دار المنظومة
DAR ALMANDUMAH
الرواد في قواعد المعلومات العربية

العنوان:	السارد في روايات الغيطاني
المصدر:	مجلة الدراسات العربية (كلية دار العلوم - جامعة المنيا) - مصر
المؤلف الرئيسي:	الطواب، سعيد
المجلد/العدد:	ع 6
محكمة:	نعم
التاريخ الميلادي:	2001
الصفحات:	64 - 107
رقم MD:	192935
نوع المحتوى:	بحوث ومقالات
قواعد المعلومات:	AraBase
مواضيع:	التراث الشعبي، الروايات العربية، نقد الرواية العربية، النصوص الروائية، النص السردي، التراث العربي، التراث الاسطوري، السارد، علم السرد، النقد الحداثي
رابط:	http://search.mandumah.com/Record/192935

© 2018 دار المنظومة. جميع الحقوق محفوظة.
هذه المادة متاحة بناء على الإتفاق الموقع مع أصحاب حقوق النشر، علما أن جميع حقوق النشر محفوظة. يمكنك تحميل أو طباعة هذه المادة للاستخدام الشخصي فقط، ويمنع النسخ أو التحويل أو النشر عبر أي وسيلة (مثل مواقع الانترنت أو البريد الالكتروني) دون تصريح خطي من أصحاب حقوق النشر أو دار المنظومة.

السـارد فى روايات الغيطانى.

الدكتور/ سعيد الطواب.

أولاً : مدخل منهجى .

تطـرح الإشكالية النقدية الحداثية للنص الروائى العديد من المعالجـات المنهجية؛ وإذا كانـت التقنـيات السابقة على الشكلية والأسلوبية والبنيوية والسيميولوجية منشـغلة بـإدراك العـالم الخارجى عن النص الروائى، رغبة فى فك المفاتيـح الاجتماعـية والاقتصادية والسياسية،وإخضاعها للمتواصلات والمتشابهات داخل النص،ومضـاهاة الواقـع بتفاصيله؛ بحثاً فى المؤلف وذاته وشخوصه .وربط النص الروائى بالدلالات الواقعية والرمزية والنفسية ؛لدرجة أن ناقدا مثل هنرى جيمس يعـد الـرواية صـورة للحياة، ومن ثم يؤكد بأن الرواية الجيدة، هى التى تتسم بالحـياة،والرواية الردئية هى الرواية التى لاتتسم بالحياة(١) أو تفسير النص الروائى بوصفه وثيقة اجتماعية أو تاريخية أو نفسية (٢).

وبمساءلة النقد الروائى الذى ينطلق من المناهج الأولية [التاريخية ـــ الواقعية ـــ النفسية] نجده لا يتمم هذا المشروع إلا فى مضمار البنية الكلية والجزئية للشخصية ، فالشخصية هي نقطة الانطلاق والارتكاز، وبقدر تطابقها مع الواقع لحما ودما ،تمسـى مقـنعة موفقـة فى العمل الروائى،كائن حى يتحرك له ملامحه،وأوصافه الخارجية والداخلية ،ومن ثم تصير متضخمة إلى حد الوجود الآحادى المتعادل مع الواقـع الـذى يدينه ويكشف عيوبه ومثالبه؛كما فى أعمال [بلزاك ، زولا،نجيب محفوظ](٣).أو لاتطابق الواقع فتغرق فى الخيال والمشاكل الذاتية المأزومة، وتغلب على طبيعتها التشتات النفسية فيكون لها صلة وثيقة بالشخصية الرومانسية المعقدة.

ومـــن هنا تعالت الأصوات النقدية لدراسة الشخصية الواقعية والرومانسية ،والرمـــزية،والوجودية، فعـــلى سبيل المثال عندما يميز الناقد محمد غنيمى هلال الأشخاص فى القصة فيقول:" ونعتقد دائماً أن الكاتب ـــ لكى يمنح أشخاصه حق الحياة ـــ عليه ألا يقتصر على تصوير القوى الغريزية، والوعى الفردى المطلق،وإنما يجوزلـــه ذلـــك التصوير فى ظل الوعى الإنسانى،ومنطق المجتمع والبيئة.إذ لاوجود لوعى فردى معزول عن الضمير الإنسانى العام "(٤)

ويســـوق الـــناقد محمد مندور فى الميزان الجديد، نموذجين لهما بعنوانى" نداء المجهول والأدب الواقعى"،و"دعاء الكروان ومشاكلة الواقع "(٥) ويتعرض فيهما للشخوص والبيئة واللغة الواقعية عند محمود تيمور،وطه حسين.

وكذلـــك يكررهذا النقد الدكتورعبد القادر القط، فى نقده لروايات أزهار الشـــوك، وبعـــد الغـــروب،وإنى راحلة،وأنا الشعب،أو نقده للقصة القصيره أو المســـرح(٦)؛ فـــيقول: " وبهذا الوعى بانحسار الرومانسية وبشائر الواقعية كتبت بحوث هذا الكتاب " (٧).

ثم يؤكـــد فاعلـــية الـــنقد الواقعى تنظيريا فى مقدمه كتابه فيقول: "كانت الرومانســـية الـــتى سادت الإبداع العربى فى الشعر والرواية والقصة حتى منتصف القـــرن قـــد بدأت تنحسر أمام التحولات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية بعد الحرب العالمية الثانية ،وأخذت طلائع الواقعية تتجلى فى أعمال جديدة عند كتاب وشـــعراء كثيرين منهم نجيب محفوظ الذى كان قد تجاوز مرحلة الرواية التاريخية فكتب روايته الاجتماعية الواقعية " بداية ونهاية " وكتب يوسف إدريس مجموعته " أرخص الليالى " وأبدع يحيى حقى كثيرا من قصصه الكثيرة،وكتب، نعمان عاشور" الـــناس اللى تحت " وظهرت حركة الشعر الحر التى كانت انقلابا فى الشعر العربى الحديث " (٨).

وعندما يتعامل مع النص تطبيقيا ينطلق من المظاهر الواقعية فى النص فيقول:" وأول مظاهـــر الواقعـــية فى هذه المجموعة أن الكاتب يلتمس شخصياتها من تلك الطبقات التى تقف وجها لوجه أمام الحياة فى كفاحها اليومى المرير فى سبيل البقاء ..وأما المظهر الثانى للواقعية .... وقد اخترنا هذه المجموعة لأنها إلى جانب واقعيتها المعبرة تمثل اتجاها أحببنا أن نوضحه وننقد منه بعض مانعتقد أن المؤلف كان يجب أن يتجنبه لتجىء واقعيته كاملة محققة للغاية الاجتماعية التى يستهدفها " (٩).

ويضيف الناقدان محمود أمين العالم وعلى الراعى دعوة لفهم الواقع،وممارسة نقديـــة مـــنطلقة من المنهج الواقعي لبنية الرواية، ومرتكزة على الشخوص الواقعية الـــثورية فى الـــنص الروائى، كما فعل الأول مع شخصية عبد الهادى فى الأرض للشرقاوى (١٠) أو الشخوص الواقعية التسجيلية أو الشخصيات الرمزية،كما فعل الثانى فى نقده لروايات زينب، وقنديل أم هاشم، وسلوى فى مهب الريح، وثلاثية نجيب محفوظ،ومليم الأكبر،وعودة الروح،وإبراهيم الكاتب،وسارة،وغيرهم(١١).

ويدخـــل الـــنقد الواقعـــى للشخصية الروائية وبنية النص الروائى فى الرسائل الأكاديمـــية الجامعية،فـــيؤلف الدكتور عبد الحميد إبراهيم،القصة المصرية وصورة المجتمع (١٢)،والدكتور محمد حسن عبد الله:" الواقعية فى الرواية العربية، والريف فى الرواية العربية (١٣)،وكذلك الدكتور حلمى بدير،أثر الواقعية فى الرواية،(١٤)وغيرهم.

ويـــبدو أن تـــرجمة ثلاثة كتب نقدية للنص الروائى أثرت فى الفكر النقدى العـــربى،فى تعاملها مع الشخصية الروائية وبقية العناصر الروائية ؛مثل الحبكة وبنية المكان والزمان،ومن ثم الارتكان إلى الصيغ التى انطلق منها بيرسى لوبوك Percy Lubbock فى كـــتابه The Craft Of Fiction (١٥)عندما تعامل مع تولستوى فى الحرب والسلام، وفلوبيرفى مدام بوفارى، ومن ثم التمييز بين العرض الـــبانورامى وبـــين العـــرض المشـــهدى،والتفريق بين الحوار الدرامى والوصف

التصـــويرى، ومسرحة الصورة، ومسرحة الذهن كلياً فى السفراء لهنرى جيمس، وتعريفه للرواية الدرامية،ثم تركيزه على الراوى،وتحديده لملامحه وأنماطه،" ومن هنا يعـــد المؤلف رائداً فى طرح النظريات النقدية التى تعالج الفن الروائى ،منها نظريته القائلـــة بـــأن الـــرواية تقـــوم على طرح " وجهة نظر" ، ناهيك عن المشهد " البانورمى"،و" ضمير المتكلم"، ونظرية الدراما فى الرواية "(١٦).

أو التى أولاها أ.م.فورستر A.M.Forester فى كتابه Aspects Of The Novel(١٧)عـــناية ومنها تشكلت رؤاه النقدية فى تقسيمه للشخصيات إلى :شخصيات مسطحة Flat ،وشخصيات مستديرة Round ثم حديثة عن الحبكة Plot .

أو تلك التى تجاوزها" إدوين موير" Edwin Muir ، فى " بناء الرواية " (١٨) مـــن الفـــروع والجزئـــيات الـــتى تعرض لها كل من لبوك Lubbock ،وفورستر Forster ،وجون كاروثر John Caruther،فيقول: " فلنترك تلك الفروع ،وقد اعترفنا بقيمتها،لأن الغرض من هذا الكتاب أن نتتبع بناء الرواية بشكل عام أو بالنسبة إلى رواية بعينها أكثر من تتبعنا للتنوعات الهامة التى تولدت مـــنه. وما يزال كثير من هذه الأشكال يدعو إلى الجدل ،وأود أن أظل قدر الطاقة بعيدا عن هذا الجدل ،وربما كانا كتابى لبوك وكاروثر من أحفل الكتب بالمشاكل الجدلية المباشرة أو غير المباشرة " (١٩).

وإثارة الجدل عند موير تتعلق بالمصطلحات التى تتعلق بالرواية فى وقته ،مثل مصـــطلح " الـــنموذج pattern والإيقاع Rhythm والسطح Surface ووجهة النظر Point of View ،وينتهى إلى أن مصطلح الحبكة Plot يقف بمـــنأى مـــن تلـــك المخاطـــر." إنه مصطلح محدد،أدبى ،ثم هو مطبق على نطاق عـــام.ويمكن استخدامه بأوسع معنى مألوف،ثم إنه يعين لكل إنسان ،وليس للناقد فحسب،سلسلة الأحداث فى قصة ما والقاعدة التى تربط بعضها ببعض" (٢٠).

ثم يتبنى موير مشروعه النقدى الذى ينطلق من التفرقة بين العديد من أشكال الـــرواية،" فصل / ١: رواية الحدث ورواية الشخصية،فصل / ٢:الرواية الدرامية ،فصل / ٤: الرواية التسجيلية،فصل / ٥: رواية الحقبة (٢١).

ويختتم موير نقده على أساس أن النقد لابد أن يساعد بكل طاقته على تقويم الـــتجارب الكثيرة الجرئية التى حدثت أخيراً فىالشكل " قد نبعت مما شهدناه من ضعف مستوى التقاليد التى راعتها الرواية فى العشرين سنة الأخيرة أو نحوها .ولو اســـتطعنا أن نثبت أن تلك التقاليد ليست محاكاة للقديم ،بل مجرد شىء عصرى ، فلعل موقفنا منها يكون أكثر فعالية وأقل عنفاً " (٢٢)

لكن معظم النقد العربى اتجه إلى المضمون،وتوصل إلى أن تقنية العمل تتشكل فى الســـيرة الذاتـــية المســـرودة فى شكل روائى أو تلك التى تنطلق من التفسيرات الوثائقـــية الاجتماعية والنفسية والتاريخية الماركسية،على حين يتخذ النقد الروائى طـــريقا آخر مع حلول المدرسة الجديدة والتى بدأت بعد سنة ١٩١٤م،أو مايسمى بالنقد الشكلى.

عـــلى أية حال ننطلق من رؤية أخرى ،تلك الرؤية التى تنطلق من جماليات الـــنص الســـردى بوصفه نصاً أدبيا ،" فالنص الأدبى لايعرف الاستقرار والجمود. ذلـــك أنـــه يخضع لمنطق خاص هو " منطق السؤال والجواب " .النص يجيب على ســـؤال يضعه المخاطب ،وبتعدد المخاطبين والأزمنة تتعدد الأسئلة والأجوبة "(٢٣)،ومن ثم هى تتكىء على تقنيات السارد وذاته وموقعه وصيغته ووظائفه وعلاقته بلغة السرد (٢٤).

ثانياً : النظرية .

إنّ الأطروحة الحداثية التي انطلقت من النص بدأت مع الشكلانية الروسية ، والتي تشكلت من جهود تجمعين أدبيين":١) حلقة موسكو اللسانية (التي تكونت سنة ١٩١٥) ويطلق عليها اسمMLK وكان عنصرها البارز هو ياكوبسون الذى كان إذ ذاك مهتما بالإثنوغرافيا السلافية وفلسفة للغة،٢) حلقة سان بترسبورغ (لينكراد) ويطلق عليها اسم Opoiaz ،والتي كان معظم أعضائها من طلبة الجامعة . على أنه هنالك عنصران مشتركان يجمعان بين أفراد الحلقتين هما:الاهتمام باللسانيات ،الحماسة للشعر الجديد،...ولقد صاغوا عملهم،استرشادا بمبدأين اثنين:ـ المبدأ الأول، ولقد لخصه ياكوبسون قائلاً: " إنّ موضوع علم الأدب ليس هو الأدب وإنما الأدبية Litterarite وبذلك حصروا اهتمامهم فى نطاق الأدب " ـ المبدأ الثانى،ويتعلق بمفهوم الشكل .فقد رفضوا رفضاً باتاً ماكانت تذهب إليه النظرية النقدية التقليدية من أن لكل أثر أدبى ثنائية متقابلة الطرفين :هى الشكل والمضمون.وأكدوا أن الخطاب الأدبى يختلف عن غيره ببروز شكله ". (٢٥)

ومن رواد الشكلانية الروسية،تنيانوف،إيخنابوم،شلوفسكى،بروب ، توماشفسكى ،مكاروفسكى،جاكبسون، ميخائيل باختين ، يورى لوتمان، أوسبينسكى ، تودوروف ،بفل ميدفيدف،فاليتين فولوشينوف، وغيرهم.

يهمنا فى هذا المجال رؤية الشكلانين للنص السردى الروائى،وتأسيس أوليات للتقنية السردية فى نقد الرواية . فعلى سبيل المثال يفرق توماشيفسكى بين الحكاية والخطاب،فيقول: " إننا نطلق اسم " الحبكة"على مجموعة الأحداث المرتبطة فيما بينها،التي تصل إلينا على طول العمل.ويمكن أن تعرض الحبكة بطريقة ذرائعية باتباع النظام الطبيعى،أو بتعبير آخر،النظام الزمنى والسببى للأحداث، بصرف النظر عن الطريقة التي رتبت بها أو أدخلت فى العمل.والحبكة تتعارض مع الفحوى ،فهى

عـــلى الـــرغم من أنها مكونة من الأحداث نفسها،إلا أنها تحترم نظام ظهورها فى العمـــل وتتالية البيانات التى تمثل لنا هذه الأحداث.وفى هذا المنظور تظهر الحبكة عـــلى أنها مجموعة الأسباب التى ينظر إليها فى تواليها الزمنى وفى علاقات السبب بالمســـبب، والفحـــوى هـــى مجموعة هذه المتنوعات (أوالموتيفات) نفسها،لكنها موضـــوعة وفقا للنظام الذى تنسب إليه فى هذا العمل..وباختصار فإن الحبكة هى ماحدث حقا،والفحوى هى الطريقة التى تجعل القارىء يحاط علما بما يحدث (٢).

هـــذا علاوة على العناصر التى تناولتها المدرسة فيما يخص القص (٢٧)منها على سبيل : الحبكة ،الحكاية،التغريب،التحفيز،الحافز المقيد ،الحافز الحر،الأدبية ،العنصر المهـــيمن، الوســـيلة،الوحيد الصوت ، المونولوجى،متعدد الأصوات، الديالوجى، الكرنفال،(٢٨).

وعـــلى ســـبيل المثال أيضاً تناول فلاديمير بروب لبنية النص السردى الممـــثل فى الحكاية الخرافية،وتقسيمها إلى وظائف صغيرة(٢٩)،بالإضافة أيضاً إلى إسهامات المدرسة البنيوية ممثلة فى جريماس،ورولان بارت (٣٠).

إنَّ مصـــطلح السارد،أو الراوى،أو القاص NARRATOR ،(٣١) يعنى عند بال إنَّ القاص هو فاعل فعل السرد،وهو ليس شخصاً بل ضمير مستتر فى ثنايا القصة أو الرواية وتقول مونيكا فلوديرنيك إنَّ معناه يقتصر على تلك اللحظات من الحديـــث المباشـــر الـــذى يدل على وجود متحدث أو على من يخاطب القارىء مباشـــرة(٣٢)، ويضـــع جيرار جنيت تصورا فى خطاب الحكاية عن العلاقة بين الشخصية/البطل/ والسارد ، (٣٣).

" وفى عام ١٩٤٣ كان كلينث بروكس وروبرت بن وارين يعرضان ـــــ تحـــت مصـــطلح البؤرة السردية، المقترح بصفته معادلا لـــ " وجهة النظر" ـــــ تنميطاً رباعى الأطراف يلخصه الجدول الآتى " (٣٤):

	تحـــيل داخـــلى للأحداث	ملاحظـــة خارجـــية للأحداث
سارد شخصية فى القصة	١ــ الشخصـــية الرئيســية تحكـــى قصتها	٢ــ شخصـــية ثانوية تحكـــى قصة الشخصية الرئيسية
ســـارد لـــيس شخصية فى القصة	٤ــ المؤلـــف المحلل أو العلـــيم يحكـــى القصة	٣ــ المؤلـــف ملاحظ يحكى القصة

ويمـــيز ف.ك.شتانتسل،عام١٩٥٥م، بين ثلاثة أنماط من الحالات السردية الروائـــية : " auktoriale Erzahlssituation ، الـــتى هى حالة المؤلف "العلـــيم".؛ *Ich Erzahlsituation* ،التى يكون فيها السارد شخصية من الشخصـــيات.؛ personal Erzahlsituation ،التى هى حكاية تَحكى "بضمير الغائب"وفقا لوجهة نظر إحدى الشخصيات " (٣٥).

ويقـــدم نورمان فريدمان تصنيفاً يتكون من ثمانية أطراف هى:" نمطان من الســـرد"العلـــيم "بـــــ : تدخـــلات مؤلفين" أو دونها؛ونمطان من السرد"بضمير المتكـــلم"،أنـــا ـــــــ الشـــاهد أو أنـــا ـــــ البطل؛ونمطان من السرد" العليم، الانتقائى"،أى ذى وجهة نظر " ،أو جيدة، ؛وأخيراً نمطان من السرد الموضوعى" (٣٦).

ويفـــرق" وايـــن بوث " عام١٩٦١م؛بين المؤلف الضمنى والسارد(٣٧) ، ويضيف برتيل رومبرك عام ١٩٦٢م تقسيما رابعا هو"١ـــــ حكاية ذات مؤلف علـــيم؛ ٢ـــــ حكاية ذات وجهة نظر؛ ٣ـــــ حكاية موضوعية ؛٤ـــــ حكاية بضمير المتكلم (٣٨).

ويتبنى برتيل رومبرك تنميط شتانتسل عام ١٩٦٢م،فأضاف إليه تنميطاً رباعياً هو : الحكاية الموضوعية ذات الأسلوب السلوكى،فمن ثم استتبع هذا التقسيم الرباعى ١) حكاية ذات مؤلف عليم. ٢)حكاية ذات وجهة نظر. ٣) حكاية موضوعية .٤) حكاية بضمير المتكلم.(٣٩)

ويرتضى جيرار بتنميط ثلاثى الأطراف؛أولها،(يسميه النقد الأنكلوسكسونى الحكاية ذات السارد العليم، ويسميه بوبون "رؤية من خلف" ويرمز إليه تودوروف بالصيغة الرياضية : سارد > شخصية (حيث يعلم السارد أكثر من الشخصية ،بل يقول أكثر مما تعلمه أى شخصية من الشخصيات) ؛وفى الثانى:سارد = شخصية(فالسارد لايقول إلا ماتعلمه إحدى الشخصيات) ـــــ وهذه هى الحكاية ذات " وجهة نظر" حسب لوبوك أو ذات "الحقل المقيد " حسب بلن ، والتى يسميها بوبن الـ " رؤية مع " ؛ وفى الطرف الثالث ، سارد < شخصية (فالسارد يقول أقل مما تعلمه الشخصية) ـــــ وهذا هو السرد " الموضوعى " أو " السلوكى " ،والذى يسميه بوبون " رؤية من الخارج" (٤٠).

ويتبنى جيرار جينت مصطلح " تبئير" بدلا من رؤية وحقل ووجهة نظر ؛ ومن ثم ينقسم التبئير إلى: التبئير الصفر،الحكاية غير المبأرة، النمط الثانى: الحكاية ذات التبئير الداخلى، النمط الثالث : الحكاية ذات التبئير الخارجى.مع ملاحظة أن عبارة التبئير لاتنصب دائما على عمل أدبى بأكمله ،بل على قسم سردى محدد ،يمكن أن يكون قصير جداً (٤١)

ويضع جاب لينتفلت فى مقتضيات النص السردى ترسيمة(٤٢) ليفرق بين:

١) المؤلف الواقعى ـــ القارىء الواقعى

٢) المؤلف المجرد ـــ القارىء المجرد.

٣) السارد الخيالى ـــ المسرود له الخيالى.

٤) الممثل (أو الفاعل) ـــ الممثل (أو الفاعل).

العمل الأدبى العالم الروائى المؤلف الواقعى	المؤلف المجرد	السارد	المحكى = خطاب السارد + خطاب الشخصيات القصة = العالم المسرود + العالم المحال عليه	المسرود له	القارىء المجرد	القارىء الحقيقى

ثالثاً : التطبيق .

عندما نقوم بالجانب التطبيقى، يطرح البحث إشكاليتين ؛

أولهما: لماذا السارد من تقنيات علم السرد ؟

والثانى: ولماذا الغيطانى نموذجاً ؟

وللإجابة عن الطرح الأول نقول : بداية من محاولات الشكلانيين والبنيويين فى تحليل الخطاب السردى ،أو المستوى التركيبى،أو المستوى الدلالى،فإنهم يبذلون جهودهم فى إضفاء صيغة المنهج العلمى على دراسة التقنية(٤٣)، " والتقنيات الخاصة بالرواية تتضمن علاقة المؤلف بالسارد ،وعلاقة السارد بالقصة ،والطرق التى بواسطتها يوفران مدخلا إلى عقول الشخصيات وأمور تخص "وجهة النظر" إذا افترضنا أن المؤلف يحاول أن يحقق تمثيلا موضوعياً وواقعيا ــ متحرراً من التعليق المتطفل الذى يحيل الشخصيات إلى دمى عن طريق الحكم عليها حال تقديمها ،ومعقولا بفضل الوسائل التى بها تنفذ إلى العقول والأحداث ــ فإن تحليل وجهة

الـــنظر يغدو وسيلة لكى نفهم كيفية اندماج الشكل والمضمون فى الرواية.ولكن الشـــكل لـــيس كيفـــية ســـرد القصة لاغير.بل إنه يمكن أن يشمل بنية الصورة ،والاستعارة ، والرمز الذى ينبثق من الفعل " (٤٤).

ومـــن هـــنا تتهيأ للباحث منهجية فى التعامل مع النصوص الروائية،فتكون النـــتائج أقـــرب إلى الحـــيادية، فيتخلص من الانطباعية والذاتية المغرقة فى قراءة النص.فمحاولة لم شتات النص فى بنى جزئية تتحقق منها الرؤية الكلية.لكن المهم هـــو هـــل كل نص يختلف فى معطياته السردية عن غيره من النصوص إذا قمت بـــالخطوات المنهجية نفسها!!،أو بمعنى آخر،هل لكل نص خصوصية من التقنيات الســـردية؟؟.هذا مانريده فى تفسير النص الروائى وإعادة ترتيب أوارقه من جديد ونخـــلخل البـــناء من أجل إبراز بنية دلالية جديدة،نبحث عن تقنيات السارد عند الغيطانى . ومن ثم نضع إعادة الإنتاج للنص المقروء،وفق الاطروحة الحداثية لمساءلة الـــنص.نلجه من حيث نريد،فتتكون القراءات العديدة.يتبقى الإجابة عن السؤال الثانى الذى طرحناه سابقا،لماذا الغيطانى؟ الغيطانى أحد رواد" الموجة الجديدة " (٤٥)،أو " الحساسية الجديدة" أو من جيل الستينيات الذى يعنى بعملية التجريب الفـــنى فى الشـــكل والمضمون ، تمتد جذورها إلى التراث الدينى والتاريخى،وتتفرع تشـــكلاتها إلى الشـــكل التوثيقى أو الشكل التقريرى ،" فهو ينوع دوما الشكل التولـــيفى الأســـلوبى لـــرواياته منتقـــياً " نموذجـــا " لـــه، فمرة ينتقى الأخبار التاريخـــية،وأخرى الرســـالة الصـــوفية أو الرســـالة الأخوانية(رسالة فى الصبابة والوجـــد)(سنة١٩٧٨) أو وصف الأرض التاريخى الجغرافى(خطط الغيطانى)(سنة ١٩٨١م).ويـــتقن جمـــال الغيطانى ـــ وهو الأسلوبى المحنك ـــ التوصل إلى جعل رواياته تخلف انطباعا بأنها تجمع فى الوقت نفسه مابين التقليدية والعصرية الحادة"(٤٦).

لكن منطلق دراستى يختلف عن الدراسات السابقة التى تناولت الروائى جمال الغـــيطانى ،يختلف عنها من حيث المنهج،وطريقة التناول ، فالعديد من الدراسات الســـابقة تـــربط بين النص وصاحبه،أو تدور فى التفسيرات الاجتماعية والسياسية للنص،فعـــلى ســـبيل المثال : دراسة الدكتور مراد عبد الرحمن،المعنونة "بالعناصر التراثية فى الرواية العربية فى مصر(٤٧)،تتناول استلهام التراث التاريخى عند الكاتب وتحاول أن تضع الغيطانى فى بؤرة التأثر بابن إياس،واكتفى الباحث ببعض النماذج لهذه النصوص المستقاة من ابن إياس،ليثبت أنها عنصر أساسى فى تشكل مادة القص عـــند الغيطانى،والدراسة الثانية لعبد السلام الككلى بعنوان" الزمن الروائى" (٤٨)اكتفـــت بتقنيات الزمن فقط فى التجليات والزينى بركات،والدراسة المهمة الثالثة لســـعيد يقطين،فأفـــرد للغيطانى ثلاث دراسات(٤٩)،جميعها تدور حول رواية واحـــدة وهـــى الزينى بركات ،ولكن المنهج الذى يتبعه هو المنهج البنيوى،وهناك دراسة رابعة، لبشير القمرى المغربى،بعنوان: شعرية النص الروائى،(٥٠)واقتصرت دراســـته على التجليات فقط،وانطلاقة دراسته من المنهج الأسلوبى والبنيوى .وثمة دراسة أخيرة لوجيه يعقوب(٥١) ،تقترب من دراسة الدكتور مراد عبد الرحمن فى الاهـــتمام بالتراث عند الغيطانى،لكنها تختلف عنها فى أنها انصبت على كل أعماله فى محاولـــة للـــربط بـــين الـــتراث الـــتاريخى والدينى من حيث الرمز والإسقاط السياسى،والمفارقة بين الماضى والحاضر

وتغـــدو الدراسات السردية رائدة فى قراءة وتفسير النصوص الروائية العربية، قد تكون كثيرة فى العالم الغربى،لكن فى العالم العربى،أظنها قليلة،" وفى تقديرى أن هذه المؤشرات النظرية لوسائل وتقنيات تحليل النص السردى لن تسفر عن جدواها الحقيقة فى الأدب العربى إلا عند وضعها على محك التجربة مع النصوص السردية ذاتها،لاختيار كفاءتها فى الكشف عن آلياتها فى إنتاج الدلالة الكلية"(٥٢)،ويبدو أن هـــذه الدعوة،قد تحققت فى أول دراسة عن أساليب السرد فى الرواية عند الدكتور

صلاح فضل،وتبعه البعض فى دراسات أخرى(٥٣)،على سبيل المثال دراسة الدكتور عبد الرحيم الكردى،عن الراوى فى الفن القصصى(٥٤). ودراسة شحات محمد عبد المجيد،عن بلاغة الراوى فى روايات البساطى (٥٥).

من هنا تختلف دراستنا عن الدراسات السابقة فهى تنطلق من تقنيات السرد،وبخاصة دراسة السارد،فى جميع أعمال الكاتب،فتحاول الدراسة أن تحدد علاقة السارد بالمروى عليه،والتنوع فى الضمائر التى يتبعها فى كل رواية،وتحولات ضمائر السرد،وكيفية التنوع فى أنماط السارد من الخارج والداخل،ودرجة التبئير،على أية حال نتساءل لماذا تزداد نسبة السارد المتخفى فى رواية ما عن مثيلاتها،ولماذا تقل نسبة الراوى المتعدد فى أخرى،كيف تم توصيل هذا وما الغرض الذى يريده الراوى فى البروز والتخفى،ومتى يظهر فى العيان ومتى يختفى وراء السرد،هذه تكون خصوصيات قد تتكثف عند الكاتب عن غيره،وقد تتشابه،لكن المهم،هو الربط بين هذه التقنية بالقص،أنا سارد بطل(صوفى) ،أنا سارد محايد(دينى)،شاهد (وثائقى ــ تقريرى)،هذا ما سنكتشفه فى عالم الغيطانى الإبداعى الثرى.

كتب الغيطانى " الزينى بركات ١٩٧٤م، الزويل ١٩٧٥م ، وقائع حارة الزعفرانى ١٩٧٦م،الرفاعى ١٩٧٨م، خطط الغيطانى ١٩٨١م، التجليات ،(٨٣ ــ ٨٥ ــ ٨٧)،رسالة فى الصبابة والوجد ١٩٨٧م،رسالة البصائر فى المصائر ١٩٨٩م،شطح المدينة ١٩٩٠م،هاتف المغيب ١٩٩٢م،من دفتر العشق والغربة ١٩٩٥م،متون الأهرام ١٩٩٦م، سفر البنيان ١٩٩٧م، حكايات المؤسسة ١٩٩٩

وقد صنف الناقد الدكتور عبد الحميد إبراهيم،روايات الغيطانى فى ثلاثة محاور(٥٦): "

الأول: رواية الخبر التاريخى،وتشمل: الزينى بركات، وقائع حارة الزعفرانى ،خطط الغيطانى،رسالة البصائر فى المصائر،وفيه يجمع الأحداث ،ويستند إلى الوثائق

والملفات والخطط،ويكثر من ذكر الشخصيات ،وإيراد الوقائع تحت لوازم تاريخية محـــددة معيـــنة مـــن مـــثل :حدث ..وفيه جرى،وهذه الرباعية[الزينى ــ حارة الزعفـــرانى ــ خطط الغيطانى ــ رسالة البصائر] تتوالى تاريخيا على تعميق لحظة الهزيمة ،التى تمثلت صورتها العسكرية فى نكسة ١٩٦٧م،وتحلل تلك اللحظة فترتد بها إلى جذورها الأولى،أو تقف عند ملامحها الآنية ،أو تشير إلى نتائجها المستقبلية

،الثانى: رواية الأدب الصوفى، وتشمل : التجليات بأسفارها الثلاثة،رسالة فى الصـــبابة والوجد،يقلـــل مـــن الأحـــداث والوقـــائع ويغـــرق فى التوهـــيمات والشطحات،حتى يصل إلى حالة التجلى ، التى تلغى حدود المكان والزمان،فاقتبس مـــن الأدب الصـــوفى؛ شـــكل الـــرحلة من الأرض إلى السماء،وماوراء العقل المنطقى،التيار الصوفى،اللغة،الحب والتصوف.

،الثالـــث: روايـــة أدب الرحلات، وتشمل: الزويل ،شطح المدينة، هاتف المغيب؛وفـــيه يعمـــد إلى خلق الجو المثير،الملىء بالغرائب والمدهشات ، أشبه بجو رحلات السندباد"(٥٧).

لعـــل هذا التصنيف الذى أورده الدكتور عبد الحميد إبراهيم ــ وإن كان يخـــالف انطلاقة منهجى فى هذا البحث ــ يكشف الإطار العام الذى يتحرك فيه السارد فى هذا العالم الذى يحمل طموحين: أولهما،الإيهام بأن القارىء إزاء " واقع مستقل مكتمل"،وثانيهما:الحرص على الخيوط التى تربطه ــ أى الواقع الروائى ــ بواقع اجتماعى عينى محدد " (٥٨).

على أية حال هنا قبل التطبيق لأنماط السارد فى روايات الغيطانى نريد أن ننبه إلى بعض المحاذير:

أولهـــا: ليست المسألة فى المقام الأول تعنى بالرصد والتسجيل لكل نمط من أنماط السارد،فليس هذا هو الهدف من الدراسة ؛وإنما يعنى الباحث ماتفسير ودلالة

كثرة أو قلة هذا النمط أيما يكون،ضمنيا، خارجياً ،داخلياً، مادلالته داخل السياق القصصى؟

ثانيها: الدلالة الكلية فى معمارية النص،وماذا أراد الكاتب بالسارد ، بوصفه وظـيفة تفسيرية أو تقويمية أو تعبيرية أو أيديولوجية أو جمالية أو تغريبية،هل ليبرز واقعا محددا،فيلفت النظر إلى أهميته!!

ثالـثها: الدلالة الجزئية للسارد،أو أن هناك مؤامرات تصاغ وتحاك من وراء ظهره،ومن ثم من خلف القارىء المشارك فى تفسير النص،وما المناطق التى يبرز فيها ويختـفى؟؟،ومتى يكون ضمنيا متخفيا؟؟ومتى يكون حاضرا؟ أظن هذه هى مناطق يجـب البحث فيها بهذه الكيفية؟أما تكون النتائج فقط بمجرد استقراء،فهذه الطريقة مـن الممكن أن تطبق على كل الروائيين ولاتحمل أية نتائج محددة،فالخصوصية هى مانبحـث عـنها فى عالم الغيطانى، وهذه الخصوصية فى الاستقراء العام لأعمال الغيطانى جميعها ،وفى كل عمل على حدة ،هى مرادى.

فى روايـة (الزينى بركات)(٥٩) يبدو الراوى الأجنبى العليم غير المشارك فى الأحـداث،فى بدايـة الـرواية[ص ٨/ طـبعة الهيئة المصرية/١٩٩٣م،الأعمال الكاملة]وهو مؤرخ بندقى "فياسكونتى جانتى ،الرحالة الذى زار القاهرة أكثر من مـرة فى القرن السادس عشر الميلادى أثناء طوافه بالعالم.وتسجل هذه المشاهدات أحوال القاهرة..خلال شهر أغسطس ١٥١٧ميلادية،الموافق ٩٢٢هـ .

وبالنسـبة لموقـع السارد من النص الروائى ؛الرواية كنص مكونة من سبعة سرادقات [من شوال / ٩١٢هـ : ٩٢٣هـ] ،وبعض السرادقات مكونة من بعـض المقتطفات،وفى جميع المقتطفات يظهر السارد،ويبدأ فى الظهور من المقتطف الـذى يسـبق السرادق الأول رجب ٩٢٢هـ / ١٥١٧م،ثم يظهر فى المقتطف (ب)رجـب ٩١٤هـ ،وهو يتبع السرادق الثالث، ثم يظهر بعد السرادق الرابع فى مقـتطفين الأول بعنوان : مقتطف (جـ) ٩٢٠هـ، و الثانى بعنوان " مقتطف

من مذكرات الرحالة الإيطالى فياسكونتى جانتى ١٥١٧ م / ٩٢٢هـ ، ثم يظهر أيضا فى نهاية الرواية فى المقتطف الأخير بعنوان : مقتطف أخير من مذكرات الرحالة البندقى فياسكونتى جانتى ٩٢٣هـ ،بعد السرادق السابع.

يقع السارد على عتبة النص ،قبل انفتاح النص الروائى ،وبعد انغلاقه، ووسطه.والترتيب الزمنى السابق مخادع،فالغيطانى يجعل المقتطف الأول الذى يقع قبل النص إنما فى الحقيقة هى الرحلة قبل الأخيرة ،والمقتطف الأخير هو الرحلة الأخيرة،وبينهما يكون السارد فى المقتطفات (الوسط) تسبقهما الفترة الزمنية، إذن السارد يحكى فى الرحلة قبل الأخيرة (االماضى) ،ولكن يسبقها رحلات قبلها (الحاضر) ،السارد فى النص كله يقع بين قبل الماضى(الحاضر)،ثم فى الماضى،ثم يعود إلى الحاضر.

والترتيب الواقعى (الزمنى) لموقع السارد فى المقتطفات يكون هكذا:

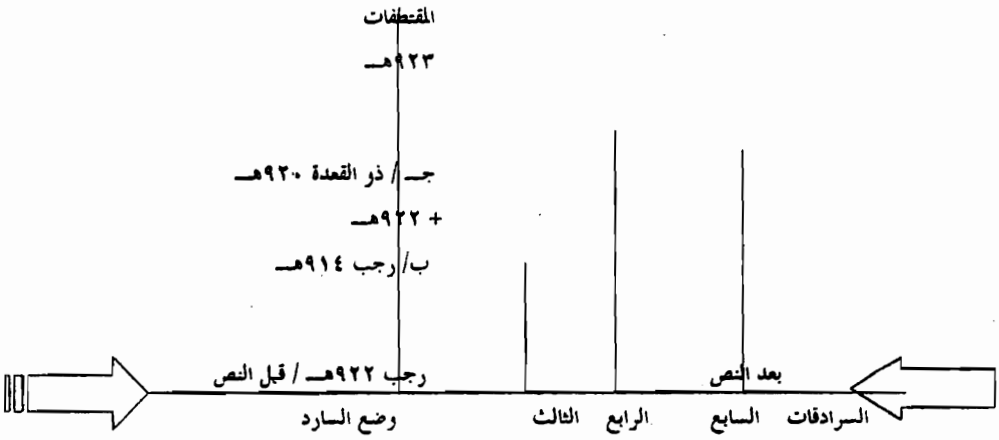
رقم السرادق	عنوانه	رقم المقتطف	الزمن	الرحلة للسارد	رقم الصفحة فى الرواية
الثالث	وأوله ..وقائع حبس على بن أبى الجود	ب	رجب ٩١٤ هـ	الأولى	١٢٨
الرابع	وفيه يدبر الزينى والشهاب زكريا أموراً شتى	جـ ـــــ	ذو القعدة ٩٢٠هـ ٩٢٢ هـ	الثانية الثالثة	١٧٥ ١٩٢
قبل الأول	ـــــــ	ـــــ	رجب ٩٢٢ هـ	قبل الأخيره	٨ التصدير
بعد السابع	سعيد الجهينى آه ،أعطبون وهدموا حصون	الأخير	٩٢٣هـ	الأخيره	٢٤٧

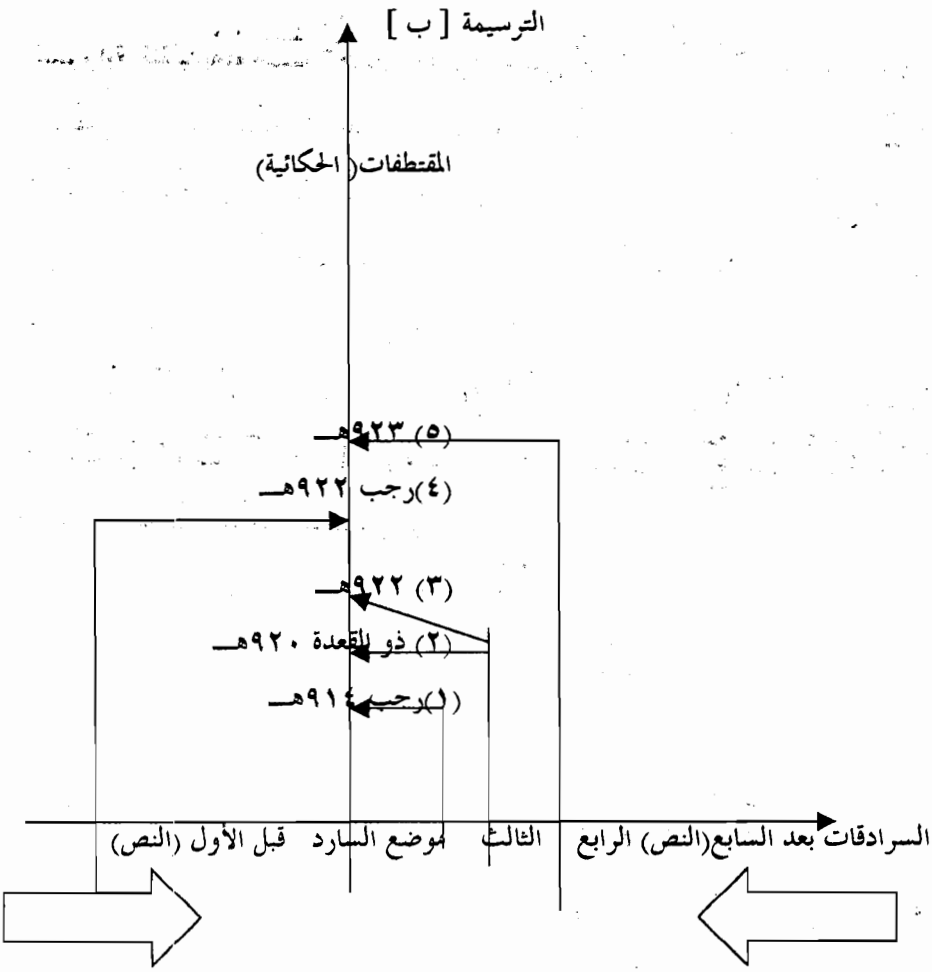
إذن موقع السارد على الرغم من إنه غير مشارك فى الأحداث ،يكون جوهريا ومهماً فى بنية النص كلية،فهو ليس هامشياً ، يمكن الاستغناء عنه كما فى

الـــرواية التقليدية،وهـــنا تكمن الخصوصية التى أضفاها الغيطانى عند وضع هندسة الـــنص أو معماريـــته ،أو عـــند وضـــع الترســـيمة الأولى لهيكل للنص،فموقعه محكم،ويجمـــع بين ما قبل النص وبعده،ووسطه، وهنا تهمنا موقعية السارد ودلالته من الحكى ومن البنية الكلية،فقبل (وبين) وبعد دفتى النص يقع السارد،فهو محيط علما بكل شاردة وواردة فى النص،وملم بكل كبيرة وصغيرة.

ويمكـــن بـــيان الفـــرق بين موقع السارد من الحكى فى بنية الرواية بهاتين الترسمـــتين [أ ـــــــ ب] ، وهاتان الترسميتان تبينان موضع السارد من الحكى الروائى المتداخل زمنياً،و المرتب زمنياً.

الترسيمـــــــــة [أ]





ولكـــن مـــا خصائص هذا السارد فى هذا النص و الذى اكتسب خصوصية بفضل الموقع(الاستراتيجى)،وهل كان من الممكن إبداله بآخر غير أجنبى ؟ ولماذا لم يجعـــل الغـــيطانى مـــن ابن إياس راويا ؟ وابن إياس له صلة وثيقة بالشخصيات الأساسية فى هذا النص علاوة على تفرده بكتابة التاريخ فى هذه الفترة التى اختارها الغيطانى؟

هـــذا الســـارد الإيطـــالى يعـــرف الكثير عن أحداث النص الروائى،فهو عارف،بلغة البلاد،ولهجاتها: " وجه القاهرة غريب عنى ،ليس ما عرفته فى رحلاتى

السابقة،أحاديث الناس تغيرت،أعرف لغة البلاد ولهجاتها، أرى وجه المدينة مريضاً يوشك على البكاء " ص٩.

السارد على الرغم من كونه أجنبيا فإنه يعلم لغة البلاد،" وإذا كانت معرفة الـــرحالة باللغة العربية لن تغير شئياً من وجهة نظره إلا إنها سوف تمكنه من المرور من حكى الأفعال إلى حكى الأقوال ومن وصف الإطار الخارجى إلى وصف بعض مواقف القاهريين كما تدرك عبر أقوالهم وتصريحاتهم كيف يتعامل الراوى الشاهد إذن مـــع الأقوال ،وهو ينقل لنا أحاديث القاهرة بجميع ما يمكن أن يكون فى تلك الأقوال من مداليل اجتماعية وإيديولوجية متنوعة " (٦٠).

ودلالة الاختيار والتفضيل له،فى ظنى كى يكون حيادياً فى الوصف ،وأميناً فى نقـــل الأخـــبار كما هى بدون إيديولوجية،وبدون تفسيرات لطرف على حساب الآخـــر،وفى ظـــنى أيضـــاً دلالـــة كونه رحالة يضمن للغيطانى حرية الحركة فى النص،وترك فضاءات لاتمثل شئياً فى الأحداث التاريخية المختارة،ومن هنا يضمن الكاتـــب القفـــزات الزمنية داخل النص،فيركز على أحداث جسام،ويهمل أخرى لاتهمه.

وهذا الدور للسارد "يمثل عموداً فقرياً فى التراث القصصى عند العرب،كما نـــرى فى المقامات،وألف ليلة وليلة وسائر أنواع القصص التراثى ، الذى يلعب فيه الراوى دورًا يتفوق على دور البطل نفسه " (٦١).

والســـارد له معرفة أيضاً بشخصيات النص الروائى،الزينى،وابن إياس،وهنا يتســـاءل الناقد الدكتور عبد الحميد إبراهيم،ويرجح بالتفضيل لإسناد دور الراوى لابن إياس أفضل من الرحالة البندقية،ويذكر التعليل لذلك بأن ابن إياس أرّخ لهذه المرحلة،والغـــيطانى معجـــب به وينقل عنه،وقد جعله فى قصته القصيرة،عودة ابن إياس،فضـــلا عن ذلك كان ابن إياس صديقا للرحالة البندقى،وقد نقل عنه الأخير فقـــرات كـــثيرة فى المقتطف (جـــ) والتقى به فى المقتطف الأخير،فلم لم يختصر

الطريق ويسند دور الراوى إلى المؤرخ العالم ابن إياس،فلعله يستطيع أن يصل خلال حدقـــتى ابن إياس إلى رؤية تاريخية كاملة،بديلا من هذه الغرائب والمدهشات،التى تـــثير حاســـة رحالـــة أجـــنبى،علاوة على أن ابن إياس التفت إلى تلك اللحظة المأسوية،والتى هى موضـــــــوع الرواية،فرواية الغيطانى هى تنويعات روائية على نص ابن إياس،وكلاهما،أى الرواية والنص،يستقطران الحزن فى مرارة وأسى.(٦٢)

ويضـــيف الدكتور عبد الحميد، أن النص وقع فى الرؤية الجزئية، من إسناد الســـارد للرحالة البندقى،ومن ثم فإن إسناد دور الراوى إلى ابن إياس ، كان يمنح الـــرواية الـــرؤية الكلـــية،" التى يمكن أن يستخلصها الشكل التاريخى من المسيرة الحضـــارية ،وهـــو أولى الأشـــكال بهذه المهمة،لأنه ينطلق من التراث،لا كعملية إحياء،أو كتركيز على فترة محددة أو على حالة جزئية ،بل لكى يبحث فى التراث عن الجوهر الذى يحرك العمل الفنى"(٦٣).

ويبدو أن صيغتى الخطاب اللاتى يتبعهما السارد ،هما الخطاب المباشر وغير المباشـــر،" وهما اللتان تهيمنان أساساً على نقل المؤرخ لما يدور حوله من كلام ولما اســـتمع إليه من خطب وبيانات رسمية وقد يبدو فى الظاهر أن هاتين الصيغتين قد تسيئان بشكل أو بآخر إلى طبيعة وجهة النظر الخارجية إذ أنهما تمزجان بين صوت المؤرخ وصوت الشخصية المتحدثة إذ تـــنتفى الحدود بينهما إلى درجة ما،غير أننا بعـــد التحقيق فى الأمر وجدنا أن المؤرخ لا يستطيع فعليا إلا استعمال الصيغ غير المعروضـــة حـــين يعنى الأمر نقل خطبة بكاملها أو وصف ما يتناقله الناس حول حادثة معقدة نسبياً لا يمكن فعلياً أن يوردها كما جاءت على ألسنة القاهريين،إذ أن ذلك يتطلب ذاكرة مستحيلة" (٦٤).

ولكن تلك الصيغ التناصية التى أوردها السارد فى ثنايا النص ذات دلالات مباشـــرة فى الســـياق الكلى والجزئى للنص،أولها؛التفاعل النصى مع الواقع الحياتى للفـــترة التاريخية المحكية،وثانيها؛الرؤية الموضوعية،فقد يخدع الراوى،ونحن معه،إذ

ينقل نقلا أمينا عن كون الزيني بركات عادلا.ومن هنا تأتى أهمية تعدد الأصوات،ولكن هذه التناصات لاتتيح هذا المستوى المنتج لدلالات مكثفة ومتنوعة،وإنما تكشف جانباً واحداً من توظفيها وهى الصيغ المباشرة الموضوعية.

ويأتى النمط الثانى من تشكيل السارد وهو السارد الضمنى الذى يختلط ويتخفى فى شخوصه بحيث لاتستطيع أن تفصل بينهما،وهم:سعيد الجهيني،الزيني بركات،زكريا بن راضى،على بن أبى الجود، عمرو بن العدوى،الشيخ أبو السعود،ساكن كوم الجارح،" ولذلك يتماهى الراوى مع شخصياته،ويطرح أسئلتها ويكشف أحاسيسها بلغة هى لغتها،لأن فيها كثيراً من إدراكها للعالم ومن تصورها للسعادة،ولكن بضمير الغائب الذى يمكنه من مسك العالم بالطريقة التى يشاء،وأن هذا الضمير ليس مجرد وسيلة أدبية أنه الفعل الإلهى الذى يختلط بموضوعه رغم محدوديته فتتحول هذه المحدودية إلى حرية لامتناهية أو إلى سجن غريب فالراوى هنا يتحرر عبر تجليه ولكنه كذلك يتحول إلى عبيد لشخصياته " (٦٥).

وفى رواية (الزويل)(٦٦) يتشكل السارد العارف عبر الصحراء بين مصر والسودان،ويتجسد السارد الضمنى فى شخصيتين أساسيتين هما:أنا إسماعيل : هو فتحى...صاحبى "(ص ٢٥٤/ الرواية).

ويتحرك السارد الخارجى المشاهد،حول مستويين من الزمن،" مستوى الحاضر على أرض الزويل ،ومستوى الماضى فى مصر.ويراوح المؤلف بفنية شديدة بين المستويين ،ويهدف خلال هذه المراوحة إلى الإيحاء ،فإن الزويل الذى يثيرون الرعب،ويهدفون إلى السيطرة ،ويتعقبون ذنب الجد فى الحفيد،إنما هم موجودون بيننا،ويعيشون فى مدينتا."(٦٧)

ومن ثم يدور السارد حول السياق الخارجى للقص ــ فيتجمد الزمن ــــ ،ولكنه على علم بكل المعلومات الوثائقية للزويليين،فتأتى العناوين لتبين موقع السارد :أين الزويل؟ معلومات عن الزويل،معلومات إضافية عن الزويل،لمحة فى

عقائد الزويل،بعض أنواع الوحوش الموجودة بالمنطقة،عادة زويلية،الليل فى مناطق الـــزويل،لمحة من الحياة الزويلية،مضبوطات الدكتور جعفر البيبانى،تعليقان : تعليق الدكـــتور العنتابـــلى سوس،وتعليق الدكتور فتحى السربجاوى. وهذان الأخيران يحـــاوَل مـــن خلالهما المؤلف أن يجعل للسارد العالم دوراً أكثر فاعلية " فيطرح وجهتين من النظر مختلفتين ـــ فى لغة علمية تقريرية، واعتمادا على وثائق زويلية ـــ ،إحداهما تدافع عن الزويل ،والآخرى تهاجم نوايا الزويل.وكلاهما يتخذان أسلوباً ســـاخراً خلال المظهر العلمى الموضوعى ، ويلمحان حتى إلى نوايا المؤلف (جمال الغيطانى) الذى قدم معلومات مفصلة لايعرفها إلا من كان على صلة بالزويل " (٦٨)

وهذه المعلومات المعرفية من السارد الخارجى تقرب الرواية من شكل رواية الخيال العلمى(٦٩).

وإذا كـــان الســـارد الخارجىله معرفة بكل الأحوال والمفاجأت والغرائب الزويلية،والرعـــب الصـــوتى والحركى المسيطر على الأحداث،فإنَّ السارد الضمنى يعيش فى جو من المطاردة البوليسية،والغربة.وهو يعانى كمن يبحث عن الانتماء فى عالم مختلف ،تسيطر عليه الغرائب.وكل ذلك يحاك من وراءه ،ولذلك تأتى النسبة بين السرد فى عالم الزويلى الغريب أكبر من النسبة للسرد للشخصيتين الأساسيتين فى العمل ، ٧٠% : ٣٠%

ومن هنا يمكننا أن نقول :إنها رواية السارد الخارجى العارف أكثر من رواية إسماعـــيل وفـــتحى. فالدسائس والغرائب والمكر والحيل والمطاردة تدار من وراء السارد الضمنى فى جو بوليسى من أرض الزويل الأسطورية.

ومن ثم أقنعنا الغيطانى بهذه النسبة الحكائية المتخيلة فى النصين ،نص خارجى يحـــوى عـــالم السارد الخارجى المشاهد والعليم ،وآخر على جانبه يحكى مغامرة إسماعـــيل وفـــتحى.وهذه المجاورة النصية للساردين المختلفين ،جعلتهما فى تفاعلية

تعالقية مستمرة من الآخذ والعطاء،فالنص الخارجى متحرك،والنص الداخلى ساكن،وتلك التنويعة تختلف جذريا مع التشكيلات المعمارية للنص الروائى المعروف،فالتنويعة المقبولة فى مثل هذا البناء،فضاء السارد الخارجى يكون هو النص الساكن،وفضاء نص السارد الضمنى المشارك فى الأحداث مباشرة يكون هو النص المتحرك.

نستخلص من ذلك أن الغيطانى يزاول فنية تكسير الثابت المتكرر للسارد ،ويبدلها بآخرى ذات دلالة جديدة.

وفى رواية (وقائع حارة الزعفرانى)(٧٠) ينطلق السارد العارف خلال الملفات ،بدلا من الفصول،ملف(١) يضم بعض الشخصيات من سكان حارة الزعفرانى،معلومات مستقاة عنهم من مصادر شديدة العلم بما يجرى فى الحارة.وملف (٢) بعض وقائع أولى جرت يوم الجمعة.وملحق تابع لملف(٢) ماجرى خلال الجمعة وأيام تالية.وأما الملف (٣) فيضم بعض المشاجرات التى وقعت بالزعفرانى.وأحداثا ومذكرات،كل ذلك يكثفه السارد لتكثيف صورة مصر بعد الهزيمة،" وقد أصابها طلسم العجز فتوقفت عم ممارسة أى شىء حتى الجنس،ووقعت تحت سيطرة " الشيخ عطية " فأخذ يديرها بطريقة تتفق وهواه،وخلال مجموعة من البصاصين الذين يروجون لمعتقداته ،ويدفعون الحارة كلها نحو الاستسلام ،وتكون النتيجة عقداً نفسية وإحساساً بالدونية من ناحية،أو إحساساً بجنون العظمة من الناحية الأخرى " (٧١).

ويتبنى السارد الضمنى إشكالية الشيخ " عطية " ويقدمه بصيغة يغلب عليها الغموض والإبهام(٧٢)،بتكنيك تكون فيه درجة التبئير،صفرا،ومن ثم تبدو وجهة النظر المتعددة Point of view هى الوسيلة المستخدمة فى تكوين صورة مهزوزة،هى أقرب إلى الشك منها إلى الإقناع ،أو ما بين الحقيقة والخيال أو تكون أقرب إلى صورة الأسطورة منها إلى صورة الواقع." كل المعلومات المعروفة عن

الشـــيخ عطـــية غير مؤكدة ثمة حوادث تروى لكنها منقولة عن أشخاص آخرين .لايستطيع أحد أن يحدد عدة أمور تدور حول تاريخ مولد الشيخ،.ركاب الدرجة الثالـــثة فى قطارات الصعيد يعرفون عجوزاً يمر بين المقاعد يتلوا شعراً يتضمن أسماء جمـــيع أصحاب المقامات والمشايخ وأولياء الله الصالحين بمصر،يذكر بينهم الشيخ عطـــية ســـاكن الزعفرانى،يؤكد الأهالى أنه سيرى القيامة بعينه ،ولد من بطن أمه نابت اللحية،تكلم بالقرآن قبل خروجه من الرحم،ماتت أمه بمجرد ولادته،البعض يقـــول أنـــه رأى الدنيا فى الزعفرانى ،آخرون يقولون : أنه استقر فى الحارة بعد طواف عظيم ....." ص٥٨،٥٧،٥٦.

ونســـتطيع أن نقـــول إن الســـارد وفـــق فنيا فى تبنى هذه الفكرة من جراء إمكانـــيات وجهة النظر،فى عرضه لشخصية عطية،فهى وإن كانت تجسد سيطرة الأصوات المتنوعة لوجود العقم فى رقعة ممتدة من أرض مصر،لكنها بشعور أقرب إلى الشـــك، ومـــن هـــنا تفسح الباب لإمكانية الطرح الأولى لكافة الاحتمالات المـــتوقعة والـــتى مؤداها أنه ربما يكون هذا خداعاً وليس حقيقة،وإن امتد لبعض الوقت فهو فى النهاية يظل زيفاً سيزول .

ويـــتعرض السارد للشخصية الثانية والمهمة فى هذا النص،"حسن أنور"،" وهى شريحة معبرة عن تلك الحارة وقد يخيل للقارىء للوهلة الأولى أن المؤلف قد أســـرف فى تحليل تلك الشخصية ،فأورد عنها أخباراً كثيرة تواردت فى صفحات متـــناثرة (مثلا ١١٤، ٧٠)(الأعمال الكاملة ، طبعة الهيئة المصرية،سنة ١٩٩٤م)، وعقـــد لها فصلا كاملا تحت عنوان " ملف خاص لتفصيل أحوال حسن أنور " امتد من ص١٦٦ إلى ص ١٧٥،مما يجعل هذه الشخصية وحدها يمكن أن تتحول إلى روايـــة مستقلة. وقد يصل القارىء بسبب ذلك إلى نتيجة مؤداها .أن التحليل النفسى لهذه الشخصية جعلها تفلت من ميدان الشكل التاريخى ،وتقع تحت سيطرة الـــرواية الواقعـــية،التى تمـــيل إلى تحلـــيل الشخصيات،والتجسس على نوازعها

الداخلية،والكشف عن عقدها ،مما نراه شائعاً فى جيل الرواد،وخاصة عند محمود طاهر لاشين فى حواء بلا آدم،ومحمود تيمور فى نداء المجهول ، كل هذا يمكن أن يتوارد عند الوهلة الأول،ولكن بعد التدقيق يكتشف القارىء أن هذه الشخصية غير منفصلة عن المجرى العام للرواية، فهى شريحة معبرة عن حارة الزعفرانى بعد الهزيمة ،وجنون العظمة عنده هو الوجه الآخر للإحساس بالإحباط والدونية،فالتفصيل إذن فى أخبارها هو تفصيل عن الحارة كلها " (٧٣).

وفى رواية (خطط الغيطانى)(٧٤) يبدأ السارد العارف فى الظهور منذ الصفحات الأولى للنص الروائى،" السور الأول ويضم باب الأبواب،وفى البداية مدخل به منمنمات ،ويبدو للناظر المتعجل أنه لا علاقة له بما سيلى ذلك .... أعلم أن الله خير حافظ،جعل الخطط متوسطة الدنيا، فسلمت من الحر الشديد والبرد القارس،طاب هواؤها وضعف قيظها،ورق بردها،وسلم أهلها من مشات الجبال..." الرواية،ص/٢٩٧ (الأعمال الكاملة،الهيئة المصرية،١٩٩٤م)

ويتوغل السارد فى النص من خلال المسميات التى أطلقها الكاتب وسماها الأسوار وهى بمثابة الأبواب ومنها تتفرع الشوارع وهى بمثابة الفصول،وتتفرع الشوارع إلى أزقة وعطفات ودروب،وزاويا،وقبو،ونقاط التفتيش.

والسارد العارف يتدخل بصوته ليعلن لنا أن النص يحتوى على هذه الأسوار والتى هى فى الحقيقة مصر بعد النكسة فى ٦٧م، ومن ثم تأتى الشوراع سبعة، والأسوار ستة،وكل ذلك يفضى إلى الميدان الكبير.

ومن خلال هذا التجوال بين شخوص هذه الشوارع يمارس وظيفته التفسيرية،يفسر السلوك ويعرض الآراء والاحتمالات،ويبدى المخفيات للأمور والعلل المستفحلة،إلى أن يصل إلى الميدان الكبير،وفيه يستخدم ضمير الغائب ، فيغلب عليه الوصف الخارجى،ثم يعاود الحديث عن الضواحى والنواحى والخلاوى

تحت عنوان مستقل:" الضواحى،والنواحى، والخلاوى ...بسم الله الرحمن الرحيم..لطفه خفى ..."الرواية، / ص٤٦٤ .

ونستطيع أن ندرك أن السارد الضمنى يتبنى أفكار وفلسفة الخلاوى ــ وجماعته ــ منذ ص/ ٤٦٤ : ص/ ٥٩٧،" وقد خيل لى أن الغيطانى سوف يتبنى حركة " الخلاوى " فى خططه ويجعلها رمزاً للخلاص ،ولكن سرعان ماذابت تلك الحركة ،وأصبحت أقرب إلى نسيج الجسم المريض منه إلى مقاومة الجسم السليم،وتأتى النهاية تحت عنوان"سياحة الفناء " لتؤكد هذا المعنى،وفى جمل قصيرة كأنها نقرات الندبة:" تصفق أيد، يضيع صوت الهاتف الخفى،تدبدب أقدام، تشخص عيون ،يصرخ رجل من أعاجم الخطط: يا أيام الكفاح عودى،يندب آخر أيامه فى الخطط،يزعق ثالث : . الغواث. .الغواث..الغواث ...الرواية،ص ٥٩٧ " (٧٥).

أما الملاحظة الأخيرة،فهى سيطرة السارد العارف بضمير الغائب ، وهيمنة عنصر الوصف،مما يمكننا القول بأنها رواية السارد المشاهد الخارجى ،حتى تلك الفرصة التى سنحت له بالدخول ضمنيا إلى ذهن شخصية الخلاوى رفضها ، وأعلن الحيادية واكتفى بالنقل فتخلى عنها.

هذا يعنى أن السارد يستنكر ويدين كل الوسائل،والأسباب التى أدت إلى إفراز هذا الواقع المهزوم فى٦٧ (فى الخطط) (مصر)،بكل الشوارع والحوارى والأزقة،أى من المسئولين الصغار والكبار،فلا أحد يفلت من المشاركة فى هذه الهزيمة من قريب أو بعيد،وموقع السارد الخارجى المشاهد هو موقف فنى وتقنى من هذه الهزيمة،فليس عليه أدنى مسئولية ضمنيه فى هذه الهزيمة،وما فعله فقط هو فضح مسببات هذه الكارثة.

ومن هنا اكتفى بالعلم ونقل هذه المعارف للمتلقى،ومن ثم وفق الكاتب فنيا فى سيطرة عنصر السارد الخارجى الذى يمثل الكاميرا المسجلة لأحداث

الهزيمة،ورفضه أن يكون ساردا مشاركا،هو رفض للدخول فى هذه المهزلة المسيطرة على مصر كلها والمشارك فيها كل جزئيات المكان،وعناصره،حتى وإن بدى الأمل بصيصاً فى نموذج الخلاوى فهو أيضاً مدان وغير معف من المسئولية المباشرة أو غير المباشرة فى جزئيات الحدث.

إنه إعلان صريح من الغيطانى،أن تقنيات السارد بتنويعاته يمكن أن تعبر عما يريده الكاتب فى فنية فائقة بدون تلميح أو تلويح ولكن المهم هو قراءة تلك الدلالات المخفية وإعادة صياغتها بطرق تلائم معمارية القص.

وفى روايتى (التجليات ــ ورسالة فى الصبابة والوجد) (٧٦) يتميز السارد بالعديد من التقنيات الفنية الخاصة به؛تجعلنا نضع هاتين الروايتين فى سلة واحدة،هذا من ناحية،ولتشابه موضوعهما الذى يجمع بين عالم الأرض أو السماء،أو كليهما،والرحلات الصوفية بينهما،والمقامات الواقعية والخيالية من ناحية ثانية،واللغة والحب الصوفى من ناحية أخرى.

بداية لا يعنى أننى جمعت السارد فى موضع واحد أنهما متشابهان فى كلا الروايتين،وإنما المسألة هى أعمق من ذلك،إنه على الرغم من أن المضمون يكاد يكون متشابها،فمع ذلك يستطيع الروائى أن يجعل السارد فيهما مختلفا تماماً فى كليهما ،ومن هنا تكمن الخصوصية لكل كاتب بل لكل رواية على حده ،وإن تقاربت منطقة الأحداث.

أول الخصوصيات لهذا السارد (الصوفى) أنها تجربة أقرب إلى السيرة الذاتية فى شكل روائى، ومن ثم يتأكد دور السارد الضمنى ــ الأساسى ــ فى بنية القص،بحيث لا نستطيع أن نجد دوراً للسارد العارف المشاهد،اللهم فى بداية النص وبضمير المتكلم،وفيها يدعو المتلقى (المريد)إلى مشاركته فى تجربته الحقيقة ومدى المعاناة فى تلقى الفتوحات والمدد والتطلع وسبل الترقى فى مقامات العلم (رواية التجليات):

" ...فلما رجعت بعد أن لم أستطع صبراً،وكيف أصبر على ما لم أحط به علماً ،لما اكتمل إيابى ،فرغت إلى نفسى استعيد واسترجع بينما زمن المحن يلوح ويبدو،صرت فى بوار ،لاتطمئن بى دار،ولايستقر لقرارى قرار ، صرت متحركا وسكاناً ،بعد أن كنت أشبه بطير.....رجعت بعد أن كنت الطالب والمطلوب،العاشق والمعشوق،فلم يكن رحيلى إلا بحثاً عنى و لم تكن هجرتى إلا منى وفىَّ وإلىَّ ،كدت أصل إلى أصلى،كدت أنفذ إلى أسرار النار والنور،والليل والنهار،والشمس والقمر،والبرق ونسيم الصبا وخلق الندى ، والرجع والصدى، والغايات وسلمى وليلى واختفاء لشفق واختفاء الشفق وتعاقب الفصول،كنت قاب قوسين أو أدنى،لكن غشى عينى مايغشى ، لم أستطع صبراً،وكيف أقدر على ما لم أحط به خبراً " الرواية ، ص/٥.

وتبدو خصوصية السارد الصوفى الضمنى فى التصاقه بشخوصه التصاقاً تاماً بحيث لا نستطيع أن نفصل بينه وبينهم،فهو يسرد أحداث شخصية الأب (الأول) و(الثانى) ثم شخصية عبد الناصر،ثم شخصية الحسين ،وذلك فى صور متراصة ومتداخلة ومتوازية من الزمن الماضى ثم الحاضر ثم الماضى القريب والماضى البعيد.وكل منها يمثل مستو من المستويات الزمنية الانسيابية المتزاحمة والمتلاحقة.

إنَّ الراوى هنا يجمع بين شخوص ملحمية تاريخية حقيقية وتراثية ،لها رصيد من الإقناع عنده بحيث يتبنى أفكارها ومشاعرها،وهمومها ، ويرسخ رموزها فى ذهن المتلقى، ويعيد صياغتها وإحيائها فى بنية القص ! لماذا؟ ولماذا بتنويعة السارد الضمنى ؟ وبهذا الكم من الصفحات (٨٠٠ صفحة الرواية)!!

يرجع اختيار السارد لشخصية الحسين والتصاقه بها وطغيان النص السردى بها،" لأن الراوى يستمد منها قوته وشفافيته من صحبته للحسين ،الذى كان دافعاً له على نبذ الخوف والتردد،واعلمه فى بداية الصحبة والرحلة أنه إذا كانت الغاية

نبـــيلة وسامية فإن الصعوبات التى يلاقيها فى سبيل الوصول إلى هذه الغاية تصبح سهلة ،وهذا هو المبدأ الذى يدفع الإنسان ويحثه على مواصلة الجهاد "(٧٧).

وتأتى دلالة شخصية عبد الناصر قريبة من الحسين،فى الفداء والجهاد،وإن لم يبرر عنه المسئولية فى النكسة والإحباطات.

إذن عـــندما يـــلجأ الســـارد إلى مـــثل هـــذه الـــنماذج التقابلية،الماضى والحاضر،بقضـــايا الواقع السابق التى تنسحب على قضايا العصر الحالى إنما هى فى حقـــيقة الأمر رموز متناصة فى النص الروائى ،تتفجر من خلاها الدلالات المخفية وغـــير المباشرة كما تتفجر التجليات عبر الجنيد والحلاج،والفتوحات المكية،لابن عربى .

الســـارد يضع نفسه فى مصاف هؤلاء ويشغلنا بهذا الكم السردى الهائل،من الكـــرامات والخـــوارق بغية إظهار حقيقة سيطرة النزعة الصوفية عليه،هذا من جانب،ومحاولة التحرك فى الأزمنة بمستوياتها الثلاثة بكل يسر وحرية،بدون الالتزام بحدودهـــا أو ترتيبها هذا من جانب ثان، ثم محاولة إضفاء سمة الحقيقة التى يبحث عـــنها فى ظواهر مجتمعه،هى ليس ضربا من المحال وإنما يمكن الحصول عليها، وإن كان هذا بعد معاناة ولكن فى آخر الأمر يمكن تحقيقها ،وتصبح بين يديه، هذا من جانب آخر.

وإذا كـــان الغيطانى استطاع أن ينجز محاولة ابتكار دائرة الزمن المغلق التى تصل إلى حد الإعجاز،وهى تجسيد للتجلى الصوفى فى معادل روائى لم يسبق إليه من قبل (٧٨) فإنه لم يفلت السارد من التوجه الإيديولوجى المباشر وخصوصاً عند استدعا , شخصيتى عبد الناصر والسادات

،ففي الوقت الذى يقرن شخصية عبد الناصر بالحسين ورموز الجهاد من رجالات الـــتاريخ المشـــرف،فإنه يقرن شخصية السادات برموز الخيانة فى مصر،مثل خاير بك.ولاشك أن لكل عصر ولكل شخصية بعض المثالب والعيوب،ولا نستطيع أن

نتقبل بشيء من المنطق،ماقام به السادات فى ٧٣،بما حدث فى ٦٧،وإذا كان عصر السادات تميز بالانفتاح الاقتصادى ومعاهدة السلام التى مكنت إسرائيل من الدخول إلى مصر،لدرجة أن السارد يجعل من ابن إياس مؤنبا بألفاظ شديدة للسادات،فإن عصر عبد الناصر اقترن أيضاً بالعديد من التجاوزات مع الأخوان المسلمين من الاعتقالات وسجن وإعدام لرموز الدين مثل سيد قطب والهضيبى، وسيطرت عناصر الاشتراكية على مجريات الأمور السياسية والاقتصادية.

كان لابد للسارد أن يتعالى عن التدخل الايديولوجى،وخصوصاً أنه سارد من نوعية الصوفية المتجلية بالمثالية،والمتسمة بالمجاهدة والقيم الروحانية المفعمة بالكرامات الملهمة فى الوصول إلى الحقيقة،هنا كان لابد للسارد أن يتحرر من ضمير المتكلم،ويجعل السارد المشاهد الخارجى هو الذى يقص ويحكى بدون وصاية أو تأويل للأحداث أو تفسيرها سياسياً و اقتصادياً .

وثانى الخصوصيات أنه سارد يميل إلى الرمز المكثف،بحيث لانستطيع أن نفصل بين حدود الحقيقة أو الخيال أو بين الماضى والحاضر ، ومن ثم جعل جميع الشخصيات فى بؤرة واحدة وفى بوتقة واحدة لايفرق بين ابن عربى وابن سينا، والحسين،وأبو حيان التوحيدى،ومن ثم عاب بعض النقاد على الغيطانى اختلاط الشخوص دون تميز،"ودون رؤية محددة تبين الدخيل من الأصيل،والعرض من الجوهر ،والمنحرف من المستقيم ، وكانت النتيجة أن رؤية الغيطانى اختلطت بعناصر فلسفية وصوفية،بعيداً عن جوهر الحضارة العربية الإسلامية"(٧٩).

وقد انعكس ذلك الرمز المكثف فى تلك اللغة للسردية،" فجاءت نورانية توحى أكثر مما تنص،وتقول أكثر مما يقوله القاموس ،يمزجها بالحكم المريشة والتعبيرات القرآنية ،فتكون قادرة على الإيحاء بهذه الرؤية الصوفية ،وعلى اقتناص هذه التجربة التى تند بطبيعتها عن الاقتناص " (٨٠).

وثالث الخصوصيات أنه سارد يعبر عن تجربة الحب الإلهى الصوفى والمتشكل فى صـــورة المرأة،وهى وسيلة وليست غاية فى ذاتها ، وقد تغنى الكثير من الصوفية بشـــعر الغـــزل بهـــذا المســـتوى الفنى، وهذا مانراه فى رواية (رسالة فى الصبابة والوجد)،وتبدو علاقة السارد معها ممتدة من التجليات مع " لورا ،وسناء"،ثم تنتهى مع" فاليرا " فى الرسالة.

ولقـــد قامت هذه الرواية (الرسالة)كلها على عشق السارد لها،" وقد نسج الغـــيطانى عـــلى مـــنوال الصوفية،واتخذ من المرأة رمزاً استرجع من خلاله تاريخ المســـلمين والحضارة الإسلامية وذكرياتهم فى آسيا،ورسم صورة لهذه الذكريات المنســـية مـــن خلال تجربة حب عاشها مع فتاة من تلك البلاد ،هذه الفتاة كانت بمثابة المفجر لكل هذه التداعيات والذكريات " (٨١).

والرواية لاتزيد عن هذه الحادثة القصيرة،ولكن المؤلف يحولها إلى رسائل أدبية عـــلى النظام التأليفى القديم،ويوغل فى السرد،وخلال أسلوب الرسائل الذى يبدأ بالأدعـــية ،وينـــتهى بالأدعية،ويمتـــلىء باقتباسات من جلال الرومى ومن أشعار الأقدمـــين ،وكل هذا يؤدى بلغة " كلاسيكية " جزلة،تذكر برسائل الجاحظ،وبما نشره طه حسين فى كتابه،نفوس للبيع "(٨٢).

ويقترب السارد فى رواية "سفر البنيان " (٨٣) من المنطقة الصوفية، وفلسفة البحث عن الحقيقة والأسرار،واللغة الرمزية التى تجمع بن الواقع والأسطورة،ومن ثم التـــنقل فى الزمن الدائرى الذى لايحده جهه،ولا تجسده أفكاراً،فيتداخل المستقبل والماضى،والغائب والحاضر،والظاهر والباطن.

يبدأ السارد فى حيز قصصى من المصطلحات التى تنقسم إلى حكايات، ثمانية مصطلحات،كل من المصطلح الأول والثانى والثالث والرابع يتبعهم حكايتين،فيأتى إجمـــالى الحكايات،ثماني حكايات،والمصطلح الخامس والسادس،يتبعهما حكايتين ،فقط،والمصـــطلح الســـابع والثامن بلا حكايات ، وكل مصطلح وحكايات لهم

عـــناوين مستقلة، وهم على الترتيب كالآتى : (باب ــ خبيئة ــ رياح)،(حامل ومحمـــول ــ عاقـــبة ــ بستان الخضر)،(فناء ــ غمامة ــ هودج)،(أساس ــ جهات ــ ممرات)،(قبو ــ قصر)،(درج ــ بربا)،(موقد ــ نزل)،(كتابة).

ويبدأ السارد فى تقصى الحقائق الفرعونية بضمير الغائب،من ص(١١: ٥٧) " لايعـــرف إنسان مهما أوتى من ثقابة البحث،ودقة النفاذ،النقطة التى سدد إليها البصـــر،أو الترتـــيل الذى تمتمه و علا به صوته قبل أن يفضى إليهم بنتاج البحث ،وثمرة الكد،ومستودع الحقائق،ومثوى المعانى والرموز،والعلامات كافة، لن يطلع مخلـــوق عـــلى وصف لملامح شهود المعنى" الرواية،ص/ ١١(طبعة الهلال،١٩٩٧ م،القاهـــرة)،ثم الحديث عن عقبة بن نافع،ص٦٩: ٧٢،ثم فتاة الهودج من ٧٥ : ٨٩، ثم بضـــمير الغائـــب يسرد السارد عن إجراء جراحة له فى القلب،من ٩٥ : ١٢٢. ويتـــبع ذلك الحديث عن قصر البارون، من ١٣٣ : ١٤٤.ثم الحديث عن العمارة والبنيان.

ولقد لاحظ الناقد الدكتور حامد أبو أحمد،أن كل قصة من هذا السرد تكاد تكـــون وحدة قصصية مستقلة(٨٤)،عبر الأزمنة المختلفة الفرعونى والإسلامى ، والماضى القريب،قصة قصر البارون،والزمن الحاضر(ا لعلاج للكاتب فى أمريكا) ، ولكـــن الـــذى يجمع تنويعة السرد فى ظنى هى تلك المسافة التى يتبعها السارد فى البعد والقرب من موطن الأحداث،فكلما اقترب من الشخصيات كان مقنعاً ومن ثم اخـــتلط بهـــم، وأصبح واحداً منهم،وكما ابتعد أصبح شاهداً،وفى كل المواقف يتمـــيز بســـمة واحدة وهى البحث المتواصل عن وجه الحقيقة الغائبة من العصر الفـــرعونى ومن العصر الماضى ومن عصره الحاضر فى رحلة العلاج،وجميعهم تحت مســـتوى واحـــد مـــن تحقيق الذات المفتقدة.ومن هنا تنوع السارد مابين السارد الضمنى الداخلى والسارد الضمنى الخارجى،طبقا لحاجة الحدث ولطبيعة الحكى.

والســـارد فى روايات (شطح المدينة و هاتف المغيب و متون الأهرام)(٨٥) يبحث أيضا عن الأسرار والكوامن وراء الظواهر الخارجية فى نسق ترحالى فى عالم الحقيقة والواقع أو فى عالم الخيال.

وبطبـــيعة الحال يتبع السارد أسلوبا فى كل رواية له سماته خاصة وفقاً لبنية النص وسياق أحداثه،وتراكم الزمن المغلق أو المفتوح.

الســـارد فى روايـــتى (شطح المدينة) و(هاتف المغيب)فى أماكن بعيدة عن الوطـــن،الأولى فى مديـــنة أوربية مهمة الموقع " لما تتضمنه من آثار قديمة،وتراث معمارى ذى خصوصية " الرواية،ص/ ١٣،والثانية فى الصحراء أقصى غرب قرب المحـــيط،" ديارنـــا آخر حد العمار اليابس،نقف على حافة المحيط، بحر الظلمات" الـــرواية،ص/ ٢٠٩،عـــلى حـــين السارد فى رواية (متون الأهرام) داخل مصر،" الواقـــف فـــوق مـــئذنة الأزهر يمكنه الإحاطة بأدق رؤية ممكنة لأهرام الغرب " الرواية،ص/ ٤٩٧.

الســـارد فى روايـــة (شطح المدينة) يتدخل بالتعليقات منذ السطر الأول فى الـــرواية ويتبع أسلوب الوصف الخارجى لكل شىء ويحيط النص بكل الدلالات والتفصيلات المملة،وهذا يبدو أنه أسلوب متعمد من الكاتب ،لطرح فكرة المعرفة الدقـــيقة والتى هى هنا خصيصة ملازمة للسارد،ومع ذلك يلح السارد على كونه غريباً فى هذه المدينة،ويؤكد من قيمة فقدان الهوية،ولذلك يكثر من السارد المتعدد الذى يطرح العديد من الأفكار والآراء المتعددة والتى كلها يمكن قبولها أو رفضها.

ولذلـــك يكثر السارد من الحديث حول موضوعات (الفلاسفة الأربعون) ، (المسائل السبع)،(البرج)، (البوابات السبع)،(بنايات)،(متاهة)،(مناقشات أولية) ، (مناقشات ختامية)، (مفتتح إجرائى).

ثم يصـــل الســـارد إلى الانـــتماء فى مدينته القاصية"يقوى حضور البعد عن القـــرب،يطغى مالا وجود له على مايمكنه لمسه،يمشى متئداً، مثقلاً بهبوب الحنين

وعـــرا إلى مدينـــته، إلى مدينـــته، إلى حضـــورها الآن أول اللـــيل ،نواصـــيها، مبانـــيها،....شب فيها وغضن،وحماه السعى فيها من نوبات القتامة فمن يصله بها الآن...من ؟؟؟ " الرواية،ص/ ٢٠٥.

وفى روايـــة (هـــاتف المغيب) يعود السارد العارف(أحمد بن عبد الله) من رحلته،لـــيحكى لنا بالسند العجائب " حدثنى " ص٢١٠ ، الرواية،" حدث جمال بن عبد الله كاتب بلاد الغرب فقال : الرواية،ص/ ٢٠٩.

والترحال الذى يقوم عليه عمل هذه الرواية،" كآلية جوهرية لبناء العالم،ليس ترحالا عبر المكان فحسب،وإنما جغرافيا للذات العربية، وما يعتمل فى داخلها من مناطق غير مأهولة،ويضيعها القاص بالاقتراب منها،وإعادة تقديم حكاياتها السمعية، فطوال الرواية، لانعرف كنه المكان ورغم أن الرحلة هى حركة فى المكان، وسعى نحـــو هدف محدد،إلا أننا نستشعر أننا ـــ عبر المكان ـــ نغوص فى أزمات مختلفة للشخصـــية المصـــرية التى تبحث عن تاريخها الانثربولوجى،وإعادة بناء وتركيب لأساطيرها الخاصة،على نحو يستوعب حقب هذا التاريخ ابتداء من العصر الفرعونى ، ومـــرورا بالقـــبطى والإسلامى حتى المرحلة الراهنة التى تحفل بأشكال التسلط المختلفة،ويعمد القاص هنا إلى استثارة المكبوت فى الوعى الجماعى،من خلال إعادة بـــناء الذاكـــرة القديمة فى صور أسطورية،هذه الذاكرة التى لاتحفل بالشخصيات الكثيرة فحسب ،وإنما بالنباتات والطيور والحيوانات أيضاً " (٨٦).

والســـارد يـــدور فى مستويات عديدة من الماضى،" تتمثل فى هذا الماضى القريب، أو الحاضر المفترض، حين وصل إلى المغرب وأخذ يقص،وفى ذاك الماضى البعـــيد حـــين أخذ يروى عجائب عن رحلته التى تمت ،ثم فى ذلك الماضى الأبعد حـــين يقـــص " أمر القافلة " ذكرياته القديمة على أحمد بن عبد الله ،الذى يقوم بقصـــها عـــلى جمال بن عبد الله،الذى يقوم بدوره بتدوينها ، فنحن إزاء سلسلة تاريخية ،كل حلقة فيها تمثل مستوى زمنياً من مستويات الماضى.وتتم خلال أمكنة

يتـــنقل فـــيها الـــبطل مـــن مرحلة إلى مرحلة ،ويخيل للقارىء أن الرواية تسير مطردة،وهى تنتقل من مستوى إلى مستوى ،ومن مكان إلى مكان، ولكن كل هذا فى الظاهر فقط ،لأن فى النهاية،تأتى فتقلب كل هذا النسق،ونكتشف أن البطل لم يغير الأمكنة،ولم يتنقل بين المستويات، وبهذا يعود الغيطانى إلى طريقته المفضلة ،التى تجعـــل الـــرواية تتحرك داخل نفسها، وبطريقة تراكمية،حتى وإن بدت متحركة بإطراد ،فإنَّ هذه الحركة وهمية وتتم فى الظاهر " (٨٧)

وفى رواية (متون الأهرام) يتحول السارد داخل المكان (الهرم) إلى " العلاقة بـــين المادة التى تستشرف الفراغ، وبين الإنسان باعتباره راصداً لهذه العلاقة،وليس فاعلاً فيها،فالتناقض الرئيسى ـــ إذن ـــ داخل هذا النص ، لاينتج عن التناقضات الإنســـانية كمـــا فى بعـــض الأعمال،و يتأسس على الصراع الأزلى بين الإنسان والطبـــيعة كما فى أعمال أخرى،لكنه نتاج للتناقض بين الطبيعة وماورائها..وبين واقـــع الإنســـان التاريخى وواقعه النفسى.إن هذا التناقض يتجلى عبر العديد من الثنائـــيات التى يتضمنها النص،وأهمها : ثنائيات (المادة ـــ الفراغ)، (الإنسان ـــ المكان)،(التاريخ ـــ الواقع)،(نقطة البدء ـــ ونقطة النهاية)(٨٨).

والسارد فى هذه الرواية يستخدم التقنية المبنية على أسلوب " وجهة النظر"فى طـــرح بطولـــة المكان (الهرم) ،ويجعل من منطق الأسطورة هى إشكالية الطرح الـــتاريخى لفكـــرة الموت والخلود،حتى العلاقة الإنسانية الوحيدة بن شاب وشابة عنده،تنـــتهى قـــبل الـــبداية،" متى التقى بالهيفاء ... يؤكد خفير قديم أنه سمعهما يتحدثان بلغة عربية،...أما الخفير الذى تسلم تذكرتها وقطعها إلى نصفين فقال أنها كانت غاية فى الألق،...أما هو فلم يظهر عليه أى عارض جديد ربما هذا ماحببها فـــيه!! ..روايـــات شتى تقص تفاصيل عديدة، يتصل بعضها بمصادر معينة،لكن الجميع يتفقون على اجتيازها النقب لحظة الشروق" الرواية،ص/٥٤٦، ٥٤٧.

ويـــبدو أن هـــذه التقنية تتناسب مع السارد فى كونه يطرح مسألة عظيمة من التاريخ والأسطورة للمكان،فم ثم تتقبل كل التأويلات،ومنطق التفسير يمتص كل الدلالات،وهـــذا يقتضى التنويع فى الطرح،ومن هنا جاءت فاعلية المكان فى فناء العلاقـــة الجنســـية للشابين،عقاباً لهما على انتهاك حرمة المقدس،فلم يكتب لهما الخلود،وإنما عوقبا بالاختفاء.

ونـــأتى إلى نهايـــة البحـــث فنقول إنَّ الغيطانى مارس العديد من الأساليب الســـردية،ومن ثم جاء السارد متنوعاً فى كل رواية، وفى كل سياق -حكائى يختلف عـــن غـــيره، فالحضـــور فى الـــنص الروائى عنده يخضع لمجموعة من الأحداث والشخوص،والغياب يأتى لوجهات نظر المؤلف فى طرح قضاياه،وإبراز أهميتها.

ويبدو السارد فى روايات الغيطانى ـــ دائما ـــ متميزا بتنويعة الزمن المتراكم ،أو الـــزمن العنقودى الذى يفضى كل زمن إلى آخر،كسلسلة ليس لها أول من آخر.

ويتيمز أيضاً هذا السارد بوظيفة أكثر من مجرد الحكى التقليدى ، وهى الفنية المحضة،التى تخضع لمنطق التفسير والتأويل والتعبير المتعمد،فإذا كان السارد يجعل كل همـــه طـــوال القص كون حياديا بعيدا عن الحدث،فهو إذن يرمى إلى الاستنكار والرفض لهذا الخيط الحكائى، ويرفض مجرد الدخول فى هذا السياق الحكائى فهذا موقف متعمد من المشاهدة التسجيلية.أو يتبع أسلوب وجهات النظر المتعددة فهو يـــرمى إلى التوثـــيق لكـــل الحقائق المبهمة ومن ثم يكشف الغموض بصورة فنية مقنعة.أو يقف موقفاً تغريبياً من الأحداث فيلقى بتبعات الأمور لمشاركة القارىء والمـــتلقى فى إنتاج دلالات جديدة تستوجب إعادة البناء وفق النسق الذى يرتضيه المـــتلقى،بدون تواجد منه،ومن ثم يؤكد فصل النص عن خالقه، والقارىء له حرية فى أن يلجه من مدخله الذى يريده،بدون تفسيرات خارجية،وهى فكرة عزل النص عن صاحبه عند البنيويين.

أو يجعـــل السارد كل وظيفة السرد البحث عن مسببات الأمور فى صورة أقرب إلى الرواية البوليسية،فهنا تكون وظيفة السارد أن يلفت النظر إلى أنه توجد أحـــداث حيكـــت مـــن وراء القـــارى ء ومن ثم من وراء ظه ـه فعليه إذن أن يكشـــفها،ومن هـــنا تتحول وظيفته إلى الوظيفة التعبيرية،فيغرق النص والأحداث بالـــرموز والتناصـــات للخطـــب والمقولات والاستطرادات والشخوص التراثية والشـــعبية والأسطورية،كل هذا يكسب به السارد فضاء بنائيا يتحرك به النص فى صورة موحية فاعلة.

و لم يخـــل الســـارد من الوظيفة الإيديولوجية،فالكاتب أحيانا يتدخل ليقحم أحداثـــا وشخوصـــاً متراكمة،يهدف بها بث أفكاره،ويحلل بها النوازع السياسية والاجتماعية والنفسية.

وتـــبقى السمة الواضحة والمهمة لهذا السارد عند الغيطانى إنه سارد تراثى يمـــد جذوره إلى التراث العربى بكل أنماطه،ومن هنا اكتسب سمة الحركة،أو كما يسميها الناقد الدكتور عبد الحميد إبراهيم،بتجاور الأشياء.(٨٩)وهى وإن كانت وظيفة مباشرة لكنها تعمل فنياً بمـــا يسميها جيرار جينت،بمهمة الإيهام بواقعية الأشياء والأحداث(٩٠).

الهوامش:

أولاً: مدخل منهجي:

١ــ هــنرى جــيمس،ص/ ٣٣،نظرية الرواية فى الأدب الإنجليزى الحديث،ترجمة وتقديم،أنجيل بطرس سمعان،مراجعة،د.رشاد رشدى، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،١٩٩٤م.

٢ــ راجع،بيير باربيريس،ص/ ١٦٥،ومابعدها،مقال بعنوان:النقد الاجتماعى، مارسيل مارينى، ص٥٩، ومابعدها،مقــال بعنوان: النقد التحليلى النفسى،مدخل إلى مناهج النقد الأدبى، ترجمة، د .رضــوان ظاظا،مــراجعة، د.المنصــف الشنوفى، عالم المعرفة،عدد ٢٢١،طبعة المجلس الوطنى للثقافة والفنون،الكويت،مايو ١٩٩٧م.

٣ــــد.عــبد الملك مرتاض،ص/ ٨٦،فى نظرية الرواية،بحث فى تقنيات السرد، عالم المعرفة،عدد ٢٤٠، طبعة المجلس الوطنى ، الكويت، ديسمبر،١٩٩٨م.

٤ــ د.محمــد غــيمى هــلال،ص/ ٥٢٧ ،النقد الأدبى الحديث،طبعة دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٧م.

٥ــ د.محمــد مــندور، ص/٣٦، ٤٧،الميزان الجديد،دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة ، ١٩٧٧م.

٦ــ د.عــبد القادر القط،ص/٢١،وما بعدها،فى الأدب المصرى المعاصر، دار غريب، القاهرة ، سنة ٢٠٠٠م

٧ــ المرجع نفسه، ص/ ٥.

٨ــ المرجع نفسه، ص/ ٤.

٩ــ المرجع نفس، ص/ ١٨٨، ١٨٩.

١٠ــ محمود أمين العالم، ص/١٣٠، فى الثقافة المصرية، دار الثقافة الجديدة، ط ٣، ١٩٨٩م.

١١ــ د.عــلى الــراعى، ص/ ٢٢،دراسات فى الرواية المصرية،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة،١٩٧٩م

١٢ــ راجــع، د.عــبد الحميد إبراهيم، القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث، دار المعارف ، القاهرة، طبعة أولى، سنة ١٩٧٣م.

١٣ــ انظــر:د.محمــد حسن عبد الله،الواقعية فى الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة،١٩٩١م.

وراجع : ــ الريف فى الرواية العربية،عالم المعرفة،عدد ١٤٣،المجلس الوطنى للثقافة ، الكويت ، نوفمبر،١٩٨٩م

١٤ــ د.حــلمى بدير،الاتجاه الواقعى فى الرواية العربية الحديثة فى مصر، دارالمعارف ، ط أولى، ١٩٨١

وراجع:د،صلاح فضل،منهج الواقعية فى الإبداع الإدبى، دار الأفاق الجديدة،ط٣، ١٩٨٦م.

ــ د.الســعيد الورقى، مفهوم الواقعية فى روايات يوسف إدريس،ط أولى، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ،١٩٩١م.

د.محمود الحسينى، الاتجاهات الواقعية فى القصة المصرية، دار المعارف،١٩٨٤م.

١٥ــ بيرســى لوبوك، ص/٣٥ وما بعدها،صنعة الرواية،ترجمة عبد الستار جواد، دار الرشيد، بغداد، العراق، ١٩٨١م.

١٦ــ المرجع نفسه، ص/١٣٣.

١٧ــــــ أ.م.فورســتر، ص/٨٣،أركان القصة، ترجمة،كمال عياد جاد، مراجعة، حسن محمود ،الناشر ،دار الكرنك، القاهرة،١٩٦٠م.

١٨ــ إدويــن موير، ص/٤، بناء الرواية، ترجمة، إبراهيم ألصيرفى، مراجعة، الدكتور عبد القادر القط، الدار المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٥م.

١٩ــ المرجع نفسه، ص/ ٩.

٢٠ــ المرجع نفسه، ص/١١.

٢١ــ المرجع نفسه، ص/ ١٤٤

٢٢ــ المرجع نفسه،١٤٩ .

٢٣ــ روجــر فاولر،ص٧١، اللسانيات والرواية، ترجمة،لحسن أحمامه، دار الثقافة ، المغرب، ط أولى،١٩٩٧م.

٢٤ــ جــاب لينتفلت، ص/٨٥، مقتضيات النص السردى الأدبى، ترجمة، رشيد بنحدو ، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبى، منشورات اتحاد كتاب المغرب،ط أولى،١٩٩٢م ، الرباط.

ثانياً : النظرية:

٢٥ــ إبراهــيم الخطيــب،ص١٠، المقدمة،نظرية المنهج الشكلى، نصوص الشكلانيين الروس ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين،ط أولى،١٩٨٢م.

٢٦ــ خوســـيه ماريـــا بوثويلو،ص/ ٢٤٩، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة،د.حامد أبو أحمد ، طبعة غريب،١٩٩٢م، القاهرة.

٢٧ــ رامـــان ســـلدن،ص/٣٠ ــ ٤٢،الـــنظرية الأدبـــية المعاصـــرة،ترجمة وتقديم ،د.جابر عصفور،طبعة دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع،ط أولى، القاهرة،١٩٩١م

٢٨ــ ميخائـــيل باخـــتين، ص/١٦٤،ومابعدها،الخطاب الروائى، ترجمة،محمد براده، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط أولى،١٩٧٨م، القاهرة.

٢٩ــ فلاديمير بروب،ص/١٥٨،مورفولوجيا الحكاية الخرافية،ترجمة وتقيم،أبو بكر باقادر، أحمد عبد الرحيم نصر،ط أولى،١٩٨٩م،كتاب النادى الثقافى بجده،عدد، ٥٦،السعودية.

٣٠ــ راجع،روبـــرت شـــولز،ص/ ١٦٧،البنـــيوية فى الأدب،ترجمة،حنا عبود،منشورات اتحاد الكتاب العرب،١٩٨٤م.

ــ إديـــث كريـــزويل، ص/ ٢٧٠،عصـــر البنيوية،ترجمة،د.جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة،١٩٩٦م، القاهرة.

ــ جـــون ستروك،ص/١٠٥،البنيوية ومابعدها، من ليفى شتراوس إلى دريدا، ترجمة ، د . محمد عصفور،عالم المعرفة،الكويت،طبعة المجلس الوطنى للثقافة ،عدد،٢٠٦ ،١٩٩٦م.

ـــــ ترنس هوكز،ص/١٠٦،البنيوية وعلم الإشارة،ترجمة،مجيد الماشطة، ط أولى، دار الشئون الثقافية العامة،بغداد،١٩٨٦م،سلسلة المائة كتاب.

٣١ــ A.J.Grimas and J.Courtes.P210.211.Semiotics And Language .Inddiana University Press,1982.

٣٢ــ د.محمـــد عناني،ص/ ٦٠، المصطلحات الأدبية المعاصرة،طبعة لونجمان ، الشركة المصرية العالمية للنشر،القاهرة،١٩٩٦م.

٣٣ــ جيرار جنيت،ص/ ١٨٥،خطاب الحكاية،بحث فى المنهج،ترجمة،محمد معتصم ، عبد الجليل الأزدى،عمر حلى،طبعة المجلس الأعلى للثقافة،ط ثانية،١٩٩٧م.

وراجـــع ،جـــيرار جنيت،ص/ ٧٩،عودة إلى خطاب الحكاية،ترجمة:محمد معتصم،ط أولى،المركز الثقافى العربى،المغرب،سنة ٢٠٠٠م.

٣٤ــ جيرار جنيت،ص/ ١٩٨،خطاب الحكاية.

٣٥ــ المرجع السابق،ص/ ١٩٩.

٣٦ــ المرجع السابق،ص/١٩٩.

٣٧ــ والاس مارتن،ص/٢٠٤ ،نظريات السرد الحديثة،ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة،١٩٩٨م ،القاهرة.

٣٨ــ والاس مارتن،ص/ ٢٠٧.

٣٩ــ جيرار جنيت ،ص/ ٢٠٠،خطاب الحكاية.

٤٠ــ المرجع السابق،ص/٢٠١.

٤١ــ المرجع السابق،ص/ ٢٠٣.

٤٢ــ جاب لينتفلت،ص/ ٩٨،مقتضيات النص السردى الأدبي،ترجمة،رشيد بنحدو، ضمن كتاب:طرائق تحليل السرد الأدبي،طبعة منشورات اتحاد كتاب المغرب،ط أولى،١٩٩١م،الرباط.

ثالثًا: التطبيق:

٤٣ــ برنار فاليط،ص/ ٦٨،ومابعدها،النص الروائى ،تقنيات ومناهج،ترجمة:رشيد بنحدو،طبعة المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة،١٩٩٩م.

٤٤ــ بوريس أوسبنسكى ،ص٥٦،وجهة النظر فى الرواية،ترجمة: سعيد الغانمى ،مجلة فصول ، المجلد الخامس عشر،العدد٤،شتاء ١٩٩٧م. طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب.القاهرة

ــــ انجيل بطرس،ص/ ١٠٥،وجهة النظر فى الرواية المصرية،مجلة فصول،المجلد الثانى ،عدد ٢ ،مارس ١٩٨٢م،طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب.القاهرة.

ــــ د.يمنى العيد،ص/١١٨،تقنيات السرد الروائى،ط دار الفارابى،بيروت،١٩٩٠م.

ــــ وراجع،الراوى والموقع والشكل،ط مؤسسة الأبحاث العربية،بيروت،١٩٨٦م.

ــ د. حميد لحمدانى،ص/ ٤٦،بنية النص السردى،المركز الثقافى العربى،المغرب، ط ٣،سنة ٢٠٠٠م.

ــــ د.عبد الرحيم الكردى،ص/٤٨،الراوى والنص القصصى،دار النشر للجامعات ، ط ١٩٩٦،٢م.القاهرة.

ــ د. طه وادى،ص/ ١٤٧،الرواية السياسية،دار النشر للجامعات،ط أولى،١٩٩٦م. القاهرة.

٤٥ــ صبرى حافظ،ص/ ٣٩،الموجة الجديدة فى الرواية العربية،الطليعة،عدد ٨، ١٩٧١م.

٤٦ــ فاليريا كيربتيشنكو،ص/١٦٤،الرواية المصرية بعد الستينيات،فصول،المجلد الثانى عشر، العدد الأول،ربيع ١٩٩٣م.

٤٧ــ راجع:د.مراد عبد الرحمن، العناصر التراثية فى الرواية العربية فى مصر،دار المعارف، ط أولى،١٩٩١م، القاهرة.

٤٨ــ عبد السلام الككلى،الزمن الروائى،طبعة مكتبة مدبولى،١٩٩٢م،القاهرة.

٤٩ ــ د.سعيد يقطين،انفتاح النص الروائى،المركز الثقافى العربى،ط أولى،١٩٨٩م، المغرب.

ـــــ وانظر له:الرواية والتراث السردى،المركز الثقافى العربى،ط أولى، ١٩٩٢م،المغرب.

٥٠ ـــــ بشير القمرى،شعرية النص الروائى،البيادر للنشر،ط أولى،١٩٩١م.

٥١ ـــــ وجيه يعقوب،الرواية والتراث العربى،الهيئة العامة لقصور الثقافة،عدد ٥١، سنة ١٩٩٧م.

٥٢ ـــــ د.صلاح فضل،ص/ ٣٣٨،بلاغة الخطاب وعلم النص،عالم المعرفة،عدد ١٦٤ ،الكويت،المجلس الوطنى للثقافة،١٩٩٢م.

٥٣ــ راجع على سبيل المثال : د.يوسف نوفل ،ص/ ١٤٨، تجليات الخطاب الأدبى، فى دراسته المعنونة: السارد وظل السارد فى قصص الحمماصى، طبعة دار الشروق،ط أولى، ١٩٩٧ م.القاهرة.

٥٤ــــ د.عبد الرحيم الكردى، ص/٤٨، الراوى و النص القصصى،مرجع سابق.

٥٥ــ شحات محمد عبد المجيد،بلاغة الراوى،طرائق السرد فى روايات محمد البساطى ،طبعة الهيئة العامة لقصور الثقافة،عدد ١١١، سنة ٢٠٠٠م

٥٦ــــ د.عبد الحميد إبراهيم،ص/ ٣٦٧،نحو رواية عربية،ج٤،الوسطية العربية ، مذهب وتطبيق، دار المعارف،١٩٩٥م،القاهرة.

٥٧ــ المرجع نفسه،ص/ ٣٧٤.

٥٨ــ د محمد بدوى،ص/١٤٠، مغامرة الشكل عند روائي الستينيات ، فصول ، العدد الثانى،المجلد الثانى،مارس ١٩٨٢م.

٥٩ــــ الغيطانى،رواية الزينى بركات، الأعمال الكاملة،طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م.القاهرة.

٦٠ــــ عبد السلام الككلى، ص/ ٦٢،الزمن الروائى، مكتبة مدبولى،١٩٩٢م.

٦١ــــ د.عبد الحميد إبراهيم،ص/ ٣٦٣،نحو رواية عربية.

٦٢ــــ المرجع السابق،ص/ ٣٦٤.

٦٣ــ المرجع السابق،ص/٣٦٥.

٦٤ــ عبد السلام الككلى ،ص/ ٦٢.الزمن الروائى.

٦٥ــــ المرجع السابق،ص/٦٩.

٦٦ــ الغيطانى، رواية الزويل،الأعمال الكاملة،المجلد الثالث،طبعة الهيئة المصرية،١٩٩٣ م،القاهرة.

٦٧ــ د.عبد الحميد إبراهيم،ص/ ٤٠١.نحو رواية عربية.

٦٨ــ المرجع السابق، ص/ ٤٠٢.

٦٩ــ المرجع السابق، ص/ ٤٠١.

٧٠ــ الغيطانى،رواية وقائع حارة الزعفرانى،المجلد الرابع،الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٤، القاهرة.

٧١ــ د.عبد الحميد إبراهيم،ص/ ٣٦٨،نحو رواية عربية.

وراجع:أحمد محمد عطية، ص/٤٠،أصوات جديدة فى الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٧م،القاهرة.

٧٢ــ أحمد محمد عطية،ص/ ٣٨.أصوات جديدة.

٧٣ــ د.عبد الحميد إبراهيم،ص/ ٣٦٩، نحو رواية عربية.

٧٤ــ الغيطانى،خطط الغيطانى،المجلد الرابع،الهيئة المصرية،١٩٩٤م.

٧٥ــ د.عبد الحميد إبراهيم،ص/٣٧١، نحو رواية عربية.

٧٦ــ الغيطانى،التجليات،الأعمال الكاملة،الهيئة المصرية،المجلد السابع،١٩٩٧م

ــ الغيطانى،رسالة فى الصبابة والوجد،المجلد الخامس،١٩٩٥،الهيئة المصرية.

٧٧ــ وجيه يعقوب،ص/٢٣٥،الرواية والتراث العربى.

٧٨ــ د.عبد الحميد إبراهيم،ص/ ٣٨٣.نحو رواية عربية.

٧٩ــ المرجع السابق،ص/٣٨٧ .

٨٠ــ المرجع السابق،ص/ ٣٩٠.

٨١ــ وجيه يعقوب،ص/١٩١ ،الرواية والتراث العربى.

٨٢ــ د.عبد الحميد إبراهيم،٣٦٨.نحو رواية عربية.

٨٣ــ الغيطانى،سفر البنيان،طبعة الهلال،١٩٩٧م،العدد٥٨٥،القاهرة.

٨٤ــ د.حامد أبو أحمد،ص/٢٨٥،مسيرة الرواية فى مصر،الهيئة العامة لقصور الثقافة ،١٩٩٩ م.

٨٥ــ الغيطانى:

شطح المدينة،المجلد السادس،١٩٩٦،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة.

هاتف المغيب، المجلد السادس،١٩٩٦،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة.

متون الأهرام، المجلد السادس،١٩٩٦،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة.

٨٦ ــ د.رمضـــان بسطاويسى،ص/١٣١،الخطاب الثقافى للإبداع،الهيئة العامة لقصور الثقافة، عدد ٧٨، ١٩٩٨م.القاهرة.

٨٧ــــ د.عبد الحميد إبراهيم،ص/ ٤٠٣.نحو رواية عربية.

٨٨ ــــ د.عبد العزيز موافى،ص/١٠٩،أفق النص الروائى،الهيئة العامة لقصور الثقافة ،١٩٩٥ م،القاهرة.

٨٩ــ د.عبد الحميد إبراهيم،ص/٤٠٦،نحو رواية عربية.

٩٠ــ جيرار جنيت،ص/١٨٣،خطاب الحكاية.