول جاهدا أن يصنع لها الاستقرار. و(الأديب) هو الفنان الباحث عن الإثارة الذي وجد بغيته في تقلبات مهجة وتصرفاتها المزاجية.

وقد أدى هذا الاختلاف إلى تباين الآراء ووجهات النظر حول (مهجة) الشخصية المحورية في الرواية.

وقد ساهم هذا التباين بين شخوص الرواية (خادمة ـ ثوري هارب ـ موظف كبير بالدولة ـ أديب...) في تقوية بنية الرواية من منطلق زاوية الرؤية بشكل لافت حيث أدت الانتماءات الطبقية والفكرية المتباينة لشخوص الرواية إلى إعطاء مساحات كبيرة من الحرية تجعل كل شخصية تعبر عن رأيها أو وجهة نظرها بشكل واضح.

وقد أدى هذا إلى اتساع المسافة بين المؤلف وشخوص روايته مما أعطاها الفرصة أن تحكي عن نفسها وتعبر في استقلال واضح عنه كان من نتيجته بروز الرؤية الخاصة لكل شخصية.

إن المتأمل لتكنيك القص في الرواية يلاحظ أن المؤلف يختفي تماما خلف شخوص روايته ويحاول إيهامنا بالواقع عن طريق عدة وسائل منها ـ إلى جانب وجهة نظر الشخوص شديدة الظهور في الرواية ـ دقة الوصف التي ظهرت بشكل لافت في الرواية يمكن أن يصل لحد الظاهرة، من ذلك وصف غرفة المصادفة الأرضية .ووصف زوبا، ووصف الهجانة، ووصف فرس الضابط، والحرص على الوصف الدائم لملابس مهجة كلما قابلها، كذلك وصف سكرتيرة رسمي، ووصف ربيع طالب الجامعة الذي اتهم مهجة في علاقة معه، ووصف كراسة الإبداع القصصي مهجة[١٨٥].وغيرها.

والملاحظ أن السمة الغالبة على الوصف في الرواية الوصف الحقيقي الدقيق، غير أنه في مرة واحدة وظف الوصف الشاعري المجازي لمهجة واندماجها بالطبيعة(رأيت الأرض تثمر في شتى الفصول لتقتبس من حبيبتي أبهى ألوانها: الأسمر من شعرها ، الخمري من بشرتها، البني من عينيها، البرتقالي من خديها، والأحمر من شفتيها، رأيت أشعة الشمس تتخلل أوراق

الشجر وسعف النخيل لتنبعث منها ألوان طيفية تجسد في السماء صورتها باسمة راغبة وورود الياسمين فيه من أنفاسها والفل عطره من طيبها..)[١٨٦].

ومما وظفه الروائي ليوهمنا بالواقع كثرة التفاصيل الزمانية والمكانية في روايته من ذلك ما أورده عن ميدان الجامعة بوصفه مكانا ورد فعل المفاجأة لدى مهجة عندما فتحت النافذة المطلة على الميدان.كذلك منظر الميدان أثناء فض الاعتصام وبعده[١٨٧].

وقد كان المؤلف حريصا على الحضور المؤثر للمكان والزمان في الأحداث، فبالإضافة إلى حرص الراوي المركزي على رصد تفاصيل شقة وليد عند مقابلته لزوبا، وتفاصيل مقهى ريش الذي قابل فيه وليد، يحرص على أن تكون التفاصيل المكانية والزمانية حاضرة في حكيه للأحداث، ففي الوقت الذي يقرر فيه وليد أن يغادر المقهي يأخذ الراوي المركزي في إيراد تفاصيل المكان[١٨٨]. ويورد كذلك تفاصيل (غرزة) المبروك[١٨٩]. وعندما أراد أن يعبر عن حالة غياب العقل التي أصابت وليد (صعد فوق السور الصخري العريش ومشى فوقه..)[١٩٠].

كما كان حريصا على إيراد التفاصيل الزمانية من ذلك حكي الصوت الثالث في الرواية بأن لقاءه بمهجة قد تم ليلا [١٩١].ولتعريفنا بأن الوقت قد ثقل عليه وأن الوقت قد كان متأخرا (متى تشرق الشمس في هذا المكان)[١٩٢]. ولنحس معه بأثر الزمن يعبر عن مقدم الفجر بقوله (كان ضوء الفجر قد بدأ يلوح والشارع ما زال خاليا)[١٩٣].وحينما يريد أن يعرفنا أن الشمس قد أشرقت لكن الوقت ما زال مبكرا يقول (وفي الطريق إلى منزله كان ضوء اللمبات قد بدأ يخبو تخت تأثير نور النهار.. وباعة اللبن يسيرون بدراجاتهم في مجموعات، وشرطة الليل على وجوههم آثار السهر، والخارجون لأعمالهم مبكرين مازالوا يطردون النعاس..)[١٩٤].

كما أن شقة رسمي ـ بوصفها مكانا ـ تعد بطلا أساسيا في الأحداث؛ وذلك لأن مهجة تمسكت بها بشكل لافت بمجرد أن رأت أنها تطل على ميدان

الجامعة وأحبتها للحد الذي جعلها تظل فيها أياما وليالي متوالية من دون الخروج منها مطلقا، وقد أفسح المؤلف لهذا المكان/ الشقة مساحة كي يقوم الراوي بالتعريف بها منذ أن استأجرها والد رسمي له [١٩٥].وقد أصبحت الشقة المكان الذي يجمع بينهما، وقد وصل الأمر لوصف غرف هذه الشقة ومحتوياتها[١٩٦].

ومن ثم فقد حاز المكان مكانة كبيرة في حكاية الأديب القاص فهو صاحب غرفة المصادفة الأرضية التي عنون المؤلف روايته بها والتي أفاض الراوي في وصفها بكل دقة، وقد كان ميدان رمسيس مكانا ضم حدث علاقة مهجة بالأديب[١٩٧].

كما كان النيل مكانا حوى حدثا جديدا بينهما حيث رغبت مهجة في نزهة نيلية ليلية، ويحدثنا عن نزهتهما الليلية في النيل وربط بين الحدث وبين وجودهما في هذا المكان[١٩٨].

كما أنه جعل وسائل المواصلات الأتوبيس والتاكسي أماكن حوت العديد مما دار بينهما من أحداث[١٩٩].

وفي علاقة مهجة بالأديب كان الزمن عاملا مؤثرا على الأحداث حيث حرص المؤلف على ربط الأحداث بالزمن ليخبرنا من البداية أنهما التقيا ليلة رأس السنة (يوم ٣١ ديسمبر ليلا الساعة بعد الحادية عشر وفي عز الشتاء..)[٢٠٠]. وفي الوقت الذي أطفأت فيه الأنوار يقول (هذا معناه أننا في الثانية عشرة تماما)[٢٠١].وفي وقت انتهاء النزهة النيلية وخروجهما من النيل يقول (المهم أننا تحولنا إلى معتوهين ضاحكين يركضان في الطريق بعد منتصف الليل)[٢٠٢]. وبداية ركوب الأتوبيس يقول (وكانت ساعة جامعة الدول العربية تقترب من الثانية)[٢٠٣]. ثم يتحدث عما دار بينهما في غرفة المصادفة الأرضية مع ذكر الزمن حيث يقول (وكان الوقت قبل الفجر بحوالي الساعة)[٢٠٤]. وهكذا نلاحظ أن المؤلف كان دائم التذكير بالزمن وجعله حاويا للأحداث.

أهم النتائج

* في العينة المختارة في الدراسة يمكن رصد توظيف مغاير للراوي من حيث عدد الرواة في كل منها، وطريقة التوظيف، وفنية الحكي، وغيرها من الأمور المتعلقة بالراوي.

* رواية هو الرجل عبد الوهاب داود:

ا. تمثل الرواية نموذجا على توظيف وجهة النظر الأحادية في الحكي.

ب . الراوي فيها مشارك في الحدث، وعالم بكل شيء، ومسيطر بشكل لافت على بقية الشخوص.

جـ. الراوي راصد ومحلل ومعلق ومفسر.

د . يتدخل الراوي في وصف مشاعر شخوص الرواية بطريقة تدل على علم تام بهم.

هـ . أدى ضيق المسافة بين المؤلف والراوي إلى وجود حالة من الالتباس يقف فيها المؤلف خلف الراوي، ويمسك بزمام السرد، مع عدم السماح لبقية الشخوص بالاستقلال عنه، مما أدى إلى تضاؤل الرؤية الخاصة لكل شخصية.

و . اعتمد بناء الشخوص في الرواية . بما فيها الراوي . على التجانس الذي يضعف بنيتها لحد كبير، ويبعدها عن فكرة وجهة النظر ويدخلها في نطاق الرؤية الموحدة، وقد انبنى على وجود التجانس في الرواية عدم وجود تعددية لغوية أو تميز لغوي لشخصية دون أخرى.

ز . حاول المؤلف إيهامنا بالواقع عن طريق اختفائه خلف إحدى شخصياته من خلال عدة وسائل منها دقة الوصف وواقعية المكان والتفاصيل الزمانية.

* رواية شرق المتوسط لعبد الرحمن منيف:

أ . تمثل الرواية نموذجا على ازدواجية الحكي الذي يعتمد على اختفاء المؤلف خلف شخصيتين مشاركتين يروي الأحداث كما تقع على وعيهما، يتبادلان الحكي، ولا يتداخل الحكي فيما بينهما، فيستأثر كل منهما بالحكي في فصل من فصول الرواية.

ب . يقوم كل راو برواية الحدث كما يقع على وعيه، فتبدو وجهة نظره خلال الحكي، فتختلف زاوية رؤية كليهما وتتعدد مستوياتها.

جـ . بخصوص فنية الحكي يلاحظ عدم وجود فوارق واضحة بين الراويين في طريقة الحكي، فالنمط الموظف فيهما معا هو نمط الراوي العليم الذي يقف

علمه عند حدود ما يعايشه من أحداث، فيقوم برصدها ويورد تفاصيلها مهما كانت هامشية، كما يقوم بالتحليل والتفسير والتعقيب والتوقع، ويرصد أفعال الشخوص ورود أفعالهم كذلك.

د ـ يعمد المؤلف إلى محاولة إيهام المتلقي بالواقع بوسائل متعددة منها التعددية اللغوية بين الشخوص، والوصف الدقيق، والاهتمام بالتفاصيل المكانية والزمانية.

*غرفة المصادفة الأرضية لمجيد طوبيا:

أ ـ تمثل الرواية نموذجا على تعدد الرواة في العمل الروائي.

ب ـ الرواة المتعددون في الرواية شهود عيان يدلي كل منهم بشهادته حول الشخصية الرئيسة، ومن ثم فهم أصوات متنوعة يختلف كل صوت منها عن الآخر، فيروي الأحداث من وجهة نظره وكما تقع على وعيه.

جـ ـ يسير الحكي في الرواية على وتيرة واحدة في فصولها المختلفة، يبدأ كل فصل فيها بحكي تقليدي من خلال راو مركزي غير عليم، دائم التساؤل والاندهاش، وحينما يظهر الصوت الجديد تتغير طريق الحكي، فيمسك الصوت بزمام الحكي ويتحول الراوي المركزي إلى مروي عليه، وهكذا مع ظهور كل شخصية في الرواية تتحول إلى راو/ صوت يروي الأحداث من زاوية رؤيته، ويتحول الراوي إلى مروي عليه.

د ـ يتدخل الراوي المركزي دائما مع الأصوات في أثناء حكيها لإحداث نوع من الحكي الموازي في الرواية.

هـ ـ تتفق فنيات الحكي عند الأصوات جميعها فكلها محللة ومفسرة ومعلقة ومتوقعة ومعلنة وجهة نظرها في الأحداث كلها أساسية كانت أو هامشية.

و ـ اللاتجانس سمة غالبة على الأصوات في الرواية، وهو ناتج عن التباين الواضح بينها من حيث الثقافة والفكر والأخلاق، وقد أدى هذا التباين إلى اختلاف وجهة النظر والآراء حول الشخصية الرئيسة في الحدث، مما أسهم في تقوية بنية الرواية من منطلق زاوية الرؤية نتيجة المساحات الواسعة من الحرية التي سمحت بالتعبير عن الآراء ووجهات النظر بشكل لافت.

زـ حاول المؤلف إيهامنا بالواقع من خلال دقة الوصف وكثرة التفاصيل الزمانية المكانية.

قائمة المصادر والمراجع

أولا : المصادر:

ـ عبد الرحمن منيف: شرق المتوسط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ١٩٩٣م.

ـ عبد الوهاب داود: هو الرجل ضمن الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٩٥م.

ـ مجيد طوبيا: غرفة المصادفة الأرضية، سلسلة الكتاب الذهبي، رقم ٩٣، مؤسسة روز اليوسف، القاهرة، نوفمبر ١٩٧٨م.

ثانيا :المراجع

- ـ آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط١، ١٩٩٧م.
- ـ د: أنجيل بطرس سمعان: دراسات في الراوية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٨٧م.
- ـ أحمد محمد عطية: أصوات جديدة في الروياة العربية، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٨٧م.
- ـ بوريس أوسبنسكي: وجهة النظر في الرواية على مستوى المكان والزمان، مجلة فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الرابع، شتاء ١٩٩٧م.
- ـ تزيفتيان تودوروف: الأدب والدلالة: ترجمة د: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٦م.
- ـ جيرالد برنس: المصطلح السردي، ترجمة عابد خازندار، مراجعة محمد بريري، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.
- ـ جيرار جينت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلي، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧م.
- ـ د: حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٣م.
- ـ د: سعيد يقطين: القراءة والتجربة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٥م.
- ـ د: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن ـ السرد ـ التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٨٩م.

- د: سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص ـ السياق)، المركز الثقافي العربي بيروت، والدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩م.
- د: سمير روحي الفيصل: الراوية العربية البناء والرؤية مقاربات نقدية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٣م.
- د: السيد إبراهيم: نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط ١، ١٩٩٨م.
- د: سيزا قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٤م.
- صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن، المركز الثقافي العربي، المغرب،ط١، ٢٠٠٣م.
- د: صلاح فضل: الرواية الجديدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ـ ت).
- د: طه وادي: الرواية السياسية، سلسلة أدبيات، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ٢٠٠٣م.
- د: عادل الأسطة: قراءة نقدية في رواية شرق المتوسط تأملات في المشهد الثقافي الفلسطيني، نابلس، ١٩٩٥م.
- عبد الحميد المحادين: التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٩م.
- عبد الوهاب الرقيق: في السرد دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، تونس، ط١، ١٩٩٨م.
- مجموعة من المؤلفين: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار، الدار البيضاء، ١٩٨٩م.
- د: علي الراعي: الرواية في الوطن العربي نماذج مختارة، مؤسسة الصقر العربي للإبداع القاهرة، دار المستقبل العربي، قبرص، ط١، ١٩٩١م.
- د: محسن جاسم الموسوي: الرواية العربية النشأة والتحول، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٨٨م.
- د: محمد عبد المطلب: تداخلات الرؤية والسرد والمكان، فصول في النقد الأدبي، المجلد السادس عشر، العدد الرابع،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ربيع ١٩٩٨م.

- د: محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في رواية الأصوات العربية في مصر، سلسلة كتابات نقدية ١١٧، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ديسمبر ٢٠٠١م.
- د: محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر: راوي الثمانينات بتونس، دار محمد علي الحامي، صفاقس، وكلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوسة، تونس، ط١، ٢٠٠١م.
- د: مراد عبد الرحمن مبروك: آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة (التحفيز نموذجا تطبيقيا)، دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية، ط١، ٢٠٠١م.
- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر العربي للدراسات التوزيع والنشر، القاهرة/ باريس.
- ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ترجمة د: جميل نصيف التكريتي، مراجعة د:حياة شرارة، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦م.
- ميخائيل باختين: قضايا الفن الإبداعي عند ديستوفيسكي، ترجمة د: جميل نصيف مراجعة د: حياة شرارة، سلسلة المائة كتاب، دار الشئون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦م.
- د: يمنى العيد: الراوي، الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٦م.

ـ المراجع الأجنبية:

-Norman friedman (point of view in fiction: the development of a critical concept, (the theory of the novel,) op. cit..

-Percy lubbok, the craft of fiction (new yourk 1971).

-Wayne booth, distance and point of the novel.

-Waren beach, the method of henry james (new havan,1918).

الهوامش والحواشي

(1) تم الاعتماد على في هذه الدراسة عدد من الدراسات النقدية والأبحاث التطبيقية التي اهتمت بالراوي وكيفية توظيفه في الرواية منها (د: أنجيل بطرس سمعان: دراسات في الراوية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٨٧م ـ جيرار جينت:

خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧ـ د. حميد لحمداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء ـ د: سعيد يقطين: القراءة والتجربة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٥م- تحليل الخطاب الروائي (الزمن ـ السرد ـ التبئير) ، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٨٩م ـ انفتاح النص الروائي (النص ـ السياق) المركز الثقافي العربي بيروت / الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩م ـ د: سمير روحي الفيصل: الراوية العربية البناء والرؤية مقاربات نقدية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٣م ـ د: السيد إبراهيم: نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط ١، ١٩٩٨م ـ د: سيزا قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٤م.مجموعة من المؤلفين : نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار، الدار البيضاء، ١٩٨٩م – د: محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في رواية الأصوات العربية في مصر، سلسلة كتابات نقدية ١١٧، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ديسمبر ٢٠٠١م ـ محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر: راوي الثمانينات بتونس، دار محمد علي الحامي، صفاقس، وكلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوسة، تونس، ط١، ٢٠٠١م. ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر العربي للدراسات التوزيع والنشر، القاهرة باريس ـ قضايا الفن الإبداعي عند ديستوفيسكي ، ترجمة د: جميل نصيف مراجعة د: حياة شرارة، سلسلة المئة كتاب دار الشئون الثقافية ببغداد، ١٩٨٦م ـ د. يمنى العيد: الراوي، الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٦) ومن المراجع الأجنبية:

-Norman friedman (point of view in fiction: the development of a critical concept, (the theory of the novel,) op. cit., p112.

-Percy lubbok, the craft of fiction (new yourk 1971).

-Wayne booth, distance and point of the novel p117.

-Waren beach, the method of henry james (new havan,1918).

(2) ينظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص ٢٠٥ وينظر كذلك كتابه: عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط١، ٢٠٠٠م، ص ٨٣ وما بعدها. ود:طه وادي: الرواية السياسية، سلسلة أدبيات، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ٢٠٠٣م، ص ١٧٢.

(3) يعرض تودوروف وجهة نظر جان بويون التي عرضها من قبل في كتابه زمن الرواية، حيث يعبر عن هذه الأقسام بـ (الرؤية من الخلف/ "الخلفية") عن الراوي الذي يعلم أكثر من الشخصيات و(الرؤية مع) أو (الرؤية المحايثة) عن الراوي الذي يعلم بقدر ما تعلمه الشخصيات و(الرؤية من الخارج) عن الراوي الذي يعلم أقل مما تعلمه الشخصيات.للتفاصيل ينظر تزيفتيان تودوروف: الأدب والدلالة: ترجمة د: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٦م، ص ٧٧. كذلك د:حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٣م، ص ٤٧ وما بعدها. بناء الرواية ص ١٨٤.

(4) Wayne booth, distance and point of the novel p117 ضمن دراسات في الرواية العربية، ص ١٠٨.

(5) Norman friedman (point of view in fiction: the development of a critical concept, (the theory of the novel,) op. cit., p112. ضمن دراسات في الرواية العربية ص١١٠.ويذهب عبد الوهاب الرقيق إلى أن الراوي من زاوية فنية يبدو للقارئ الحديث الواعي أشبه بمصمم معماري ينشئ من المكان علامة حضارية أو كالنحات ينطق الحجارة، ومقتضى الحال أنه في محيطه القصصي ممسك بخيوط اللعبة السردية يلعب مع الشخصيات والقراء فيخدعهم جميعا، ينظم الذرات الزمنية ثم يبعثرها. ينظر: عبد الوهاب الرقيق: في السرد دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، تونس، ط١، ١٩٩٨م، ص ١٠٠.

(6) يذهب جيرار جينيت إلى أن التبئير الصفر هو النمط الذي تمثله الحكاية الكلاسيكية عموما، وهو ما أسماه الحكاية غير المبأرة، أما التبئير الداخلي فيقسمه إلى تبئير ثابت، مثل له برواية السفراء، حيث يمر كل شيء من خلال (ستريدز) ولا نكاد نبرح فيها وجهة نظر الفتاة الصغيرة، وتبئير متغير مثل رواية مدام بوفاري .. حيث يمكن التصدي للحدث الواحد مرات عدة حسب وجهة نظر شخصيات مترسلة عدة، أما التبئير الخارجي فهو النمط الذي أشاعته روايات الفترة ما بين الحربين العالميتين، مثل رواية ضاشيل هامت التي يتصرف فيها البطل أمامنا دون أن يسمح لنا بمعرفة أفكاره أو عواطفه. ينظر خطاب الحكاية ص٢٠١ص ٢٠١،٢٠٢.كما يذهب جيرالد برنس إلى أن التبئير هو وجهة النظر، وقد ميز جريمز بين أربعة مجموعات: الوجهة النظرية المحيطة بكل شيء "التبئير عند درجة الصفر" والوجهة النظرية للشخص الأول "سرد لعامل حكي متجانس مع تبئير داخلي" والوجهة النظرية الذاتية للشخص الثالث "سرد لعالم حكي غير متجانس مع تبئير داخلي" ووجهة النظر الموضوعية للشخص الثالث تبئير خارجي. للتفاصيل ينظر:

جيرالد برنس: المصطلح السردي، ترجمة عابد خازندار، مراجعة محمد بريري، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م، ص ٢٤٤.

(7) يعد باختين رائد دراسة الرواة المتعددين بدراسته رواية دوستويفسكي المتعددة الأصوات في ضوء النقد الأدبي ضمن كتابه شعرية دوستويفسكي، ترجمة د: جميل نصيف التكريتي، مراجعة د:حياة شرارة، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦م. فهو يذهب إلى أن دستويفسكي هو خالق الرواية المتعددة الأصوات، ويعلل لذلك بأن الخاصية الأساسية لرواياته هي كثرة الأصوات وأشكال الوعي المستقلة وغير الممتزجة ببعضها وتعددية الأصوات الأصلية للشخصيات الكاملة القيمة. ص ١٠، ١١.

(8) عبد الوهاب داود: هو الرجل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، جـ٣ ، ١٩٩٥م.

(9) عبد الرحمن منيف: شرق المتوسط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٣م.

(10) مجيد طوبيا: غرفة المصادفة الأرضية، سلسلة الكتاب الذهبي، رقم ٩٣ ، مؤسسة روز اليوسف، نوفمبر ١٩٧٨م.

(11) يذهب دكتور طه وادي في كتابه الرواية السياسية إلى أن الراوي المشارك الذي يقوم بدورين هما: الراوي والبطل هو راو متحيز أو منحاز يقدم العالم الذي يروي عنه من منظوره الخاص ورؤيته الذاتية، فهو يتبنى منظور الشخصية الرئيسية، ويرى معها ما تراه، ويعرف ما تعرفه، ويلاحظ ما تلاحظه. الرواية السياسية ص١٧٧. ويرى د: حميد لحمداني عن أن هذا الاقتفاء لأثر صوت الراوي داخل الحكي يدرس تحت ما يسمى مظاهر حضور الراوي في الحكي. للتفاصيل ينظر: بنية النص السردي ص٤٨.

(12) هو الرجل ص ١٠, ١١.

(13) السابق ص ٢٥.

(14)السابق ص ٢٥.

(15)السابق ص٢١.

(16)السابق ص ٦٧.

(17)السابق ص ٩، ١٢، ١٣، ٦٧.

(18) ينظر د: محمد عبد المطلب: تداخلات الرؤية والسرد والمكان، فصول في النقد الأدبي، المجلد السادس عشر، العدد الرابع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ربيع ١٩٩٨م، ص ٣١٢.

(19) ورد مفهوم الراوي الكاميرا في تصنيف نورمان فريدمان الذي يعبر فيه عن كيفية حكي الراوي لأحداث الراوية حيث صنف الرواة إلى (الراوي العارف بكل شيء المقتحم للرواية ـ الراوي العارف بكل شيء المحايد ـ شاهد العيان ـ أنا الشخصية الرئيسة ـ العارف بكل شيء المتعدد المتنقي ـ العارف بكل شيء المنتقي ـ الشكل المسرحي ـ الكاميرا) للتفاصيل ينظر دراسات في الرواية العربية ص١١٠وانفتاح النص الروائي ص ٥١ والراوي الموقع والشكل ص ٦٥ وبنية النص السردي ص ٥٠.

(20)يذهب حميد لحمداني نقلا عن وين بوث إلى أن الراوي المشارك في الأحداث يتداخل في سيرورة الأحداث ببعض التعاليق أو التأملات، وهذه تكون ظاهرة ملموسة إذا ما كان الراوي شاهدا؛ لأنها تؤدي إلى انقطاع مسار السرد، وتكون مضمرة ومتداخلة مع السرد بحيث يصعب تمييزها إذا كان الراوي بطلا. بنية النص السردي ص ٤٩.

(21) هو الرجل ص ٨٩.

(22)السابق ص ١٣٣.

(23)السابق ص ١١١.

(24) السابق ص ٤٦، ٤٧.

(25)السابق ص ٤٩، ٥٠، ٥١.

(26)السابق ص ١٣.

(27)السابق ص ٨٥.

(28)السابق ص ٩٨.

(29)السابق ص ٩٧.

(30)السابق ص، ٨١. ١٢٥. ١٤٦

(31)السابق ص١٤، ٢٣، ٢٥.

(32)السابق ص٢٣.

(33)السابق ص ٢٣.

(34)السابق ص ٣٢، ٣٣، ٣٥، ٣٧، ٣٨.

(35)للتفاصيل عن حالة الالتباس ودورها في إضعاف تكنيك السرد ينظر: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية ص ١٢١.

(36) يذهب دكتور طه وادي إلى أن وجود أكثر من راو واحد في الرواية يعد أكثر أنواع الرواة جدة وأشدها ملائمة لطبيعة قص الحداثة ووظيفة الراوي في نمط الرواة المتعددين هي أن يقدم الحدث المسرود من خلال وجهات نظر متباينة أو متعارضة أحيانا. ينظر الرواية السياسية ص ١٧٨ بتصرف.

(37) أحمد محمد عطية: أصوات جديدة في الرواية العربية، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٨٧م، ص ١٧٤.

(38) ينظر: صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف ، المركز الثقافي العربي، المغرب،ط١، ٢٠٠٣م ص ١٢٦ بتصرف. ويذهب صالح إبراهيم كذلك إلى أن بنية التوازي تبدو واضحة حيث يروي رجب عن تجربته في السجن والرحيل إلى خارج الوطن يعمق إحساسنا بعذابه وبفجيعته .. ينعي الحرية والديمقراطية .. وترينا أنيسة الجانب الآخر للسجن السجن الخارجي حيث تنتظر وتتألم وتعاني ... موقعاهما بحسب هذه الحقيقة متكاملان.ص١٢٧.

(39) يذهب الدكتور عادل الأسطة إلى أن الزمن في الرواية لا يسير سيرا تقليديا... وهكذا لا نقرأ، على التوالي، عن طفولة رجب فشبابه فدراسته الجامعية فسجنه فخروجه من السجن فسفره فعودته فموته. للتفاصيل ينظر: قراءة نقدية في رواية شرق المتوسط تأملات في المشهد الثقافي الفلسطيني، نابلس، ١٩٩٥م، ص ٥٦. كما يذهب د: محسن جاسم الموسوي إلى أن نجاح هذه الرواية ربما يأتي من قوة الصدق فيها مطروحا بموضوعية هادئة هيأتها الأزمنة العديدة والأصوات المتباينة: للتفاصيل ينظر: الرواية العربية النشأة والتحول، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٨٨م، ص١٧، ٢٠.

(40)شرق المتوسط ص ٢٣.

(41)السابق ص٩.

(42)السابق ص ٢٤، ٢٥.

(43)السابق ص ٨٨.

(44)السابق ص ٣٠.

(45)السابق ص ٣٤.

(46)السابق ص١٥٣، ١٥٧، ١٥٨.

(47)السابق ص ١٥٩.

(48)السابق ص١٥٣، ١٥٤.

(49)السابق ص٢٥،٢٣، ٣٤.

(50)السابق ص ١٧.

(51)السابق ص١٧، ١٨.
(52)السابق ص ٨٨.
(53)السابق ص ٨، ٩.
(54)السابق ص ١١.
(55)السابق ص ١١، ٢٦.
(56)السابق ص ٢٩.
(57)السابق ص ١٠٤.
(58)السابق ص٤٥،٤٢،٣١،٣٠، ٥٣.
(59)السابق ص ٢٦، ٣١.
(60)السابق ص ٣٠.
(61)ينظر د: علي الراعي: الرواية في الوطن العربي نماذج مختارة، مؤسسة الصقر العربي للإبداع القاهرة، دار المستقبل العربي، قبرص، ط١، ١٩٩١م، ص ٤٦٠ وما بعدها.
(62)السابق ص٢٦، ٣١.
(63)السابق ص ٢٣.
(64)السابق ص ٢٣.
(65)السابق ص٩١،٨٩،٨، ١٠٤، ١٤٣.
(66)السابق ص ١٣٤.
(67)السابق ص١٣٦، ١٤٢.
(68)السابق ص٣٧، ٧٤.
(69)السابق ص ٤٣.
(70)السابق ص ٥٧.
(71)السابق ص ٥٩.
(72)السابق ص ٣٨.
(73)السابق ص ٣٨.
(74)السابق ص٣٨، ٤٤،٣٩.
(75) السابق ص ٦٠،٥٨،٥٧.
(76)السابق ص ٦٩.
(77)السابق ص٤٨، ٤٩.
(78)السابق ص١١٧، ١١٨.
(79)السابق ص ١١٦،١٩.

(80)السابق ص ١١٣.
(81) ينظر: عبد الحميد المحادين: التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٩م، ص ١٤٤.
(82)السابق ص ٧١، ٩١.
(83)السابق ص ١٠٣.
(84)السابق ص ١٠٣.
(85)السابق ص ١١٠.
(86)السابق ص ١٥٨.
(87)السابق ص ١٤٥.
(88)السابق ص ١٦٩.
(89)السابق ص ٦٠.
(90)السابق ص ٦٢، ٧١.
(91)السابق ص ٧٢.
(92)السابق ص ٧٢.
(93)السابق ص ١١٠.
(94)السابق ص ١١٩.
(95)السابق ص ١٣٠.
(96)السابق ص ١٣٣.
(97) قراءة في رواية شرق المتوسط ص ٩٦.
(98)السابق ص ١٥، ٨٤، ٨٦، ٩٤، ١٤٧.
(99)السابق ص ١٥، ١٦.
(100)السابق ص٨٦، ٩٠ ، ١٠٢، ١٠٤، ١٤٦.
(101) ويذهب أحمد مرشد إلى أن هذا الحديث عن لغة السجان يجسد دور المكان فى صياغة لغة الإنسان كما أنه يجسد الموقف الإنسانى الرافض للنهج الذى تسلكه السلطة القمعية، فسعى إلى فضح أسلوب التعذيب الوحشى والمعنوى الذى يمارسه السجان بحق ضحيته السجين. ينظر المكان والمنظور الفنى فى روايات عبد الرحمن منيف ص ١٢٤.
(102)السابق ص ٣٠.
(103)السابق ص ٦٥.
(104)السابق ص ٤٥.
(105)السابق ص ٥٣.

(106)السابق ص ٤٩.
(107)السابق ص ٩٣.
(108)السابق ص٩٠. ٩١. ٩٣، ٩٤. ٩٦، ١٠١.
(109)فمن الصور التشبيهية (أسهو مثل طائر ـ ليطردني مثل كلب ـ كنت غاضبا مثل ثور ـ رفرفت أمي مثل طائر كبير ـ سيول الصور كأنها أشباح تتراقص ـ كان الصمت فسيحا مثل حقل لا نهاية له ـ الآلام تنتشر مثل انتشار النار ـ المطر يتساقط مثل قناديل ـ صوت يشبه سقوط الحجارة ـ أضعها مثل نميمة مقدسة ـ يجلس على السرير مثل كرسي ـ ضرباته مثل سكاكين تنغرس في القلب) السابق ص٢٢، ٢٣، ٢٨، ٣٠، ٣١، ٤١، ٤٦ ، ٧١، ٩١، ١١٧. ومن الصور الاستعارية (أتشرّب العذاب ـ تشرّبت الغصة بلذة مقهورة ـ هدى علقت في دمي ـ أنيسة فجرت عالمي ـ كان السكون يغلق الدار ـ يتحول حزنه إلى غمامة سوداء تفرد ظلها على البيت كله ـ صرخاته حادة مزقت صمت الليل ـ ظلت تصوراتي تنام في صدري ـ الأفكار كانت تنطح رأسي ـ الأفكار تتراكض في رأسي ـ تستريح في أحضان الذكرى)السابق ص ٢٤ـ ٢٥، ٢٨، ٣٧، ٣٨، ٤٦، ٥٢، ٥٩، ١٢٤.
(110) ينظر: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، ص٣٧.
(111)السابق ص ٢١.
(112)السابق ص ٢١.
(113)السابق ص ٢٢.
(114)السابق ص ٨٥.
(115)السابق ص ٨٦.
(116)السابق ص ٧٩.ويذهب أحمد محمد عطية إلى أن رحلته على الباخرة اليونانية هي رحلة الخلاص والنسيان والتصالح مع النفس المخربة. ينظر أصوات جديدة في الرواية العربية ص ١٧٣.
(117)السابق ص ٨٠.
(118)السابق ص ٨٠.
(119) للاستزادة ينظر د: صلاح فضل: الرواية الجديدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ـ ت) ص٢٣. كذلك: مرشد أحمد: المكان والمنظور الفنى فى روايات عبد الرحمن منيف، دار القلم العربى، حلب، ط١، ١٩٩٨م، ص ١١٥وما بعدها ـ الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، ص٤٨ وما بعدها.
(120) الفضاء ولغة السرد، ص ١٠٣.
(121)السابق ص ٥٤.

(122)السابق ص ٥٠.
(123)السابق ص ٥٩. ٦٢.
(124)يقع السرد هنا تحت ما يسمى بالسرد الموضوعي وهو السرد الذي يتتبع الراوي أو الرواة في الرواية عادة مصير شخصية معينة فنعرف بطريقة متتابعة ما فعلته أو عرفته هذه الشخصية ينظر د:مراد عبد الرحمن مبروك: آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة (التحفيز نموذجا تطبيقيا)، دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية، ط١، ٢٠٠١م. ويسمى هذا النوع من السرد بالحكي داخل الحكي ويؤدي غالبا إلى تعدد وجهات النظر حول قصة واحدة. بنية النص السردي ص ٤٩.
(125) غرفة المصادفة الأرضية ص ٩، ١٤، ١٥.
(126)السابق ص ١٥.
(127)السابق ص١١.
(128)السابق ص١١، ٢٧.
(129)السابق ص ١٣.
(130)السابق ص١٧، ٢٦، ،٣٢.
(131)السابق ص ١٩، ٢١.
(132)السابق ص ٣٧.
(133)السابق ص ٣٧.
(134)السابق ص ٣٧.
(135)السابق ص ٣٨.
(136)السابق ص ٣٨.
(137)السابق ص ١٩.
(138)السابق ص ٢٠.
(139)السابق ص ٣٤.
(140)السابق ص ٢٣.
(141) من حكيه عن وليد (ثم حدثني ضاحكا عن صديقنا (أ) الذي كان قد اعتقل سبعة أيام في الواحات)السابق ص ١٥. ومن رصده للمارة (عبرنا بائع الترمس، ثم فتى يحيط فتاة بذراعه، وبعدهم رجل وزوجته السمينة يجران خلفهما خمسة أو ستة من الأطفال متقاربي الأعمار) ص ١٩ ومن حكيه عن خروجهما من المقهى واتجاههما نحو النيل (أمرت التاكسي بالتوجه إلى كوبري الجيزة .. وهناك درنا هابطين إلى الكورنيش جنوبا، وعند الجزء المظلم من الطريق غادرنا السيارة) ص ٢٠ ومن رصده المجموعة التي كانت تجلس عند صاحب (الغرزة) (وكانت هناك

مجموعة تجلس إلى جوار كشك الكهرباء القريب، شلة من الرجال والنساء أغلب الظن أنهم من ممثلي المسرح جاؤا يسمرون بعد انتهاء تمثيلهم) ص ٢٥ . ومن رصده حركة السيارات والبواخر بجوارهما (فوق الكوبري سارت عربات الخضار متوجهة إلى أسواق القاهرة، ومن تحته اقترب ضجيج شاحنة نهرية حاذتنا ثم ابتعد صوتها تدريجيا. ومن قبل ذلك بصبص لنا كلب بذيله فألقينا إليه المزة كلها، فلما أكلها ذهب خلف كشك الكهرباء ونام لصق كلاب أخرى) ص ٢٦.

ومن حكيه عن رحلة العودة بالسيارة (استدار التاكسي بي ومضى إلى حيث أهجع والأسفلت ما زال مبلولا من فعل عربات الرش .. وإشارات المرور تنفتح أمامنا سريعا .. وباعة الصحف قد بدؤا ينتشرون ..) ص٤٠.

(142) للتفاصيل حول موقع الراوي ينظر: بوريس أوسبنسكي: وجهة النظر في الرواية على مستوى المكان والزمان، مجلة فصول، المجلد الخامس عشر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد الرابع، شتاء ١٩٩٧م، ص ٢٥٦.

(143)من مثل (أشار إلى فلفل الذي لم يره) (تشاغل بتقليب الثلج) (ضحك ثم أبعد نظراته عني فجأة) (ظل يهز رأسه حتى ظننت أنه لن يكف عن هزها) (قال مطمئنا) (جلس على مقعد رخامي) (هزني في رقة) ـ توقف ـ ضحك ـ ظل صامتا ثم واجهني متراجعا بخطواته أمامي ـ اعتدل سائرا جواري ـ وقف يكرر منسجما ـ سألني في عطف ـ ركن رأسه إلى السور الحجري وتنهد ـ أحاط عنقه بأصابعه ـ انقلب صوته رتيبا ـ غرز أصابعه في عنقه ـ وضع أصبعه في عيني ـ تقطع صوته ـ أقطب متسائلا ـ حذرني بأصبعه ـ عاد يحذرني ـ ارتعش صوته ـ حملق نحوي ـ التفت إلي ـ أخذ يؤرجح رأسه ـ ارتعش أصبعه في وجهي ـ استند مرة أخرى على السور ـ صعد فوق السور العريض ومشى فوقه مهتزا ـ ترنح فوق السور ـ سعل بطريقة مؤلمة ـ واصل ترنحه صامتا مكتئبا ورفض أن أسنده ـ تنهد بصوت عال متمتما ـ ناح في صوت كالبكاء ـ كانت الدمع تنسال غزيرة فوق خديه)السابق ص ١٤ـ ص ١٥ ـ ص١٦ ـ ص ١٧ـ ص ١٩ـ ص ٢١ـ ص ٢٣ ـ ص ٢٥ ـ ص٢٦ ـ ص ٢٧ـ ص٢٨ـ ٢٩ـ ٣٠ ـ ٣١ـ ٣٢ـ ٣٥ ـ ٣٦ ـ ٣٨ ـ ٣٩ ـ ٤٠).

(144) ينظر آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط١، ١٩٩٧م، ص ٥٦.

(145)السابق ـ ص ٢١ـ ٢٣ ـ ٢٦ ـ ٢٧ـ ٢٨ ـ ٣١ـ ٣٧ـ ٣٩.

(146)السابق ص ٤٧.

(147)السابق ص ٤٧.

(148)السابق ص ٤٨,

(149) السابق ص ٤٩.
(150)السابق ص ٤٩، ٥٠.
(151)السابق ص ٦٦.
(152)السابق ص٦٢ ،٦٣، ٦٤.
(153)السابق ص ٧٣.
(154)السابق ص ٥٦، ٧٦.
(155)السابق ص ٥٦.
(156)السابق ص ٥٣، ٥٥.
(157)السابق ص ٦٢.
(158)السابق ص ٦٩.
(159)السابق ص ٥٣.
(160) السابق ص ١٠٠.
(161) السابق ص ٩٩، ١٠٠.
(162)السابق ص١٠٠، ١١٦، ١١٧.
(163)السابق ص ٩٨.
(164) السابق ص ١٠٨.
(165)السابق ص ١٠٠.
(166)السابق ص ١٠٤.
(167)السابق ص ١٣١.
(168)السابق ص ١٢٠.
(169)السابق ص ١٠١ـ ١٠٢، ١٠٣، ١٠٩، ١١٠، ١١٢، ١٢١.
(170)السابق ص ١٠١ـ ١٠٢، ١٠٣، ١٠٩، ١١٠.
(171) السابق ص ١١٦.
(172) السابق ص ١١٧.
(173) السابق ص ١١٨.
(174) السابق ص ١١٨.
(175)السابق ص ١١٩.
(176)السابق ص ١٢٦، ١٢٧، ١٢٨، ١٢٩، ١٣٠، ١٣١، ١٣٢.
(177) السابق ص ١٢٧.
(178) السابق ص ١٢٧.
(179) السابق ص ١٢٨.

(180) السابق ص ١٣٠.
(181) السابق ص ١١٩.
(182) السابق ص ٩٨.
(183) السابق ص ١٠٠.
(184)السابق ص ١١٧.
(185) السابق ص ١٠. ٢٧، ٢٩، ٤٧. ٥٤. ٦٢. ٦٦. ١١٨.
(186)السابق ص ٢٦.
(187)السابق ص٦٨، ٦٩، ٧٣.
(188)السابق ص ١٧. ١٨، ٢٤.
(189)السابق ص ٢٥.
(190) السابق ص ٣٨.
(191)السابق ص ٢٠.
(192) السابق ص ٢٧.
(193) السابق ص ٢٩.
(194) السابق ص ٣٩.
(195)السابق ص ٥٧.
(196)السابق ص ٥٩.
(197)السابق ص ١٠٢،١٠١.
(198)السابق ص ١٠٨.
(199) السابق ينظر ص ١٠٩ وما بعدها.
(200) السابق ص ١٠٠.
(201) السابق ص ١٠٥.
(202) السابق ص ١٠٩.
(203) السابق ص ١٠٩.
(204) السابق ص ١١٩.