الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العقيد أكلي محند أولحاج

–البويرة–

كلية الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

التخصص:دراسات نقدية.

جامعة البويرة

Ministre de l'Enseignement Supérieur

et de la Recherche Scientifique

Université Akli Mohand Oulhadj -Bouira-

Tasadawit Akli Muhend Ulhag - Tubirett-

Faculté des lettres et des *lan*gues

أنماط السرد وحدود القصة في "حكايات حارتنا" لنجيب محفوظ

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر

إشراف الأستاذ:

- **د/ بوعلي كحال**

إعداد الطالبتين:

- **عبير نور الهدى عروج**
- **أمينة بوتالي**

السنة الجامعية 2016/2015

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العقيد أكلي محند أولحاج

–البويرة–

كلية الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

التخصص:دراسات نقدية.

جامعة البويرة

Ministre de l'Enseignement Supérieur

et de la Recherche Scientifique

Université Akli Mohand Oulhadj -Bouira-

Tasadawit Akli Muhend Ulhag - Tubirett-

Faculté des lettres et des *lan*gues

أنماط السرد وحدود القصة في "حكايات حارتنا" لنجيب محفوظ

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر

إعداد الطالبتين:

– عبير نور الهدى عروج

– أمينة بوتالي

إشراف الأستاذ:

- **د/ بوعلي كحال**

لجنة المناقشة

سالم بن لباد:.....رئيسا

بوعلي كحال:.....مشرفا ومقررا

أوديحات نادية:.....مشرفا

السنة الجامعية 2016/2015

مـقدمـة

مقدمة:

يشكّل الفنّ القصصي في النّثر العربي تراثا أدبيّا خالدا وله أصول ضاربة في القدم والقصة هي الفنّ الأقرب إلى الحياة لأنّ الإنسان بصورة من الصّور قصة يكتبها الزمن.

وبعد رصد حركة التّدوين والتّرجمة ظهرت القصة بمفهومها الغربي، ومن أهمّ روّاد هذا الفن عند العرب "نجيب محفوظ" عميد الرواية العربية وهو أديب وروائي مصري، ولد بالقاهرة عام 1911 ابن العزيز إبراهيم أحمد باشا وهو أول عربي يحوز على جائزة نوبل للأدب.

ويستند اختيارنا لموضوع البحث الموسوم "بأنماط السرد وحدود القصة في حكايات حارتنا" لنجيب محفوظ على دراسة عبد الفتاح كليليطو في كتابه الأدب والغرابة وسعيد يقطين في كتابه "الكلام والخير" و هذه الدراسات تقف شاهدة على وجود تجربة فنية تهدف إلى تصنيف أنواع القص النّثرية سواء على مستوى الشّكل أو المضمون.

أمّا طريقتنا في تحليل النصوص القصصيّة التي اخترناها موضوعا للبحث هي المقاربة البنيويّة التي تعمد على الملاحظة والمقارنة واستنباط الخصائص البنيويّة للأنواع القصصية وذلك على مستوى الشّكل والمضمون، وقد أفادتنا بحوث "جيرار جنيت" كثيرا في البحث في طريقة تقديم مادّة الحكي.

وكان مسعانا من هذا البحث الغوص في أغوار العمل القصصي حكايات حارتنا وكشف خباياه، وقد فرض ذلك علينا إشكالا توقّفت عليه دراستنا، فما هي أنماط السرد التي اعتمدها نجيب محفوظ في حكايات حارتنا و كيف وظفها لبناء وتشكيل نصه؟ وما هي أنواع القصّ في هذا الفنّ الكتابي وهل وقعت على الحدود مع القصة؟

ويحيلنا ذلك على ما كرّس نجيب محفوظ من قواعد لبناء النّصوص القصصية واتّصال الجنس الأدبي وعبوره وتجاوره، فلقد قسّمنا البحث إلى مقدّمة تناولنا فيها المنهج المدروس والإجراء ومدخل نظري وفصلين تطبيقيين وخاتمة تلخص أهمّ النّتائج المتوصّل إليها في هذا البحث.

تناولنا في المدخل النّظري أنواع القص وأنماط الحكي، فكان هدفنا إجراء مقارنة بين خصائص الأنواع القصصيّة كالقصة القصيرة و الأسطورة و المسرحية و الخبرالأدبي و المثل و النادرة، كما خصّصنا الفصل الأوّل لأنماط السرد التي حدّدنا فيها طرئق الحكي من موقع السّارد وأشكال التّبئير في الأنواع القصصيّة وفي الفصل الثاني كشفنا فيه عن حدود القصّة في العمل الأدبي وفي الأخير خاتمة تجمل أهم النتائج المتوصل إليها في بحثنا.

و من أهمّ المراجع التي اعتمدناها في كتابة مادة البحث هي: محمد زغلول سلام (دراسات في القصة العربية الحديثة)، و يوسف نجم(فن القصة)، و عز الديت المناصرة(الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، و سلسلة كتب أشكال جيرار جنيت، و خطاب الحكاية بحث في المنهج ترجمة محمد معتصم.

ومن الصّعوبات التي اعترضت دراستنا قلّة المصادر والمراجع المترجمة خاصة أبحاث "جيرار جنيت" وما خلقته التّرجمة من مشاكل اصطلاحية وندرة الدراسات السابقة في هذا الموضوع.

وأخيرا نوجّه خالص الشكر والتّقدير للأستاذ المشرف "بوعلي كحال" لقبوله الإشراف على هذا العمل أوّلا وعلى رحابة صدره في تلقّي الاستفسارات والإجابة عنها بكل روح علمية.

إنّ دراستنا هذه تطمح إلى استكمال ما توقّفت عنده الدّراسات النّقدية السّابقة، فلا نّدعي أنها وصلت إلى مرتبة الكمال التي لا يبلغها عمل إنسان مهما أوتي من معرفة.

مدخـل نـظـري

في أنواع القص و أنماط السرد/الحكي

المبحث الأول: أنوع القص.

المبحث الثاني:أنماط السرد/الحكي.

I- في مفهوم أنواع القصّ وأنماط الحكي:

المبحث الأول: أنواع القصّ

1- القصة:

يشكّل الموروث السّردي عند العرب أنواعا قصصية مهّدت لظهور "القصة" والقصة القصيرة خاصّة و « لم يكن للقصة في مطلع القرن شأن يذكر إذا كانت على قدرتها لا تلق من الحفاوة ما هي أهله فما كان للقصة مدلول في الأذهان إلا أنّها: أحدوثة أو طرفة، أو سمر. ولعلّ هذا الانتفاض من قدر القصة هو الذي حمل الدّكتور "هيكل" على أن ينشر قصّته "زينب" أوّل عمل قصصي فنّي بتوقيع مصري فلاح».[1]

1- 1- مفهوم القصة:

أ- **لغة:**

القصة لفظة ليست بالعربية، ولقد ورد ذكرها في القرآن الكريم: « نَحنُ نَقُصُّ عَليكَ أَحسنَ القصَص ».[2] سورة يوسف.

ورد ذكرها في معجم الرائد مادة (قص): «قصّ، يقص، قصاه، يقص قصصا وقصّا، 1- عليه الخبر حدثه به على وجهه، 2- القصة رواها، 3- أثره: تتبعه شيئا بعد شيء».[3]

---

[1] – محمد تيمور، فن القصة (دراسات في القصة والمسرح)، ط1، مكتبة الآداب للطباعة والنشر، 1998. ص 20.

[2] – سورة يوسف، الآية 03.

[3] – جبران مسعود، الرائد، ط4، دار الملايين، بيروت، 1981. ص 1178.

ب-**اصطلاحا:**

يعرّفها "لطيف زيتوني" نقلا عن جيرار جنينت على أنّها «تمثّل حدث أو سلسة أحداث واقعية أو خيالية بواسطة اللغة المكتوبة وهذا التّحديد يعطي الأهمية للخطاب وهو الكلام الذي يروي الحدث أو الحكاية».[1]

كما يضيف "حميد لحمداني" أنّ «القصة إذن لا تتحدد فقط بمضمونها ولكن أيضا بالشكل أو الطريقة التي يقدّم بها ذلك المضمون وهذا معنى قول كيرز (Wolfgang Kayser) إنّ الرواية لا تكون مميّزة بواسطة هذه الخاصيّة المتمثّلة في أن يكون لها شكل ما بمعنى أن يكون لها بداية ووسط ونهاية، والشّكل هنا له معنى الطريقة التي تقدّم بها القصة المحكّة في الرواية، إنّه مجموع ما يختاره الرّاوي من وسائل وحيل لكي يقدم القصة للمروي له».[2]فلا يمكن الحكم على القصة من خلال مضمونها فقط و ما تحمله من رؤى وإنما كذلك طريقة عرضها فيمكن للراوي أن يبد

لقد انطلق الفنّ القصصي العربي بصورة جديّة نحو فنّ رفيع ولقد «ساعدت الصّحافة على نشر القصة في العالم العربي وكانت التّرجمة تساعدها على أداء رسالتها هذه».[3] فتطوّر الفنّ القصصي «على يد أخصائيّين موهوبين كمحمود تيمور ونجيب محفوظ، وعبد الحميد السحار، وقد استمدّوا موضوعاتهم من واقع الحياة الحالية في الشّرق وجمعوا في سردهم ما بين الفائدة والمتعة، بخلاف أولئك الذين عنوا بجمال العبارة ورشاقة الأسلوب أكثر ممّا عنوا بالعمل القصصي».[4]

---

[1] – لطيف زيتوني، معجم مصطلحات الرواية، ط1، دار النهار، لبنان 2002. ص 133.

[2] – حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1، المركز الثقافي، الدار البيضاء، ص 45.

[3] – حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، ط1، دار الجبل، بيروت1982. ص 25.

[4] – نفسه، ص 24.

حتّى اكتملت بمفهومها الحديث « والقصة في صورتها العامة حكاية تتسلسل أحداثها في حلقات كحلقات فقرات الظهر أو كدودة الأرض تتموّج أجزاؤها في تتابع كما يقول "فوستر" وهذا التسلسل يضمن تطورا للأحداث ينتظمها الزمن، ومع ذلك فليس الزمن وحده هو الذي يعتمد عليه تطوّر القصة، ولا يكفي عنصر الزمن لإخراج قصة قيمة في مفهومها الحديث، بل تلعب إلى جانب الزمن عناصر أخرى تتفاوت أهمّيتها وتختلف باختلاف الكاتب واتجاهاته وطريقته».[1] غير أنّ "رينيه وليك" يرى أن:

« النّقد التحليلي للقصة عادة يميّذز بين ثلاثة مكوّنات: الحبكة والتّشخيص، ومجال (الأحداث، خلفيّة الأحداث) وهذه الأخيرة اكتسبت صفة الرّمزية فأصبحت في بعض النّظريات الحديثة المناخ والنغمة أو الواقع العام».[2]

1- 2- أنواع القصة:

تقسّم القصة إلى أنواع منها القصة القصيرة وتسمى بالفرنسية Conte والقصة بالفرنسة Nouvelle وتتوسّط بين الأقصوصة والرواية وفيها يعالج الكاتب جوانب أرحب مما يعالجه في الأولى، فلا بأس هنا من أن يطورا الزمن وتمتد أجواءها ويتوارى تطورها في من التشابك.

والنّوع الثالث هو: «الرواية بالفرنسية Ruman يعالج فيها المؤلف موضوعا كاملا أو أكثر وميدان الرواية فسيح أمام القاص يستطيع فيه أن يكشف السّتار عن حياة أبطاله ويخلق الحوادث ممّا تستغرق من وقت».[1]

[1] – محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة، (أصولها – أعلامها – اتجاهاتها)، دار المعارف الإسكندرية. ص 11.

[2] – رينيه ويليك، تر:عادل سلامة، نظرية الأدب، ط1، دار المريخ، 1996. ص 316.

1- 3- عناصر القصة:

للقصّة عناصر تلزمها وهي: «الوسط أو البيئة والحبكة والحدث والشخصيات والحوار ثم الأسلوب، ولا تنفصل هذه العناصر بطبيعة الحال عن بعضها».[2]

أولا: الوسط أو البيئة: الرّقعة التي تدور فيها أحداث القصة وتتحرّك شخصياتها وهي تعنى بمجموعة القوى والعوامل الثّابتة والطّارئة التي تحيط بالفرد وتؤثّر في تصرّفاته في الحياة[3].

ثانيا: الحدث: وهو « اقتران فعل بزمن وهو لازم في القصة ولا تقوم إلا به ويستطيع القاص –إن أراد–أن يكتفي بعرض الحدث نفسه دون مقدّماته أو نتائجه كما في القصة».[4]

ثالثا: الحبكة: وهي عملية اختيار وتقديم وتأخير الحدث، فالقاص يختار الحوادث الصّالحة ويضع هذه قبل تلك، وتلك قبل هذه، بحيث يجيء السياق والتّتابع موفيا بالغرض المقصود، ولو خلت القصة من الحبكة لم تعد قصة فنية.

رابعا: الزمن: والزمن ضابط الفعل وبه يتمّ وعلى نبضاته يسجّل الحدث وقائعه.[5]

خامسا: شخصيات القصة: وهم الذين تدور حولهم الأحداث وهم الذين يفعلون الأحداث و يؤدونها ومن الشّخصيات الظاهرة (البطل) والشّخصيات الثابتة أو المسطّحة والشّخصيات النّامية التي لا تبدو للقارئ في الصّفحات الأولى بل تتكشف شيئا فشيئا وتتطوّر بتطوّر القصّة وأحداثها.[6]

---

[1] – محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة، ص 12.

[2] – نفسه، دراسات في القصة العربية الحديثة، ص 9.

[3] – ينظر: يوسف نجم، في القصة، ط1، دار الشعب، ص 23.

[4] – محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة، ص 11.

[5] – ينظر: نفسه، ص 13.

[6] – ينظر: يوسف نجم، فن القصة، ص 105.

سادسا: الحوار: بعض الكتّاب لا يعمد الوصف وإنّما الحوار بين الشخصيات وأبطال القصة الآخرين أو بالمنولوج الدّاخلي ينبض تلقائي من الأفكار والأحلام يعززها العقل الإنساني.

سابعا: الأسلوب: إنّ القصة تختلف عن غيرها من الأنواع الأدبية وتكتب بأسلوب نثري مطاوع قريبا إلى كلام الناس[1].

ولقد تقاطعت القصة وخاصة القصة القصيرة وتداخلت مع العديد من الأنماط السردية «ونجد في تراثنا العربي مجموعة من الأشكال السردية النثرية تقترب بشكل من الأشكال من القصة القصيرة جدا كالحديث والخبر والفكاهة والنادرة والطرقة والأحجية والكلام والحكاية والقصة والمقامة واللغز والآية ويعني هذا أن للقصة القصيرة جدا جذور عربية قديمة تتمثل في السور القرآنية القصيرة والأحاديث النبوية الشريفة وأخبار البخلاء واللصوص والمغفلين والحمقى وأحاديث السمار ...ومن ثم يمكن اعتبار الفن الجديد امتداد تراثنا للنادرة والخبر والنكتة والقصة والحكاية واللغز والشعر والأرجوزة والخطبة والخرافة وقصة الحيوان والمثل والشذرة والقيسة الصوفية والكرامة».[2]

ومع قانون النظرية الأجناسية ، تلاشت تلك الأنواع القديمة وأخذت القصة سماتها. فولد هذا الفن الجديد والجنس الأدبي عند ابن منظور« هو الضرب من كلّ شيئ » والجنس Genus باعتباره الوحدة الأوسع والنوع Species بوصفه مجموعة فرعية ففي لسان العرب هو «أخص من الجنس وهو أيضا الضرب من الشيء».[3]

[1] – ينظر: محمد زغلول سلام دراسات في القصة العربية الحديثة، ص 25.

[2] – جميل حمداوي، دراسات في القصة القصيرة جدا، ط1، المكتبة العربية، 2013. ص10.

[3]– ابن المنظور لسان العرب، ط4، دار صادر، بيروت 2005م. ص615،813.

وهكذا «نصل إلى أنّ للقصة القصيرة جدا تاريخا طويلا يتمثل في مجموعة من المراحل والحقب يمكن حصرها في المرحلة التراثية التي ارتبطت بالأجناس والأنواع والأنماط السردية العربية ومرحلة الكتابية اللاواعية منذ بداية القرن العشرين».[1]

2- القصة القصيرة:

يزعم الباحثون «أنّ ظهور القصة –بشكل عام- يعود إلى زمن طويل ولكن القصة القصيرة بشكل فني محدّد لم يظهر إلا في العصر الحديث وبالتحديد في القرن التاسع عشر».[2]

وإنّ ظهور ونشأة القصة القصيرة يرجع إلى الغرب ومن الذين أسهموا في توضيح مفهومها النقدي القاص "موباسان" الذي يرى بأن هناك«لحظات قصيرة تعبر عن عدّة مواقف مرّ بها الإنسان في حياته اليومية والتي تعبر عنها من خلال القصة القصيرة».[3]

2- 1 مفهوم القصة القصيرة:

يرى عزّ الدين المناصرة أن القصة القصيرة«تصوّر حدثا معينا لا يهتم الكاتب بما قبله أو بما بعده».[4] وهناك من يطلق عليها اسم "أقصوصة" Nouvelle، وهي «القصة النثرية القصيرة التي طورّها الكاتب الإيطالي جيوفاني بوكاشيو Giovani Bouccion، في مجموعة قصصية المشهورة المسماة "الأيام العشرة" الديكامرون "Decamerone"».[5]

---

[1]- جميل الحمداوي، دراسات في القصة الصغيرة جدا، ص7.

[2]- ينظر: عبد الله خليفة الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، الدار العربية للكتاب، تونس 1983م. ص142.

[3]نفسه، ص114.

[4]- عزّ الدين المناصرة، الأجناس الأدبية في ضوء (الشعريات المقاربة)، ط1، دار الراية للنشر والتوزيع عمان 2010م. ص270.

[5]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، دار النهار، للنشر والتوزيع، بيروت، 2002م، ص77.

كما يعرف الكاتب "سيد النساج" «القصة القصيرة بالمعنى الحديث بأنها ليست مجرد خبر أو مجموعة أخبار بل هي حدث ينشأ بالضرورة من موقف معبر ويتطوّر كذلك إلى نقطة يكتمل عندها الحدث».[1]

2-3 خصائص القصة القصيرة:

إنّ التفريق بين الأنواع ينصبّ على مميزات وسيمات كل نوع منها ولعلّ هذا ما جعل الرّكيبي يشترط بعض القواعد الضرورية التي لبدّ أن تتوفّر في كتابة القصة القصيرة حتى تستحق هذه التسمية، وهي :

أ-**أن تعبّر عن موقف:** فلابد للقصّة القصيرة أن تعبّر عن موقف معيّن في حياة الفرد ، أو جانب من هذه الحياة أو بعض الجوانب ولا تعبّر عن حياة الفرد كاملة[2].

ب-**أن تتوفّر على الوحدة:** فالقصة القصيرة ينبغي أن تتوفّر فيها وحدة الفعل والزمان والمكان.

ج- **وحدة الانطباع أو الأثر الكلّي:** إنّ معالجة لحظة من الزمن في حياة الفرد المنفردة عمّا قبلها وما بعدها يجب أن يعالج بشكل متماسك حتى تتحقّق الوحدة.

كما يذهب لطيف زيتوني إلى إبراز خاصيتين في القصة القصيرة أو الأقصوصة كما يسمّيها هو:

1- إنّ الأقصوصة نوع سردي كالأنواع السردية الأخرى (الملحمة، الحكاية ، الخرافة ...) أي أنها تتضمن أية راو.

---

[1] – سيد النساج، القصة القصيرة، سلسلة كتابك، دار المعارف، 1988م، ص16.

[2]– ينظر: عبد الله الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، ص 146، 147، 148.

2- إن الأقصوصة نوع سردي قصير، أي أنّها أقصر من الرواية والملحمة من حيث الشّكل (الطّول)، ولكن هذا التعريف لا يفلح بين الأقصوصة والرواية القصيرة، أو بين الأقصوصة والنّادرة بسبب عدم دقّته فالأقصوصة قديما وخاصة الفرنسية لو نظرنا إليها لوجدنا أنّ معدّل عدد الصفحات من قرن إلى قرن.[1]

3-الأسطورة:

وفي ضوء تعدد وتنوّع الأجناس الأدبية كالحكاية الشعبيّة والخرافة والقصة وتداخلها نقف عند مفهوم الأسطورة ومن ثم إبراز خصائصها.

3-1 مفهوم الأسطورة:

أ- **لغة:** جاء في لسان العرب مادة (سطر):«وهو الصنف من الكتاب والشجر والنخل ونحوها ...، وقال الزجاج في قوله تعالى:«وقالوا أساطير الأولين» والأسطورة كما قالوا أحدوثة وأحاديث».[2]

ب-اصطلاحا:

يعرّفها جبّور عبد النّور بأنّها: «سرد قصصي مشوّه للأحاديث التاريخية تعمد إليه المخيّلة الشعبية، فتبدع الحكايات الدينية والقومية والفلسفية لتثير انتباه الجمهور، إذ تعتمد عادة تقاليد العامّة وأحاديثهم وحكاياتهم».[3]

[1] - ينظر: لطيف زيتوني، معجم نقد مصطلحات الرواية، ص 26، 27.

[2] - ابن منظور، لسان العرب، ص 2007.

[3] - عبد النور جبور، المعجم الأدبي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت 1998. ص 17.

أمّا عند مجدي وهبة فهي: «قصة خرافية يسودها الخيال وتبرز فيها قوى الطّبيعة في صور كائنات حيّة ذات شخصية ممتازة فهي ترادف القصة الخرافية غالبا وتتضمّن أحداثا تنبؤيّة وتفسّر وعي الناس في فترة تكوّن الفعل».[1]

فالأسطورة ما هي إلاّ قصة خرافيّة صاغها الإنسان الأوّل حسبما أوحاه له خياله الضّعيف.

3-2 خصائص الأسطورة:

للأسطورة مجموعة من الخصائص البنيويّة وهي:

1- أبطال الأسطورة الرئيسيين هم آلهة أو أنصاف آلهة.

2- تختّص الأسطورة بتفسير الظواهر الكونيّة.

3- تمثّل الأسطورة نظاما متكاملا في النّظر إلى العالم والإنسان.

هذا النّظام يتّسم في كثير من الأحيان بالاتّساق والتّماسك الدّاخلي، أي أنّها مجموعة من الوقائع يتضمّنها صراع له بداية ونهاية معلومتان.[2]

4- القدسية: فالأسطورة « تروي تاريخا مقدّسا، تروي حدثا جرى في الزمن الخيالي، هو زمن البدايات، بعبارة أخرى تحكي الأسطورة كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود».[3]

[1] – مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط1، دار النهار للنشر بيروت 2002. ص 779.

[2] – أحمد زياد محبك، دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة، ط1،دار علاء الدين للنشر والتوزيع دمشق 2001. ص 16.

[3] – ميرسيا الياد، مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة،ط1 ،دار صنعاء للدراسات والنشر، دمشق1991. ص 10.

4-المسرحية:

يروي النص المسرحي في لبّه قصة: فشأنه شأن الأجناس الأدبيّة الأخرى، غير أنّ المسرحية لها قالبها الخاص الذي تتفرد به عن غيرها.

4-1 مفهوم المسرحية:

أ- **لغة:** يرى جبران مسعود أنّ المسرحية «رواية تروى على المسرح، والمسرح: 1- المرعى، 2- مكان مرتفع من الخشب في صالة أو في ساحة تمثل عليه الروايات كما أنّ المسرح: جملة ما يخلقه الأديب من روايات تمثيلية، مسرح شكسبير مسرح شوقي».[1]

ب- اصطلاحا: يذهب مجدي وهبة على أنها: «جنس أدبي يتميز عن الملحمة أو الشعر الغنائي مثلا بأنه خاض بقصة تمثل على خشبة المسرح، مؤلف من الشعر أن النثر، يصف الحياة أو الشخصيات أو يقص قصة بواسطة الأحداث والحوار على خشبة المسرح».[2]

4-2 خصائص المسرحية:

تتقيد الكتابة المسرحية بالحدث الدرامي وعدد الشخصيات فالدراما شأنها شأن القصة التي لا بد لها أن تعرض لموقف محدد يثير خيال القارئ أو المتفرج ليفهم المعنى المقصود فيثير استجابة عاطفية، يصل إليها الكاتب عن طريق الترتيب الفني لمادته.

فكاتب المسرحية لا يستطيع أن يحكي الحكاية من أولها، كما يستطيع القصصي أن يفعل وإنّما هو يبدأ مسرحية حين تبدأ الأمور في التأزّم، والمسرحية يجب أن تبدأ بالحاضر وتشير

[1] - جبران مسعود،معجم الرائد، ص 1375.

[2]- مجدي وهبة وكمال المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 360.

إلى الماضي إشارات يتضمنها الحاضر، أمّا عن عدد الشخصيات فالمؤلف المسرحي محدود أكثر من المؤلف القصصي التي يستخدمها كي يوفي كل شخص حقها.[1]

5- النادرة:

النادرة هي فن أدبي أصيل في تراثنا النقدي و من أبرز النوادر التي عرفتها العرب هي نوادر الجاحظ بهدف الإضحاك و الإمتاع.

5-1 مفهوم النادرة:

لغة:

جاء في لسان العرب مادة "ندر" «ندر الشيء يندر ندورا سقط و قيل سقط من خوف شيء و نوادر الكلام تندر و هي ما شد و خرج من الجمهور و ذلك لظهوره».[2]

اصطلاحا:

النّادرة أو الملحة، الطرفة « و هي فن قصصي قصير موجز و ذكي و مسّل ومدهش ومنها نوادر أبو نواس و نوادر أشعب و من الواضح أنّ النادرة سرد لوقائع و أحدث يدخل فيها الخيال إلى حدّ كبير».[3]

[1]- ينظر: رشدي رشاد، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العمة للكتاب، 1998. ص 41، 42،...45.

[2] - ابن منظور، لسان العرب، ص 843.

[3] - نبيل حداد، تداخل الأنواع الأدبية، عالم الكتب الحديثة للنشر، الأردن. ص 784.

5-2 خصائص النادرة:

تتميّز النادرة بخصوصياتها فهي «ذات شكل يتعامل مع الأشياء في سطحها الظاهري و بعفوية لا تغو ص و لا تحلل و لا تشعل الصراع، و هي أيضا ذات مضمون متسامح يعكس رؤية تعانق حتى الشاردين و تدعوهم إلي لذة المشاركة و متعة العودة إلي الجماعة ».[1]

إذ تتميز بأسلوبها البليغ المثير للانتباه الذي يتميز بالحدة و الابتكار و إظهار البراعة في التفكير.

6- المثل: (المثل الشعبي).

لقد أخذت الأمثال والحكم قسطها الأوفر في كتب القدماء فهو فن من فنون الأدب ومنه الأمثال الشعبية والخرافية.

6-1 مفهوم المثل:

لغة:

يرى جبران مسعود أنّ المثل «العبرة، الحجّة، المثل السّائر: كلام يقال في حادثة أو مناسبة خاصة، ويردد فيما بعد إذا استقت مناسبات مشابهة للحالات الأصلية التي ورد فيها الكلام، نحو "وافق شن طبق" المثل الخرافي: فن أدبي يوضع فيه التأليف على ألسنة الحيوان أو النبات أو الجهاد، ويقصد به إلى العضة والمغزى ومن أشهر الأمثال أمثال ابن المقفع في كليلة ودمنة ولا فونتين».[2]

[1] – محمد عبد الرحمن الربيع، نوادر البخلاء، ط1، دار الشروق، 1968. ص 7.

[2] – جبران مسعود، معجم الرائد، ص 1362.

اصطلاحا:

يذهب جبور عبد النور أنّه:« جملة من القول متقطعة من كلام أو مرسلة لذاتها، تنقل ممن وردت فيه إلى مشابهة بلا تغير، مثال ذلك: في الصيف ضيعت اللبن، يقال المثل لمن لم يستفد من الفرصة المنافسة في وقتها وحاول ذلك متأخرا»[1].

وهو حكاية في غاية الإيجاز قروي على لسان حيوان أو جهاد أو جماد، ويكون لها مغزى اصطلاحي أو خلفي، كما جاء في (كليلة ودمنة) لابن المقفع وفي (الصادح والباغم) لابن الهاربة.

6-2 خصائص المثل (الشّعبي):

1- إذا كان المثل مثلا شعبيّا فإنّ اللّغة المعتمدة فيها هي اللغة العامية.

2- المثل الشّعبي مجهول المؤلف.

3- يحتوي المثل على معنى يصيب التّجربة والفكرة في الصميم.[2]

4- معظم الأمثال الشّعبية، تقتضي نوعا من الإيجاز وتتميّز بالاختصار والتّركيز.[3]

7- الأخبار:

يزخر التّراث النّثري العربي بهذا النّوع الأدبي الذي يتداخل مع النّادرة والسّمر كما له ملامح تميّزه عن غيره من الأجناس.

[1] نفسه، 1366.

[2] – إبراهيم نبيلة، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب للطباعة، القاهرة. ص 174.

[3] – بدير حلمي، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء، 2002. ص 32.

7-1 مفهوم الخبر الأدبي:

لغة:

ورد في لسان العرب الخبير:« من أسماء الله الحسنى وجل العالم بما كان ويكون.

والخبر: ما أتاك من نبإ عمن تستخبر والجمع أخبار».[1]

اصطلاحا:

الخبر «فن قصصي قصير تغلب عليه قول الحقيقة ويشير إلى سرد شيء من تاريخ ومنها كتاب المكافأة، لأحمد يوسف المصري».[2]

7-2 خصائصه:

يتميز الخبر بظاهرة الإسناد: «فيظهر الخبر في السرد من خلال استعمال الفعلين الدالين على سرد الخبر وهما: أخبر، أخبرت روى، روت ومشتقاتهما».[3]

بالإضافة إلى «البساطة التنمية في مفهوم مركزي تساهم في تميز الخبر على الأنواع السردية الأخرى».[4]

---

[1] – ابن منظور، لسان العرب، ص 2661.

[2] – عبد النور جبور المعجم الأدبي، ص 165.

[3] – الأصفهاني أبي الفرج، الأغاني، تر: لجنة من الأدباء ، ط5، دار الثقافة، 1980. ص 157.

[4] – سعيد يقطين ، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، 1997. ص 195.

المبحث الثاني: أنماط السرد/الحكي:

تعدّ كتب جيرار جنيت من الإنجازات المركزية للاتجاه البنيوي والنّقد الجديد في البحث عن سياقات تكشف عن بناء النّص الأدبي وطرائقه الإبلاغية التي توحي باهتمامه الخاص بالبلاغة الأدبية، خاصة سلسلة كتبه "أشكال" (Figeures) لفظة مأخوذة من التّسمية التقليديّة للبلاغة التي كانت تسمى "نظام الأشكال".[1]

كما أنّه يقترح «مصطلح (الصيغة) لنظام الأجناس، وهو مقترح نقله عن هاردي الذي لم يقصد به الشكل وإنّما الوضعيات الإخبارية ثم يجرد جنيت نظام أرسطو، وفق النظام التالي: الصيغة المأساوية المأساة والملهاة، الصيغة السردية، الملحمة والشعر الساخر، وعند مقابلته نظامي أفلاطون وأرسطو، يلاحظ جنيت الملاحظة التالية لقد حلت الثنائية الأرسطية: السردي والدرامي، محل الثلاثية الأفلاطونية: (السردي، المزدوج، الدرامي)».[2] كما أنه مال نحو:

- إعلاء خاصة –"السّرد" على حساب الخصائص الأخرى بحيث تقع تحتها أنواع مثل: الرواية، القصة القصيرة، السيرة الذاتية، الحكائية الشعبية، الأساطير والملاحم والتقارير الإخبارية ... إلخ.[3]

[1] – ينظر: روبيرت شولز، البنيوية في الأدب، تر: عبود، إتحاد الكتاب العرب، د ط، ص 181.

[2] – عز الدين المناصرة، الأجناس الأدبية في ضوء، الشعريات المقارنة، ص 26.

[3] – ينظر: نفسه، ص 29.

1- مفهوم السّرد:

لغة:

لقد ورد ذكر مصطلح السرد في لسان العرب في مادة سرد: «سرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له، وفي صفة كلامه (ص) لم يكن يسرد الحديث سردا: أي يتابعه ويستعجل فيه».[1]

اصطلاحا:

أما حميد الحمداني فيقول:«هو الكيفية التي تروي بها القصة عن طريق قناة هي:

الراوي ـــــــ القصة ←ـــــــ المروي له

تخضع لمؤثرات متعلقة بالراوي والمروي له وإما بالقصة ذاتها».[2]

والصيغة عند جيرار جنيت هي: «الكيفية التي يتبناها السارد في تقديم مادته الحكائية وللكشف عن هذه الكيفية يجيب عن: ما هو موقف السارد من الأحداث وكميّة الأخبار التي يقدّمها وفق رؤيته الخاصة؟ ما هو الموقع الذي يختاره السّارد لتقديم هذه الأحداث».[3]

وتقوم الكتابة على: «وضعيات الإخبار (ما تصطلح عليه بالصيغ) مثل: السردي/ الدرامي ثم تأتي الأنماط وهي تخصصات للصيغ مثل: السرد على لسان المتكلم/ السرد على لسان

[1] – ابن منظور، لسان العرب، ص 250.

[2]– حميد الحمداني، بنية التص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 46.

[3] – جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب، ط 2،دار توبقال للنشر، 1997ص 83.

الغائب وتلي الأنماط الأجناس وهي تحقيقات مادية وتاريخية (كالرواية والقصة القصيرة والملحمة)، ثم الأجناس التحتية وهي المغامرة التي تدخل ضمن جنس الرواية.»[1]

وجاء في معجم الرائد على أنّ «النمط: جمع أنماط ونماط: الطريقة أو المذهب، نمط في الكتابة أو العمل، الصنف والنوع من الشيء، نوع من البسيط، ثوب من الصوف، يطرح على الهورج، جماعة من الناس أمرهم واحد.»[2] أمّا عز الدين المناصرة فيشير إلى أنّ النمط: «نظام شكلي حيث تتكون البنيّة التشاكلية، كبنية نظام مدروس، والنمط هو كتابة ديناميكية وفضائية تشير إلى مختلف محددات المعني».[3]

ومن هنا فصنف «النمط يفسح المجال بطريقة شرعية للتّخصصات تحت الصيغة مثل التي استنبطتها دراسة الأشكال السردية منذ قرن فإذا كانت الصيغة السردية صنفا شاملا مستمرا بصفة شرعية فمن البديهي أيضا أن تحتضن نظرية عامة للأجناس الأدبية تخصصات تحت الصيغة (لفن السرد)».[4]

وبعد أن يناقش "جنيت" معظم الرومانتيكين حول مقترحات توزيع الأجناس والصيغ يقدّم خطاطة دائرية تشعيبية للأجناس الكبرى والأجناس المتشعبة منها مع الصيغ: فالأجناس أصناف أدبية صرف والصيغ أصناف تنتمي للسانيات، كما أن التقابل بين الأجناس والصيغ إنما يقوم على أنها أنواع من جوامع الأجناس وبالتالي يقدم جنيت إقتراحه:

---

[1] – نفسه، ص 88.

[2] – جبران مسعود، معجم الرائد، ص 1533.

[3] – عز الدين المناصرة، الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، ص 268.

[4] – جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، ص 83.

1 الصيغ:

السرد الصرف/ السرد المزدوج/ المحاكاة الدرامية.

2 جوامح الأجناس:

الغنائية/ الملحمة/ الدراما.

وفي ضوء ذلك تكون النتيجة: 1) الصيغ: سردي/ درامي، 2) الأنماط: متكلم/غائب، 3) الأجناس: رواية/قصة/ملحمة، 4) الأجناس التحتية، رواية المغامرة، 4) 1:الصيغ[1]

ونمط القص: يتحدد على مستوى الصياغة كأسلوب، فما هي الأنماط السردية التي حدّدها جيرار جنيت؟

يشير "جيرار جنيت" في كتابه خطاب الحكاية إلى ثلاث أنماط هي:

2-أنماط السرد:

النمط الأول: هو النمط الذي تمثله الحكاية الكلاسيكية عموما ذات التبئير الصفر.

النمط الثاني: هو النمط ذي التبئير الداخلي سواء كان ثابتا فالشخصية البؤرية لا تتغير أو متغيرا وفيه الشخصية البؤرية تتغير من شخصية إلى شخصية أخرى، أو متعددا كما في الروايات الترسلية التي يمكن فيها التصدي للحديث الواحد مرات عدة حسب وجهة نظر شخصيات مترسلة عدة.

النمط الثالث: هو النمط ذي التبئير الخارجي، يتصرف هنا البطل أمامنا دون معرفة أفكاره أو عواطفه التي تدافع بالتكتم إلى حد الإلغار.[1]

[1] ينظر: عز الدين المناصرة، الأجناس الأدبية في ضوء(المقاربة الشعرية)، ص 26.

أمّا يمنى العيد ترى أنه من الممكن « تحديد ثلاث أنماط أسلوبية ذلك بالنظر إلى العلاقة يصوت الرواي وبأصوات الشخصيات.

نمط أسلوبي يتصف بالمباشرة: الراوي يروي بالضمير أنا، يروي بصوته عن الشخصية ويدعها تنطق مباشرة بكلامها الوحشي أو العامي.

نمط أسلوبي يتصف باللامباشرة: الكلام هنا يبقى بصوت الراوي لشخصية ما لكنه لا يقدمه مباشرة بصوتها بل ينقله بصوته محوّلا أسلوب الصياغة من المباشرة إلى اللامباشرة.

نمط أسلوبي حر: هو نمط يداخل بين صوت الراوي وصوت نطق الشخصية، فيبدوا الكلام ملتبسا. »[2].

أمّا "إيخنباوم" «عندما نبحث في كتاب الشّكلانيين الروس نجد أنّه يميز حسب وظيفة الحكي بين شكلين للسرد، بالمعنى الحرفي (الراوي) والسرد المشهدي (الحوار بين الشخصيات)».[3]

كما يذهب تودوروف إلى «أنّ هناك نمطان من أنماط السرد: التمثيل أو العرض Réprésentation والحكي Narration وهذان النمطان يقابلن في مستوى أكثر عينة (الخطاب والقصة)».[4]

---

[1] – ينظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم و الجليل الازدي، ط3،منشورات الاختلاف،الجزائر 2003 . ص 202،203.

[2] – يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط3، دار الفارابي، 2010. ص 162.

[3] – جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ص 174.

[4] – ترفتيان تودورزف، طرائق التحليل السردي، تر: حسن بحراوي وآخرون، ط1، منشورات إتحاد الكتب العربي، الرباط 1992. ص 61.

إنّ التحليل البنيوي للحكي ظهر منذ الستينات وهو سند لمختلف الدراسات التي جاءت بعده في هذا المجال، وبهذا الصدد نجد دراسة تودوروف الهامة عن «مقولات الحكي» التي يتحدث فيها عن صيغ الحكي التي تتعلق بالطريقة التي عبرها يتم إدراك القصة من قبل الراوي والكيفية التي يقدمها لنا أو كيفية عرضها فالصيغتين الأساسيتين هما (العرض والسرد) التي يعود أصلهما إلى التاريخ والدراما، فالأول سرد خالص فيه الشخصيات لا تتكلم والكاتب مجرد شاهد يقدم الأحداث مثل الخطاب التاريخي القديم، أما في الدراما فتهيمن أقوال الشخصيات (الحوار).[1]

والسرد Diegess بالنسبة لأرسطو ما هو إلا إحدى صيغتين اثنتين للمحاكاة الشعرية فتؤول آخرهما إلى العرض المباشر للواقع بواسطة ممثلين يتكلمون ويتصرفون قبالته الجمهور ومن جهة أخرى نفى سقراط صفة محاكاة في السرد بحيث يتموضع السرد في تعارض مع المحاكاة هنا كنقيض لها وهناك كصيغة من صيغها.

ومن هنا نلاحظ أن هذه النظرية تتحكم في تصنيف عملي للأجناس الأدبية، يتضمن الصيغتين الخالصتين (السردية المقدمة بواسطة الديثرامب القديم وصيغة المحاكاة المقدمة بواسطة المسرح). علاوة على صيغة مختلطة أو صيغة تناوبية هي الصيغة الملحمية.[2]

ويقترح عبد الفتاح كليليطو تصنيفا «يعتمد على تحليل علاقة المتكلم بالخطاب وعلى الخصوص مسألة إسناد الخطاب وبما يترتب عن الإسناد من أنماط خطابية، والأنماط الخطابية لديه لا تتعدى أربعة:».[1]

[1] – ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير)، ط4، المركز الثقافي العربي المغرب 2005. ص 172.

[2] – ينظر: تزقتان تودوروف، طرائق التحليل السردي، تر: حسن بحراوي، ص 72.

1- المتكلم يتحدث باسمه: الرسائل، الخطب، العديد من الأنواع الشعرية التقليدية.

2- المتكلم يروي لغيره: الحديث، كتب الإخبار.

3- المتكلم ينسب لنفسه خطابا لغيره.

4- المتكلم ينسب لغيره خطابا يكون هو منشئه.

فكانت دراسة شبيهة بدراسة "بشير القمري" على رواية جمال الغيطاني (التجليات) الذي كانت «مقاربته عامة للصيغة الروائية على لسان السارد بأحداث يغلب عليها أنماط الحكي السردي التقليدي (الأسطوري والعجائبي) إلى حد الإحساس بوجود بؤرة حكي تجاذبها من حيث قانون التسريد محيطات الأجناس الأدبية العتيقة عند العرب».[2]

كما يلاحظ كل من "رونيه ويليك" و"أوستن وارن" أنّ: «أ.س بلاس E.S. Pallas ناقد إنجليزي وموهوب درس الفكر النقدي للإخوة Shlgels وكولوريدج Coloridge فقد وجد ثلاثة أنواع رئيسية من (الشعر المسرحي، القصصي الغنائي) وهو يقدم هذه المعادلات:

الدراما: ضمير مخاطب، زمن الحال المضارع.

الملحمة: ضمير الغائب، الزمن الماضي.

الشعر الغنائي: ضمير المتكلم المفرد، المستقبل.

[1] – عبد الفتاح كليليطو، الأدب والغرابة، (دراسات بنيوية في الأدب العربي)، ط3، دار توبقال، المغرب 2006. ص 29.

[2] – عبد الله أبو هيف، النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد ، منشورات إتحاد الكتب العرب 2000. ص 233.

كما يعلن جاكبسون «أن القصيدة الغنائية هي ضمير المتكلم المفرد في زمن المضارع بينما الملحمة ينظر لها من زاوية جانبية على أنها ضمير الغائب "أنا موضوعية"».[1]

[1] – رينيه وليك وأوستن وارن، نظرية الأدب، ص316.

الفصل الأول

أنماط السرد و أشكال التبئير في حكايات حارتنا.

المبحث الأول: وضعيات السارد في الأنماط السردية في حكايات حارتنا.

المبحث الثاني: أشكال التبئير في حكايات حارتنا.

المبحث الأول: وضعيات السارد في الأنماط السردية في حكايات حارتنا:

إنّ دراسة وضعيات أو مواقع السارد تعني رصد صوت السارد في الحكي والإجابة عن السؤال من يتكلم في الحكي؟ بمعنى تحديد الموقع الذي منه يتكلم السارد ويروي القصة.

فلا يمكن لأي عمل روائي أو حكائي أن يهمل الراوي، أو السارد لأنه يقوم بعملية ربط المتلقي بالنص الروائي (الحكائي) وذلك من خلال عملية السرد والتقديم.

ترى يمنى العيد أن: «القول السردي يكتسب فنية ديمقراطية أي بانفتاح موقع الراوي على أصوات الشخصيات، بما فيها صوت السامع الضمني، فيترك لهم حرية التعبير الخاص بهم ويقدم لنا منطوقاتهم المختلفة والمتفاوتة والمتناقضة وبذلك يكشف الفني عن طابع سياسي عميق قوامه حرية النطق والتعبير».[1]

فالراوي إذن «هو الشخص الذي يسرد الحكاية وهو من اختراع المؤلف، وهو الذي يختار له موقعا يقربه من الحوادث والشخوص».[2]

من خلال حكايات حارتنا نلاحظ أن طرائق السرد تتنوع وتختلف فتتحرك عين الرواي لتقدم لنا الشخصيات والوقائع بطرائق مختلفة، وما لاحظناه أن الراوي أو السارد هنا جاء مشاركا في أغلب الحكايات، كما أن هناك انتقال من مستوى السرد خارج حكائي إلى داخل حكائي وكان ذلك في الحكاية الواحدة.

---

[1]– يمنى العيد، الراوي المتوقع والشكل، بحث في السرد الروائي، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1986. ص 11.

[2]– إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر 2010. ص 76.

1-1- وضعية السارد في الأسطورة:

السارد في الحكاية (الأسطورة) رقم 01 نلاحظ أنه مشارك في أحداثها وحاضر فيها فهو بطلها وشخصية لها وبالتالي فهو يوجد في وضعية داخل حكائي ومثال ذلك: «يروق لي اللعب بين القبو والتكية ومثل جميع الأطفال أرنو إلى أشجار التوت بحديقة التكتية ... وينهكني اللعب ذات يوم فأجلس على الأرض لأستريح ثم أغفو، أستيقظ فأجدني وحيدا في الساحة ... وأنظر ناحية التكية هناك تحت شجرة التوت الوسيطة يقف رجل درويش...».[1]

فمن خلال هذا المثال نجد أن المؤلف هو الراوي من خلال مشاهدته وسماعه وحضوره وليس من خلال أحد آخر غيره، فهو الذي يروي الأحداث التي تقوم بها الشخصيات. فالسارد هنا هو الشخصية والبطل في آن واحد، بحيث أن السرد يكون بضمير المتكلم (أنا)، إذ هو في وضعية داخل حكائي.

كما نلاحظ أن وضعية السارد في الأسطورة رقم (02) أيضا جاءت في وضعية داخل حكائي ذلك أن السارد مشارك في الأحداث مثال على ذلك: «شمس الضحى تسطع والسماء صافية من موقفي فوق السطح، أرى المآذن والقباب، وأرى غرابا واقفا على وتد مغروز في سور السطح ... تحدثني نفسي بأن أذهب إلى ست أم زكي لأحظى بشيء من الحلوى...».[2]

فالسارد هنا يصف لنا الموقف الذي هو فيه، فيقوم بتصوير المكان المتواجد فيه ويشاركنا بالخطط التي يريد أن يعملها ومن بينها أنه يريد الذهاب إلى ست أم زكي ليحظ بشيء من الحلوى، إذا السارد هنا مشارك في الأحداث ويعد البطل في الحكاية ويوجد في وضعية داخل حكائي.

---

[1]- نجيب محفوظ، حكايات حارتنا، ط1، دار مصر للطباعة،القاهرة 1988. ص 3، 4.

[2]- نفسه، ص 06.

وضعية السارد في الأسطورة (40) نلاحظ أنه غير مشارك: «يجلس وراء نافذة مصفحة بالقضبان يحملق في لا شيء تتحجر في عينيه نظرة لا معنى لها، رأسه صغير أصلع يغمغم بين آن وآن: أين أنت يا حبيبتي ...».[1]

السارد في هذا المقطع السردي ليس شخصية في الحكاية (الأسطورة) وبالتالي فهو سارد غير مشارك فيها، فهو يكتفي بنقل أحداث شخصيات حكاية فقط باستخدام ضمير الغائب، إذا هو في وضعية خارج حكائي.

1-2- وضعية الراوي في القصة القصيرة:

نرى أن السارد قد اتخذ عدة وضعيات فمثلا في القصة رقم (03) والتي يكون فيها السارد مشاركا في أحداثها ومستخدما ضمير المتكلم يكون في وضعية داخل حكائي: «اليوم جميل ولكنه يعبق بسر

أبي ينظر إلي باهتمام، فيبتسم لي برقة وهو يحتسي

قهوته... يداعب شعري ويربت علي منكبي ... وأمي

تقوم بعملها اليومي بعصبيته، تفضي عن عبثي وتقول

لي مشجعة: العب يا حبيبي ...

واصعد إلى السطح بعض الوقت ولما أرجع أجد أمامي جارتنا

[1]- حكايات حارتنا، ص 82.

الشامية أم برهوم ...».[1]

فنلاحظ من خلال هذا المقطع السردي من القصة أن السارد هو الشخصية فهو يسرد لنا قصة موجودة في أحداثها بل هو بطلها إنه "شخصية – سارد" في نفس الوقت وبالتالي الوضعية التي هو فيها هنا هي داخل حكائي.

نجد في الحكاية رقم 09 أن السارد غائب عن الأحداث التي يقدمها بضمير الغائب في نفس الوقت نجده حاضرا فيها، فظهوره وحضوره في القصة يعتبر كشاهد ومنظم ومتتبع لكل الوقائع فقط، فنجده يسرد بضمير المتكلم تارة، وبضمير الغائب تارة أخرى.

ومثال ذلك: « خبر يتردد في البيت والحارة

تقول إحدى الجارات لأمي:

أما سمعت بالخبر العجيب؟

فتسألها عنه باهتمام فتقول:

توحيدة بنت أم علي بنت عم رجب!

مالها تقي الله الشر؟

توظفت في الحكومة!...

وأسمع الألسن تلوك سيرتها في الحارة، ... وكلما لاح أبوها أسمع من

يقول: اللهم احفظنا ...

[1]– حكايات حارتنا، ص 10.

توحيدة أول موظفة في حارتنا، ويقال إنها زاملت أختي الكبرى في الكتاب

ويحفزني ما سمعته عنها إلى التفرج عليها حين عودتها من العمل ...».[1]

إذا السارد هنا غير مشارك في الأحداث فنجده ينقل الأحداث والحركات فقط، فهي عملية تنسيق وتنظيم وتبرر حضوره في الحكاية أنه مجرد ناقل وشاهد للأحداث إذا هو في وضعية خارج حكائي.

1-3- وضعية السارد في المسرحية:

يبدوا لنا أن السارد مشارك في أحداث هذا المشهد الحواري في الحكاية رقم 19، ومثال ذلك: «أبي ينظر إليّ نظرة غامضة يسألني:

ماذا فعلت؟

فأجيبه بسرور وزهوٍ

اشتركت في المظاهر الكبرى

كان يمكن أن تدوسك الأقدام

كان الصغار كثيرين.

ويداري أبي ابتسامة ويسألني بنبرة ممتحن:

الآن سعد زغلول هو رئيس الوزراء فلم تظربون؟...».[2]

[1]- حكايات حارتنا، ص 21، 22.

[2]- حكايات حارتنا، ص 41.

نلاحظ أن السارد هنا يسرد لنا الحوار الذي دار بينه وبين والده عن مشاركته في المظاهر الكبرى لتأييد رئيس الوزراء سعد زغلول ضد الملك، فهو شخصية وبطل في الأحداث فهو مشارك في الأحداث وناقل لها ودليل ذلك استخدامه ضمير المتكلم (أبي، أجيبه، اشتركت أتوقف) إذا فوضعية السارد في هذا المقطع هو داخل حكائي.

على عكس الحكاية 44 نلاحظ أن السارد غير مشارك في الأحداث فهو يكتفي بسرد ونقل الأحداث فقط: «كانت الزاوية حديثة البناء وكان إمامها وقتذاك الشيخ أمل المهدي في مكانه متدثرا بالظلام ...، وراح يتمتم: – لقد قضى على المرأة ...

... وسأله بعضهم:

لم نسمع صوتك يا شيخ أمل؟

فأجاب لاهثا:

بي مرض والله أعلم....».[1]

فالسارد هنا في وضعية خارج حكائي، فهو ينقل لنا الأحداث بضمير الغائب ودليل ذلك أنه غير حاضر فيها.

1-4- وضعية السارد في النادرة:

نجد هنا «لعب الطموح بقلب عبدون الحلوة العامل بالوكالة فقرر كما فعل زيّان واسترشد بأحد الكبار العارفين فقال له:

[1]- نفسه، ص 91، 92.

احذر أن تقترب منه بهذه السحنة أو هذه الرائحة أو هذا الجلباب المزين، كما مثل الماء الصافي النقي ثم جرّب حظّك ...».[1]

السارد في هذا المقطع السردي في وضعية خارج حكائي، يحكي لنا الوقائع التي تدور في الحارة التي يسكن فيها دون المشاركة في أحداثها باستخدامه لضمير الغائب، فنلاحظ أنه على دراية بتفاصيل الأحداث إلا أنه غائب فيها.

نلاحظ أن السارد في الحكاية رقم 64 أيضا في وضعية خارج حكائي، فالرواي غير مشارك في الأحداث ومثال ذلك: «... واستحق عن جدارة احترام المأمور والضباط وتزوج سلامة أرملة تكبره في السن ذات ابن يافع اشتهر بالفساد ...

وأنهى سلامة عذابه بأن ذهب إلى المأمورة واعترف

وتأثر المأمور، أمر بالقبض على برهومة، وقال لسلامة:

قدم استقالتك لكي لا ترفت، إني أعطيت هذه الفرصة إكراما لتاريخك ...».[2] إذا فهو سارد وناقل فقط.

1-5- وضعية السارد في الخبر:

يتجسد ظهور السارد في اشتراك وضعيتين له وذلك في الحكايتين رقم 38 و 54، فنجد الراوي يستهل السرد بضمير المتكلم فيكون مشاركا وشخصية في الأحداث ثم ينتقل إلى مستوى

[1]- حكايات حارتنا، ص

[2]- نفسه، ص 151.

آخر من السرد فنجده خارج حكائي باستعمال ضمير الغائب، ينقل لنا الأحداث كونه شاهدا فقط ومثال ذلك:

«وأنا ألعب في الحارة تنطلق زغرودة من بيت الدين:

أكثر من صوت يتساءل

خير إن شاء الله ...

فيبشرنا أحدهم قائلا».[1]

إذا السارد هنا مشارك في الأحداث (وأنا ألعب في الحارة...) فهو في وضعية داخل حكائي ثم نلاحظ بعد ذلك أنه ينتقل إلى وضعية أخرى فيقوم بنقل الأحداث دون المشاركة فيها: «... قرئت فاتحة نعيمة الشقاق على شيخون الدهل.

يتناهى الخبر إلى فتحية قيسون وهي تغسل ملابس في طست أمام مسكنها، تنتشر واثبة كالملدوغة، تفك عقدة جلبابها، تربط منديلها حاشرة ما تبعثر من شعرها تحته بلهوجة...».[2]

إذا السارد هنا انتقل من داخل حكائي إلى خارج حكائي منظما للحكي دون المشاركة في الأحداث.

كذلك في الحكاية رقم 54: «الويل لنا عندما يشتد النزاع بين الحارات، عندما تتصارع التحديات بين الفتوّات

[1]- حكايات حارتنا، ص 80.

[2]- نفسه، ص 80، 81.

نتوقع في الليل أن تجتاحنا هجمة عابرة نتعرض في تجوالها في الحي لتحرشات مباغتة تنقلب أفراحنا إلى معارك دامية يسوّد وجه الحياة ويكفهر ...».[1]

نلاحظ أن وضعية السارد هي داخل حكائي فهو مشارك في الأحداث ثم ينتقل إلى مستوى آخر من السرد: «ولما سألونه عن الحفر المزعوم يجيب:

الممر الذي شق في الممر الشرقي ...

ممر السبيل ...».[2]

«وتمضي أعوام والحارة منهمكة في صراعها اليومي ... وتربّد السماء ذات شتاء فتتراكم السحب وتسود وتهبط فوق المآذن ... وتختفي أرض الحارة تحت طبقات من المياه المركزة المحصورة وتأخذ المياه في الارتفاع فتعرف البدرومات وتكتسح الدكاكين والوكالات والأدوار السفلية ...».[3]

فالسارد هنا يكتفي بأن يكون منظما لحكي الشخصيات في هذا المقطع السردي، فيتغير السرد عندما تستلم الشخصية الكلمة، فنلاحظ بأن السارد في وضعية (خارج حكائي) يؤطر الحكي فهو يشاهد الحوار وينقل حركات المتحاورين.

1-6- وضعية السارد في المثل:

يأتي السارد في الحكاية رقم 25 داخل حكائي وذلك لأنه مشارك في أحداثها باستعمال ضمير المتكلم ومثال ذلك: «فتحية، الأخت الصغرى لسنية، تماثلني في العمر، مثال للهدوء

[1]- حكايات حارتنا، ص 122.
[2]- نفسه، ص 132.
[3]- نفسه، ص 119.

والعذب والرصانة والعمق نظراتنا تتسلل في استحياء ... أمد يدي فأقبض على راحتها فتسحبها بلطف، وبرقة تقول لي:

لا أحب العبث

وأضيق بجديتها فأقول:

إنك لا تعرفين الحب

فتقول بأسى:

أنت الذي لا تعرفه ... وأعلم بأنها تعيش وحيدة بعد زواج بناتها مع خادم عجوز وأجدني أحادثها رغم كل شيء بجرأة ...».[1]

هنا السارد في هذا المقطع يسرد بضمير المتكلم وبالتالي هو شخصية في الحكاية بل يعد بطلها في نفس الوقت منظم لها.

أما في الحكاية 62 فنجد أن السارد غير مشارك في الأحداث، فهو يكتفي بنقلها فقط: «كان الحاج الخلفاوي من أغنياء حارتنا، عرف بالطبيعة والصلاح أكثر مما عرف بالثراء يعطف على المظلومين ويعين الفقراء ... ولما شعر الحاج بدنو الأجل استدعى إليه أكبر أبنائه وقال له: لقد رأيت حلما.

فرمقه الابن بعطف واستطلاع فقال الحاج:

أن لي أن أزيح عن صدري جبل الهم الأكبر

[1]– حكايات حارتنا، ص 52، 53.

فسأله ابنه:

ما لحلم؟ وما الهم الأكبر؟...»[1]

الراوي في هذا المقطع السردي في وضعية خارج حكائي، ويسرد لنا حكاية الحاج علي الخلفاوي مع الحكم الذي رآه بضمير الغائب.

[1]– حكايات حارتنا، ص 145.

المبحث الثاني: أشكال التبئير في حكايات حارتنا:

يتبنى جيرار جنيت مصطلح التبئير من تعبير "بروكس و وارين" "بؤرة السرد".[1] ويعني به تقيّد حقل الرؤية ويميز بين ثلاثة أنواع من التبئير وهي:

أ-**الحكاية غير المبأرة أو ذات التبئير الصفر:** ويقابل هذا النوع مصطلح الرؤية من الخلف عند "بويون" أو السارد عند تودوروف فالسارد هنا أكثر معرفة من الشخصية.

ب- الحكاية ذات التبئير الخارجي: تقابل الرؤية من الخارج عند "بويون" والسارد الأكبر من الشخصية حسب معادلة تودوروف.

ج- الحكاية ذات التبئير الداخلي: تقابل الرؤية عند بويون و الرواي يساوي الشخصية من حيث المعرفة عند تودوروف.

فأي نوع من أنواع التبئير هاته يوظفها نجيب محفوظ في كتابه حكايات حارتنا؟.

وما لاحظناه في "حكايات حارتنا" أن المقطع السردي الواحد يمثل نوعين أو ثلاثة أنواع من التبئير، فمثلا نجد أن المقطع السردي يستهل بالتبئير المعدوم، ثم بعد ذلك نلاحظ أنه يتحول إلى التبئير الخارجي ثم إلى التبئير الداخلي وهكذا ... وهذا ما يدعوه جيرار جنيت بالتعددية الصيغة «والتي تعني تقاطع الصيغ وتناوبها في النص السردي».[2]

ورد التبئير في حكايات حارتنا لنجيب محفوظ بأنواعه الثلاثة بحيث نجد:

[1]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 201.

[2]نفسه،201.

2-1- التبئير المعدوم (الصفر):

في هذه الحالة يكون السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية، فهو يرى ما يجري خلف الجدران كما ما يجري في ذهن الشخصية البطلة وما تشعر به في نفسها، ومثال ذلك في الحكاية رقم 40: «يجلس وراء نافذة مصفحة بالقضبان، يحملق في شيء تتحجر في عينه تطره لا معنى لها، رأسه صغير أصلع، يتمتم بين آن وأن:

أين أنت ياحبيبتي.

ترمقه من بعيد بحب استطلاع، نتجنّب إثارته كما نبه علينا

نتهامس:

أنظر إلى عينه!

ماذا يعني؟

إنه مجنون ...

يفقد الصبر فيأخذ في التهجم على النساء ...».[1]

فالتبئير الصفر يظهر هنا في أن السارد عليهم بكل شيء عن الشخصية فهو يعرف مشاعر نفسية الشخصية الداخلية وذلك عندما (فقدت الصبر) كما يعرف أيضا بما تفكر به الشخصية (ترمقه من بعيد بحب استطلاع).

[1] حكايات حارتنا، ص 82.

كما نلاحظ أيضا وجود التبئير في الحكاية رقم 39 حين قام السارد بتقديم أخبار ووصف صبري الجواني: «صبري الجواني يثير دائما عاطفة من التساؤلات ومن بيئة كادحة، يعمل في دكان خردوات، ثم يندب الجولان بشتى الخردوات في الأحياء المجاورة ... ينتقل من مسكن جديد يرى وهو راجع حاملا ورقة لحمة وفاكهة الموسم، يجلس مساء في المقهى ويدخن البوري ويحتسي الزنجبيل، ويقضي بعض السهرات في عرزة المواويلي.

ويتزوج من بنت ناس، ويرتدي البدلة بدلا من الجلباب وتنطق ملامحه بالرضى والثقة والأمان ... يختفي فلا يقف له على أثر أو خبر».[1]

يستعمل السارد في هذا المقطع السردي التبئير الصفر، وأول مؤشر على ذلك هو استعماله ضمير الغائب في السرد، ومظاهر هذا التبئير أنه على معرفة شاملة وكلية بشخصية البطل صبري الجواني، بل إنه يملك معرفة أكثر من شخصية البطل، إنه يعرف ما يحس به البطل من مشاعر نفسية داخلية (تنطلق ملامحه بالرضى والثقة والآمان). كما يعرف أنه منبسط وسعيد وذلك في فرح صديقه.

كما أن السارد يعرف ما يقع خارج الشخصية يجلس مساء في المقهى ويقضي بعض السهرات في غرزة المواويلي، علم أيضا بأنه غادر عقب الزفة إلى بيته لكنه لم يرجع إلى بيته. فالسارد هنا يرى ويعلم أكثر مما تعرفه الشخصية، إنه سارد عالم بكل شيء وحاضر في كل مكان.

وورد التبئير الصفر أيضا في الحكاية رقم 74 ومثال ذلك: «الأعور يتأهل لموعد غرامي في الساحة أمام التكية يعزم على إنعاش شجاعته بكم قرعة من البوضة ولكنه يسترسل في الشرب حتى يفقد ذاته تماما.

[1] حكايات حارتنا،81.

يغادر الخمّارة عقب منتصف الليل فيذوب في الظلام، ويذوب في الحب، ولا يدري أين يتجه، يرتطم في الظلام بنؤنؤ المجنون وهو يهجم على وجهه حيث إنّ جنونه غير مؤذ، فيقبض على ذراعه دون أن يعرفه، و يقول له:

أرشدني إلى طريق التكية

فيتحرك نؤنؤ المجنون وهو يقول له:

لا تترك ذراعي...».[1]

السارد هنا يعرف كل شيء عن الشخصيتين الموجودتين في الحكاية (الأعور و نؤنؤ المجنون) فله علم بأن الأعور لديه موعد غرامي مع حبيبته في ساحة أمام التكية وهو على دراية أيضا بعدم معرفة الأعور أين يتجه، كما يعرف اللقاء والحوار الذي دار بين الشخصين.

فالسارد هنا قريب من المشهد وعليم بكل شيء ولكنه بعيد عن الأحداث وغير مشارك فيها يقوم بنقل الحدث دون التدخل في حوار الشخصيات، إذا فهو منظم للأحداث.

2-2- التبئير الخارجي:

يكون فيه السارد أقل معرفة من الشخصية، فهو يتحدث عما يراه ويسمعه من شخصياته ولهذا نجده يعتمد على الوصف الخارجي دون أن نعرف الأفكار والمشاعر الداخلية للشخصية ويتخلى هذا التبئير أثناء الحوار الذي يجري بين الشخصيات التي يتحكم فيها السارد ويعطيها الكلمة لتعبر عما تريد بطريقة مباشرة، كل المشهد الحواري الذي جرى بين صبي صغير وعابر سبيل أليف في الحكاية رقم 66.

[1] حكايات حارتنا، ص 171.

«... هتف به:

ياعم ...

يقف العابر ويسأله عما يريد فيقول:

أريد أن أخرج

وماذا يمنعك؟

باب الحجرة مغلق

ألا يوجد أحد معك؟

كلا ...

ويدرك العابر الموقف على نحو ما فيبتسم إليه ومشجعا ويذهب ولوّح وجه الصغير وراء القضبان وهو يتطلع بشوق إلى الناس والطريق.»[1]

يتبين لنا من خلال هذا المقطع السردي أن التبئير هو التبئير الخارجي، فالسارد اكتفى أثناء نقله لهذا المشهد بنقل الأحداث والحوار دون أن يبين ما يختلج بين الشخصيات من أفكار وأحاسيس، حتى أن السارد، غير مشارك في الأحداث.

فعند هذا المستوى من التبئير تفوق رؤية الشخصية فتأتي معرفة الراوي أقل من معرفة الشخصيات فهو يتقمص دور الشاهد فقط.

[1] حكايات حارتنا، ص 154.

نلتمس هذا النوع من التبئير أيضا في الحكاية رقم 26 عندما يصف السارد لنا الست نجية: «ست نجيه امرأة وحيدة عهدي بها وحيدة دائما في بيتها وحيدة مقطوعة من شجرة يرد اسمها بلا لقب، لا أب ولا أم ولا أخ ولا أخت، ولكنها معروفة بأنها امرأة غنية.

صورتها لا تنسى، قصيرة جدا مطبوعة بطابع كساح يتجلى في تقوس ساقيها وبروز ذقنها ولها أنف كبير مثل أذن حمار ...».[1]

فالسارد في هذا المقطع يعتمد على التبئير الخارجي، فهو اعتمد على الوصف الخارجي للبطلة ست نجية (قصيرة جدا، أنفها كبير، ذميمة، تقوس ساقيها) فالوصف هنا ارتكز على شكلها من الخارج فقط فهو يخلو من وصف المشاعر النفسية الداخلية.

2-3- التبئير الداخلي:

هو تقييد حقل رؤية السارد، باعتباره أول مصدر لكل الأخبار وفيه تتساوى معرفة السارد والشخصية وهذه الأخيرة هي من تصرح بالمعلومات بعد أن يفسح السارد لها المجال طبعا وقد يكون التبئير الداخلي بصوت السارد لكن بوجهة نظر الشخصة و«الشكل المهيمن الذي يستخدم في هذه الرؤية هو ضمير المتكلم وقد يستخدم السارد أيضا ضمير الغائب بشرط أن تكون معرفة السارد مساوية للشخصية».[2]

سيطر التبئير الداخلي على مجريات فعل السرد، بحيث نجده في أغلب الحكايات تقريبا ونجده في الحكايات الأولى تقريبا وفي نهايتها أيضا.

---

[1] حكايات حارتنا، ص 54.

[2] ينظر: محمد بوعزة، الدليل إلى تحليل النص السردي(تقنيات و مناهج)، ط1، دار الحرف للنشر و التوزيع المغرب 2007. ص 61.

يظهر التبئير لنا في الحكاية رقم 01 التي يقوم السارد بسرد وقائعها لنا «يروق لي اللعب في الساحة بين القبور والتكية ومثل جميع الأطفال أرنو إلى أشجار التوت بحديقة التكية أوراقها الخضر هي ينابيع الخضرة الوحيدة في حارتنا وثمارها السود مثار الأشواق في قلوبنا الغضة وهل هي التكية مثل قلعة صغيرة تحذف بها الحديقة ... ثم لا يلبث أن يختفي وراء الباب الداخلي:

من هؤلاء الرجال يا أبي؟

إنهم رجال الله ...

ولكن قلبي مولع بالتوت وحده.

وينهكني اللعب ذات يوم فأجلس على الأرض لأستريح ثم أغفو أبسط فأجدني وحيدا في الساحة ... فأنظر ناحية التكية، هناك تحت شجرة التوت الوسيطة يقف رجل درويش ولكنه ليس كالدراويش ... أقترب من السور ثم أقول بابتهال: أني أحب التوت ... وأهرع إلى الساحة فأتخلف وحدي بعد ذهاب الصبيان. أنتظر ظهور الشيخ فلا يظهر، أهتف بصوتي الرفيع: "بلبلي خون دلي خورد وكلى حاصل كرد"

... هل توهمت ما لا وجود له من أثر النوم ولكثرة ما يقال في بيتنا عن وجود النسخ الكبير؟ ... هكذا خلقق أسطورة وهكذا بدّدتها...».[1]

فالرواي في هذا المقطع السردي نرى أنه يروق له اللعب في التكية مثل جميع الأطفال، كما نلاحظ أيضا أنه من محبي فاكهة التوت فيخيل له شخص فوق شجرة يناديه من تحته ليحصل على القليل من التوت وفي الأخير اكتشف أن الأمر مجرّد إدّعاء ومن وهم الخيال.

[1] حكايات حارتنا، ص 03.

فنحن هنا أمام سارد يعلم الأحداث بقدر ما تعلمه الشخصية نفسها، فالسارد هنا هو الذي يقوم بسرد الأحداث باستخدام ضمير المتكلم فهو "شخصية – سارد" في نفس الوقت يسرد بلسانه (يروق لي، أرنو، حارتنا، أبي، أحب ...).

وبالتالي فإن القارئ يتلقى الأحداث من الشخصية بدون وسيط بينهما أي يصاحبها في مسار حكيهما للوقائع.

يظهر التبئير الداخلي كذلك في الحكاية (6): «على حصيرة واحدة نقصد صبيانا وبنات في الكتاب تتلو الآيات بصوت واحد ... تسترق عيناي النظر إلى درويشه وهي تقرأ وتأكل في الطريق أتبعها حتى يميل إلى الزقاق المسدود ... وأشطر فطيرتي فأعطيها النصف نأكل ونتبادل النظر...».[1]

نلاحظ في هذا المقطع أن السارد هو البطل فهر يسرد لنا كيف التقى بالدرويشة وكيف كانت علاقتهما باستخدام ضمير المتكلم.

جاء التبئير الداخلي أيضا في حكاية 11: «نقف في فناء المدرسة الابتدائية جماعات ننتظر نتيجة القبول أنهينا مرحلة الكتاب وأدينا امتحان القبول، وها نحن ننتظر إعلان النتيجة.

ويخرج ضابط المدرسة من حجرة الناظر ... ثم يقول:

ليبق منكم من سمع اسمه وليرجع الآخرون إلى بيوتهم لم أسمع اسمي تشيع في نفسي فرحة شاملة...».[2]

[1] حكايات حارتنا، ص 16.

[2] حكايات حارتنا، ص 26.

نلاحظ أن السارد في هذا المقطع السردي هو الذي يقوم بسرد الأحداث وذلك باستخدام ضمير المتكلم (أنا – نحن) فمعرفة السارد تساوي معرفة الشخصية.

وما نخلص إليه في الأخير أن اختيار الكاتب (المؤلف) لأنواع التبئير في النص لم يكن اختيارا عبثيا أو عشوائيا، وإنما يقوم على خطة فنية لبناء معمارية النص والقيام بوظائف تتم على أن اختياره مرتبط بتحقيق دور محدّد يحاول فيه أن يقنع المتلقي بأن التفاؤل المختلف هو الذي يميز نصا عن غيره من النصوص.

وما نخلص إليه أيضا أنه رغم اختلاف الأحداث وكثرة الشخصيات وتعدد الحكايات إلا أن هناك تنظيم وتأطير في كل هذه المعطيات، إذ نلاحظ أن السارد حاضر في كل الحكايات تقريبا فهو يوجه الأحداث للقارئ.

الفصل الثاني

حدود القصة في حكايات حارتنا

الفصل الثاني: حدود القصة في حكايات حارتنا:

حكايات حارتنا التي هي بين أيدينا الصادرة عن دار مصر للطباعة سنة 1988 والتي تقع في 182 ص التي اعتمد فيها نجيب محفوظ التقطيع بالأرقام لتصل حكاياتها إلى ثمانية وسبعون حكاية والتي تميزت بمجموعة من القصص القصيرة ذات النهايات المفتوحة والتي تصور لنا مجتمع القاهرة.

وتسعى "حكايات حارتنا" إلى استجماع حكايات الطفولة البعيدة ووقائع الماضي الموشح بالغوامض و نفثات أساطير طرية وطرائق وأمثال وعبقة بأكثر من أريج سردي.

تروي لنا حكايات أناس يكشفون الفعل التاريخي أي ثورة 1919 ضد الاحتلال الإنجليزي بشكل أسطوري مع البطل (سعد زغلول) الذي يعد زعيم ثورة 1919 في فترة حكم الملك فؤاد فيتخللها بلا شك أكثر من سرود نجيب على تواريخ وذكريات الحارة موصولة عميقا بالتكية أي المؤسسة العرفانية «يروق لي محفوظ المخصصة والتي ارتبطت أحداثها بالحارة معزولة فضائيا إلا أنها مفتوحة اللعب في الساحة بين القبور والتكية ومثل جميع الأطفال أرنو إلى أشجار التوت بحديقة التكية...».[1]

كما يحمل العمل مجموعة من وقائع حقيقية تشكل نبذة عن حياة الشعب المصري وينتقل التردد في تجنيس العمل فنجده أحيانا يتقاطع مع الأمثال الشعبية والنوادر وأحيانا مع المسرحية والتاريخ والأسطورة، ونحن نرى أن هذا العمل الأدبي استنادا إلى تركيبته وترابط بنياته ليس قصصا قصيرة فقط إنما فيه ما يشبه القصص، بل هي وقائع صغيرة من حياة المؤلف الخاصة والاجتماعية.

[1]–حكايات حارتنا ، ص3.

وعلى هذا يجري التعامل النقدي مع "حكايات حارتنا" بأنه يحمل أنماطا سردية تتداخل فيما بينها تروي لنا قصصا تقع على الحدود مع أكثر من نوع مجاور.

1- القصة والقصة القصيرة:

تحمل القصة خصائص بنيوية تميزها عن غيرها من الأنواع النثرية، وتشترك مع القصة القصيرة في عنصر السرد فكلاهما يسرد أحداثا.

وتغلب القصة القصيرة على "حكايات حارتنا"، حيث يشرع فيها نجيب محفوظ بعرض الأحداث مباشرة دون أي مقدمات بعقدة بسيطة ليتوصل إلى الحل في النهاية، وأحيانا يبقى على نهايتها مفتوحة في مدة قصيرة، ومثال ذلك عندما يبتدأ القاص حكايته فيقول: «يزورنا كثيرا أحبه لأنه يكاد أن يكون صورة متقنة لأبي. من أحاديثه المكررة في إلحاح أبدى أن يخاطب أبي قائلا:

أيرضيك حالي هذا يا خالي؟

فيقول له أبي:

يا محسن، اعتمد على الله وعلى نفسك...».[1] وكذلك في الحكاية رقم (30) حيث يقول: «يشب بطريق الحموى فيجد نفسه متزوجا كان أبوه مقاول بناء، أميا فأراد أن يفرح بآخر العنقود في حياته فاختار له بيتا وزوجة منها وهو تلميذ في الرابعة عشر من عمره...».[2] فهنا يعرض لنا القاص مقتطفات من صباه وحياة مجتمعه، كما يتحدث عن المرأة وخروجها للعمل والانفتاح النسبي على الغرب في الحكاية رقم (9): «وأسمع الألسن تلوك سيرتها في الحارة، تعلق وتسخر وتنتقد، وكلما

[1]- حكايات حارتنا، ص58.

[2]- نفسه، ص63.

لاح أبوها عم رحب أسمع من يقول: اللهم احفضنا، يا خسارة الرجال. توحيدة أول موظفة في حارتنا».[1]

حيث يبدي موقفه من رفضه لهذه الفكرة، فكرة خروج المرأة للعمل كما يبدي رفض أبناء حارته كذلك لهذا الوضع.

ولكي نبرز نوع القصة القصيرة لابد من إبراز خصائصها البنيوية و «النوع يتحدد بما ليس واردا في الأنواع الأخرى».[2]

فالقصة القصيرة تتميز «بالقصر، الحقيقة، بروز السارد، التركيز والتكثيف ومحدودية القضاء ووحدة الانطباع».[3]

ونجدنا في الفضاء نفسه ألا وهو الحارة حيث تصور الحكايات مشاهد القنوات ومواقفهم الاجتماعية والثقافية، ومن قنوات الحارة "زيان" مبيض النحاس و"حمودة" الحلواني.

حيث قام نجيب محفوظ بتسجيل أفعال القنوات وتصوير ظاهرة العنف ففي قصة زيان شاب مصري انظم إلى العصابات وأصبح من البلطجية، حيث حرضه معلمه (سيده) على القتل.

قتل أم علي الداية، فأبدى القاص موقفه بالحسرة لحقيقة مجتمعة أو طريقة تفكيره، بتأكيد أولوية العنف على العشق هنا « الحق أنني لا أستطيع القتل! فيغضب ميمون ويصفعه ثم يقول:

– أحسبت الانضمام إلى العصابة لهو؟!

[1]– حكايات حارتنا، ص 22.

[2]– عبد الفتاح كليليطو، الأدب والغرابة، ص26.

[3]– عز الدين المناصرة، الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، ص 81.

أعرف الآن أنني لا أستحق هذا الشرف.

فات الأوان».[1]

كما تتجسد وحدة الانطباع في الحكاية رقم (3) وتتجلى لنا وحدة الفعل والزمان والمكان هنا «لا أدري ماذا يدور مدة من الزمن».[2] فيعبر عن خوفه من الحلاق وقت صغره «...وجلس على كنبته وهو يبسمل ثم قال وهو يخرج من حقيبته أدوات بيضاء لامعة:

يسرك بلا شك أن تتعلم كيف تستعمل هذه الأدوات

وأهرع نحوه متملصا من ارتباكي».[3]، فيعرض لنا حدث حلقه لشعره لأول مرة ومدى خوفه الشديد من عملية الحلق، فتدور أحداث القصة في مكان واحد وهو البيت، بيت نجيب محفوظ ولقد استوفت القصة القصيرة في حكايات حارتنا كل الشروط، من تقنيات تنظيم الحدث وجزئياته، والبناء الفني للشخصيات والعلاقات القائمة بينها وتحديد الفضاء والوصف، وقد عمل نجيب محفوظ بصياغتها بأدبيته أو شعريته التي توفر له حرية تناول الموضوع بالطريقة التي تعجبه، والتي توصل رؤيته، فلقد اهتم جيرار جنيت بإيجاد مفهوم للبلاغة «وتشكل الشعرية أحد ركائزها الأساسية باعتبارها تحليلا لتقنيات التحول مع التمييز الدقيق بين الأنواع والمواضيع».[4]وتكمن الشعرية في الأشكال والصيغ، أي كيفية إنشاء الأثر و بنائه.

والقصة القصيرة حالة تجاور الخبر الأدبي والنادرة، إذ يشكل ذلك التباسا في معرفة حدودها.

---

[1] –حكايات حارتنا،112.

[2] –نفسه، 10.

[3] – نفسه،ص 11.

[4] – David fontaine , la poétique, edition nathan, paris1993,p 09.

2- القصة والأسطورة:

تختلف الأسطورة عن القصة بشكل واضح، فلكل منهما أسلوبها الخاص غير أنهما يلتقيان في بعض النقاط، فحكايات حارتنا نسيج أدبي يزخر بأنواع سردية متشابكة، فتظهر الغرائبية، العنصر المهيمن في الأسطورة، والذي يطغى على الحكاية الأولى، ونلمح ذلك في المثال التالي: «وها هي التكية مثل قلعة صغيرة تحدق بها الحديقة، وبوابتها مغلقة عابسة دائما مغلقة، والنوافذ مغلقة، فالمبنى كله غارق في البعد والانطواء والعزلة، تمتد أيدينا إلى صوره كما تمتد إلى القمر».[1]

فيعبر عن سكون المكان بشكل خرافي وغريب ليجعل من المكان موحشا، والمهيمنة أحد المعايير التصنيفية التي تفطن إليها "جاكبسون" و «المقومات الفنية أو الأشكال الإنشائية تحتفظ بنفس المركز في كل النصوص الفنية، فالعناصر التي كانت في الأصل ثانوية في إطار مجموع معين من القواعد الإنشائية العامة تعدو على العكس أساسية في المقام الأول وخلافا لذلك فالعناصر التي كانت في الأصل مهيمنة لا تعود لها سوى أهمية صغرى، فتغدو اختيارية، فيؤثر هذا التبدل في سلمية الأنواع الإنشائية وفي توزيع الأنساق الفنية فيما بين أنواع مختلفة».[2]

وتخيم على القصة الأجواء الغرائبية، فيبدد نجيب محفوظ أسطورة عن الشيخ الكبير الذي يخيل له أنه يملك (صاحب التكية) ويزعم أنه رآه ولا أحد رآه غيره، حيث تنسج عليه الأقاويل والحكايات في الحارة، حيث يصفه ويقول: «رجل درويش لكنه ليس كالدراويش كالذين رأيت من

[1]- حكايات حارتنا، ص 03.

[2]- إبراهيم الخليل، نظرية المنهج الشكلي(نصوص الشكلانيين الروس) ، ط1، الشركة المغربية للنشر بين المتحدين، 1982.ص 85.

قبل، طاعن في الكبر مديد في الطول، وجهه بحيرة من نور مشع، عبائته خضراء وعمامته الطويلة بيضاء، وفخامته فوق كل تصور وخيال».[1]

وتنفرد الحكايات (12)، (13) ،(14)، (15)، (16) و (18)، التي تروي لنا بطولات سعد زغلول ووقائع تاريخية للشعب المصري في فترة الاستعمار البريطاني وفترة حكم الملك فؤاد، بقدسيتها حيث يقدم لنا السارد (سعد زغلول)، العائد من المنفى، المفاوض والمستقيل من مهامه في هيئة الكائن الخارق، وتتعدد سعد شخصية (سعد زغلول) في سلسلة من الحكايات إذ يشكل رمزا من رموز الشجاعة لدى الشعب المصري وخصوصا سكان الحارة «وأحمل لأبي خيرا من الحارة أثار خيالي فأقول له:

يقولون إن اسم سعد يرى منقوشا على البيض بعد خروجه من الدجاج».[2] على عكس شخصية الملك فؤاد المنبوذة من طرف الشعب، إذ يقول: «ابن بلد يمتطي الحمار واضعا على رأسه قبعة بريطانيا، والهدير يصطخب:

يا فؤاد، يا وش القملة من ألك تعمل دي العملة».[3]

وفي حكاية أخرى، حكاية أم زكي التي أنهكها المرض وجعلها طريحة الفراش، وعبّر السرد والحوار والوصف، صور لنا السارد حقيقة مرضها، بشكل غرائبي من خلال هذا المثال «فتفوح في

[1]- حكايات حارتنا، ص 04.
[2]- نفسه، ص 31.
[3]- نقسه، ص 31.

الجو أنفاس العفاريت ويدعوا كلّ عفريت صاحبته المختارة من بين المدعوات للرقص فتموج القاعة بالحركات وتتوهج بالتأوهات وتذوب الأجساد في الأرواح».[1]

لينتقل إحساس أم زكي بالألم والمرض الذي ينهش صحتها حتى مفارقتها للحياة.

وفي هذه الواقعة يجسد لنا نجيب محفوظ ظاهرة طبيعية و هي الزلازل، وفي أحد أيام الربيع تباغت أجواء الحارة هزة أرضية تثير الخوف في سكانها، فيظهر أثر الغرائبية في لغة نجيب محفوظ في هذا المثال: «تشخص الأعين نحو السماء متسائلة من الطريق والدّكاكين والنوافذ والأسطح وتدب في السقف الأسود حركة متوترة، فيبدوا متموّجا، متصارعا، متلاطما كأنه محيط من الظلمات، مشتكيا في نضال ضار».[2] وكذلك في هذا المثال: «تنفذ إلى الحواس الشمّ رائحة ترابية مثيرة للأعصاب، ويأخذ الكون في الاختفاء، وتتخايل الأشباح ثم يغرق كل شيء في ظلام دامس».[3]

ونظرا للغة المتميزة والبناء الفني المحكم لدى نجيب محفوظ، يصبح الحكم في مسألة تصنيف الأنواع «صحيح الانزياح مثلا شكل ركيزة أساسية في تصنيف الأجناس الكبرى، من النثر والشعر عند العرب».[4] فتختلف طريقة التأليف أو الكتابة من نوع أدبي إلى آخر.

ويفتح السارد الحكاية رقم (41) بمشهد يصف فيه إبراهيم أحد دراويش الحارة فيقول: «إبراهيم القرد أضخم بناء إنساني تشهده عيناي لا أتصور أن يوجد بين البشر من هو أطول

---

[1] حكايات حرتنا، ص09.

[2] – نفسه، 135.

[3] – نفسه، ص 136

[4] – عز الدين المناصرة الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، ص 248.

وأعرض منه، مؤذنة يتحسس طريقه بثبوت رهيب، تحمله قدمان حافيتان كأنهما سلحفتان».[1] يجسد لنا القاص هنا شخصية إبراهيم كأنه وحش أو كبطل خيالي لا يضاهي قوته أحد، كما يقص علينا مغامراته بشكل أسطوري مشوه للحقيقة، إذ يصرح في الأخير أنه بقي راسخا كأسطورة في تاريخ الحارة المليء بالمغامرات والأكاذيب والخزعبلات إذ يقول: «ويغيب الفرد عن حارتنا فترة من الزمن، ولكنه يرجع ذات يوم ببنائه الضخم، وهامته المرفوعة، فيلقى استقبالا حميما وتحيات حارة... فيواصل حياته السابقة متعلقا عند مدخل القبو مثل أسطورة».[2]

كما نلاحظ أنه في كل مرة يصفه بأنه حيوان ضخم (قرد القوريلا) فالأسطورة تحاكي القصة من حيث المبنى كالحبكة، الشخصيات، الزمان والمكان، غير أن الأسطورة تحكي أحداثا خيالية على عكس القصة.

3- القصة والمسرحية:

تتوافق القصة مع المسرحية في جملة من الخصائص، غير أن المسرحية تخالفها في عنصر التمثيل أو الفعل الدرامي إذ تهيمن أقوال الشخصيات (الحوار) فيها ومثال ذلك في الحكاية رقم (19): «أبي ينظر إلي نظرة غامضة ويسألني:

ماذا فعلت؟

فأجيبه بسرور، وزهو...

اشتركت في المظاهرة الكبرى

[1]- حكايات حارتنا، ص 84.

[2]- نفسه، ص 87.

كان يمكن أن تدوسك الأقدام.

كان الصغار كثيرين

ويداري أبي ابتسامة ويسألني بنبرة ممتحن:

الآن سعد زغلول هو رئيس الوزراء فلم تضربون؟

أضربنا لتأييده في موقفه ضد الملك ...».[1]

ويتواصل الحوار على طول الحكاية، فبطبيعة الحال تبنى المسرحية على أساس الشخصيات التي يرسمها المؤلف، والتي بدورها تصنع الحدث « فالدراما ما حدث ومهما كان نوع الحدث لا بد أن يصدر عن شخصية معينة وإلا لم يكن له معنى، ولكن الدراما مع ذلك ليست أي حدث إنها تنبني على المفارقة وهذه المفارقة لا يمكن أن تتحقق إلا باحتكاك شخصين أو أكثر من نوع معين».[2]

إذ يعبر السارد عن أقوال وأفعال الشخصيات، والفعل هنا حينما قال في المثال السابق: يداري أبي ابتسامته ويسألني بنبرة ممتحن، وبهذا الصدد نجد دراسة "تودوروف" الهامة عن "مقولات الحكي" أن الصيغتين أساسيتين التي بهما يتم إدراك القصة هما: «العرض والسرد التي يعود أصلها إلى التاريخ والدراما فالأول سرد خالص فيه شخصيات لا تتكلم والكاتب مجرد شاهد يقدم الأحداث مثل الخطاب التاريخي القديم، أما في الدراما فتهيمن أقوال الشخصيات (الحوار)».[3]

كما يعرض لنا أفعال الشخصيات: «وأتفكر قليلا ثم أقول:

---

[1]– حكايات حرتنا، ص 41.

[2]– رشاد رشيدي، فن كتابة المسرحية، ص 25.

[3]سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن السرد التبئير)، ص 172.

معناه واضح، سعد أو الثورة...

وهو يبتسم

عظيم ومن الذي انتصر؟

سعد وهتفنا عاش الملك، ويحيا سعد».[1]

فالأفعال هنا هي (أتفكر، قليلا، يبتسم، وهتفنا)، إذ يصور القاص من خلال تحاور الشخصيات وتعارضهما ليخلق بما يسمى نقطة تآزم أو الصراع الدرامي.

كما أن تصنف الحكاية رقم (44) ضمن جنس المسرحية، حيث يشرع الراوي بسرد الأحداث في البداية بمقتل ست "سكينة" وهي امرأة أرملة من قبل محمد صاحب وكالة خشب فتتأزم الأوضاع بشكل متصاعد لتصل إلى ذروتها، ويحكيها بصوت الشيخ "أمل المهدي" وهو شاهد على الجريمة، وذلك هنا في المثال التالي: «كانت الزاوية حديثة البناء وكان إمامها وقت ذاك الشيخ أمل المهدي. صعد الشيخ إلى الشرفة المئذنة ليؤذن الفجر، فانتبه إلى صوت يصدر عن البيت المواجه للزاوية مد بصره نحوه فرأى امرأة تفتح النافذة ورجل يطبق يده على فيها ليمنها من الاستغاثة، ثم يجذبها إلى الداخل تحت المصباح الغازي المضيء، ثم ينهال عليها ضربا بشيء في يده حتى تهاوت ساقطة».[2]

فيعمد هنا نجيب محفوظ على السرد لعرض الموقف في البداية كما يوقف تطور الحدث من حين لآخر ليكمل هذا العرض فيترك الحوار بين الشخصيات باقي المهمة.

---

[1] حكايات حارتنا، 42.

[2] – حكايات حارتنا، ص 91.

ويمثل السرد Diegesis بالنسبة لأرسطو إلى إحدى صيغتين اثنتين للمحاكاة الشعرية فتؤول آخرهما إلى العرض المباشر للوقائع بواسطة ممثلين يتكلمون ويتصرفون قبالة الجمهور ومن جهة أخرى نفى سقراط صفة محاكاة في السرد بحيث يتموضع السرد في تعارض مع المحاكاة هنا كنقيض لها وهناك كصيغة من صيغتها.[1]

ومن هنا نلاحظ أن هذه النظرية تتحكم في تصنيف عملي للأجناس الأدبية، تتضمن الصيغتين الخالصتين (السردية المقدمة بواسطة الديثرامب القديم وصيغة المحاكاة مقدمة بواسطة المسرح) علاوة على صيغة مختلطة هي الصيغة الملحمية.

كما تميزت المسرحية بمحدودية شخصياتها، حيث تمحورت جل أحداث القصة على شخصية "ست سكينة" الضحية والقاتل محمد الزمل والمحقق والبطل الشيخ "أمل المهدي" الذي يفقد عقله في الأخير بسبب تأنيب الضمير لأنه غطى على القاتل.

فيسعنا التساؤل من خلال مقارنتنا بين المسرحية والقصة. هل بالضرورة كل سرد قصة؟ إذ لاحظ جيرار جنيت أن أرسطو حين تحدث في كتابه "الشعرية" (poétique) عن القصة Diégesis صنفها إلى مظهرين هما: «المحاكاة الشعرية (Mimesis) والعرض المباشر للأحداث من طرف الممثلين أي أنه ميز بين الشعر السردي القصصي الملحمي (Poésie Narative) والشعر التمثيلي (Dramatique) وعند أفلاطون الذي ميز في كتاب الجمهورية بين طريقتين للقراءة (Lexies) هما: المحاكاة التامة من (Minesie) والحكي البسيط (Diégesis) وهو في نظر أفلاطون كل ما يرويه الشاعر بنفسه، وهناك مزدوج يتجاوز فيه السرد مع التمثيل هو الشكل

[1]– ينظر: تزفتيان تودوروف، طرائق التحليل السردي ، تر: حسن بحراوي، ص 72.

الملحمي، فيخلص إلى نتيجة أن الشكل الأمثل لتقديم الأحداث هو القصة سواء اشتملت على مقاطع أدائية أم لا لأن العنصر الأساسي هو السرد».[1]

فيشترط في المسرحية أن تحدث فينا الأثر الدرامي فلهذا ينتقد أفلاطون المحاكاة لأنها تقليد للواقع أو مجرد نقل لما هو موجود، أو مألوف وليس خلقا أو إبداعا.

4- القصة والنادرة:

إن النادرة فن من الفنون الجميلة تقترب من جنس القصة إلا أنها تتميز بقصرها كما أنها تحوي عقدة فنجد السارد في الحكاية رقم (56) يخبرنا عن زغب البلاقيطى وهو من فتوات الحارة وآخرها، فيفتتحها بمشهد (الوصف) فيقول: «رشيق مديد القامة أبيض الوجه غزير الشارب خفيف الحركة، لعيب». إذ يغلب نمط الوصف على جنس النادرة.

كما أنها تندرج ضمن الخبر والقاص يخبرنا عن رغب البلاقيطي فيقول: «وهو يجلس كثيرا في المقهى ليتابع الحكايات ويقرب إليه أهل التكية والمتشددين والزجالين».[2] فتدور أحداث القصة حول "زغب" دون حبكة أو حل فتخلص من خلاله إلى عبرة أو مغزى.

وفي حكاية أخرى يعمد نجيب محفوظ على الوصف ويظهر ذلك جليا في المثال التالي: «بحارتنا عامل بالسرجة يدعى عاشور الدنف متزوج، أب لعشرة، في الأربعين من عمره يتميز بقوة شديدة وملامح خشنة وفقر مدقع يتواصل عمله من الضحى حتى منتصف الليل».[3] لكي يقدم لنا

---

[1]- Gérard Genette, figeures 2, de seuil,paris,1969. p 50,54,55.

[2]- حكايات حرتنا، ص 130.

[3]- حكايات حارتنا، ص 94.

شخصية عاشور الصامدة رغم المتاعب والمخاطر التي واجهته، فاستحق أن يكوّن نادرة جديدة في الحارة.

كما يرى "جيرار جنيت" أن المنظور الأفلاطوني والأرسطي للمحاكاة يقدّم منظورا جديدا للقصة يتعلق بالكون الحكائي (Diegese) الذي « تتصارع فيه مستويات لعرض وسرد الأفعال، وهي ما يكون السّرد (Narration) وصيغ لتقديم الشخصيات والأشياء هو الوصف (المشهد) بشكل متكامل، لأنه من غير الممكن العثور على نص سردي دون وصف مهما كان طابعه الإخباري انتقائيا، حيث إنه بإمكاننا أن نصف دون أن نسرد».[1]

وفي واقعة أخرى، حكاية صقر الموازيني وهو موظف حكومي يعول أربعة نساء وكلبة يحيا حياة ضنكة، ويمكن أن نلتمس أسلوب الإضحاك وروح الدعاية عند السارد في الموضع التالي: «ويوما أرى كلبته في الطريق وقد تدللت بطنها وانتفخت فأرمقها بابتسام وإعجاب:

الكلبة وحدها وهبت حارتنا ذرية جديدة

أما صقر فبات يمقت أسرته ويقول عنها:

أسرة لا تعرف الموت، كما لا تعرف الحياة ...».[2]

فيأتي هنا الوصف في النادرة بأسلوب الإضحاك وينتهي بأسلوب الحكمة.

ولقد اقتربت النادرة من القصة ذلك لا ينفي تميزها فهي تحمل حدث معين ومحدود، نجد في هذا المثال حدث واحد وهو انضمام عبدون الحلوة غلى عصابة من اللصوص التي بسببها

Gérard Genette, figeures3,p 57. 2

[2]. حكايات حارتنا، ص 106.

خسر وظيفته في الوكالة وتطلّق من زوجته «فذهل عبدون وقال بضراعة:

في سبيلك فقدت أسباب حياتي جميعا

فقال الدقمة بلا اكتراث:

أعرف ذلك

وتطردني رغم ذلك؟

فقال الرجل بنفاذ صبر:

بل أطردك بسبب ذلك ...

وبات عبدون الحلوة نادرة تروى...».[1]

والنادرة تقوم دائما على خاتمة تتجمع فيها كل الخيوط وتتركز لتتفجر وتحملنا إلى أجواء ذهنية بالعضة والعبرة.

5- القصة والخبر الأدبي:

ينفرد الخبر عن غيره من الأجناس النثرية الموازية له في التراث العربي القديم كما ينفرد عن القصة التي ينصبّ الاهتمام فيها على الشخصية، وبذلك يتميّز الخبر بكونه أصغر بنية حكائية فيقول سعيد يقطين: «فإذا كان الخبر أصغر وحدة حكائية فإنّ الحكاية تراكم لمجموعة من

[1]-حكايات حارتنا، ص 129.

الأخبار المتّصلة والقصة تراكم لمجموعة من الحكايات».[1] كما يتّسم الخبر بالبساطة (بساطة الحدث).

فيهيمن عليه الخطاب المسرود ومثال ذلك في الحكاية رقم (38) «يتناهى الخبر إلى فتحية قيسون وهي تغسل ملابس في طست أمام مسكنها، تنثر واثبة مالملدوغة، تفك عقدة جلبابها، تربط منديلها حاشرة ما تبعثر من شعرها تحته بلهوجة تتناول ملاءتها من فوق حجر فتتلفع بها ...».[2] فيأتي السارد على ذكر سلسلة من الأفعال تحركها شخصية واحدة وهي "فتحية" أثناء تلقيها خبر خطبة جارتها "نعيمة السقاف" بشيخون الدهل".

وللتوضيح أكثر يهيمن الخطاب المسرود أيضا في المثال التالي: «في أحد الأعياد مزق شلضم جلباب قرمة الجديد فاشتبكا في خناقو حامية فضرب قرمة شلضم بقدم قيقابه فقطع حاجبيه وسجل في وجهه أثرا باقيا».[3] كما نلاحظ أن الأحداث اتسمت ببساطتها إذ ينزع السارد لتغليب المشهد والقص الإفرادي.

يختص الخبر بظاهرة الإسناد، فيتضح الخبر في السرد من خلال استعمال الفعلين الدالين على سرد الخبر (أخبر، روى)، ونلاحظ ذلك في المثال التالي في الحكاية رقم (55): «ومما يحكى أنه كان بحارتنا صعلوك يدعى عباس الجحش».[4] وفي مثال آخر حيث يفتتح القاص الحكاية رقم (72) بعبارة: «بسرعة الشهب انتشر خبر يقول إنّ الحكومة ستهدم التكيّة ضمن مشروع للمرافق

[1]– سعيد يقطين، الكلام و الخبر(مقدمة للسرد العربي)، ص195.
[2]–حكايات حرتنا، ص 80.
[3]– نفسه، ص 147.
[4] – حكايات حرتنا، ص 119.

العامة في لحظة يصير حديث البيوت ...».[1]وتتجاذب أحداث الحكاية حول هذا الحدث البسيط هدم التكيّة المؤسّسة العرفانية منبع الأمان لسكان الحارة وعلى هذا النحو من الشواهد تبرز أهم خاصية من خصائص الخبر وهي السند.

كما يحتمل الخبر الصحة أو الكذب، كما في المثال التالي: «ويتناهى الخبر إلى يوسف فيدهش فيحلف بالله على أنه لا يسعى لزواج جديد وما خطر له ذلك على بال وتكثر التساؤلات عن الغريب وسره تحتدم مليا تخف وتتلاشى».[2] وكذلك «تترامى عنه أخبار وأخبار يقال إنه أدمن الشراب، يقال إنه يدمن المقامرة يقال إنه يرتكب حماقات لا عدّ لها ولا حصر».[3] كما أنه جنس أدبي لا يتقيد بحدود الزمان والمكان على عكس القصة التي تعد الزمان والمكان من أهم أركانها البنائية.

6- القصة والمثل:

يعد المثل موروثا ثقافيا لما يحمل في معناه من تجارب وأفكار أفراد المجتمع الواحد فيتميز عن القصة بالإيجاز وهذا ما يساعده على التناقل كما أنه هذا الأخير ناتج عن أحداث قصة ترسخ كعبرة ويأخذ معناها على أنه مغزى أو مثل يؤخذ بعين الاعتبار.

ولقد توفرت "حكايات حارتنا" على عدد معتبر من الأمثال وتأخذ على سبيل المثال "الكتكوت الفصيح يخرج من البيضة يصيح".[4] في حكاية أم زكي فنجد هذا المثل في حوار دار

[1]- نفسه، 175.

[2]- نفسه، ص 164..

[4]- حكايات حرتنا، ص 08.

بينها وبين نجيب محفوظ، إذ تنطق بهذا المثل من شدة إعجابها بفطنة وجرأة نجيب محفوظ فكيف لصبي في مثله من العمر أن يتلفظ بكلام فصيح.

ونجد في حكاية أخرى، الحكاية رقم (65) بطلها الشيخ لبيب معلم بالحارة ففي مجلسه ذات يوم ينطق بأحد الأمثال الشعبية فيقول: "يا رايحين ربنا يكفيكم شر الجايين".[1] ويتميز المثل بأنه عام وبسيط، حيث يعرّفه الفارابي في كتابه ديوان الأدب ويقول: «بأنه ما ترضاه العامة والخاصة في لفظه وفي معناه حتى ابتذلوه فيما بينهم وفاهموا به السراء والضراء واستدروا به الممتع من الدر ووصلوا به إلى المطالب القصية».[2] فالمثل قصة ولكن ذات لغة مكثفة ومشحونة بالمعاني.

كما يبني نجيب محفوظ الحكاية رقم (74) على شاكلة المثل بطلاها رجل أعور والآخر سكران فيصرح في المثال التالي «"ومن يومها والمثل يضرب بهذه الحكاية في حارتنا فيقال لمن يسترشد لمن لا يرشد :أنت سكران وهو مجنون فكيف تصلان إلى التكية؟".»[3]

فسعى إلى توصيل رسالة للقارئ يعتبر ويمثل من خلالها.

[1]– نفسه، ص 152.

[2]– الفارابي ديوان الأدب ج1، تح: أحمد مختار وإبراهيم أنس، مؤسسة دار الشعب، والثقافة، للطباعة والنشر القاهرة 2003. ص 74

[3]– حكايات حارتنا،ص 176.

خاتمة

نأمل أننا قد وفقنا و لو بالشيئ القليل في إعطاء لمحة وجيزة عن أنماط السرد و حدود القصة في حكايات حارتنا، و نرجوا أن نكون قد أفدنا كما استفدنا من هذا العمل المتواضع، كما نأمل أن تكون نقطة نهاية هي بداية لبحوث أخرى.

توصلنا من خلال بحثنا هذا إلى نتائج قد نعتبرها ذات أهمية كبيرة في مجال الدراسات الأدبية عن طريق المناهج الحديثة و تتمثل هذه النتائج فيمايلي:

- كتاب حكايات حارتنا هو عبارة عن ذكريات طفولة نجيب محفوظ، كما أنها خليط من الأنواع السردية الأدبية فقد احتوى على أكثر من فن قصصي.
- الكاتب يسرد تجربته الفردية في بعض الأحيان و تجربة الآخرين في أحيان أخرى.
- جاءت أنواع الحكي بالتناوب و ساهمت في بناء الرواية و ذلك عن طريق التداخل فيما بينها حيث انتقل السارد بين الراوي و الشخصيات.
- استعمال أنواع التبئير الثلاثة بدرجات متفاوتة و ذلك بتغيير زاوية الرؤية من قصة إلى أخرى، و أحيانا نجد نفس المنظور يتكرر في مقاطع متتالية و هذا ما يؤكد اختلاف وجهات النتظر القصة.
- وظف نجيب محفوظ التبئير الداخلي و التبئير الخارجي بكثرة في معظم الأنواع الأدبية لأنه يتحدث عن تجربته الشخصية، غير أن التبئير الصفر قليلا ما وجدناه.
- نلخص إلى أن القصة هي أمثل شكل لعرض الأحداث لأن العنصر الأساسي فيهاهو السرد
- يمكن للقاص أن يعمد السرد و الوصف لعرض الأحداث، فالوصف عنصر أساسي في السرد ، إذ أنه لا يمكن أن نسرد دون أن نصف في حين يمكن أن نصف دون أن نسرد.
- إنّ المسرحية تحاكي المأساة عند أرسطو لكونها تتركز على الفعل الدرامي.

- وجدنا أن سرود نجيب محفوظ في بعض الأحيان لا تقع على الحدود مع القصة لعدم وجود عقدة حكي تجر الأحداث في القصة، فليس كل سرد قصة فقد يكون كجرد خبر.

و في الأخير نصل إلى نتيجة مفادها أنّ كتاب "حكايات حارتنا" تتداخل فيه عدّة أشكال سردية استقاها نجيب محفوظ من التراث العربي و الآخر من الرواية الغربية.

قائمة المصادر

والمراجع

1) القرآن الكريم.

المصادر:

2) نجيب محفوظ، حكايات حارتنا، ط1، دار مصر للطباعة، القاهرة1988.

3) الأصفهاني أبي الفرج، الأغاني تر: لجنة من الأدباء، ط5، دار الثقافة،1980.

4) الفارابي، ديوان الأدب، ج1، تح: أحمد مختار و إبراهيم أنس، مؤسسة دار الشعب و الثقافة للطباعة و النشر، القاهرة 2003.

المعاجم:

5) أبو الفضل جمال الدين كرم ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثاني، دار صادر للنشر و التوزيع بيروت 2005.

6) جبران مسعود، الرائد، ط4، دار الملايين، بيروت 1981.

7) عبد النور جبور، المعجم الأدبي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت 1989.

8) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات الرواية، ط1، دار النهار،لبنان 2001.

9) مجدي وهبة وكمال المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، ط1، دار النهار للنشر، بيروت 2002.

المراجع:

المراجع العربية:

10) إبراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، الشركة المغربية للنشرين المتحدين، 1982.

11) إبراهيم الخليل، بنية النص الروائي، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر 2001.

12) إبراهيم جليل، بنية النص الروائي، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر 2010.

13) إبراهيم نبيلة، إشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب للطباعة، القاهرة.

14) أحمد زياد محبك، دراسات نقدية منم الأسطورة إلى القصة القصيرة،ط1، دار علاء الدين للنشر والتوزيع، دمشق 2001.

15) الأصفهاني أبي الفرج، الأغاني تر: لجنة من الأدباء، ط5، دار الثقافة،1980.

16) بدير حلمي، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء، 2002.

17) جميل حمداوي، دراسات في القصة القصيرة جدا ، ط1، المكتة العربية، 2013.

18) حميد لحمداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، ط1، المركز الثقافي للطباعة و النشر الدار البيصاء 2000.

19) حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، ط1، دار الجبل، بيروت 1982.

20) رشيد رشاد، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1998.

21) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير)،ط4، المركز الثقافي العربي، المغرب 2005.

22) سعيد يقطين، الكلام و الخبر(مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، 1980.

23) عبد الله كليليطو، الأدب و الغرابة(دراسات بنيوية في الأدب العربي)،ط3، دار توبقال، المغرب 2006.

24) عبد الله الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، الدار العربية للكتاب، تونس 1983.

25) عز الدين المناصرة ، الأجناس الأدبية(في ضوء الشعريات المقارنة)، ط1 ، دار الراية للنشر و التوزيع، عمان 2010.

26) محمد بو عزة، الدليل إلى التحليل النصي السردي، تقنيات و مناهج، دار الحرف للنشر و التوزيع، المغرب 2007.

27) محمد تيمور، فن القصة(دراسات في القصة و المسرح)، ط1، مؤسسة الاداب للطباعة و النشر، 1998.

28) محمد عبد الرحمن الربيع ، نوادر البخلاء، ط1، دار الشروق، 1968.

29) محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة(أصولها– أعلامها– اتجاهاتها)، دار المعارف، الاسكندرية.

30) نبيل حداد، تداخل الأنواع الأدبية، عالم الكتب الحديث للنشر، الأردن.

31) يوسف نجم، فن القصة، ط1، دار الشعب.

32) يمنى العيد، الراوي الموقع و الشكل، بحث في السرد الروائي، ط 1، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت 1986.

33) يمنى العيد، تقتيات السرد الروائي من منظور المنهج البنيوي، ط3، دار الفرابي ، 2010.

المراجع المترجمة:

34) تزفتيان تودوروف،طرائق التحليل السردي، تر: حسن بحراوي آخرون ،ط1، منشورات اتحاد الكتب العربية، الرباط 1992.

35) جيرار جنيت، خطاب الحكاية،بحث في المنهج،تر: محمد معتصم و عبد الجليل الأزدي و عمر المحلي، ط3، منشورات الاختلاف، الجزائر 2003.

36) جيرار جنيت، مدخل إلى جامع النص، تر:عبد الرحمن أيوب، ط2،دار توبقال للنشر 1997.

37) روبيرت شولز، البنيوية في الأدب، تر: عبود سلطان، د ط، اتحاد الكتاب العربي،1984.

38) رينيه وليك، تر: عادل سلامة، نظرية الأدب، ط1، دار المريخ، 1996.

39) رينيه وليك و أوستن وران ، نظرية الأدب.

40) ميرسيا الياد، مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، ط1، دار صنعاء للدراسة و النشر، دمشق 1991.

1) Gérard Genette, FIGEURES 2, Seuil , Paris,1969.
2) Gérard Genette, FIGEURES 3, Seuil,Paris , 1970.
3) David fontainM, la poétique, edition Nathan, paris, 1993.

.

فهرس

الموضوعات

الموضوع الصفحة

شكر و عرفان.

إهداء

مقدمة..... 02

مدخل نظري: في أنواع القص و أنماط الحكي

المبحث الأول: في أنواع القص.

1- القصة.....06

1-1 مفهوم القصة.....06

1-2 أنواع القصة.....08

1-3 عناصر القصة.....09

2- القصة القصيرة.....11

2-1 مفهوم القصة القصيرة.....11

2-2 خصائص القصة القصيرة.....12

3- الأسطورة.....13

3-1 مفهوم

الأسطورة.....13

3-2 خصائص

الأسطورة.....14

4- المسرحية.....15

4- 1 مفهوم المسرحية.....15

4- 2. خصائص المسرحية.....15

5- النادرة.....16

5-1 مفهوم النادرة.....17

5-2 خصائص النادرة.....17

6- المثل (المثل الشعبي).....18

6-1 مفهوم المثل..... 18

6-2 خصائص المثل.....19

7- الأخبار.....19

7-1 مفهوم الخبر.....19

7-2 خصائصه.....20

المبحث الثاني: أنماط السرد/ الحكي.

1- مفهوم السرد.....21

2- أنماط السرد.....24

الفصل الأول:أنماط السرد و أشكال التبئير في حكايات حارتنا

المبحث الأول: وضعيات السارد في الأنماط السردية في حكايات حارتنا

1- 1 في الأسطورة.....30

1- 2 في القصة القصيرة.....31

1- 3 في المسرحية.....33

1- 4 في النادرة.....35

1- 5 في الخبر.....36

1- 6 في المثل.....38

المبحث الثاني: أشكال التبئير في حكايات حارتنا

2- 1 التبئير المعدوم(الصفر).....41
2- 2 التبئير الخارجي.....43
3- 3 التبئير الداخلي.....45

الفصل الثاني: حدود القصة في حكايات حارتنا

1- القصة و القصة القصيرة.....51
2- القصة و الأسطورة.....54
3- القصة و المسرحية.....57
4- القصة و النادرة.....61
5- القصة و الخبر.....64
6- القصة و المثل.....65

خاتمة.....69

قائمة المصادر و المراجع.....70

فهرس الموضوعات.....75