

الاسم : أحمد عبد القادر عبد القادر الحسينى

الدرجة العلمية : دكتوراه

الوظيفة : مدرس أدب ونقد حديث

كلية التربية النوعية – جامعة المنصورة

## سرديّة النقد فى نقد السرد

### (دراسة فى وضعيّة القارئ ودوره فى إنتاجيّة النص الكلى)

تمهيد:

تطمح هذه الدراسة إلى استجلاء خصوصية النصوص النقدية العربية المعاصرة ، وبخاصة نقد السرد الروائى ، من خلال النظر إلى وضعيّة القارئ عندما يكون ناقداً ، وعلاقته بالنص السردى وبالقرّاء الآخرين ، خارج النص وداخله ، كما عرفوا لدى نظرية السرد ونظريات القراءة ، لعنا نعاين سمات الطابع السردى الذى تنطوى عليه النصوص النقدية مما يكسبها الخاصية السردية وبحقّق لها أدبيّتها التى قد تقترب من أدبيّة السردية القصصية التى اشتغلت عليها ، إذ تعتبر "السرديات الحديثة من الدوائر اللافتة التى تقترب عندها جملة البحوث النقدية من منطلق الخطاب النقدى بمناهجه الحركية المضبوطة فقد استطاعت فى العقود الثلاثة الماضية {تقريباً} ، أن تؤسس معرفةً متناميةً ودقيقةً بالنصوص السردية فى تجلياتها المختلفة ، حتى غدت نموذجاً مشجعاً لما يسمى بعلم الأدب فى تشكّله المتطور الدؤوب ؛ المتجدد بقدر ما ينبثق فى المخيلة الإسانية من إبداع"<sup>(1)</sup> بالإضافة إلى ذلك فإن الحدود التى كانت تفصل بين الأجناس الأدبية والفنية قد تقلصت حيث ظهرت مفاهيم جديدة تفترض أنه بالمستطاع مزج الأنواع التقليدية وإنتاج نوع جديد مما جعل مفهوم النص نشاطاً ينتهك الحدود والأعراف ولا يستكين إلى معنى ولا يهدأ فى دلالة واحدة بتعبير "رولان بارت" فـ "بقدر عدائه لأحادية المعنى وواحديّة الدلالة ، فى عملية إنتاجه ، ينقلب على نفسه فى اللحظة التى نتصور فيه أننا قد أسرنا مغزاه بشكل نهائى"<sup>(2)</sup> وكذلك "جيرار جينيت" الذى أدمج مقولة الأجناس الأدبية فى مقولته الأشمل وهى "النص الجامع" التى تضم مجموع المقولات العامة أو العابرة التى يتعلّق بها كل نص . أما "مارى شيفير" فينفى وجود شىء اسمه الأجناس فهى "وهم يخلقه المؤلف والقارئ ، وليس لها وجود حقيقى فى النصوص"<sup>(3)</sup> لعل هذه التصورات وغيرها ، جعلت النقاد يبحثون عن تقنيات السرد فى نقد الشعر ونقد القصة القصيرة مثلما فعل "مجدى توفيق" فى "السرد النقدى"<sup>(4)</sup> ، وعن الدرامية فى السرد من خلال "السرد والظاهرة الدرامية"<sup>(5)</sup> لباحث آخر ودراسات أخرى لا يتسع المقام لذكرها .

ودراستنا تنتمي بعض الشئ إلى هذه الاتجاهات حيث يكون البحث فى سرديّة النقد باعتبار الخطاب النقدي لا يقل إبداعية عن الأدبي ، وبخاصة نقد الرواية ، باعتبار الرواية جنساً مرناً شديداً التنوع . علاوة على ذلك فإن السرد الروائى كما يفترض الباحث يؤثر بشكل ملحوظ فى الكتابة غير الروائية التى هى النص النقدى ، مما سوف يجليه البحث فى خطواته الإجرائية لاحقاً كما سوف يتجلى فى قسمي الدراسة .  
القسم الأول من الدراسة :

بعبارة أخرى نقول : إن استجلاء سرديّة النص النقدي يعنى البحث عن ملامح السردية لا البحث عن السردية الروائية فى حد ذاتها ، لما نفترضه من تعالق بين النصين : النص السردى الروائى والنص النقدي ، بحيث يصير النصان من وجهة نظر بحثنا نصين منفصلين فى الظاهر – بوصفهما كتلتين ماديتين ورقياً

ومحسوبيتين على صاحبيهما لدى الناشر والقارئ الواقعي . لكنهما متصلان قراءة وإنتاجاً على سبيل الإرسال والاستقبال . وكان أحدهما ينمو في رحم الآخر . فيحمل جيناته من خلال عملية إنتاج النص والدلالة ، وهى عملية تستند إلى القراءة النقدية . باعتبار أن القراءة ممارسة ، وأن تجربة القراءة هى عملية إنتاج ، وعلى حد تعبير "سعيد يقطين" أن أشكال تلقى أو قراءة النص تتحكم فيها عوامل إنتاجه من لدن الكاتب ، فبقدر إقدامه على إنتاج الدلالة النصية من خلال بناء النص يقوم القارئ هو الآخر بفتح هذه الدلالة ، وبإعادته البناء وفق تصوره وخلفيته النصية ، باعتبار القراءة ممارسة تتم من خلال تفاعل الذات "الناقد" مع الموضوع "مادة القراءة" التى هى ببساطة "الخطاب الأدبى" بإعتبارها قراءة للتجربة وإنتاجاً لها<sup>(١)</sup> وأنه "فى قراءة التجربة ، وفى تجربة القراءة تكون ممارسة الممارسة إنتاجاً ، ومن خلال ذلك يتم إنتاج الفعل"<sup>(٧)</sup> لكن الذى يهمنى أن هذا الناقد يعتبر "الخطاب النقدى" بمثابة قراءة ، وأن هذه القراءة النقدية لا تصبح كذلك بدون إنبنائها على التجربة التى يعيشها الناقد فى علاقته بالتجربة الروائية والتى من خلال ذلك يحولها إلى القراءة "الإنتاج" ومن خلال الكتابة التى يقوم بها الناقد .

علاوة على ذلك فإن التبنيير النقدى على فعل القراءة استطاع أن يحول طريقة التفكير فى الأدب إذ أن اشتغال النص لا يتم إلا من خلال الدور الذى يلعبه المرسل إليه فى تكوينه وأيضاً فى فهمه وفى تأويله ؛ لأن الأدب يشيد توأصلاً مؤجلاً بين كاتب ما وقراء ليسوا بالضرورة كلهم معاصرين بعضهم لبعض ، ولا حاضرين جميعهم فى المكان نفسه

من أجل المضى فى استكمال هذه الدراسة ، نتساءل : ما المقصود بسردية النقد ؟ وما علاقة ذلك بـ "السرد النقدى" ؟ وهل يمكن النظر إلى النقود التى تعاملت مع نصوص شعرية وتاريخية أدبية ، بوصفها سرداً هى الأخرى؟

قبل أن نتعرف على طبيعة سردية النقد ، ينبغى لنا الوقوف على ما أسماه "مجدى توفيق" بـ "السرد النقدى" ، من خلال بحثه الموسوم "كيف يحكى النقاد السرد النقدى وقراءة النقد الأدبى بوصفه سرداً" .

السرد النقدى وقراءة النقد الأدبى بوصفه سرداً

سعى "مجدى توفيق" وهو ناقد مصرى ، إلى الإفادة من البحوث المعاصرة فى علم السرد وتصورات "رولان بارت" و "ميك بال" و "جيرار جينيت" ، وغيرهم حيث يؤشر إلى ما جاء به "دليل لنظرية السرد" وهو الجزء الثالث من كتاب قصائد ومسرحيات ونثر : "دليل لنظرية الأنواع الأدبية" وبخاصة تعريف "مانفريد جان" لمفهوم السرد الذى استخدمه الدليل . وهو "أن كل سردية بها قصة ، ليست أى نوع من القصة ، بل قصة تشتمل على حدث تنخرط فيه شخصيات ولها راو ، نفضل أن نسميه سارداً . وبعبارة أخرى : السردية لها قصة تأسست على حدث تسببت فيه ، وخبرته شخصيات ، ويرويه سارد" فيرى "مجدى توفيق" أن ذلك يعد تحولاً نحو الاستراتيجية المأمولة المتحررة من خدمة أدب القصة وحده ، خاصة أن الدليل المذكور آنفاً يهتم "فيه" علم السرد بكل أنواع السرديات أدبية وغير أدبية ، روائية وغير روائية ، لفظية وغير لفظية<sup>(٨)</sup> .

كما استند الباحث سالف الذكر ، إلى مقولات "رولان بارت" بأن "سرديات العالم لا حصر لها ... ويمكن أن تستخدمها لغة مفصلة ، منطوقة أو مكتوبة ، صور متحركة أو ثابتة ، إيماءات ، والخليط المنظم من كل هذه المواد ، فالسرد يقدم فى الأسطورة الدينية myth ، وغير الدينية ، والخرافة ، والحكاية والرواية القصيرة ، والملحمة والتاريخ ، والتراجيديا ، والدراما والكوميديا ، والتمثيل الإيمائى والرسم ... والسينما ،

الهزليات ، نشرة الأخبار ، والحديث . فوق هذا فإن السرد ، فى ظل هذا التنوع غير المحدود من الأشكال ، يظهر فى كل عصر ، فى كل مكان ، فى كل مجتمع .. (٩)

ولكنه يرجع التسمية "السرد النقدي" إلى فكرة إعادة السرد ، سرد النص الأدبي ، وبخاصة نصوص القصة والرواية ، التى اشتهر بها الناقد "على الراعى" وأن هذه الفكرة أشار إليها عدد من النقاد مثل "جابر عصفور ، حامد أبو أحمد ، و "دوار الخراط" . وهذا الأخير جعلها محوراً مهماً فى كلامه عن "الراعى" وأسماها "بنية نصية موازية" فإذا كان من شأن العمل الروائى أو القصصى إقامة واقع فنى مواز لما نعرفه باسم الواقع الحياتى المعيش أو اليومى ، سواء كان هذا الواقع الحياتى ظاهرياً أو خارجياً على المستوى المرئى الملموس أو الاجتماعى ... أو كان داخلياً جوانياً يدور فى سياق الفانتازيا أو الحلم أو شطحات الخيال ، فإن ما أعنيه بالواقع النقدى الموازى أو - البنية النقدية الموازية - يقع على خط هذه التوازيات أو التساوقات المتعددة المتصلة فى حركة جدلية من العلاقات المتبادلة أو الإضاعات المتبادلة بين هذه المستويات المترابطة والمتبادلة والمتفاعلة فى آن ، مستوى الحياة اليومية ومستوى الحياة الفنية ثم مستوى الحياة النقدية ... هذا العرض أو إعادة السرد النقدى للعمل الفنى هو ما عنيته بإقامة بنية نقدية موازية (١٠)

هذا ويقف "دوار الخراط" موقفاً أقرب إلى الحياد بصدد غايات هذا النوع من النقد قائلًا : "وسواء اتفقنا أو اختلفنا فى مدى جدوى إعادة السرد النقدى للعمل الفنى ، فلا شك أن لهذا المنهج ميزة التعريف بالعمل الفنى عن طريق إعادة حكيمة أو سرد شخوصه وعلاقاته سرداً مركزاً بالضرورة . ومتسقاً بالضرورة مع رؤية الناقد واختياراته وطريقة تلقيه للعمل الفنى" (١١)

يفيد "مجدى توفيق" من مقولات "الخراط" وهو بصدد نصوص "على الراعى" فيقف على نصوص محددة خاصة بنقد القصة القصيرة ويخصص لها فصلاً تحت عنوان : على الراعى - سرد القصة القصيرة ثم يتناول طه حسين تحت عنوان : سرد الشعر . فيجلى سردية خطاب الناقد العميد ، وأنواع السرد عنده من خلال غرس الشعر فى قصص التاريخ ، وسرد المعانى الشعرية ، ثم ينتقل إلى عنوان آخر عندما يتناول أعمال أنور المعداوى فيسميها "سرود رومانسية متنوعة" ، يفصلها فى عناوين فرعية كالتالى : سرديات المعداوى القصصية - السرد النقدي للشعر - السرد النقدي للقصة ، المسرح والسينما والتصوير . ثم يأتى فى فصل آخر يخصصه للدراسات والبحوث الأدبية والنقدية تحت عنوان : قراءة السرد النقدي وفيه يتناول المواقف الأدبية لصاحبه غنيمى هلال والقصة القصيرة لعباس خضر وذاكرة للشعر لجابر عصفور ، ثم يأتى الفصل الأخير بـ السرد النقدي : آفاق نظرية ليناكش طبيعة السرد النقدي وعلاقة السرد النقدي بمفاهيم مختلفة مثل النقد ، والأدب والسرد .

ونحن إذ نجمل عناصر كتاب هذا الباحث ، فإننا لا نريد عرض الفصول وتسجيل ملاحظات عليها وإنما قصدنا إلى الإفادة من تصوره فى بناء تصورنا نحن ، خاصة عندما نقصر مفهوم سردية النقد على نقد السرد ، لأن النص غير السردى الذى تناوله مجدى توفيق ، يصيب المصطلح بالتوتر ويثنيه عن فعاليات اشتغاله على النصوص النقدية حتى ولو كان تصوره بوجود بنيات سردية غائرة أو ما شابه ذلك من تصورات يعد نافعاً من زاوية النظر التى استند إليها كتابه .

ولكى يتضح ذلك علينا أن نتتبع الباحث سالف الذكر في كيفية التعامل مع تسريد النص أقصد النص النقدي للقصة القصيرة وأيضاً كتاب عباس خضر "القصة القصيرة" ثم مسألة تسريد الشعر عند طه حسين كما يراها "مجدى توفيق" . بوصفها نماذج دالة على تصوره .

يتصور الباحث سالف الذكر ، بادئ ذي بدء أن الخطاب النقدي آخر الأمر ، يصنع حكايته مما يتاح له من معطيات يمارس من خلالها ألعاب اليقين والوهم والحقيقة والخيال بنشاط خصب وأن السرد الذى يقوم به الناقد - على الراعى مثلاً - ليس ، على ما يزعم الناقد أو على ما يتوهم الناس ، تلخيصاً محضاً ، أو عرضاً دقيقاً أميناً للنص المقروء ، بل هو فى حقيقته ، سردية مختلفة عن النص أنشأها الناقد لأسباب تواصلية تتعلق بخطابه النقدي ، وهى تصور لنا فهم الناقد للنص ، وتجعلنا نواجه مخيلة الناقد مباشرة<sup>(١٢)</sup> وبالتالي فإنه يريد أن يتجاوز بتصوره هذا مسألة تسريد النص ، وبدلاً من وقوف السرد النقدي على عملية التسريد مجرد تسريد النص المقروء وتلخيصه - كما زعم إدوار الخراط - فإنه يتجاوز ذلك إلى سردية جديدة مختلفة وفق أسباب تتعلق بخطاب الناقد نفسه وفهمه للنص الأول . والنتيجة التى يريد "توفيق" الوصول إليها مفادها أن نص الناقد يكون موضع تواصل واتصال ، قابلاً لقارئ ينتظره هو الآخر ، كما هو الحال مع النص الأول ولعل ذلك هو الذى جعله ينظر إلى سردية الناقد بتمييزها وباستقلاليته فى ارتباطها بالنص الأدبى عن طريق عمليات حذف وإخفاء وإظهار وإضاءة وتأويل ... الخ . وهذه الخصوصية لا تكتمل إلا عندما يتكون للنص النقدي الذى يوازى النص الأدبى سرديته التى تخصه وتميزه ، وهى سردية تتطوى على سرديات تحتية وأخرى فوقية ، ويؤلف تتابع مواد الخطاب النقدي فى نصه الخاص تتابعاً سردياً له بنيته الخاصة .

ومجدى توفيق يرى إلى النصوص الأدبية والفنية بوصفها نصاً أدبياً . فلا فرق عنده بين قصة وقصيدة أو بين لوحة وقطعة موسيقية أو أى نوع آخر من الفنون معتبراً أن الخطاب النقدي آخر الأمر هو الذى يصنع سرديته .

بالنظر الى نصوص "على الراعى" النقدية ، يلجأ "مجدى توفيق" الى كتاب "القصة القصيرة فى الأدب المعاصر" باعتباره المصدر المناسب الذى يمده بالنماذج التى تجلى سرديته : النموذج الأول قصة "الجوال العائم" لمحمد البساطى . والنموذج الثانى قصة "بئر الأحباش" لعبد العال الحمامسى . والنموذج الثالث قصة "فى انتظار الولد" لحسن نور . ومن خلال تحليل النصوص النقدية يتوصل "توفيق" إلى خصوصية نقد "على الراعى" من خلال ممارسات سردية أو آليات للخطاب ، تتكرر عنده منها "القوس التأويلية" ، بمعنى أن الراعى يؤسس المعنى التأويلية فى المقدمة ثم يفصل هذا المعنى مرة ثانية فى الختام . كما أنه لا يفتأ ينهل من السردية الأولى فى أسلوبها - شخصياتها - مواقفها ، والارتكاز عليها بقوة الى حد الاقتباس ، وهو يركب سرديته النقدية ، أيضاً يتحول التأويل الى استراتيجية تركيبية فى إنشاء السردية النقدية ، يتفرع عنها عمليات من الحذف والإضافة ، والذكر والإهمال . وهى عمليات اختيار أولاً وأخيراً . كما يستنتج الباحث سالف الذكر ، أن خطاب الراعى لا يقوم على نسق واحد للسرد النقدي . وأن سرديته النقدية تظل موجهة بحاجات النقد من التفسير والتأويل ، والعرض ، والتواصل مع قارئه ، وهى حاجات تمنع السردية النقدية من أن تطابق السردية القصصية ، أو تدخل معها عالم الأدب الخالص .

بالإضافة إلى ذلك فإن السردية النقدية تتجلى وقد تخففت من المصطلح النقدي ومن التحليل الموسع للفكر والمجتمع ومن صور استعراض المعلومات وتراكمها . وهذه الخصائص تبعد بالسردية النقدية عن روح النقد الجاف ، وتحفظ لها بمكان فيه متعة الأدب ودفق الخيال مع تلبية وظائف النقد وغاياته<sup>(١٣)</sup> سواء اتفقنا أو اختلفنا مع الباحث وهو بصدد نصوص "على الراعي" ، فإنه بلا ريب ينير لنا طريق البحث عن سردية النقد السردى القصصى بيد أنه لم يستند الى آراء النقاد والمبدعين حول مفهوم أدبية النقد ، ولغة الناقد والفعل النقدي ومفاهيم أخرى فى المصطلحية السردية ينبغى البدء بها لكنه وعلى غير المتوقع بدأ بمسألة البحث عن مفهوم السرد فى لسان العرب ، ليجعل تصويره مبنياً على هذا المعجم العربى!

فبعد أن تأمل مجدى توفيق كلمة "سرد" فى معجم لسان العرب لابن منظور وجد أن كلام "ابن منظور" يصلح أن يكون أساساً لتعريف السرد ودرسه مما دفعه الى القول : "إن نص ابن منظور يساعدنا على إدراك أن السرد ظاهرة عامة كامنة فى كل خطاب ، لا تختص بالخطاب القصصى وحده" . واستناداً الى هذا التصور راح يعرف السرد بوصفه نظام التتابع فى كل خطاب لعناصره ومفرداته . وأن مادة "سرد" مثلما أشارت إلى تتابع جيد للسياق ، فقد أشارت إلى فكرة الثقب التى عطفت مادة سرد على الدروع بقدر ما تحتاج الدروع إلى ثقب . وعليه افترض الباحث أن فى السرد انطواء على ثقوب أو ثغرات تحرر السياق من أن يكون بنية مغلقة وتبث فى أطوائه نوافذ نطل منها على أبعاد أخرى أخفى<sup>(١٤)</sup> .

ثم يربط بين ذلك وعملية الناقد الأدبى الذى يعيد عرض نص من نصوص الأدب - أى نص ، وأى نوع من أنواع الأدب - فهو فى نظر مجدى توفيق يستخرج من ثقوب النص تتابعاً يخفى فيه ثقوباً أخرى . ثم يقول : "وفى آخر الأمر يقدم لنا الناقد سردية متماسكة ، نسجها من مفردات النص الأول : النص الأدبى ، وأضاف إليها ما أضاف من ثقافته ، وأخفى ثقوبها الدقيقة ، لتغدو سرديته أشبه ما تكون بدرع يرفعه الناقد أمام صدره ليحتمى به"<sup>(١٥)</sup>

على الرغم من العاطفة الجياشة التى تحلى بها هذا الباحث وهو يستند إلى ابن منظور ، فإنه يعود الى علم السرد فى فصل أخير يعرض فيه نظريات السرد وأحدث ما توصل إليه الباحثون ليقول إنهم جميعاً لم يستطيعوا أن يخرجوا عن تصورهم الذى يرى أن علم السرد هو نظرية النصوص السردية وليس نظرية لسردية النصوص<sup>(١٦)</sup> .

هذا ونستكمل مع الباحث رحلة السرد النقدي ، لنرى كيف اعتبر كتاب عباس خضر فن القصص القصيرة ، سردية نقدية ؟

استند مجدى توفيق فى وصفه كتاب "خضر" سردية ، الى اهتمام المؤلف بمسألة التطور التاريخي ، وتتبع جذور الفن القصصى . فـ "مشروع عباس خضر يمثل قراءة تاريخية ، لهذا هو مشروع سردى فى جوهره ، ينشد أن يؤسس سردية واضحة يصير فيها الفن القصصى كأنناً إنسانياً يتتبع جذوره كأنه يتعرف أسلافه وصولاً الى المخلوق الذى اكتمل بعد المحاولات الأولى الكثيرة"<sup>(١٧)</sup>

ويستمر فى قراءة الكتاب قراءة "استنطاقية - إسقاطية" فى آن ، فيصف مسار المؤلف من مرحلة الى مرحلة ، وأنه يجد وسط المحاولات الأولى التى تنتجها نحو ميلاد القصة الفنية تياراً آخر مختلفاً يرتكز على أساس من التراث العربى ، يستفيد من حركة بعث التراث العربى التى ساعدت عليها المطبعة الحديثة ، ويبنى على ذلك ، أن السرد النقدي عند عباس خضر بهذه الصورة لم يفقد مساره الذى يتقدم رأساً من جذور الى

فروع مثمرة ثم يربط بين فكرة الإصلاح التي تناولها المؤلف مقترنة بالدعوة الإصلاحية عند الأفغانى ومحمد عبده ورشيد رضا ، وبين تسميتها بالأيدولوجية ، ليجعلها من وجهة نظره مثلاً على مبدأ التأويل فى السرد النقدى فى الكتاب "تقديراً لما فى السرد من قراءة تأويلية للنصوص" (١٨)

ومجدى إذ ينظر للكتاب من هذه الزاوية فهو - بقصد أو بدون قصد - يتناول نقد النقد فى ارتباطه بالهيرمنيوطيقا والتأويل خاصة عندما يذكر الدوافع والثقافات التى هى كامنة وراء نقد "عباس خضر" ، ويمكن أن يستغنى عن مقولة "السرد النقدى" فى هذا المقام ، ويستخدم المصطلح الأقرب لعمله فى نقد هذا الكتاب وغيره من الكتب الأخرى التى ذكرناها فى معرض كلامنا .

بالإضافة إلى ذلك فإن دراسة جابر عصفور وهو يضع ملاحظات أولية بخصوص نقاد نجيب محفوظ منذ ما يقرب من خمسة وعشرين عاماً (١٩) قد بينت العلاقة بين الهيرمنيوطيقا ومجال عمله فى تلك الدراسة المستندة الى ما بعد النقد . أو نقد النقد . ولا نود أن نطيل فى هذا الجانب ، حتى يتسنى لنا متابعة السرد النقدى وطه حسين ، لنجد أنفسنا أمام طرح مهم ، لأن الباحث نفسه طرحه قبل أن نبدأ به ، حيث يتساءل مجدى توفيق وهو يتناول "طه حسين وسرد الشعر" : "كيف للسرد فى خطاب يكتنفه السرد على هذا النحو ، أن يتعامل مع الشعر - الشعر الحق ؟" ثم يجيب هو أيضاً قائلاً : "بطبيعة الحال سيصر الخطاب على أن يطوع الشعر للسرد ، وهذا ما يمكن أن نسميه تسريد الشعر" (٢٠)

ثم لا يفتأ يميز بين آليتين من آليات هذا التسريد الشعرى : الآلية الأولى يسميها "التسريد الخارجى" والثانية يطلق عليها "التسريد الداخلى" ، ويستند فى ذلك الى ما كتبه طه حسين عن الشاعر أبى الطيب المتبنى ، فى كتابه "مع المتبنى" معتبراً أن هذه الرحلة من الميلاد حتى الموت أتاحت "لطه حسين" سرد المعانى الشعرية ومن ثم يرتب مجدى توفيق سرديات طه حسين على النحو التالى : السرد التاريخى غير الخيالى ثم السرد الخيالى الأدبى وأخيراً سرد المعانى الشعرية .

وكان قد استند فى تصوره هذا الى مقولة البدراوى زهران "إن عناصر الصياغة الأسلوبية موظفة عنده بصورة منحت النص الروح الشاعرة . وأن بناء الجمل - حين تتراص متوازية فى أسلوب "طه حسين" يعطى مجالاً للسرد" (٢١) علاوة على ذلك استعان بمفهوم طه حسين نفسه للأدب وللنقد ، حيث شدد الباحث سالف الذكر ، على مفهوم الأدب الإنشائى والأدب الوصفى عنده ، وتأکید طه حسين على أدبية النقد لحد التماهى ، فـ "الناقد آخر الأمر أديب بأدق معانى الكلمة ، والنقد آخر الأمر أدب بأصح معانى الكلمة أيضاً" وأن كل ذلك قرين العاطفة والذوق والطبع حيث قال "إنما أقرأ الأدب بقلبي وذوقى ، وبما أتيح لى من طبع يحب الجمال ويطمح الى مثله العليا" وعليه يستخلص مجدى توفيق أن طه حسين يعول فى كشف أدبية النقد على العناصر الوجدانية فيه ولكن الوجدان لا يظهر فى الأدب بنفسه كما يرى الباحث ، وإنما يظهر بأبنية الخطاب الشعرية والسردية جميعاً . وكذلك الشأن فى النقد (٢٢) .

أما بخصوص اكتشاف "أنور المعداوى" ساراداً ، فإن ذلك اقتضى النظر الى كتابه الأول : "تماذج فنية من الأدب والنقد" ليصل الى أنه استخدم السرد النقدى فى تحليله للشعر بصورتيه : التسريد الخارجى الذى يغرس النص الشعرى فى سردية من تاريخ العصر وحياة الشاعر ، لم يبلغ سرديتها .

والتسريد الداخلى ، الذى يتم بعد أن يغرس الشعر فى سردية من قصة الإبداع نفسه سيكولوجيا فى انبثاقه عن الانفعال بالحياة ، وفى سردية من تطور الشعر نفسه فى تاريخ المبدع ثم أخيراً يصل الى إعادة

سرد محتويات النص سرداً وجدانياً تظهر وجدانيته فى اتجاه السرد وفى معجم اللغة المستخدمة فى السرد النقدى معاً ، ويضيف الى ذلك أن "المعداوى" استخدم السرد الوجدانى فى كتابته عن القصة والرواية . وفى حديثه عن المسرح وفى كتابته عن التصوير والسينما<sup>(٢٣)</sup> .

على الرغم من الجهد الذى بذله مجدى توفيق فى دراسته ، فإنه لا يزال مرتاباً من أولئك الذين يفضلون ألا يكون النقد الأدبى إعادة سرد للنص المعلوم لهم مسبقاً ، وينتهى الى أنه لا مفر لأى ناقد من أن ينطوى عمله على نوع من إعادة سرد النص على نحو من الأنحاء . وقبل أن يضع مفهوماً للسرد النقدى ، يقرر أمراً مهماً من وجهة نظره ألا وهو أننا أمام ظاهرة عامة يمكن أن ترتبط بطبيعة النقد الأدبى بوجه عام ، بوصفه نوعاً من التعليق على النصوص الأدبية لا يخلو من تعريف بها ، أو إعادة سرد لها . وفى نهاية الأمر يصل الباحث الى استخلاص تعريف موسع للسرد النقدى يراه "قيام الآليات السردية الكامنة فى الخطاب النقدى - على نحو إرادى أو غير إرادى - بتسريد النص الأدبى ، تسريداً إما يعيد سرد النص ، أو يفرسه فى سردية سابقة" ، ثم يفسر لنا المقصود بالآليات السردية الكامنة فيقول "تسمح الإشارة الى الآليات السردية الكامنة بأن نقرأ النص النقدى فى ضوء فكرة السرد ليغدو عملنا عملاً مزدوجاً : من ناحية هو قراءة للنص النقدى ، ومن ناحية أخرى هو تحليل لآلية واحدة محددة من آليات الخطاب النقدى ، هى آلية إعادة السرد نقدياً لنص أدبى .

وتسمح فكرة القراءة فى ضوء مصطلح السرد بأن نتحدث عن الناقد بوصفه سارداً ، ونحلل وجهة النظر فى سرديته والتبئير وما شابه من مصطلحات لعلم السرد ، على ألا ننسى أننا نعالج خطاباً نقدياً ، وهو بهذه الصفة خطاب معلق بخطاب أول هو الأدب . فينبغى لهذا أن نركز على عمليات الحذف والإضافة ، ونشاطات التأويل وإعادة التركيب التأويلية ، وهى العمليات التى يمارسها الخطاب النقدى على النص الأدبى لينتج من خلاله نصاً سردياً نقدياً يخصه<sup>(٢٤)</sup> .

لكن مجدى توفيق رغم جهده البالغ فى تحليل النصوص التى أغنت كتابه ، وجعلته عامراً باتساع ثقافته الناقدية التى اهتم بها فصله الأخير من الكتاب ، فإنه وقف عند حدود التنظير وترك الهوة واسعة بين التنظير والتطبيق ، وعندما عرض لنظرية السرد وآراء البارزين فيها ، عرضها لينفى عنها قدرة توسيع مجالها القصصى إلا فيما ندر .

تعريف السرد :

ولسوف نفيد نحن من بعض اتجاهاتها خاصة عندما نبدأ بتعريف السرد بالرجوع الى القاموس الذى وضعه "جيرالدبرنس" حيث يعرف السرد بكلمتين **narration** ومعناها : السرد خطاب يقدم حدثاً أو أكثر - السرد إنتاج حكاية - السرد عند "تودوروف" فى مقابل التمثيل كالإخبار **telling** فى مقابل العرض **showing** - السرد عند "ريكاردو" فى مقابل المتخيل كالخطاب فى مقابل القصة .

أما الكلمة الثانية فهى **narrative** ومعناها : السرد "بوصفه منتجاً وسيرورة ، موضوعاً بحدث حقيقى أو خيالى أو أكثر يقوم بتوصيله واحد أو اثنان أو عدد من الرواة لواحد أو اثنين أو عدد من المروى لهم...<sup>(٢٥)</sup>

ومن خلال النظر الى هذا التعريف ، فإنه يعطينا ويعطى مجدى توفيق ، تصوراً لعملية "رواية" يروى فيها راو أو أكثر من راو مجموعة من الأحداث على مروى له ، والتصور بهذا الشكل ينحو نحو القصة على القطع والجزم<sup>(٢٦)</sup> .

هنا يكتشف مجدى توفيق بوضوح حدود السرديات وأنها عاجزة عن تقديم الفائدة له خارج حدود فن القصة مادامت منحازة لتصور السرد بوصفها فعل قص في المحل الأول . وهذا هو المنطلق الذى نريد نحن أن ننطلق منه فى دراستنا التى نحن بصدها ، من زاوية النقد السردى ، والذى سوف يتأثر بما يعلق عليه أو يتعلق به ، وكان مجدى توفيق نفسه موفقاً عندما قرأ نصوص على الراعى . ولسوف نفيد منه أيضاً .

بالإضافة الى تعريف السرد ، والسرد النقدى ، كما تجلى سابقاً ، فإنه من أجل استكمال مصطلحات عنوان دراستنا بوصفها مفاتيح عمل ، نرى ضرورى تأصيل سردية النقد سردية النقد :

الأبن نطرح السؤال الآتى : هل هناك علاقة بين سردية النقد والنقد المنهجى الذى تناول السرد الروائى العربى الحديث ؟ وما العلاقة بين مقولة "تودوروف" : "نقاد منطق ونقاد سرد" وما نسميه سردية النقد فى نقد السرد؟

لكى تتجلى لنا هذه الأطاريح ، لابد لنا أن نلقى قليلاً من الضوء على نقد السرد الروائى فنقول :  
لعل المهتم بحركة النقد الحديث فى الوطن العربى يرى أن رؤيتها المنهجية أخذت تتضح وتزداد جلاء منذ منتصف السبعينيات من القرن الفائت ، بفضل التأثيرات المباشرة الناجمة عن نقل وانتقال النظريات التى نشأت وتطورت فى أوروبا منذ الستينيات ، حيث وجدت هذه النظريات صداها فى النقد العربى الذى أخذ يتبلور فى الثمانينيات عن طريق تأصيل مناهج النقد التى اعتمدت اللسانيات والسيميوطيقا والتأويل كالبنايية والتفكيك والنقد من منظور القارئ ، مما يجسد الجوانب التنظيرية والتطبيقية على السواء عند عدد لا بأس به من نقادنا العرب ، نذكر منهم على سبيل المثال : سعيد يقطين ، حسن بحراوى ، حميد لحدانى ، عبد الفتاح كليطو ، يمنى العيد ، فيصل دراج ، فاضل ثامر ، عبد الرحيم الكردى ، صبرى حافظ ، جابر عصفور ، صلاح فضل ، حاتم الصكر ، طه وادى ، مجدى توفيق ، خيرى دومة ... وآخرين ، الأمر الذى يجعلنا نتعاطى بموضوعية مع مشهد نقدى للسرد الروائى العربى الحديث ، يستحق المتابعة والتحليل ، لأن هذا النقد إذا كان قد نجح الى حد كبير فى طرح السؤال ، فإن الإجابات التى يقدمها لا تزال تطرح تساؤلات فى حركة توالد مستمرة بقضايا المنهج والمصطلح وإشكاليات أخرى لاحظنا بعضها ونحن فى صحبة السرد النقدى آنفاً ، ومن ثم نظل أسئلة كثيرة معلقة ويظل الناقد العربى ، متعاطفاً مع تراثه معتزلاً به من ناحية ، واقعاً فى سباق مع المستجدات الوافدة حدثية وما بعد حدثية من ناحية أخرى . ولا سبيل الى استكمال صوغ الجواب إلا بالتعديل الدائم لرؤيا النقد وأدواته ، أى بوضع الممارسات النقدية نفسها موضع التساؤل عن طريق ما يسمى بنقد النقد لما ينطوى عليه من أهمية فى فعل قراءة النقد الأدبى ، على اعتبار أن تقدم المعرفة فى أى فرع من فروعها يرتبط بالدرجة التى ترتد بها تلك المعرفة على ذاتها وتجلى نفسها فى مرآة منهجها .

من هذا المنطلق ذهب "أحد الباحثين"<sup>(٢٧)</sup> الى أن كثيراً من تلك الدراسات النقدية التى أنجزت فى مجال السرد الروائى ، على الرغم من جهود أصحابها ، فإنها لا تخلو من مظاهر سلبية إثر تعاملها الحدثية مع مناهج نقدية غربية ، وظفتها بشكل أو بآخر أفقدها الكثير من طاقاتها الإجرائية وأبعادها المعرفية ، حتى

باتت جملة خطوات إجرائية باهتة من شأنها تحريف الممارسة النقدية عن أبعادها ومراميها الحقيقية . وتبقى كل محاولة جديدة فى هذا الاتجاه بمثابة خطوة إضافية على طريق تعميق التبعية للأخر<sup>(٢٨)</sup> لكن مع تقديرنا لهذا الرأى السابق فإنه بوسعنا أن نتساءل : أليس الافتتاح على الثقافة الغربية أمراً مشروعاً وحاجة ضرورية فى مجال نقد السرد الروائى؟

سوف تتكون الإجابة عندما نتذكر فقر التراث النقدى العربى فى هذا المجال ، لأن العرب لم يعرفوا النقد الروائى إلا فى مرحلة متأخرة ، تتزامن مع معرفتهم بالرواية . وأن التراث العربى الأصيل لا يمتلك زاداً معرفياً يمكن أن يشكل خلفية معرفية لقيام ممارسة نقدية كذلك التى يعرفها فى مجال الشعر مثلاً . وهذا ما لاحظته "أحمد الهوارى" فى كتابه "نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر" فوجد أن الناقد التقليدى فى العالم العربى لم يرث تراثاً نقدياً فى الرواية العربية يستمد منه تحليله النقدى وتفسيره للعمل الروائى . لذا فقام بتطبيق المقاييس النقدية البلاغية التى أقرها البلاغيون القدماء فى الشعر على الرواية دون مراعاة للطبيعة النوعية للأجناس الأدبية<sup>(٢٩)</sup>

بناءً على ما سبق ، قام النقد الأدبى فى معظمه ، بالتركيب بين المناهج بحكم أن النص الروائى لا يمكن فهمه إلا بوسائل منهجية متعددة . ولكن وسط هذه المناهج يشير "حميد لحدانى" فى أطروحته "واقع النقد العربى وآفاقه" - ضمن ما أشار - الى أصحاب المنهج الموضوعاتى . وبين كيف أن ترك الحرية الكاملة للناقد فى تركيب ما يمليه عليه هوام من المناهج ، يوجه النقد الروائى فى الغالب نحو سيطرة ملكة الحدس والذوق الشخصى ... ومن شأن هذا أن يلغى كل سلطة للنظرية النقدية ، وهو ما ينشأ عنه الابتعاد الكامل عن كل تخطيط منهجى واضح . وهذا ما دعا "تودوروف" إلى وصف النقاد الموضوعاتيين الذين سبقوه بأنهم نقاد سرد وليسوا نقاد منطق<sup>(٣٠)</sup> .

وعليه نتصور أمراً مهماً هو أن الطابع السردى هو الغالب على النقد العربى الموضوعاتى ، وكما استخلص الحمدانى من "تودوروف" فإنه نقد يختلف عن الآخر الذى يحمل الطابع العلمى . بيد أن ذلك النقد الموضوعاتى يتصف بالتلخيص ، وهو خطاب يهيمن على ذلك النقد ، وهو يندرج بالضرورة فى كل دراسة نقدية للسرد مهما كان نوع المنهج المستخدم فى التحليل ، بيد أن الدراسة المستوعبة لموضعها وأهدافها ، كثيراً ما لا تشعر القارئ بأن التحليل قد تحول الى تلخيص ، وهكذا تقدم جميع عناصر النص الأساسية للقارئ بشكل منظم وفق التصور المنهجى المنظور به الى النص ، فيكون التلخيص آنذاك موجوداً فى تضاعيف العملية النقدية ذاتها ، ثم يعود "الحدانى" ليؤكد على الفصل بين السرد فى النقد والعلمية فى نقد آخر ، فيربط بين هذا الأول ومسألة التأويل. فيقول : "هذا فيما يتعلق بالمناهج التى تلجأ الى التأويل ، أما بالنسبة للدراسة الوصفية البنائية ، فإن تجنب التلخيص المباشر فيها يقتضى استخدام أدوات ، ومصطلحات دقيقة من أجل وصف المادة الروائية وفق نسق يعقلنها ، ولا يكتفى فقط بإعادة إنتاجها بشكل أدبى مغاير<sup>(٣١)</sup> .

وهذا التصور السابق يتفق الى حد كبير مع تصورنا ، بل ويذكرنا بتصوير مجدى توفيق للسردية النقدية التى طالما تخفتت من المصطلحات الجافة ، مما سبق توضيحية . ولكننا أردنا الخوض فى هذه الرحلة لكيلا يصبح المصطلح مجرداً من السند العلمى أو التاريخى .. فنتمكن من توظيفه على المستوى التطبيقى كما سوف يأتى فى مكانه من هذه الدراسة .

## إبداعية النقد :

على الرغم من كل هذه الإحاطة بمسألة سردية النقد والسرد النقدي ونقد السرد ، فإننا لم ننظر الى ماهية العلاقة التي تربط النقد بـ "الأدب" ؟ وهل يمكننا اعتبار النقد ابداعاً؟

ذكرنا ونحن مع "السرد النقدي" عند الباحث سالف الذكر ، أن هناك تقارباً بين النص النقدي والنص الإبداعي يصل لحد التماهي عند طه حسين على سبيل المثال . لكننا سوف ننظر الى آراء بعض النقاد والمبدعين وتصوراتهم لعلها تمكننا من استكمال أدواتنا التي أودعناها عنوان الدراسة . ولما كان وجود النقد يرتهن بوجود الأدب ، باعتبار العلاقة التلازمية بينهما ، أدى ذلك ببعض المنظرين أن يعرفوه بكونه خطاباً فوق خطاب أو "ميتالغة" ، وهم يقصدون بذلك تبعيته المطلقة للخطاب الإبداعي الأول ، وتموقعه الزمني بعده .

فـ "بارت" يرى أن الناقد يضاعف المعاني ويجعل لغة ثانية تطفو فوق اللغة الأولى للأثر ، أى أنه ينتج تلاحماً للعلامات<sup>(٣٢)</sup> ويرى "تودوروف" أن "النقد ليس ملحفاً سطحياً للأدب ، وإنما هو قرينه الضروري"<sup>(٣٣)</sup> ويتفق معهما في هذا الشأن نقاد عرب ومبدعون . إذ يرى "شكري عياد" أن النقد الادبي نوع من الكتابة اقرب إلى التعبير عن فكر الكاتب وذوقه ، لأنه نوع من الإبداع بل ويجعله اكتشافاً جديداً للعمل الأدبي أثناء القراءة ومن ثم فالنقد عند هذا الناقد فرع عن القراءة<sup>(٣٤)</sup> . كما يؤكد "جبرا إبراهيم جبرا" على التماثل القائم بين الناقد والفنان وإلا فإنه لن يكون ذا قيمة تذكر<sup>(٣٥)</sup> - أما "زكى العشماوى" فينفى وجود أى تمييز بين العمل النقدي والعمل الإبداعي الفني حيث أن كل كاتب هو ناقد بالضرورة . ويستشهد بمقولات "كروتشه" حول التمييزات الخداعة فى ساحة الفن وبخاصة التمييز الأخير بين المبدع والناقد ، فليس بين الاثنين تمييز على الإطلاق ، ففي قلب كل مبدع ناقد ، وفي قلب كل ناقد مبدع<sup>(٣٦)</sup> .

مما سبق يكون فى وسعنا أن ننظر الى "النقد" بوصفه إبداعاً ، فما نسميه فى دراستنا نقداً هو نوع من الكتابة التي تقترب من التعبير عن فكر الكاتب وذوقه ، المتحرر من الدراسات الأكاديمية ، باعتبار أن هذه الدراسات تتطلب فهماً شاملاً لقضايا الأدب وتاريخه ونظرياته وإعمال المصطلح وتشغيله فى التحليل ، مما يكسبها علمية تطغى على أدبية النقد فى معظم الأحوال .

لكن هذا لا ينبغى وجود فارق بين نصوص النقد ونصوص الإبداع الروائي طبعاً ، فالإبداعية التي نقصدها هنا هي إبداعية الارتباط والتواصل بين نصين أحدهما فوق الآخر . يتفاعلا ويتحاوران وهما فى سبيلهما لتكوين ما نسميه النص الكلى . وهنا نتساءل : ما هي القراءة التي سوف تلعب دورها فى إنتاج النص الكلى ؟ وكيف نفعل دور القارئ ، الناقد فى هذه الإنتاجية؟

القراءة وإنتاج النص الكلى :

قبل بسط هذه المسألة ، نتذكر أن صاحب السرد النقدي كان قد طرح فى آفاق نظرية ، وهو الفصل الأخير من كتابه المذكور آنفاً ، تساؤلاً مؤداه أن موقف السرد النقدي سوف يكون أفضل فى نظريات القراءة والتلقى التي تعتد بإدراك القارئ لكلية النص . فهل هذا السرد النقدي بوسعه أن يضع الناقد القارئ فى موضع يبني من خلاله النص فعلاً أو بتعبير "مجدى" : "قارنا ينظر إلى النص فى كليته" ؟

هنا سوف نخطو خطوات ، لعلها تكون لنا أنظمة إجرائية قد تساعدنا على التعامل فى الجانب التطبيقى من دراستنا ، لنقف - بعدها - بالتحليل على ثلاثة نصوص ، الأول لصالح فضل والثانى لخبرى

دومة والثالث لطفه وادى . وهذا الأخير سوف نأتى به كنموذج مفارق للآخرين حيث يخلط صاحبه بين "سردية النقد" وعلميته مما سوف تجليه لنا الدراسة لاحقاً . بيد أننا نعود الآن للخطوات التى أرهصنا بها .

يستند تصورنا فى التحليل الى بيوطيقا السرد ونظريات القراءة والتلقى كما أشرنا ، من قبل ، ومن ثم سوف نلجأ إلى السردية بوصفها تصوراً بشكل بعداً منهجياً لتحليل يتعلق بالخطاب السردى فهى كما هو معروف "مجموعة القواعد التى تنتظم شكلاً أو كياناً محدداً وتنظيماً منطقياً تناقش الأجزاء والنصوص التى يتشكل منها السرد ، كما تقوم على تشخيص وإظهار الخصائص الأساسية والسمات الخاصة التى ينهض السرد على أساسها"<sup>(٣٧)</sup> وهنا تصبح مقولتنا "سردية النقد" ، متجاوزة لفكرة التسريد المجردة التى اهتم بها "مجدى توفيق" ، بمعنى أنها تبحث عن مدى اكتساب النص النقدى بعض السمات التى نهض بها السرد الروائى كنص سردى له تأثير على الثانى النقدى ، خاصة عندما نرى إلى عناصر تكوين الخطاب "الراوى - المروى - المرؤى له" وكذلك المادة الحكائية التى هى قصة الخطاب ، بوصفها البؤرة الجاذبة لبقية عناصر النص السردى الروائى التى سوف تنتقل - فى تشكل جديد - الى النص النقدى من خلال البلورة من لدن القارئ الفعلى الذى هو الناقد .

ونحن نعلم الفرق بين النص والخطاب ، فالنص كما هو عند "سعيد يقطين" المظهر الدلالى التفسيري حيث يرى "يقطين" ضرورة الاهتمام بالنص باعتباره مؤثلاً للدلالة وأساساً لاتطلاق الى الاهتمام بجوانب أخرى تتجاوز الراوى الى الكاتب ، والمرؤى له الى القارئ والبنيات السردية الى الدلالية ، وصيغ الخطاب الى بنيات النص . وكان افتتاح النص - وذلك هو المهم - أساس ذلك التمييز الذى سمح لـ "يقطين" بالحديث عن التفاعل النصى "التناس" من خلال التمييز بين البنيات النصية عبر تعريف أوسع للنص جعله أشمل من الخطاب"<sup>(٣٨)</sup> .

أيضاً سوف يعيننا فى التحليل موضوع التناس ، فهو خصيصة كبرى للنص الذى تتعدد دلالاته وقراءاته ، هذه الخصيصة هى تفاعل النص مع غيره من النصوص السابقة عليه والمعاصرة له . ومن ثم فقد أدى افتتاح النص الى الكشف عن تعدد دلالاته وتعدد قراءاته وليس على امتلاكه دلالة واحدة يخترنها . ومعنى ذلك كما يقول الباحث سالف الذكر .. "إن كل قراءة تتيح إمكان الكشف عن دلالة مختلفة . هذا التعدد جعل القراءة إعادة إنتاج للنص ولم تبق تبعاً لذلك استهلاكاً للنص . وبذلك محيت الحدود التقليدية بين القراءة والكتابة"<sup>(٣٩)</sup> . ولكن فى ظل هذا التقارب ماذا عن وضعية القارئ فى إنتاجية النص ؟

وضعية القارئ فى إنتاجية النص :

قبل تناول هذه "الوضعية" للقارئ ينبغى أن نشير الى القارئ ودوره فى الإنتاج النصى . بعبارة أخرى نقول : يمكننا أن نشير الى أن أول قارئ للنص هو منتجه ، وهو ليس قارئاً عادياً لأنه مدرك أدوات فنه ووظائفه الجمالية التى تمنحه أدبيته ، ويدرك أيضاً طريقة هذا المنتج للغة الأم بنظامها الخاص بها فى مستوياته المختلفة من خلال ممارسته النوعية لسلسلة لا نهاية لها من أفعال القراءة والتلقى ، وهذه النصوص تنتج نظاماً ما يشكل فى النهاية بنية محددة يتم خلالها إنشاء وبناء نصه الخاص بكلامه الذى يستطيع من خلاله التواصل مع الآخرين ، فهذه النصوص التى استوعبها القارئ الأول أى الكاتب نفسه تكون بمثابة المادة الأولية المستخدمة فى إنتاج نصوصه الخاصة به والتى يستخدمها فى بنائه الخاص مهضومة فتتجلى وفق المخطط النهائى الذى أعده فى نفسه استناداً الى خبراته بما شيده الآخرون وهذا يعنى كما ذهب

"عبد النبي اصطياف" أن شق القارئ في نفس منتج النص الأدبي يشارك مشاركة فعالة في إنتاج هذا النص باعتبار أن النص نسيج من المقبوسات تلقاها صاحبه بصورة من الصور وفي فترة من فترات حياته السابقة لإنتاج نصه . والقارئ يصبح من هذا المنظور حاضراً في نفس المنتج الكاتب حتى قبل أن يشرع في عملية إنتاجه لنصه حضوراً يجعل منه شريكاً كاملاً لهذا الكاتب في كل ما يقوم به من خيارات تشمل كل جوانب النص الأدبي ومستوياته<sup>(٤٠)</sup> .

أما القارئ في مرحلة الإنتاج فيتجلى من خلال ما يقوم به الكاتب المنتج للنص بعمليات حذف وإضافة وتصحيح وتنقيح بل وإعادة كتابة لنصه بشكل أو بآخر .

لكن مرحلة ما بعد الإنتاج النصي "نحن هنا مع الكاتب الفعلي والقارئ الفعلي" فإن القارئ الفعلي الذي يمكن أن يكون ناقداً ، قطب مهم وفاعل خاصة عندما يتلقى النص في لحظة زمنية معينة ضمن شروط محددة تشكل سياقاً واسعاً يمهّد للإنتاجية النصية . فوظيفة القارئ جعلت منه طرفاً في النص توكل إليه مهمة المشاركة في تأليفه . "ولأن في النص مؤلفاً وروياً وكاتباً وكذلك فيه قارئاً حقيقياً وقارئاً ضمناً وقارئاً متوهماً فإن المؤلفات الأدبية تقوم على جدل ضمنى بين الأطراف الحاضرة فيه وهو جدل نعيشه في أثناء القراءة"<sup>(٤١)</sup> .

لكن بعد القراءة "الإنتاج" سيكون هناك كتابة ، أي نص نقدي مدون فتتجسد القراءة خارج النص المنقود ، لنجد قراءة نقدية ، كما اشرنا إليها من قبل عند سعيد يقطين .

فبعد مراحل القراءة التي وصفت آنفاً ، يمكننا الربط بين إنتاج النص والمسألة القرآنية النقدية التي استقلت كتابة وتدويناً . ومن ثم تصبح لدينا مرحلتان إنتاجيتان :

الأولى : إنتاجية نصية على يد الكاتب والقراء ، وهي لا تعنى أنه يستدعى القارئ خارج النص ليعيد ما كتبه . وإنما تعنى هذه المرحلة الوصول الى دلالة تكون بمثابة محصلة لنظام النص نفسه .

الثانية : إنتاجية نصية على يد القارئ ، الناقد ، حيث تصبح هذه القراءة عملية تفاعل بين النص كمعطى ينطوى على نظام وبين قارئ فعلي ، يلعب دوره أيضاً في تشكيل دلالة النص وإنتاجيته ولكن في انفصال النص الذي سوف يكتبه هو كثرة لهذه القراءة .

"من هنا يظل النص منفصلاً عن قارئه الفعلي أي الناقد ومتصلاً به في نفس الوقت كما يظل النص مؤثراً ومتأثراً فاعلاً ومنفعلاً ، وتصبح عملية إنتاج الدلالة عملية يشترك فيها النص باعتباره الأداة الأساسية للإنتاج مثلما يشترك فيها القارئ باعتباره الأداة الثانوية في النهاية . وتظل هذه العملية "قراءة" مادام القارئ لا يضحى بحال من الأحوال بوجود النص المقروء . وهذا ما يفسر وجود نصين ، منفصلين متصلين أحدهما يتسبب في وجود الآخر ، والآخر يساعد في إنتاجية الأول من خلال الوصل بين النصين . وسوف نلاحظ في أثناء التطبيق أن النصوص النقدية الثلاثة التي اشتغلت على النصوص السرديّة الروائية ، قد نسجت من خيوطها بداية بالعنوان ، فـ "شرف" و "يوميات" و "الطريق" ، هي نصوص سردية روائية ، أعطت النصوص الثانية عناوينها . مما يمكننا من استعارة "النص الكلي" من الناقد يوسف حسن نوفل . وبخاصة مسألة العنوان هذه ، لما تنطوى عليه من أهمية ونحن بصدد التطبيق . خاصة عندما ينظر الناقد سالف الذكر الى تحليل النص بوصفه نصاً كلياً يتكون في التحليل من بنيات صغيرة تكبر شيئاً فشيئاً الى أن تصل الى هذه الكلية ، بحيث يستوعبها التحليل المنبثق من اعتماد متداخل على شبكة العلاقات والدلالات والإيحاءات في

النص كله ، أى النص الكلى . بالإضافة الى ذلك فإن النص فى ذاته ليس نهاية المطاف أو قمة تسلسل بنايات التحليل الفنى للخطاب الأدبى ، ذلك أن النص - فى إطار العمل الفنى - ليس معزولاً عن نصوص تجاوره تسبقه أو تتلوه .

والرواية مثلاً تستمد تسميتها من إيحائها العام ومعناها الكلى ، أو من أحد فصولها ، تأكيداً للمعنى النظرى : أن العنوان يعنى : القصد ، ويعنى العلامة ، وأنه سمة سيميولوجية للنص . كتابةً ونشاطاً وانتاجاً ، وعلاقة العنوان بهذا الإنتاج تتجلى فى كونه (مجموعة من الأنسجة المتقاطعة فى فضاء النص حرفياً وصوتياً وتركيبياً . وتكون وثيقة الأساس بالعلاقات الاجتماعية والتاريخية والواقع المولد للنص متصفة بالحركية ليظهر فى النهاية نوع من التشابك الفنى بين جزئيات العمل الأدبى ...<sup>(٤٣)</sup> .

إذن بعد استكمال مفاتيح عنوان دراستنا ، يبقى لنا استجلاء النصوص النقدية التى أشرنا إليها أثناء التنظير فى القسم الذى كنا بصددده ، وذلك من أجل تفعيل هذه الأدوات الإجرائية ، وتحقيق غاية الدراسة واستكمالها فى هذا القسم الآتى .

القسم الثانى : نماذج من نقد السرد الروائى للتطبيق :

عند صلاح فضل وخيرى دومه وطه وادى .

تقترب الدراسة الآن فى هذا القسم من ثلاثة نصوص نقدية أرهت بها من قبل ، بحثاً عن الآليات السردية الكامنة فى هذه النصوص نتيجة تعلقها بنصوص أخرى غائبة وقعت عليها القراءة ، لكنها حاضرة بتفاعلها مع هذه النصوص النقدية التى نحن بصدددها .. على اعتبار أن أى نص تناص ، وأن الإرسال والإستقبال وقصدية المنتجين وهم فى سبيلهم إلى صياغة التجربة على الورق كلها أمور مهمة تعضد من فرضيتنا . فهذه النصوص الثلاثة على حسب ترتيبها :

١- "شرف" صنع الله إبراهيم .. من الجسد إلى العالم المخترق<sup>(٤٤)</sup>

٢- الإبداع بيان أخير ضد الألم ، رواية "يوميات امرأة مشعة" لنعمات البحيرى<sup>(٤٥)</sup>

٣- رواية الطريق وتراجيديا الصراع بين الإنسان والقدر<sup>(٤٦)</sup>

تتشترك فى إهتمامها للخطاب النقدى المختلف عن السرد الروائى فى خطابه الخاص ، القاصد إلى قراءة الرواية قصداً سواء بالتصريح قبل النص مثل كلام صلاح فضل فى كتابه الذى تضمن نصه "شرف" أو ضمناً كما تجلى فى إشادة خيرى دومه بيوميات البحيرى كبيان ضد الألم وطه وادى الذى يرى نجيب محفوظ نقطة البدء ومعزوفة الافتتاح فى قضايا السرد العربى المعاصر<sup>(٤٧)</sup> .

كما تتجلى القصدية فى العناوين الثلاثة سواء بذكر كلمة "رواية" أو بعنوان الرواية نفسها مقترنة باسم صاحبها أو صاحبيتها . مما يدل بادئ ذى بدء على انطواء كل واحد من هؤلاء النقاد على "المقدرة القصصية والقدرة الأدبية"<sup>(٤٨)</sup> التى يتسلح بها قارئ النص السردى القصصى وهو حيال النص السردى الذى يقرأه . أيضاً تمتاح هذه النصوص فيما سوف يأتى تفصيله ، من النص الروائى ومعطياته ، مما قد يصنع مجالاً محفزاً لإبداعية النص النقدى فى طابعه السردى الخاص ، ولا أدل على ذلك من قول صلاح فضل فى فاتحة كتابه "عين على الرواية" : "فبقدر ما فى الإبداع من اختيار حر ، فإن القراءة مظهر جلى لهذه الحرية حتى تحظى بنصيبها من الإبداع"<sup>(٤٩)</sup> .

بالإضافة إلى طبيعة النص الروائي المرنة ، وهي مرونة من شأنها تمهيد خيوط الوصل فى أثناء الاستقبال كما سوف يتجلى خلال قراءة "خيرى دومه" الذى يرى نص البحيرى من زاوية تداخل الأنواع فيجعلها فى البداية نصاً ثم سيرة ذاتية أو مجموعة قصصية لكن فى النهاية هى رواية .

كما يشترك النقاد الثلاثة فى امتلاك مهارات المبدع المبطنة لمؤهلات الناقد فجميعهم سوف يشترك فى إنتاج النص من خلال اقتراحات معلنة ، مثلما يفعل صلاح فضل وهو يقترح طريقة يدمج بها وثائق "صنع الله إبراهيم" فى البنية السردية للرواية ، أو خيرى دومه الذى يكتب عن الألم مساحة لا بأس بها فى نصه الذى أراد به أن يعيد إنتاج اليوميات ببعض العبارات كالتسمية المقترحة "رواية الأثوثة المنقوصة" ، وكذلك "طه وادى" الذى يصوغ المتن الحكائى لرواية الطريق تحت عنوان فرعى هو "المبنى الحكائى" بعيداً عن ثقل المصطلح المشاكس . بالإضافة إلى التناص الظاهر فى "المناسبات" أو المختفى فى التحويل حيث يتكلم به الراوى الناقد .

وكذلك بالنظر إلى خطاب الرواية داخل النص ، فالشخصية المحورية سوف تستأهل الاهتمام من الناقد ومعها شخصية الكاتب صاحب الرواية بالإضافة إلى الداخل حيث الراوى الذى يسرد المروى "للمروى له" الذى هو كاتب النص النقدى الآن ، وكأن الكاتب سيختفى وراء الراوى ، الذى يخبر المروى له بالأحداث ، فيتلاشى "المروى له" تحت وطأة القارئ الناقد الذى سياتخذ فى بلورة المروى ليعيد إنتاجه بطريقته الخاصة معتبراً بوجود القارئ لنقده هو الآخر وهنا نصبح مع ما يسمى بالفعل النقدى .

إذن نحن أمام الفعل النقدى والتناص وبلورة المروى ، وتلاشى الراوى فى الكاتب الأول الذى هو "صنع الله أو نعمات أو نجيب محفوظ" .

ثم يتحول المروى له إلى القارئ الناقد ليحل محله . وبالتالي فيتحول القارئ الناقد إلى راو جديد لمروى له جديد الذى هو القارئ الجديد "أنا أو أنت أو أى قارئ سوف يصنعه الزمن مستقبلاً" .

وهذه الفرضيات تحتاج منا الآن تحقيقها عملياً ، ومن ثم فعلينا أن نقسم النصوص النقدية إلى وحدات كما هو الشأن فى تحليل النصوص ، ثم إجمال وحدات التكوين للنصوص الروائية سريعاً وبخاصة النسان "شرف ويوميات" أما "الطريق" فسوف نكتفى بقصة خطابها التى يمدنا بها نص الناقد نفسه "طه وادى" ، وذلك لشهرتها ولمعرفة الناس بها من تعدد القراءات والمناهج التى اشتغلت عليها منذ ظهورها إلى اليوم .

لعل هذه الخطوة تتيح لنا استجلاء الملامح التى أشرنا إلى بعضها آنفاً واستكمالها بملامح أخرى سوف يكشف عنها التحليل . علماً بأننا سوف نضيف بعض المصطلحات النقدية أثناء الإجراء كلما تطلب الأمر "شرف صنع الله" من الجسد إلى العالم المخترق :

هذا هو عنوان النص النقدى ويمكننا تقسيم النص إلى ستة مقاطع ، حيث يتمتع كل مقطع بقيس من المعنى الكلى بالإضافة إلى العنوان بالغ الأهمية .

فالمقطع الأول : يمثل البدايات ، وبدلاً من التمهيد ، يبدأ بذكر المؤلف صنع الله "طبيعته - وعلاقته بروايته و"شرف" مع تلخيص سريع جداً لقصة الشخصية - والخروج إلى الواقع فى التساؤل والمقارنة بأسماء واقعية ثم ينتهى بـ "أيقونة الرواية شرف" .

أما المقطع الثانى : فيبدأ بالشخصية "شرف" ليستكمل قصتها لكنه يعود سريعاً لـ "صنع الله" والفقرة الأولى من الرواية - فيعلق على كلمة "الجينات" ووصفها بالخارجية ليخرج إلى الحياة المصرية والأزمات

وعلاقتها بشرف ليعود إلى كلمة انتهى بها المقطع السابق "أيقونة" وأن "منطلق الرواية يعد تجسيدا حياً لأيقونة مخيفة" ويربطها بالخارج الواقعي . ثم التأويل بـ"هذه القاهرة المسحوقة تتحول في منظور الكاتب إلى شرف سجين وبراعة منهوبة" ثم يستشرف النهاية ويجليها بهذا التأويل : "وتأتى الخاتمة - كما سنرى - لتعزز هذه الرؤية ، بما يجعل البداية الرامزة استجابة خلاقة لصورة النص وهو يتشكل في وعى الكاتب ويحدد مسار دلالاته" .

المقطع الثالث : يبدأ عندما يعلن صلاح فضل عن عدم الإمكان في المضى طويلاً في صحبة شرف وهنا يخرج إلى واقع النشر والافتباس أو السرقة والتهم الموجهة من "فتحى فضل" إلى "صنع الله" . وهنا نلاحظ الصيغة الحكائية في كلمة "صحبة" ، ومن ثم يحكى أو يسرد عن وقائع نشرت في مجلة "أخبار الأدب" المصرية بخصوص "الزنانة" - فيستبق ويرهص باكتشاف عالم الرواية ثم يتذكر فى "أولاً وثانياً" بخصوص علاقة "صنع الله" بالمذكرات والشهادات والوثائق وعلاقة ذلك بالاستعارة "الفنية وكلها على سبيل التساؤل وليس التقرير" .

ثم - يعود بضمير المتكلم ليقارن بين "شرف" و "الزنانة" ليقرر أن هذا اللون كله من "الأدب التوثيقى" أو "أدب قضية" ثم يعود إلى "صنع الله" فى صيغة استنكارية مرة وبصيغة أظن أنها تهكمية مرة أخرى ، حيث يهدف التساؤل الأول إلى وقوع "صنع الله" فريسة لغواية المذكرات والرغبة فى امتلاكها ، لكن تتجلى الروح التهكمية فى أن الافتتان أوقع "المؤلف الكبير" - وقد وضعها بين قوسين - ، فى مأزق فعلى نتيجة تساهله - بعدها يعرج بتساؤله على الحس التسجيلى الطاغى على منهج صنع الله ثم يتذكر حواراه مع صنع الله بخصوص رواية سابقة بعنوان "ذات" وما فعله بخصوص الوثائق التى اكتسبت دلالات جديدة بتركيب فنى خاص - ويلمح لتقنية الإخراج السينمائى والتصوير - ثم يأتى اقتراح "صلاح فضل" فى صيغة طرح "هل كان بوسعه أن يجعل بطله يسترجع مذكرات الزنانة فى وعيه بعد قراءتها وي طرح عليها ملاحظته الشخصية أم أن مبدأ "كل الصيد فى جوف الفرا" هو الذى جعله يستحل امتلاك المواد السابقة التصنيع؟ وهنا يقارن سريعاً بين العمليين "زنانة" فتحى فضل و "شرف" صنع الله إبراهيم من خلال تعامل كلا الكاتبين مع المذكرات ثم يخص صاحب الرواية واصفاً عمله بـ"الديناميكي" الذى يستوعب عدداً من آليات الوصف والتخييل يستوعب به ثنيات الحياة وبواطنها ومضاعفاتها .

يكتف صلاح فضل ثنائيات دالة على مادة الرواية "شرف" ، منها : "عالم اليقظة وعالم الأحلام والكوابيس" "الجدية والفكاهة اللاذعة للمساجين" وأن ما يدور فى الخارج من كدح للعمل وتوق للهجرة وأحلام المستقبل يجد صداه فى هذا الجحيم البشرى الذى يوازى عقاب الحشر ويرهص به ... الخ .

بعد ذلك يشير صلاح فضل إلى هذه الثنائيات والتى اختزلت متن الرواية تقريباً باعتبارها مادة الرواية ثم يربط بينها وبين الكاتب الذى يتضمن المؤلف الضمنى والراوى والمبئر ، دون أن يصرح الناقد بذلك إلا فى مفردة "منظور" حيث يقول : "تقدم هذه المادة من منظور تتداخل فيه الأزمنة الداخلية والخارجية والحركات الناجمة عن حالات الاسترجاع والاستباق والذكرى والتأمل ، مما يسفر عن تشكيل نسيج روائى متشابك ومعقد ومفعم بالدلالة"<sup>(٥٠)</sup>

ثم يلجأ صلاح فضل إلى الاستعارة والتشبيه ، ليتحول هو نفسه إلى راو ومبئر على نسيج الرواية ليس أقل من الرواة الآخرين فى "شرف" . فيصف نسيج نص الرواية فى كثافته بالسجاد الوثير الذى تقاس قيمته بعدد العقد التى يحتويها كل سنتيمتر مربع منه ، وليس بما يغطيه من مساحات الأرض أو الموضوعات ثم يستغل هذه التشبيه ليعود من خلاله إلى التبئير على الكاتب صنع الله داخلياً وحكايات ونوادير وذكريات وملاحظات أودعها روايته لا يمكن أن تستوعبها ذاكرة أى إنسان فرد ثم يخلص من ذلك إلى عبارة تأتى بمثابة تأويل ابتدائى لهذه القراءة الإنتاجية وتصبح الرواية هى "صنع الله إبراهيم" ، وصنع الله هو الرواية حيث "إنه يختزل حياة المجتمع المصرى بأكملها فى هذا العقد التسعين لتمر أمام أعيننا من ثقب السجن وذاكرة السجين ، خاصة فى أوضاعها المقلوبة التى يعتمد الناس إخفاءها والسكوت عنها"<sup>(٥١)</sup> .

ثم يعود صلاح فضل إلى ذائقته الشعرية ، وابداعاته النقدية فى الشعر حيث يتجلى ذلك فى وصفه الشعرى "هذه الرواية وحدها موسوعة ضخمة لمبازل ومعابى المجتمع المصرى الحديث ، تنقد بنيته الأخلاقية ومسيرته الإقتصادية والإجتماعية عندما تقلب "الجورب" إلى ظهره دون أن تخفى رائحته ولا الثقوب التى ترقشه مما - يجعلها أفدح هجائية أدبية لهذا المجتمع فى العقود الأخيرة"<sup>(٥٢)</sup>

المقطع الرابع : هذا المقطع يتمتع بعنوان فرعى وضعه صلاح فضل وهو "بنية المعلومات الروائية" ، ومن أول وهلة تظن أنه سوف يتناول البنية الروائية ، والحديث عنها ، لكنه بعد أن يصفها بطول النفس وبغلبة الطابع الملحمى عليها ، يعود إلى الكاتب مرة أخرى ، ليأخذ عليه غيبة الاقتصاد فى الوصف مما أوقعه - على حد تعبير صلاح فضل - فى استطراد المعلومات التى لا تخدم صلابة الهيكل الدرامى للسرد . ثم يشير إلى بعض المنعطفات التى يراها دليلاً على ذلك لكن الناقد سرعان ما يعود إلى الخارج خارج الرواية واصفاً بيئة السجن أو "مخزن الميكروبات الاجتماعية". ثم يربط بين هذه البيئة وقصصها الداخلية أو "داخل حكاية" يربطها بصنع الله إبراهيم الذى ركز عليها لإعلان موقف هجائى فى أى بقعة من العالم ، وأنها كقصص تعد نموذجاً يدل على أدواء مجتمعاً تم رصدتها "بعين الموثق الخبير ، حيث يقف خلف كل شبح يتراءى فى ردهات السجن ملتح اجتماعى وتاريخى"<sup>(٥٣)</sup> ويدخل إلى نص الرواية مرة أخرى ليقف على قصة المهندس "سامح" المنتمى لإحدى الجماعات الدينية ، فيقتبس صلاح فضل نصاً ثم يعلق . بيد أن تعليقه هنا يعطى طابع التأملات فى الأدب والحياة ، ودور القارئ فى إنتاج الدلالة . وهذا يمكن إضافته إلى المقطع الذى كنا بصدد سابقاً وهو يقترح على الكاتب طريقة ما بخصوص إدخال المذكرات والوثائق إلى جسد نصه الروائى ؛ فهنا نجد يقول : "إذا كان الأدب تمثيلاً للحياة وتعميقاً للوعى بمنظومة القيم الإنسانية فيها . فإن هذا النوع من الفن الطبيعى الذى يعمد إلى إبراز تشوّهاتها ومظاهر القبح فيها يعكس الصورة السلبية السوداء لها ، وعلى القارئ أن يقوم بحركة التفاف تخفف من إرهاقه الوجدانى ، وذلك بتشغيل مخيلته حتى يتصور الوجه الإيجابى الوضئ للمجتمع الذى نفض عن كيانه هذه البثور المنقيحة وألقاها فى بؤرة العقاب . بدون هذه الآلية من ترجمة الدلالة يصبح الأدب ثقيل الوقع على القارئ ، ومضللاً له فى الآن نفسه ، لأنه يوهمه بغير الحقيقة وإن لم يفعل سوى عرض مشاهد متقطعة من الواقع ، لكنها غير دالة على كيانه الشامل"<sup>(٥٤)</sup>

المقطع الخامس : ويحمل عنوان "مفاصل الرواية" :

هنا يقترب من بنية الرواية "شرف" ، وينظر إلى المسألة الزمنية ، ومسألة الوثائق "فيما أسماه آنفاً ببنية المعلومات الروائية" ، ويعود إلى الاقتراح الذى يرى ربط الوثائق بشخصية من شخصيات الرواية مما أشرنا إليه سابقاً . فبدأ هذا المقطع بنفى البنية الزمنية عن رواية شرف ... بعبارة أخرى يقول : "ليس لرواية "شرف" بنية زمنية بالمعنى الدقيق للكلمة..". فهي تعتمد من وجهة نظره على زمن القصة الذى يعد بمقياس الحجم بالصفحات . فهي تربو على "٥٤٠" صفحة ثم ينظر إلى "قصة الخطاب" بالاصطلاح السردى ، فيسميها هو "الحكاية الأساسية" ويقول : "لكن حكايتها الأساسية مجرد جوف كبير فارغ ، يتضمن آلاف البيانات والمعلومات ، ويحيطها بغلالة رقيقة مثل لحم البطن تتمثل فى منظور أشرف والدكتور رمزى وما يتناهى إلى سمعهما فى السجن من أقاويل وإلى بصرهما من مرئيات" ومن ثم فصلاح فضل ينظر إلى أن الترتيب الذى يقوم بين أجزاء العمل لا ينجم عن قانون السببية المتحكم فى وقوع الأحداث ، بقدر ما يخضع لنظام التجاور المكانى العرضى .

ولكى يفعل كلامه - أى صلاح فضل - تحول إلى ضمير المخاطب فى السرد النقدى ، الذى يدعو القارئ مشاركته ليقراء الفصول بالترتيب الذى يعجبه "يوسعك أن تقرأ الفصول بالترتيب الذى يعجبك دون أن يخل هذا كثيراً ببنية الأحداث - إن كانت لها بنية"<sup>(٥٥)</sup> أما مثار القوة فى هذا السرد فترجع إلى اعتمادها على نوعية المعلومات الواردة لا على النظام التقنى للرواية ثم يستشهد بنصوص ، يود أن يقرأها فى حضور القراء ليصبح ضمير المتكلم "نحن" هو المسئول والشاهد ، والذى يستقطب مروياً له فى درجة الصفر يتماهى مع القارئ الفعلى الموجود خارج النص فيقول صلاح فضل "نقرأ مثلاً حديث شرف عن شخصية غريبة هى الشيخ عصام... ثم يترك صلاح فضل "الشيخ عصام" وهو شخصية فى الرواية عن طريق "قصة داخل حكاية" يتركه يتكلم ، ويأخذ هو - أى الناقد - دور المستمع<sup>(٥٦)</sup> ليخرج بعد ذلك بخلاصة لهذا المقطع مفادها أن تكديس البيانات الموثقة من مصادر صحفية داخل الرواية جاء دون مراعاة للطبيعة الفنية .

ولقد ناقشنا نحن هذا التصور الذى تخيله صلاح فضل وتوصلنا من خلال دراسة سابقة لنا ، إلى وجود ترابط فنى له ما يبرره فى البنية السردية للنص نفسه ، وذلك أثناء دراستنا للبنية السردية لرواية السجن عند روائى الستينيات<sup>(٥٧)</sup> .

أيضاً ينظر الناقد سالف الذكر إلى أقسام الرواية الثلاثة ، ثم يتساءل عن النوع وأن إطلاق اسم "رواية" على هذا العمل يعد من وجهة نظره - من قبيل التجاوز المجازى أو الطليعى .

لكنه أخذ قبسا من أوراق السجين "رمزى نصيف" ، وما يخص اقتصاديات العالم الثالث وما يحدث فيها من تلاعب كما تقول الرواية . ليقفز الناقد على بلورة القصة ، لأن قصة خطاب هذه الرواية ، من العسير أن يبلورها القارئ ، حتى ولو كان صلاح فضل .. فإنه يتركها فى منعطفات معينة خروجاً إلى الواقع مرة وإلى كاتبها صنع الله مرة أخرى ، مثل هذه المرة ، التى يتناول فيها علاقة صنع الله بالمصادر الصحفية فى مقتطفاتها وتقاريرها ومدونات المعاصرة وأن هذه العلاقة القائمة منذ رواية "ذات" لصنع الله تنامت وتضخمت فى رواية شرف .

بعد ذلك يربط الكاتب بالشخصية عندما يرى أن الذريعة الروائية لدخول شخصية رمزى فى بنية الرواية "هى أن كل هذا الركام من المعلومات يمثل كيس الدكتور رمزى وأوراقه التى يحتفظ بها فى السجن

إلى جانب مذكراته الشخصية حاملة عنوان "مسودة الدفاع" ، وهى فى نظر صلاح فضل التى عادت إلى مناخ القص بعيدا عن ثقل البيانات الجافة وتعبر عن صورة لافتة لوضع المواطن المصرى القبطى فى إقامته وترحاله وإشكالاته.

ويعبر صلاح فضل عن رحابة منظور شخصية رمزى الذى اختص بالسرد منفصلاً عن منظور شخصية شرف . ثم يلخص تجربة رمزى سريعاً .  
فى المقطع السادس : وعنوانه : المسرحة والنهية المبتورة :

فى هذا المقطع الأخير ، يشير إلى الجزء المتبقى من النص الروائى ، وكذلك يصف النهاية التى كان قد أرهص بها فى المقطع الثانى ، لكنه قبل أن يتناول ذلك نجده يتناول صنع الله كعاداته ، ليتساءل عن كيفية تخزين كل هذه المعلومات واستدعائها فى رواية ثم يلخص حجم المعلومات وبخاصة تلك التى تحدثت عن التنمية المصرية المعكوسة سلبياً ثم يقول إن صنع الله ابتدع لعبة العرائس فى السجن ، وجعل الدكتور رمزى المدرب فى المساعدة فى إخراج مشاهد القديس بالكنيسة يخرج فى الرواية مشهداً ليستغرق مائة وعشرين صفحة يقيم فيه حواراً بين مجموعة من العرائس الممثلة لرؤس الاستغلال المحلى والاجنبى وعدد من المتفرجين<sup>(٥٨)</sup> .

هنا يتم استدعاء وخروج حيث يتم التبئير على الذات الرواية "صلاح فضل" فى علاقتها بما فعله صديقه وأيام كان فى إسبانيا ، حيث يخرج صلاح فضل مستدعياً حكايته مع صديقه المصرى الدكتور طلعت شاهين أيام الدراسة فى إسبانيا ، حيث كان الدكتور شاهين يدرس توظيف طقوس الاحتفالات الشعبية فى عيد القيامة وشم النسيم واستغلالها من جانب أهالى الثغر المصرى "بور سعيد" لصناعة تماثيل للجنرال الانجليزى الشهير "النبى" وإحراقها فى النهاية وهو تقليد يشبه ما يدور فى مدينة "بلنسية" الإسبانية من صنع التماثيل الكاريكاتيرية للنساسة والشخصيات العامة والاحتفال بها فى مواكب كرنفالية قبل اضرام النار فيها فى منتصف الليل فى طقس وثنى مذهل ثم يعود صلاح فضل إلى صنع الله ويرى أن هذه المسرحية المطولة تقتصر على مجرد الحكى دون أى نظام درامى . ويكفى أن نستعرض من هذه الحوارات المطولة ما يقوله أحد المتفرجين للدلالة على حالة الاستلاب والتبعية التى يعيشها الإنسان فى حياته اليومية من أول "يستيقظ فى الصباح على منبه يابانى" إلى "ثم يبدأ العمل مستخدماً قلماً فرنسياً أو يابانياً" ... الخ

بعد هذا المقبوس ، يرى صلاح فضل أن ما فى هذا السرد المعلوماتى المسرح من مرارة أو حلاوة الواقع التاريخى المعاصر فإنه يرتبط بأيدولوجية الرواية شرف والتى تتمثل فى إدانة حركة المجتمع بكل أنشطته ، ثم يذكر دور العرائس فى إنتاج الدلالة بالإضافة لما سبق "فهو لا يتحول إلى نظام مسرحى يمتلك ديناميته الفنية أو حركته الداخلية المحكمة ومن ثم تصبح العرائس وسيلة أخرى لتفريغ شحنة الدلالة الهجائية للتاريخ الإنسانى المعاصر"<sup>(٥٩)</sup>

أخيراً يعود صلاح فضل إلى كيف انتهت رواية شرف ؟ ولكنه سوف يسمى شرف باسمه الحقيقى "أشرف" مستغنياً عن اسم التدليل الذى عنون الرواية ، فإذا عدنا للفصل الأخير من الرواية بعد مسرح العرائس وجدناها تعود لتحكى ما حدث فى السجن من منظور أشرف مرة أخرى لكنها تنتهى بطريقة مبتورة ومثيرة للدهشة" ثم يلخص الألم الذى شعر به شرف وعلاقته بصديقه الذى سبق وأن تحرش به من قبل.

ويعلق صلاح فضل قائلاً :

وأخر سطر فى الرواية يحكى عن أنه بعد حلقة ذقنه وتنعيمها أخذ فى تنظيف شعر ما بين فخذه .  
ثم تفاجئنا عقب ذلك كلمة "تمت" دون أن تكتمل رواية ما حدث .

ثم يعود إلى كلمة "أيقونة الرواية" التى وجدناها فى المقطع الأول فيقول : "الأمر الذى يدفع القارئ مرة أخرى لفهم هذه الإشارة باعتبارها دلالة على استعداد أشرف للتنازل عما دخل السجن بسببه . مما يكمل دائرة العبثية السوداوية ويبرز فكرة الأيقونة الروائية عن هذا الشرف الضائع من الخاص إلى العام ومن الجسد إلى العالم<sup>(٦٠)</sup> .

بالنظر إلى مقاطع النص على نحو ما سبق ، تتجلى سردية صلاح فضل وقد استمدت استقلاليتها من ارتباطها بالنص السردى الروائى "شرف" ، حيث تتابعت المقاطع باعتبارها وحدات خطابية ، لتؤلف الخطاب النقدى فى نصه الخاص الذى أنتج سرديته الخاصة عن طريق الراوى والتبئير وهنا يمكن تسميته الراوى "العليم المنقح" بتعبير عبد الرحيم الكردى فهو نوع من الرواة أطلق عليه هذا الناقد المذكور آنفاً مصطلح "الراوى الناقد" وهو راو لا يكتفى بنقل جوانب الحدث أو موضوعه عن شرف وصنع الله إبراهيم ولا يكتفى بتلخيصه أو تمثيله بأسلوبه الخاص ، بل يتدخل تدخلاً مباشراً ليظهر بهجته بالحدث أو ضيقه به أو سخريته منه ... ويأتى هذا التدخل من الراوى فى صورة أسلوب تقرير مبسط ، أو فى صورة بعض المواقف المباشرة ، أو النقل المتحيز لكلام الشخصيات ، وقد يزيد هذا التدخل إلى مدى تتحول معه قصة الخطاب "النقدى" إلى ضرب من الأمثال وتصوير الأحوال التى أدت إلى المصير الذى آلت إليه الشخصيات ، وعندئذ يخرج النص من كونه "قصة" إلى كونه مقالة تستعين بالأسلوب القصصى ، فى هذه الحالة تصبح الزاوية التى ينطلق منها الراوى قريبة جداً من زاوية المؤلف إلى درجة أن الراوى قد يمتزج بالمؤلف فى بعض الأحيان أو يلتبس على القارئ التفريق بين صوتيهما ورؤيتيهما"<sup>(٦١)</sup> .

لكن لابد للراوى من "زاوية نظر" ، أو منظور مثل الذى رده صلاح فضل وهو يتكلم عن صنع الله ورواته ، أو مثل الذى نستخدمه ونحن نتناول صلاح فضل بوصفه راوياً ومبئراً ولكى نوضح ذلك سنلجأ إلى مصطلح "التبئير" **Focalization** . وصاحب التبئير يسمى "المبئير" **Focolizer** . فالتبئير هو "المنظور الذى تقدم من خلاله المواقف والأحداث المسرودة أو هو الموقع الإدراكى الحسى أو المفهومى الذى تصور من خلاله تلك المواقف والأحداث . وهناك ثلاثة أنواع للتبئير :

الأول : التبئير من الدرجة صفر إنه تأسس على وجود راو عليم يقدم الأحداث والمواقف من وجهة نظره  
الثانى : التبئير الداخلى : وفيه يحدد الموقع للعين الراصدة فى شخصية أو عدة شخصيات داخل السرد حيث تقدم هذه الشخصية أو تلك الأحداث من منظورها الخاص .

الثالث : التبئير الخارجى ويتم فيه رصد السلوك الخارجى للشخصيات دون نفاذ إلى مشاعرها أو أفكارها ، حيث يبدو صاحب وجهة النظر مجرد مراقب للشخصيات دون أى معرفة بدواخلها<sup>(٦٢)</sup>

بعد تجليات التبئير كما شاهدناها على مستوى النص بخطابه عند صلاح فضل تتجلى سرديته مستندة أيضاً إلى الإنتاج النصى المتعلق بأحداث حقيقية بالإضافة إلى بلورة الأحداث الخيالية المنتقاه من الرواية حيث اضطلع صلاح فضل بتوصيلها إلى مروى له داخل خطابه وهو مروى له فى درجة الصفر بتعبير

"جبرالدبرنس"<sup>(٦٣)</sup> . وهو كامن في خطاب صلاح فضل ويمكن تحديده كما هو الحال في المقطع الخامس وهو يخاطب القارئ ويدعوه إلى قراءة الرواية بالترتيب الذى يعجبه .

وبالإضافة إلى ذلك فإنه يخاطب أيضاً قارئاً خارج النص ، من خلال ذكر قصة النشر والسرقة التى جاءت على صفحات إحدى المجلات الأدبية ، أو وهو يتكلم عن ذاته فى إسبانيا وصديقه الذى كان يجرى دراسة فى الموروث الشعبى وتوظيفه .. كما ذكرناها فى المقطع السادس وكلها إشارات تقربنا مما يسمى بالفعل النقدى ، ويمكننا الآن تعريفه قبل أن تستأنف آليات بناء سردية صلاح فضل وإبراز أهم سماتها . فالفعل النقدى هو فعل تواصل ، يختلف عن القراءة العادية ، وكذلك يختلف القارئ الذى يقرأ لنفسه بنزوته ، عن الناقد الذى يكون كذلك حين يشتغل فى حالة حوار مع نفسه ، ومع الكاتب الذى يتحدث عنه ، ومع القارئ الذى يتوجه إليه ، لأن عليه مثلاً أن يأخذ بعين الاعتبار المستوى الثقافى والاهتمامات المعاصرة لجمهوره . وهنا يتم ما سماه "بيار بايار" الانتقال من إشكالية العمل الأدبى إلى إشكالية الفعل النقدى" فالأهم عند الناقد هو "أن يبتكر لنفسه أسلوباً" لكى يستحث عند قارئه . الاشتغال اللاوعى للنص" عوض أن ينقل إليه عن العمل الأدبى حقيقة علمية ثابتة ، بلغة شفافة باردة "فالأسلوب ضرورى لكل عمل نقدى لأن هذا أشبه ما يكون بالإفتنان ويفترض "كما يقول جان بلمان نويل" إرادة تنشيط خيال فاعل ، لا الاحتصار فى إحدى زوايا المعرفة الموضوعية وحسب"<sup>(٦٤)</sup>

وعليه فإن سردية صلاح فضل كانت فى حالة فعل نقدى مستمر ، منذ التناص الأول مع "شرف صنع الله" ثم تحويل السرد بالضمائر المختلفة الثلاثة هو - أنا - أنت .

فمنذ البداية وصلاح فضل يروى عن صنع الله ، كما شاهدنا فى المقطع الأول ، وأيقونة الرواية "شرف" الذى يتحول فى نهاية سرد "صلاح" إلى أشرف ليغلى فعالية الأيقونة المتماهية مع شرف صنع الله . ليغضى النص النقدى مفردات العنوان ويفعلها فيتلاحم النص الجزئى "العنوان" مع النص الآخر النقدى لينتج النص الكلى ، ويصبح التأويل عبر المقاطع المختلفة ، فعلاً نقدياً معيناً للراوى "صلاح" الذى يرى الرواية أقرب إلى الملحمة مما يصعب بلورته ، فيأخذ بانتقاء وبلورة بعض الأجزاء فى ثنائيات مرة وفى وقوف بالتناص والاقتراب مرة وباللجوء للخارج عدة مرات كما تجلى عبر المقاطع النصية المتشكل منها خطابه النقدى السردى ولذلك يجد القارئ نفسه أمام عمل يختلف عن النص السردى الروائى الذى تلاشت حدوده فيما عدا البداية والنهاية . حيث كانت الإشارة والتحديد من لدن صلاح فضل واضحة سواء فى المقطع الأول وهو يشير سريعاً إلى إشكالية شخصية شرف" أو وهو أمام الفقرة الأولى من الرواية عندما عاد إلى صنع الله فى المقطع الثانى ليتكلم عن "الجينات الداخلية الخارجية" . ثم الإشارة إلى النهاية من خلال عنوان المقطع السادس "المسرحة والنهاية المبتورة" ، وذلك عندما كان يحدد عودته إلى الفصل الأخير بقوله "لكنها تنتهى بطريقة مبتورة ومثيرة للدهشة"<sup>(٦٥)</sup>

ويصور صلاح فضل حركتها السردية التى ميزت نصه النقدى السردى بقوله "دائرة العبثية السوداوية" وهى تبرز فكرة الأيقونة الروائية عن هذا الشرف الضائع "من - إلى" "خاص - عام" و "جسد - عالم" .

من أجل أن نجلى هذه الثنائيات التى انبنت عليها سردية "فضل" كان لزاماً علينا أن نرى إلى نص "شرف" على عجالة حتى نصل إلى إنتاجية النص الكلى كما أرهصنا بذلك من قبل .

"شرف"<sup>(٦٦)</sup> رواية صنع الله إبراهيم "المقاطع والأقسام" :

لقد قام صلاح فضل وهو يروى عن شرف بتأويل فكرة هذه الرواية والمزج بينها وبين فكرة إبداعية صنع الله إبراهيم نفسه منذ رواية ذات إلى آن كتابة النص النقدي . ولكن يمكننا القول . إن هذه الرواية تعكس في بنيتها السردية الحياة داخل السجون المصرية ، من خلال ما كان يراه السجين "شرف" وما كان يسمعه من زملائه ، بالإضافة إلى أمور أخرى قام شخص آخر بتذكرها ، وتسميه الرواية "رمزى نصيف" فتعرض علينا ما اشتملت عليه أوراقه . يدخل "شرف" السجن في جريمة ليس له يد فيها سوى أن الشخص الأجنبي الذى دعاه إلى البيت وحاول انتهاك عرضه يدفعه إلى أن يقتله دفاعاً عن الشرف . ويظل اشرف عبد العزيز سليمان وهذا هو اسمه فى الرواية متأرجحاً حتى تعرض للمحاولة نفسها برضائه فى نهاية الأمر ولا يفوت الرواية أن تحلق فى سماء الأزمة من خلال العالم الثالث . بحثاً عن جذور المشكلة ، من خلال شخصية "رمزى" لتنتهى الرواية وشرف يجهز نفسه للتنازل عن البقية الباقية من شرفه المسلوب .

تنقسم المدونة الروائية فى نصها الكبير إلى ثلاثة أقسام ، يضم القسم الأول عدة مقاطع "أو فصول" من ١ إلى ١٢ والقسم الثانى عبارة عن ثلاثة مقاطع من الرقم ١٣ إلى ١٥ أما القسم الثالث فيضم ما تبقى من مقاطع وهى مرقومة دون عناوين إلى الرقم ١٩ .

إذا كان القسم الأول بمقاطعة السردية يسرد ويبنى على شخصية "شرف" فإن القسم الثانى يستعين بالعناوين التى تتضافر مع العنوان الرئيس للنص الروائى اسهاماً فيما أسميناه "الإنتاجية النصية" ، باعتبار هذه العناوين دوال على نصوص نوعية تعمل فى ذهن القارئ ، مجردة من السياق الروائى بداءة ذى بدء . سرعان ما تدخل فى جسد النص نفسه فى اللحظة التى يستعيد فيها القارئ "صلاح فضل" ، الدليل الأكبر "شرف" وما يتعلق بحامله لتتساق العناوين فى مقاطع السردية الروائية مع تنامى السرد فى سياق النص كله ، والذى بمجرد الانتهاء من هذه النصوص "النوعية" يعود إلى مقاطعه التى تحمل الأرقام فى متاليتها المحسوبة التى تجتهد فى تكريس هذه الدوال منتظرة القارئ ، استناداً إليه فى إنتاج الدلالة .

ولا غرو فإن "شرف" مستودع نصوص كبير تجليه أنماط المسرودات التى أشار إليها سريعاً "صلاح فضل" ويمكن تحديدها هنا كالتالى :

- السرد الحكائى : ويختص به القسمان الأول "من ص ٥ إلى ص ٢٣٥" .
- والثالث "من ص ٤٦١ إلى نهاية الرواية" .
- السرد الوثائقى ويتمثل فى أوراق "رمزى بطرس نصيف" والقصاصات فى بداية القسم الثانى من هذه الرواية من "ص ٢٣٩ إلى ٢٦٧" .
- السرد السير ذاتى ويتمثل فى أوراق رمزى نصيف "مسودة لمذكرة الدفاع" فى وسط القسم الثانى من "ص ٢٦٨ إلى ٣٣٦" .
- أما السرد "المسرحى" الحوارى : فيختص به عرض العرائس الذى أقيم بمناسبة ذكرى الانتصار فى حرب أكتوبر ١٩٧٣ . الذى أعده وأخرجه رمزى نصيف كما تقول الرواية ويختتم به القسم الثانى من الرواية من "ص ٣٣٧ إلى ٤٥٧" .

لعل هذه النصوص وهذا البناء ، صنع أفاقاً للتوقع ، "على حد تعبير يابوس"<sup>(٦٧)</sup> ، جعل صلاح فضل فى المقطع الخامس من النص النقدي نفسه ، يطلق اسم رواية على هذا العمل من قبيل التجاوز المجازى أو

الطبيعي . علاوة على ذلك فإن العنوان الذي بات دلالة على النص الروائي ، أصبح دلالة على نص صلاح فضل ، الذي فعله عبر مقاطع سرديته وبئر عليه في اقترانه بصنع الله إبراهيم ليصبح النصان ، نص صلاح ونص صنع ، نصاً واحداً يسرد عن الشرف الضائع تحت وطأة الاختراق "من - إلى" وكأن الحرفين الجارين بمثابة الرابط بين النصين مع احتفاظ سردية "فضل" بحاجاتها الموجهة بحاجات النقد من التفسير والتأويل والعرض في إطار الفعل النقدي القاصد إلى التواصل مع القارئ ، قارئ شرف صلاح فضل .  
وإذا كان النص السابق قد أثار جدل القارئ وجعله يمنحه التسمية التجنيسية "رواية" بوصفها تجاوزاً ، فإن هذه المسألة سوف تكون شغل "خيرى دومه" الشاغل وهو بصدد نعمات البحيرى في يومياتها .  
الإبداع بيان أخير ضد الألم : يوميات امرأة مشعة :

ولسوف نقوم بتقسيم هذا النص النقدي ، كما فعلنا مع سابقه ، لنجده ينقسم إلى أربعة مقاطع :  
في المقطع الأول يبدأ بالحديث عن الألم ويربط بين الوجد الفيزيقي وما يسميه "الوجد الوجدوى" أو وجد الفقد والنقص والموت ، ثم يكرر العبارة ويقرنها بالكتابة ويظل يطرح تساؤلاته في شكل منولوجى داخلى ، يتناوب خيرى خلاله السرد بوصفه راوياً : فيسرد مرة بضمير الغائب وأخرى بضمير المتكلم ، للدرجة التى يجعلنا معها نتصور إنغماس خيرى فى الألم وتماهيه مع ذات الراوية داخل الخطاب . حتى يقول : "وهذا ما حاولته مؤخراً نعمات البحيرى فى كتابها "يوميات امرأة مشعة"<sup>(٦٨)</sup> .

ويسرد خيرى دومه حكاية الألم من خلال عنوان الكتاب "كما يسميه" يوميات فهو عنده "ليس رواية" ، ولا مجموعة قصص ، ولا مجموعة مقالات ، بقدر ما هو شهادة على آلام زماننا من منظور امرأة حقيقية وليس مخلوقة من خيال الكتابة الروائية"<sup>(٦٩)</sup> .

ثم لا يفتأ يروى ويبئر على الشخصية المحورية التى هى الكاتبة فى النص السردى . فيجلى ألمها الذى يكبر لحد الموت . ويجعل خيرى ، بوصفه مبرراً هنا ، الكتاب يتحول إلى شهادة والشهادة إلى سيرة ذاتية . لكنه يعود إلى شكل آخر من أشكال الكتابة فيرى أن هذه السيرة تقترب من منطلق المقال السياسى وهجومه ولغته وتحليلاته لموضوعات متنوعة .

ينتقل التبئير من التبئير على الكاتبة وسيرتها أو شهادتها إلى التبئير على النص فيجلبه لنا مؤلفاً من تسع عشرة يومية أو قصة قصيرة أو تسعة عشر فصلاً أو نصاً<sup>(٧٠)</sup> .

بعد ذلك يقف على العنوان واليوميات ، ليصف لنا الترابط القائم بين هذه النصوص جميعاً ، وهذا الرابط يسميه خيرى "الروح الجامعة" وأن الموضوع الأساس الذى يسرى فى كل النصوص كالروح الجامعة ، هو يوميات "المرأة" و "الاشعاع" وما بينهما من علاقات مؤلمة .

كما أن فكرة "اليومية" سارية فى فصول الكتاب كله ، تظهر أحيانا فى عناوين الفصول ، وأحيانا أخرى فى السطر الافتتاحى أو الختامى من الفصل .

لعل هذه الروح الجامعة التى جاء بها خيرى دومه ، هى نفسها التى سوف تصنع من نصه النقدي السردى هذا ، ونص اليوميات ، نصاً كلياً ، للاهتمام بالنص الجزئى "العنوان" من ناحية ، وبالتنصص الذى اعتمد عليه خيرى دومه من ناحية أخرى مما سوف نجليه فى السطور القادمة .

يخيرنا الناقد الراوى بأن العنوان يلمس نغمة أصيلة فى فصول الكتاب وهى نغمة السخرية والضحك ، ثم يتغير الضمير الغائب إلى المخاطب ، الذى يحدد وجود "المروى له" أو بالأحرى القارئ المنتظر خيرى

على باب النص النقدي ، الذى سيقراً قوله "فكأنك أمام قصة من قصص الأطفال أو فيلم كارتونى يصور امرأة خارقة تصيب من حولها بالاشعاع"<sup>(٧١)</sup> .

وفى المقطع الثانى : يبدأ خيرى دومه اليوميات بنص "أمى" كبداية للرواية . ويقوم بتأويل هذه البداية معترفاً بأن النص رواية ، تأويلاً يصنع اتصالاً بين الشخصية المحورية "الكاتبة" وشخصية الأم ، التى تحت التبئير "يسكنها إشعاع القهر الأزلئ حتى بعد أن جاوزت السبعين ، فقد عاشت لعقود طويلة تحت رجل لا تحبه ، وتحملته كما تتحمل الضغط والسكر"<sup>(٧٢)</sup> ويتناص مع الرواية فيما يمكن تسميته بـ"التفاعل النصى" وقبل أن نوظف هذه الاستراتيجية نعرضها على عجلة كالاتى:-

إن جزءاً أساسياً من نصية النص تتجلى من خلال التناص كمارسة تبرز لنا عبرها قدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره من الكتاب وعلى إنتاجه لنص جديد . من هذا المنطلق قام أحد الباحثين بتقسيم مهم لمسألة "التفاعل النصى" إلى قسمين : الأول خاص والثانى عام . ففى الأول الخاص يتعلق نص محدد بنص آخر محدد . تجمع بين اللاحق والسابق علاقة تعلق . الأول يسمى متعلق والثانى يسمى متعلق به ، حيث ينتقى النص اللاحق فيختار السابق الذى يراه يستأهل أن يكون موضوعاً لـ"التعلق" .

كما أن "التعلق النصى" وهو من أنواع التفاعل النصى الذى يتسع لمختلف أجناس النصوص ويظهر من خلال الأنواع الآتية "المناص - الميتانص - المتناص" وجميعاً تعنى الآتى : المناص : بنية نصية متضمنة فى النص كما هى ، المتناص : بنية نصية محولة ، الميتانص : بنية نصية يعلق بواسطتها .

ولما كانت الأنواع الثلاثة فإن العلاقات ثلاث فى ارتباطها بنوع التفاعل النصى العام على النحو الآتى : المناص : المحاكاة ، المتناص : التحويل ، الميتانص : المعارضة<sup>(٧٣)</sup> .

وعليه فإن نص "خيرى دومه" سردية كسابقتها عند "صلاح فضل" ، تتفاعل نصياً من خلال "المناص" و "المتناص" ، وذلك عند ما كان يسعى النص عن سبق إصرار وقصد فى علاقته التى يقيمها مع النص المتعلق به "من خلال العناوين" ومن خلال نصوص مقبوسة من الرواية ، تأتى مرة كبنية نصية معتمدة بصيغتها أو عن طريق التحويل . حيث تقل سلطة النص المتعلق به ، إذ تسلب منه نمطيته ، حيث يتشربها نص "خيرى دومه" يستوعبها مدمجاً إياها فى بنيته الخاصة وذلك فى المقطع الذى نحن بصددده ، حينما يقول بـ"أن الرواية قررت الانتقام من أمها - حباً - فى كتابة رواية عن الربع الناقص بين المرتبتين والجدار الذى ملأته بحكايات فى حضرة سيدنا الأكم . ثم يقرر بأن "تلك إذن هى رواية الرواية ، إنها رواية عن الربع الناقص بين المرتبتين والجدار" أو أنها "رواية الأوثثة المنقوصة المستهدفة"<sup>(٧٤)</sup>

فهو بين التقدم إلى الإمام والرجوع إلى الخلف ، يعيد فى سرديته "تصه النقدي" ترتيب مقاطع "اليوميات" بحثاً عن التسمية ، أو بحثاً عن دلالاته المطمورة ، المحيرة رغم سذاجة التكوين ظاهرياً . خاصة عندما تكون الرواية كلها فضفضة أو كما تقول الرواية "توسل كاتب متألم بكل ألعاب الذاكرة والنسيان والتكبير والتصغير والتشويه والسخرية حين يوضع الإنسان فى مواجهة مصيره النهائى"<sup>(٧٥)</sup> . مما يجعل خيرى دومه يبلور موضوع الرواية من خلال التبئير على متنها الحكائى كما فعل صلاح فضل من قبل - فيتجلى من خلال التبئير "أن الأوثثة المنقوصة المقهورة هى موضوع هذه الرواية ، منه تبدأ وإليه تنتهى ، وبين بداية الرواية ونهايتها تجليات لهذا القهر لا تكاد تنتهى"<sup>(٧٦)</sup> .

فى المقطع الثالث : يلعب خيرى دومه دور الراوى العليم المنقح كما أسميناه فى سردية صلاح فضل ، ثم لا يفتأ يلعب بالمناسبات والمتناسبات ، من خلال المزج بين كلامه ونصوص الرواية أو بنقل نصوص كاملة دون تحويل ، ومن ثم يسرد قصة الخطاب - بوصفه راوياً وبخاصة انتظار "نعمات" دورها فى أشعة الرنين المغناطيسى ثم يقتبس "وتنبهت إلى وجه جميل... الخ" ثم يعلق على الرواية ويبنر عليها وهى عند المنحنيات الخطرة حيث تلعب لعبة النسيان .. لترصد بعين يقظة فى داخلها ومن حولها ، نماذج من الأسم الأكبر الذى يصنع الكتاب : ألم الأوثنة المنقوصة وألم الوطن ، وربما ألم الإنسان<sup>(٧٧)</sup> .

ويظل خيرى دومه يسرد عن الأسم عند الشخصية المحورية ، والنماذج التى تماثلها فى الرواية فـ"لا يكاد - يمر فصل من فصول الكتاب دون أن نصادف نموذجاً من هذه النماذج. وفى فصول كثيرة سنصادف نماذج جماعية خرافية من الأوثنة الجريحة المستهدفة كجماعة النسوة وجماعة القطط"<sup>(٧٨)</sup> .

وكأنه يعطى للمروى له ، هذه النماذج حتى يخرج إلى النص حيث ينتظر القارئ الذى ينتج متضمناً مع نعمات البحيرى ، نصه الكلى ليصير البيان الذى اقتبسه من فصل "بيان أخير ضد الموت" بياناً تضامنياً لبناء النص الكلى الذى تسرى فيه الروح الجامعة كما أشار خيرى فى المقطع الأول . وليصبح النص السردى النقدى والروائى "بياناً ضد قهر الإنسان ، وبياناً للحفاظ على الشرف الضائع عند صنع الله إبراهيم على نحو ما سبق تفصيله ليأتى المقطع التالى .

المقطع الأخير : هنا يفسح الناقد الراوى مجالاً كبيراً للمناسبات ، حيث يقتبس صفحات كاملة ، يبنط مختلف عن بنط الكتابة الذى تجلى به نصه هو - ليصير هناك نصان فى حالة "تعلق نصى" وفق التفاعل النصى المحسوب لبناء الدلالة وهنا تتجسد صرخة اليوميات وتتجلى فى بيان صريح معلناً عن مشهد يستحق الوقوف وهو رحلة نعمات إلى إجراء الجراحة الخطيرة التى تهدد الأوثنة وتهدد الحياة<sup>(٧٩)</sup> ثم يعود الناقد الراوى إلى الكلام عن الكاتبة نعمات وعن كتابها ليضع هو الآخر نهاية لنصه السردى النقدى فيتماهى حينئذ مع الكاتبة ليصير اثنين فى واحد عندما يبنر عليها تبئيراً داخلها "إن الكاتبة تدرك تماماً أنها تقوم فى كتابها هذا بتحويل الألم والجرح إلى جمال خاص ، إلى ابداع لا مثيل له ، مستعينة فى ذلك بما قاله جان جينيه<sup>(٨٠)</sup> .

ولم يكن "خيرى" وحده الذى لجأ إلى التفاعل النصى وتمظهرات التعلق النصى كما وجدناها فى سرديته آنفاً ، بل لجأت إليها نعمات البحيرى فى يومياتها هى الأخرى ، ولعل هذه الاستراتيجية هى التى دفعت خيرى دومه إلى توظيفها فى اللاوعى النصى ، إذا جاز التعبير ، سواء بالتحويل أو بالاقتراس والتضمين فى أثناء السرد النقدى ، منذ بداية النص إلى آخره . وإذا عدنا إلى مقاطع النص السردى الروائى "يوميات امرأة مشعة" فسوف نجده ينقسم إلى مقاطع ذات عناوين لا يحمل أحدهم عنوان الرواية .

١-المقطع الأول "مفتتح" من ص ١٣ : ١٥ ، وفيه يعلو صوت الكاتبة المرأة التى تعانى من ضغوط لا حصر لها وأمراض اجتماعية أدت إلى مرضها الخطير ، وهذا يتطابق مع شهادتها التى جاء فيها أنها تكتب وظهرها للعرء وتتلقى الضربات من كل جانب بالنفى والتهميش والإقصاء والإزاحة من المشهد الثقافى فتقول : "أزعم أننى صرت لا أكتب داخل خبرتى الحياتية مباشرة وقد تجاوز واقعى الفن بكثير"<sup>(٨١)</sup> .

وعليه يمكن أن نتصور أن هذه اليوميات لمؤلف ضمنى هو غير نعمات البحيرى التى أعلنت عن نفسها بوصفها كاتبة اليوميات ، فالنص "وفقاً لتسمية خيرى دومه" لا يحتمل كاتباً واقعياً داخل السرد ، ومن ثم فإن هذا المؤلف الضمنى كتب لقارئ ضمنى وبينهما الراوى والمروى له ليصبح المروى هو قصة خطاب

هذا النص السردى الذى يستحق "رواية" اسماً لنوعه بالإضافة إلى قولها "كان يجب أن أفتعل مهارة ممثل عبقرى ، بخروجه الاضطرارى من شخصيته ليتقمص شخصية أخرى" (٨٢) .

وهنا اعتبر أن هذا المفتاح هو المقطع الأول ، والذى تخطاه خيرى دومه - لكنه هضم نصه - مرة بكتابتة عن "الأم" ومرة أخرى بالتصريح فى قوله "بعد الإهداءات والمقدمات والاقتباسات وبعد المفتاح الذى يبدو مضافاً إلى جسد الكتاب ، تبدأ يوميات هذه "المرأة المشعة" (٨٣) .

المقطع الثانى : "أمى" من ص ١٧ - ١٨ ونرى خلال هذا المقطع تفسيراً للعنوان الذى لم يحملته أى مقطع من مقاطع الرواية . فتقول : "كم الأشعاع الذى تعاطيته حتى الآن يجعلنى امرأة مشعة تماماً" .

المقطع الثالث : من ص ١٩ - ٣٢ تدخل فنى . وهنا نجد رحلتها مع الأشعاع وآلات الأشعاع كأنها رحلة شرف فى الرواية السابقة لصنع الله "ومع مرارة الرحلة التى بدت كمسيرة متهم أخذه "كعب داير" ، وهى تقترب من رحلة البحث الخائبة التى انتهت بصابر الرحيمي فى "الطريق" لنجيب محفوظ الرواية التى سوف نقف على النص النقدى الخاص بها لاحقاً .

المقطع الرابع : تموجات بنفسجية من ص ٣٣ - ٤٣ . وفيه تتكرر عبارة ذكرت من قبل مرتبطة بالعنوان "كم الأشعاع الذى تعاطيته حتى الآن يجعلنى امرأة مشعة تماماً" .

المقطع الخامس : من ص ٤٥ - ٥٥ وهو المقطع الذى استند إليه خيرى دومه وركز عليه إضافة إلى المقاطع الأخرى .

المقطع السادس : حالة الاستعداد القصوى من ص ٥٧ - ٧٠ . وفيه السرد عن أخويها وبخاصة عاطف الشخصية السلفية وكذلك التماثل بين العلاج من السرطان والتعذيب فى السجون .

المقطع السابع : مرثية لصدر ص ٧١ - ٧٨ . وفى هذا المقطع نجد فقرة مهمة تجلى علاقة الرواية نعمات بالعالم وبالقارئ وبمسألة النشر خاصة عندما تستمد الرواية الكاتبة حياتها - وهى على حافة الموت - من مشاهدة اسمها "مطبوعاً على الورق فى جريدة أو مجلة" حيث تقول : "ربما لأننى اختزلت وجودى كله فى الكتابة والابداع" .

المقطع الثامن : ولد بعربة وحمارين ص ٧٩ - ٨٦ . هنا الواقع خارج المستشفى وحياة الرواية وسط المشكلات التى يواجهها الإنسان المصرى يوماً فتقول : "وداهمنى شعور بأننى ورطت نفسى مع حفنة من الذئاب البشرية الذين يعيشون تداعيات فقر وغياء وعته ، يرونها الحكمة العظيمة والرائعة" .

المقطع التاسع : يوم مغاير ص ٨٧ - ٩٦ . هنا تحاول أن تتفاعل مع نفسها على أنها امرأة سليمة عفوية نضرة ، طيبة وشريفة ، متسامحة وغيبية وتكشف صورة المرأة المصرية المقهوره فتقول "لا تحمل أى مرض كما لا تحمل أى تميز عن بقية النساء ، مفعمة بروح المرح والكآبة أحياناً" .

المقطع العاشر : تستخدم تقنية الحلم بالإضافة إلى الاستدعاء والتذكر ، لتتداخل القصص داخل القصة الأم . مع التناص أيضاً ، حيث يتعلق نصها بنص "حضرة المحترم" لنجيب محفوظ . وهى تسرد عن أخيها عاطف .

المقطع الحادى العاشر: لغات مستحيلة ص ١٠٣ - ١٠٨ . هنا تأتى قصة يوسف غطاس الذى ظهر فى بداية الرواية يساعدها ، كإنسان يحارب المرض .

المقطع الثاني عشر : يوم التخطيط ص ١٠٩ - ١١٥ . هنا تكرر عبارة "كعب داير" التي ذكرتها في المقطع الثالث . وتتذكر فترة زواجها وانفعالها ثم تتفاعل نصياً مع أسطورة سيزيف حيث "كانت الرحلة منذ الصغر تأخذني من شقاء إلى شقاء وكأنها صخرة "سيزيف" أحملها على ظهري وما أن أدرك بداية الجبل تسقط مني وأنزل لأبدأ من جديد" .

المقطع الثالث عشر : وجوه غائمة : ص ١١٧ - ١٢٢ . يعود السرد ليشير إلى عنوان الرواية ، عندما تقول : "آلة تعذيب أخرى سأخرج منها وأسير في الشارع امرأة مشعة" ثم تقول : "حذرنى البعض بألا أرى أطفالاً أو شباباً أو حوامل فمددت الخط على استقامته فقررت ألا أرى بشراً" .

المقطع الرابع عشر : سهرة مع رجل الأمن : ص ١٢٣ - ١٢٨ . هنا تعبر الرواية عن تساقط الأصدقاء .

المقطع الخامس عشر : وجه يوسف : ص ١٢٩ - ١٤٠ . تعود لقصة يوسف صديقها .

المقطع السادس عشر : والألم مرة أخرى : ص ١٤٠ - ١٤٦ . تحدد زمنياً تقدم السرد ، وأن هناك عاماً مر على الزلزال الذي أصابها .

المقطع السابع عشر : كبد الحياة : ص ١٤٧ - ١٥٦ . هنا نطالع المقبوس من "جان جينيه" الذي انتهى به خيري دومه سرديته النقدية على نحو ما سبق . حيث تعبر الرواية عن الحياة بعد أن صارت في عينيها كادراً سينمائياً ومشاهد وإشارات تستدعيها وتثبتها وتحركها حتى صار المرض والألم خبرة لها أدبياتها الخاصة .. قال "جان جينيه" ذات مرة : "كل فرد جمال خاص به ، وأصل هذا الجمال هو الجرح المتفرد ، هذا الجرح مختبئ ومكنون داخل كل إنسان" .

المقطع الثامن عشر : تحاليلي يابطة : ص ١٥٧ - ١٦٢ . هنا يدخل الفن التشكيلي ، "يذكرني الطبيب الإخصائي بيورترية "فان جوخ" للدكتور جاشيه .. أصدق صورة للمزاج السوداوي في العصر الحديث" وتأخذ التحاليل الطبية لتتألم .

المقطع التاسع عشر : الحنان الرسمي : ص ١٦٣ - ١٦٦ . بعد فقد الأصدقاء الذين انشغلوا عنها ، تناجى ذاتها بأن تلتمس الأعذار لهم "فرغم كل هذا مازلت أنظر كل صباح لأرى أن خط الحياة لا يزال طويلاً ، ولم يعد لي إلا الكتابة رياضة روحية في الوقت الذي يسعى كل شئ حولي إلى نسف الأمان والطمأنينة .

المقطع العشرون : بيان أخير ضد الموت : ص ١٦٧ - ١٧٢ . وهو المقطع الذي بلوره خيري دومه واستخدمه في صياغة عنوانه بوصفه "مناسبة" فقام بتحويل هذا النص في نصه الجزئي أقصد "العنوان" ، ليصير بداية لنصه النقدي السردى الذي كاد أن يخلق في سماء النص السردى ثم السير فوق أرضه والارتواء بمائه فعن طريق التعلق النصي ، والسرد والتبئير على الكاتبة الرواية بوصفها شخصية داخل السرد ، جاء نصه في ارتباط بنص البحيري وكأن الروح الجامعة ، جعلتهما نصاً كلياً تجليه وتجسده سردياً خيري دومه النقدية بيان أخير ضد الألم .

رواية الطريق وتراجيديا الصراع بين الإنسان والقدر :

هذا ولا يختلف صابر الرحيمي بطل "الطريق" عن "شرف" صنع الله ولا يختلف همهما عن هم "تعمات" فى يومياتها المشعة . فالثلاثة فى سجن الفقر والمرض الاجتماعى الذى سوف يظل يتفاقم دون علاج يرد للشخصية كرامتها أو يخرجها عن زنانتها . لكن مع هذا الاتفاق فإن طريق نجيب محفوظ مختلف . وحتى نبين ذلك ينبغى لنا أن نعود إلى ما سبقت إليه الإشارة ألا وهو النظر إلى التناول النقدي والقرائى للطريق ، من خلال رواية الطريق وتراجيديا الصراع بين الإنسان والقدر لطفه وادى .

قبل تقسيم هذا النص النقدي إلى مقاطع ، ينبغى لنا أن نتذكر أمراً مهماً مفاده أن هذا النص يجمع بين الأدبية والعلمية ، فعلى الرغم من ملكه الإبداع القصصى والروائى التى يتمتع بها طه وادى ، فإنه راح فى مقطع من مقاطع النص النقدي الذى نحن بصددته يتكلم عن "النقد الثقافى" وموضوع "النسق الثقافى" فيستعير من هذا المنهج الجديد ، عنصرين هما : سيميوطيقا الرمز وجماليات النسق .

لكن المتأمل فى قراءة هذا النص النقدي ، قد يرى أن طه وادى ظل مشدوداً إلى قراءة "محمود الربيعى" من ناحية ، وإلى "الرؤية والأداة" عند عبد المحسن بدر من ناحية أخرى بالإضافة إلى رؤيته وهو بصدد صورة المرأة فى الرواية . علاوة على ذلك فإن صبغة القص المتجلية فى بلورة وتلخيص قصة خطاب "الطريق" ، هى التى قد تحفظ لهذا النص النقدي سرديته وما تنطوى عليه من أدبية يتميز بها خطاب طه وادى لعل افتتان الناقد ، بوصفه أكاديميا ، بالوافد الجديد المسمى بالنقد الثقافى جعله مظلة على حد وصفه ويفسر ذلك قائلاً إنها "تستوعب تحت إهابها الفضفاض مناهج نقدية عدة ، بعضها أدبى وأيديولوجى واجتماعى ونفسى ، وغيرها من المعارف التى تشكل مسيرة مجتمع من المجتمعات ، وهى ما نطلق عليه النسق الثقافى"<sup>(٨٤)</sup> أما الرمز" فيربط بينه وبين قيمة النص ، الذى يبدو مستتراً خلف الحكاية ، حيث تتحول القصة من موضوع عادى إلى قضية إنسانية تشبه متون الأساطير والملاحم .. وكل ما هو فنسى خالد فى الوجود .

وعلى الرغم من إفاضة "سليمان الشطى" فى مسألة "الرمزية" وهو بصدد "الطريق" وروايات تلك المرحلة<sup>(٨٥)</sup> ، فإن طه وادى لجأ إلى محمود الربيعى وفضل "الرمز" بدلاً من "الرمزية" فيقول : "وربما كان محمود الربيعى فى كتابه "قراءة الرواية" أول من أشار إلى التشابه بين صابر نجيب محفوظ وأديب "سوفكليس" فقد خرج أديب يبحث عن حقيقة نسبه . ومنذ خروجه بدا وكأنه مدفوع بيد خفية إلى أعماق قررت مصيره ، ودفعته فى النهاية إلى طريق مغلق حطمه تحطيماً كاملاً . كذلك قام صابر الرحيمي برحلة تهدف إلى تحقيق غاية قريبة من الغاية التى استهدفتها رحلة أديب وهى البحث عن أبيه . وباعدت الظروف التى اعترضت طريقه بينه وبين هدفه الأسمى ، حتى انتهى إلى السجن ، ينتظر تنفيذ الحكم عليه بالإعدام"<sup>(٨٦)</sup> ومن الملاحظ أن هذه المناصة التى جاءت كما هى فى النص النقدي ، والتى اقتبسها طه وادى من كتاب "الربيعى" جاءت لتدل على العنوان الذى جعل رواية الطريق تراجيديا تقوم على الصراع بين الإنسان والقدر . ومن هذا المنطلق يأخذ طه وادى فى تحديد أهم رموز الرواية فى تقابلاتها ليستخلص أن الطريق أمثولة أو قصة مثل أو أسطورة سردية يبسط من خلالها الكاتب أزمة الإنسان وصراعه الأزلئ .. فبين الجبر والاختيار يمضى المرء قدماً فى طريق اللذة مبتعداً عن طريق محفوف بالصعاب والمكاره . وهكذا يتسم النقد

بسمات السردية النقدية إلى حد ما ، حتى ولو كان الناقد السارد في نصه يتمثل الروح العلمية بالعنونة أو بذكر المصطلحات مما سوف يجلبه لنا تقسيم النص على النحو التالي :

العنوان وقد تجلى ببنت طباعى كبير "رواية الطريق" و"ببنت أصغر منه" تبدو تراجيديا الصراع بين الإنسان والقدر ، ثم ببنت أصغر يأتي المقبوس من النص السردى الروائى فى سطرين من قول الشخصية صابر فى "الطريق" يبدأ بـ "والآن أين الحقيقة" .. إلى "تنتلع بمعجزة إلى الكرامة والحرية والسلام" . ثم ببنت أكبر من هذا المقبوس نجد اسم المؤلف والرواية<sup>(٨٧)</sup> .

أما المقاطع فهي : حقيقة واشكالية - المبنى الحكائى - استراتيجية التفسير - سيموطيقا الرمز - جماليات النسق .

فى المقطع الأول يقوم طه وادى بدور الراوى الذى يجلى شخصية الكاتب ويلخص اتجاهاته الإبداعية فى السرد القصصى والروائى . ثم يبين لماذا اختار هذه الرواية التى حظيت بقراءات عدة سابقة ، معللا ذلك بأن ثمة إشكالية هى التى دفعته للحديث عن هذه الرواية ، وهى علاقة النص الروائى بـ"النسق" الثقافى الذى يعبر عنه ، لعل ذلك يكشف لطله وادى دلالات المسكوت عنه داخل النص .

ويأتى المقطع الثانى بعنوان : المبنى الحكائى . هنا يستمر طه وادى فى القيام بدور الراوى لكنه سوف يبئر تبنيراً خارجياً على وضعية هذه الرواية من ناحية المرحلة التى تنتمى إليها فى مراحل تطور تاريخ نجيب محفوظ الأدبى . ثم يقتبس من "رجاء النقاش" فى حوار ه مع نجيب محفوظ مقبوساً يوضح يقظة محفوظ ووعيه بأنه يقوم بتعديل أساليبه فى الكتابة السردية وفقاً لحاجات المرحلة التى يمر بها ثم يقول الناقد الراوى "أقصد طه وادى" وكأنه يكتب سردية فعلاً "وذلك يمضى بنا من أجل توضيح إطار الحكاية التى تشكلها هذه الرواية القصيرة ، حتى نكتشف ما وراءها من دلالات خفية استتارت مخيلة المبدع ودفعته للكتابة عن الإنسان فى قضاياها الكلية ، وليس عن شخصية فرد" مأزوم - كما هى الحال فى معظم الروايات التقليدية المعروفة" . ويظل السرد سارياً على الرغم من بداية التلخيص للقصة قصة الخطاب ، بقوله "يتشكل المبنى الحكائى لرواية "الطريق" حول بطل - إنسان : صابر سيد الرحيمى ..."<sup>(٨٨)</sup> لعله يقصد بذلك أن يعرض المتن الحكائى "بحسب اصطلاح الشكلانيين الروس حيث يشير المتن الحكائى إلى القصة أما المبنى الحكائى فيشير إلى الحكاية"<sup>(٨٩)</sup> . وهما مصطلحان لم تستخدمهما دراستنا ، واستعاضت عنهما "بالخطاب والقصة" على نحو ما سبق . ومن ثم فإن طه وادى سوف يلخص القصة دون النظر إلى الخطاب أو بوصفه مبدعاً يمكن أن يعيد هو تخطيب قصة الطريق كما سوف يأتى .

والمقطع الثالث بعنوان : استراتيجية التفسير: وهى استراتيجية تقوم فى التحليل والتفسير على ضوء مبادئ النقد الثقافى كما أشرنا إلى ذلك من قبل .

والمقطع الرابع : سيموطيقا الرمز مما عرضنا له أيضاً فى معرض تناولنا النص الذى نحن بصددده . أما المقطع الأخير فيكتسب عنوانه من النقد الثقافى فيأتى بـ"جماليات النسق" ولسوف نربط بين هذا المقطع والمقطع الثانى ، لتستمر السردية على يد الناقد الذى يريد استنطاق النص ، فالقراءة التى يقوم بها طه وادى - بغض النظر إلى مصطلح النقد الثقافى ومصطلح النسق - هى قراءة إنتاجية إسقاطية فى آن إذ "أن القراءة "اداء" للنص و "إنتاج" لدلالته بمعنى محدد يجعل منها عملية تلفظ للنص الذى ينطق عبر قارئه ، أما "الإسقاط" فهو عملية تلفظ للناقد الذى ينطق عبر النص ، ولذلك لا يمثل "الإسقاط" عملية "ينطق" فيها

النص بل عملية "يستنتق" فيها النص . فالإسقاط "كعملية" تؤدي إلى شحوب المستوى الخاص بالنص بحيث لا يبقى فيه سوى نظام الناقد أو نظريته النقدية . وكما يقول جابر عصفور فإنه "سواء كنا على مستوى القراءة أو الإسقاط ، فهناك توجه دائم من داخل النص إلى خارجه ، أى من العالم الذاتى للنص إلى العالم الفعلى الذى تتحقق فيه عملية القراءة أو عملية الإسقاط . وإذا كانت الحركة - فى عملية القراءة - حركة معقدة ، تتم دوماً - عبر وسائط متعددة ، ومستويات متفاعلة ، فإنها حركة لا تتوقف عن التردد بين النظام الذاتى للنص والأنظمة الواقعة خارجه ، إلا بعد أن يكتمل إنتاج الدلالة<sup>(٩٠)</sup> .

ومن هنا فإن طه وادى وهو فى المقطع الثانى يجعل النص ينطق عبر الناقد الراوى وهو يروى عن صابر سيد الرحيمى ، يتتبع قصته منذ بداية مسيرة السرد الروائى بوفاة الأم : بسيمة عمران البغى المحترفة ودخولها السجن نتيجة وشاية من أحد عشاقها . وعند الوفاة تطلب من ابنها المدلل أن يبحث عن الأب الأصل والأمل ، ثم يقول الناقد الراوى وبعد هذا أصبحت مشكلته الحقيقية متمثلة فى العثور عليه بعد أن مات الحى ... "الأم" واستيقظ الميت "الأب" وهنا يناجى نفسه مردداً هذا المنولوج "ثم يأتى بالمناسبة التى أخذها من النص الروائى ، والتى سبق أن وضعها تحت عنوان نصه النقدى ليتم تحويلها فى النص ليصير نص طه وادى مختلفاً عن نص نجيب محفوظ ولكنه ينمو فى رحمة من خلال العنوان وما يحمله من دلالات وما يصنعه التناص أو التفاعل النصى عبر المناصة التى انبنت عليها قصة "طه وادى" داخل جسد النص النقدى بل وفى أهم مقطع من مقاطعه ، وهكذا يستمر السرد ليجلى الحيرة النفسية التى أمتت بـ "صابر الرحيمى" وكأن الراوى الناقد لم يكتف بالسرد بل قام بالتبئير على الشخصية من الداخل مبيناً رحلته مع الصراع والقلق والغربة فى القاهرة والحياة . ثم ينقل طه وادى المديح الذى كان يسمعه صابر من الشحاذ الذى كان يتغنى دوماً بمدح الرسول "صلى الله عليه وسلم" ثم يلجأ الناقد إلى التأويل فيرى أن صوت هذا المجذوب كان رمزاً صوفياً يحذر "صابر" من المضى قدماً فى ارتكاب الآثام .

ويظل يروى ويبئر على شخصية صابر وعلاقاته بالنساء وبخاصة كريمة صاحبة الفندق الذى يسكنه ، والأخرى إلهام ، ثم يصفها الناقد الراوى ، وكأنه يرسم ملامحها من جديد فى قصة من قصصه هو . فيذكر وظيفتها بجريدة أبى الهول ثم ينتقل إلى الأخرى كريمة "فهى امتداد الشخصية الأم - الآثمة ، لذلك تذكره بفتاة الأنفوشى وبالإسكندرية : وهذه "المفارقة" الدلالية بين النموذجين ذات إحياء رمزى قوى يتواءم مع الرؤية الفلسفية التى تعكسها الرواية<sup>(٩١)</sup> من وجهة نظر الناقد بوصفه سارداً جديداً للنص .

وتظل السردية النقدية عند طه وادى تتابع صابر بوصفه شخصية من تأليف السردية الروائية منحتها للسردية النقدية تنتفع بها أيما انتفاع ليصل الناقد الراوى بـ "صابر" إلى أن ارتكب جريمة القتل ، قتل الزوج العجوز الغنى "وكانت الأداة "رجل كرسى ولادة" ثم يستخدم التأويل بقوله "فكأن أداة الميلاد والحياة يمكن أن تكون هى نفسها وسيلة القتل والموت"<sup>(٩٢)</sup> .

ثم يصل الناقد الراوى إلى نهاية السردية ، سرديته وسردية الطريق "هكذا ضاعت الحرية والكرامة والسلام وإلهام وكريمة ولم يبق إلا حبل المشنقة" .

وهذه النهاية المفتوحة تشكل من وجهة نظر طه وادى الناقد الراوى ، "خاتمة تراجمية" لرواية فلسفية<sup>(٩٣)</sup> . وبدلاً من التبئير على الكاتب نجيب محفوظ وشخصياته ، كما كان يفعل صلاح فضل فى نصه السابق أو خيرى دومه وهو يؤنسن "الأم" بالتبئير عليه من خلال نعمات البحيرى ، يذهب طه وادى إلى

المصطلح ويفصل بين سرديته فى هذا المقطع ، وسرديته فى مقطع "جماليات النسق" حيث يستكمل السردية بعد مقدمة عن النظرية وما يتصل بها من مصطلحات . ومن الممكن الاستغناء عنها من وجهة نظرنا ، لنذهب إلى التساؤلات التى تفتح باب استكمال التبئير الذى يقوم به "طه وادى" على "نجيب محفوظ" .

فجليه فى النهاية مدفوعاً إلى الابتعاد عن الواقع إلى ما فوق الواقع ليقدّم الأعمال التى تعبر عن قدر من الرفض والمخالفة - لكن ليس للعقائد أو الأفكار التقدمية ، وإنما هى - فى حقيقتها - رفض لأمر بعينها فى الواقع المعيش لأن محفوظ يرى مثل كثير من الكتاب العظام أن مشكلات البشر على الأرض وليست فى السماء ، وأن من يناضل من أجل الحرية عليه أن يحارب الطغاة وليس الأنبياء ، ثم يقرن نجيب محفوظ بشخصية روايته ، ليعود إلى طرائق السرديات النقدية التى كنا معها عند الناقدين السابقين بالإضافة إلى اقترابه من سردية على الراعى النقدية التى سبق أن أشرنا إليها فى القسم النظرى من دراستنا .

ولنقرأ طه وادى وهو يرى إلى الأمور الثقافية ، التى يصفها بالمعقدة وأنه لا يكفى سبب واحد لظهورها ثم "يكفى الكاتب نبلاً أنه أدرك صعوبة التعامل مع الواقع فى هذه المرحلة فحاول أن يترجم همومه الفكرية بأسلوب رمزى رفيع ، ثم يقول الناقد "طه وادى" "فصاير - فى الرواية - ليس صابر الرحيمى فحسب . وإنما هو أيضاً صابر "المصرى" الذى ظلمه أقرب الناس إليه : الأم والعشيقة ودخل السجن ينتظر حبس المشنقة . فاستسلم لقدره دون أن يعرف "إن كانت كريمة صادقة أم كاذبة . ولا ان الرحيمى موجود أم لا؟ ... أزمة صابر إذن أزمة النسق الثقافى الذى عاش فى ظله فضاع صابر وانهزم المجتمع" ثم "تلك هى المأساة التى أحسها الكاتب على المستوى الاجتماعى والأيدولوجى وكانت النتيجة أن ضل صابر والنسق - الذى عاش فيه - الطريق والحرية والكرامة والسلام . ومن ثم حدثت النكسة على المستوى الفردى والجماعى !!!"<sup>(٩٤)</sup>

لعلنا من خلال هذه المقتطفات نكون قد وضحنا إلى أى مدى ، حدث قطع وفصل بين أجزاء أو مقاطع السردية النقدية عند طه وادى . من خلال تداخل المصطلح النقدى الثقافى بـ"تسقه" الذى طالما شكل بمفهومه محوراً مركزياً فى مشروع النقد الثقافى . بيد أن هذا المفهوم كما يقول "عبد الله إبراهيم" يتحدد أولاً - عبر وظيفته ، وليس عبر وجوده المجرد ، فالوظيفة النسقية لا تحدث إلا فى وضع محدد ومقيد ، وهذا يكون حينما يتعارض نسقان من أنساق الخطاب ، أحدهما ظاهر والآخر مضمّر ، ويكون المضمّر ناقضاً وناسخاً للظاهر ، ويكون ذلك فى نص واحد ، أو فى ما هو بحكم النص الواحد ، ويشترط أن يكون جمالياً ، وأن يكون جماهيرياً . ثم يلزم ثانياً - أن تقرأ النصوص قراءة ثقافية ليس باعتبارها تعبيرات أدبية وجمالية فحسب ، إنما حادثة ثقافية تقتضى تشريحاً يتجه إلى كشف الدلالات النسقية فيها ، تلك الدلالات التى تكون موضوعاً للتحليل والكشف والتأويل<sup>(٩٥)</sup> .

لعل وجود النسق فرق بين "أو جمع بين" النصين نص الطريق السردى ونص طه وادى النقدى فجاءت السردية فى مقطع من مقاطعها تسعى إلى إنتاج النص الكلى عبر العملية الاستنتاجية لكنها استكملت الاستنتاج بالقراءة الثقافية فتحوّل النص إلى طابع العلمية التى ترغم الأدبية على الخضوع عبر السردية لكن السردية النقدية بطبيعتها الأدبية لا تفتأ تقاوم ؛ لأنها تنعم بتلقائية السرد وهى فى طريق نجيب محفوظ .

## الخلاصة :

سعت هذه الدراسة "سردية النقد في نقد السرد" إلى تحقيق غايتها من خلال النظر إلى النص النقدي المعلق بفتح اللام المشددة وكسرهما بـ"أو" على النص السردى القصصى ، والمتعلق به فى آن . حيث تجلت وضعية القارئ الناقد فى علاقته بالنص وبالقراء الآخرين داخله كما عرفوا لدى نظريات القراءة والتلقى والبويطيقا السردية . ومن ثم يصبح النص السردى والنص النقدي الموازى من وجهة نظر هذه الدراسة نصين منفصلين شكلاً بوصفهما كتلتين ماديتين محسوبيتين على صاحبيهما لدى الناشر أو القارئ الفعلى ، لكنهما متصلان على سبيل الإرسال والتلقى قراءة وإنتاجاً .

وكأن أحدهما ينمو فى رحم الآخر ، مما يعضد التسمية ويؤهل السردية ، سردية النقد لأن تكون قابلة للتحقيق . بالإضافة إلى تصورات سبقتها ومقولات . ومن ثم استندت هذه الدراسة إلى اعتبارات عدة :

منها مقولة السرد النقدي ، عند مجدى أحمد توفيق ، وإن كانت مقولات ظلت عند حدود التنظير قابلة لمن يطورها . وأيضاً استندت إلى مقولات "يقطين" وتصويراته فى إنفتاح النص والتفاعلات النصية ، وإنتاج الدلالة ، وعلاقة كل ذلك بالقراءة وقراءة القراءة . وكذلك نظرت الدراسة إلى أدبية النقد عند النقاد العرب والغربيين ومقولة نقاد سرد ونقاد منطق ، المرتبطة بموضوعة المناهج النقدية الموضوعاتية كما رآها الحمدانى .

ومن ثم اعتبرنا أن أشكال تلقى أو قراءة النص تتحكم فيها عوامل إنتاجه من لدن الكاتب فيقدر إقدامه على إنتاج الدلالة النصية من خلال بناء النص يقوم القارئ هو الآخر بفتح هذه الدلالة بإعادته البناء وفق تصوره وخلفيته النصية . وباعتبار القراءة ممارسة تتم من خلال تفاعل الذات "الناقد" مع "الموضوع" ، مادة القراءة التى هى ببساطة "الخطاب الأدبى" باعتبارها كما يقول يقطين "قراءة للتجربة وإنتاجاً لها" .

من أجل تحقيق غايتها ، تبنت الدراسة منهجاً تحليلياً وظيفياً استند إلى علم السرد فى تضافره مع نظريات القراءة ، ومن ثم نظرت إلى نصوص محددة وفقاً للمنهج المختار ، ووفقاً لخصوصية الدور الذى يقوم به القارئ فى إنتاج النصوص . باعتبار النص عملية معقدة تنطوى على توصيل المعنى من خلال طرفى هذه اللعبة وهما : الكاتب والقارئ الذى يختص كل منهما بنصه . الإبداعى والآخر النقدي . لكنهما نص واحد فى جوهر عملية الإنتاج السردى . خاصة عندما أوضحت الدراسة مدى التفاعلات النصية التى جمعت النصين رغم اختلاف سياقات كليهما .

ومن ثم استمد أحدهما سرديته وقوامها من خلال تأثره وتفاعله مع الآخر المتعلق به . حتى الصبغة الحكائية التى طالما اهتم بها مجدى توفيق وعول عليها فى السرد النقدي . باتت هى الأخرى أثراً من آثار التكوين القرائى ، فيما يسمى بالمقدرة أو الملكة القصصية كما اصطلح عليها الاتجاه السميوطيقى السردى وهى من معدات القارئ الذى يتصدى أو يقرأ نصوصاً سردية قصصية .

وعليه أوضحت الدراسة خصوصية النصوص النقدية ، وهى خصوصية سردية ، ناجمة عن تفاعل نصوصى بحيث لا يتم الاكتمال لهذه النصوص النقدية السردية ، إلا فى ارتباطها بالنصوص الأمهات ، المنقودة ، حتى ولو كان ذلك على سبيل النظر إلى بنياتها السردية الخفية المتفاعلة ضمناً مع وحدات النص فى جانبه التتابعى الظاهرى الأفقى .

ولكيلا تقع دراستنا في مجال الطرح المجرد ، قسمنا التصور قسمين :

الأول : يقوم على طرح المفاهيم ومناقشة المقولات وتأصيل الأفكار المجانية وذلك من خلال السرد النقدي والتبشير على القراءة والإنتاجية النصية .. الخ .

الثاني : المجال التطبيقي ، ويقوم على نماذج للتحليل لصالح فضل وخيرى دومه وطه وادى . فمن خلال تحليلها إلى جانب التحليل السريع للنص السردي الروائي نفسه ، أسفرت الدراسة عن وجود آليات وأدوار يقوم بها القراء في إنتاج النص الكلى من خلال تعلقه بالنص الروائي "شرف" أو "الطريق" أو السير ذاتى "أو الروائي" "يوميات امرأة مشعة" الذى تجلى لنا بوصفه رواية هو الآخر فى ضوء النص النقدي السردى الكلى .

لعلنا بذلك نكون قد حققنا جزءاً من طموح هذه الدراسة ، وفعلنا سردية النقد فى نقد السرد ، حيث قصدنا من وراء ذلك استجلاء دور القراءة والسرديات فى الكشف عن الأبنية غير الأدبية وتلمس جمالياتها التى قد تكسبها الأدبية رغم تفردا وتميزها محلياً وعالمياً . وأنها أعمال عظيمة ولكن فى مناخ غير ثقافى .

ولعلنا أيضاً نكون قد خطونا خطوة تقربنا من الحياة التى تقدمها النصوص الأدبية والنقدية . حيث يهبنا النص فرصاً كثيرة لامتحان قناعتنا شرط ألا تسبق معالجته وممارسته نقدياً أو كما يقول "حاتم الصكر" "دعونا إذن نرسى منهجنا النقدي الخاص بأنفسنا ولكن بشرط أن نضع أولاً أرضية صالحة من وحدة المصطلح والمفهوم والقاموس . وسنرى أن المنهج بين أيدينا ... وذلك هو اختيارنا وخلصنا إزاء تحد خطير لعقلنا النقدي وفكرنا الثقافى المعاصر" (٩٦) .

هوامش الدراسة :

(١)يراجع : صلاح فضل،أساليب السرد فى الرواية العربية،دار سعاد الصباح ، الكويت،ط١، ١٩٩٢، ص ٧ .  
(٢)يراجع : جابر عصفور ، آفاق العصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، والنشر ، مكتبة الأسرة ، ١٩٩٧ ،  
ص ص ١٩٩ ، ٢٠٠ .

(٣)يراجع : مارى شيفير،ما الجنس الأدبى،اتحاد الكتاب العرب،ترجمة غسان السيد،دمشق،١٩٩٧، ص ٥٩  
(٤)مجدى أحمد توفيق : كيف يحكى النقاد ؟ السرد النقدى وقراءة النقد الأدبى بوصفه سرداً . ، دار البستانى  
للنشر والتوزيع ، القاهرة - مصر ، " د . ت " .

(٥)الباحث هو : على بن تميم ، السرد والظاهرة الدرامية - دراسة فى التجليات الدرامية للسرد العربى القديم  
، المركز الثقافى العربى ، الدار البيضاء - المغرب ، ط ١ ، ٢٠٠٣ .

(٦)يراجع : سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائى "النص - السياق" ، المركز الثقافى العربى . الدار البيضاء ،  
الطبعة الأولى ، ١٩٨٥ ، ص ص ٧٦ ، ٧٧ .

ويراجع للمؤلف نفسه : القراءة والتجربة "حول التجريب الروائى الجديد بالمغرب" ، دار الثقافة ، الدار  
البيضاء ، المغرب ، الطبعة الأولى ١٩٨٥ ، ص ١٧ .

(٧)سعيد يقطين : القراءة والتجربة ، المرجع السابق ، ص ١٤ .

(٨)يراجع : مجدى توفيق ، كيف يحكى النقاد؟ السرد النقدى وقراءة النقد الأدبى بوصفه سرداً ، مرجع سبق  
ذكره ، ص ١٤٩ .

(٩) Roland Bathe , introduction to the structural Analysis of Narratives, in (٩)  
Narratology : an introduction edited and introduced by, Susana Onega and  
Jose Angel, Garcia Landa, London, Long man, 1996, P 46 .

(١٠) ، (١١)يراجع : مجدى توفيق ، كيف يحكى النقاد ؟ ، مرجع سبق ذكره ، ص ص ١٧ ، ١٨

(١٢)المرجع السابق ، ص ١٥٧ .

(١٣)المرجع السابق ، ص ٣٣ .

(١٤)،(١٥)المرجع السابق : ص ص ١٣ ، ١٤ .

(١٦)يراجع : مجدى توفيق ، المرجع السابق ، ص ١٣٩ وما بعدها .

(١٧)المرجع السابق ص ١٠٩ .

(١٨)المرجع السابق ، ص ١١١ .

(١٩)يراجع : جابر عصفور ، قراءة فى نقاد نجيب محفوظ - ملاحظات أولية ، مجلة فصول ، مج ١ ، ع ٣  
، ابريل ١٩٨١ ، ص ١٦١ وما بعدها .

(٢٠)مجدى توفيق ، كيف يحكى النقاد ، مرجع سبق ذكره ، ص ٤٧ .

(٢١)يراجع : البدر اوى زهران ، أسلوب طه حسين فى ضوء الدرس اللغوى الحديث . دار المعارف ، د . ت  
، ص ٩٩ .

ويراجع أيضاً : مجدى توفيق : كيف يحكى النقاد ، مرجع سبق ذكره ص ٤١ .

(٢٢)المرجع السابق ، ص ٤٦ .

(٢٣)المرجع السابق ، ص ٩٤ .

- (٢٤)يراجع : المرجع السابق ، ص ص ١٢٦ ، ١٢٧ .
- (٢٥) ، (٢٦)يراجع : جيرالدبرنس ، قاموس السرديات ، ترجمة السيد إمام ، القاهرة ، دار ميريت ، ط ١ ، ٢٠٠٣ ، ص ١٢٢ .
- ويراجع : مجدى توفيق ، كيف يحكى النقاد ، مرجع سبق ذكره ، ص ١٤٥ ، حيث يقول إن التعريفات تتضافر معاً لتنفى عن المفهوم كل ما قد يجر المفهوم إلى ساحة أخرى غير ساحة القص بصوره المختلفة .
- (٢٧)،(٢٨)هو الباحث والناقد ، عبد العالى بوطيب ، ومن أجل الإمام بهذه المسألة ،
- يراجع : عبد العالى بوطيب ، إشكالية تأصيل المنهج فى النقد الروائى العربى ، مجلة عالم الفكر ، مج ٢٧ ، ع ١ ، يوليو ستمبر ١٩٩٨ ، ص ١٥ .
- (٢٩)يراجع : أحمد إبراهيم الهوارى ، نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر ، دار المعارف ، ط ١ ، ١٩٧٨ ص ٧٨ .
- (٣٠)يراجع : حميد لحمدانى ، واقع النقد الروائى العربى وآفاقه ، مجلة فصول ، مج ٩ ، ع ١ ، ٢ أكتوبر ، ١٩٩٠ ، ص ١٧٨ .
- (٣١)المرجع السابق ، ص ١٨١ .
- (٣٢)يراجع : رولان بارت ، النقد والحقيقة ، ترجمة إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناسرين المتحددين ، ط ١ ، ١٩٨٥ ، ص ٦٩ .
- (٣٣)تزفيتان تودوروف : نقد النقد ، ترجمة سامى سويدان ، منشورات مركز الأبناء القومى ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٦ ، ص ١٦ .
- (٣٤)يراجع : شكرى عياد ، شهادات النقاد العرب ، مجلة فصول ، مج ٩ ، ع ٣ ، ٤، فبراير ١٩٩١ ، ص ١٨٠ .
- (٣٥)يراجع : جبرا إبراهيم جبرا ، ضمن شهادات النقاد العرب ، مجلة فصول ، المرجع السابق ص ١٧١ .
- (٣٦)يراجع : محمد زكى العشماوى بين النقد والإبداع ، ضمن شهادات النقاد العرب ، فصول ، المرجع السابق ، ص ١٨٧ .
- (٣٧)يراجع : . (3 – 5) . mice . Bal, Narratology , Toronto University , 1985 , pp .
- (٣٨)يراجع : سعيد يقطين ، من النص إلى النص المترابط "مفاهيم ، أشكال ، تجليات" ، مجلة عالم الفكر ، مج ٣٢ ، ع ٢ . ديسمبر ٢٠٠٣ ص ٧٦ .
- (٣٩)يراجع : سعيد يقطين ، المرجع السابق ، ص ٧٨ .
- (٤٠)يراجع : عبد النبى اصطيف ، النص الأدبى والملتقى ، مجلة علامات ، الجزء الواحد والعشرون ، مج ٦ ، سبتمبر ١٩٩٦ ، ص ص ٤٦ - ٤٨ .
- (٤١)يراجع : حسين الواد ، من قراءة "النشأة" إلى قراءة "التقبل" ، مجلة فصول ، مج ٥ ، ع ١ ، أكتوبر ، نوفمبر ، ديسمبر ١٩٨٤ ، ص ١١٨ .
- (٤٢)يراجع : جابر عصفور ، قراءة فى نقاد نجيب محفوظ . ملاحظات أولية ، مجلة فصول ، مرجع سبق ذكره ، ص ١٧٢ .
- (٤٣)يراجع : يوسف حسن نوفل : النص الكلى ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، كتابات نقدية ، سلسلة شهرية ع ١٤٢ ، ٢٠٠٤ ، المدخل ص ص ٥ - ٧ .

- (٤٤) صلاح فضل : "شرف" صنع الله إبراهيم : من الجسد إلى العالم المخترق ، عين النقد على الرواية الجديدة ، دار قباء للطباعة والنشر ، ١٩٩٨ ، ص ٦٥ وما بعدها .
- (٤٥) خيرى دومه : الإبداع بيان أخير ضد الألم "يوميات امرأة مشعة" لنعمات البحيري ، مجلة إبداع ، ع ٢ ، ٣ ربيع وصيف ٢٠٠٧ ، ص ١٣٤ وما بعدها .
- (٤٦) طه وادي : رواية الطريق وتراجيديا الصراع بين الإنسان والقدر . نجيب محفوظ ، مجلة . الجسرة ، ع ١٩ ، صيف ٢٠٠٧ ، ص ١٤٠ وما بعدها .
- (٤٧) يراجع : طه وادي ، المصدر السابق ، ص ١٤١ .
- (٤٨) بخصوص القدرة الأدبية ، يقول جوناثان كولر : "إن فكرة القدرة الأدبية تركز الاهتمام على المعرفة المضمنة التي يحملها القراء "والكتاب" في مقابلاتهم مع النصوص : ما نوع الإجراءات التي يتبعها القراء من خلال استجاباتهم إلى الأعمال مثلما يفعلون؟ ... ما نوع الافتراضات التي يجب أن تكون في موضعها الصحيح لكي تفسر وتعلل ردود أفعالهم وتأويلاتهم؟ ولمزيد من التفصيل :
- يراجع : جوناثان كولر : مدخل إلى النظرية الأدبية ، ترجمة مصطفى بيومي عبد السلام ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٣ ، ص ٨٨ .
- ويراجع أيضاً : السيد إبراهيم ، نظرية الرواية "دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة ، دار قباء للطباعة والنشر ١٩٩٨ ، ص ٩٦ ، بخصوص "المقدرة القصصية"
- فيرى السيد إبراهيم أن تسمية الملكة القصصية هي الأوفق من تسمية "المقدرة القصصية" والمقصود بها العملية التي يستخرج بها المتلقى من جملة ما يحكى له ، شيئاً يقال له القصة ، يستخرجها من خلال الوسيط القصصي narrative medium وهو الصورة التي يخرج عليها القص .
- (٤٩) يراجع : صلاح فضل ، عين على الرواية الجديدة ، مرجع سبق ذكره ، ص ٩ . حيث يعتقد بأن هذه التجارب التطبيقية في النقد السردي قد اسفرت عن تحول أساسي في لغة الكتابة عنده ، وأن فصول الكتاب ، الذي نحن بصدده ، انتظمت في مسرودة مطولة ومتناسقة .
- (٥٠) يراجع: صلاح فضل ، عين على الرواية الجديدة، شرف صنع الله من الجسد إلى العالم المخترق ، ضمن كتابه عين على الرواية الجديدة مصدر سبق ذكره ، ص ٦٩ .
- (٥١) ، (٥٢) يراجع : المصدر نفسه ، ص ٧٠ .
- (٥٣) المصدر نفسه ، ص ٧١ .
- (٥٤) المصدر نفسه ، ص ٧٢ .
- (٥٥) ، (٥٦) المصدر نفسه ، ص ٧٣ .
- (٥٧) يراجع : أحمد عبد القادر الحسيني ، البنيات السردية لرواية السجن عند روائى الستينيات فى ضوء علوم الاتصال ، دكتوراه مخطوطة ، مكتبة جامعة المنوفية ، ٢٠٠١ ، ص ١٨٣ .
- (٥٨) يراجع : صلاح فضل ، عين على الرواية الجديدة ، مصدر سبق ذكره ، ص ٧٥ .
- (٥٩) ، (٦٠) المصدر نفسه ، ص ٧٧ .
- (٦١) يراجع : عبد الرحيم الكردى ، الراوى والنص القصصى ، دار النشر للجامعات ، ط ٢ ، ١٩٩٦ ، ص ١٠٩ .

- (٦٢)يراجع : السيد إبراهيم ، نظرية الرواية ، دراسة لمناهج النقد الأدبي فى معالجة فن القصة ، مرجع سبق ذكره ، ص ص ١٤٨ - ١٤٩ .
- (٦٣)يراجع : جيرالدبرنس ، مقدمة لدراسة المروى عليه ، نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية ، تحرير جين ب تومبكنز ، ترجمة : حسن ناظم وعلى حاكم ، المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٩٩ ، ص ٥٤ وما بعدها .
- (٦٤)يراجع : آن موريل ، النقد من منظور القارئ . ترجمة إبراهيم أولحيان ، مجلة نزوى ، ع ٤٣ ، يوليو ٢٠٠٥ ، ص ص ١٠٧ - ١٠٨ .
- (٦٥)يراجع : صلاح فضل ، عين على الرواية الجديدة ، مصدر سبق ذكره ، ص ٧٧ .
- (٦٦)صنع الله إبراهيم : شرف . روايات الهلال ٥٧٩ ، دار الهلال ، القاهرة ١٩٩٧ .
- (٦٧)نقصد المسافة الجمالية عند "روبرت ياوس" ، وبخاصة ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبى نفسه وأفق توقعه أو انتظاره حيث يؤكد "ياوس" أن الآثار الأدبية الجيدة هى تلك التى تصيب انتظار الجمهور بالخيبة ، إذ الآثار الأخرى التى ترضى آفاق انتظارها ، وتلبى رغبات قرائها المعاصرين ، هى آثار عادية جداً ، تكفى عادة ، باستعمال النماذج الحاصلة فى البناء مما تعود عليها القراء .
- ولمزيد من الإيضاح : يراجع : حسين الواد ، من قراءة "النشأة" إلى قراءة "التقبل" ، مجلة فصول ، مرجع سبق ذكره ، ص ١١٨ .
- (٦٨) ، (٦٩) ، (٧٠)خيرى دومه : الإبداع بيان أخير ضد الألم "يوميات امرأة مشعة" ، مجلة إبداع ، مصدر سبق ذكره ، ص ١٣٥ .
- (٧١) ، (٧٢)خيرى دومه : المصدر نفسه ، ص ١٣٦ .
- (٧٣)يراجع : سعيد يقطين : الرواية والتراث السردى "من أجل وعى شديد بالتراث" ، المركز الثقافى العربى ، الدار البيضاء ، ط ١ ، ١٩٩٢ ، ص ٢٨ ، وما بعدها .
- (٧٤)يراجع : خيرى دومه ، بيان أخير ضد الألم ، مصدر سبق ذكره ، ص ١٣٦ .
- (٧٥)المصدر نفسه ، ص ١٣٥ .
- (٧٦) ، (٧٧)المصدر نفسه ، ص ١٣٧ .
- (٧٨)المصدر نفسه ، ص ١٣٨ .
- (٧٩) ، (٨٠)يراجع : خيرى دومه ، المصدر نفسه ، ص ١٤٠ .
- (٨١)يراجع : نعمات البحيرى ، كاتبات خارج الدعم ، المرأة العربية والمتغيرات العالمية ، شهادة ضمن أوراق المؤتمر الدولى السادس لجمعية تضامن المرأة العربية ، تقديم : نوال السعداوى ، ميريت للنشر والمعلومات ، ط ١ ، ٢٠٠٣ ، ص ص ١١٧ - ١١٨ .
- (٨٢)نعمات البحيرى : يوميات امرأة مشعة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مكتبة الأسرة ٢٠٠٦ .
- (٨٣)يراجع : خيرى دومه ، بيان أخير ضد الألم ، مصدر سبق ذكره ، ص ١٣٦ .
- (٨٤)طه وادى : رواية الطريق وتراجيديا الصراع بين الإنسان والقدر ، مصدر سبق ذكره ، ص ١٤٣ .
- (٨٥)يراجع : سليمان الشطى ، الرمز والرمزية فى أدب نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٤ ص ص ٦-١٥ ، ص ٢٢٧ وما بعدها .

- حيث يفرق هذا الباحث الناقد ، بين الرمز والرمزية ، وهذا بدوره يستدعي الرمزية بمعناها الاصطلاحي حيث الالتصاق بالرؤية العميقة للواقع الإنساني ، ويرتبط كذلك بفكرة فلسفية ذات طابع شمولي . وعليه تتجلى الرمزية كما يراها سليمان الشطي ، من خلال "البحث عن الأبوة الكبرى" و "صورة الرحيمي في الأذهان" ، و "صورته والمعالم المظموسة في الطين" ، "إلهام والطريق الى الرحيمي" ، ثم "جزئيات الشكل المشبعة بالمعنى" (٨٦)يراجع:طه وادي ، رواية الطريق وتراجيديا الصراع بين الإنسان والقدر ، مصدر سبق ذكره ، ص ١٤٤
- (٨٧)المصدر نفسه ، ص ١٤٠ .
- (٨٨)المصدر نفسه ، ص ١٤٢ .
- (٨٩)يراجع : فاضل ثامر ، إشكاليات ترجمة المصطلح اللساني والنقدي : المصطلح السردي نموذجاً ، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي ، ط١ ، ١٩٩٤ ، ص ١٨٠ .
- (٩٠)يراجع : جابر عصفور ، قراءة في نقاد نجيب محفوظ ، مجلة فصول ، مرجع سبق ذكره ، ص ١٧٢ .
- (٩١) ، (٩٢)طه وادي : رواية الطريق وتراجيديا الصراع بين الإنسان والقدر،مرجع سبق ذكره،ص ١٤٢ .
- (٩٣) ، (٩٤)يراجع : طه وادي ، المصدر نفسه ، ص ١٤٥ .
- (٩٥)يراجع : عبد الله إبراهيم ، النقد الثقافي ، في النظرية والمنهج والتطبيق ، مجلة فصول ع ٦٣ شتاء وربيع ٢٠٠٤ ، ص ١٩٥ .
- (٩٦)حاتم الصكر : مجلة أفلام ، العراق ، ع ٥ ، ١٩٨٦ ، ص ٧٤ .