مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها

الموقع الإلكتروني: https://uqu.edu.sa/jll

البنيات السوسيونصية في مجموعتي «دماء وطين» ليحيى حقي و«أليس كذلك؟» ليوسف إدريس

The Sociological Structures in the Two Collections "Blood and Mud" by Yahya Haqqi and "Isn't It?" By Youssef Idris

د. حمد بن علي بن سويد الجليمي*

الأستاذ المساعد في قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الملك فيصل بالأحساء، المملكة العربية السعودية

Dr. Hamad bin Ali bin Suwayd Al-Jalimi*

Assistant Professor, Department of Arabic Language, College of Arts, King Faisal University in Al-Ahsa, Saudi Arabia

تاريخ التقديم: 11/5/2024 تاريخ ارسال التعديلات: 15/7/2024 تاريخ القبول:22/7/2024

Received:11/5/2024 Revised:15/7/2024 Accepted: 22/7/2024

الملخص:

يرصد هذا البحث البنيات السوسيونصية في مجموعتي: «دماء وطين» ليحي حقي، و«أليس كذلك؟» ليوسف إدريس، ويقف على التحولات الاجتماعية والإيديولوجية والثقافية التي شهدها عصرهما، ويناقش البنى التي هي محور موضوعاتهما، كالصراع بين المرأة والرجل، والقبول والرفض، والحلم والواقع، ويبيّن أوجه الائتلاف والاختلاف بينهما ، كما يتناول الرؤى التي انبثقت من البيئة، ويصور تحولها إلى رؤى برانية خارجية أو رؤى جوانية داخلية ؛ تماشيًا مع الصراعات الداخلية في النص، ولم يغفل البحث دراسة تعدد الأصوات، ودور السارد أو الشخصيات في طرح أفكارهما حول المجتمع ومشكلاته ، وتوظيف الفضاء الزماني والمكاني، واستخدام اللغتين: المعيارية واللهجية في البناء السردي.

الكلمات المفتاحية: السوسيونصية، الإيديولوجية، الاجتماعية، الرؤى، الأصوات.

Abstract:

This research monitors the sociological structures in my collection: "Blood and Mud" by Yahya Haqqi, and "Isn't It?" By Youssef Idris, it examines the social, ideological and cultural transformations that their era witnessed, and discusses the structures that are the focus of their topics, such as the conflict between women and men, acceptance and rejection, dream and reality, and shows the aspects of alliance and difference between them. It also deals with the visions that emerged from the environment, and depicts their transformation into external visions. External or internal visions; In line with the internal conflicts in the text, the research did not ignore the study of the multiplicity of voices, the role of the narrator or the characters in presenting their ideas about society and its problems, the use of temporal and spatial space, and the use of two languages: standard and dialect in narrative construction.

Keywords: Structures, Sociology, Ideology, Social, Visions, Voices.

*المؤلف المراسل: حمد بن علي بن سويد الجليمي

البريد الالكتروني الرسمي: halgulaymi@kfu.edu.sa

Doi: https://doi.org/10.54940/ll59032004

1658-8126 / © 2024 by the Authors.

Published by ***J. Umm Al-Qura Univ. Lang. Sci. and Lit.***

المقدمة:

بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد:

فقد تناولت القصة في العصر الحديث مناحي التغيرات الاجتماعية الإيديولوجية التي شهدها هذا العصر، وعالج الكتّاب من مختلف الأقطار العربية الظواهر المجتمعية التي تشكلت في بيئاتهم الحاضنة لهذا الواقع الجديد، وبدأوا في رصد جوانبها السلبية والإيجابية، وتصويرها وفق رؤاهم.

وتأتي مصر في مقدمة المجتمعات التي شهدت هذا التغير السريع في نمط معيشتها، وبدأ كتّابها في رصد المفارقات الفكرية في المدن والأرياف، والوقوف على مدى قابلية الناس وتكيّفهم مع هذه المنعطفات المتنوعة، وتصوير الصراعات الداخلية والخارجية في بناهم السردية.

ويعد يحي حقي ويوسف إدريس من أبرز الكتاب الذين أسهموا في عرض قضايا مجتمعهم، وسردها في قوالب بنائية وفكرية تتماشى وأفكارهم وتطلعاتهم، ومن هذا المنطلق اتجه هذا البحث لدراسة البنيات السوسيونصية في مجموعتي: «**دماء وطين**» ليحي حقي، و«**أليس كذلك؟**» ليوسف إدريس.

ويطرح البحث تساؤلات عدة؛ منها:

– ما مدى تأثر الساردين بالتحولات الاجتماعية والثقافية والفكرية والحضارية؟

– هل استطاع الساردان الإفصاح عن رؤاهم الخاصة في بنى المجموعتين؟

– لماذا تعددت الأصوات السردية وتفرّعت في بنى المجموعتين؟

– هل وظف الساردان اللغة في بنى المجموعتين كأداة للتعبير عن أفكارهم الإيديولوجية؟

– ما الدلالات البارزة التي أنتجها النص السردي في بنى المجموعتين؟

– ما الفروقات ونقاط التلاقي بين الساردين في بنى المجموعتين؟

ويتوخى هذا البحث تحقيق عدد من الأهداف، من أبرزها:

– الوقوف على جوانب التفاعلات الحضارية والاجتماعية والفكرية والثقافية في بنية الساردين.

– الإفصاح عن الرؤى الإيديولوجية التي وظفها الساردان في بنى المجموعتين.

– الكشف عن الأصوات المتعددة في بنية المجموعتين، وبيان أثرها في الخطاب السردي.

–استنطاق الألفاظ ذات الدلالات الموحية في بنى المجموعتين، وربطها في سياقها الواقعي والفكري.

– استجلاب الدلالات المتنوعة في بنى المجموعتين، واستظهار طرائق توظيفها.

– بيان جوانب الائتلاف والاختلاف عند الساردين في معالجة القضايا المختلفة في بنية مجموعتيهما.

أما الدراسات السابقة، فبعد البحث والتقصّي تبيّن –في حدود اطلاعي– أنه لا توجد دراسة تناولت البنيات السوسيونصية في مجموعتي: «**دماء وطين**» ليحقي، و«**أليس كذلك؟**» ليوسف إدريس، وأنّ الدراسات السابقة تناولت سردهما عامة، أو جزءًا منه، فبعث هذا روح الجدّة في هذا البحث.

وقد اتكأت في هذا البحث على المنهج السوسيونصي الذي يهتم بدراسة البنيات الاجتماعية والثقافية والإيديولوجية والأدبية في داخل النص الأدبي، ورصد العلاقات والدلالات اللغوية في الخطاب، والكشف عن الرؤى والأفكار والأصوات، وتصوير الصراعات المختلفة، وبيان أثر الفضاء الزماني والمكاني، وما طرأ على النص من تفاعل وتحولات في بنائه.

ويتكون البحث من: مقدمة، وتمهيد، وثلاثة مباحث، وخاتمة، وثبت المصادر والمراجع.

وتشتمل **المقدمة** على أهمية الموضوع، وأسئلة البحث، وأبرز الأهداف المتوخاة، والمنهج الذي التزمته، وخطة البحث.

ويعرض **التمهيد** التعريف بمدونة البحث.

ويدرس **المبحث الأول بنية الصراع بين المرأة والرجل**، ويتناول **المبحث الثاني بنية القبول والرفض**، ويرصد **المبحث الثالث بنية الحلم والواقع**.

وتتضمن **الخاتمة** أبرز النتائج التي توصل إليها البحث، ويعقبها **ثبت المصادر والمراجع**.

التمهيد:

– التعريف بمدونة البحث:

واكب الأدب العربي الحديث التحولات الاجتماعية والفكرية والثقافية والسياسية والأدبية التي عايشها هذا العصر، وتمكّن الكتاب في هذه الفترة من طرح أفكارهم ورؤاهم المختلفة[1]، وصوّروا تأثر المجتمعات العربية بالتطورات الحضارية، ومحاولة تأقلمها مع المحيط الخارجي، وقدّموا رؤاهم الخاصة حول الأحداث المتنوعة، ورصدوا حالة الذهول التي أصابت الناس جراء هذا التقدّم، وانشطارهم بين المحافظة على القديم، أو مسايرة الجديد وتحويره بما يتلاءم وطبيعتهم.

ويحيى حقي ويوسف إدريس من أوائل الأدباء الذين وقفوا على تلك التحولات المختلفة، ورصدوا تأثيراتها على معالم حياة مجتمعهم، وقد أفصح الساردان عن تلك المعاناة في صراعاتهم الداخلية والخارجية، وما صاحبها من آثار نفسية، وطفقا في عرض رؤاهم الإيديولوجية في بناهم السردية.

ويحيى حقي في مجموعته «**دماء وطين**» نثر رؤيته في عدد من القصص التي وقفت على القضايا الخاصة بصعيد مصر، وناقشها في ضوء بيئتها، ورصد نظرتهم تجاه المدن وقاطنيها، وبّين في قصصه الأخرى فكر المدينة، ورصد الصراعات الثقافية والحضارية والإيديولوجية التي تدور في محيطها، وبلغ عدد قصصه فيها ست قصص، وهي: «**البوسطجي**، **قصة في سجن**،

أبوفودة، حياة لص، قهوة ديمتري، من المجنون».

وعرض يوسف إدريس رؤيته الخاصة في ثنايا مجموعته «**أليس كذلك؟**»، حيث خالط المجتمع المصري بشقيه: الريفي والمدني، وركز على القضايا التي تؤرقهم، وكانت محل نزاعهم، وتفاوت نظراتهم السلبية والإيجابية، فناقشها عبر أصواتهم المتعددة، وبلغ مجموع قصص هذه المجموعة إحدى عشرة قصة، وهي: «**الكنز، الحالة الرابعة، المحفظة، الناس، الوجه الآخر، داوود**(*)**، مارش الغروب، ليلة صيف، أليس كذلك؟، المستحيل، التمرين الأول**».

وحين نستنطق المجموعتين نلحظ تفاوتًا في طرائق عرض الرؤى، ومحاولة كل سارد توظيف البنى السردية في السياق الذي يلائمه، مع تقارب الموضوعات ذات الفكر الإيديولوجي، والمدة الزمنية التي شهدت ولادة هذه القصص.

ويمكن القول في ضوء ما سبق بأن الساردين وقفا في بنى مجموعتيهما على معظم التحولات التي طرأت على المجتمع المصري، ووظفا الفضاء الزماني والمكاني وفق مجريات الأحداث، وتواريا خلف عباءة الشخصيات، واستخدما اللغة في مستوياتها المعيارية واللهجية، وخلقا دوامة من الصراعات الفكرية.

المبحث الأول: بنية الصراع بين المرأة والرجل:

يبرز في مدونتي هذا البحث الصراع الإيديولوجي بين المرأة والرجل، ويقدم كل من حقي وإدريس رؤيتهما السردية في تصور تقاطع هذه العلاقة، واختلاف البيئات الحاضنة لهذين العنصرين، ونظرة المجتمع المصري: الريفي والمدني إلى المرأة خاصة، وتصوير تفاوت هذه النظرة، فتارة تصبح المرأة هي «المبأر»، ومدار الأحداث تدور في فلكها، وتضطر بقية الشخصيات لخلق نوع من التوازن معها، وتارة يغدو الرجل هو «المبأر»، والمتحكم بمجرى السرد، ويمارس –غالبًا– سطوته وظلمه على المرأة وبقية الشخصيات.

ففي مجموعة «**دماء وطين**» لحقي نلحظ الصراع الفكري بين المرأة والرجل ماثلًا بكثافة في ثلاث قصص، هي: «**البوسطجي**»، «**أبو فودة**»، «**حياة لص**»، حيث قدّم السارد رؤيته السردية تجاه هذه البنية بحسب نوع التبئير، والدارس في هذا الإطار يركز على لغة النص السردي المشحونة بالدلالات الإيديولوجية التي تفصح عن الرؤى المتنوعة تجاه العالم(2).

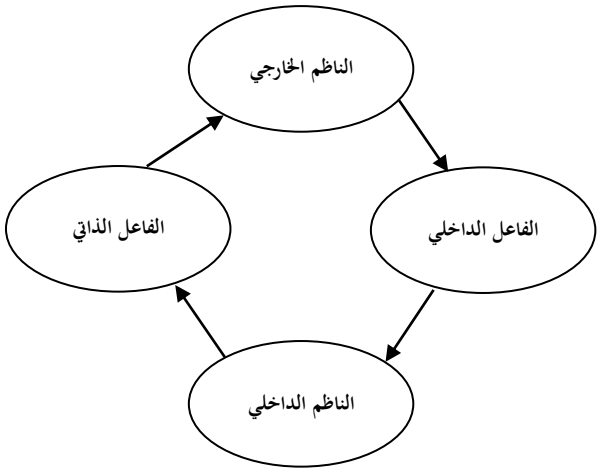
فقصة «**البوسطجي**» تدور معظم أحداثها في الريف، واستطاع يحيى حقي عرض رؤاه الإيديولوجية في خطابه السردي، وحاول عرض السلبيات التي يعاني منها المجتمعان: المدني والقروي، كما ركز في أحداث هذه القصة على تصوير معاناة الفتاة القروية من مجتمعها، ونظرتهم السلبية لها.

ونلحظ في بنيتها تقسيمها إلى فصول، وكل فصل يحمل عنوانًا داخليًا، وكل عنوان داخلي يحوي أرقامًا رياضية (1، 2، 3،...)، وهذا التقسيم يأتي مواكبًا للحالة الفكرية للسارد، فالعنوان الرئيس «**البوسطجي**» له دلالاته الموحية، فهو النقطة الرئيسة في التواصل بين الناس في القرى والمدن؛ ولهذا جاء العنوان في صورة المفرد وبلغة لهجية؛ حتى يتمكن السارد من لفت انتباه المروي له؛ وتمرير نظرته السردية.

والجدول الآتي يوضح عناوين الفصول، وأنواع الرؤى في هذه القصة:

الجدول 1: عناوين الفصول، وأنواع الرؤى في هذه القصة

الفصل	العنوان	أنواع الرؤى
الأول	بلاغ ورا بلاغ	الرؤية البرانية الخارجية «الناظم الخارجي» + الرؤية الجوانية الداخلية «الفاعل الداخلي»
الثاني	عباس.. أصله وفصله	الرؤية البرانية الخارجية «الناظم الخارجي» + الرؤية الجوانية الداخلية «الفاعل الداخلي» + الرؤية البرانية الخارجية «الناظم الخارجي»
الثالث	جميلة وبنت ناس	الرؤية البرانية الداخلية «الناظم الداخلي» + الرؤية البرانية الخارجية «الناظم الخارجي»
الرابع	فرحة ما تمت	الرؤية البرانية الخارجية «الناظم الخارجي» + الرؤية الجوانية الداخلية «الفاعل الداخلي»
الخامس	سقطة البوسطجي	الرؤية البرانية الخارجية «الناظم الخارجي» + الرؤية الجوانية الذاتية «الفاعل الذاتي» + الرؤية البرانية الخارجية «الناظم الخارجي»



الشكل 1: تعدد الأصوات في بنية هذه القصة

يلحظ من الجدول والشكل السابقين محاولة السارد الوقوف على تفاصيل الصراع الأزلي بين المرأة والرجل عن طريق تعدد الفصول، وتنوع الرؤى، واختلاف الأصوات.

يوحي عنوان الفصل الأول «**بلاغ ورا بلاغ**» ببؤرة سردية استدعت تكرار لفظة «بلاغ» في عنوانه، حيث التقط السارد بعدسته الأحداث المتأخرة، موظفًا تقنية الاسترجاع التي يعود فيها لحدث سابق في بنية القصة(3)، وقدّمها كحيلة سردية تعمّق من فكره ورؤاه.

استهل الناظم الخارجي «المبئر» رؤيته الخاصة، وبدا المسيطر على توجيه

(*) هكذا كتبت في المصدر.

مسار الخطاب، والمتحكم في توجيه شخصياته، والمسيطر على أفكارها الإيديولوجية، فهو يخلق عالما اجتماعيا بوساطة اللغة، وعن طريقه يوظف رؤيته بكل تفاصيلها[4].

ففي تسلسل هذه الأحداث يتحول الناظم الخارجي إلى فاعل داخلي «مبئر»؛ ليكشف عن نمط التفكير والبيئة الحاضنة لهذا النزاع، فبرزت في هذا الإطار شخصية البوسطجي والعمدة والمعاون حسني.

ويحمل عنوان الفصل الثاني «**عباس.. أصله وفصله**» معنى دلاليًا عميقًا، استخدم فيه السارد تقنية الصمت؛ لجلب كل الدلالات السوسيونصية التي يمكن أن يتصوّرها المروي له في أثناء معايشة أحداث القصة؛ فوقف عند أبعاد شخصية «البوسطجي»، مركزًا على هيئتها، وطبيعتها النفسية، ومكانتها الاجتماعية، وأفكارها الإيديولوجية.

وبعد انتقال البوسطجي للعمل في قرية «كوم النحل» تبدلت الرؤية السردية، فأصبح السارد مشاركًا للشخصيات في تناول الأحداث، فأصبحت الرؤية جوانية داخلية «فاعل داخلي»، فرصدت المفارقات الاجتماعية والفكرية بين المدن والقرى «لا يقوى على البعاد عن القاهرة: أمه وعشيقته، هو كالنحلة تستمد حياتها من زحام الخلية وإن كتم أنفاسها، فإن وجدت في وحدة ماتت ولو كانت في أطيب مرتع وأرفه حياة.. وعميت عيناه عن ثروة الصعيد في سمائه وحقله، وسمرت على أكوام الحطب»[5].

تبرز في هذا الفصل شخصية الداية «أم أحمد» التي شكلت مبأر الأحداث، فكانت همزة الوصل بين العاشقين، واقترب الناظم الخارجي من شخصية الداية «أم أحمد» كثيرًا – على الرغم من تركيزه على الشخصيات الرئيسة، وأوضح دورها الاجتماعي في البيئة التي تقطنها، وبين مواقفها وآرائها الإيديولوجية، وقدرتها على خلق نوع من التوازن بين المرأة والرجل في تلك البيئة المتقلبة.

يبدأ السارد في الفصول الثلاثة الأخيرة في وصف الصراع الإيديولوجي بين المرأة والرجل، متكئًا في قصته على عدد من الشخصيات التي عايشت هذا الصراع، وتسببت في تأزم الموقف بين الجنسين، موظفًا لغة المجتمع؛ حتى تكون رؤيته مطابقة للواقع.

يأتي الفصل الثالث بعنوان «**جميلة وبنت ناس**»، فالعنوان يتضمن شخصية محورية في القصة «المبأر» «جميلة»، وعطف عليها جملة «بنت ناس»؛ لترسيخ المفهوم الريفي.

يبدأ الناظم الداخلي «المبئر» في سرد رؤيته البرانية الداخلية، ويقدم وصفًا دقيقًا عن قرية «كوم النحل» «المبأر» العام التي نشأت فيها جميلة، وحين يتحول الخطاب إلى الناظم الخارجي يبدأ في عرض رؤاه التي تفوق رؤى شخصياته، فيطغى صوته على بقية الأصوات، وبخاصة حديثه عن معاناة الفتاة القروية من سجن قريتها «خرجت جميلة من سجن كوم النحل إلى بحبوحة المدرسة، بعيدة عن أهلها»[6].

يقف الناظم الخارجي «المبئر» في مجرى هذه القصة عند شخصية «مريم» أخت خليل التي شكلت مبأرًا في هذا المنعطف من القصة، حيث مكنت جميلة من لقاء خليل حين نزلت عند خالتها في «النخيلة».

وفي الفصل الرابع الذي حمل عنوان «**فرحة ما تمت**» تتأزم المواقف وتضطرب الأحداث، فاشتغال الرؤى والأصوات في هذا المقطع السردي وطرائق تغيرها يفضيان بالضرورة إلى تكوين خطابات أخرى أكثر تداخلًا وتفاعلًا[7]؛ لذا جاء العنوان مواكبًا لتلك الأزمة الوجدانية والاجتماعية.

يبدو صوت الناظم الخارجي «المبئر» بارزًا في مطلع هذا الفصل، وجاء مسايرًا لمنعطفات هذه القصة التي شهدت قدوم خليل «المبأر» إلى قرية «كوم النحل» وخطبة جميلة من أهلها، وهنا يتداخل الفاعل الداخلي «المبئر»، ويتولى الخطاب السردي، وتبرز في هذا الإطار الشخصيات الآتية: والد جميلة ووالدتها والقسيس وفلتس معوض.

وفي يوم من الأيام اطلع البوسطجي على محتوى رسالة جميلة إلى خليل – بعد تعثر خطبتهما–، وكانت فيها إشارة إلى حملها ومأساتها، فتألم لوضعها وتجاهل خليل لحالتها، وهنا عقد البوسطجي موازنة إيديولوجية بين حالة الفتاة المدنية والقروية وموقف الرجل والمجتمع منها، فصوت الفاعل الداخلي أحدث جلبة وحركة في بنية السرد، واستعمل اللغة اللهجية حتي يصور الواقع كما هو، فكل لهج اجتماعي يحمل في رحمه مسارات سردية ذات دلالات فكرية متعددة[8] «لو كنت في مصر ماكنتش أترعب علشانها، لكن هنا في كوم النحل حاجة مخوفاني»[9].

وفي الفصل الخامس والأخير الذي عنون له السارد بـ«**سقطة البوسطجي**» دلالة على تسارع الأحداث، ودخولها المنعطف الأخير الذي ينتهي بمقتل جميلة.

يبدأ الناظم الخارجي «المبئر» في وصف الخطأ الذي وقع فيه البوسطجي «المبأر» دون قصد حين فتح الرسالة ووضع ختمه في داخلها، فعاش صراعًا داخليًا بين إيصال الرسالة لجميلة وافتضاح أمره، أو حفظ الرسالة ومنعها من الوصول إلى جميلة.

وتحول الخطاب السردي إلى الفاعل الذاتي، وتبدلت الرؤى السردية والتبئير، فأصبح «المبئر» «مبأرًا» في الحين ذاته، حين شعر البوسطجي بالذنب بعد موت الداية، وقرر تسليم الرسائل مباشرة إلى جميلة، فالبوسطجي لا يعرف جميلة، ونساء القرية متشابهات في اللبس والعادات والتقاليد، وظل يبحث كالمجنون ولم يجدها، حتى أصيب بالمرض.

ويختم الناظم الخارجي «المبئر» قصته بمقتل الضحية جميلة «المبأر» دون ردة فعل صادرة ممن حولها على الرغم من تسببهم في مقتلها، «وساد في الغرفة صمت، جفون حسني لا تستقر، وانتبه الرجلان على صوت الكنيسة

الصغيرة يدق إشعارًا بموت...»[10].

ونرى في هذه القصة اعتماد السارد على تقنية الوقف، حيث يتوقف في بعض المقاطع السردية عن الحكاية، وينفرد برؤيته الخاصة[11]، فيبطئ بذلك عملية السرد، ويسبح في فضاءات من التأمل والتفكير، كما يلجأ إلى توظيف تكنيك الحذف؛ فيمنح المروي له فرصة للمشاركة في أفكاره وتطلعاته.

أما الرؤية فكانت في هذه القصة متعددة ومتحولة، فالأحداث تمتد من الريف إلى المدن: «كوم النحل، أسيوط، القاهرة، الفجالة، الإسكندرية»، ومن الأماكن المغلقة إلى المفتوحة، «المكتب، المنزل، القطار، الشارع»، وقد تنوعت الشخصيات بتنوع إطار الصراع الداخلي والخارجي، ومزج بين اللغتين: المعيارية واللهجية.

وينظر يحيى حقي إلى الصراع بين المرأة والرجل في قصتيه «**أبو فودة**» و«**حياة لص**» من زاوية أخرى، ورؤية مغايرة عن تلك الرؤية التي رصدها في قصة «**البوسطجي**»، فقد تبدلت الحالة الفكرية عنده نحو مجتمعه، فأصبحت المرأة في قصتي «**أبو فودة**» و«**حياة لص**» هي «المبأر» السلبي المحرك لجميع الصراعات التي تحتضنها البنية السردية.

يقدم الناظم الخارجي «المبئر» رؤيته الفكرية والاجتماعية في قصة «**أبو فودة**»، حيث يروي قصة بطلها «جاسر» «المبأر» الذي كانت تربطه في بداية حياته علاقة بحميدة التي كانت سببًا في سجنه خمسة عشر عامًا.

وينتقل الناظم الخارجي إلى بؤرة سردية غيرت مجرى السرد في هذه القصة، فحين انتقل جاسر إلى العيش مع ابن عمته «إسماعيل» الذي كان متزوجًا من نرجس البحراوية، وكانت تتسم بالذكاء مقارنة مع بنات البلد «ولو كان متزوجا من غير نرجس لهان عليه الأمر، فهي امرأة بحراوية.. أكثر فهمًا لطرق الإغواء للرجل من فتيات البلد»[12].

تتبدّل الرؤية في هذا المنعطف من القصة، فيصبح الراوي فاعلًا داخليًا يشارك الشخصيات في رؤاهم المختلفة، وهنا يتدخل الناظم الخارجي ويبدي رؤيته «وإسماعيل –على رأي بلدياته– فلاح خائب، لا يربطه بالأرض ما يربط باقي الفلاحين، يموتون ولا يفارقونها، وساقه الجوع مرغمًا وراء تحريض نرجس»[13].

ويتسبب الخائن جاسر في مقتل ابن خاله خليل، هنا قرر جاسر أن يقوم بدور الشخص الوفي، ويتزوج من أرملته.

وفي نهاية القصة يتعرض جاسر إلى حادثة في المحجر أدت إلى فقد بصره، ومعاناته الاجتماعية.

فالسارد في هذه القصة يمزج بين الرؤى المتعددة والرؤية المتحولة، ويتكئ في أحداثه على المكان الريفي «بلدة بني شقير» والمتحضر «منفلوط»، والأمكنة الأخرى بمختلف دلالاتها «المحجر، النيل، القهوة، السجن»، فبنية المكان الروائي تكشف للمروي له الحالات الشعورية التي تحيط بالشخصيات، وتسهم في التحولات الإيديولوجية التي تطرأ عليها[14]، كما يلجأ إلى تقنيتي: الاسترجاع والوقفات الزمانية حين يرغب في تعميق البؤرة السردية.

يقدم الناظم الخارجي «المبئر» في قصة «**حياة لص**» رؤيته الإيديولوجية في الصراع الوجودي بين المرأة والرجل، ونلحظ في بنيتها اهتزاز صورة الرجل وضعفه ووقوعه ضحية لسحر الأنثى، فبطل القصة القروي «حسنين إبراهيم» «المبأر» تخلى عن أرضه وقريته وعاداته وتقاليده، وهاجر إلى المدينة خلف فتاة هام في حبها، على الرغم من الاختلاف الكبير بين الحياة في البيئة الريفية النقية البسيطة وبين بيئة المدينة التي تتوشح بالضوضاء والزخرف «فأي شي غير القدر هو الذي يرمي بالمرأة في طريق الرجل فتخرجه من حياة إلى حياة، أو تجعل منه شخصًا غير ما كان.... فهجر الفتى قريته، ورحل إليها، ثم ما لبث أن جرّته إلى العاصمة فهوى معها حيث استمر عاطلًا زمنًا غير قصير، تذوق فيه فقر المدينة على خلاف ما كان يعهده من فقر الريف، ففلاحو القرية فقراء، ولكن لا يمتاز بعضهم عن بعض.. ولكنه في المدينة فقير وسط أغنياء»[15].

لا يزال الناظم الخارجي يقدم رؤيته لبقية الأحداث ويوجهها بمنظاره، فبطل القصة عمل خفيرًا بالقاهرة واستقر فيها، وتعرّف هناك على اللص «عبده» الذي أعجب بشخصيته، فتحول بطل هذه القصة إلى لص، وتبدلت الرؤية إلى الرؤية الجوانية الداخلية «وعندما أتى الصباح استطاع أن يقبض ثمن ما سرق من أم أحمد وأبي النجا، وإن غبن في السعر؛ لحداثة عهده ولخوفه في أول الأمر»[16].

ونرى في هذه البنية السردية تناوب الرؤى، كما عمد السارد إلى تنوع الفضاء المكاني «القرية، القاهرة، الشارع، القهوة، المنزل، المحل، قسم الدرك»، والفضاء الزماني بين الماضي والواقع.

ويوسف إدريس في مجموعته القصصية «**أليس كذلك؟**» يقف كثيرًا عند بنية الصراع بين المرأة والرجل، ويقدّم رؤيته الاجتماعية والفكرية لهذا الصراع، ويزاوج بين اللغتين: المعيارية واللهجية.

وفي قصتي «**الحالة الرابعة**» و«**ليلة صيف**» يقدم إدريس لوحتين مختلفتين عن معاناة المرأة في بيئتها الاجتماعية، وتدهور أوضاعها، وذبول أحلامها.

ففي قصة «**الحالة الرابعة**» يروي السارد قصة امرأة مسجونة قدمت إلى مستشفى الأمراض العقلية، وهي مقيدة بأغلال الجحود والظلم المجتمعي.

يسيطر الناظم الخارجي «المبئر» على بنية المقطع السردي الأول الذي يعرض فيه تفاصيل دقيقة عن نشأة وشخصية الدكتور «مازن» «المبأر»، حيث تفاجأ بشخصية المريضة المقيدة، فسمتها يختلف عن بقية المجرمات «لم يكن في حياته قد رأى امرأة مسجونة أو حتى مراقبة... ودهش! فأمامه وعلى الأرض المصنوعة من بلاط كانت تجلس المرأة، وقد ضمت أجزاءها

الناحلة، ووضعت رأسها بين ركبتيها، بينما راحت عيناها الخابيتان تطلان إليه في وهن القطة الجائعة المتعبة»[17].

يدور في المقطع السردي الثاني –الذي يتولى خطابه السردي الفاعل الداخلي «المبئر»– حوار طويل وعميق بين الدكتور مازن «المبأر» والمريضة المسجونة، وهو حوار يصور تلك القسوة التي أنتجها الرجل والمجتمع، ولما سألها عن سبب تدهور أوضاعها أخبرته بقصتها مع والدها وزوجته والسائق والسارق، وساق الحوار وفق نمط الحياة الريفية «أنا أصلي من الفيوم.. وأوعى ألاقي نفسي شايلة شاي مع أبويا في الموقف.. ولما مات المرحوم بقيت أعمل أنا الشاي، ولما ضاقت الفيوم في وشي جيت مصر.. مصر أم الدنيا...
وبنتك فين دلوقت؟
ولمح أولى دلائل الحياة في بريق لمع من عينيها وهي تقول:
في المدرسة...»[18].

وفي ضوء ما سبق نلحظ أن الرؤية في هذه القصة جاءت متعددة ومتحولة، واختار السارد القاهرة والفيوم محورين للصراعات، واستخدم المكان المغلق «المستشفى» مسرحًا للأحداث، إضافة إلى توظيف بعض الأماكن المغلقة الأخرى: البيت، كلية الطب، أو الأماكن المفتوحة كالموقف، واستعمل السارد الوقفات السردية من أجل إبطاء السرد، وعرض عدد من أفكاره حول بعض القضايا الاجتماعية.

وفي قصة «**ليلة صيف**» لإدريس التي تدور أحداثها في الريف المصري، يرصد السارد النظرة الضبابية الصادرة من أبناء القرية تجاه بعض فتيات المدينة، وهي نظرة ثابتة في معتقداتهم الإيديولوجية، تتحكم فيها الرغبة والنشوة، وتطغى في مخيلتهم الصورة السوداوية لكل من يهجر الأرياف ويستقر في المدن.

يقدم الفاعل الداخلي قصته السردية بضمير المتكلم، فينطلق في فضاء قريته «المبأر» العام ليصف معالمها الخضراء الخلابة، ويتحدث عن رفاقه ويومياته، ويقف في بناء قصته متأملًا الأصوات الأخرى التي تحاول السيطرة على موقعه المهيمن[19].

ويصف الفاعل الداخلي «المبئر» شخصية محمد «المبأر»، الذي هاجر الريف وارتحل إلى المدينة، والتف أصحابه حوله؛ ليروي لهم سحر المدينة وبهرجها وجمال نسائها «وما كان لجماعتنا قيمة بغير محمد، كان أكبر منا وحائرًا مثلنا، ولكنه كان أكثر منا خبرة.. كان قد خرج من بلدنا، وذهب إلى البندر، ويعمل فيه، وله قصص ومغامرات، وكانت له بالنساء معرفة، وما من أحد فينا كان قد اطلع على النساء، كنا نراهن من بعيد ونخشاهن»[20].

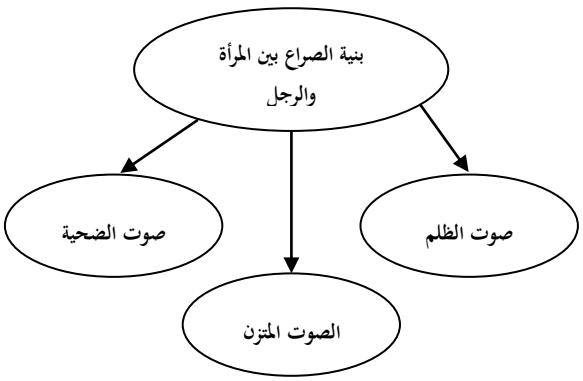
وفي هذا السرد يتحول الخطاب إلى الفاعل الذاتي محمد «المبئر» و«المبأر» معًا، راويًا قصته الخيالية مع امرأة من المنصورة، ويبدأ في رسم خطوط أوهامه وأكاذيبه، ورفاقه يستمعون له بشغف وإنصات، فأقدامهم لم تفارق الغيط منذ سنوات، فشعروا بحاجتهم الوجدانية إلى هذا النوع من المغامرة.

وأخذ الحوار بين محمد ورفاقه يطول، وهنا تدخل الفاعل الداخلي في السرد، وبدأ في مشاركة أبطال القصة رؤيتهم، فبعد هذه القصة المشحونة بالعاطفة، قرر الأصدقاء هجر بيوتهم والانتقال إلى المدينة رغبة في إشباع غرائزهم «وأفقنا لأنفسنا فوجدنا أننا قد قطعنا شوطًا كبيرًا، كنا غادرنا بلدنا وحدودها وغيطانها، وأصبحنا نمشي في طريق زراعي يقطع زمامات بلدة أخرى.. كان في صدورنا هدير لا يرحم، والمنصورة تجذبنا، كلمة ولكنها أصبحت تعني بالنسبة إلينا شيئًا كالحياة أو أغلى من الحياة»[21].

وفي نهاية القصة يكتشف أصدقاء محمد كذبه وخداعه، وأن المغامرة التي رواها لهم كانت من هواجيسه.

استطاع السارد في هذه القصة المزج بين الرؤى المختلفة، وتوظيف تقنيتي: الاسترجاع والحذف، والاعتماد في بعض المقاطع السردية على الوقفات الزمنية؛ ليلتقط أنفاسه، كما شكل المكان بمختلف أنماطه الاجتماعية «الغيط، المنصورة، المنزل، الشارع» منطقة الصراع.

ونخرج في هذا المبحث بما يأتي:
– وظف الساردان اللغة في مستوياتها المتعددة في بنائهما السردي.
– استطاع يحيى حقي في بُنى قصصه «**البوسطجي**» و«**أبو فودة**» و«**حياة لص**» من تنويع أشكال الرؤى السردية: الرؤية البرانية الخارجية «الناظم الخارجي»، والرؤية الجوانية الداخلية «الفاعل الداخلي»، والرؤية الجوانية الذاتية «الفاعل الذاتي».
– اشتغل يوسف إدريس في بنية قصته «**الحالة الرابعة**» على هذا النمط من الرؤى: الرؤية البرانية الخارجية «الناظم الخارجي»، والرؤية الجوانية الداخلية «الفاعل الداخلي»، واتكأ في بنية قصته «**ليلة صيف**» على الرؤية الجوانية الداخلية «الفاعل الداخلي»، والرؤية الجوانية الذاتية «الفاعل الذاتي».
– تعدد الأصوات في بنى المجموعتين التي عالجت ظاهرة الصراع بين المرأة والرجل على النحو الآتي:



الشكل 2: الأصوات في بنى المجموعتين

1– **صوت الظلم**: وهو الصوت الذي تمارس فيه الشخصيات سطوتها

وجبروتها، ويتمثل في قصص يحيى حقي على النحو الآتي:

– قصة «**البوسطجي**»: يتمثل في شخصية «البوسطجي»، و«خليل»، و«والد جميلة المعلم سلامة»، و«العمدة»، و«الغفير»، و«مريم أخت خليل»، كل هذه الأصوات تسببت في وأد الضحية «جميلة».

– قصة «**أبو فودة**»: نلحظ هذا الصوت في شخصيتي: «جاسر»، و«نرجس»، اللذين تسببا بمقتل زوج نرجس من أجل متعتهما.

– قصة «**حياة لص**»: نقف على هذا الصوت في أحداث هذه القصة في الشخصيات الآتية: «المرأة»، و«عبده»، و«أم أحمد»، و«أبو النجا»، حيث أسهموا في تدهور أحوال بطل القصة وانتكاسته.

كما بدت معالم صوت الظلم والقهر في بنى قصص يوسف إدريس التي عالجت هذه الظاهرة على النحو الآتي:

– قصة «**الحالة الرابعة**»: ويأتي هذا الصوت في نبرة الشخصيات الآتية: «السائق» و«السارق» و«زوجة أبيها»، فلا يخفى على المروي له دور هذه الأصوات في تحول الشخصية الرئيسة في هذه القصة إلى الإجرام.

– قصة «**ليلة صيف**»: يبرز لنا في شخصية «محمد» و«أصدقاء محمد»، وقد أسهمت تلك الأصوات في تقديم نظرة سلبية تجاه المرأة المدنية بناء على معطيات وهمية توارثوها ممن سبقهم.

2- **صوت الضحية**: وهو صوت الطرف الذي وقع عليه الظلم من المجتمع وأفراده، ويبدو هذا الصوت بارزًا في نتاج يحيى حقي وفق الآتي:

– قصة «**البوسطجي**»: ويظهر في صوت الشخصية الرئيسة «جميلة» التي عانت من قهر الرجال، وجور مجتمعها، ونتج عن هذا مقتلها.

– قصة «**أبو فودة**»: ونلحظ هذا الصوت في شخصية «إسماعيل» الذي تزوج نرجس، فأكرمها، وتنازل عن كثير من حقوقه، ثم استضاف ابن عمته المجرم «جاسر»، ووفر له المسكن والمأكل، فتواطأ مع زوجته، فدبر له حادثًا أودى بحياته، وشخصية «متولي» الذي قتل بسبب خلافه مع جاسر.

– قصة «**حياة لص**»: ويظهر هذا الصوت في صوت بطل القصة «حسنين»، الذي تبدّلت أحواله بسبب امرأة فتحول من أمين إلى سارق.

ويمكن ملاحظة صوت الضحية في بنى قصص يوسف إدريس على النحو الآتي:

– قصة «**الحالة الرابعة**»: ويأتي هذا الصوت في نبرة الشخصية الرئيسة «المريضة المسجونة»، ونبرة «ابنتها» و«والدها»، الذين تحولوا –بسبب لؤم من حولهم– إلى شخصيات اجتماعية سلبية.

– قصة «**ليلة صيف**»: ونراه في صوت المرأة «فيفي»، التي صورها محمد ورفاقه بصورة سلبية غير حقيقية من أجل اللهو والمتعة.

3- **الصوت المتزن**: وهو صوت عقلاني حاول سد الفجوة التي ظهرت في صراع المرأة مع الرجل، ويمكن رصده في قصص يحيى حقي وفق الآتي:

– قصة «**البوسطجي**»: وكان بارزًا في صوت الشخصيات الآتية: «أم أحمد»، و«المعاون حسني» و«والدة جميلة»، و«فلتس معوض»، و«القسيس»، و«خالة جميلة» و«الموظف الجديد».

– قصة «**أبو فودة**»: ويكمن هذا الصوت في صوت «شعلان»، و«عبد المسيح».

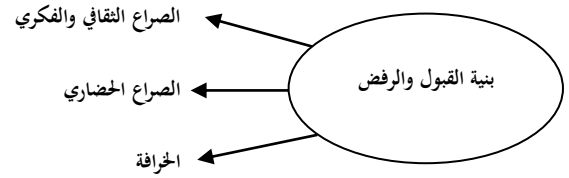
وفي قصص يوسف إدريس حضور للصوت المتزن على النحو الآتي:

– قصة «**الحالة الرابعة**»: يتردد هذا الصوت في خطاب الشخصيات الآتية: «الدكتور مازن»، و«العسكري»، و«الممرضة».

المبحث الثاني:بنية القبول والرفض.

نلحظ في الخطاب السردي توارد ثنائية القبول والرفض بكثافة، ونشوب الصراع الداخلي والخارجي بين الأصوات في البنى السردية، وتعدد الرؤى الإيديولوجية، وتفاوت الأحداث وعمقها، وتبّدل الزمان والمكان، ووقوف المجتمع أمام هذه التيارات المتناقضة بين فكّي الانصهار أو العزلة، وتردد السارد في قبول تلك التغيرات الاجتماعية والثقافية والفكرية والحضارية أو رفضها.

ويمكن حصر بنية القبول والرفض في مجموعتي: «**دماء وطين**» ليحيى حقي، و«**أليس كذلك؟**» ليوسف إدريس في الآتي:



الشكل 3: أنماط الصراع في بنية القبول والرفض

في ضوء هذا التقسيم يتبين لنا مدى توافق الساردين أو اختلافهما في الطرح والمعالجة، فالسارد يوظف في بنية نصه جملة من الآليات والحيل؛ ليقنع المروي له بأفكاره وقناعاته[22].

ويتولد لدى السارد نتيجة الصراع الثقافي والفكري حيرة وتردد، إذ يجد نفسه أمام طريق مزدوج، فإما القبول بكل تلك المتغيرات، وإما الرفض والتمسك برؤية المجتمع المتوارثة منذ القدم، وهذا التذبذب دفع يحيى حقي لمناقشة ذلك في قصته «**قصة في سجن**» التي تدور حول تحول تأثر الفلاح بفكر وثقافة بعض الغجر، فتحولت حياته من الإيجاب إلى السلب نتيجة تردده في قبول المبادئ الجديدة أو رفضها.

يستهل الناظم الخارجي «المبئر» رؤيته البرانية الخارجية في هذه القصة بالاتكاء على تكنيك الاسترجاع لعرض حدث سابق، مبينًا نظرة بعض الناس السلبية للغجر، ورصد هذه التغيرات بلغة موائمة لطبيعة المجتمع الريفي.

وفي الرؤية السردية الثانية يتحول الخطاب السردي إلى الفاعل الداخلي «المبئر» الذي يرصد الحوار الذي دار بين بطل القصة «عليوي» «المبأر» وشاب سجين، ويبرز في هذا الحوار اللهجي تمسك السجين «الفلاح»

برؤيته الضبابية تجاه بعض الغجر.

نلمح في الرؤية السردية الثالثة تداخل الناظم الداخلي، الذي يسهب في تفصيل المكان والزمان.

يعود الفاعل الداخلي في الرؤية السردية الرابعة ليروي ما حدث للمبأر «عليوي» في لقائه الأول بالغجر، وشعوره في الوهلة الأولى بالخوف والقلق الناتج عن الفكر المتأصل في جذوره تجاههم، فهو يرفضهم إيمانًا بالفكر السائد في بيئته.

يرصد الفاعل الداخلي حدثًا مهمًا في هذه القصة، حيث شكل مبأراً لبقية الأحداث، وهو القبض على بعض الغجر اللصوص، وهروب إحدى الفتيات الغجريات –خوفًا من السجن– مع الفلاح «عليوي»، الذي وقع في عشقها بعد ذلك، وقبلها على الرغم من الاختلافات الاجتماعية والفكرية والثقافية «وقلت لها: يا بنت الحلال أنا أخاف الله.. وأحب حكم الشرع، فقالت لي: أنا وهبتك نفسي.. قلت لها: وأنا قبلت»[23].

تتحول الفتاة الغجرية إلى مبأر في الرؤية السردية الخامسة التي يسردها الناظم الخارجي، فهي لم تعد تتقبل البقاء معه في مكان واحد، حيث خلقت في بيئة قوامها التجوال، خلافًا لحياة الفلاح القائمة على الاستقرار «بدأت تملّ معيشتها الجديدة الواضحة، تسير في طريق معلوم، وعادت تحن لتجوالها القديم»[24].

رصد الفاعل الداخلي كيف استطاعت الفتاة الغجرية في الرؤية السادسة إقناع الفلاح «عليوي» من هجر بلدته، والترحال معها، فقبل ذلك بعد إلحاح.

يتناول الخطاب السردي الناظم الخارجي في الرؤية السردية السابعة بعد القبض على الفلاح «عليوي» وسجنه «سنة مرت عليه لم تفن من عمره قدر ما هدمت من أخلاقه وعاداته.. كان فلاحًا يهمه النيل والعمدة والنقطة وحدود أرضه»[25].

تمكن السارد في هذه القصة طرح قضية إيديولوجية ثابتة، وحاول خلال الأصوات المتعددة إجراء محاولات عدة لتغييرها، ومحاولة التكيف معها، وتمرير رؤيته السردية في نظرته إلى الصراع الاجتماعي بين الفلاحين والغجر.

ويبرز المكان في هذه القصة في صورة بؤرة سردية قلقة، فالغجر يعشقون التنقل والترحال، والفلاحون يركنون إلى الاستقرار والسكينة، فترددت –كثيرًا– ثنائية الغيط والجبل في بنية هذه القصة، بالإضافة إلى الأمكنة المغلقة والمفتوحة كالسجن والطريق.

ونقف في المجموعة القصصية «**أليس كذلك؟**» ليوسف إدريس عند ثلاث قصص تتردد فيها بنية القبول والرفض للواقع الاجتماعي والفكري والثقافي، وهي: «**الوجه الآخر**»، «**التمرين الأول**، **مارش الغروب**».

يوحي عنوان قصة «**الوجه الآخر**» إلى حضور رؤية اجتماعية مختلفة، حيث سلط السارد عدسته على الجوانب التي يغيب على الناس –غالبًا– إدراكها، وقدم للمروي له قصة شريحة من الحياة، وهذا النوع من القصص يعتمد في بنائه على المدة الزمنية القصيرة، ويتكئ على وقائع محدودة في حياة الشخصية[26].

نرى في هذه القصة تحكم السارد المتكلم في مجريات أحداثها، حيث يتناول قصته مع الحلاق «زكي» الذي يميز طبائع الناس عن طريق كرسي الحلاقة الخاص به، ويفرض وجهة نظره تجاههم من منظوره السلبي، ويحاول إقناع السارد برؤاه، ويظل السارد في منطقة مبهمة بين قبول الرؤى الإيديولوجية التي يطرحها الحلاق، أو رفضها وفرض رؤيته الخاصة.

يبدأ الفاعل الداخلي «المبئر» رؤيته الأولى بإشارة رمزية على تفرّد بعض فئات المجتمع بآرائها وأفكارها الخاصة دون تقبّل للرؤى الأخرى، فحين توجه السارد إلى الحلاق «زكي» «المبأر»، بدأ في رسم ملامحه الداخلية والخارجية، ورصد سطوته على زبائنه، وكيف يهابه الجميع، ويقبلونه بكل تقلباته، فبيده المقص الذي يفرض به سلطته في هذا المكان «كنت الوحيد المغيظ فرقبتي هي المثنية، والعبث كله على حساب رأسي وأعصابي، والرجل كان باديًا في الخمسين، ولا يستطيع الإنسان أن ينهره بسهولة»[27].

وفي الرؤية السردية الثانية التي تحمل مضمونًا عميقًا يتفاجأ الفاعل الداخلي بأن الحلاق «زكي» قد استهل عمله بالمقص دون أن يبادره بالسؤال عن الطريقة المناسبة له، «وفطنت وهو في منتصف كلامه إلى شيء.. فهو لم يكن قد سألني رأيي في الطريقة التي أفضلها لقص الشعر، وعادة الحلاق أن يأخذ رأي الزبون»[28].

أمّا الرؤية السردية الثالثة فيتعجب الفاعل الداخلي من قدرة الحلاق «زكي» على قراءة أفكار الآخرين، ومعرفة أحوالهم النفسية، والتعصب لآرائه الخاصة.

تنوعت الرؤى في هذه القصة وتعددت أصواتها، وتمكن السارد من توظيف تقنية الاستباق، واستعمال المكان المغلق «الحلاق»؛ لخلق فضاءات موحية.

وفي قصة «**التمرين الأول**» تتمثل التبدلات السردية في ثلاث رؤى مختلفة، كل رؤية تحمل فكرًا خاصًا وواقعًا مختلفًا، يصور البيئة المدرسية بمختلف أحداثها، حيث يستهل الناظم الخارجي «المبئر» بنيته السردية بحدث سابق، يحاول خلاله لفت انتباه المروي له نحو الفكرة التي بنى عليها قصته «كان عجيبًا هذا الإحساس المفاجئ الذي أصاب طلبة «ثالثة رابع»، وجعلهم يستمرون في أداء التمرينات الرياضية بعد انتهاء الحصة»[29].

وفي الرؤية الثانية يسرد الناظم الخارجي الحدث الأبرز في هذه القصة «المبأر»، وهو نقل المدرس السلبي السابق، ومجيء مدرس إيجابي غيره، ولكن فكر الطلاب السلبي ظل مهيمنًا على بنية النص السردي، فهم يرفضون قبول أي ملمح إيجابي مع هذا التغيير «وفوجئ الطلبة ذات يوم

بخبر نقل مدرس الألعاب، ومجيء مدرس جديد، ولم يتحمس الطلبة للخبر فكل المدرسين كانوا لديهم سواء»[30].

يتحول الخطاب في الرؤية الثالثة إلى الفاعل الداخلي الذي يرصد ما دار بين المعلم الجديد وطلابه، حيث جاء بفكر واع وثقافة جديدة، لم يعهدها الطلاب من ذي قبل، فهو يقبل السماع منهم، ويتبادل الرؤى معهم، ويحاول إيجاد واقع جديد يتلاءم مع متغيرات العصر، فقابل هذا الفكر الجديد رفضًا في البداية من الطلاب، ثم ترددًا فقبولاً، أمّا واقع المدرسة وأساتذتها فقد أصابهم الذهول لما رأوه من تجديد لشريان المكان، ونرصد هنا الحوار الإيديولوجي اللهجي الذي دار بين المدرس الجديد والطلاب «وسكت المدرس قليلًا ثم عاد يقول: غريبة! إجماع رهيب على كره الرياضة، ليه؟ أمال بقية العلوم بتكرهوها أزاي؟ وتطوع أكثر من طالب بالإجابة والتفسير، وكانوا يتحدثون بنبرات لا اضطراب فيها ولا وجل، كانت ثمة ثقة قد ملأت صدورهم»[31].

اختار السارد في هذه القصة المكان المغلق «المدرسة»، وحاول أن يمرر بعض آرائه السردية في محيطه، فالمكان يوحي في نظر بعضهم بالوحشة، فهو أشبه بنظام موحد يلتزم فيه الجميع بالآلية المحددة، ولكن السارد هنا استطاع –من خلال تعدد الرؤى والأصوات– تحويله إلى واقع مشرق إيجابي.

أمّا قصة «**مارش الغروب**» التي يطغى فيها صوت الناظم الخارجي «المبئر»، فتتناول قصة بائع العرقسوس «المبأر» في شبرا البلد، والذي يستخدم الصاجات صوتًا بديلًا عن صوته؛ ليجذب الناس ويقنعهم بالشراء منه، ولكنه يفشل في ذلك، ويعود أدراجه في المساء بالخيبة والخذلان «وقف طويلًا يرمق الناس والدنيا بلا مبالاة تامة، ويده اليمنى تهمس بالنحاس إلى النحاس، والطرب قد وصل إلى الإبريق... ظل واقفًا إلى أن أحاله الظلام المتكاثر إلى شبح من الأشباح»[32].

يهدف السارد من هذه القصة: الإشارة إلى تمسك بعض أفراد المجتمع –في أحايين كثيرة– بثقافته وفكره تجاه موقف ما، ويشير في الوقت ذاته إلى ضرورة تبنّي الفرد رؤية طريفة، وإيجاد طريقة مبتكرة يستطيع عن طريقها تغيير بعض القناعات الثابتة، وهذا ما عجز عنه البائع في هذه القصة.

ومن أبرز صور القبول والرفض في بنى المجموعتين السرديتين صورة الصراع الحضاري، وهو صراع تتعدد فيه الأصوات، وتتنوع حوله الرؤى، ويشتغل السارد في بنائه إلى عقد مقارنة بين حضارتين مختلفتين في الفكر والثقافة ونمط المعيشة.

نلحظ من عنوان قصة «**قهوة ديمتري**» بأن الدال الثاني «ديمتري» يأتي موائمًا مع دلالات القصة التي ترصد الصراع الحضاري بين حضارتين بينهما فوارق على كافة الأصعدة الإيديولوجية.

يستهل الناظم الخارجي «المبئر» مقطعه السردي بالإشارة إلى قدرة «ديمتري» «المبأر» على التكيف مع مجتمع يتعارض مع تقاليده وعاداته، وكيف استطاع إقناع الريفيين بقبوله بينهم «ولعل السبب في نجاح قهوة ديمتري هو أن الرجل الذي يديرها رجل يوناني.. تجري في دمه مهنة إدارة القهاوي بالوراثة من أب عن جد.. وإلا فلماذا لا يستطيع محمود أو علي أو حسن جيرانه الوطنيون تقليده؟»[33].

وتبرز صورة زوجة ديمتري في بنية هذا السرد، فالناظم الخارجي يستحضرها في إطار مساندتها لزوجها في عمله الشاق، وظهرت في هيئة موائمة لطبيعة البيئة الريفية.

وحين يتحول الخطاب السردي إلى إحدى شخصيات القصة تصبح الرؤية جوانية داخلية الفاعل الداخلي «المبئر»، فنراه يقف عند إحدى الشخصيات التي تتردد على قهوة ديمتري، وهي شخصية حسن سلامة «الأبونيه» التي تحظى بقبول الجميع، ويلتف حولها مرتادي القهوة، بخلاف بقية الشخصيات الأخرى «إذا وصل «الأبونيه» إلى قهوة «ديمتري» سلم على الجميع بصوت مرتفع، فأجابوه بتحية باشة، وقد يسمع من نواح كثيرة أهلا وسهلًا»[34].

يتكئ السارد في هذه القصة على المكان المغلق «القهوة» التي تحمل في زواياها الأفكار الإيديولوجية المتنوعة، والأصوات المختلفة، والرؤى المتحولة، كما يعتمد على الوقفات الزمنية كثيرًا؛ ليبين الفوارق الحضارية، وأثرها في البناء السردي.

وفي قصة «**أليس كذلك؟**» ليوسف إدريس صورة من الصراع الحضاري الإيديولوجي، فالسارد يعرض قصة رجل هندي قدم إلى مصر لرؤيتها من جميع جوانبها الحضارية والفكرية والثقافية والاجتماعية.

واتخذ يوسف إدريس عنوان هذه القصة عنوانًا لمجموعته القصصية «**أليس كذلك؟**»؛ للإشارة إلى أهمية هذه القصة التي تشكّل منعطفًا فكريًا في العصر الحديث.

يستهل الفاعل الداخلي «المبئر» رؤيته بالتعريف ببطل القصة الهندي «المبأر» الذي قدم إلى مصر للتعرّف عليها من جميع جوانبها، دون اختزال الزيارة في مشاهدة الأهرام التي بنيت منذ آلاف السنين «لا، لست ذاهبًا لمشاهدة الأهرام... أنا جئت لأرى مصر الموجودة.. مصر التي في الشارع، وليس تلك الموضوعة خلف ألواح الزجاج»[35].

ينتقل الفاعل الداخلي في رؤيته الأخرى إلى الحديث عن تقبل بطل القصة فكرة الاندماج مع المجتمع المصري، وعقد صداقة مع جميع فئاته، ويتحدث في إحدى الرؤى عن الأفكار الإيديولوجية التي يؤمن بها بطل القصة، ويبدأ في دعوة من يخاطبه إلى القيام بزيارة إلى بلده الهند، والتعرّف على حضارتها الثقافية والفكرية، والوقوف على جوانب الالتقاء بين الحضارتين «أتعلم شيئًا؟ يجب أن يتزاور الناس لا ليعرفوا بلاد غيرهم

فقط، ولكن ليعرفوا بلادهم، هنا أحس بالهند أكثر، وحين تأتي أنت ستحس بمصر أكثر»[36].

يصوّر الفاعل الداخلي تفوق بنية القبول على الرفض حين صرّح البطل بإعجابه بمصر، وأزال الصورة الضبابية التي كانت في مخيلته، وزاد إعجابه بها، وقرر أن ينقل الصورة الإيجابية عنها لكل من يقابله.

نرى في هذه القصة صراعًا داخليًا وخارجيًا بين أصواتها، ونرصد تحولًا في الرؤى من الرفض إلى القبول، ومن السلب إلى الإيجاب، ونلحظ تنوعًا في توظيف الفضاء المكاني والزماني، فبنية السرد تستوعب الإيديولوجيات اللسانية المختلفة، ودور السارد توجيه الخطاب لمحاكاتها طورًا، أو الانزياح عنها في طور آخر[37].

وحاول يوسف إدريس في مجموعته «**أليس كذلك؟**» معالجة الظاهرة الاجتماعية السائدة في الأرياف «**الخرافة**»، وصوّر الصراع المجتمعي والفكري في بُناه السردية بين قبول هذه الظاهرة والتمسك بها، أو رفضها وتجاوزها، وتناول هذه الظاهرة وفق منظوره في بنية قصتيه: «**الناس**» و«**داوود**».

يبدأ الفاعل الداخلي «المبئر» رؤيته السردية في قصة «**الناس**» بضمير المتكلم، ويقدّم لمحة عن تقديس مجتمعه لتلك الشجرة التي نمت في بيئة نادرة، فالتف حولها الناس، وفي هذه الرؤية إشارة ضمنية إلى تقبّل الأرياف لمثل هذه الخرافات بخلاف المدن «كل ما نعلمه أن أهل بلدنا اعتقدوا فيها، ونظرًا لوحدانيتها حف بها نوع من التقديس... ومنذ أجيال وأهل بلدنا لا يتبركون بها فقط، ولكنهم يستخدمونها كدواء لأمراض العيون»[38].

ويتشعب الصراع الداخلي والخارجي في هذا المنعطف من القصة، وتبدو بنية الرفض السائدة في البنية السردية، ويتخذ الفاعل الداخلي من صوت ابن الصرّاف موضوعًا للتبئير، فهذه الشخصية رفضت قبول مثل هذه الخرافة في مجتمعها، بل راحت تضيّق على كل من يؤمن بها وتتهمه بالسذاجة «وكان أكثرنا حماسًا ابن الصراف الطالب بكلية الزراعة الذي لم يكفه الكفر والإلحاد بالطرفة، بل راح يضيق بأهل بلدنا أنفسهم بسخافتهم وعقولهم الجامدة»[39]، ثم استطاعت هذه الشخصية «المبأر» التأثير على بقية المتعلمين لمحاربة هذا الفكر المتخلف، فكان الفشل نتيجة هذا الحراك.

لم يستسلم ابن الصراف «المبأر» لهذا الفشل، وحاول استخدام وسيلة أخرى لإقناع بلده بهجر هذه الخرافة، فقام بتحليل عينات من ورقها، فتفاجأ بوجود مادة تصنع منها القطرة، فأبلغ بقية زملائه بهذه النتيجة، فتبدلت لديهم الرؤية من الرفض إلى القبول.

بدت الرؤية في هذه القصة متعددة ومتحولة، وأسهم المكان «البلدة» في ارتفاع وتيرة الحدث، وبدا الزمان متقلبًا بين الماضي الحاضر.

أمّا قصة «**داوود**» فتناول السارد الخرافة من زاوية أخرى، زاوية إيمان بعض أفراد المجتمع الريفي بالتشاؤم، وربطه بتدهور أوضاعهم الاجتماعية، وسرد هذه القصة شاهدًا على تلك المرحلة.

يسرد الناظم الخارجي «المبئر» قصة العائلة «المبأر» التي رزقت بمولودها الأول، وكانت لديهم قطة في منزلهم، فذكّرهم بعض الناس بالخرافة التي تحذر من شؤمها، فلم يحفلوا بذلك.

يصف الفاعل الداخلي «المبئر» في الرؤية الثانية تحول تلك الفرحة إلى كابوس بعد تحذير الداية من اقتراب القطة وأولادها من الطفل، والعيش معهم في فناء واحد، وساق هذا الحوار بلغة لهجية موافقة للواقع، «أولاد القطة لا يمكن تقعد في البيت، لماذا ياستي؟ الداية قالت كيت وكيت، ياستي كله تخريف في تخريف»[40].

وجاءت الرؤية الأخيرة –التي رواها الناظم الخارجي– التي شهدت موت الطفل «وفي طابور الأمهات المنتظرات أمام شباك التذاكر في مستشفى رعاية الطفل مات الطفل»[41]، وتحولت حياة الأبوين إلى جحيم، وتدهورت أوضاع زوجته الصحية، وحين غادرت القطة منزلهم عادت الحياة مرة أخرى.

استعمل السارد الزمن الماضي والحاضر، والمكان المغلق «البيت»؛ حتى يكون موائمًا لرؤيته الثابتة السلبية.

وأشير في هذا المبحث إلى ما يأتي:

– اعتمد يحيى حقي في بنى قصتيه «**قصة في سجن**» و«**قهوة ديمتري**» على الرؤى المتنوعة: البرانية الخارجية، والجوانية الداخلية.

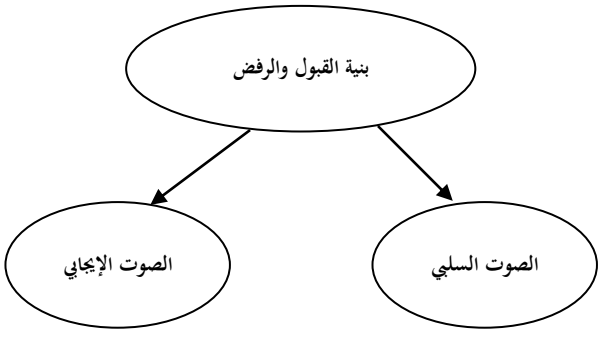
– اتكأ يوسف إدريس في بنى قصصه: «**الوجه الآخر**»، و«**الناس**» و«**أليس كذلك؟**» على الرؤية الجوانية الداخلية، وأمّا قصة «**مارش الغروب**» فجاءت الرؤية برانية خارجية.

– مزج يوسف إدريس في بنية قصتيه: «**التمرين الأول**» و«**داوود**» بين الرؤية البرانية الخارجية والرؤية الجوانية الداخلية.

– استخدم الساردان اللغة في مستوى تلفظي موائم للواقع الاجتماعي.

– جاءت الرؤية السردية التي عالجت أزمة القبول والرفض في مجموعة «**دماء وطين**» متعددة ومتحولة، على حين جاءت الرؤية السردية في مجموعة «**أليس كذلك؟**» ثابتة ومتعددة ومتحولة.

– تنوع الأصوات السردية في بنى القصص التي رصدت ظاهرة القبول والرفض:



الشكل 4: ألوان الأصوات السردية في بنى المجموعتين

1- **الصوت السلبي**: وهو الصوت الذي يرفض المتغيرات الاجتماعية والفكرية والثقافية والحضارية، ويظهر هذا الصوت جليًا في بنى قصص يحيى حقي وفق الآتي:

- قصة «**قصة في سجن**»: ونرى هذا الصوت في بعض الشخصيات ذات الجانب المظلم في مجتمعها: «الفلاح عليوي»، و«الفتاة الغجرية»، و«الشاب السجين»، و«جماعة الغجر».

- قصة «**قهوة ديمتري**»: ويتردد صدى هذا الصوت على لسان بعض الشخصيات الريفية الرافضة لفكرة الاندماج المجتمعي.

ويظهر هذا الصوت في مجموعة «**أليس كذلك؟**» على النحو الآتي:

- قصة «**الوجه الآخر**»: يحضر هذا الصوت في شخصية الحلاق المتفرّد بآرائه.

- قصة «**التمرين الأول**»: يغلب هذا الصوت على الشخصيات التي تمسكت بآرائها السلبية الثابتة في بنية السرد: «الناظر»، و«معلم البدنية»، و«معلم الفرنسية».

- قصة «**مارش الغروب**»: تمثل هذا الصوت في شخصية بائع العرقسوس الذي رفض تجديد طرائق البيع والشراء، ومواكبة التطورات الجديدة في حياة المجتمع.

- قصة «**أليس كذلك؟**»: يقل فيها هذا الصوت، إذ حضر في شخصية ابن الهندي.

- قصة «**الناس**»: الأصوات التي تؤمن بالخرافة في بنيتها السردية «صوت أهل البلدة».

- قصة «**داوود**»: وظف السارد أصوات الشخصيات في هذه القصة في الجانب السلبي الذي يؤمن بالخرافات: «شخصية الأب»، و«شخصية الأم»، و«شخصية الداية».

2- **الصوت الإيجابي**: وهو الصوت الذي ينظر إلى المجتمع من زاوية إيجابية، ويتكيّف مع المتغيرات المختلفة، ويأتي هذا الصوت في بنى قصص يحيى حقي، ويبدو ذلك في:

- قصة «**قصة في سجن**» تبدو معالمه حاضرة في شخصية «صاحب الطين».

- قصة «**قهوة ديمتري**»: ونتأمل هذا الصوت المفعم بالإيجاب في الشخصيات الآتية: بطل القصة «ديمتري»، و«زوجته»، و«حسن سلامة».

ونرى هذا الصوت في مجموعة «**أليس كذلك؟**» على النحو الآتي:

- قصة «**الوجه الآخر**»: نستحضر هذا الصوت في شخصية: «السارد المتكلم».

- قصة «**التمرين الأول**»: الصوت الإيجابي الذي قبل التغيير والانفتاح هو صوت شخصية «المعلم الجديد»، وأصوات شخصيات «طلبة ثالث رابع».

-قصة «**مارش الغروب**»: ونلحظ ذلك في صوت السارد المتكلم.

- قصة «**الناس**»: يتضح هذا الصوت في الشخصيات الإيجابية التي رفضت الإيمان بالخرافة وأثرها السلبي: «ابن الصراف»، و«زملاء بطل القصة».

- قصة «**أليس كذلك؟**»: نحصر هذا الصوت في الأصوات التي قبلت الانفتاح على الحضارات الأخرى، وهي أصوات الشخصيات الآتية: «الرجل الهندي»، و«الفتاة باهيا»، و«الرجل المضيف».

المبحث الثالث: بنية الحلم والواقع.

تعد بنية الحلم والواقع من البنيات السوسيونصية البارزة في مدونة هذا البحث، وتمكن الساردان: يحيى حقي ويوسف إدريس من توظيف هذه البنية في إبراز رؤيتهما الخاصة تجاه المجتمع، وعرض أفكارهما، وطرائق معالجتهما للظواهر السلبية، والسعي في طرح هذه الثنائية -من وجهة نظرهما المتفاوتة-، وتشكيل قالب سردي يتمثل في رؤى وأصوات متعددة.

وبهذا تصبح القصة مجالاً لبيان الكيفية التي يمكن بوساطتها تسليط الضوء على انتصار إحدى الرؤى الإيديولوجية على بقية الرؤى، ومدى قدرة السارد على إيهام المروي له بذلك، دون أن يشعر بتسلطه وفرض أفكاره[42].

وتبدو معالم بنية الحلم والواقع ظاهرة في مجموعة «**دماء وطين**» ليحيى حقي، الذي كان حريصًا على تصوير واقع البيئة المصرية، واستظهار فئاتها بمختلف أفكارها ولغاتها، وبيان موقفه من القضايا المختلفة صراحة أو خفية عن طريق إحدى شخصياته.

إن مجيء العنوان في قصة «**من المجنون؟**» على صورة القالب الإنشائي «الاستفهام» يدفع المروي له إلى تتبع الخيوط الفكرية الدقيقة التي يرغب السارد في عرضها على لسان أبطال القصة.

يبدأ الناظم الخارجي «المبئر» رؤيته الأولى بالوقوف على حياة بطل القصة «محسن» «المبأر»، ويسهب في وصفها من الداخل والخارج، ويقف عند قدراتها العقلية الخارقة، فهي بمثابة الحلم والأمل لأسرتها، ويتوقف عند انعطافة مهمة في حياة «محسن»، وهي إصابته بالحمى، فتغير نمط حياته الاجتماعي، وأصيب بنوع من الجنون، وتحول فكره من الاتزان إلى التذبذب «ولعل أغرب ظاهرة بدت فيه أنه إذا كان تحدث ينتقل من موضوع إلى آخر دون ترابط أو سبب، ودون أن يشعر بهذا الانتقال»[43].

وشكلت الرؤية السردية الثانية التي يسردها الناظم الخارجي «المبئر» تحولًا في مجريات الأحداث، فالمبأر محسن بدأ في رسم أحلامه لمعالجة كل المشكلات الاجتماعية، فخاطب أهل الريف واشتبك معهم، ثم رفع خطابات لجهات متعددة لمعالجة الظواهر السلبية التي تؤرق المجتمع.

ننتقل في الرؤية السردية الثالثة من الناظم الخارجي إلى الفاعل الداخلي «المبئر» الذي يركز على الحوار اللهجي الذي دار بين محسن ورئيس عمله، حيث طلب منه تسليم زميله في العمل «داوود» إلى مستشفى المجاذيب «وفي اليوم التالي عندما جاء محسن طلبه رئيسه، وقال له: هذه المأمورية هي أن زميلك داوود أفندي أصيب بنوع من الهستريا، وقد كلفتنا الوزارة أن نرسله إلى مصر حتى يتسلمه مستشفى المجاذيب، وعزمت على أن أرجو منك أن تصحبه إلى مصر، وفي المحطة ستجد عمال المستشفى في انتظاره»[44].

يختم الناظم الخارجي رؤيته بالقبض على بطل القصة «محسن» وإيداعه المستشفى، وهنا فطن لحيلة رئيسه في العمل وزميله داوود، ولكن بعد فوات الأوان، فآمن بالواقع، ودفنت جميع أحلامه «ثم نزلا فرأى محسن وجوهًا كئيبة تنظر إليه، ومدت نحوه عشرة أيد قوية، وقبض عليه بينما كان داود مطلق السراح»[45].

اشتغل السارد في بنيته السردية في هذه القصة على تقنية تناوب الرؤى: الرؤية البرانية الخارجية، والرؤية الجوانية الداخلية، فتمكّن بذلك من خلق فضاءات من الدلالات الإيديولوجية، كما أسهمت رؤاه المتعددة والمتحولة والمزاوجة بين المكان المفتوح والمغلق والاعتماد على الزمن الماضي والحاضر –في بث الحركة في بنيته–.

ونلحظ في مجموعة «**أليس كذلك؟**» **ليوسف إدريس** حضورًا لبنية الحلم والواقع، والقصص التي وقفت عند هذه الظاهرة هي: **قصة «المحفظة»، وقصة «المستحيل»، وقصة «الكنز»**.

ففي قصة «**المحفظة**» التي تدور أحداثها حول معاناة أسرة فقيرة من التكيف مع متطلبات الحياة، فقرر أحد أفرادها سرقة المحفظة، والخروج من عباءة الفقر.

ويختزل السارد مشكلة الشخصية في مشكلة الرؤية المنبثقة عنها[46]، ويقوم بعرض الصراعات المتعددة في هذه القصة، ويصاحب بطلها والشخصيات الرئيسة والثانوية، ويقدم رؤيته من منظور وجداني وفكري، ويوظف –بكثافة– تقنية المونولوج التي تأتي مواكبة لمجرى الأحداث، ويطيل الوقفات الزمنية، ويوظف تقنية الحذف، ويعمّق من دلالات المكان المغلق «المنزل».

يبدأ الناظم الخارجي «المبئر» مقطعه السردي بوصف حال الأسرة الفقيرة، وشعور أبنها «سامي» «المبأر» بطل القصة بالفوارق الاجتماعية بينه وبين زملائه، فهو قابع في الفقر وغير قادر على الحصول على جزء يسير من الترف والترفيه، وهنا يحاول البطل وضع كل الفرضيات التي تنتشله من عالم الحاجة والعوز إلى عالم المال والغنى.

وفي المقطع السردي الثالث ينقل الفاعل الداخلي معانة بطل القصة سامي من الصراع الداخلي والخارجي، فقد تحقق حلمه وسرق المحفظة، ولكن الحلم مختلف عن الواقع، فجاش فكره، وازدادت ضربات قلبه، وشعر بالخوف والرهبة، وشرع في التفكير بالقادم «كانت الخطة التي وضعها منذ الأمس تنتهي بحصوله على المحفظة.. ثم.. ثم ماذا يفعل»[47].

يبدأ الواقع في التكشير عن أنيابه، فيتعرّف بطل القصة «سامي» في المقطع السردي الرابع الذي يرويه الفاعل الداخلي على الحقيقة الغائبة عن طريق الأوراق الموجودة بداخلها، فقلبها واكتشف الحقيقة المؤلمة لأبيه، فهو يئن من الفقر وتكالب الديون «ظل سامي واقفًا في مكانه يحدق في أبيه، وكأنه يراه لأول مرة، كان من كثرة ما تعود رؤيته قد ألفه وألف أن ينظر إليه كأبيه، وإذابه الآن يراه وكأنه ليس أباه، وكأنه قد أصبح إنسانًا مستقلًا عنه، رجلًا آخر.. غريبًا.. طيبًا.. غلبانًا»[48].

وفي الرؤية السردية الأخيرة التي يرويها الناظم الخارجي تصطدم مجاديف أحلام بطل القصة سامي بصخور الواقع المرير، فيقرر إرجاع المحفظة، وقبول أحوال أسرته والتكيف معها «وكلما استعاد مشهد ملامحه ومحفظته أحس بهواتف خفية تنبثق في صدره، وتهيب به أن يفعل شيئًا.. لا بد أن يملأ محفظته بالنقود.. بمئات الجنيهات.. لا بد أن يجلب له كنزًا»[49].

أما قصة «**المستحيل**» التي يرويها السارد بضمير المتكلم فتدور أحداثها في المستشفى، حيث يتوهم أحد المرضى بأنه يملك أموالًا وعقارات، فيدخل –بسبب أحلامه وهواجيسه– في صراع مع مجتمعه.

يقدّم الفاعل الداخلي «المبئر» في رؤيته السردية ملمحًا عن المريض «المبأر» الذي أحضره العسكري وأقاربه إلى المستشفى، وتوقف كثيرًا عند هيئته وطرائق تفكيره التي لفتت نظره، فهو يختلف عن بقية المرضى، إذ يصحب جنونه رؤية إيديولوجية تجاه المجتمع وأهله، ويسجل اعتراضاته على بعض تصرفات مجتمعه «وأيقنت آخر الأمر أن النظرات النارية التي يطلقها المجنون من عينيه وتخيف ليست في الحقيقة سوى نظرات خائف، نظرات رعب من العالم والناس يبلغ حد الجنون، إنه يؤذي غيره لخوفه من أن يؤذيه غيره، ويتوحش لاعتقاده أن الناس قد تحولوا إلى وحوش»[50].

تمكّن الفاعل الداخلي في ختام القصة من تمرير رؤيته الإيديولوجية نحو أهمية التضحية والتمسك بالأرض.

وفي هذه الرؤية التي احتضنها المكان المغلق «المستشفى» «المبأر» العام، تنوع وتعدد في أفكارها، إذ حاول السارد –عن طريق تكثيف الديالوج– فرض الواقع المرير، ونسف كل الأحلام والتهيؤات.

ويحلم بطل قصة «**الكنز**» بالتغيّر الفكري والاجتماعي لحياته، وتقلّد منصب أعلى من منصبه، وتبدّل أحواله من الفقر إلى الغنى.

إنّ عنوان القصة «**الكنز**» يحمل دلالة الانتقال المفاجئ من وضع إلى آخر، وغالبًا ما يكون هذا الكنز مرتبطًا بالوهم والحلم.

يروي الناظم الخارجي «المبئر» في هذه القصة تفاصيل دقيقة عن حياة بطلها «عبدالعال» «المبأر» الذي يعمل في السلك الأمني، ويعرض أوصافه الحسية والمعنوية، ويصوّر أحلامه وآماله؛ حتى يتمكن المروي له من الوقوف على زوايا حياته الاجتماعية.

وفي يوم من الأيام تمكن «عبدالعال» من ضبط إحدى الوقائع في عمله، وبعد الجرد اكتشف زملاؤه في العمل اختفاءها، وهنا تتبدّل الرؤية وتتحول للفاعل الداخلي «المبئر» حتى يواكب الحدث الجديد الجلل، فالبطل أنكر في البداية احتفاظه بالشيك المزور، ثم أقر واعترف «واستغرب الضابط..

وفتح محضرًا وراح يسأل، وتوقف عند السين التي تقول: لماذا احتفظت بالشيك المزور معك؟ ولم يستطع عبدالعال أن يدلي بسبب واضح»[51].

احتفظ –في نهاية الرؤية السردية– بطل القصة بصورة من الشيك؛ حتى يبني في كل يوم جبلًا من الأحلام الوهمية التي تنجلي بمجرد عودته إلى حياته الطبيعة، وقد رصد الناظم الخارجي تلك الحالة «وللآن لا تزال أسعد لحظات عبد العال هي تلك التي يهرب فيها من زحمة الناس ويختلي بنفسه، ويطمئن إلى أن أحدًا لا يلحظه أو يراه، ثم يخرج حافظة نقوده بعناية، ويستخرج من جيب مخصوص فيها صورة الشيك»[52].

يحاول السارد في هذه القصة تصوير الرؤية الثابتة لدى بطلها، وصموده في تتبع أوهامه ورغباته وأحلامه رغم تعارضها مع الواقع، وتنوع الفضاء المكاني، واختلاق زمن مضطرب بين الاسترجاع والاستباق، فالزمن بمختلف وظائفه يسهم في الربط بين الأحداث المنفصلة والمتباعدة[53].

وأرصد في هذا المبحث ما يأتي:

– اعتمد يحيى حقي في بنية قصته «**من المجنون؟**» على التبدلات السردية البرانية الخارجية والجوانية الداخلية.

– اتكأ يوسف إدريس في بنى قصتيه: «**المحفظة**» و«**المستحيل**» على الرؤية الجوانية الداخلية، وزاوج في قصته «**الكنز**» بين الرؤية البرانية الخارجية والرؤية الجوانية الداخلية، وفي هذا تنويع لأسلوب السرد يصحبه تعدد في الطرح والعرض.

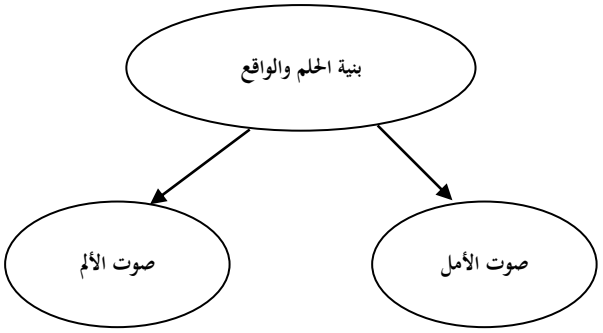
– تنوع الفضاء الزماني والمكاني في بنية قصة «**من المجنون؟**»؛ حتى يتلاءم مع الدلالات التي ينشدها السارد.

– وظف يوسف إدريس المكان المغلق في بنية قصتيه: «**المحفظة**» و«**المستحيل**»، والمكان المفتوح في قصته «**الكنز**»، وجاء الزمان مترددًا بين الماضي والمستقبل.

– استخدم يوسف إدريس في بنية قصته «**المحفظة**» تكنيك المونولوج بكثافة؛ فشكل ظاهرة في بنائه الفكري والسردي.

– تعدد مستويات اللغة في بنى المجموعتين.

– ظهر صوتان متناقضان في القصص التي رصدت بنية الحلم والواقع على النحو الآتي:



الشكل 5: تنوع الأصوات في بنية الحلم والواقع

1– **صوت الأمل**: وهو الصوت الذي ينسج أحلامه في محيط لا يستوعبه من جميع النواحي، وظهر هذا الصوت في بنية قصة «**من المجنون؟**» ليحيى حقي في شخصية البطل «محسن أفندي» الذي توهم تحقيق أحلامه.

كما برز هذا الصوت في قصص يوسف إدريس على النحو الآتي:

– قصة «**المحفظة**»: يتردد هذا الصوت في صوت بطل القصة «سامي» الذي أراد الخروج من عباءة الفقر.

– قصة «**المستحيل**»: نجد هذا الصوت حاضرًا في شخصية المجنون الذي توهم امتلاك العديد من الأموال والعقارات.

– قصة «**الكنز**»: نلحظ هذا الصوت في شخصية البطل «عبدالعال» الذي كان يحلم بتوديع الفقر واستقبال حياة الرخاء والسعادة.

2– صوت الألم: وهو الصوت الذي حطّم كل الأحلام المعقودة في خيال أبطال القصص، ويبدو هذا الصوت ماثلًا في بنية قصة «**من المجنون؟**» ليحيى حقي في الشخصيات الآتية: «زملاء محسن»، و«رئيس العمل»، و«داوود».

كما نلحظ هذا الصوت في قصص يوسف إدريس على النحو الآتي:

– قصة «**المحفظة**»: برزت نغمة الألم في أصوات الشخصيات الآتية: «الأب»، و«الأم»، و«الشقيق»، و«المذيع».

– قصة «**المستحيل**»: حضر هذا الصوت ليبدد أحلام بطل القصة المجنون، ويمكن رصده في شخصية «الطبيب».

– قصة «**الكنز**»: نلمح هذا الصوت الذي قتل كل آمال بطل القصة «عبدالعال» في شخصيات: «زملاء عبدالعال».

الخاتمة:

تناولتُ في هذا البحث البنيات السوسيونصية في بنى مجموعتي: «**دماء وطين**» ليحيى حقي و«**أليس كذلك؟**» ليوسف إدريس، وقد خلصت إلى النتائج الآتية:

– استخدم الساردان اللغتين: المعيارية واللهجية وسيلة لعرض أفكارهما، والإفصاح عن مكنونات شخصياتهم، وربطها بالواقع.

– اتكأ الساردان في بنى مجموعتيهما على التبدلات السردية، والمزج بين الرؤية البرانية الخارجية والرؤية الجوانية الداخلية، أو الاكتفاء برؤية واحدة تشغل بناءه السردي.

– هيمن الناظم الخارجي والفاعل الداخلي في بنى المجموعتين على توجيه مسار الخطاب الإيديولوجي.

– الناظم الداخلي والفاعل الذاتي هما الأقل حضورًا في بنى المجموعتين، ومرد هذا الأمر إلى رغبة الساردين في بسط آرائهما في النص السردي.

– يلحظ في بنى المجموعتين تعددًا في الأصوات السردية؛ نظرًا لتنوع أدوات الصراع الاجتماعي والفكري.

– جاءت الرؤى في بنى مجموعة «**دماء وطين**» ليحيى حقي متنوعة

ومتحولة، ووردت في بنى مجموعة «**أليس كذلك؟**» ليوسف إدريس موزعة بين التعدد والثبات والتغيّر.

– حملت بنية الصراع بين المرأة والرجل في بنى المجموعتين مجموعة من الأفكار الإيديولوجية نحو هذا الصراع الوجودي.

– صوّرت بنية القبول والرفض تردد المجتمع في مواكبة التحولات الاجتماعية والفكرية، ودخوله في صراع ذاتي بين المحافظة على عاداته وقيمه، أو مسايرة الجديد والانطلاق في فضائه.

– برزت في بنية الحلم والواقع ثنائية الأمل والألم بكثافة.

– الشخصيات في بنى المجموعتين مستلهمة من واقع المجتمع، وتمثّل – غالبًا– البيئات المتوسطة والمهمشة.

– يوظف يحيى حقي في بنى مجموعته «**دماء وطين**» تقنية الاسترجاع بكثافة، على حين نرى في بنى مجموعة «**أليس كذلك؟**» ليوسف إدريس حضورًا متفاوتًا لتقنيتي: الاسترجاع والاستباق.

– يستخدم يحيى حقي في بنى مجموعته «**دماء وطين**» المكان المفتوح والمغلق؛ لخلق فضاءات من الدلالات، على حين يزاوج يوسف إدريس في بعض بنى مجموعته «**أليس كذلك؟**» بين المكان المغلق والمفتوح، وفي الأخرى يتكئ على المكان المغلق فقط؛ رغبة في رصد الحالات النفسية لشخوص قصصه.

– استطاع الساردان تنويع الخطاب السردي في بنى مجموعتيهما من خلال الاعتماد على شكلين من أشكال الخطاب، وهما: السرد بضمير المتكلم، والسرد بضمير الغائب.

الإفصاح والتصريحات:

تضارب المصالح: ليس لدى المؤلفين أي مصالح مالية أو غير مالية ذات صلة للكشف عنها. المؤلفون يعلنون عن عدم وجود أي تضارب في المصالح.

الوصول المفتوح: هذه المقالة مرخصة بموجب ترخيص إسناد الإبداع التشاركي غير تجاري 4.0 الدولي (CC BY- NC 4.0)، الذي يسمح بالاستخدام والمشاركة والتعديل والتوزيع وإعادة الإنتاج بأي وسيلة أو تنسيق، طالما أنك تمنح الاعتماد المناسب للمؤلف (المؤلفين) الأصليين. والمصدر، قم بتوفير رابط لترخيص المشاع الإبداعي، ووضح ما إذا تم إجراء تغييرات. يتم تضمين الصور أو المواد الأخرى التابعة لجهات خارجية في هذه المقالة في ترخيص المشاع الإبداعي الخاص بالمقالة، إلا إذا تمت الإشارة إلى خلاف ذلك في جزء المواد. إذا لم يتم تضمين المادة في ترخيص المشاع الإبداعي الخاص بالمقال وكان الاستخدام المقصود غير مسموح به بموجب اللوائح القانونية أو يتجاوز الاستخدام المسموح به، فسوف تحتاج إلى الحصول على إذن مباشر من صاحب حقوق الطبع والنشر. لعرض نسخة من هذا الترخيص، قم بزيارة:
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0

قائمة المراجع والإحالات:

* (مرتّبة بحسب تسلسل ورودها في البحث).

(1) عياد، شكري محمد، القصة القصيرة في مصر «دراسة في تأصيل فن أدبي»، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 2009م، ص13.

(2) بختين، ميخائيل، الكلمة في الرواية، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، د.ط، 1988م، ص110.

(3) القاضي، محمد، وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010م، ص17.

(4) يقطين، سعيد، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2001م، ص140.

(5) حقي، يحيى، دماء وطين «مجموعة قصصية»، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2008م، ص41.

(6) حقي، يحيى، دماء وطين «مجموعة قصصية»، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2008م ، ص60.

(7) يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1997م، ص316.

(8) زيما، بيار ف، النص والمجتمع: آفاق علم اجتماع النقد، ترجمة: أنطوان أبو زيد، مراجعة: موريس أبو ناضر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2013م، ص108.

(9) حقي، يحيى، دماء وطين «مجموعة قصصية»، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2008م ، ص74.

(10) حقي، يحيى، دماء وطين «مجموعة قصصية»، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2008م ، ص87.

(11) جينيت، جيرار، وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، ط1، 1989م، ص127.

(12) حقي، يحيى، دماء وطين «مجموعة قصصية»، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2008م ، ص121.

(13) حقي، يحيى، دماء وطين «مجموعة قصصية»، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2008م ، ص138.

(14) بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990م، ص30.

(15) حقي، يحيى، دماء وطين «مجموعة قصصية»، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2008م ، ص154.

(16) حقي، يحيى، دماء وطين «مجموعة قصصية»، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2008م ، ص162.

(17) إدريس، يوسف، أليس كذلك؟ «مجموعة قصصية»، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009م، ص11.

(18) إدريس، يوسف، أليس كذلك؟ «مجموعة قصصية»، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009م ، ص15–16.

(19) العيد، يمنى، الراوي: الموقع والشكل (بحث في السرد الروائي)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1986م، ص82.

(20) إدريس، يوسف، أليس كذلك؟ «مجموعة قصصية»، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009م ، ص77.

(21) إدريس، يوسف، أليس كذلك؟ «مجموعة قصصية»، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009م ، ص92–93.

(22) لحمداني، حميد، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز

الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991م، ص46.
(23) حقي، يحيى، دماء وطين «مجموعة قصصية»، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2008م ، ص100.
(24) حقي، يحيى، دماء وطين «مجموعة قصصية»، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2008م ، ص103.
(25) حقي، يحيى، دماء وطين «مجموعة قصصية»، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2008م ، ص110.
(26) مانفريد، يان، علم السرد – مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة: أماني أبو رحمة، نينوى للدراسات والنشر، دمشق، 1431هـ – 2011م، ص91.
(27) إدريس، يوسف، أليس كذلك؟ «مجموعة قصصية»، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009م ، ص40.
(28) إدريس، يوسف، أليس كذلك؟ «مجموعة قصصية»، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009م ، ص42.
(29) إدريس، يوسف، أليس كذلك؟ «مجموعة قصصية»، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009م ، ص128.
(30) إدريس، يوسف، أليس كذلك؟ «مجموعة قصصية»، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009م ، ص136.
(31) إدريس، يوسف، أليس كذلك؟ «مجموعة قصصية»، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009م ، ص138.
(32) إدريس، يوسف، أليس كذلك؟ «مجموعة قصصية»، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009م ، ص73.
(33) حقي، يحيى، دماء وطين «مجموعة قصصية»، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2008م ، ص166.
(34) حقي، يحيى، دماء وطين «مجموعة قصصية»، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2008م ، ص172.
(35) إدريس، يوسف، أليس كذلك؟ «مجموعة قصصية»، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009م ، ص105.
(36) إدريس، يوسف، أليس كذلك؟ «مجموعة قصصية»، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009م ، ص107.
(37) زيما، بيار ف، النص والمجتمع: آفاق علم اجتماع النقد، ترجمة: أنطوان أبو زيد، مراجعة: موريس أبو ناضر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2013م، ص22.
(38) إدريس، يوسف، أليس كذلك؟ «مجموعة قصصية»، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009م ، ص33.
(39) إدريس، يوسف، أليس كذلك؟ «مجموعة قصصية»، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009م ، ص35.
(40) إدريس، يوسف، أليس كذلك؟ «مجموعة قصصية»، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009م ، ص52.
(41) إدريس، يوسف، أليس كذلك؟ «مجموعة قصصية»، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009م ، ص66.
(42) لحمداني، حميد، النقد الروائي والإيديولوجيا: من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990م، ص40.
(43) حقي، يحيى، دماء وطين «مجموعة قصصية»، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2008م ، ص181.
(44) حقي، يحيى، دماء وطين «مجموعة قصصية»، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2008م ، ص187.
(45) حقي، يحيى، دماء وطين «مجموعة قصصية»، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2008م ، ص190.
(46) تودوروف، تزفيطان، مفاهيم سردية، ترجمة: عبدالرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005م، ص72.
(47) إدريس، يوسف، أليس كذلك؟ «مجموعة قصصية»، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009م ، ص25.
(48) إدريس، يوسف، أليس كذلك؟ «مجموعة قصصية»، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009م ، ص30.
(49) إدريس، يوسف، أليس كذلك؟ «مجموعة قصصية»، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009م ، ص31.
(50) إدريس، يوسف، أليس كذلك؟ «مجموعة قصصية»، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009م ، ص119.
(51) إدريس، يوسف، أليس كذلك؟ «مجموعة قصصية»، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009م ، ص4.
(52) إدريس، يوسف، أليس كذلك؟ «مجموعة قصصية»، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009م ، ص5.
(53) لودج، ديفيد، الفن الروائي، ترجمة: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002م، ص86.

References:

(1) 'Eyad, shkry mhmd, alqsh alqsyrh fy msr «drash fy tasyl fn adby», almjls ala'ela llthqafh, alqahrh, t2, 2009m, s13 .
(2) Bkhtyn, mykha'eyl, alklmh fy alrwayh, trjmh: ywsf hlaq, mnshwrat wzarh althqafh, dmshq, d.t, 1988m, s110.
(3) Alqady, mhmd, wakhrwn, m'ejm alsrdyat, dar mhmd 'ely llnshr, twns, t1, 2010m, s17.
(4) Yqtyn, s'eyd, anftah alns alrwa'ey (alns walsyaq), almrkz althqafy al'erby, aldar albyda', t2, 2001m, s140.
(5) Hqy, yhya, dma' wtyn «mjmw'eh qssyh», nhdh msr lltba'eh walnshr waltwzy'e, alqahrh, t2, 2008m, s41.
(6) Hqy, yhya, dma' wtyn «mjmw'eh qssyh», nhdh msr lltba'eh walnshr waltwzy'e, alqahrh, t2, 2008m, s60.
(7) Yqtyn, s'eyd, thlyl alkhtab alrwa'ey (alzmn - alsrd - altb'eyr), almrkz althqafy al'erby, aldar albyda', t3, 1997m, s316.
(8) Zyma, byar f, alns walmjtm'e: afaq 'elm ajtma'e alnqd, trjmh: antwan abw zyd, mraj'eh: mwrys abw nadr, almnzmh al'erbyh lltrjmh, byrwt, t1, 2013m, s108.
(9) Hqy, yhya, dma' wtyn «mjmw'eh qssyh», nhdh msr lltba'eh walnshr waltwzy'e, alqahrh, t2, 2008m, s74.
(10) Hqy, yhya, dma' wtyn «mjmw'eh qssyh», nhdh msr lltba'eh walnshr waltwzy'e, alqahrh, t2, 2008m, s87.
(11) Jynyt, jyrar, wakhrwn, nzryh alsrd mn wjhh alnzr ela altb'eyr, trjmh: najy mstfa, mnshwrat alhwar alakadymy waljam'ey, aldar albyda', t1, 1989m, s127.

(12) Hqy, yhya, dma' wtyn «mjmw'eh qssyh», nhdh msr lltba'eh walnshr waltwzy'e, alqahrh, t2, 2008m, s121.

(13) Hqy, yhya, dma' wtyn «mjmw'eh qssyh», nhdh msr lltba'eh walnshr waltwzy'e, alqahrh, t2, 2008m, s138.

(14) Bhrawy, hsn, bnyh alshkl alrwa'ey (alfda' - alzmn - alshkhsyh), almrkz althqafy al'erby, aldar albyda', t1, 1990m, s30.

(15) Hqy, yhya, dma' wtyn «mjmw'eh qssyh», nhdh msr lltba'eh walnshr waltwzy'e, alqahrh, t2, 2008m, s154.

(16) Hqy, yhya, dma' wtyn «mjmw'eh qssyh», nhdh msr lltba'eh walnshr waltwzy'e, alqahrh, t2, 2008m, s162.

(17) Edrys, ywsf, alys kdlk? «mjmw'eh qssyh», nhdh msr lltba'eh walnshr waltwzy'e, alqahrh, t1, 2009m, s11.

(18) Edrys, ywsf, alys kdlk? «mjmw'eh qssyh», nhdh msr lltba'eh walnshr waltwzy'e, alqahrh, t1, 2009m, s15-16.

(19) Al'eyd, ymna, alrawy: almwq'e walshkl (bhth fy alsrd alrwa'ey), m'essh alabhath al'erbyh, byrwt, t1, 1986m, s82.

(20) Edrys, ywsf, alys kdlk? «mjmw'eh qssyh», nhdh msr lltba'eh walnshr waltwzy'e, alqahrh, t1, 2009m, s77.

(21) Edrys, ywsf, alys kdlk? «mjmw'eh qssyh», nhdh msr lltba'eh walnshr waltwzy'e, alqahrh, t1, 2009m, s92-93.

(22) Lhmdany, hmyd, bnyh alns alsrdy (mn mnzwr alnqd aladby), almrkz althqafy al'erby, aldar albyda', t1, 1991m, s46.

(23) Hqy, yhya, dma' wtyn «mjmw'eh qssyh», nhdh msr lltba'eh walnshr waltwzy'e, alqahrh, t2, 2008m, s100.

(24) Hqy, yhya, dma' wtyn «mjmw'eh qssyh», nhdh msr lltba'eh walnshr waltwzy'e, alqahrh, t2, 2008m, s103.

(25) Hqy, yhya, dma' wtyn «mjmw'eh qssyh», nhdh msr lltba'eh walnshr waltwzy'e, alqahrh, t2, 2008m, s110.

(26) Manfryd, yan, 'elm alsrd - mdkhl ela nzryh alsrd, trjmh: amany abw rhmh, nynwa lldrasat walnshr, dmshq, 1431h - 2011m, s91.

(27) Edrys, ywsf, alys kdlk? «mjmw'eh qssyh», nhdh msr lltba'eh walnshr waltwzy'e, alqahrh, t1, 2009m, s40.

(28) Edrys, ywsf, alys kdlk? «mjmw'eh qssyh», nhdh msr lltba'eh walnshr waltwzy'e, alqahrh, t1, 2009m, s42.

(29) Edrys, ywsf, alys kdlk? «mjmw'eh qssyh», nhdh msr lltba'eh walnshr waltwzy'e, alqahrh, t1, 2009m, s128.

(30) Edrys, ywsf, alys kdlk? «mjmw'eh qssyh», nhdh msr lltba'eh walnshr waltwzy'e, alqahrh, t1, 2009m, s136.

(31) Edrys, ywsf, alys kdlk? «mjmw'eh qssyh», nhdh msr lltba'eh walnshr waltwzy'e, alqahrh, t1, 2009m, s138.

(32) Edrys, ywsf, alys kdlk? «mjmw'eh qssyh», nhdh msr lltba'eh walnshr waltwzy'e, alqahrh, t1, 2009m, s73.

(33) Hqy, yhya, dma' wtyn «mjmw'eh qssyh», nhdh msr

(34) lltba'eh walnshr waltwzy'e, alqahrh, t2, 2008m, s166.

(35) Hqy, yhya, dma' wtyn «mjmw'eh qssyh», nhdh msr lltba'eh walnshr waltwzy'e, alqahrh, t2, 2008m, s172.

(36) Edrys, ywsf, alys kdlk? «mjmw'eh qssyh», nhdh msr lltba'eh walnshr waltwzy'e, alqahrh, t1, 2009m, s105.

(37) Edrys, ywsf, alys kdlk? «mjmw'eh qssyh», nhdh msr lltba'eh walnshr waltwzy'e, alqahrh, t1, 2009m, s107.

(38) Zyma, byar f, alns walmjtm'e: : afaq 'elm ajtma'e alnqd, trjmh: antwan abw zyd, mraj'eh: mwrys abw nadr, almnzmh al'erbyh lltrjmh, byrwt, t1, 2013m, s22.

(39) Edrys, ywsf, alys kdlk? «mjmw'eh qssyh», nhdh msr lltba'eh walnshr waltwzy'e, alqahrh, t1, 2009m, s33.

(40) Edrys, ywsf, alys kdlk? «mjmw'eh qssyh», nhdh msr lltba'eh walnshr waltwzy'e, alqahrh, t1, 2009m, s35.

(41) Edrys, ywsf, alys kdlk? «mjmw'eh qssyh», nhdh msr lltba'eh walnshr waltwzy'e, alqahrh, t1, 2009m, s52.

(42) Edrys, ywsf, alys kdlk? «mjmw'eh qssyh», nhdh msr lltba'eh walnshr waltwzy'e, alqahrh, t1, 2009m, s66.

(43) Lhmdany, hmyd, alnqd alrwa'ey waleydywlwjya: mn swsywlwjya alrwayh ela swsywlwjya alns alrwa'ey, almrkz althqafy al'erby, aldar albyda', t1, 1990m, s40.

(44) Hqy, yhya, dma' wtyn «mjmw'eh qssyh», nhdh msr lltba'eh walnshr waltwzy'e, alqahrh, t2, 2008m, s181.

(45) Hqy, yhya, dma' wtyn «mjmw'eh qssyh», nhdh msr lltba'eh walnshr waltwzy'e, alqahrh, t2, 2008m, s187.

(46) Hqy, yhya, dma' wtyn «mjmw'eh qssyh», nhdh msr lltba'eh walnshr waltwzy'e, alqahrh, t2, 2008m, s190.

(47) Twdwrwf, tzfytan, mfahym srdyh, trjmh: 'ebdalrhmn mzyan, mnshwrat alakhtlaf, aljza'er, t1, 2005m, s72.

(48) Edrys, ywsf, alys kdlk? «mjmw'eh qssyh», nhdh msr lltba'eh walnshr waltwzy'e, alqahrh, t1, 2009m, s25.

(49) Edrys, ywsf, alys kdlk? «mjmw'eh qssyh», nhdh msr lltba'eh walnshr waltwzy'e, alqahrh, t1, 2009m, s30.

(50) Edrys, ywsf, alys kdlk? «mjmw'eh qssyh», nhdh msr lltba'eh walnshr waltwzy'e, alqahrh, t1, 2009m, s31.

(51) Edrys, ywsf, alys kdlk? «mjmw'eh qssyh», nhdh msr lltba'eh walnshr waltwzy'e, alqahrh, t1, 2009m, s119.

(52) Edrys, ywsf, alys kdlk? «mjmw'eh qssyh», nhdh msr lltba'eh walnshr waltwzy'e, alqahrh, t1, 2009m, s4.

(53) Edrys, ywsf, alys kdlk? «mjmw'eh qssyh», nhdh msr lltba'eh walnshr waltwzy'e, alqahrh, t1, 2009m, s5.

(54) Lwdj, dyfyd, alfn alrwa'ey, trjmh: mahr albtwty, almjls ala'ela llthqafh, alqahrh, t1, 2002m, s86.