الشخصية في الرواية القصيرة "لغط موتى" ليوسف المحيميد

د. جميلة عبدالله العبيدي

أستاذ الدراسات الأدبية والنقدية المساعد بجامعة الطائف

ملخص الدراسة

تهدف هذه الدراسة إلى التعامل مع الشخصية بوصفها مكونًا بنيويًّا في نظرية السرد، وهي هنا تتعامل مع النص الأدبي الروائي (لغط موتى) ليوسف المحيميد بوصفه نصًا يبعد كل البعد عن مؤلفه، وهي نظرية موت المؤلف التي أشار إليها تيري إيجلتون في كتابه "مقدمة في نظرية الأدب"() لأننا هنا لا ننظر إلى المعالجة الاجتماعية التي تطرحها الرواية، أو بتعبير آخر الرؤية التي قد تقدمها لنا()، بل نتعامل مع الطرق التي اتبعها المؤلف في عرض شخصيات الرواية القصيرة.

تعتمد هذه الدراسة في منهجها على المنهج الوصفي في إبراز الفوارق بين تناول الرواية الكلاسيكية للشخصية، وتناول الرواية الحديثة لها.

أبرز البحث أهمية الشخصية، وعدم قدرة الروائيين أن يستغنوا عنها.

والشخصية في الرواية قد تقوم بهذا الدور، وقد تكون هي مصدر سلوى للقارئ على مصائبه، وبلواه في مواجهة المجتمع؛ وقد تكون بالنسبة له المثال الذي به يستطيع أن يواجه مشاكله، كما قد يكون مثالاً آخر يجب الابتعاد عنه، وعن تصرفاته.

الكلمات المفتاحية:

الشخصية– الرواية القصيرة– لغط موت

ABSTRACT

This study addresses the character as a basic component in the theory of narration. This study focuses more deeply on the fictional literary text (Dead Murmur) by Youssef Al-Muhaimid as a text that is far from its author. This means, it is the theory of the author's death, which is indicated by Terry Egleton in his book "An Introduction to the Theory of Literature". Based on this assumption as readers we do not focus mainly on the social behavior or the vision that the novel presents but handling the techniques that the writer follows in presenting short novel characters.

This study used descriptive method in underlining the differences between classic novel and modern novel in terms of character. Thus, the study stresses on the importance of character and that its existence in novels is indispensable. The character in a novel stands as a reader' comfort zone. It helps him or her to be stronger to encounter his or her community problems with good behavior or discipline.

key words:

The character – the short novel – a dead murmur.

يتعامل البحث مع الشخصية بوصفها مكونًا بنيويًّا في نظرية السرد، وهو هنا يتعامل مع النص الأدبي (لغط موتى) بوصفه نصًا يبعد كل البعد عن مؤلفه، وهي نظرية موت المؤلف التي أشار إليها تيري إيجلتون في كتابه "مقدمة في نظرية الأدب"[1] لأننا هنا لا ننظر إلى المعالجة الاجتماعية التي تطرحها الرواية، أو بتعبير آخر الرؤية التي قد تقدمها لنا[2]، بل نتعامل مع الطرق التي اتبعها المؤلف في عرض شخصيات الرواية القصيرة.

يحمل عنوان البحث مصطلحات (الشخصية– الرواية القصيرة– العنوان ذاته "لغط موتى")، ولكل مصطلح من هذه المصطلحات دلالات خاصة، وهي:

_ الشخصية وأهميتها:

الشخصية هي ذلك الكائن الذي يبدعه المؤلف من الكلمات، فيعطيه اسمًا، وعنوانًا، وشكلاً ومضمونًا. إنها "كائن موهوب بصفات بشرية، وملتزم بأحداث بشرية"[3]. إنها كائن قلما يخلو منه أي عمل قصصي، من القصة القصيرة إلى الرواية، مرورًا بالرواية القصيرة؛ لأن الروائي، وهو يسرد عمله القصصي يريد أن يقرِّب القارئ منه، وهو لن يستطيع ذلك إلا بأن يشخص الحدث، وهذا التشخيص لن يستطيع أن يحققه إلا بإبداعه للشخصية التي

(١) انظر، تيري إيجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، ت/ أحمد حسان، الهيئة المصرية العامة للكتاب سبتمبر 1991م ص63، وما بعدها، وهذا قد يعني أننا إذا أردنا أن نحاكم موقفًا فكريًّا ما لشخصية ضمن شخصيات الحدث، فنحن هنا لا نحاكم الكاتب، بل نحاكم الشخصية، وأفكارها.

(٢) رغم هذا الزعم، فإن البحث يرى أن يقدم نبذة مختصرة عن مؤلف الرواية القصيرة (لغط موتى) زعمًا منه أنه يتعامل مع قارئ متخصص، وآخر غير متخصص.

هو يوسف المحيميد. ولد عام 1964م في الرياض بالمملكة العربية السعودية. حصل على بكالوريوس إدارة الأعمال من جامعة الملك سعود بالرياض عام 1987م، ودبلوم الرقابة المالية من معهد الإدارة العامة في الرياض 1992م. يعمل في وزارة البترول والثروة المعدنية. حصل على منحة لدراسة اللغة الإنجليزية في نورج في بريطانيا من1998: 1999م، وخلال ذلك حصل على ثلاث دورات في التصوير الفوتوغرافي.

أشرف على تحرير القسم الثقافي بمجلة الجيل، وأشرف على تحرير مجلة الجيل الجديد المتخصصة في ثقافة وصحافة الطفل.

بدأ حياته الإبداعية بالمجموعة القصصية "ظهيرة لا مشاة لها" عام1989م. ومن أعماله؛ أولاً: القصص القصيرة: رجفة أثوابهم البيض عام 1993م – لا مكان لعاشق في هذه المدينة عام 2012م.

ثانيًا: الروايات: فخاخ الرائحة عام 2003م – لغط الموتى عام 2003م – القارورة عام 2004م – نزهة الدلفين عام 2005م – الحمام لا يطير في بريدة عام 2009. ليوسف المحيميد مسرحية وحيدة، وهي حلوم والكنز عام 2002م.

كتب في أدب الأطفال، ومن أعماله فيها: سلسلة مغامرات الأشجار عام 1998م – قلم أسود في غابة الألوان عام 2001م – انطلاقة أطفال معوقين عام 2003م.

كما أنه كتب في أدب الرحلات، زمن أعماله لابد أن أحدًا حرك الكرسي عام 1996م – النخيل والقرميد عام 2004م – من البصرة إلى نورج عام 2004م.

(٣) جيرالد برنس، المصطلح السردي، ت/ عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة ط1، 2003م، ص42.

ستكون حاملة للحدث، ومحركة له، حتى وصل الأمر عند ناقدين مثل توماشيفسكي، ورولان بارت، وهما من نقاد البنيوية إلى الإقرار بسيادة الشخصية على الحدث، وذلك عندما يقرران "أن الفعل والشخصية يتكونان تدريجيًّا على امتداد الخط الزمني في عملية القراءة، وتطور السرد، حين يقول توماشيفسكي إن الشخصية خيط هاد يمكِّن من فك مزيج المكررات، ويسمح بتصنيفها وترتيبها، وحين يقول بارت (1966) إن المتواليات بوصفها كتلاً مستقلة، تسترد عند مستوى الفعل الأعلى (مستوى الشخصيات)، فإنهما يقران بسيادة الشخصية على الفعل في السرد الحديث"[1].

وذلك لأنه من خلال الشخصية ـــ كما هو واضح ـــ يتم التعرف على حركة السرد، فكما أنه في الحياة الطبيعية لا تستطيع أن تحدث فعلاً دون وجود الشخص المؤدي له، فإن الرواية مثل العالم الطبيعي، لا يحدث فيها فعل دون وجود الشخصية المناسبة لهذا الفعل؛ ومن خلال هذه النقطة، يُنظر إلى الرواية بعامة، والرواية القصيرة بخاصة على أنها "تصور... تجربة إنسانية تعكس موقف كاتبها إزاء واقعه بنفس القدر الذي تفصح فيه مدى فهمه لجماليات الشكل الروائي، والرواية تقول هذا، وأكثر من خلال أداة فنية مميزة هي الشخصية، وهذا ما جعل بعض النقاد يعرفون الرواية بقولهم، إنها فن الشخصية"[2].

الرواية هي فن الشخصية، والشخصيات داخل الرواية تأخذ مكان الصدارة في الحدث الروائي لأن الشخصية في الرواية "هي التي تكون واسطة العقد بين جميع المشكلات الأخرى، حيث إنها هي التي تصطنع اللغة، وهي التي تبث أو تستقبل الحوار، وهي التي تصطنع المناجاة... وهي التي/ تصف معظم المناظر... التي تستهويها، وهي التي تنجز الحدث، وهي التي تنهض بدور تضريم الصراع أو تنشيطه من خلال سلوكها وأهوائها وعواطفها، وهي التي تقع عليها المصائب... وهي التي تعمر المكان"[3]. وهنا يجب على الروائي أن يجعل الشخصية، وهو يبدعها مقنعة، لأنه "إذا ما كانت الشخصيات مقنعة، فسيكون أمام الرواية فرصة للنجاح، أما إذا لم تكن كذلك، فسيكون النسيان نصيبها"[4]. ومعنى الإقناع هنا هو أن تكون أفعال الشخصية، وتصرفاتها منسجمة مع حركة الحدث، فلا يكون هناك تناقض بينهما.

من كل ذلك يمكن الرد على بعض الاتجاهات الحديثة التي ترى إهمال أو "التخلي عن خلق (إبداع) الشخصية أو البطل... أو بمعنى آخر قد أفرغت الشخصية من كل معني."[5] بأن آراءهم قد يجانبها الصواب؛ لأن القارئ قبل الروائي لا يستطيع قراءة أي رواية قصيرة دون أن تكون هناك شخصية تتحرك فيها، حتى وصل الأمر إلى أن "الحجة الواقعية ترى أن الشخوص "الشخصيات" تحاكي الناس، وتميل إلى التعامل معهم بتكلف

(١) والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ت/ حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة 1998م ص152.
(٢) طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، دار المعارف، ط3 1984م، ص3.
(٣) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد ، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ديسمبر 1998م، ص103، 104.
(٤) هنري جيمس، وآخرون، نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث، ت/ أنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1994م، ص173.
(٥) سيد حامد النساج، بانوراما الرواية العربية الحديثة، مكتبه غريب ط2 1985م، ص22.

أكثر أو أقل. كما لو أن هذه الشخوص "الشخصيات" جيراننا أو أصدقاؤنا حتى يتم استخلاصها من النسيج اللفظي للعمل قيد الدرس"[1]، لأن القارئ ينظر إلى الشخصيات في العمل القصصي على أنها كائنات "شبه بشرية"[2]. رغم إدراكهم أنها ما هي إلا "تشييدات أو تجريدات... لفظية"[3].

ومن هنا فإننا، وإن كنا نجد "لدى بعض كتاب الرواية الجديدة نزعة نحو إحلال الزمان أو المكان، أو الأشياء محل الشخصية، فإن منهم من لم يفلح في عرض اتجاهه إلا من خلال شخصية"[4]. ذلك لأن شخصية الحدث قد "تشمل ثلاثة مكونات: الشخصية بوصفها شخصًا، والشخصية بوصفها فكرة، والشخصية بوصفها تركيبًا اصطناعيًا"[5] من حيوانات، وغيرها من مكونات الحياة، ولذلك سنجد في هذه الرواية القصيرة "لغط موتى" أن الكلب كان شخصية روائية، وأن الشمعة كذلك شخصية روائية تشارك الشخصيات في الحدث.

إن محاولة بعض الروائيين الجدد إهمال الشخصية، والاعتماد بدلاً منها على المكان أحيانًا أو الزمان، والذي تصوره ناتالي ساروت، فتقول عن الشخصية، "فلقد كانت هي حقل التفاهم، والقاعدة الصلبة التي ينطلقان منها بجهد مشترك نحو أبحاث واكتشافات جديدة، وأصبحت هي موضوع حذرهما المتبادل، والحقل الخرب الذي يصطدمان فيه... وقبل كل شيء، فإن القارئ اليوم يتوخى الحذر من هذا الذي يطرحه أمامه الكاتب"[6] في محاولة منها لإلغاء دور الشخصية في الحدث الروائي، وهذا يجعلنا نشير إلى أن كتاب الرواية الجديدة، رغم كل ذلك لم يفلحوا في إلغاء هذه الأهمية للشخصية، لكن يجب أن يُنظر إلى تجديدهم في استخدام الشخصية بعين الأهمية، لأنهم في هذا التجديد أرادوا أن يقضوا على الحجة الواقعية التي كانت ترى أنه لا يمكن عرض شخصية من الشخصيات دون أن يعطوا عنها.

"1_ أكبر قدر من المعلومات، عن مظهرها الخارجي، وعن طريقتها في الكلام والسلوك.

2_ يجب عرض ماضي الشخصية؛ لأننا سنجد فيه كل دوافع سلوكها في الحاضر.

3_ يجب أن يكون للشخصية استقلالها التام، أي أن على المؤلف أن يختفي، وأن تختفي آراؤه الشخصية كيلا ينزعج القارئ الذي يريد الاستسلام للوهم، واعتبار التخييل واقعًا"[7]. بمعنى أنه من وجهة نظر نقاد الرواية الجديدة، فإن الروائيين التقليديين يقدمون الشخصية كيانًا متكاملاً منذ البداية.

وقد يظهر رد نقاد الرواية الجديدة على هذا الطرح الواقعي، من رأي ميلان كونديرا الذي يقرر "ما الذي نعرفه عن "إش" أعظم شخصيات بروخ؟ لا شيء سوى أن أسنانه كانت كبيرة. ما الذي نعرفه عن/ طفولة "ك"؟

(١) شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة، ت/ لحسن أحمامة، دار الثقافة الدار البيضاء ط1 1995م، ص53.
(٢) السابق ص54.
(٣) السابق ص54.
(٤) سيد حامد النساج، بانوراما الرواية العربية الحديثة ص22.
(٥) James Phelan, Narrative as Rhetoric, Ohio State University Press, Columbus, P. 29
(٦) ناتالى ساروت، عصر الشك، دراسات عن الرواية، ت/ فتحي العشري، المجلس الأعلى للثقافة ط1، 2002م، ص37.
(٧) ميلان كونديرا، فن الرواية، ت/ بدر الدين عرودكي، المجلس الأعلى للثقافة 2001م، ص27.

ليست الشخصية شبه كائن حي. إنها كائن خيالي. أنا تجريبي... إنني لا أريد أن أنفج القارئ، ورغبته الساذجة والمشروعة معًا في أن يستسلم لعالم الروائي التخييلي، وخلطه من وقت لآخر مع الواقع... أريد أن أقول إن مخيلة القارئ تتمم أليًّا مخيلة المؤلف"[1].

إن كتاب الرواية الجديدة يريدون طرح الشخصية بوصفها كائنًا خياليًّا من ورق، وهنا يجب أن تُقدم في إطار الموقف الذي تعرضه الرواية، فلا يجب أن يُضيِّع الروائي وقت القارئ في الحديث عن وصف زائد لن يفيد، أو الحديث عن ماضي الشخصية كله إذا لم يكن مفيدًا، بل يمكن عرض جزء من الماضي إذا كان يفيد في تفسير الموقف الروائي.

من هذا المنطلق، يوافق البحث على بعض آراء روائيي الرواية الجديدة، ويرفض بعض الآراء. يوافق على أنه لا يجب أن تقدم الشخصية من كل جوانبها عند ظهورها، ويرفض الإصرار من جانبهم على رفض عرض ماضي الشخصية، ذلك لأن جزءًا من الماضي –كما سبق القول– قد يفسر السلوك الحالي. كما أننا في ذلك لا ننكر أهمية أن يختفي المؤلف عن روايته، فلا يظهر، بل يترك للشخصية حرية الحركة إذا كان ذلك يخدم حركة الحدث.

إن البحث يرفض هذا الإجراء التعسفي من جانب كتَّاب الرواية الجديدة في أن يجعلوا الشخصية "مجرد رقم أو مجرد حرف أو مجرد اسم غير ذي معني"[2]. كما يرفض محاولتهم أن يثبتوا "للقارئ لا تاريخية هذه الشخصية، ولا واقعيتها بل لا وجوديتها"[3].

على العموم، يرى البحث أنه توجد فوارق بين تناول الرواية الكلاسيكية للشخصية، وتناول الرواية الحديثة لها. فـ"في رواية القرن التاسع عشر، كان ينظر إلى علم النفس على أنه الصراع بين الذات والموضوع والأنا واللا أنا، والروح البشرية، والعالم الخارجي. لكن هذا الاتجاه من علم النفس لم تعد له مكانة رئيسة عند بروست، على الرغم من أنه مصور متحمس للشخصيات، وساخر بارع منها، فإنا نراه لا يعبأ برسم الشخصيات الفردية، بقدر ما يهتم بتحليل العملية الروحية من حيث هي ظاهرة أنطولوجية"[4]. حيث أصبح ينظر للإنسان على أنه كل متكامل، روحًا وجسدًا.

أبرز البحث أهمية الشخصية، وعدم قدرة الروائيين أن يستغنوا عنها، حتى ولو حاولوا، وذلك لأننا "نبحث عن أنفسنا في الآخر، ونرى مصائب الناس حتى تهون علينا مصائبنا"[5]، والشخصية في الرواية قد تقوم بهذا

(١) ميلان كونديرا، فن الرواية، ص27 ، 28.
(٢) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ص54.
(٣) السابق ص54.
(٤) أرنولد هاوزر، الفن والمجتمع عبر التاريخ جـ2، الفن والمجتمع عبر التاريخ ج2 ت/ فؤاد زكريا، دار الكاتب العربي ص490 والمقصود بالظاهرة الأنطولوجية، هي الظاهرة الكلية، لأن بروست كانت أعماله تتضمن صورة كلية للمجتمع الحديث، وتصف كل الجهاز الروحي للإنسان الحديث، بجميع ميوله وغرائزه ومواهبه.
(٥) طه وادي، القصة ديوان العرب، قضايا ونماذج، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان ط1 2001م، ص167.

الدور، وقد تكون هي مصدر سلوى للقارئ على مصائبه، وبلواه في مواجهة المجتمع؛ وقد تكون بالنسبة له المثال الذي به يستطيع أن يواجه مشاكله، كما قد يكون مثالاً آخر يجب الابتعاد عنه، وعن تصرفاته.

ومن كل ذلك قد يكون البحث على حق عندما لا يوافق بعض نقاد البنيوية مثل تودوروف في أن يجردوا الشخصية من محتواها الدلالي، ويتوقفوا عند وظيفتها النحوية، فيجعلوها "بمثابة الفاعل في العبارة السردية... بل إن فيليب هامون يذهب إلى حد الإعلان عن أن مفهوم الشخصية ليس مفهومًا أدبيًّا محضًا، وإنما هو مرتبط أساسًا بالوظيفة النحوية التي تقوم بها الشخصية داخل النص"[1]، وهذا لأن البحث يرى أن الشخصيات الروائية في كل عمل روائي هي- كما يذهب شاتمان- "كائنات مستقلة قائمة بذاتها، ممكن تذكرها، بل يمكن كما في حالات بعض الشخصيات الأدبية العظيمة تأملها بلا نهاية"[2].

من هنا، فإنه قد يُنظر إلى الشخصية بوجه عام "من وجهة نظر التحليل البنائي المعاصر... على أنها بمثابة دليل (signe) له وجهان أحدهما دال (signifiant)، والآخر مدلول (signifié)"[3].

والفرق بين الدال والمدلول يرجع إلى أن الشخصية تكون "بمثابة دال من حيث إنها تتخذ عدة أسماء أو صفات، تلخص هويتها. أما الشخصية بوصفها مدلولاً، فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها؛ أو أقوالها وسلوكها، وهكذا، فإن صورتها لا تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته، ولم يعد هناك شيء يقال في الموضوع"[4]. ومعنى هذا أن الشخصية لا تقتصر وظيفتها عند الاستخدام النحوي فقط؛ بل لها وظيفتها. أولاً: داخل النص. من خلال الهوية التي تعطى لها من اسم وصفات وحركتها ومشاركتها في الأحداث، مما يستتبع أن تنمي الحدث القصصي. ولها معنى ثان خارجي، وهو أنها ربما كانت تمثل رمزًا معينًا لفئة أو أكثر، وربما مثلت شخصية داخل رواية نموذجًا يحتذى به في حركة المجتمع الخارجي.

العنوان ودلالاته:

يهتم مؤلف العمل الروائي بعنوان عمله، وفي ذلك يحاول أن يضع لعمله العنوان المناسب الذي من خلاله -كما يزعم البحث- يقوم بجذب المتلقي إلى العمل، ويرى البحث أن هناك طريقتين لوضع العنوان؛ أولهما: هو أن "يضع العنوان قبل النص، ثم يأتي بالنص ليبرر هذا العنوان، الذي يجمل ما سيفصله، ويفسره النص ككل (وربما لا؟!)"[5] بمعنى أن المؤلف يختار العنوان قبل كتابة العمل الروائي، ثم يأتي العمل الروائي ليفصل ما أجمله العنوان، وفي تلك الحالة قد ينجح العمل في إبراز دلالة العنوان أو قد لا ينجح.

(١) حسن بحراوى ، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي ط 1، 1999م، ص213.
(٢) فينست ب ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ت/ محمد يحيى، المجلس الأعلى للثقافة 2000م ص264، وسيمور شاتمان، ناقد بنيوي أمريكي، صاحب كتاب (القصة والخطاب والبنية القصصية في الرواية والفيلم)، عام 1978م.
(٣) حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي ط1 1991م ص51.
(٤) حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص51.
(٥) عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف ط1، 2008م، ص71

ومن هنا تكون الطريقة الثانية، والتي يزعم البحث أنها الطريقة الأنسب، وهي أن ينتهي المؤلف من كتابة العمل الروائي، ومن ثم يقوم باختيار أنسب العناوين التي تستطيع أن تحقق إبراز المعنى المرجو إيصاله للمتلقي، لكن يبقى أن المؤلف، وهو يختار العنوان في الحالتين يحاول أن يستنطق النص، فلا يكون العنوان بعيدًا عن مضمون النص الأدبي، لأن ما ينظر المتلقي إليه في العنوان هو مدى تحقيقه "لشعرية النص في إسهام فاعل، سواء أكان مألوفًا أو غير مألوف عند المتلقي، وهذه أمور تتحقق بمدى تمدد العنوان داخل النص، واستنطاق مساربه."[1] ويكون السؤال هنا هل استطاع يوسف المحيميد من خلال عنوان الرواية القصيرة "لغط موتى" أن يبين عن جزء من محتوى الرواية، أو على الأقل هل استطاع العنوان أن يقدم مؤشرات عما في هذه الرواية القصيرة؟

العنوان "لغط موتى"، وهو تركيب إضافي قد يكون مبتدأً يحتاج إلى خبر، أو قد يكون خبرًا لمبتدأ محذوف، وفي الحالتين، فإنه يبقى تركيبًا إضافيًّا في جملة اسمية، قد تدل على ثبات الحدث.

وعند الرجوع إلى المفهوم اللغوي لمفردة "لغط" في لسان العرب، نجده "ل غ ط. (فعل ثلاثي لازم). لَغَطَ، يَلْغَطُ، مصدر لَغْطٌ.: لَغَطَ الْجُمْهُورُ:- صَوَّتَ أَصْوَاتًا مُخْتَلِطَةً غَيْر وَاضِحَةٍ، مُبْهَمَةً"[2]

اللغط هي الأصوات المختلطة غير الواضحة، أو هي الأصوات المبهمة، والكاتب هنا أضافها إلى مفردة "موتى"، فأصبحت بهذا أكثر إبهامًا، بوصف أن عالم الموتى عالم افتراضي. ولقد استخدم الكاتب العنوان في ثنايا السرد الروائي، فيقول: "وسمعته كأنما يحدثني بغرغرات تشبه لغط موتى، أو مجانين."[3]

وهذا المعنى الذي يؤكد بالمجانين يعود ويؤكده مرة أخرى عندما يوجه استفساره إلى صديقه الافتراضي، فيقول: "بل إنك تسمع أحيانًا إلى مجموعة أصوات لاغطة، تخز أذنك، فلا شيء بعدها سوى رنين لا ينفك يمخر سراديب أذنيك. هذا الرنين ليس سوى حكايات تتناسل؛ إحداهما من الأخرى. أحيانًا حكاية تلفظ الأخرى دونما رابط."[4]

هذه الأصوات اللاغطة ليست عنده سوى رنين لا يفهم معناه، وهو بهذا –كما يصور– عبارة عن حكايات تتناسل دون أي رابط، مما قد يدل على أنها حكايات ليست قائمة على أسس منطقية في عرضها، بل هي فقط سلسلة من الأصوات المتداخلة غير المفهومة، ويعود الكاتب مرة ثانية ليؤكد هذا المعنى في موضع آخر من الرواية، فيقول: "هناك أشياء ربما لا نعود بها إلى العقل. أعني أن هناك لا مرئيات قد نحدسها، أو نغمض فنراها، كأن تسير في الشارع المحاذي للمقبرة، فتسمع شجارًا عاليًا وضوضاء. تتلفت على أثره في أنحاء الشارع، فلا ترى شيئًا،

(1) حافظ المغربي، مجلة قراءات، جامعة بسكرة، ع2011م، عتبات النص والمسكوت عنه قراءة في نص شعري، ص7
(2) ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، أكتوبر 2016م، مادة (ل غ ط).
(3) يوسف المحيميد، لغط موتى، منشورات الجمل، 2003م، ص17
(4) السابق، ص51

أو أن ترى في الصحراء نارًا موقدة يستدفئ حولها رهط من الناس، وحالما تقترب منها لا تجدها، ولا تجد لها، ولا للناس حولها أثرًا."[1]

هذه اللامعقولية التي يعرضها لصديقه تماثل عنده هذا اللغط من الموتى، وتوضح أن كل ما قد يقال في هذه الرواية، يتم التهرب منه بفعل أنه ما هو إلا لغط موتى.

هذا العنوان بهذا اللغط من الموتى فرض على الكاتب أن يستخدم تقنيات خاصة في السرد الروائي، ومنها:

3-1-1 السارد المتعدد

قسم الكاتب هذه الرواية القصيرة إلى عدد ست عشرة فاصلة، وكان السرد في كل فاصلة يتداخل فيها صوت الكاتب الذي يحاول كتابة رواية، مع صوت شخصية من الشخصيات داخل الحدث، ويمكن تقسيم أصوات الشخصيات مع صوت السارد في الجدول التالي:

موضي	مزنة	الجد	مسعود (الأب)	أم موضي	الدجال	سالم
4	4	1	2	1	1	1

وهناك فاصلتان يحاول فيهما السارد الروائي أن يجمع الأحداث، بتوجه إلى صديقه الافتراضي بالحديث.

نحن أمام سارد متعدد، وهو ذلك النوع الذي "يتناوب أكثر من راو تأليف عملية القص؛ ويشكل بناء الحدث أكثر من سارد؛ وهذا النوع من الرواة المتعددين يعطي بناء الرواية تميزًا وخصوبة، ويعد من سمات قص الحداثة"[2] ويرى البحث أن العنوان هو الذي فرض على الكاتب هذا الشكل من الساردين، وذلك حتى يتيح نوعًا من تعدد وجهات النظر، فيترك للقارئ أن يُعمل ذهنه في اختيار أنسب وجهات النظر.

لقد استخدم الكاتب الضمير أنا بوجهيه (السارد الشاهد) و(السارد البطل يحكي قصته)، فكان أولاً: السارد الشاهد، وهو نموذج الكاتب الذي يحاول كتابة رواية، والذي يبدأ الحدث الروائي به، فيقول: "أصدقاء كثر يظنون أنني لا أملك أن أكتب نصًا طويلاً، رواية مثلاً"[3] وهذا النوع من السرد كان يحاور فيها الشخصيات التي تعرض وجهة نظره في الأحداث، لكن هذا التحاور لم يكن بالحوار، بل فيها أعطي لهم خط السرد، فانتقل السارد من الشاهد إلى السارد البطل يحكي قصته، وهي الشخصيات التي تعرض لنفسها بنفسها.

والفرق بين السارد الشاهد والسارد البطل قد يعود إلى أن السارد الشاهد لا يهتم بطرح التفاصيل بوصفه يعلم أقل مما تعلمه الشخصية الرئيسة، فلا يطرح إلا ما يستشفه منها، فـ"ما هو إلا شخص عادي... وأن دائرة الرقابة لديه ضيقة؛ إذ يرى ما يمكن لأي فرد أن يراه، وهو يعيش وسط الأحداث"[4] ومثاله ما يظهر في ترك خط السرد لمسعود ليقول: "قائلاً لي: لماذا لم تذكر أنني عملت هنا سائقًا، وأنني أنتظر صاحب المنزل في السيارة مع

(١) يوسف المحيميد، لغط موتى، ص61
(٢) طه وادي، الرواية السياسية ص149.
(٣) يوسف المحيميد، لغط موتى، ص7
(٤) إنريكي أندرسون إمبرت، القصة القصيرة النظرية والتقنية، ت/علي إبراهيم علي منوفي، المجلس الأعلى للثقافة 2000م، ص83.

الكلاب الضالة."[1] حيث نجد أن السارد الشاهد هو الذي أعطى للسارد البطل خط السرد باستخدام فعل القول "قائلاً لي".

بجانب هذين النوعين من الساردين يأتي استخدام الضمير أنت رغم صعوبته، ورغم أنه قد يملك القدرة على "أن يثير مشاعر الرفقة بين القارئ والبطل، وهذا يحدث عندما يظهر الضمير في بداية السرد القصصي أمام عيني القارئ الذي يظن أنه المقصود"[2].

وهو ما ظهر في عدة مواضع في هذه الرواية القصيرة، ومن أمثلته ما نجده في قوله: "وأنت تذكر جيدًا، كيف ترى شخوصي الفادحين، برهة أخرجهم واحدًا واحدًا."[3]

ومنه قوله: "هل ترى يا صديقي؟ كنت قبلاً مثلك تمامًا، لا أؤمن باللا مرئي... أنت تعرف يا صديقي أنني أكتب دومًا بقلم رصاص."[4]

ويرى البحث أن هذا الاستخدام للضمير أنت هو رغبة الكاتب في أن يشاركه القارئ في استنتاج جزئيات الحدث الروائي.

وبهذا النوع من تعدد الساردين يرى البحث أن هذه الرواية أصبحت قائمة على نوعين من التبئير، وهما التبئير الخارجي، والتبئير الداخلي، واستغنت عن التبئير من درجة صفر[5].

3-1-2 استخدام السرد السابق:

أشار البحث إلى أن الكاتب توجه إلى صديق افتراضي بالسرد، وهو بذلك يطرح نوعًا من السرد السابق، والذي يمكن الإشارة إلى مفهومه بأنه "الحكاية التكهنية بصيغة المستقبل عمومًا، ولكن لا شيء يمنع من إنجازها بصيغة الحاضر"[6].

(١) يوسف المحيميد، لغط موتى، ص8
(٢) إنريكي أندرسون إمبرت، القصة القصيرة ص94.
(1) يوسف المحيميد، لغط موتى، ص52
(2) السابق، ص53، ويمكن الرجوع في ذلك إلى الأمثلة في ص 15- 51- 71- 72.
(3) سيؤجل البحث التعريف بهذه الأنواع من التبئير إلى طرق تقديم الشخصيات.
(4) جيرار جينت، خطاب الحكاية، ت/ محمد المعتصم، المجلس الأعلى للثقافة 2000م، ص231.

وهو سرد يكاد يكون قليل الاستخدام بالقياس إلى السرد اللاحق[1]، وقصصه في هذا المقام "تستخدم زمن المستقبل، وذلك لتصوير نوع من النبوءة للحرب. يعرف القارئ أن الأمر هو حرب انتهت أحداثها، ومعروفة تاريخيًّا، لكن يراد إحداث التأثير بأن القص يسبق الحدث الخاص بالحرب"[2].

يقصر إنريكي هذا النوع من السرد على سرد أحداث تاريخية يعرضها المؤلف بزمن المستقبل مع أنها انتهت ليحدث التأثير بأن السرد يسبق الحدث، ويشبه النبوءة بالحدث، وبما سيحدث في الحرب.

هذا النوع من السرد، حاولت الناقدة "شلوميت ريمون كنعان" أن تشير إلى أنه لا يوجد مستقلاً، إنما يوجد داخل السرود المختلفة "على شكل تنبوءات. لعنات أو أحلام الشخوص التخييلية".[3] ومن هذه النقطة تكون الناقدة قد دخلت في معترك الاستشراق أو الاستباق، وهو من أنواع المفارقات الزمنية.

لكن حدث هذه الرواية هي سرد سابق، يبدأ منذ البداية، فيصور الكاتب هذا الافتراض، واستخدام سين الاستقبال، فيقول عن شخصية مسعود: "فلنفترض أن اسمه مسعود، سيقوفني في درب مسدود الآخر، ويستجوبني بقسوة أولاً، ثم سيبكي كسيرًا، كيف انفلت بصري من أسره، راصدًا شهادة تقدير بختم رسمي للوزارة تزين أعلى سريره."[4]

حيث نجد كلمة (ولنفترض) التي تعطي هذا الإيحاء بأن الرواية القصيرة قائمة على افتراض حتى في اسم شخصية محورية هي شخصية مسعود أبو موضي ومزنة، ثم سنجد استخدام سين الاستقبال في كلمتي (سيوقفني)– (سيبكي)، وفي هذا ليبين أن استجواب الشخصية له ما هي إلا فرض استقبال.

هذه التقنيات التي فرضها عنوان هذه الرواية القصيرة، وجهت البحث إلى دراسة الشخصية من خلال طرق تقديمها، وذلك بوصف أنها شخصيات افتراضية تحتاج إلى أن تبين عن نفسها.

- **تقديم الشخصية:**

تتلخص طرق تقديم الشخصية داخل العمل القصصي في طريقتين، وهما:

(1) التقديم المباشر من المؤلف. (2) التقديم غير المباشر.

ويزعم البحث أن رواية العصر الحديث بعامة، قد ترفض هذا النوع من التقديم المباشر من المؤلف، لأنه "بات من الصعب تحمل التعميم والتصنيف في فترة النزعة الفردية والنسبية مثل فترتنا هذه... فإن الوضوح والقدرة الموجهة للتعريف المباشر كثيرًا ما تعتبر سلبيات بدل إيجابيات... فالتعريف نادرًا ما يستعمل بتواتر في تخييل

(١) هذا النوع من أنواع السرد "هو الموقع الكلاسي للحكاية بصيغة الماضي، ولعله الأكثر تواترا بما لا يقاس" كما أنه يدل "على أن الحدث سابق على السرد القصصي، والمسافة الزمنية الفاصلة بين المضارع الخاص بالراوي، وبين الحدث الماضي المسرود يمكن تحديدها بالتواريخ أو تركها، فأحيانًا يحدد تاريخ ما بداية الحدث أو بداية السرد. هذه المسافة الفاصلة يمكن أن تقصر، وهذا ما يحدث بالفعل في بعض القصص -خاصة تلك المكتوبة باستخدام ضمير المتكلم- حيث يتصل الماضي بالحاضر" انظر في ذلك، جيرار جينت، خطاب الحكاية، ص231، وإنريكي أندرسون إمبرت، القصة القصيرة، ص278

(٢) إنريكي أندرسون إمبرت، السابق ص279.

(٣) شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي الشعرية المعاصرة صـ134.

(٤) يوسف المحيميد، لغط موتى، ص8

القرن العشرين"[1]، فإذا كانت ريمون شلوميت كنعان قد رأت ذلك على الرواية، فيرى البحث أن الرواية القصيرة، وهي تبغي الإيجاز في العرض قد تكون أكثر بعدًا عن هذا النوع من التقديم المباشر من المؤلف، وبخاصة أنها ابتعدت عن استخدام السارد العليم. كما أنها إذا استخدمت أنواع الساردين المختلفين، فإن السارد يكون صوتًا، لكن مواقع البؤرة قد تختلف باختلاف الشخصية، أي باختلاف موقع الكاميرا المصورة، ومن هذه الناحية قد يجوز للبحث استنتاج أن هذه الرواية القصيرة "لغط موتى" تبتعد عن التقديم المباشر في تقديمها للشخصية، وتنحو إلى التقديم غير المباشر، لأنها لا تقدم أحكامًا جاهزة، كما أنها وجدت أن "أبسط طريقة لتقديم الشخصية هي التي اتبعها الروائيون القدماء، وهي إيراد وصف جسماني لها، وموجز عن حياتها.../... وهذه طريقة رائعة، بيد أنها تنتمي إلى ثقافة لها من الصبر، وأمامها من الفراغ أكثر مما تتميز به ثقافتنا الحالية"[2]

لقد استخدمت الرواية القصيرة "لغط موتى" السارد بضمير أنا، وبجانبه استخدمت الضمير "أنت"، وهو ما قد يعني أن السارد أصبح شخصية داخل العمل الروائي، فكانت تنحو إلى أن تترك "الحقائق الخاصة بالشخصية تظهر تدريجيًا، وتتنوع أو تنتقل مباشرة عن طريق الحدث والكلام"[3]، وعن طريق فعل الشخصية، وحديث الشخصيات الأخرى عن شخصية داخل الحدث الروائي.

- **التقديم غير المباشر للشخصية**

يرى البحث أن رسم الشخصية في الرواية القصيرة يحكمه "مفهوم مغاير، لا يرسمها عن طريق الوصف التقليدي، بل يأخذها من خلال الحوار الداخلي/ أو رؤية الآخر، أو عبر الفعل الذي يقع بلا تفسير في مجرى الحياة والعلاقات، ولا يفهم إلا عبر السياق الروائي الذي يُظْهِر الدلالة تدريجيًا"[4]، ويمكن للبحث أن يجمل هذه الأنواع من رسم الشخصية بالطريقة غير المباشرة في الجدول التالي:

تصوير الشخصية	المحكي	الحوار	المونولوج
ذاتي الشخصية أو طوبيوغرافي	ما تفعله الشخصية	ما تقوله الشخصية، وكيف تقوله (ممهدات الحوار)	ما تفكر فيه الشخصية[5].

وهذه الأنواع نسبية، حيث قد تظهر في هذه الرواية القصيرة، وقد تختفي، ومثال ذلك المونولوج الذي لا يظهر في "لغط موتى"، ويُرجع البحث عدم ظهور المنولوج فيها إلى سببين، فأولاً: السارد الرئيس فيها هو السارد الشاهد (الكاتب الذي يكتب الرواية)، فأراد أن يتعرف الشخصيات، عن طريق تركها تتحدث، بصوت عال.

ثانيًا: استخدام الضمير أنت الذي به يتم افتراض متلقي تتوجه إليه بالحديث.

(١) شلوميت ريمون كنعان، التخيل القصصي، الشعرية المعاصرة ص93.
(٢) ديفيد لودج ، الفن الروائي، ت/ ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة ط1 2002م، ص78.
(٣) السابق ص78.
(٤) أمينة رشيد، تشظي الزمن في الرواية الحديثة ص77.
(٥) برنار فاليط، النص الروائي تقنيات ومناهج، ت/ رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، 2005م، ص45.

يبقى من طرق التقديم التي عرضها برنار فاليط، ثلاث طرق، وهي (الحوار وممهداته– فعل الشخصية– التقديم الذاتي للشخصية)، وهي تتفاوت في "لغط موتى"، ويبدأ البحث في عرضها من الأقل استخدامًا داخل الحدث الروائي؛ لكن برنار فاليط في هذا الجدول أهمل حديث الشخصيات عن شخصية ما داخل الحدث، وهو ما سنجده في طرق تقديم الشخصيات داخل "لغط موتى".

- **فعل الشخصية:**

هنا يكون فعل الشخصية هو الذي يوضح مدلولاتها، وظهرت هذه التقنية في تقديم الشخصية الرئيسة (موضي) فقط، وقد يرجع ذلك إلى تأكيد فرضية أن الشخصيات في هذا الحدث الروائي ليست شخصيات حقيقية، بل هي شخصيات افتراضية، وهذا التقديم بفعل موضي، نجده في فعلها، وهي تستمع جيدًا إلى ابن زوجها الموظف، فتقول: "ستشدني ربما موضي من ذراعي، وتهمهم بصخب ناقة شرسة عن قذارتي، وحجبي لكنوز غيرت حياتها، بينما أحكي عن أسرار لا تهم كثيرًا، كما عن ابنه الذي يبقى معي، ومع زوجتيه الأخريين. ضحى يغيب أبوه الموظف في دائرة الإمارة في المدينة، ليهتم الابن بالنخل والسقاية، **ثم يتسلل إليَّ؛ وكما يدلق فنجان القهوة المرة –الذي أصنعه– في جوفه، يدلق لي مرارة أيامه، وعزله عن تتمة دراسته.**"[1]

وهنا تقديم لفعل الشخصية موضي، والتي تمتلك القدرة على سماع الآخرين، بل والتعاطف معهم، وهو ما يظهر من اختيار ابن الزوج، والذي لم يُسمَ، لأن الاسم لن يفيد، فهو يُقدم ليبرز جانبًا من جوانب شخصية موضي، كما أن الكاتب أبرز هنا صفة من صفاتها، وهي قوتها التي ظهرت من خلال الصورة التي يعرضها السارد الشاهد "تهمهم بصخب ناقة شرسة"، وأيضًا يوضح جانبًا من زعم الآخرين عن كتاب الرواية، وهو التمتع بالقذارة التي تبرز في اختيارهم ما يثير القراء، وإن لم يكن مهمًّا. لكن هذه الصورة قد تبرز أن ابن الزوج كان أميًّا.

–التقديم الذاتي للشخصيات:

قد يُقصد بالتقديم الذاتي للشخصية، هو أن تقدم الشخصية لنفسها بنفسها، وذلك بضمير أنا في الحدث القصصي، وهو نوع من التقديم غير المباشر، ولا يعدُّ تقديمًا مباشرًا بأي حال من الأحوال، حيث "يمكن أن يكون كلام الشخصية... مؤشرًا لسمه أو لسمات في كل من المضمون والشكل"[2]، وهذا النوع من التقديم نجده في تقديم الشخصيات الرئيسة لنفسها، ويظهر ذلك من تقديم الكاتب لنفسه، ولتقديم شخصية موضي لنفسها، ولتقديم شخصية مزنة لنفسها.

أولاً: تقديم الكاتب لنفسه:

منذ الصفحة الأولى للرواية القصيرة، والكاتب يقدم نفسه بنفسه، فنراه في البداية كاتبًا للقصة القصيرة، فيقول: "أصدقاء كثر يظنون أنني لا أملك أن أكتب نصًّا طويلاً؛ رواية مثلاً، لأنني لست قادرًا على أن أنكب لليال

(١) يوسف المحيميد، لغط موتى، ص12

(٢) شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة صـ97.

ولشهور وربما لسنوات في مكتبتي الصغيرة، مؤججًا شمعة عُرفها ينثني كلما تنفست مليًّا، ومن أعلاها يتمشى شمعٌ يحفر بدبيبه، كبشر يتناكبون. ليس عليَّ سوى أن أخطَّ بسواد قلمي على رؤوسهم ملامح وأحلامًا وذكريات وهزائم وأسرارًا ومكائد... ثم أنضد لهم طرقات وشوارع؛ سراديب ومكاتب وسجونًا وقصورًا. ردهات وبيوت صفيح لأجعلهم يمشون بمشيئتهم إلى ما يقودهم من وقائع وأحداث."[1]

فتأكيده أن أصـــدقاءه يظنون أنه لا يملك القدرة على كتابة نصٍّ طويلٍ، ويحدده برواية مثلاً، قد يبرز أنه يكتب القصة القصيرة، لكنه لا يمتلك قدرة تنضيد طرقات الشوارع، والسراديب والمكاتب والسجون والهزائم والأسرار والمكائد والردهات والبيوت، وهي كلها من خصائص الرواية، لا القصة القصيرة.

ويعود مرة أخرى في الصـــفحة ذاتها ليقدم أنه كاتب صـــحفي، لكنه غير راض عن واقعه، فيقول: "آخرون يظنون أن انشغالي كصحفي، يسلب وقتي رغم أن أكثرهم يعرفون أن الصحيفة التي تشعل هزائمي كل هنيهة تعجُّ بوجوه منســوخة، منشــب عليها أقنعة مكررة تهبط من ملامحهم الكلمات ذاتها، والآراء الجاهزة التي ينســلونها من أدراجهم، ثم يسحلون أسماءهم فوقها؛ ولو طرقتهم دون قصد فكرة شاردة، وغائرة، نكص أحدهم إلى دورة المياه، ثم قلب قناعه تحت خيط الماء، وارتداه ثانية."[2] وهنا يكون التقديم بشكل واضح، ليس فيه أي استنتاج من القارئ، فهو يرى أن انشغاله بوصفه صحفيًّا قد يسلب وقته، لكنه رغم ذلك يرى أن مشاكله الصحفية قد يكون فيها مادة روائية جاهزة.

وما زال الكاتب يؤكد فكرة أنه يســتطيع كتابة النص الروائي، لكنه يعرض لفكرة خوفه من كتابتها، وهي أن شخصياتها قد تلاحقه، فيقول: "إن كتابة رواية تحتاج إلى فكين شرسين، لا يكفان عن الهذيان.

ما يرجفني الآن ليس إن كنت أملك فكين شــرســين، بل أن يعيث في غرفتي هؤلاء الموتى، أو أن يتعقبني الشخوص الأحياء، وهم يشاغلونني، لم ذكرت هذه الوقيعة. لِمَ أهملت تلك الوقائع؟"[3]

ويكون الكاتب بذلك قد قدم للمتلقي ما يراه يهمه في شخصيات، فركز على خوفه من كتابة الرواية، وإن قدم أنه يكتب القصة القصيرة، وأنه صحفي يمتلك المادة الخام لكتابة النص الروائي.

ثانيًا: تقديم مزنة لنفسها:

تقدم شخصية مزنة لنفسها بوصفها شخصية قوية، ويظهر ذلك في عدة مشاهد داخل هذا الحدث الروائي، ويبدأ مع السارد الشاهد، والذي يطرح افتراضه أن تستوقفه البنت الصغيرة لتستجوبه، فيقول: "صنعتني طفلة ســاذجة، لا تعرف من العالم إلا أن تفقأ عين الشــيطان الســحرية، وتنام، دون أن تفكر لو برهة كيف تنام هذه

(1) يوسف المحيميد، لغط موتى، ص7
(2) يوسف المحيميد، لغط موتى، ص7
(1) السابق، ص21، وهذا المعنى يؤكده الكاتب في أكثر من موضع داخل "لغط موتى"، ويمكن الرجوع في هذا إلى الصفحات37-84- 85-86

الشقية؟ ليس شقاء الشغب هنا، بل النصب. كيف كنتُ أوقظ فرش القطن برشاش الماء من رؤوس أصابعي، لتبرد في أماسي الصيف الدبقة، ثم أنصب ناموسية أحتمي بها من البعوض الناهش، لكنني لم أعرف كيف أحتمي من بعوض البشر. لا تسخر مني، فالبعوض له أجنحة رقيقة، لكنه دونما أيدي وأصابع غليظة، وأسنان شرسة. بالأيدي تطير الناموسية المنصوبة، وبحفيف يشبه بكاء الشجر تعصف بالقميص، ثم تغطيني كاملة، فتحجب البعوضة الضخمة عني لوح السماء، ووشوشات النجمات اللامعة... لا يهم أن تعرف أي بعوضة ضخمة جللتني بأجنحتها."[1]

لكن هذا المشهد يبرز أن هذه الشخصية رغم قوتها لم تسلم من بعوض البشر، والذي وصفته بأنه يعصف بقميصها، ومن ثم يغطيها كاملاً، فتحجب عنها لوح السماء.

وهذا المعنى ذاته تؤكده عندما ترى أنها امرأة في سن العاشرة، فتقول: "لكنني لست صغيرة كما تظن، وتغرر قرائك/ الوادعين، بل إنني امرأة في العاشرة، وهو كلما اصطدمتُ ببصره في البيت، بعد تلك الليلة الصيفية اللعينة، أضبطه قيسني بصلافة بعوضة. أودُّ أن أفرد أصابعي وأصفعها، ثم أغسل أصابعي من دمها، كما غسلت قبلاً دمي خلسةً في حمام ردمت بابه من الداخل بإناء بلاستيكي مملوء بالماء."[2]

ومن ثم تعود هذه الطفلة لتقدم للقارئ أن هذه البعوضة ما هي إلا أخوها، فتقول: "كنت أحلم أن أمحو أخي الشبيه بالبعوضة على الأقل كنت أتمنى أن أمحو جناحيه اللذين نبتا في تلك الأمسية الصيفية البعيدة. كنت أتمنى ان أمحو جدي الشحيح."[3]

ومزنة بهذا التقديم أرادت أن تبرز أنه رغم قوتها إلا أن التقاليد التي تعيشها في مجتمع قد يبدو منغلقًا، قد يكون هو السبب في أن يعتدي عليها أخوها، ولا تملك هي حق المقاومة.

وتقدم مزنة صورة لهذه القوة التي تتمتع بها عندما توجه خطابها إلى الكاتب، فتقول: "أنا مزنة. كنت أتألم على الورق، وأنت تكتبني "البنت الصغرى". تراني الآن لست طفلة. لست امرأة، ولست صبيًّا. أنا لست أي شيء. لا شيء إطلاقًا. لست مؤثرة في كتابتك. أضفتني أم أهملتني، وأنا في الوقت ذاته كل شيء في الحكاية"[4]، فهذا الألم الذي تعبر عنه، في أن توصف بالبنت الصغرى من الكاتب، قد يدل على هذا الإحساس بقوتها، ومن هنا فهي تقدم نفسها بأسلوب مباشر منها إلى الكاتب "وأنا في الوقت ذاته كل شيء في الحكاية"، لأنها تملك الأحداث كلها في يديها.

(1) يوسف المحيميد، لغط موتى، ص22
(2) السابق، ص22- 23
(3) يوسف المحيميد، لغط موتى، ص64
(1) السابق، ص55

ثالثًا: تقديم موضي لنفسها:

يكتفي البحث في تقديم موضي لنفسها بمشهد واحد فقط[1]، وهو المشهد الذي فيه تقدم بتبئير داخلي[2] مشاعر إزاء طلاقها من الموظف الحكومي الذي لم يسمَ، لعدم أهمية الاسم، فنراها تعرض، فتقول: "ورعبي لحظتها، إذ لم يقل لي أبدًا ماذا كان ينوي أن يفعل طول الطريق، مسافة ثمانين كيلاً، من القرية التي عشت فيها معه. فقط عرفت أنني في زيارة الأهل. تمامًا كما لم أعرف أنني أُزفُّ تلك الليلة البعيدة، فقط ثلاثة عشر حلمًا حملتها، آن حملوني بحجة أننا في نزهة برية، حيث قرية جنوب المدينة. هناك أدخلوني قصرًا على حواف جدرانه العالية/ أضاءت لمبات حمراء؛ قالوا سنحضر حفل زفاف، وفي غرفة ضوؤها خافت جلست، بصحبة امرأة بدينة، خضبت أصابعي، وأرخت شعري الوافر، وحكت كلامًا غامضًا لم أدركه، حتى دخل بلحيته المصبوغة، والمشذبة بعناية، هامزًا كفها بورقة نقدية، ثم غبتُ عن كل شيء حتى الصباح الذي تقافزت على درجات سلمه أسطوانة غاز أيقظتني. هل تعرف معنى أن تستيقظ عروس على رنين أسطوانة، ولغط خارج غرفتها."[3]

هذا المشهد تقدم فيه موضي بجانب لحظة طلاقها التي لم تعرف عنه شيئًا قبل أن تصل إلى بيت والدها مسعود. كما أنها تقدم لزواجها التي لم تكن تعرف عنه شيئًا أيضًا، وهو معنى أراد الكاتب فيه أن يبرز فقدان إرادة المرأة أمام قرارات مصيرية (حتى لو كان زواجها).

لم تكتف موضي بذلك بل وصفت زوجها التي لم تكن تعرفه، فتراه "دخل بلحيته المصبوغة والمشذبة بعناية"، لكنها تختم هذا المشهد بلقطة أن زوجها مريض، فتعرض لصدمتها أن تستيقظ على رنين أسطوانة، ولغط خارج غرفتها.

حديث الشخصيات عن شخصية ما:

تظهر هذه الشخصية في تقديم الشخصيات الثانوية، وفي تقديم شخصية الكلب داخل الحدث، وذلك بوصف شخصية الكلب شخصية روائية، ومنها:

أولاً: تقديم الكلب:

يبدأ هذا التقديم من سؤال موضي للسارد عن اختفاء الكلب، وهو وإن كان عتابًا منها للسارد الذي يعرف تفاصيل اختفاء الكلب، ولم يهتم بأن يعرف تفاصيل اختفاء ابن زوجها (الرجل المتبوع بالحمائم)، لكنه مع ذلك شرح لكيفية التخلص من الكلب.

(2) السبب في الاكتفاء بهذا المشهد الواحد للتقديم الذاتي أن البحث سيعرض بعد ذلك تداخل التقديم الذاتي بحديث الشخصيات الأخرى عن الموقف ذاته، وذلك حتى لا يكرر البحث نفسه.

(3) التبئير الداخلي internal focalization، وفيه "يتم عرض المعلومات وفقًا لمنظور أو وجهة نظر الشخصية التصورية أو مفهوميتها، والتبئير الداخلي يمكن أن يكون محددًا أو ثابتًا حيث يتم تبني منظور واحد... أو متغير، حين يتم تبني منظورات عديدة بصفة دورية لعرض مواقف ووقائع مختلفة... أو متعددًا حينما تعرض الوقائع والمواقف نفسها أكثر من مرة، وذلك في كل مرة من منظور مختلف". انظر في ذلك جيرالد برنس، المصطلح السردي، ص116

(1) يوسف المحيميد، لغط موتى، ص11- 12

"ستقذفني بعين ناشزة وحارقة، وحاجبيها يتجاذبان بشدة إذ تلومني، وهي تهمس بأنني عرفت أين اختفى الكلب؟ وهو مجرد كلب. وكيف أوثق عليه داخل كيس خيش، طُوح به في حوض سيارة نقل صغيرة شقت به الطرقات النائمة، وعلى أميال من طريق بري مهجور، حُذف بالكيس على صخرة، وهو ينبح، فأمطرته حجارة جعلت نباحه يخفت حتى صار يهسُّ مع ركل ضعيف لقائمتيه، حتى خمد الكيس تمامًا."[1]

هنا نعرف أن الكلب تم التخلص منه بوضعه في كيس خيش، وطُوح به في حوض سيارة نقل، ثم حُذف بالكيس على صخرة، وتم إمطاره بالحجارة حتى خفَّ نباحه، ولم يكتف بذلك تم ركله حتى خمد الكيس، بمعنى موت الكلب، وهو تصوير لمدى وحشية القتل لهذا الكلب.

ويكمل الكاتب (السارد الشاهد) مصير الكلب، فيُقدم من تبئير خارجي[2] للحظة رمي الكلب في السيارة، فيقول: "كانت السيارات ترقد بصمت على ضفتيه، وصادف ذلك مرور طفل يسحب وراءه كيسًا كبيرًا أسود، حتى يقف به لصق صندوق النفايات الأخضر، ثم يركض داخلاً من باب مقابل."[3]

وفي الصفحة ذاتها يعود، ويُقدم المشهد نفسه، فيقول: "بل مجرد سيارة نقل حمراء تغمض في ظلها، رأيت في صندوقها الخلفي، عبر المنظار، وريقات شجرة جافة، وفراشًا ملفوفًا بشراع زيتي، وقبل أن أصفق النافذة بغضب، لمحت الطفل ذاته يجر خلفه بنفاد صبر كيس قمامة ضخم."[4]

لكن هذا السؤال من موضي، وهذا التبئير الخارجي من السارد الشاهد، لم يُقدِّم للقارئ لماذا هذا الاهتمام بهذا الكلب؟ وهنا يكون لتبئير سالم (شخصية ثانوية داخل الحدث)، والذي يقدم تغير حال هذا الكلب عن باقي الكلاب في الحارة التي يعيشون فيها، فيتساءل: "كيف ضل من بيتهم أحدها، وفر من سطح لآخر، حتى وقف بقائمتيه على سترة السطح الأخير، وتمدد بدعة وخنوع، تاركًا النباح للمارين في السكك، محتفظًا بهسهسة خافتة، وعينين خادرتين، ووبر ناعم نظيف، تفركه أصابع رخوة ولينة."[5]

وهو التبئير الذي أوضح أن الكلب كان يتمدد بدعة وخنوع، وأنه حظي بعناية خاصة، جعلته لا ينبح كباقي الكلاب، بل يحتفظ بهسهسة خافتة، وعينين خادرتين، بل يتمتع بوبر ناعم نظيف، تفركه أصابع رخوة ولينة.

وكان السارد الشاهد قد قدم هذه العلاقة الحميمة بين الكلب وموضي، فقال: "لحظة اتخذته موضي ابنتك خليلاً. دلكت له وبره الناعم بالماء والصابون، وقد افترشت له سماطًا مزخرف الزوايا بزهور وردية، في مساحة جانبية من سطح منزلك الحجري، قرب حجرتها، وقد اعتزلت الأهل والأقارب والناس، وقادته خاضعًا ودودًا إلى حجرتها ببابها الحديدي. لم يكن صرير الباب ذاك الذي يعلو في الظهيرات، بل كان هسيسه ممتنًا ودائخًا بعينيه

(1)يوسف المحيميد، لغط موتى ص13
(2) التبئير الخارجي: رؤية موضوعية خالصة لا تخص أحدًا. تقنية (السلوكية)، السارد < الشخصية. النمط
(3) يوسف المحيميد، لغط موتى ص77
(4) السابق، ص77
(1) السابق، ص39

اللامعتين، وهو يحس بعضلاته كلها تتخلص من رخاوتها، وتفز، فينهض عَجِلاً متشممًا، ومن شدقيه يتقاطر جوعه وضلاله، ثم يعلو قليلاً غارزًا شيئه هازًّا كبندول ساعة في حوش بيتك الحجري، تاركًا عقدًا ينتهي بحلقة نحاسية يجلجل في ظهيرة قانطة."[1]

وعن علاقة موضي بالكلب تكمل مزنة هذه الصورة، فتقول: "جعلتني أكشف لصديقك وللقارئ، وللكل تفاصيل أختي، والكلب يهس في غرفة علوية، اسمه "لاسي" له عينان تبرقان، لكنها ما أن يفرج قائمتيه قليلاً حتى تذبلان، وصوته يهس متقطعًا ومخنوقًا، وذيله يهز كبندول ساعة حائط معلقة."[2]

وهنا يكون لرؤية الشخصيات للكلب دورها في تقديمه إلى القارئ، وبيان أثره في الحدث الروائي، ويكون لسؤال موضي عن الكلب مبرره المنطقي؛ ويكون تصوير هذا العنف عليه له مبرره أيضًا، وذلك لكونها قد اتخذته خليلاً[3].

ثانيًا: حديث الشخصيات عن الشخصيات الرئيسة:

أ- الحديث عن شخصية مزنة

سبق عرض أن شخصية مزنة قدمت نفسها بأنه شخصية قوية، وهنا يكمل سالم هذا التقديم، عندما يقدم عن نفسه بأنه ضُرب، وكانت البنت الصغرى الوحيدة التي استطاعت أن تنقذه، فيقول: "أطلق نحوي عصيهم الشديدة الوطأة، أولاد غلاّب الساكنين بيتًا حجريًّا ضخمًا، يحرسه عبد أسود غليظ، وسرب كلاب شرسة، حتى نفر الدم من جلدي، وخلصتني وقتذاك بنت نحيلة بضفيرتين قصيرتين جدًّا وحاسرتين. عرفت فيما بعد أنها آخر سلالة مسعود. وعلمتني كيف نقتص من هؤلاء، بأن نطحن زجاجًا مخلوطًا بالنفيع المرمي لكلابهم اللاهثة، وإذا التهمته تمددت ببطون منتفخة، ورائحة فطيس تعج في المكان."[4]

يصور سالم ضربه من أولاد غلاب بعصيهم الغليظة، ويصور مدى قوتهم من خلال بيتهم الحجري، والعبد الأسود الغليظ الذي يحرسه، ومعه سرب الكلاب، مما قد يعني استحالة إنقاذه، لكنه يقول: "وخلصتني وقتذاك بنت نحيلة بضفيرتين قصيرتين جدًّا وحاسرتين"، فهي وحدها التي أنقذته، ويراها آخر سلالة آل مسعود، ولم يكتف بذلك بل صور حيلتها في القضاء على الكلاب التي تحرس بيت آل غلاب، وهو حديث يبرز قوة هذه البنت الصغيرة (مزنة).

(2) يوسف المحيميد، لغط موتى، ص9
(3) السابق، ص55
(1) سبق عرض أن موضي عرضت لزوجها الموظف الحكومي. كما يمكن الرجوع إلى الصفحات12-13 لنرى حديث شخصية موضي عن شخصية ابن زوجها أو الرجل المتبوع بالحمائم، وص25-26-27 لنرى حديث الجد عن أم موضي، والتي يطلق عليها اسم المغلولة بالسواد، كما يصفها بالمعلولة، وص33-34، لنرى حديث الشخصيات عن الدجال، وص35 لنرى حديثها عن شخصية سالم، وهي كلها شخصيات ثانوية في الحدث الروائي.
(2) يوسف المحيميد، لغط موتى، ص39

ويقدم الجد عنها أنها تشبهه، فيقول: "فواصل هاذيًا، كأنك تدرك السر الذي أسلكه مع شبيهتي، تلك البنت الصغرى، إذا رجعت من دكاني الراقد في قاع المدينة ظهرًا، أحاول إشغالها عن نوم أراه يدلي رجليه من على جفنيها."[1] فرغم أن الكاتب عرض أن الجد واصل هاذيًا، مما قد يبرز أنه لا يدرك معنى ما يقول، لكنها وجهة نظره، ويبقى أن الجد عرض أنه إذا رجع من دكانه، يحاول إشغال شبيهته (البنت الصغرى)، باللعب معها.

ب_ **الحديث عن شخصية موضي:**

قدم البحث في التقديم الذاتي للشخصية لموضي، واكتفى بمشهد واحد، وهو من تبئيرها الداخلي للحظة طلاقها، وهنا يقدم البحث وجهة نظر الكاتب تجاه هذا الطلاق، من موظف الحكومة، فيقول: "لماذا لم أذكر بالأقل خيباتها وهزائمها الكبيرة كأن يلفظها الموظف الحكومي بلحيته المشذبة بعناية، في بيت الأهل الحجري، مرددًا، وهو يدير مسبحته كمروحة في مدخل البيت، بنتكم ورجعناها لكم."[2] فهو هنا يعرض لخيباتها، ويصور الطلاق بأنه هزيمة كبرى لها، وذلك لأن هذا الطلاق سيكون السبب في هذيان موضي بعد ذلك. كما أن الكاتب ركز في تقديم شخصية الموظف بأنه يهتم بلحيته (بلحيته المشذبة بعناية)، وقد سبق عرض أن موضي وصفت لحيته (بلحيته المصبوغة، والمشذبة بعناية)، وهو معنى أراد بها أن يصور أن الشكل الخارجي لا يحكم على الجوهر الداخلي للشخصية، فهذه العناية باللحية، يعارضه تصرفه مع موضي، وشكل الطلاق، ومن هنا وجدنا الكاتب ينهي هذا المشهد بالتبئير الخارجي على الموظف بأنه (يدير مسبحته كمروحة في مدخل البيت)، مما قد يدل على أنها شخصية لاهية عابثة ليست جادة، ويختمها بقول الموظف: (بنتكم ورجعناها لكم)، دون أي مبالاة بكونها كانت زوجته.

وتقدم مزنة شخصية موضي، وذلك بتصوير أنها لم تكن تخاف، فتقول: "هي لم تكن تخف أبدًا. تسخر من أي شيء، ومن كل شيء. كانت إحداهن تخاف من الحكي عن الجن، وأشباح الموتى، فتحدتها، أن تأخذ مسمارًا ليلاً إلى المقبرة، وتدقه في جدارها من الداخل. لم تكن موضي ترهب ذلك الموقف أبدًا."[3] هنا مزنة ترى أن موضي لم تكن تخشى الجن وأشباح الموتى، فنراها تتحدى الأخريات بأن تدق مسمارًا في جدار المقبرة من الداخل.

تداخل التقديم الذاتي مع حديث الشخصيات:

في هذا الجزء يحاول البحث عرض وجهتي نظر تجاه مشهد واحد، وهذا المشهد، هو المشهد الذي عرضته مزنة، والذي فيه تصور عدم خوف موضي من الجن والأشباح؛ حيث تقدم موضي هذا المشهد من تبئيرها الداخلي، فتصور موضي مشاعرها لحظة دق المسمار في المقبرة، فتصور لحظات هذا الخوف المتأصل من عالم

(1) السابق، ص19

(2) وسف المحيميد، لغط موتى، ص11

(1) السابق، ص57 وتأكيد هذا المشهد الذي تعرضه مزنة عن موضي سيرد عرضه بعد ذلك في تداخل التقديم الذاتي، مع حديث الشخصيات.

الموتى، وكلها فرضية من موضي قبل الإقدام على دق المسمار في المقبرة. يقول: "تروي موضي –في يدي مسمار ومطرقة أخفيتهما داخل العباءة، وباليد الأخرى شددت شق العباءة، وسرت. كل ما حولي كان خاشعًا، ويدي التي ستدق بسرعة مسمارًا على جدار المقبرة تتراءى لي. لا أعرف كيف تعالى فجأة في ذاكرتي زعيق الحجازية، أيام العيد، وهي تلصق إذنها على جدار المسجد الطيني الذي تراشق عليه دماغ وحيدها، وتخمشه بأظافرها المدماة، حين تسمعه يستنجد بها أن تخلصه من غلاظة الطين. لا أعرف كيف تخيلت أن مسماري الطويل، ذاك سوف ينغرز في الطين، نافذًا إلى جسد شادي حبيس الجدران، وكيف سيصرخ، ويستنجد بالموتى الذين سيهبون لنجدته، وسيتبعونني يجرون خلفي بضراوة، ويقذفونني بنعالهم البالية."[1]

هي مشاعر داخلية، تصور به، أنها وإن لم تكن تخشى الجن والأشباح، إلا أن للموت قدسيته، ورهبته، ولهذا تنهي المشهد بأن الموتى سيتبعونها يجرون خلفها بضراوة، وسيقذفونها بنعالهم البالية، وهذه المشاعر الداخلية هي التي أثرت فيها، فنجدها بعد ذلك، وبتبئير داخلي تعرض أن هذا الوقف كان السبب في جنونها، فتقول: "كنت هلعة وخائفة، أرتجف مثل طير يتشرنق بالمصيدة، لكن إصرارًا عنيدًا يدفعني، فأتسلل من باب المقبرة الموارب، حتى كدت أتعثر بعصا المسحاة الملقاة، فانهزعت قليلاً، وسرعان ما استعدت توازني، وواصلت هرولة بحذاء الجدار الطيني من الداخل، ثم انتشلت المسمار بيد تنتفض، وصرت أتلفت في الأنحاء، وقد هممت بالبدء. رحت أدق حتى خُيل لي أن صوت/ الطرقات المتتالية يأتي مرتدًا من آخر القبور ضجيجًا ولغطًا لا أكاد أتبينه.

وآن انتهيت من دق المسمار الذي صاحبه ما يشبه الأنين انثنيت على عجل لأفر، لكنهم انتبهوا إليَّ. قبضوا على عباءتي من الخلف، فتخلصت منهم، ومن العباءة، وفررت أصرخ وأبكي، وأسمع خلفي حفيف أنفاسهم. أقسم أن لهاثهم كان يطوق أذني، وصراخهم يعلو وهم يحرضون بعضهم بعضًا، لأن يقبضوا عليَّ مع بكائي وصراخي في ليل المقبرة. سمعتهم يلهثون، ويضحكون بشدة. يضحكون مثل مجانين، وأنا أعدو بكل ما أملك من قوة، حتى نفذت من الباب، وصرت في الشارع أضحك وأتلفت بخفة وأبكي."[2]

هذا المشهد الطويل من تبئير موضي الداخلي، والذي فيها تصور أن عالم الموتى قبضوا على عباءتها، وأنهم كانوا يصرخون، ويضحكون، ويعدون خلفها حتى نفذت من باب المقابر، فكان السبب في جنونها، فصارت في الشارع تضحك، تتلفت بخفة، وتبكي، كان في حاجة إلى أن يوضح حقيقته، هل تبئير موضي كان صحيحًا أم لا، فكان هذا التوضيح من والدها مسعود الذي يعرض أن تصورات موضي كانت من خيالها، ولم تكن حقيقية، فتفسير مسعود لما حدث لموضي، ليس من خلال توقع بل عن رؤية، وتحقق، فيقول: "لكنني في فجر اليوم التالي، دخلتُ المقبرة خلسة، واتجهت هناك، إلى حيث دقت المسمار في الجدار، فوجدت عباءتها لم يخطفها أحد،

(2) يوسف المحيميد، لغط موتى، ص58
(3) يوسف المحيميد، لغط موتى، ص58- 59

بل كانت منشبة بالجدار بفعل المسمار. المهم أنني خلعتها بشدة، فانشرخت من منتصفها، وذهبت بها إليها لتراها، ويراها الآخرون الســـذج، الذين آمنوا تمامًا بأن الموتى فعلاً ركضـــوا خلفها، وخطفوا عباءتها وعقلها، ورموها بالحجارة.

لكنني قوبلت بالرفض القاطع، وبلبل بعضـــهم بأنني وجدت العباءة ملقاة أرضًـــا وممزقة، بعد أن رماها الموتى، وعادوا إلى ثكناتهم."[1]

فرغم أن مسعود فسر ما حدث لموضي، فإن الوعي الجمعي قابل هذا التفسير بالرفض، لأنه كان يعتقد بهذا الزعم الذي عرضته موضي، وبالتالي فقد صدقوا موضي، ورفضوا تصديق مسعود.

وأخيرًا يبقى أن السارد في تقديم شخصيات الحدث الروائي القصير "لغط موتى"، لم يهتم بتقديم الوصف الخارجي للشخصية، وكأنه يرى أن تقديم الشخصية بالوصف الخارجي، قد لا يفيد الحدث، وأنه نوع من الزيادات، لأنه أحيانًا قد لا يبرز شكل الشخصية مضمونها، –كما وجدنا في شخصية الموظف الحكومي– ومن هنا نجد أن الوصف الخارجي يقل، وإذا وجد، فإنه يكون مبتسرًا، ويكاد يقتصر على جمل قليلة، فإلى جانب وصف الموظف الحكومي الذي جاء بكلمات قليلة، فلم يجد البحث إلا وصفين للشخصيتين الرئيستين (موضي– مزنة).

ففي وصف موضي يقول: "ربما تفجؤني أيضًا موضي بقامتها الممشوقة كنخلة ضاربة في واحة ابتلعها الرمل، وهي تحشرني في لوذة طارفة في حارتي التي أسكنها، بوجهها الملائكي الذي غطت صفرته كل شيء. ستدفعني بجبروتها لصق الجدار، وسأحس بأعشاب الجدار الطيني الصفراء الناتئة قليلاً، تخمش ظهري عاتبة."[2]

ورغم ذلك فقد قدمها بربما التي تفيد الفرض، والشك في هذا الوصف، والذي صورها فيها قوية، وصور وجهها بالملائكي الذي غطت صفرته كل شيء.

ويصف مزنة بقوله: "لمحت كائنًا صغيرًا جدًّا يتشكل... ووقفت أمامي كأنما غلالة شفيفة سوداء، امرأة صغيرة، ليست سمراء، لكنها محروقة، كما لو أحرقتها شموس الظهيرات، وبعينين/ واسعتين لامعتين، تشبهان نافذتين مشعلتين في الظلمة، شعرها كان طويلاً وبنيًّا... تجلس مدلية رجليها، محاولة أن تضفي قميصها المنضد بدوائر خضر وحمر، ذات أحجام متباينة، حتى يغطي ساقيها الضئيلتين. (أنا مزنة)."[3]

وإذا لم يكن هناك اهتمام بالوصف الجسدي، فنجده على العكس يكثر من الوصف المعنوي للشخصيات، وذلك لأن الوصف المعنوي للشخصية يكون قائمًا على حركة الشخصية داخل الحدث، وهو ما يركز عليه الوصف

(1) السابق، ص75
(1) يوسف المحيميد لغط موتى ، ص11
(2) يوسف المحيميد، لغط موتى، ص11
(3) يوسف المحيميد، لغط موتى، ص54، 55

السـردي، فلا يركز على وصـف "الأشـياء السـاكنة"[1]. بقدر ما "يركز على تصـوير الشـخصـيات في حياتهم اليومية"[2] وهو ما ظهر في طرق تقديم الشخصيات، وقد يرجع السبب في ذلك إلى رغبة الرواية القصيرة بعامة في الإيجاز، وعدم إيقاف حركة السرد في الوصف.

(4) سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1984م، ص114.
(5) السابق، ص114.

الخاتمة

_ فرض عنوان الرواية القصيرة على الكاتب استخدام تقنية تعدد الساردين، فكان السرد من وجهتي نظر السارد الشاهد، والسارد البطل يحكي قصته.

_ فرض العنوان عليه استخدام تقنية السرد بضمير أنت، رغم صعوبته، لأنه أراد من القارئ أن يشاركه فرضيات الحدث.

_ فرض العنوان عليه استخدام تقنية السرد السابق، والذي جعل السرد في جزء كبير منه افتراضي، قائم على الحدس بالدرجة الأولى.

_ لاستخدامه السرد السابق كان هناك سمة أسلوبية، وهي الاعتماد على أسلوب السؤال، ومن ثم الإجابة عن هذا السؤال.

_ وجهت هذه التقنيات البحث إلى أن يقدم الشخصية من خلال طرق تقديمها، بوصفها فرضيات.

_ استغنت الرواية القصيرة "لغط موتى" عن التقديم المباشر للشخصيات.

_ عدم ظهور تقنية المنولوج (الحوار الداخلي) ضمن طرق تقديم الشخصية.

_ الشخصية الوحيدة التي قُدمت من خلال الفعل هي شخصية موضي، وذلك لكونها شخصية رئيسة.

_ قلة الحوارات الخارجية في "لغط موتى"، لأن الحدث قائم على افتراض، والشخصيات كلها غير حقيقية.

_ أكثر أشكال تقديم الشخصيات كان التقديم الذاتي، لأن الكاتب فيها ترك للشخصية خط السرد.

_ من طرق التقديم التي أهملها برنار فاليط، وكانت موجود في "لغط موتى"، هو حديث الشخصيات عن شخصية ما داخل الحدث.

_ أهمل الكاتب الوصف الخارجي لشخصيات الحدث، بينما اهتم بالوصف المعنوي.

المصادر والمراجع

أولاً: المصدر:

يوسف المحيميد، لغط موتى، منشورات الجمل، 2003م.

ثانيًا: المراجع العربية:

1. أمينة رشيد، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998م.
2. حسن بحراوى ، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط1، 1999م.
3. حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي ط1، 1991م.
4. سيد البحراوي، الأنواع النثرية في الأدب العربي المعاصر، www.Kotobarabia.com.
5. سيد حامد النساج، بانوراما الرواية العربية الحديثة، مكتبه غريب ط2، 1985م.
6. سـيزا أحمد قاسـم، بناء الرواية، دراسـة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصـرية العامة للكتاب، 1984م.
7. طه وادي، أ_ الرواية السياسية، دار النشر للجامعات المصرية، ط6، 1999م

ب_ صورة المرأة في الرواية المعاصرة، دار المعارف، ط3، 1984م.

ج_ القصة ديوان العرب، قضايا ونماذج، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان ط1، 2001م.

8. عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف ط1، 2008م.
9. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد ، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ديسمبر، 1998م.
10. نبيل راغب، قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988م.

ثالثًا: المراجع المترجمة:

1_ آيان رايد ، القصة القصيرة، ت/ منى مؤنس، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1990م.

2_ آيان واط، نشوء الرواية، ت/ ثائر ديب، دار شرقيات ط1، 1997م.

3_ إنريكي أندرسـون إمبرت، القصـة القصـيرة النظرية والتقنية، ت/ علي إبراهيم علي منوفي، المجلس الأعلى للثقافة، 2000م.

4_ برنار فاليط، النص الروائي تقنيات ومناهج، ت/ رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، 2005م.

5_ جيرار جينت، خطاب الحكاية، ت/ محمد المعتصم، المجلس الأعلى للثقافة، 2000م.

6_ جيرالد برنس، المصطلح السردي، ت/ عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة ط1، 2003م.

7_ ديفيد لودج ، الفن الروائي، ت/ ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2002م

8_ شـلوميت ريمون كنعان، التخييل القصـصـي، الشـعرية المعاصـرة، ت/ لحسـن احمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1995م.

9_ فينسـت ب ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ت/ محمد يحيى، المجلس الأعلى للثقافة، 2000م.