Diyala Journal
for Human Research
Website:
djhr.uodiyala.edu.iq

مجلة ديالى
للبحوث الإنسانية

p ISSN: 2663-7405
e ISSN: 2789-6838

مجلة ديالى للبحوث الانسانية
العدد (106) المجلد (2) كانون الاول 2025

الأنماط السردية الخطابية في الخطاب الروائي "أحمد الملواني" أنموذجًا.

Narrative Discursive Patterns in the Novelistic Discourse Ahmed Al- Milwani as a Model

م.م عبد الكريم ثامر عبد رحيم
جامعة ديالى / كلية التربية للعلوم الإنسانية

Abstract

The research addressed the narrative discourse patterns in the novels of Ahmed El-Malwani (1980), the Egyptian playwright and novelist. The research addressed narrative patterns with regard to the position of the narrator, in which he demonstrated the narration in the third person, or what is called the omniscient narrator. It also diversified the narrative pronouns between the narrator, the witness, or the participant. Narrative patterns in discourse ranged between direct and indirect style. The most important results reached by the research were: The narrative pattern is a method of narration that relies on a specific methodology for narrating the narrated event. The narrator's position in relation to the characters affects his narrative pattern, as the third person pronoun is paired with the omniscient narrator who sees the events from the background, and therefore, he intervenes by commenting or removing ambiguity about an event. Ahmed El-Malwani resorted to the narrative pattern with the third person pronoun as an omniscient narrator who deals with the characters psychologically, in which he resorted to myth and intertextuality with history. He sought to project onto contemporary reality, taking the human self and the human position in the world as a basis for presenting the narrative approach in his novels. The author's use of varying narrative pronouns was noted, sometimes using the first-person pronoun and other times using the second-person pronoun, in a manner that is in keeping with his position as co-narrator

Email:
abd_alkarim.ar.hum@uodiyala.edu.iq

Published: 1- 12-2025

Keywords: الأنماط السردية الخطابية -أحمد الملواني- الراوي- السرد المباشر.

هذه مقالة وصول مفتوح بموجب ترخيص
CC BY 4.0
(http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

الملخص

تناول البحث الأنماط السردية الخطابية الروائية في روايات أحمد الملواني (1980) الكاتب المسرحي والروائي المصري تناول البحث أنماط السرد باعتبار موقعية الراوي، والذي بين فيه الحكي بضمير الغائب أو ما يطلق عليه الراوي العليم. كذلك تنويع ضمائر الحكي بين الراوي، والشاهد أو المشارك. أنماط السرد في الخطاب بين المباشرة وغير المباشرة في الأسلوب، وجاءت أهم النتائج التي توصل إليها البحث: أنَّ النمط السردي طريقة للسرد تعتمد على منهجية معينة لحكاية الحدث المسرود. وتؤثر موقعية الراوي من الشخصيات في نمط سرده، فيأتي ضمير الغائب مقترنًا بالسارد العليم الذي يرى الأحداث من الخلف، ومن ثم، فهو يتدخل بالتعليق أو إماطة الإبهام عن حدث ما. وقد لجأ أحمد الملواني إلى النمط السردي بضمير الغائب كسارد عليم يتناول الشخصيات تناولًا نفسيًّا وهو ما لجأ فيه للأسطورة والتناصّ مع التاريخ، وعمد إلى الإسقاط على الواقع المعاصر متخذًا من الذات الإنسانية، وموقف الإنسان من العالم، متكأ لعرض الطرح الروائي له في رواياته. وقد لوحظ لجوء المؤلف للتنويع بين ضمائر الحكي، فتارة يعتمد على ضمير المتكلم، وتارة أخرى على ضمير المخاطب على النحو لذي اقترن بوضعيته كراوٍ مشارك

المقدمة

يشير مصطلح السرد إلى نظرية في قول الحكاية، أو قصّها، فتستدعي شخصيات وأزمنة وأمكنة لبناءها، وينقل مكونات السرد لبنة أساسية وتشكيلية في عملية السرد، فلا يمكن عدّ السرد دون وجود مكوناته، ذلك لأن المكونات في السرد بمثابة الأعضاء الحياتية في الجسد، وعليه تمر الحكاية عبر ثلاثة أنفاق لكي تكتمل، أو لكي تصبح هيكلًا قابلًا للتفكيك والتحليل، وهي كالتالي:

«الراوي–المروي–المروي له أو السارد–المسرود–المسرود له، وعليه فسنمر بالأنماط السردية الخطابية في الخطاب الروائي من خلال روايات أحمد الملواني، ونكشف عنها ونحلل النص الروائي

بعد البحث وسؤال أهل التخصص ومطالعة محركات البحث وقفت على دراسة واحدة تناولت روايات أحمد الملواني وتناولت دراسة الشخصية، واسمها: «**بناء الشخصية عند أحمد الملواني**». بحث مُحكم مقدم من الباحثة: سالي عبد اللطيف ذياب، منشور بمجلة: الجامعة العراقية – مركز البحوث والدراسات الإسلامية، ع55، ج2، العراق، 2022م. تناول البحث بناء الشخصية الروائية في روايات الملواني أحد الأدباء المعاصرين الذين اهتموا ببناء الشخصية، فهو يعتمد في عرض الشخصيات على المنهج النفسي للشخصية، فيظهر أحوال الشخصيات وأوصافهم بحسب ما تحتله تلك الشخصية من مكانة في الرواية، وبحسب الدور الذي اختاره لها، فعرض الشخصية النامية يختلف عن عرضه للشخصية الثابتة، وقد أبدع في وصف الشخصيات العابرة والنامية، فكان يطيل الوصف في الشخصية العابرة لأداء تلك الحبكة الروائية، وقد أبدع في التعبير عن الحالة التصاعدية للشخصية النامية، أما الشخصية الثابتة فكانت له بمثابة المساحة المحددة من الأرض فهي ثابتة في كل رواية. اتفقت هذه

الدراسة السابقة مع بحثي في تناول روايات أحمد الملواني لكنها تناولت الشخصية أحوالها، وأوصافها، وارتكز بحثي في الأنماط السردية الخطابية في الخطاب الروائي من خلال روايات أحمد الملواني.

واتبعت في بحثي هذا المنهج الوصفي التحليلي، وهو القائم على مثل تلك البحوث النظرية.

واشتملت خطة البحث على مقدمة، ومبحثين، وخاتمة، وفهارس.

المقدمة: واشتملت على أهدافه، والدراسات السابقة، ومنهج البحث، وخطة البحث.

المبحث الأوَّل: أنماط السرد باعتبار موقعية الراوي، ويشتمل على مطلبين:

المطلب الأوَّل: الحكي بضمير الغائب (الراوي العليم).

المطلب الثَّاني: تنويع ضمائر الحكي (الراوي الشاهد أو المشارك).

المبحث الثَّاني: الخطاب بين المباشرة وغير المباشرة، ويشتمل على مطلبين:

المطلب الأوَّل: خطاب الأسلوب المباشر.

المطلب الثَّاني: خطاب الأسلوب غير المباشر.

الخاتمة: وفيها أهم النتائج التي توصلت إليها.

المبحث الأول: أنماط السرد باعتبار موقعية الراوي

حول مفهوم السرد:

- **السرد لغة:** يعود أصل اللفظ إلى الجذر اللغوي (سرد)، و"السين والراء والدال أصل مطرد منقاس، وهو يدل على توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض"[1]، من قولهم: "سرد الدرع، وهو تداخل الحلق بعضها في بعض"[2]، و"يقال: سرد فلان الحديث يسرده سردًا: إذا تابعه. وسرد فلان الصوم: إذا والاه"[3].
- **اصطلاحًا:** ويبين (حميد لحميداني) مفهوم السرد، فيذكر أن "الحكي يقوم على دعامتين: أولاهما: أن يحتوي على قصة ما، تحتوي على أحداث معينة، ثانيهما: أن تعيَّن الطريقة التي تُحكى –بها– هذه القصة، وتسمَّى هذه الطريقة سردًا"[4].

وتبين الفقرة السابقة مفهوم (السَّرد) من أنه الحكاية، التي تعتمد على الأحداث، وهي العمود الفقري للعمل، والطريقة التي تُحكى بها، أي: التقنيات الروائية التي يستخدمها المؤلف، والتي تتفاوت من رواية وأخرى.

على أن تحديد عنصر الراوي، كعنصر مهيمن في حركة العلاقات بين العناصر، لا يعني أن الراوي ذو فاعلية كُلِّية ومطلقة، تلغي أو تحكم بشكل مطلق فاعلية العناصر الأخرى، بل تعني أن فاعليته تتحدد وظيفيًّا كفاعلية متميزة ومختلفة، أي: كفاعلية أساسية تقيم الاختلاف بين علاقة العناصر فيما بينها من جهة، وبين علاقة عنصر الراوي بهذه العناصر من جهة أخرى"[5].

وتشير الفقرة أعلاه إلى أهمية دور الراوي بين عناصر البنية السردية؛ إذ يمثل الراوي العنصر الرئيس في البنية السردية، بحيث لا يسيطر على مجريات الأحداث، فلا تطغى شخصيته عليها، وإنما يقوم بتنظيم العلاقات بين عناصر البنية السردية، وبناء على موقعه من هذه العناصر، تتحدد موقعيته، ووسيلة رؤيته.

ينقسم الراوي إلى:

1- الراوي العليم بكل شيء، أو كلي العلم، الذي يهيمن على عالم روايته، والذي يمكنه كذلك أن يتدخل بالتعليق أو الوصف الخارجي، أو التفسير أو التقليل، أو الانحياز، مثل هذا الراوي كما ترى الناقدة يجيء منحازًا إلى صف أبطال روايته، لكنه في انحيازه مكشوف أحيانًا، وخفيّ أحيانًا أخرى...

2- الراويان المتناقضان، أو المتصارعان بالقياس إلى موضوعهما المشترك في بنية الرواية الواحدة، وهما الراويان اللذان يمكن أن ينطلقا من الرؤية الثنائية، التي تمتزج بهما رؤيتان سرديتان (خارجية وداخلية).

3- الراوي الشاهد: الذي يظهر في أسلوب السرد الموضوعي والرؤية الخارجية التي ينطلق منها الراوي العليم بكل شيء، في بنية الرواية التقليدية، غير أنه في بنية الرواية الجديدة، راو موضوعي غاية الموضوعية، بحيث لا يتدخل في عالم روايته بوصف، أو انحياز أو تعليق (كالراوي التقليدي)، وبحيث يتحدد دوره في مجرد الشهادة، شهادة الكتابة على زمنها، على واقعها الثقافي..."[6].

وبناء على ما تقدم، نخلص إلى أن تقنية الأنماط الخطابية السردية تعتمد على موقعية الراوي من الحدث، بحيث يأتي الراوي العليم مقرونًا باستعمال المؤلف لضمير الغائب، فيما يلجأ لتنويع الضمائر في حالة الراوي المشارك أو الشاهد؛ لأن الراوي يكون حينئذ ضمن شخصيات الرواية، متفاعلًا معها.

كذلك، تقترن موقعية الراوي بما ينقله عن غيره من الشخصيات، فيلجأ المؤلف للنقل الحرفي المباشر إذا كان الراوي لصيقًا بمن ينقل عنه، فيما يلجأ للنقل غير المباشر بالمعنى حال الاعتماد على رواية غيره أو ما تنامى إلى سمعه من غيره، أو لأغراض فنية أخرى كالاختصار والاختزال، وهو ما سنتناوله على النحو الآتي:

المطلب الأول: الحكي بضمير الغائب (الراوي العليم)

ويعتمد الراوي العليم على الإلمام بالحدث المسرود، ومن ثم، فهو لا يشارك الشخصيات الأخرى الحدث، ولا يتداخل معها، فيأتي الحدث المسرود بضمير الغائب، وهو ما نجده في رواية (ما يشبه القتل)، والتي تناولت رحلة البحث عن شجرة الحكمة في سياق خيالي اعتمد على الأسطورة، مما قدَّم له الراوي في مفتتح الرواية: "**الأب قرَّر الزواج بصبية تصغر ابنه، الأم تصبُّ اللعنات وتتهمه**

بالخرف. سيخلق لها في حكايات الناس (ضُرَّة)، ويجعلها في أمثالهم القديمة. زوجة الابن تنظر لما قد تحمله الزيجة من وعود بأبناء ذكور جدد يشاركون زوجها الإرث المنتظر"[7].

وقد لجأ المؤلف للحكي بضمير الغائب[8] لمناسبة الأسطورة التي تقوم عليها فكرة شجرة (الحكمة)، والتي يُعزى إليها الخلق أجمعين على النحو الذي وظفه المؤلف لمناقشة ماهية الإنسان، ومسيرته في الحياة من خلال شخصية الصحفي (بدر الوكيل) الذي ضحَّى بكيانه السياسي كمعارض للسلطة في مقابل الحصول على الشهرة والمال، فصار عبدًا للنظام.

بدا الملواني وقد سيطرت عليه فكرة السلطة والمال كقوة متحكمة في المصائر، وهو ما تماهى مع شجرة الحكمة، وقتل الابن لأبيه كما ورد بالفقرة خوفًا من اقتسام التركة والمال، ومن ثم، فالمؤلف يلجأ للتناصّ مع التاريخ والأسطورة للإسقاط على الواقع المعاصر، وهو منحى متكرر في روايته.

ولم يكن السرد بضمير الغائب هو الغالب على أنماط السرد في روايات الملواني؛ إذ جاءت رواية (زيوس يجب أن يموت) وقد سيطر عليها ضمير المتكلم، بصيغة الإفراد أو الجمع؛ باعتبار العلاقة التي جمعت المؤلف الروائي (أحمد) بأصدقائه منذ أيام الجامعة، وهو ما توارى فيه الراوي العليم، أو السرد بصيغة الغائب في معظم الأحداث المسرودة، إلا أنه أطلَّ على استحياء في بعض المواضع التي قصد فيها المؤلف سبر أغوار النفس البشرية لشخصية معينة على لسان الراوي الذي بدا وقد انفصل عن الأحداث لإبداء وجهة نظر معينة: "**برغم أن محمد عطوة من يومه، كان ملتزمًا دينيًّا، واعيًا بأمور السياسة، وأحوال الوطن، إلا أنه ما كان يعرف شيئًا عن التيار الإسلامي بالجامعة، وما كان لمصطلح (الإخوان المسلمون) بالنسبة له معنى أكبر أو أقرب منه لغيره من أبناء عمره وثقافته**"[9].

هنا، نلاحظ تدخل المؤلف لتقييم شخصية ما في الرواية، فيتخلى عن دور الراوي المشارك؛ لينفصل إلى تقييم الشخصية على النحو الذي تناول فيه شخصية (محمد عطوة) الذي لا تخفى انتماءاته أو تعاطفه مع جماعة (الإخوان المسلمين).

نلاحظ أن الحكي بضمير الغائب تناسب مع توجهات الشخصية، ورسم المؤلف لملامحها، فمحمد عطوة (ملتزم دينيًّا) كمبرر نفسي وعاطفي للتعاطف مع الجماعة، (واعيًا بأمور السياسة)، وهو علة الانجذاب للجماعة الدينية التي تعمل بالسياسة، وتخوض غمار الانتخابات والمحافل السياسية المتعددة، فيما جاء جهله بممارسات التيار الإسلامي بالجامعة كوجه آخر يشي بالجهل بخفايا الجماعة.

وقد وظف الملواني أسلوب السرد بضمير الغائب لإبراز أن تعاطف المتدينين مع تلك الجماعة نابع من التدين فحسب مع عدم الوقوف على حقيقة الممارسات والصفقات السياسية التي تمارسها الجماعة، كما قصد الملواني توجيه انتقاد لا يخفى على المتلقي لتلك الجماعة، واستتارها وراء الدين؛ ضمانًا للحشد.

كذلك، لجأ المؤلف إلى السرد بضمير الغائب على لسان البطل للتعريف بالشخصيات وخلفياتها الفكرية التي انحدروا عنها منذ الدراسة في الجامعة: "**وكعادته، وقف يوسف قطيط موقفًا نشطًا من القضية، وعمل على أكثر من محاولة لتوجيه النقابة باتجاه الموقف المؤيد للمتهمين من أعضاء النقابة على اعتبار أنها قضية سياسية بالأساس، وأن هذا الضرر إنما وقع عليهم لاتخاذهم موقفًا معارضًا، ولكنَّ كل محاولاته تصدَّى لها مجلس إدارة النقابة الذي يدين أكثر أعضائه بالولاء للحزب الحاكم، فقط وافقوا بصعوبة على تكليف محامٍ بالدفاع عنهم باسم النقابة**"[10].

وجاء ضمير الغائب الذي استعمله المؤلف كسارد عليم يبرز الوجه الآخر للمعارضة، من تيارات سياسية ذات خلفية غير دينية، مع التنبيه إلى تغلغلها في النقابات والجمعيات الأهلية ذات الصلة بالحكومة، وهو ما اقترن بتقييم ممارسات أعضاء تلك الحركات، مثل حركة (9مارس) التي ينتمي إليها (يوسف قطيط)، مع التأكيد على أن رؤوس مفاصل تلك النقابات والجمعيات خاضعة للدولة، وإن لم تخلُ من معارضين ممن لا يشغلون مقاعد حكومية رسمية.

ووظف المؤلف هذا النمط من الأسلوب السردي لتأكيد أن مصر تعاني من تيارات متعددة تفتِّت الجهود التي يجب أن توجَّه لما يفيد، وهو ما تمحور حول فكرة السلطة وموقعية الأفراد منها كمحور رئيس يحرص عليه الملواني في رواياته.

ونلاحظ وجود السارد العليم في رواية (الفابريكة)؛ إذ توارى السارد خلف الستار، ولم يظهر، وهو ما عبَّر عن حالة من الغموض التي تناسب أحداث الرواية التي تتناول عودة (منصور رينار) الشاب المصري الفرنسي إلى قريته؛ سعيًا لاستعادة مصنع جده (الخواجة) الذي يؤمن أهل القرية أنه من الأولياء، ويصطدم بعمدة القرية وأهلها:

"**– ما حكيتموه أمور يصعب تصديقها.. آسف جدًّا.**

أحدهم استغفر الله، وقال:

– معقول؟ حفيد الخواجة لا يؤمن بكراماته؟

- **لا تنس أن هناك أزمة في الزمن.. الفترة التي تحكي عنها في عمر جدي، يُفترض أنه جاوز المائة وثلاثين عامًا وقتها**"[11].

وقد اعتمد الحوار أعلاه على الحكي بضمير الغائب؛ إذ توارى السارد العليم خلف الستار، وبدا متدخِّلًا في الحكي، مما بدا في جملة (أحدهم استغفر)، وهو تدخُّل من الراوي لوصف رد فعل المحيطين بمنصور، من العمدة والأتباع للتعبير عن رفض إنكار حفيد الخواجة لكراماته.

وظف المؤلف التقنية في سياق مناقشته لفكرة الخرافة في مقابل العلم، واعتماد المستفيدين من ترويج الكرامات المنسوبة للأولياء منها لإحكام السيطرة على الأتباع، وتوجيه دفة الأمور لما تمليه المصالح والأهواء، وهو ما سيكتشفه القارئ في نهاية الرواية، وترويج العمدة لفكرة كرامات الخواجة مما برَّر به انحرافات أخلاقية وسياسية لا حصر لها.

وتارة أخرى، ظهر السارد العليم، وجاء السرد بضمير الغائب في سياق اللقاء الأول لمنصور بالفتاة (وردة) ابنة العمدة: "**لم يسبق لمنصور أن انقطعت أنفاسه بهذا الشكل بمجرد النظر إلى وجه فتاة، كان يروقه فيها الحالة، تركيبة الجمال الشهواني والبراءة والخجل، ربما كانت تذكِّره، بقدر ما، بآنيت، ولكنه يخشى الاعتراف بهذا**"[12].

بدا السارد العليم أعلاه يحكي بضمير الغيبة لوصف المنحى النفسي الشعوري لدى منصور، وإعجابه بالفتاة (وردة) على النحو الذي أكد على أن اختلاف الخلفية الحضارية لا يعدِم أساسًا إنسانيًّا في التواصل، وأن لغة الأرقام والتأنُّق الحضاريين لا علاقة لهما بلغة المشاعر الفطرية بين البشر، وإن اختلفت الألوان، تباينت ألوان البشرة.

المطلب الثاني: تنويع ضمائر الحكي (الراوي الشاهد أو المشارك)

تناولنا وضعية السارد التي تؤثر على مجرى الحكاية، وثيمتها السردية، لذلك "يُعدّ السارد أهم مكوّن للنص السردي، فهو الذي يتكفل بسرد النّتاج الحكائي سواء كان حقيقيًا أم خياليًا، وفي أبسط تعريف له هو الذات الفاعلة لهذا التلفظ، بحيث له القدرة على التلاعب بالمادة الحكائية بحرية تامة دون تقييد."[13].

ويكون السارد المشارك في موقع المتكلم، فيحكي الحدث المسرود كمشارك، ويبرز ضمير المتكلم كنمط سردي في رواية الحدث، فهو "يجسِّد نفسه كشخصية من الشخصيات الحكائية التي تلعب دورًا هامًّا في سير أحداث الحكاية، وذلك باستخدامه ضمير المتكلم"[14]، لاسيما أنه يضيف صبغته السردية على الحكاية، ولا يمكن غض النظر عن وجهة نظره التي توجّه الحكاية، إذ وجوده إلى جانب الشخصيات الأخرى في الحكاية تربطه بزمكان الحكاية، فيخرج عن كُلِّيانية السارد العليم، وفي هذه

الحالة لا يمكن مقارنة معلوماته حول الحكاية مع معلومات السارد العليم، وهو ما نجده في مقابلة الراوي الصحفي (بدر الوكيل) لـ (صفوت بك) عند زيارة الأول للثاني في مكتبه: "**صفوت بك كان مختبئًا في أعماق بعيدة، حتى في أحلامه يجيد الاختباء وتأمين الوجود، بعد مزيد من اختراق الحجرات الرسمية، والممرات المحشودة بحرس لا يعيرونني أي انتباه، بلغتُ الحجرة المنشودة... شاب بدا لي كحارس خاص، وهو ما تأكد لي عندما أخرج مسدسه، وأطلق رصاصاته نحوي، لكن كعادة الرصاص في الحلم، لم يكن له أي تأثير.**

- **لتأمر كلبك هذا أن يتوقف، ودعنا نتحدث كرجلين**"[15].

وجاء نمط السرد يعتمد على ضمير المتكلم، فاقترن ظهور الراوي بالمشاركة في الحدث، مما برز في ضمير المتكلم (لي – نحوي)، وجاء السارد هو البطل (بدر الوكيل)، وهو ما وظفه المؤلف لاستكشاف رجلة صعود نجم الصحفي (بدر الوكيل)، المعارض القديم للنظام، بعد أن تخلى عن أحلامه، وباع قلمه للسلطة، وكأن المؤلف؛ بتركيزه على ثنائية (الفرد – السلطة) يطرح تساؤلا مفاده: إلى أي مدى يمكن للقامة أن تخضع للقيمة، وهل من الممكن أن يتنازل الإنسان بسهولة عن مبادئه في سبيل الحصول على القيمة؟

جاء لقاء بدر الوكيل بـ(صفوت بك) بمثابة اللقاء بين الفريقين، وهو ما حمل نوعا من المقاومة من ناحية (بدر) إلا أنها سرعان ما تلاشت أمام الحراسة المسلحة التي حشدها صفوت بك من حوله.

نلاحظ أن ضمير المتكلم للسارد تناظر مع ضمير المخاطب لصفوت بك (لتأمر كلبك) [16]، وجاءت عبارة (ولنتكلم كرجلين) في صورة جمع المتكلمين، وهو ما وحَّد الضمائر الذي ناسب طلب بدر بالحصول على فرصة عادلة للنقاش.

أما رواية (زيوس يجب أن يموت)، فاعتمد فيها (أحمد الملواني) على التناصّ بين الميثولوجيا الإغريقية، ونقمة (كرونوس) على آلهة الإغريق وتعدُّدها إلى درجة التناقض والاختلاف، وبين بطل الرواية الذي ينقم على اختلاف المذاهب السياسية التي مثَّلها أصدقاؤه، والتي تشير إلى حالة من التضارب والتباين التي تعبِّر عن (التفكك)، وهو ما برز فيه الحكي بضمير المتكلم في تعريف (كرونوس) بنفسه في مقدمة الرواية على النحو الذي بدا فيه الراوي شاهدًا على الحدث المسرود:

"أنا كرونوس

إن كنتم تظنُّون قدري بيدي..

ليكن..

سأريكم كيف سيغيّر كرونوس قدره

بحق صواعق زيوس

بحق زلالزل بوسيدون...

سأغيّر قدري

سأرسم مصيري بيدي

أو أهلك على المحاولة"[17].

ونلاحظ أن المؤلف قد اعتمد على الشخصية الأسطورية للتعبير عن نمط الشخصية المثالية التي تنتهج منهجه في الحياة؛ إذ يرى المؤلف أن فكرة التشتت في دروب الحياة، وإهدار الجهد في الصراعات المذهبية يحطم الذات، ويقوض طموحها لما تسعى إليها، فيكون المتصارعون أشبه ما يكون بآلهة الإغريق القديمة التي تصارعت لإرضاء كبيرها (زيوس)، ومن ثم، يجب القضاء على (زيوس) ليتحقق الوجود للذات الإنسانية، وهي الفكرة الرئيسة للرواية.

بدا (كرونوس) وكأنه المؤلف أو الراوي المشارك لأصدقائه منذ زمن الدراسة في الجامعة على النحو الذي استهجن فيه ممارساتهم وانتماءاتهم السياسية، فخالفهم متجها للتأليف الروائي.

نلاحظ تكرار الضمير (أنا) للمتكلم مما ناسب الراوي المشارك، وعبر عن توجه الشاعر بواسطة الترميز والتناص التاريخيين.

كذلك، اعتمد السرد على ضمير المتكلم في تقييم أحمد لفترة شبابه التي ولت بسرعة، واختلاف توجُّهات الأصدقاء في الحياة: "**أربعون عامًا مضوا أيها الكاتب.. طفل أنا ما زلت.. ذلك الشاب الغرّ الذي يتعلم الحياة ما زال يسكنني.. ماذا تغير فيَّ منذ أيام الجامعة؟ لا شئ... محمد عطوة لم يتغير، يوسف قطيط لم يتغير حتى عبد الرحمن لم يتغير بالدرجة التي يظنها عن نفسه، ربما فتر حماسه للبلد، وودَّع أيام الغضب والكبرياء**"[18].

وعبرت الفقرة عن علة اهتمام الراوي بالذات، وهو (فتور) الحماس لقضايا (البلد) على النحو الذي ناسب موقعية الراوي الشاهد المشارك في الحدث المسرود؛ كونه صديقا للشخصيات الواردة، مما برز في ضمير المتكلم (طفل أنا) على النحو الذي وظفه المؤلف في التعبير عن عن حالة الرفض لترك قضايا (البلد) والانشغال بصراعات مذهبية أو سياسية تحمل في طياتها عوامل فنائها وتشرذم أنصارها، فيصير الانتصار للمذهب هدفاغ في حد ذاته يعد أن ينشغل المتخالفون بالقضايا الفرعية على حساب قضية بلدهم الأساسية.

أما رواية (الفابريكة)، فتناولت المواجهة الحضارية بين العلم والخرافة الممثلة في (كرامات الأولياء)، وما يضفيها المنتفعون عليها من مبالغات ترفع الأموات إلى درجة القداسة: "**الحكاية يا منصور حمل ثقيل.. تحتاج جهدًا وبراعة.. تحتاج صبرًا لتراها تكبر أمام عينيك مثل طفلك، يومًا بعد يوم، وعلى لسان بعد لسان.. الحكاية تُخضِع الرقاب كما لا تفعل بنادق الخفر.. والباشا هو الحكاية الأولى.. أم الحكايات..أنا لا يعنيني كثيرًا بقاؤه أو موته.. هي حكاية ورثتُ حقيقتها عن آبائي، كما ورثتُ جميع الحكايات التي لم أضعها بنفسي.. كحكاية الشيخ.. الشائعات .. الأولاد المقدَّسين.. أنا أرعى حكاياتهم جميعًا كأبنائي**"[19].

ونلاحظ أن الراوي المشارك (العمدة) قد اعتمد على الحكي بضمير المتكلم، وهو ما ناسب شهوده للأحداث ومشاركته فيها، ومن ثم، جاءت (تاء المتكلم (ورثتُ) – ياء المتكلم (لا يعنيني) – همزة المضارعة (أرعى) تعبِّر عن جميع الممارسات والجرائم التي اقترفها العمدة، والتي وظفها المؤلف لتأسيس المبدأ الذي تقوم عليه الرواية، والتي تمثلت في انتفاع القائمين على فكرة (الكرامة) ممن حولهم، وبسط نفوذهم على الأتباع (الحكاية تُخضِع الرقاب كما لا تفعل بنادق الخفر)، فتكون أفعل في التأثير على المحيطين، وضمان السيطرة عليهم.

واتجه المؤلف بذلك إلى المفارقة بين العلم والخرافة؛ باعتبار قيام الأول على المقدمات والنتائج كعملية عقلية ممنهجة تهدف لتخليص العقل من نير الخرافات، وتعريفه بالحقائق، بينما يأتي (استغلال) الخرافة وتوظيفها من باب الممارسة العقلية الممنهجة للسيطرة على الغير بما يوقع الضرر، ويوقعها في أسر القائمين على صناعتها.

"**أبي اشتهى الزانية التي اقتادوها إليه عارية مع شريك جريمتها، فخلق حكايات الشائعات ليعاشر البنت دون تأنيب. في ذات الليلة، زار منزل الشيخ ربيع فوجده ميتًا، فخلق حكاية الشيخ الذي تحول إلى نور؛ ليُبقِي السلطة الدينية في يده**"[20].

وتجلى نمط السرد المشارك في ياء المتكلم (أبي) مما نسبه العمدة إلى أبيه الذي عزم على مواقعة المرأة التي زنت، وأعوزته الذريعة التي تشرعن لتلك الممارسة المحرمة، فلجأ لاختلاق (كرامة) للشيخ ربيع الذي تحول إلى نور بعد أن أباح النسوة اللواتي غاب عنهن أزواجهن في الحرب، وأطلق عليهن (الشائعات)، ومن ثم، وظف المؤلف هذا النمط من السرد لتأكيد أن الدين، بما يحمله من كرامات للأولياء، يؤسس لممارسات تعارضه وتتناقض مع جوهره من باب الاستثناءات التي ما أنزل الله بها من سلطان.

المبحث الثاني: الخطاب بين المباشرة وغير المباشرة

المطلب الأول: خطاب الأسلوب المباشر

ويستحضر فيه السارد كلام الشخصية حرفيًّا، فعلى سبيل المثال عندما يحكي السارد موقف شخصية شاهدها بأمِّ عينه، فأنه ينقلها بالحرف التام، فيقترب اقترابًا تامًّا من الشخصية لتحصل المحاكاة، لكن إذا اضطر السارد أن يوضّح بعض الثغرات الماضية عن الشخصية التي تحدّث عنها توًا بالمحاكاة، فإنه يضطر إلى تغيير مسافته، لأنه يسرد ماضيًا ليس بالضرورة أن يكون شاهدًا عليه، فيأتي نقله محض معلومات عابرة لينير درب القارئ من خلالها[21].

ونجد هذا النمط من السرد في رواية (ما يشبه القتل) عند استرجاع (بدر الوكيل) ذكرياته العائلية التي انتهت بموت الده: "**كانت هذه آخر صورة له في ذهني.. كنا نشاهد كرتون (أليس في بلاد العجائب)، قلت له كما يقتضي خيال طفل:**

- **أريدك أن تأخذني إلى أرض العجائب.**

ضحكم حتى سعل، ومن بين الأنفاس المتقطعة قال لي:

- **يومًا ما سآخذك إلى هناك.**

وكانت هذه هي آخر كلماته.. مات أبي على الجلسة ذاتها، ولم أنتبه إلى موته إلا على هزات أمي وعويلها"[22].

ونلاحظ نقل السارد (بدر الوكيل) حرفيًّا عن والده الذي طالبه الابن بالذهاب إلى أرض العجائب، فما كان من الأب إلا أن وعده، ثم أسلم روحه في الجلسة نفسها؛ ليجد القارئ نفسه بين مشهدين متكررين يجمعهما رابط واحد: موت الأب بعد إخبار الابن بشجرة الحكمة، وأرض العجائب الكائنة بها، على النحو الذي يجد فيه الابن نفسه محاصَرًا بأسئلة عن ماهية الوجود، مما يشكِّل منهجه في الحياة، وهو ما وظفه الملواني لطرح هذه التساؤلات حول قضية الوجود والمصير، وما ينبغي على الإنسان انتهاجه في تلك الحياة مما يشي بقدرة المؤلف على سبر أغوار النفس البشرية، وهو ما اعتمد فيه على "أن حكاية الأحداث، مهما كانت صيغتها، أي: نقل لغير لفظي (أو لما يفترض أنه غير لفظي) إلى ما هو لفظي. ومن ثم لن تكون محاكاته أبدًا أكثر من إيهام بمحاكاة، يتوقف كأي إيهام على علاقة متقلبة غاية التقلب بين الباثّ والمتلقي"[23]؛ لاختلاف زمن السرد بين الابن والأب عن الزمن خارج الرواية، مما عكس وظيفة النمط السردي الذي يرتد لاستعادة حدث، ونقل مباشر عن الأب من الذاكرة، ثم يعود لخبرنا بموت العائل ليترك من وراءه يبحث عن الذات، فالابن يتخبط في الحياة، ويتنازل عن مبادئه وقناعاته كما فعل (بدر الوكيل)، فلا يفضي به ما قدمه إلى شئ فيترك الحياة ليأتي لاحقوه يحاولون من جديد.

وجاءت رواية (زيوس يجب أن يموت) تتناول حالة التشرذم السياسي في مصر على مدى خمسة عقود ماضية على النحو الذي ينذر بحالة من التشتت السياسي الذي انتقده المؤلف، وهو ما تطرق فيه لمناقشات عدة بين الرفاق القدامى مما لجأ فيه لخطاب الأسلوب المباشر، والنقل الحرفي عن الشخصيات: "**محمد أيضًا لم يكن ليخسرنا لأي سبب، ولا حتى لصداقاته الجديدة لمجموعة من الشباب ذوي اللحى. أظنُّ أن محمدًا، من أول يوم له في كنف تيارات الإسلام السياسي، كان يعلم جيدًا ماذا يريد منهم، وحدود علاقته بهم، أحيانًا يذكِّرني عبد الرحمن بهذا الآن:**

- **محمد لم يبدِ يومًا اقتناعًا بأفكارهم، خاصة المتطرف منها، فلماذا بقي على ارتباطه بهم، إن لم تكن المصلحة؟**"[24].

ونلاحظ أن الراوي قد اقترب من صديقه (عبد الرحمن) للدرجة التي سمحت له بأن ينقل عنه حرفيًّا نقلًا مباشرًا بخصوص صديقهما (محمد عطوة) ذي الميول الدينية، وعلاقاته المتعددة مع تيارات الإسلام السياسي، وهو ما فسَّره عبد الرحمن بأنها علاقة (مصلحة).

ووظف المؤلف هذه التقنية لتوضيح نقطتين:

الأولى: استفادة كثرين من المتعاطفين مع الجماعات الدينية المتطرفة، وتيارات الإسلام السياسي، على النحو الذي تربَّحوا منه على الرغم من تأكد المحيطين بهم من عدم اعتناقهم لأفكار تلك الجماعات.

الثانية: التخطيط الحركي لتلك الجماعات التي سعت للحشد ما أمكنها، ولو بالوسائل غير المشروعة، أو التزلُّف لغير أعضائها بهدف كسب تعاطفهم مع (الجماعة) التي تمثِّل الإسلام من وجهة نظرهم.

أما القضية العامة التي تناولتها الرواية، فناقشت الإيديولوجيات الدينية والسياسية التي انخرط فيها الشباب، والصراعات السياسية التي لا طائل منها على النحو الذي جرَّ على البلاد حالة من التفكك السياسي، وهي الفكرة العامة التي يناقشها المؤلف في روايته.

أما رواية (الفابريكة)، فناقش فيها المؤلف موقف (منصور رينار) من أهل قريته الذين عجَّت قريتهم بالخرافات والسحر، فيما سعى إلى دخول المصنع أو (فبريكة) جده التي تحتفظ بسر متوارث في (دفتر) احتفظت به أمه، ومن ثم، جاء الحرفي المباشر عنها لازمًا للحفاظ على أمانة النقل، وتعريف الشاب ذي الأصول الفرنسية المصرية بسر الفابريكة في خطاب والدته إليه: "**هذا الدفتر هو إرث عائلتك، كتابهم المقدس، إن غفر لي الرب هذا التشبيه، هناك فتنة ما تبتعلهم، رغم أنه أقرب إلى**

كتاب حكايات خيالية، إلا أنهم يؤمنون به، أبوك كان مؤمنًا به بكل ذرة في قلبه، تقريبًا كان يحفظ كل كلمة، كل تعويذة، وكل وصفة كيميائية، أو معادلة فيزيائية وردت به"[25].

وقد ركَّز المؤلف على خطاب الأم التي احتفظت بالدفتر الذي يحوي المعادلات أو (التعاويذ) السحرية التي لجأ إليها الجد، والتي من شأنها أن تدير ماكينة الفابريكة، ومن ثم، فقد وقف العمدة عاجزًا، بطاقته السحرية، أمام الفابريكة التي احتفظت بسر الجد، إذ لم يمكنه مراقبة منصور وهو بداخلها إلا بواسطة كاميرات المراقبة التي وضعها بالداخل، لا عن طريق الساحر الإفريقي الذي يصحبه.

وظف المؤلف هذه التقنية في سياق مناقشته محاور عدة في الرواية: الدين، الخرافة، السحر، في مقابل العلم الذي يحتفظ لنفسه بتقييم هذه المحاور، فجاء متناظرًا معها، كل على حدة؛ ليخرج المؤلف برأي مفاده: إن هذه المحاور كثيرًا ما تعصف بالإنسان بعيدًا عن الطريق؛ لتثقل كاهله بنير الأوهام، عندما يتحول الدين إلى تجارة، وكرامات الأولياء إلى وسيلة للسيطرة على العقول، فيما يأتي السحر ليمثِّل ذروة الجهل في مجتمع امَّحت ملامحه الإنسانية، فسار في طريقه على غير هدى، يخبط خبط عشواء.

المطلب الثاني: خطاب الأسلوب غير المباشر

وينقل فيه الراوي كلام الشخصيات مختصرًا بأسلوبه، ومن ثم، فهو لا ينقل حرفيًّا عن الشخصيات

ونجد هذا النمط السردي في رواية (ما يشبه القتل) في حوار (بدر الوكيل) وأخيه (حمزة) مع الأب الذي طعن في العمر، وتطرُّق الأخوين إلى الأم التي عانت في زواجها بالأب، وبلغ بها الاضطراب إلى اقتراف ما يُشعِر الزوج بالحرج: "– **أمك بلغ بها الجنون أن ذهبت إلى قسم الشرطة، وتقدمت ببلاغ ضد أبيك تتهمه بالتوقف عن معاشرتها جنسيًّا.**

كان بالفعل يتحدث بما أجهل، فصمتُّ احترامًا لأوان الصدمة.

– ولك أن تتخيل ما حدث، كانت تسلية ومصدر تفكُّه لقسم الشرطة بأكمله، وحتى المأمور الذي زاد من الفكاهة قدرًا، فأرسل في طلب أبيك، ووبَّخه أمامها، وأمره أن يأخذها الآن إلى البيت ويعاشرها، تخيَّل كم كان لهذا أثر مدمر على مكانته وهيبته، خاصة بعد أن تجاوزت الكلمات جدران القسم"[26].

وقد نقل المؤلف فحوى البلاغ المضحك الذي تقدمت به الأم ضد زوجها (والد بدر الوكيل)، مما تسبب في حرج مكانته حرجًا بالغًا، واستحق أن يكون مصدر فكاهة أو دعابة من مأمور القسم ومرؤوسيه، واختصر المؤلف توبيخ المأمور للزوج، وأمره له باصطحاب زوجته للمنزل؛ لمعاشرتها معاشرة الأزواج.

وظف المؤلف هذه التقنية السردية [27] لتأكيد أن من يتنازل عن مبادئه عرضة للمرور بمواقف تنال من الكرامة، وتحطّ من الوضع المجتمعي المزيَّف الذي أنشأه بالإمعان في لتزلُّف لمراكز صنع القرار، وهو ما تناوله المؤلف بصورة مضحكة، خصوصًا وأن قد صدرت عن والد بدر الوكيل، وقد افتضح أمره داخل الأسرة وخارجها، ومن ثم، لم يظفر بدر الوكيل بطائل لقاء ما قدمه من تنازلات، لا على صعيد الأسرة أو خارجها.

ولجأ المؤلف إلى أسلوب الخطاب غير المباشر، في روايته (زيوس يجب أن يموت)؛ للتركيز على ظاهرة (الأدباء الشباب) ممن يعملون بالوظائف الحكومية البسيطة في كثير من الأحيان، بينما يحاولون شقَّ طريقهم الأدبي في أوقات الفراغ لإشباع موهبتهم الأدبية: "**كنت أقطع مبنى الإدارة هابطًا، عندما وجدتُ من يناديني باسمي مصحوبًا بلقب التبجيل المعتاد (باش مهندس). التفتُّ فوجدت ذلك الشاب يواجهني بوجه ملوَّن بالخجل، هنَّأني لفوزي بالجائزة، فسعدتُ بذلك بقدر اندهاشي، فما من أحد بالعمل بلغه شئ عن هذا الأمر، علَّل لي هذا بأنه متابع جيد لكل أخبار وفعاليات الأدب على الإنترنت، وقدَّم لي نفسه ككاتب شاب، كنت أعرفه كموظف صغير، يعمل بعقد مؤقت في شؤون الموظفين في وظيفة ساع**"[28].

لجأ المؤلف لأسلوب السرد غير المباشر في نداء الشاب له (باش مهندس)، إذ لم ينقل حرفيًّا محتوى حواره مع الشاب الذي أفاد بأنه متابع لأخبار الأدب عبر وسائل التواصل على الإنترنت، وعكس الحوار المنقول بالمعنى الفارق المجتمعي بين الراوي وشريحة العاملين بالأعمال البسيطة؛ إذ كان الشاب يعمل ساعيًا، كما ورد بالفقرة.

وظف المؤلف هذه التقنية لإلقاء الضوء على ثنائية (الأنا – النحن) من باب التناظر بين أصدقائه الذين انخرطوا في خلافات سياسية؛ بحكم انتمائهم للكيانات التي تمثِّلها، وبين سعي الفرد لتحقيق ذاته، وهو ما نادى به الملواني في الرواية، وكأنه يعرض مشهدًا بين متناقضين: الذين يفنون أعمارهم في سبيل نزاعات لا تسمن ولا تغني من جوع، والذين يسعون لتحقيق وجودهم على أرض الواقع، في حين انتصر المؤلف للفريق الثاني، ولجأ للتاريخ ممَثَّلًا في شخصية (كرانوس) الذي نقم على نزاعات الآلهة في أثينا من أجل إرضاء (زيوس) الذي مثَّل الصنم الذي يحطِّم الذات الإنسانية، ومن ثم، تحتاج لموته ليتعاظم شعورها بنفسها، يتحقق وجودها.

وتكرر لجوء المؤلف لهذا النمط السردي في سياق البرنامج التليفزيوني الذي سجَّله البطل (أحمد)، وسوء فهم المذيع لعنوانه:

"– **ولكنهم قالوا لي: إنها رواية رعب.**

تهلَّل وجهه وقد وجد ضالته.. مِن الورقة قرأ عليَّ اسم روايتي

- (ربيع المذؤوبين) أليس هذا اسم روايتك؟

جاريتُه:

- بلى

لم ينطق، وإنما أومأ لي بمعنى (أرأيت).. وكأنه قرَّر أن يكذبني، ويصدِّق مُعِدّ البرنامج الأحمق الذي دسَّ في يده هذه الورقة"[29].

نقل السارد إيماءة المذيع كلغة غير منطوقة، وهو ما وظَّفه لإبراز الضحالة الثقافية لدى كثير من المذيعين، إذ لا يفتأ أحدهم يعتمد على الأوراق التي يجهِّزها معد البرنامج، فلا تتسنَّى له الفرصة لألقاء نظرة على العمل الأدبي، ومن ثم، تأتي استضافة الضيف من باب أداء الواجب، وذرِّ الرماد في العيون، وهو ما يفسر لنا إشارة المذيع التي نقلها السارد.

جاءت وضعية الحوار التليفويوني بين المذيع والسارد بمثابة التناظر بين ثقافتين: مجاراة التيار السائد الذي لا يكترث بالإبداع في مقابل التمسك بالذات، والسعي لتحقيق وجودها على أرض الواقع، ولا أدلَّ من قراءة المذيع من الورقة، وسوء فهمه لعنوان الرواية محل النقاش من غلبة تيار اللامبالاة بالأعمال الأدبية، فضلًا عن عدم الاطلاع عما تحويه من أفكار تنتقد الواقع، وتعالج مشكلات المجتمع.

أما رواية الفابريكة، فقد تناولت الصراع بين الخرافة والعلم، وجاءت تقنية الخطاب غير المباشر لاستعادة تفصيلات الفتوى التي أصدرها الشيخ (ربيع) لتحليل الزنى بأي امرأة غاب عنها زوجها ثلاثة أشهر: "**تحرَّك الموكب مرة أخرى نحو بيت الشيخ ربيع، العمدة طلب من الجمع الانتظار حتى يحادث الشيخ هو على انفراد... ثم خرج لاهثًا مضطربًا ليعلن أن الشيخ تبخَّر أمامه، صار نورًا وحلَّق في فضاء الدار... أما آخر أحكام الشيخ قُبَيل التحول، كما حدثهم العمدة، فكان حكمه بجواز معاشرة المرأة التي غاب عنها زوجها غيبة طويلة أو مات. على أثر هذه الفتوى، صارت الأرامل وزوجات الغائبين لأكثر من ثلاثة أشهر مشاعًا لكل رجال القرية با تحريم أو عيب، ولهذا سُمِّين: الشائعات"**[30].

وقد نقل السارد فتوى الشيخ (ربيع) بالمعنى، كأسلوب سردي غير مباشر، حوَّله الناقل بنقل غير حرفي[31]، وهو ما وظَّفه المؤلف لفضح الممارسات المستترة بالدين؛ ضمانًا للسيطرة على العوام، وهو ما وشى بإدانة العمدة الذي اعتمد على فكرة (الكرامة) وبعض المفردات الصوفية، مثل: التبخُّر في الفضاء، والفناء والتحول لضياء، وهو ما عبَّر عن ممارسات خفية لم تسلم منها القرية التي أذعنت لخرافات الشيخ التي تتعارض مع جوهر الدين، فأحلَّت الزنى بالنسوة اللواتي غاب عنهن أزواجهن ككبيرة أحلَّتها المعتقدات التي لا صلة لها بالدين مما أكدته المصادر الأصيلة، إذ يرجع السبب الذي دعا الداعين

لمهاجمة الصوفية المغالاة فيما نُسِب إليها من كرامات، وإلى أولياء الله الصالحين من أمور تشبه الخوارق والمعجزات، حتى إن (ابن المطهر) ينتقد كلًّا من: تعدد فرقها، ومخالفة تعاليمها لأصول الدين، فيقول: "لأنهم يدينون بالخواطر والمخائيل (التخييلات)، وينتقلون من رأي إلى رأي، فمنهم من يقول بالحلول، كما سمعتُ واحدًا منهم يزعم أن مسكنه بين عوارض المُرْد (جمع: مارد)، ومنهم من يقول بالإباحة والإهمال، ولا يدعون للوم اللائمين، ومنهم من يقول بالعذر، ومعنى ذلك أن الكفار عندهم معذورون في كفرهم وجحودهم؛ لأنه لا يَتَجلَّى لهم، واحتجب دونهم، ومنهم من يقول: إن الله لا يعذب أحدًا، ولا يعبأ بخلقه، ومنهم من يقول بالتعطيل المحض، والإلحاد البحت، ومرجوع أمرهم إلى الأكل والشرب والسماع، واتباع الهوى، ومتابعة النفس"[32].

فكان في طقوس الغلاة من الصوفية ما يصلح لخرق النواميس وأحكام الشريعة تحت حجج واهية تضمن للشيخ السيطرة على (مريديه).

الخاتمة

انتهينا من تناول البحث الموسوم: الأنماط السردية الخطابية في الخطاب الروائي – أحمد الملواني أنموذجًا، وتناولنا فيه التعريف بالسرد، ومفهوم النمط الخطابي المقترن بالراوي، ودرسنا أسلوب الحكي بضمير الغائب مما يقترن بالراوي العليم، أو تنويع الضمائر مما يقترن بالراوي المشارك أو الشاهد.

وناقشنا الخطاب المباشر وغير المباشر مع الاستشهاد بمواضع مختارة من روايات أحمد الملواني.

أهم النتائج التي توصلت إليها:

1-النمط السردي طريقة للسرد تعتمد على منهجية معينة لحكاية الحدث المسرود.

2-تؤثر موقعية الراوي من الشخصيات في نمط سرده، فيأتي ضمير الغائب مقترنًا بالسارد العليم الذي يرى الأحداث من الخلف، ومن ثم، فهو يتدخل بالتعليق أو إماطة الإبهام عن حدث ما.

3-لجأ أحمد الملواني إلى النمط السردي بضمير الغائب كسارد عليم يتناول الشخصيات تناولًا نفسيًّا وهو ما لجأ فيه للأسطورة والتناصّ مع التاريخ، وعمد إلى الإسقاط على الواقع المعاصر متخذًا من الذات الإنسانية، وموقف الإنسان من العالم، متكأ لعرض الطرح الروائي له في رواياته.

4-لوحظ لجوء المؤلف للتنويع بين ضمائر الحكي، فتارة يعتمد على ضمير المتكلم، وتارة أخرى على ضمير المخاطب على النحو لذي اقترن بوضعيته كراوٍ مشارك.

5-لجأ المؤلف للتويع بين ضمائر الحكي في سياق المواجهات المباشرة وهو ما حمل طرحًا فكريًّا للقارئ، ناظر فيه المؤلف بين ثنائيات متضادة، مثل: القامة والقيمة، الروح والمادة، الفرد والجماعة، الخرافة والعلم، وهي محاور تكررت في رواياته.

6-اعتمد المؤلف على خطاب الأسلوب المباشر، والنقل الحرفي عن الشخصية في سياق قُربِه من الحدث، أو استقائه نصًّا ممن يثق بهم من الشخصيات الواردة، ومن ثم، زاد اقتران هذه التقنية بموقعية الراوي المشارك أو الشاهد.

7-في المقابل، اعتمد المؤلف على خطاب الأسلوب غير المباشر في سياق الحكي من الذاكرة، واسترجاع أحداث مسكوت عنها في الرواية، على النحو الذي احتاج فيه إلى النقل بالمعنى.

8-لوحظ اهتمام المؤلف بقضايا الفرد وموقعه في المجتمع، ولوحظ ميله إلى المباشرة والوضوح، وتحقيق الفرد لوجوده في المجتمع، وهي ما تطلبت الاعتماد على ضمير المتكلم والمخاطب كثيرا في رواياته، كراوٍ مشارك يطرح آراءه.

فهرس المصادر والمراجع

1- الأزهري، محمد بن أحمد بن الهروي، أبو منصور، **تهذيب اللغة**، تحقيق: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 2001م.

2- تودروف، تزفيتان، **الشعرية**، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، 1987م.

3- جيرار جينت، **خطاب الحكاية بحث في المنهج**، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997م.

4- ابن دريد، أبو بكر محمد بن الحسن الأزدي، **جمهرة اللغة**، تحقيق: رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1987م.

5- سويرتي، محمد، **النقد البنيوي والنص الروائي**، نماذج تحليلية من النقد العربي، دار افريقيا الشرق، المغرب، 1991م.

6- العيد، يمنى، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، دار الفارابي، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت).

7- ابن فارس، أحمد بن زكرياء القزويني الرازي، أبو الحسين، **معجم مقاييس اللغة**، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، 1399هـ - 1979م.

8- كبوش، نعيمة، **المصطلح السردي في كتاب مدخل إلى علم السرد لمونيكا فلودرنك**، مذكرة شهادة ماستر، جامعة العقيد أكلي محند أولحاج، الجزائر، 2017م.

9- لحميداني، حميد، **بنية النص السردي: من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1991م.

10- ابن المطهر المقدسي، المطهر بن طاهر المقدسي، **البدء والتاريخ**، مكتبة الثقافة الدينية، بورسعيد، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

11- الملواني، أحمد، **الفابريكة**، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 2017م.

12- الملواني، أحمد، **زيوس يجب أن يموت**، دار الكتب للنشر والتوزيع، ط3، (د.ت).

13- الملواني، أحمد، **ما يشبه القتل**، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 2019م.

14- يمنى العيد، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1990م.

15- يوسف، آمنة، **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 2015م.

المراجع

(1) ابن فارس، أحمد بن زكرياء القزويني الرازي، أبو الحسين، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، 1399هـ - 1979م، (157/3).

(2) ابن دريد، أبو بكر محمد بن الحسن الأزدي، جمهرة اللغة، تحقيق: رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1987م، (627/2).

(3) الأزهري، محمد بن أحمد بن الهروي، أبو منصور، تهذيب اللغة، تحقيق: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 2001م، (249/12).

(4) لحميداني، حميد، بنية النص السردي: من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1991م، (ص45).

(5) العيد، يمنى، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، (ص176).

(6) يوسف، آمنة، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 2015م، (ص50-51).

(7) الملواني، أحمد، ما يشبه القتل، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 2019م. (ص7).

(8) ينظر: جيرار جينت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997م. (ص76).

(9) الملواني، أحمد، زيوس يجب أن يموت، دار الكتب للنشر والتوزيع، ط3، (د.ت). (ص75).

(10) الملواني، زيوس يجب أن يموت، مرجع سابق، (ص107).

(11) الملواني، أحمد، الفابريكة، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 2017م.، (ص102).

(12) الملواني، الفابريكة، مرجع سابق، (ص108).

(13) كبوش، نعيمة، المصطلح السردي في كتاب مدخل إلى علم السرد لمونيكا فلودرنك، مذكرة شهادة ماستر، جامعة العقيد أكلي محند أولحاج، الجزائر، 2017م، (ص45).

(14) المرجع السابق، (ص46).

(15) الملواني، ما يشبه القتل، مرجع سابق، (ص108).

(16) ينظر: سويرتي، محمد، النقد البنيوي والنص الروائي، نماذج تحليلية من النقد العربي، دار افريقيا الشرق، المغرب، 1991، (ص117).

(17) الملواني، زيوس يجب أن يموت، مرجع سابق، (ص9).

(18) الملواني، زيوس يجب أن يموت، مرجع سابق، (ص18).

(19) الملواني، الفابريكة، مرجع سابق، (ص335).

(20) المرجع السابق، (ص335).

(21) ينظر: تودروف، تزفيتان، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوث ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، 1987، (ص48)

(22) الملواني، ما يشبه القتل، مرجع سابق، (ص157).

(23) جيرار جينت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، (ص181).

(24) الملواني، زيوس يجب أن يموت، مرجع سابق، (ص77).

(25) الملواني، الفابريكة، مرجع سابق، (ص323).

(26) الملواني، ما يشبه القتل، مرجع سابق، (ص81).

(27) ينظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، (ص135).

(28) الملواني، زيوس يجب أن يموت، مرجع سابق، (ص35).

(29) الملواني، زيوس يجب أن يموت، مرجع سابق، (ص56).

(30) الملواني، الفابريكة، مرجع سابق، (ص124-125).

(31) ينظر: جيرار جينت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، (ص181).

(32) ابن المطهر المقدسي، المطهر بن طاهر المقدسي، البدء والتاريخ، مكتبة الثقافة الدينية، بورسعيد، القاهرة، دط، (148/5).

References

1- Ibn Faris, Ahmad ibn Zakariya al-Qazwini al-Razi, Abu al-Husayn, *Mu'jam Maqayis al-Lughah*, ed. Abd al-Salam Muhammad Harun, Dar al-Fikr, 1399 AH – 1979 AD, (3/157).

2- Ibn Duraid, Abu Bakr Muhammad ibn al-Hasan al-Azdi, *Jumharat al-Lughah*, ed. Ramzi Munir Ba'labakki, Dar al-'Ilm lil-Malayin, Beirut, 1st ed., 1987, (2/627).

3- Al-Azhari, Muhammad ibn Ahmad ibn al-Harawi, Abu Mansur, *Tahdhib al-Lughah*, ed. Muhammad ‘Awad Mur‘ib, Dar Ihya’ al-Turath al-‘Arabi, Beirut, 1st ed., 2001, (12/249).

4- Al-Humaidani, Hamid, *The Structure of the Narrative Text: From the Perspective of Literary Criticism*, Al-Markaz al-Thaqafi al-‘Arabi for Printing and Publishing, 1st ed., 1991, (p.45).

5- Al-‘Id, Yumna, *Techniques of Narrative Fiction in the Light of the Structural Method*, Dar al-Farabi, Beirut, Lebanon, (p.176).

6- Yusuf, Amina, *Narrative Techniques in Theory and Practice*, The Arab Institution for Studies and Publishing, 2nd ed., 2015, (pp.50–51).

7- Al-Milwani, Ahmad, *Ma Yashbah al-Qatl* (Something Like Murder), Egyptian Lebanese House, 1st ed., 2019, (p.7).

8- See: Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, trans. Muhammad Mu‘tasim et al., The General Authority for Amiri Press, 2nd ed., 1997, (p.76).

9- Al-Milwani, Ahmad, *Zeus Yajibu an Yamoot* (Zeus Must Die), Dar al-Kutub for Publishing and Distribution, 3rd ed., n.d., (p.75).

10- Al-Milwani, *Zeus Must Die*, previously cited, (p.107).

11- Al-Milwani, Ahmad, *Al-Fabrikah* (The Factory), Egyptian Lebanese House, 1st ed., 2017, (p.102).

12- Al-Milwani, *Al-Fabrikah*, previously cited, (p.108).

13- Kaboush, Naima, *The Narrative Term in Monica Fludernik’s “An Introduction to Narratology”*, Master’s Thesis, Colonel Akli Mohand Oulhadj University, Algeria, 2017, (p.45).

14- Ibid., (p.46).

15- Al-Milwani, *Something Like Murder*, previously cited, (p.108).

16- See: Swirti, Muhammad, *Structural Criticism and the Narrative Text: Analytical Models from Arab Criticism*, Dar Ifriqiya al-Sharq, Morocco, 1991, (p.117).

17- Al-Milwani, *Zeus Must Die*, previously cited, (p.9).

18- Al-Milwani, *Zeus Must Die*, previously cited, (p.18).

19- Al-Milwani, *Al-Fabrikah*, previously cited, (p.335).

20- Ibid., (p.335).

21- See: Tzvetan Todorov, *Poetics*, trans. Shukri al-Mabhouth and Raja Salama, Dar Toubkal Publishing, Morocco, 1987, (p.48).

22- Al-Milwani, *Something Like Murder*, previously cited, (p.157).

23- Gérard Genette, *Narrative Discourse*, previously cited, (p.181).

24- Al-Milwani, *Zeus Must Die*, previously cited, (p.77).

25- Al-Milwani, *Al-Fabrikah*, previously cited, (p.323).

26- Al-Milwani, *Something Like Murder*, previously cited, (p.81)

27- See: Yumna al-'Id, *Techniques of Narrative Fiction in the Light of the Structural Method*, Dar al-Farabi, Beirut, Lebanon, 1st ed., 1990, (p.135).

28- Al-Milwani, *Zeus Must Die*, previously cited, (p.35).

29- Al-Milwani, *Zeus Must Die*, previously cited, (p.56).

30- Al-Milwani, *Al-Fabrikah*, previously cited, (pp.124–125).

31- See: Gérard Genette, *Narrative Discourse*, previously cited, (p.181).

32- Ibn al-Mutahhar al-Maqdisi, al-Mutahhar ibn Tahir al-Maqdisi, *Al-Bad' wa al-Tarikh* (The Beginning and History), Maktabat al-Thaqafah al-Diniyyah, Port Said, Cairo, n.d., (5/148).