الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبو بكر بلقايد
UNIVERSITÉ DE TLEMCEN
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

الموضوع:

المحكي الواقعي والتخييلي والتجريب في رواية "سِتُّ أَرواحٍ تَكْفِي لِلَّهْوِ" لدعاء إبراهيم

من إعداد الطالبين:
- خاطر مريم
- رحلي رضا

من إشراف الأستاذة:
د. بن معمر سوعاد

لجنة المناقشة		
د.رحماني ليلى	جامعة تلمسان	رئيساً
د.تقبايت حامدة	جامعة تلمسان	ممتحناً
د. بن معمر سوعاد	جامعة تلمسان	مشرفا مقرراً

العام الجامعي: 1443-1444 هـ/ 2022– 2023 م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله الذي وهبنا نعمة العقل وثمرة العلم نحمده ونشكره، ونرجو رحمته ورضاه، فكل هذا بفضل الله الذي بعونه أنجزنا هذا العمل نحمده ونشكره،

ثم نتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى الأستاذة المشرفة "سعاد بن معمر" التي منحتنا المجهود الكافي على إنجاز هذا العمل.

وكذلك نشكر أساتذة قسم اللّغة والأدب العربي طوال السنوات الجامعية.

كما نتقدم بجزيل الشكر لكل من كانت لهم لمسة أو كلمة أو وجهة نظر لمساعدتنا على إنجاز هذه المذكرة، ونتمنى أن تكون نورا يهتدي به زملاؤنا في دراستهم إن شاء الله.

الإهداء

بسم الله الذي علّم بالقلم، علّم الإنسان ما لم يعلم، والصّلاة والسّلام على سيّدنا محمّد بن عبد الله وبعد:

أبحث عن كلمة أظنها توفي حق إنسانين أعطوني الحياة والأمل، أعطوني الدّافع والقوة، اللّذين دفعاني دوما لأتقدّم إلى الأمام، إلى من أوصاني الله بهما خيرا، فقال بعد بسم الله الرحمن الرحيم: ﴿فَلَا تَقُل لَّهُمَآ أُفٍّ وَلَا تَنْهَرْهُمَا وَقُل لَّهُمَا قَوْلًا كَرِيمًا﴾،

إلى من أوصاني بهما حبيب الله محمّد عليه أفضل الصّلاة والسّلام فقال: «أمك ثم أمّك ثم أمّك ثمّ أبوك»، إليكما يا من ربياني صغيرة وشاركاني الهموم والغموم إلى "والديّ" حفظهما الله وأطال عمرهما.

إلى أخواتي اللّواتي كانوا نعم القدوة في دراستي وداعمات لي في الحياة "فاطنة" و"أمينة" و"كريمة" و"فاطمة" و"فتيحة".

إلى صديقتي ورفيقة دربي وكانت بمثابة الأخت بالنسبة لي "أميرة".

إلى زملائي الذين ساعدوني في هذا العمل المتواضع ولهم كلّ الشكر والتقدير "يوسف أم الرتم" و"محمد الأمين يزيد" وإلى زميلي في هذا العمل "رضا".

إلى الذين أغفلهم قلمي ولم ينساهم قلبي، إليكم جميعا أهدي ثمرة جهدي.

مريم

الإهداء

الحمد لله رب العالمين والصّلاة والسّلام على أشرف المرسلين أهدي هذا العمل إلى:

إليك سبب كياني يا رجائي في شدتي ولذتي في حياتي، يا من صنعت من لحظات فشلي نجاحا، ومن عمري طموحا، إلى من غمرتني وأغرقتني عطفا إليك

"أمي الحبيبة"

إلى الذي لم يعرف الراحة يوما وكان رمزا للتضحية والعطاء إليك

"أبي الغالي"

إلى كل من ساعدني في إعداد هذه المذكرة إلى زملائي وزميلتي في درب "مريم".

رضا

مقدمة

مقدمة:

الرواية هي ذلك الشكل الأدبي الذي يقوم مقام المرآة في المجتمع، وهي من بين الأجناس التي لقيت إقبالا واسعا في الساحة الأدبية، بفضل تنوّع آلياتها وموضوعاتها السردية التي تواكب الواقع المعيشي، فهي الوعاء الذي يحمل هموم ومشاكل المجتمع ويحاول معالجتها في شتى المجالات، ومن خلالها يرى المجتمع صورته منعكسة داخل النص الروائي، كما أنها تعتبر المتنفس الذي يتخذ منه الأدباء فضاءً لنقل أفكارهم وتجاربهم، وارتباطها بالمجتمع جعلها ذات طبيعة خاصة ووظائف عديدة، جعلها صورة خيالية تركيبية من أشخاص وأقوال وأفكار من جنس الأحداث التي تجري فيها.

وقد عدّت الرواية التجريبية من أكبر تجارب الإبداع العربي في العصور الحديثة وهي الرواية التي خطت خطوة كبيرة متجاوزة التقفيات السابقة، وبما أنّ المجتمع دائم التطور جاءت الرواية مواكبة لهذا التطوّر، الأمر الذي جعل الروائي يخوض غمار التجريب بغية التجديد والابتكار والانفتاح والانزياح من كل ما هو مألوف وشائع.

ومن هنا جاء اختيارنا لموضوع (**المحكّي الواقعي والتخييلي والتجريب في رواية "ست أرواح تكفي للّهو" لدعاء إبراهيم**)، محاولة منا دراسة الجوانب التخييلية والحداثية لهذا النوع من الكتابة الجديدة، والذي ترتبت عنه تساؤلات نحو:

- ما المقصود بالمحكي الواقعي والتخييل والتجريب؟ وما العلاقة بينهم؟

-إلى أي مدى حققت رواية "ست أرواح تكفي للّهو" لدعاء إبراهيم هذه الآليات؟ وكيف تمظهرت فيها؟

وللإجابة على هذه الأسئلة وضعنا خطة تتكوّن من مقدمة ومدخل تمهيدي نتناول فيه الرواية المصرية اتجاهاتها وموضوعاتها، وتلاهما فصلان الأول في (**المحكي الواقعي والتخييل والتجريب في السرد الروائي (مفاهيم وحدود)**)، والثاني في (**تمثلات المحكي الواقعي والتخييل والتجريب في رواية "ست أرواح تكفي للّهو"**)، وختمنا بحثنا بخاتمة تلخص أهم النتائج المتوصل إليها.

ولتحقيق هذه الدراسة فقد اعتمدنا على المنهج الوصفي بآلية التحليل وذلك لأنّه الأنسب لوصف عناصر البنية السردية وتحليل الرواية وكذا المنهج النفسي في تحليل بعض الشخصيات وردود أفعالها وهي تسند إليها الأحداث.

ولعلّ الدّوافع التي جعلتنا نختار هذا الموضوع هو دافع موضوعي وآخر ذاتي، فأما الموضوعي تمثل في عدم وجود الدّراسات التي تتجلى في هذه الرواية، وبكوننا طالبين أردنا أن تكون لنا بصمة في هذا النوع من البحوث تضيف شيئا جديدا إلى المكتبة.

أما الذاتي فهو ميلنا إلى هذا النوع من الدراسات، وبتحفيز من الأستاذة المشرفة التي شوقتنا بعنوان الرواية.

ومن المعلوم أنّ لكلّ بحث مصادر ومراجع ينطلق منها في تأسيس مادته، فجاء اعتمادنا على مجموعة من الكتب أهمها "**الرواية العربية والحداثة**" لمحمد الباردي، و"**بنية النص الروائي**" لإبراهيم خليل، و"**جماليات التشكيل الروائي**" لمحمد صابر عبيد وسوسن البياتي، و"**الواقعية السحرية في الرواية العربية**" لنجلاء على مطري، و"**نظرية الرواية**" لعبد الملك مرتاض.

ولم يخلُ بحثنا من الصعوبات، فقد واجهتنا بعضها، خاصة فيما يتعلق بالجانب التطبيقي وصعوبة تطبيق آليات الواقعية واستنطاق الجانب التخييلي على الرواية التي بين أيدينا، وأول تجربة لنا في التحليل والشرح.

ولعلنا إن ذكرنا أستاذتنا المشرفة الأستاذة الدكتورة **سوعاد بن معمر**، فإن هذا سيزيد بحثنا إشراقا، لأنها تمثل محفزا بالنسبة إلينا، وموجهة لنا إلى برّ الأمان، فما ألطف تلك التوجيهات والتصويبات التي أرشدتنا من التيه بمتابعتها لها بدقة علمية صارمة، زادتنا ثقة، وقادت بحثنا إلى بذل الجهد المحمود، فلها منا شكر البارّين، وحمد الشاكرين، ونصيبا هنا وآخر في عليين عند رب العالمين، وكل من ساعدني من قريب أو بعيد، فلكل هؤلاء الشكر الجزيل، ونرجو الله أن يثيبهم عنا خير الثواب، فهو الهادي إلى سواء السبيل.

خاطر مريم

رحلي رضا

تلمسان يوم: 15 جوان 2023م الموافق لـ 26 ذو القعدة 1444هـ

مدخل:

الرواية المصرية اتجاهاتها وموضوعاتها

1. نشأة الرواية العربية:

إنّ التأمّل في الرواية العربية يقضي إلى الكشف عن حدود تجاذب بين أقلام النقاد في حقيقة أصولها ومهاد النشوء، إلى أنّ «الرواية العربية تختلف عن الرواية الأوروبية في الشروط التاريخية لتكونها وفي المعايير النظرية التي ترافقها دون أن يكون بين الطرفين قطيعة كاملة»[1].

وحول هذه الإشكالية هناك من يرى أنّ الرواية العربية فن أصيل في المجتمع العربي وطرف خر يرى أنّ: العرب حذوا فيها حذو الغرب نقلا وتقليدا، وطرف ثالث يرى: «أنّ الرواية العربية في بدايتها جاءت إلينا نتيجة الاحتكاك بالغرب وكانت في البداية تقليدا له، ولكنها استطاعت تأصيل نفسها وباتت تعبّر من قيم المجتمع العربي وأوضاعها»[2].

تعدّ الرواية المصرية من الروايات العربية وعند ذكر هذا المصطلح تذهب بنا أذهاننا مباشرة إلى وضع مقابل لها وهو الرواية الغربية، لذلك قبل الخوض في نشأة الرواية العربية وبالتحديد الرواية المصرية سنعرج بشكل مختصر على نشأة الرواية الغربية.

1.1. الرواية الغربية:

إنّ المفهوم الفني للرواية هو مفهوم حديث نسبيا لما تعرفه الآداب الغربية قبل أواخر القرن الثامن عشر وما والاه، «وذلك من خلال أعمال أمثال: جين أوستين (1775- 1817)، وسير والتر سكوت (1771- 1832)، وتشارلز ديكنز، ووليام ماكيس تاركوي وغيرهم. لقد استطاعت أعمال هؤلاء الرواة وأمثالهم أن تعطي تنوعا باتجاهاتها المتعددة، كما استطاعت أن تركز على الواقع الاجتماعي والواقع الفردي بل إنّها اتجهت إلى تصوير استجابات الفرد من خلال استكشاف الحياة الباطنية للإنسان مما مهد للقص النفسي بعد ذلك»[3].

[1]- نظرية الرواية والرواية العربية، لفيصل دراج، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 01، 1999، ص 05.
[2]- الأصالة والتغريب في الرواية العربية، الأسماء أحمد معيكل، عالم الكتب الحديث، الأردن، د. ط، 2010، ص 34.
[3]- اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، السعيد بيومي الورقي، دار المعرفة الجامعية، ط 1، 1998، ص 05.

تكشف هذه الحقيقة لهذه الأعمال عن طبيعتها التي تحاكي الواقع وتصوّر أحداثه على الصعيد الاجتماعي والنفسي وغيرها.

بدأت الرواية الحديثة كفن أدبي في أواخر القرن الثامن عشر وهو ما يعرف بالأدب الغربي أو الأدب الأوروبي حيث يتميز عن غيره من الآداب الأخرى كونه يكتب في سياق الثقافة الغربية وأيضا لغات أوروبا، ويعد هذا الأدب إحدى العناصر المميزة للحضارة الغربية.

2.1. الرواية العربية:

إنّ الحديث عن نشأة الرواية العربية حديث طويل جدا، وقد ألف العديد من الكتاب كتبا كثيرة في هذا المجال، وقد حاولت أن آخذ مقتطفات منها من أجل تحصيل قدر متواضع حول الرواية العربية.

ونستنتج ممّا سبق أنّ الرواية العربية والأوروبية رغم اختلافهما يظل بينهما تواصل وانسجام وترابط، لأنّ الرواية العربية مستوحاة من الرواية الأوروبية، بحيث قامت هذه الأخيرة بأخذ مجرى آخر وانفرادها لتطور نفسها.

بحيث أنّ أسس هذه الأخيرة يقوم على ما يسمى بالأدب العربي الحديث، الذي ارتبط بالظروف السياسية، والاجتماعية، والفكرية التي عاشها العرب، شأنه في ذلك شأن الآداب الأخرى، فكانت لكل مرحلة جذورها، وامتدادها الذي بدا شديد التداخل بين المميزات والخصائص.

فتميز هذا الأخير عن غيره بالربط بين ثقافتين مختلفتين المتمثلة في الثقافة العربية، والثقافة الغربية، وذلك ناتج عن الحملات الأوروبية[1].

وأمر هذه الآراء في حقيقة الادّعاء وأصل النشوء فإنّ المتتبع لمسار الرواية العربية الحديثة يدرك أنّ: «جذورها ثابتة وموجودة، غير أنّ تواصلها حتمي الدّلالة ممكن المقابلة، وأنّه بعيد الارتباط والمماثلة، كون النص القصصي القديم أو ما يشبهه

[1]- الرواية الآن (دراسة في الرواية العربية المعاصرة)، العبد البديع عبد الله، دار الناشر، مكتبة الآداب 42 ميدان الأوبرا، القاهرة، ط 1، 1990، ص 09 (بتصرف).

ويماثله هو عبارة عن إرث ثقافي لا شك أنّه حزم نظام القصص الحديث في أشكال عدّة وفي مساحات بائنة من العملية ...»[1].

أمّا عن المؤيدين لوجود أصول وجذور قوية لفن القص والرواية في الأدب العربي القديم فأذكر منهم فاروق خورشيد الذي قال: «إنّ الرواية العربية قديمة قدم التاريخ منذ البداية الأسطورية ونحن نروي ونحكي ... ونتيجة لولوع الإنسان بالحكي بدأت الرواية العربية بالقصة الخارجية من وصف المعيد في شكل الأسطورة القديمة، ثم بعد ذلك انتقلنا إلى القصة التي تحكي الإنسان والأسطورة التاريخية والملاحم القديمة ممثلة في السير الشعبية (سيرة عنترة، سيف بن ذي يزن، وسيرة ذات الهمة، وحمزة البهلوان، والظاهر بيبرس) ثم بعد ذلك تأتي المرحلة التي تم فيها المزج بين هذا النوع من السير بالأدب فرأينا استغلال السير الشعبية في صورة فنّية كالمقامات والخصوص القصصية في كتبها الأدباء مثل قصص الحيوان عند ابن المقفع والفصول الساحرة عند الجاحظ»[2].

نرى فيما قاله فاروق خورشيد أنّ الرواية العربية القديمة مع مرور الزمن وانتقالها من زمن إلى آخر ومن مرحلة إلى أخرى، طرأت عليها عدّة تغيرات من ناحية ملامحها ومحتوياتها وتسمياتها، لتصبح على غير المألوف، وتعطينا شكل جديد.

3.1. نشأة الرواية المصرية:

إنّ الرواية فن أدبي حظيت بأهمية بالغة في ميدان الأدب الروائي المعاصر منذ التداخل الأجنبي وحضوره في الشرق، حيث حظى هذا الفن اهتمام بالغا في العالم، نتيجة لاختلاط العرب مع الأوروبيين، ومن هنا نجد الرواية المصرية التي خطت بالتطور وذلك بفضل كتابها الكبار، ومنهم على سبيل المثال "نجيب محفوظ" الذي يعتبر رائد الرّواية العربية.

[1]- أزمة الرواية العربية (متابعات في مسارات التأصيل والتأويل) لمحمد حجازي، مجلة الحكمة، العدد 13، مجلة دورية محكمة متخصصة، مؤسسة كنوز الحكمة، الأبيار، الجزائر، 2012، ص 13.

[2]- ملامح النثر الحديث وفنونه، لعمر الدقاق، ومحمد نجيب الثلاوي، مراد عبد الرحمن مبروك، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، د ط، ص 334.

فهناك جملة من الباحثين اختلفوا حول نشأة الرواية المصرية، «فقال بعضهم أنّها كانت ثمرة الاتّصال بالرواية الأجنبية»[1]، في حين ذهب بعضهم الآخر إلى «أنّها كانت تطورا طبيعيا عن التراث العربي القصصي»[2].

«والواقع أنّ الدارس للرواية المصرية يدرك أنّ هذا الأدب قد تأثر بالشكل الغربي، وأنه استفاد منه في رسم الشخصيات وبناء الحبكة، وتصوير البيئة المكانية، وغيرها من عناصر هذا الفن، فقد وجد الروائيون فيها نماذج ناضجة يمكن أن يتخذوها مثلا أعلى يطمحون إلى بلوغه.

وبخاصة وأن الموروث العربي: وأن عرف القص كفن، لا يقدم شكلا مماثلا في نضجه للرواية الغربية الحديثة، وقد كانت المقامة، وهي الشكل القصصي العربي الموروث، الذي فضله بعض الكتاب في المراحل الأولى للكتابة القصصية، قد أثبتت عجزها عن تحقيق ما يطمحون إلى تصويره من تجارب واقعية، أو بعبارة أخرى ظلّ مرتبطا بنشأته الأولى التي كانت ترتبط بالتعليم، وأعني بذلك التعليم، تعليم متن اللّغة أو النحو، ومن ثم هجره الكتاب إلى الشكل الروائي الغربي، ولكن هذا لا يعني أنّ الروائي المصري قد انفصل كل الانفصال عن الإطار الثقافي لبيئته وعصره وثقافته»[3].

لقد عرفت الرواية المصرية عدّة مدارس أدبية منذ نشأتها، نذكر منها المدرسة الرومنسية، والرواية الواقعية بأصنافها المختلفة والتي تعايشت مع بعضها البعض، إضافة إلى روايات كاتب إبراهيم ذات الاتجاه الرومانسي، لكن تتخللها الواقعية، الأمر الذي أحدث التباسا كشف عن تعايش المذاهب الأدبية في النصّ الروائي العربي، وعليه قسمت الرواية في مراحلها إلى ثلاث مراحل زمنية منذ نشأتها[4].

نجد أنّ الرواية المصرية في مسيرتها التنموية مرت من حيث تغييرها الفني إلى ثلاثة مراحل مهمّة وهي:

[1]- تطور الرواية الحديثة، لجيسي ماتز، دار الهدى، بيروت، ط 1، 2016، ص 07.
[2]- بناء الرواية في الأدب المصري الحديث، لعبد الحميد القط، دار المعارف، القاهرة، ط 1، د ت، ص 7.
[3]- بناء الرواية في الأدب المصري الحديث، لعبد الحميد القط، ص 7.
[4]- الرواية الغربية والحداثة، لمحمد الباردي، دار الحوار، ط 2، 2002، ص 15 (بتصرف).

* **مرحلة الريادة والمحاولات المتفرقة:**

تعتبر مرحلة الريادة من أوله مراحل تطور الرواية العربية المصرية فأوّل من وضع البذور الأولى للرواية، وهو الرائي رفاعة الطهطاوي، وعرف أول مظهر من مظاهرها في مصر فكانت بمثابة ترجمة، التي تعتبر أثرا دخيلا على الثقافة العربية ألا وهي تليماك ليليه بعد ذلك حديث عيسى بن هاشم للمويلحي وارتباطه بالتراث العربي بحيث يجسد أوّل عمل إبداعي قلد شكلا من أشكال التراث العربي القديم ألا وهو فن المقامة[1].

اقترب هذا الفن من النمط السردي الأوروبي فقد جمع بين أشكال فنية متباينة في التعبير بين المقامة، والرواية، والمسرحية، وما في الحياة من صراع بين المحدثين والمحافظين ليؤده بعد ذلك الروائي حافظ إبراهيم سنة 1906 في محاولة تقريب السرد العربي من الرواية، في كتابه "ليالي سطيح" فاعتبرها بعض النقاد إلاّ محاكاة لحديث عيسى بن هشام. اعتبرت جملة من المحاولات سرعان ما قطعت صلتها بالتراث بحيث لم تلقى نجاحا يذكر.

برزت مجموعة من الروايات اعتبرها عبد المحسن طه بدر روايات تحليلية، ففي سنة 1922 وبعد إصدار عيسى عبيد لقصته "ثريا"، وكذا محمود ثيمور رجب أفندي 1928، والأطلال 1934، وغيرهم من الروايات.

ساهمت المدرسة الحديثة في تشكل روايات نتيجة ظهور أعمال أدبية أخرى، إذ ألق توفيق الحكيم "عودة الروح" 1933، و"عصفور من الشرق" 1938، وطه حسين "الأيام" 1929، و"دعاء الكراوة" 1934، واتسمت هذه المرحلة بمحاولات متفرقة فمعظم الروائيين لم ينجزوا إلاّ رواية أو روايتين ومعظم هذه الروايات تتسم بالسيرة الذاتية وكأنهم وجدوا في هذا الفن المجال الأوسع للتعبير عن ما في أنفسهم وذواتهم. فقد وجد الباحثون صعوبة في إثبات ذلك، فمثلا العلاقة بين الكاتب إبراهيم وإبراهيم المازني في الرواية، فمن النماذج الروائية التي يمكننا اتخاذها لابتعادها كل البعد عن السيرة الذاتية مثل رواية "سارة"، وكذا نزعة العقاد العقلية والمنطقية التي هيمنت بطريقة واضحة في إبداعه الأدبي[2].

---

[1]- الرواية الغربية والحداثة، لمحمد الباردي، دار الحوار، ط 2، 2002، ص 15 (بتصرف).

[2]- المرجع نفسه، ص 17- 18 (بتصرف).

أنجح أعمال هذه المرحلة "عودة الروح" التي أبرزت الملامح الفنية بصورة واضحة المعالم، تعد هذه المرحلة نقطة اتّصال المذهب الرومنسي بالأدب العربي، ويعني هذا أنّ الاتجاه الرومنسي كان طاغيا على الرواية العربية، ومن هنا نتأكّد أن الرواية العربية المصرية تأثرت بالتيارات الأدبية في الغرب وليست المذهب الرومنسي فقط بل حتى الواقعية الطبيعية.

* **المرحلة الثانية (1939- 1959) مرحلة التطوّر:**

وصلت الرواية في هذه المرحلة إلى أوج قمة الذروة، والتطوّر في مصر، فهي فتحت أبوابا جديدة أمام كتابها حتى سهل لهم تجديد الأفكار، وتحريكها، ونقلها إلى الشعب عن طريق منتجاتهم الأدبية، فتناولوا في رواياتهم اتجاهين أساسيين وهما: اتجاه تاريخي واتجاه اجتماعي.

حيث ساهم هاذين العنصرين في تلك المرحلة في تطوير العمل الأدبي وازدهاره ليعطوا لنا أعمال جديدة ومختلفة عن ما سبقها من المنتجات وشارك في هذا التطور عدّة كتّاب من بينهم نجيب محفوظ الذي كان لديه دورا بارزا وإنجازا عظيما لتصير الرواية العربية المصرية معاصرة كما نشاهدها الآن.

* **المرحلة الثالثة 1959 مرحلة التكريس والتجاوز:**

بعدما قام به نجيب محفوظ من أعمال روائية، وما قدمه للاتجاه الواقعي قبل ثورة 1952، فقد انقطع لفترة زمنية عن الكتابة دامت 3 سنوات، ممّا أتاح فرصة لعدد من الروائيين الذين يختلفون في مبادئهم وانتماءاتهم لكي يبدعوا في إطار الواقعية، وهذه الاختلافات مكنت نجيب محفوظ من الأخذ بالواقعية إلى مرحلة جديدة من الواقعية، مثال ذلك روايته "أولاد حارتنا" 1959.

تعد مؤشرات التجاوز والغوص في الرواية الواقعية، بحيث أنّها اهتمت بجانب الأحاسيس الفردية، والجماعية، عن طريق الفضح والاحتجاج، كما استعملت هذه الفترة مصطلحات جديدة لتؤكّد اختلافها عن الفترات السابقة[1].

هناك أربعة تيارات رئيسية في هذه الحركة الروائية وهي:

[1]- الرواية الغربية والحداثة، لمحمد الباردي، دار الحوار، ط 2، 2002، ص 21- 22 (بتصرف).

- **تيار التشيء (التبعيد):** ويعرف بعلاقة الشخوص بالأشياء بحيث أنّ الشخصية تدلّ إلا على شخصيتها.
- **التيار الداخلي أو العضوي (التورط):** وهو نقيض التيار السابق.
- **تيار إحياء التراث العربي:** وهو تيار وظف التراث بمفهومه الواسع من فلكلور وحكاية شعبية وكتب تاريخية.
- **التيار الواقعي الجديد:** وضمنه يدرج أعمال روائية لا يمكن أن تدرج في التيارات السابقة، لكنها تنتمي إلى التقاط مواطن التحول التي طرأت على الرواية المصرية وتاريخها.

ومن هنا يمكننا القول أنّ النقاد تأكّدوا أنّ الرواية العربية هي بمثابة الابن البار للرواية الأوروبية[1].

2. اتجاهات الرواية المصرية:

رصدت الرواية العربية المصرية عدّة اتجاهات سردية بدت مهيمنة على أشكال الرواية في ذلك الوقت، بحيث شهدت تلك الفترة ألوانا من التطوّرات السياسية والاجتماعية في المجتمع المصري، وفي نفس الوقت اختلفت وتطوّره على مستوى الشكل والمضمون، وكل منها اتخذ اتجاهه.

ومن هنا يمكن الوقوف قليلا عند هذه الاتجاهات بالنسبة للرواية العربية المصرية:

1.2. التيار الرومانسي:

يعدّ أحد الاتجاهات التي تتضمن عليها الرواية العربية المصرية، ويعود السبب الرئيسي في ظهور هذا الاتجاه تبعا لحاجة المجتمع له.

«فقد احتوت الرومانسية في جانبها الإيجابي ثورة على الكلاسيكية في الأدب والفن، بما لهذه الكلاسيكية من أطر شكلية، ومن مضامين معبرة عن بقايا العقلية الإقطاعية، فرفضت الرومانسية كل قواعد المذهب الكلاسيكي في الأدب والفن، تلك

[1]- الرواية الغربية والحداثة، لمحمد الباردي، دار الحوار، ط 2، 2002، ص 23- 24 (بتصرف).

التي كانت تضع المقاييس والقيم في عالم الإنتاج الجمالي ابتداء من عصر النهضة»[1].

«في هذه الفترة، ظهرت الرواية العربية متأثرة بالرومانسية، وهي الفترة التي حدث فيها التحول الحضاري ... فكانت الرواية الرومانسية استجابة لهذا التغيير الذي حدث في المجتمع، فظهرت رواية "زينب" للدكتور محمد حسين هيكل، وترجمت إلى العربية الكثير من الروايات الرومانسية ومنها: "مواقع الأفلاك" لفينلون التي ترجمها رفاعة الطهطاوي سنة 1867، و"البؤساء" لفيكتور هيجو ترجمت من طرف حافظ إبراهيم»[2].

يعتبر الأدب الرومانسي أدبا ذاتيا فرديا، لأنّ الكاتب يعبّر فيه عن شخصيته وفرديته وذاتيته بحرية، ولأنّ مادّته مستقاة من فكرة الكاتب الشخصية عن الحياة.

ولئن دلّ هذا على شيء فإنّما يدلّ على أنّ الرومانسيين يغفلون الصّلة الوثيقة بين الفرد والواقع الذي يحيط به، ولا يعترفون بأنّ كلا منهما يتأثّر بالآخر ويؤثّر فيه، ويحسبون الفرد وحدة مستقلّة لها أفكارها وأحاسيسها النابعة من وجدانها وحده[3].

ونستنتج ممّا سبق ذكره أنّ هذا الاتّجاه حمل في طيّاته جملة من الانتقالات حيث انتقل من الأدب القديم إلى الأدب الحديث وذلك كان استجابة لعدّة تغيرات طرأت في ذلك المجتمع.

2.2. التيار الواقعي:

نلاحظ أنّ الاتّجاه الواقعي في الرواية العربية المصرية يرتكز على صراع الأضداد، بالرغم من أنّ الظروف البيئية والطبيعية كانت سببا في ظهور الواقعية في الرواية العربية، والتي تعتبر المصدر النابع لها.

«لما كانت "لواقعية" توحي بأكثر من دلالة، وتحمل أكثر من معنى، نظرا لاختلاف المراحل التاريخية التي مرت بها، وتعدد وجهات النظر إليها وفق ظروف كلّ بلد والخصائص التي يتميّز بها عن غيره، ممّا جعلها تغدو في وقت من الأوقات

[1]- في الرومنسية والواقعية، لسيّد حامد النسّاج، مكتبة غريب، القاهرة، ص 09.
[2]- الرواية الآن، لعبد البديع عبد الله، مكتبة الآداب 42 ميدان أوبرا، ط 1، 1990، ص 13- 14.
[3]- في الرومنسية والواقعية، لسيّد حامد النسّاج، مكتبة غريب، القاهرة، د ط، د ت، ص 09- 10 (بتصرف).

كالنهر العظيم الذي تفرعت منه قنوات وقنوات ... وبالتالي فإنّ تصدينا لمثل هذا الموضوع لن يكون إلاّ بالقدر الذي يتيح لنا معرفة إشاعات الواقعية في مصر وفهمها وتفسيرها.

ومهما يكن من أمر فإنا نرى أنّ الاتجاه الواقعي في الأدب والفن لم يفرض نفسه فرضا على أدبنا المصري الحديث بعامّة، وفي القصة والرواية منه بخاصّة دون أن تكون إليه حاجة اجتماعية أو فكرية كان هو صدى حقيقيا لها.

الواقعية كاتجاه أدبي بدأ ينمو ويزدهر في منتصف القرن التاسع عشر، تأثر بالفلسفات التي اتّجهت نحو الواقع.

فالواقعية التي تعتمد على التجارب الحسية للوصول إلى حقائق الوجود هي وحدها الجديرة بالاحتفال»[1].

«أهم أثر أحدثته الواقعية في الأدب، هو توجيهه وجهة اجتماعية من ناحية، والدعوة إلى الاهتمام بمنهج الملاحظة والتجربة من ناحية أخرى.

والأدب الواقعي يقصد به أحيانا الأدب الذي يقوم على ملاحظة الواقع وتسجيله، ومفهوم الواقعية بهذا المعنى يتماشى مع نظرة "ستندال" للرواية بأنّها: "كالمرآة تتحرك في طريق طويل، وتعكس ما تراه، فتارة تعكس زرقة السماء، وتارة تعكس الوحل الذي يلتصق بقدمي السائر إثر سقوطه من نقرة موحلة" ويُقصد بها أحيانا، الأدب الذي يستقي مادّته من حياة عامّة الناس، كما يقصد به الأدب الموضوعي الذي لا يتعرض للنفس الفردية.

كما انقسمت الرواية الواقعية العربية إلى تيارين هما: التيار الواقعي النقدي والتيار الواقعي الاشتراكي، بحيث أخذ التيار الواقعي الاشتراكي في خدمة قيم المجتمع الاشتراكي، أو الأفكار الاشتراكية والدفاع عنها، كما أنّها أدب موجّه لخدمة الأهداف الاجتماعية، عكس الواقعية النقدية التي كانت تعرف بالتشاؤم واليأس»[2].

[1]- في الرومنسية والواقعية، لسيّد حامد النسّاج، مكتبة غريب، القاهرة، د ط، د ت، ص 73- 74.
[2]- الرواية الآن، لعبد البديع عبد الله، مكتبة الآداب 42 ميدان أوبرا، ط 1، 1990، ص 52- 53.

3.2. تيار الوعي:

يعتبر الوعي أحد الاتجاهات المهمّة في الرواية العالمية الحديثة والمعاصرة، ويعد المونولوج ذو الطابع الداخلي هو من أهم الاتجاهات الذي يتضمنه هذا التيار.

«تمثل رواية تيار الوعي أحد التيارات المتميزة منذ بدأ ظهور أعمال الروائيين الذين استخدموا هذا الاتجاه الفني في رواتبهم، ويمكن القول أنّ رواية تيار الوعي ظهرت بين عامي 1913 و1915 بظهور رواية البحث عن الزمن الضائع مارسيل بروست، والجزء الأوّل من رواية الحج لدورثي رتشاردسون قد حولوا اهتماماتهم من العالم الخارجي إلى العالم الداخلي للشخصيات معتمدين في ذلك على عدّة عوامل منها اكتشاف فرويد في علم النفس ونظريته عن اللاشعور، وظهور فلسفة جديدة للنّص»[1].

«اعتمدت الروايات التي تتسم بتيار الوعي على رموز خاصة بشدة، وذلك بغية تقديم الاضطرابات الخاصّة»[2].

«فكل ما يهم الروائي في هذا التيار أن يمكنه أن يوسع الرؤيا بتصوير الإنسان من الداخل في بعض حالاته، كما يتطلب من القارئ أن يتمتع بذاكرة قوية، ليربط بين المعلومات التي تعطى على مراحل في سياق الرواية، لأنّ المؤلف قد يتقدم أو يتأخر في إعطاء المعلومات عن شخصياته في فترة زمنية كبيرة، لذا يقال أنّ رواية تيار الوعي الاستراتيجية سواء في استخدام المونولوج الداخلي أو الوصف أو الرمز ... أو غيرها من لوازم التأثير الغير مباشر»[3].

ومن هنا يمكننا القول أنّ رواية تيار الوعي إحدى الاتجاهات الصعبة، يصعب على القارئ تلقي الحقيقة الكاملة والواضحة فعليه أن يجتهد في تجميع أجزاء شخصيته.

---

[1]- الرواية الآن، لعبد البديع عبد الله، مكتبة الآداب 42 ميدان أوبرا، ط 1، 1990، ص 94.

[2]- تيار الوعي في الرواية الحديثة، لرويرت همفري، دار غريب، 2000، ص 28.

[3]- الرواية الآن، المصدر السابق، ص 96- 98.

4.2. التيار الوجودي:

يعدّ الاتجاه الوجودي أحد الاتجاهات التي تتفرع منها الرواية العربية وتتضمن عليها، حيث ظهر هذا الاتّجاه تبعا إلى عملية الترجمة التي كانت تميّز عدّة روائيين أدبيين، كما أثار هذا التيار لدى الكتاب قضية الحرية والالتزام.

«لقد تأثر بعض الروائيين العرب بالتيار الوجودي نتيجة لترجمة بعض أعمالهم الوجودية إلى العربية كرواية "جان بول سارتر" و"ألبير كامي"، وقد صدرت الكثير من المؤلفات عن الوجودية ولقت رواجا واسعا في العالم العربي، ومن المعروف أيضا أنّ الفلسفة الوجودية لم تعرف على نطاق واسع إلاّ بعد الحرب العالمية الثانية، كما أنّها اهتمّت بالجانب الوجودي للإنسان لا بالأفكار المجردة.

يرى الوجوديون بأنّ الحرية ترتبط بالمسؤولية، التي يحقق الإنسان وجوده، ومن أهم الروايات التي ناقشت الحرية هما روايتين "الفتيان" لسارتر و"الغريب" لألبير كامي، أمّا الالتزام هو أحد التيارات التي سارت فيها الوجودية، فهو يحتم على الإنسان أن يتحمل مسؤولية اختياره الحر وأن يتحمل كل العواقب»[1].

3. موضوعات الرواية المصرية:

كثيرا ما نسمع القراء يقولون بعد قراءة الرواية التي تكون بحوزتهم، أنّها رواية عاطفية أو غرامية أو اجتماعية أو سياسية ... وغيرها، ومعظم هذه التصنيفات إن لم يكن كلّها تصنيفات صحيحة، فقد استعمل الدّارسون والنقاد للرواية عددا لا بأس به من المصطلحات لتصنيف الرواية سواء من حيث المضمون الذي تعبر عنه، أو من حيث الشكل والتقنيات السردية التي استخدمت في بناءه، ومن هنا يمكننا ذكر بعض هذه المصطلحات:

1.3. الرواية ذات الموضوعات التاريخية:

لعبت الرواية التاريخية في الأدب العربي دورا بارزا في تحقيق أهداف سعت إلى بلوغها، فقد هدفت إلى بث الروح في الماضي من أجل قراءة الحاضر، واستشراف المستقبل والاستفادة من عبر التاريخ.

[1]- الرواية الآن، لعبد البديع عبد الله، مكتبة الآداب 42 ميدان أوبرا، ط 1، 1990، ص 146- 147.

«يخطئ من يظن أنّ الرواية التي تتضمّن إشارة إلى حدث تاريخي، أو شخصية عامّة لها أهمية تاريخية، أو مكان أثري يتمتع بمنزلة تاريخية كبيرة، مثلا فرواية "أرض السواد" لعبد الرحمان ضيف ليست تاريخية وإن تضمنت أسماء بعض الولاة العثمانيين، وكذلك رواية "الزوبعة" لزياد قاسم ليست تاريخية وإن عرض بعضهم لها في سياق الرواية التاريخية»[1].

ومن هنا يمكن القول أنّ الرواية التاريخية لا تكتفي بالشخصيات التاريخية ولا أحداث تاريخية، بل هي مهتمة بإعادة صياغة وبناء العالم الإنساني، وإن اختلفت الأنساق والأساليب.

2.3. الرواية ذات الموضوعات الاجتماعية:

تعدّ الرواية الاجتماعية من الروايات الأدبية الخيالية، التي تناقش في قصتها عبر شخصيات الرواية، وكذا مشاكل اجتماعية سادت في ذلك العصر والثقافة التي كُتبت فيها.

«ويقال عن الرواية رواية واقعية أو اجتماعية، إذا كلتا تتجنب التاريخ المدون وتتناول الواقع من زاوية الحياة اليومية الاجتماعية، وقد صنفت روايات نجيب محفوظ التي تلت رواياته التاريخية، مثل: "القاهرة الجديدة" و"البداية والنهاية" و"زقاق المدق" وغيرها أنّها تحدد من الروايات الاجتماعية»[2].

3.3. الرواية ذات الموضوعات الخيالية:

يعرف أدب الخيال بأنّه جنس قائم بذاته، وهو أدب أفكار، وأدب التوقع، وأدب تغيير، وتختلف توجهات هذا الأخير عن بقية الأنواع الأدبية، فهو لا يكتفي بحلم الماضي بل يمثله[3].

فهي روايات تعتمد على خيال الكاتب، ويمكن أن تكون الحبكة، والشخصيات الخيالية، بالإضافة إلى ذلك غالبا ما تكون قصص الخيال مستوحاة من العالم الحقيقي.

---

[1]- الرواية التاريخية، لشكري الماضي، مجلة البيان، جامعة آل البيت، مج 2، ع 2، ربيع 1990، ص 59.

[2]- بنية النص الروائي، لإبراهيم خليل، دار العربية للعلوم ناشرون، ومنشورات الاختلاف، بيروت، ط 1، 2010، ص 286-287.

[3]- الوقعية السحرية في الرواية العربية، النجلاء عله مطري، مؤسسة الانتشار العربي، النادي الأدبي الثقافي يلدة، بيروت، ط 1، 2016، ص 157 (بتصرف).

4.3. الرواية ذات الموضوعات البوليسية:

الأدب الجنائي أو ما يعرف بالأدب البوليسي، هو رواية أو قصة قوامها اكتشاف رجل من رجال البوليس أو التحري جريمة تبدو وكأنها كاملة، وفي هذا النوع من الرواية يتقدم المؤلف نحو الحل بطريقة مشوقة تثير فضول القارئ.

5.3. الرواية ذات الموضوعات النسوية:

هي نوع من الروايات التي يتم التركيز فيها على المسائل ذات العلاقة بخصوصيات المرأة، بحيث لا تختلف عن غيرها من الروايات الاجتماعية والعاطفية ... من حيث الشكل ولا يشترط في كاتب الرواية أن يكون امرأة، ومن شروط الرواية النسوية هي:

- التحيز للأنثى عوض التحيز للآخر.
- تقديم صورة نزيهة ومجردة للمرأة وفق الدور الذي تنهض به في الحياة اليومية.
- التركيز على الدور الذي تستطيع أن تصطلح به المرأة[1].

[1]- بنية النص الروائي، لإبراهيم خليل، دار العربية للعلوم ناشرون، ومنشورات الاختلاف، بيروت، ط 1، 2010، ص 290.

الفصل الأول:

المحكي الواقعي والتخييل والتجريب في السرد الروائي

المبحث الأوّل: المحكي الواقعي والتخييل في السرد الروائي

1. ماهية المحكي الواقعي والتخييل:

1.1. المحكي الواقعي:

1.1.1. تعريف المحكي (لغة واصطلاحا):

* **المعنى اللّغوي:**

لقد أخذت كلمة الحكي من الفعل الثلاثي حكى يقال «حَكَى الحِكَايةُ: كقولك حَكَيْتُ فُلانًا وحَاكَيْتُهُ فَعَلْتُ مثل فِعْلِهِ أو قُلْتُ مِثل قَوْلِهِ سَواءً لَمْ أُجَاوِزهُ»[1]، أي أنّ كلمة الحكيّ هي عملية سرد لفعل أو قول فيدلك بدون زيادة أو نقصان.

ويقال أيضا «حَكَيْتُ الشّيء أحْكِيه، و ذلك أن تفعلَ مثل فعل الأوَّل. يقال في المهموز: أَحْكَأْت العُقدة، إذا أحْكَمْتَها. ويُقال: أَحْكَأْتُ ظَهْرِي بإزاري، إذا شددتَه»[2].

فإن كلمت حكيت تعني أن تروي أو تفعل مثل ما فعل الأوّل أو قاله.

«حَكيَ: حَكَالِي عنه كَذا، وهو يَحْكِي فُلانًا ويُحَاكِيه. وهو حَكَّاءٌ. وتقول العرب: هذه حِكَايَتُنَا أي لُغَتُنا. وامرَأَةٌ حَكِيٌّ: حَاكِيَةٌ لكلام النّاس مِهْدَارٌ»[3].

«وحَكَى عنه الكلامُ يُحْكَى (حِكَايَةً) و(حَكَا) يَحْكُو لُغة، وحَكَى فِعْلَه و(حَاكَاه) ... المُشَاكَلة يُقال فلان يَحْكِي الشَّمْسَ حُسْنا ويُحَاكِيها بمَعْنَى»[4].

نلاحظ أنّ المحكي هو عبارة عن تجسيد الأفكار والمشاعر التي توصف في الحكاية، وهو بمثابة تعدّد الأبعاد وذلك لتأثّره بعدّة عوامل أدبية.

* **التعريف الاصطلاحي:**

أمّا الجانب الاصطلاحي لمفهوم مصطلح المحكى الذي يُعتبر لفظا جديدا دخيلا والذي برز أثر الترجمات فيه من الآداب الأوروبية وبالأخص الفرنسية Récit

---

[1]- لسان العرب، لابن منظور، دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة، ط 1، ص 954.

[2]- معجم مقاييس اللّغة، أحمد بن فارس بن زكريا أبو الحسن، دار الفكر، ج 2، 2007، ص 92.

[3]- أساس البلاغة، أبي قاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، دار الكتب العلمية، بيروت، ج 1، ط 1، 1998، ص 208.

[4]- مختار الصحاح، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مكتبة لبنان، د ط، 2017، ص 62.

(المحكى) التي وجد خلط في المفاهيم حولها ولهذا «ميّز جونيت 1972 ثلاث مفاهيم مختلفة تتدرج تحت مادة المحكي:

1- القصة Histoire المدلول أو المضمون السردي.
2- المحكي Récit الدال أو الملفوظ أو الخطاب النص السردي.
3- السرد Narration الفعل السردي وهو عموما مجموع الوضعية الواقعية أو التخيلية التي يتموضع فيها هذا الفعل»[1].

فهذا الترتيب عند جونيت يشترط وجود الثلاثة معا، فوجود القصة مرتبط بوجود المحكي أي أنّ لابدّ من وجود دال ليكون هناك مدلول وكذلك وجود المحكي مصيره متعلّق بالفعل السردي المتمركز حول الواقعية أو الخيال حسب الفعل السردي فلا يوجد سرد بدون قصة أو خطاب.

نميّز من بين هذه التعاريف ما قاله جان ريكاردو حول هذا المصطلح بأنّه مفهوم ناتج عن تعريفات جونيت حيث نتج حوله: «تبنى تعريف الأوّل بكونه نصا سرديا والثاني بكونه نصا مرجعيا له تمثيل زمني فيثبت أنّ المحكى بحكمه بشكل عام مظهران فهو من جهة خطاب أو نص ومن جهة أخرى يهتم بالأحداث أو الكون (الواقعي أو الخيالي)»[2].

ومن هنا يمكننا القول إنّ جان ريكاردو 1973 حدّد مفهوم المحكى من خلال مفهومين من مفاهيم جونيت بحيث جمع بين المحكي والسرد التي في الأخير تشكل قصة، فإنّ الجمع بين النصّ السردي الذي هو عبارة عن والفعل السردي أي الحدث الذي يكون إمّا واقعيا أو خياليا الذي يكون ناتجه القصة.

وهذا ما يؤكد أنّ جان ريكاردو جمع بين المفاهيم الثلاثة، وبناء على هذه التصورات نقصد بالمحكي هو سرد لأحداث واقعية أو خيالية والقصة لاحتواء هذه الأحداث داخل مدلول سردي.

[1]- التجريب في الرواية العربية المعاصرة، الدكتور عبد العزيز صنويو، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2014، ص 7.
[2]- المرجع نفسه، ص 8.

2.1.1. تعريف الواقعية (لغة واصطلاحا):

* **المعنى اللّغوي:**

لقد أخذت كلمة الواقعية من الفعل الثلاثي وقع وكلمة وقع في المصطلح اللّغوي لها عدّة معاني.

وقع: «(الوَقْعَةُ) صَدْمَةُ الحَرْبِ و(الوَاقِعَةُ) القيامة، و(مَوَاقِعُ) الغيثِ ومسَاقِطَه ويُقال (وَقَعَ) الشيءُ (مَوْقِعَهُ)، و(الوَقِيعَةُ) في الناس الغيبةُ، والوَقِيعةُ أيضا القِتَالُ والجَمْعُ (وَقَائِعُ)، و(وَقَعَ) الشيء يَقَعُ (وُقُوعًا) سَقَطَ ... وأهلُ الكُوفَةِ يُسَمُّون الفِعل المُتَعَدّي (وَاقِعًا) و(وَقَعَ) في النّاسِ (وَقِيعَةٌ) أي اغتابهم»[1].

لقد تعدّدت شروحات كلمة الواقعية ومشتقاتها في اللّغة، بالنسبة للمعجم مختار الصحاح ما بين قتال وحرب وغيرها من المصطلحات التي تصب في الصراع.

أمّا في معجم أساس البلاغة فقد وردت وقع أيضا بعدّة تعاريف «وقع: وَقَعَ الشيء على الأرض وُقُوعًا ... وتوقَّعت ترقّيت وقوعه، ووقع الرّبيع في الأرض، انتجعوا مواقع الغيث ومساقطه ... الوقّاع الوقيعة أعذب من ماء الوقيعة ... ويقع الأمر حصل ووَقَعَ فيه: اغتابه»[2].

أمّا فيما يخص معجم مقاييس اللّغة فقد وجدنا فيما يخص التّعريف اللّغوي يتردد على مجموعة من المرادفات تنحصر أيضا في المعاني التي ذكرناها فيما قبل مع المعجمين الآخرين «(وقع) الواو والقاف والعين أصل واحد يرجع إليه فروعه بدل على سقوط شيء يقال سقوط الشيء وقوعًا فهو واقِعٌ، والواقعة القيامة لأنّها تقع بالخلق فتغشاهم والوقعة صدمة الحرب والوقائع مناقع الماء المتفرقة كأنّ الماء وقع فيها مواقع الغيث مساقطه والنسر الواقع يراد أنّه ضمّ جناحيه كأنّه وقع بالأرض موقع الطائر موضعه وكويت البعير وقاع دائرة واحدة يكون بها بعض الجلد وقع فلان في فلان أوقع به، ووقع الغيث سقط متفرّقا التوقيع ما يلحق الكتاب بعد الفراغ منه توقعت الشيء انتظرت منه يقع أمّا الذي حكاه أبو عمرو أنّ الوقع المكان المرتفع من الجبل كأنه سمي به لأنّ الذي يعلوه يخاف أن يقع»[3].

---

[1]- مختار الصحاح، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، المرجع نفسه، مج 1، ص 305.

[2]- أساس البلاغة، محمود بن عمر الزمخشري جار الله أبو القاسم، المرجع نفسه، ج 2، ص 349- 350.

[3]- معجم مقياس اللّغة، أحمد بن فارس بن زكريا أيوب الحسين، المرجع نفسه، ج 6، ص 134.

نستنتج ممّا سبق أنّ الواقعية هي مفهوم نسبي، يمكن أن يتغيّر بتغيّر الزمان والمكان، إذ هو مصطلح يقوم بتصوير الواقع بشكل دقيق.

* **المعنى الاصطلاحي:**

الواقعية تيار أدبي نشأ في فرنسا منذ منتصف القرن الثامن عشر، «والواقعية بمعناها العام الواسع هي كل ما يمتاز بها الأدب بتصوير دقيق للطبيعة والإنسان مع العناية الكبيرة بالتفاصيل المشتركة للحياة اليومية»[1].

فهذا التعريف يشير إلى أنّ الواقعية في الأدب تعتمد بشكل كبير على تصوير الحياة اليومية، ونقلها كما هي وكشف أسرارها وإظهار خفاياها وتفسيرها.

وكما عرفها عماد سليم الخطيب على أنّها «مذهب يستمد مضمونه من الواقع»[2]، وأراد سليم الخطيب في تعريفه هذا أن يوضّح لنا بأنّ موضوعات هذا المذهب تأخذ من أرض الواقع، أي أنّها موضوعات مأخوذة من حياة الشعوب لتصورها وتجعل منها موضوعا، في حين أردف "عبد العاطي شلبي" تعريفا معناه «أنّ المدلول الاصطلاحي للفظة الواقعية كمذهب أدبي لا ينفصل انفصالا كلّيا عن المدلول الاشتقاقي من كلمة واقع، فالواقعية تسعى إلى تصوير الواقع وكشف أسراره، وإظهار خفاياه وتفسيره لكنها ترى أنّ الواقع العميق شرّ في جوهره، وأنّ ما يبدو خيرا ليس بريقا كاذبا أو قشرة ظاهرية»[3].

فإنّ الواقعية بهذا المعنى ترفض أن تصور الواقع في هيئة متكاملة أو مثالية من أجل أغراض معينة، أهمها تحقيق الجمال أو المحافظة على كمال الأسلوب.

كما أضاف إلى ذلك "حمدي الشيخ" الذي ذكر «أنّ الواقعية تهتم بتصوير الواقع ونقله في صورة تقريرية تعبر عنه وتنقله كما هو بل تنظر إلى الواقع وتحدد قضاياه

[1]- مذاهب الأدب معالم وانعكاسات الكلاسيكية الرومنطقية الواقعية، ياسين الأيوبي، ط 1، طرابلس، 1980، ص 311.

[2]- في الأدب الحديث ونقده عرض وتوثيق وتطبيق، عماد سليم الخطيب، ط 1، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2009، ص 242.

[3]- فنون الأدب الحديث بين الأدب الغربي والأدب العربي، عبد العاطي شلبي، ط 1، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، مصر، 2005، ص 45.

وتبحث عن أسبابها، وتجد آثارها وانعكاساتها على المجتمع، وتسعى إلى الاقتراحات المناسبة لعلاج تلك المشكلات عكس الرومانسي الذي يجمد الذات ويرفض الواقع»[1].

ومن خلال هذا التعريف يتبادر إلينا أنّ الواقعية تقوم على إعادة بناء الواقع، والبعض الآخر فهم أنّ فهم الأدب الواقعي بأنه ذلك الأدب الذي يستمدّ مادّته وموضوعاته من حياة عامّة الشعب وما يعانيه من تسلط واضطهاد وبؤس وشقاء.

أمّا محمد صايل حمدان فقد ذكر أنّ «الواقعية عرض للشرّ ولأساليب ليس بسبب الإغراء بها ولكن يبرز قصد الإصلاح وهو بذلك يتلقى مع الفلاسفة والعلماء في بناء المجتمعات»[2].

أمّا الدكتور محمد منظور فقد عرف الواقعيين «أنهم أناس شديدو الفطنة إلى ما يحيط بهم حريصون على تسجيله كما هو وتناوله بالنقد والتجريب وهم أميل إلى التشاؤم والحذر وسوء الظن الكوني»[3].

فالواقعية بمفهومها تعتبر من أكبر المدارس التي صحبتها تغيرات تارة سياسية وتارة أخرى ذات صبغة أدبية، كونها أشد المذاهب حيوية وأطولها عمرا.

3.1.1. المحكي الواقعي:

«لقد تأثر الأدب بصورة جلية بالحركة الأدبية التي ظهرت في العصر الحديث، المدرسة الواقعية، بحيث ارتبطت بها ارتباطا وثيقا، فالواقع هو شعار العصر وهو الكلمة الأولى والأخيرة في كل شيء»[4]. بحيث أنّ الأدب الحديث هو أدب الواقع وأنّ جلّ موضوعاته مأخوذة من الواقع.

«كل الأعمال الأدبية مصدرها الواقع وتأثيرها في الواقع»[5]. ونستنتج من هذا أنّ الأعمال الأدبية مأخوذة من الواقع وتعمل على التأثير فيه وإصلاح هذا الواقع.

---

[1]- جدلية الرومانسية والواقعية في الشعر المعاصر، حمدي الشيخ، ط 1، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، مصر، 2005، ص 78.

[2]- قضايا النقد الحديث، محمد صايل حمدان، دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 1999، ص 77.

[3]- في الأدب والنقد، محمد منذور، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، دون طبعة، دون سنة، ص 108.

[4]- مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، مخلوف عامر، دار الأمل، الجزائر، ط 2، دون تاريخ، ص 08.

[5]- المرجع نفسه، ص 8.

ولكن «دقة المحاكاة للواقع لن تصل إلى درجة التصوير الفوتوغرافي فالوصف يخضع دائما لنوع من الاختيار يقوم الكاتب بالتركيز على مجموعة عناصر داخله يشعر بأنها تؤدي هدف في مجموعها وتعبر عن رؤية محددة»[1].

ومن هنا يمكننا القول بأنّ دقّة الوصف للواقع قد لا تصل إلى ما يسمّى بعملية التصوير الفوتوغرافي لأنّ اللّغة وعملية الوصف عند الكاتب قد يركز على جانب من الجوانب لأنها تخدم الموضوع الذي يريد معالجته وكذلك ذاتية الكاتب.

وكذلك قول محمد خرماش «الأدب يرفض نظريا على الأقل أن يقاس الأدب بالواقع مباشرة ويختزله إلى مجرّد صورة حرفية لفكرة صاحبه أو مجتمعه أو طبقته على اعتبار أنّ الأدب مهما تحقّق له من استقلال وتميز لابد أن يحمل أفكارا ويعبّر عن موقف اجتماعي لكن بطريقة فنية خاصّة»[2].

أي أنّ الكاتب هو فرد من المجتمع ولذلك نجده يعبّر عنه بقلمه وفق نظرته الخاصّة ويعايشه ويتعايش معه.

«الاتصال والعلاقة بين الواقع المعيش والذات الكاتبة والتخيل الأدبي يتخذان صورا بلاغية متنوعة بعضها يتخذ صورة الانعكاس المرآوي الذي يحاكي الأشياء ويكون تقريريا في لغته ومسكوكا أسلوبا ولا يوغل في التعبير البلاغي المجازي، وبعضها الآخر يتخذ صورة الانزياح واختراق الحدود بحثا عن الجديد مسايرا تحولات الواقع وتداخل الأحاسيس وتداعي الأحلام وتلون الأوعاء وعن هذين البعدين العامين تتفرع صور شتى»[3].

يبيّن هذا القول أنّ العلاقة بين الواقع والأدب أو الأديب ينقسم إلى جزأين فهناك من يأخذ الموضوع الواقعي ويصوره كأنه مرآة عاكسة لا يضيف له لا مجازا ولا بلاغة بلغة تقريرية، أمّا الجانب الثاني فيحاكي الواقع من يتجاوز الواقع ويخترق

[1]- الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، حلمي بدر، دار الوفاء الدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط 1، 2002، ص 21.

[2]- إشكالية المناهج في النقد الأدبي الغربي المعاصر، محمد خرماش، ص 43.

[3]- بنية السرد العربي من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير، محمد معتصم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2010، ص 79.

الحدود ويبحث عن الجديد لمسايرة تحولات الواقع ويدخل الأحاسيس والعواطف والأحلام والخيال.

لقد أدّى تطوّر الفنّ القصصي وتطوّر الأسلوب النثري الذي أدّى إلى استيعاب هذا الواقع ويعبر عنه وهذا ما جعل من الأدباء أن يفضلوا الرواية والقصة على الفنون الأدبية لكونها أنها تسمح لهم بالتعبير عن الواقع وكذلك بكل أريحية وأقل ضوابط.

2.1. تعريف الخيال:

* المعنى اللغوي:

لقد أخذت كلمة الخيال من كلمة خيل ومعناها في كتاب أساس البلاغة تعدد.

«خايله: فاخره، وتخايلوا: تفاخروا؛ وخِلتُه كريما مُخيّلةً، وأخطأت في فلان مخيلتي أي ظنّي، رأيت في السماء مُخيلةً وهي السّحابة ... والسماء مُخيلة للمطر: متهيئة له أخال فيه الخير وتخيّل فيه الخير: رأى مخيلَتَه، وأخال عليه الشيءُ اشتبه وأشكل، ... وخُيِّلَ إليه أنّه دابّة فإذا هو إنسان، تخيّل إليه، وافعل ذلك على ما خيّلتَ، أي على مَا أرَتْكَ نَفسُك وشبَّهتْ وأوْهَمَتْ، فلان بمعني على المُخيَّل أي على ما خَيّلت وتخيّل الشيءُ تَلَوَّنَ، وخيّل علينا فلان: أدخل علينا التهمة، وتخيّل علينا: تفرّس فينا الخيل»[1].

فقد تلوّنت كلمة خيال في عدّة معاني وتعدّدت مفاهيمها وتغيّرت حسب موضعها فمرّة تشير إلى التفاخر وأخرى إلى السحاب وتارة إلى الشبهة وكما ورد في مختار الصّحاح لمعنى خيال «(الخَيالُ) و(الخَيالَةُ) الشّخص والطّيفُ أيضا، و(الخيْلُ) الفُرسَانُ ... والخَيْلُ أيضا (الخُيولُ)، و(الخالُ) أخو الأمّ ... ورَجُلٌ (أَخْيَلُ) كثير (الخَيَلانِ)، و(الخالُ) و(الخُيْلاءُ) بضم الخاء وبكسرها الكِبَرُ و(خالَ) الشّيء ظَنَّهُ يُخَالُهُ، التخيل الوهم تخايّله تصوّره»[2].

أمّا ما ورد في مقاييس اللّغة «خَيْلُ الخاء والياء واللام أصل واحد يدلّ على حركة في تلوّن فمن ذلك الخيالُ وهو الشخص وأصله ما يَتَخَيَّلُهُ الإنسان في منامه

[1]- أساس البلاغة، محمود بن عمر الزمخشري جار الله أبو القاسم، ج 1، ص 274- 275.
[2]- مختار الصحاح، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، المرجع نفسه، ص 82.

لأنّه يتشبّه ويتلون ويُقال خُيِّلْتُ للناقة أي وضعت لولدها خيالا يفزع منه الذئب فلا يقربه والخيلُ معرُوفة وسمعت من يحكي عن بشر الأسديّ عن الأصمعي قال كنت عند أبي عمر بن العلاء فقال الأعرابي لاختيالها فقال أبو عمرو اكتبوا وهذا صحيح لأنّ المُخْتَالَ في مشيته يتلوّن في حركته ألوان، والأخيل طائر وأظنّه ذا ألوان يقال هو الشقراق والعرب تتشاءم به.ويقال تَخَيَّلْتُ السماء إذا تهيأت للمطر والمُخَيِّلَةُ السحابة والمُخَيَّلَةُ التي تعد بالمطر أمّا قولهم خيلت على الرجل تخييلا وجّهت له التّهمة»[1].

أمّا ما ورد في لسان العرب فقد وجدنا في معاني كلمة خيل «خَالَ الشَّيء يَخَالُ خَيْلاً وخِيلَةً وخَيْلَةً وخَالاً وخِيَالاً وخَيَلانًا ومَخَالَةً ومَخِيلَةً وخَيْلُولَةً، وفي المثل: مَنْ يَسْمَعْ يَخَلْ، أيْ يَظُنُّ ... كذلك أبو عُبَيدة: ومعناه منْ يَسْمَعْ أخبَارَ النَّاسِ ومَعَيِبَهُمْ ويَخَلُ مُشْتَقٌّ مِنْ تَخَيَّلَ إِلَيَ وخَيَّلَ فيه الخير وتَخَيَّلَهُ: ظَنَّهُ وتَفَرَّسَهُ، وخَيَّلَ عليه: شَبَّهَه، وأخَالَ الشّيء: اشْتَبَهَ، وشيء مُخِيلُ أيْ مُشْكِلٌ، وقد يَأتي خِلْتُ بمعنى عَلِمْتُ، أَخْيَلَتِ السّماءُ تهيّأت للمطر وكما أنّ الخالُ والخيْلُ والخُيلاءُ والأخْيَلُ والخَيْلَةُ والمَخِيلَةُ كُلُّهُ: الكِبْرُ: والخَالُ أيضا ثوبٌ من ثياب الجُهّالْ والمُخْتَالُ المُتَكَبِّرُ»[2].

نرى أنّ التخييل له القدرة على تصوّر الأشياء الغير موجودة والخارقة للواقع.

* **المعنى الاصطلاحي:**

يعتبر الخيال ملكة عقلية موجودة عند كلّ إنسان عادي ويعتبر أحد أهمّ العناصر في العملية الإبداعية وبالتالي حظي باهتمام كبير من المبدعين فهو «قوّة داخلية نفسية موجودة في كلّ إنسان سليم الآليات النفسية أو العقلية وتظلّ هذه القوة في حالة كمون حتى تجد ما يحثها على الخروج من الكمون إلى الظهور»[3].

أي أنّ الخيال قوة عقلية كامنة داخل كلّ إنسان تحتاج فقط إلى محفّز ويظهر الخيال«لدى الكاتب بصورة تلقائية عندما يتجاوز مرحلة تصوير الواقع العيني

[1]- مقاييس اللّغة، أحمد بن فارس بن زكريا أبو الحسين، ص 236، ج 2.
[2]- لسان العرب، ابن منظور، ص 1304- 1305.
[3]- الخيال أداة للإبداع، مكتبة المعارف، ط 1، 1988، ص 37.

بصورة موضوعية أو استعراض الأفكار والصور وإعادة تنظيمها وتركيبها لتكون نماذج أو بنايات جديدة»[1].

وبالتالي «فإنّ الخيال يظهر عند الكاتب أو الأديب عندما يبتعد عن تصويره للواقع بشكل حرفي فمن خلاله يصبح الأديب قادرا على تكوين صورة ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحواس»[2]. فالخيال هنا يحاول أن يربط الإنسان بالأشياء التي لم يستطع أن يصل إليها.

كما يرى سارتان الخيال هو «فعل يحاول أن يجسم موضوعا غائبا أو لا وجود له عن طريق محتوى مادي أو نفسي لا يقدم في مثل هذه الهيئة بل في هيئة مشابهة للموضوع الذي تهدف إليه»[3]، أي أنّ الخيال يساعد الكاتب على أن يبدع محتوى جديد للموضوع المراد الكتابة فيه.

وقد تشبعت مشتقات الخيال فقد حاول بعض الدارسين أن يفرقوا بين التخيل والتخييل فربطوا التخيل بالمبدع والتخييل بالمستمع أو المتلقي مستندين في ذلك إلى مقولة جابر عصفور «وبذلك يصبح للمحاكاة جانبان، جانبها التخيّلي المرتبط بتشكيلها في مخيلة المبدع وجانبها التخييلي المرتبط بأثرها في المتلقي، فإذا كان التخييل يحدد طبيعة المحاكاة من رواية المبدع فإنّ التخيل يحدد طبيعة المحاكاة من زاوية المتلقي أو فلنقل بعبارة أخرى أنّ التخيل هو فعل المحاكاة في تشكله والتخييل هو الأثر المصاحب لهذا الفعل بعد التشكّل»[4].

والتخيل «هو القدرة على رؤية وتشكيل الصور والرموز العقلية للموضوعات والأشياء والإحساس بها بعد اختفاء المثير الخارجي»[5]؛ وعليه فإنّ التخيل هو قدرة الإنسان على تشكيل الصور والرموز بعد اختفاء المؤثر الخارجي. كما يعرف التخييل «على أنّه انفعال ذهني لا واع تستجيب به النفس لمقتضى الصور الفنية

---

[1]- قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، سمير سعيدي حجازي، دار الآفاق العربية، ط 1، 2001، ص 70.

[2]- الخيال الأسلوب الحداثة، جابر عصفور، المركز القومي للترجمة، ط 2، 2009، ص 9.

[3]- الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، علي محمد الربيعي، دار الصفاء للطباعة والنشر والتوزيع.

[4]- مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، جابر عصفور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1978، ص 245.

[5]- التفكير وأنماطه، رعد مهدي رزوقي وجميلة عبدان سهيل، ط 2، دار الكتب العلمية، ص 110.

فتقوم بطلب موضوعها أو تنفر منه وتتفاداه فهو نتاج تفاعل جمالي بين الشاعر والمتلقي يتمخض عنه وعي جديد بالعالم والأشياء»[1].

وعليه فإنّ التخييل انفعال ينتج من الذهن دون وعي قصد الاستجابة للصور فتتقبله النفس أو تنفر منه وبالتالي فالتخييل يعتبر حلقة وصل وربط بين الشاعر والمتلقي.

2. المحكي الواقعي والتخييل في البنية السردية الروائية:

1.2. بنية الزمن:

الواقع أنّه من الصّعب أن نجد مفهوما للزمن يتفق حوله أغلب المنظرين والدارسين لأنّ الزمن خيط وهمي مسيطر على كلّ التصوّرات والأنشطة والأفكار، فلكلّ هيئة من العلماء مفهوم للزمن خاص به، بحيث يطرح **بنفست** مفهومين مختلفين للزمن «فهناك من جهة الزمن الفيزيائي للعالم، وهو خطّي لا متناه، وله مطابقته عند الإنسان، وهو المدة المتغيّرة، والتي يقيسها كلّ فرد حسب هواه وأحاسيسه وإيقاع حياته الداخلية، وهناك من جهة ثانية الزمن الحدثي وهو زمن الأحداث الذي يغطي حياتنا لا متتالية من الأحداث»[2].

فالزمن هو العمود الفقري الذي يشد أجزاء الرواية، كما أنّه هو محور الرواية ونسيجها، والرواية فن الحياة، فالأدب مثل الموسيقى وهو فن زماني لأنّ الزمان هو «وسيط الرواية كما وسيط الحياة»[3]؛ ذلك لأنّه يلعب دورا هاما في سير الرواية إذ يدخل عنصرا فاعلا في البنية الروائية، ثم يعلن بعد ذلك سطوته على باقي العناصر، بحيث تتحرك هذه العناصر بحركته وتتوقف بسكوته.

فقد عده النقاد «الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة»[4]؛ وهذا ما جعلنا نتجاوز الأشكال الثابتة في البنية والاختيار والحبكة والسببية وارتفاع وانخفاض

---

[1]- التخييل والشعر، يوسف الإدريسي، مطبعة النجاح الجديدة، ط 1، 2005، ص 25.

[2]- تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، لسعيد يقطين، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط 3، 1997، ص 64.

[3]- الزمن في الرواية العربية، لمها حسن القصراوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط 1، 2004، ص 36.

[4]- المرجع نفسه، ص 36.

إيقاعي روائي، لأنّ الرواية هي: «فن تشكل الزمن بامتياز»[1]. فلا يمكن تصور ملفوظ شفوي أو كتابي دور نظام زماني، وبالتالي لا يمكن تجزئة الرواية إلى بداية ووسط ونهاية، حيث أنّ «هذه التقسيمات كانت تتصف بها الرواية التقليدية، أمّا الرواية المعاصرة فقد طرأ عليها التجريب، فلم تعد الحبكة الروائية قائمة على السببية المغلقة والتسلسل الزمني المنطقي، وإنما انفتحت الحبكة الروائية على أزمنة عدة تتداخل وتتكاثف وتستغني عن استمرارية الحركة عند نهاية ولا تخضع للترتيب المنطقي»[2].

ونستنتج ممّا سبق أنّ الزمن له اتجاهين مختلفين فيزيائي وحديث، وهو بمثابة عنصر أساسي في الرواية لا يمكن الاستغناء عنه في كتاباته لأنّ بعد تحديثه وإدخال عليه عنصر التجريب يعتبر بمثابة مرحلة انتقال بين الأزمنة وتذبذبها بحيث يتحول من زمن حاضر إلى زمن الماضي وبعدها إلى المستقبل، فتكون أعماله متغيرة من حيث البنية الزمنية.

2.2. بنية المكان:

وكما أشرنا سابقا إلى أهمية الزمان فالمكان أيضا يعتبر مكونا محوريا ولا يوجد قصة أو حكاية بدون مكان كما عرفه الباحث لوتمان Lotman «هو مجموعة من الأشياء المتجانسة (من ظواهر أو الحالات أو الوظائف أو الأشكال المتغيرة ...) تقوم بينها علاقة شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة العادية (مثل الاتصال المسافة...)»[3].

ويقول حميد لحميدان: «إنّ الفضاء في القصة أوسع وأشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثل في سيرورة الحكي وعلى هذا المكان الروائي هو الحيز الذي تجري فيه أحداث القصة التي يلفها الفضاء جميعا

[1]- الرؤية والبنية في رواية الطاهر وطار (دراسة نقدية)، لإدريس بودبية، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، ط 1، 2000، ص 98.

[2]- الزمن في الرواية العربية، لمها حسن القصراوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط 1، 2004، ص 37.

[3]- تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، محمد بوعزة، الدار العربية، بيروت، لبنان، 2010، ص 39.

وهو الأفق الرحب الأشمل»[1]؛ ومن هنا يمكننا أن نستنتج أنّ المكان هو الحيز الذي تجري فيه أحداث القصة، أمّا الفضاء فيجمعها جميعا وهو الأفق الرحب الأشمل.

وقول عبد الملك مرتاض «لقد خضنا في أمر هذا المفهوم واطّلعنا عليه مصطلح الحيز مقابل للمصطلحين الفرنسي والإنجليزي espace, space لعل ما يمكن ذكر هنا مصطلح الفضاء من الضرورة أن يكون معنا جاريا في الهواء والفراغ بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل وعلى حين أنّ المكان نريد أن ننقله في العمل الروائي على مفهوم الحيّز الجغرافي وحده»[2] ومن هنا فإنّ مفهوم المكان بمفهوم عام ينحصر بين المكان والفضاء عند عبد الملك مرتاض.

«الإحداثيات الأساسية التي تحدّد الأشياء الفيزيائية فنستطيع أن نميّز فيما بين الأشياء من خلال وضعها في المكان، كما نستطيع أن نحدّد الحوادث من خلال تاريخ وقوعها في الزمان»[3].

ومن خلال هذا القول ندرك بأنّ المكان والزمان إحداثيتان أساسيتان في القصة أو الرواية. «يكتسب المكان في القصة أهمية كبيرة لأنه يتحول في بعض الأعمال المتميزة إلى فضاء يحتوي كلّ عناصر الخطاب السردي باعتباره المساحة التي تجسد وعي الكاتب ووجهة نظره من جهة ولأنّه الإطار الذي تتجسد داخله الصيغة البنائية التي يأتي وفقها الخطاب في سير أحداثه من جهة أخرى، إذن فالمكان ليس عنصرا زائدا في القصة فهو يتخذ أشكالا ويتضمّن معاني عديدة بل أنّه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله»[4]، ومن هنا يمكننا القول بأنّ المكان يلعب دورا رئيسيا في العمل الروائي لأنّه أساس البناء ووفقه بتأسيس الخطاب وكذلك الأحداث وقد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من العمل الإبداعي.

---

[1]- بنية النصّ الروائي من منظور النقد الأدبي، حميد الحميدان، المركز العربي الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2000، ط 3، ص 60.

[2]- في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض، ص 121.

[3]- تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، محمد بوعزة، المرجع السابق، ص 99.

[4]- بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المرجع السابق، ص 33.

«إنّ القصة الحديثة خاصة منذ بالزك قد جعلت من المكان عنصرا حكائيا بالمعنى الدقيق للكلمة، فقد أصبح الفضاء الروائي مكونا أساسيا في الآلة الحكائية»[1]،وهذا يثبت ما قلناه حول أهمية المكان في العنصر الحكائي.

يقول ميشال بوتور «إنّ قراءة القصة رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه القارئ فمن اللّحظة الأولى تتبع فيها القارئ الكتاب ينتقل إلى عالم خيالي من صنع كلمات الروائي، ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يتواجد فيه القارئ»[2]، يبين لنا هذا النص أنّ العمل الروائي يأخذ القارئ من مكانه إلى عالم مختلف عن الواقع المعيش فهو يجعل القارئ يتخيل المكان الذي يصفه الكاتب.

3.2. بنية الشخصية:

إلى جانب الزمان والمكان تعتبر الشخصية أيضا عنصرا محوريا في كلّ سرد «ففي النظرية السّيكولوجية تتخذ الشخصية جوهرا سيكولوجيا وتصير فردا شخصا أي ببساطة كائنا إنسانيا وفي المنظور الاجتماعي تتحول الشخصية إلى نمط اجتماعي يعبّر عن واقع منطقي»[3].

ومن هذا القول نستنتج أنّ الشخصية هي محور التجربة لأنّ الشخصية قد تختلف من منظور إلى منظور قد تعبر عن دور الإنسان كما تعبر عن الواقع الاجتماعي المعاش.

أمّا عند عبد المالك مرتاض «أيا كان الشأن فإنّ المصطلح الذي نستعمله نحن مقابل للمصطلح الغربي Personnage وهو شخصية وذلك على أساس أنّ المنطق الدلالي للّغة العربية الشائعة بين الناس يقتضي أن يكون الشخص هو الفرد المسجل في البلدية والذي له حالة مدنية والذي يولد فعلا ويموت حقا»[4].

وهنا يشير عبد الملك مرتاض أنّ الشخصية هي تعبر عن الإنسان الذي يولد ويموت والمسجل في البلدية على أنّه فرد من المجتمع.

---

[1]- بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المرجع نفسه، ص 40.

[2]- بناء الرواية، سيزا قاسم، مكتبة الأسرة، د ط 2004، ص 103.

[3]- تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، محمد بوعزة، المرجع السابق، ص 39.

[4]- في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض، المرجع السابق، ص 75.

«تتعامل الشخصية في القصة التقليدية على أساس أنّها كائن حي له وجود فيزيقي فتوصف ملامحها، قامتها، وصورتها، وملابسها، وسحنتها، وسنها، وأهواؤها، وهواجسها، وآمالها، وآلامها، وسعادتها، وشقاؤها، وذلك أنّ الشخصية كانت تلعب الدور الأكبر في أي عمل روائي يكتبه كاتب رواية تقليدي بالزاك إيميل زولا نجيب محفوظ»[1].

ويشير هنا إلى أنّ الشخصية في القصة عند الرواة في الرواية التقليدية كانت تأخذ أهمية فكانت تكتب كل تفاصيلها وتعامل على أنّها كائن حي له وجود فيزيقي وكانت توصف من ثلاث جوانب:

- «**مواصفات سيكولوجية:** تتعلق بالأفكار، المشاعر، الانفعالات، العواطف.
- **مواصفات خارجية**: تتعلق بالمظهر الخارجي للشخصية: القامة، الوزن ...
- **مواصفات اجتماعية:** تتعلق بمعلومات حول وضع الشخصية الاجتماعية وأيديولوجيتها وعلاقتها الاجتماعية (فقير، غني، إقطاعي)»[2].

وهنا أنّ الروائي كان يهتم بالشخصية لما لها من دور فعّال في روايته فيصفها بأدقّ التفاصيل لكي تتصوّر للقارئ فيهتم بكل الجوانب للشخصية.

وكذلك الشخصية عند عبد الملك مرتاض هي «أداة من أدوات الأداء القصصي بصنعها القاص لبناء عمله الفني، كما يضع اللّغة والزمان والمكان وباقي العناصر التقنية الأخرى التي تتظافر مجتمعة لتشكل فنية واحدة وي الإبداع الفني»[3].

وفي هذا القول يبرز عبد الملك مرتاض أهمية الشخصية فهي لا تقل أهمية عن الزمان والمكان واللّغة وكذلك ضرورتها في الإبداع الفني.

[1]- في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض، المرجع السابق، ص 76.
[2]- تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، محمد بوعزة، المرجع السابق، ص 40.
[3]- القصة الجزائرية المعاصرة، عبد الملك مرتاض، المؤسسة الوطنية للعنوان الجزائري، دون طبعة، دون تاريخ، ص 71.

المبحث الثاني: التجريب في السرد الرّوائي

1. ماهية التجريب (لغة واصطلاحا):

تمثل الدلالة اللّغوية مدخلا مهما لسير غور أي مفهوم وتحديد أبعادها، فقد شاع في الساحة الأدبية والنقدية العديد من المصطلحات الجديدة المتداولة في هذا المجال الذي يسوده بعض الغموض، وهذا ينطبق بالخصوص على مصطلح "التجريب"، بحيث يعد هذا المصطلح من الأفعال الصحيحة على وزن تفعيل، لذا يجب البحث عن مدلوله من الناحية اللغوية والاصطلاحية.

* **المعنى اللّغوي:**

ورد في لسان العرب "لابن منظور" قوله: «جَرّبَ الرَّجُل تجربة: اختبر هو رجل مُجرّب قد بلى ما عنده ومُجرّب: قد عرف الأمور وجرّبها، ودارهم مجرّبة: موزونة»[1].

ودلالة التجربة قائمة على اختبار الغير والممارسة المتعددة المجالات، والتي يتحكّم فيها الزمن والشخصيات على حدّ قول النابغة والأعشى فكلّها صادرة عن الأشخاص وخبرتهم اليومية.

(جَرَّبَهُ): تجريبا وتجربة: اختبره مرة بعد أخرى، ويقال رَجُل مجرّبُ" جُرّب في الأمور وعُرف ما عنده، وجل مجرّبٌ: عرف الأمور وجرّبها.

(التجرُبة): (في العلم): اختبار منظم لظاهرة أو ظواهر، يُراد ملاحظتها ملاحظة دقيقة ومنهجية للكشف عن نتيجة ما، أو تحقيق غرض معيّن[2].

وأورد **الفيروز أبادي** معنى التجريب في قوله: «وجرّبه تجربة: اختبره ورجل مجرّب، كمعظم: يلي ما كان عنده، ومجرّب عرف الأمور ودارهم مجرّبة موزونة»[3].

---

[1]- لسان العرب، ابن منظور، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ج 1، 1997، مادة (ج. ر. ب)، ص 261.

[2]- المعجم الوسيط، لإبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النجار، الجزء الأول، الهمزة إلى أخذ الضاد، المكتبة الإسلامية للطباعة، ص 114.

[3]- القاموس المحيط، الفيروز أبادي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1420هـ، ج 1، ص 60.

ومن هنا نلاحظ ربط مصطلح التجريب بالاختبار في جميع المجالات خاصة العلم، حيث يتم اختبار ظواهر يراد الكشف عنها أو تحقيقها والوصول إلى حقيقتها، والكشف عن نواقصها، وإصلاحها وإعطاء بدائل عنها.

ويُقال جَرَّبتُ الشيء: فهو مجرّبٌ: من التجربة، وجرّبت الدراهم، فهي مجرّبة، إذا وُزنت، وقالت عجوز في رجل كانت بينها وبينه خصومة، فبلغها موته.

سأجعل للموت الذي كتف روحه وأصبح في لحد بجدّة شاويا

ثلاثين دينارا وستّين درهمـــــا مُجرّبة نقدا ثقالا حوافيـــــا[1]

يبدو أنّ تعريف التجربة عند أبي الحسن علي بن الحسن ارتبطت بالاختبار في جميع المجالات خاصة العلم.

من خلال الدلالات المعجمية لمصطلح التجريب، نجده يتأسس على معاني الاختبار والتجربة التي تولد المعرفة والعلم بالشيء.

* **المعنى الاصطلاحي:**

إنّ مصطلح التجريب مصطلح دقيق يصعب تحديده لأنّ زواياه متعددة لذلك لا يمكن قولبته، فهو يهدف دائما إلى كسر المألوف والتجديد، وبذلك يصعب تحديد مفهومه بدقّة، «فالتّجريب في المقام الأوّل معاناة وجودية شاملة وسط أعماق اللحظة الآنية، صوب المستقبل المشتمل على جوهر الماضي، وأعماق الحاضر»[2].

ويريد به هنا أنّ مصطلح التجريب هو مصطلح صعب لأنّه وليد اللّحظة وكذلك لا يرتبط بالزمن.

«إنّ المتتبع لمصطلح التجريب يجده من الكلمة اللاتينية (Expriment) التي تعني البروفة أو المحاولة، وقد شاع هذا المصطلح في القرن العشرين وجاء ذيوعه مرتبطا بالمسرح وأطل على أعمال مجموعة من المخرجين في العالم مثل: "كرونونج ورين، آرت وأنطوان، كريج وستانسلافلي ..."، لقد قدم هؤلاء أفكار

[1]- المنجد في اللّغة، لأبو الحسن علي بن الحسن الهنائي المشهور بكراع، ط 2، 1988م، ص 165.

[2]- منطقة التجريب في الخطاب السردي المعاصر، لأيمن تعليب، دار العلم والإيمان، ص 10.

ونقدوها على المسرح بتصميم خاص من الديكور وبتجهيز ممثل ذي سمة خاصة يستخدم كل حواسه وقدراته الجسدية للتعبير بالجسد»[1].

يحمل التجريب معنى المحاولة، وارتبط ظهوره الأوّل بالمسرح في بدايته مع مخرجين بتصميم وديكور خاص مغلق للمسرح التقليدي.

«فالتجريب وعي مطلق وشامل مجرّد من جميع الأوصاف لا يحمل بعدا زمنيا بل هو متعال على كل الأوصاف ولا يرتبط بمرحلة من المراحل أو مدرسة من المدارس أو أمة من الأمم»[2].

حيث لا يهتم لا بالزمان ولا بالمكان، فهو شكل من أشكال التجاوز ووعي بضرورة التطوّر لا للتسليم بالحقائق المقررة.

«فالتجريب قريب للإبداع لأنّه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف»[3].

كما عرف أيضا "سيد قطب" التجريب بقوله: «إنّ الإفراط في ممارسة التجاوز هو ما تتم تسميته عادة بـ"التجريب"»[4]. نفهم من القول أو التعريف أنّ الإفراط في التجاوز هو التجريب.

لقد تعددت مفاهيم التجريب فنجدها تتمحور حول: المحاولة التجديد، التجاوز، كسر المألوف وابتكار قيم جديدة[5]، أوردها مدحت أبو بكر في أربعة عشر تعريفا للتجريب وهي:

- التجريب هو التمرد على القواعد الثابتة.
- التجريب مرتبط بالمجتمع.
- كل مسرحية تتضمن نوعا من التجريب.

---

[1]- التجريب في فن القصة القصيرة، لشعبان عبد الحكيم (1960- 2000م)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط 1، 2010، ص 13.

[2]- إشكالية التجريب ومستويات الإبداع، لمحمد عدناني، جذور للنشر، الرباط، ط 1، 2006، ص 16.

[3]- لذة التجريب الروائي، لصلاح فضل، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، مصر، ط 1، 2005، ص 3.

[4]- القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، لسعيد يقطين، دار الثقافة، المغرب، ط 1، 1985، ص 287.

[5]- التجريب المسرحي أداء نظرية وعروض تطبيقية، مدحت أبو بكر، وزارة الثقافة، البيت الفني للمسرح، القاهرة، 1993، ص 166.

- التجريب إبداع.
- التجريب تجاوز للركود.
- التجريب مرتبط بالخبرة في مجال المسرح.
- التجريب مرتبط بالديمقراطية وحرية التعبير.
- التجريب مزج الحاضر والماضي.
- لا يوجد تعريف محدد للتجريب.
- التجريب مرتبط بتقنية العرض.
- التجريب عملية معملية.
- التجريب فن الخاصّة وجمهور المثقفين.
- التجريب ثورة.

هذه التعريفات تدور حول مفهوم واحد للتجريب، هو تجاوز في التقنيات المسرحية والبحث عن تقنيات جديدة، وإن وقف بعضها على وصف عملية التجريب ومصادرها كل هذا يؤكّد اضطراب مفهوم هذا المصطلح، وهو ما يجعل بعض الدارسين يستعملون مصطلح المغامرة يدل على التجريب، من بينهم "أسامة أبو طالب" في دراسته بهذا العنوان عن المغامرة في المسرح[1].

«ولا تتجسد ملامح التجريب إلاّ في نصوص شهدت في لغتها انحرافات امتدت لتشمل شكلها ورؤيتها إذ لم يحرص الشاعر على تغيير اللّغة فحسب، وإنّما جعل من إشكالية هذه اللّغة محورا رئيسيا»[2].

فالتجريب تجاوز لاستخدام لغة تستطيع التعبير بصدق عن حياة وتجارب المبدع عندما لا تستطيع اللّغة القديمة فعل ذلك، لأنّه دلالة على الرغبة في البراعة والتفوق ومخالفة السائد، بإضافات جمالية تؤصل ما قبلها من جديد وتؤكد مزيته.

[1]- التجريب في فن القصة القصيرة، لشعبان عبد الحكيم (1960- 2000م)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط 1، 2010، ص 14.

[2]- غواية التجريب (دراسة في التجريب الشعري عند جيل السبعينات في العراق)، لمناف جلال الموسوي، دار الشؤون العامة، العدد التاسع والخمسون، كانون 2، ص 263.

نجد أيضا أنّ مفهوم التجريب قرن بالإبداع، وعندما يكون التجريب مرتبطا به، فهذا يعني أنّه يريد التخلص من الشكل التقليدي محاولا التجديد والتغيير عبر الزمن؛ فلابدّ من مواكبة العصر وفهمه بكلّ أبعاده والاستحداث فيه.

«فالتجريب خلق من جدد ليعرف إلى البحث والاستكشاف والتغيير؛ لذلك يحاول جاهدا التخلص من الثبات، ويتجاوز الممكن والمستحيل»[1].

«فيجد الإنسان نفسه أمام عوالم جديدة متطوّرة عندما يغوص بداخلها ويضع عوالم أخرى في الحياة وغالبا ما توصف المغامرة الفنية الجديدة بأنّها "تجريب"، لكنّه تمّ تبني مفهوم علمي وملتزم أكثر نوعا ما من الفترة الحديثة من قبل الكتاب كجزة من اتجاه عام لاستغلال الطرق العلمية وهذا ما يدعو إلى تكريس وتكثيف مفهوم التجريب بصفته مفهوما أدبيا وعلميا يكون مستوعبا من قبل الدارسين، إنّنا نتخذ التجريب الملاذ الأوّل والأخير، وما دام هناك فعلا إبداعيا، مهما اختلف الإنتاج الإبداعي»[2].

فهناك صلة واقتراب بين التجريب والإبداع، لأنّ ما يتطلبه الإبداع متوفر في التجريب.

«يمثل التجريب والإبداع ثنائية يحكمها التعالق الجدلي والتكامل؛ فالتجريب المستمر هو ما يهب الكتابة شرعيتها»[3].

اقترن مفهوم التجريب في بعض الآراء والمواقف السالفة الذكر بالاختبار، والانحراف، والخروج، والإبداع، والتجدد، فهو مزيج من هذه المفاهيم جميعا ولا يمكن حصره في واحدة منها فقط.

---

[1]- التجريب وارتحالات السرد المغاربي، لابن جمعة بوشوشة، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط 1، 2003، ص 31.

[2]- الحداثة والتجريب في القصة الأردنية، لعلي محمد المومني، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، 2009، ص 21.

[3]- التجريب وارتحالات السرد المغاربي، لابن جمعة بوشوشة، المرجع السابق، ص 103.

2. آليات التجريب في البنية السردية الرّوائية:

إنّ لهذا الجنس الأدبي النثري مجموعة من العناصر التي تقوم عليها بنيته السردية، لذا نحاول الوقوف على عناصر البناء السردي المتمثلة في الشخصيات والزمان والمكان.

1.2. بنية الزمن:

وممّا سبق ذكره من قبل نجد أهم المفارقات الزمنية السردية المتمثلة في تقنيتين وهما:

- **الاسترجاع:** وهو عملية سردية تتمثل في تقديم حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السارد ويسمى العودة إلى حدث وقع قبل الحدث الذي يحكى، وهو من أهم التقنيات الزمنية حضورا في الخطاب الروائي.

يعتبر الاسترجاع خاصية حكائية إذ يعتبر «عملية سردية تعمل على إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد، وتسمى كذلك هذه العملية بالاستذكار؛ ذلك أنّ الماضي لا يقرّر الحاضر والمستقبل بقدر ما هو في الواقع الوحيد لكونه ماضيا فلا يمكن مسه، وهذا ما يجعل منه قدرا فكل رواية تنهض على ماض تتميز به»[1].

يقوم الروائي حينما يعرض أحداثا سابقةً لزمن السرد، «بمعنى أنّ هناك أحداث وقعت في الماضي (القريب أو البعيد) يقوم الراوي بتجسيدها داخل الزمن السردي للنص»[2].

إنّما الاسترجاع هو لفظة توقف أو تجميد النسيج القصصي أو الروائي في حاضر السرد للعودة بعد استكمال استرجاعاته؛ حيث تتخذ الوقائع مدلولات وأبعاد جديدة نتيجة لمرور الزمن.

---

[1]- إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، لأحمد حمد النعيمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2004، ص 32.

[2]- جماليات التشكيل الروائي، لمحمد صابر عبيد وسوسن البياتي، دار الحوار، سوريا لادقية، ط 1، 2008، ص 207.

ويقول محمد بوعزة في ذلك: «يحيلنا على أحداث سابقة على الزمن الحاضر»[1].

- **الاستباق:** هو مفارقة زمنية سردية تتجه إلى الأمام عكس الاسترجاع، بحيث تقوم على تقديم حدث أو الإشارة إليه، يقول في ذلك محمد بوعزة: «عندما يعلن السرد مسبقا عما سيحدث قبل حدوثه»[2].

ويمثل بتوقع الأحداث والتنبؤ بها ولا يعني ذلك أنها ستتحقق.

يعد هذا تقنية تستعمل للقفز نحو المستعمل بمعنى «التطلع إلى ما هو متوقع ومحتمل الحدوث المحكي»[3]، كما يعد "الاستباق" تقنية الأحداث لتظافرها مع بعضها حتى وإن كانت منفصلة متباعدة، تتطلب زوايا عليه معرفة أحداثها بدقة لتكون له إمكانية التنقل وتصوير الأحداث قبل تحقيقها في زمن السرد.

اعتبرت الرواية التجريبية أنّ الإبداع الحقيقي هو نسق الواقع وتشكيله وبذلك اعتمدت التخيل على أنّه ضرب من المعرفة، فلا يمكن لأي قضية أن تتجسد كحقيقة ولا لأي حقيقة أن تجسد كواقع دون الاثنين، أي هو الخيط الفاعل بين العلو المتجلي والصورة التي يتجلى فيها لينسج لنا صورة سابقة للواقع.

كما يرى أحمد حمد النعيمي بأنّ الاستباق هو: «سرد حدث في نقطة ما قبل أن تتم الإشارة إلى الأحداث السابقة، بحيث يقوم ذلك السرد برحلة في مستقبل الرواية»[4].

فالاستباق هو تجاوز لحاضر الحكاية وذكر لحدث لم يمض وقته بعد مع الإشارة إليه مسبقا، فيقوم بتصوير المستقبل قبل حدوثه، ويعني ذلك «مفارقة تتجه نحو المستقبل بالنسبة إلى اللّحظة الراهنة "تفارق الحاضر إلى المستقبل" إلماح (كذا)

---

[1]- تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، لمحمد بوعزة، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط 1، 2010م، ص 89.

[2]- المرجع نفسه، ص 89.

[3]- بنية الشكل الروائي (فضاء الزمن، الشخصية)، لحسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط 1، 1990، ص 133.

[4]- إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، لأحمد حمد النعيمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2004، ص 33.

إلى واقعه أو أكثر ستحدث بعد اللحظة الراهنة (أو اللحظة التي يحدث فيها توقف للقص الزمني ليفسح مكانا للاستباق) توقف لقطة مستقبلية، منظور مستقبلي»[1].

خلاصة القول أنّ الزمن يستحوذ عنصرين مهمين هما الاسترجاع والاستباق، وعمل كل منهما عكسي بالنسبة للآخر، فالاسترجاع هو عودة إلى الماضي أمّا الاستباق نقيض ذلك وهو القفز إلى المستقبل.

2.2. بنية المكان:

للمكان أهمية كبيرة في بناء التأثيث السردي في الرواية، بحيث يحتل هذا العنصر الصدارة والأولوية في البناء السردي سواء كان في القصة القصيرة أو الطويلة أو الرواية، إذ لا يمكننا أن نتصوّر عملا روائيا دونه، «فلم يعد يعتبر مجرد خلفية تقع فيها الأحداث الدرامية، كما لا يعتبر معادلا ثنائيا للشخصية الروائية فقط، ولكن أصبح ينظر إليه على أنّه عنصر شكلي تشكيلي من عناصر العمل الفني، وأصبح تفاعل العناصر المكانية وتضادها يشكلان بعدا جماليا من أبعاد النص الأدبي»[2].

فالمكان له أهمية قصوى فمن خلاله تقوم الشخصية بدورها في إطار جغرافي يمنحها حضورا يدفع بها إلى الإبداع بتلقائية تتقولب فيه الأحداث فيتخذ كل حدث وجوده في مكان معيّن وزمن محدّد لذلك اعتبر أساس أي عمل أدبي.

اعتبار المكان أحد الركائز الأساسية التي يرتكز عليها العمل الأدبي، ويمكن اعتباره على أنّه «تلك المساحة ذات الأبعاد الهندسية والطوبوغرافية التي تحكمها المقاييس والحجوم»[3].

وهذا يعني أنّ المكان مرتبط بأبعاده الثلاثة وهي الطول والعرض والارتفاع، ويسمّى أيضا بالفضاء الروائي، «وهو يأخذ على عاتقه السياحة بالقارئ في عالم

[1]- جماليات التشكيل الروائي، لمحمد صابر عبيد، وسوسن البياتي، دار الحوار، سوريا اللادقية، ط 1، 2008، ص 215.
[2]- جماليات المكان، لأحمد طاهر حسنين وآخرون، دار قرطبة، ط 2، 1988، ص 3.
[3]- الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، لصالح إبراهيم، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2003، ص 88.

متخيل تلك الرحلة من الوهلة الأولى تكون قادرة على الدخول بالقارئ إلى فضاء السرد»[1].

ويتجسد المكان في أي عمل روائي على أنّه «المحيط الذي تتحرك فيه المؤثرات الخاصّة والعامّة على الشخصيات والأحداث، ويعتمد تركيب تلك الشخصيات من نواحيها الجسدية والفكرية والاجتماعية الخلقية، على البيئة أو المكان الذي تعيش فيه هذه الشخصيات»[2].

إنّ المتتبع لتطوّر الرواية يجد أنّ المكان عرف نموّا تدريجيا لازم تطوّر الكتابة الروائية وتحولها من شكل روائي إلى آخر، وكذا تطوّر وعي الكتاب بالمكان وتطوّر نظرتهم للعام، حيث أنّ الرواية الجديدة تأسست على «قوانينها الذاتية وتنظر لسلطة الخيال وتتبنى قانون التجاوز المستمر ...، فكل رواية جديدة تسعى إلى أن تؤسس قوانين اشتغالها في الوقت الذي يتيح فيها هدفها»[3].

أي أنّ المكان هو الوسط الذي تجري فيه الأحداث وتتناقل فيه الشخصيات وتكشف عن أفكارها وتركيبها مع مختلف نواحيها، فيظل حضور المكان ضروريا في أي عمل أدبي، وللمكان نوعان هما أماكن مغلقة وأماكن مفتوحة.

* **الأماكن المغلقة:**

إنّ الأمكنة المغلقة تؤدي دورا محوريا، لأنها ذات علاقة وثيقة بتشكيل الشخصية الروائية، لاسيما النسائية.

«يكسب المكان وجودا من خلال أبعاده الهندسية والوظيفية التي يقوم بها، فإذا كانت الفضاءات المقترحة امتدادات للفضاء الكوني مع تغير حاجة الإنسان المرتبطة بعصره؛ فإنّ الحاجة ذاتها تربط الإنسان بفضاءات أخرى يسكن بعضها ويستخدم بعضها في مآرب متنوعة، فالبيت مسكنه بحمية من الطبيعة والمستشفى مكان العلاج، السجن قد يسلبه حريته، والمسجد فضاء لأداء العبادة، هذه الأمكنة ينتقل بينها الإنسان ويشكلها حسب أفكاره، والشكل الهندسي الذي يروقه ويناسب تطوره

[1]- البنية السردية في الرواية، عبد المنعم زكريا القاضي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط 1، 2009، ص 104.

[2]- البنية السردية في شعر الصعاليك، لضياء غني لفتة، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2010، ص 117.

[3]- إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، لمحمد الباردي، مركز النشر الجامعي، تونس، ص 291.

عصره، وينهض الفضاء المغلق كنقيض للفضاء المفتوح، وقد تلفت الروائيون هذه الأمكنة وجعلوا منها إطارا لأحداث قصصهم، ومتحرك لشخصياتهم واتخذت خصوصيات مختلفة باختلاف تصوّرات الكُتّاب»[1].

* **الأماكن المفتوحة:**

وهي الأمكنة التي توحي بالاتّساع والتحرّر بمعنى لا يخلو الأمر من مشاعر الضيق والخوف بل الانطلاق والحركة والحرية، وهي ترتبط بالأمكنة المغلقة ارتباطا وثيقا حيث يعتبر الإنسان حلقة الوصل بينهما إذ ينطلق من المكان المغلق إلى المكان المفتوح[2].

ومنه فإنّ المكان المفتوح على حد قول عبد الحميد بورايو هو: «الحيز المكان الذي يحتضن نوعيات مختلفة من البشر وأشكال متنوّعة من الأحداث الروائية»[3].

كما أنّ الأماكن المفتوحة عادة «تحاول البحث في التحولات الحاصلة في المجتمع، وأنّ الحديث عن هذه الأمكنة هو حديث عن أماكن ذات مساحات هائلة توحي بالمجهول كالبحر والنهر، أو توحي بالسلبية كالمدينة، أو هو حديث عن أماكن ذات مساحات متوسطة كالحي، حيث يوحي بالمحبة ومن هذه الأماكن ما يحقق للإنسان المودة والألفة»[4].

3.2. بنية الشخصية:

ترتبط الشخصية بالأحداث وتتفاعل معها، ويختلف عددها تبعا لنوع الرواية واتجاهها الموضوعي، فالرواية الاجتماعية تحتوي على عدد كبير من الشخصيات المتباينة، فينشأ صراع بينها وتسري الحركة في الرواية، في حين يقل عدد الشخصيات في الرواية النفسية ليتوفر الكاتب على دراسة كلّ شخصية وتحليلها من خلال الأحداث.

---

[1]- بنية الخطاب الروائي دراسة في روايات نجيب الكيلاني، الشريف حبيلة، عالم الكتب الحديث، الأردن، د ط، 2010، ص 244.

[2]- بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية (دراسة نقدية)، لحفيظة أحمد، مركز أوقارين الثقافي، ط 1، 2006، ص 166، (بتصرف).

[3]- منطق السرد دراسة في القصة الجزائرية الحديثة، لعبد الحميد بورايو، منشورات السهل، الجزائر العاصمة، د ط، 2009، ص 180.

[4]- جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، لمهدي عبيدي، منشورات الهيئة العامة السورية، ط 1، 2011، ص 95.

«تشكل الشخصية عنصرا هاما وأساسيا في البناء الروائي، ولا يستقيم ذلك البناء من غيرها، فلا يمكن أن توجد رواية من غير شخصيات، فقد ارتبط نشوء الرواية وتطوّرها بقدرة الروائيين على خلق الشخصيات القادرة على إقناع القارئ وإمتاعه والتأثير فيه»[1].

وبما أنّ الشخصية تعد العنصر الأساسي في كتابة الرواية، فقد حدث فيها تغييرا جذريا، حيث «كانت الرواية التقليدية تركز على بناء الشخصية والتعظيم من شأنها والذهاب في رسم ملامحها كل مذهب، وذلك ابتغاء إسهام القارئ أو المتلقي بتاريخية هذه الشخصية وماهيتها معا، لكن الرواية الجديدة جاءت إلى مثل هذه الشخصية فأعارتها أذنا صماء وعينا عمياء فلم تكن تأبه لها، بل بالغت في إيذاءها والظليل من مكانتها الممتازة التي كانت تتبوؤها في حضن الرواية التقليدية، فإذا هي مجرد حرف أو مجرد رسم غير ذي معنى»[2].

فالشخصية عنصر أساسي في الرواية حتى لو كانت كائنا من ورق إلاّ أنّها تحمل دلالات ومعاني عدّة.

وتنقسم الشخصيات إلى قسمين هما:

* **الشخصيات الرئيسية:**

ويقصد بالشخصية الرئيسية، هي الفنية التي يصطفيها القاص لتمثيل ما أراد تصويره، أو ما أراد التعبير عنه من أفكار وأحاسيس، وتتمتع الشخصية الفنية المحكم بناؤها في استقلالية الرأي والحرية داخل مجال النص القصصي[3].

وتمثل «الشخصية الرئيسية نماذج إنسانية معقدة، وليست نماذج بسيطة وهذا التعقيد هو الذي يمنحها القدرة على اجتذاب القارئ، وهي التي تستأثر باهتمام السارد، بحيث يخصها دون غيرها من الشخصيات الأخرى بقدر من التميز، حيث يمنحها حضورا طاغيا، وتحظى بمكانة متفوقة، وهذا الاهتمام يجعلها في مركز

[1]- الأصالة والتغريب في الرواية العربية، لأسماء أحمد معيكل، روايات حيدر، حيدر نموذجا (دراسة تطبيقية)، دار النشر عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011، ص 331.

[2]- في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد سلسلة عالم المعرفة)، لعبد المالك مرتاض، الكويت، د ط، 1998، ص 48.

[3]- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، لحميد لحميداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1991، ص 50. (بتصرف).

اهتمام الشخصيات الأخرى وليس السارد فقط، ويتوقف عليها فهم التجربة المطروحة في الرواية»[1].

فالشخصية الرئيسية تبقى محور الرواية وعمودها الفقري ويشترط أن تحرك العمل الأدبي،لا أن تكون بطل العمل الروائي فحسب، وإنما لا يملك البطل دورا أساسيا في العمل السردي، بل تأخذه شخصية أخرى في النص لتتقمص بدورها معنى الحدث لذلك ذهب بعضهم إلى تعريف البطل الرئيسي بأنّه «الشخص الذي تكرر ذكره أكثر من غيره، أو هو الشخص الذي يبدو أنّ المفحوص يتوحد معه، بحيث يعبر عن مشاعره وأفكاره الذاتية، وقد يتوحد مع أنثى هي البطل الرئيسي في القصة»[2].

* **الشخصيات الثانوية:**

وهي الشخصيات التي تأتي في المرتبة الثانية، «فهي تنهض بأدوار محدودة، إذا ما قورنت بأدوار الشخصيات الرئيسية قد تكون صديق الشخصية الرئيسية أو إحدى الشخصيات التي تظهر في المشهد بين الحين والآخر، وتقوم بدور تكميلي مساعد للبطل أو معيق له غالبا ما تظهر في سياق أحداث أو مشاهد لا أهمية لها في الحكي وهي بصفة عامّة أقل تعقيدا وعمقا من الشخصيات الرئيسية وترسم نحو سطحي، حيث لا تحظى باهتمام السارد في شكل بنائها السردي، وغالبا ما تقدم جانبا واحد من جوانب التجربة الإنسانية»[3].

وما يلاحظ أنّ وظيفتها أقل قيمة من وظيفة الشخصية الرئيسية رغم أنها تقوم بأدوار مصيرية أحيانا في حياة الشخصية الرئيسية[4].

---

[1]- تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، لمحمد بوعزة، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط 1، 2010م، ص 56.

[2]- التحليل النفسي للشخصية، لعباس فيصل، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1994، ص 58.

[3]- تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، لمحمد بوعزة، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط 1، 2010م، ص 57.

[4]- تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، لشريبط شريبط، دار القصبة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009، ص 45.

الفصل الثاني:

تمثلات المحكي الواقعي والتخييل والتجريب

في رواية ست أرواح تكفي للهو

المبحث الأوّل: التعريف بالرواية وبصاحباها

1. التعريف بالرواية:

الرواية من أجمل فنون الأدب النثري، فهي تعتبر سردا للأحداث، فمن هذا المفهوم نتطرق لدراسة نموذج متمثل في رواية **"ست أرواح تكفي للهو"** للكاتبة المصرية **دعاء إبراهيم**.

أ. عتبة العنوان:

جاء عنوان رواية **"ست أرواح تكفي للهو"** جملة اسمية، إذ يفتتح بالعدد **"ست"**، وكلمة **(أرواح)** المضافة له، وهي الأرواح التي قام بالتخلص منها والقضاء عليها، أما عبارة **"تكفي للهو"** ، حيث بعد تخلّصه من تلك الأرواح يحصل على اللهو ثم العيش بسلام وهناء، وجاء هذا العنوان حاملا للخيال لأنّ الكائن الحي كيفما كان لا يملك ست أرواح، وربما كان يقصد القطط التي قتلها ليخفي أسراره.

ب. الغلاف:

جاءت واجهة الغلاف الأمامي تحمل صورة رجل عابس يمد يده اليسرى، ويخرج من رأسه عيون، لأنه كان يتخيل عيونا تراقبه من مخبرين وزملاء، وعلى يساره قطة بأربع عيون، وفوق الصورة يظهر اسم الكاتب، وتحتها يظهر عنوان بخط كبير وواضح ومضبوط الشكل وتحت العنوان دار النشر والتي تضمن شعارها باللّون الأخضر يتخلله طائر بمنقار طويل.

نلاحظ من كل هذا أنّ السرد خيالي، وينتمي إلى الروايات البوليسية؛ لأنه يبدأ بجريمة قتل تليها جرائم أخرى، فقد خلق صراع ذاتي بين الوعي الإنساني ودواخله النفسية (صراع الإنسان مع نفسه) ليشغل مساحة شاسعة من الرواية لقوله: «وضعت أذني على الباب، تبدو القطة غاضبة، تهدّدني كأنّها رأت ما فعلته بالأعلى!»[1].

كشفت هذه الرواية عن تفاصيل حياة الإنسان ويومياته وأحاديثه مع ذاته، وعلاقته بأسرته والمجتمع من حوله.

[1]- ست أرواح تكفي للهو: دعاء إبراهيم، منشور إيبيدي، مصر، ط 1، 2019، ص 111.

كما أنّها من الروايات المعاصرة لتضمنها عنصر التجريب؛ حيث بدأت بمقدمة على شكل عناوين مثل: خارج حدود، النقل، وقت للهرب، ... كذلك إدراج كلمات باللّغة اللاّتينية كالبانيو، الكومودينو، ساندوتشات ...، وجاء الحوار في الرواية باللّغة العامّية المصرية كقوله: «وإنت جنسك إيه بقى؟! مولف على إيه؟!»[1].

وعملت الروائية على أنسنة الأشياء كالمرآة والعصا وإعطائها دورا في الرواية، من هنا يمكننا إدراج هذا النص من النصوص الحداثية لأنها لم تكن في خضام السرد الكلاسيكي.

فقد مزج هذا العمل الإبداعي نوعين من الأدب؛ الأدب الواقعي والأدب الفنتازي ، وصيغت أحداثه بضمير المتكلم، وأدى الزمن دورا مهما في الرواية متخذا صورة متذبذبة، وذلك لانتقاله من الحاضر إلى الماضي أو عكس ذلك من الحاضر إلى المستقبل.

2. صاحبة الرواية:

دعاء إبراهيم كاتبة مصرية وطبيبة نفسانية من مواليد 1988 بمدينة الإسكندرية، حصلت على بكالوريوس الطب والجراحة بجامعة الإسكندرية سنة 2011م.

كانت لهذه الكاتبة مجموعة أعمال، حيث صدرت لها مجموعة قصصية عن الهيئة العامة بقصور الثقافة بعنوان **نقوش حول جدارية** عام 2013م، وتعد تلك المجموعة أولى خطواتها الأدبية، ثم **جنازة ثانية لرجل وحيد** عن دار منشورات الربيع عام 2015م، وقد ترشحت لقائمة القصة القصيرة لجائزة ساويرس الأدبية لمرتين خلال دورتين، وأنتجت دعاء إبراهيم عدّة أعمال أخرى كرواية **لآدم سبع أرجل** عن دار منشورات الربيع 2017م وكذلك العمل الذي بين أيدينا الذي يعتبر آخر نتاجها الأدبي والمتمثل في **"ست أرواح تكفي للهو"** التي صدرت مؤخرا عن دار إيبيدي 2019م[2].

---

[1]- الرواية، ص 25.

[2]- عبير خالد يحي، جولة في أروقة النفس في رواية (ست أرواح تكفي للهو)، للكاتبة دعاء إبراهيم، على موقع: www.m.ahewar.org.com.12/06/2023.

3. ملخص الرواية:

جاءت رواية (ست أرواح تكفي للهو) مقسمة إلى محطات، فكانت أولاها خارج حدود الحقل، الذي يكشف عن جريمة قتل في أحد الأزقة المظلمة راح ضحيتها قتيل، ليأخذ بعد ذلك القاتل دور الحكي، ليقوم بتصوير مجريات الجريمة لنا، وكيفية محاولات فراره.

لتأتي ثاني محطة وهي (وقت للهرب) يتم فيها هروب الجاني من مسرح الجريمة ليصل به المطاف إلى الاختباء في منزله، الأمر الذي أدى به إلى الدخول في دوامة أفكار حول مقدرته على ارتكاب هاته الجريمة، لتغفو عيناه ثم يستفيق بعد ذلك على خطوات زوجته، ومع كل هذا التوتر ذهب للمقهى لينصدم في الأخير بخبر وفاة جاره سعيد في نفس ليلة الجريمة.

ويلقي الزوج التهمة على نفسه بالفقرة الثالثة (سعيد جثة حية) إلقاء الزوج التهمة على نفسه ليستدرك بعد برهة من الزمن أنّه عليه التفكير في أجوبة تلائم ما سيطرحه الضابط من أسئلة حول تواجده أثناء وقوع الجريمة، ثم يحاول الفرار مختبئا بين جموع من الناس لتفادي تلك الأسئلة ومحاولته العودة إلى المنزل، وفجأة استوقفته أم سعيد وهي في حالة يرثى لها بعد وفاة فلذة كبدها.

ونتج عنه حوار خارجي بينهما ليترتب عنه دخول القاتل إلى غرفة سعيد لمشاهدة وتفقد الجثة والتأكد من حقيقة طعنته، فيحتار من تحرك الجثة وتأخذه أفكاره أن سعيد لا يزال حيا، ودخول الجني في صراع مع ذاته، ليترجع بفكره إلى الوراء ويستحضر ماضيه وكيف كانت أمه سببا من أسباب ارتكابه لجريمة قتل، فيقول محادثة الضحية وتكفير عن ذنبه الذي اقترفه في حقه، ليتفاجأ بقطة تخرج من الملاءة، وكل محاولاته للاعتراف باءت بالفشل، واندهاشه بزوجة سعيد التي قامت بإغرائه على أساس أنّه يعجبها، وسرده لأحداث العزاء على أنه فرح وكانت حجتهم أنّ "سعيد ما كان بيحب الحزن".

ثم يتم رجوع الزوج إلى البيت مشتت الأفكار بمحطة (سم قاتل) ليتوصل به إلى مقارنة علاقته بزوجته مع ما مر به مع زوجة سعيد، وهذا ما أدّى به إلى الدخول في نوبة صداع أوصلته للمشفى.

وفي (داخل حدود العقل تتم زيارة الزوج للطبيب بعد تدهور حالته الصحية، فيقوم بمعاينته ليؤكد له أنّه مصاب بمرض نفسي، فتزيد حالته سوءً فيلزم الفراش، ليصبح إنسانا عاجزا دون حراك، ويضطر إلى اتخاذ المرآة أنيسا له في الغرفة.

تؤدي المرآة دور الراوي في (الحكاية **كما ينبغي لِمِرْآةٍ أن تحكيها**) وتحكي لنا عن مغامراتها من ولادتها إلى حين دخولها غرفة نوم الزوجين.

سَرَدَتْ لنا المرأة جملة من الأحداث جرت داخل غرفة النوم وخارجها، لتكشف عن حقائق كانت مختبئة من بينها معاملة الحماة مع زوجة ابنها وكذلك المحادثات التي جرت بين الزوج وزوجته وبعض الخلافات الحادثة بينهما، فقد كشفت لنا هذه الأخيرة ما كان مدفونا في الماضي، وأيضا تفطن **نهى** للعقدة النفسية لخطيبها قبل زواجهما لتتجاهل الأمر ومواصلة الحياة معه.

وعودة عبقرينو في (حياة داخل المرآة) لحكي أحداث الرواية، وكشفه لحقيقتين الأولى أنه ليس بحاجة لعلاج، والثانية أنّ قصته غريبة، وتحدثه مع المرآة وتصديقه لها، لينتقل تفكيره إلى حياة المدينة الجامعية وكيف كانت علاقته بزملائه في الدور، الأمر الذي زاد من حدّة طباعه النفسية ليؤدي به لحمل السكين لأوّل مرة.

وأمراضه النفسية بمحطة (فطام) أدت به لاتهام أمه حيث وصفها بالعاهرة وسبب ذلك افتقاده لها في مسيرته الدراسية كانت سببا وجيزا للحالة التي وصل إليها، واعتباره نهى المنقذ الوحيد له في تلك الدوامة التي كان محشورا فيها، لتراوده بعد ذلك شكوك حول أمّه أنّها تتعاون مع المخابرات ضده، تكاثرت الشكوك في رأسه ودفعته لهجر زوجته وحزن المرآة على ما فعله.

وفي (**دموع بلا سبب وجيه**) ذهاب الكاتب إلى المقبرة لأجل تأكيد فرضية أنّ سعيد مات، وحقيقة موته دفنت معه، لتقع له مواقف لا يستطيع العقل تقبلها، وعند رجوعه إلى البيت إذ بزوجة سعيد تناديه، وفي مجرى الحوار الذي دار بينهما قام بالاعتراف بجريمته ولكنها لم تكترث للأمر، وفور دخوله للشقة تعرض للتوبيخ من طرف زوجته أدى به إلى دخوله هيستيريا من البكاء بدون سبب وجيه.

وفي (**الروح الأولى**) تم إحضار قطة سعيد لحجرة نومه ومحاولة وضع خطة للتخلص منها، وبعد تنفيذ خطته كان هناك شاهدَ عيان على جريمته وهو قطة أخرى

من قطط كريستين، لتزداد اضطراباته النفسية فتأخذه أفكاره إلى التخلص من العالم الذي حوله.

أما في (**ستُّ أرواح تكفي للّهو**) مراقبة المجرم لكرستين وترصد جميع حركاتها، ليتوصل إلى فكرة أنّه سبع أرواح تكفي للعودة إلى الحياة ومعناه إذا تخلص من تلك الأرواح ستنتهي معاناته وسيعود للحياة مجددا، وتجرأ بعد ذلك للذهاب عند كريستين لاستعارة قططها بحجة التزاوج وإنتاج قطط أخرى، وبعد إقناعها بحجة خطته في التخلص منهم، تُفاجأ مالكتهم بجميع قططها قتلى ما عدا واحدة لا تفارقها ودائمة الحمل بين يديها، رغم ذلك لم يسأم القاتل وحرصه على قتل القطة السادسة لتجبر العجوز كريستين على مواجهته وتوجيه التهم إليه وأنه السبب في موت قططها.

بعد ما حدث له مع العجوز كريستين قرر الانعزال في غرفته والأفكار تشغله وهو يخاطب المرآة على أنها رجل ورجل المرآة أفضل منه، ليدخل بعدها في متاهة نتج عنها شكوك حول خيانة زوجته له مع رجل المرآة ممّا أدّى به إلى الاعتداء عليها.

وعند إتمامه ما فعل بزوجته هَمَّ بالخروج ليلتقي بعد ذلك زوجة سعيد وقيامه بعلاقة حميمية معها في وضح النهار وفي وسط الشارع، وهذا ما أدى بالناس للسخط عليه وتخيل القطة المسكينة أنها زوجة سعيد.

وانتحرت كريستين فيتهمه الجيران بقتلها، حيث كانت رؤيته لها على أنها قطة سبعينية ضخمة، فأصدرت أمه حكما ضدّه وهو إدخاله مستشفى المجانين، ودخل مشفى المجانين، وتتحدث الأم مع طبيبته على أنه رجعت له النوبة مرة ثانية.

دخل لعنبر الرجال، ووصفه لما كان يحدث من حوله.

كانت أمه تقوم بزيارته في مستشفى المجانين ليترتب عن تلك الزيارة تعرض الأم للضرب والخنق من طرف ابنها دون شعور منه.

أخذ محمد كاتاتونيا جليسا له في الغرفة، وحكي له كل حكاياه وأسراره ليقوم بعد ذلك بانضمام شخص ثالث لهما وهو المستشار، فيطلب بعدها رؤية بوالدته،

وظنها هذه الأخيرة أنّ ابنها تعافى من مرضه، وتخيل وجود ظله برفقته في معظم الأدوار التي مرت بحياته.

وهنا أخذت العصا دوره في الحكي، لتخبرنا عن مغامراتها مع مختلف الناس، وإثبات وجودها على الأرض قبل تواجد البشرية، وكذا حاجتهم لها في مختلف من الأشياء.

وأدت العصا عدّة أدوار كأنّها ظل يتكلم وجسّدت نفسها على أنّها شيطان يوسوس في آذان الناس.

وغاص الزوج بعدها في متاهات أخذته إلى رؤية جنية وهمية تحضره فجرا أوصلته علاقته معها لإفساد علاقته مع رجل كتاتونيا.

غابت الجنية عنه لمدة يومين كاملين فصار محبطا وحزينا وقرّر الذهاب للبحث عنها، بعد ذلك أدى به هذا التصرف للوقوع في مصيبة وهي ضرب عسكري بالعصا التي كان يتخيلها طيفه.

عوقب بالكهرباء ففقد ذاكرته ونسي كل ما حدث له مؤخرا، وانتحر محمد كتاتونيا ليتأثر الزوج بموته.

خرج الزوج من المستشفى اصطدم برؤية الأشياء على حقيقتها أي ليست كما كانت تُخال له داخل عقله ليكتشف أنّ سعيد مات موتة عادية ليرجع بعد ذلك للتحايل وعدم شربه للدواء فزاد الأمر شك زوجته فيه لينتج عنه شجار حاد بينهما أدى بهما إلى الطلاق.

وقام الزوج بارتدائه بدلة عرسه وحمل السكين تحت سرواله وخرج من منزله في حالة جنون وهستيرية حادّة والأفكار تتآكل برأسه ليصل بعد ذلك لموقع الجريمة الذي كان يتخيل فيه قتله لسعيد وتكراره لتلك المشاهد التي عاشها من قبل وفي نهاية الأمر تنتهي الرواية بجريمة قتل والمقتول الآن هو نفسه الشخص القاتل ليرى في موته جليسه كتاتونيا والجنية العارية.

المبحث الثاني: تجليات الواقعية في البنية السردية لرواية "ست أرواح تكفي للهو"

1. البنية الزمنية لرواية "ست أرواح تكفي للّهو":

لقد استعمل السارد في هذه الرواية تقنية "فلاش باك" حيث كان الزمن ساريا في الرواية قبل استعمال هذه التقنية فيقول «اليوم قتلت أحدهم؛ احتضن السكين بين ضلوعه»[1]، ويقول كذلك: «أعاود صعود درجات السلم، أتملص من خوفي دون فائدة»[2]، ثم يضيف قائلا: «تركت كل شيء خلفي؛ وجريت، خطواتي الثلاث»[3]، وكذلك في صورة أخرى «تحركت في الشوارع المظلمة أتجنب الأضواء التي تفضحني»[4].

ونلاحظ من خلال هذه النصوص أنّ السرد ساريا دون أن يتقطع؛ إذ يحكي السارد لنا الأحداث بداية بالجريمة ثم يصف لنا حالته بعد ذلك وصولا إلى المنزل ومن هنا زمن السرد بدا متواصلا.

ثم يدخل بعد ذلك في عملية الاسترجاع لأحداث شهدها في مرحلة من عمره «فلم يكن يسخر منهم من وراء ظهورهم؛ لديه القدرة على السخرية من الشخص أمامه»[5].

وفي موضع آخر يبرز صورة سعيد وكيف كانت حياته وطريقة معاملته مع الناس وكذلك سخريته بعد أن علم أنّه توفي وأيضا ، فيقول «... جعلني أفشل فشلا ذريعا في الإعدادية بَكت أمي»[6].

نذكر أيضا فشله في المدرسة الإعدادية وكذلك حزن أمه على ذلك ممّا «تحتم علي أن أدرس في المدرسة الثانوية الصناعية، فمجموعي لم يؤهلني لدخول الثانوية العامة»[7].

---

[1]- رواية ست أرواح تكفي للهو، ص 9.
[2]- المصدر السابق، ص 9.
[3]- المصدر السابق، ص 11.
[4]- المصدر نفسه، ص 17.
[5]- المصدر نفسه، ص 25.
[6]- المصدر نفسه، ص 32.
[7]- المصدر نفسه، ص 33.

ليبرز هنا مرحلة من مراحل عمره حيث ذكر أنّه دخل الثانوية الصناعية بعد فشله.

وفي موضع آخر نجده يقول: «لم أشعر بالسعادة وقتها إلاّ حين اختلفت نظرة زملائي لي، تحولت فجأة من النكرة الذي يجلس في نهاية الفصل إلى شخص مهم، لقبني أحدهم بعبقرينو وانتشر الاسم بعد ذلك»[1].

وفي هذه الصورة يصور لنا السارد نقطة تحول كانت في حياته التي تذكرها عندما كان في الثانوية الصناعية وكيف أصبح مجتهدا وسمي بالعبقرينو.

وكذلك تذكره «في المدينة الجامعية أبقيت باب حجرتي مغلقا، لا أخرج منها إلاّ حين أتأكّد من عدم وجودهم، حيث يعمّ الصّمت في الخارج»[2].

وفي هذه الصورة يرجع بها كذلك إلى مرحلة الجامعة ومكان الإقامة الجامعية التي قضى فيها مرحلة من مراحل عمره.

كما أنّ الزمن في الرواية تنقل بين الماضي والحاضر من خلال الاسترجاع لبعض الذكريات، أخذ مصطلحات كثيرة مختلفة، نحو الفجر والليل والصباح ... فهذا العدد من المصطلحات يدل على التنوّع الزّمني في الرواية وتداخله.

2. المكان في رواية "ست أرواح تكفي للّهو":

لقد تعددت الأمكنة في الرواية بحيث أنها سمحت للسارد بأن يكون هناك أحداثا كثيرة، وانقسم المكان إلى قسمين أماكن مفتوحة وأماكن مغلوقة.

* **الأماكن المفتوحة:**

- **الشارع:** كان هذا المكان من أبرز الأمكنة بحيث أنه بدأت به الرواية وانتهت فيه وكان له جزء كبير في الرواية ووقوع أحداثها فبدأت الرواية بقصة قتل كان مسرح الجريمة هو زقاق «التفت مذعورا لأطمئنّ أنّ الزقاق خال من الرفقاء ...لم يكن هناك غيره ينتظرني في نهاية الزقاق»[3].

[1]- رواية ست أرواح تكفي للهو، دعاء إبراهيم، ص 34.
[2]- المصدر السابق، 73.
[3]- المصدر نفسه، ص 9.

تبين هذه الصور مكانا لجريمة كان في زقاق والزقاق هو عبارة عن شارع صغير وفي صورة أخرى نجده يقول: «لكنّي أجاوزه بشارع أو اثنين»[1]، ثم «تحركت في الشوارع المظلمة أتجنب الأضواء التي تفضحني»[2].

«وخوفي من السير في الشارع في ذلك الوقت»[3]، في هذه الصور يبيّن السارد أنّ الشارع كان يبعث في نفسه القلق والخوف بعد ارتكابه للجريمة وكذلك «تحركت في الشارع متثاقلا ومتظاهرا أنني لا أعرف شيئا عمّا يحدث»[4].

تبيّن الصورة حالة السارد في الشارع الذي يتصنع فيه اللامبالاة.

وكذلك «تأخذني الشوارع لمشاهد جديدة، تسحب أقدامي كالمنوم نحو حكايات البشر وتصرفاتهم»[5]

وهنا اعتبر السارد الشارع كمتنفس له من الغضب بعد أن تشاجر مع زوجته فهنا الشارع اعتبره مكانا للهروب من الصراع.

- **المقبرة:** اعتبرت المقبرة كمكان لأحداث جرت في الرواية بحيث أنّ السارد روى لنا أحداث داخلها "في الصباح قررت الذهاب إلى المقابر والبحث عن قبر سعيد".

تبرز لنا الصورة أنّ السارد أراد زيارة قبر سعيد "قبور واحدة، شواهد متشابهة، زروع صبار وورد باهت، حتى أسمائهم التي قضيت اليوم أقرأها بدت كباقي النهاية واحدة". في هذه الصورة أخذ السارد يصف لنا المقبرة ويصف لنا القبور المزينة بالصبار والورد.

وفي صورة أخرى يورد لنا ذلك قائلا: «وفي ذلك الوقت أدركت أني هالك، فكرة زيارة المقابر فكرة سيئة للغاية»[6].

---

[1]- ست أرواح تكفي للهو، دعاء إبراهيم، ص 9.
[2]- المصدر السابق، ص 17.
[3]- المصدر نفسه، ص 20.
[4]- المصدر نفسه، ص 21.
[5]- المصدر نفسه، ص 86.
[6]- المصدر نفسه، ص 103.

يوضح لنا النص الروائي أنّ المقبرة كانت مكان سيئا بسبب الأحداث التي وقعت فيه مع عمال المقبرة بحيث أنهم جردوه من ثيابه.

والمقبرة بالنسبة للسارد كانت كابوسا مظلما بسبب الأحداث التي وقعت فيها والصراع الذي دار بينه وبين العمال ليخرج منهزما منه ودون ملابس، حيث يقول: «مكثت بين قبرين بعيد عن عيون العمال»[1]، وبعد أن هرب من العمال مكث بين قبرين دون ملابس.

* **الأماكن المغلقة:**

- **البيت:** هو مكان مغلق في الرواية مليء بالشحنات وكذلك هو مبدأ الأمان، نحو قوله :«أخرجت مفتاح الشقة بيد مرتعشة، كنت أنظر للخلف مع كل لفتة للأمام»[2].

تبيّن لنا هذه الصورة أنّ البيت هو مصدر الأمان والطمأنينة.

وكذلك «أمّي تصلّي الفجر في صالة البيت ... زوجتي نائمة ...»[3].

فهذه الصورتين أيضا الحالة العائلية داخل البيت الذي هو منبع الأمن والراحة النفسية.

وكذلك «في البيت كان كل شيء ميتا بلا حياة الفوضى اندلعت والمرآة تغيرت ... لم أعد أخرج من البيت ...»[4].

فقد اعتبر السارد البيت هو مكان هروبه من الناس والعالم الخارجي. فقد حمل هذا المكان دلالات عدّة تكون في بعض الأحيان متناقضة تارة تحمل الحزن والغضب وتارة تحمل الأمن والطمأنينة.

- **المستشفى:** فهذا المكان حمل عدّة صراعات وأحداث «في شارع المستشفى بدا كل شيء هادئا كأنّنا داخل صحراء»[5].

---

[1]- ست أرواح تكفي للهو، دعاء إبراهيم، ص 104.
[2]- المصدر نفسه، ص 18.
[3]- المصدر نفسه، ص 18.
[4]- المصدر نفسه، ص 229.
[5]- المصدر نفسه، ص 155.

يصف السارد بأنّ هذا المكان يمتاز بالحدود «في طرق المستشفى بدا لي كل شيء رماديا قديما»[1]، كانت طرق المستشفى قديمة.

وكذلك في صورة أخرى «أمام العنبر توقفنا، قرأت اللافتة (عنبر أ رجال)، يخفي الباب خلفه طرقاه طويلة بها أسرة صفراء متلاصقة، تقترب من السبعين سريرا»[2].

لقد وصف لنا السارد المستشفى وبالأخص العنبر الخاص بالرجال الذي يتكون من أسرة.

وفي صورة أخرى «وأحيانا يتم إخراجنا ساعة في حديقة المستشفى كل يومين، وثلاثة وسط أوامر صارمة»[3]. يبيّن لنا السارد الأجواء داخل المستشفى بحيث أنهم كانوا يخرجون إلى حديقة المستشفى ساعة في اليوم.

"فتشت المستشفى عنها أنتقل من طابق لآخر عنبر (أ) حريم عنبر (ج) رجال شيخوخة، شالي أطفال ومراهقين عنبر الإدمان عنبر (ب) رجال عنبر (ج) حريم".

لقد بيّن لنا السارد عنابر المستشفى وتعددها وكذلك تقسيمها على كل الفئات من رجال شيوخ حريم وأطفال ومراهقين.

لقد اتّسم هذا المكان بكثرة الصراعات وكذلك الأحداث بحيث أنه مرات كانت الأحداث تتسم بالهدوء ومرات أخرى بالصراع إلى حدّ الضرب المبرح.

3. الشخصيات في رواية "ست أرواح تكفي للّهو":

تظهر في رواية دعاء إبراهيم "ست أرواح تكفي للّهو" عدّة شخصيات تنوّعت بين شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية.

* **الشخصية الرئيسية:**

- **الزوج**: يعتبر هو الراوي فقد أسندت الروائية دعاء إبراهيم عملية الحكي للزوج الذي بنفسه تعددت الأسماء التي سمي بها في هذه الرواية «لقبني أحدهم بعبقرينو»[4].

---

[1]- المصدر نفسه، ص 165.
[2]- المصدر نفسه، ص 167.
[3]- المصدر نفسه، ص 181.
[4]- المصدر نفسه، ص 34.

لقد أطلق عليه هذا الاسم نتيجة لاجتهاده وقيامه بحل الواجبات المنزلية له ولأصدقائه.

فقد تميزت هذه الشخصية بمرض نفسي كان يعاني من هواجس جعلته يتخيل الأشياء «في النهاية تشجعت للحديث إلى مشرف الدور شكوت له ما يفعلونه معي والذي تسبب في تدمير حياتي، أخبرته أنني سمعتهم ينقلون سيرتي للمخابرات مواعيد محاضراتي ...

أنت مصدقني؟! مش كده؟!

أفلت دراعه وأدار وجهه ليبقى ظهره أمام عيني كحائط صلب.

هنشوف الموضوع وهبلغك هنعمل إيه.

أنا مكنتش كده، أنا حسبت جدا، أنا بموت كل يوم بسببهم ومحدش حاسس!

هنشوف هنشوف

يعني هتساعدني؟!

أكيد أنت كلية إيه؟

هندسية وبيعايروني برضه!

خسارة»[1].

تبرز هذه الصورة الحالة النفسية للسارد وصراعه بحيث أنّه يدعي أنه مراقب من المخابرات وأنّ زملائه يوصلون إخباره إليهم.

فقد كانت الشخصية تعاني من صراع داخلي «أخفيت القطة في حجرة نومي بعد أن أمرتهم في البيت بعدم التعرض لها، في المساء حين اطمأننت لنوم الجميع قررت قتلها ... صعدت متخفيا ببعض الملابس عندما وصلت إلى السور أمسكت بذيلها تارك جسدها يتطوح يمينا ويسار ... تركت ذيلها من يدي والباقي فعلته الجاذبية!»[2].

[1]- ست أرواح تكفي للهو، دعاء إبراهيم، ص 76.
[2]- المصدر نفسه، ص 111.

وفي هذه الصورة يصف لنا كيفية قتل قطة سعيد التي ألقاها من السور تبرز لنا هذه الصورة أنّ السارد مريض نفسي ليدخل بعد ذلك المستشفى «هل سأكون أنا وهذا المجنون في مكان واحد؟ نظرت إلى لأمي منتهزا الفرصة لأبرهن على خطأ ما نفعله، سألتها باستعطاف:

هتسيبي ابنك الوحيد هنا؟!

تنهدت وهي تجيب:

على عيني بس قضا أخف من قضا!

ما تعمليش حجة الناس، إحنا ممكن نعزل ونروح مكان ثاني، لكن تضحي بيا كأني خروف هتدبحوه على العيد!

أنا أبقى بضحي بيك فعلا لو سبتك دقيقة بره!

للدرجة دي بتكرهيني؟!

نظرت إليا طويلا ثم قالت بغيظ شخص فاض به: آه!»[1].

تبرز لنا الصورة دخوله مستشفى المجانين وحالته التي تدهورت والتي أدت بالأم أن تدخل ابنها الوحيد المصحة.

- **الزوجة (نهى):** تعتبر هذه الشخصية "نهى" المرأة التي أحبها «لم أخرج من متاهة الاكتئاب إلاّ حين اكتشفت أنني أحب نهى، لم أعرف كيف تم ذلك، كل ما حدث أنني رأيت وجهها أمامي لطيف في أسوأ الأوقات»[2].

تبيّن هذه الصورة مدى حب الزوج لهذه الشخصية ومدى تعلقه بها وأنها كانت مصدر سعادته.

«وتذكرت الأيام القديمة حيث كنت ألعب معها في حوش البيت أبوها قريب لأمي، قرابة بعيدة، لكنها كافية للوثوق بي، والتشجع لطلب يدها»[3].

---

[1]- ست أرواح تكفي للهو، دعاء إبراهيم، ص 158.

[2]- المصدر نفسه، ص 83.

[3]- المصدر نفسه، ص 84.

تبرز لنا هذه الصورة أنّ علاقة الزوج بنهى علاقة قديمة وعلاقة قرابة.

كان همها الوحيد «أيقظتها في غضب بعد أن مسحت دموعي لتصنع لي كوبا من الشاي، استجابت سريعا كأنها لم تكن نائمة ... ثم استيقظت على رائحة الشاي الساخن جواري وصوت زوجتي»[1].

كانت غايتها إرضاء زوجها وتلبية طلباته.

وفي صورة أخرى:

«أنا معك مش حسيبك أبدا كل حاجة هتصلح، لس إوعدني نروح للدكتور.

هو أنا تعبان يا نهى؟!

آه تعبان أوي

أنت بتحبيني

طبعا بحبك وما قدرش أشوفك كده

ساد صمت فوق رؤوسنا فقطعته نهى بتعجب أنت عندك شك؟

ودوني لأي مكان لو ده مريحكم!»[2].

كانت نهى دائما تقف بجانب زوجها دائما ولم تسمح بأي أدى يصيبه.

- **الأم:** اعتبرت الأم في الرواية مصدر نبع وحنان وكذلك حرصها على أن يكون ابنها أستاذا أو طبيبا أو مهندسا «البياض الذي جعلني أفشل فشلا ذريعا في الإعدادية بكت أمي ولم أسلم من وصلات مطولة في تأنيبي العيلة كلهم مهندسين ودكاترة وأنت ... وتقول بدماغك دي عمرك ما هتفلح»[3].

تبرز هذه الصورة حرص الأم وحبها لنجاحه وفشله يحزنها لأنها أرادت أن يصبح ناجحا.

[1]- ست أرواح تكفي للهو، دعاء إبراهيم، ص 19.
[2]- المصدر نفسه، ص 149.
[3]- المصدر نفسه، ص .

وكذلك أيضا «في نهاية السنة الخامسة كان من حقي التقدم للالتحاق بالكليات، قبلت في كلية الهندسة جامعة المنصورة يومها ضحكت أمي وسالت دموعها من الفرح فضحكت ورقصت وسط خالاتي ... وتباهت أمي بابنها الوحيد أمام العائلة! فرحت أمي يومها جعلت هذا اليوم –ربما- هو الأسعد في حياتي»[1].فنجاح ابنها هو فرحها وسعادتها في هذه الصورة، فسعادة الأم متعلقة بنجاح الابن.

و«أحببتها حين كنت صغيرا، رأيتها قوية، لا يمكن لشيء أن يكسرها، حتى خلافاتها مع أبي وجدتي، تتعامل معها بقوة وحكمة، لم أرها تبكي طوال حياتي»[2]. تبرز هذه الصورة قوة الأم وحنكتها في تعاملها مع الخلافات وقوتها وصلابتها.

وفي صورة أخرى «بينما تكيل أمي الكلمات وأسباب أحيانا لأهل المنطقة في مبارزة قوية خاسرة ستخسر أمي بالتأكيد الكثرة تغلب الشجاعة وهم كثيرون غاضبون يريدون قتلي وأمي وحيدة تقسم بالمرور سوى على جسدها أولا»[3].

فإنّ هذه الصورة تصور لنا شجاعة الأمّ وتحديها لأهل المنطقة لكي لا يصاب ابنها بالأذى.

الشخصيات الثانوية:

لقد تعددت الشخصيات في رواية "ست أرواح تكفي للّهو":

- **سعيد**: وهو أحد الشخصيات الثانوية الساكنة بجوار السارد بحيث كان «سعيد يمتلك جسدا نحيفا ولم يرتد بذلة طوال حياته لكنه يتمتع بحسه المخابراتي حيث يشبه أنفه الطويل أنف فأر»[4].

حاول الساردان يصفا لنا ويصور لنا سعيد سواق التاكسي بوصفه بنيته وشكله.

وفي صورة أخرى «إنّه دائم السخرية من الجميع، لم يكن يسخر منهم من وراء ظهورهم؛ لديه القدرة على السخرية من الشخص أمامه، كأنه يتحدث عن شخص

[1]- ست أرواح تكفي للهو، دعاء إبراهيم، ص 36.
[2]- المصدر نفسه، ص 83.
[3]- المصدر نفسه، ص 147.
[4]- المصدر نفسه، ص 25.

آخر غير موجود ... لا أخفيكم سرًا أنّ سعيد كان يسخر من نفسه أمامنا جميعا ومن أبنائه وأحيانا ما تطول سخريته زوجته نفسها»[1].

يبرز لنا السارد أنّ شخصية سعيد كانت مرحة تحب المزاح والسخرية بحيث أنه كان يسخر من كل شيء.

- **كريستين:** وهي إحدى الشخصيات التي وظفتها دعاء إبراهيم في روايتها "ست أرواح تكفي للّهو" وكانت كريستين عجوز «كريستين امرأة وحيدة أبنائها يعيشون في الخارج ولا يأتون لزيارتها حتى اتصالاتهم انقطعت، توفي زوجها منذ عامين»[2].

يحاول السارد أن يعرفنا بكرستين وبحالتها الشخصية والعائلية بأنها وحيدة أبنائها في الخارج، زوجها توفي، تعيش وحيدة في شقتها.

وكذلك «مواعيد خروجها لقبض المعاش، زيارتها للكنيسة من حين لآخر، خروجها للمقابر أيام الأحد ... حبها للجلوس في البلكونة حولها القطط»[3].

وفي هذه الصورة تبرز لنا أنّ كريستين عجوزا مسيحية كانت تزور الكنيسة وكذلك أبرز الأشياء التي كانت تقوم بها مثل زيارة المقابر وكذا جلوسها أمام البلكونة بالإضافة إلى شغفها بالقطط.

«شاهدت كريستين منبطحة على الأرض أمام مدخل العمارة غارقة في دمها! ارتعبت لهيئتها بجسدها الضخم وجلدها الأبيض الناصع الذي تلوث!، قالوا إنهم رأوها تعتلي سطوح العمارة وتلقي بنفسها من الأعلى تتهادى مع الجاذبية»[4].

كريستين العجوز في هذه الصورة تضع حدّا لنفسها بعد انتحارها.

---

[1]- ست أرواح تكفي للهو، دعاء إبراهيم، ص 25.
[2]- المصدر نفسه، ص 117.
[3]- المصدر نفسه، ص 117.
[4]- المصدر نفسه، ص 147.

المبحث الثالث: تجليات التخييل في البنية السردية لرواية "ست أرواح تكفي للهو"

1. البنية الزمنية في رواية ست أرواح تكفي للهو:

كما أشرنا فيما سبق إلى أهمية الزمن في الرواية كونها تعتمد عليه كل الاعتماد في الاستمرارية والتدفق وعن طريق توظيف الاستباق والاسترجاع أو تسريع السرد أو تبطئته بحيث تكسب الرواية عنصر الإشارة والتشويق، فالزمن «يؤثر في العناصر الأخرى وينعكس عليها، وهو حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلاّ من خلال مفعولها على العناصر الأخرى»[1].

فالزمن من خلال هذا القول هو حقيقة لا يمكن الاستغناء عنها لأنّها تؤثر في العناصر الأخرى.

-المفارقة السردية:

أ. الاسترجاع:

لقد تخلل النص الروائي أحداث كثيرة حدثت في الزمن الماضي وتم إعادتها في الزمن الحاضر، هذه الأحداث التي يمكن القول إنها ذكريات وقعت وتركت أثرا بليغا إما حزنا وإما فرحا، نحو قول السارد: «مر أمام عيني مئات الوجوه ابتداء من لحظة ولادتي حيث تلقفني أحد عمال المصنع بتخصص جسدي ليتأكد من خلوه من الشوائب ويومئ "جيدة" بنظرة نسبيا ...»[2].

ففي هذا المقطع نجد أنّ الرّوائية وظفت شخصية تعتبر مادّة جامعة ألا وهي المرآة التي عبرت عن ولادتها في المصنع.

وكذلك في مقطع آخر نجدها تقول: «لا يهمني إن كان هذا العالم الصغير في البيت مغلقا أو محل أثاث يتفقده الزبائن طوال الوقت، يلمسون الخشب بأيديهم وما إن ينتهوا حتى يتأملوا وجوههم في المرآة، ليست داخل حسبة الشراء على كل حال، فشكل الحجرة ونوعية الخشب أهم بكثير من كوني عادية للغاية»[3].

---

[1]- بناء الرواية، سيزا قاسم، ص 27.

[2]- ست أرواح تكفي للهو، دعاء إبراهيم، ص 56.

[3]- الرواية، ص 57.

والمتتبع لهذا النص يكشف بعض المراحل التي مرت على المرأة منذ صناعتها إلى مكوثها في محل الأثاث.

وفي موضع آخر نلفيها تمثل شخصية شخصية خيالية وهي العصا وهنا أبدت عطت للعصا دورا فأخذت العصا تحدثنا عن نشأتها وانتكاساتها، وذلك عندما تقول: «أنا حية منذ بداية الخلق بالتأكيد كنا في الأرض قبل هبوط البشر لكن تاريخنا الحقيقي ابتدأ معهم، وابتدأت المأساة من أوّل مرة حين كسرني صبي ساذج بعدني عن حضن أمي»[1].

كما تعود بها الذكريات إلى أيام الجامعة، في قولها: «تذكرت حياتي في المدينة الجامعية كنت أسمع زملائي، الدور أثناء غيابهم وهم يتحدثون عني، كأنهم هنا، أو كأنني هناك معهم دون أن يحسوا وجودي»[2].

في هذا المشهد نجد الشخصية الرئيسية تتحدث عن فترة من فترات عمرها التي قضتها في المدينة الجامعية بحيث أنّ هذه الشخصية كانت تتوهم أنها تسمع كلام زملائها دون أن تكون معهم.

وكذلك في مشهد آخر تقول: «كنت أشكو إليها أولاد الشارع عندما يضربونني أو يسبونني حتى تجنبوني مدعين أني عيل وبيشتكي لأمه»[3].

وفي هذا المشهد يبين لنا أنّ الشخصية كانت كثيرة الشكوى لأمها من الأطفال الذين يلعب معهم.

ب. الاستباق:

والاستباق عكس الاسترجاع حيث تم إعلامنا بكثير من المحطات مسبقا دون حدوثها؛ فنجد مثل ذلك نحو: «بينما أفكر في ملمس حبل المشنقة على رقبتي وعشماوي الذي يسألني عن رغبتي الأخيرة وما يمكن أن يحدث لي داخل الحبس الاحتياطي، وخوفي من السير في الشارع في ذلك الوقت لئلا اصطدم بضابط يشك في هيئتي يقلب هناتي المهتزة في عقله ويستنتج بسهولة أنني الفاعل بينما أفكر في

[1]- ست أرواح تكفي للّهو، دعاء إبراهيم، ص 197.
[2]- المصدر نفسه، ص 51.
[3]- نفس المصدر، ص 179.

هذا كله ظلّ الجوع يقفز إلى عقلي ويشلّ تفكيري! فلو سألني المحقق عن سبب قتلي للرجل المسكين، من الممكن أن أخبره ببساطة أنني كنت جائعا ...»[1].

تبيّن هذه الصورة تنبؤ الزوج ببعض الأحداث التي كانت تدور داخل رأسه حول قضية القتل وحول الضابط، وكذلك مسألة الإعدام التي لم تحدث في الرواية.

ج. تسريع السرد:

عندما نغوص في أعماق الرواية نجد الروائية قد تجنبت التكرار وقامت بتلخيص أحداث كثيرة، كما أنها حذفت ما رأته جديرا بذلك، فقد قامت بتسريع الأحداث في مراحل زمنية محددة، نحو قولها: «انتظر صاحب المحل صباحا وأبناءه الذين يأتون تباعا، انتظر الزبائن، يزداد تواقعهم مع أفول اليوم، ثم انتظروا يوما آخر يأتي على مهل»[2].

ومن هذا المشهد نستخلص أنّ الكاتب حاول تصوير مرور الأيام في محل الأثاث وتجنب عرض التفاصيل التي مرت بها المرأة وهي داخل المحك.

وفي مشهد آخر نعثر على النص الروائي يقول: «تنافي يد هابيل نهش على الأغنام ثم يد موسى وهو يكلم ربه، شق بنا البحر لنصفين وتحولنا بين يديه لحياة تأكل، وأكل من السوس بين يدي سليمان" .

لقد بيّن الكاتب ولخص بعض قصص الأنبياء ليبرز لنا بعض المراحل التي مرت بها العصا منذ القدم.

د. تعطيل السرد:

يضيف الكاتب تقنيات من أجل إبطاء وتيرة السرد «ينتج عن توظيف تقنيات زمنية يؤدي إلى إبطاء إيقاع السرد وتعطيل وتيرته»[3].

ومن هنا نستخلص أنّ الكاتب يتصرف في عملية السرد؛ إذ يسرعها تارة وتارة أخرى يبطئها ومن بين المشاهد التي تعطل عملية السرد قوله على لسان الجدات:

---

[1]- ست أرواح تكفي للّهو، دعاء إبراهيم، ص 20.

[2]- المصدر نفسه، ص 124.

[3]- المصدر نفسه، ص 197.

«تقول الجدات أنّ المرأة تعرف أبعد مما تراه وحين تنطق تقول إلّا صدقا لذلك قام الكثيرون بتغطية وجهي بقطعة قماش كي لا أرى»[1].

لقد أدرج الكاتب بعض مقولات الجدات عن المرأة لتبطئ عملية السرد.

وفي مشهد آخر تقول الجدات «: لا تنظر للمرآة ليلا، وأحيانا: لا تنظر للمرآة كثيرا، وغالبا: إنك لا ترى نفسك داخل المرآة بل ترى شيطانك»[2].

وواضح أن الجدات قدمن كثيرا من النصائح للمرأة وهي تنظر للمرآة تجنبا لرؤية الشياطين.

وفي مشهد آخر «همست في أذن المغفل الأول ما تاخدش الدوا، مش حاسس بالتشويش الدوا فيه سم قاتل! ثم همست في أذن المغفل الثاني شكله مش هيجيبها البر، موته عشان يبقى عبره لغيره!»[3].

2. المكان في رواية "ست أرواح تكفي للهو":

يعد المكان عنصرا هاما من مكونات السرد الروائي كما أشير إليه سابقا، وقد تنوعت الأماكن في الرواية من أجل خلق فضاء مناسب للشخصيات؛ حيث كانت تساعدها على التعبير وإبراز ما يختلج في نفسها بحيث كانت متنفسا لها، نحو:

البيت: يعد البيت من أبرز الأماكن في الرواية وقد ورد في الرواية «في أكثر دراما على الإطلاق»[4]، فنعثر على صوره نحو: «رجل وسيم، وامرأة جميلة، وسيدة عجوز، وطفلة، هم أصحاب البيت الذي أسكنه»[5]، وفي موضع آخر نجده يقول: «لا يهمني إن كان هذا العالم الصغير داخل بيت مغلق»[6]، ونحوقوله: «فلا يفرق معي أنني انتقلت إلى أحد البيوت حيث أقدم الزوج على شراء الحجرة»[7].

---

[1]- تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، محمد بوعزة، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط 1، 2010، ص 94.
[2]- ست أرواح تكفي للّهو، دعاء إبراهيم، ص 55.
[3]- المصدر السابق، ص 55.
[4]- تحليل النص السردي، محمد بوعزة، ص 99.
[5]- ست أرواح تكفي للّهو، دعاء إبراهيم، ص 56.
[6]- المصدر السابق، ص 56.
[7]- المصدر نفسه، ص 57.

جاء ذكر البيت على لسان المرآة بحيث أنّ المرآة هي من كانت تحكي وتخبرنا عن الأحداث.

المصنع: لقد ورد المصنع في الرواية بحيث أنّ المصنع هو المكان الذي يعمل فيه العمال لكي يتقاضوا أجورهم وتجلت صوره في «حيث تلقفني أحد عمال المصنع»[1]، ونحو قوله: «هل كنت حبة وقت اختلاط ذراتي وانصهارها على يد أحد الأقران الضخمة»[2].

«هل سمعتم وهم يشتكون ضعف الحال؛ قلة المرتبات، فقد الأحبة، سوء الحظ؟ هل رأيت غمزاتهم وهم يصنعون ليلة الحب؟ وسمعت ضحكاتهم على نكتة ساذجة؟ ورأيتهم يبصقون، ويأكلون، ويلعنون المدير، ويلعقون حذاءه؟»[3].

لقد صورت مصنع صناعة الزجاج حيث أشارت إلى العمال والفرن وكذلك معاناة العمال وتصرفاتهم.

حجرة النوم: وقد أشير إليها في الرواية نحو قوله: «مازلت أقبع كأية مرآة حزينة في منتصف حجرة نوم»[4]، وكذلك «حجرة نوم أحفظها عن ظهر قلب انحصر داخلها عالمي كله»[5]، وفي قوله: «يفتح الستار على حجرة نوم مقيتة»[6].

وفي موضع آخر يقول: «الحجرة تطبق على أنفاسها كما تطبق على أنفاسي»[7].

«الحجرة باتت تختنق برائحة لبن بدأ يتخثر»[8].

وفي صورة أخرى «تقتحم حماتها الحجرة لتلتقط الرضيعة التي تصرخ»[9].

---

[1]- الرواية، ص 57.
[2]- الرواية، ص 56.
[3]- الرواية، ص 57.
[4]- الرواية، ص 57.
[5]- الرواية، ص 56.
[6]- الرواية، ص 57.
[7]- الرواية، ص 61.
[8]- الرواية، ص 61.
[9]- الرواية، ص 61.

والناظر لهذه النصوص يجد أن الحجرة وردت في عدة مواضع لكن هذه المواضع تعبر عن صورة واحدة أو تشترك في صورة واحدة وهي الحزن والكآبة والكراهية، الأمر الذي يوحي بعدم الراحة والاطمئنان.

- **محل الأثاث:** لقد أوردت محل الأثاث في الرواية ومن صور ذلك «محل أثاث يتفقده الزبائن طوال الوقت يلمسون الخشب بأيديهم»[1].

وفي صورة أخرى «كل ما فعله خلصني من صاحب المحل الخسيس»[2].

«في محل الأثاث كان كل شيء يمر باعتيادية؛ مبارزات للبيع والشراء ومحاولة اقتناص فرص الفوز»[3].

لقد صورت لنا الروائية محل الأثاث بلسان المرآة.

- **المستشفى**: لقد ورد في الرواية مكان المستشفى حيث ظهر في «يوم أتاه تعيين الحكومة في المستشفى»[4]، وكذلك في قوله: «من داخل الورشات ألف رجال، نسيت للأسف ما أود قوله بسبب الأدوية»[5]،وفي صورة أخرى «العسكري الذي تراه ملكا في أرجاء المستشفى»[6].

وأيضا «قدم العسكري أوراقه لمدير المستشفى»[7]. «يأخذ (نوبتجيات) أكثر ليظل بالمستشفى»[8].

لقد ذكر مكان المستشفى في العديد من الصور لما له من أهمية؛ حيث أنّه كان مسرحا لكثير من الأحداث، وقد صورت (العصا) ذلك على لسان العصا.

---

[1]- الرواية، ص 62.
[2]- الرواية، ص 57.
[3]- الرواية، ص 57.
[4]- الرواية، ص 124.
[5]- الرواية، ص 199.
[6]- الرواية، ص 203.
[7]- الرواية، ص 203.
[8]- الرواية، ص 204.

3. الشخصيات في رواية ست أرواح تكفي للهو:

تعد الشخصية المتخيلة حلقة وصل بين أجزاء الرواية كما أنها المحرك الرئيسي للأحداث، وجاءت على النحو الآتي:

أ. الشخصيات الرئيسية:

- **المرآة:** فقد استعملت الروائية شيئا جامدا في عملية الحكي حيث صنعت في أحد المصانع، «هل كنت حية وقت اختلاط ذراتي وانصهارها على يد أحد الأفران الضخمة»[1].

هنا تتكلم المرآة عن كيفية صنعها وانصهارها في فرن لإذابة الزجاج.

وكذلك بعد صنعها توضع في حجرة «انتقلت إلى أحد البيوت حيث أقدم الزوج على شراء حجرة»[2].

واختارت الروائية المرآة كونها تعكس صورة الأشياء التي أمامها بوضوح تام دون شوائب «أنا فقط أرصد ما يحدث كمعلق رياضي لكن للأسف بلا هدف واحد»[3]، كما أنها «ظهرت على سطحي العاكس بيضاء رشيقة انعكاسها الفضي»[4].

لقد استعملت الروائية المرآة كشخصية خيالية في الرواية لتصور لنا الأحداث وتنقلها لنا بكل شفافية كأنها تعكس لنا ما رأته.

- **العصا:** ومن الشخصيات أيضا الخيالية التي وردت في الرواية التي استعملتها الروائية من أجل تصوير الأحداث هي العصا، فقد صورت لنا بداية العصا ونشأتها، فنلفيها تقول: «مت أوّل مرة حين كسرني صبيّ ساذج وأبعدني عن حضن أمي»[5].
- تشير في هذه الصورة نشأة العصا أوّل مرة حين كسرت من جذع الشجرة.

---

[1]- الرواية، ص 204.
[2]- المصدر نفسه، ص 57.
[3]- المصدر نفسه، ص 57.
[4]- المصدر نفسه، ص 61.
[5]- المصدر نفسه، ص 94.

وكذلك «يستخدموننا في كلّ مراحلهم العمرية»[1]،تبرز من خلال هذا أهميتها في الحياة اليومية لكافة البشر.

وتستعمل كذلك «في شبابهم لكي يهشوا الغنم ويضربوا الدّواب ويستعرضوا القوة، وفي كبرهم لكي يتكئوا علينا»[2].

تبرز من خلال هذا أبرز ضروراتها ومجالاتها في حياة الإنسان، ولها «يد هابيل تهش على الغنم، ثم يد موسى وهو يكلم ربه شق بنا البحر لنصفين ... وأكلنا السوس بين يدي سليمان»[3].

تذكر بعض القصص أولا بداية بهابيل أوّل أبناء سيدنا آدم الذي استعان بالعصا لرعي الغنم وصولنا إلى سيدنا موسى التي كانت معجزته وختاما في يد سيدنا سليمان بحيث أنها أكلها السوس من بين يديه.

ب. الشخصيات الثانوية:

- **العمال:** هم شخصية ثانوية استحضرتهم المرآة أثناء سردها قائلة: «تلقفني أحد عمال المصنع ليتفحص جسدي ليتأكد»[4].

وتتميز هذه الطبقة الكادحة التي تجري وراء لقمة عيشها في مصنع لصناعة الزجاج.

وكذلك «سمعتهم يشتكون ضعف الحال، قلة المرتبات، فقد الأحبة، سوء الحظ، هل رأيتم غمزاتهم وهم يصفون ليلة حب؟ وسمعتم ضحكاتهم على نكتة ساذجة؟ ورأيتهم يبصقون، ويأكلون، ويلعنون المدير، ويلعقون حذاءه؟!»[5].

هل رأيت ذرات عرقهم أمام النار مشتعلة في جسدي؟ فقد أشارت إليهم المرآة وقمة المعاناة التي يعيشونها فقد وصفت حالات الحزن وحالات الفرح والمزح.

- **الطفلة:** فهي أيضا شخصية أوردتها المرآة أثناء سردها لقصة حياتها التي تلقفتها في فترة زمنية أثناء وجودها في الحجرة بحيث «تهدهد طفلتها التي

[1]- المصدر نفسه، ص 197.
[2]- المصدر نفسه، ص 197.
[3]- المصدر نفسه، ص 197.
[4]- المصدر نفسه، ص 56.
[5]- المصدر نفسه، ص 57.

تمص حليبها ... تلفظ ثدي أمها من فمها تصرح بحرقة، ثم تعاود القرص عليه بجفوة، مالها لا تشبع؟ منذ ثلاث ساعات تنتقل من ثدي لآخر ... تتعرق الطفلة وتبرز أوردتها من المجهود»[1].

تبرز هذه الصورة الطفلة وهي ترضع من طرف أمها وتبين لنا عملية الرضاعة التي استغرقت وقتا طويلا.

وكذلك «يصلني صراخ الطفلة المسكينة من الخارج لكنها ليست بريئة، إنها تتعمد مضايقة الأم، تبكي دائما بلا سبب واضح وتختلف التفاسير لسبب البكاء؛ مرة مغص، جوع، زهق، حرّ، غيار»[2].

تبيّن هذه الصورة بعض حالات بكاء الأطفال وكذلك تبرز لنا دور الأم بحيث تقوم بمراعاة طفلتها والحرص على راحة طفلتها.

- **العسكري**: تعتبر شخصية العسكري شخصية ثانوية حيث وردت على لسان العصا التي اعتبرت في هذه الرواية هي الساردة فتعتبر هذه الشخصية شخصية غاضبة «طرد ابنه من المنزل، حتى طرده»[3].

وكذلك تعتبر هذه الشخصية منكسرة حزينة «ما يلبث أن يدخل شارعهم حتى يصبح أرنبا، يسير بأرجل زاحفة، يبتعد عن الناس ويهرب إذا رآهم، يعرف كلماتهم التي يعبرونه بها، ابنته التي لم يحب غيرها هربت مع عشيقها»[4].

فقد صورت لنا الرواية أحداث العسكري التي أثرت عليه وجعلته حزين يائس بسبب ما فعلته ابنته التي هربت مع عشيقها وتركته يتلقى الإهانة.

[1]- الرواية، ص 61.
[2]- الرواية، ص 63.
[3]- الرواية، ص 204.
[4]- الرواية، ص 203.

المبحث الرابع: التجريب في البنية السردية لرواية "ست أرواح تكفي للهو"

1. بنية الزمان في رواية "ست أرواح تكفي للهو":

جاء الزمن في رواية "ست أرواح تكفي للهو"في متذبذبا، ويعود ذلك إلى أنّها رواية معاصرة، فقد بنيت هذه الرواية على عنصر الاسترجاع في الزمن بحيث يكون المتحدث في فترة الحاضر وفجأة ينتقل بنا إلى زمن الماضي وإحياءه لموقف حدث معه في فترة زمنية ماضية كقوله: «لماذا أحدّثه عن ذلك كلّه؟! أطلعه على أسراري كأنّه صديقي أو أنّ ما حدث في الزقاق المظلم جعلنا نتجاوز كل الأسرار ... في المدينة الجامعية أبقيت باب حجرتي مغلقا، لا أخرج منها إلاّ حين أتأكد من عدم وجودهم»[1].

من هذا القول نلاحظ أنّ الراوي ينتقل من حدث لآخر بحيث يكون في بادئ الأمر يتحدث مع جثة سعيد وإخباره بأسراره ثم فجأة ينتقل ليسرد لنا كيف كانت مغامراته في المدينة الجامعية.

وقوله أيضا: «عندما هدأ كل شيء أدركت أنّني حبيس المقابر، كيف سأخرج هكذا؟! مكثت بين قبرين بعيدا عن عيون العمال والقطط أنتفض من البرد ... قطة سعيد كما أعرفها، لا يمكن أن أنسى هيئتها وهي تلعق رقبته وتترك أنيابها داخلها»[2].

في هذا الجزء يقوم بالتحدث عما وقع له في المقبرة ثم يتذكر بعد ذلك حادثة القطة وهي تلعق جثة سعيد يوم جنازته وهو في البيت، نميز أنّ الروائية استخدمت تقنية الاستباق بكمية قليلة في عملها الروائي وهو تجاوز للحاضر عكس الاسترجاع، وظهر ذلك في جزء ضئيل من الرواية.

وفي مكان آخر نجده يقول: «كنت مشوّشا بمئات الأفكار التي لا أعرف من أين تقفز إلى ذهني؟! وأسوؤها على الإطلاق هذا الجوع الذي يلحّ عليّ الآن كأنّني لم آكل منذ عام! فبينما أفكر في ملمس حبل المشنقة على رقبتي، وعشماوي الذي سيسألني عن رغبتي الأخيرة، وما يمكن أن يحدث لي داخل الحبس الاحتياطي»[3].

---

[1]- ست أرواح تكفي للهو، لدعاء إبراهيم، ص 79.

[2]- المصدر نفسه، ص 104.

[3]- المصدر نفسه، ص 20.

نستنتج أنّ الحكائي كان يسرد لنا عن جوعه بعد ارتكابه للجريمة، وبعد ذلك انتقل إلى زمن المستقبل حيث يتم القبض عليه، وحبسه وحكم عليه بالإعدام، ويسأله عشماوي عن أمنيته الأخيرة.

2. بنية المكان في رواية "ست أرواح تكفي للهو":

تحتوي رواية "ست أرواح تكفي للهو" على عديد من الأمكنة ونحن هنا بصدد دراستها واستكشافها وتفصيل فيها.

أ. الأماكن المغلقة:

- **البيت:** يعد من الأماكن المهمة في الرواية لما له علاقة بالإنسان الذي يسكنه إذ أنّه عالمه وموطنه الأوّل، لكونه من الأماكن المغلقة فإنّه يعني في الغالب مزيدا من الأمان، والطمأنينة والحرية.

وهذا ما تظهره الرواية التي بين أيدينا حيث يشكل الملاذ والأمان في قوله: «ريماهم خائفون مثلي من أجواء الشارع، وما أن يحتموا بيوتهم حتى تنطلق ألسنتهم بلا توقف»[1].

فقد ذكر هذا المكان بعدّة أسماء مثل الشقة ودار ومنزل ودليل ذلك قوله: «ثم بدؤوا يتفرقون داخل شققهم، بقيت وحدي على السلم»[2].

وأيضا: «تلقفتني الأيدي حتى صرت أمام حجرته في عقر داره»[3].

كذلك: «وسط صرخات أمي، محاولاتها لا ثنائي عما اتخذته من قرارات باءت بالخيبة، طردي من المنزل لم يغيّر شيئا»[4].

- **الغرفة**: مكان تقيم فيه الشخصيات ويرمز إلى الحياة الداخلية والحميمية ويتمثل ذلك في قوله: «واتسعت غرفتي لتطلّ على العالم»[5].

---

[1]- الرواية، ص 27.
[2]- الرواية، ص 28.
[3]- الرواية، ص 29.
[4]- الرواية، ص 77.
[5]- الرواية، ص 52.

وقد تغير اسمها لتصبح حجرة ونرى ذلك في قوله: «دفعتني أمي خارج الحجرة وهي تحاول تهدئتها، كأنّ خروجي سيحل أزمتها»[1].

- **السجن:** المؤسسة التي يضبط فيها المخالفين للقانون، ومرتكبي الجرائم، وتنعدم فيه الحرية الشخصية، وتسير فيه الحياة وفق نظام محدّد من طرف مؤسسة عقابية وفي الرواية التي ندرسها كان السجن معقلا لقاتل ويتضح ذلك في قوله: «هل سأبقى في السجن بقية حياتي؟ وقد يصدرون الحكم بإعدامي»[2].

ب. الأماكن المفتوحة:

- **الشارع:** هو القلب النابض للمدينة ومن أبرز الأماكن التي تتيح للشخصيات حرية الحركة والتنقل من مكان لآخر في قوله: «جرأته قليلا على التصرف بحرية في الشارع»[3].

وقد تعددت أسماء هذا الأخير في العمل الروائي مرة كان زقاقا في قوله: «المشهد يبدو كحلم سخيف في زقاق ضيق غارق في مياه المطر والصرف»[4].

ومرة أخرى طريقا، «كلّما رأيت أحد المارّة تصنّعت الانشغال بالطريق دون أن أرفع رأسي لأراه»[5].

- **المدينة الجامعية:** وهي ملتقى لمختلف الأجناس والأعراق، يكمل فيه الطالب دراساته العليا، وهي مصدر للثقافة واكتساب العلم والانفتاح نحو العالم الخارجي، «تذكّرت حياتي في المدينة الجامعية، كنت أسمع زملاء الدور أثناء غيابهم وهم يتحدثون عني»[6].

ويمكنها أن تكون عبئا ومعاناة لأحد طلابها وذلك لعدم قدرته على تواصل مع زملاء آخرين لقوله: «بعد أن كنت أعاني من زملاء نفس الدور صرت أعاني من جميع الطلاب الذين يسكنون المدينة الجامعية»[7].

---

[1]- الرواية، ص 134.
[2]- الرواية، ص 18.
[3]- الرواية، ص 66.
[4]- الرواية، ص 11.
[5]- الرواية، ص 17.
[6]- الرواية، ص 51.
[7]- الرواية، ص 76.

3. بنية الشخصيات في رواية "ست أرواح تكفي للهو":

من خلال دراستنا لطبيعة الشخصيات في رواية "ست أرواح تكفي للهو" يمكن أن نقسمها من حيث الأدوار ومكانتها داخل الرواية إلى:

أ. الشخصيات الرئيسية:

يحتوي كل عمل وإنتاج روائي على شخصيات محورية تدور حولها الوقائع والأحداث، تسجل حضورا واسعا داخل العمل الأدبي، وتدعى شخصيات رئيسية، وفي روايتنا هذه التي تطرقنا لها توجد أربع شخصيات رئيسية هي "الزوج" و"الزوجة" و"الأم" و"سعيد"، فلكل شخصية وظيفة تؤديها، داخل العمل الروائي.

- **الزوج:** وهو شخصية المتكلمة في الرواية والذي يقوم بفعل الحكي وسرد الأحداث، وهو من الشخصيات المحورية، وبه تبدأ الرواية وبه تنتهي، فقد لقب هذا الأخير بعدّة أسماء في العمل الروائي مثل:

القاتل في قوله: «تتحرك سريعا لتمسك بالقاتل قبل أن يتمكّن من الفرار»[1].

عبقرينو: «لقّبني أحدهم بعبقرينو! وانتشر الاسم بعد ذلك»[2].

وفي موضع آخر الزوج:«ثمّ تحوّلت معرفتي بهم إلى زوج»[3]. وتعد هذه الشخصية من الشخصيات جرائمية في قوله: «كيف تحوّلْتُ لمجرم؟!»[4].

وتبين أنه لديه عدّة اضطرابات نفسية كقوله: «خائفا من جثة تتوعّدين، جثة بها طعنة، أو ربما طعنتان، تبتسم لي على جانبي الطريق في فزع»[5].

ويعتبر من الشخصيات دائمة الخوف والارتباك كقوله: «في كل مرة أستشعر وجوده أتعثّر في خوفي»[6].

---

[1]- الرواية، ص 17.
[2]- الرواية، ص 34.
[3]- الرواية، ص 56.
[4]- الرواية، ص 30.
[5]- الرواية، ص 12.
[6]- الرواية، ص 09.

- **نهى**: وهي زوجة القاتل، وأم لطفلة تتعدد أسماؤها حسب موقعها في الرواية مرة نجدها باسم الزوجة كقوله: «لو رأتني زوجتي ستخاف من هيئة السكين»[1]، وأيضا: «تجلس الزوجة على السرير البارد تهدهد طفلتها التي تمص حليبها كأنه آخر زادها»[2].

ومرة أخرى نجده باسم الأم، «ألقت الأم بالطفلة التي لا تشبع على السرير»[3]، وكذلك:«منذ ثلاث ساعات وهي تنتقل من ثدي لآخر، ومن ساعتين والأم تتململ، ثلاث ساعات على الوضعية نفسها تتعرق الطفلة وتبرز أوردتها من المجهود، وتتعرق الأم»[4].

وفي غالبية الرواية يصفها باسمها المتمثل بنهى كقوله: «بدأت نهى تتّسع داخلي لتملأ الفراغ الذي صنعه غياب أمي»[5].

وقوله أيضا: «أنت عمرك ما جيتيني يا نُهى، أنا بس كنت بَاص ْعي عليك»[6].

تعتبر هذه الشخصية من الشخصيات المقيدة في الرواية: «لن تشعر بالحبس الذي تشعر به أمها، سيقولون لها: لا تخرجي حتى لا تصاب ابنتك بنزلة برد، ارتاحي في سريرك حتى لا يتأذّى جرحك القيصري»[7].

وبذلك كانت تعيش هذه الشخصية حياة انفعال واكتئاب وضعف في قوله: «تقف زوجتي أمام المرآة تكب غضبها عليّ دون أن تتجمّل»[8]، وكانت هذه الأخيرة تبدو بجسم هزيل ونحيف، «غضب يعتصر جسدها الهزيل»[9].

- **سعيد**: يملك هذا الشخصية جسما نحيفا، وهو من الأشخاص دائمين السخرية، وقد تعددت مسمياته في الرواية مرة كان اسمه القتيل في قوله: «تحسَّبْتُ أن

---

[1]- الرواية، ص 10.
[2]- الرواية، ص 61.
[3]- الرواية، ص 62.
[4]- الرواية، ص 61.
[5]- الرواية، ص 84.
[6]- الرواية، ص 231.
[7]- الرواية، ص 61.
[8]- الرواية، ص 52.
[9]- الرواية، ص 65.

تكون تلك الهمهمة حول القتيل»[1].ومرة أخرى الرجل «لم يكن الرجل خلفي كما اعتدت»[2].حيث امتدت شخصية سعيد على طول الرواية لتشغل مساحة شاسعة.

- **الأم**: وهي تمثل الشخصية القوية ومسيطرة في الرواية وذكرت بعدّة أسماء مثل العجوز في قوله «يكفي أن أتذكر أنّ تلك العجوز الخرفاء وضعت في طعامي مادّة كيميائية لتؤذيني»[3]، والعاهرة في حكيه: «وضعت أذني على الباب، تدعو عليّا كما توقّعت وكما يليق بعاهرة»[4].

ونستنتج ممّا سبق أنّ الشخصيات الرئيسية أتت في العمل الروائي بعدّة أسماء لأنّه طرأ عليها عنصر التجريب، فنقول إن التجريب أخذ حظه من الوجود في النص الروائي في بناء الشخصيات التي وردت بعدة أسماء رغم أن الشخص واحد، ولعل الحدث الذي أسند إليه والمكان الذي وجد فيه والزمن كذلك هم الذين أوجدوه في التجريب.

ب. الشخصيات الثانوية:

وهي التي تقوم بدور المساعدة لتسيير بعض الأحداث، وتظهر في المشهد بين الحين والآخر لتحتك بالشخصيات الرئيسية، وقد احتوت رواية "ست أرواح تكفي للهو" على العديد من الشخصيات الثانوية متمثلة في:

- **كرستين:** هي جارة القاتل، وهي من الأشخاص الطيبين والمساعدين في الحي، وامرأة أرملة تقوم بتربية القطط لتؤنسها في غياب زوجها لقوله: «وأنّ جارتنا "كرستين" تربّي هذا العدد من القطط ليعوّضها غياب زوجها الميت»[5].
- **المرآة:** تعد شيئا جامدا حيث اتخذت دور الحكي في أكثر من مرة، ويعتبر هذا الشيء من الأشياء المجرب فيها وتدعى بأنسنة الأشياء في قولها: «فأشعتها تمنحني القدرة على التلوّن والانعكاس»[6].

---

[1]- الرواية، ص 17.
[2]- الرواية، ص 10.
[3]- الرواية، ص 81.
[4]- الرواية، ص 83.
[5]- الرواية، ص 25.
[6]- الرواية، ص 55.

- **الطبيب:** مهمته معالجة المرضى واللجوء إليه قصد الشفاء من أوجاعهم لقوله: «أخبرهم الطبيب بأشياء لم أفهمها، يقولون إنّني مريض»[1].

نلاحظ أنّ التجريب أخذ دورا كبيرا في هذا الجزء كونه قام بأنسنة الأشياء على أنها أشخاص لها روح وتتكلم لتغطي على غيابه في عملية الحكي وأنّ الشخصيات الثانوية التي جاءت عكس الشخصيات الرئيسية لاحتوائها على اسم واحد فقط في العمل الروائي.

[1]- الرواية، ص 49.

خاتمة

خاتمة:

بعد هذه الجولة في هذا البحث توصلنا إلى النتائج الآتية:

1.إنّ الواقعية هي صورة للواقع ممزوجة بقدرات الأديب ونفسه على التصوير الفني، ورواية ست أرواح تكفي للهو جسدت واقع الإنسان الذي يعيشه وما يعانيه من اضطرابات نفسية صيغت بكتابة فنية واقعية.

2.تنوعت الشخصيات في رواية "ست أرواح تكفي للّهو" بحسب الأدوار التي تؤديها فكانت هناك شخصيات رئيسية وشخصيات ثانوية هذه الشخصيات أدت دور القلب النابض في الرواية، الامر الذي يعكس خاصية التجريب وإبداع الكاتبة في ذلك.

3.أنسنة الأشياء نحو العصا والمرآة واسناد الأحداث الرئيسية لهما مكن النص الروائي من تحقيق التخييل فيه.

4.قامت الروائية بتكسير بنية الزمن في الرواية وتحطيم رتابة التسلسل الزمني وهو ما أعطى لها طابعا تخيليا وجماليا.

5.أدت البنية الزمنية المتخيلة دورا مهما في بناء المتخيل الروائي، فقد كشفت عن مسار الأحداث وكيفية ترتيبها، كما ساعدت في الكشف عن دواخل الشخصيات والتنبؤ حول مستقبلها.

6.تعتبر دعاء إبراهيم من الروائيين الذين ركزوا على ملامح التجريب في كتاباتهم.

7.لقد ركزت دعاء إبراهيم في روايتها على تقنية الحوار، إذ نجد الحوار في كل قسم من أقسام الرواية، حيث استخدمته كوسيلة لكسر المألوف، لأنه جاء بلغة العامية المصرية، فجعلته عنصرا قويا في تحريك الأحداث.

8.هناك علاقة ترابطية بين عناصر الرواية (الزمان والمكان والشخصيات)، فقد ساهمت جميعها في تسلسل مسار الأحداث، كما أنّ دعاء إبراهيم قد نجحت إلى حد بعيد في توظيف هاته العناصر والتنويع بينها بطريقة إبداعية.

9.مزج الكاتبة آليات المحكي الواقعي والتخييلي والتجريب في الرواية بصورة إبداعية.

وفي الأخير نرجو من الله عزّ وجلّ أن تكون هذه الدراسة بذرة خير في مجال البحث العلمي.

خاطر مريم
رحلي رضا
15 جوان 2023م الموافق لـ26 ذو القعدة 1444هـ

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

1. ست أرواح تكفي للهو، دعاء إبراهيم، منشور إيبيدي، مصر، ط 1، 2019.

المعاجم:

1. القاموس المحيط، الفيروز أبادي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1420هـ، ج 1.
2. قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، سمير سعيدي حجازي، دار الآفاق العربية، ط 1، 2001.
3. لسان العرب، لابن منظور، دار المعارف، 1119، كورنيش النيل، القاهرة، ط 1.
4. مختار الصحاح، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مكتبة لبنان، د ط، 2017.
5. معجم مقاييس اللّغة، أحمد بن فارس بن زكريا أبو الحسن، دار الفكر، ج 2، 2007.
6. المعجم الوسيط، لإبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النجار، الجزء الأول، الهمزة إلى أخذ الضاد، المكتبة الإسلامية للطباعة.
7. المنجد في اللّغة، لأبو الحسن علي بن الحسن الهنائي المشهور بكراع، ط 2، 1988م.

المراجع:

1. أساس البلاغة، أبو قاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، دار الكتب العلمية، بيروت، ج 1، ط 1، 1998.
2. إشكالية التجريب ومستويات الإبداع، لمحمد عدناني، جذور للنشر، الرباط، ط 1، 2006.
3. إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر، محمد خرماش (2)، الواقع والواقعية الجدلية، آنفوبرانت، 12 شارع القادسية، فاس، ط 1، 2006.
4. اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، السعيد بيومي الورقي، الطبعة الأولى، دار المعرفة الجامعية، 1998.

5. الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، حلمي بدر، دار الوفاء الدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط 1، 2002.
6. الأصالة والتغريب في الرواية العربية، لأسماء أحمد معيكل، روايات حيدر، حيدر نموذجا (دراسة تطبيقية)، دار النشر عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011.
7. إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، لمحمد البارودي، مركز النشر الجامعي، تونس.
8. إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، لأحمد حمد النعيمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2004.
9. بناء الرواية، سيزا قاسم ، مكتبة الأسرة، د ط 2004 .
10. بناء الرواية في الأدب المصري الحديث، لعبد الحميد القط، دار المعارف، القاهرة، ط 1، د ت.
11. بنية الخطاب الروائي دراسة في روايات نجيب الكيلاني، الشريف حبيلة، عالم الكتب الحديث، الأردن، د ط، 2010.
12. بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية (دراسة نقدية)، لحفيظة أحمد، مركز أوقارين الثقافي، ط 1، 2006.
13. بنية السرد العربي من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير، محمد معتصم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2010.
14. البنية السردية في الرواية، عبد المنعم زكريا القاضي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط 1، 2009.
15. البنية السردية في شعر الصعاليك، لضياء غني لفتة، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2010.
16. بنية الشكل الروائي (فضاء الزمن، الشخصية)، لحسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط 1، 1990.
17. بنية النص الروائي، لإبراهيم خليل، دار العربية للعلوم ناشرون، ومنشورات الاختلاف، بيروت، ط 1، 2010.
18. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، لحميد لحميداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1991.

19. بنية النصّ السردي من منظور النقد الأدبي، حميد الحميدان، المركز العربي الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء ط 3، 2000.
20. التجريب في الرواية العربية المعاصرة، الدكتور عبد العزيز ضويو، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2014.
21. التجريب في فن القصة القصيرة، لشعبان عبد الحكيم (1960- 2000م)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط 1، 2010.
22. التجريب المسرحي أداء نظرية وعروض تطبيقية، مدحت أبو بكر، وزارة الثقافة، البيت الفني للمسرح، القاهرة، 1993.
23. التجريب وارتحالات السرد المغاربي، لابن جمعة بوشوشة، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط 1، 2003.
24. تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، لمحمد بوعزة، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط 1، 2010م.
25. تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، لسعيد يقطين، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط 3، 1997.
26. التحليل النفسي للشخصية، لعباس فيصل، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1994.
27. تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، لشريبط شريبط، دار القصبة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009.
28. تطور الرواية الحديثة، لجيسي ماتز، دار الهدى، بيروت، ط 1، 2016.
29. التخييل والشعر، يوسف الإدريسي، مطبعة النجاح الجديدة، ط 1، 2005.
30. التفكير وأنماطه، رعد مهدي رزوقي وجميلة عبدان سهيل، دار الكتب العلمية ،ط 2،دت.
31. تيار الوعي في الرواية الحديثة، لروبرت همفري، دار غريب، 2000.
32. جدلية الرومانسية والواقعية في الشعر المعاصر، حمدي الشيخ، ط 1، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، مصر، 2005.
33. جماليات التشكيل الروائي، لمحمد صابر عبيد وسوسن البياتي، دار الحوار، سوريا لادقية، ط 1، 2008.
34. جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، لمهدي عبيدي، منشورات الهيئة العامة السورية، ط 1، 2011.

35. جماليات المكان، لأحمد طاهر حسنين وآخرون، دار قرطبة، ط 2، 1988.
36. الحداثة والتجريب في القصة الأردنية، لعلي محمد المومني، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، 2009.
37. الخيال أداة للإبداع، مكتبة المعارف، ط 1، 1988.
38. الخيال الأسلوب الحداثة، جابر عصفور، المركز القومي للترجمة، ط 2، 2009.
39. الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، علي محمد الربيعي، دار الصفاء للطباعة والنشر والتوزيع.
40. الرؤية والبنية في رواية الطاهر وطار (دراسة نقدية)، لإدريس بودبية، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، ط 1، 2000.
41. الرواية الآن (دراسة في الرواية العربية المعاصرة)، العبد البديع عبد الله، دار الناشر، مكتبة الآداب 42 ميدان الأوبرا، القاهرة، ط 1، 1990.
42. الرواية التاريخية، لشكري الماضي، مجلة البيان، جامعة آل البيت، مج 2، ع 2، ربيع 1990.
43. الرواية العربية والحداثة، لمحمد الباردي، دار الحوار، ط 2، 2002.
44. الزمن في الرواية العربية، لمها حسن القصراوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط 1، 2004.
45. غواية التجريب (دراسة في التجريب الشعري عند جيل السبعينات في العراق)، لمناف جلال الموسوي، دار الشؤون العامة، العدد التاسع والخمسون، كانون 2.
46. الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، لصالح إبراهيم، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2003.
47. فنون الأدب الحديث بين الأدب الغربي والأدب العربي، عبد العاطي شلبي، ط 1، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، مصر، 2005.
48. في الأدب الحديث ونقده عرض وتوثيق وتطبيق، عماد سليم الخطيب، ط 1، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2009.
49. في الأدب والنقد، محمد منذور، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، دون طبعة، دون سنة.

50. في الرومنسية والواقعية، لسيّد حامد النسّاج، مكتبة غريب، القاهرة، د ط، د ت.
51. في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد سلسلة عالم المعرفة)، لعبد المالك مرتاض، الكويت، د ط، 1998.
52. القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، لسعيد يقطين، دار الثقافة، المغرب، ط 1، 1985.
53. القصة الجزائرية المعاصرة، عبد الملك مرتاض، المؤسسة الوطنية للعنوان الجزائري، دون طبعة، دون تاريخ.
54. قضايا النقد الحديث، محمد صايل حمدان، دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 1999.
55. لذة التجريب الروائي، لصلاح فضل، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، مصر، ط 1، 2005.
56. مذاهب الأدب معالم وانعكاسات الكلاسيكية الرومنطقية الواقعية، ياسين الأيوبي، ط 1، طرابلس، 1980.
57. مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، مخلوف عامر، دار الأمل، الجزائر، ط 2، دون تاريخ.
58. مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، جابر عصفور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1978.
59. ملامح النثر الحديث وفنونه، لعمر الدقاق، ومحمد نجيب الثلاوي، مراد عبد الرحمن مبروك، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، د ط.
60. منطق السرد دراسة في القصة الجزائرية الحديثة، لعبد الحميد بورايو، منشورات السهل، الجزائر العاصمة، د ط، 2009.
61. منطقة التجريب في الخطاب السردي المعاصر، لأيمن تعيلب، دار العلم والإيمان.
62. نظرية الرواية والرواية العربية، لفيصل دراج، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 01، 1999.
63. الواقعية السحرية في الرواية العربية، لنجلاء علي مطري، مؤسسة الانتشار العربي، النادي الأدبي الثقافي يلدة، بيروت، ط 1، 2016.

المجلات:

1. أزمة الرواية العربية (متابعات في مسارات التأصيل والتأويل) لمحمد حجازي، مجلة الحكمة، العدد 13، مجلة دورية محكمة متخصصة، مؤسسة كنوز الحكمة، الأبيار، الجزائر، 2012.

المواقع الإلكترونية:

1. عبير خالد يحي، جولة في أروقة النفس في رواية (ست أرواح تكفي للهو)، للكاتبة دعاء إبراهيم، على موقع: www.m.ahewar.org.com.12/06/2023.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

المحتوى	الصفحة
البسملة الشكر والتقدير الإهداء	
مقدمة	أ
المدخل: الرواية المصرية اتجاهاتها وموضوعاتها	
1. الرواية المصرية النشأة والتطوّر	1
1.1. الرواية الغربية	1
1.3. الرواية العربية	1
3.1. نشأة الرواية العربية المصرية	3
2. اتجاهات الرواية المصرية	7
1.2. التيار الرومانسي	7
1.4. التيار الواقعي	8
3.2. تيار الوعي	10
4.2. التيار الوجودي	11
3. موضوعات الرواية المصرية	11
1.3. الرواية ذات الموضوعات التاريخية	11
1.5. الرواية ذات الموضوعات الاجتماعية	12
3.3. الرواية ذات الموضوعات الخيالية	12
4.3. الرواية ذات الموضوعات البوليسية	13
5.3. الرواية ذات الموضوعات النسوية	13
الفصل الأوّل: المحكي الواقعي والتخييل والتجريب في السرد الروائي (مفاهيم وحدود)	
المبحث الأوّل: المحكي الواقعي والتخييل في السرد الروائي	15
1. ماهية المحكي الواقعي والتخييل	15
1.1. المحكي الواقعي	15
1.1.1. المحكي (لغة واصطلاحا)	15
2.1.1. الواقعي (لغة واصطلاحا)	17
3.1.1. المحكي الواقعي (جمع بين التعاريف)	19
1.3. التخييل (لغة واصطلاحا)	21
2. المحكي الواقعي والتخييل في البنية السردية الروائية	24
1.2. بنية الزمان	24
1.4. بنية المكان	25
3.2. بنية الشخصية	27
المبحث الثاني: التجريب في السرد الروائي	29
1. ماهية التجريب (لغة واصطلاحا)	29
2. آليات التجريب في البنية السردية الروائية	34

1.2. بنية الزمان	34
2.2. بنية المكان	36
3.2. بنية الشخصية	38
الفصل الثاني: تمثلات المحكي الواقعي والتخييل والتجريب في رواية "ست أرواح تكفي للهو"	
المبحث الأوّل: التعريف بالرواية وصاحبها	42
1. التعريف بالرواية	42
2. صاحب الرواية	43
3. ملخص الرواية	44
المبحث الثاني: المحكي الواقعي في البنية السردية لرواية ست أرواح تكفي للهو	50
1. البنية الزمانية	50
2. البنية المكانية	52
3. البنية الشخصية	55
المبحث الثالث: التخييل في البنية السردية لرواية ست أرواح تكفي للهو	61
1. بنية الزمان	61
2. بنية المكان	65
3. بنية الشخصية	67
المبحث الرابع: التجريب في البنية السردية لرواية ست أرواح تكفي للهو	71
1. بنية الزمان	71
2. بنية المكان	72
3. بنية الشخصية	74
خاتمة	79
قائمة المصادر والمراجع	82
فهرس المحتويات	89
الملخص	

ملخص:

يهدف هذا البحث المعنون بـــ: المحكي الواقعي والتخييلي والتجريب في رواية ست أرواح تكفي للهو إلى الكشف عن تمثلات المحكي الواقعي والتخييلي في البنية السردية لرواية "ست أرواح تكفي للهو"، ومعرفة مدى العلاقات التي تربط بين هذه العناصر في إطار نظري وآخر تطبيقي.

الكلمات المفتاحية: الرواية، المحكي، الواقعي، التخييلي، التجريب. ست أرواح تكفي للهو.

Résumé:

Cette recherche, intitulée : Récit et expérimentation réalistes et fictifs dans le roman Six vie assez pour s’amuser, vise à révéler les représentations du récit réaliste et fictif dans la structure narrative du roman " Six vie assez pour s’amuser", et à identifier les étendues des relations qui lient ces éléments dans un cadre théorique et appliqué.

Mots clés : roman, récit, réaliste, imaginaire, expérimentation. Six vies suffisent pour s'amuser.

Summary:

This research, entitled: Realistic and Fictional Narrative and Experimentation in the Novel Six lives Enough for Fun, aims to reveal the representations of the real and imaginary narrative in the narrative structure of the novel "Six lives Enough for Fun", and to identify the extent of the relationships that link these elements in a theoretical and applied framework.

Keywords: novel, narrative, realistic, imaginary, experimentation. Six lives are not enough for fun.