

المخاطب الروائي في روايات البساطي

شحات محمد عبد المجيد

لا يزال بعض كُتّاب جيل الستينات ممن واصلوا الكتابة - وربما مَنْ تأثر بهم من الجيل التالي - يرصدون الواقع المعيش بحسٍّ منكسر غالباً، أو ربما بشكل بارد يعتمد بنية سردية متخيلة تفتت الزمن المستقيم، ولا تعول كثيراً على معرفة الراوي المطلقة أو موثوقيته، بل تحفر في نسبية المعرفة وتخرق وعي الشخصيات ودوافعها. في الوقت ذاته الذي تومئ نصوص هذا الجيل إلى استدعاء زمن مرجعيٍّ قديم (هو زمن الستينات والسبعينات وما قبلهما) أو تتسم - غالباً - بمنظور خارجي في تصوير هذا الواقع المعيش بكل ما يكتنفه من إحباطات وهزائم وتحولات.

ربما كان ذلك لأن كثيرين منهم - والبساطي بخاصة - بدأ كاتباً للقصة القصيرة، قبل كتابة الرواية، الأمر الذي أدى إلى ميل رواياتهم نحو التكثيف والإختزال والقصر. لكن اعتماد روايات البساطي، من ناحية ثانية، رصد المشهد من الخارج، أو هيمنة «الرؤية من الخارج» على السرد، واصطناع مسافة دائماً بين الراوي والمروي (المخاطب)، أمرٌ أثار جدل كثير من النقاد ومناقشاتهم دون أن يحظى بدراسة معمّقة ومنفردة.

وإذا كان سؤال وجهة النظر هو الوجه الآخر لسؤال الراوي عبر تجلياته المختلفة نحوياً وإيديولوجياً، فمن الضروري - في هذا السياق - طرح التساؤل نفسه حول «خطاب» المروي أو «صيغته» أو «الأسلوب» أو «أنماط تمثيل الكلام»، أو غير ذلك من دوال عديدة تومئ إلى المدلول نفسه: كيف يتم تقديم الكلام في روايات البساطي؟

لعل بوريس أوسبنسكي حين وضع سؤال وجهة النظر نصب عينيه أقام حوله نظرية تبدو لي غاية في الأهمية، فيما يتصل بـ «شعرية التأليف».

وهنا، ننظر إلى روايات البساطي الخمس من منظار أوسبنسكي «التعبير» Phraseo - Logical، حيث الإهتمام باللغة وطرائق تقديم الكلام: كلام الشخصيات وعلاقته بصوت الراوي، أو بصوت الراوي - المؤلف. ومن ثم، سوف نستدعي كثيراً من المقولات حول ظاهرة بعينها: التعدد اللساني في الرواية أو تعدد الأصوات (باختين)، حكي الأحداث وحكي الأقوال (چينيت)، نحو الخطاب والأسلوب السردى (آن بانفيلد)، أنماط تقديم الكلام (شلوميت)، طرق تمثيل الوعي أو الفكرة (والاس مارتن)، .. الخ.

بعد ذلك، سوف نقوم بتحليل أهم الحقول الزمكانية في روايات البساطي، وعلاقتها ببنية الرواية لديه، وأخيراً سوف نصل ما بين صيغتي السرد Narration والوصف Description - أو السرد Telling والعرض Showing - من حيث هما صيغتان متقاربتان كثيراً، أو متداخلتان في روايات البساطي.

أولاً : أنماط الخطاب الروائي:

لا يخلو كتاب - تقريباً - يعتمد دراسة السرد من الوقوف عند هذا المبحث، وإن تعددت مسميّاته واختلفت أشكال دراسته، إلى الحد الذي وصل ببعض النقاد إلى تعداد سبعة أنماط للخطاب أو لتمثيل الكلام Speech Representation فصلّها كل من شلوميت وسعيد يقطين^(١).
وبما أننا لا نَعْنى كثيراً بهذه الدوال الإصطلاحية المتعددة؛ نظراً لاعتمادنا على قراءة وتحليل روايات البساطي والانطلاق منها بالأساس، فإننا سوف نختزل هذه المقولات الكثيرة في ثلاثٍ رئيسية تندرج تحت كل منها قراءة التحليلية عبر هذا المدخل أو ذاك: خطاب مباشر، خطاب غير مباشر، خطاب غير مباشر حر.

(أ) خطاب مباشر:

يبدو أول أشكال الخطاب المباشر Direct Discourse هو الحوار الذي يحيلنا إلى صيغة المشهد، حيث زمن الخطاب يتوازى تقريباً وزمن القصة. وكأن حوار عفيفي، وكراوية، مثلاً، في رواية (صخب البحيرة) تمثيل جيد لخطاب مباشر، حيث تُنقل أصوات الشخصيات مباشرة نحو القارئ، دون «وسيط»، بما يحمله كلامها من نبرات أو إيماءات أو تنغيمات كلامية يسعى راوي البساطي إلى تمثيلها عن طريق الكلمات المتباعدة أو الجمل القصيرة المتقطعة، أو الكلمات غير المكتملة، ... وما إلى ذلك، فيبدو الراوي وكأنه يعيد صياغة الكلام الشفاهي عبر آليات الكتابة البصرية. [انظر أيضاً: حوار التاجر والرجل الذي يلازم المرأة الزانية - رواية «التاجر والنقاش»، ص ص ٣٠ : ٣٢ : ٣٣ : ٣٦، وحوار خيمر وأهل البلدة - رواية «المقهى الزجاجي»، ص ص ٢٣٧ : ٢٤٠] (*).

الحوار عند البساطي غالباً ما يكون «حواراً منقولاً» بصيغة القول، أو مصدرّاً «بأفعال إخبارية»^(٢)،

من قبيل: قال، قالت، سأل، سألت، تساءل، نادى، همس، متم... إلخ. غير أن طول جملة الحوار في بعض الأحيان يتحول بالخطاب من كونه مباشراً إلى خطاب آخر تتداخل فيه الأصوات، فتكثر التساؤلات والجملة أو الكلمات المقتبسة بين علامتي تنصيص، وتطفو ألفاظ الشخصيات ولهجاتها، فيبدو الأمر كما لو أننا إزاء خطاب متعدد الأصوات تتنوع فيه طرائق التعبير وتباين الملفوظات. [انظر - مثلاً - كلام عبد الستار عن الحاج بيومي في رواية «الأيام الصعبة»، ص ص ٢٩٣ : ٢٩٤. وانظر أيضاً من الرواية نفسها ص ص ٢٥١ . ٢٥٢ . ٢٥٣ . ٢٥٩ . ٢٦٠ . ٢٦١،...].

هذا التصدير للحوار، أو «المدخل التصريحي» إذا استخدمنا لغة جينيت^(٣)، حين يتسع أو يطول ينتقل بنا إلى أكثر أشكال الخطاب محاكاة، وهو الخطاب «المؤسلب». وكأنّ ليس هناك مسافة سردية - مكانية أو زمانية - بين الراوي والشخصية، فتبرز إيحاءات المحاكاة، حيث يهتم الراوي برصد حركات الشخصية وإيماؤها وطريقة أدائها الجملة الحوارية، وأحياناً يُضفي عليها بعض الصفات الإيديولوجية. ولنتذكر ذلك الخطاب الذي يرصد فيه الراوي من موقع التاجر، المهيمن، صوت وحركات المرأة بائعة البخور، حين كانت ترقب ما يجري في الساحة، وتقصد المقهى لتصف للجالسين ما يدور بين العائدين من أعلى الجبل، في رواية (التاجر والنقاش - ص ١٥).

وهناك نجد الجملة الحوارية للمرأة مكتوبة بطريقة تومئ إلى تمثيل الكتابة البصرية للكلام الشفاهي. فالجملة قصيرة، مقطّعة، تحوي نقاطاً بين أجزائها. بينما صوت الراوي يقلّد حركات المرأة وإيماؤها: «تلوح بكفها»، «تصيح»، «يهترز الحجاب المطرز»، «تمدّ ذراعها في حركة بذبّة»، «تصقّق فجأة»، «تطلق صوتاً كالمواء»،... إلخ.

والأمر نفسه ماثل حين نقرأ وصف الراوي تلاوة الشيخ حمدان - إذ كان «يتننح» في صوت «مبحوح» - ساعة موت الزناتي [التاجر والنقاش، ص ١٠٤]، أو نقرأ رصد الراوي أصوات الليل تحيط بكلام جمعة المنبعث من مندرته [صخب البحيرة، ص ٨١].

وبذلك يقترب الخطاب المؤسلب من محاكاة خالصة يقلّد فيها الراوي شخصياته، «لا في فحوى تعليقاتها فحسب، بل في تلك الحرفية المبالغ فيها التي هي حرفية المعارضة، أو هي لهجية فردية دائماً أكثر منها محاكاة للنص الأصلي، في الوقت الذي يكون التقليد [ذاته] تصويراً ساخراً دائماً بتكريس السمات الخاصة للشخصية وتأكيداً»^(٤).

وحين يصبح الحوار من طرف متكلم واحد، كأنّ تصمت إحدى الشخصيتين أو ينقطع التواصل بينهما، يقترب الحوار من المونولوج أو حديث النفس، وبخاصة عندما تطول عبارة المتكلم. فامرأة الزناتي مثلاً في رواية (التاجر والنقاش)، بعد أن غاب زوجها فوق الجبل، صعدت المدق وتوقفت عند الفسحة:

«وحدقت ساكنة إلى القمة.

- زناتي ..

وتنبهت لصدى صوتها الخافت يتردد حولها. وارتجفت ثم ارتفع صوتها:

- زناتي .. أنا كنت زعلتك؟

كانت الصخور البارزة تحجب القمة عن عينيها. وقالت:
- طب تقول لي.. لو كنت زعلتك تقول لي.
ونظرت حولها، وسارت قليلاً، ثم التفتت مرة أخرى نحو القمة:
- دي عشرة سنين يا زناتي..
وجلست (...).

وقالت لنفسها إن الجاز نفذ منه [الكلوب].
ثم همست: إذا كان لا يريد أن يذهب السوق..
وأدارت رأسها نحو القمة، وقالت..
- إذا كنت لا تريد أن تذهب السوق.. سأذهب أنا. وأرخت ساقبها».

[التاجر والنقاش، ص ص ٩٤ : ٩٥].

والتقنية نفسها يمكن أن نقرأها مع ميرزا بك، صاحب التفتيش الزراعي، حين دخل المقهى ليلاً، وأخذ يحادث الخواجة صاحب المقهى دون أن يردّ عليه الثاني [انظر رواية: المقهى الزجاجي، ص ص ٢٠٩ : ٢١١]. وكلا النصين - وغيرهما كثير في روايات البساطي - يعكس درجة أكبر من توتر الشخصية [المتكلم] الذي يتّجه مباشرة نحو حواس القارئ، دون وسيط أو مرشّح Filter قد يغيّر من وجهة الخطاب، أو يضفي عليه نبرة سخرية أو تهكم أو مفارقة..، أو غير ذلك.
لكن، حين نسمع في المونولوج صوت «الآخر»، أو نلمس صورته، وكأنّ الخطاب ذا الصوت الواحد خطاب كاذب يحوي أصواتاً متعددة يتوجّه إليها وينبثق منها في آن، أو أن نلمس تنغيمات هذا الآخر ونبراته.. إلخ، كل هذا يخرج بنا من إطار مونولوج أو مجرد حوار فردي إلى «حوار مجهري» Microdialogue تندغم فيه الأصوات، وتتقاطع الخطابات أو تتجادل. ولنأخذ مثلاً ذلك الحوار بين جمعة [الإنسان] وصندوقه [الآخر]، في رواية (صخب الحيرة)، حين ظل جمعة بحجرته طويلاً لا يخرج منها:

«أيقظها صوت جمعة من النوم. شيء ما في صوته غير مألوف:

(...) سمعت صوت الصندوق يأتي من المندرة. له رنين لم تسمعه من قبل، ونبرة صارمة متوعدة، وقالت إنه الصوت الذي أيقظها. جاء صوت زوجها بعد ذلك مبحوحاً خافتاً:

- ومن أكون؟

(...).

[انظر نص الحوار كاملاً، صخب البحيرة، ص ص ٨١، ٨٢، ٨٣].

يمكن إعادة كتابة هذا المونولوج على شكل حوار ثنائي بين جمعة وصندوقه، أو بين وعي الشخصية ولا وعيه، وكأننا نستنطق الصندوق أو نتسلل إلى وعي الإنسان الآخر - كما يقول باختين -، هكذا:

الصدوق [صوت الآخر]	جمعة [صوت المتكلم]
<p>... .. - جمعة.. واحد من الناس.</p> <p>- كل شي يتغير.. لكنك لا تدري شيئاً.</p> <p>- لم تُحسن صنعاً.. لماذا فعلت هذا؟! أجب.</p> <p>- جمعة.. واحد من الناس الذين لا يتكلمون.. ولا يتغيرون.. وربما يفسدون.</p> <p>- وفيم يهملك الناس؟ يفسدون أو لا يفسدون. وحتى لو كانوا؟ من يشفق عليهم؟ في البحيرة. على الشط. في البلدة. في أي مكان. وماذا يفعلون؟ الكلام سهل. ما أكثر ما تتكلمون.</p> <p>- وما أدراك؟ مئات السنين. آلاف وأنت في القاع. ما أدراك. كم مرة خرجت فيها؟ كم واحداً رأيت السيف يقطع رقبتة؟ كم واحداً رأيت يتقيأ الدم؟ (...)</p> <p>الناس فيهم ما يكفهم. أظنهم يسمعون كلامك؟</p> <p>- ما يغضبك [الآن]؟ هه. ما يغضبك؟ ما أن يقول الواحد شيئاً لا يعجبك حتى تغضب. أقل شيء. من يحتملك؟ لا أظن. هل حفظته؟ أشك في ذلك. هل... - آه سمعتك. وحفظت ما تقول. أردده لنفسي كل يوم عشرات المرات. وأنا أمشي في الشارع. وأنا في البيت. أكل. أشرب. وحتى قبل أن أنام. وتأتي الآن لتسألني؟ ما هو الذي تقوله؟ هه. ما هو؟ طيب. إن سمعتك بعد ذلك! ما أقول كثيراً، كما تفهم.. بل الأهم.. أن تُسمع</p> <p>... .. - ستظل تسمعي.. جمعة.. ليس المهم أن تردّد الناس، هنا وهناك.. أن تحكي ما عرفت أو.. تتركني لهم.</p> <p>... ..</p>	<p>... .. - ومن أكون؟ - آه تعجيني:</p> <p>السيف، التعويذة، النيشان، كلها. أنظر إليها وتشطح رأسي. الناس هم الناس. وماذا يغيرهم. بلاد تختفي. تأتي أخرى. ناس يذهبون، يأتي آخرون.</p> <p>السيف. النيشان. ماذا تغير؟ - حين سمعت صوتك. كأن أحدهم ينادني. وحين قال المدرسون إنهم لا يفهمون كلامك. آه. وحتى وهم يأخذونك مني ليسمعوك وأجدك لا تريد أن تترك يدي قلت: انتظر يا جمعة. آه انتظر.</p> <p>- ومن تظني؟ هه. من تظني؟ يتغيرون.. وربما يفسدون.</p> <p>- وفيم يهملك الناس؟ يفسدون أو لا يفسدون. وحتى لو كانوا؟ من يشفق عليهم؟ في البحيرة. على الشط. في البلدة. في أي مكان. وماذا يفعلون؟ الكلام سهل. ما أكثر ما تتكلمون.</p> <p>- وما أدراك؟ مئات السنين. آلاف وأنت في القاع. ما أدراك. كم مرة خرجت فيها؟ كم واحداً رأيت السيف يقطع رقبتة؟ كم واحداً رأيت يتقيأ الدم؟ (...)</p> <p>الناس فيهم ما يكفهم. أظنهم يسمعون كلامك؟</p> <p>- ما يغضبك [الآن]؟ هه. ما يغضبك؟ ما أن يقول الواحد شيئاً لا يعجبك حتى تغضب. أقل شيء. من يحتملك؟ لا أظن. هل حفظته؟ أشك في ذلك. هل... - آه سمعتك. وحفظت ما تقول. أردده لنفسي كل يوم عشرات المرات. وأنا أمشي في الشارع. وأنا في البيت. أكل. أشرب. وحتى قبل أن أنام. وتأتي الآن لتسألني؟ ما هو الذي تقوله؟ هه. ما هو؟ طيب. إن سمعتك بعد ذلك! ما أقول كثيراً، كما تفهم.. بل الأهم.. أن تُسمع</p> <p>... ..</p>

يبدو هذا الحوار المجهري، بعد أن حاولنا سدّ فجواته، ممتلئاً بوعي الآخر الغائب الحاضر في آن: فصوت صندوق جمعة يتضافر، بطريقة أو بأخرى، وصوت جمعة نفسه، أو هو هاجسه الداخلي حين كان يختلي بنفسه في المنذرة، يرقب أشياءه التي قذف بها البحر، والتي لا تزال تفوح برائحة العطن. وبذلك، يبدو أن كل قراءة لمونولوج أو حوار مجهري يتضمن صوت الآخر لا يمكن أن تكون قراءة ذات معنى ما لم تستنطق هذا الآخر؛ أعني أن تعري ذلك المسكوت عنه. وهنا، لا يبدو هذا الحوار المجهري متضمناً فقط وجهة نظر الشخصية الواحدة في العالم - جمعة مثلاً - أو وجهة نظر الراوي مثلاً، بل ثمة وجهات نظر أخرى مضمرة تنتظر من يقرأها. فوعي الآخرين ذائب في وعي المتكلم؛ إذ «الأصوات ليست منغلقة دون بعضها البعض، ولا تصمّ آذانها بعضاً عن البعض الآخر. إنها تسمع بعضها في كل الأوقات، تتجاوب مع بعضها وينعكس بعضها في البعض الآخر»^(٥).

الطريقة نفسها في الفهم والتأويل يمكن أن نقوم بها مع أحاديث النقاش فوق الجبل، وبخاصة الحديث الأول، حين كان النقاش يحكي لشبح التاجر الصموت حكاية يوسف العجري، وما قيل عن امرأته الثانية القادمة من المدينة المغوية دائماً [التاجر والنقاش، ص ص ١٣٠ : ١٤٠]. عندئذ، سوف ندرك أن الخطاب الذي صيغت به تلك الحكاية لا يخلص تماماً لرواية [النقاش]، بل هناك وجهة نظر ضمنية للتاجر تستقطب بعض الجمل أو تختفي وراء بعض تساؤلات النقاش: («هل تذكره؟» - ص ١٣٠). فضلاً عن حضور صوت يوسف العجري أحياناً، وإن كانت وجهة النظر المهيمنة هي وجهة نظر النقاش [المتكلم].

على أية حال، فراوي البساطي غالباً ما يسرد مونولوجاته، حيث يمتزج السرد بالذاكرة، فتتقاطع الأصوات، ويختلط السرد المتزامن بالسرد الاسترجاعي، أو يصبح وعي الشخصية المروي عنها [المبار] متداخلاً مع اللحظة السردية التي تخلق فضاءً زمكانياً للراوي [المبتر]. فسعدية، امرأة مسعد الجزائر مثلاً في الفصل الخامس من رواية (بيوت وراء الأشجار) اعتادت أن تصعد إلى السطح ليلاً، حيث كانت تجلس منفردة تستدعي ما تقذف به ذاكرتها، حين كانت في بورسعيد قبل التهجير والحرب (١٩٥٦ - ١٩٦٧)، أو تتذكر عروستين قديمتين من لعبها، أو تسمع وقع خطوات عامر حين كان يأتيها ليلاً:

«الخطوات وقعتها خافت حذر متجهة إلى مؤخرة البيت تختفي. هي نائمة. أكانت تحلم؟ خاطر يلح عليها. السلم. فتحة السلم على السطح. لو انتبه إليها ونزل منها؟ تراه يهبط درجات السلم. أكانت تحلم؟ أم سمعت خطواته؟ (...). هي مرتجفة لم تتحرك. نظراته مصوبة إلى وجهها. أكان يرى عينيها الدامعتين؟».

[بيوت وراء الأشجار، ص ٨٦].

في هذه الفقرة، نلمس تداخلاً شديداً بين صوتي الراوي والشخصية؛ إذ لا علامات تنصيص، أو ترقيم، توميء إلى حوارٍ ما، بل لغة سيّالة متتابعة تتضمن وجهتي نظر في آن، بالإضافة إلى اختلاط

الضمائر السردية وامتزاجها ما بين وصف الراوي حركة الشخصية بصيغة المضارع، وتساؤلات الشخصية نفسها المسرودة على لسان الراوي. ولذا، فلن يكون كافياً استبدال الضمائر لسرد وعي الشخصية، « فكلّما الشخصية قد يُشار إليها بطريقة لافتة بواسطة المؤلف، أو تلونّ بواسطة تنغيماته. وفي مثل هذه الحالة، فإن وجهتي نظر المؤلف والشخصية تدمجان في النص بطريقة لا يمكن فصلها. وعندئذ، نسمع باستمرار تنغيمات المؤلف»^(٦).

لعل هيمنة هذه المونولوجات المسرودة^(٧) على هذا المشهد - أو على هذه الرواية كلها - هي ما أحال نهايته إلى تركيب مزجي جمع بين صوت سعيدة الذي يمتح من ذاكرتها وصوت مسعد، زوجها، حين سألها:

« - أهو عامر؟

[فأجابته: - هو.]».

[بيوت وراء الأشجار، ص ص ٨٧، ٨٨].

غير أن نهاية المشهد ذاته لا تزال تدور بذاكرة سعيدة دون عودة الخطاب إلى اللحظة الزمنية التي سبق أن بدأ منها.

هذا النمط من الخطاب المباشر الذي تمتلئ به روايات البساطي، وبخاصة روايتنا (بيوت وراء الأشجار)^(٨) و(صخب البحيرة)^(٩)، يحيل - أحياناً - إلى خطاب شبه مباشر تمتزج فيه الأصوات، حيث تدمج وجهات النظر المختلفة في الجملة أو العبارة الواحدة. وهو خطاب - أي شبه المباشر - يمثّل « خصيصة تتعلق بالكلام الشفاهي الذي قد يفترض فيه المتكلم، بطريقة متهادنة [مهملة Eliminated]، وجهة نظر الشخصية التي يتحدث عنها»^(١٠).

وحين يقول الراوي عن مسعد - عندما تقدّم لخطبة سعيدة - في الرواية نفسها:

« سمع نقرأ على الحاجز الحشبي. حين التفت رأى صينية الشاي ممدودة

من فوقه. هي يدها. الغوايش الذهبية حول المعصم. بدت قدمها تحت

الحاجز في شبشب من القטיפه الحمراء.».

[بيوت وراء الأشجار، ص ١٠٥].

فإن العبارة تحيل إلى مؤلّفين للكلام: الراوي ومسعد. فالراوي يفترض - أو يتبنّى - وجهة نظر مسعد في أن اليد التي امتدت بالصينية هي يد سعيدة، ولا أحد غيرها. وكأنه يخترق وعي الشخصية ويشاركها وجهة نظرها.

وأظن المشاهد التي تحيل إلى سرد يمزج الذاكرة بالآن، أو الماضي بالحاضر وأحياناً بالمرتبب - وهي مشاهد ليست بالقليلة في روايات البساطي -^(١١) هي التي تمتلئ بتلك الظاهرة من خطابات شبه مباشرة تتضمن أكثر من مؤلّف، حيث « يتم تشويش نص المؤلف أو كلامه بنص المتكلم الآخر أو كلام شخصية أخرى»^(١٢)، كما يقول أوسبنسكي.

(ب) خطاب غير مباشر:

إذا كان الخطاب المباشر يعيد إنتاج فعل التواصل الشفوي، « ولا يظهر إلا كتكملة للأفعال التي

تقوم على التواصل الشفوي»^(١٣) كما تقول آن بانفيلد، فإن الخطاب غير المباشر Indirect Discourse يحفظ ذلك التضاد بين صوتي الراوي والشخصية، إذا ما استدعينا لغة والاس مارتن^(١٤). إن الخطاب غير المباشر يقوم على تمثّل الراوي صوت الشخصية والنطق بلسانها، حيث تحيل الضمائر كلها إلى صوت شخصية غائبة حاضرة في الخطاب. وكأن الراوي، هنا، يعيد خلق مسافة بينه وبين الشخصيات بعد أن كان متماثلاً معها تماماً، وتاركاً لها الحرية التامة في أن تنطق بصوتها في الخطاب المباشر. أما هنا، فإنه يعيد صياغة ما تفوهت به الشخصيات بصوته ونبرته الخاصين. والخطاب غير المباشر في استحضاره صوت الشخصية، ووضعه في سياق جديد، لا يضعنا - بوصفنا قراءً - إزاء إعادة إنتاج للخطاب المباشر الشفوي من قبل الراوي، وإنما يضعنا بالأحرى إزاء محكيّ ذي نبرة وإيقاع خاصين، وربما نكون بصدد تأويل.

حين يعود بنا فعل التذكّر إلى «صياد عجوز»، فمن الأجدر أن نتأمل تلك الوقفات، فيما يتصل ببنية الفصل الأول من رواية (صخب البحيرة) ككل، وبنية الرواية - من حيث الزمن - في النهاية. ولنقرأ هذا المشهد نفسه بطريقة أخرى، حيث كانت امرأة مقاول الأنفار تحكي للصياد العجوز عن مقاول الأنفار، مع ملاحظة الجمل التي شدّدنا عليها:

«أغلق الصندوق وحمله على كتفه، والبطانية والعباءة تحت إبطه وذهب.
نظرت إلى العجوز وأرهفت أذنيها (...).
نهضت ودخلت العشة، عادت بمخدة ووضعتها تحت رأس العجوز.
قال لها إن الولدين ابتعدا، وأشار إلى البحر. نظرة مرتعشة في عينيه،
ومسحة من اللون الرمادي زحفت على جانبي وجهه. ينظر إليها كأنما
يريدها أن تقول شيئاً، قالت إنهما سيعودان، وسألته إن كان يحب أن
يجلس جنب النار عند العشة.
وقال إنه مستريح في القارب.
جلست على الحجر (...).
قالت إنه حمل صندوقه وذهب.»

[صخب البحيرة، ص ٣٢]

يبدو هذا المشهد وقد احتوته جملتان، أو لنقل جملة واحدة صيغت بطريقتين [خطابين]:
(أ) أغلق الصندوق وحمله على كتفه، (...) وذهب [استرجاع].
(ب) قالت إنه حمل صندوقه وذهب [استرجاع].

وبذلك، يبدو المشهد - أو «الوقف» - منحصرًا بين هاتين الجملتين اللتين تقومان بوظيفة إطار يحتوي الخطاب. أو كأن صيغة الإسترجاع تحوي بين قطبيها صيغة «المشهد» وتخلق إطاراً لها. وتقوم هذه الجملة - الإطار بأكثر من وظيفة: إذ تذكّر المروي له الداخلي (الصياد العجوز) بالنقطة التي توقفت عندها المرأة - الراوية، ومن ثم فهي تؤكد له أن سرد الحكاية لم يكتمل بعد، فضلاً عن أنها تحدث تواصلًا مع المروي له غير المتعين في فضاء الرواية، ومن ورائه القارئ الحقيقي. وهي جملة تقوم أيضاً

بوظيفة «الإلتفات» - إذا استخدمنا مفردات البلاغة العربية القديمة - في الوقت الذي تحيل إلى تقنيات سرد شفاهي يعتمد على التكرار والتواصل مع المروي عليه (المستمع). وفي الوقت الذي تحيل الجملة الأولى إلى وصف الراوي الخارجي المنفرد بالكلام - والمتطابق مع المرأة [المبئر] - سلوك مقول الأنفار [المبأر]، بعد اكتشافه حمل المرأة، فضلاً عن تضمن الخطاب إشارة إلى الطريقة الانفعالية التي كان يتصرف بها الرجل بعد مفاجأته بهذا الأمر الذي أفزعه؛ إذ كانت «البطانية والعباءة تحت إبطه» - فإن الجملة الثانية تتضمن ذلك الصوت الفاتر الذي يوحى بأن ثمة مسافة زمنية قد كانت بين الراوي [المرأة الآن وهنا] والمروي [حكايتهما مع مقول الأنفار - منذ زمن قديم]: «حمل صندوقه وذهب».

إن تدخل الراوي في المشهد؛ حين قطع حكي المرأة وراح يرصد معها حركة الولدين وهما يمتطيان لوح خشب على سطح البحيرة وتقلبات الصياد العجوز بالقارب، قد حدّ من إيقاع سردي متصاعد كانت المرأة [المبئر - فاعل الرؤية] قد تناغمت معه، فجاءت الجملة الثانية لتستعيد بطيئاً ذلك الإيقاع من جديد، وتعيد إنتاج الجملة الأولى (الحدث) بطريقة مختزلة تعتمد على ذاكرة المستمع (الصياد العجوز)، فتسقط بعض الأحداث الجزئية، وتتابع أفعالاً كانت بينها أخرى أسقطها الراوي الثاني. فإذا ما تأملنا الجمل التي تحكي أقوالاً على لسان الصياد العجوز أو المرأة وجدناها مصوغة بطريقة خطاب غير مباشر، هكذا:

- قال لها إن الولدين قد ابتعدا.

- قالت إنهما سيعودان.

- وسألته إن كان يحب أن يجلس جنب النار عند العشة.

- وقال إنه مستريح في القارب.

ثم تُستأنف حكاية المرأة بصوتها حين تخاطب الصياد العجوز قائلة: «البيت بعيد. أنت شفته» (ص ٣٢)، حتى يتبادل معها الراوي مهمة الحكي مرة أخرى. الأمر نفسه يمكن أن نقرأه مع قرب نهاية هذا الفصل (صياد عجوز)، وبشكل مختلف؛ إذ تنتهي صيغة الوقفة ويتصل فعل الإسترجاع [انظر: «صخب البحيرة»، ص ٣٩]: فالشكل هناك مختلف، وربما الوظيفة أيضاً. جملة من قبيل «من أين كانوا يصيدونه؟» أشبه بمونولوج مسرّد؛ إذ ليست موجهة نحو الصياد العجوز، بل هي أقرب إلى تساؤل تردده المرأة مع نفسها.

هذه الجملة الإستفهامية حين تجيب عنها المرأة بقولها «لا أعرف. يشبه السمك الذي تأتي به» تحيلنا إلى مونولوج مسرّد آخر همست به المرأة، قرب نهاية هذا الفصل من الرواية، حين أخرجت الصندوق وفتحته بعد موت الصياد العجوز، قائلة: «كل هذه السنين» (ص ٤٤). عندئذ، يمتلئ السرد بعلامات - وجمل - لغوية تصل الشخصيات والمشاهد والفصول ببعضها البعض وتؤسس لفضاء روائي يتجاوز وحدة الفصل الواحد، أو الحكاية الواحدة. فصندوق الصياد مثلاً (ص ٤٤) بما فيه من أشياء يشبه إلى حد بعيد صندوق مقول الأنفار. وربما كان الشبه نفسه هو ما دفع المرأة إلى المجئ بعد سنوات وسنوات من تغير لحق بالمكان والزمان (ص ١٤٠)، وبعد أن بلغ ولداها أشدهما، لتحفر قبر الصياد العجوز، أو قبر مقول الأنفار، وتستخرج صندوقه، ثم تشير بعصاها إلى ولديها [رجليها،

الآن وهنا - بعد مرور سنوات كثيرة [نحو البيوت، فتنحمل هذه الإشارة كثيراً من علامات التأويل التي تضع الصياد العجوز بقاربه الأسود الغريب وبكوخه المنفرد موازياً لمقاول الأنفار بصندوقه الثقيل، وبيته المنعزل الذي كان قد أعده للمرأة هناك. وإذ تنتقل إلى مشهد آخر من رواية (بيوت وراء الأشجار)، يمكن أن نرى كيف تتداعى الجمل والخطابات داخل هذه الرواية بطريقة سيّالة تقترب من سرد تيار الوعي، حيث الأصوات تتداخل، والراوي يقفز من ذهن شخصية إلى أخرى. يقول الراوي متطابقاً مع مسعد، بعد أن عرف أمر زوجه مع عامر بن بركات الجزار، في بداية الفصل الأول:

«الجميع يعرفون. هذا ما رآه في الوجوه حوله. وفي الحارة أيضاً عرفوا، وربما كانوا يعرفون طول الوقت (...). وعندما أحس ببطنه لا يزال ثقيلاً رأى أن يعود للبيت مؤجلاً المشوار ليوم آخر. وجد الباب الخارجي موارباً - كان يتذكر ذلك كلما ثارت شكوكه ويقول: «ربما نسيت حذرنا بمرور الوقت» - الولد يأتي من الزريبة الملحقة بمؤخرة البيت حيث تخف القدم».

[بيوت وراء الأشجار، ص ٦].

حين يسرد الراوي هذه اللحظة إنما يكون ذلك عن طريق تطابقه ووجهة نظر مسعد الجزار، حيث ينفذ إلى وعيه فيرى بعينيه: «هذا ما رآه في الوجوه حوله». لكنه في الوقت نفسه يروي عنه بطريقة غير مباشرة: «قال إنه ذاهب إلى العزبة ليدفع عربون عجول». وعلى الرغم من أن الخطاب غير المباشر السابق يصنع مسافة ما بين الراوي ومسعد، فإن الراوي يستطيع تجاوزها حين يخترق ذهن الشخصية ويسرد ما يدور بخلفها: «ربما نسيت حذرنا بمرور الوقت». وكأن الراوي يقرأ نفس مسعد بالطريقة ذاتها التي يقرأ بها مسعد الوجوه أمامه، فيختلط الحدث بالذاكرة: عودة مسعد وتذكره شكوكه. هذا الموقف - أعني اكتشاف مسعد خيانة سعدية - سوف يتواتر في أجزاء مختلفة من هذا الفصل من الرواية، بطريقة ترددية Frequency. وإذ يسرد الراوي المشهد السابق، من وجهة نظر مسعد، فإنه ينتقل هنا إلى وجهة نظر سعدية، حيث يقول:

«هي ممددة على السرير (...). عامر يختفي. في قفزة واحدة اختفى. هي لم تسمع شيئاً (...). لو أنه لم يخرج؟. هو بملابسه. مسعد قادم (...). يدفعها إلى خارج الحجره. - أهو عامر؟ - هو.

لم تقل شيئاً آخر. تحس وجهها ملتهباً. ورعشة تجري في جسدها.

كادت تستسلم لها، ثم في لحظة تماسكت».

[بيوت وراء الأشجار، ص ٤٦].

هكذا، ينتقل الراوي إلى سعدية [الآخر]، في الوقت نفسه الذي لا يطمس صوت مسعد تماماً. وبذلك، يبدو لنا أننا إزاء خطاب حامل لوجهتي نظرٍ متزامنتين (هي - هو). إن وقوع هذا المشهد التأملي بين جملتين تنبثقان من وجهة نظر شخصية [سعدية] أمر يحيلنا ضمناً إلى سرد يعمل على وعي الشخصيات، ويعتمد تدفقات الذاكرة، ما بين خروج عامر ودخول مسعد، بينما سعدية تترقد ممددةً على السرير، أو هي بالأحرى - إذا انسحبنا خارج إطار المشهد الاسترجاعي كله - تجلس فوق ربطات الدريس، بينما تقوم أمينة «النجيفة» أخت مسعد بدور السجان على باب المدنة (ص ٤٥).

هذا التردد - أقصد تكرار الحدث الواحد بطرق عدة - الذي أشرت إليه سوف يدفع الراوي إلى

استدعاء بداية معرفة سعدية بعامر، بصيغة الخطاب غير المباشر نفسها:

«قال [عامر] لها إنه من حين لآخر كان يمشي حول البيت حتى رآها.

وبعدها أخذ يأتي كل ليلة».

[بيوت وراء الأشجار، ص ٧٩].

ثم يُتبعُه بوجهة نظر مسعد في عامر، مع أول لقاء كان بينهما، بالصيغة غير المباشرة أيضاً: «قالت له إنها لم تشعر بأي حرج فالولد مثل البنت (...).» (ص ٧٩). ولذا، تكثر الخطابات شبه المباشرة - كما أشرت سابقاً - التي تذيب صوت الشخصية في صوت الراوي [بيوت وراء الأشجار، ص ٨٦]، وتسم الخطاب الروائي «بانحرافات» و«انكسارات» تجعل الكاتب يتحدث عن نفسه في لغة الآخرين، أو يتحدث عن الآخرين من خلال لغته الخاصة، وكأن «التعدد اللغوي والشكلي يحقق انكسار نوايا الكاتب، كما يضمن ثنائية الصوت للنص الروائي»^(١٥).

من هنا، يستعيد الراوي مع نهاية هذا الفصل الخامس، من فصول الرواية الاثني عشر، التساؤل نفسه الذي طرحه مسعد على سعدية: «أهو عامر؟» (ص ٨٧ . ٨٨)، بعد أن يستدعي الجملة المصدرية لهذا الخطاب بصيغة غير مباشرة: «قال لها إنه ذاهب إلى العزب ليدفع عربون العجول. أكان يشك في شيء؟» (ص ٨٧). وإذ نتذكر الحدث نفسه من بداية الرواية نلاحظ الآتي:

«قال إنه ذاهب إلى العزبة	←	«قال لها إنه ذاهب إلى العزب
القديمة ليدفع عربون		ليدفع عربون العجول (...).»
عجول (...).»		
[خ. غ. م]		[خ. غ. م]
«كان يتذكر ذلك كلما ثارت		
شكوكه ويقول: «ربما	←	«أكان يشك في شيء؟»
نسيت حذرها بمرور الوقت».		
[وجهة نظر مسعد]		[وجهة نظر راوٍ - مؤلف]
الفصل الأول، ص ٦		الفصل الخامس، ص ٨٧

فكأن الراوي يتجاهل ذاكرة المروي له - ومن ورائه القارئ - التي استقبلت مثل هذا الحدث مع بداية الرواية، أو ربما كان دافعه إلى ذلك ما يحدثه سرد الوعي من إحساس بالدوّار يربك عقل القارئ، وتضطرب معه ذاكرته^(١٦). وبذلك، تتقاطع وجهات النظر المتعددة (مسعد، سعديّة، الراوي)، أو يتوازى الحدث وسرد الوعي، ليستغرق هذا الفصل الخامس - وحده - ثلث الرواية تقريباً (٤٣ صفحة من ١٣٦ صفحة هي مجموع الرواية ذات الفصول الإثني عشر).

الآن، فحسب، نكون قد اقتربنا كثيراً من دلائل الخطاب أو «الأسلوب» غير المباشر الحر؛ إذ الأسلوب غير المباشر - هنا - «يصل الخطاب بالفكر»^(١٧)، ويكشف عن تيار الوعي، أو هو يصنع علاقة ذات مسافة بين الوعي واللّاوعي، لكنها مسافة سوف تذوب تماماً مع الأسلوب غير المباشر الحر.

(ج) خطاب غير مباشر حر:

يكاد يمثل الخطاب أو «الأسلوب»^(١٨) غير المباشر الحر Free Indirect Discourse أقصى درجات التماهي بين الأصوات، حيث ينهض الراوي بخطاب الشخصية، فينطق بصوته عنها، في الوقت نفسه الذي نحسّ نبراتها ونلمس تنغيماتها. وهذا الشكل، لدى باختين، هو تقريباً «الخطاب مزدوج الصوت»، وعند بانفيلد «الكلام والفكرة الممثلتان»، .. وغير ذلك من دوال كثيرة.

لنقرأ مثلاً ذلك المقطع الذي يُحكى فيه للرجل الغريب عن الزناتي الذي اختفى فوق الجبل:

«وحكوا للرجل عن الزناتي.. وكيف جاء يوماً هو وامرأته من سنوات طويلة إلى البلدة. وأقاما كوخهما - هذا الذي تراه - لم يحك لأحد أبداً من أين جاء، فهو لم يكن يحب أن يحكي شيئاً لأحد (...). وحكوا له أيضاً عن المرات التي صعد فيها الجبل.. والمرة الأولى؟ (...). وكان هو بيننا لا يقترب من الجبل أبداً.. ثم كانت تلك الليلة. ومن ينساها؟ كان أحدهم قد ضرب ولده (...). وقالت لهم. [امرأة الزناتي].. إن الزناتي صعد ليأتي به، ووقفوا صامتين».

[التاجر والنقاش، ص ص ٩٨، ٩٩].

حين نتأمل هذا المقطع، ندرك مدى التحولات التي تُقال بها الجمل السردية، ومن أي وعي تنبثق، ونحو مَنْ توجّه. وإذا يبدأ الراوي السرد، يتسلل إلى الخطاب صوت الشخصية، حيث تظهر نقطتان متباعدتان بعد أول جملة. وكأن الراوي يسلم مهمة الحكى لأحد الحاضرين أسفل الجبل مع الرجل الغريب شبيه الزناتي. لكن جملة اعتراضية من قبيل «- هذا الذي تراه -» تومئ إلى اهتمام الراوي بمن يروي له [الجماعة تحكي للرجل الغريب، والراوي يروي لنا]، فتظهر بذلك وجهة نظر الشخصية، ثم تتبعها وجهة نظر امرأة الزناتي، حيث «كانت امرأته تقول - عندما يسألها أحد - إنهما ذهبا إلى بلاد كثيرة» بصيغة غير مباشرة. بينما حين تظهر النقطتان مرة ثانية يتحول ضمير السارد من الغائب إلى المتكلم الجمعي («بيننا») فيبدو «من يرى» و«من يتكلم» هم أهل البلدة الذين يحكون: «وكان هو بيننا لا يقترب من الجبل أبداً.. ثم كانت تلك الليلة».

بعد ذلك، تتردد وجهة نظر امرأة الزناتي ثانية، حين « قالت لهم.. إن الزناتي سعد ليأتي به، ووقفوا صامتين». لكن الراوي يتسلل أيضاً إلى وعيها، فيبدو خطاب امرأة الزناتي وكأنه يتأرجح بين المباشرة واللامباشرة. غير أن النقطتين الفاصلتين بعد المدخل التصديري للجملة « قالت لهم.. » تومئان إلى حضور صوت الشخصية. وفي الحقيقة ثمة تمازج حادّ - هنا - بين الصوتين. وفي النهاية، يتمثل الراوي وجهة نظر الجماعة المروي عنها.

يبدو لي أن قراءةً بهذه الطريقة لمثل هذه المقاطع « الهجينة » - بلغة باختين - قد تخلق إرباكاً لدى القارئ، تذوب معه الأصوات ويتقاطع وعي الشخصيات ووعي الراوي؛ ومن ثمّ يبدو الكلام ملتبساً. ولا يتولد ذلك الإلتباس فقط من حذف المزدوجين اللذين يوضع بينهما - غالباً - كلام الشخصية^(١٩)، بل من صيغة التعبير التي توحى بتداخل الأصوات، وتحفظ للكلام - في الوقت نفسه - نبرة صاحبه، على الرغم من توسط الراوي في نقله إلينا.

ربما تخلق هذه الخطابات الهجينة المصوغة بأساليب غير مباشرة حرة فضاءً قرائياً مذبذباً يعمل على اضطراب « وجهة نظر القارئ الجوال » Wandering Viewpoint، فلا راوي محدد، ولا شخصيات متميزة، ولا أصوات يمكن فصلها أو تحديد مجالها بدقة، بل تسري حالة من الاضطراب القرائي تُفقدنا - كما يقول بارت - القدرة على تحديد « مَنْ يتكلم » في النص. والفصل الخامس، مثلاً، من رواية (بيوت وراء الأشجار) الذي توقفنا عنده سابقاً، يمكن أن يمثل - من حيث هو بنية متصلة المشاهد - نموذجاً لخطاب هجين.

ولنقرأ ذلك المقطع:

« هي وقد استنفدت كل وسائل تسليته (...) ويلحق بها ».

[النص كاملاً في : بيوت وراء الأشجار، ص ٥١].

يمكن إدراك أكثر من وجهة نظر توجه هذا المقطع السردى، وكأن دور الراوي المهيمن على سرده أخذ يتبدد مع هذه البنية التي تفكك وحدة الصوت السردى المنفرد، وتعمل على ذهن القارئ وكيفية إدارة مخيلته، أو حين تسعى البنية ذاتها إلى إعادة تنظيم المعلومات السردية التي تراكمت في ذاكرته:

« هي وقد استنفدت (...) يجلسان معاً ».	←	وجهة نظر: راوٍ [ملاحظ خارجي].
« هي لا تدري ماذا (...) ذكرياتها ».	←	وجهة نظر: سعدية.
« هو على الشلثة يدخن (...) أضحكها ».	←	وجهة نظر: راوٍ + مسعد.
« تنظر إليه صامتة. هامة. يختلس النظر		
(...) ينتظر (...) فيرمي (...)	←	وجهة نظر: سعدية + مسعد + راوٍ.
ويلحق بها ».		

ليس من الغريب، إذن، أن تخلق مثل هذه البنية سرداً يستعين بتقنيات « تيار الوعي »، فتكثر المونولوجات المسرّدة، ويختلط السرد الاسترجاعي بسرد اللحظة المعيشة، أو يتفاعل المكان والزمان،

في بنية كرونوتوبية تضع فضاء الرواية في فضاء ذاكرة شخصية - مسعد أو سعدية - أو تختزل عمر الإنسان كله في زمن مجازي هو زمن المتخيل الروائي [ثلاثة أيام مثلاً قبل موت مسعد]. وعلى الرغم من أن صيغة الخطاب غير المباشر الحر تومئ إلى توازي الأصوات السردية التي تتحمل بها الجمل (الراوي ومسعد وسعدية في رواية «بيوت وراء الأشجار»)، أو الراوي وجمعة وامرأته في رواية «صخب البحيرة»...)، فإن بعض هذه الصيغ يمكن أن تمنح صوت الراوي قدراً من التميز فتعطيها حق التكلم بالإجابة عن باقي الأصوات. وبذلك يعلو صوت الراوي ووجهة نظره على حساب صوت الشخصية ووجهة نظرها^(٢٠). من هنا، كثيراً ما تتصل دراسة الخطاب غير المباشر الحر بالمبدأ الحوارية Dialogic Principle الذي أشار إليه باختين، وعلاقته بتعدد الأصوات، حيث يبدو الخطاب الروائي كما لو كان سطحاً مصقولاً يعكس أصواتاً شتى لعالم متباين المراكز واللغات والخطابات^(٢١). من ثم، فإن جمل الأسلوب غير المباشر الحر حين تحمل وجهتي نظر في آن واحد يجب أن تُفهم [وتؤوّل] - في ضوء هذا المنظور الثنائي - من حيث هي «شكل خاص للتعبير عن توسط الراوي»^(٢٢)، كما يقول شتانزل.

تتيح هذه الطبيعة المزجية - إن جاز الوصف - للخطاب غير المباشر الحر أن يتداخل وتلك التعليقات التي يتلفظ بها المؤلف الضمني، أو يختفي وراءها. فراوي (التاجر والنقاش) مثلاً كان يلوم - في شهر الصوم - «هؤلاء الذين اندفعوا إلي الطعام وراء أذان هذا العجوز الكافر» (ص ٧٩)، في «ملفوظ» Utterance يمزج بعض أصوات أهل البلدة بصوتي المؤذن والراوي. وأظنه المتكلم نفسه الذي كان يتحسّر على مولد الشيخ «سرور»؛ إذ كان أهل البلدة يقضون ثلاث ليال ساهرين أمام الجبل؛ ف«الخير كان كثيراً. ولن يروا أياماً كالتى مضت. وحتى لو أقيمت مثل هذه الأفراح مرة أخرى.. فلن يأتوا أبداً بمثل فرق العوالم التي كانت تأتي» (ص ٩٣). أو هو ذلك الراوي - المؤلف نفسه الذي يتطابق موقعه ووعي جمعة الأبق، لما «يلعن الزمن الذي جعل صناعة المواعين في متناول كل واحد (...). [ف] الخواجات أولاد حرام (...). حين يصنعون شيئاً يصنعونه تمام التمام» [صخب البحيرة، ص ٦٢، ٦٣].

وكلها خطابات - أو أساليب - ذات نبرة إيديولوجية بارزة تحيل إلى مؤلف ضمني - ربما يقضم أظافره، أو يتميز من الغيظ، كما يقول واين بوث - يكمن وراء جمل السرد وكلماته، أو هي خطابات قد «تدفع القارئ [وتدفعنا دائماً] إلى بناء صورة ذات وضع خاص للمؤلف الضمني تجاه الشخصيات»^(٢٣).

ثانياً : تداخل الزمان والمكان:

حين نتأمل علاقة الزمان بالمكان في الفضاء الروائي لروايات البساطي، تجدر الإشارة إلى مفهوم ميخائيل باختين عن الكرونوتوب Chronotope. وكان يفهمه بوصفه «صنفاً أدبياً يتشكل من شكل ومحتوى»^(٢٤). ويتضمن طقماً من المظاهر المحددة الخاصة بالزمان والمكان في النوع الأدبي^(٢٥). باختصار، فالكرونوتوب - أو «الزمكانية» كما يسميها البعض^(٢٦) - هو التفاعل الأساس للعلاقات المكانية - الزمانية التي تتخلل نسيج كل عمل روائي، وهو فضاء زمني مكاني ينظم علاقة الحاضر

بالماضي وعلاقة الشخصيات بهما^(٢٧). ومن ثم، يمكن إحالة الزمكان داخل فضاء الرواية المتخيل إلى نظيره المرجعي، أو ما وراء المتخيل، حيث التاريخ والمجتمع يتم تمثلهما بطريقة مجازية تومئ إلى حضورهما الضمني بين فقرات النص ومشاهده.

أول ما نلاحظه حين نتأمل روايات البساطي، هو بدايات السرود، التي يمكن أن تُعدّ مادة جيدة لتداخل الزمان والمكان في فضاء الرواية لديه. ومن بينها هذه الإفتتاحية التي يقول فيها الراوي:

«الصيف يأتي مبكراً. وهنا في البلدة لا يعرفون سوى الصيف، فأيام
المطر قليلة، والسحب صغيرة ناصعة البياض (...). ويأتي الربيع
والخريف ويذهبان.. لا يحسنّ بهما أحد (...).

وفي منتصف النهار تبدو صخور الجبال وقد التهبت حوافها بحمرة
خفيفة. وتخلو الحواري والساحة. وتستلقي الكلاب لاهثة في مناطق
الظل النحيلة بجوار الجدران والمصاطب. ويخرج الرجال بعد أن جفت
رطوبة الحوش باحثين عن الظل والنسمات الرطبة».

[الأيام الصعبة، ص ص ٢٤٩ : ٢٥٠].

فهذا المقطع يفسّر تلك الهيمنة النسبية لزمان الصيف التي نحسّها في روايات البساطي، وبخاصة (التاجر والنقاش)، و(المقهى الزجاجي). وهنا، نجد اللحظة الزمنية (الصيف) تختلط بفضاء مكاني مفتوح، حيث السحب صغيرة وسط سماء شديدة الزرقة، والرمال تكسوها ألوان الشمس الصفراء الشاحبة، والجبال ممتدة.

وعند هذه اللحظة الزمكانية، حين ترتفع حرارة الشمس وتخلو الحواري من المارة وتلهث الكلاب، يخرج الأهالي باحثين عن الظل والنسمات: ثمة إحساس بزمكان ريفي أو زراعي يغلف المفتتح، ويومئ إلى فضاء الرواية المتوقع. ومن الغريب أن أوائل فقرات هذا المشهد نفسه تُفتتح بأشبه جُمْل تحيل إلى لحظات تمزج الزمان بالمكان أيضاً: «في منتصف النهار» (ص ٢٤٩)، «في المصلّى» (ص ٢٥٠)، «في العصر» (ص ٢٥٠)، «في الليل» (ص ٢٥٤). وكأنّ زمن المشهد يستغرق يوماً واحداً من أيام الرواية، مع بداية موسم القطن، حيث أهل البلدة يستعدون لرحلة التجارة؛ الأمر الذي يخلق زمناً للرواية (أو للقصة) كلها لا يتعدى نصف العام، وهو تقريباً الزمن الذي تستغرقه زراعة القطن وجمعه، ثم بيعه. وبذلك، يستدعي زمن الصيف زمناً آخر هو زمن البيات الشتوي، أو صمت الراوي الذي لا تعرف بلدته سوى الصيف والقطن؛ إذ يتهباً الجميع لممارسة لعبة الرغبات المثلثة. بصفة عامة، يمكن أن نلمح ثلاثة حقول زمكانية أساسية في روايات البساطي: الجبل، والمقهى، والبحيرة، فضلاً عن بعض الحقول الثانوية بالطبع.

(أ) الجبل، زمكان الأسطورة:

فالجبل، في رواية (التاجر والنقاش) بما يحيل إليه من مدلولات تصل المقدس بالدينيوي أو الأرض بالسماء، يمثل ملتقى فضاء الرواية بزمانها، منذ الصفحة الأولى منها، حيث يصفه الراوي وكأنه

مركز العالم، في الوقت نفسه الذي يمثّل محيطاً زمكانياً لممارسات بشرية تستوعب الأسطوري والواقعي، وتصل الآن بالماضي، حدّ أن تُضفي على الجبل قيم إنسانية، أو تتم «أنسنته»: فالزناطي الذي «كان يرى بعينه الحولاوين ما لا نراه» - يخشى غضبه ويغسل جسد الصخرتين فوقه بالماء (ص ٨٥). بالإضافة إلى ذلك، فإن الجبل يتردد صده في عناوين الأقسام والفصول الداخلية، حدّ أنه قد يزاحم البشر حياتهم، فلا يتحدثون إلا عنه أو عمّا فوقه أو وراءه من صحراء شاسعة.

وعلى قمة هذا الجبل نفسه يرصد الراوي بعض المظاهر الحياتية، حين تنمو بعض الحشائش أو الأشجار الصغيرة (ص ٧٨)، أو يستدعي - الراوي أيضاً - ماضياً أسطورياً، فيتحدث الأهالي عن مولد الشيخ سرور بلباليه الثلاث (ص ٩٣)، أو يشير إلى زمن متغير، حين مهّدوا مدقاً فوقه (ص ١٠٤). وفي الوقت الذي تتخلق فوق قمته بعض مظاهر الحياة - النباتية مثلاً - يموت الزناطي فوقه بعد ست ليالٍ متتابعات من التيه. ومن قبل تاه فوقه - أو وراءه - التاجر ببغلتته، وسوف يلحق بهما النقاش أيضاً. ليس الجبل - هنا - محض مكان يتصل بالبشر وبعلاقاتهم، بل بؤرة للعالم تصل الزمان بالمكان، والحاضر بالماضي، والجغرافي بالتاريخي، كما تصل المقدس بالمدنّس. وعلى قمته تتبدى بعض المظاهر الكونية كحركات الشمس والقمر، والأمطار والرعد والبرق، وتلتقي أيضاً عناصر الحياة الأساسية الأربعة، كما في الميثولوجيا الإغريقية: الماء، والهواء، والتراب، والنار^(٢٨).

هذا الجبل، باختصار، تنعكس على قمته ذات الصخرتين البرأقتين كثير من القيم الأسطورية، الجمعية، المعرفة في القدم، والتي تضيفها الجماعة عليه، وتصله بزمنها، ويتحولته المختلفة، منذ أن أدركه الراوي أو تخيلته حين كانوا يحكون عنه وعن البدو الذين كانوا يصعدونه ويشعلون النار فوقه (ص ٨)، حتى لحظة التحول عنه وعن قيمه - وغوايته - حين أصبح الصغار من الأطفال يلهون فوقه بعد أن خبا وهج ناره. وبذلك، يصبح لهو هؤلاء الأطفال لهواً دالاً على تفتت زمن الأسطورة أو شيخوخته.

(ب) المقهى، الزمكان المستعاد :

لن نجد في رواية (المقهى الزجاجي) هيمنة لقيم الأسطورة، كما سبق في رواية (التاجر والنقاش)، بل ثمة إحياء لعالم ماضوي تستعيده الشخصيات وتدور في فلكه. كما يمثّل هذا المقهى فضاءً زمكانياً للرواية، منه تطل الشخصيات على عالم خارجي، في الوقت الذي يستعيد البعض قيم عالم عابرٍ قديم [ابراهيم حسين - صاحب المقهى]. وكان هذا المقهى نفسه حلقة بين ماضٍ مستبعد لدى مرتاديه من الأتراك المنفيين وحاضرٍ تملؤه التناقضات والأحلام.

من هنا، يبدو وصف المقهى الزجاجي في مفتح الرواية وصفاً جغرافياً تاريخياً من ناحية، كما يمثّل هذا المقهى موقعاً عابراً على هامش حياةٍ تضح في داخله مجموعة من الأتراك المبعدين الذين لا يزال غبار الوطن عليهم، من ناحية ثانية^(٢٩). ولذا، لا يزال عجوز القطار - ومن بعده حفيده - يواصل مهمته البريدية بين تركيا ومصر، في الوقت نفسه الذي يسهم دون أن يدري في قطع الأواصر بين العالمين، حين يتكتم بعض الأخبار أو يمزق إحدى الرسائل.

لكن سرد الراوي - ووصفه - هذا الزمن المستعاد الذي لا يزال مجسّداً في صورة كبيرةٍ يعلقها

البعض منهم على حائط وراءه، ينتقل من وصف مظاهر فتوة ظاهرية لهذا الزمن إلى إدراك مدى ضعفه وهشاشته. فإبراهيم حسين صاحب المقهى وميرزا بك صاحب التفتيش الزراعي يجسدان تلك الثنائية التي يتأرجح بين قطبيها زمان المقهى. فأولهما ينتقل به السرد من وهن بادٍ إلى قوة تتجسد في تفاعله مع أهل البلدة المصريين وانخراطه في حياتهم، دون أن يشعروا بغرابته عنهم، في الوقت ذاته الذي يتحول ميرزا بك، صاحب التفتيش الزراعي، بكلمه وحصانه وسوطه الطويل من فتوة وغطرسة زائفة دفعت به إلى تصيّد الفلاحين ليلاً، وسط الحقول، إلى صورته الإنهزامية بعد أن مثل به البعض منهم، فوجده أهل البلدة مربوطاً إلى جذع شجرة، ومحشواً فمه بشواشي الذرة.

هذه الرحلة من بداية الرواية إلى نهايتها، مروراً بتداخلات زمنية كثيرة تخلط الماضي بالحاضر وتمزج السرد بالذاكرة، وحين ظلت الشرائط السوداء العريضة معلقة على واجهة المقهى «حتى بهت لونها ومزقتها الريح» (ص ٢٤٨)، في نهاية الرواية - علامات نصية توميء كلها إلى انقضاء زمن عابر لمجموعة من الأتراك الوافدين الذين حملوا معهم حلم إمبراطوريتهم وآمال زمن تولّى. وكأننا لا نستقبل هذه الدورة بين الواقعي والحلمي إلا عبر نسيج يمزج «الشعري» بالواقعي، والسرد بالوصفي، من خلال عالم يمثل مركزه أهل البلدة الذين أدركوا أنهم بصدد عالم عارض، أو عابر عبور هذا المقهى الزجاجي نفسه، عليهم احتواؤه أو لفظه دون حاجة إلى خنوع.

(ج) البحيرة، زمان التحول:

أما البحيرة فهي الحقل الزمكاني الثالث الذي ينسرب في روايات كثيرة، وكذلك في بعض كتابات البساطي القصصية. لكن البحيرة في هذه الرواية - «صخب البحيرة» - تمثل مرتكزاً لعالم يبدو سرمدياً، يقاوم كل محاولة للتغيير، ويأبى إلا أن يكون كما هو. والبحيرة هنا ليست موضعاً جغرافياً فحسب، بل هي سطح تتبدى عليه علامات الزمن، وينمو بجواره زمن الشخصيات، وتترى المواقف والأحداث. وتبدو الرحلة من بداية الرواية إلى نهايتها أشبه بمرور زمن طويل مبهم ومغرق في القدم يصل لحظة خلق البحيرة والتشكل الأولي قبل الصيد العجوز (ص ٩) بلحظات التحول الجغرافي والتاريخي التي تتوزع على مدار الرواية كلها (ص ٤٩ . ٥٠ . ١٠١ . ١٣٩ . ١٤٠) وبخاصة بدايات المشاهد والفصول.

وعلى ضفاف البحيرة، أو بين جزرها الكثيرة، تعيش جماعات من البشر معزولة - أو «مغمورة» بتعبير فرانك أوكونور - وذات أصوات منفردة^(٢٠)، تعزف على وتر الإنسان البدائي، الباحث عن الحياة أو طالب المعرفة. فالصياد العجوز، جوارب البحيرة، بعد أن أعينته الرحلة وخطّ الزمان وجهه (ص ١٠)، يرتكن إلى امرأة مفاول الأنفار، أو بائعة السمك، ليصل ما بين زمنيهما في كوخ ناءٍ منفردٍ يمثل زمناً عابراً أو استثنائياً.

وجمعة بصندوقه، ابن البحيرة - الأم، يرحل طلباً للمعرفة أو اكتشافاً لعوالم أخر، سوف يغيب فيها سبع سنوات يُسقطها الراوي، يعود بعدها محملاً بقيم الزمن العابر، ومصطدماً بتغيرات زمكانية لحقت امرأته والضحاية (ص ٨٤). والأمر نفسه يدركه عفيفي البقال وكراوية صاحب المقهى ورفيقهما في

رحلتهم إلى أهل البحيرة والجزر؛ إذ يجدون مدقاً نحياً قد تأكلت درجاته وأطلال بيوت رحل عنها أهلها (ص ١١٤ . ١١٥). ولذا، بعد أن بلغا - عفيفي وكرابية - ذلك المبلغ، يتخيل أهل البلدة موتهما كمن سبقوهم للمتاهة، حين كانوا يدورون بالساقية ليلاً، ويغطسون بالطمبوشة في البئر دون عودة (ص ١٢٩). عندئذٍ، يبدو زمن الرواية هو زمن الساقية الدائري الذي لا يترك أحداً في عالم المتاهة، مهما تعددت أشكالها: جبل، مقهى، بحيرة. وهكذا، يبدو زمن البحيرة زمناً غير محدد بتاريخ بعينه، فقد يتصل بزمن صوفي سيال من ناحية، أو زمن أزلي يتأبى على كل تغييرٍ، من ناحية ثانية، في الوقت ذاته الذي تتكاثر على ضفاف هذه البحيرة - الزمكان علامات «التحديث».

لكن ثمة اختلافاً ندركه حين نصل البحيرة - المكان بزمن الشخصيات والعوالم التي ترتبط بها. فما بين بدء الرواية ومنتهاها مساحة من الزمن الممتد ترسم بدقة خارطة جغرافية وتاريخية في آن واحد لحياة مجموعة من البشر المغمورين الذين يخلطون ماضيهم الأثير بحياتهم المعيشة (امرأة مقاول الأنفار)، أو يتعلقون بصندوق سحري (جمعة وصندوقه)، أو يستدعون من ذاكرتهم الطفولية تأملات أشبه بالهذيان (عفيفي وكرابية).

وبذلك، تنتقل البحيرة - الزمكان بهؤلاء الأشخاص من عالم بدائي ارتبط - في بداية الرواية - بكوخ صياد عجوز منفرد، إلى ما بعد زمن عفيفي وكرابية حيث البيوت تكاثرت والسدود أقيمت على فوهة المضيق، والأعمدة الخرسانية تنمو وتكبر في مواجهة الراوي الجالس بين أفراد جماعته معزولين عن كل علامات التغيير الحضاري أو «التحديث».

ثالثاً : السرد والعرض:

إن دراسة المسافة بين الراوي والمروي (الخطاب)، وعلاقتها بصيغة (أو شكل) mode السرد، تضعنا بإزاء مصطلحين: سرد Diegesis ومحاكاة Mimesis. وكأنا نستعيد تفرقة أفلاطون في (الجمهورية) بين كلام الشاعر باسمه الخاص، وإبهامه إيانا أن من يتكلم هو شخص آخر تماماً، أو نتذكر ما أشار إليه أرسطو في كتابه (في الشعر)^(٣١) - رغم اهتمامه بالدراما Drama وليس السرد Narrative - إذ لا يصل المحاكاة بتمثيل الكلام، بل يضمّنها فكرة «محاكاة حدث ما»^(٣٢)، فيبدو مفهوم المحاكاة وكأنه ينطبق على الأحداث أيضاً، وليس الكلام فحسب: أي أن كلاً من السرد والمحاكاة يندرج تحت مفهوم «المحاكاة» بمعناها الأرسطي.

من هنا، يحيلنا هذان المصطلحان إلى مصطلحاتٍ أخرى من قبيل: السرد Telling والعرض Showing، أو الملخص Summary والمشهد Scene، وهي مصطلحات متواترة في النقد الأنجلو - أمريكي مع نهايات القرن الماضي وبدايات هذا القرن؛ إذ «العرض هو تقديم مباشر لأحداثٍ ومحادثةٍ يبدو الراوي فيها مختلفياً (كما في الدراما) وتاركاً القارئ يرسم استنتاجاته الخاصة مما «يراه» و«يسمعه»، في حين أن السرد من ناحية أخرى هو توسط يقدمه الراوي الذي يتحدث [بصوته] عن بعض الأحداث والمحادثة ويلخصها، بدلاً من عرضها درامياً وبطريقة مباشرة»^(٣٣).

على أية حال، ليست هناك أية ميزة لأي من الطريقتين، كما تقول شلوميت^(٣٤) مثلاً، فلكل منهما

- مثل باقي التقنيات - مزايها وسليباتها التي تعتمد على وظيفتها في العمل الأدبي ككل.

١ - من هنا، ترتبط دراسة السرد والعرض بدراسة المقاطع السردية والمقاطع الوصفية، وإن كانا - في الحقيقة - متداخلين في روايات البساطي، بشكل أو بآخر.

فالوصف، في روايات البساطي، لا يُقدّم من حيث هو مقاطع منفصلة عن السرد من ناحية، ولا عن باقي الرواية من ناحية ثانية، فتبدو وظيفة الوصف وكأنها تتجاوز مهمتها التقليدية التي وصفها آلان روب جريبه^(٣٥) بأنها تجعل القارئ يرى الأشياء، أو تحدد الخطوط العريضة لديكور الرواية، إلى أن تصبح وظيفة بنوية تتصل ببناء النص ككل. فليس الوصف - عند البساطي - متعلقاً بوصف الشخصيات وسلوكها، أو الأماكن، أو الملابس، أو الأشياء فحسب، بل يخلق فضاءً خاصاً بالرواية، هو فضاء كرونوتوبي متخيل بالأساس مهما أحال إلى فضاءات واقعية. وبذلك، قد يتصل الوصف «بالفانتاستيك» أو «الاستيهامي»، حيث تردد القارئ - وترددنا، من ثم - إزاء ما يستقبله من حوادث ذات صبغة ماورائية، أو فوق طبيعية، كما يقول تودوروف^(٣٦).

ولنقرأ سريعاً تلك المقاطع الوصفية التي ارتبطت بالجبل، في رواية (التاجر والنقاش). وهي مقاطع كثيرة تتخلل معظم فصول الرواية تقريباً [انظر: ص ص ٨، ١٤، ٧٥، ٧٨، ٩١، ١٠٤، ١٠٨، ١١٧، ١٦٥، ١٦٦، ١٦٧].

فمع القسم الأول من الرواية، تتخلق حكاية الجبل بما يضيفه عليه الراوي من أوصاف غريبة؛ إذ «كان هناك قوس من الصخور السوداء بدا واضحاً منها صخرة ضخمة جثمت في شموخ بين الصخور الأخرى التي كانت تبدو في الطرفين باهتة بلا معالم» (ص ٨). ثم تتصاعد الأوصاف الغربية؛ إذ «كان بريقاً [فوق الجبل] حاداً. وكان يتحرك دائماً.. وكأن يداً تنقله من مكان لآخر» (ص ٩). من هنا، تقريباً، تبدأ حكاية الجبل، حيث الأهالي يعودون كل يوم بخبر جديد، ويتجمعون أمام المقهى الصغير؛ الأمر الذي دفع التاجر نفسه إلى الصعود ليلاً (ص ١٤)، وكان سبباً في مرضه يومين متتاليين. لكنه سيزاول المهمة نفسها، حتى يختفي فوق الجبل مع نهاية القسم الأول من الرواية (ص ٧٥).

إن إضفاء الراوي مثل هذه الصفات المفارقة يحيل الجبل إلى كونه موضعاً غريباً يخلق صورة فانتاستيكية لعالم يتصل بالرعب والفرع من ناحية، أو يرتبط بالنتيه وهيمنة الأسطورة على الجماعة من أهل البلدة، من ناحية ثانية.

ومن ثم، فمع القسم الثاني من الرواية ذاتها سوف تتردد حكاية الجبل، ويظهر الزناتي صانع أفضاص الجريد، ذو العينين الحولوين والحارقتين في آن. وقبل ظهور الزناتي يسرد الراوي قصة الصخرتين اللتين كانتا يوماً صخرة واحدة (ص ٧٨)، حتى لحظة اختفاء الزناتي - هو الآخر - بين الصخرتين (ص ٩١) وموته بالقرب منهما (ص ١٠٤). وبذلك، يمارس النقاش مهمة الصعود نفسها ليستلقي بين الصخرتين ذاتيهما ويظل يحلم حتى يأتيه شبح التاجر، فتتخلق حكايات جديدة (ص ١٠٨). وفي النهاية يصعد النقاش ولا يهبط (ص ١٦٤)، حتى «يخبو وهج النار»، أو يفتر بريق «الأسطوري» الذي لا يبقى منه سوى بعض حكايات يردها العجائز الذين أوشكوا على الموت وحكاياتهم.

تعتمد بنية هذه الرواية أوصافاً فانتاستيكية تمثل هيمنة الأسطوري الجمعي على وعي الجماعة من

أهل البلدة في زمن مرجعي قديم جداً. لكنها هيمنة تتضاءل مع تتابع مشاهد الرواية وفصولها، وكأننا نقرأ مفهوم بارت عن الأسطورة بأنها «نمط من الكلام»^(٣٧). فمنذ أن تجمع أهل البلدة حول الجبل وراحوا يعودون كل يومٍ بخبر جديد عن أشباحه وعن الصخرتين (ص ٩)، أخذت ملامح الأسطورة في التشكل، إلى أن انتهكها الصغار من الأولاد اللاهين فوق الجبل، ذلك الذي يمثل مرتكزاً مكانياً - وزمانياً أيضاً - لهذه الرواية.

فاصطبغ المكان [الجبل] بإحدى لحظات الزمن كالغروب أو الشروق مثلاً، أو اعتباره علامة كونية تنعكس عليها لحظة زمنية بعينها (كلحظة الغروب في نهار شهر الصوم مثلاً، ص ٧٩)، أو أن تنعكس عليه بعض الظواهر الكونية كالمطر أو الرعد أو البرق - كل ذلك يكسبه جماليات خاصة^(٣٨)، ويجعل منه موقعاً تتبدى عليه آثار الزمن وتحولاته: من زمن التاجر إلى الزناتي، ثم النقاش وصبيته. وربما يدرك القارئ مثل هذه التحولات حين يلاحظ ما يطرأ على الجبل من تمهيد مدق لل صعود والهبوط، أو زراعة كافورة فوقه، أو نمو بعض الحشائش حول الصخرتين،.. الخ.

تكمن أهمية الفانتاستيك، إذن، كما يقول تودوروف^(٣٩) في أنه يكشف عن المناطق المظلمة في اللاوعي الجمعي، أو هو إخراج للأسطورة بعلامة الرعب؛ الأمر الذي يجعل القارئ يتردد كثيراً في استقبال هذا العالم ذي القوانين والمواضع فوق الطبيعية، ويدفعه إلى طريقة بعينها في القراءة. هكذا، لن نجد زمناً متصلاً للحكاية في رواية (التاجر والنقاش)، بل زمن خطاب متقطع يعتمد وحدة الفصل أو المشهد، أو عدداً قليلاً من الفصول أو المشاهد التي يبدو لكل منها وحدته الزمنية الخاصة، والتي يؤدي ترتيبها بطريقة ما إلى أن تتخلق صورة سردية - وصفية، حول الجبل، تومئ إلى قدرة المتخيل على استقطاب واقع أهل البلدة وإعادة صياغته في «نمط من الكلام»^(٤٠) والحكايات.

٢ - ليس هناك وصف محايد أو بريء تماماً، بل ثمة مقاطع وصفية كثيرة - في روايات البساطي - تتضمن تقييماً لموقف أو حدث ما، أو تقدم وجهة نظر تنبثق من رؤية إيديولوجية للعالم؛ الأمر الذي يصل الوصف أحياناً بالأيدولوجيا.

حين نقرأ ذلك الوصف الذي وُصف به الخلاق البورسعيدي، زوج سعدية الأول في رواية (بيوت وراء الأشجار)، ندرك أن الراوي - المؤلف يستخدم أداءً مختلفاً ليصف شخصيات مختلفة، فقد «يستخدم في الوصف وجهة نظره أو وجهة نظر شخصية أخرى، أو وجهة نظر شخصية ثالثة لا هي بالمؤلف ولا هي بالمشارك المباشر في الحدث»^(٤١). يقول الراوي:

«يقيم [الخلاق] مع أمه وإخوته في البيت المقابل لهم، كانت تراه كثيراً ولا تلتفت إليه. نحيف. خفيف الحركة. عيناه شديداً السواد. يمشط شعره الأسود اللامع للوراء. قال لها إنه منذ سنوات وهو يتمنى التقدم لها (...).

وقال إن كثيرين يعرفهم أخافهم جمالها، يقولون إن حظه سيء الذي يتزوجك فمشكك يسبب قلقاً دائماً للرجل، ويتساءلون عن الرجل الذي يمكن أن يملأ عينك. يحدثها وكأنها غير المقصودة بالكلام. شديد

الوداعة. نبرة صوته واحدة بلا انفعال. لم تره أبداً منفجلاً. كأن ما يقوله لا أهمية له (...).

يداه صغيرتان نظيفتان يسحهما من حين لآخر بمندبل (...).
يمسك يدها. تنظر إليه. يقول لها إنه لا يريد أن يخرج وحدها بعد ذلك، وألا تلبس الجونلة القصيرة الضيقة خاصة السوداء. هي لم تتحمس له أبداً. قالت لامرأة أخيها إنه بلا طعم أو لون. وضحكت امرأة أخيها قائلة إن كل الرجال في هذا الزمن بلا طعم أو لون».

[بيوت وراء الأشجار، ص ٦٦].

يمكن تجزيء هذا المقطع الذي يختلط فيه الوصف بخطاب الراوي غير المباشر أحياناً وغير المباشر الحر في أحيان أخرى، بطريقة تومئ إلى امتلائه بعدد من وجهات النظر الكثيرة التي ينبثق منها الوصف:

وجهات النظر	←	« كانت تراه كثيراً (...) للوراء ».
	←	« وقال إن كثيرين (...) يملأ عينك ».
	←	« يحدثها وكأنها (...) لا أهمية له ».
	←	« يداه صغيرتان (...) بمندبل ».
	←	« يمسك يدها (...) خاصة السوداء ».
	←	« هي لم تتحمس له (...) أو لون ».

وبذلك، يكمن المؤلف الضمني خلف وجهات النظر المتعارضة هاته، أو خلف شخصية سعدية بخاصة؛ إذ لم يعجبها هذا الحلاق: فهو شخص يهتم بمظهره فحسب (بشعره الأسود اللامع، وببيديه النظيفتين دائماً)، متردد، فاتر لا حيوية فيه أو دفء، لا ينفعل أبداً، شاك فيمن حوله. هكذا، يتدفق الخطاب غير المباشر الحر هنا - حين يتقاطع الوصف والسرد - برؤية الراوي الإيديولوجية للعالم وللشخصيات؛ إذ هو - ونحن من هذا «الموقع» نفسه - نعيش في زمنٍ «لا طعم للرجال فيه أو لون».

٣ - عندما يكون التداخل شديداً بين الوصفي والسرد، حيث لا زمن بعينه تحيل إليه الجمل والأحداث، أو حين يتوازي تقريباً زمناً القصة والخطاب [الوقفه مثلاً]، تكون «الصورة السردية» في روايات البساطي. أقصد تلك المقاطع التي تعمل على مخيلة القارئ باستخدام عبارات مجازية تمتلىء بالتشبيهات التي تحيل إلى البيئة الزراعية، أو الساحلية، والاستعارات التي قد تتصل بصورة القهر، أو الحنين إلى الماضي^(٤٢). وأحياناً الكنايات. وكأننا لا نستطيع - عند قراءة مثل هذه الصور في روايات البساطي - التخلي عن الغريزة التي تدفع الإنسان إلى تشكيل المجازات؛ لأننا لو تغاضينا عنها - كما يقول نيتشه^(٤٣)، فسوف نتغاضى عن الإنسان نفسه.

وتمثل رواية (صخب البحيرة) نموذجاً متميزاً لصور سردية تمزج الوصف بالسرد في بنية تسمو فوق

الواقعي أو المرجعي، وتخلق للمتخيل فضاءً كرونوتوبياً. وربما أسطورياً أيضاً. ذا بناء خاص يعمل على حاستي البصر والسمع، وأحياناً نشعر بتأجج حواس اللمس أو الشم أو الذوق. منذ اللوحة الأولى في الرواية ندرك تداخل المرئي والمسموع في صورة تفصيلية للبحيرة، يصوغها الراوي بحسّ يلتقط كل ومضة ضوء شاحب في الأفق أو نبرة صوت هسيس:

[أ]

« تتهادى مياه البحيرة لدى اقترابها من البحر. شاطئها البعيد الذي يغيب في الأفق ينبثق مسربلاً بالضباب، ثم يبين بلونه الرمادي الباهت كاشفاً عن تعرجاته وتواءاته وينشني في انحناء حادة داكناً بلون الطين.

[ب]

تزداد كثافة الغاب والعشب باقتراب شاطئها. يمضيان متعرجين، يشكلان مجرى قليل الاتساع يسيل الطين لزجاً على ضفتيه (...).

[ج]

تتلاحق أمواج البحيرة في فتور، صغيرة متناسقة مثل خطوط أرض محروثة، يجذبها هدير البحر عند المضيق، تنساب إليه وقد ضاقت بها الضفتان (...).

[د]

تكتسح أمواج البحر المضيق، يتردد صخبها عميقاً في المجرى، تستكين لها مياه البحيرة المرتعشة، يسفر التلاحم عن بريق ورذاذ ورغوة معتمة تطفو بحذاء الشاطئ الطيني وبقايع صغيرة تتناثر مضطربة وأسماك بلون الفضة تقفز وقد طوت زعانفها تأخذ قوساً وكأماً لتعبر الملتقى الصاخب ثم تغوص مرة أخرى».

[صخب البحيرة، ص ٩]

تتدرج هذه الفقرات الأربع في تنشيط حاستي البصر والسمع لدى القارئ، حتى يختلط المرئي بالمسموع في الفقرة الرابعة، فتكتسب الصورة عمقاً يجاوز سطح مياه البحيرة إلى إدراك ما يضطرم في قاعها من هدير وحركات عنيفة حيث الأعشاب والطحالب والأسماك. ولذا، يستخدم الراوي [عين الكاميرا] صيغة المضارع التي تحيل المشاهد إلى صورة متحركة تتأرجح مع زاوية الرؤية قريباً من شاطئ البحيرة أو بعداً عنهما واقتراباً من شاطئ البحر، الأمر الذي يضعنا في إطار صورة ترسم - بدقة - ملامح تشكل البحيرة الأولى كأنها تقع خارج الزمن أو خارج الوجود^(٤٤).

ومع الفصل الثاني «نوة» سوف تتحرك امرأة جمعة كعادتها لتخترق فضاء البحيرة الليلي، في الوقت الذي تترصد بها النسوة بمدخل البيوت القريبة من بيتها:

« أحست بهن حين بلغت الشاطئ والمياه تصل إلى وركيها. انتظرت

حتى اقترين منها ثم واصلت طريقها. تتمايل أجسادهن في المياه التي تعمقُ كلما تقدمن.

حين وصلت المياه إلى بطونهن أحسسن بالقاع يتحرك تحت أقدامهن (...).

وأموج على مدى البصر تعلو وتهبط ورذاذها يلمع، تمتد خلفها الظلمة عميقة، يُبدها البرق فجأة فتلوح عن بعد في الضوء الخاطف، أمواج هائلة تتحقر، وينظرن إلى البيوت وراءهن، ويرونها معتمة مطموسة المعالم».

[صخب البحيرة، ص ص ٨٧، ٨٨].

وإذ تحيل اللوحة الأولى - هناك، في مفتتح الرواية - إلى فضاء البحيرة خارج زمن النوة المفزع، فإن هذه اللوحة - هنا - تحيل إلى فضاء النوة ذاتها أو فضاء صندوق جمعة ذي الرنين والنبرات الصارمة. ومن الغريب أنه في الوقت الذي تتردد في اللوحة السابقة أفعال وكلمات تعمل على إثارة حاستي البصر والسمع لدى القارئ، تسعى هذه اللوحة إلى استثارة حاسة اللمس، فضلاً عن البصر والسمع: «المياه تصل إلى وركيها»، «أحسسن بالقاع يتحرك...»، «ينتفضن وقد ابتلت...»، «دفع المياه في القاع»، «يرتعشن»، «تصطك أسنانهن»، «على مدى البصر»، «تمتد خلفها الظلمة... إلخ. إذن، يبقى أن تكون صورتان الأخرتان - بفصل «النوة» ذاته - تحيلان إلى انحسار النوة، وما تخلفه من أشياء كثيرة؛ يقول الراوي:

«انحسرت النوة أخيراً. خلقت وراءها بركاً ممتلئة وقنوات رقيقة وفروع أشجار وجيف حيوانات منتفخة وأسماكاً تقفز حين هرع إليها البط والأوز ينقروها. زحفت الغيوم إلى الأطراف البعيدة. وتألقت الشمس واهنة».

[صخب البحيرة، ص ٩٣].

ثم يقول أيضاً:

«تأتي النوة وتذهب: تُخلف وراءها ما تُخلف (...). يصفو الجو وتهدأ البحيرة بعد أن انحسرت عنها أمواج البحر. تتلاحق أمواجها في كسل. الشواطئ والجُزُر الصغيرة المخضرة وقد عادت للظهور تنفضُ عنها البلل. الأرض البور تكسوها طبقة جديدة هشّة من الملح، تبدو بركاً وكان الأقدام لم تطأها من قبل».

[صخب البحيرة، ص ص ٩٧، ٩٨].

عندئذٍ، يظهر إحساس الراوي بثقل وطأة النوة التي تصل البحيرة بمستودع لأشياء كثيرة من نياشين ورماح وسيوف ودروع وغدارات وزجاجات وصناديق... إلخ، كانت سبباً في تيه جمعة الذي امتلأت جدران مندرته منها، والتي كانت صندوقه الرثان أحد مخلفاتها؛ ذلك الصندوق السحري

الذي يشبه «النداهة» حين خرج به جمعة في رحلته نحو عالم مجهول يحتاج فيه الناس من يحكي لهم بعض ما عرف، أو سمع، أو فهم من رنينه.

بينما تميل اللوحة الأخيرة إلى انفصال الراوي عن عالم الحكاية^(٤٥). حكاية النوة وجمعة والصندوق - حيث الجو «يصفو»، والبحيرة «تهدأ»، والأمواج «تتلاحق في كسل»، والخضرة قد بدأت تكسو - ثانية - الشواطئ والجزر الصغيرة. ثمة إحساس - هنا - يخلقه الراوي، من منظور الجماعة من أهل بلده، بعودة الحياة إلى الطبيعة بكل مفرداتها، من إنسان أو حيوان أو طير أو نبات. وكأن تكرار النوة يتصل بهيمنة طقس الموت، بما يلزمه من إحساس يجثم على نفوس الشخصيات والراوي أيضاً؛ إذ هي فعل مرتبط - غالباً في الحكاية - بإغارات البدو البدائيين على أهل البلدة ليلاً [عفيفي وكراوية مثلاً] من ناحية، ويتوقف الحياة أو انتزاع ألفتها من ناحية ثانية.

ومع كل مشهد يصف النوة، نقف - بوصفنا قراء - لتتذكر ما قد يستدعيه هذا «الدال» من تجارب أليفة أو غير أليفة عن «النوة» في مخيلتنا. ويبدو الأمر وكأننا لا نستطيع دخول عالم النوة - في ذلك «المتخيل» الروائي - من حيث هو عالم أشبه بحلم، ما لم نعلق فعل القراءة ونسترجع ذكرياتنا عن ذلك المشهد، سواء مما أدركناه مباشرة بحواسنا أو ربما صنعته المخيلة أو عبر محكي وصل إلينا، ربما من العجائز أيضاً.

هذه الحالة من «تعليق القراءة» هي ما يخلق فينا ذلك «التردد» - بمعنييه اللغوي والاصطلاحي - الذي ينبثق من تكرار مشهد النوة - أو تكرار صعود الجبل مثلاً في (التاجر والنقاش) - وإعادة وصف الراوي له بأكثر من طريقة. هذا التردد، أو ذاك الرنين يدعونا - كما يقول باشلار^(٤٦) - إلى أن نضفي مزيداً من العمق على وجودنا في العالم وعلى الأشياء: الجبل، الصخرتان، الصندوق، النوة... إلخ. فتعدد الرنين ينبعث من ترددات وحدة الوجود الذي تضعنا الصور الشعرية على باب مصدره. عندئذٍ، تبدو صورة «النوة» هاته التي تتصل بإنسان البحيرة اتصالاً وثيقاً أشبه «بلوجوس» بجاوز دائرة اللغة في مخيلة الراوي المتماثل مع الجماعة، حيث يومئ كل منهما - اللوجوس والنوة - إلى علامة «الاحتواء» الكبرى: احتواء الكلمة الأولى أو الخيال أو الصورة [الميتالغة - اللوجوس]، أو احتواء الإنسان والمكان والزمان والأشياء في فعل كوني متواتر [النوة].

هكذا، فصورة «النوة» الشعرية المنبثقة من علامة «الاحتواء» تقطن في جنباتها كل الذوات الناطقة في هذا النص الروائي المثير: الراوي وجماعته ومن يروي لهم، جمعة وامرأته وصندوقه، عفيفي وكراوية وزوجتهما وبناتهما، زكية الأملة، وكذلك المروي له غير المتعين. أما نحن، بوصفنا قراء حقيقيين خارج دائرة المتخيل، فلا يمكننا دخول مساحة هذه الصورة «المتردة» في رواية «صخب البحيرة» - مع ما يشبهها من صور في باقي روايات البساطي - ما لم نمنح أنفسنا لها كلية، بل ودون تحفظ.

الطرحة الأخيرة

محمد البساطي

كان فجراً عاصفاً تشتد فيه الريح وتصفى، وصياد عجوز يسير على شاطئ البحر، فوق ظهره مقطف الخوص وشبكة الصيد. سار طويلاً بامتداد الشاطئ الرملي وعاد. كانت الصخور أمامه أشبه بقدم ضخمة تجثم على الشاطئ وأمواج عالية تضربها فيتناثر رذاذها في غبشة الضوء. كان يحتفظ بالمكان هناك - حيث تكثر الأسماك - للطرحة الأخيرة.

نفذ الشبكة خفيفاً. وكان على وشك أن يطرحها حين سمع صوتاً كالهسيس بجواره. توقفت يده. سمع الصوت مرة أخرى. كان يناديه باسمه. التفت. رآه على بعد خطوات، نصفه في الماء والنصف الآخر مائلاً على الصخور. الوجه مستدير والشعر طويل ينسدل على الكتفين، وعينان واسعتان جاحظتان. رمقه الصياد طويلاً في صمت ثم استدار ينظر إلى البحر. كانت الأمواج الضخمة تتهدى على بعد. قال الصوت:

- ذهبت بعيداً يا عمران. »

جمع الصياد الشبكة ورماها إلى كتفه وسار مبتعداً. تبعه الصوت معاتباً:

- تتركني يا عمران؟ »

اخترق كثبان الرمال الواسعة. كانت رطبة لا تحركها الريح. انطبعت قدماه فوقها في خط متعرج وضوء عكر ينفذ من السحب المعتمة، وعشش قليلة من الغاب تبدو على مرمى البصر. كانوا حوله. أبناؤه وإخوته وأزواج أخواته. ممدداً على فرشاة من البوص الجاف، ملتقياً في عباءة من صوف الغنم، يدها المحمومتان تمسكان بكوز الحلبة الساخنة، يحدق في وجوههم متمتماً في رعشة:

- يكلمني كأننا أصحاب. »

يمسك واحد منهم الكوز الذي يهتز بين يديه ويدفع به إلى فمه. رأسه العارية صغيرة خالية من الشعر، رق جلدها وتجعد. مال قليلاً ونظر من بينهم إلى امرأته. كانت تقبع في الخارج بجوار فتحة العشة تحدق في الخلاء.

- لم أره من قبل. لم أره أبداً. ربما كان يتبعنا طول الوقت. »

لم تلتفت إليه. تغمغم بكلام لم يسمعه، وقذفت بحصاتين بعيداً. منذ وطأت قدمها المكان والهواجس تنهش صدرها. الرمال الناعمة، والشاطئ النظيف، ولا أثر لبشر. لم تر عينها حيواناً واحداً. كلباً أو قطة أو فأراً. حتى الطيور تحلق بعيداً عن المكان.

أراحوا رأسه على المخدة. همس:

- لو رأيتم وجهه!! له عيننا بغل. »

كان العرق غزيراً على وجهه، مسحه واحداً منهم بطرف شاله.

- لا تدعوه يخيفكم. «

صمت لاهثاً. ابتسم وكان يغفو:

- مثل الحكاوي التي سمعناها ونحن صغار. «

كانوا تسعة. تراحموا في المكان الضيق بالعشة، وكانت نساءهم في الخارج مع امرأته. لم يخرجوا للصيد في الصباح بعد أن نادى عليهم، ورأوه مكوماً على عتبة العشة ورأسه في حجرها. كان كبيرهم، تبعوه متنقلين من شاطئ لآخر. الشواطئ كثيرة. يجدونها دائماً مزدحمة بالعشش وشباك الصيد المفرودة بين ركائز خشبية وعجائز يرقبونهم من خلفها، وقد توقفوا عن رتق ثقبوها وأطفال عراة يخرجون إليهم من بين العشش ينظرون إليهم في شراسة ويهددونهم بقذف الطوب. هم في وقفتهم المهلهلة بأعلى الشاطئ يبدون مثل كل من يبحثون عن مكان يستقرون فيه، ويترددون قليلاً ثم يواصلون السير. يحملون متاعهم على ظهور البغال الثلاثة وفوقها الصغار والنسوة وراءها، على رؤوسهن المقاطف ممتلئة بالكراكيب، وهم في المقدمة يتوسطهم عمران وشباك الصيد على أكتافهم. ويتعدون. يوغلون في الابتعاد، ساحات طويلة من الشاطئ، صخورها كثيرة مدببة لها حدة السكين، تختفي في القاع، تمزق أقدامهم قبل أن يطرحوا الشباك. وعشروا عليه أخيراً. كان كما تخيلوه دائماً، شاطئاً واسعاً، بكرةً، تتدرج رماله الناعمة، والأسماك تقفز بين أمواجه. استيقظ عمران في الظهيرة بعد غفوة طويلة. نظر إليهم وكانوا قعوداً حوله. بدا كأنما يريد أن يقول شيئاً، ثم أغمض عينيه. حفروا له في بطن الشاطئ. كانت بقعة جافة لا تصلها المياه، وربطوا أمتعتهم على ظهور البغال ورحلوا.

الهوامش:

(١) أنظر:

Shlomith Rimmon - Kenan' Narrative Fiction, Contemporary poetics, New Accents, General Editor: Terence Hawkes, Methuen, London and New York, 1983, pp. 109 - 110.

- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، (الزمن، السرد، التبئير) ط ١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٨٩ ص ص ١٨٧ : ١٨٨.

(*) بخصوص روايات البساطي، اعتمدنا الطبعة التالية:

- مؤلفات محمد البساطي، المجلد الأول (ويشمل: التاجر والنقاش، المقهى الزجاجي، الأيام الصعبة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.

- بيوت وراء الأشجار، روايات الهلال، عدد ٥٣٢، إبريل ١٩٩٣.

- صخب البحيرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، «أصوات أدبية»، مارس ١٩٩٧.
(٢) آن بانفيلد، الأسلوب السردي ونحو الخطاب المباشر وغير المباشر، ص ١٣٣، ضمن كتاب (طرائق تحليل السرد الأدبي)، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، سلسلة ملفات (١/١٩٩٢)، ط ١، ١٩٩٢.

(٣) أنظر:

Gerard Genette; Narrative Discourse, An Essay in Method, Trans: Jane E. Lewin, foreword by Jonathan Culler, Cornell Univ. press, New York, 1980, pp. 171: 173.

Gerard Genette; Op. Cit., pp. 184, 185. ٤ - أنظر:

(٥) ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، المعرفة الأدبية - توبقال (المغرب)، ط ١، ١٩٨٦. ص ١٠٧. وعن مفهوم الحوار المجهري، انظر ص: ١٠٦ من المرجع نفسه.

(٦) أنظر:

B. Uspensky' A poetics of Composition, The structure of the Artistic text and typology of a compositional form, trans: Valentina Zavarian and Susan withig, Univ. of California press, 1973, pp. 42 -43.

(٧) كأمثلة على المونولوجات المسرودة، أنظر:

- التاجر والنقاش، ص ١٠٩ . ١١٠ .

- المقهى الزجاجي، ص ١٩٢ - ١٩٥ .

- صخب البحيرة، ص ١٦ . ٢١ .

(٨) أنظر صفحات: ٢٣ . ٨٦ . ١٠٥ . ١٣٣ . ١٣٤ .

(٩) أنظر صفحات: ١٤ . ٢٢ . وانظر أيضاً من رواية (الأيام الصعبة)، ص ٢٥٧: ٢٥٨ .

B. Uspensky; A Poetics of Composition, p. 43. (١٠) أنظر:

(١١) أنظر، مثلاً: «الصخرة السوداء لا تبعد كثيراً (...) البعض يثورون»، التاجر والنقاش، ص ٢٧ . ٢٨ .

B. Uspensky; A poetics of..., pp. 32 - 33. (١٢) أنظر:

(١٣) آن بانفيلد، الأسلوب السردي ونحو الخطاب المباشر وغير المباشر، ص ١٤٣ .

(١٤) أنظر:

W. Martin; Recent Theories of Narrative, Cornell Univ. press, Ithaca and London, 1986, p. 137.

(١٥) محمد برادة، مقدمة (الخطاب الروائي)، ميخائيل باختين، دار الفكر، ط ١، القاهرة، ١٩٨٧، ص ٢٩ .

(١٦) ها نحن نلمس وظيفة أخرى للتردد Frequency في روايات البساطي.

(١٧) آن بانفيلد، الأسلوب السردي ونحو الخطاب...، ص ١٤٣ .

(١٨) يُدعى هذا الشكل من أنماط الخطاب بالأسلوب غير المباشر الحر Style Indirect Libre لدى الفرنسيين. أما

الإنجليز فيسمونه الأسلوب أو الخطاب غير المباشر الحر. ودعاه شارل بالي Charles Bally غير مباشر لأنه اعتقد

أنه مشتق من الخطاب غير المباشر، و«حر» لأنه حر من الروابط. كما اعتبره أسلوبياً، وليس شكلاً نحوياً؛ إذ إنه

يستتبع مدى واسعاً من الابتعاد عن الاستخدام الطبيعي والذي يظهر في رأيه في الكتابة فحسب. أنظر:

W. Martin; Recent Theories of Narrative, p. 138.

(١٩) يمى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت - لبنان، ط ١. ١٩٩٠، ص ١١٠: ١١١.

(٢٠) كأننا ننتقل من خطاب هجين تتوحد فيه الأصوات توحيداً مباشراً للغتين داخل ملفوظ واحد، إلى خطاب «مؤسلب» - من «الأسلية» بمعناها الباختيني - لا يحقق توحيداً مباشراً، بل ثمة لغة واحدة محيثة وملفوظة. أنظر - مثلاً - هذا المقطع من (صخب البحيرة) وتأمل الجمل والكلمات التي شدنا عليها:

« يبدو لها وكأنه غير جمعة الذي تعرفه. من أين يأتي بكل هذا الكلام؟ عيناها عالقتان بوجهه الشاحب يتلوّن حين يأخذه الحماس. وهج عينيه، وعرق بارز ينبض في رقبتة، توذّ لو تلمسه حين ينتفخ ويزداد نبضه، تخشى أن ينتفض من لمستها. لا تعجبها أشياءه. الأشياء جميلة حين تكون منها فائدة. كل ما يجمعه لا نفع فيه، وحتى لو عرضه في السوق فلن يشتريه أحد» (ص ٦٧).

(٢١) أنظر: Shlomith Rimmon-Kenan; Narrative Fiction, pp. 115 - 116.

(٢٢) أنظر:

F. K. Stanzel; A Theory of Narrative, Tran: Charlotte Goedsche, Cambridge Univ. press, 1984, p. 191.

(٢٣) أنظر: Shlomith Rimmon-Kenan; Narrative Fiction, p. 114.

(٢٤) تزفيتان تودوروف، باختين: المبدأ الحوارى، ترجمة: فخري صالح، آفاق الترجمة، عدد ١٤، الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة، ١٩٩٦، ص ٩١.

(٢٥) تزفيتان تودوروف، نفسه، ص ٢٥٤.

(٢٦) أمينة رشيد، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص ٣٩: ١١٠.

(٢٧) أمينة رشيد، نفسه، ص ١٣.

(٢٨) شاكر عبد الحميد، المتاهة والمصير الغامض: قراءة في عالم محمد البساطي، الثقافة الجديدة، عدد ٨٥، أكتوبر ١٩٩٥، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ص ٤٠.

(٢٩) يمثل الأتراك، في رواية (المقهى الزجاجي) - من حيث هم علامة دالة على زمن الرواية التاريخي - عالماً استثنائياً يناوشه الإنجليز باستمرار (ص ٢٠٩)، ويتصل بتركيا، موطن الخلافة آنذاك (ص ١٩١): ربما هو زمن الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ - ١٩٤٥).

(٣٠) فرانك أوكونور، الصوت المنفرد، مقالات في القصة القصيرة، ترجمة محمود الربيعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.

(٣١) كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تحقيق وترجمة: شكري عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص ٣٤.

(٣٢) أنظر:

Shlomith Rimmon-Kenan; Narrative Fiction. pp. 106 - 107.

Sh. R-Kenan; Op. Cit., p. 107.

(٣٣) أنظر:

(٣٤) تضرب شلوميت مثالين على السرد والمحاكاة، هما على التوالي:

١ - «كان جون غاضباً من زوجته».

٢ - «نظر جون إلى زوجته، قطب ما بين حاجبيه، تقلصت شفاته، أرخى قبضتيه وأطبقهما بشدة. ثم خرج جازباً الباب بعنف، وتاركاً البيت». أنظر:

Sh. R-Kenan; Op. cit., p. 108.

(٣٥) آلان روب جريبه، نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم: لويس عوض، دار المعارف (د. ت). ص ١٢٨ . ١٣٠.

(٣٦) تزفيتان تودوروف، تعريف الاستيهامي، ترجمة: الصديق بو علام، الكرمل، عدد ٢٣ . ١٩٨٧، ص ٢٢٥. وانظر أيضاً:

- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧، ص ٢٦.

(٣٧) رولان بارت، أساطير، ترجمة سيد عبد الخالق، آفاق الترجمة، عدد ٥، الهيئة العامة لقصور الثقافة، نوفمبر ١٩٩٥، ص ٣٣.

(٣٨) صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، شقيقات، ط ١ . ١٩٩٧، ص ١٢٧ : ١٣١.

(٣٩) شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص ٢٧.

(٤٠) يمكن قراءة الفصل الثاني «نوة» من رواية (صخب البحيرة) باعتباره يعتمد الوصف الفانتاستيكي إلى حد ما، وبخاصة صفحات من ٧١ إلى ٨٧.

(٤١) أنظر: B. Uspensky; A poetics of Composition, p. 17.

(٤٢) بخصوص بعض هذه الاستعارات، أنظر:

- التاجر والنقاش، ص ١٥٦ . ١٦٧.

- المقهى الزجاجي، ص ١٩٣.

- صخب البحيرة، ص ٤٢.

(٤٣) تزفيتان تودوروف، مفهوم الأدب، ترجمة محمد منذر عياشي، دار الذاكرة - سوريا، ط ١ . ١٩٩١، ص ٨٠.

(٤٤) من المجدد بالذکر أن هذا الرصد المحايد، والبصري، للعالم، يشيع كثيراً في قصص البساطي القصيرة، وبخاصة

مجموعة (منحنى النهر). عن هذه الملاحظة أنظر: خيرى دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة (١٩٦٠ -

١٩٩٠) الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص ٢١٩ : ٢٣٤. ويستدعى هذا الرصد المحايد سرود القصة

القصيرة؛ الأمر الذي يطرح - هنا - سؤال «النوع» الأدبي على روايات البساطي.

(٤٥) من الملاحظ أن الراوي حين يرصد الفضاء في بداية الفصل (ص ٤٩) يتحول من وجهة نظر الملاحظ الخارجي إلى وجهة

نظر داخلية، بينما في نهاية الفصل يحدث العكس (ص ٩٧ : ٩٨). وكأن المشهد يقع بين قطبي إطار Frame

يخلقه التحول من وجهة نظر إلى أخرى. وهذا شائع في كتابات البساطي، الروائية والقصصية. ولمعرفة المزيد عن هذه

الملاحظة - نظرياً - أنظر:

B. Uspensky; A poetics of Composition, p. 146.

(٤٦) غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط ١ . ١٩٨٢،

ص ٧ . ٨ . ٢٢ . ٤٣.