تشكّلات البنى السردية وصياغتها

"دراسة سيميولوجية في رواية (لوعة الغاوية) لعبده خال"

د. علاء الدين أحمد الغرايبة[1]

ملخص

سعت هذه المقاربة النقدية المعنونة بـ"تشكّلات البنى السردية وصياغتها: دراسة سيميولوجية في رواية (لوعة الغاوية) لعبده خال" إلى البحث في تشكّلات الخطاب الروائي، من خلال تتبّع البنيات التي ينهض عليها المحكي الروائي؛ إذ تنشغل –أي الدراسة– بتحليل هذا النصّ الذي ينخرط فيه التاريخي بالمكوّن الواقعي والافتراضي عبر عرض ينشغل بزمنين: (الماضي والحاضر). مُتخذَة من المنهج السيميائي سبيلاً لفكّ شيفرات النصّ.

وتوزّعت الدراسة بين المحاور الآتية: بنية الأحداث ومضامينها، التي تتسارع وفق علاقات تسعى جاهدة لبناء تجانس فيما بينها؛ لتقدم وظائف محددة في النصّ المحكي. وبنية الوصف: وصف الشخصيات، فعلى لسان الشخصيات تتحرك الأحداث وتتباين بين شخصية ثابتة وأخرى متطورة، وشخصية عفوية وأخرى ناقدة. ووصف الأمكنة؛ إذ تتضافر الأمكنة لخلق الفضاء الجغرافي للنصّ السردي، فيكتسب المكان صفاتٍ خاصةً، يصبح معها ذا أهمية متعددة المستويات. وبنية السرد

---

(١) جامعة الزيتونة الأردنية.

وأشكاله، بوصفه: الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق مؤثرات يتعلّق بعضها بالرّاوي والمرويّ له، ويتعلّق بعضها الآخر بمقومات الأحداث المروية ذاتها. وبنية الحوار وأنواعه؛ بكونه محوراً يستقطب حوله فكرة القصة ومضمونها العميق. وبنية الفضاء الزماني؛ الذي توزّع بين فضائين زمانيين في الرواية، زمن القصة الذي يقتضي التتابع المنطقي للأحداث، أي سرد الأحداث تسلسلياً. وزمن السرد الذي يحضر من خلال تذكّر بعض الرواة أحداثاً ماضية تتعالق بمواضيع قد حدثت، بصرف النظر عن التتبع المنطقي للأحداث.

الكلمات المفتاحية: البنى السردية/ دراسة سيميولوجية/ لوعة الغاوية/ عبده خال.

(١)

- **تمهيد:**

تبقى الرواية أحد أبرز أشكال التعبير الإنساني عن مجمل عواطف الإنسان وأفكاره وأحاسيسه، إنها المجال الأرحب لذلك؛ بوصفها أكبر أنواع القصص طولاً، فهي تمثّل العنصر والبيئة، كما أنها الأقدر على تناول مشاكل الحياة ومواقف الإنسان ورؤاه. استناداً إلى عدم فصل الأدب عن الاجتماع بما هو معلوم من أنّ "كلَّ عملٍ أدبيٍ اجتماعيّ بالضرورة"[١]. وتظل عناصر الرواية المعروفة (الحدث والشخصية والزمان والمكان والسرد، والحوار واللغة والحبكة) هي أهم مصادر الناقد الواجب بيانها في تناول أية رواية، إلا أن كثيراً من النقاد حاول تحديد المحكي بالبحث عن العنصر الحيوي فيه والثابت، حتى يتمّ صوغه في شكل قانون، هو نموذج عام وكوني،من بين هؤلاء (بروب) الذي حرص على احتفائه بالوظيفة؛ من حيث هي فعل قار وثابت غير متغيّر، وأنّ المساس به يخلّ بنظام الحكاية كاملاً. بعكس القائم بهذا الفعل والمتمثل بالشخصية باعتبارها السند المرئي له، وهي كيان متحول وعرضي بحكم تعدد أشكال تجلياته ومواصفاته التي تتوافق مع كينونته الإنسانية[٢].

ولئن كان الحدث يرسم حالات الشخصيات ومشاعرها، وتنوّع الأحداث وتطورها بحيث يخوض بالقارئ في قراءة الرواية، وفق بناء خاص يحدده هو؛ فإن عنصر الشخصية هو كذلك من أهم العناصر التي تقوم بها القصة، من حيث

---

(١) تزفيتان تودوروف، **منطق گفتگويى ميخائيل باختين**، ترجمة داريوش كريمى، ط١، طهران: نشر مركز، ١٣٧٧، ص٧٣.

(٢) نادية بوشفرة، **معالم سيمائية في مضمون الخطاب السردي**، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، المدينة الجديدة، تيزي وزو، ٢٠١١, ص٨٠.

إن حيويّة القصة مرتبطة بوجود الشخصيات، لأنّ وجود القصة نابع من شخصيات القصة، فهي الكائن الإنساني الذي يتحرك في سياق الأحداث. ونستطيع إبراز ذلك من خلال البحث عن الأحداث التي شكلّت في الأساس أفعالاً لبرامج سرديّة عند "غريماس" وأعمالاً لقضايا سردية عند "تودروف" وأحداثاً وظيفيّة عند "بارت"، كما أنها أدوارٌ عند غيرهم. ومن خلال البحث عن الشخصيات الموظفة في هذه الرواية وطبيعة هذه الشخصيات ووظائفها والغاية من تلك الوظيفة والأدوات التي ساعدت بتوظيفها لتحقيق غاياتها، والبحث عن تلك التقنيات الموجودة في هذه الرواية كالبنى الزمنية والمكانية فيها، كلُّ ذلك بما يمتلكه علم النصّ من أدوات تجعل الظاهرة الأدبية نموذجاً يتسم بالعلمية، وذلك بإبعاده عن التأويل غير المعلَّل.

لقد استندت رواية (لوعة الغاوية) لعبدة خال[١] إلى دمج العناصر المتناقضة والمتنافرة جدلياً داخل إطار سردي متكامل ذي وحدة موضوعية وعضوية. بعد أن

(٣) عبده محمد علي هادي خال حمدي، من مواليد ٣ أغسطس ١٩٦٢ (ك)، كاتب سعودي من مواليد إحدى قرى منطقة جازان، اشتغل بالصحافة منذ عام ١٩٨٢، حصل على بكالوريوس فى العلوم السياسية من جامعة الملك عبد العزيز، حاز قصب السبق بفوزه بالجائزة العالمية للرواية العربية "البوكر" في نسختها العربية لعام ٢٠١٠ عن روايته "ترمي بشرر، ومن مؤلفاته: حوار على بوابة الأرض: مجموعة قصصية صادرة عن نادي جازان الأدبي ١٩٨٤، لا أحد: مجموعة قصصية صادرة عن مركز الحضارة العربية بالقاهرة ١٩٩٢، ليس هناك مايبهج: مجموعة قصصية صادرة عن مركز الحضارة العربية جيزان ١٩٩٣، الموت يمر من هنا: رواية صدرت عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٩٥، حكايات المداد: مجموعة قصص للأطفال صدرت عن نادي جدة الأدبي ١٩٩٤، مدن تأكل العشب: رواية صدرت عن دار الساقي بلندن ١٩٩٨، رواية الأيام لا تخبئ أحدا دار الجمل، رواية نباح- دار الجمل، رواية الطين- دار الساقي، رواية فسوق- دار الساقي، رواية ترمي بشرر- دار الجمل، رواية لوعة الغاوية- دار الساقي، وميض لدهشة باهتة - مجموعة قصص قصيرة جدا- دار أثر، قالت حامدة -أساطير حجازية- دار الساقي، قالت عجيبية -أساطير تهامية- دار الساقي، من يغني في هذا الليل: مجموعة قصصية صدرت عن دار الراوي بالدمام ١٩٩٩ الأيام لاتخبئ أحدا: رواية صدرت عن دار الجمل بألمانيا ٢٠٠٢، الأوغاد يضحكون: مجموعة قصصية صدرت عن دار نجيب الريس ببيروت ٢٠٠٣, الطين (ذلك البعيد كان أنا): رواية عن دار الساقي بلندن ٢٠٠٣.

شكّل المبدع روايته ببنيات ذوات دلالة أسلوبية وتعبيرية متداخلة النسيج، تتضافر فيما بينها لترسم إطارها العام وتتمظهر فيه، لتعبّر عن مضمونها الفكري وبعدها الإنساني، والذي تطرحه على شكل أسئلة وحوارات، بحيث تحرك أحداثها الشخصيات وصراعاتها؛ لتنشئ من خلالها آفاقاً تأويلية يقوم عليها الفعل السردي. الذي يستند إلى تعددية سردية وفنية لتركيب هذا العمل الروائي، من خلال دمج هذا العمل لمجموعة من الأجناس والأنواع والأنماط الأدبية وغير الأدبية، وصهرها داخل بوتقة فنية وجمالية متعددة الأصوات والبنى التركيبية. لتقول الرواية: "**فبينما يتنفس البعض الحياة دون مذاق، هناك من يكتوي بجحيم الحبّ، فيرهن العمر لشقاء طويل، ويهمّش الأحداث المهمّة في محيطه، ويحتفل بالذاكرة القصيّة والمرّة، هكذا طيلة سنوات يقطعها بالانكسار والخذلان، وأمله أن يُطفئ شيئا من سعير الفقد**"(١).

وتبقى الطريقة التي يختارها العشق لنا أو نختارها له هي أزمة الرواية ومشكلتها التي ظهرت على وجوه شخصيات حقيقية، بسياقات تعدديّة فسيفسائية الحضور، كانت تسعى إلى هدف موحد، "**في مجتمعي، الحب فضيحة لأنه يكشف خياراتنا بين أناس لم يختاروا شيئا يخصّهم حتى لم يختاروا أزواجهم، ولهذا فمن يقترن بغير هوى أو خيار محض ينتن فتطفح آثامه**"(٢). إنهم اشتركوا جميعا بقضايا الموت والحياة والحب والفقد والغياب. فالإنسان مهما كانت عقيدته ومهما كانت بيئته يظل يشترك مع الآخر في لواعج النفس الإنسانية ومطالبها وطموحاتها في الحب والحياة أو في مآسيها من فقر وحرب وموت وتشرد وغربة، وتبقى طريقة التعبير عن كل ذلك هي الشيء الذي يجعلنا مختلفين ظاهرياً. فـ(**رواية لوعة الغاوية وهي تصرخ "من لا يعشق يعش ميتا" يتنازع حكايتها صوتان يكابدان العشق وكل ينتظر خلاصا من دمار**

---

(١) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، دار الساقي، ط٣، بيروت، ٢٠١٢. (غلاف الرواية من الخلف).

(٢) السابق، ص١٥٦.

وشيك. وكأن هذه اللوعة في الصوتين تكشف لنا عن شخوص محطمة أحدهما يسافر بحثا عن العاشقة ولو بالدم، فيما هي تنتظره بالشوق، وأخرى تؤجل كل تفاصيل حياتها لأجل حبّ ضائع، هو كل أسباب وجودها، لكن حيرتها تترقب المستحيل)[1].

فهذا النصّ السردي –الذي هو قيد التحليل– يسجل أحداثاً متعاقبة تدور على لسان الراوي تارة ولسان شخصياته تارة أخرى. والورقة الحالية تنشغل بتفكيك هذا النصّ الذي ينخرط فيه التاريخي بالمكون الواقعي والافتراضي عبر عرض ينشغل بزمنين؛ الماضي والحاضر الذي يلقي بشروط زمن الاستعادة على وعي الراوي ووجهة نظره. بحيث يعالج هذا الامتزاج عبر مكونات أساسية، هي: الأحداث ومضامينها، التي تتسارع وفق علاقات تسعى جاهدة لبناء تجانس فيما بينها؛ لتقدم وظائف محددة في النصّ المحكي. والراوي وشخصيات الراوية؛ فعلى لسانهم تتحرك الأحداث وتتباين بين راوٍ حكيم وشخصية ثابتة وأخرى متطورة، وشخصية عفوية وأخرى ناقدة. والسرد الممتزج؛ ما بين الذاتي والمنسوب: حيث يتمّ إبراز الآثار الواضحة الناجمة عن امتزاج المكوّن الفني بأصل واقعي، بما في ذلك التقسيم المتعمد للبناء التقليدي، ومساراته الزمنية والمكانية. وهاجسا الزمن والمكان: اللذان تبرز فيهما سلوكات الناس الذين يخضعون لجميع تقلباته وأنواعه وتغيراته في تحرك زمني حاضر وماضٍ يستعيد فيه الراوي ذكرياته.

(٢)

- **بنية الأحداث:**

لا يخلو أي عمل أدبي نثري من الأحداث؛ فهي البؤرة المشعة التي تحرك القصة من أولها إلى آخرها داخل برامج سردية محددة، التي يقصد بها –وفق رؤية

(١) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، (غلاف الرواية من الخلف).

غريماس لها– جملة الإنجازات الهادفة إلى تحقيق تحويل رئيسي، وهي وحدات بسيطة، لكنها قابلة للانتشار والتعقيد الشكلي، بحيث لا يغيّر ذلك من بنيتها التركيبية المطبّقة للحاجات السردية الأكثر تعدداً، بحسب مبدأ التوليد، الذي تفرضه العلاقات التي تربط الوحدات البسيطة فتصيرها وحدات مركبة من حيث تعدد الأفعال وتداخها لدرجة التعقيد(١).

إن التحليل السردي لهذه الرواية يتخذ من البرنامج السردي جهازاً آلياً له مراحل تؤسّسهُ –وفق توجه غريماس لها–، وهي أربع(٢):

١. **التحريك:** وهو فعل يمارسه إنسان على أناس ممارسة، تلزمهم تنفيذ برنامج معطى محدد، فيكون الفعل الأول مؤدى من المرسل المحرِّك للذات الفاعلة. التي تعدّ والحالة هذه مرسلا إليه محرَّكاً لأجل الإقدام على فعل الصلة بموضوع القيمة. ويتمثّل هذا في لوعة الغاوية بما فعله **(خطيب الجمعة في مشهد أحداث طرد مبخوت من القرية، الذي نزلت كلمات خطبته في يوم الجمعة كمطارق لا تبقي ولا تذر على مبخوت وعهره)**(٣). كذلك فيما فعله **(الشيخ عجيل بن محمد مع أهل القرية حين طلب منهم إخلاء القرية خوفاً عليهم من هجمات الحوثيين)**(٤). فقد اعتمد المرسل المحرك أسلوب الإقناع في توجيه حركة المرسَل إليه، وهو فعل الإقناع ويكون إما بالمعرفة أو الاعتقاد. ويكتسب هذا الفعل أشكالا إيجابية وأخرى سلبية مثل: الإغراء أو

(١) نادية بوشفرة، **معالم سيمائية في مضمون الخطاب السردي**، ص٣٩.

(٢) نقلا عن: المصدر السابق، ص٤٤ وما بعدها

(٣) عبده محمد خال، ص٢٤.

(٤) السابق، ص٣٢٨ وما بعدها.

التحذير والتهديد. وربما تواجه هذه القدرات بالطعن في كرامتها فتقابل بالتحدي، كالذي فعله حمود ومجموعة من أهل القرية مع الشيخ (عجيل) ساعة طلب منهم النزوح عن القرية لمناطق بعيدة، قائلين: "**من الآن لا مشيخة لك علينا**"(١). وكما فعلت (**فتون بوالديها حين قاطعتهم**)(٢).

٢. **الكفاءة:** ويعبّر عنها بمؤهلات الفاعل، ويستفاد منها في عملية الإنجاز، لذلك سميت بكينونة الفعل، وتكمن فاعليتها في حضور موجهات الفعل، وهي: قدرة الفعل: بمعنى امتلاك القوة البدنية أو السلطوية التي تمثّلت في الرواية بـ(سطوة الحضور والمكانة، وسطوة القيم، وسطوة الأنثى بإغرائها، وسطوة الحبّ، وسطوة الزوج، وسطوة الإعلام، وسطوة القدر) التي عادة ما تكون مرتبطة بموجه معرفة الفعل، بمعنى حضور بداهة العقل وكياسته). كموقف إمام الجامع الكبير أبكر عيسى الذي قال فيه الراوي: "زأر **خطيب المسجد أبكر عيسى في خطبة الجمعة بكلمات تحريضية موصياً بإزالة المنكر باليد**"(٣). و(موقف الطبيب المعالج علي بن حسن الذي "**أمر والدي الصبي (مبخوت) بالانصراف، وحين همّت أمه عوش بمجادلته، رفع يده في وجهها: غيبي يومين ثم أقبلي...تركها الحاج تذرف كلماتها وانقلب إلى بقية مرضاه يتفحصهم**"(٤). وموجه إرادة الفعل: الذي يقوم على رغبة الفاعل في أداء الفعل. (**كموقف زوجة مبخوت ورغبتها بالانفصال عنه**)(٥). ووجوب الفعل: الذي

(١) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص٣٢٩.

(٢) السابق، ص٣٥ وما بعدها.

(٣) السابق، ص٢٥.

(٤) السابق، ص٤٥.

(٥) السابق، ص٥٠ وما بعدها.

يقوّض الإرادة، فيأتي الإجبار كإلزام يحتم على الفاعل، بل يفرض عليه القيام بالفعل. **(كموقف الأم من زواج فتون)**[١]. **(ومشـــهد طرد رجالات أهل الحي لمبخوت)**[٢].

٣. **الأداء**: وهو محور البرنامج الســردي، ففي غيابه ينتفي حدوثه، إنه نواته التي تعمل بداخلها العمليات (الأفعال) فتتحول الأحوال والماهيات إلى غير ما كانت عليه قبلاً، ومنه جاءت تســميته بفعل الكينونة. ويهدف (الأداء) إلى تحقيق أنواع من الانتقال، بمعنى انتقال موضـــع القيمة من فاعل إلى آخر، ويتمّ ذلك عبر طرق ثلاثة، هي:

- انتقال موضــوع القيمة عن طريق الهبة بالتنازل: (كموقف جابر الأعمى حين تحدث إلى كلّ من صادفه في طريقه قائلاً: **سألتك بالله أن تغيثنا من هذا الفاجر، لو كنت مبصراً لأكلته بأسناني)**[٣]. **(وموقف المطربة فاطمة عدنان التي كانت من بين نســـاء كثيرات أحطن بفتون، وقد تبرعت بإحياء ليلة العرس مجاناً)**[٤].

- انتقال موضـــوع القيمة عن طريق الاختيار بالانتزاع. **(كمشـــهد حوار الأعمى مع خالد أحمد حين اقترح الأخير تأجيل طرد مبخوت، فقال له الأعمى:أنت ليس لديك بنات فلا تثبط عزمنا وعد إلى بيتك ودعنا ننجز مهمتنا)**[٥].

---

(١) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص٩٨ وما بعدها.

(٢) السابق، ص١٣ وما بعدها.

(٣) السابق، ص١٢٤.

(٤) السابق، ص١٠٩.

(٥) السابق، ص٢٨.

- انتقال موضوع القيمة عن طريق التبادل، بحيث يستدعي وجود فاعلين وموضوعين للقيمة مما يسمح بالتفكير في هبة تبادلية ما بين الطرفين، على أساس العقد الانتمائي، الذي تتفق على إبرامه بصفة ضمنية أو صريحة تلك الفواعل في عملية التبادل هذه. كـ**(موقف خليل المسلكي الذي شعر بالغيظ مما يحدث في مشهد طرد مبخوت ولم يستطع سوى مهادنة المجتمعين)**[١]. و**(موقف عائشة مع أخيها حين شكا من حصب الطرقات، فعقدت العزم على معرفة الجاني)**[٢]. و**(موقف عائشة مع فتون في مشهد زواجها، حين أوصلتها إلى بيت الزوجية بعد أن امتنعت أمّ فتون من فعل ذلك)**[٣]. وموقف مبخوت مع الأكتع حين قال له بحضور الحوثيين المتشددين وقد: **(مرر للأكتع غمزة بأن يؤمّن على قوله، فهزّ رأسه وردد مراراً: نعم صدقت مبخوت)**[٤]. وقول هواش لابنه على مسمع من مبخوت: **(الحنش يبحث عن جوهرته)**[٥].

٤. **التقويم:** ويرتبط التقويم بالتحريك، إذ يشكلان معاً قطبي البرنامج السردي، وهو حكم (إبستيمي) للفعل –ويقصد (فوكو) بالإبستيمي: (الإطارات الفكرية التي تشكّل قاعدة الخطابات حول المعرفة لدى جماعة بشرية في حقبة معطاة)– يقوم به المرسل الحافظ للقيم تجاه الفاعل، ليقوّم أعماله إن كانت إيجابية تستحق المكافأة أو كانت سلبية فيستحق العقاب عليها. كالتقويم الذي **(أبداه أهل القرية مع مبخوت بطردهم له)** و(حكم الأب على ابنته فتون بعد أن

(١) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص٢٩.
(٢) السابق، ص١٠٢.
(٣) السابق، ص١٠٢.
(٤) السابق، ص٢٨٨.
(٥) السابق، ص٢٢٥.

هربت قائلا:"**اشهدوا يا خلق الله لقد برئت من هذه البنت)**[١].

وللتقويم موجهات[٢]، هي موجهات الكينونة التي ينظر من خلالها إلى نوع العلاقة الحالية بين الفاعل والموضوع، من حيث مصداقية العلاقة وشرعيتها، لذلك يأتي التمييز عند (غريماس) بين أربع صور للموجهات، تقوم من وجهتي الظاهر والباطن، وقد حضرت صور هذه الموجهات في رواية عبده خال، على النحو الآتي:

- علاقة موجبة بين المستويين (باطن + ظاهر) تحقق الصدق. **(كعلاقة مبخوت بأخته حفص؛ فقد بدآ يستشعران إحساسهما ببعضهما وتواصلهما ذهنياً عن بُعد، يتبادلان الخواطر والأفكار. وبعد أن استوثقا من حالتهما أفصحا لأمهما عمّا يجدان، فأوصتهما مستحلفة كليهما بكتمان سرّهما)**[٣]. و(علاقة مبخوت بأنس، إذ قال: **بعد أنس لا أريد امرأة)**[٤].

- علاقة موجبة بين المستويين (لا باطن + لا ظاهر) تحقق البطلان. **(علاقة مبخوت بزوجته مؤنسة، وعلاقة فتون بزوجها الذي يشعرها دوماً بالتقزز والقذارة)**[٥].

- علاقة موجبة بين المستويين (ظاهر + لا باطن) تحقق الكذب. كـ(علاقة جبرانه بمبخوت) التي قال فيها الراوي: "**من ذلك اليوم وجبرانه تبحث فيه**

(١) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص١١٩.

(٢) انظر: نادية بوشفرة، **معالم سيمائية في مضمون الخطاب السردي**، ص٤٦ وما بعدها

(٣) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص٤٣.

(٤) السابق، ص٢١٠.

(٥) السابق، ص٥٣، ص١٦٩.

عن مفتاح لعنوستها المزمنة"[1]، فقد (كان مبخوت آخر قطار يمكنها أن تركب مقصورته، وكانت النتيجة أنه: "**مع عزوفه الصارم عن مقابلتها أو الحديث معها فجرت كرهها بقصقصة سيرته إلى نتف من الحكايات السوداء**"[2]. وعلاقة الأخت عائشة بأخيها الأعمى، وعلاقة الأم بفتون القائلة: **(كنت أنتظر هذا اليوم لأسعد بك لكنك حرقتني، الله يحرقك)** [3]. و(علاقة مبخوت بموسى وهواش الصعيدي وقصة الثأر القديم بينهما)[4].

- علاقة موجبة بين المستويين (لا ظاهر + باطن) تحقق السّرّ. علاقة فتون بمبخوت، التي كانت غايتها حبّه، إذ تقول: "**أحبه بكل لغات العالم، أعترف بأني أحبه، أعشقه، أهيم به، متلهفة عليه، ملتاعة مسكونة بملامحه، بل مطعونة به**"[5]. وقد تحيرت متسائلة: "**أي لوعة مجنونة تسكنني؟ أنفقت كل أيامي بحثاً عنه**"[6]. و**(علاقة فتون بمؤنسة، التي جعلت فتون تقذف بملابس مؤنسة على الأرض، فقد كرهت مؤنسة هذه من أول نظرة ألقتها عليها، وتمنّت موتها)**[7].

وعليه؛ فإن مفهوم الأفعال المعبّر عنها بالبرامج السردية، يتخذ من التركيبة السردية نمطا للدراسة، لأنها بناء لوصف المعنى، وتخومها غير معنية بالطابع التجريدي الحسابي فحسب، بل هي مقصودة لأجل الخوض في غمار الدلالة والتعرف أكثر على مقوماتها ومستوياتها العميقة.

---

(١) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص٨.

(٢) السابق، ص١٩.

(٣) السابق، ص١٠١.

(٤) السابق، ص٢٢٥ وما بعدها.

(٥) السابق، ص١٥٦.

(٦) السابق، ص١٣١.

(٧) السابق، ص ص١١٣، ١٢٨.

- وتجري **الأحداث** في رواية (لوعة الغاوية) من خلال تعاقد تضطلع به الشخصيات لتسوية الأوضاع الحرجة، أولا بأول، فتسلسل تلك الأعمال بصفة منطقية غير تعسفية، فما يبرر مشروعاً معيناً، يؤدي إلى ظهور عائق ووجود خطر يستدعي مقاومته أو الهروب منه، ليظل مبخوت رجلاً مهاجراً عن كلّ مكان بعار أو فضيحة ليس له فيها ذنب. فتتوالى الأحداث وفق وحدة يحددها (عبده خال) السارد لنسيج القصة، الذي يمثّل إسقاطاً نظمياً لشبكة من العلاقات الاستبدالية، تبرز ما للمحكي من تبعية سائدة بين عناصره، تنمّ عن ذلك التسلسل النظمي لتأخذ –تلك التبعية– شكل تناظر في رسم العلاقات التناسلية، حيث الترتيب العادي أو المعكوس، للكشف عن بنية العالم المعروض من حولنا. إذ إن لحركة الأحداث ودورانها منطقية في المحكي، تتجلى بوضوح من خلال آليات التكرار المختلفة، التي نجدها أيضا في أدوار الشخصيات وصور الوصف، وهي على ثلاثة أشكال[1]:

- **التضاد:** ويعبر عنه بالتعارض أو التقابل في المحتوى ما بين المرسلات. ويتمثّل هذا الأمر في: (مشهد توزيع الهدايا من منظور أهل القرية، فمبخوت ينثر هداياه كي يغرر بالصبايا الصغيرات. وتوزيع الهدايا من وجهة نظر مبخوت، الذي جاء وفاء بالعهد لأخته)، (تقول حفصة لأخيها مبخوت: **تعاهدني أن لا يمرّ علينا أسبوع إلا ونهدي هدية لأي طفل مسكين**)[2]. كما يتمثّل هذا التضاد في (مشهد صورة الدم على فخذ فتون الدال على فض البكارة، ويمثله التصوّر الفطري لفتون والخوف الطبيعي

(١) انظر: نادية بوشفرة، **معالم سيمائية في مضمون الخطاب السردي**، ص٤٨ وما بعدها

(٢) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص٢٤٦.

لأمها)[١]. وصورة المشهد نفسه من قبل الواقع الدال على البلوغ. ومشهد (دعاء أم فتون على مبخوت وما يقابله من شعور فتون بمبخوت: **قبحك الله يا مبخوت. قالت أمي جملتها تلك فيما كنت أدعو له بطول العمر**)[٢]. ومشهد (صورة فتون الطاهرة المخلصة لعشق مبخوت، وصورة فتون صاحبة الإغراء للحصول على شهادة البكالوريوس)[٣]. إذ تقول: **(لا أعرف كيف أجمع عشقي اللامتناهي لمبخوت وبين انسياقي إلى مغامرات لفظية ساقطة مع الرجال)**[٤].

- **التدرج:** وقد لجأ إليه عبده خال تفادياً للضجر والملل ويأتي على هذا الشكل كنتيجة منطقية لما سبقها. (كمشهد غياب مدير المستشفى، الذي وصفه السارد قائلاً: "**مدير المستشفى يغلق بابه بحجج الاجتماعات التطويرية، وهو تلميذ نجيب لمدرسة البيرقراطية المعطِلة، وقد تسلم المستشفى من أستاذه المعطّل الكبير محمد العاشري الذي غادر منصبه بعد صفقات فاسدة حققت له رصيداً مصرفياً يعيش به سادس جيل من أحفاده أمنا من الفقر**"[٥].
- **التوازي:** ويتمثّل في تكرار العمل مع تغير الشخصية أو المناسبة. (كحاجة فتون إلى هناء ميسر لكبح جماح هشام طاهر ومنصور المجرد، مقابل أن تفسح فتون المجال لها للوصول إلى ياسين)[٦].

---

(١) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص٣١.

(٢) السابق، ص٦٧.

(٣) السابق، ص١٤٢.

(٤) السابق، ص١٤٢.

(٥) السابق، ص٢٠٠.

(٦) السابق، ص٢٠٦.

وفي نظرة متفحصـــة لبنيـة المحكي (روايـة الغـاويـة) التي هي عبـارة عن تعاضد مكونات من عناصر أو وحدات تترابط فيما بينها وبين النسق العام المهيكل لها، نجد أن البنية قد تمفصلت وتحرّكت ضمن قطاعات داخل الإطار العام للنص المحكي، وقد ربط عبد خـال بينهـا بفعل التعـالق الذي يوافق ثلاث طرائق لحدوث تجانس بينها[١]، وهي: **التســلســل:** وهو توالٍ مطلوب لربط المقطوعات. **والتناوب:** وهي طريقة يعتمد فيها الســـارد تقديم حبكتين لمقطوعتين اثنتين، فيأتي بالتراوح بينهما وتتناوب مكوناتها في كلّ مرة. و**التضـــمين:** التي توافرت في الرواية على شـكل قصــة عامة تتخللها قصـص قصـيرة بحيث تكون الهيمنة الكلية للقصــة من خلال المقطوعة الأساسية، فيما تكون القصة المتضمنة لغرض إثبات صورة تحقق وظيفة مطلوبـة، يقدمها عدد من الســـاردين الذين هم في معظمهم يتحولون إلى شخصيات قصصية، تهدف إلى تحقيق جملة من الغايات تمثلت بـ:

- **الوظيفة التفسـيرية:** بمعنى شـرح وتحليل مفاهيم ومعطيات مقدمة سـلفاً في المحكي. وتمثّلت في قول السارد: **(في هذا المشهد لم ينتبه أحد أن طفلة خرجت خلفه مباشرة... ملثوثة الشعر، وخيط دم يجري بين فخذيها)**[٢]. و(قول فتون على لسان عائشة: **عرفت معنى "ابشري" التي أطلقتها عائشة في ذاك المساء المشؤوم الذي حصبت فيه أخاها (جابر الأعمى)**[٣]. ومشهد قصـة الهدايا[٤]، ومشهد قصة التوافد وتقديم المساعدة لأبيها من قبل أقاربه والربط بينهما[٥].

---

(١) انظر: نادية بوشفرة، **معالم سيمائية في مضمون الخطاب السردي**، ص٥١ وما بعدها

(٢) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص٣١.

(٣) السابق، ص١٠٢.

(٤) السابق، ص٢٥.

(٥) السابق، ص٢٠٦.

- **وظيفة الإعلام المسبق:** وهي بعكس الوظيفة الأولى؛ لأنها تتصل بما هو قادم، فهي تنبئ بنتائج لاحقة. وتمثّل ذلك بمشهد الحريق[١]. ومشهد ختان مبخوت وإطلاق الرصاص بحركات بهلوانية[٢]. وقصة (خصومات الأمس في كره الأعمى لمبخوت)[٣]. و(قصة الطفلة فتون وخروجها من بيت مبخوت)[٤].

- **وظيفة غرضية خالصة،** ونجدها في الرواية؛ لإثبات غرض معين، أو تحديد موضوع معين. كموضوع مجلات (السكس) التي يوزعها مبخوت على رجال الحي، ولا يهبها إلى جابر الأعمى. فهي التي قادت إلى انطلاق شرارة العداء بينهما[٥].

- **وظيفة إقناعية:** وتخصّ السارد الذي يضطلع لقوة دافعة بأسلوبه الإقناعي للتأثير في المتلقي. كمشهد خروج مبخوت والنزوح من القرية[٦]. ومن هذا (قول المؤذن مصلح لمبخوت: **أنت زيدي وهذا يكفي أن لا تصلي معنا**)[٧].

- **وظيفة تسلية،** الهدف منها التسلية والاستمتاع، ولربما احتوت على خرجات للفكاهة والهزل والمزاح. (مشهد الحوار الذي دار بين الجدة وأم فتون؛ حين قالت الأم: ألا ترين ما نحن فيه، وأنت تبحثين عن الفحم والتنباك. فأطلقت جدتي ضحكتها القصيرة: وهل تريدينني أن أصعد لتلقي زخات المطر بدلا من

---

(١) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص٦٨ وما بعدها.

(٢) السابق، ص٥٧.

(٣) السابق، ص٢٤.

(٤) السابق، ص٣١.

(٥) السابق، ص٣٠٨.

(٦) السابق، ص٢١ وما بعدها.

(٧) السابق، ص٢٥.

أوانيك الفارغة؟[١]. وقول صابر حسن في مشهد طرد مبخوت لعدم ذهابهم إلى العمل يوم السبت: "**نُسبِتُ من أجل هذا الفاجر وكأننا يهود**"[٢]. و(مشهد تعليق أبي فتون على أهل الجنوب الوافدين على بيته لأداء مناسك الحج، فهو يعلل توافدهم في شهر محرم تفسيراً يستبطن فيه السخرية)[٣]. و(الحوار الذي دار بين أنس وحفصة لحظة ترقب ختان مبخوت)[٤]. و(القصة المنسوبة إلى الأكدع بعلاقته بابن لادن في أفغانستان) [٥].

- **وظيفة عرقلة أو إعاقة:** وقد وظفها عبده خال في روايته كثيراً لأجل الحد من تسارع الأحداث وسرعة تطورها فقد لجأ كثيراً إلى المبالغة في الوصف في كثير من مشاهد روايته. (الحياة مجموعة لعب، والعزوف داء يسقطك في مستنقع النسيان)[٦].

أما عن جملة التحويلات التي اعتمدها عبده خال لربط تحولات وقائع المحكي فقد انقسمت بين قسمين[٧]:

أولاً: التحويلات البسيطة: وهي تعود على قصتين يجمع بينهما تحويل، حيث يكون المسند واحداً فيهما، وهي على خمسة أنماط: تحويلات الصيغة، وتشير إلى إمكانية أو استحالة أو ضرورة الفعل من خلال استخدامه أفعالاً موجهه للوجوب أو القدرة،

---

(١) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص١٧.

(٢) السابق، ص٢٦.

(٣) السابق، ص١٥.

(٤) السابق، ص٥٥.

(٥) السابق، ص٢٨٧.

(٦) السابق، (ص١٤٥) مثلا.

(٧) انظر: نادية بوشفرة، **معالم سيمائية في مضمون الخطاب السردي**، ص٥٣ وما بعدها

كقول أبي مبخوت: **إياك إياك أن تقولي إنه كان هنا**[١]. وقول الطفل المقاتل مع الحوثيين لمبخوت: **وهل ترى مني ميوعة تستوجب أن أكون داخل الخدور**[٢]. وتحويلات النية، وتشير إلى نيّة الفاعل في افتراض إنجاز الفعل، وليس الفعل ذاته. كقول الرواي: **(حاول إقناعي)**[٣]. و**(مرارا حاولت الوقوف على...)**[٤]. و**(ينوي فعل)**[٥]. و**(كنت عازمة على)**[٦]. و**(كانت خالتي تحلم برجل...)**[٧]. وتحويلات النتيجة، وهي تعبّر عن وقوع الحدث بالفعل وتمام إنجازه، كقول الراوي: **(هذا الخبر حرك في داخله رغبة في..)**[٨]. و**(في تلك الليلة أيقن نفر من أبناء الحارة...)** [٩]. و**(اكتسب فيها هيبة)**[١٠]. وتحويلات الكيفية، ويقصد بها الطريقة التي يقدم بها الفعل، كقول الراوي: **(وهل يظن أهلك...)**[١١]. و**(تشوّقت إلى سماع...)**[١٢]. و**(اعترته حالة التبلد)**[١٣]. و**(احترق كبدي لهفة عليه)**[١٤]. و**(أذوب شوق من...)**[١٥]. وتحويلات الهيئة، وهي تحويلات تراقب هيئة الفعل من منظور لحظات تشكله، كقول الراوي:

---

(١) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص٢٣١.
(٢) السابق، ص٢٨٩.
(٣) السابق، ص١٤٤.
(٤) السابق، ص١٥٠.
(٥) السابق، ص١٢٢.
(٦) السابق، ص١٩٦.
(٧) السابق، ص١٣١.
(٨) السابق، ص٧٨.
(٩) السابق، ص٧٦.
(١٠) السابق، ص٢٥.
(١١) السابق، ص١٦.
(١٢) السابق، ص١١٤.
(١٣) السابق، ص١٣٥.
(١٤) السابق، ص٣٥.
(١٥) السابق، ص٣٥.

(بات لا يطيق)[١]. و**(فتغدو أيامك...)**[٢]. و**(استعد الليل للإفصاح)**[٣]. و**(فهبّ مبخوت...)**[٤]. و**(وجدت في نفسي رغبة)**[٥]. و**(أبدى أحمد منصور قلقاً)**[٦]. و**(بدأ بحثي عنه بدوران)**[٧]. وتحويلات الحالة، وهي تحويلات تحيل على فكرة التضاد أو التقابل، فلما تنفي الصفة الإيجابية في الفعل، فذلك يعني ثبوت الصفة السلبية له، كقول الراوي: **(لم أكن أحلم بالمال إلا...)**[٨]. و**(لم تقو على رؤية...)**[٩]. و**(ولم أكن لأجرؤ على)**[١٠]. و**(لن يكون إلا)**[١١]. و**(لم أكن أتوقع الحصول)**[١٢].

ثانياً: التحويلات المركبة: ويقصد بها تلك التحويلات التي تعبر عن ردود أفعال تظهر على مسند ثانٍ له صلة وطيدة بالمسند الأول، فوجوده ضروريّا وأساسياً ولا يعترف باستقلالية الواحد عن الآخر. ولهذه التحولات علاقة بالبعد النفسي، وبين الحدث وطريقة عرضه، وهي على ستة أنماط: تحويلات المظهر، وهي تحويلات للمظهر لأنها أفعال تميّز بين الظاهر والماهية، كقول الراوي: **(متصنعة الذهاب**

---

(١) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص١٣٥.

(٢) السابق، ص١٥٣.

(٣) السابق، ص١١١.

(٤) السابق، ص١٧٧.

(٥) السابق، ص١٨٥.

(٦) السابق، ص٢٦.

(٧) السابق، ص١٦١.

(٨) السابق، ص١٥١.

(٩) السابق، ص٢١٠.

(١٠) السابق، ص١٧٤.

(١١) السابق، ص٢١٣.

(١٢) السابق، ص٢٠١.

إلى)[١]. و**(فتضـــاحكت النســـوة)**[٢]. و**(ادّعيت أني حامل)**[٣]. و**(هل تتغابين أنت)**[٤]. وتحويلات المعرفة، وتخصّ اكتساب وعي بوقوع حدث فعلي مسند آخر، باعتمادها أفعـالاً تتعلق بـأحوال المعرفـة، كقول الراوي: **(أعلم أن)**[٥]. و**(تعلم خـالتي علم اليقين)**[٦]. و**(يعرف أني)**[٧]. وتحويلات الوصـــف، وهي تحويلات مكمّلة لتحويل المعرفة، من حيث جمع المعلومات الخاصـة بالأفعال أجل وصـفها، كقول الراوي: **(روى شـجرة عشـقه)**[٨]. و**(سـأقول لك)** [٩]. و**(سـردت معاناة سـقيمة)** [١٠]. وتحويلات التقدير، ويقصد بها مجموعة الأفعال الوصفية التي تعود على أعمال لم يقع حدوثها بعد، ذلك أنها مجرد افتراضـــات وتنبؤات للمســـتقبل، كقول الراوي: **(فأحسّـــســـت بـــــــــــ...)**[١١]. و**(أحسّست بتلمس)**[١٢]. و**(يبدو أن)**[١٣]. و**(فشعر بنشوة)**[١٤]. وهي

---

(١) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص١٩٦.

(٢) السابق، ص١٦٠.

(٣) السابق، ص١٨٥.

(٤) السابق، ص٣٥٠.

(٥) السابق، ص١٥٦.

(٦) السابق، ص١٥٢.

(٧) السابق، ص١٤١.

(٨) السابق، ص٢١٣.

(٩) السابق، ص٢٥٨.

(١٠) السابق، ص٢٥٧.

(١١) السابق، ص١١٦.

(١٢) السابق، ص١٢٠.

(١٣) السابق، ص١٩٦.

(١٤) السابق، ص٢١٦.

تحويلات تدور حول الخطاب وموضـــوعه وبين المعرفة وموضـــوع تلك المعرفة. والتحويلات الذاتية، وهي تحويلات تعالج موقف الفاعل في القضـــية، فهو تحويل مقصـود أجل استنتاج تعكسـه شـخصـية أخرى، وهو إما أن يكون حقيقة أو مجرد افتراض وهمي،

كقول الراوي: **(أظنــه لحق)**[١]. و**(أوتظن يــا)**[٢]. و**(أعتقـد أن)**[٣]. و**(لم تتوقع)**[٤]. و**(وتوقعت أن)**[٥]. وتحويلات الموقف، وتعني وصـــفاً للحالـة التي يثيرها الفعل الأســاســي لحظة إنجازه في نفســية الفاعل، كقول الراوي: **(اســتنكر)**[٦]. و**(خشـيت افتضاح)**[٧]. و**(استغربت)**[٨].

- **بنية الوصف (وصف الشخصيات، وصف المكان):**

علاقة الراوي بالشـخصـيات الأخرى في الرواية تحددها علاقة الروائي بالراوي الذي يمنحه في كثير من الروايات بعض سـلطته، فيسـمح له بالتدخل السـافر في سلوك الشخصيات وفي اختراق أفكارها، وكشف أسرارها، كما يسمح له بالتدخل في سـيرورة أحداث الرواية والتعليق عليها. وقد تنبه الروائيون إلى هذا الشـرك الخطير واستطاعت الروايات الحديثة في معظمهـــا تحريـــر الـــراوي وعلاقاته من سيطرة

(١) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص٢١٦.
(٢) السابق، ص٣١٨.
(٣) السابق، ص١٤٠.
(٤) السابق، ص٧٥.
(٥) السابق، ص٩٨.
(٦) السابق، ص٢٥٨.
(٧) السابق، ص١٨٥.
(٨) السابق، ص٢٠٢.

المؤلّفين. فالكاتب (السارد الأصل) لأنه مؤلّف الحكاية، هو شخص في الواقع، يجب أن يبقى خارج العالم التخييلي في الرواية، وعليه حين يختار شخصية الراوي المفوّضة بالسرد أن يعتقها ويبتعد عنها محملاً إياها مسؤولية اتخاذ الزاوية التي تنظر منها إلى المشهد الروائي وأن ترسم أسلوب علاقاتها مع شخصيات الرواية.

أ- وصف الشخصيات:

إنّ من أهم الوسائل الفنية التي يستطيع بها الكاتب أن يخلق شخصية حية، هي «أن يضع للشخصية اسماً، ويوضح ملامحها الجسدية والنفسية، بدءاً من تسجيل العمر الزمني الذي قد يكون بتحديد السن أو وضعه على وجه التقريب شاباً كان، أو فتاة، أو رجلاً، أو امرأة، أو شيخاً، أو عجوزاً، أو تحديد ملامح الشخصية بملابسها أو طريقتها في الكلام أو تناول الطعام أو النوم و...، وأن يقدم الشخصية وهي تتحرك داخل عالمها القصصي، وتكون الشخصية وفية لطبيعة النموذج الذي تعكس صورته في الواقع»[1]. ويختار الكاتب شخصياته من الحياة عادة، ويحرص على عرضها واضحة في الأبعاد الآتية[2]:

أولا: البعد الجسمي، ويمثل في صفات الجسم من طول وقصر وبدانة ونحافة وذكر أو أنثى وعيوبها وسنّها، كما يصف لون البشرة وملامح الوجه وما إلى ذلك من خصائص خلقية مميزة. من مثل وصف الراوي لـ: **مبخوت** عيناه مشبعتان بالكحل[3]. **وجبرانة:** صاحبة قدّ ممشوق[4]. وتنشط في إظهار "**فتنة جسدها بلف**

(١) طه وادي، **دراسات في نقد الرواية**، دارالمعارف، ط٣، القاهرة، ١٩٩٤م. ص٢٥.

(٢) عزيزة مريدن، **القصة والرواية**، دار الفكر، (د.ط)، بيروت، ١٩٨٠م، ص٢٩. الصادق قسومة، **طرائق تحليل القصة**، دار الجنوب، ط١، تونس، ١٩٩٤، ص١٠٥.

(٣) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص٧.

(٤) السابق، ص٩.

عباءتها ولملمتها بين يديها لإظهار تقاسيم وانثناءات أعطافها وارتجاج ردفيها متساهلة في إظهار مجرى نهديها المتوترين الرخاميين"[١]. هي ذاتها التي يشيح كلّ رجال الحي بالنظر إلى وجهها، "**متحاشين رؤية فكها السفلي المعوج والكاشف عن لهاتها المدلاة والمبللة برذاذ فمها المتجمع بين فرجات أسنانها المبعثرة على فكيها وعدم انطباقهما. ذلك الانحناء المشين تسبب بانزواء وانكماش عينها اليمنى**"[٢]. **وياسين**؛ الذي قارب الولوج إلى الأربعين، وهو ينتظر رحيل عمّه جابر لعلّ فتون تكون له ذات يوم[٣]. و**خالة فتون** التي "**نبلت وشاخت أوردة جمالها لكنها تصر على وضع صورة شبابها في غرفة الضيوف... انطفأ جمالها وترهّل جسدها المشدود مخلفا زوائد شحمية أسفل بطنها وذوت أردافها، وخارت قمتا نهديها**"[٤]. و**هناء** التي كانت في غاية الجمال "**ومكنة غنج تصدر طباعات مختلفة من الميوعة وفق الحال التي هي عليها**"[٥].

ثانيا: البعد الاجتماعي، ويمثل في انتماء الشخصية إلى طبقة اجتماعية وفي نوع العمل الذي تقوم به وثقافتها ونشاطها وكل ظروفها المؤثرة في حياتها ودينها وجنسيتها وهواياتها. كحديث الراوي عن: **مبارك معضل**: الكناس[٦]. و**رباب القيسية**: جارة جبرانة، فما ترويه لا يخرج من البال حتى لو اضمحل الحدث بفعل توالي الأيام[٧]. و**فتون**، التي حرصت في مرحلة دراستها أن تأخذ –كما تروي– موادها

(١) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص٩.
(٢) السابق، ص٩.
(٣) السابق، ص١٤٧.
(٤) السابق، ص١٥٢.
(٥) السابق، ص٢٠٣.
(٦) السابق، ص٨.
(٧) السابق، ص١٣.

مع الأساتذة الذكور، ومن خلال الدائرة التلفزيونية تثير كوامن جشع الرغبة الذكورية لدى أستاذها بحديث يسيل غنجاً وأتبعه بمكالمة هاتفية ووعود مشتهاة"[١]. **ووالد فتون:** الذي انحدرت أسرته –كما يقول– من سلالة ملوك قبضوا على تراب الأرض في غابر الأزمان، **ووالدتها:** التي انحدرت أسرتها من أسرة متسببة "لا مهنة لهم سوى بيع السلع البسيطة والجلوس أمامها في الأسواق الخربة"[٢]. و**صالح أبو ذنب** السقا: "الذي غادر (البيزان) بعد دخول شبكة مياه العزيزية وترك بيته مهجوراً يتقافز إليه المخمورون وطالبو المتعة"[٣]. و**مصطفى** الرجل الصالح؛ الذي "يريد أن يعفّ نفسه عن الحرام"[٤]. **والدكتور منصور المجرد،** الذي سحبته فتون خلفها منذ عام مضى، بوعد أن تلاقيه في شقته الخاصّة، وما زال يتبعها ككلب دبق[٥]. و**الأكتع،** الذي "عاش حياة المتشردين يتنقل بين أسواق القرى، وينام داخل الأودية أو على أطراف المنازل، أو يبني له بيتاً من فروع الأشجار المعمّرة"[٦]. الأمر الذي جعل مبخوتاً يتطيّر منه منذ رؤيته؛ "فالأكتع يسير حاملاً كل النواقص الخَلقية والخُلقية، ولم يبتعد حدس مبخوت عمّا خمّن حيث تأكد له أنه ينهج سلوكَ لصّ محترف"[٧]. **وياسين السائق؛** الذي يمسك بيد عمّه جابر ليوصله إلى الأماكن التي لم يتعوّد تلمّسها بعصاه، ويوصل فتون إلى أي جهة ترغب في الذهاب إليها[٨].

ثالثا: البعد النفسي، ويكون في الاستعداد والسلوك من رغبات وآمال وعزيمة وفكر،

---

(١) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص١٤٢.

(٢) السابق، ص١٤.

(٣) السابق، ص٨٧.

(٤) السابق، ص١٦٠.

(٥) السابق، ص١٤٢.

(٦) السابق، ص٢٧٥.

(٧) السابق، ص١٧٤.

(٨) السابق، ص١٤٧.

ومزاج الشخصية من انفعال وهدوء وانطواء أو انبساط. وذلك على نحو ما ورد من وصف لـ: **حفص (مبخوت):** خرج من رحم جفّت طويلاً، وبعد أن لفظته، جمح إلى الاستظلال بفضاء القرى الممتدة، ولم يكن يعلم أن هذه الرحم ستلفظه نحو الدروب البعيدة(١). **وجبرانه:** التي تبحث في مبخوت عن مفتاح لعنوستها المزمنة(٢). وهي التي تنبسط مع الرجال وينبسطون معها، فهي التي تبحث فيهم عمّن يغض الطرف عن عيبها الخلقي ويعمق النظر إلى شغفها برجل يأوي إلى حضنها كطائر ملّت أجنحته من الخفقان طوال اليوم(٣). **وجدة فتون:** التي ألفت الوقوف على الباب الخارجي للبيت تمدّ عنقها صوب الشارع الممتد بين بيوت الحيّ تترقب بزوغ أطياف أشخاص تراقصوا في مخيلتها ولا تستبين نضوجاً لملامحهم، فهي لا تتذكر لهم ملمحاً واضحاً، وكلما أبطأ مجيئهم تكررت وقفاتها على الباب(٤). إنها الأرملة التي رحل زوجها عنها مبكراً وكانت تتمنى أن تسبقه لكنه كان دائما يرفض أن تتقدمه(٥). **ووالدة فتون:** التي تلزم سجادتها مستغفرة لذنب ابنتها، ولم تعد تلتفت إلى شيء سوى الركوع الطويل وذرف الدموع(٦). و**جابر الأعمى** الملتوت، كما تصفه أخته عائشة بذلك، وقد "استلت هذه الصفة من سيرته الجامعة، بدءاً من مَقدمِهِ الذي كان وبالاً على اسرتها الصغيرة، وكان مجيئه مقابل رحيل أمّه... لم يكن محبوباً على أي حال، صبية الحيّ ينفرون منه كلما مرّ بينهم"(٧). والمقرف، كما

(١) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص٤٢.
(٢) السابق، ص٨.
(٣) السابق، ص٨.
(٤) السابق، ص١١.
(٥) السابق، ص١١.
(٦) السابق، ص١٣١.
(٧) السابق، ص٨٠ وما بعدها.

تصفه زوجته فتون" كحيوان مات وأنتن"[١].

وقد يعرض الراوي شخصياته من خلال الطريقة المباشرة أو التحليلية: وهي أن "يلجأ الراوي إلى رسم الشخصيات معتمداً على راوي العالم بكل شيء، مستعملاً ضمير الغائب، فيرسم شخصياته من الخارج، يشرح عواطفها وبواعثها وأفكارها وأحاسيسها، يعقب على بعض تصرفاتها يفسر بعضها الآخر، وكثيراً ما يعطينا رأيه فيها صريحاً دون ما التواء". كقوله: "**ارتبط مبخوت في استذكار سنته الأخير بالمعهد العلمي في مدينة سامطة كي يجبر أباه على التقدم كي يخطب له أُنس**"[٢]. وقول الراوي: "**تحجرت الكلمات في فم مبخوت وهو يسمع صوت حمود يصله ثاقباً الجدار الفاصل بين الدارين، ومنعه من الرد خجل ارتقى إلى الكلمات وجزّ عروق نموّها وأبقاها متيبسة بين اللهاة ومقدمة الأسنان مثل لقمة استحى لائكها من لفظها أمام الحافين بمأدبة دسمة، فازدردها باستعصاء**"[٣]. والطريقة غير المباشرة أو التمثيلية هي التي تستخدم "ليتنحى الروائي جانباً، ليترك الشخصية حرية الحركة والتعبير عن نفسها بنفسها، مستعملاً ضمير المتكلم، فتتكشف أبعادها أمام القارئ بصورة تدريجية عبر أحاديثها وتصرفاتها وأفعالها، وهي تفصح عن مشاعرها الداخلية وسماتها الخلقية وأحاسيسها، وقد يلجأ الروائي إلي بعض الشخصيات في الرواية لإبراز جانب من صفاتها الخارجية أو الداخلية من خلال تعليقها على تصرفاتها ومواقفها وأفكارها"[٤]. كقوله على لسان فتون: "**بقيتُ في غرفتنا الداخلية بينما توزّع حضور أبي وأمي في المجلسين الرجالي والنسائي، ومع انطلاق الزغاريد من مجلس النساء، رغبتُ في استكشاف ما الذي يحدث، فسرتُ على أطراف أصابعي، مسترقة السمع لما يدور في**

(١) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص١٦٩.

(٢) السابق، ص٢٢٠.

(٣) السابق، ص٣٣١.

(٤) محمد يوسف نجم، **فن القصة**، دار الثقافة، ط٧، بيروت، ١٩٧٩م، ص٩٨

مجلس الرجال"[١]. وقولها: "**حبّي لمبخوت نما في داخلي منذ طفولتي، تخمّر فيّ لسنوات وكان لا بد من انتشار رائحته**"[٢].

ويكشف النظر في شخصيات الرواية عن تباين تلك الشخصيات في الرواية من حيث وعيها ولاسيما الوعي الإيديولوجي منه، فقد يكون "وعي الشخصيات وعيا سلبياً أو وعياً إيجابياً، ويتعدد هذا الوعي بتعدد الشخصيات، وتنوع مصادر ثقافتها، واختلاف منظوراتها الاجتماعية والإيديولوجية. لذلك، تتعدد أنماط الوعي داخل الرواية البوليفونية، بينما تختفي لصالح وعي الكاتب المهيمن، أو لصالح وعي السارد المطلق، أو لصالح وعي الشخصية البطلة التي تدافع عن وجهة نظر الكاتب، كما يتضح ذلك جليا في الرواية المنولوجية، أو الرواية ذات الصوت الواحد"[٣]. فهناك شخصية ذات وعي زائف، كـ**(خالة فتون)** التي كانت "تحلم برجل يحملها على بساط سحري، وتتوهم أن الرجال يخبئون تحت معاطفهم أبسطة يقلّون بها من يصطفونها لأنفسهم"[٤]. ومن الشخصيات من له وعي واقعي عن العالم الذي يعيش فيه، كـ**(الحاجة زهرا)** التي استشعرت بجرم زواج فتون من جابر، "وقد أبانت عن استنكارها –كما تروي فتون– بلهجتها العربية المتداعية، ويبدو أنها القت بحمولة استنكارها مما يحدث على مسامع أمي"[٥].

---

(١) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص١٠٠.

(٢) السابق، ص١٥٧.

(٣) جميل حمداوي، **الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات**، مقالات إلكترونية. تاريخ الإضافة: ٢٠١٢/٣/٨م-١٤٣٣/٤/١٤هـ، http://www.alukah.net/publications_competitions/0/39038/

(٤) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص١٣١.

(٥) السابق، ص١٠٥.

لقد تعددت الشخصيات وتنوعت مشاربها وأصنافها في الرواية، وتعامل معها عبده خال تعامله مع الأحداث باعتبارهما ركنين أساسيين في الرواية، يكمّل بعضهما بعضاً، من حيث إنه لا حدث من دون شخصية تقوم به وتؤديه ولا شخصية من دون فعل، ولا يبرر وجود الشخصية إلا الحدث، بل قد تشترك مجموعة من الشخصيات في حدث واحد، كما تقوم الواحدة منها بعدة أحداث، فالعلاقة بينهما علاقة تناسب عكسي.على أن الشخصيات تباينت في الرواية من حيث سماتها وقدراتها ومرجعياتها، فقد قدّم عبده خال في روايته مجموعة من الشخصيات شكلت فيما بينها عالماً غنياً بالتوترات الدرامية، بحيث تترابط مصائرها وتتشابك مشكلة عالماً روائياً مليئاً بالحياة. وكل شخصية من هذه الشخصيات الروائية تنبني انطلاقاً من تصورها الخاص وتتشكل اعتماداً على رؤاها وعلى نظرتها للعالم المحيط بها. وهو ما جعل منها شخصيات تتميز بالدينامية تبعاً للأحداث التي تنفعل بها وتفعل فيها في ذات الآن. إنها شخصيات روائية لا تقدم –في الغالب الأعم– نفسها للقارئ دفعة واحدة، و إنما عبر الأحداث التي تعيشها بحيث تجعل من هذا القارئ يتابع مساراتها بكثير من الرغبة في معرفتها والاقتراب من العوالم التي تنتمي إليها. هذه العوالم التي تختلف تبعاً لنوعية الشخصيات المشكلة لها بين عوالم متفهمة، و بين أخرى منغلقة متشددة لا تكاد تبرح الداخل لرؤية ما وراءه. ويظل أمر الكشف عن هذه الشخصية مرهوناً بما يرسمه المخزون الثقافي المشترك بين المبدع والمتلقي. **كهرب شخصية جابر الأعمى "إلى السمعة الحسنة التي كسبها من بيت حاجة زهرا لأن سيرته شاهت بسبب مبخوت الذي فضحه أمام الملأ، فصبّ عليه كلّ لعناته المسعورة"**[1].

ولقد عرّف عبده خال بشخصياته للمتلقي لا من حيث ماهيتها بل من حيث ما

(١) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص٨٣.

تقدمه من أفعال، أو من حيث مرجعياته الاجتماعية بإبراز الوظائف الموكولة إليها والأدوار المبرمجة لها التي يقرأها المتلقي قراءة خاصة، بحسب المعطيات القيمية المسبقة، فيضعها في خانة تناسب دورها، قبل أن تقبل هذه الشخصيات على فعل معين. **(مبخوت، والأم عوش خالدية، والأب عمر بكيري، وجبرانه العانس، وجابر الأعمى، وصديقة فتون، وخالة فتون، وزينب عقيل التي هربت مع عشيقها، وخلوفة الرّحالة، والجار ميمون صاحب الحَمَام، والطفلتان الضحيتان: طاهرة عماري وعبير مساوى، وأبكر سالم وزوجته، وصديقه عباس طربيه، والمؤذن مصلح، والخطيب أبكر عيسى، وخليل المسلكي الذي حاول مساعدة مبخوت، وجارات فتون اللواتي أشفقن عليها من زواجها من جابر الأعمى، والبقال يوسف الكبش، والخضرواتي عبده حسين، وهواش الصعدي وابنه موسى، والأكتع، ويونس إبراهيم)**. في حين حضرت بعض شخصيات الرواية حضوراً مفاجئاً بلا تمهيد أو صفة تدلل عليها، كـ**(صابر حسن، وطلال الحربي، وأحمد منصور، وكامل عمر، وجميل عبده، وحبوره الطاغي، ومحمد يونس، وأحمد يوسف، وخالد أحمد، وخضرا يوسف، وعبده هادي)**.

لقد أقدّم عبده خال لبناء شخصياته على إعطاء مواصفات متباينة يستطيع معها المتلقي أن يميّز بين تلك الشخصيات استناداً إلى تباين تلك الصفات، فتارة يضفي على الشخصية مواصفة اختلافية، تتحرك بها الشخصيات بناء على تلك المواصفات فلا يقع التشابه والتطابق عليها، وهي شخصيات ثابتة غير متغيرة بهذه الصفات **(المؤذن مصلح، والخطيب أبكر عيسى. والبقال يوسف الكبش، والخضرواتي عبده حسين، والمزينة صفية محمود، والدكتور منصور المجرد)**. موزّعاً تلك الصفات بمقاييس اختلافية، تحقق فعلاً أو حدثاً أو كينونة، لتبقى حاضرة حتى بغيابها كـ**(شخصية مبخوت وشخصية أنس وشخصية فتون)**. أو باستقلالية اختلافية تعتمد المنولوج (الحوار الداخلي) لمحاسبة النفس أو تقوقعها داخل وسوسة النفس لفعل

جريمة كـ(**شخصية فتون وشعورها السلبي بـ(مؤنسة) زوجة مبخوت وكرهها لها وتمنيها الموت المتواصـــل لهذه الزوجة**)[1]. أو أن يلجأ الســـارد إلى تقديم وظيفة اختلافية، بحيث تكون تلك الشـخصـية مبرمجة لفعل أمر محدد تتوافق أو تتصـادم مع البطل الحاضـر (**شـخصـية خالة فتون وصـديقتها**) و(**شـخصـية عائشـة أخت جابر الأعمى**) و(**شخصية ياسين**).

كما تحظى الرواية بالشـخصـية المسـاعدة التي تقدم وظيفة واحدة بمدّ يد العون للقائم بالفعل (البطل) من منظور الحضور، وتيسير الوسائل له للوصول إلى غايته بصـرف النظر عن القناعة الشـخصـية بوقوع هذا الفعل من عدم وقوعه (**شـخصـية عائشـة**) و(**شـخصـية ياسـين**). وشـخصـية معارضـة يكون هدفها عرقلة الفاعل بعدم وقوع حدثه وإعاقة مسـاعية.(**شـخصـية الحاجة زهرا ومشـهد إشـفاقها على زواج فتون**) فهي الوحيدة التي ندمت على انتشاله من بين السيول[2]. و(**شـخصـية خليل المسلكي من طرد مبخوت**) و(**شخصية هواش في قصة الثأر**).

أما فاعل الأحداث من وجهة النظر السيميائي فقد حضرت بين ثلاثة ضروب: ضمنيّة، تتجسد في اكتسابه الكفاءة (فاعل مضمر) كـــــ(**فتون التي فقدتْ عذريتها على يـد مبخوت، لقول أمهـا لأبيهـا: ابنتـك من أوقعنـا في هـذه المعانـاة**[3]، و(فاعل محيّن) يكون نتيجةَ ذلك الاكتساب كـ(**شخصية عائشة أخت جابر الأعمى ومساعدتها لـه في أمر زواجـه من فتون**). و(فاعل قد أنجز فعلاً باتصـــاله بموضـــوع القيمة وتحقيقه لمشروعه المستهدف منذ البداية) كـــــ(جابر الأعمى وقصة شامة فتون)

(١) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص١١٣.

(٢) السابق، ص٧٧.

(٣) السابق، ص١٠٣.

الذي أخذ كما تقول فتون:"**يستعيد ملامح وجهي – قبل فقدانه البصر– ويستملح لون بشرتي، متسائلاً عن الشامة التي تسكن أسفل عنقي أما زالت في موقعها**"(١).

كما ميّز عبده خال تلك الشخصيات على أساس من الحركة والسكون، فثمّة شخصيّة تتّصف بالحركيّة تجاه محيطها وأخرى ساكنة؛ أما المتحركة فلأنهّا تمتلك حلولاً للأفعال بصرف النظر عن دوافع تلك الحلول، كـ**(شخصية أم فتون)** التي اتّخذت قراراً بزواج فتون من الأعمى لستر عرض ابنتها قائلة: سوف أتخلّص منك الليلة(٢)، وتكرارها للفظة (فضيحة) لازمةً دلالية في المشهد(٣). وشخصيّة ساكنة لأنها تظلّ مغلوبة على أمرها، فاقدة لأدنى شروط مقوّمات الفعل، كـ**(شخصية أبي فتون)** في أمر زواج ابنته القاصر الذي تلجلج الكلام في حنجرته، وتيبس بين أوتاره الصوتية، ولم تسعفه نحنحاته المتواصلة على صرف ما يريد قوله(٤).

وتبقى شخصيّة المرأة الحاضرة في رواية لوعة الغاوية هي الشخصيّة القابلة للنقد؛ إذ تظهر هذه الدراسة خروجاً واضحاً عن نماذج نسائية شائعة في الرواية العربية المعهودة، وهو ما يتم تمثّله عبر شخصيّات نسائيّة يحرّكها وعي ذاتي يخرج عن مقتضيات الواقع أحياناً، وهو ما كان له أثره الواضح في صيرورة أحداث هذه الرواية. فكيف لـ(فتون) أن تصف نفسها بالمرأة السيئة، وبأن الأخريات يصفنها كذلك، وأنها حصلت على شهادة البكالوريوس بطريق الإغراء فهل نحن نعيش بمجتمعنا العربيّ الإسلاميّ بمثل هذه الشبهات!!!، الأمر الذي جعلنا نطمئنّ إلى وصف الرواية بأنها رواية ذات الأصوات المتعددة (الرواية البوليفونية).

---

(١) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص١١٠.

(٢) السابق، ص١٠٤.

(٣) السابق، ص١٠٣ وما بعدها.

(٤) السابق، ص١٠٣.

ويُقصدُ بالرواية ذات الأصوات المتعدّدة (الرواية البوليفونية) تلك: الرواية التي تتعدّد فيها الشخصيات المتحاورة، وتتعدّد فيها وجهات النظر، وتختلف فيها الرؤى الأيديولوجية. بمعنى أنها رواية حواريّة تعدديّة، تنحو المنحى الديمقراطي، حيث تتحرّر بشكل من الأشكال من سلطة الراوي المطلق، وتهب البطل حريّةً نسبيّة، واستقلاليةً شخصية في التعبير عن مواقفها بكل حرية وصراحة، ولو كانت هذه المواقف بحال من الأحوال مخالفة لرأي الكاتب. إنها رواية تتخلّص أيضا من أحاديّة المنظور واللغة والأسلوب التي طالما مارستها الرواية المنولوجية ذات الصوت الواحد، الأحاديّة الراوي والموقف(١).

بحيث تسرد كلُّ شخصية الحدثَ الروائي بطريقتها الخاصة، وذلك بواسطة منظورها الشخصي، ومن زاوية نظرتها الفرديّة، وبأسلوبها الفردي الخاص. بمعنى، أن الرواية ذات الأصوات المتعددة تقدم عصارتها الإبداعيّة وأطروحتها المرجعيّة عبر أصوات متعدّدة؛ وهذا ما يجعل القارىء الضمنيّ الواعي يختار بكل حرية الموقف المناسب، ويرتضي المنظور الأيديولوجي الذي يلائمه ويوافقه، دون أن يكون المتلقي في ذلك مستلباً أو مخدوعاً من قبل السارد أو الكاتب أو الشخصية على حد سواء. ويعني كلُّ هذا أن الرواية البوليفونية مختلفة أيّما اختلاف عن الرواية المنولوجية ذات الصوت الواحد لغةً، وأسلوباً، ومنظوراً، وذلك بوجود تعدّديّة حوارية حقيقية على مستوى السرّاد، والصيغ، والشخصيات، والقرّاء، والمواقف الأيديولوجية(٢) وسيظهر هذا الأمر جلياً في حديثنا عن بنية السرد وأشكاله من

---

(١) ميخائيل باختين، **شعرية دويستفسكي**، تر: الدكتور جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، ط١، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٦م, ص٥٩. حمداوي، جميل، **الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات**، مقالات إلكترونية، http://www.alukah.net/publications_competitions/0/39038/

(٢) السابق، ص:٨٨.

جانب، وكلامنا على بنية الحوار وأنواعه لاحقاً.

ب- وصف الأمكنة:

ويتطلب الحديث عن الزمن الحكائي إظهار الفضاء المكاني والفضاء الزماني في المحكي، فالفضاء المكاني ظلّ حاضراً في الرواية من خلال التشخيص المقصود من عبده خال للأمكنة في الرواية، فهو بذلك العمل يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئاً محتمل الوقوع، لقد جاء وصف الأمكنة في الرواية مهيمناً بحيث نراه يتخلّل الحكي في معظم الأحيان، كي تبقى الرواية أقرب للواقعية منها إلى الافتراضية والوهمية. فالسارد يعرف "**تفاصيل كلّ القرى الهاربة بين الجبال وسفوحها أو المطلة على الأودية أو الذاهبة إلى البحر، يعرف تربة كلّ وادٍ، ويستنشق هواء كلّ نقطة على حدة**"(١).

وإذ تتضافر الأمكنة لخلق الفضاء الجغرافي للنصّ السردي، يكتسب المكان صفات خاصةً، ويصبح ذا أهمية متعدّدة المستويات، لا تجعل من الحركة السردية نتاجاً لمجرى الزمن الحكائي والسردي فحسب بل تجعله نتاجاً لهذين العنصرين "نتاجاً لتضافرهما، لتصارعهما، لتقاربهما، لتباعدهما، ولكل حركتهما الشاملة التي تجوس المساحة والمسافة الروائية "(٢). فللمكان أهمية كبيرة في الرواية، من حيث إنّ «الأحداث تجري فيه وتتحرك الشخصيات خلاله، وكل حادثة لا بد أن تقع في مكان معيّن وترتبط بظروف وعادات ومبادئ، خاصة بالمكان الذي وقعت فيه»(٣).

---

(١) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص٤٢.

(٢) حسن نجمي، **شعرية الفضاء السردي**، المتخيل والهوية في الرواية العربية، منشورات المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت- الدار البيضاء، ١٩٧٧. ص٦٥.

(٣) عزيزة مريدن، **القصة والرواية**، (د.ط)، بيروت: دار الفكر.، ١٩٨٠م: ٢٨.

اختلفت طريقة توظيف المكان في الرواية الحديثة عنها في الرواية القديمة التقليدية، مما أدى بالتالي إلى الاختلاف في أهميّته بوصفه مكوناً روائياً بنيوياً ودلالياً، ففي الوقت الذي كانت الرواية التقليدية تحصر حاجتها إلى المكان في كونه مؤطّراً للأحداث الروائية ومسرحاً لها، صار المكان في الرواية الحديثة مشاركاً أساسياً في خلق المعنى وباعثاً له، بل إنّه "قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله"(١).

أما جوهر الفرق بين مصطلحي (المكان والفضاء) فهو دلالة مصطلح (المكان) على المكان الواحد المنفرد في العمل السردي، ودلالة الفضاء على مجموع الأمكنة التي تظهر في العمل السردي كلّه وتشكّل مسرحاً له. ويؤكّد الباحثون أن التفريق بين هذين المصطلحين في مجال النقد الأدبي كان إحدى نتائج الإنجاز العلمي الذي أحدثته نظرية النسبية لآينشتاين الذي حدّد الفضاء بأنه ينطوي على المكان والزمان والحركة(٢). فالفضاء إذن أعمّ من المكان، ليس لأنه يشمل أمكنة الرواية جميعها فقط، ولكن لأنّه يشير إلى "ما هو أبعد وأعمق من التحديد الجغرافي، وإن كان أساسياً، إنّه يسمح لنا بالبحث في فضاءات تتعدّى المحدّد والمجسّد، لمعانقة التخييلي والذهني ومختلف الصور التي تتّسع لها مقولة الفضاء"(٣). إضافة إلى أن دلالة مفهوم الفضاء تتّسع لتشمل "الإيقاع المنظّم للحوادث التي تقع في هذه

(١) انظر: حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي الفضاء**، الزمن، الشخصية، ١ج، منشورات المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت –الدار البيضاء،،١٩٩٠.ص٣٣.

(٢) انظر: حسن نجمي، **شعرية الفضاء**. ص٤٢، عبد الملك مرتاض، **في نظرية الرواية**، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة عدد /٢٤٠/، منشورات المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨، ص١٤٢، ١٤١.

(٣) سعيد يقطين، **قال الراوي**، منشورات المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت– الدار البيضاء ١٩٩٧م، ص٢٤٠.

الأمكنة ولوجهات نظر الشخصيات فيها"[١].

لقد وظّف عبده خال فضاء العتبة ضمن روايته توظيفاً رائعاً، ومن المعلوم أن فضاء العتبة في الرواية البوليفونية هو فضاء الصدمات والأزمات والمشاكل العضوية والنفسية، بمعنى أن الأماكن التي يعيش فيها البطل أو التي ينتقل عبرها هي أماكن موحشة وعدوانية، تثير الاشمئزاز والقلق والغثيان والموت. وبتعبير آخر، فإنّ فضاء العتبة هو فضاء الكوارث التي تعصف بالإنسان المقهور داخل مجتمع محبط، تنعدم فيه القيم الأصيلة، حيث تتحول القيم المعنوية أو الكيفية إلى قيم مادية واستعمالية قائمة على الغرضيّة والمنفعة والتبادل[٢]. إنه يقول: "**مركبة الأيام تضيق بركابها فتنزلهم إلى المقابر أو في المحطات النائية، ومن يتغرب تمتص الغربة رحيق عمره حتى إذا نضب ألقت به إلى قارعة الطريق فيتلمس العودة إلى رحم تحنو عليه**"[٣]. ولهذا تجد "**الليل داخل الأودية يرسل مردته تنقب عن غشاعة الخوف، فالأشجار والكثبان والحيوانات تتشارك في صياغة لوحة مرعبة، وصنصنة الجنادب وعواء الضباع والذئاب وضغيب الأرنب وفحيح الأفاعي تجعل وجيب القلب يتصاعد إلى سقف الحنجرة**"[٤]. أمّا الزمان الذي يندغم فيه ذلك البطل المقهور، فهو زمن مشحون بالتوتّر والقلق والسأم والتأزّم والصراع التراجيدي. بحيث ترتبط بهذه الفضاءات المكانية أزمات خانقة تؤثّر سلباً على حياة البطل. فـ(عوش خالدية) "**لم تنم، فكلما غلبها النعاس رأت ابنها يسقط من علٍ ويهوي إلى داخل قبر فتح فمه من أيام منتظراً**

---

(١) سمر روحي الفيصل، **ملامح في الرواية السورية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط) دمشق، ١٩٧٩م. ص٧١.

(٢) انظر، أنواع المقاربات البوليفونية، جميل حمداوي، ص٣٣.

(٣) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص٣١٠.

(٤) السابق، ص٢٢٨.

إطلالة فلذة كبدها"[١]. وهي نفسها التي "**لم تقوَ على رؤية ابنتها وهي تغسل وتحنط مفجورة الهامة، وما زال الندم يسكنها لكونها لم تقبّلها قبلة الوداع. تذهب أسبوعياً إلى قبرها تحت سفح جبل الدخان، وتمكث ما طاب لها في محاكاتها بما حدث لهم بعد مماتها**"[٢]. وإخوة فتون الذين أصابهم "**فزع من انقطاع التيار الكهربائي، فتركوا فناء البيت الداخلي، وانفرطوا في حالة بكاء جماعي، وهم يتلمسون طريقهم صوب الصالة**"[٣].

إنه فضاء الأماكن المغلقة والقبور والزنازن، ففي "**غيبوبة الحمى التي غرق فيها مبخوت (حفص) فتح قبر ظل ينتظر التهام جسده منّيًا لحده أن يدنو لحظة تصلّب وبرودة أوردة حفص**"[٤]. ورحيل مبخوت كما تقول فتون:كان "**المغارة الأولى التي أسقط فيها من غير اتزان أو دربة**"[٥]. وفتون التي كانت ضحية مبخوت حجزتها أمها خوفا من الفضيحة تقول: "**تُبذت داخل البيت، وكثرت الممنوعات المضروبة حولي، وكان أبشعها حرماني من الخروج لخارج البيت**"[٦]. فهي في "**كل تلك الليالي لم –كما تقول فتون– أسمع صوتاً لأبي أو لإخوتي وكأنها اختارت هذه الغرفة الداخلية من غرف منزلها لتحويلها إلى زنزانة**"[٧]. وقد يكون هذا الفضاء عبارة عن فضاءات مفتوحة، كصوت فتون الذي لم يصل إلى مبخوت "**في وسط هذا الضجيج بل وصله عبر خاصيتها المتبادلة، في ركضة باتجاهه كان يرجوها أن تتماسك، وكلما اقترب منها شعر**

---

(١) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص٤٦.

(٢) السابق، ص٢٠١.

(٣) السابق، ص٦٧.

(٤) السابق، ص٥٣.

(٥) السابق، ص١٥٨.

(٦) السابق، ص٩٥.

(٧)السابق، ص١٦٤.

بأن روحه تتسلل إلى فضاء واسع وتنتشر هناك"[1]. وقد يكون هذا الفضاء نافذة مطلة على مجهول أو غائب، تقول فتون: "**انطفأ المكان الذي كان يقتعده (مبخوت) لم يعد منيراً، تمضي العصارى باردة ساكنة، وبابه الأخضر الكبير أُغلق، وتمسك جدار بيته بكلمات نابية كتب جلها المتجمهرون حول بيته يوم أن طرد، فبقيت في مكانها مانعة نسيان مبخوت. ظللت أتهجّى حروفها الصغيرة البعيدة أو المنزوية عن نافذتنا المقابلة لبيته**"[2]. وهي النافذة نفسها التي كانت فتون تقول فيها: "**من ثقب نافذتنا أراه ينقد السائلين مبالغ تعدّ كبيرة على عابر سبيل، والهدايا التي يوزعها على صبية الحيّ لا يجرؤ شحيح على اقترافها. مع رحيله فرغ بيته تماما إلا من شجرة النيم المختالة بتسامقها حتى غدت تُرى من أيّ جزء من حارتنا**"[3].

كما يتمثّل هذا الفضاء في المداخل والممرات والفراغات والأبواب والشوارع والأسطح والقمقم والجدران المعتمة، فقد كانت –كما تقول فتون– "**غرف وسطح البيت هي الأمكنة التي تستقبل تجوالي**"[4]. هي فضاءات تؤثّر سلباً في البطل وصورته، يقول الراوي: "**فراغ البيت والظلال المعكوسة من الإضاءة الخافتة المنبثقة من مصباح ذاوٍ، تبيّنه من بعد كمارد خرج من قمقمه، فيجد ظله محبوسًا على الجدران كلما نزعه استطال ولم يجد مساحة تقبل بتمدده فقبل انكسار قامته وتشظيها**"[5]. إنه فضاء الظلمة والعتمة التي منعت فتون من الإحساس بأي شيء: "**أيقنت من وصف الناس للظلمة الفاقعة حينما يقولون: لا ترى كفّ يدك، وكنت لا أراها فعلا، فالظلام**

(١) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص٥٨.

(٢) السابق، ص٩٤.

(٣) السابق، ص١٥٩.

(٤) السابق، ص٩٧.

(٥) السابق، ص٢٤٧.

كثيف يعمي الإحساس بأي شيء"[١]. وبعبارة أوضح: إنّ فضاء العتبة -كما يرى باختين- يمثل المواقف، والأفكار، والأشخاص الذين يعيشون بين/ بين، كما أنّ الزمن الموجود في العتبة هو زمن أزمة؛ لأنه مشحون بالتوتّر والقلق والاضطراب وطرح الأسئلة المصيرية[٢]". فحين يذكر الراوي -على لسان فتون- مبخوتاً يقول فيه: "**قبل سنوات غادرنا مبخوت قريته متلحفاً بالليل وسالكا طريقاً موحشة كي يبتعد عن الغاوية وعيون أهلها فلا يراه أحد**"[٣]. ثم هو فضاء الزقاق الموحشة والكهوف، تروي فتون قائلة: "**ومع انقطاع التيار الكهربائي وتوالي هطول زخات المطر بدا زقاقنا موحشاً، تتحرك فيه القامات كأشباح خرجت من باطن الأرض لتثير الرعب**"[٤]. وبيت جابر "**مقفر من الناس، وكأنه كهف أُعد للهاربين من الحياة**"[٥]. ولكأنّ المظاهر الطبيعية تشاركت وهذا الفضاء القاتل في سفك أرواح الشخصيات داخل الرواية. "**كان ذلك في صباح ماطر اتسعت معدة الأودية متهيئة لاستقبال سيل جارف، فالغيوم الملبّدة الداكنة شاسعة في فضاء المنطقة، وقد استجابت لجلد البروق المتواصل بالانهمار الغزير**"[٦]. حتى صار فضاء الرواية أشبه بـ"**ممر المستشفى صقيل ولامع، تفوح منه رائحة التيتول النافذة، وكبينة الممرضات تعج بإضبارات المرضى وانكباب الأطبّاء على تفحّصها قبل زيارة الراقدين على أسرّتهم**"[٧].

---

(١) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص١٢٠.

(٢) انظر: محمد منيب البوريمي: **الفضاء الروائي في الغربة: الإطار والدلالة**، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الأول، وجدة، رقم ٥٢، سلسلة بحوث ودراسات، رقم: ١٥. ص٢٢وما بعدها.

(٣) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص١٠٢.

(٤) السابق، ص٦٧.

(٥) السابق، ص١٦٧.

(٦) السابق، ص٢١٤ وما بعدها.

(٧) السابق، ص٤١٥.

ويعدّ الوصف الأداة المثلى التي تُستَخدم للتعريف بالمكان في النصّ السردي، وإنه من غير الممكن، في الحقيقة، الحديث عن المكان دون التطرّق إلى الوصف، لأن الوصف هو الذي يدخلنا إلى تفاصيل المكان بأشيائه وظواهره وجزئيّاته، ويحيطنا علماً بأسراره، جاعلاً منه كياناً نابضاً ليس بمكوّناته فقط بل بدلالاته الناتجة عن خضوعه لأبعاد بنيوية ودلالية ورمزية(١). وللوصف وظائف ينهض بها في النص السردي هي(٢):

- **الوظيفة الزخرفيّة**، وفيها يكون الوصف إيقافاً لزمن السرد، وعنصراً طارئاً عليه، ولا تكون له أهمية على المستوى الدلالي للنص بل يكون لوجوده غاية تزيينية تريح المتلقي من تتابع الأحداث. كقوله: "**اختير شرق ملعب الصبان أن يكون موقفا للسيارات المغادرة إلى اليمن وكذلك للمسافرين إلى الجنوب، كان موقفا متواضعا لا يستطيع المسافر التزوّد منه بأي شيء ذي قيمة، كل ما به مقهى ومكتب تسفير وباعة جائلون بما يحتاج إليه المسافر من مياه ومشروبات تنوّعت بنكهات لم تصل إلى الإتقان**"(٣). ومن مثل قول الراوي: "**تناثرت القرى على الأرض كحبّات نجوم طفت على سطح السماء بتلألؤ متوهّج؛ محاطة بالخط الإسفلتي الناحل، وكأنها في مهمة لخنقه، وريح عابثة تسفّ الأتربة في اتجاهات مختلفة**

(١) انظر: خالد حسين حسين، **شعرية المكان في الرواية الجديدة**، (الخطاب الروائي لادوارد الخراط نموذجاً) كتاب الرياض، عدد(٨٣)، أكتوبر – منشورات مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض،٢٠٠٠م، ص٧٧

(٢) للاطلاع على هذه الوظائف بشكل مفصل راجع: حميد لحمداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ص٧٩. سيزا قاسم، **بناء الرواية**: دراسة مقارنة فى ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة العامة للكتاب، ط١، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص٨٢-٨١ -خالد حسين، **شعرية المكان في الرواية الجديدة**، ص١٣١. حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص١٧٦.

(٣) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص٤٨.

من غير إظهار غضبها المعتاد، وحقول الحنطة اتّسعت رئتها وزهت بامتلاء عذوقها فتراقصت سنابلها، ووقف الحماة لحماية حبيباتها من نهم الطيور"(١). ومنه كذلك قول الراوي: "**نزلوا ضيوفاً على علي الرازحي أحد تجار السلاح ممن تربطهم صلة قوية بعزان. تناولوا وجبة العشاء نعاسًا، وألقوا بأجسادهم كيفما اتفق على فرش وثيرة هيئت لهم داخل غرفة كبيرة من هيأتها أنها معدة لاستقبال الضيوف، فهي في طرف المنزل ملحق بها دورة مياه صحية، ويلاصقها من الخارج ركن مربّع ليس مطبخاً إلا أنه يقوم بالدّور ذاته**"(٢).

- **والوظيفة التفسيرية:** وهي تقضي بأن يكون الوصف في خدمة القصة وعنصراً أساسياً في النص السردي، يضيء ويكشف جوانب لها علاقة بالمكونات السرديّة الأخرى، من مثل ذلك حديث الراوي عن موطن مبخوت، إنه يقول: "**بين جبلي الدّخان والدود استكانت قريته، مانحة ظهرها لليمن، وحاضنة قرى تهامة بما رحبت، ولكي تعصم نفسها من الضياع أمسكت بطرف جبل الدخان منتظرة الوصول لغايتها، أهلها يسيحون في الأرض بلا حساسية تنفج في قلوبهم للكلمات التي يسمعونها من رجال الحدود القادمين من عمق الصحراء، قرى تناثرت على الحدود اليمنية السعودية تحلم باهتزاز أعواد القصب، وجريان الأودية، ورؤية المزامير، والترنّم بأغنيات الحصاد، والتمايل طربا على رنّة وتر في المقيل، قرى تصرف أيامها في المتاكىء وتطير أحلامها في سحب التبغ المنبعث من مجالسهم، هناك على سفح جبل الدخان قطعت أمّه حبله السري**"(٣). ويقول الراوي كذلك: "**على الشريط الحدودي وجد نفسه مرّة في اليمن ومرّة داخل بلاده، يسير منتصباً**

---

(١) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص٥١.

(٢) السابق، ص٢٦٢ وما بعدها.

(٣) السابق، ص٤٠ وما بعدها.

وقدماه لا تعرفان التوقّف إلا حين يصل قرية المعرسة. عندها يفقد البوصلة حيث يتحرك خط فاصل وهميّ يمنح كل فرد انتماءً مستقلّا، يدهش للحظات وسرعان ما يمزج الجغرافيا ويلغي الحدود ككل أبناء تلك القرى القادرين على إذابة الفواصل التي لا تلحقها جملة مفيدة"(١). ومن مثل حديثه عن وادي خلب وعلاقته بتأزم أهالي القرى: "**في وادي خلب وقف حفص مرارا لرؤية جريان السيل الذي يجيء دائماً لإحياء الحقول الميّتة، ويترك لغماً من المياه الآسنة تقطع أفئدة أهالي القرى حين ينشط البعوض في تلقيح الأجساد وإماتتها، وقد تخصّص جوف وادي العير بتزويد كلّ القرى بالحمّى**"(٢).

- **والوظيفة البنائيّة** التي لا يقتصر الوصف فيها على كونه عنصراً تزيينياً في النص بل يتجاوز ذلك إلى ترسيخه بوصفه عنصراً ضرورياً لبناء السّرد لا يمكن الاستغناء عنه بل يكون وجوده شرطاً أساسيّاً لمعرفة المكان والشخصيّات. كحديث جبرانة عن مسكن أمّها ومقارنته بمسكن والدها، الذي طالما كان سبب شجار بينهما، وسيكون السببَ كذلك لاحقاً للخروج من بيت زوجها بحثًا عن مبخوت، فهي تقول: "**ولدت في هذا الحي المقابل لقصر الملك سعود، حيّ تراكمت بيوته كعلب المتاجر سيئة الترتيب، ولم تكتحل عيناي بحقول الذرة والحنطة التي ترد على لسان جدتي أو أبي كلما جرفه الحنين على مرتع صباه...**"(٣). وكلامه على تنقل مبخوت وأثر ذلك في شخصيته: "**في تنقلاته بين الجبال تآخي مع الطيور الجارحة، واكتسب منها صفة الانقضاض، يحدد الفريسة بعين ثاقبة ويترصدها، حائما حولها منتظراً الوقت المناسب كي ينقض**

(١) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص٤٢ وما بعدها.

(٢) السابق، ص٨٥.

(٣) السابق، ص١٤.

عليها"[١]. وتأثير حياة فتون في السنوات الأولى بزواجها من جابر الأعمى فيها وردة فعلها على ذلك لاحقاً، "**فأيام السنة الأولى من زواجي كانت دامية، عشت الأشهر الثلاثة الأولى منها داخل الكيس، يخرجني ويعبث بي كما يحلو له، ويعيدني إلى مكاني**"[٢]. ولهذا كان الاختناق المروري سبباً لخلع كل هذه العتمة عنها، إذ تقول: "**الاختناق المروري يجعلني أتخلى عن غطاء الوجه بحثاً عن رؤية واضحة لا اهتزاز فيها أو تعمية فيها، ...ويا ويل امرأة تسفر عن وجها في هذا البلد**"[٣].

- وأخيراً **الوظيفة الإيهامية**، التي تمارس دور الإيهام بالواقع من خلال وصف الأشياء والتفاصيل بشكل يحيل إلى وجودها في العالم الخارجي. كحديثه عن (قرى تهامة): "**فقرى تهامة كالكواكب المتناثرة في المجرات تومض من ماضيها السحيق نراها فقط لكن لا نسكنها ولا نعرف كم تكابد في لظى وجودها**"[٤].

وبما أن المحكي يقوم على دعامتين أساسيتين: أولاهما: أن يحتوي على قصة ما، حدثت في مكان ما، في ظل زمن محدد (تقدمي أو رجعي)، بتحريك من شخوص مختلفة الأطباع ومتعددة الوظائف. وثانيتهما: أن يعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة. وتسمى هذه الطريقة (السرد)؛ وهي: الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، وبعضها الآخر متعلق بالقصة ذاتها، فالقصة لا تحدد فقط

(١) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص٢١٢.

(٢) السابق، ص١٦٦.

(٣) السابق، ص١٤١.

(٤) السابق، ص١٧٩.

بمضـمونها، ولكن أيضـا بالشـكل أو الطريقة التي يقدم لها المضـمون، وهذا معنى قول كيزر: "إن الرواية لاتكون مميزة فقط بمادتها ولكن أيضا بواسطة هذه الخاصية الأساسية المتمثلة في أن يكون لها شكل ما"(١). فقد كان لزاماً على الباحث الحديث عن بنية السرد وأشكاله.

- **بنية السرد وأشكاله:**

البنية السـردية :"Narratology" إنه المصـطلح الذي اقترحه "تودوروف Todorov" سنة ١٩٥٩ ويعني به (علم السـرد)، وهـو العلم الذي يعنى بدراسة الخطاب السردي أسلوباً وبناءً ودلالةً، ويقوم على دراسة تمظهر عناصر الخطاب واتسـاقها في نظام يكشـف العلاقات التي تربط الأجزاء بعضـها ببعض، والعلاقة بينـها وبـين الكلّ المتجسد في الخطاب السردي، على اعتبار أنّ هذا الخطاب هو الصيغة الوحيدة لنقل السرد، وهو الصورة اللّغوية التي تجسده. ولا بد أن يكون قائماً على نظامٍ علمي واضح يحدد صـلاته وعلاقاتـه بباقي مكونات المنتج الروائي وعناصره(٢).

فالسـرد هو الكيفية التي تروى بها القصـة عن طريق مؤثرات يتعلّق بعضـها بالرّاوي والمرويّ لـه وبعضـها الآخر بمقومات الأحداث المروية ذاتها(٣). ويميّز "توماتشفسكي" بين نمطين من السّرد هما: السرد الموضوعي الذي يسعى لتقديم

---

(١) Wolfgang,(Kayser): Qui raconte le roman ; in poétique du récit, points, Seuil,1977 ;p:66

(٢) T. Todorov*: Les catégories du récit, in l'analyse structurale du récit.* Commication ,8 Seuil. 1966. P: 165

(٣) حميد الحمداني، **بنية النص السّردي من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي،ط٣، بيروت، ٢٠٠٠م، ص٤٥

الأحداث من وجهة نظر راو غير معني بالأحداث، والسرد الذّاتي الذي يقوم على تقديم الأحداث من وجهة نظر الراوي المعني بالأحداث[1].

لم يكن عبده خال متحيزًا لرأي شخصي، بل ترك لكل سارد مساحة من الحرية بحيث يعبّر عن رؤيته الخاصة ليسندها بعفوية بديعة إلى زاوية الموضوع. إنه يعطي للشخوص الحرية والديمقراطية في التعبير عن وجهات نظرها، دون تدخل سافر منه لترجيح موقف على حساب موقف آخر، بل يترك كل شخص يدلي برأيه بكلّ صراحة وشفافية، فيعلن منظوره تجاه الحدث والموقف بكل مصداقية، دون زيف أو مواربة أو تغيير لكلامه، لقد ترك للقارىء الحقّ الكامل في اختيار الرؤية التي يراها مقنعة ووجيهة، دون أن يفرض عليه (الكاتب/المؤلف/السارد) المطلق رؤية معينة، وذلك عبر مجموعة من الآليات كترجيح وجهة نظر شخصية معينة، وتسفيه آراء الشخصيات الأخرى، وذلك عن طريق التقويم الذاتي والانفعالي، وإصدار أحكام القيمة. ولقد تناوب السرد في رواية عبده خال بين ثلاثة أنماط من السرد:

١. السرد الذاتي:

وفيه يتتبع الراوي الحكاية فلا يقدم الكاتب الأحداث إلاّ من وجهة نظر الراوي الذي يقوم بتحليلها وتفسير مواقف الشخصيات ويفرض على القارئ تأويلاته، وتعليقاته بين حين وآخر. فالراوي يتكشّف بقناع يختفي وراء ضمير المتكلم، ويتجسد التعبير عن الذات ومكامن الشعور الفني بصورة واضحة، وتصبح الشخصية هي الساردة لفعل الحكي الخاص بها، والحدث حدثها؛ بحيث اعتمد فيه

(١) تزفتيان تودورف، **نظرية المنهج الشكلي**، نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط١، المغرب، ١٩٨٣م. ص١٨٩، حميد الحمداني: **بنية النص السّردي من منظور النقد الأدبي**، ص٤٦ . ٤٧

الراوي وجهة نظره بتفسير الأحداث بإعطائها تأويلاً معيناً فرضه على المتلقي فرضاً من خلال وضعه عبارات نافذة في الفصاحة وعاكسة لحكمة عميقة في تجارب الحياة؛ فقد فاضت الرواية باللغة الوعظية والخطابية، الأمر الذي يشعر المتلقي بأنها مقحمة على لسان شخصيات الرواية، لتطغى بذلك صورة المبدع على صورة الشخصية. كما في قوله: "**إن المرأة الموطوءة كالثوب المغسول يفقد لمعته**"(١). و"**أن الاهتداء هو المعضلة الأزلية التي تقلقنا، وتمضي حياتنا بحثا عن مرتكز نتوهمه الصراط**"(٢). إنه يقول: "**الماضي لا يمحوه إلا الموتى**"(٣). ويقول: "**الروح لا تشيخ، فالأيام تتلهى على مضغ الجسد لكونه عتبة تعبرها كي تثبت وجودها، أما الروح فهي مختبئة ونائية عن ذاك الدهك**"(٤). ومنه كذلك: "**الحبّ يحيل المحبوب إلى كون مترامي الأطراف**"(٥).

وينطلق السرد الذاتي في رواية لوعة الغاوية من خلال مستويات حكائية تتخذ الضمير **(الأنا)** أو **(نحن)** شكلا لها، كأن يعرّف السارد بشخصه ويصفها ومن ذلك قول فتون:" **أنا** فتون بنت قاسم بنت عثمان بنت عبدالله الناشر، الطفلة التي بزغت من فرجة باب مبخوت يوم أن طُرد وتبعتُ خروجه، وما زلت أتبعه إلى الآن... ولدت في مدينة جدة في أول ليلة من شهر المحرم من عام ١٤٠٠ للهجرة، وهي الليلة التي اجترح فيها جهيمان قدسية الحرم المكيّ، ويبدو أني خرجت إلى الدنيا

(١) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص١٥٢.

(٢) السابق، ص٣٤.

(٣) السابق، ص٣٧.

(٤) السابق، ص٢٦٠.

(٥) السابق، ص١٣٦.

مع انبعاث الخطيئة"[١]. وقولها: "**أنا** التي كنت المشطورة الجزعة على غيابه..."[٢]. وكذلك تقول: "منذ عرفت نفسي **وأنا** متيّمة به..." [٣]. ومنه قول سائق التكسي: "**أنا** أحبّ السواليف..."[٤]. ومبخوت الذي يقول: "**أنا** استأجرتُ منزلاً في أحد المسارحة، وليس لي به حاجة يفديك أنت وعروسك"[٥]. وهذه إحداهنّ تقول لفتون: "**أنا** المرأة التي أعطيتني رقمك وطلبتِ مني الاتصال بك لو احتجت لأي شيء"[٦]. وهناء تقول: "**نحن** نعيش في عالم ذكوري يسيل لعابه على العباءة..."[٧].

أو أن يتخذ السرد الذاتي شكل **ضمير المتكلم** المتصل أو الظاهر، كتاء الفاعل ونا الفاعل وياء المتكلم، كما ورد في قول فتون: "**كنتُ** أسعى للبقاء خالصة مخلصة لمبخوت..."[٨]. وهواش الذي قال: "كما **وعدتُ** سأنجز على ألف رأس أختمها بقاتل **ابني**..."[٩]. وهذه فتون تقول: "قرقعت **أمعائي** واصلت استغاثتها، وليس بالمطبخ شيء يسدّ الرمق". كما تقول: "أتلف **حياتي** بغيابه"[١٠]. و"**أمي وأبي** يدّعي كل منهما أنه من عروق صافية مدت على أرض موحلة فتلوثت"[١١]. إنها نصوص سردية ذاتية يتحكم فيها ضمير المتكلم في نمط السرد وشكله وتعبيريته؛ ذلك "أن المتكلم

---

(١) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص٣٢.

(٢) السابق، ص١٢٨.

(٣) السابق، ص١٦٥.

(٤) السابق، ص٥٠.

(٥) السابق، ص٣٥٦.

(٦) السابق، ص٤٣٤.

(٧) السابق، ص٤٠٥.

(٨) السابق، ص١٥٣.

(٩) السابق، ص٢٣٧.

(١٠) السابق، ص١٣٢.

(١١) السابق، ص١٣٤.

قد يضفي على معطيات الفكر ثوباً موضوعياً عقلياً مطابقاً جهد المستطاع للواقع، ولكنه في أغلب الأحيان يضيف إليها بكثافات متنوعة عناصر عاطفية قد تكشف صورة (الأنا) في صفائها الكامل، وقد تغيّرها ظروف اجتماعية مردها حضور أشخاص آخرين أو استحضار خيال المتكلم لهم"[١].

وقد يأتي السرد ذاتيا **بصيغة الخطاب**، فالسارد من خلال صيغة ضمير المخاطب **(أنت)** وضمير **(كاف الخطاب)** إنما يوجه السرد إلى ذاته، وهي وسيلة تتيح للراوي التعبير عن قدراته الإبداعية؛ إذ يلتفّ الباطن متحدثاً عن نفسه، حتى يضحى هو المدار الأهم الذي يحيل السرد على فعل ذاتي؛ كما في قول مبخوت لفتون: "هيا ادخلي أخبري أمك"[٢]. وفي نهر جابر الأعمى لخالد أحمد قائلا: "**أنت** ليس لك بنات فلا تثبط عزيمتنا... **وأنت** هل لك بنت حتى تخرج بهذه الحمية"[٣]. ونداء فتون على مبخوت الغائب: "أين **أنت** يا مبخوت الآن"[٤]. وحديث والد فتون لجدتها: "**أنت** تستردين دَيْناً قديماً"[٥]. وردّ بركات على مبخوت حين قال له الزواج ستر: "**وأنت** متى تسير عارياً"[٦]. إنها نصوص من منظور النظريّة السرديّة "يمكن أن يقولها راوية كلّي العلم من خارج عالم الرواية، وهو يصدر الأوامر والطلبات فارضاً كما يتمّ فرض القانون، جاعلاً كل شيء يحدث طوعاً لإرادته وقواه الهائلة

(١) عبد السلام المسدي، **في آليات النقد الأدبي**، دار الجنوب للنشر،(د.ط)، تونس، (د.ت)، ص٥٠. انظر: محمد صابر عبيد، وسوسن البياتي، **البنية الروائية في نصوص إلياس فركوح**، تعدد الدلالات وتكامل البنيات، دار وائل للنشر، ط١، عمان، ٢٠٠١م، ص٧٧.

(٢) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص٦٤.

(٣) السابق، ص٢٨.

(٤) السابق، ص٤١٢.

(٥) السابق، ص١٤٧.

(٦) السابق، ص٣١٩.

اللامحدودة التي يتمتع بها"[١]. وكذلك ما ورد في الرواية من حديث أُنس لمبخوت ونصّه: "وما دمتَ **أنت** الروح فلن تستقيم حياتي إلا **بك**، هكذا كان يقيني: **أنك** لن ترحل وتتركني"[٢].

٢. السرد الموضوعي:

السرد الموضوعي الذي يكون فيه السارد عليماً بكلّ شيء، ويكون الكاتب مقابلاً للراوي المحايد الذي لا يتدخل في سيرورة السرد ولا يفسد على القارئ متعة التحليل والتفسير؛ فهو سرد مختلف عن السرد السابق ويقصد به السرد الذي يقع فيه الراوي خارج المكان السردي، وهو راوية كلّي العلم جرى تصوره على غرار إله كلّي القدوة، ما دام يرى كل شيء –مهما كان كبيراً أو صغيراً– ويعرف كل شيء، ولكنه لا يمثل جزءاً من العالم الذي يعمل على إظهاره لنا من المنظور الخارجي المرتفع الذي يحدق به[٣]. ويبرز هذا النوع من السرد في تدخلات الراوي وتعليقاته على المشهد من الخارج، ذلك أن الراوي كان مُطلِعاً على بعض الأفكار، وقد برز هذا من خلال الحيادية التامة لعبده خال في وصف الأشياء والأحداث دون تدخل منه، كما في مشهد السيل في الحارة[٤]، ومشهد ذهاب الأكتع ومبخوت إلى معاقل الحوثيين[٥]، ومشهد سكان القرية في المخيم بعد أحداث الحوثيين[٦]. إنه يقول:

---

(١) ماريو فارجاس للوزا، **رسائل إلى قاص ناشئ**، تر: ملكة أبيض، وزارة الثقافة، سورية، ٢٠٠٦م. ص٤٣.

(٢) عبده محمد خال، لوعة الغاوية، ص٣٧٧.

(٣) انظر: محمد صابر عبيد، وسوسن البياتي، **البنية الروائية في نصوص إلياس فركوح**، ص٥٨.

(٤) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص٧٤.

(٥) السابق، ص٢٧٤.

(٦) السابق، ص٣٤٠.

"**منظر غريب مرّ بنا في تلك الليلة، ظلمة تلتهمها ألسنة النار ويغرق لهبها في دوائر الدخان الكثيفة، فيظلم المكان تارة ويتوهج تارة أخرى. يجلل هذا المنظر انصباب مطر زاد من عنفوانه فانبث له سقف غرفتنا مقللاً من مساحة ركض النار في اتجاهنا**"(١). كما يقول الراوي: "**مع ارتفاع صوت أذان الفجر الأول استعد الليل للإفصاح عن صبحة بتخليه عن صنصنته، وبهوت ظلمته، ونهوض الكلاب من ربوضها في المنحنيات، وحمحمة المشائين صوب المسجد**"(٢). وفتون تقول: "**الجمرات التي أشعلتها جدتي في الكانون طفا عليها رماد كثيفن وربما انطفأت من تقاطر حبات المطر المتسللة من سقف بيتنا، فلم يعد من هادٍ لموقع الكانون إلا التلمس...**"(٣).

وربما يعكف الراوي في هذا النمط السردي على دراسة شخصية ما من شخصيات الرواية ووصف سلوكاتها بالتعليق عليها، فيقدم لنا سرده الموضوعي من خلال ضمير الغائب، فلا يتمّ تعيين الراوي بوصفه شخصية داخل القصة، بل يتمّ الإشارة إلى الشخصيات كافة بصيغة الغائب، وذلك باستخدام الاسم أو الضمير (هو)/ (هي)(٤). والراوي الذي يسرد بضمير الغائب –كما يقول توماشفسكي– يكون مطلعاً على كلّ شيء حتى الأفكار السرية للأبطال(٥). كما يتضح ذلك في النصوص المقتبسة الآتية: كحديث الراوي على لسان فتون عن خالتها: "**تتوهم أن كل الرجال يخبئون تحت معاطفهم أبسطة يقلون بها من يصطفونها لأنفسهم، وخالتي**

---

(١) عبده محمد خال، **لوغة الغاوية**، ص٧٠.

(٢) السابق، ص١١١.

(٣) السابق، ص٦٨.

(٤) جوناثان كلر، **النظرية الأدبية**، تر: رشاد عبدالقادر، وزارة الثقافة، (د.ط)، دمشق، سورية، ٢٠٠١م. ص٢٣. محمد صابر عبيد، وسوسن البياتي، **البنية الروائية في نصوص إلياس فركوح**، ص٨٢ وما بعدها.

(٥) تزفتيان تودورف، **نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس**، ص١٨٩.

لم يكن يشغلها إلا الجلوس في صحن البساط والتحليق مع أحلامها عالياً. كل يوم كان لها عشيق. انسياقها المحموم تنبهت له جدتي التي تحمل لها وداً"[١]. وقول الراوي: "**في متكأ الرازحي المعدّ منذ الأزل أُعيد نفس الحديث بعصبيته واحتجاجاته وآرائه وغناه وسخطه، إعادة أحاديث تتكرر أثناء اجترار أغصان القات التي تنتهي بتكوّر أشداقهم ولا تصل أفواههم إلى منتهى أي قضية يلوكونها**"[٢]. وتعقيب الراوي على زهرا إذ يقول: "**لم تعرف الحاجة زهرا طريقاً إلى إرضائه (الأعمى) تفانت في التودد إليه، وتقرّبت له بالهدايا...**"[٣].

٣. السرد المتحوّل:

وفيه يكون علم الرّاوي بالأحداث مساوياً لعلم الشخصية الحكائية بها، لذلك فإن معرفة الرّاوي بالأحداث المروية هي على قدر معرفة الشخصية الحكائية، والراوي لا يقدّم أي معلومات أو تفسيرات إلاّ بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصّلت إليها. ويستخدم هذا الشكل ضمير المتكلّم أو ضمير الغائب، لكن مع الاحتفاظ دائما بمظهر الرؤية معه، فإذا ما ابتدئ بضمير المتكلّم وتمّ الانتقال بعد ذلك إلى ضمير الغائب فإنّ مجرى السّرد يفيد بأن الشخصية ليست عارفة بما يذكره الرّاوي والرّاوي عليم بما تعرفه الشخصية. وفي هذه الحالة فالرّاوي إمّا أن يكون شاهداً على الأحداث أو مساهماً فيها[٤].

وفي رواية (لوعة الغاوية) تنوّعت الضمائر السردية وفق المنظورات السردية، حيث يشغل ضمير الغائب حيزاً منها، وضمير المتكلم، وضمير المخاطب. فينتقل

---

(١) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص١٣١.

(٢) السابق، ص٢٦٤.

(٣) السابق، ص٧٨.

(٤) سيزا قاسم: **بناء الرواية**، ص١٥٨.

عبده خال من السارد الواحد إلى السارد المتعدد، كما ينتقل من السارد المطلق إلى السارد النسبي والسارد الشاهد، أو يتأرجح الأمر بين سارد حاضر وسارد غائب، أو بين سارد مشارك وسارد محايد. وكلما تعددت وجهات النظر، واختلفت المنظورات السردية، وتعددت الضمائر، وتنوع الرواة والسرّاد، كانت الرواية أقرب إلى الرواية الحوارية ذات السرد المتحوّل منها إلى الرواية التقليدية ذات الصوت الواحد. وتكشف النصوص التالية تسخير عبده خال لهذا النمط من أنماط السرد المتحولة، إذ يقول الراوي على لسان فتون: "**ذات يوم أشرت إلى ياسين بضرورة الزواج وأن لا فائدة من سفك شبابه منتظراً أملاً لن يتحقق. واجهني بصمت مطبق، وتلاه انهيار، نقل على إثره للمستشفى، فتركته يعيش الوهم كما أعيشه أنا**"(١). ومنها كذلك: "**ويبدو أن الغاوية في غوايتها أضاعت معها مبخوت، شققنا دروبها الضيقة المحفوفة بحقول الذرة والقمح، وأنزلت ياسين للسؤال عن مبخوت، وعاد ليخبرني عبر رسائل الجوال أنه راحل مقيم فيها. عزمت على العودة بصحبة ياسين في وقت لاحق مقللة من شأن رجال الهيئة**"(٢). ومنه أيضاً "**تكشفت حقيقة عمله متأخراً، وتبيّن لهم أنه لا يقدر على ذبح فرخة –كما قال محمد يونس– فتطاولت عداوة جابر له وبلغت مداها بالدعوة إلى إخراجه من الحيّ مبكراً... فوجدت دعوته آذانا صاغية. وفي رسالة لأبيه شكا مما يجد**"(٣). وكذلك ما ورد في الرواية من حديث أُنس لمبخوت ونصّه: "**بعد غيابك بأسبوع حمل شيخ بني حسن الجاهة متوسطاً في خطبتي لموسى بن هواش، ووعدهما أبي بالرد بعد المشاورة. كنتُ رافضة تماماً، وتجرأت وأخبرت أبي أنك تريدني زوجة، وأن بيننا موعداً سيصل فيه أبوك لخطبتي، وحين سألني عن ذاك الموعد قلت له بعد شهر، ...لم أكن**

---

(١) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص١٩٦.

(٢) السابق، ص١٣٤.

(٣) السابق، ص٢٣٥.

لأصـــدق أن تغيب الشـــهر كاملاً من غير أن أراك، وبعد مضـــي الوقت، جاءني أبي مستفسراً: انتهت مهلتك؟"[1].

- **بنية الحوار وأنواعه:**

يعدُّ (الحوار) من وسائل السرد، وتكمن أهميته بكونه محوراً تستقطب حوله فكرة القصة ومضمونها العميق، ويمكن أن يكون هدفاً فنياً كبيراً، بكونه معياراً نفسياً دقيقاً، يستطيع أن يضيق نفسيات الشخصيات الفنية بذكاء وحذق[2]. فالحوار تواصل يحمل اللغة دلالة التبليغ، سواء قصد التبليغُ الصدق في القول والزعم، أم لم يقصد ذلك[3]. والحوار في رأي أركيوني: (Orecchioni) كي تتمكن من الحديث بصفة دقيقة عن الحوار لا يتعين فقط افتراض حضور شخصين على الأقل يتبادلان الأدوار، ويشهدان سلوكهما غير الكلامي وجودهما في المحادثة، ولكن يتعين عليهما تحديد أقوالهما بأنفسهما[4].

تعددت في رواية لوعة الغاوية الأطروحات الفكرية؛ على مشـــهد من حرية حوارية قائمة على الأفكار المتعددة، والمواقف الجدلية، واختلاف وجهات النظر، وتباين المنظورات الإيديولوجية، حيث تتعدد الشـــخصـــية الروائية بتعدد "الأهواء والمذاهب والأيديولوجيات والثقافات والحضارات والهواجس"[5]. بمعنى؛ أن ليس ثمة

---

(١) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص٣٧٧ وما بعدها.

(٢) محمد سالم سعد الله، **أطياف النص، دراسات في النقد الإسلامي المعاصر**، عالم الكتب الحديث وجدارا للكتاب العالمي، ط١، الأردن،٢٠٠٧م. ص١٥٦.

(٣) حبيب منسي، **المشهد السردي في القران الكريم**، قراءة في قصة سيدنا يوسف عليه السلام، ديوان المبوعات الجامعية،٢٠١٠. ص١٨٠.

(٤) حسن بلخير، **تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية**،منشورات الإحتلاف،ط٣،الجزائر، ٢٠٠٨.ص٥٨.

(٥) مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، ٧٣

موقف واحد أو فكرة واحدة سيطرت على المحكي الروائي داخل رواية (لوعة الغاوية)، بل اشتملت على مواقف متعددة وأطروحات جدلية متباينة. بحيث وردت الأفكار موزعةً على لسان البطل أو الشخصيات المحورية في الرواية، فعكست تلك الأفكار علاقة البطل بالعالم الذي يعيش فيه، وحددت رؤيته الشخصية تجاه العالم، وموقف البطل من عالمه ومصيره. محققة بذلك مفهوم الرواية البوليفونية من حيث هي جماع الأفكار المتعارضة بقوة، حيث تتصارع وتتناقض جدلياً. ومن حيث هي لا تهتم بالأبطال أو الشخصيات قدر اهتمامها بالأفكار التي تتقابل وتتآلف وتتعارض مع موقف الكاتب أو السارد الرئيس، من حيث إنّ الفكرة تتمتع بحياتها المستقلة داخل وعي البطل: إن الذي يحيا، بصورة خاصة، لا البطل، بل الفكرة، والكاتب الروائي يقدم وصفاً لا لحياة البطل، بل وصفاً لحياة الفكرة فيه.

فاستندت الرواية على مستوى صورة اللغة، إلى مجموعة من الأساليب التي تشكّل البعد التعددي، أو ما يسمى أيضاً بالصياغة الحوارية، بحيث تخلص الراوي من البعد الديكتاتوري الذي يعول على المعرفة الكلية، وقلّلَ من سيطرة السرد الخارجي المرتبط بالراوي كليّ العالم؛ بحيث عبّر التنضيد اللغوي عن التعدد الطبقي، والتنوع الهرمي الاجتماعي، فحدد رؤى الشخصيات إلى العالم، ثم أبرز اختلافها فيما بينها اجتماعياً وطبقياً وإيديولوجياً. من حيث هي مظاهر مختلفة من تقديم لغات مهنية ملتزمة، مع لغات أجيال تشتمل على لهجات اجتماعية وغير اجتماعية، إذ حافظت كل شخصية من هذه الشخصيات على لغتها الاجتماعية وأسلوبها الخاص وتقطع مسافة خاصة بها أثناء الخطاب الروائي لتتكلم بصوتها الذي يشخص لغة اجتماعية ويحيل على فكرة معينة.

أ- الحوار الداخلي:

وهو ما يطلق عليه بـ(المونولوج Monologe)، وفيه يكون الصوتان لشخص واحد، أحدهما صوته الخارجي العام، أي صوته الذي يتوجه به إلى الآخرين، و الآخر صوته الداخلي الخاص، الذي لا يسمعه أحد غيره. وهو أيضاً حوار يدور بين الذات والذات، بحيث يظهر إلى نسيج النصّ من حين إلى آخر، وهذا الصوت الداخلي يظْهِر كل الهواجس والأفكار المقابلة لها يدور في ظاهر الشعور أو التفكير، فيضيف بعداً جديداً يتمثّل في لفت المتلقي صوت آخر مقابل يغويه بما يقول أو يعمق شعوره بالفكرة الظاهرة ويقنعه به(١).

إن هذا الحوار الداخلي، الذي يستغور الشخصية، و يعبّر عن مكنوناتها، إنما استدعى حضوره في النص الروائي والتعامل به جرّاء التلاقي مع نظريات فريد و يونغ (٢)، التي تسعى إلى معالجة تأزمات النفس، من هنا جاءت رواية تيار الوعي؛ محاولة لتقديم داخلية الشخصية على الورق، أي مستوى ما قبل الكلام المصرح به من قبل الشخصية، كنمط من أنماط الحوار الداخلي في الرواية.(٣) وتكشف الاستخدامات اللفظية التعبيرية عن تمثّل (لوعة الغاوية) لهذا النوع من الحوار، حين يعجز البوح عن الكشف عن مكنونات النفس البشرية لمانع اجتماعي أو سياسي أو غير ذلك، ومنه قول الراوي: "**لم أكن قادرة على الاعتراف لأحد بحبي**"(٤). إنه حوار مع

---

(١) انظر: تيسير محمد الزيادات، **توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى**، دار البداية ناشرون وموزعون، ط١، الأردن، ٢٠١٠م. ص١٥٠.

(٢) فاتح عبدالسلام، **الحوار القصصي**، دار الفارس، ط١، عمان، ١٩٩٩، ص١٠٤

(٣) محمود غنايم، **تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة**، دار الهدى ودار الجيل، ط٢، بيروت، ١٩٩٣م، ص١١.

(٤) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص١٣٨.

النفس، هو "حديث بلا صوت، يدور في إطار العالم الداخلي للشخصية، وفيه تكلم الشخصية نفسها بحديث خاص جدا، ويستخدم الكاتب هذا النوع من الحوار الداخلي ليكشف لقارئه ما يدور في داخل الشخصية من مشاعر وأفكار ذاتية، ويوضح ما يدور في الباطن بعد أن أظهر ما يدور في العلن"(١). ومنه قوله: "**لم يكن يعنيني أن يعود أو يغيب، بل كنت معنية تماماً بالبحث عن ذلك الذي سكنني وترك مَرَدَته يصيحون ليلاً في ظلمتي: نريد مبخوت**"(٢).

هو حوار يعمد إلى رسم الشخصية من الداخل لا من الخارج، إنها محاولة من الراوي للتغلغل إلى داخل الشخصية ليكشف عن صورة واقعها الداخلي وإحساساتها ومشاعرها التي تختلج في جنباتها، وتأثير هذه المشاعر والأحاسيس في استدعاء للمنلوج الداخلي(٣). ومنه قول الراوي: "**أيكون هواش الصعدي من فعلها؟ هكذا تبادر إلى ذهن مبخوت مع تلقي خبر مقتل سلمى بالقرب من الشريط الحدودي أفل جبل الدخان**"(٤). ومن ذلك حديث الراوي عن مبخوت: "**جال بخاطره سؤال: ما الذي يمكن أن تقوله مؤنسة لأبيها الآن؟**"(٥).

وتأتي هذه المنولوجات جزءاً مكمِّلاً للأحداث الروائية، كما أنها تأتي في سياق السرد الروائي، بمعنى أن الروائي يعمد إلى قطع السرد ومباشرة الحوار داخلياً كي يفسح المجال لدخول الشخصيات ومساهمتها في فعل الحكي من جهة، ولكي تعبّر

(١) طه وادي، **دراسات في نقد الرواية**. ٤٦. بتصرف

(٢) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص١٥٤.

(٣) محمد صابر عبيد، وسوسن البياتي، **البنية الروائية في نصوص إلياس فركوح**، ص٩٥. زياد محمود أبو لبن، **اللسان المبلوع**، دراسة في روايات نجيب محفوظ،١ج، دار اليازوري العلمية للنشر، ط١، عمان، ٢٠٠٤، ص٨.

(٤) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص٣٢٤.

(٥) السابق، ص٢١١.

عن ذاتيتها من جهة أخرى. ومثل هذا المونولوج المتصل الذي يرد في سياق السرد إنما يشكل بنية كاملة داخل النصّ الروائي، كما يشكل المونولوج الداخلي المتقطع من خلال الحوار المباشر بنية النصّ، ليعيد الصورة إلى ذهن القارئ ويظهر أبعاد روايته، وتكامل الأحداث(١). والأمثلة على ذلك كثيرة في رواية (لوعة الغاوية) نذكر منها على سبيل التمثيل: "**عاد إلى خيمته (مبخوت) التي حلّ بها بعد أن أخلى سكنه المُستأجر تعاطفاً مع عروس خالد محلوي. كان تفكيره منصباً كيف له الوصول إلى قرية المعرسة وحمل طليقته بعيداً عن القذائف المتبادلة.... وحين همّ بالقيام برحلته تلجلجت رغبته في حنايا صدره: سأموت من أجل امرأة لم أحبها قط... قاتل الله النخوة**"(٢). ومنه كذلك هذا المشهد: "**طاف بباله سؤال: – كيف لو أنها امتنعت عن مساعدة مبخوت؟ هذا السؤال تشجرت منه أغصان أسئلة حائرة: هل ما زالت تذكر ما فعله بها في طفولتها؟ – وهل صدقٌ ما تناقلته النساء بأن زواجها بجابر جاء نتيجة لفقد بكارتها على يد مبخوت؟ – وهل ما أشيع عن بحثها عنه هو بحث من أجل الانتقام؟ أسئلة عديدة مشوشة وقفت في بال خليل**"(٣).

وقد تكون الفكرة التي تلوح في في ذاكرة البطل عبارة عن حوار داخلي ومن خلالها يستعيد بعض الأحداث التي مرّت به في الماضي، والفكرة التي تعبّر عنها المحاور إنما هي الفكرة التي يريد المؤلف إيصالها؛ ذلك أن المونولوج لا يفتعل طرق التعبير الذاتي بخلق العالم النفسي للشخصية المتحاورة، بل يأتي بالدرجة الأساس برهنة على أفكار

(١) زياد أبو لبن، **اللسان المبلوع**، دراسة في روايات نجيب محفوظ، ص١٠٨. محمد صابر عبيد، وسوسن البياتي، **البنية الروائية في نصوص إلياس فركوح**، ص٩٨.

(٢) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص٣٦٤ وما بعدها.

(٣) السابق، ص٤٢٤.

المؤلف[١]. ومن ذلك مشهد بحث فتون عن مبخوت الذي ورد في الرواية: "**ضحكت عندما طرأ ببالي أن اقتران لوعتي به مصدره أيضاً جاذبية الحنين للجذر الأول، رغم أني لم أعرف قرية أبي بتاتاً، ولم أزر الجنوب في يوم ما، أعرف أن لي عمّة هناك، جاءت ذات مرة لأداء العمرة، فإذا بها تتقبل العزاء في أمها، حتى في زواجي لم يدعُها أبي الى حضور زفافي، وكان دفني في لحد جابر مهمة مقدّسة واجب أداؤها بسرية مماثلة وعليهم إنجازها قبل أن يفوح نتن سيرتي داخل أسرتي أو خارجها**"[٢]. ومنه كذلك قول فتون: "**في طفولتي كنت أرى جبران هذرة نزقة، أما الآن فقد سكنها الهدوء والخشية، لم أرها زائغة البصر –كما كنت أراها دائما–، شيء ما يلمع فيها أو يشع منها: فهل هو الحبّ أم الإيمان؟**"[٣].

ب– الحوار الخارجي:

وهو ما يطلق عليه بـ(الديالوج (Dialogue))، وهو: صوتان لشخصتين مختلفتين، يشتركان معاً في مشهد واحد، تتبين من خلال حديثهما أبعاد الموقف ويأتي في الغالب ليحقق أهدافاً كثيرة يسعى إليها الكاتب، ولا يكاد يخلو نصّ روائي من حوار مباشر؛ فالحوار يسهم في إزالة الرتابة عن النصّ بعد صفحات متوالية من السرد والأخبار، وفي المقابل يحقق الإبانة والإفصاح عن خبايا قد تكون جوهرية في الشخصيات، يحتاج القارئ إلى إدراكها وملامستها من خلال الحوار أكثر من حاجته إلى قراءتها محكية بصوت راوٍ آخر.[٤] ومن ذلك حوار فتون مع جدتها[٥]:

---

(١) إبراهيم فتحي، **العالم الروائي عند نجيب محفوظ**، ج١، الهيئة المصـــرية للكتاب، ١٩٨٨م. ص٢٦. محمد صابر عبيد، وسوسن البياتي، **البنية الروائية في نصوص إلياس فركوح**، ص١٠٠.

(٢) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ١٦١ وما بعدها.

(٣) السابق، ص١٦٠.

(٤) انظر: نجم عبدالله كاظم، **مشكلة الحوار في اللغة العربية**، عالم الكتب الحديث، ط١، إربد، الأردن، ٢٠٠٧م، ص١١. موسى مبروك، **البناء السردي في رواية البتر لإبراهيم الكوني**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي، محمد عبد الهادي، جامعة _ محمد خيضر، بسكرة، ٢٠٠٩م. ص١٥٩.

(٥) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص١٨ وما بعدها.

- نزلت أشتكي من آلام جرت في آخر فقرات ظهري بسبب انحناء جذعي وأنا أثبّت عدّة أوانٍ في مواقع مختلفة من السطح. قابل توجعي استخفاف جدتي:

- أي أوان تثبت وهذه الريح تقلب كل ما هو أمامها؟

استرخيت بجوارها، فأبدت امتعاضاً من تقاعسي واسترخائي المتألم، جاذبة جديلتي ومعنفة رقدتي:

- ما بك غاضبة يا جدتي ؟

- قلة حيلتك في تدبر الأمور ونسيانك لأوامري دوماً...

- أيّ أوامر يا جدة ؟

- ألم أقل لك اجلبي الفحم كي لا يبتل؟

حسنا، سأنهض حالاً وأجلبه لك لكن هذا لا يغضب، فما الذي أغضبك؟ أخبريني.

وكأنها كانت تنتظر هذا السؤال بفارغ الصبر فلم تماطل في إجابتها كالعادة:

- أمك.

وصمتتْ للحظات، فحفزتها على مواصلة حديثها:

- ما بها أمي ؟

- أمك لا تحبّني، وهي دائماً....

هزيم الرعد المتعالي وانهمار المطر فجاجاً أسكتا حوارنا، وأبقيانا في حالة تسبيح وذكر ودعاء.

ويستعمل الروائيون هذا النوع من الحوار؛ لأنه يسمح بالكشف عن كثير من الأمور المتعلقة بالشخصيات الروائية، ولا سيما الكشف عن الملامح الفكرية للشخصية من خلال تحديد علاقة زمنية ظاهرة في المشهد من خلال الشخصيات في إطار الفعل والحركة والنطق، فتتوقف اللقطة عند فعل الشخصية وحوارها، وتقدم الشخصية نفسها للموضوع معبرة بصدق عن أفكارها، ومشاعرها ومواقفها من غير تدخل من السارد، الذي استعمل هذا النوع من الحوار، وقد استغله بكافة مستوياته

لتقديم شخصياته وتطوير مواقفها[1]. ومن ذلك هذا المشهد بين صفوف المقاتلين في اليمن، وقد كانت [2]: **أحاديثهم تنزُّ بقطرات من نوايا النظام في إبقاء الحركة الحوثية مشتعلة، حيث يدفع بها في موافضاته الخارجية والداخلية... إثارة هذا الموضوع شكلت غبارا من الكلمات والآراء المتداخلة التي يقولها كلّ فرد من غير حرص في أن يسمعه أحد، وكأن مهمة كل منهم إلقاء فمه من كلمات.**

– لنكسب تأرجح صالح، ولكي نمحص دهاءه علينا اختراق نواياه قبل أن تنفذ على أرض الواقع...

– بيده ورقتان خارجيتان يجيد اللعب بهما: نحن والوهابيون.

أما في الداخل فيلعب بالفقر، يعطي ويمنع...

– هو يخشى من اللواء علي محسن الأحمر ويخطط لإضعافه ولن يعدم الوسيلة...

اعتلى هذا التقرير سؤال ملح:

– هل حقا لنا علاقة بالصفوية؟

مات السؤال قبل أن يتبرّع أحد بالإجابة عنه؛ لأن أحد الجالسين أراد تنظيم الأحاديث كي يسمع الجميع ما يقال، فأخرس أيّ متحدث، وأنصتوا جميعاً إلى رجل بدت عليه سمات الصالحين والعارفين والمقدّم في مجلسهم عندما سُئل:

– هل يجوز التسليم لمن ليس من أهل البيت يا مولانا؟

كان متكئاً، فعدل من جلسته بحيث يصبح وجهه مقابلاً لأكبر عدد ممكن، ومن لم تطله عينه يلتفت إليه بجسمه كله أثناء الحديث، غرس غصن قات في فمه، وتحدث من غير تلجلج:

---

(١) انظر: نجم عبدالله كاظم: **مشـــكلة الحوار في اللغة العربية**، ص١١. مبروك: **البناء الســـردي في رواية البتر لإبراهيم الكوني**، ص١٥٩.

(٢) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص٢٦٥ وما بعدها.

– الأساس أن الدعوة تتجدد، والحاجة تنسد بقيام المفضول مع وجود الفاضل والأفضل.

فرد عليه رجل أربعيني خافضاً صوته إلى درجة أن أعاد مقولته مرتين:

– ولكن هذا تحرّر عن المذهب الأصلي يا مولانا.

– لا بل في لبّ مذهبنا... أما إمامنا فهو قادم قادم.

– أولا ترى أن سيدي عبد الملك بدر الدين هو ذاك، فمع انقضاء المئة عام لم يظهر إمامٌ، وأظنه المجدد...

كنا نظن أن حسين هو المجدد إلا أن وفاته أشارت إشارة واضحة إلى أخيه.

كرر أحدهم جملته المبتورة مراراً في تداخل المعقبين:

– لن يلتف حوله كلّ محبي آل البيت لأنه حسينيّ...

– نعم ليس حسينيّاً، ونحن لا نفرق بين الشقّين، فالإمام يأتي من أيّ الشقين كان، ونؤمن بخروج إمامين في موقعن مختلفين وفي زمن واحد، فكلما نصر للإسلام، فلا يخذلكم أحد بالنظرة القاصرة للشقّين عليهما أفضل الصلاة والتسليم.

– وهل هناك أحدٌ غير سيدي عبد الملك بدر الدين؟

– هو الظاهر الآن، ونسلهم عليهم السلام كريم لا ينقطع.

– وهل تجب مساندته يا مولانا ؟

– نعم، بالروح والمال...

إنه نمط من أنماط التواصل به، يتبادل ويتعاقب الأشخاص مواقعهم على نظام الإرسال والتلقي ويكون شرطاً قابلا للنطق، فيجب أن تكون كل جملة حوارية تطوراً جديداً للحدث أو الشخصية، إذ جودة الحوار وقدرته يكمن في بناء الشخصية وإدارة

الحدث[١]، ومن ذلك حوار الحاج علي ووالدة فتون[٢]: **أمر الحاج علي بن حسن والدي الصبي بالانصراف، وحين همّت أمّه عوش بمجادلته، رفع يده في وجهها:**

- **غيبي يومين ثم أقبلي.**
- **وأترك ابني في هذا العراء؟**
- **ربما مات أو تخاطفته الحدآت والغربان...**
- **يا غارة الله يا حاج علي!**

وتحتم عقلية الشخصيات ومستوى وعيها وإدراكها صيغة لغوية تتوافق والمستوى الاجتماعي للمتحاورين فيهي تقترب في بعض مواطنها من اللهجة المحكية، وإن لم يكن كذلك فألفاظهم وأساليبهم الحوارية تكشف عن المستوى الاجتماعي لشخصية المتحاورين على أقل تقدير؛ كي يعكس هذا النوع من الحوار صدقاً روائياً ما دامت الشخصيات التي ظهرت في الحوار هي شخصيات واقعية، فهذا حوار دار بين فتون وصديقتها سمية وقد ورد فيه[٣]:

- **دفعت سمية فلالي البابَ الخارجي لمنزلنا فيما كانت خالتي تظفر جديلتي. ألقت التحية من طرف لسانها، ووجهها مكسوّ بتذمر عكّر تضاريسَ ملامحها:**
  - **أريد أن أتحدث معك . تعالي للداخل.**
  - **تحدثي، ففتون لأتفهم.**
  - **فعلت كل شئ، فماذا أصنع بعد ذلك؟**
  - **هل تحبينه؟**

---

(١) انظر: نجم عبدالله كاظم: **مشكلة الحوار في اللغة العربية**، ص١١.

(٢) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص٤٥.

(٣) السابق، ص١٣٦ وما بعدها.

– يا هبلا، لو عرف ببكائك فلن تصلي إليه... اسحبيه إليك واتركيه.

– وهل يعرف ما أجد ؟ ثم كيف أسحبه وهو لا يعيرني اهتماماً؟

ـ إذا أردت إشعار رجل يحبك فلاحقيه بنظرك، وإذا كان مترفعاً فاصدميه باعترافك. وعندما اتسعت حدقه سمية أردفت خالتي: نعم، اعترفي له. على أية حال، الرجال يحبون العُري في كلّ شئ.

ولا نعدم في كثير من الحوارات الواردة في الرواية تصادماً وصراعاً بين الشخصيات، من باب أننا نادراً ما نجد شخصيات تتحاور بهدوء، ومن ذلك حوار بركات مع مبخوت[1]: **تضاحك مبخوت وهو مشغول بفتح تولة دهن العود، وتمرير زيتها على صدر بركات وجوانب عنقه، منهياً تدليكه بضحكة قصيرة:**

– أما زلت راغباً بالزواج يا عم بركات؟

– العازب كالعاري يا ولدي، والنساء لباس، وسلمى ليست كألبسة هذه القرية الحائلة...

وخطف منه تولة دهن العود ومسّ فوهتها ممرراً دهنها على ذقنه، ومخلخلاً شعيراته الكثيفة:

– وأنت إلى متى تسير عارياً؟

غمغم مبخوت مبدياً أسفاً على تتابع الأيام قبل وصوله إلى مبتغاه،فنهره بركات:

– البعيد له حياة أخرى يمتلئ بأناس آخرين، فلا تظن أن الكأس تظل محتفظة بمائها القديم.

وقفت سلمى على مدخل باب الفناء الكبير وبيدها حبل تجر بقرة درت أثداؤها، متظللة بيدها التي وضعتها على حاجبيها اتقاء من أشعة شمس حارقة:

– يا عم مبخوت، علي بن إبراهيم يستجير بك من سلك كهربائي تدلى عليه من بيتك،

---

(١) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص٣١٩.

و يخاف أن يحرق منزله أو يصعق أحد أبنائه.

تضاحك بركات هامزاً مبخوت:

- هي تتمحك وتريدني معاودة خطبتها، اسمع صوتها كل ما فيه يقول خذني....

- **بنية الفضاء الزماني:**

أما عن الفضاء الزماني فقد عمدَ عبده خال إلى فضائين زمانيين في روايته، الأول: وهو زمن القصة الذي يتطلب سرد الأحداث تسلسلياً فيه، وقد أخضعه خال للتتابع المنطقي للأحداث. وفيه حدد عبده خال بعضا من تلك الأزمنة كـ"**صباح السبت الذي لم يذهب أحد من أبناء الحي إلى عمله**"(١). و(**طلب أعيان الحارة على لسان أحمد يوسف من مبخوت مغادرة الحي قبل آذان العصر**)(٢). و"**عصر يوم الجمعة الذي يتحول بيت مبخوت فيه إلى مزار لصبية الحي**"(٣). وموعد رحيل مبخوت الذي كان مع "**الأيام الأولى للإجازة الصيفية**"(٤). والثاني وهو زمن السرد الذي حضر من خلال تذكر بعض الرواة أحداثاً ماضية تتعالق بمواضيع قد حدثت، بصرف النظر عن التتبع المنطقي للأحداث. فقد **بكت خالة مبخوت على الأيام الخوالي، وذكريات ختانه**(٥). **وبكى مبخوت على فقد والديه وأخته حفص وحبيبته أُنس** في أغلب مجريات أحداث الرواية. **كما أوجع غيابُ مبخوت فتون طويلاً** وقد تعلقت به قبل أن يرحل.

ويعدُّ الاسترجاع تقنيةً من تقنيات البناء الزمني في الرواية، ومسوغ ذلك هو كون

---

(١) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص٢٥.

(٢) السابق، ص٢٧.

(٣) السابق، ص٨٨.

(٤) السابق، ص٩١.

(٥) السابق، ص٢٠٨.

السرد عامةً "فعالية استرجاع لأحداث سابقة على لحظة الكتابة"[١]. وإن هذه الفعالية غالباً ما تتكـــــــئ على عمل الذاكرة، ولئن كانت فعالية التذكر تتّســـم بطبيعتها بانقطاعات الســـرد فيها بين جزئيات المحكي فإنّها في الوقت نفســـه لا تكفّ عن إنتاج ما يرمم هذه الجزئيات[٢]. لقول الراوي: "**أتذكّر... تنهمر أشـــلاء الحكاية حولي، عبثاً أحاول لملمة الصور التي تكاد أن لا تنتمي لبعضها البعض**"[٣]. إنه النسق الزمني المتقطع، حيث تتقطع فيه الأزمنة في سيرها الهابط من الحاضر إلى الماضي، أو الصاعد من الحاضر إلى المستقبل، فيبدأ الراوي باستعمال الزمن الهابط ثم لا يلبث أن يقطع الزمن الآنف الذكر، ليبدأ قصة جديدة، بسطوة مما نكدسه في ذاكرتنا حين يطلب الخروج. يقول الراوي على لسان فتون: "**هذه الأعماق أو ما يسـمونه الداخل، أو قبر خيالاتنا الخاصّـــة، أو الصـــندوق المغلق على الدوام، ندس فيه رغباتنا، ومع مكوثها الطويل تتخمر وتربو وحين لا نجد لها مخرجا تنتن فنخشـى من فضـيحة انفجار روائحها**"[٤].

ويجنح عبده خال لاستحضار شخصيات الرواية من خلال ملفوظات التذكر والتصوّر والتخيّل التي يستخدمها حين تجتاحه صورة ماضية أثرت في مسيرته؛ وقد استخدم الراوي في لوعة الغاوية هذه التقنيةً من تقنيات البناء الزمني في الرواية في مواطن كثيرة، بالاعتماد على التذكر والرجوع للخلف. فحين "**يتذكر مبخوت مســيرته يكتشف بوضوح أنه دائماً يخرج من كل الأمكنة حاملا عاراً أو خزياً بصورة ما**"[٥]. ومن

(١) جيرار جينيت، **خطاب الحكاية** (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم، عبدالجليـــل الأزدي، عمر حلّي، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، ط٢، الدار البيضاء، ١٩٩٠، ص٧١

(٢) نضال الصالح، **معراج النص**– دراسات في السرد الروائي، منشورات دار البلد، ط١، دمـــشق، ٢٠٠٣م، ص٣٩.

(٣) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص١٩.

(٤) السابق، ص١٥٦.

(٥) السابق، ص٢٣٩.

مثل هذا قوله: "**شعر بثقل رأسه وهروب خيالاته صوب الماضي الذي أتعبه السير في متعرجاته**"(١). وقول فتون: "**كلّ الحي يتذكرون ليلة ويوم زفافي... ولم يمسكوا بهذه الذكرى إلا لتفردها**"(٢). **وأن ارتباطها بجابر بدأ بلعبة الرجم**(٣). وقوله في صورة مبخوت وتعلقه بأخته حفص وهي: "**تزوره في الأحلام كما ودعته قبل أن تتركه بمفرده في هذه الحياة**"(٤).

وبالنظر إلى محركات الاسترجاع في لوعة الغاوية نجدها قد حضرت على النحو الآتي:

١. تشابه الحدث الراهن بحدث سابق: ويبدو هذا المحرك من أهم السبل التي يتّبعها السرد لإثارة استرجاع ما في الحكاية. وقد ينطوي هذا الاسترجاع أحياناً على مفارقات تستحضر إلى جانب التشابه بين الحدثين، فتقول فتون: "**بدأ بحثي عنه بدوراني المحموم في جميع أحياء جدة لعلي أجده، وامتدت خطواتي إلى مكة والمدينة والطائف، قفزت جدتي إلى مخيلتي وهي تلوم أبي لعدم زيارته لأهله والتواصل معهم؛ فالإنسان كالشجر يمكنه أن ينمو في مكان ما لكن جذوره الأولى تجذبه دائماً حتى ولو بالحنين**"(٥). فهو يعتمد النسق الزمني الهابط؛ الذي يعود فيه الراوي إلى ذكرياته في الماضي، فيعود الراوي أو مَن أسندت إليه مهمة السرد إلى الماضي. على نحو من قول الراوي على لسان فتون في واقعة الحاجة المغربية مع والد فتون حين قالت المغربية له: "**ستتعلق حياة ابنتك كما علقتني... لم أكن أتذكر هذه الواقعة لولا تكرار أبي لها كلما تعرضتُ لحدث ما...**

---

(١) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص٣١٠.

(٢) السابق، ص٩٥.

(٣) السابق، ص٩٥.

(٤) السابق، ص٢٤٣.

(٥) السابق، ص١٦١.

تكرار روايـة الحـادثـة جعلني أؤمن بهـا بـل أســـعى كي أحقق نبوءتهـا من غير قصد"(١). وخوف مبخوت من مطاردة هواش الصعدي له، فقد "**شعر مبخوت بأن قدميه علقتا بالشـراك، فسـار متسـكعاً على غير هدى أو يقين مبين في ما ينوي فعله تحديداً، وصـورتا حفصـة وأُنس تعبثان بمخيلته تقابلهما صـورتا موسـى وأبيه هواش الصعدي، وكل منهما شقّ قلبه بخطف واحدة**"(٢).

٢. مثير بصـري أو سـمعي يرتبط بالماضـي بصـورة مباشـرة أو غير مباشـرة أحياناً(٣). ونذكر من ذلك سـماع فتون لأغنية شـادية، فقد كان مبخوت مغرما بسماع الأغاني؛ إذ تقول: "**ومع آخر قطرة من صوتها الدافىء كنت أنهج بنحيب متعالٍ، وما زلت أمارس النحيب كلما سـمعت تلك الأغنية... انتقل إليّ حب سـماع الأغاني من مبخوت**"(٤).

٣. استرجاع محكوم بمنطق التداعي؛ وتُعرف علاقات التداعي لغوياً بأنّها: مجموع الألفاظ والعبارات التي تســـتدعيها كلمة ما في ذهن القارئ. وقد تلجأ الرواية إلى توظيف هذه الطريقة سردياً لتجعل مـن كلمـة أو عبارة مفتاحاً يفضي إلى حدث ما ربما خرق تعاقب السرد باتجاه الماضـي ليصبح اســـترجاعاً زمنياً. كتذكر مبخوت للأيـام الخوالي في حـادثـة الأفعى وقد همّ الأكتع على قتلها بحجر فصـــاح عزان به قائلا: "-**لم تعترضـــنا دعها...- خفت أن تلدغ العم مبخوت... صـعق من كلمة (عم) هل شـاخ لهذا الحدّ حتى أن بغلاً كالأكتع يوقره ويخشى عليه من أفعى الطالما خدش رؤوسها في الجبال... آه من الزمن، خرجت**

---

(١) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ٢٠٧.

(٢) السابق، ص٢٢٧.

(٣) لطيف زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، منشورات دار النهار للنشر، ط١، بيروت، ٢٠٠٢م، ص٧٤.

(٤) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص١٦٥.

آهته أشبه بالهمس، ووقفت أُنس (عشيقته) بتلك الصورة الثابتة التي لم تغادر مخيلته"(١).

٤. السؤال المباشر من الشخصية المحاورة عن اسم معين أو حادثة معينة، وقد استُخدمت هذه الطريقة بصورة واضحة لتحريك بعض الاسترجاعات الرئيسة ذات السعات النصيّة الكبيرة في رواية لوعة الغاوية، كما فعل مبخوت حين قالوا له أحدهم سأل عنك، فقال: "**من الذي قدم من جدة سائلاً عني... نخر هذا السؤال باله مراراً سحب داكنة من الذكريات هطلت مطراً غزيراً جرف أعواد الأيام الماضيات دافعاً إياها إلى جرف النسيان... رجل ضرير اسمه جابر وبصحبته زوجته وابن اخيه... جابر... جابر... ردد اسمه مراراً وسالت ذاكرته بمواقف العداء المتبادلة بينهما**"(٢). وكسؤاله المباشر: "**-لماذا اخترت عزان لرحلتنا؟... كانت إجابته عن سؤاله الذي حاك في صدره منذ أن قرر العودة للبحث عن أُنس هو الخوف**"(٣).

٥. وجود محرك مكاني لتحريك الاسترجاع: كقول الراوي في دخول مبخوت بيتهم القديم بعد غياب طويل: "**ساحت نظراته في أرجاء بيتهم الكبير بحسرة أخرجها عبر نفثات هواء حار، وجرت مخيلته في الماضي كما يفعل دائماً، فالماضي بيته الذي لم يغادره بتاتاً**"(٤).

٦. ظهور شبح الشخصية التي سيتم الحديث استرجاعاً عنها، وهذه الطريقة لإثارة المفارقة الاسترجاعية التي كانت حاضرة في رواية لوعة الغاوية كصورة الحاجة زهرا في ذاكرة جابر الأعمى الذي قيل فيه: "**جابر لا يكره في الحيّ إلا اثنين: مبخوت والحاجة زهرا بائعة الفول السوداني... التقاؤه بأي منهما يزيد توتره**

---

(١) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص٢٦١ وما بعدها.

(٢) السابق، ص٣٠٧.

(٣) السابق، ص٢٥٦.

(٤) السابق، ص٢٤٩.

ويقربه من حالة الهياج التي عرف بها... ما زال يذكر لها هديتها التي أودعته جسده في بداية حلولها بالحيّ، حين نقلت له عدوى فطريات طفحت على هيئة بثور حول جفنيه... وهو دائما ما يرجع سبب عماه يعود إلى هذا المرض"(١). وشبح مبخوت الذي يطارد فتون في كل مشاهد حياتها، إنها تقول في علاقتها بياسين: "**لو لم يعبث مبخوت بداخلي منذ الطفولة ربما أحببتُ ياسين**"(٢). وشبح جبرانة الذي طرأ على بال فتون حال فقد مبخوت "**فهي من كانت تستقدم الغرباء ويفاتحهم عن ديارهم وأحوالهم**"(٣).

لقد شكّلت المحركات السابقة، المحرضات النصية الأكثر وروداً في لوعة الغاوية لإثارة الاسترجاع، وقد عملتْ في الوقت نفسه على جعل الاسترجاع ملتحماً بمستوى القصّ الأول بصورة تضمن للقارئ الانتقال بين مستويات الزمن من ماضٍ وحاضر في حركة طبيعية غير مفتعلة.

(١) عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، ص٧٧.

(٢) السابق، ص١٤٧.

(٣) السابق، ص١٥٩.

- **الخاتمة:**

وعليه، يتبين لنا –مما ســـبق– بأن رواية لوعة الغاوية هي رواية متعددة الأصـــوات من حيث إنها رواية منفتحة قائمة على التناص الحواري، وتعدد الخطابات، وتفاعل الأجناس الأدبية والفنية، وتلاقح اللغات واللهجات؛ إذ إنها جمعت جميع الأصـــوات الاجتماعية، لتعبّر بكل حرية وديمقراطية عن وجهات نظرها الأيدولوجية، مع حضور المؤلف الذي يتنازل بشكل من الأشكال عن سلطته لراوي الرواية، أويتنازل للسـرّاد المتعددين، أو يتنازل للشـخوص لتعبّر عن عوالمها الداخلية ومواقفها تجاه الموضوع.

إنها رواية تمثّل تمثيلاً صـــريحاً للرواية البوليفونية بما تملكه من تعدديّة اللغات والشـــخصـــيات والأســـاليب والأطروحات والمواقف الإيديولوجية، وتعدديّة الضمائر والرواة والسراد ووجهات النظر، وتعدديّة الأفضية المكانيّة والزمانيّة. علاوة على وجود تفاعل تناصي وحواري داخل النصّ مع مجموعة من النصوص المعلنة والمضـمرة. بحيث تقوم العلاقات الحوارية في البناء الاجتماعي لرواية لوعة الغاوية في مسـتوياتها المدروسـة على تنوع الأسـاليب الكلامية والضـمائر السـردية وتنوع الأبعاد الآيديولوجية.

لقد تعددت الشـــخصـــية الروائية في لوعة الغاوية بتعدد الأهواء والمذاهب والأيديولوجيات والثقافات والحضـارات والهواجس. بمعنى؛ أن ليس ثمة موقف واحد أو فكرة واحدة سيطرت على المحكي الروائي داخل الرواية، بل اشتملت على مواقف متعددة وأطروحات جدلية متباينة، بحيث وردت الأفكار موزعةً على لسان البطل أو الشـخصـيات المحورية في الرواية، فعكسـت تلك الأفكار علاقة البطل بالعالم الذي يعيش فيه، وحددت رؤيته الشـــخصـــية تجاه العالم، وموقف البطل من عالمه ومصـــيره. محققة بذلك مفهوم الرواية البوليفونية من حيث هي جماع الأفكار

المتعارضــة بقوة، حيث تتصــارع وتتناقض جدلياً. ومن حيث هي لا تهتم بالأبطال أو الشـــخصـــيات قدر اهتمامها بالأفكار التي تتقابل وتتآلف وتتعارض مع موقف الكاتب أو السارد الرئيس.

- **المصادر والمراجع:**

- إبراهيم فتحي، **العالم الروائي عند نجيب محفوظ**، ج١، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٨م.
- تزفيتان تودوروف، **منطق گفتگويى ميخائيل باختين**، ترجمة داريوش كريمى، ط١، طهران: نشر مركز، ١٣٧٧.
- تزفتيان تودورف، **نظرية المنهج الشكلي**، نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط١، المغرب، ١٩٨٣م.
- تيسير محمد الزيادات، **توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى**، دار البداية ناشرون وموزعون، ط١، الأردن، ٢٠١٠م.
- جميل حمداوي، **الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات**، مقالات إلكترونية. تاريخ الإضافة٢٠١٢/٣/٨م – ١٤٣٣/٤/١٤هـ، رابط الموضوع:

http://www.alukah.net/publications_competitions/0/39038/#ixzz4lufXcy00

- جوناثان كلر، **النظرية الأدبية**، تر: رشاد عبدالقادر، وزارة الثقافة،(د.ط)، دمشق، سورية، ٢٠٠١م.
- جيرار جينيت، **خطاب الحكاية** (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلّي، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، ط٢، الدار البيضاء، ١٩٩٠م.
- حبيب منسي، **المشهد السردي في القران الكريم**، قراءة في قصة سيدنا يوسف عليه السلام، ديوان المبوعات الجامعية، ٢٠١٠م.

- حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي الفضاء**، الزمن، الشخصية، ١ج، منشورات المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت, الدار البيضاء،١٩٩٠م.
- حسن بلخير، **تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية**،منشورات الإحتلاف، ط٣، الجزائر، ٢٠٠٨م.
- حسن نجمي، **شعرية الفضاء السردي**، المتخيل والهوية في الرواية العربية، منشورات المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت– الدار البيضاء، ١٩٧٧م.
- حميد لحمداني، **بنية النص السّردي من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي،ط٣، بيروت، ٢٠٠٠م.
- خالد حسين حسين، **شعرية المكان في الرواية الجديدة**، (الخطاب الروائي لادوارد الخراط نموذجاً) كتاب الرياض، عدد (٨٣)، أكتوبر – منشورات مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض, ٢٠٠٠م.
- زياد محمود أبو لبن، **اللسان المبلوع**، دراسة في روايات نجيب محفوظ،١ج، دار اليازوري العلمية للنشر، ط١، عمان، ٢٠٠٤م.
- سعيد يقطين، **قال الراوي**، منشورات المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت– الدار البيضاء ١٩٩٧م.
- سمر روحي الفيصل، **ملامح في الرواية السورية**، منشورات إتحاد الكتاب العرب، (د.ط) دمشق، ١٩٧٩م.
- سيزا قاسم، **بناء الرواية:** دراسة مقارنة فى ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة العامة للكتاب، ط١، القاهرة، ٢٠٠٤م.
- الصادق قسومة، **طرائق تحليل القصة**، دار الجنوب، ط١، تونس، ١٩٩٤م.

- طه وادي، **دراسات في نقد الرواية**، دار المعارف، ط٣، القاهرة، ١٩٩٤م.
- عبد السلام المسدي، **في آليات النقد الأدبي**، دار الجنوب للنشر،(د.ط)، تونس، (د.ت).
- عبد الملك مرتاض، **في نظرية الرواية**، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة عدد (٢٤٠) منشورات المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨م.
- عبده محمد خال، **لوعة الغاوية**، دار الساقي، ط٣، بيروت، ٢٠١٢م.
- عزيزة مريدن، **القصة والرواية**، دار الفكر، (د.ط)، بيروت، ١٩٨٠م.
- فاتح عبد السلام، **الحوار القصصي**، دار الفارس، ط١، عمان، ١٩٩٩م.
- لطيف زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، منشورات دار النهار للنشر، ط١، بيروت، ٢٠٠٢م.
- ماريو فارجاس للوزا، **رسائل إلى قاص ناشئ**، ترجمة: ملكة أبيض، وزارة الثقافة، سورية، ٢٠٠٦م.
- محمد سالم سعد الله، **أطياف النص، دراسات في النقد الإسلامي المعاصر**، عالم الكتب الحديث و جدارا للكتاب العالمي، ط ١، الأردن،٢٠٠٧م.
- محمد صابر عبيد، وسوسن البياتي، **البنية الروائية في نصوص إلياس فركوح**، تعدد الدلالات وتكامل البنيات، دار وائل للنشر، ط١، عمان، ٢٠٠١م.
- محمد منيب البوريمي: **الفضاء الروائي في الغربة: الإطار والدلالة**، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الأول، وجدة، رقم ٥٢، سلسلة بحوث ودراسات، رقم: ١٥. ص ٢٢وما بعدها.

- محمد يوسف نجم، **فن القصة**، دار الثقافة، ط٧، بيروت، ١٩٧٩م.
- محمود غنايم، **تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة**، دار الهدى ودار الجيل، ط٢، بيروت، ١٩٩٣م.
- موسى مبروك، **البناء السردي في رواية البتر لإبراهيم الكوني**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي، محمد عبد الهادي، جامعة – محمد خيضر، بسكرة، ٢٠٠٩م.
- ميخائيل باختين، **شعرية دويستفسكي**، تر: الدكتور جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، ط١، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٦م.
- نادية بوشفرة،، **معالم سيمائية في مضمون الخطاب السردي**، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع،(د.ط)، المدينة الجديدة، تيزي وزو، ٢٠١١م.
- نجم عبدالله كاظم، **مشكلة الحوار في اللغة العربية**، عالم الكتب الحديث، ط١، إربد، الأردن، ٢٠٠٧م.
- نضال الصالح، **معراج النص**– دراسات في السرد الروائي، منشورات دار البلد، ط١، دمشق، ٢٠٠٣م.

• Sources and references:

- Ibrahim Fathi, the novelist in Naguib Mahfouz, C1, Egyptian Book Authority, 1988

- Tsvetan Todorov, Logic of Gftgoye Mikhail Bakhtin, Translation of Dariush Karimi, I 1, Tehran: Publication Center, 1377.

- Tzeftian Todorf, Theory of Formal Methodology, Russian Formal Texts: Ibrahim Al-Khatib, The Moroccan Company for United Publishers, I, Morocco, 1983.

- Tayseer Mohammad Al-Ziadat, The Contemporary Arabic Poem for Other Arts Techniques, Dar Al-Thaia Publishers and Distributers, I, Jordan, 2010.

- Jamil Hamdawi, the Bolivian novel or multi-phonetic novel, electronic articles. Date added: 8/3/2012 AD - 14/4/1433, هجري, Thread Link:

: http://www.alukah.net/publications_competitions/0/39038/#ixzz4IufXcy00

- Jonathan Clare, Theoretical Theory, T: Rashad Abdelkader, Ministry of Culture, (D), Damascus, Syria, 2001.

- Gerard Genet, The Tale of the Tale (Research in the Curriculum), by: Mohamed Moatasem, Abdul Jalil al-Azdi, Omar Heli, Publications of the Supreme Council of Culture, II, Casablanca, 1990.

- Habib Mansi, the narrative scene in the Koran, read the story of Sayyidna Yusuf peace be upon him, the Office of the university, 2010.

-Hassan Bahrawi, The Structure of the Novel Shape of Space, Time, Personal, 1c, Publications of the Arab Cultural Center, 1, Beirut, Casablanca, 1990.

- Hassan Belkheir, Analysis of theatrical discourse in the light of the deliberative theory, vol. 1, Algeria, 2008.

- Hassan Najmi, The Poetic Poetry of Narrative, Imaginary and Identity in the Arabic Novel, Publications of the Arab Cultural Center, 1, Beirut, Casablanca, 1977.

- Hamid Lamdani, The Structure of Narrative Text from the Perspective of Literary Criticism, The Arab Cultural Center, Beirut, 2000.
- Khaled Hussain Hussein, The Poetry of the Place in the New Novel, (The Literary Speech of Edward Al-Kharrat, A Model) Riyadh Book, No. 83, October 2000.
- Ziad Mahmoud Abu Laban, The Enigmatic Tongue, A Study in Naguib Mahfouz's Novels, 1 C, Dar Al-Yazuri Scientific Publishing House, 1, Amman, 2004.
- Said Joutine, Al-Rawi, Publications of the Arab Cultural Center, 1, Beirut-Casablanca, 1997.
- Samar Rouhi Al-Faisal, features in the Syrian novel, publications of the Union of Arab Writers, (d) Damascus, 1979.
- Siza Qassem, Building the Novel: A Comparative Study in Naguib Mahfouz's Trilogy, General Authority for the Book, 1, Cairo, 2004.
- Sadiq Qusoma, Methods of analyzing the story, Dar al-Janoub, 1, Tunisia, 1994.
- Taha Wadi, Studies in Criticism of the Novel, Dar al-Maarif, 3, Cairo, 1994.
- Abdul Salam Al-Massadi, in the Mechanisms of Literary Criticism, Dar Al-Janoub for Publishing, (d. T), Tunis, (DT).
- Abdulmalek Mortada, in the theory of the novel, research in narrative techniques, the world of knowledge No. 240 Publications of the Supreme Council for Culture, Arts and Letters, Kuwait, 1998.
- Abdo Mohamed Khali, Lua Ghawia, Dar Al Saki, T3, Beirut, 2012.
- Aziza Mreddin, The Story and the Novel, Dar al-Fikr, (d), Beirut, 1980.
- Fatih Abdel Salam, The Story of Dialogue, Dar Al-Faris, 1, Amman, 1999.
- Latif Zeitouni, Dictionary of Criticism of the Novel, Dar al-Nahar Publishers, 1, Beirut, 2002.

- Mario Vargas Losea, Letters to the Emerging Quorum, Translated by: White Queen, Ministry of Culture, Syria, 2006.

- Muhammad Salem Saadallah, Atyaf al-Nas, Studies in Contemporary Islamic Criticism, The World of Modern Books and a Wall of the World Book, 1, Jordan, 2007.

- Mohammed Saber Obeid, Sawsan al-Bayati, The Structure of Fiction in the Texts of Elias Farkouh, Multiplication of Numerology and Integration of Constructions, Dar Wael Publishing, 1, Amman, 2001.

- Muhammad Muneeb Al-Buraymi: The Novel Space in Exile: Framework and Significance, Publications of the Faculty of Arts and Humanities, Mohammad I University, Jeddah, No. 52, Research and Studies Series, No. 15, p. 22 et seq.

- Mohammed Youssef Najm, The Story Art, Dar al-Thaqafa, I 7, Beirut, 1979.

- Mahmoud Ghanayem, The Consciousness Stream in the Modern Arabic Novel, Dar Al-Huda and Dar Al-Jil, 2, Beirut, 1993.

- Mousa Mabrouk, Sardine construction in the novel of amputation of Ibrahim al-Kony, a note to the introduction of the master's degree in literary criticism, Mohamed Abdel Hadi, University of Mohammed Khedr, Biskra, 2009.

- Mikhail Bakhtin, poetry of Dweistvski, T.: Dr. Jamil Nassif al-Tikriti, Dar Toubkal Publishing, 1, Casablanca, Morocco, 1986.

- Nadia Bouchefra, Semantic Features in the Content of Al-Sattab Al-Sardi, Dar Al-Amal Printing, Publishing and Distribution, (DAT), New City, Tizi Ouzou, 2011.

- Najem Abdullah Kazem, The Problem of Dialogue in Arabic Language, The World of Modern Books, I, Irbid, Jordan, 2007.

- Nidal al-Saleh, Miraj al-Nas - Studies in narrative narratives, Dar al-Balad Publications, I, Damascus, 2003.