جامعة النجاح الوطنية
كلية الدراسات العليا

تجليات السارد وتقنياته بين الرواية والفيلم: (تراب الماس) أنموذجا

إعداد
جواهر أحمد مسلّم

إشراف
د. عدوان نمر عدوان

قدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بكلية الدراسات العليا في جامعه النجاح الوطنة في نابلس، فلسطين.
2021م

تجليات السارد وتقنياته بين الرواية والفيلم: (تراب الماس) أنموذجا

إعداد

جواهر أحمد مسلّم

نوقشت هذه الرسالة بتاريخ 2021/07/14م، وأجيزت.

أعضاء لجنة المناقشة	التوقيع
1. د. عدوان نمر عدوان / مشرفاً رئيساً	
2. د. إبراهيم أبو هشهش / ممتحناً خارجياً	
3. د. نادر قاسم / ممتحناً داخلياً	

الإهداء

إلى ذوي الظلال الطويلة، المختفين وراء الكواليس؛ لأكون ما عليه الآن..

وإلى أصل الحكاية...أمي

الشكر والتقدير

أتقدم بالشكر إلى أستاذتي في قسم اللغة العربية في جامعة النجاح الوطنية، الذين نهلت من علمهم وأدبهم، وأخص بالشكر الدكتور عدوان نمر عدوان الذي تكرّم بالإشراف على أطروحتي، وتقديم العون والدعم لي، فكان نعم المشرِّف.

والشكر موصول إلى أعضاء لجنة المناقشة، الذين سأفيد من علمهم وملاحظاتهم.

الإقرار

أنا الموقعة أدناه مقدمة الرسالة التي تحمل العنوان:

تجليات السارد وتقنياته بين الرواية والفيلم: (تراب الماس) أنموذجا

أقر بأن ما اشتملت عليه هذه الرسالة هو جهدي الخاص، باستثناء ما تمت الإشارة إليـــه حيثمـــا ورد، وأن هذه الرسالة كاملة، أو أي جزء منها لم يقدم من قبل لنيل أي درجة أو لقب علمي أو بحثي لدى أي مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

Declaration

The work provided in this thesis, unless otherwise referenced, is the researcher's own work, and has not been submitted elsewhere for any other degree or qualification.

Student's name: اسم الطالبة: جواهر احمد محمد مسلم

Signature: التوقيع:

Date: التاريخ: ١٤/ ٧/ ٢٠٢١

فهرس المحتويات

الرقم	الموضوع	الصفحة
	الإهداء	ج
	الشكر والتّقدير	د
	الإقرار	هـ
	فهرس المحتويات	و
	الملخص	ح
	المقدمة	1
	تمهيد	7
	البنية القصصية لرواية وفلم "تراب الماس"	11
	الفصل الأول: مقتضيات الإنتاج السردي في الرواية والفيلم	**16**
1.1	تمظهرات السارد في رواية (تراب الماس)	17
1.1.1	السارد بين ألوهيّة المعرفة ومحدوديتها	17
1.1.2	موقع السارد من المؤلف والشخصية	24
1.1.2.1	العتبات صورة للمؤلف الواقعي	25
1.1.2.2	تماهي المؤلف المجرد مع السارد	32
1.1.2.3	انزياح السارد عن فعل السرد، وإحلال الشخصية	35
1.2	الهيئات السردية في فيلم (تراب الماس)	41
1.2.1	سؤال الماهية لمؤلف الفيلم السينمائي	42
1.2.2	المصوّر الأكبر (Grand Imagier) عارضٌ عليّم في الفيلم	47
1.2.3	الشريط الصوتي كسارد فيلمي	58
1.2.3.1	مفهوم الشريط الصوتي وجدلية الحضور	59
1.2.3.2	عناصر شريط الصوت	60
1.2.3.3	الصوت المرافق السلطوي	62
1.2.3.4	الصوت المرافق (أنا)	66
1.2.3.5	حوار الشخصيات	68
	الفصل الثاني: تقنيات السارد في الرواية والفيلم	**70**
2.1	التشكيل الزمني في السرد الروائي	71

الرقم	الموضوع	الصفحة
2.1.1	الاسترجاع في الرواية	71
2.1.1.1	المذكرات إجراء استرجاعي	72
2.1.1.2	الاسترجاعات الذاتية	79
2.1.1.3	الاسترجاعات الموضوعية	81
2.1.2	الاستشراف السردي/ الاستباق	87
2.1.2.1	استباق الشخصيات	88
2.1.2.2	استباق السارد	90
2.1.3	تسريع السرد	92
2.1.3.1	الخلاصة	92
2.1.3.2	القفزة/ الحذف	96
2.1.4	إبطاء السرد	101
2.1.4.1	المشهد	102
2.1.4.2	الوصف	108
2.2	الأنساق الزمنية في الفيلم	111
2.2.1	الاسترجاع (الفلاش باك) / نظرة إلى الوراء	112
2.2.2	العودة إلى الإمام / عرض استباقي	116
2.2.3	الإسراع في السينما	118
2.2.3.1	التلخيص	118
2.2.3.2	الحذف	121
2.2.4	الإبطاءالزمني في السينما	126
2.2.4.1	المشهد	126
2.2.4.2	الوقفة	128
	الخاتمة	**130**
	قائمة المصادر والمراجع	**132**
	Abstract	**b**

تجليات السارد وتقنياته بين الرواية والفيلم: (تراب الماس) أنموذجا

إعداد

جواهر أحمد مسلّم

إشراف

د. عدوان نمر عدوان

الملخص

تناولت الباحثة في هذه الدراسة رواية (تراب الماس) لأحمد مراد والفيلم المقتبس عنها، وتقصّت صور السارد الروائي والسينمائي فيهما، فدرسته دراسة وافية، عرّجت عبرها على أشكاله الفنية، وعلى التمثلات الفكرية والدلالية التي انبثقت عنه، كما بينت التقنيات الزمنية التي لجأ إليها السارد لسرد الحكاية.

تشمل الدراسة على مقدمة وتمهيد وفصلين وخاتمة، تناولت الباحثة في المقدمة أسباب دراسة السارد في رواية وفيلم (تراب الماس)، وتوقفت أمام الدراسات السابقة التي تناولت الدرس الروائي السينمائي، وأبرزت المنهج المتبع في الدراسة، وقدمت إيجازا لفحواها.

قدمت الباحثة في التمهيد تقديما نظريا لمفهوم السارد، وعددت أشكاله ومسمياته المختلفة بالاعتماد على الدرس النقدي عند (تودروف) و(جينيت).

أما الفصل الأول فتناولت فيه الباحثة تشكلات السارد في الرواية والسينما، فتحدثت عن هيئة السارد العليم التي جاءت في الرواية، وبيّنت المواقف الأيديولوجية التي تبناها السرد عبر العلائق المتشابكة بين كل من المؤلف الواقعي والمؤلف المجرد والسارد والشخصية الروائية، فتناولت علاقة العتبات النصية بالمؤلف الواقعي وكيف عبرت عنه، كما بينت في هذا الفصل دور الصورة والصوت في تشكيل هيئات السارد في الفيلم، التي تتقاطع مع السارد الروائي في بعض المواضع، وتتباين عنه في مواضع أخرى.

وخُصص الفصل الثاني لدراسة تقنيات التعبير الزمني وآلياته عند السارد، فتطرقت الباحثة للمفارقات الزمنية في الخطابين الروائي والسينمائي والمتمثلة بالاسترجاع،

والاستباق، والتلخيص، والحذف، والمشهد، والوصف، مبينة دورها في الاشتغال الفني، والتعبير السردي.

وأتت الباحثة في الخاتمة على أهم النتائج التي خلصت إليها الدراسة، مشيرة إلى عدم التوافــق الكلي بين السارد الروائي والسينمائي، وإلى التداخل بين هيئاته في الخطاب السينمائي خاصة.

المقدمة

تعدّ الفنون وسيلة ناجعة تعبّر عن المجتمعات والأفراد، وهي باختلاف أشكالها غير بريئة من الأعباء الفكريَّة والتَّأمليَّة التي تعكس أيديولوجيات واعتقادات شتّى، فنمت وتغيّرت بتغيّر الشّعوب وتطورها، وأتت قوتها من قدرتها التعبيرية؛ لأن الفنون دائما " قصدية فيما تريد إيصاله، سواء أكان يتعلق بالمشاعر أو بالأفكار، إذ أنها دائما تدل على شيء ما"[1].

إنّ الرواية إحدى الفنون التي تولّت مسؤولية التعبير والرصد، فحملت بنيتها السردية المعاني والعلامات المختلفة، فمن خلالها يبوح السارد بما يجول في سرائر النفس البشرية، ويجد فيها المتلقي الأحداث الممتعة، والدلالات الجمالية والأدبية التي يضفيها البناء الفني على النص، ولا تقتصر هاته القدرة التعبيرية على النظام النصي فقط، وإنما نجدها في فن السينما أيضا، وبدرجات متفاوتة.

كانت السينما نتاج سيرورة التطور لعجلة الفنون؛ فخرجت للعالم في أواخر القرن التاسع عشر، وصُنّفت في البداية اختراعا علميّا، ومن ثم تحولت إلى صناعة فنيَّة لها تقنياتُها وعناصرها الخاصة فيها[2]، وكانت في بداياتها واقعيَّةً تُوثَّق المشاهد والأحداث دون تخطيط لنص أو فكرة معينة من الحدث المُصوَّر، فجرى تصوير أول مشهد فيلمي من قبل الأخوين (لوميير) الذي وثّق لحظة خروج عمال من المصنع في تمام الساعة الثانية عشرة ظهرا.

ومن ثم باتت السينما فنًّا ينفتح ويستوحي من الأجناس الفنية الأخرى أفكارَه وتمثلاتِه وتجلياتِه، كالأدب والموسيقى والرقص، وشهد هذا الاستيحاء تطوراتٍ سريعةً تمخض عنها قدرة تعبيرية فائقة للغة الصورة، فاقتبست السينما من النُّصوص الأدبيَّة الروائيَّة والقصصيَّة موضوعات لصناعة الأفلام، وحوّلت تلك الروايات إلى نصٍّ وسيط يسمى " السيناريو" يقوم بمهمة تنظيم

---

[1] السيد، علاء عبد العزيز: **الفيلم بين اللغة والنص (مقاربة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية)**، د.ط، دمشق: منشورات وزارة الثقافة– المؤسسة العامة للسينما، د.ت، ص7

[2] ينظر: عبد الصمد، بسدات: ***الجوهر الأيديولوجي للعمل الفني السينمائي***، **آفاق سينمائية**، عدد3/2016، ص165–169.

وضعية الكاميرا، وتوضيح هيئة الشخصيات، وتوصيف المكان والزمان، وارتبط هذا التحويل من الأدبي إلى السينمائي " بالإدراك العميق لطبيعة الخطاب الروائي.. وبحذق صنعة السينما والإخراج"[1].

يمكن القول إن العلاقة بين الخطابين الروائي والسينمائي علاقة واقعية تاريخية؛ إذ " الاقتباس السينمائي لنصوص سردية، روائية تحديدا، قديمٌ قدم ثقافة السينما"[2]، فالنَّص الرّوائي الَّذي كان منذ قرنين دعامة مهمة في الأدب، أصبح وسيطًا لفنِّ الصُّورة، وللغتها التي تحمل دلالاتٍ إضافيَّةً عن دلالة المكتوب.

إن للسرد الروائي عناصر درامية وفنية لا يمكن الاستغناء عنها، كالسارد والزمان والمكان... الخ، وتشكل هذه العناصر ملمحا خاصا لكل قصة، وعلى اعتبار أن الفيلم السينمائي " قصة تُروى بالصور"[3]، فإن هذه العناصر لا بد أن تكون في قصة الفيلم، ولكن بطريقة مختلفة عن الرواية، ومتناغمة مع طبيعة الصورة السينمائية.

وفي ضوء فهم ما تقدم من علائق متبادلة بين السرد الروائي والسينمائي، يُطرح في مقدمة النظر والبحث سؤالٌ عن الاختلاف الكامن بين عناصر التعبير السردي في الخطابين، ومن هنا جاء عنوان الأطروحة " **تجليات السارد وتقنياته بين الرواية والفيلم: (تراب الماس) أنموذجا**" تتويجا للدراسة العمودية لعنصر السارد في الرواية والفيلم؛ حيث الدراسة العمودية أوفى في تقصّي تشكلات السارد وصوره المتفاوتة، وعُنيت هاته الأطروحة بدراسة السارد دون غيره من عناصر السرد؛ بغية تقصّي التفاعل بين الرواية والسينما، ولتتبع اختلاف إنتاج المعنى في كل منهما، ولأن السارد العنصر السردي الأشمل؛ إذ لا يأتي معزولا عن التقنيات الأخرى، فمرجعيتها تعود إليه، وهو من ينهض بفعل السرد متكِئًا على الزمان أو المكان أو الحوار أو الوصف أو كلها معا.

---

[1] الأزدي، عبد الجليل بن محمد: **الأدب والسينما (إرنست همنغواي: السكّير المتمرّد والأديب الثوري)**، ط1، عمان: دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، 2018، 15

[2] الأزدي، عبد الجليل بن محمد: **الأدب والسينما**، ص13

[3] فيلد، سيد: **السيناريو**، ت: سامي محمد، د.ط، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، 1989، ص19

اختارت الباحثة فيلم (تراب الماس) المنتج عام (2018) المقتبس عن رواية تحمل الاسم نفسه، للكاتب المصري (أحمد مراد)؛ لتلحظ المقاربات والمفارقات الموجودة في النصين الروائي والسينمائي، ولم تجد الباحثة أية دراسة اهتمت بتحولات رواية (تراب الماس) إلى فيلم، وإنما عثرت على دراسة واحدة للنص الروائي فقط، وبضعة مقالات صحفية، تعبر عن رأي كاتبيها، ومنها:

1. سارة فيسح وفيروز بطة: البنية السردية في رواية "تراب الماس" لأحمد مراد[1]

وهي رسالة ماجستير غير منشورة درست فيها الباحثتان الجانب السردي في الرواية، وجاءت على فصلين: الأول خُصص لدراسة البنية السردية المتمثلة بالراوي والمروي والمروي له، كما تناول تقنيات الزمن، من استرجاع واستباق وإبطاء وتسريع، والفصل الثاني حوى دراسة نظرية وتحليلية لعنصري الشخصيات والمكان، ولم تظهر هذه الرسالة على الإنترنت إلا بعد إعداد هذه الرسالة.

2. مقال لإبراهيم عادل " رواية " تراب الماس": خلطة أحمد مراد الناجحة"[2]

تركّز المقالة على النَّوع الرّوائيِّ لرواية " تراب الماس" الجامعِ بين تشريح المجتمع وفضح مظاهر الفساد عند رجال لهم مكانتهم في الدَّولة.

3. رامي المتولي: " رؤية نقدية: من يتفوق في " تراب الماس" المخرج أم الروائي؟"[3]

تركز المقالة على التقنيات البصرية المستخدمة في الفيلم، وقدرتها على جذب المتلقي، كما وتركز على أثر المخرج في الفيلم.

---

[1] فيسح، سارة وفيروز بطة: **البنية السردية في رواية "تراب الماس" لأحمد مراد**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة محمد بوضياف، الجزائر، 2018–2019.

[2] عادل، إبراهيم: رواية " تراب الماس": خلطة أحمد مراد الناجحة إضاءات، 13 أغسطس 2018. (تاريخ) https://www.ida2at.com/the-dust-of-diamonds-ahmed-murad-successful-mix/

[3] المتولي، رامي: رؤية نقدية.. من يتفوق في "تراب الماس" المخرج أم الروائي؟، مجلة هي،20 أغسطس 2018 https://2u.pw/pmBcx

ومن الدراسات السابقة التي أفدت منها، أذكر:

دراسة وافية بن مسعود (2011) والمعنونة بـــ " **تقنيات السرد بين الرواية والسينما: دراسة في السرديات المقارنة لرواية عمارة يعقوبيان والفيلم**"، واتكأت الدراسة على السرديات المقارنة لفهم الأنظمة السيمائية، والنمط السردي فيها، فانبثق عن ذلك فهم لغة كل من النص والسينما، وعلاقتهما ببعضهما بعضا، كما تطرقت الباحثة إلى الهيئات السردية في الفيلم والرواية، وتحليلها تحليلا مفصلا، وإيجاد العلاقات بينها، وتبيان صور الاختلاف، وتعرج الباحثة أيضا في الفصل الثالث على التبئير الروائي ونظيره الفيلمي، مما سمح لها فيما بعد الانتقال إلى الفضاءات المكانية والزمانية في النصين.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الدراسة أفادت كثيرا من الدراسة السابقة، في التنظير والتحليل، وفي المسميات، فهي الدراسة الوحيدة الكاملة لهيئات السرد بين الرواية والفيلم التي استطاعت الباحثة الحصول عليها.

دراسة فاضل الأسود بعنوان " **السرد السينمائي، خطابات الحكي- تشكيلات المكان- مراوغات الزمن**"، يعرج فيها الكاتب على بدايات السينما، وأوائل النقد السينمائي، ومن ثم تطوره وإفادته من النقد الأدبي، ويعرض آراء منظرين سينمائيين، ولم يكتفِ بالعرض، وإنما كان يناقش ويبدي وجهة نظره، كما أبرز مقومات السرد السينمائي وتقنياته، ومن ثم يقدم الكاتب نماذج تطبيقية لأفلام يحلل فيها الراوي والزمان والمكان، فيختار فيلمي (المواطن كين) و(ناجي العلي) لدراسة فعل السرد وتحولاته، ويختار فيلمي (حكاية الأصل والصورة) و (الفلاح الفصيح) لتحليل الزمان ولاستنباط المستوى الأيديولوجي.

كتاب " **الأدب والسينما (إرنست همنغواي: السكير المتمرد والأديب الثوري)**" لعبد الجليل بن محمد الأزدي، يذكر في تقديم الكتاب آراء النقاد المغربيين في الاقتباس السينمائي من الرواية، كما يبين مفهوم الاقتباس وحدوده، ويميز بين الخطاب السينمائي والأدبي، فالعلاقة بينهما ليست علاقة طلاق بائن بينونة كبرى، وإنما بينهما العديد من جسور التواصل، ومن ثم يقوم بدراسة روايات (همنغواي) التي نقلت على الشاشة:

تبتغي هذه الدراسة الإجابة عن أسئلة مهمّة، منها:

1. من القائم بالفعل السردي في الرواية والفيلم؟
2. ما هي هيئات السرد في الرواية والفيلم؟
3. كيف أدت عتبات الرواية دورا في الكشف عن صورة المؤلف المؤلف الواقعي؟
4. ما هي التَّجلّيات التي تضفيها الصُّورة على السرد؟
5. هل تماهى الخطابان الروائي والسينمائي في التعبير عن الهيئات السردية؟
6. ما التقنيات التي اعتمدها السارد لنقله خطابه السردي؟

وأما عن المنهج المتبع في الدراسة فهو المنهج الوصفي التحليلي، لدراسة هيئات الفعل السردي، ولتبيان تمظهراتها، كما أفادت الباحثة من المنهج السيميائي في دراسة بعض العتبات النصية للرواية.

وفيما يخص هيكلية الدراسة، فقد تشكلت من مقدمة وفصلين وخاتمة، وتوزعت مباحث الفصلين على النحو الآتي:

الفصل الأول: يتكون من مبحثين، تناقش الباحثة في الباب الأول هيئات السارد في الرواية، فضم مفهوم السارد وأنواعه في الدرس الأدبي، ومن ثم تتعرض الباحثة لأشكال الفاعل السردي في الرواية، وصوره المتغايرة، وتعرج على التداخل بينها، أما الباب الثاني فإنه تناول أنواع الساردين في الفيلم، فكان المصور الأكبر والشريط الصوتي أهم الناهضين بالسرد في الفيلم.

الفصل الثاني: اشتمل على مبحثين: الأول اختص بتقنيات السارد الزمنية في الرواية، والتي تمثلت بالاسترجاع والاستباق والإبطاء والتسريع السرديين، وكذلك الباب الثاني الذي أظهر هذه التقنيات من خلال سرد لفظي أو بصري أو سرد مزدوج من اللفظ والصورة، واستطاع هذا

الفصل إظهار الاختلاف في كيفية التعبير عن الأنساق الزمنية في الخطابين، كما أظهر الانفعالات التي تمر بها الشخصيات، نتيجة الغوص في الزمن.

الخاتمة: جاءت ملخصة لأبرز النتائج التي خلصت لها الدراسة، ومظهرة الجوانب الفنية والدلالية لهيئات السرد في الفيلم والرواية.

تمهيد

لكلِّ قصة علامات تحيل على فعل القصّ أو السرد، ومنها السارد، الـذي تعتمـده السـرديات بالدرجة الأولى لإنتاج المحكيات المتعددة الأشكال؛ عبر التضافر مع الآليات الأخـرى لجعـل النص سرديا؛ إذ يمثّل السارد " الواسطة بين العالم الممثَّل والقارئ وبـين القـارئ والمؤلِّـف الواقعي، وهو العون السردي الذي يعهد إليه المؤلِّف الواقعي بسرد الحكاية"[1]، كما يُعد هيئة تشير إلى سند داخلي في النص، تقود إنتاج المحكي، وتنظّم العلاقات القائمـة بـين عناصـره[2]، ولا يشترط في هذا المحكي أن يكون لسانيا؛ لأن " النص السردي يُشترط فيه فقط وجود أداة تقـوم على روايته أو سرده أو حكايته من خلال سلسلة من الأحداث المنطقية التي تُروى أو تحدث"[3]، وقد تكون هذه الأداة الحاملة للسرد مرئية أو مسموعة أو غير ذلك[4]، فـالتلفظ لـيس الصـيغة الوحيدة لسرد المحكيات، فكل " نص تحكي فيه هيئةٌ معينة محكيًّا ما يُعد سردًا "[5] ، وهذا يقـود إلى كلام (رولان بارت) الذي جعل السرد كونيا موجودا في كل مكان تماما كالحياة، فتحتمله اللغة المنطوقة الشفوية أو المكتوبة، والصورة ثابتة كانت أم متحركة، كما يكون حاضـرا فـي اللوحات والسينما[6].

يُقسم السارد في الدراسات النقدية والأدبية وفق أسس عدة، يمكن عن طريقها اسـتنباط صـورة كاملة له، ومن بصماته " موقعه الزمني من الأحداث، ودرجة علمه بها، وتشكيله الخاص للغة،

---

[1] القاضي، محمد وآخرون: **معجم السرديات**، ط1، تونس: دار محمد علي، 2010، ص 195.

[2] ينظر: بن مسعود، وافية: ***السارد بين المفاهيم الرّوائية والسينمائيّة***، **مجلة العلوم الإنسانية**/ جامعة قسـنطينة. عـدد 2013/39، 289-304

[3] الأسود، فاضل: **السرد السينمائي، خطابات الحكي- تشكيلات المكان- مراوغات الـزمن**، د.ط، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007، ص 81

[4] ينظر: نفسه

[5] بن مسعود، وافية: ***السارد بين المفاهيم الرّوائية والسينمائيّة***، **مجلة العلوم الإنسانية**/ جامعة قسنطينة.

[6] ينظر: بارت، رولان: **التحليل البنيوي للسرد، (طرائق تحليل السرد الأدبي)**، ترجمة: حسن بحراوي، بشير القمـري، عبد الحميد عقار ط1، الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1992، ص 9

وما يلجأ إليه من طرائق لاستعادة أقوال الشخصيات، وضمير السرد ومستواه.. وعلاقته بالحكاية المروية، ومنها أخيرا ما ينهض به من وظائف"[1].

اقترح (تودوروف) تقسيما معتمدا على زاوية الرؤية[2] وتعني مختلف أنواع الإدراك التي نقل بها السارد خطابه، فهي "متعلقة بالتقنية المُستخدَمة لحكي القصة المُتخيّلة. والذي يحدد شروط اختيار هذه التقنية دون غيرها هو الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي" [3]، وهي كما تظهر عند (جينيت) بؤرة واقعة في مكان ما، تنتقي المعلومة السردية، وتمررها وفق ما يخوّلها المقام السردي[4]، وتبين العلاقة بين الشخصية الروائية وبين السارد. هذا الإدراك للأحداث السردية جاء على ثلاثة تصنيفات كالآتي:

(الرؤية من الخلف) كانت أولى التصنيفات التي وردت عند (تودروف)، يرمز لها بـــ (السارد > الشخصية)، وهي الصيغة المستخدمة غالبا في السرد الكلاسيكي. السارد فيها يعلم أكثر من الشخصية الروائية، ولا ينشغل بإخبار المتلقي عن مصدر معرفته بالأحداث، يرى كلَّ شيء، فهو عالم بما يجري وراء الجدران، كما يعلم بواطن الشخصيات، ومن تجلياته معرفته الرغبات السرية لإحدى شخصيات الرواية أو لأكثر من شخصية في آن واحد، أو من خلال سرده لأحداث لا تدركها شخصية روائية بمفردها[5]، وهذا يطلق عليه السارد العليم، أو السارد الإله، الذي أبدع كونا مصغرا، وهو قادر على تحليل إجمال خلقه ومخلوقاته، ويتخذ موقعا خارج القصة ليحلل كل ما يقع في الداخل[6].

---

[1] القاضي، محمد وآخرون: **معجم السرديات**، ص 195

[2] وهي أيضا أشكال التبئير، فالتبئير هو: " **تحديد زاوية الرؤية ضمن مصدر محدد، وهذا المصدر إما أن يكون شخصية من شخصيات الرواية أو راويا مفترضا لا علاقة له بالأحداث**". لحميداني، حميد: **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1، بيروت:** المركز الثقافي العربي، 1991، ص46. وينظر أيضا: القاضي، محمد وآخرون: **معجم السرديات**، ص 65-67

[3] لحميداني، حميد: **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ص46.

[4] ينظر: القاضي، محمد وآخرون: **معجم السرديات**، ص 65

[5] ينظر: تودوروف، تزفيطان، **مقولات السرد الأدبي، (طرائق تحليل السرد الأدبي)**، ص 58.

[6] ينظر: إمبرت، إنريكي أندرسون: **القصة القصيرة النظرية والتطبيق**، ترجمة: علي إبراهيم علي منوفي، د.ط، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص80-81

يقدم هذا السارد سردا من الدرجة الأولى[1]، وهو مؤلف له سلطته على القارئ، فيحدد ما تشعر به الشخصيات، وما تفكر به وما تريد أن تفعله، ويشير إلى أحداث لم تعشها أي من الشخصيات، فينتقي ما يريد بحرية كاملة[2]. وبمصطلحات واضحة قياسية، فإن هذا السارد " هو الخالق الأسطوري للعالم"[3] الروائي، ويسمّي (جينيت) هذا النمط " قصة غير مبأرة أو تبئير من الدرجة صفر"[4].

أما موقعه من القصة ومستواه السردي فيكون حسب تصنيفات (جينيت) ساردا خارج القصة – غيري القصة؛ يروي قصة هو غائب عنها[5]، يستخدم – في الغالب– ضمير الغائب في سرد الأدوار المنوطة به[6].

كان **مفهوم (الرؤية مع)** هو الشكل الثاني من مظاهر السرد التي وردت عند (تودروف)، فتتساوى فيه معرفة السارد مع الشخصية الروائية، ويرمز لها (بالسارد = الشخصية)، ويطلق (جينيت) على هذا النمط التبئير الداخلي[7]، وفي هذه الحالة لا يستطيع السارد أن يمدنا بتفسير للأحداث قبل أن تتوصل إليه الشخصيات الروائية، وإنما يحتفظ السرد " بالانطباع الأول الذي يقضي بأن الشخصية ليست جاهلة بما يعرفه الراوي، ولا الرواي جاهل بما تعرفه الشخصية"[8].

---

[1] يقصد بسرد الدرجة الأولى: **السرد غير المضمر في أي سرد آخر، أما السرد من الدرجة الثانية فهو السرد المضمر في سرد الدرجة الأولى، وسرد الدرجة الثالثة هو سرد مضمر في سرد الدرجة الثانية.** ينظر: مانفريد، يان: **علم السرد– مدخل إلى نظرية السرد**، ترجمة أماني أبو رحمة، ط1، دمشق: دار رُتينوي، 2011، ص64.

[2] ينظر: إمبرت، إنريكي أندرسون: **القصة القصيرة النظرية والتطبيق**، ص 80–81.

[3] كايزر، ولغ غانغ: **من يحكي الرواية؟، (طرائق تحليل السرد الأدبي)** ترجمة: محمد اسويرتي. ص 117.

[4] القاضي، محمد وآخرون: **معجم السرديات**، ص 65

[5] للاطلاع على مستوى السارد وموضعه في القصة ينظر: جينيت، جيرار: **خطاب الحكاية بحث في المنهج**، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، ط2، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، 1997: ص 258–259 وينظر أيضا: جينيت، جيرار: **عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم**، ط1، الدار البيضاء/ بيروت: المركز الثقافي العربي، 2000، ص111– 113

[6] القاضي، محمد وآخرون: **معجم السرديات**، ص 197

[7] السابق، ص 66.

[8] لحميداني، حميد، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ص 48.

يطلق على هذه الرؤية أيضا، الرؤية المصاحبة/ المحايثة؛ لأن السارد يتبادل فيها المعرفة مع الشخصيات، وتنتمي إلى نمط السرد الذاتي[1]، الذي يعبر فيه السارد عن نفسه متوسلا ضمير المتكلم[2]، فيكون راويا شاهدا، يشارك بدرجة أو بأخرى في الحدث لكن الدور الذي يقوم به هامشي وليس رئيسيا، فيراقب الأحداث الخارجية للشخصيات، وتكون معرفته للحالة النفسية لها محدودة جدا، فهو يعرف ما يعرفه إنسان عادي في موقف طبيعي، ولا يمثل مركز الأحداث ولكنه يعرف ما يجري لأنه قد يكون موجودا وقت وقوع الأحداث، أو لأنه تحدث مع الشخصيات[3].

كما ويمكن للسارد في هذه الحالة أن يسرد بضمير الغائب، " ولكن بحسب الرؤية التي تكوّنها نفس الشخصية عن الأحداث"[4]، ويطلق عليه حينئذ الراوي " شبه العليم" الذي يخلع عن نفسه صفة الألوهية، ويرتدي مسوح الإنسانية، ويُحتَمل أن تكون له علاقة بشخصياته، أو أن يكون مراقبا غير مرئي، يسرد بطريقة موضوعية فينتقي ما يجب أن يُرى ويُسمع[5].

واعتمادا على ماسبق فإن هذا السارد سيكون له أكثر من وجه وفق تصنيفات (جينيت)، فإما أن يكون ساردا داخل القصة– مثلي القصة، يقدم سردا لقصته الخاصة، أو قد يكون ساردا داخل القصة – غيري القصة، وهو سارد من الدرجة الثانية يروي قصصا هو غائب عنها، أو ساردا خارج القصة – غيري القصة[6]، وهو سارد من الدرجة الأولى يروي قصة هو غائب عنها.

وتتجلى إسقاطات هذه الرؤية في المحكي الروائي في سرد شخصية من شخصيات الرواية، إما عن طريق الحوار مع الشخصيات الأخرى، أو عن طريق السرد عنها، أو من خلال مذكرات هذه الشخصية المُدرجة تحت السرد الأول، وتكون التوقعات والرؤى المنبثقة عنها هي مجرد

---

[1] ينظر: بو عزة، محمد، **تحليل النص السردي: تقنيات ومفاهيم**، ط1، الجزائر: منشورات الاختلاف، 2010، ص80.

[2] ينظر: تودوروف، تزفيطان، **مقولات السرد الأدبي**، ص 58–59

[3] ينظر: إمبرت، إنريكي أندرسون: **القصة القصيرة النظرية والتطبيق**. ص 79

[4] تودوروف، تزفيطان، **مقولات السرد الأدبي**. ص 59.

[5] ينظر: إمبرت، إنريكي أندرسون: **القصة القصيرة النظرية والتطبيق**. ص 82.

[6] ينظر: جينيت، جيرار: **خطاب الحكاية بحث في المنهج**، ص258–259

أفكار تعبر عنها شخصية السارد، فهو لا يعلم إلا بقدر ما اكتشف ورأى، وكذلك نجده في إطار سردي لا يقدم فيه السارد التفسيرات والانطباعات النفسية، وإنما يكتفي بالوصف العيني، تاركا المجال للقارئ توقع الدواخل النفسية.

أما التصنيف الثالث من مظاهر السرد التي وردت عن (تودروف) فهي (الرؤية من الخـــارج)، يرمز لها (بالرمز السارد < الشخصية)[1]، ويطلق عليها (جينيت) التبئير الخارجي[2]، وهي تقنية موضوعية سلوكية، لا يقدم فيها السارد أفكارا للشخصيات، كما تكون معرفته أقل من معرفة أي شخصية داخل العمل الأدبي. وستستغني الباحثة عن التفصيل في هذا النوع من السرد؛ لأنه قليل الحضور في السرديات، ولا يخدم صلب الدراسة.

البنية القصصية لرواية وفيلم " تراب الماس"

1. الرؤية الروائية

تعد رواية (تراب الماس) للكاتب المصري أحمد مراد، والتي نشرت طبعتها الأولى عام 2010 رواية بوليسية يتولى فيها طه مهمة البحث عن قاتل أبيه حسين الزهار، وتبدأ أحداثها من عام 1954 بعرض دكان العطور الذي يملكه حنفي الزهار في حارة اليهود في حي الجمالية، وترصد الرواية بداية حركة حنفي الذي يذهب إلى منزل صديقه اليهودي (ليبتو)، فتكون سهرته معه ولقاؤه لابنه حسين آخر مشاهد حياته، ومن ثم يتولى (ليبتو) الاهتمام بأبناء صديقه، خاصة حسين.

ينتقل الحديث إلى عام 2008، فنرى حسين الزهار مقعدا، نحيلا، تركته زوجته، ولم يبق معه إلا ابنه الوحيد طه، وأخته التي تتردد عليهما بين الحين والآخر، طه الذي يحمل شهادة الصيدلة، التحق بشركة يعمل مسوّقا لأدويتها، كما أنه يعمل ليلا في صيدلية قريبة من بيته، وفي أحد الصباحات حينما أنهى عمله فيها دخل إلى منزله ليرى أباه ملقى على الأرض مقتولا، ويتلقى

[1] ينظر: تودوروف، تزفيطان، **مقولات السرد الأدبي**، ص59.

[2] القاضي، محمد وآخرون: **معجم السرديات**، ص 66.

هو ضربة على مؤخرة رأسه من شخص مجهول، يرقد بسببها ثلاثة أسابيع في المشفى، وبعد ذلك يتحول طه من شخصية مدفوعة في الأحداث إلى شخصية فاعلة، تبحث عن السر الكامن وراء مقتل أبيه.

يتكفل الضابط وليد سلطان بمهمة التحقيق في قضية قتل حسين الزهار، وتُقيّد في النهاية ضد مجهول، ولكن طه حينما يخرج من المشفى يوجه أصابع الاتهام إلى (السيرفيس)، وهو (بلطجي) يعمل لصالح عضو البرلمان المتنفذ محروس برجاس، ويبرر طه اتهامه له بأنه كان قبل حادثة القتل بيوم قد شكا على (السيرفيس) في قسم الشرطة؛ لأن الأخير تشاجر معه وقام بتكسير زجاج الصيدلية التي يعمل بها طه، ولكن وليد لا يقتنع ولا يعطي اهتماما لأقواله.

حاول طه بعد الحادثة أن يحيا حياة طبيعية لكن صحته وأفكاره كانا عائقا أمامه، فكلما حاول أن يندمج مع محيطه لم يستطع، وتحمل صديقه ياسر وعمته فايقة وجارته الشابة سارة مهمة الاطمئنان عليه والسؤال عنه، وفي أحد الأيام غرق طه في أوراق أبيه ودفاتره الكثيرة، فوجد فيها دفتر مذكرات يسرد فيه الأب مرحلة الطفولة وحياته وهو صغير بعد وفاة والده حنفي واهتمام العم (ليتو) به، ومن هنا تكون بداية حل لغز وفاة حسين، فتكشف المذكرات عن وضع العم (ليتو) بودرة الماس لقطة ابنته، ويبقى هذا الأمر سرا بينه وبين حسين الزهار، وبعد فترة وجيزة حينما تقوم حرب عام 1956 مع إسرائيل، يرى حسين العم (ليتو) يضيئ النور للطائرات الصهيونية؛ إشارة لوجود اليهود في هذه المنطقة، فيضمر حسين هذا الأمر في نفسه ويقرر أن يعاقبه لخيانته مصر، فيضع له بودرة الماس في كأس الشاي ويموت بعد ذلك بخمسة أشهر، ومن ثم يتخذ حسين من هذه الوسيلة أداة للقضاء على كل فاسد تسول له نفسه أن يضر بوطنه وناسه، فيقتل صديقة زوجته العاهرة، ويسمم الصحفي الكاذب الموالي لأصحاب السلطة، كما يقضي على حياة صديقه وجاره سليمان اللورد، وعلى حياة رجال في مجلس الشعب، منهم محروس برجاس.

تتوقف صفحة مذكرات حسين الأخيرة عند جملته " لأول مرة أراه رؤية العين.. لكنّ قصته تستحق أن تدفن في متون الجحيم"، صُدم طه مما قرأ، فأدرك حقيقة أبيه التي كان يجهلها،

ويدخل في موجة أفكاره، ويبدأ بالبحث عن تراب الماس، وبعد جهد يجده في يد كرسي والده، ومن ثم يخطط لإيقاع (السيرفيس) في شباكه؛ لأنه متأكد من ارتكابه للجريمة، فيقوم بتصنيع تركيبة طبية يلجأ إليها (السيرفيس) لتزيد من قوته الجنسية، فيضيف لها بودرة الماس القاتلة، في هذه الأثناء يتسبب هاني محروس برجاس بإيقاف وليد سلطان عن عمله نتيجة خلاف يقع بينهما، وبعد أن تظهر أعراض المرض على جسد (السيرفيس) يلجأ لوليد؛ ليسفّره خارج البلاد، وحينما يعلم وليد بأعراض المرض والتي تكون ذاتها عند محروس برجاس وسليمان اللورد يربط الأمر مباشرة بحسين الزهار، فيأخذ (السيرفيس) ويتوجهان إلى منزله، وهناك يقيد الأخير طه، ويجد وليد مذكرات حسين ويكشف السر الكامن وراء موت العديد من الأشخاص، ومن ثم يقتل (السيرفيس) ويلتقط صورا له مع طه؛ ليهدده بها، ويقول له أن أباه قبل وفاته رأى هاني برجاس في العمارة المقابلة لشقتهم يرتكب فاحشة مع شاب، وحينما جاء طه وأضاء نور الغرفة التي كان يجلس فيها حسين الزهار التفت هاني برجاس للأمر، وعلم أنه رآه، فكلّف (السيرفيس) بقتله.

يضع وليد سلطان خطة ليقتل طه الزهار هاني برجاس، ويفر بعدها إلى إيطاليا، نفّذ طه الخطة، واتجه إلى الإسكندرية ليهاجر هجرة غير شرعية مع مجموعة من الشبان إلى سواحل إيطاليا، فيحشر بداية في كوخ على الشاطئ معهم، ويلتفت إلى ورقة جريدة جعلها أحدهم غطاء لشطيرته، ويرى صورة هاني برجاس فيها، فيشد الورقة من الشاب وينظر إلى صورته التي توثق وجوده في دولة البحرين في التاريخ نفسه الذي زعم فيه وليد سلطان أن حسين رأى هاني برجاس، ليكتشف أن أباه لم ير هاني وإنما شخص آخر.

يعود إلى منزله ويبحث من جديد في مقتنيات أبيه، ويعثر في النهاية على كتاب " متون الجحيم" والذي يحتوي على دفتر مذكرات آخر لأبيه، ويظهر من خلال هذه المذكرات أن الأب رأى في تلك الليلة وليد سلطان وهو يأخذ المواد المخدرة في حقائب من صديق حسين سليمان اللورد، وفي تلك اللحظة تنبّه وليد لنظرات حسين الزهار نتيجة إضاءة طه للنور، فعلم حسين أنه سيكلف أحدا بقتله؛ لذا دون الأمر في المذكرات وأخفاها جيدا. بعد معرفة طه الأمر دبر مكيدة

للإيقاع بوليد سلطان، فأخذ منه موعدا للقائه في مقهى وهناك وضع له بودرة الماس في أكياس السكر، بالاتفاق مع صديقه ياسر الذي كان يعلم بكل تحركاته منذ البداية، وبعد ثلاثة أشهر توفي وليد سلطان وانتقل طه الزهار إلى شرم الشيخ ليعمل عازفا في أحد المطاعم، وتنتهي القصة نهاية كلاسيكية بلقاء يجمع بين طه وحبيبته سارة.

2. الرؤية الفيلمية

لا تختلف حبكة الفيلم عن الرواية كثيرا، فطه وحسين هما الشخصيتان الفاعلتان فيه، واللغز الروائي الكامن في تراب الماس هو ذاته في الفيلم، والاعتماد على المذكرات كان حاضرا في كلا العملين، ولكن الاختلاف كان حاضرا في إسقاط بعض الشخصيات وإحضار شخصيات جديدة، وكذلك في كيفية الكشف عن بعض الأحداث، كما أن الرواية أحداثها متسعة دققت على بعض التفاصيل التي أهملها الفيلم، فالفيلم كان مركّزا أكثر، يتجه كله نحو عملية الكشف عن القاتل، وإن وجدت بعض الأحداث الثانوية فما هي إلا شذرات، على عكس الرواية التي تطرقت إلى العديد من الشخصيات ونوازعها، وإلى الكثير من الأفكار السياسية، والنقد الاجتماعي السياسي، وقد يرجع هذا إلى طبيعة فن الرواية الفضفاض الذي يتسع لكثير من الشخصيات والأفكار والحكايات، وكذلك إلى طبيعة زمن التلقي الروائي، الذي قد يمتد من ساعة إلى أيام، أما الفيلم فإنه يحاول أن يختزل أحداثا كثيرة في زمن عرض مدته لا تتجاوز الساعتين، ونضيف إلى ذلك كله اختلاف زمن الإصدار الروائي للرواية المدروسة عن زمن إنتاج الفيلم، الذي تتطلب كل منهما مقتضيات تتماشى مع الظرف المجتمعي المصري؛ فالرواية كانت شديدة الوضوح في حمل آراء سياسية متمثلة بالتعاطف مع الرئيس الأسبق محمد نجيب ورفض كل ما كان بعده، ولكن الفيلم كان خجولا في التطرق إلى الأمر، وهذا مشابه لمعظم الأفكار التي تستنبط من العمل الروائي.

ومن الشخصيات المهمة التي أسقطها الفيلم شخصية ياسر، والتي أدت دورا أساسيا في توجيه شخصية طه في الرواية، وبالإمكان اعتبار سارة في الفيلم عوضا عن شخصية ياسر، فسارة كانت الصديقة والحبيبة لطه، وقد أضاف أحمد مراد في الفيلم شخصية الإعلامي شريف مراد

الذي يشابه الكثير من إعلاميي مصر الباحثين عن الشهرة على حساب غيرهم، وهو الشاب الذي تحبه سارة في بداية الفيلم، والذي يخدعها ويخدع غيرها من النساء بتصويره لهن أثناء ممارسة العلاقة الجنسية معه، ونتيجة لذلك تقوم سارة بالانتقام منه ووضع تراب الماس له في كأس اليانسون، وفيما يتعلق في سير الأحداث، فقد كانت الطريقة التي كشف عبرها طه براءة هاني برجاس من دم أبيه أكثر إقناعا من الراوية، لأن تاريخ رؤية الوالد للجريمة التي قتل بسببها كان رأس ليلة سنة 2018، فكان هذا التاريخ أقوى صمودا في ذاكرة طه أو المتلقي، على عكس التاريخ في الرواية والذي كان عاديا، قد لا تلتفت إليه الذاكرة، لهذا كان هينا على طه التذكّر حينما توجه إلى شقة هاني برجاس ورأى صورته المؤرخة بليلة رأس السنة والتي توثق وجوده في باريس، فيقرر حينها إلغاء التضحية بهاني برجاس وإبقائه حيا بدلا من ذلك.

تفوق أحمد مراد في الرواية بطرح موضوعاته المتعددة وأفكار شخصياته المتباينة وربطها بالحدث التاريخي السياسي، وجعله أساسا لحكاية طويلة ينبثق من خلالها سر تراب الماس، هذا الأمر وجد في الفيلم ولكن – كما أشرنا– بصورة أقل، أما عن التلقي لهذين العملين فإن كليهما استطاع أن يدفع المتلقي ويجذبه لنهاية العمل، وخاصة الرواية، التي رأيتُ فيها قدرة على الجذب أكثر من الفيلم؛ لأن الأخير كان ينقصه بعض من ردود الأفعال القوية من الشخصيات، أو لعل طريقة التصوير والإضاءة غير القوية أدتا دورا في ذلك، ولكن الفيلم تفوّق من ناحية فنية أو بلاغية، فكل حركة للكاميرا كانت في موضعها، وكانت تحمل دلالات مختلفة، وكل صورة برزت في الفيلم كانت سبيلا لفهم مشاهد أخرى، وفي نهاية القول استطاع كل من الرواية والفيلم أن يقدما حكاية جديدة مصوغة بصورة متماسكة تحترم عقل القارئ والمتفرج.

الفصل الأول

مقتضيات الإنتاج السردي
في الرواية والفيلم

الفصل الأول

مقتضيات الإنتاج السردي في الرواية والفيلم

1.1 تمظهرات السارد في رواية (تراب الماس)[1]

يعد السارد مخلوقا خياليا، تكمن وظيفته الجوهرية بتنظيم الأحداث وسردها وعرضها على القارئ؛ ليصنع بذلك علاقة تواصلية معه، والتي قد ينتج أثناءها أيديولوجيات متعددة، " فهو في الرواية – أي السارد– دائما وبدرجات مختلفة منتج أيديولوجيا، وكلماته دائما هي عينة أيديولوجية"[2].

يتميز السارد بالحضور القوي في فعل السرد، ونجد أثر هذا الحضور جليا في رواية (تراب الماس)؛ إذ استطاع السارد سرد المحكي سردا تصاعديا شائقا يثير خلاله انفعالات المتلقي، ويخلق في نفسه لذةً لاختلاس وقائع القادم من متتاليات الرواية، فالرواية كانت بالدرجة الأولى رواية تشويق وحدث، هناك جريمة قتل غامضة، تغيّر حياة الشخصيات، وتجرّها إلى سلسلة من الغموض، فكيف استطاع السارد في الرواية أن يسرد خطاباته؟ وكيف نقل الوقائع؟ وما موقعه من المحكي؟

1.1.1 السارد بين ألوهيّة المعرفة ومحدوديتها

تتناوب أصناف السارد في الظهور في رواية (تراب الماس)، ونرى مظاهرها مترددة فيها، وقد يتوهم المتلقي في بدايات المحكي الروائي ويظنّ أن السارد مراقب فقط، صاحب معرفة محدودة، ينقل معالم الأشياء ولا يدخل إلى بواطنها، وأدى السارد دورا في تثبيت هذا الوهم؛ إذ يُظهِر نفسه حينا كحامل كاميرا، يلتقط ما تراه عينه دون الدخول في ثنايا المرئي وكشف بواطنه.

---

[1] مراد، أحمد: **تراب الماس – حين يصبح القتل أثرا جانبياً**. ط8. القاهرة: دار الشروق. 2013

[2] باختين، ميخائيل: **الخطاب الروائي**. ترجمة: محمد برادة. ط1. القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع. 1987: ص 102.

يبدأ السارد الروائي محكيه بوضعه في إطار زمني مؤرّخ بتاريخ 15 نوفمبر 1954، ويشـــرع الباب على مصراعيه للخطاب الروائي متوسلا الوصف الخارجي؛ للوصول إلى لافتة مخطوط عليها "عطور الزهار".

"الاثنين 15 نوفمبر 1954

حارة اليهود بـــ " الخرنفش" –" الجمالية"..

في مدخل زقاق " سالمون" امتد الظل على البلاط الإنجليزي المُحدّب، رجل نحيل يحمل عصًـــا وسلمًا صغيرًا، اقترب من عمود الإنارة وصعد سلّمه في خفة قبل أن يرفع البـــاب الزجـــاجي للمصباح ويدسّ العصا مشتعلة الطرف في الفوهة، ثوان وأضاءت تحتها بقعة باهتـــة أخـــذت تتراقص على الأرض قُرب دكان صغير تعلوه لافتة مكتوبة بخط اليد " عطور الزّهار".. فـــوق الرفوف تراصت زجاجات زيوت ورد مغلفة بقطع من الجلد ودوبار رفيع لم يحبس الشذا عـــن العابرين. حين انتهت صلاة المغرب اتّخذ "حنفي" طريقه إلى الدكان.." [1]

يظهر السارد في هذا الاقتباس كآلة تصوير تأخذنا من أسفل المشهد إلى أعلاه، ويســـتمر فـــي توسل الوصف في الصفحات الآتية؛ لتهيئة المتلقي للانزلاق إلى تقنيات السرد التـــي ستكشـــف خبايا الأحداث والشخصيات.

يوهم السارد في بعض المواضع بعدم معرفته لحقائق الأحداث، فلا يظهرها إلا حـــين تكشـــفها الشخصيات، ومنها حقيقة موت العم (ليبتو)، الذي مات مسموما، فيردُ على لسانه أثناء الحديث عن عمل حسين الزهار عند (ليبتو):

"...حياة مستقرة حتى بداية عام 1957 بعد حرب العدوان الثلاثي حين مرض " ليبتو" بمرض عُضال أقعده، فصفّى أعماله وباع دكانه ورحل إلى فرنسا وسط مشاعر غضب وحنق استعرت يوما بعد يوم ضد اليهود ووجودهم" [2]

---

[1] مراد، أحمد: **تراب الماس**، ص9

[2] السابق، ص 37.

يتكلّف السارد في المقطع السابق الجهل، فكأنه لا يدرك حقيقة مرض (ليبتو)، إذ وضع له حسين تراب الماس في الشاي؛ لأنه رآه يحابي الصهاينة في العدوان الثلاثي على مصر، فالسارد عالم بهذه الحقيقة، ولكنه أفسح المجال بإرادته لشخصية داخل السرد لتبيّن ذلك، فهو لم يفصح عن كل شيء، بل يُضمّن روايته بلحظات صمت استراتيجية، وهذه اللحظات هي ظلال أحسن توزيعها أو تصنّع جهله ببعضها، فالقارئ حينما يقرأ يتصوّر بأن السارد يعرف أقل مما تعرف الشخصيات، لكن الأمر ليس كذلك، إذ هو يعرف أكثر ولكنه يصمت لأهداف فنية[1].

وعند تتبع السرد الروائي تظهر حقيقة السارد العليم الذي يبرز حضوره منذ بداية الرواية إلى نهايتها، فكان حاضرا في سرد عام، 1954 وعالما بالأحداث حتى النهاية في عام 2009، وتوسّل في نقله لهذه الأحداث الضمير الغائب (هو)، وكاد حضور (الأنا) أو (الأنت) يختفي إلا في مواقع محددة، فهو حسب تصنيفات (جينيت) سارد خارج عن الحكاية، لا ينتمي إليها، وإنما شاهد يقوم بدوره الحيوي في تنظيم حيثيات القصة، وتنسيقها، وترتيب أحداثها؛ ليزج بالمتلقي في أمواج العمل الأدبي، فيؤججه ويروي عطشه لمواصلة الأحداث.

يتجلى حضور السارد العليم صاحب الرؤية الكلية في أكثر من موقع في الرواية، وتتباين صور رؤيته؛ لأنه الناسج للنص، والمتحكم به؛ لذا يمتلك حرية التصرف فيه كيفما يشاء، فمرة يظهر واصفا كأنه كاميرا تراقب الأحداث، ومرة يتنازل عن السرد للشخصيات وتداعياتها وحواراتها، ومرة أخرى يكون سابرا لأغوارها، متوغّلا عوالمها، وما يعتمل ذاتها، ويدرك أمنياتها، فيدخل إلى سراديب أحلامها ويعرّيها، لتكون دليلا للاهتداء إلى صفات أصحابها، ومنها حديثه عن "حنفي الزهار" أثناء قطع الطريق للوصول إلى صديقه اليهودي " ليبتو":

"قطع حنفي طريقه وسط شتاء نوفمبر العاصف، يدفئ راحتيه في جيب معطفه، شاردا في حسابات متعثّرة بالديون، ومسئولية سبع أفواه جائعة، وحلاوة صعبة التجاهل، سيدة أحلام يقظته، وباعثة الآمال الضائعة، بجانب توتر لا يعرف له سببا" [2].

---

[1] ينظر: إمبرت، إنريكي أندرسون: **القصة القصيرة النظرية والتطبيق**. ص 105-106

[2] مراد، أحمد: **تراب الماس**، ص 13.

فعبّر السارد عمّا يفكّر به حنفي، دون أن يخبر المتلقي كيف حصل على هذه المعلومات، واخترق وعي الشخصية ناسخا ما يدور في ذهنها ليضعه في المحكي، واخترق كذلك أحلام الشخصيات، ومن نماذجه الحاضرة في الرواية نقل أحلام طه وتخيلاته.

"التصق طه بالدولاب بعدما رأى ملامح قدم تعتلي المسند السفلي.. تلك اليد التي امتدّت لتسحب العجلة دافعة الجالس في اتّجاهه..انساب العرق على جبهته في لحظات.. رفع عينيه متنبّا الساكن فوق الكرسي.. لكن نور الشارع المُعاكس أخفى ملامح.. مع اقتراب الكرسي البطيء ازداد طه التصاقا بالرّكن.....تهدّجت أنفاسه ففتح فمه في محاولة لصرخة فلم يعثر على أحباله الصوتية..لم يَحتج وقتا طويلا لتمييز الصوت. صوت أبيه.. رفع رأسه فلم يجد ما ظنّه.. لاح أمام عينيه تلألؤ غريب... بعد وقت غير معلوم أفاق.. كان لا يزال في نفس المكان الذي جلس فيه"[1].

يتضح مما سبق ومن أمثلة متعددة غيرها[2]، وجود صفات لا تتوافر إلا لسارد كلّي المعرفة عالم بكل الحيثيات، فهو قادر على الولوج إلى العوالم الذاتية للشخصيات، وقادر على عبور الجدران، فيرى ما يحصل في البيوت، ويسمع مايدور فيها من أحاديث، وكذلك يلج مضجع الرجل وزوجه فيصف علاقتهما الحميمية، ويبرز أسباب المعاشرة[3]، كما أنه يستطيع الحضور في أكثر من مكان في الزمن نفسه، مدللا على ذلك بعبارات زمنية مثل: " ***في ذلك الوقت***"[4]، أو " ***في تلك اللحظة***"[5]، أو " ***في نفس الليلة***"[6]، ونراه عالما بما سيحدث في المستقبل وذلك من خلال استخدامه المضارع المقرون بسين التسويف، فيقول: " ***كانت مباغتة غريبة من طه.. سيقضي السيرفيس الليل يقلبها في رأسه"[7].***

---

[1] مراد، أحمد: **تراب الماس**، ص 326

[2] يمكن الرجوع إلى الصفحات الآتية من الرواية: ص40، ص 56-58، ص 69، ص 71، ص72، ص81، ص 98، ص 100، ص 106، ص 124 وغيرها.

[3] ينظر: السابق، ص 124

[4] السابق، ص 222

[5] السابق، ص 224

[6] السابق، ص 338

[7] السابق، ص212

لم يكتف السارد العليم بتأدية مهامه الموكلة إليه، بل أدى وظيفة توجيهية، مما يدل على أنه سارد واعٍ، ومثال ذلك قطعه السرد القصصي بقواعد عامة للعمل بالتسويق.

"**أساسيات قواعد العمل بالتسويق:**

- لكل عميل ثغرة عليك أن تكتشفها أولا..
- ابتسم وكن واثقا من نفسك..
- بعض المديح لن يضر..
- لا تُخرج كل ما في جعبتك دفعة واحدة.."[1]

جاء هذا المقتبس المدوّن بخط أسود عريض في صدد السرد عن ترويج طه الزّهار لدواء الشركة التي يعمل لحسابها، ويظهر وعي السارد من خلال الربط بين المتخيل الروائي والواقع، فيشير إلى تمكّن طه من امتلاك صفات الموظف الجيد، ويلفت المتلقي الواقعي فيوجهه إلى تلك السمات ويعرّفه بها، إنّ هذا لا يجري إلا بحضور الوعي الكلي للسارد، وفضلا عن ذلك أدت بعض الأسئلة الدورَ في تجلية وعيه النصيّ، فهذه الأسئلة أيدت التلاعب حول محدودية معرفة السارد أو ألوهيّتها، ومن ذلك قطعه للسرد متسائلا: " ***من هو صاحب مقولة لسانك حصانك؟***"[2].

وعلى الرغم من تعاليات السارد، إلا أنه كان ديموقراطيا مع شخصياته، فتركها تعبر عن رأيها، وظهر ذلك ظهورا جليا في حواراتها؛ فلذلك كانت الرواية مكتنزة بالأفكار المتضاربة المؤدِّية إلى إذكاء الرواية وإشعالها تشويقا وإثارة. وعلاوة على ذلك فإن السارد لم يكن ساذجا، بل جاء حاملا للأفكار، فهو على مستوى جيد من الثقافة السياسية والسينمائية خاصة، ولكن لغته لم تكن لغة قوية تتمتع بالأدبية العالية، فتراوحت بين اللغة السليمة والعامية الدارجة، واتسمت بطابع شعبي في بعض عبارات السارد، وهذه سمة عامة – تقريبا– في الرواية المصرية المعاصرة،

---

[1] مراد، أحمد: **تراب الماس**، ص46

[2] السابق، ص 303

هذا الأمر جعل الرواية سهلة الفهم شائقة، كما سهّل من إمكانية تحويلها إلى فيلم سينمائي تشابه لغته لغة الرواية في كثير من المواقف.

– وهنا بالإمكان طرح التساؤل الآتي: هل كانت هيئة السارد العليم اختيارا موفقا لهذه الرواية؟

اتخذت هذه الرواية من الحدث التاريخي متكأً لها، فكان الزمن الروائي ممتدا من عام 1954 إلى عام 2009، وهي فترة الإطاحة بالرئيس محمد نجيب، وما تلاها من تولي عبد الناصر للرئاسة، ومن ثم ترحيل اليهود من مصر، والعدوان الثلاثي عليها، وحينما تسلّم نجيب رئاسة مصر عام 1953، أعلن سقوط الملكية وقيام الجمهورية المصرية، فكانت تلك المرحلة مرحلة انتقال من حكم ملكي إلى حكم ديموقراطي ينهض بمصر وأهلها، وهذا ما أكد عليه نجيب في خطابه، ولكنها كانت مرحلة وجيزة، فسرعان ما أقال مجلس قيادة الثورة الرئيس محمد نجيب من رئاسة مصر عام 1954، ووضعه تحت الإقامة الجبرية في بيته، ومحا اسمه من كتب التاريخ والوثائق، واستمر ذلك الحصار حتى تولّى السادات الرئاسة عام 1971، ولكن نجيب ظل مبعدا عن الحياة الإعلامية حتى وفاته[1].

ترى بعض شخصيات الرواية أن ما تعرض له نجيب هو قمع واضطهاد، واستمرار للحكم الديكتاتوري الملكي، الذي امتدت آثاره إلى الوقت الراهن؛ فصورة الحكم لم تتغير بعد. يقول حسين لابنه طه أثناء حوار دار بينهما تخيلا فيه حسينا في موقع محمد نجيب:

"– لو مكانه كنت عملت إيه؟

– كنت اتغديت بيهم قبل ما يتعشوا بيا.

– كنت تفكر تهرب لو سجنوك؟

[1] للمراجعة التاريخية ينظر: محمد نجيب.. مأساة رئيس منسيّ تلخص حلما مصريا موؤدا. 2019/2/19. https://www.aljazeera.net/news/politics

- المنفى مصدر قوته، زي ما الموت ساعات بيبقى ولادة بطل، في تمن دايما لازم يندفع، الثورة قلعت ألف باشا وزرعت مطرحهم مليون، دول وعيالهم همّه اللي مطيّنين عيشتنا دلوقت وملموم عليهم كدابين الزفة" [1]

إن ارتباط الحكاية الروائية بالحدث التاريخي الذي انبثق عنه تحولات جذرية في تاريخ مصر يستدعي حضور السارد العليم؛ فالسارد صاحب المعرفة المحدودة لن تكون له القدرة على الإحاطة بكل محكيات الرواية التاريخية والمتخيلة عبر اتساعها الزمني الطويل، كما أن تعدد الشخصيات – إن كانت تاريخية أو متخيلة– واختلاف عوالمها، وصورها وأفكارها افترض هذه الهيئة، فلم يترك السارد للشخصيات المجال لتكشف عن الشخصيات الأخرى في داخل المتخيل الروائي إلا بصورة محدودة؛ وذلك تجنبا لتعدد وجهات النظر حولها، فينشغل القارئ باستنتاج الشخصية وهيئتها عوضا عن اشتغاله بالحدث الرئيس – قتل حسين الزهار– واللغز المضمر وراءه.

وفضلا عمّا سبق فرواية (تراب الماس) هي رواية حدثٍ توسّلت السارد الكلاسيكي؛ للإفصاح عن جوانبها، وهذا السارد تصوّره الكتب النقدية بالإله المتحكم بمخلوقاته الروائية، فكأنها جنود في لعبة شطرنج يحركها كيفما أراد، ويسمح لها بالتعبير عن آرائها حينا، وهذا بدوره يشاكل حال بعض المجتمعات العربية التي يحكمها نظام ديكتاتوري، يقمعها إن تمردت، ويوظف من يراقب تحركات أبنائها، ويلقمها عطاءه إن أراد، ويحسره عنها إن أراد؛ فالسارد خرج من بطن هذه الدكتاتورية، وكان شديد المناسبة لحالة مصر في القرن الماضي، حيث شكّل انعكاسا لمراحلها المتفاوتة، فهو استمرار لدورة التكميم والتعتيم التي تعرَّض لها نجيب أولا، والشعب من بعده، بيد أن الفن كان أكثر ديموقراطيةً وأريحيّةً من الواقع؛ لأن سارد الرواية يختلف عن الدكتاتوريين البيولوجيين في إفساحه المجال للشخصيات لتعبر عن رأيها بنجيب، بل وجعلها متعاطفة معه، مؤيدة له، ومنها: (حنفي الزهار، لبيتو، حسين الزهار)، فورد على لسان حنفي:

[1] مراد، أحمد: **تراب الماس**، ص 114.

" الناس دي (يقصد مجلس قيادة الثورة) طالما أكلت الراجل ده، مش هيبقى في خير"[1]، ويقول حسين الزهار عنه:

"– ومحمد نجيب

– بتنسوه عشان اسمه اترفع من مناهج التعليم.. وما افتكروش يرجعوه غير بعد ما مات..جيلك ما يعرفش حاجة عنه. جريمة مات كل اللي اشتركوا فيها.

– أكيد كان في سبب لكل ده.

– مشكلة إنك تعيش في زمن مش زمنك، كان عاوز الضباط يرجعوا الجيش، ويبقى في برلمان وأحزاب، وآل كانوا بيتريقوا على الملكية، في ناس يا طه مينفعش معاها الشرف، لازم كان يبقى أخبث من كده عشان يعيش، قتلوه بالبطيء، تسعة وعشرين سنة سجن انفرادي مع القطط والكلاب.."[2].

وهكذا نستنتج أن النص لم يكن نزيها من الحمولات الأيديولوجية– السياسية خاصة – التي برزت من خلال الشخصيات وحواراتها، هذا الأمر يشرع الباب أمام أسئلة يحق للقارئ أن يطرحها: **هل حملت الشخصيات أيديولوجية السارد؟ وهل هناك علاقة وشائجية بين السارد والروائي أحمد مراد؟**

1.1.2 موقع السارد من المؤلف والشخصية

تلمح دراسات عدة إلى انفراد هيئة السارد بفعل السرد، وهناك دراسات أخرى أشارت إلى وجود تفاعل دينامي بين مقتضيات أخرى للقيام بهذا الفعل، فنُميِّز بين مفهوم المؤلف الواقعي والمؤلف المجرد (الضمني) والسارد، وستعمد الدراسة إلى توضيح مفهوم كل منها لإيجاد التعالق بين كلٍّ من الشخصية والسارد والمؤلف في رواية (تراب الماس).

---

[1] مراد، أحمد: **تراب الماس**، ص 19

[2] السابق، ص 113–114

1.1.2.1 العتبات صورة للمؤلف الواقعي

يُعرَّفُ المؤلف الواقعي بمرسلٍ يبدع العمل الأدبي، فهو شخص حقيقي لا ينتمي إلى العمل، بل إلى العالم الفعلي، ويعيش بمعزل عن النص عيشة مستقلة[1]، ويشير (جيرار جينيت) إلى مسؤولية المؤلف عن عناصر النص الموازي؛ إذ هي مسؤولية مؤسسة واقعية مكوّنة من المؤلف الواقعي والناشر والراسم للغلاف[2]، وأشار أيضا إلى إمكانية تكليف المؤلف أحدا غيره –من أصدقائه مثلا– مسؤولية المناص التأليفي إلا أنه وجب الخضوع لموافقة المؤلف أولا[3]، وهذه العتبات تكون حاضرة في ذهن المؤلف الحقيقي قبل البدء في فعل الكتابة أو بعده، واستطاعت عتبات رواية (تراب الماس) أن تكشف بوضوح عن المرسل الواقعي للعمل الأدبي (أحمد مراد)، فنرى سلطته المتعالية من خلال اسمه المطلّ من علٍ على العنوان، كما نرى تعريفا به في صفحة الغلاف الأخيرة، ونجد حضوره واضحا في صفحتي الإهداء والشكر.

أ. الإهداء

أدّت العتبات في الرواية دورا تأثيريا تداوليّا، فروّجت للكاتب أحمد مراد من خلال الحديث عن روايته المترجمة إلى لغات عدّة (فيرتيجو)، وعن طريق عرض آراء القُرّاء الواقعيين للرواية منهم صنع الله إبراهيم، واستطاعت من خلال ذلك أن تلج بالمتلقي إلى صفحات أخرى لتوجهه أيديولوجيًّا، ومنها إهداء الكاتب الذي يرد فيه: ***" إلى رجل الفرصة الأخيرة... السيد الرئيس محمد نجيب"***[4]، ويعد الإهداء نصّا موازيا للعمل الأدبي، " يقدم النص، ويعلنه، ويؤطر المعنى، ويوجهه سلفا"[5]، ويعرفه (جينيت) بأنه " تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين، سواء كانوا

---

[1] ينظر: لينتفلت، جاب: **مقتضيات النص السردي الأدبي**. ترجمة: رشيد بنحدو. ضمن كتاب **(طرائق تحليل السرد الأدبي)**. ص88

[2] الراسم للغلاف أو الفنان الذي يلتقط صورة ما، هي إضافة من الدارسة، لأن الفنان رغم ما يأتي به من صور تخيلية إلّان أنه لا يزال في نطاق الواقع، فهو أحد مكونات المؤسسة الواقعية التي تقتصيها العتبات.

[3] ينظر: بلعابد، عبد الحق: **عتبات– جيرار جينيت من النص إلى المناص**. ط1. الجزائر: منشورات الاختلاف. 2008: ص54

[4] مراد، أحمد: **تراب الماس**، ص 7

[5] حمداوي، جميل، **شعرية الإهداء**، شبكة الألوكة، 2016، ص7

أشخاصا، أو مجموعات واقعية أو اعتبارية، وهذا الاحترام إما يكون في شكل مطبوع، وإما في شكل مكتوب يوقع الكاتب بخط يده في النسخة المهداة"[1]، ونلفي في الإهداء انتقالا من الأنا نحو الآخر، فتتحول الكتابة الإبداعية إلى ممر بين الأنا والآخر، مشكِّلة ميثاقًا قائمًا على المحبة والصداقة، أو العلاقة الحميمية المشتركة، أو على تبادل القيم الرمزية ذاتها التي يقوم عليها العمل الأدبيّ[2].

وإن أُخِذ برأي (جينيت) في نسبة هذه العتبة إلى المؤلف الواقعي نجدها من البدايات التي تضع القدم على أرضية الأبعاد الأيديولوجية؛ فالمؤلف يبني حبل محبة واحترام بينه وبين الرئيس الأسبق محمد نجيب، ويراه الفرصة الأخيرة، وكلمة (فرصة) تحمل دلالات إيجابية في ذهن المتلقي، وكذلك كلمة (الأخيرة) التي ستحمل دلالة النهوض من الهاوية، فلا حضور لآخر بعد الأخير، ولا وجود لأخرى بعد الفرصة الأخيرة.

يمثل الإهداءُ التمظهرَ الصريح للذات المؤلِّفة في العمل الأدبي؛ لذا عمد المؤلف الواقعي إلى استغلاله؛ ليعبّر عن ذاته، وليوجّه القارئ نحو شخص الرئيس نجيب؛ لأن الإهداء يعد " الجزيرة النصية الأولى التي يقف المتلقي فوق أراضيها لمعرفة قيمة ما يستهلك، كما لا يخلو من معطيات توجه استراتيجية الكتابة"[3]، فالمتلقي الذي لا يعرف نجيب يقوم بالبحث عنه، وعن الأسباب التي جعلته فرصة أخيرة، ليصل القارئ العادي إلى الحقيقة التاريخية – بغض النظر عمّا تحمله كل من الحقيقة والتاريخ من معان نسبية– حول هذا الرئيس، ويستنبط أن المُهدي كان يرى المُهدى إليه المخلّص للأزمات التي حلّت على مصر منذ تسلّمه منصب الرئاسة إلى عام 2009، وبهذا ندرك أن المؤلف لم يبصر نورا في المجتمع المصري بعده؛ لأن حبل النجاة كان بين يديه.

---

[1] بلعابد، عبد الحق: **عتبات**، ص 93

[2] ينظر، حمداوي، جميل، **شعرية الإهداء**، ص 9

[3] ذاكر، عبد النبي: **عتبات الكتابة – مقاربة لميثاق المحكي الرحلي**.ط1. المغرب، أكادير: منشورات مجموعة البحث الأكاديمي. 1998، ص 136

ب. الاقتباس الاستهلالي

لم يقتصر حضور الموقف الأيديولوجي للمؤلف الواقعي على عتبة الإهداء، بل جاء الاستهلال مؤيدا له، ومثبتا الرؤية السابقة، ومعطيا فكرة عامة للرواية، فالاستهلال اقتباس يمكن أن يكون فكرة أو حكمة تتموقع على رأس الكتاب أو فصل منه، ملخصة معناه، فهو ذو وظيفة تلخيصية، بالإضافة إلى الوظيفة التداولية، التي تحث القارئ على إنشاء حوار بين المقتبس والنص الأصلي، كما يمكن له أن يكون أيقونيًّا، كالرسوم والصور والنقوش[1]، ويعد الاقتباس بمثابة مؤول للنص، ونموذجا للاشتقاق الإبداعي والتخيُّليّ[2].

يقتبس (مراد) من كتاب (الجمعيات السرية) لعلي أدهم عبارةً تنحو منحى الحكمة؛ ليصدّر بها روايته وهي: " ***أظلم الأوقات في تاريخ الأمم هي الأوقات التي يؤمن فيها الإنسان بأن الشر هو الطريق الوحيد للخير***"[3]، فتؤيد ما أسلفناه سابقا حول رؤية الكاتب لنجيب بصفته رجل المرحلة، فكل ما كان بعده ظلاما دون وجود حلول منه، وزمن مصر زمن مظلمٌ؛ لأن الشر فيها طريق للوصول للخير، واستطاع هذا التصدير أن يكون بمثابة المُلخّص للفكرة العامة من الرواية، فيُرمَز بالشر إلى ما فعله حسين الزهار الذي اتخذ القتل وسيلة للقضاءعلى الفاسدين، ورأى أن لا طريق لتحقيق غاية الحق إلّا بالقضاء على رؤوس الشر، وبهذا وُفق (مراد) بأن جعل التصدير مؤديا للوظيفة التلخيصية، وزيادة على ذلك، فإنه سيؤدي الوظيفة التداولية إذا ما بحث المتلقي عن الكتاب المقتَبَس منه؛ ليربط بين زمنه وزمن الأحداث الروائية التي تنفع أن تكون وجها آخر للمجتمع المصري أو العربي ككل، خاصة أن الفيلم المأخوذ عن الرواية جعل هذا المقتبس تصديرا له أيضا، على الرغم من اختلاف زمن الارتهان الفيلمي عن مثيله في الرواية؛ فصلحت هذه العبارة للتأويل لأكثر من موقف ولأكثر من معنى عبر الأوقات المتفاوتة.

---

[1] ينظر بلعابد، عبد الحق: **عتبات**، ص 107

[2] ينظر: مهاجي، فايزة: **فعالية العتبات النصية ودلالتها – قراءة في الخطاب الروائي الجزائري.** (أطروحة دكتوراة غير منشورة). جامعة سيدي بلعباس. الجزائر2014-2015

[3] مراد، أحمد: **تراب الماس**. ص 8

واللافت في الأمر أن بعض شخصيات الرواية تبنّت موقفا مشابها لمفهوم التصدير، فترددت جملة لازمة على ألسنة ثلاث منها، وهي على الترتيب: (ليبتو، حسين الزهار، طه الزهار)، وهذه الجملة هي: " ***ساعات بنعمل غلطات صغيّرة عشان نصلح غلطة أكبر***"[1]، فهذه الشخصيات اضطرت أن ترتكب جرما من أجل إصلاح أخطاء كبرى من وجهة نظرها، وهذا المعنى نلمسه في التصدير الذي تبناه المؤلف الواقعي، بيد أنه نظر إلى معالجة الشر بالشر نظرة سلبية، حيث اعتبر هذه المرحلة من أظلم الأوقات في المجتمعات البشرية. وفي ظل الحديث عن المؤلف الواقعي والشخصية فإننا لن نغفل عنوان الرواية الذي يربط بين المؤلف الواقعي وشخصية حسين ويحاكيهما؛ لنؤكد من خلال ذلك على أن العتباتِ ممرٌّ لاختراق العوالم الداخلية للرواية، وبوابة تكشف عن علاقات تواصليّة بين مقتضياتها، وسمة لاشتغال الخيوط الفكرية التي يتلاقى عبرها المؤلف والشخصيات.

ج. العنوان

يعدّ العنوان من أهمِّ عناصر النَّصِّ الموازي، ويقصد به " الاسم الَّذي يميِّز الكتاب بين الكتب، كما يتميَّز الإنسان باسمه بين الناس"[2]، وهو علامةٌ لغويَّةٌ وطباعيَّةٌ تحجز موقعا في صفحة الغلاف أو صفحة العنوان، وتظهر على رأس النَّصِّ، دالةً عليه، مشيرةً لمحتواه الكليِّ، جاذبةً الجمهورَ المستهدف. وما يهم في العنوان عند دراسة العتبات النَّصيَّة، هو كيفية قراءة هذا العنوان وتحليله ليوازي متنه الأصلي[3].

تؤدي العناوين مهاما عدة على مستويات العمل الأدبي المختلفة، ولها أربع وظائف أساسية لا بدّ أن تقوم بها وهي: الوظيفة التعيينيَّة التي تمنح الكتاب اسمًا يميِّزه بين الكتب، والوظيفة الوصفيَّة المرتبطة بمضمون الكتاب أو بنوعه أو بهما معا، أو قد ترتبط بالمضمون ارتباطًا تأويليًّا، وكذلك الوظيفة الإيحائيَّة المتقاطعة مع الوظيفة السابقة، ولا يشترط فيها القصديَّة، أي قصديَّة العنوان

---

[1] مراد، أحمد: **تراب الماس**، ص 110، ص171، ص174، ص333

[2] زيتوني، لطيف: **معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، إنجليزي، فرنسي)**، ط1، بيروت: دار النهار للنشر، 2002، ص125

[3] ينظر: بلعابد، عبد الحق: **عتبات**، ص 66-68.

للمحتوى، ولهذا يمكننا اعتبارها قيمة إيحائيَّة أكثر منها وظيفة، وأخيرًا الوظيفة الإغرائيَّة التي تسعى إلى إغراء القارئ لاقتناء الكتاب[1]، وفي الرواية المدروسة (تراب الماس) نستشف الحضور الفعّال لتلك الوظائف؛ فامتلك العنوان وظيفة إغرائية تحفز المتلقي لفهم مدلولاته، كما تتصاعد هذه الوظيفة لتغدو وظيفة تواصلية تداولية تحرك خيالات القارئ لتأويل المعاني المختلفة التي يمكن أن يحظى بها العنوان.

يشير (جينيت) إلى أن العنوان الأصلي عادة ما يقترن بعنوان فرعي، أو مؤشر جنسي، أو كليهما[2]، والعنوانُ الفرعيُّ/الثَّانويُّ هو ذاك العنوان الَّذي يأتي مفسِّرًا وشارحًا للعنوان الأصليِّ، وهذا انطبق على رواية **(تراب الماس)** التي أتى عنوانها الأصلي مكتوبا بخط كبير، وأسفله عنوان فرعي موسوم بـ**(حينما يصبح القتل أثرا جانبيا)**، وحقّق كل منهما وظيفته الموكلة إليه، فأديا دورا مهما في جذب المتلقي، وارتبطا بمضمون الرواية ارتباطا قابلا للتفكيك والتأويل والتركيب، فتراب الماس هو دواء لوباء الشر المنتشر في المجتمع، والقتل كان أثره الجانبي، وبالتالي أكّد العنوان على أنه "مفتاحٌ أساسيٌّ يتسلَّح به المحلِّل للولوج إلى أغوار النَّصِّ العميقة، بغيةَ استنطاقها وتأويلها، ويستطيع العنوان أن يقوم بتفكيك النَّصِّ من أجل تركيبه، عبر استكناه بنياته الدَّلاليَّة والرَّمزيَّة"[3]، فهو الخطوة الأولى لإضاءة ما أشكل من النَّصِّ وغمض.

يقع عنوان الرواية في بئر التأويلات، الذي يمكن أن يدلَّ على الشَّخصيَّات أو المكان، أو السَّرد، وهو يختزل أحداثَ الرِّواية سلفًا، ويقترح طريقةً للنَّظر إليها، ولكنه لا يكتسب معناه الكامل إلَّا بعد الفراغ من الرِّواية، فقراءتها توضِّح أو تعدِّل أو تعكس المعنى الأوَّل الذي قدَّره القارئ[4]، وعند النظر في رواية (تراب الماس) نجد عنوانها مقترنا بالحدث أو بفعل القتل، كما أنه ارتبط بالشخصيات؛ لأن الشخصيات هي من قامت بفعل القتل، وأدى تراب الماس دورا في فك لغز الرواية، فالتساؤلات التي سيطرحها المتلقي حول التراب من خلال العنوان، ستتحول فيما بعد – أثناء القراءة – إلى إجابات وحلول.

---

[1] ينظر: بلعابد، عبد الحق: **عتبات**، ص86–88، وينظر أيضا: زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص126.

[2] ينظر: بلعابد، عبد الحق: **عتبات** ص 68

[3] حمداوي، جميل: ***السيميوطيقا والعنونة***، **مجلة عالم الفكر**، مجلد 25، عدد 1997/3

[4] ينظر: زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص 125– 126.

أما العنوان الفرعي (حين يصبح القتل أثرا جانبيا) والذي سيُعدّ مركزية التقاطع بين المؤلف (مراد) والشخصية، فكان سبيلا لإيهام المتلقي بأن لا شأن للمؤلف الواقعي في اختيار العنوان؛ لأننا نلفي هذه الجملة تتكرر على لسان شخصية حسين الزهار، التي يتنازل لها السارد العليم؛ فتؤدي فعل السرد من خلال المذكرات الشخصية التي يرد فيها: " ***لن أكون جزءا من هذا العالم.. سأطرق أبواب الجحيم بيدي... سأكون يحيى بن زكريا.. حتى لو قطعت رأسي.. فالقتل قد يصبح أثرا جانبيا لدواءٍ يشفي بلد يحتضر***"[1].

جعل حسين القتل أثرا جانبيا لدواءٍ هدفه القضاء على زمر الفساد مستخدما تراب الماس، فهذا الدواء لابد وأن تكون له أعراض جانبية، التي إن تحققت لن يتحمل محرر الدواء مسؤوليتها؛ لأن الأعراض تكون مدروسة من قبل الخبراء سلفا، وبهذه السمة التي ألقاها حسين على فعله نصّل نفسه من المسؤولية، فالأثر الجانبي لدوائه استحال إلى سلاح فتّاك يقضي على أرواح الآخرين، وموتهم كان أثرا طبيعيا لعلة هم خلقوها، وهو لم يكن سوى طبيب يقدم الدواء ليشفي العلل.

إنّ في اختيار العنوان تلاؤما بين الروائي أحمد مراد والشخصية الروائية التي تبنت المواقف وقامت بالرد عليها، فلم يقم المؤلف باختيار أي وسم آخر اتصفت به الشخصيات الأخرى، فلم يتبنَ عبارات (ليبتو) أو برجاس أو وليد سلطان مثلا، بل اصطفى عبارة حسين الزهار، وفي ذلك تبنٍّ مبطّنٌ لمواقفه؛ فإن لم يؤيد المؤلف الواقعي فعل القتل كقصاص للفاسدين، فإنه بالتأكيد حمل ذات الموقف السلبي تجاههم، حاله كحال حسين الزهار، الذي مقتهم، وأظهر صورهم السيئة دون الإحالة إلى أية سمة إنسانية فيهم، ونصّب نفسه إلها يأخذ أرواح الآخرين من أجل الوصول إلى طريق الحق.

إنّ أول من اتخذ من بودرة الماس وسيلة للقتل في المحكي الروائي هو اليهودي (ليبتو)، الذي وضع التراب في طعام القطة (ببسي)؛ نتيجة لخوفه على ابنته من مرضٍ أصاب القطة، وكان حسين الزهار شاهدا على هذا الحدث، وبعد فترة، حينما رأى حسين (ليبتو) ينير الضوء

[1] مراد، أحمد: **تراب الماس**، ص 183

للطائرات الصهيونية عام1956، وضع له التراب في كأس الشاي قصاصا له على خيانته، ومن ثم توالت محاولات حسين في التخلص من كلّ مضن تسوّل له نفسه بالخيانة والفساد، ومنهم صديقة زوجته العاهرة، ومحروس برجاس وصديقه سليمان اللورد، وبعد حسين سيستخدمه ابنه طه لوليد سلطان الذي أصدر الأمر بقتل الأب، وسيضعه للـ (سيرفيس) الذي نفّذ جريمة القتل.

تجدر الإشارة من خلال التعالقات السابقة إلى عزو فعل القتل إلى اليهود، فـ (لبيتو) هو من علّم حسين طريقة القتل، فلم يلجأ الأخير إلى أي طريقة أخرى للتخلص ممن أراد أن يقضي عليهم، بل تبنّى طريقة اليهودي، واعتنقها، وكذلك ابنه طه لم يجد مفرّا من استخدام هذا السلاح للقضاء على قاتل أبيه، فالفكرة لم تنفتق في رأسه نتيجة طبائعه، وإنما أحالته تجارب غيره وقلة حيلته إلى فعل ذلك، وفي هذا دلالة مبطنة على أن الجرم اكتُسِب من الآخر، والآخر كان اليهودي، فهنا تنجلي ثنائية الأنا العربية والآخر اليهودية، التي تظهرها الأدبيات العربية الكثيرة على أنها الآخر المطبوع بسمات الشر والعدائية، فالثقافة العربية تابعت " تنميط الشخصية اليهودية، ضمن قالب شامل من الرفض والعداء، بوصفها شخصية غريبة عن المنطقة، اغتصبت الأرض وشرّدت أصحابها، وأقامت وجودها الملّفق الراهن على جثث أبناء المنطقة العربية "[1]، وقد ساهمت قبل ذلك الثقافة الأوروبية في تنميط شخصية اليهودي ضمن القالب البشع المعروف لشخصية (شايلوك) المرابي اليهودي في مسرحية "تاجر البندقية" لـ(شكسبير)[2]، كما أن العقلية الجمعية العربية تؤيد هذه النظرة، فكلمة (يهودي) تحتل موضع الشتيمة حينما يتلاسنها الناس بينهم، وهو الناكث للعهود، والقاتل للأنبياء، وعلى الرغم مما قدمته الرواية في البداية من صورة حسنة لليهودي (لبيتو)، على أنه صديق لأبي حسين الزهار، ومحاولاته مساعدة حسين حينما مات أبوه، إلا أن هذه الصورة كانت محتشمة سطحية، فلم تدخل إلى النوازع النفسية لليهودي، وإلى تداعياته، وعلاوة على ذلك فهذه الصورة لم تسر على على نفس الوتيرة، بل انقلبت إلى فعل الخيانة، وبهذا عادت الرواية لتأكيد تلك الصورة النمطية المعهودة عن اليهودي.

---

[1] صالح، صلاح: **سرد الآخر– الأنا واخر عبر اللغة السردية**، ط1، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2003، ص197.

[2] ينظر: نفسه.

وفي الختام يظهر مما تقدم أنّ شبكة العلاقات التي نسجتها العتبات بين المؤلف الواقعي وشخصية حسين تتقارب خيوطها كثيرا، نتيجة لتقاطع أيديولوجي بينهما، فالمؤلف الواقعي كان حاملًا لجزء من أيديولوجية العمل الروائي، ومتبنّيًا لها في اختياره العنوان وفي العتبات الأخرى.

1.1.2.2 تماهي المؤلف المجرد مع السارد

يقوم المؤلف الواقعي بابتكار هيئة متخيلة له يسقطها على إنتاجه الفني، وهذه الهيئة تسمى بالمؤلف المجرد أو كما أطلق عليه (بوث) مؤلفا ضمنيا أو مؤلفا مقتضى على حد تعبير (جينيت)، فهو صورة أدبية مسقطة عن ذات المؤلف الواقعي تمثّل " أناه الثانية أو تلك الأنا العميقة التي يجب أن تكون أصدق من أنا الوعي السطحية"[1]، فيُستدل على أنها ترجمة مثالية سامية للإنسان الحقيقي، وهي باعتبارها وعيا مؤلَّفا يمثل الجانب المجهول في المؤلف الواقعي الذي يسعى إلى الكشف عنه بواسطة الإبداع الأدبي، فالمؤلف المجرد هو منتج العالم الروائي، وينتمي إليه دون أن يكون مشخَصا مباشرة فيه، لأنه لا يعبر عن نفسه بشكل مباشر أو صريح، وهو من يمثل الدلالة الإجمالية للعمل الأدبي[2].

يمتلك المؤلف المجرد موقفا أيديولوجيا أو تأويليا يمكن استنباطه بشكل غير مباشر من ثيمات العالم الروائي، ومن مواقف أيديولوجية تعرض على ألسنة أعوان السرد كالسارد والشخصيات، ويشير (جاب لينتفلت) إلى إمكانية الاختلاف بين المواقف الأيديولوجية للمؤلف الواقعي والمجرد مستندا إلى دراسة الواقعية البلزاكية لإثبات ذلك[3]، وأيده (إمبرتو إيكو) الذي ينظر إلى المؤلف النموذجي/المجرد باعتباره استراتيجية نصية صريحة تحيل إلى نوايا النص[4]؛ إذ أقرّ له بوظيفة رئيسة يسمّيها " الفرضية التأويلية"[5]، والتي تقتضي " تفاعلا مركّبا بين أهليّة القارئ

---

[1] القاضي، محمد وآخرون: **معجم السرديات**. ص367

[2] ينظر: لينتفلت، جاب: **مقتضيات النص السردي الأدبي**. ضمن كتاب **(طرائق تحليل السرد الأدبي)**. ص88- 89

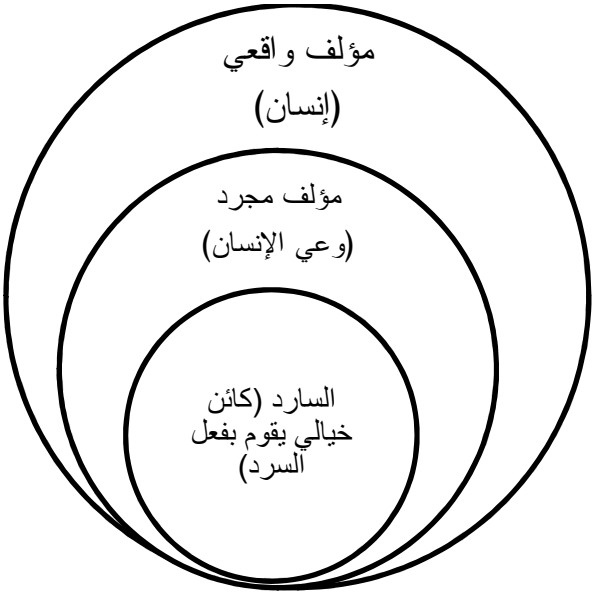
[3] ينظر: السابق، ص 90

[4] ينظر: إيكو، أمبرتو: **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**. ترجمة: سعيد بنكراد. ط3. الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافي العربي. 2016: ص86

[5] القاضي، محمد وآخرون: **معجم السرديات**. ص368

والأهليّة التي يستدعيها النص"[1]، فيتحقق بذلك التعاون التأويلي بين كل من المؤلف والقارئ المجردين.

يمكن القول إن المؤلف الواقعي هو إنسان حقيقي نكرمه في المهرجانات احتفاء بأعماله الأدبية، أما المجرد فهو الأنا الثانية للأديب، والتي تظهر " في الغالب الإنسان المهذب جدا، والنقي، والأكثر نباهة وحساسية وتقبلا مما هو عليه في الحقيقة"[2]، ويميّز (لينتفلت) أيضا في مقاله المعنون بـ " مقتضيات السرد الأدبي" بين المؤلف المجرد والسارد، فيقول إن " المؤلف المجرد هو الذي خلق العالم الروائي الذي ينتمي إليه السارد الخيالي، والسارد بدوره هو الذي ينقل العالم المسرود إلى القارئ الخيالي"[3]، فالسارد كائن ورقي ينتمي إلى العمل الأدبي سواء كان مجهولا أو شخصية تحجز موقعا في العمل الأدبي، يختلف عن المؤلف الضمني الذي يخلقه، ولا ينتمي إلى مخيلة النص الأدبي.



أما عن الموقف الأيديولوجي عند السارد والمؤلف الواقعي والمؤلف المجرد فيؤكد (لينتفلت) على " أن أيديولوجية العمل الأدبي هي أيديولوجية المؤلف المجرد، ومن ثم فإن الأقوال والأحكام لا يتلفظ بها المؤلف، بل السارد، صحيح أن بإمكان السارد والأبطال أن يكونوا ناطقين

[1] إيكو، أمبرتو: **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**. ص84

[2] بن مسعود، وافية: **تقنيات السرد بين الرواية والفيلم**، ص165

[3] لينتفلت، جاب: **مقتضيات النص السردي الأدبي**. ضمن كتاب **(طرائق تحليل السرد الأدبي)**. ص92

بلسان المؤلف المجرد، لكن هذا لا ينفي أنهم هم الذين يعبرون عن الأيديولوجية"[1]، ولا يشترط في ذلك موافقتها لأيديولوجية المؤلف الواقعي.

وعند النظر في رواية (تراب الماس) يُرى السارد -بصورة جلية- ملتزمًا بوظيفتيْه الإجباريتيْن: التصوير والمراقبة[2]؛ حيث تولّى تنظيم العمل وسرد أحداثه وتجسيدها بشكل حي، وعلاوة على ذلك كانت محكياته المتقاطعة مع محكيات الشخصيات وحواراتها حبلى بالأيديولوجيات المتعددة، التي شكلت فيما بعد أيديولوجية العمل الروائي، فلم يقف السارد موقف الحياد، فصرّح في بعض مقاطع السرد عن آرائه، ومنها موقفه المبطن تجاه شيوخ العرب وأمرائهم الذين يستوردون الفتيات لقضاء ليال ممتعة، وذلك أثناء سرده عن شخصية بُشرى: " ***ألّفتْ شبكة واسعةً لتصدير البنات في مهمة متعة رسمية لأمراء وشيوخ العرب، أصحاب اليد العليا والسوق الرائجة والكروش العامرة، تموّلهم بالروسيات، والعربيات، بالهنديات أو حتى الزّنجيات، كل الجنسيات والألوان متاحة عل حسب أهواء الزبون مهما كانت شاذة***"[3]، ومن أمثلة ذلك أيضا، استهزاء السارد بقرارات مصيرية يتخذها كبار الساسة في البارات: " ***.وخلفية من الموسيقى الناعمة بجانب بار عامر يتردد عليه كبار الساسة والمفكرين بحثا عن الاسترخاء؛ للتفكير في معضلات مالية أو شؤون عربية ودولية، وكثيرا ما صدرت منه قرارات سياسية قبل أن تصل زجاجة الكونياك لمنتصفها***"[4].

يبدو واضحًا من خلال النموذجين أعلاه، أن السارد أدّى وظيفة تأويليّة أيديولوجية، فعبّر عن موقفه تجاه أصحاب القرار في المجتمعات العربية؛ فهم مشغولون بلذاتهم وأهوائهم غافلون عن شؤون الأمة، وهذا الأمر كان منسجما مع تطورات النص وأحداثه، فاتخذ المحكي من تمظهرات الفساد السياسي والأخلاقي والمدني ركيزة أساسية له، وهذا بدوره نتاج ما فعلته يد المسؤولين الطائلة، وبالتالي فإن ما عبّر عنه السارد لم يكن بعيدا عن ما اكتنز به السرد، بل أيدته

---

[1] لينتفلت، جاب: **مقتضيات النص السردي الأدبي**. ضمن كتاب **(طرائق تحليل السرد الأدبي)**. ص 94

[2] يعرض (لينتفلت) وظائف السارد، ولمراجعتها ينظر: السابق، ص93-94

[3] مراد، أحمد: **تراب الماس**، ص 214-215

[4] السابق، ص225

الشخصيات وأفعالها ومواقفها، وبهذا تشكلت لدينا المواقف الأيديولوجية للعمل الروائي التي تشاكل أفكار المؤلف المجرد، وبهذا يمكن القول إن صورة المؤلف المجرد في الرواية مبهمة متقاطعة مع صورة السارد الصريح، وجاءت مواقفهما متماهية معا، فلم يبرز في النص تنازلات صريحة من قبل السارد للمؤلف المجرد، أو تبدل في عملية السرد[1] أو فاصل يشكك بحضوره، ويُعزى ذلك اعتماد الضمير(هو) في الفعل السردي، " مما جعل صوت السارد يتداخل مع أنا المؤلف المجرد التي تنحو نحو الضبابية والتغييب"[2].

وبعد التعرّف إلى مفهوم كل من السارد والمؤلف المجرد، وتبيان أن الأخير كان ذائبا في الأول، سنحاول فيما يتقدّم إيجاد التقاطع بين رؤية السارد وبعض شخصيات الرواية، وسنرى أن حسين الزهار من أبرز شخصيات العمل التي نضحت بمواقفها المتعددة تجاه الأحداث التي شهدتها؛ ونعزو ذلك إلى حدة الظروف التي جابهتها، ما جعل حواراتها المتعددة مع شخصيات العمل الأدبي محمّلة بآرائها الفكرية والسياسية، التي يمكن أن نحمّل بعضها للسارد، خاصة أن الأخير أوكل حسين مهمة السرد في بعض من صفحات الرواية، فإن لم يكن السارد الرئيسي مشاركا في المواقف والأحداث؛ فإن حسين هو ابن الرواية، وهو المشارك في صنع أحداثها، كما أنه المشارك في الحكي السردي.

1.1.2.3 انزياح السارد عن فعل السرد، وإحلال الشخصية

تعدّ الشخصيَّةُ من أهمّ العوامل المساهمة في تشكيل بنية السَّرد الرّوائيّ، وهي واسطة العقد بين جميع الهيئات السردية الأخرى، فهي تصطنع اللغة، وتبث الحوار وتستقبله، وهي من تصطنع المناجاة، وتصف معظم المناظر التي تستهويها، وهي التي تنجز الأحداث وتسيرها، كما أنها

---

[1] تجدر الإشارة إلى ما قدمته الدكتورة وافية بن مسعود في دراستها لهيئات السرد في رواية "عمارة يعقوبيان"، والتي جعلت من قطع السرد بضمير الـ (هو) إلى ضمير الـ (نحن) أو (أنا) حضورا للمؤلف المجرد، وعدته انفلاتا من قبله لتوجيه القارئ. ينظر: بن مسعود، وافية: **تقنيات السرد بين الرواية والفيلم**، ص169-170. وفي هذا الموضع وجب التأكيد على أن المؤلف المجرد هو مجرد صورة ذهنية خيالية تستتر وراء السارد وتتماهى به، وترى الباحثة أن اعتماد السارد في سرده هيكلية تبدّل الضمير عائدٌ إلى حيلة فنية يبغي من ورائها مقاصد أخرى يستقيها المتلقون حسب توجهاتهم وآرائهم.

[2] بن مسعود، وافية: **تقنيات السرد بين الرواية والفيلم**، ص 167.

تتحمل العُقد، وتتفاعل مع الزمن لإنتاج معان جديدة[1]، ويلتقط المؤلف الشخصيات من خلال ملاحظاته المباشرة في الحياة المحيطة به، أو ما يسمعه من الناس، أو يقرأه في الصحف أو الكتب، وقد تكون وليدة خياله[2]، وتتعدَّدُ الشخصيات" بتعدد الأهواء والمذاهب والأيديولوجيات والثقافات والحضارات والهواجس البشرية التي ليس لتنوعها ولا لاختلافها من حدود"[3].

يلصق (جاب لينتفلت) مصطلح الممثل بالشخصية؛ لعدم الالتباس بينها وبين السارد، ويميّز بين الممثل والسارد بأن الأول هو من يضطلع بوظيفة الفعل كشخصية دوما، أما السارد فإن وظفيته تأتي على صورتين هما التصوير والمراقبة، ويضطلع الممثل بوظيفة مزدوجة: وظيفة الفعل كشخصية، ووظيفة التصوير كشخصية ساردة[4]؛ وذلك من خلال السرد بضمير المتكلم منذ بداية الحكي، أو من خلال تكليف السارد الشخصيةَ السرد، فتقع تحت إدارته وتحكّمه، وبناء على ذلك، فإن المحكي مكوَّن من تتابع وتناوب بين خطاب السرد وخطاب الشخصيات، المشكّلَيْن لاحقا بنية الخطاب الحكائي وأيديولوجياته المتعددة.

أدت الشخصية في رواية (تراب الماس) وظيفة مزدوجة؛ فلم يقتصر فعل السرد على السارد، بل تنازل عن ذلك في عدد من صفحات الرواية لشخصية حسين الزهار، التي فعّلت المذكرات الشخصية لأداء الفعل، وعوّل السارد على تلك المذكرات أمرَ الكشف عن المخبوء المُضمر، فكانت وسيلة فنية، وحيلة روائية للوصول إلى فك اللغز المقترن بموت حسين الزهار، فانبلجت من وراء تلك المذكرات حالاتُ موت متعددة، وكشفت كذلك عن أسباب موت الأشخاص الذين اختارهم حسين ليكونوا ضحاياه، وعلى إثر ذلك كان حسين في مذكراته ساردا داخليا مثلي القصة يروي حكايته الخاصة، ويعد أيضا ساردا ظاهرا مشاركا في سيرورة الحكي.

عند البحث عن العوامل المشتركة بين السارد الأصيل للرواية، والسارد الثانوي حسين، نجد أول نقاط التقاطع تتمثل في فعل المراقبة، فإذا كان السارد العليم يقوم بفعل المراقبة لكل شخصيات

---

[1] ينظر: مرتاض، عبد الملك: **في نظرية الرواية– بحث في تقنيات السرد**، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1998، ص91.

[2] يظر: نجم، محمد يوسف، **فن القصة**، بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، 1955، ص 86–87

[3] مرتاض، عبد الملك. **في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)**، ص 73

[4] ينظر: لينتفلت، جاب: **مقتضيات النص السردي الأدبي**. ضمن كتاب **(طرائق تحليل السرد الأدبي)**. ص96

وأحداث الرواية بشكل متخيَّل من وجهة نظر نقدية، فإنّ حسين كان ساردا مراقبا واقعيّا، اتخذ من المراقبة الواقعية للشارع الذي يسكنه سبيلا لمعرفة الأحداث والناس، ومن ثم سَرَد عنهم في مذكراته من وجهة نظره، ومما ورد في الرواية يدلّ على صفته تلك:

"مع خفوت اسمه وقلة الطلب عليه بدأ يتقوقع شاغلا نفسه بالكتابة... يكتب كلّ شيء يصادفه، شيء أشبه بمذّكرات، إفرازات لا إرادية، ومتعته الوحيدة كانت استراق النظر بنظّارته المقرّبة، نافذته على الحياة وسلوان وحدته، اعتاد على مراقبة الآخرين، حفظ عاداتهم وتقاليدهم، علاقاتهم وعدد أبنائهم، مواعيد خروجهم وأعياد ميلادهم، يعيش معهم كواحد منهم، يتابع الكبيرة والصغيرة..." [1].

وعلى الرغم من صفة الألوهية التي أطلقتها أم طه على طليقها حسين من خلال قولها: ***"مشكلة أبوك إنه كان فاكر نفسه إله. هو اللي يحاكم ويعاقب"*** [2]، إلا أن حسين لم يصل في مستوى سرده درجة السارد الإله العالم بكل شي؛ لأنه في الرواية يظهر على هيئة بشرية مشاركة في العمل الأدبي، فلم تقشر لحاء الشخصيات، ولم تنفذ إلى داوخلها، بل احتفظت بصفة الرقيب، الذي يرى بعينيه، فيقصر عن تفسير البواطن، ويكتفى بالظواهر؛ لذلك لمسنا نزعة السوء المطلقة في بعض الشخصيات التي سرد عنها حسين، فهو عاجز عن النفاذ إلى جوفها الذي يعرّي صفاتها الإنسانية المختلفة والمتباينة، وبالتالي فإن صفة الألوهية التي لازمت حسينا هي صفة حكم، إذ كان يحكم ويقضي على الآخرين، بينما كانت صفة الألوهية الملصقة بالسارد العليم مرتبطة بالمعرفة الكلية.

استعملت المذكرات ضمير المتكلم (أنا) العائد على حسين في عملية السرد، ولكنها كانت تُقطع بين الحين والآخر بتدخلات السارد العليم، الذي يبيّن هيئة طه أثناء القراءة، أو من خلال قفزه عن المكتوب بشكل سريع؛ ليعرض الجزء الأهم منها، فيعطينا ملخصات عنها، فمهّد لمذكرات حسين، وأبدى رأيا فيها، واصفا خطه بالمنمق وتدوينه بالعشوائي، وينسب ما كتبه إلى جنس

[1] مراد، أحمد: **تراب الماس**، ص 60. كما نجد ما يؤكد ذلك في ص59، ص63، ص91

[2] السابق، ص 187

الخاطرة[1]: *" الصفحات الأولى حكى فيها عن أبيه وأمه وأشقائه، شيء أشبه بخواطر تدور في محيط حياته المحدودة، بلا تاريخ لبدء الكتابة، فقط تدوين عشوائي غير منظم، تارة بالعامية وتارة بالفصحى"*[2]، ويُلاحظ على السارد العليم انتقائيته في عرض مذكرات حسين، فيتكلّف هو السرد حينا بضمير الغائب، ليعطي مجملا لما يقرأ طه، ويشير سريعا إلى مواقف معينة في حياة حسين، ومن ثم ينكسر السرد بطريقة مفاجئة مبرزًا ضمير الأنا الخاص بحسين الزهار عندما يسرد عن حرب 1956 وما صنعه بالعم (ليبتو) فيما بعد؛ فيتجاوز السرد بذلك حالة الركود التي تصيب المتلقي، إذ إنه يفاجئه ويدهشه ويشد انتباهه.

كان حسين يراوح بين العامية والفصحى في سرده، ويوحي هذا بالتخبط النفسي الذي يحياه في ظل الأزمات العديدة التي مرّ بها، فلم يكن متزنا أثناء الكتابة، بل مضطربا، ومما يؤكد ذاك تغيّر هيئة خطه، التي يصفها السارد العليم بقوله: *"استمر حسين في سرد أول أيام الحرب من وجهة نظره حتى تغيّر الخط تغييرا جذريّا.. خط رديء غير منظّم... صغير بدرجة ملفتة...بدا في مرحلة أخرى من حياته"*[3]، وأيدت التساؤلات والاحتمالات التي طرحها طه أثناء قراءته حالةَ الهذيان أو حالة التعب النفسي التي يمر بها حسين، والتي يمكن تخمينها من خلال النص وهذه نتيجة طبيعية لتوليفة المواقف التي عايشتها الشخصية، والتي أدت دورا رئيساً في دفع مجريات الرواية إلى الأمام، فكانت هذه المواقف أرضا لنمو الآراء الفكرية المتعددة لهيئات السرد المتنوعة.

ومن اللافت في سرد المذكرات أن لغتها كانت مشابهة للغة السارد العليم، فيكاد المتلقي أن يخلط بينهما، وكأن سرد المذكرات خارج من رحم السارد العليم، ولا اختلاف يكاد يلمس بينهما سوى تبدل الضمير من (هو) إلى (أنا)، والتصريح المباشر في الأفكار والآراء في سرد المذكرات، وهذا ما يفسّر اللبس الذي يقع أثناء قطع سرد الأنا في المذكرات بعبارات كُتبت بخط عريض تمثل نصائح أو حوارا داخليّا؛ مما ينبّه الأسئلة حول مصدرها: أهو السارد العليم أم شخصية

---

[1] ويصف السارد ما يكتبه حسين بالمذكرات، فيما سيتقدم ستهب الدراسة في تبيان ذلك، ينظر: الدراسة، ص66

[2] مراد، أحمد: **تراب الماس**، ص 170

[3] السابق، ص 172

حسين الزهار؟ أو أنها نصائح ينقلها حسين عن لسان غيره؟ ومن ذلك قطع سرد حسين بعبارة: ***"ساعات بنعمل غلطة صغيرة عشان نصلّح غلطة أكبر"***[1]، وكانت هذه العبارات –التي تشكل قطعا في هيئة السرد– بمثابة مبرر لما سيفعله حسين في الخطوات القادمة من مذكراته.

كانت المذكرات مكتظة بآراء حسين السياسية والفكرية تجاه مجتمعه المصري، ومن أبرزها موقفه تجاه (ليبتو) الذي قتله بسبب خيانته، فحسين كان متأصلا بوطنيته مُلتصقًا بها رغم صغر سنه، ومن ثم يعبّرُ عن أن المشكلة لا تكمن في (ليبتو) فحسب، بل تتعداها إلى أسوأ من ذلك:

" في يوم بعيد تخيّلت... تخيّلت أن قتلة واحدة كفيلة لأحيا في عالم أقل قسوة.. لم أكن على حق... قتلي ل " ليبتو" لم يكن سوى بداية غير مكتملة....قتلت بعده الف شخص في مخيلتي..قتلت أسياد يوليو ويونيو واحدا واحدا...كل من جعجع وسكت عن حق..قتلت قوم " لوط" في الخليج..."[2].

يتضح مما سبق موقف الشخصية الصريح من الضباط الأحرار الذين قاموا بإلغاء العهد الملكي، فتتمنى قتلهم، ولم تبدِ من خلال ما تبقى في صفحات المذكرات موافقتها أو معارضتها لما قاموا به تجاه الملكية، فنجهل السبب الكامن وراء قتلها لهم في مخيلته، ولكن من المرجح أن ذلك عائد إلى تعاطف الشخصية مع شخص الرئيس نجيب، فكانت رافضة لما حلّ به، وكذلك رفضت الشخصية القرارات التي تمخضت عن حرب عام 1967 فتهيّأت قتل أسيادها، كما أن موقفها واضح تجاه أسياد الخليج، وهذا الموقف الأخير مشابه لموقف السارد العليم نفسه من أمراء الخليج الذين يبحثون عن لذتهم في النساء، ما يجعل السؤال مطروحا: إن كان السارد العليم يحمل رؤى الشخصية أم لا؟ أو إن كان يوافقها في فكرها أو يخالفها؟

ويؤكد حسين فيما بعد على ما أسلفه سابقا فيقول: ***" لم يعد اليهود هم الوباء وحدهم...أن تُعلن عداوتك صراحة نوع من أنواع الشرف أمام من نسي حقه واستخف أهله.. يتواضع ذنب***

---

[1] مراد، أحمد: **تراب الماس**، ص 174

[2] السابق. ص 181

"لبيتو" كثيرا أمام من يخرّبون مُجتمعهم بأيدي باردة وينخرون كالسوس في العظـــام..العـــدو الكامن في الداخل ينام بيننا في سلام..."[1].

وجدت الشخصية الساردة الخطر كامنا بأبناء المجتمع الذين يستخفون الشـــعب؛ ولـــذلك كانـــت محاولاتها لتطهير المجتمع مُنصَبَّةً حول أفراده الذين ركبوا موجـــة الفســـاد فـــدمروا الـــوطن والمواطن، وعلاوة على ذلك فإنها تُنصِّبُهم أعداء حقيقيين وجبت محاربتهم بكل الطرق، ولأنهم استحقوا الموت فإن الخطاب الروائي انتصر لذلك، فنرى جميع من اتهمه حسين بالشر والخيانة كان مصيره الموت، فتحققت رغبة حسين فيهم؛ ولهذا يمكننا عدّ العمل ككل مجانبًا للحيادية مع شخصياته، إذ كان مرجِّحًا لكفة آراء حسين، التي غُلِّفت بأهداف خَيِّرة، وبالتالي يمكن القول إن توليفة العمل منذ البداية كانت تسير في خط محدّد غير عشوائي، مـــن أجـــل القضـــاء علـــى شخصيات معيّنة ترمز إلى أشخاص كُثُر في الواقع، منها اليهودي الخـــائن، وذاك مـــن يســـمّم أطعمة الجمهور، ومن يتلاعب بالقضاء وغيرهم، ولكن موت حسين في النهاية كان مأزقا فـــي فهم وجهة الخطاب؛ لأننا سنتساءل لمَ قُتل وهو المدافع عن الخير؟ وهو من حـــاول الخطـــاب الروائي منذ البداية أن ينتصر لأهدافه؟

يُحتمل أن يكون هذا الحدث تلاعبا خفيا؛ لعدم إبراز الموافقة التامـــة بـــين أيديولوجيـــة العمـــل الروائي وأيديولوجية شخصية حسين الزهار، فيُخلق عبر ذاك التوازنُ الفكري بين مقتضـــيات العمل وهيئاته، وتجدر الإشارة إلى أن الخطاب الروائي كان مؤمنا وبشتى السُبل بوجوب القضاء على أولئك الذين يعيثون فسادا، ومن تينك السُبل نراه يشير إلى فكرة التظاهر ضد أنظمة الحكم الظالمة[2]، فهو يحث وبطرق متعددة على التحرر من هذا الطوق الذي يشد أعناق أبناء المجتمع.

إن كل هذا يؤدي بنا إلى تساؤلات مهمة: هل كان السارد قاصدا أن يزجّ بمذكرات حسين لتعرية ما أراد تعريته؟ هل أراد من وراء ذلك الاختباء وراء الشخصية فجعلها لسانه؟ وهل كان مـــن الممكن أن يوفق السارد لو استخدم حيلة أخرى غير المذكرات؟

---

[1] مراد، أحمد: **تراب الماس**، ص 181.

[2] ينظر: السابق، ص383

إن في المذكرات أو الخواطر تداعياتٍ للنفس البشرية، فتعبّر عن حقيقتها وعن مخاوفها وأحلامها، ولعل ذلك الأسلوب في استخدامها وسيلة لحل ألغاز الرواية وولوجٌ إلى نفس المتلقي، فتدغدغ مشاعره وتثبت صدق ما كُتب، فلو تبنى السارد حيلة أخرى لأمكن ألّا تُصدَق كما فعلت المذكرات، أو لعلها تعجز عن مخاطبة وعي المتلقي وأحاسيسه، كما أنها وسيلة لتحرر المؤلف من مسؤولية إلصاق أي رؤية به؛ بل سيلقيها على تداعيات الشخصية، فهو محترز من إقحام الذات في الاتهامات العديدة التي يمكن أن يطرحها القرّاء، فترك الأسئلة تتمخض حولها – أي الشخصية – دون الاهتداء إلى جواب شافٍ لعلة السؤال، إنّ هذا كلّه يثبت حالة الوعي التي يتمثلها كل من المؤلف والسارد أثناء السرد، فهما في حالة صحوٍ لما يبحر في عالمهما.

1.2 الهيئات السردية في فيلم (تراب الماس)

خرج السرد السينمائي بالكثير من الدراسات السينمائية الحديثة، فبسطت الصناعة السينمائية لنفسها أرضية متجذرة في الدروس النقدية الوليدة والمتباينة، وغدت وسيلة جماهيرية للتعبير وللتوجيه، واستطاعت أن تحجز مواقع عدة في مختلف المجالات، ولن يتكلف هذا المقام تقديم الأسباب التي جعلت من الفن السينمائي سردا يقدم محكيا، فتجازوت الدراسات هذا الأمر، ولكن حري بنا أن نشير إلى أن بعض الدراسين رفضوا إسقاط النظريات النقدية المرتبطة بالسرد الروائي على الدرس السينمائي، وبعضهم الآخر نادى بخلاف ذلك، فرأى أن السرد السينمائي يخضع في مواضع معينة للنظريات النقدية الأدبية ومرجع ذلك أن كلا النوعين يعتمد " على سرد لأحداث معينة وبوصفهما فنيين سرديين تتوالى الأحداث في كل منهما بتحولاتها وحالاتها المختلفة"[1]، مع مراعاة الصفات الخاصة بالسينما واختلاف نظام العلامات فيها عن النص المقروء، فيلتجِئ الأخير للكلمة، أما السينما فإنها تتكئ على الصورة بالدرجة الأولى ومن ثم الأنظمة السردية الأخرى، كاللفظ والموسيقى، ويؤيد (برنارد ديك) تطبيق الدرس السردي الأدبي على السينما بقوله: "يجب معاملة الأفلام كنصوص – أعمال ينبغي تفسيرها وتحليها.. والفيلم هو

[1] جبارة، كوثر محمد علي وضياء عبد الرازق أيوب: ***الراوي بين المقروء والمرئي السينمائي (2000-2017)***، **مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية: المجلة العربية للعلوم ونشر الأبحاث**/ غزة، مجلد 3، عدد 9/ سبتمبر 2019، ص55-67.

نص، لكنه نص من نوع خاص، نص سمعي بصري، وكان من قبل نصًّا مكتوبا إما على شكل سيناريو أو ملخص للحبكة"[1]، كما ويجب الانتباه إلى الاختلاف الكامن بين الفيلم كسيناريو والفيلم كقصة مصورة نراها أمامنا خلف الشاشة، فالأول هو حالة كتابية مجردة، تضع تصورا مستقبليا لحركة الكاميرا والشخصيات، ففي النهاية هو نص مكتوب، أما الفيلم المصوّر فإنه تشكّل تجميعي بين المكتوب واللفظ والصورة والموسيقى والحركة والإيماء، وكل هذا يدور أمام الكاميرا موحيا بآنية الحدث، " فالشريط السينمائي يروي بكيفية طبيعية لأنه يقدم الأشياء المروية عبر إظهارها، وعلاوة على ذلك، فإنه يظهرها في الحاضر، مع أن الحكاية المكتوبة تسرد بطبيعة الحال في الماضي"[2].

إذا اتُفق مع ما سبق من خضوع الفيلم السينمائي للدراسات السردية الأدبية فإننا سنحاول البحث عن هيئات السرد الموجودة في الفيلم، فهل ستكون المقتضيات التي دُرست آنفا في الرواية من مؤلف وسارد... الخ هي ذاتها في الفيلم أم ستتباين عنها؟

يتميز السارد بتعدد أشكاله في السرديات، وباختلاف تمثلاته باختلاف نوع المحكي، ونهتدي إليه بالسؤال عنه بـ " من يتكلم؟ " في الرواية وبـ " من يتكلم ومن يعرض؟ "[3] في السينما؛ لأن الأخيرة " في جوهرها تركيب لاتجاهين سرديين: الأول صوري والثاني كَلِمي"[4]، وبالتالي يمكن الجمع بين الصورة والكلمة بأن نعوض السؤالين السابقين بـ " من يسرد؟"[5].

1.2.1 سؤال الماهية لمؤلف الفيلم السينمائي

أثارت قضية المؤلف السينمائي بتشكلاته المختلفة جدلا بين نقاد السينما، فطُرحت النقاشات حول المؤلف الواقعي للفيلم، إن كاتب السيناريو الأدبي، أو مخرج الفيلم وصانعه الفني.

---

[1] ديك، برناردف: **تشريح الأفلام**، ت: محمد منير الأصبحي، ط6، دمشق: منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، 2013، ص13-14

[2] الأزدي، عبد الجليل بن محمد: **الأدب والسينما**، ص41.

[3] بن مسعود، وافية: **تقنيات السرد بين الرواية والفيلم** ص 225

[4] لوتمان، يوري: **قضايا علم الجمال السينمائي، مدخل إلى سيمائية الفيلم**. ترجمة: نبيل الدبس. د.ط. دمشق: منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما. 2001: ص 63

[5] ينظر: بن مسعود، وافية: **تقنيات السرد بين الرواية والفيلم**، ص 213

لم تنجُ نظرية المؤلف السينمائي من الإشكالات في تحديد مفهومها، ومن محاولات البحث عن المؤلف الواقعي، ففي بدايات ظهور السينما ربطها الدارسون بالمسرح وكانت كمفهوم أولي بدائي "مسرح مفلّم حيث يقوم ممثلون محترفون بتمثيل القصة وفقا للقواعد المسرحية "[1]، ومن المعلوم أن المسرح هو الجنس الأدبي الوحيد الذي يتضمن مفهوم التشخيص، وبالتالي مارس تأثيرا قويا على السينما بمنحها تقنياته المتعددة كالفرجة والإخراج والمسرحة وبناء الشخصيات ووحدة الزمن والمكان والحدث[2]، وبربط السينما بالمسرح عُدّ كاتب السيناريو مؤلفا واقعيا للفيلم، وأصبحت السينما فنا يمتلك لغته الخاصة به[3]، ومن ثم أعيد النظر في هذا الأمر ليُنسب الفيلم لمخرجه، فعُرّف المخرجون السينمائيون باعتبارهم من يقومون بدور المؤلف[4]، ومع ذلك يجد بعضهم أن كُتّاب السيناريو تبدو مطالبتهم بأنهم مؤلفو الأفلام ملائمة أكثر من مطالبة المخرجين؛ فهم الذين يقومون فعليا بكتابة النصوص[5]، وهناك توجه ثالث استبعد كلًّا من المخرج وكاتب السيناريو ونسب الفيلم إلى النجوم والمنتجين[6]، وعلى إثر ذلك انبثق مفهوما التأليف الفردي للفيلم للفيلم والتأليف الجماعي ويعني الأخير صناعة الفيلم بوساطة مجموعة من الناس أو المعدات، " إذ في صناعة الصورة تتضافر جهود المؤلف والمخرج والمصور والتقنيين والآليات الثقيلة والمعقدة التي لكل منها تخصصه وخصائصه، إنه عمل جماعي حيث لا نعود نعرف دائما أين يبدأ عمل هذا وأين ينتهي عمل الآخر"[7]، وكثيرا ما يُطلق على الفيلم وصف الفن التعاوني؛ لأنه يتطلب مواهب عدد واسع من المتخصصين، الذين تُذكر أسماؤهم في القائمة الختامية[8]، أما التأليف الفردي فيقصد به نسبة الفيلم إلى مؤلف واحد بعينه يدعمه تدخل خارجي ما[9]، ولكن

---

[1] جورنو تيريز، ماري: **معجم المصطلحات السينمائية**. ترجمة: فائز بشور. د.ن د.ت، ص18

[2] ينظر: الأزدي، عبد الجليل بن محمد: **الأدب والسينما**، ص36-37.

[3] ينظر: جورنو تيريز، ماري: **معجم المصطلحات السينمائية**. ص8

[4] ينظر: ليفينجستون، بيزلي، كارل بلاتينيا: **دليل روتليدج للسينما والفلسفة**، ت: أحمد يوسف، ط1، القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2013، ص38

[5] ينظر: السابق، ص 40

[6] ينظر: جورنو تيريز، ماري: **معجم المصطلحات السينمائية**. ص8، ص81-82

[7] الأزدي، عبد الجليل بن محمد: **الأدب والسينما**، ص 28.

[8] ينظر: ديك، برناردف: **تشريح الأفلام**، ص14.

[9] ليفينجستون، بيزلي، كارل بلاتينيا: **دليل روتليدج للسينما والفلسفة**، ص53.

التأليف يقع على كاهل مؤلف مفرد، وإذا ما وُفق بين المفهومين فإنه يجب التمييز على أن هـذا التصنيف الفردي والجماعي يعود إلى نوعية الفيلم، فالأفلام الرقمية المصنوعة في المنزل يُرجح أن تكون فردية التأليف ولكن الأفلام التجارية والتي تحظى بجمهور أكبر وبدراسات أضخم فإنها ولابد أن تكون جماعية الصنعة[1]، وبالنظر إلى كل ما قيل سابقا يمكن التسليم بأن المؤلف الواقعي للفيلم السينمائي لن يكون شخصا واحدا، وإنما هو مؤلف تعاوني، انبلج من تضافر مثالي بين الأشخاص والطبيعة والآلة، ومنه فإن صورة المؤلف الواقعي لفيلمنا المدروس (تراب الماس) ستكون تشكّلًا ناتجًا من كاتب السيناريو والحوار والمخرج والموسيقي والمكان وآلة التصوير...الخ، إن هذا الفيلم – كأفلام متعددة – نتاج جماعي تعاضدت فيه الجهود ليخرج لنا بهيئة تبدو مثالية كأنها منبثقة عن شخص واحد وكأنها تروي ذاتها بذاتها، وعليه فإنه متاح لنا أن نتساءل عن السر الذي يجعل من الفيلم المنتج جماعيا أن يظهر بصورة توافقية، فنكاد ننسى الجماعة ونتهيأ أن مبدع هذا الفيلم واحد.

تتجه بعض الحجج إلى المفهوم الذهني للمؤلف، والاهتمام بوظيفة المؤلف دون التركيز على فكرة المؤلف ذاته؛ ففُسّر هذا التعاون وهذه الوحدة الظاهرة في كثير من الأفلام بوجود مؤلف ضمني للعمل السينمائي[2]، يعرّج " دليل روتليدج للسينما والفلسفة" على هذه القضية ويطرح التساؤلات حول إمكانية وجودها أو عدمها في العمل السينمائي في أكثر من مقالة ومن وجهة نظر فلسفية، فيناقش (آرون ميسكين) الوحدة الموجودة في داخل الفيلم المنتج جماعيا، ويذكر أن بعض النقاد فسروا ذلك بوجود مؤلف ضمني للأفلام، " أي أنه يمكننا أو يجب علينا أن نسمح بوجود كل من المؤلفين الحقيقيين (بلحمهم ودمهم) والمؤلفين كما نراهم في أعمالهم (أي مفاهيم ذهنية أو مؤلفين متضمنين)، وفي بعض أعمال الفن – وإن لم تكن كلها– فإن هناك مؤلفين متخيلين[3] أيضا، أي أنه تم تأليفهم عن طريق أداة أو أدوات محددة"[4]، فهم يقرون بمفهوم المؤلف/ المؤلف/ المخرج الضمني باعتباره أفضل تفسير للوحدة والاتساق الظاهرين في الأفلام، ولكن (

[1] للتوسّع في هذا الأمر، ينظر: ليفينجستون، بيزلي، كارل بلاتينيا: **دليل روتليدج للسينما والفلسفة**، ص51–57.

[2] ينظر: ليفينجستون، بيزلي، كارل بلاتينيا: **دليل روتليدج للسينما والفلسفة**، ص56.

[3] الأرجح أن المقصود السارد المخلوق الخيالي المنتمي إلى العمل.

[4] ليفينجستون، بيزلي، كارل بلاتينيا: **دليل روتليدج للسينما والفلسفة**، ص 55.

ميسكين) يعارضهم في ذاك، ويرى أن فكرة العمل الجماعي لا تشترط وجود مؤلف ضمني لتفسير الوحدة الظاهرة، فهناك أعمال كثيرة تستقيم بوساطة المجموعات، وتقوم بتعيين مدير للمشروع وتخرج بصورة متناسقة كأن صانعها واحد، كما ويتخذ من فكرة الاختلاف بين أيديولوجية المؤلف الحقيقي وأيديولوجية العمل حجة أخرى للتدليل على استبعاد مفهوم المؤلف الضمني في الفيلم السينمائي؛ ومرجع ذلك إلى أن بعض النقاد جعل من مفهوم المؤلف الضمني المجرد وسيلة لتفسير الاختلاف الكامن بين فكر المؤلف الواقعي والأفكار الكامنة في الأعمال الأدبية والسينمائية، وهو – أي (ميسكين)– يرى أن الأفلام تعبّر عن المؤلف كما يُرى من أفلامه، وليس عن مواقف المؤلف نفسه، ويبرهن ذلك بقوله إن الأفلام المتعددة للمخرج ذاته والنشاطات الأخرى التي يمارسها تكون مختلفة عن بعضها بعضا، وقد تكون متعارضة مع مواقف المخرج ذاته، وفي النهاية يقر بأنه هناك مؤلف ضمني للفيلم، ولكن ذلك لن يحقق الكثير في تفسير ما يحتاج لتفسيره[1].

وفي موضع آخر في الكتاب يقر (نويل كارول) بسردية المحكي السينمائي، ويثير سؤالا حول طبيعة السارد السينمائي، ويطرح مسائل عدة ويجيب عنها بتقديم ملخصات النقاد، ومن ثم يذكّرنا بهيئات السرد في الرواية والتي سيبحث عن وجودها في الفيلم: المؤلف الحقيقي، المؤلف الضمني، والسارد المنتمي إلى العالم الروائي، ليحجز الأخير موضع الجدال في بحثه؛ لأنه ينقسم إلى نوعين على حد تعبيره سارد صريح مباشر وظاهر، وسارد متخيل متضمن أي غير صريح[2]، ويؤكد على وجود مؤلف فعلي وضمني للفيلم، " فمن الواضح أن للصور المتحركة مؤلفا فعليا، إن زانج ييمو هو المؤلف الفعلي لفيلم " جو دو"[3]، ووجوده متضمن (ضمني) في

---

[1] ينظر: ليفينجستون، بيزلي، كارل بلانتينيا: **دليل روتليدج للسينما والفلسفة**، ص56–57

[2] قد يشكل هذا البند في الكتاب المذكور لبسا لدى المتلقي، فيظن أن المقصود هو المؤلف الضمني، ولكن ننفي ذلك لأنه يتكلم عن مؤلف متخيل متضمن، أي ينتمي إلى العالم الروائي، وهذا بدوره هو مفهوم السارد، فنرجح أن المقصود هو السارد كلي المعرفة الذي لا يكون حاضرا داخل العمل الفني وإنما جزء منه، هو يضارع الإله الذي حجز موقعا خارجيا ليراقب مخلوقاته.

[3] عنوان فيلم من إخراج المخرج الصيني (زانج ييمو) عام 1989.

الفيلم بشكل صادق أو غير صادق"[1]، غير أنه يشك بوجود سارد متخيل وكلي المعرفة في الفيلم، وستأتي الدراسة إلى مناقشة ذلك في موضعه لاحقا.

وعند العودة إلى فكرة المؤلف الضمني ووجوده في الفيلم فإن بعض النقـــاد رأى أن مصـــطلح المؤلف لا ينطبق على الأفلام، وربما ليس للأفلام مؤلفون على الإطلاق، أو على الأقل مؤلفون بالمعنى الأدبي للكلمة[2]، ويذهب آخرون إلى نسبة مصدر السرد في الفيلم إلى الشـــيء المشـــابه للمؤلف المفترض الضمني، فهو يشبه محرك العرائس الخفي، هو ليس متحدثا ولا يكـــون لـــه وجود مرئي، وإنما هو الفنان المسؤول عن العمل، والعارف بكل تفاصيله والذي يعمل من وراء الستار، وهو كالساحر العظيم الذي يختار وينظم ما سيُرى، بل هو كالشبح المنظم للاســـتعراض الذي يقف في مركز الفيلم الروائي[3]، وهذا ما يتفق مع مفهوم المؤلف الضمني الذي يعني خَلْـــقَ ذات ثانية للمؤلف، تكون بعيدة بعض الشيء عن الأنا الأولى، فالمؤلف يلغي نفسه ويبتدع نفسا أخرى؛ لتكون وسيطا بينه وبين المحكي، " وكذلك يستطيع صانعو الأفلام أن يكبتوا مشـــاعرهم الشخصية لمنعها من التدخل بالفيلم، ففي كثير من الأحيان ينتج عن نفس المؤلـــف الثانيـــة، أو مدخل المؤلف الضمني فيلمٌ لا شخصي لأن هذا المدخل لا يشجع على التدخل العاطفي وبصورة عامة لا يصل إلى مستوى عال من الحدة العاطفية"[4].

إذا كان حضور المؤلف الضمني في الأعمال الأدبية تحصيلا حاصلا، فســـنقر بوجـــوده فـــي الأعمال السينمائية أيضا، مع الأخذ بعين الاعتبار الرأي القائل بإن المؤلف الضمني يكون أكثر خفاء في السينما منه في النصوص المقروءة، فنشعر بوجود الذات الثانية للمؤلف فـــي الروايـــة أكثر من شعورنا فيها في السينما؛ وذلك من خلال تمثلها في الكاميرا التي تنقل الحدث للمشـــاهد بحيادية تامة دون أي تدخل مع أنها تعمل على بث بعض الإشعارات أحيانا، فتظهر النصـــوص

---

[1] ليفينجستون، بيزلي، كارل بلاتينيا: **دليل روتليدج للسينما والفلسفة**، ص331

[2] ينظر: السابق، ص39

[3] ينظر: جبارة، كوثر محمد علي وضياء عبد الرازق أيوب: ***الراوي بين المقروء والمرئي السينمائي***، ص 57-58 نقلا عن كتاب " **السرد في السينما: دراسات مختارة**"، مجموعة من الباحثين، ت: مركز اللغات والترجمة في أكاديمة الفنون، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، د.ط، د.ت.

[4] ديك، برناردف: **تشريح الأفلام**، ص435.

المرئية كأنها بلا مؤلف تجري فقط لأنها لا بد أن تحدث كما هو في الواقع، بلا أي محـــرك أو فاعل ظاهر، وإنما يحركها المؤلف المراقب بدقة والمحرك للأقنعة المتخفي في ملكه[1].

لو ابتغينا البحث عن الصورة الواقعية للمؤلف الضمني لاتكأنا على عبارات محـــددة لاســـتنباط المعادل الموضوعي لهذه الذات الثانية، فنرى أن معظم ما قيل آنفـــا ينحصـــر فـــي: التنـــيظم، والمراقبة، والتخطيط، والتحريك، وهذه الكلمات هي واجهة الوظيفة التي يقوم بها مخرج العمل المرئي، الذي يقوم بتوحيد جميع المساهمات الإبداعية في الفيلم ويخرجها ككـــل واحـــد[2]، فـــإذا أُخذت وظيفة المخرج بعين الاعتبار فهل في الإمكان الحديث حينها عن مخرج ضمني عوضـــا عن مؤلف ضمني؟ وإن أُخذ المبدأ الجماعي للفيلم هل يمكن القول إن هناك مؤلفا تعاونيا ضمنيا يسد مسد العون الحقيقي الموجود بين مساهمات الفيلم الكلية؟ لندع كل هذه التســـاؤلات جانبـــا، ونقرّ باحتمالية وجود ذات ثانية كبرى تضارع تلك الأنا الثانية في العمل الأدبي، ولكنها تجميع مثالي لكل أنا حقيقية موجهة من منظم الفيلم ومسؤوله، هي مجرد تمثل ذهني يبنيه عقل المتلقي الواعي، لا يشترط ظهورها في العمل السردي، ولا يشترط أيضا توافقها مع الذوات الواقعيـــة، فالمؤلف الضمني في الفيلم هو مؤلف ضمني جماعي تعاوني، يضاهي صورة المؤلف السينمائي الواقعي، وينصهر به.

1.2.2 المصوّر الأكبر (Grand Imagier) عارضٌ عليّم في الفيلم

توظف السينما تقنيات السارد العليم في محكيها، ولكن بصورة محيطة ومجـــزأة؛ لأن الســـينما تقتضي تعدد أنماط السارد فيها، وتُعَد عين آلة التصوير مقابلا سينمائيا لـــلصوت في الأدب، إذ يقدم الفيلم سردا من خلال عين آلة التصوير التي تسجل كل الأفعال[3]، وهو مـــا يطلـــق عليـــه المصور الأكبر، ويُعرف بأنه " سارد عليم من النمط البصري، فهو انتقال من التلفظ اللســـاني

---

[1] جبارة، كوثر محمد علي وضياء عبد الرازق أيوب: ***الراوي بين المقروء والمرئي السينمائي***، ص58.

[2] ديك، برناردف: **تشريح الأفلام**، ص14.

[3] ينظر: جانيتي، لوي دي: **فهم السينما– السينما والأدب**. ترجمة: جعفر علي. د.ط. المغرب: منشورات عيون. 1993: ص69.

الطبيعي إلى التلفظ الفيلمي، يظهر باعتباره إطارا شموليا يحدّ المحكي"[1]، ويحيط بكل تفاصيل الفيلم السينمائي؛ فيكون متحكمًا كليًّا في عناصره السرديّة، ويحدد كيفية ظهور الصور، ويتحكم بالشخصيات الممثلة، ويتنازل هذا المصوّر عن السرد لصوت خارجي أو شخصية لتقوم هي بدور السارد، ولكنها تكون موجهة منه، وتتكلم بقدر ما يريد.

إنّ المصور الأكبر هو راوية كليّ المعرفة، وهو إله مراقب لكل شي، " لا يظهر شخصيا، فهو شخصية خيالية وغير مرئية، تكون خلفنا وتعمل على قلب صفحات الألبوم وتوجه اهتمامنا بمؤشر مباشر، مما يعني أن المحكي الفيلمي يعرض خطابا بصريا موجها من قبل المصور الأكبر وخطابات شفوية موجهة من طرف الشخصيات المنتجة لمحكيات ثانوية"[2] لا تخرج عن سلطة المصور الأكبر؛ إذ هو سارد "ضمني، وخارج حكائي وغير مرئي، يحرك مجموع الشبكة السمعية البصرية"[3]، وتنتفي عن المشاهد التي يولّدها صفة الذاتيّة، فلا يمكن إسنادها إلى أي من شخصيات البناء السردي، وهي حيلة فنية الغرض منها استبعاد أي إشارة إلى حضور المؤلف داخل العمل الفني[4].

ويعرفه (غودرو) بمبدع صور كبير أو سرّاد عظيم يكون مرجعا للقصة ومنتجا للخطاب[5]، وفي عام 1964 وضع (ألبر لّافي) مصطلح (المصوراتي الكبير) الذي عنى به البؤرة الافتراضية للعرض الفيلمي[6]، فالفيلم عبارة عن خطاب صنعه أحدهم لأحدهم. ومجانبة للوصف الإنساني وملاءمةً لمصادر النص الفيلمي المتباينة؛ فإنه أُطلِق على هذا الصانع مصطلح المبدع/ المصوراتي الكبير الذي يشير إلى الجهة المتكلمة في البؤرة المفترضة للنص السينمائي[7]، ويتسم ويتسم المصور الكبير بالليونة في ظهوره واختفائه في الفيلم، فتارة يبين عن نفسه وتارة يضمر،

---

[1] بن مسعود، وافية: **تقنيات السرد بين الرواية والفيلم**، ص 224.

[2] بن السابق، ص 214.

[3] السابق، ص 224.

[4] الأسود، فاضل: **السرد السينمائي، خطابات الحكي- تشكيلات المكان- مراوغات الزمن**. ص 266.

[5] ينظر: جورنو تيريز، ماري: **معجم المصطلحات السينمائية**. ص30

[6] ينظر: السابق، ص 53

[7] ينظر: السابق، ص 38

ولكنه على الرغم من ذلك متحكم في النص وفي أجزائه، ويظهر في كل الأساليب الفيليمة، منها: "نظرات الكاميرا والتعليقات والتوجهات إلى المشاهد من قبل المخرج أو من قبل الشخصيات....الآراء الموضوعية غير الواقعية التي يستحيل تخيلها، وزوايا التصوير المدهشة.."[1].

يعد المصور الأكبر ساردا غيري القصة يسرد قصة خارجا عنها، ويطلق عليه (نويل كارول) السارد المتضمن (غير صريح)، أو العارض المتضمن، وحظي عنده بجدال لإثبات وجوده من عدمه في السرد، فتبزغ أسئلة تفكيرية وفلسفية حوله، ليقرّ الكاتب في نهاية مقاله بعدم وجود هذا النوع من السارد في الرواية والسينما على حد سواء؛ وذلك تجنبا لأسئلة عبثية أو سخيفة على حد تعبيره[2]، ولكنه قبل هذا الحكم يظل يدور في فلكِ واحد وهو: من ذا الذي ينقل لنا المعلومة السردية؟ وبالتالي تتولد لديه الكثير من الأسئلة التي لو سلّم بوجود هذا النمط السردي لتخلّص منها، فهو يؤكد على أن كل سرد يحتاج ساردا، ومن ثم يقرّ بوجود مؤلف فعلي وضمني للفيلم، ويمكن أن يكون للصور المتحركة سارد صريح من داخل القصة[3]، ولكنه يقف عند السارد المتضمن أو العارف الكلي ويفترض عدميته داخل الخطاب السردي[4]، ويسفر عن أكثر من سبب سبب ليؤيد افتراضه ذاك، وأهمها أن من ينادي بوجود هذا النمط من السارد في الخطاب السردي يرتكز على نموذج التقرير الذي يتطلب من المتلقي الادّعاء بمشاهدة أو قراءة تقرير أثناء عملية التلقي، وكذلك عملية التصديق لما هو متخيل، فالكاتبان الفعلي والضمني لا يستطيعان إيهام المتلقي بالصدق، لأنهما خارج العمل من ناحية فيزيائية، لذا كان الاعتقاد بحضور السارد العليم ليكون الصلة بين المتلقي والمتخيل[5]، وهو لا يقتنع بهذا المبرر، ولا يتقبل يتقبل فكرة الادّعاء بالتقرير، فالقارئ – كما يراه – ليس ساذجا ليفكر على هذا النحو، وهنا بالإمكان طرح سؤال لا مفرّ منه: لمَ أقرّ (نويل كارول) بوجود المؤلف الضمني، أو المؤلف كما

---

[1] جورنو تيريز، ماري: **معجم المصطلحات السينمائية**. ص38.

[2] ينظر: ليفينجستون، بيزلي، كارل بلاتينيا: **دليل روتليدج للسينما والفلسفة**، ص342.

[3] ينظر: السابق، ص 331

[4] ينظر: السابق، ص 331-332

[5] ينظر: السابق، ص330-331

يظهر نفسه في الفيلم أو الرواية ولم يقرّ بوجود السارد المتضمن أو العليم في الخطاب السردي؟ على الرغم أن كليهما ينصرف إلى الركن الذهني عند المتلقي الواعي، فالمؤلف الضمني هو عبارة عن حالة ذهنية منبثقة من الكاتب الواقعي ومنقولة ذهنيا للقارئ الواعي، وكذلك السارد هو مخلوق متخيل في الذهن!

وثمة سبب آخر ذكره (كارول) يدعم ما قدمه سابقا، وهو كيفية حصول هذا السارد المتضمن على الأحداث السردية مع العلم أن العمل الروائي عبارة عن تخيل لا يعرفه أحد، فكيف وصلت هذه المعلومات لهذا السارد المتخفي؟ وكيف استطاع أن يدرك أفكار الشخصيات؟ ويجيب عن ذلك بأن " هذا يؤدي إلى تناقض، أنه داخل العمل الروائي لم ير أحد هذه الواقعة، وأن هناك شخصا ما شهد الواقعة. ولتفادي هذه المشكلة فإن الحل الواضح هو التخلي عن السارد أو العارض الراوئي المتضمن"[1] وهو يرى أنه لا بد من وكيل آخر أو سارد غير صريح آخر منح هذا العالم السردي للسارد العليم الأول، وبهذا سوف ندخل في عدد لا نهائي من الساردين[2]؟ وللتغلب على هذه الاعتراضات الجدلية يطرح (كارول) رأي (ويلسون) وهو " أن نفكر في هذا الوكيل السردي باعتباره فيلما تسجيليا"[3] أي كأننا نشاهد فيلما تسجيليا لعالم لا روائي، ويشابه هذا الطرح السؤال الذي يلقيه الناقد المغربي عبد الجليل الأزدي وهو: " هل في الإمكان الحديث عن " مصور كبير"، محفل أو فرد، يشكل أساس الحكاية المؤفلمة وقاعدتها، أي المصوغة في شريط سينمائي؟ "[4]، ويرى الأزدي أن الشريط السينمائي هو من يروي قصته ويمفصلها في حكاية عبر وجهات نظره المتعددة، وفي مكان السارد وموقعه يقوم الشريط السينمائي بالتبئير عبر رؤية ذاتية، وينتقي وجهات نظر متعددة في حكايته تعادل، في حدود معينة، السرد المكتوب، ويتكفل التأطير ولعبة الكاميرا والمونتاج والمشاهد في الإيحاء بأن القصة تنسرد من تلقاء نفسها[5].

---

[1] ليفينجستون، بيزلي، كارل بلاتينيا: **دليل روتليدج للسينما والفلسفة**، ص 334، ينقل (كارول) رأي باحث آخر يدعى (كوري)

[2] ينظر: السابق، ص335

[3] السابق، ص 335

[4] الأزدي، عبد الجليل بن محمد: **الأدب والسينما**، ص40

[5] ينظر: السابق، ص 40-41

ودون أن يُغض الطرف عن تلك الآراء التي وجب تقديرها، وإذا امتُثِل لرأي رولان بارت الذي يؤمن بسردية العالم فإن كلًّا من القصة الأدبية والقصة السينمائية ستكونان سواء في أن كليهما خطاب سردي؛ وكل سرد يحتاج ساردا؛ لذا نحن مضطرون إلى الإقرار بوجود هذا النمط السردي في عالم السرد، سواء أكان السارد صريحا، أم ساردا عليما غير واضح المعالم، أو إن جعلنا الشريط السينمائي ساردا يسرد من داخل العمل؛ فكل شيء متضمَّنٌ في العمل السينمائي يحمل روحا خطابية، حتى لو كان حجرا، فكم من لوحة تقول ما تقول! وكم من شريط يحكي ما يحكي! وبهذا سنقر بوجود السارد داخل العمل، بغض النظر عن الصورة التي يأتي بها، على الرغم من ميل كفة الدراسة إلى توظيف مصطلح المصور الأكبر السينمائي المتكفل بسرد الحكاية، وعرضها على المتلقين.

وعند النظر في فيلم (تراب الماس) يتبيّن أن الخطاب تعيّن عبر العديد من تجليات السرد السينمائي ومنها خطاب السارد/ المصوّر الأكبر، الذي برز حضوره في الفيلم في أكثر من موضع ومشهد، فتعبّر عنه افتتاحات الفيلم التي ارتكزت على ركني الزمان والمكان: الشقة الخاصة بحسين الزهار وابنه طه، 2 يناير 2018، وفي هذه الخلفية نرى طه دالفا إلى منزله ليجد أباه ملقى على الأرض، ومن ثم تعرّض طه للضرب من قبل مجهول، بعد هذا تأخذنا عين المصور الأكبر إلى 65 عاما مضت؛ لتقدم سردا متكئا على المحكي التاريخي، ويلاحظ على السرد أنه لم يكن صوريا فحسب، بل عُزز بصوت مرافق فوقي يسرد الحدث التاريخي؛ " فيظهر لنا اتفاق ثقة بين من ينقل ويشكل الصور ومن يتلقّاها، فما يعرض من أشياء وأحداث...تؤثر ذهنيّا على المشاهد كي يقبل كل ما يصوره الفيلم بعد ذلك؛ لأنه يخلق حالة يوهم فيها المشاهد نفسه بمصداقية ما يحدث، ويستمر في هذه الحالة حتى آخر الفيلم"[1].

أثبت التجول الزمني وارتدادته المتعددة في العرض الفيلمي وجودَ سارد كلي المعرفة في الفيلم يتحكّم في حيثياته ومجريات أحداثه؛ إذ تمكّن هذا السارد من الولوج إلى حقبٍ زمنية منصرفة مختلفة، ولم يكتفِ بالصوت المقرون بهذه الاسترجاعات، بل صحبه صور تؤكد المسرود

[1] بن مسعود، وافية: **تقنيات السرد بين الرواية والفيلم**، ص226

اللفظي، وعلى إثره نرى مشاهد تاريخية حقيقية مجتزأة، وكذلك نشاهد مقاطع سردية خيالية توضح حياة حسين الزهار عند موت والده، والتغيرات التي تطرأ على حياته منذ تلك اللحظة؛ لتفسر السبب الذي جعل منه قاتلا، فتعرض الكاميرا ذكرياته مع العم (ليبتو)، وكيف كان سببا في موته، وتعرج على دخوله إلى كلية الآداب، وعمله مدرسا لمادة التاريخ، وسفره إلى الخليج ومن ثم خسارته لأمواله ولجسده حينما تعرض لخطأ طبي جعله قعيدا.

إن زمن الأحداث المذكورة آنفا سابقٌ لزمن الارتهان الفيلمي، ولو سلّمنا بوجود سارد يرويها لفظيا مثل حسين الزهار فسنتساءل عن كيفية عرضها صوريا على الشاشة، إن المتكفّل بعرضها هو المصور الأكبر الذي استطاع أن يوائم بين اللفظ والصورة، ليكون المشهد أكثر إبانة، وأشد تأثيرا، وهذه الصفات: من قدرة على اختراق الزمن، والإحاطة به، وبالحوارات التي تدور بين شخصيات الفيلم عبر تمظهرات الزمن المختلفة لا تتوافر إلا لراو كلي المعرفي، وهو بدوره مصور يمثل العارض العليم المدرك لتفاصيل الأشياء، فانتقلت عينه بين أزمنة متعددة، ونقلت كاميراته مشاهد تعجز شخصيات العمل عن الإحاطة بها، لما " تتوفر له مزايا ومعلومات وقدرة على السرد تفوق كل قدرات الشخصيات منفردة أو مجتمعة معا"[1].

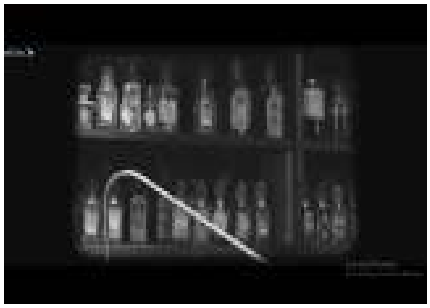
وجدير بنا أن نلاحظ أن المصور الأكبر ركن إلى أمور عدة أثناء عملية عرض المحكي التاريخي، فاتبع نظام اللون الأبيض والأسود في عرض شريط الصور؛ ليلائم هذا النظام نظام الصورة في خمسينات القرن الماضي، وكذلك اعتمد الشاشة الصغيرة الموجودة داخل شاشة أخرى إلى حين انتهاء الصوت الخارجي والبدء بالمتخيل السينمائي في الدقيقة (2:36)، كما نلاحظ في الصور التالية.

[1] فاضل الأسود: **السرد السينمائي**، ص 219

إن هذه الطريقة في عرض الأحداث التاريخية تشي بقدم الحدث زمنيا، ووسيلة لإظهـــار حالـــة الوعي عند المصور الأكبر الذي يوهم المشاهد بعدم مسؤوليته عن المعروض؛ فما يُعرض يعد واقعيا، ويبرز بطريقة المأخوذ أو المنقول عن شاشة أخرى، وبهذا لا يقع المحكي التاريخي في جدلية التبني أو الرفض، فكل ما بُث عبر هيئة الشاشة الصغيرة كان صورًا لأحداث وقعت فـــي تاريخ مصر الحديث، فنرى الملك فاروق، ونرى صورا توثق ثورة الضباط الأحرار، ومن ثـــم مقاطع لعزل محمد نجيب وتولي عبد الناصر الحكم، وأخيرا تعرضـــه الشاشـــة وهـــو يهنـــئ المواطنين في السنة الجديدة عام 1955، إن هذا كله أعطى الفيلم " مســـحة وثائقيـــة، وأعطتـــه إمكانية إضافية مكنته من استعمال الإضاءة بشكل عزّز الفعل الدّرامي، وتعزيز الأجواء النفسية، وأعطاها بعدا قد يسهّل عملية التلقي مع كل الأجواء التي رسمها المخرج"[1].

عند الدقيقية (2:36) يتوقف سرد الأحداث التاريخية للبدء بعرض المتخيل السينمائي، فتتكلّـــف الكاميرا وظيفة وصفيّة بداية، وتعرض مقتنيات دكان عطور (حنفي الزهار)، وذلك من خـــلال لقطة بانورامية عمودية من أعلى إلى أسفل، ويتزامن مع هذه اللقطة تلاشي اللون الأسود المحيط بالصورة لتظهر كاملة في شاشة العرض:

[1] الكعبي، عبد الخالق شاكر: **المعالجة الفنية والجمالية للصورة السينمائية في أعمال المخرج (مـــارتن سكورســـيزي)، أساليب تحليل الأفلام**، ط1، بغداد: الشاطئ للنشر والتوزيع، 2016، ص92-93



لم يقتصر الدور الوصفي للمصور الأكبر على هذا المشهد، وإنما ظهر في مواضع عدة، مبرزا خلالها سمات الشخصيات ومانحا انطباعا عنها وعن أفكارها، ومنها: عرض الصور الموجودة في منزل (لبيتو) في الدقيقة (3:27)؛ لنعي حقيقة حبه لمحمد نجيب وتأييده له، وكذلك هوسه بالغناء، وخاصة الفنانة ليلى مراد.

ومن خلال تقصي الوظيفة الوصفية في مشاهد الفيلم، نلاحظ أن معظم هذه المشاهد تكفّل بها المصور الأكبر، عبر التلاعب بحركة الكاميرا وحجمها، فتارة تلك اللقطات الواسعة، وتارة أخرى لقطات قريبة؛ لكشف ردات فعل الشخصيات أثناء التفاعل مع الحدث، ومثالها تلك اللقطات التي كانت تؤخذ لوجوه الشخصيات أثناء الأحداث والحوارات؛ للكشف عن تعابير وجهها من خوف وغضب أو تهديد، ومنها اللقطة في الدقيقة (19:56) التي رصدت وجه حسين الزهار أثناء حواره مع محروس برجاس، وفي نظراته تهديد خفي للأخير:

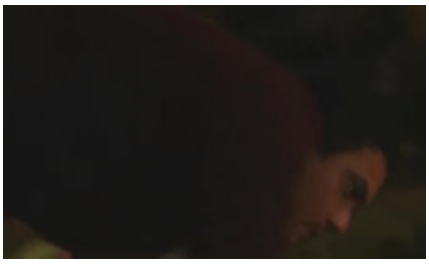
اتخذ خطاب المصور الأكبر من اللقطات الوصفية وسيلة لإيصال أمر ما أو رسالة محددة، ومثالها اللقطة الوصفية القريبة جدا التي التقطتها عين الكاميرا لنجمة داود في الدقيقة (3:12):

هنا في هذه اللقطة يحاول المصور الأكبر أن يستدعي ذاكرة المتلقي ليبحث عن سبب التركيز على مثل هاته الصورة، خاصة أن الفيلم لا يزال في بدايته، وكان مشهد القتل متلوًا بالمشهد التاريخي، مما يجعلنا نتساءل عن جدوى هذه اللقطة: هل هناك علاقة بين الجريمة اليهود؟ وما سبب حضور هذه النجمة في هذا المشهد؟ لينكشف بعد ذلك قدوم حنفي الزهار إلى صديقه اليهودي (ليبتو)، ولنرى بعدها توجسات اليهود إثر الإطاحة بالنظام الملكي ومن بعده محمد نجيب، دون إهمال جوهر الحبكة الفيلمية التي تفضح صورة اليهودي مرتكب جريمة القتل الأولى.

مثلما استطاع السارد العليم في الرواية إيهام المتلقي بعدم معرفته الكلية بحيثيات أحداثها كذلك استخدم المصور الأكبر التحايل الفني في الفيلم؛ فقام بقطع سردي في أكثر من موضع، لتأجيل تفسير المشهد حتى تتكفل مجريات السرد الفيلمي بالكشف عنه، ومثاله المشهد الأول من الفيلم (00:17)، حينما دخل طه إلى المنزل ووجد أباه ملقى على الأرض كما تبرزه الصور الآتية:

هذا المشهد الذي يشكل عقدة الحكاية الفيلمية، يُعرض ثلاث مرات في الفيلم، وفي كل مرة يفسّر المشهد شيئا مخفيّا، إذ يعود المصور الأكبر لعرضه في زمن الارتداد في الدقيقة (21:43)، ويقوم بتوسيع المشهد قليلا، فيعرض بدايةً العمارة التي يقطن فيها حسين وابنه:

ومن ثم يكرر مشهد دخول طه إلى الشقة، ولكنه يضيف عليه نهوضه بعد تعرضه للضرب:



ومن ثم يستقيم المشهد في لحظة الاسترجاع عبر المذكرات في نهايات الفيلم، فتغلق الدائرة ويحل اللغز وتتوج المتتالية بالاكتمال، وذلك في الساعة الثانية من زمن العرض (2:10:20) فتتضح للمتلقي السردي والتخيلي هويةُ القاتل، وسبب القتل:

إنّ حسين الزهار هو الذي سرد مشهد قتله لفظيا؛ لأنه توقع ذلك عبر مذكراته، والمصور الأكبر عرض المشهد صوريا؛ لأنه استطاع أن يفسر أكثر، وأن يبرز المشهد بشكل أوضح، وهذا كله يقودنا إلى التأكيد على وجود هذه الهيئة المهيمنة داخل الفيلم، والمتحكمة بكل عناصره.

تجدر الإشارة إلى تحول المصور الأكبر في كثير من المشاهد إلى خطاب الشخصية، فينظر بعين الشخصية السردية، ويركز الكاميرا على ما تراه هي؛ ليبرز أهمية المنظور إليه، وعظمته عند الشخصية، ومن أمثلة ذلك اللقطة القريبة لصورة هاني برجاس في باريس، التي يقع ناظر طه عليها، فيدرك من خلالها أن هاني برجاس ليس المسؤول عن قتل والده؛ لأنه يكون في فرنسا في يوم مقتله:

فهنا ينظر المصور بعين الشخصية طه وينقل ما رأته هي وما أرادته.

وفي نهاية هذا الموضع، لا بد أن نأكد على الحضور القوي للمصور الأكبر في تجليات السرد الفيلمي، وتحكّمه في هيئات السرد الفيلمية الأخرى، فبالرغم من ظهورها في مواضع متعددة إلا أنه يظل هو المهيمن وهو الحاضر الأول في أي مشهد، فهو الذي يسمح لها بالدخول والتجلي، وهو الذي يغيبها إن أراد.

والآن صار بإمكاننا البحث عن التداخل بين هذا المصور العليم وبين هيئات السرد الفيلمية الأخرى، وسنتعثر في بحثنا هذا بالعلائق بين كل منها، وسنرى كذلك سمات تلك الهيئات وتجلياتها.

1.2.3 الشريط الصوتي كسارد فيلمي

حظي الصوت باهتمام بالغ في الدراسات السينمائية بعد ظهور السينما الناطقة، وكانت السينما الصامتة قبلا قد أدخلت بعض المؤثرات الصوتية تلك التي تتعلق بالضجة مثلا، ولكن ظهور الصوت كشكل ناطق متزامن مع الصورة أحدث ضجة في الأوساط السينمائية؛ إذ رفضه بعض المهتمين بالسينما كالممثل الصامت (تشارلي شابلن)، ومنهم من أكد على صورية السينما وأنه ينبغي " للكلمة ألّا تكون لها غير قيمة انفعالية، فالسينما تظل تعبيرا دوليا بالصور"[1]، أما السينمائيون السوفييت الثلاثة (أيزنشتين، وبودوفكين، وألكسندروف) فسجلوا موقفا تاريخيا لهم في بيان نشروه عام 1930، أظهروا فيه دعمهم للسينما الصوتية شريطة ألّا يضر الصوت بفن التوليف (المونتاج)، بل نادوا بتآلف الصوت معه، لتطويره وإتقانه[2].

زادت بعض العناصر الصوتية في الفيلم من الإحساس بالواقعية، حيث تضافرت الأصوات مع الصورة لترفع من حدة هذا الإحساس؛ " فالصوت والصورة لا يكونان مجردين إطلاقا، بل يظهران منصهرين مع الوقائع والأحداث التي يمثلانها"[3]. ولم تكتفِ مساهمة العناصر الصوتية على الواقعية بل تعدتها لتكون " وسيلة تعبيرية انتقالية سردية، تعبّر عن الانتقال من لقطة إلى أخرى"[4]، كما شارك الصوت في إبداع بلاغة الصمت، ففي حالة استخدام الصوت يصير الصمت قوة إيجابية، كل هذا، أدى إلى خلق ضروب متنوعة من التوريات والرموز المركبة من الصورة والصوت[5]

---

[1] مارتن، مارسيل: **اللغة السينمائية**، ص 108

[2] ينظر: السابق، ص 108، ص109

[3] الأزدي، عبد الجليل بن محمد: **الأدب والسينما، ص26**

[4] عبد الجليل، محمد أكرم: ***اشتغال عناصر التعبير الفيلمي ودورها في الانتقالات السردية***، **مجلة الأكاديمي**، عدد 92/ 2019، ص 151–ص168، نقلا عن أحمد إبراهيم الفقيه، بحث ملخص الرواية.

[5] ينظر: مارتن، مارسيل: **اللغة السينمائية**، ص 117، ص118

1.2.3.1 مفهوم الشريط الصوتي وجدلية الحضور

يمتزج في الشريط السينمائي الناطق شريطا الصورة والصوت، وإذا كان الشريط الصوري هو الجزء الذي سُجلت عليه صور الفيلم فإنّ كل ما عُني بالصوت الفيلمي سيكون تحت بند الشريط الصوتي، فهو " القسم الذي سجلت عليه الأصوات"[1]، وهو " قطعة تنظّم مجموع الضجات وأقوال الشخصيات والمداخلات الموسيقية المتقطعة"[2]، ويظهر شريط الصوت في الشريط السينمائي ككتلة صوتية واحدة، ولكن هو في أصله " مجموعة متداخلة من عدة خطوط مستقلة للصوت تمزج في حيز واحد لتبدو بشكل موجي ضوئي"[3].

نادى بعض الدراسين بضرورة استقلال الشريط الصوتي عن الشريط الصوري، " فهو – أي الشريط الصوتي – نظريا، معادلُ شريط الصورة في بناء المعنى الفيلمي، فمن الواضح أنه ينقل من خلال الحوارات، قسما كبيرا من المعلومات الضرورية للسرد"[4]، ولكن (ميشيل شيون) يناهض هذا القول، ويؤكد على أن الصوت الفيلمي لا يمكن أن يكون صوتا في ذاته، فهو دائما ناقل لمعنى أو قرينة لمصدر، ولا ينفي (شيون) استقلال الشريط الصوتي فحسب، وإنما نادى بعدمية وجوده، متخذا من عملية تلقي المشاهد برهانا على ذلك؛ فهو يسلم بأن العناصر الصوتية مجتمعة تكون متحدة وغائرة مع مايراه المشاهد[5]، أي أن المتلقي سيربط كل الأصوات بالعينية، وستخضع العملية الذهنية لقوتها، فلن تجعل من الصوت بنية سينمائية مستقلة بذاتها، بل سيكون مرتبطا دائما بشريط الصورة.

في ظل ذلك يمكن القول إن الشريط الصوتي يرتبط ارتباطا وثيقا بالصورة، ولا يعني ملازمته لها انتفاء كيانه أو وجوده داخل الشريط السينمائي، بل هو حاضر في الواقع؛ إذ نصادف بندا

---

[1] جورنو تيريز، ماري: **معجم المصطلحات السينمائية**. ص9

[2] أومون، جاك و ميشيل ماري: **تحليل الأفلام**، ت: أنطون حمصي، ط1، دمشق: منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، 1999، ص214

[3] فرمان، علي حيدر خالد: ***بنية الشريط الصوتي لمشاهد الرعب في الفيلم السينمائي***، **لارك للفلسفة والعلوم الاجتماعية**، مجلد 3/ عدد 30 /2018، ص1–18

[4] أومون، جاك و ميشيل ماري: **تحليل الأفلام**، ص202

[5] ينظر: السابق، ص205–ص206

مخصصا للمؤثرات الصوتية، ولمهندسي الصوت في خواتيم الأفلام، ولو أردنا متابعة فيلم أجنبي لا نعرف لغته، ولم يكن مترجما، لسقطت بعض الدلالات التي يمكن للصوت أو الحوار أن يؤديها، ولكن حضور الشريط الصوتي لن يجعل العلاقة بينه وبين شريط الصورة علاقة مساواة، وإنما هي علاقة مشابهة أو تشارك، تتفوق فيها قدرات الصورة الدلالية.

1.2.3.2 عناصر شريط الصوت

ينطوي المناخ الصوتي في الفيلم على عدة عناصر تشمل الموسيقى التصويرية، والأصوات البشرية (الكلامية وغير الكلامية)، والمؤثرات الصوتية[1]، أو كما وُزّعت كلاسيكيّا " الموسيقى والكلام والضجات"[2]، ويُضاف إلى هذه العناصر الثلاثة نقيض الصوت، أي الصمت؛ لما " يحمل من خصوصية تعبيرية كون الصمت شكل من أشكال التعبير ضمن مكونات الفيلم السينمائي ومكونات الصورة"[3].

وتقسم هذه العناصر إلى أقسام عدة وفق أسس متباينة، فيظهر في الفيلم **صوت مباشر** يُسجّل أثناء تصوير اللقطة، أو **صوت لاحق** يُضاف فيما بعد في عملية المونتاج[4]، وتتوزع حسب موقعها من المحكي أو الصورة، إلى **صوت داخلي المجال** إذا كان مصدر الصوت مرئيا[5]، أو **خارجي المجال** إن " لم يكن مصدرها الصوتي مرئيا في اللقطة"[6]، وأطلق (برناردف ديك) مصطلح الصوت المعلّق على الصوت الذي يصدر عن مصدر خارج المشهد الفعلي الذي يجري فيه الحدث[7]، فالشخصيات داخل المشهد لا تشعر بهذا الصوت، بل المشاهد فقط.

---

[1] تختلف المسميات باختلاف الدارسين، ويمكن النظر لمعرفة أقسام الصوت السينمائي في كتاب **اللغة السينمائية** ص119، أوكتاب **تحليل الأفلام** ص 213، أو كتاب **تشريح الأفلام** ص71

[2] أومون، جاك و ميشيل ماري: **تحليل الأفلام**، ص207

[3] فرمان، علي حيدر خالد: ***بنية الشريط الصوتي لمشاهد الرعب في الفيلم السينمائي*، لارك للفلسفة والعلوم الاجتماعية.**

[4] ينظر: كوريغان، تيموثي: **دليل موجز للكتابة عن الفيلم**، ت: محمد منير الأصبحي، ط1، دمشق: منشورات وزارة الثقافة–المؤسسة العامة للسينما، 2013، ص121

[5] ينظر: جورنو تيريز، ماري: **معجم المصطلحات السينمائية.** ص75

[6] أومون، جاك و ميشيل ماري: **تحليل الأفلام**، ص212

[7] ينظر: ديك، برناردف: **تشريح الأفلام**، ص73–74

يجعل (ديك) الموسيقى والصوت المرافق[1] مثالين على الصوت المعلّق في الفيلم، والصوت المرافق كالصوت المصاحب للإعلانات، أو كصوت طفل يبكي من غير تحديد هويته، هو " سرد أو تعليق من خارج الشاشة"[2]، وحينما يُلقى في السينما فإن له " صيغتين طاغيتين هما الراوية (أنا) والصوت السطوي"[3]، ولجأ إليه صانعو الأفلام الناطقة كوسيلة مضارعة للوحات الكتابية في السينما الصامتة، ويرى (ديك) سوءا في هذا التوظيف؛ لأنه يكاد أن يُسنَد لكل شيء في الفيلم، ويؤكد على أن بعض الأفلام نجحت في استخدام الصوت بذكاء في جعله جزءا من المحكي دون تكرار أو إقحام من غير طائل، مثلما فعل (وودي ألن) في فيلم (أيام الراديو)[4].

وبالعودة إلى عناصر الشريط الصوتي فإنَّ هذه العناصر الثلاثة أو الأربعة مجتمعة تتحمل مسؤولية تفسيرية ووصفية ودلالية وإيحائية في الفيلم السينمائي، ويبرز إبداع مسؤولي الصوت في إظهار قدرتها التعبيرية في داخل العمل، بجعلها متناغمة مع حدّة الحدث، فموسيقى الأفلام – على سبيل التمثيل– تكمن وظيفتها الأساسية بـ"تقوية أثر الوحدة الذي يجري السعي إليه على مستوى السرد والصورة"[5]، كما يعد عنصر الكلام الملك في الشريط الصوتي؛ لأنه موضوع مقاربة سردية، فعُنيت التحليلات بالقوام السردي للبيانات اللفظية، وبدا من الصعب دراسة شخصية فيلمية دون إدخال ما تقوله فيها[6]؛ ولذا فإنّ هذه الدراسة ستقتصر على تحليل عنصر الكلام في الشريط الصوتي، والمتمثل بالحوار داخلي المجال، وبالصوت المرافق بصيغتيه: الأنا، السطلوي، فهذه البيانات الكلامية كانت أكثر إبانة، وأوضح اقتفاء للفعل السردي في الفيلم المنتخب للدراسة (تراب الماس).

---

[1] يعرّفه (تيموثي) بأنه " صوت الراوية أو المعلّق الذي لا يكون عادة جزءا من القصة أو الحكاية السينمائية ولا يمكن للشخصيات سماعه. في الأفلام الوثائقية التقليدية يشار إلى هذا الصوت المبهم في كثير من الأحيان بعبارة الصوت السلطوي". كوريغان، تيموثي: **دليل موجز للكتابة عن الفيلم**، ص122..... تجدر الإشارة إلى أن الدراسة اختارت تعريف (ديك) للصوت المرافق؛ لأنه جعله قسمين: صوت الأنا الذي سيكون جزءا من الحكاية ولكنه يعلق على المشهد، والصوت السلطوي وهو من خارج الحكاية، أما (تيموثي) فيجعله من خارج الحكاية فقط.

[2] ديك، برناردف: **تشريح الأفلام**، ص80

[3] السابق، ص82

[4] ينظر: السابق، ص80

[5] أومون، جاك و ميشيل ماري: **تحليل الأفلام**، ص207

[6] ينظر: السابق، ص214–215

1.2.3.3 الصوت المرافق السلطوي[1]

يتجلى السارد في المحكي السينمائي بأوجه عدة، منها الصوت المرافق الـذي توظفـه بعـض المحكيات السينمائية لتقديم توطئة لها، ويكون هذا الصوت "خارجا حكائيا وهو معلق خارجي"[2]، لا نجد له حضورا فعليا داخل الحكاية، وليس له مصدر محدد، فهو غير متموضع في الصـورة ونسمعه دون أن نرى المصدر الذي يأتي منه[3]، ولا يحضر بشكل دائم في المحكي السـينمائي، وإنما يكون وجوده محدودا، ويأتي على هيئة صوت توثيقيّ في بداية الفيلم أو خلال عرضه؛ من أجل طرح مادة تسجيلية تخص البطل أو إحدى الشخصيات، أو يعرض مادة تاريخية تتعلق بالمحكي، فالصوت الفوقي هو صوت يقوم بالتعليق من خارج المشهد، وهو لا يرجـع لإحـدى شخصيات العمل؛ لذا " هو صوت بلا جسد،. يمكنه الدخول إلى الحدث والخروج منـه، معلقـا ومتأملا، بل ومتسائلا"[4].

تعرج وافية بن مسعود على جدلية استخدام الصوت المرافق الخارجي في السينما؛ إذ يرفضـه بعض النقاد لأنه يسمها بالأدبية، ولأن مهمة السينما العرض بالدرجة الأولى، ويـدافع آخـرون بحجة أن السينما استفادت من الفنون العديدة فوظفت الموسيقا والرقص والأزياء وكذلك الأدب، وخرجت بحلة جامعة معظم الفنون، فلا بأس إن اتسمت بالأدبية نتيجة استخدام هـذا الصـوت اللفظي، شريطة ألّا يغلب اللفظُ الصورةَ، فيأخذ حيّزا أكبر منها، فحري أن يكـون كـلّ منهمـا مكملا للآخر[5]، فهذا " الكلام الصوتي غير المثبت كتابيا يمكنه أن ينطبع بالأيقونية"[6].

وتبينُ بن مسعود العلة التي تجعل بعض الأفلام تستند إلى الصوت الخارجي في عرض جـزء من المحكي، ويرجع ذلك إلى التخلص من معيارية كل نمط سردي في الفيلم، فالسينما تعتمد في

---

[1] ترجح الدراسة أن مفهوم هذا الصوت ومفهوم الصوت الخارجي المذكور عن د.وافية بن مسعود هو واحد

[2] بن مسعود، وافية: **تقنيات السرد بين الرواية والفيلم**، ص 215.

[3] ينظر: جورنو تيريز، ماري: **معجم المصطلحات السينمائية**، ص 2

[4] ديك، برناردف: **تشريح الأفلام**، ص85

[5] ينظر: بن مسعود، وافية: ***السارد بين المفاهيم الرّوائية والسينمائيّة*. مجلة العلوم الإنسانية/** جامعة قسنطينة.

[6] لوتمان، يوري: **قضايا علم الجمال السينمائي، مدخل إلى سيمائية الفيلم**. ص 66

إنتاج المحكي على تعددية السارد، إذ نجد المصور الأكبر محيطا فوقيا بكل تفاصيل الفيلم، ومن ثم إذا ما أراد التنازل إلى الشخصيات للتعبير عن دواخلها فإن الحالة المثالية تقتضي وجود صوت خارجي يمهد سرد الشخصيات، كما هو الحال عادة في الأدب، أي الانزلاق من خطاب غير مباشر إلى خطاب مباشر، ومن المحكي إلى الحوار في السرد[1].

يسند (ديك) لهذا الصوت القدرة على النفاذ إلى دواخل الشخصيات والكشف عنها، ويجعله في بعض الحالات صوتا شامل المعرفة[2]، وهذا لا يعني أنه معادل للسارد العليم في الرواية؛ لأن عملية السرد السينمائي مختلفة عن الرواية؛ فهي ذات هيئة سردية مزدوجة من الصوت والصورة، وأشرتُ في أكثر من موضع إلى طبيعة التداخل بين هيئات السرد في الفيلم، وأكدتُ على أن المصور الأكبر هو المتحكم بها كلها، حتى هذا الصوت المرافق السلطوي، فلو أراد المصور الأكبر أن ينحّيه عن المحكي لفعل، فهو يسمح له بالكلام وفق المساحة التي حددها له. وإن اعتُقد بفرضية المعرفة الكلية لهذا الصوت، هل بالإمكان إغفال الصورة؟ أو التصريح حينها بفرضية صوت عليم يماثل وجود المصور الأكبر؟ هذا يرجعنا إلى المفهوم الأول للسينما " لغة الصورة"، والتي طرأ تغير عليها، من صوري فقط إلى صوري ممزوج بالصوت.

إذن هذا الصوت السلطوي بإمكانه أن يقدم صوتا فقط، ويعجز عن تقديم الصورة التي تُبرِز هيمنة المصور الأكبر وحضوره، ولعل صفة السطلة التي نُعت بها هذا الصوت، آتية من تموضعه خارج الكادر أو المشهد.

في الدقيقة الأولى من فيلم (تراب الماس)، وبالتحديد في الثانية (55)، تبدأ متتالية استرجاعية يعود عبرها المصور الأكبر إلى 65 عاما، ونجد في بدايتها الصوت المرافق السلطوي، فيُظهِر الشريط الصوتي أصواتا خارجية مرافقة، تتكلم من مصدر غير مرئي على الشاشة، وتستمر هذه الأصوات حتى الدقيقة (2:36) من الفيلم؛ فنلحظ خلال ذلك عملية التناوب والتداخل بين هذه الأصوات، كالآتي.

---

[1] ينظر: بن مسعود، وافية: ***السارد بين المفاهيم الرّوائية والسينمائيّة*. مجلة العلوم الإنسانية/** جامعة قسنطينة.

[2] ينظر: ديك، برناردف: **تشريح الأفلام**، ص85- ص86

- صوت تاريخي حقيقي وهو السادات يقول: *" بني وطني، اجتازت مصر فترة عصيبة في تاريخها الأخير"*[1]، يقطعه صوت خارجي سلطوي، ومن ثم يكمل صوت السادات: *" لقد قمنا بتطهير أنفسنا.."*

- صوت مرافق سلطوي، يسرد وقائع من تاريخ مصر الحديث، فكان صوتا فوقيّا يقدم سردا تاريخيا أشبه بصوت معلق في فيلم وثائقي: *" في عام 1952 قاد اللواء محمد نجيب بمساعدة الضباط الأحرار انقلاب عسكري*[2] *ضد الملك فاروق، حاكم مصر المحتلة من بريطانيا في ذلك الوقت.. أسفر الانقلاب عن إنهاء الحكم الملكي وإعلان الجمهورية، وتولّي نجيب الرئاسة، ليبدأ في تنفيذ مبادئ الثورة"، "أراد نجيب إرساء مبادئ الديمقراطية، وإعادة الحكم للشعب، وكان لمن حوله رأي آخر.. في نوفمبر 1954 تم عزل الرئيس محمد نجيب، وتولّى جمال عبد الناصر حكم مصر"*.

- صوت تاريخي حقيقي وهو صوت جمال عبد الناصر، قائلا بحدة: *" إننا إذا كنا نتكلم معكم اليوم فإنما نتكلم."*.

- الصوت المرافق السلطوي، يسرد للمرة الأخيرة: *"حتى اليوم نعيش تبعات ذلك القرار"*.

- صوت تاريخي غنائي وهو صوت عبد الحليم حافظ يغني "عبد الناصر حبيبنا".

نلاحظ فيما سبق ازدواجية السرد في المتتالية، فكانت الصورة ممزوجة باللفظ، كما أن الأصوات التاريخية في هذا الفيلم هي أصوات خارجية المجال، بالرغم من معرفة مصدرها؛ ولكنها أصوات لشخصيات لا تنتمي لخيال الحكاية السينمائية من جهة، ومن جهة أخرى فإن مصدرها خارج عن المشهد أو الصورة؛ إذ لم نرَ هذه الشخصيات وهي تتلفظ، فكأن المخرج انتقى صورا محددة من تاريخ مصر، وأضاف إليها تعليق الأصوات.

---

[1] جزء من نص بيان ثورة 23 يوليو/ 1952، والذي تلاه أنور السادات. https://www.youtube.com/watch?v=ELtS2TLYIJM

[2] هكذا وردت في المسموع الفيلمي، والأصل أن يقول: " انقلابا عسكريا ".

أما الصوت المرافق السلطوي فكان إطارا لتلك الأصوات التاريخيـــة، التـــي دعمـــت ســـرده التاريخي، وكسته بالموضوعية، فهي أصوات لشخصيات صنعت الوقائع المسرودة، وما كـــان على الصوت المرافق إلا أن يقدم تلك الوقائع بطريقة تراتبية موجزة، ويجعلها تمهيدا للحكايـــة الفيلمية.

وعلى الرغم من سَمْت الموضوعية والمصداقية التي حاول السرد أن يظهرها فـــي المســـموع التاريخي، إلّا أن سريرة الصوت المرافق السلطوي لم تكن محايدة، فعبّرت عـــن موقـــف مـــا، خاصة حينما قال: " **وكان لمن حوله رأي آخر**" أي حول محمد نجيب، الـــذي أراد أن يرســـي دعائم الديمقراطية، فكأن من حوله لا يريدون ما أراد، وما يؤكد عدم براءة الصوت أيضا قوله الأخير: "**حتى اليوم نعيش تبعات هذا القرار**"، ولربما يقصد باليوم تاريخ الحكاية السينمائية في يناير 2018، فهذا الصوت يرى أن الوقت الراهن في مصر مرتبط بعزل نجيب مـــن الرئاســـة وتولي عبد الناصر، فهل كان متعاطفا مع نجيب ورافضا لما فعله عبد الناصر؟

يمكن القول إنّ النصين الروائي والسينمائي تبنّيا رأيا خاصا تجاه ثورة الضباط الأحرار، وكان كلاهما متعاطفا مع محمد نجيب، ولتأويل ذلك يتبادر أمران أولهما إهداء النص الأصلي الرواية، الذي بينت الدراسة علاقته بالرئيس محمد نجيب في الفصل السابق؛ إذ أهدى المؤلف روايته له، أما الأمر الثاني فهو ما أدته شخصية المذيع (شريف مراد) من سرد تاريخي مشابه لما ســـرده الصوت المرافق في داخل الفيلم؛ إذ تقدّم الشخصية حلقة إذاعية مباشرة، تحكـــي فيهـــا واقعـــة الإطاحة بنجيب، وسجنه، ومن ثم تختم بـــ: " ***المهم إن نجيب كان عايز يرجع السلطة للبرلمان، انتخابات زي اللي بنشوفها دلوقت، بس همه كانوا أسرع، يا ترى كان زمانا فين دلوقت، لـــو نجيب كان أسرع خطوة وحدة بس؟... ده اللي حناقشه بعد الفاصل***"[1]، فكأن كلّا مـــن الصـــوت المرافق السلطوي والشخصية موجهان من المؤلف الواقعي ليسردا ما أراده، وليعبّرا عـــن رأي يتكامل مع رأيه.

[1] فيلم تراب الماس، الدقيقة 73:25– 38:45، تجدر الإشارة إلى أن المذيع في هذا المشهد يقوم بإعادة مـــا تمليـــه عليـــه زميلته سارة، عبر سماعة أذن.

ترسم الاقتباسة السابقة خطوط تقاطع بين سرد الصوت المرافق السلطوي، وسرد الشخصية، فتجعل من حادثة محمد نجيب ثيمة رئيسة في النص، ويُلاحظ في الاقتباسة، تماثل سؤال الشخصية مع قرارَ الصوت المرافق، المتمثل بتأثير حادثة نجيب على الزمن الحاضر، فهذا الصوت لم يأتِ بسرد تاريخي منفصل عن المحكي السينمائي، بل كان، بالأحرى، سردا خادما له ومتعايشا معه؛ لأجل ذلك لم يكتف المصور الأكبر بالصوت المرافق وحده أو بشخصية شريف مراد وحدها لسرد هذه المرحلة من تاريخ مصر، وإنما كلّف كليهما به؛ لخلق تراصف وسكينة بين المحكيين، ولإيهام المتلقي أن الصوت المرافق امتداد لمخيال الحكاية السينمائية، وصانعٌ لحدودها.

بعد أن ينتهي الصوت المرافق من سرده التاريخي يبدأ المحكي الفيلمي فعليا بعده، فنرى حنفي الزهار في دكان العطور الخاص به، ويصدر منه صوت داخلي المجال متزامن مع عرض الصورة، فالمحكي الفيلمي يبدأ عندما " يبدأ العرض ويكون الصوت صادرا من حدوده الداخلية"[1].

نلاحظ مما سبقق أن الصوت المرافق السلطوي هو سارد لفظي يسرد من خارج الحدث، فلا أثر له داخل المحكي، ويستطيع أن يبدي رأيا، أو أن يفسر أمرا إذا ما سمح له المصور الأكبر بذلك، فهو أشبه بمذيع إخباري يتكلم وفق ما تمليه عليه القناة التلفزيونية، وإذا أردنا مقارنة الأصوات الخارجية التي لاحظنا وجودها في الفيلم بتصنيفات (جينيت) فستكون ساردا غير متجانس مع القصة السينمائية؛ حيث يُحكى السرد بوساطة سارد خارجي لا ينتمي للقصة ولا يحضر بوصفه شخصية فيها[2].

1.2.3.4 الصوت المرافق (أنا)

الأنا هي الصيغة الثانية للصوت المرافق وفق تصنيفات (برناردف ديك)، ويكون السرد في هذه الصيغة بضمير المتكلم، " فيروي الراوية الذي يستخدم ضمير المتكلم القصة التي نراها على

[1] بن مسعود، وافية: **تقنيات السرد بين الرواية والفيلم**، ص 220.

[2] ينظر: السابق، ص 221.

الشاشة، أو جزءا منها. ويمكن أن يستخدم ضمير المتكلم راوية واحد أو أكثر"[1]، فالسارد في هذا النمط يصدر صوتا غير متزامن مع الصورة، أي أننا لا نراه وهو يتكلم، ولكننا نعرفه؛ لأنه شخصية داخلية، تعلق بصوت بعديّ وتحكي قصة من جو الحكاية، وهو يماثل راويا شفويا يسرد حدثا مرّ به، فالمستمع لم يكن حاضرا وقت الحدث، والراوي لا يستيطع أن يحضِرَه إلّا بالسرد، وهكذا الصوت المرافق الأنا يحكي قصة ويعلق عليها دون القدرة على إظهار صور، فالمصور الأكبر هو المسؤول عن ذلك.

ويعد السرد الاسترجاعي، الذي قدمه حسين الزهار عبر المذكرات في الفيلم، أنموذجا على الصوت المرافق المسرود بصيغة (الأنا)، وهو بدوره مشابه بدرجة كبيرة للمذكرات في الرواية، وتناولت الباحثة تجلياتها وخصائصها في الباب السابق، وتجنبا للتكرار؛ فإنها لن تسهب في الحديث عنها في هذا الموضع.

يكمن الاختلاف بين مذكرات الرواية ومذكرات الفيلم بتدخلات المصور الأكبر في المعروض، عوضا عن تدخلات السارد العليم في المكتوب، ففي الدقيقة (49:19)، والدقيقة (2:09:19)، يتضح التئام الصورة مع الصوت والكتابة، فتعرض الكاميرا بعضا من صفحات المذكرات، ويأخذ حسين دور الصوت المرافق الذي تضافر معه عرض صوري للأحداث المسرودة؛ فتَجنح الصورة تجاه اللفظ، لتظهرا توافقا زمنيا، ولكن ذلك لا يعني غياب زمن الحاضر السردي الذي عبرت عنه الصور الآتية:

[1] ديك، برناردف: **تشريح الأفلام**، ص82

نلاحظ أن المصور الأكبر مال إلى إظهار طه وهو يقرأ المذكرات؛ لإظهار حالته النفسية، وللتفاعل مع ردات فعله تجاه ما يقرأ، فكان بذلك وسيلة لكسر الاندماج الزمني بين الصورة واللفظ، وعلاوة على ذلك كله فإن المصور الأكبر مستمرٌ في تذكير المشاهِد بأن ما يراه هو عبارة عن عملية استرجاعية عبر تقنية المذكرات، وأن صوت الراوي الشفوي ما هو إلا تقنية سينمائيةٌ لإحالة النص إلى صاحبه.

1.2.3.5 حوار الشخصيات

يعدّ حوار الشخصيات أحد الأساليب التعبيرية في السرد، ويؤدي مهمات كثيرة، فهو من عناصر المشهد التي توهم القارئ بالآنية، كما أنه يساعد في تطوير الأحداث، وتوضيح الشخصيات، مبينا مواقفها من بعضها بعضا[1]، ويعكس أيضا ما تنطوي عليه دواخلها، و بهذا يكون الحوار وظيفة الشخصية وتابعا لها، يكشف باستمرار عن خصوصياتها و حالاتها الانفعالية، ومن ثمة يصبح المشكل في معرفة متى يجب على هذه الشخصيات أن تتكلم، وماذا عليها أن تقول، وبأية طريقة[2].

يتألف الحوار في الفيلم من اللفظ المتبادل بين الممثلين، وهم لا يتبادلون الكلمات فقط، بل الأفعال والحركات والمواقف[3]، ويختلف عن الحوار الروائي، بكونه مبينا بالصورة، بشكل الممثل أو بصوته،[4] فالشخصيات القائمة بفعل الحوار هي " صورة وصوت في الفيلم، ولا تتشكل ككل دلالي إلا بهما معا، فهما يشكّلان دلالتها المميزة وحضورها الخاص في العالم الحكائي"[5]، أما في الرواية فيكتفي الحوار بالبعد اللفظي، ويفسح المجال للمتلقي تخيّل هيئة الشخصيات أثناء تأديته.

---

[1] ينظر: الجوهري، عمرو: **الحوار في الفيلم السينمائي**. موقع صدى نت. 2018/4/17: http://elsada.net/79995/

[2] ينظر: لبويري، عبد الجليل: ***الحوار السينمائي بين الصياغة وعبقرية اللغة***، **مجلة آفاق سينمائية**. سورية: المؤسسة العامة للسينما. 147/ 15 نيسان 2016.

[3] ينظر: بن مسعود، وافية: **تقنيات السرد بين الرواية والفيلم**، ص 237

[4] أومون، جاك و ميشيل ماري: **تحليل الأفلام**، ص217

[5] بن مسعود، وافية: **تقنيات السرد بين الرواية والفيلم**، ص236

وتجدر الإشارة إلى أن الحوار في الفيلم " ينبغي أن يكون تابعا للصورة المرئيـــة، ونـــادرا مـــا ينتحل لنفسه الدور المهيمن على منصة المسرح "[1]، ولا يأتي الحوار معـــزولا عـــن الفضـــاء الجغرافي الذي يحتويه، ولا يحضر معزولا عن المصور الأكبر الذي يحيط بالعالم الحكـــائي[2]، وما يهمنا في هذا الموضع من الدراسة هو ليس الحوار كلغة، وإنما الحوار الـــذي أبـــاح فيـــه المصور الأكبر للمتحاورين القيام بالفعل السردي، ومن أمثلة هذا الحوار في فيلم (تراب الماس)، الحوار اللفظي الاسترجاعي الذي تكفلت به شخصية سارة في الدقيقة (29:56):

"طه: عمتي بتقول إنك أنتِ اللي أنقذتيني. هو ايه اللي حصل بالزبط؟

سارة: الأسنسير كان عطلان طلعت على السلم.. لقيتك واقع قدام باب الشقة وبركة دم تحـــت دماغك.. اترعبت.. جريت على البواب عشان يشيلك وبعدين دخلت الشـــقة لقيـــت.. المهـــم البوليس حقق معايا.. عرفت مين اللي عمل كده؟.. إن شاء الله حتعرف. لو احتجت حاجة انت عارف أنا في الدور التالت..

طه: أكيد

سارة: خلِّ بالك على نفسك

طه: سارة... متشكر".

يبدأ هذا الحوار بسؤال من طه حول ما حدث يوم وفاة أبيه، ثم تتحول سارة إلى سارد يروي ما حدث، عبر تذكر لفظي يكشف ما كان مضمرا عن شخصية طه والمشاهد معا، فلم يعرض الفيلم كيفية إنقاذ طه، بل تجاوز تلك الحادثة عبر قطع زمني، ولم يزامن محكي سارة أي سرد بصري استرجاعي، فالحوار جمع زمنين الزمن الحاضر المتمثل بصورة المتحاورَيْن، والماضي الـــذي يشكله الجانب اللفظي، وهو "ما يسمى بالمفارقة في السينما؛ حيث تتجه الصورة باتجاه مختلـــف عن الاتجاه الذي يذهب إليه اللفظ، مما يظهر تنافرا بين الزمنين"[3]، ولربما أراد المصوّر الأكبر من ذلك الإيجاز، فدفع الحدث السردي إلى الأمام، دون الحاجة إلى مضافرته بالصورة.

---

[1] بوجز، م. جوزيف: **فن الفرجة على الأفلام**، ترجمة: وداد عبد الله، د.ط، القاهرة: مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005، ص35.

[2] ينظر: بن مسعود، وافية: **تقنيات السرد بين الرواية والفيلم**، ص237

[3] السابق، ص 502

الفصل الثاني

تقنيات السارد في الرواية والفيلم

الفصل الثاني

تقنيات السارد في الرواية والفيلم

2.1 التشكيل الزمني في السرد الروائي

لم يعمد السارد في رواية (تراب الماس) إلى وسيلة واحدة لعرض حكايته، بل استخدم تقنيات متعددة، لا سيما استناده على المذكرات والوصف وتلاعبات الزمن، والحوار والهوامش والقواطع الغنائية، وتضافرت هاته كلها؛ لتغني الرواية وتنمّي أحداثها وصولا إلى نقاط الاحتدام التي تؤجج النفس المتلقية، فتبعثها على الاستمرار لبلوغ لحظات النهايات، ولكثرة هذه التقنيات؛ فإن الدارسة ستقتصر على التقنيات السردية المتعلقة بتلاعبات الزمن من حيث ترتيبه وحركاته.

2.1.1 الاسترجاع في الرواية

حفلت رواية (تراب الماس) بالعديد من صور الاسترجاع التي ارتبطت ارتباطا وثيقا بالحضور السردي، فكان الاسترجاع وليدَ لحظات متفرقة من الخطاب، ومترددة زمنيا، فلم يأتِ بصورة منظّمة، بل تناوبت الارتدادات لتلائم المحكيات.

يُعرف الاسترجاع بـ" سرد لاحق لحدث سابق للحظة التي أدركتها القصة"[1]، ويقصد من ذلك، عودة السرد إلى الوراء لاستدعاء أحداث سابقة وقعت في الماضي[2]، فالحدث يكون سابقا على السرد القصصي، وتُستخدم هذه الوسيلة الفنية لتحقيق عدد من المقاصد الحكائية " مثل ملء الفجوات التي يخلّفها السرد وراءه بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة، أو بإطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد"[3]، فضلا عن ذلك، فإن الاسترجاع يؤدي إلى استدعاء تفاصيل منعزلة من الماضي تساعد

---

[1] القاضي، محمد وآخرون: **معجم السرديات**. ص17

[2] ينظر: نايف، بشار إبراهيم: **البنية الزمنية في القصة القرآنية (الاسترجاع، الاستباق)**، ط1، بيروت: دار الكتب العلمية، 2011، ص29-30

[3] بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن - الشخصية)**، ط1، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1990، ص121-122.

على فهم بعض وقائع الحدث[1]، وسد الفراغ الذي يدور حواليها، ومن وظائف الاستذكار أيضا، العودة إلى أحداث سبقت إثارتها ومن ثم تُكرَّر بهدف التذكير، أو بهدف تغيير الدلالة سواء بمنح دلالة لما لم يكن له دلالة في أصله، أو تطوير الدلالة بتفسير جديد[2]، وعلى أعقاب ذلك كان الاسترجاع وسيلة ناجعة في العملية السردية، فتكاد معظم الروايات قديمها وجديدها تعتمد هذه المفارِقة الزمنية من أجل تحقيق غايات السرد، ويذكر (إنريكي) أنماط استدعاء الماضي في العمل الروائي منها: الذكريات الإرادية واللاإرادية، وأحلام اليقظة، وآثار تناول المخدّرات أو الرعب المفاجئ، وكذلك الرسائل، والمستندات، والاعترافات[3]، وعلى إثر هذه الأنماط يمكننا عدّ مذكرات حسين في رواية (تراب الماس) تمظهرا من تمظهرات الاسترجاع، بل سنجعلها من أهم الاسترجاعات في داخل الراوية؛ لأنها سدت ثغرة مهمة في الأحداث، أغفلها السارد قصدا، فكانت وسيلة لمعرفة (بودرة الماس) التي أودت بمصير بعض شخصيات الرواية، وطريقة للكشف عن القاتل الحقيقي لحسين الزهار.

2.1.1.1 المذكرات إجراء استرجاعي

تمثّل المذكرات قصةً يتحدث عبرها المرء عن حياته في أخص مظاهرها، ويركّز فيها على الأحداث الخارجية[4]، وتُعنى بالجمع بدرجات متفاوتة بين السرد التاريخي الوقائعي وبين سرد جوانب من قصة الحياة الذاتية؛ لذا هي جنس من أجناس القص المرجعي الوقائعي؛ إذ يُفترض أنها تقول ما حدث فعلا، ويكون كاتبها حاضرا في نصّه مؤلِّفا وراويا وشخصية فاعلة، وقد يكون شاهدا على الأحداث أو فاعلا من الفاعلين الرئيسيين فيها، ولكنّه معنيّ بتذكّر ما كان شاهدًا عليه[5].

---

[1] ينظر: إمبرت، إنريكي أندرسون: **القصة القصيرة النظرية والتطبيق**. ص284

[2] بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي**، ص122

[3] ينظر: إمبرت، إنريكي أندرسون: **القصة القصيرة النظرية والتطبيق**. ص284

[4] ينظر: ماي، جورج: **السّيرة الذّاتية**، ترجمة: محمد القاضي، عبد الله صولة، ط1، القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، 2017، ص182-183

[5] ينظر: القاضي، محمد وآخرون: **معجم السرديات**، ص380

يومئ سارد تراب الماس في بدايات المحكي بكتابة حسين مذكّراته فيقول: *"بدأ يتقوقع شاغلا نفسه بالكتابة...يكتب كلّ شيء يصادفه، شيء أشبه بمذكرات، إفرازات لا إرادية"* [1]، وحريّ بنا أن نشير إلى أن الدراسة رجّحت حكم السارد على كتابات حسين في جعلها مذكّرات؛ لربطها بالمُسمّى الموجود في الرواية، ولكننا ندرك أن بعض الدراسات الأدبية تجعل هذا النوع من باب (اليوميات الخاصة)؛ لأنّ المذكرات والسير الذاتية "تدوّن بقصد نشرها، أما كُتاب اليوميات الخاصة فإنهم يحتفظون بها لأنفسهم، وإن فكّروا في إمكانية نشرها قبل موتهم أو بعده، وهذا يدلّ على أن كتّاب المذكرات والسير الذاتية يكونون في أغلب الأحيان من ذوي الشهرة"[2]، ولكننا في دراستنا سنجعل اليوميات والمذكرات وجهين للمعنى نفسه، خاصة أن كاتب المذكرات/اليوميات شخصية سردية خيالية، ليس لها وجود فعلي في المجال الفيزيائي الطبيعي، فحسين شخصية سردية، لم تكتسب شهرة عند القُرّاء إلا من خلال الرواية أو الفيلم، وهي بالتالي ابنة الخيال، ويكون كل شيء خارج منها داخلا في كرة الخيال؛ لذا سيكون سهلا علينا عملية الخلط بين هذين المفهومين الأدبيين.

يظهر ضمير المتكلم الخاص بحسين في المذكرات حينما يبدأ قوله: *"أول مرة أحس إني خايف لمّا الإذاعة سكتت"* [3]، فكان يروي بصيغة الماضي، و يكتب عن لحظة سابقة لزمن سرده، وبناء عليه، سيُعدّ كل ما قيل في المذكرات منتميا لمفارقة الاسترجاع، لأنّ الزمن الحاضر انقطع في الرواية؛ لتعود الذاكرة إلى الزمن الماضي الموثق داخل المذكرات، وكذلك سيكون ما دوّن في المذكرات سردا استرجاعيا قياسا على سردية المذكرات وحدها دون ربطها بزمن الحدث الروائي؛ لأن البحث عن زمن كتابة حسين لمذكراته سيكون دون جدوى، إذ يجهل القارئ متى بدأ حسين هذه العادة، ولكنه على يقين بأن حسين يروي أحداثا ماضية عايشها وكان شاهدا عليها، واستدعاها من ذاكرته الشخصية؛ ليدوّنها في دفتره.

اضطلع حسين برواية أجزاء مهمة يراها في حكايته؛ لذا كان له حق الانزلاق السردي إلى الوراء، وكذا امتلك الحرية في الأحكام والرؤية فعبّر عن الأشياء من زاويته هو، ويؤيد محكي

---

[1] مراد، أحمد: **تراب الماس**، ص60

[2] الزمرلي، فوزي: **فن المذكرات في الأدب العربي الحديث**، جامعة تونس الافتراضية، 2012، ص 12

[3] مراد، أحمد: **تراب الماس**، ص170

السارد هذا الأمر فيقول: *"استمر حسين في سرد أول أيام الحرب من وجهة نظره"* [1]، فنرى حسين يسرد عن الحرب ومن ثم يدوّن أحداثا معينة موثّقة بتواريخ محدّدة ليصل إلى شهر أغسطس 2006، أي قبل عامين من وفاته، وكانت كل تلك الأحداث تقع في ركن الحكم الشخصي عند كاتبها؛ فكاتب المذكرات، "وإن التزم أمام قرائه بسرد ما كان شاهدا عليه ومشاركا فيه وبدا حريصا على الموضوعيّة بذكر التواريخ واستعمال الوثائق، لا يروي الأحداث العامة في الحقيقة إلا من زاوية شخصية؛ ولذلك يتنبّه القارئ قليلا أو كثيرا إلى أن وراء خطاب الموضوعيّة مواقف ذاتية ورؤى فردية وأشكالا من التمجيد الشخصي وادّعاء مساهمة خاصة في مسار التاريخ"[2]، وهذا ما نلفيه في سرد حسين الذي مجّد نفسه باعتباره الخائف على الوطن، والمدافع عن الحق، وعلاوة على ذلك كان كلُّ حكمٍ صادرٍ منه منطلقاً من رؤيته الخاصة وتفكيره المحدود.

تنتمي استرجاعات المذكرات إلى نوع الاسترجاعات الذاتية وهي الاسترجاعات التي تخص الشخصية الساردة، وتكون داخل مجهر السرد[3]، وكذلك تعد استرجاعاتٍ خارجيةً إن قورنت بزمن القصة، أو الحدث الذي كان يحياه طه حسين الزهار، حيث يُعرّف الاسترجاع الخارجي باسترجاع يعود زمنه إلى ما قبل الرواية[4]، أو كما يعرفه (جينيت) بأنه " الاسترجاع الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى"[5]، فتولّت المذكرات مهمة تسليط الضوء على فترات زمنية سابقة تجاوزها السرد، فها هو حسين يعرّفنا على الحالة التي عيشت أثناء حرب 56، ومن ثم يتقدم في مجريات الأحداث إلى الأمام ليعرّي الأسباب التي جعلت كلّا من (ليبتو) و(سليمان اللورد) و(موسى عطية) و(محروس برجاس) ضحايا له، وكذلك يعرّج على قصة حبه لـ (تونا)

---

[1] مراد، أحمد: **تراب الماس**، ص 172

[2] القاضي، محمد وآخرون: **معجم السرديات**، ص381.

[3] ينظر: عدوان، عدوان: **تقنيات النص السردي في أعمال جبرا إبراهيم جبرا**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة النجاح، نابلس، 2001، ص66. نقلا عن عواد علي، **من زمن التخييل إلى زمن الخطاب.**

[4] قاسم، سيزا: **بناء الرواية – دراسة مقارنة في " ثلاثية" نجيب محفوظ**، د.ط، القاهرة: مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع2004، ص 58

[5] جينيت، جيرار: **خطاب الحكاية، بحث في المنهج**. ص60، وينظر أيضا: يقطين، سعيد: **تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير)**، ط3، بيروت/ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، 1997، ص 77

ابنة (ليتو)، ويشير إلى ترك زوجته له، وإلى عمل (طه) في شركة أدوية، هذه الأحداث كلها كانت خارج زمن الحكاية الأولى، أي زمن موت حسين وبحث ابنه طه عن دليل يهتدي به إلى سبب قتله.

يجعل (حسن بحراوي) سعة الاسترجاع مقاسة بالسطور والفقرات والصفحات التي يغطيها الاستذكار من زمن السرد[1]، احتلّت مذكرات حسين ما يقارب الخمس عشرة صفحة من الرواية، وجاءت منقسمة إلى جزأين[2]، أولهما حينما اكتشف طه دفتر المذكرات في كتاب معنون بـ "**الخروج إلى النهار.. كتاب الموتى**"، وثانيهما عندما عرف قاتل أبيه في كتاب معنون بـ "**متون الجحيم**"، وعند مقارنتها بحجم العمل الأدبي كله تكون نسبتها ضئيلة، ولكن إذا ما عُقدت المقارنة وفقا لمفارقات زمنية أخرى فتكون النسبة كبيرة، وهذا يدل على الأهمية الموكلة للمذكرات من قبل السارد؛ فلولاها لم يهتدِ المسرود له المتخيّل (طه)، والمسرود له الضمني إلى الحقيقة الكامنة ببودرة الماس.

وعند دراسة هذه المذكرات على حدة، سنرى أنها احتوت على نمط **الاسترجاعات التكرارية** التي يطلق عليها (جينيت) أيضا " التذكيرات" وهي عودة الحكاية على أعقابها صراحة أو تلميحا، وبالطبع لا يمكن لهذا النمط أن يشغل حيّزا نصيّا كبيرا، ولكن تكمن أهميّته في اقتصاد الحكاية؛ فتعوّض بذاك عن ضعف اتساعها السردي[3]، فالنمط التكراري يقتضي "عودة السرد إلى حدث سبق ذكره"[4]؛ من أجل تعديل دلالة ماضية إما بجعل الشيء غير الدال دالًّا، أو بدحض تأويل قديم وتعويضه بدلالة جديدة[5].

تبرز الاسترجاعات التكرارية في المذكرات في أكثر من موقف سردي، منها الحديث عن حب حسين لـ (تونا)، " ***قعدت في الحمام على قرافيصي مش مصدق نفسي. تونا! ليلتها مقدرتش***

---

[1] بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي**، ص125

[2] الجزء الأول جاء في الصفحات 170-183 من الرواية، والجزئية الثانية 423-424

[3] ينظر: جينيت، جيرار: **خطاب الحكاية، بحث في المنهج**. ص64-65

[4] القاضي، محمد وآخرون: **معجم السرديات**، ص18

[5] ينظر: جينيت، جيرار: **خطاب الحكاية، بحث في المنهج**. ص66

أنسى اللي شفته.. جسمها مفارقش خيالي. نمت وحلمت بيهـا"[1]، في صفحات المذكرات يسرد حسين عن حبه لهذه الفتاة بشكل سريع، وذكر سابقا هذا الأمر في حواره مع ابنه طه بصـــورة أكثر اتساعا، فيشير إلى حبه لـــ (تونا) ويذكر أنه السبب في ابتعادها عنه دون أن يبدي تعليلا:

" شرد للحظات ثم عاد: زماان كانت فيه بت اسمها "تونا"؟

- "تونا" قطعة واحدة؟

- كنت عيّل ودي كانت أول حب..يهوديّة من ارة جدك الله يرحمه.

- بتهزّر؟ يهودية يهودية يعني؟

- لغاية حرب 56، بعدها كل حاجة تغيّرت.

- شكلها إيه؟

- جميلة. زي الفرس.

....

- هجّت في أوّل 57 على فرنسا وبعدين على إسرائيل بعد أبوها ما مات.

...

- وفي 67 عدّت على الحارة تاني.

- أوبّاا..سنة النكسة دي جريئة موت

- ما عدّتش على الأرض. عدّت سايقة طيّارة. أصلها لما سافرت إسرائيل دخلت سلاح الجو. وعملت غارات على القاهرة.

---

[1] مراد، أحمد: **تراب الماس**، ص 175.

- يا بنت الواطية.. طب وإنت عرفت منين؟

- بعد 78 كان فيه وفود من إسرائيل بتيجي الحارة تزور. يومها قابلتها هي والخواجة نسيم.. سألت عليّا بالاسم.. قعدت معاها تلات ساعات..بعدها مشيت..وما سمعتش عنها تاني.

- ما مسكتش فيها تقعد ليه؟ مش كنت حسّنت لنا النسل شوية.

- يمكن أكون أنا سبب بعدها..بس ده موضوع تاني عايز يوم بحاله." [1]

تشي العبارة الأخيرة في النص السابق أن حسين هو السبب في ابتعاد (تونا) عنه، ولكنه أرجأ الحديث عن هذا إلى يوم آخر، فكان يحمل نية إخبار ابنه بحقيقته، ولم يتسنَّ له ذلك، فبدا موته أقرب، ولكن صفحات المذكرات استطاعت أن تكشف الوجه الآخر من علاقته بـ (تونا) التي حاول أبوها أن يقرّبها منه بعد معرفة حسين خيانته، وكذلك ندرك أن حسينا كان السبب الرئيس في فراقها عنه؛ إذ وضع السم لأبيها، فاشتد عليه المرض، وانتقل وعائلته إلى فرنسا؛ ليموت هناك، فلم يصدّه حبها حسينا عن الوفاء للوطن، هذه وصية والده الذي قال له: *" **أبويا قال كل حاجة غلط لازم ندفع تمنها حتّى لو اتأسفت. أبويا قال ما تبعش بلدك حتّى ولو عشان مرة بتحبّها**"* [2].

يظهر من خلال ما سبق التكرار في الاسترجاع، فكان التلميح بداية من خلال الحوار الذي كان بين الأب وابنه، ومن ثم جاء التذكير في المذكرات الذي عدّل دلالة السابق ووضّحها، فكان تأويل كلام حسين في الحوار مؤجلا إلى عشرات الصفحات؛ لتتحدد دلالته ويتعرّفها المتلّقي، وهذا التأويل المؤجل أو المعلّق بتفسير آخر، هو بتحكّم السارد نفسه، الذي يختار ويقدم وفق ما يقتضيه محكيه، فكان أسلوبا فنيا قادرا على بعث التشويق والتأثير.

ظهر في المذكرات أيضا استرجاع تكراري كُرّرت عبارته كما هي أو بتغيير طفيف عليها، فيرد على لسان (ليتو) جملة يبرر بها لحسين سبب وضع (بودرة الماس) لقط ابنته (تونا)، فيقول:

---

[1] مراد، أحمد: **تراب الماس**، ص 111-113

[2] السابق، ص 176.

"– ششش. ما تجيبش سيرة لـــ "تونا"، ساعات بنعمل غلطات صغيّرة عشان نصّلح غلط أكبر، "تونا" بتحبّه، بس القط ده هيئذيها." [1]

قبل هذا الموضع نرى هذه الجملة ترد على لسان حسين أثناء حوار استرجاعي مع ابنـــه طـــه، فيقولها تبريرا لأعماله في سنّ الشباب: ***".المهم إن الرسالة وصلت. والأهم إن الناس وصـــلتها الفلوس. ساعات بنضطر نعمل غلطات صغيّرة نصلّح بيها غلطات أكبر"*** [2]، وكذلك تعود لتُكـــرّر مرة أخرى في المذكرات نفسها، ***" ساعات بنعمل غلطة صغيرة عشان نصلح غلطـــة أكبـــر"*** [3]، ومما يُلاحظ في المرة الأخيرة أنها تشكل قطعا في سرد المذكرات، حيث نعلم أن الســـارد قبـــل هذه الجملة وبعدها هو حسين، ولكننا عند هذه العبارة نقف في حيرة، إلى من ننسبها؟ إلى حسين الذي كان يفكر بخيانة (ليتو) ليضع له السم، أم إلى السارد؟ خاصة أنها جاءت بخط عـــريض غامق في الرواية، ولكن هذا لا ينفي أنها تعد استرجاعا مكرّرا، فإن كانت صادرة من حســـين فإنه استدعاها من ذاكرته حينما قالها له (ليتو) في الماضي القريب، وإن كانت من السارد نفسه، فإنه هو الآخر استدعاها من حدث سابق ومن موقف سابق يعرفه، وتشاركت به شخصياته.

اعتمدت المواضع السابقة التكرار النصي أو اللفظي للجملة، فكان التذكير في هذه الحالة على حد تعبر (جينيت) ذا دقة هاجسة بوضوح، ويربط ربطا مباشرا بين المواضع الثلاثة، الأمر الـــذي يسمح بدسّ المقاطع ببعضها بعضا، وهذا مثال على الهجرة السردية أو الانبثـــاث الســـردي[4]، وإضافة لذلك أكد هذا التذكير على أهمية النص الذي كان تعزية لأولئك الذين ارتكبوا الأخطاء، وهو ما يتوافق مع هدف المحكي المتمثل بإجازة ارتكاب الذنوب إذا استطاعت أن تكون وســـيلة إصلاح، فهذا الأمر كان مسوّغا لـــ (ليتو) ومن بعده حسين وطه لاقتراف ما فعلوا، فالســـارد جعل هذه الجملة موتيفا نصيا؛ لينشئ الأعذار لشخصياته الخيالية، ولتكون ظـــلا تفـــيء إليـــه الأحداث الكبرى في الرواية.

---

[1] مراد، أحمد: **تراب الماس**، ص 171..

[2] السابق، ص110.

[3] السابق، ص174.

[4] جينيت، جيرار: **خطاب الحكاية، بحث في المنهج**. ص66.

2.1.1.2 الاسترجاعات الذاتية

إن مفهوم الذات منبثق من إدراك الزمن، فلولا وجود الزمن وتغيراته لما أدرك الإنسان عمره ولما رأى التغيرات التي تطرأ عليه نتيجة تبدل الزمن؛ لأن تاريخنا الشخصي ليس سوى رواية أعمالنا وأفعالنا المفككة الناتجة عن حفظ الذاكرة للحوادث التي أنشأتنا وخلقتْنا في اللحظات الحاسمة من ماضينا؛ فمعرفتنا لذاتنا تعني عودة وجودنا وسط غبار من الأحداث الشخصية، وشخصنا يرتكز على مجموعة من القرارات المجرّبة سابقا[1]، وعلى إثر ذلك، لم تستطع الإنتاجات السردية إهمال الذات ونأيها عن الحضور السردي، فكانت أداةً مهمة لتفاعُلِ حيثيات السرد، وآلةً حيوية تنعش أطرافه المتباينة، وطالت هذه الأهمية المفارقات الزمنية السردية، فلم تخلُ الاسترجاعات من أثر الذات الفاعلة في النص، ولم تنعزل عنها، بل ارتهنت الذات بها، وجعلتها وسيلة لتعبّر عنها حقّ تعبير؛ " فالاسترجاع قبل أن يكون مسألة متعلّقة بالزمن هو حاجة الذات للرجوع إلى الماضي من أجل تخطّي أزمة معيّنة، أو استعادة ذكرى سعيدة"[2]، وفضلا عن ذلك كلّه، كان الربط بين الذات والاسترجاع وسيلة لإنشاء التشاكل بين الذات البشرية وبين الذات السردية؛ إذ حاولت الأدبيات المتعددة التقريب بين الشخص الواقعي والممثل السردي بإضفاء الصفات البشرية على الأخير؛ من أجل الإيهام بواقعية النص السردي.

يُعرف الاسترجاع الذاتي بـ " استعادة يمكن نعتها بالذاتية، بمعنى أنها تتولّاها الشخصية نفسُها التي لا تزيد حكايتها على أن تروي الأفكار الحالية"[3]، أي أنه تذكّر الشخصية السردية للأحداث الماضية[4]، يكون السارد بعيدا عن هذا التذكر رغم معرفته به خاصة إن كان من النمط العليم، فتقوم الشخصية السردية بالانقطاع عن الحاضر السردي لتعود إلى الوراء، لتستدعي أحداثا من الماضي عايشتها، ولا بد من أن يكون هناك حاضر حتى نستدعي الماضي، فـ " الذكرى لا

---

[1] ينظر: باشلار، غاستون: **جدلية الزمن**، ترجمة: خليل أحمد خليل، ط3، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1992، ص 49.

[2] أرديني، صالح محمد حسن، إيناس سلمان عبد المجيد: ***الاسترجاع الذاتي في شعر امرئ القيس***، **مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية**/جامعة الموصل، 2018/15:1، ص581.

[3] جينيت، جيرار: **خطاب الحكاية، بحث في المنهج**، ص 50.

[4] مانفريد، يان: **علم السرد– مدخل إلى نظرية السرد**. ص116.

تعلّم دون استناد جدلي إلى الحاضر، فلا يمكن إحياء الماضي إلا بتقييده بموضوعة شعورية حاضرة بالضرورة"[1]، وهكذا كان الاستذكار المنزلق من شخصيات رواية (تراب الماس) التي قطعت الشخصية الحاضر، ورجعت إلى الماضي المتصل به – كما ظهر في استرجاع المذكرات على سبيل المثال–، وذلك لتنبش في الذاكرة وتعرفنا على بؤر مختلفة من حياتها.

اضطلعت بعض الاسترجاعات الذاتية بالكشف عن الفكر والمواقف التي تتبناها الشخصيات، فكانت الحوادث السابقة وسيلة للوصول إلى مبادئ بعينها تؤمن بها الشخصية القائمة بفعل التذكر، وكذلك كانت سبيلا للربط بالحاضر، فالاسترجاع يقوم بـ " تنوير اللحظة الحاضرة في حياة الشخصية وفعلها، من خلال استعادة الماضي وإلقاء الضوء على جوانب كثيرة من ماضيها وعالمها الداخلي وأبعادها النفسية والاجتماعية"[2]، ومن أمثلة ذلك السرد الاسترجاعي الذي قدّمه (حسين الزهار) عن صديقه (زينهم) والذي مات في حادث سير عام 1987؛ إذ صدمته سيارة يقودها شاب لا يحمل رخصة القيادة، فيسجن لمدة أربع وعشرين ساعة ويخرج بكفالة مالية. يرى حسين ظلم هذه الحادثة، فيذهب إلى والد الشاب ويطلب منه تعويضا ماديا لأجل الأطفال ولكنه يرفض، ويتصرف بعد ذلك حسين ليجبر الأب على دفع المال[3]، فيقول:

"مشيت زي المجنون يا "طه". مش عارف إيه اللي خلّاني أشتري أزازة زيت فرامل من محل قطع غيار.. ورجعت أرش نصها على عربيته اللي كانت راكنة تحت البيت. مرسيدس.

-معلّم. بصراحة يستاهل. بس عيلة "زينهم" ما استفادتش أي حاجة كده!

-بعد يومين أبو الواد بعت شيك بخمستاشر ألف جنيه

...

---

[1] باشلار، غاستون: **جدلية الزمن**، ص47.

[2] القصراوي، مها حسن: **الزمن في الرواية العربية**، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004، ص 194.

[3] لقراءة تفاصيل الاسترجاع كاملة، ينظر: مراد، أحمد: **تراب الماس**، ص109–110.

- ... المهم إن الرسالة وصلت. والأهم إن الناس وصلتها الفلوس.." [1].

يكون هدف حسين في حواره الاسترجاعي هذا الوصول إلى مبتغى معين، يخبره لابنه وينقل له فكره، فهو يرى أن القانون لا يحمي الضعاف، بل هو ستر وغطاء لأولئك الذين يخرجون عنه، وهو بعيد كل البعد عن احتضان من هم بحاجة الحماية، فالذين أقرّوا القوانين بإمكانهم أن يحلّقوا فوقها، فلا يأخذونها بعين الاعتبار، ولا يمتثلون لها، علاوة على ذلك هدف حسين إلى نقد الدولة كنظام كامل، لا يقيم وزنا للضعيف، والذي يمثل الشريحة الكبرى في المجتمع المصري، فيقول:

"- مش كل الناس تقدر تعمل زيك. ولا القانون.

قاطعه: القانون ما بيحميش الضعيف. اللي كتب القانون فوق القانون. فوق أوي. بيكتبه من وجهة نظره، لو كان "زينهم" ده رقّاصة كانت الدنيا اتقلبت. بس مفيش رقاصة بتعدّي الشارع على رجليها في البلد المحترمة دي يا سي "طه"!" [2].

2.1.1.3 الاسترجاعات الموضوعية

وهي الاسترجاعات " التي تسردها الشخصيات والرواة وتتعلق بأناس خارج مجهر السرد"[3]، أو كما يعبّر عنها (جينيت) استعادة تتولاها الحكاية مباشرة ويتبع ذلك بربط هذا النوع بالسارد[4]، فهو الذي يؤدي دور الاسترجاع أو من ينقله.

كان من أمثلة هذا النوع السرود التي تكفّلت الشخصيات الروائية من خلالها تقديم شخصية جديدة للعمل، فتعرّف بها وتعطي ملخصا حولها، يكون خادما للأحداث الصادرة من الشخصية المقدَّمة، ومثال ذلك سرد (وائل) عن شخصية (السيرفيس) التي يكون طه جاهلا بها، فيحدثه (وائل) عنها:

---

[1] مراد، أحمد: **تراب الماس**، ص110.

[2] السابق، ص111.

[3] عدوان، عدوان: **تقنيات النص السردي في أعمال جبرا إبراهيم جبرا**، ص68. نقلا عن عواد علي، **من زمن التخييل إلى زمن الخطاب**.

[4] جينيت، جيرار: **خطاب الحكاية، بحث في المنهج**، ص50.

"– الواد ده اسمه "عادل". محدّش يعرف جه منين. بيقولوا قتل عشر تنفار قبل كده والتهمة ما لبستهوش، قعدته عند " سليمان اللورد"، وبيقولوا إن هو اللي بيسلّك له البضاعة.

– إنت كمان عارف موضوع " سليمان"؟

...

– بلاش تعرف. "محروس برجاس" بجلالة قدره، ندهه لما كان داخل الانتخابات، عشان كده بيسمّوه "السيرفيس"، يسلّك القرد، وبيعتبر نفسه فتوة المنطقة. والظبّاط يعملوا له ألف حساب.. الواد ده جملة لوحده" [1].

استطاع الاسترجاع السابق أن يخبر عن شخصية (السيرفيس)، فعرّف باسمه الحقيقي، ومن ثم بيّن ائتلافه مع شخصيات القصة، وأبرز الدور المنوط به من قبلها، وكذلك علل سبب لقبه، فأظهر شخصيته المهيبة حتى من رجال الشرطة، وينتمي هذا الاسترجاع إلى نمط الاسترجاع الخارجي، الذي " يلجأ إليه الكاتب لملء فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث"[2]، ويعمد هذا النمط إلى تسليط الضوء على فترات مرت على إحدى الشخصيات والتي تجاوزها السرد، دون التوقف عند تفاصيلها، وهي تتصل مباشرة بشخصيات القصة أو أحداثها[3]، فيعرّف بالشخصية ويبين علاقتها مع الشخصيات الأخرى في العمل الأدبي.

موضوع الاسترجاع أعلاه كُرر مرات أخرى في المحكي، وإن اختلف الأسلوب إلاّ أنه يصب في نفس الهدف السردي، وهو وصف لطبيعة شخصية (السيرفيس) التابعة للرجل الكبير فيخافها عامة الشعب، ويُسمّى هذا النوع من السرد بالسرد التكراري الذي يندرج في مبحث التواتر[4] لدى (جينيت)، ويقصد به ذاك السرد الذي يروي أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة[5]، أو حدث

---

[1] مراد، أحمد: **تراب الماس**، ص 79.

[2] قاسم، سيزا: **بناء الرواية**، ص 58.

[3] ينظر: دربال، أسماء: **زمن السرد في روايات فضيلة فاروق**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة الحاج لخضر– باتنة–، الجزائر، 2013–2014، ص 34.

[4] المقصود بالتواتر في هذا الموضع هو نسبة تكرار قول الأحداث في الخطاب بالنسبة لحدوثه في الحكاية.

[5] ينظر: القاضي، محمد وآخرون: **معجم السرديات**، ص324.

يحصل مرة واحدة في الحكاية ولكنه يُكرر أكثر من مرة في الخطاب، ويوضح (جينيت) هـذه الصيغة من التواتر بقوله: " أن يُروى مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة.. لنأخذ على سـبيل المثال منطوقا كالآتي: " أمسُ نمت باكرا، أمس نمت باكرا، أمس نمت باكرا"...ويمكن للحـدث الواحد أن يُروى عدة مرات ليس مع متغيّرات أسلوبية فقط، كما هو الحال عموما مع ألان روب – كرييه، بل أيضا مع تنويعات في وجهة النظر"[1]، وبرز التكرار السردي متغيّر الأسلوب فـي الاسترجاع المرتبط بالتعريف بشخصية (السيرفيس)، فيشير السارد العليم في الرواية إلى العلاقة التي تربط (محروس برجاس) بـ (السيرفيس) تحت إطار سردي استرجاعي منسوب للسـارد، فيقول:

"أطلق يد حملته الانتخابية مستعينا بـ "السيرفيس" ليسحق بلطجية منافسه في بالسّنج حتـى أصبح "ابنا للدايرة" برصيد ثمانية عشر ألف صوت... مثّل نجاح "محروس برجـاس" تضـافر وتآلف رأس المال مع قوة الشعب المتمثلة في "السيرفيس"" [2].

وكذلك يرد على لسان وليد سلطان وصفا للـ (السيرفيس)، يؤيد ما ذُكر أعلاه[3]، فيقول:

".. الدنيا يا "طه" واسعة أوي حواليك، يعني بالبلدي كده عشان تبقى عضو مجلس شعب لازم يبقى عندك حاجتين، فلوس مستغني عنها، واللي يمشيلك مصالحك، يلـم الأصـوات، يهـيّج الناس، يوزّع العطايا، ويبلطج لو طلبت بلطجة، هو ده " السيرفيس" بالنسبة لـ "محـروس برجاس"" [4].

تكفّلت السرود الاسترجاعية السابقة بتكرار ذات الفكرة والمتمثلة بأن (السيرفيس) حلقة الوصـل بين كبار البلد وعامة الشعب، بيده أن يتحكم بالأمور مستندا إلى واسطته، بَيد أنه غير مرغوب به إن فعل أمرا لا يرضى عنه كبيره، وتكمن فائدة التكرار هنا التأكيد على الصفات الوضـيعة

---

[1] جينيت، جيرار: **خطاب الحكاية، بحث في المنهج**، ص131.

[2] مراد، أحمد: **تراب الماس**، ص 91.

[3] وهناك مثال رابع في الرواية يقدم سردا عن (السيرفيس)، ينظر: السابق، ص288

[4] مراد، أحمد: **تراب الماس**، ص 148.

التي ينماز بها (السيرفيس)، والتذكير بأن حالة (السيرفيس) ليست الوحيدة في المجتمع المصري، بل هي نموذج يَصلُح أن يمثل حالات كثيرة ومتعددة، وبهذا استطاع السارد أن يعرب عن تذمره من تكرار مشهد التضافر بين مسؤولي الدولة وبين (البلطجية) في مصر، فكأنه ينفي وجود الموضوعية والمصداقية في الحكومة المصرية، وينسب لها النشاط الإجرامي بفرض السيطرة على الأفراد والجماعات من خلال إرهابهم وتخويفهم بالقوة، وعلى الرغم من هذا قد يشعر المتلقي بملل أثناء قراءته هذا النموذج المكرر، فصحيح أن الأسلوب والانتقاء اللغويين تغيّرا، إلا أن الفكرة مفادها واحد، فالقارئ يكفيه مثال أو مثالان ليصل إلى الشيء المنشود من هذه النماذج، ولكن التكرار قليل التأثير قد يوقع السارد في شباك الضعف القصصي، أو في مصيدة النسيان، فيظنه المتلقي ناسيا ما قيل سابقا، أو قد يخمن أنه يكرر؛ لضعف سردي يعانيه، حيث لا يوجد في جعبته ما يغني النص ويثريه.

أما عن الاسترجاع الذي يتكلفه السارد نفسه فاحتل مواضع عدة في المحكي، ومن أمثلته السرد الذي جعله السادر سبيلا للولوج لحياة الشخصيات أيام طفولتها، فيفضح أمنياتها ويبرز أحلامها، ويبيّن حالها سالفا، ومن ذلك الاسترجاع عن شخصية طه:

" أخذت ذاكرته تتداعى..لاحت أيام طفولته..ما قبل الإعدادية...وقت مَلَكَ روح العصر..كمبيوتر "صخر" حلم الحياة..وأتاري (Jr2600)..متفوّق في الدراسة وبخاصّة مادة التاريخ التي رضعها رضعا من أبيه..هادئ الطباع نظريّا وإن كان معفرت كما تصفه أمه..تلك كانت الحقبة الأولى طبقا لتصنيفه.." [1].

ويستمر السارد بعد ذاك في وصف حُقب حياته كاشفا التّقلبات الجذرية عليها، فغدت الحياة أكثر ضيقا بسبب غياب أمه ومرض أبيه، ويصف أثناء الاسترجاع مشهد رحيل الأم عن البيت، وينتقل بعد ذلك إلى المونولجات الداخلية التي يشكّلها طه عن أمه، إلى أن يصل إلى زمن الارتهان، أي زمن الحاضر السردي، فيقول: ***" لم ينتشله من تجرّع تلك المشاهد غير سكين***

[1] مراد، أحمد: **تراب الماس**، ص 57

الجبن حين أزاحها بظهره المستند على طاولة المطبخ"[1]، كذلك نجد السارد نفسه يقوم بفعل الاسترجاع لإحدى الشخصيات، ليُعرّفنا بها، وبعلاقتها مع شخصية أخرى، فلم يكن الاسترجاع على هيئة مونولوج لها، بل كان سردا عائدا للماضي يضطلع به السارد، ومنه في الرواية سرده عن " سليمان اللورد" صديق حسين الزهار:

" ***قبل أن يصبح "لورد" من أشهر المحال في مجاله، وقبل أن يصبّح قبلة لنجوم المجتمع وروّاده، كان سوبر ماركت متواضعا، اشتراه سليمان أواخر السبعينيات بعدما اقترض نصف نقوده من حسين الزهار صديقه وجار حارة اليهود***"[2]. ويستمر حكي السارد كاشفا عن مراحل تطور هذا (السوبر ماركت) ليكون دكانا يبيع خمورا ممنوحة إلى سفارة أفريقية، فكان السفير عوضا عن منحها للحفلات التي تعزز العلاقات العامة الدولية، يبيعها بشكل غير قانوني لسليمان، فتتوتر العلاقة بين الأخير وبين صديقه حسين الزهار: " ***في البداية نهره حسين، عنّفه بشدة أسمعت الشارع..قاطعه بعدها حسين مكتفيا بمراقبته من النافذة.. يشاهده ولا يكاد يصدّق يوما أن ذلك كان رفيق الطفولة..***"[3]. أدى هذه السرد الاسترجاعي دورا تعليليا بإظهار سبب انقطاع العلاقة بين حسين وسليمان الذي تحدّث عنه طه في صفحة سابقة للاسترجاع.

ومن أمثلته أيضا الاسترجاع الذي بدأ به الفصل الخامس من الرواية، وهو استرجاع تحمَّل مهمة التعريف بمحروس برجاس، فيبدأ الفصل بسؤال تعجبيّ يطرحه السارد، " ***من لا يعرف "برجاس"!!***"[4]، ليقرّ بوجوب معرفة الجميع لهذه الشخصية، ومن ثم يقدم استرجاعا مؤرخا منذ عام 1947 حتى 2008، يتناول في كل تاريخ أهم الأحداث التي وقع بها محروس برجاس ومن قبله أبوه عبد الحكم برجاس، ويربط كليهما بشخصيات تاريخية كالملك فاروق، ليوهم بواقعية الحدث المروي، وليؤكد وقوع هذا المتخيل، كما ويحجز هذا الاسترجاع قرابة الست صفحات[5]، يؤرخ فيهن السارد لتاريخ معين يتبعه بحدث عظيم على المستويين السياسي والاقتصادي يتعلق

---

[1] مراد، أحمد: **تراب الماس**، ص 58

[2] السابق، ص62

[3] السابق، ص 63

[4] السابق، ص 85

[5] لقراءة الاسترجاع المذكور، ينظر: مراد، أحمد: **تراب الماس**، ص 85-91.

بآل برجاس، ويبرز في هاته الصفحات الفساد الذي خلّفوه، ونرى تبدُّل الرأي السياسي تبعا للظروف الواقعة في البلاد، ومن أمثلة هذا تهنئة عبد الحكم برجاس الرئيس محمد نجيب لأنه قضى على الملكية، رغم أنه كان يمجد الملك فاروق قبل هذه الحادثة: " ***أغسطس 1592 – مقال إعلاني مدفوع: حررتنا من الخنوع والذل وآمنّا بك مصلحًا لمصرونذيرًا لأعدائها. "عبد الحكم برجاس" وشركاه يهنئون اللواء أ.ح " محمد نجيب" قائد الحركة المباركة"*** [1].

ينطلق السارد في الصفحات الاستذكارية المرتبطة ببرجاس لتحقيق مأربه الخاص تلميحا لا تصريحا عبر الكشف عن سبل الفساد المتعددة الموصولة بهذه العائلة؛ فيُبرِز المحكي الكذب، والنفاق، والضرر، وخيانة الشعب، ويبيّن كيفية الوصول إلى الحكم بطرق غير قانونية، ليعطي صورة نمطية عن العائلة المذكورة ويتوّلى النص الروائي إثبات هذه الصورة، إذ نلفي الفساد مستمرا ومتناميا فيها، فهاني محروس برجاس القسيم الآخر لأبيه، هو شاذ مستغل، ومستورد للمنتوجات الإسرائيلية، ويحاول أن يصل إلى مجلس الشعب بنفس الطريقة التي اتخذها أبوه، ويعقبه بعد موته ابن عمه المدمن ليتسلّم دائرة (الدقي).

بعد دراسة الاسترجاع نستطيع القول إن السارد كان انتقائيا موفقا في استخدامه لهذه المفارقة، حيث استخدم الاسترجاع في مواضعه الصحيحة التي تطلبته، فابتعد من خلاله عن التقرير بل كان أسلوبه أسلوبًا ممتعا، كذلك نرى أن هذه المفارقة كانت ملائمة للعمل الروائي، الذي امتاز بالامتداد الزمني الطويل، مما استدعى وجود الاسترجاع للوصول إلى غايات ونقاط محددة كان الوصول إليها عصيًّا، وزيادة على ذلك اتصفت كثير من أحداث الرواية بالألم والألم عادة ما يرتبط بالذاكرة ويلتصق بها فيجبرها على التذكّر والعودة إلى الوراء، فالاسترجاع له أهمية عظمى " كونه تقنية تتمحور حول تجربة الذات، وكأن المرء يعاين عملياته العقلية فيفحص أفكاره ودوافعه ومشاريعه ويتأمل فيها، وهذا أشبه ما يكون بتحليل الذات والتأمل في الخبرات الماضية بطريقة غير مباشرة"[2] وهذا يدل عل وعي ذات السارد أو ذات الشخصية بالزمن في

[1] السابق، ص 86

[2] دربال، أسماء: **زمن السرد في روايات فضيلة فاروق**، ص35

اللحظة الراهنة، فلا انقطاع بين الماضي والحاضر، بل هما متصلان متجاذبان ويرمي أحدهما حباله إلى الآخر فيشدّه إليه.

2.1.2 الاستشراف السردي/ الاستباق

ويُقصد به تداعي الأحداث المستقبلية التي لم تقع بعد، والتي يستحضرها السارد في الزمن الحاضر للسرد، وغالبا ما يستخدم فيها الصيغ الدالة على المستقبل؛ لكونه يسرد أحداثا لم تقع بعد، وتتغير هذه الصيغ تبعا لطريقة السارد[1]، ويعد الاستشراف تطلعاتٍ حكائية تسرد أحداثا سابقة لأوانها، "ويقيم (لينتفلت) تمييزا بين التطلعات المؤكدة أي تلك التي ستحقق فعلا في مستقبل الشخصيات، والتطلعات غير المؤكدة مثل مشاريع وافتراضات الشخصيات التي يكون تحققها مستقبلا أمرا مشكوكا فيه"[2].

عوّلت رواية (تراب الماس) على ضمير الغائب في عملية السرد، ويقف هذا الضمير حائلا أمام الحضور الواسع لتقنية الاستباق، وإذا ما استخدم هذه التقنية فإنه "يقوم بتهدئة أو إقلاق القارئ بإبلاغه بوشوك وقوع حدث ما"[3]، وعلى نقيضٍ منه، يكون ضمير المتكلّم؛ لأن " الحكاية بضمير المتكلم أحسن ملاءمة للاستشراف من أي حكاية أخرى، وذلك بسبب طابعها الاستعادي المصرّح به بالذّات، والّذي يرخِّص للسارد في تلميحات إلى المستقبل...لأن هذه التلميحات تشكّل جزءا من دوره"[4]، فضمير المتكلم أكثر ديناميكة من ضمير الغائب في استخدامه للّواحق الزمنية؛ إذ إنه مجال فضفاض لاحتضانها، ولأن السارد حينها سيتحدث عن مواقف عايشها يكون عالما بما حصل قبلها وبعدها، أو سيتحدث بشكل متسع حول أفكاره وتوقعاته.

---

[1] ينظر: مبروك، مراد عبد الرحمن: **بناء الزمن في الرواية المعاصرة، رواية تيار الوعي أنموذجا (1967- 1994)**، د.ط، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتب، 1998، ص66

[2] بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي**، ص 133

[3] إمبرت، إنريكي أندرسون: **القصة القصيرة النظرية والتطبيق**، ص 285

[4] جينيت، جيرار: **خطاب الحكاية، بحث في المنهج**. ص76

ولعلّ استخدام ضمير الغائب في الحركة السردية للرواية المدروسة جعل تقنية الاستباق غير جلية فيها، فكانت استشرافات الرواية قليلة مقارنة بالمفارقات الزمنية الأخرى، وعلى الرغم من ذلك برزت بعض المواضع التي نرجح انتمائها لهذه اللاحقة الزمنية، وجاءت على نمطين:

2.1.2.1 استباق الشخصيات

هي تلك التوقعات والاستشرافات الصادرة من شخصيات العمل الروائي والتي ظهرت في حواراتها أو في المذكرات، وانقسمت هذه الاستباقات إلى قسمين: نبوءات لم تتحقق، ونبوءات وقعت.

ومن أمثلة الأولى في الرواية نبوءة الأب حنفي الزهار حول مستقبل ابنه حسين، وحلمه بأن يكون ضابطا، *"أصله أكتر واحد يشبهني، هو ده اللي هيرفع راسي، بكرة تندهوا لي "حنفي" أو البكباشي "حسين""* [1]، ولكن هذا الأمر لم يتحقق، فحسين أصبح معلما لمادة التاريخ، ويشير السارد لهذا قائلا: *" في عام 1962 التحق حسين بالتجنيد بعدما حصل على ليسانس الآداب قسم التاريخ، لم يستطع تحقيق حلم أبيه بدخول الكلية الحربية لعدم وجود واسطة"* [2]، فكان الاستباق هنا على هيئة توقع وأمنية ترتئيها الشخصية بناء على واقع تعيشه، ويقوم ذهنها بإنشاء تصور لم يجد حضنا لتحقيقه، فالسارد بيّن السبب لعدم تحقق حلم الأب، مرجعا ذلك إلى انتفاء وجود الواسطة، فيمكن للمتلقي أن يفهم أن الواسطة هي السبب الوحيد المانع لهذا الحلم، فلو وُجدت لرأينا حسينا ضابطا.

أيدت أحداث الرواية استباقات بعض الشخصيات التي تحققت على المدى القريب، ومن ذلك المصير الذي ألحقه (حسين) بـ (محروس برجاس): *"أنت هتموت بعد تلات أشهر"* [3]، وأخبره بهذا الحكم قبل أن يسرد له حلما كاذبا حول لقيا برجاس بأخ حسين المتوفى، فيضع حسينٌ ومن ورائه السارد شخصيةَ برجاس تحت مجهر الترقب والقلق، ويضعان المتلقي في بؤرة الربط

---

[1] مراد، أحمد: **تراب الماس**، ص 24

[2] السابق، ص37

[3] السابق، ص105

والجذب، حيث يتفاقم التأثير والاضطراب أثناء مرض (برجاس) وموته؛ لتأتي نشوة التلقي حينما يصل للحل عند عثور (طه) على مذكرات أبيه.

ومن الاستباقات الشخصية التي أكدتها أحداث الرواية أيضا، ما ذكره حسين في مذكراته بصيغة الاستقبال والتوقع:

" أكاد أرى بعيني ما سيحدث سيرسل من يتوعّدني لأسكت... من يحبس روحي داخل جسدي..سأنتظره وأفتح بابي إن هددني سأسخر منه..سأنفخ في أنفه الجنون...سأعتصر مرارته..سأستفزه حتى يجرؤ ويفعلها.." [1].

ويُلاحظ مما سبق أن التنبؤ السردي للشخصية قام مقام اليقين السردي للسارد العليم، ولم يقم الأخير بتأكيد ذلك أو نفيه؛ إيحاءً منه بتحققه، أو "للحفاظ على عنصر التشويق في الرواية، ليظل المتلقي شغوفا بتتبع عالم النص إلى السطر الأخير"[2]؛ فلا تأتي المعلومات الاستشرافية بشكل تقريري، لكنها تأتي في صورة حلم أو نبوءة أو أحلام يقظة أو تداع حر، مما يجعلها غير مطلقة اليقين؛ فتعد شكلا من أشكال الانتظار[3]؛ ولذا فإن السرد الأول الذي قدمه السارد العليم حول حادثة موت حسين الزهار ظلت حقيقته مغيّبة حتى تبيّن تورط وليد سلطان في قتله، من خلال مذكراته الشخصية.

تعد الاستباقات السابقة من باب الاستشراف التمهيدي والذي يعني أن يكون " الاستشراف مجرد استباق زمني الغرض منه التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي، وهذه هي الوظيفة الأصلية والأساسية للاستشرافات بأنواعها المختلفة، وقد يتخذ هذا الاستباق صيغة تطلعات مجردة تقوم بها الشخصية لمستقبلها الخاص"[4].

---

[1] مراد، أحمد: **تراب الماس**، ص 424

[2] الحوّ، شحاتة محمد: **تقنيات التفسير السردي (دراسة تطبيقية على القصة القصيرة والرواية عند "أحمد ماضي")**، ط1، القاهرة: عالم الكتب، 2016، ص189

[3] ينظر: بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي**، ص132-133

[4] السابق، ص133

2.1.2.2 استباق السارد

يُقصد به الاستباقات التي تنبع من السارد العليم نفسه، وجاءت على أكثر من هيئة، منها الاستباقات المرجح حدوثها بشكل كبير، والسبب في ذلك تكرارية الحدث، فيعطي السارد تصورا جامعا لكل الأفعال التي نتجت عن هذا الحدث، ومنه:

"غسل طه الأطباق، وارتدى ملابس كاجوال ثقيلة تناسب سهرة ستمتد للصباح، بطرف عين اطمأنّ على أبيه...كانت قد ندهته حمّى الكتابة، سيظلّ منكفئا لساعات طويلة يخفي ما يكتبه كتلميذ مجتهد، وقد ينتابه الهياج ليبدأ في تمزيق أوراقه كالمجنون" [1].

يُلاحظ أن السارد استعمل كلّا من سين التسويف وقد التشكيكية؛ لاستشراف الحدث:(ستمتد، سيظل، وقد ينتابه)، وجاء هذا الاستباق متوقعا، لأن سهرة طه وكتابات أبيه تكادان أن تكونا عملا رتيبا، فهما يمارسان هذا كل يوم، فجاء كلام السارد تحصيلا حاصلا لما اعتادت عليه الشخصيات.

ورد في الرواية استباقان مذيّلان بعلامة مستقبلية واضحة، تعلن عن حدث مستقبلي، فكانت استباقات مؤطرة بعلامة لغوية بارزة من قبل السارد ليدل على حدث لم يقع بعد، وكان الموضع الأول في الرواية لاحقا لحدث تفصيلي ينقصه خيط من خيوطه، ففي الصفحتين 238–239 من الرواية، يروي السارد مجيء شخص مجهول إلى السجن يخرج من مؤخرته مطواة ويتهجم على أحد السجناء ويقتله، ومن ثم يسرد في الصفحة التالية سردا استباقيا يُظهر الضحية (كريم أنور)، ويكون هذا السرد مقرونا بعلامة لغوية دالة وهي " في الأيام التالية"، كما ويؤدي هذا السرد وظيفة ختامية ينهي فيها المشهد والفصل سوية، فيقول السارد:

"في الأيام التالية سيظهر خبر صغير في صفحة الحوادث تحت عنوان ذبيح الدقي: لقي شاب مصرعه إثر مشاجرة بقسم الدقي أمس الأول..أعلنت مباحث الجيزة أن شجارا قد وقع بين نزلاء الحجز ليسفر عن مصرع "كريم أنور"..." [2].

---

[1] مراد، أحمد: **تراب الماس**، ص 68

[2] السابق، ص 240

أما الموضع الثاني فكان استباقا خارجيا يتعيّن من خلال المشهد الأخير السابق للاستباق، وكان السرد الاستباقي مرتبطا بالحكي ولكنه خرج عنه وتجاوزه زمنيا، واقترن هذا الموضع كسابقه بعلامة لغوية دالة على زمن قادم:

"بعد أيام سيستعيد (وليد) حياته.. مكتبه وسلطاته. بذلته وطبنجته. مكانته بين المعارف والجيران. ستأتي له السيارة كل صباح.." [1].

رصدت الدراسة فيما تقدّم تمظهرا زمنيا للحركة السردية، ومثّلت له الاستشراف/ الاستباق السردي، الذي يشكّل أحد التوجهات المركزية للزمن في الفعل السردي، والذي يعتمده السارد ليكون " علامة نفاد الصبر السردي"[2]، فينطلق السارد من زمن الارتهان/الحاضر إلى الأمام لينقطع بذاك الترتيب الخطي للحدث، وكان السارد مرنا في عودته إلى زمن الارتهان أو عدم العودة، والآن أصبح بالإمكان التساؤل حول أهمية هذه المفارقة الزمنية وتأثيرها في المحكي الذي بين أيدينا، فهل وُفق السارد في استخدامها؟

على الرغم من قلة المواضع التي ظهر فيها السرد الاستباقي مقارنة بمواضع المفارقات الأخرى، إلّا أن السارد كان موفقا في استخدامه لها، فأدى السرد الاستباقي دورا في كسر الروتين السردي، مما يجعله أداة للتأثير والتشويق معا، فلم يلتزم السارد صورة واحدة للحكي، أي صيغة الماضي، ولكنه أتى بالحاضر المقرون بالسين كما ظهر في النماذج السابقة، وفضلا عن ذلك كانت هذه المفارقة الزمنية مناسبة لصورة السار العليم، الذي يضارع الآلهة، فمن الطبيعي أن يكون الإله عالما بالأحداث المندثرة أو القادمة، أما مواطن الاستشراف التي لم تتحقق فلم تتنافى وصفة الألوهية السردية، فهي قد تكون خدعة سردية يريدها السارد من أجل خلق الصدمة لدى المتلقي، أو قد تكون منبثقة من الشخصيات التي تتسم بسمات البشر، فطبيعي أن تخيب توقعاتها، وهذا ما يتوافق مع بعض النماذج المذكورة أعلاه.

---

[1] مراد، أحمد: **تراب الماس**، ص 418

[2] جينيت، جيرار: **خطاب الحكاية، بحث في المنهج**. ص81

أما عن تغييب السمة التكرارية للاستباق في الرواية؛ فإن ذلك عائد إلـــى كلاســـيكية الروايـــة، فالسارد كان تقليديا إلى حد ما في عملية السرد، ليُضاف عمله إلى كلاسيكيات السرد العربي، فلم يشب عن طوق التقليد في المحكي، ولا نقصد هنا الحبكة والحدث الروائيين، وإنمـــا الأســـاليب الفنية التي استخدمها السارد، وبيّنت الدراسة آنفا أن الصورة الكلاسيكية كانت مهمة فـــي هـــذه الرواية بسبب هيمنة السارد العليم على السرد، والذي كان بدوره مضـــارعا لحـــال المجتمـــع المصري آنذاك.

2.1.3 تسريع السرد

خُصّص البندان السابقان لرصد مفارقتين زمنيتين لا تكاد أي رواية تخلو منهما، فوُضح مفهـــوم كلٍّ من الاسترجاع والاستباق بالرجوع على حصيلة ما دوّنه النقاد عنهمـــا، ومـــن ثـــم بُيّنـــت تجلّياتهما في الرواية المدروسة، والآن، سننتقل إلى صورة مغايرة من صور الزمن في العملية السردية، وهي صورة تعتمد على مبدأ السرعة أو التسارع الزمني في السرد، ومنها هيئة زمنية سريعة توجز أحداثا كثيرة جرت في سنين بأسطر قليلة، أو تقفز عن فترات زمنيـــة محـــددة لا تؤثر في المحكي.

2.1.3.1 الخلاصة

تنحو معظم الأعمال الأدبية إلى الإيجاز في الأحداث الصغيرة التي لا تحجز خطابـــا طـــويلا، والتي لا يكون التطويل فيها ذا أهمية قصوى، فيمكن اختصار أزمان كثيرة في فقرات أو فـــي حيز سردي صغير، وتسمّى هذه الحركة السردية بالخلاصة و "المتمثلة في اختزال وقـــائع قـــد تستغرق أياما أو أشهرا أو أعواما في حيّز من النص قد يمتد على بضعة أسطر، أو فقـــرات أو وصفحات دون تفصيل للأعمال أو الأقوال"[1]، إذ إن دور التلخيص يكمن في المرور السريع عن التفاصيل والفترات التي لا يرى المؤلف أنها جديرة باهتمام القارئ[2]، ويكون السرد الموجز على حد تعبير (جينيت) وسيلة للانتقال بين مشهد وآخر وبالتالي النسيج الذي يشكّل اللحمة المُثلى في

[1] القاضي، محمد وآخرون: **معجم السرديات**. ص 373

[2] ينظر: قاسم، سيزا: **بناء الرواية**، ص82.

الحكاية الروائية، التي يتحدد إيقاعها بتناوب الإيجاز والمشهد[1]، كما " تحتل الخلاصة مكانة محدودة في السرد الروائي بسبب طابعها الاختزالي الماثل في أصل تكوينها والذي يفرض عليها المرور سريعا على الأحداث وعرضها مركّزة بكامل الإيجاز والتكثيف"[2].

اتكأ سارد رواية (تراب الماس) على هذه الحركة للإشارة السريعة إلى الفترات الزمنية المختلفة وإلى ما وقع فيها من أحداث، خاصة أن زمن الحكي ممتد منذ عام 1954 إلى عام 2009، فكان حريا بالسارد أن يلخص أحداثا كثيرة مرت خلالها، فنراه يقدّم تلخيصا لحياة حسين وابنه طه في الصفحات 37–39، يعرض خلالها أهم المواقف في حياة كل منهما، كما أنه ترك بعض التفاصيل لتوضحها وتكشفها آليات السرد الأخرى: " ***في عام 1962 التحق حسين بالتجنيد بعدما حصل عل ليسانس الآداب قسم التاريخ....قضى حسين بالجيش سنة، خرج بعدها ليعمل مدرسا للتاريخ بمدرسة إعدادية، حتى يونيو من عام 1967..***"[3].

ومن ثم يسرد ما جرى مع حسين في حرب 67، وزواجه من ناهد، وإنجاب ابنه طه، ويعرّج على إصابته بالشلل، فلم يعطِ السارد تفصيلات كثيرة، بل أعطى أهم المواقف التي تعرّض لها حسين في سنوات محددة، فينتقل بعد ذلك من خلال قطع بهذا الشكل (***) إلى حياة طه، ليخبر المتلقي بعمل طه بعد تخرجه من كلية الصيدلة[4]، ويُلاحظ على هذا التلخيص مداه الطويل؛ إذ لخّص أكثر من ثلاثين عاما في صفحتين، فمرّ مرورا سريعا على هذه السنوات لينبئ بأهم الأحداث التي مرّ فيها حسين وابنه طه، دون التوغل في التفاصيل غير المجدية، وكذلك كانت هذه الخلاصة وسيلة للاتصال بين الماضي والحاضر السرديين من خلال تقديم عام للمشهد الآني المتمثل بوجود طه في عيادة الدكتور سامي عبد القادر[5]؛ ليرينا هذا المشهد صورة حية لمرونة طه العملية.

---

[1] ينظر: جينيت، جيرار: **خطاب الحكاية، بحث في المنهج**. ص110

[2] بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي**، ص145

[3] مراد، أحمد: **تراب الماس**، ص 37

[4] السابق، ص39

[5] ينظر: السابق، ص 41.

هذا ليس النموذج الوحيد للخلاصة في المحكي، بل نجد نماذج قدمت تلخيصًا عامًّا لشخصيات روائية ثانوية لا يستطيع النص معالجتها معالجة منفردة بشكل تفصيلي، كما هو الحال في الحديث عن أم طه،: " ***كانت في أواخر الأربعينيات، ترتدي تايير أسود ضيّق نسبيّا، ارتمت في حضنه: حبيبي..ألف سلامة***" [1]، وكذلك الملخص الذي سرده وائل عن شخصية (السيرفيس) والذي ذُكر في موضع سابق من الدراسة[2].

كما جاءت بعض الملخصات وسيلة للربط بين مشاهد الرواية، وقطعا في السرد الطويل، وهذا ما نلفيه في المقطع المتكِّئ على التلخيص أثناء قراءة طه لمذكرات أبيه وحضور ضمير الأنا الخاص بالأب؛ فلخّص السارد هاته الصفحات بجمل مقتضبة، " ***قلّب الصفحات ثانيا، كانت هناك صفحات كثيرة تفصله عن حكاية ذلك المدعو "لييتو"، صفحات مأخوذة من عناوين الجرائد، تتوالى فيها أخبار لحرب 76..عبد الناصر يعلن إغلاق خليج عقبة...عبد الناصر يقرر التنحي عن الرئاسة...توالت الصفحات بحكي ومضات من حياته..سمع فيها طه جوانب لم يعهدها***" [3]، ومن ثم تتجدد روح التلّقي عبر عودة الشخصية لفعل السرد.

ويعد تقديم الاسترجاع أحد الوظائف التي تضطلع بها الخلاصة[4] التي تمتح من الماضي مادة خصبة للسرد، ويشير (فيليس بنتلي) إلى أن "أهم وظائف السرد التلخيصي وأكثرها تواترًا هو الاستعراض السريع لفترة من الماضي، فالراوي بعد أن يكون قد لفت انتباهانا إلى شخصياته. يعود بنا فجأة إلى الوراء، ثم يقفز بنا إلى الأمام لكي يقدم ملخصًا قصيرًا عن قصة شخصياته الماضية، أي خلاصة إرجاعية"[5] ومالت تلخيصات الرواية إلى تقنية الاسترجاع، ومن أمثلتها ما ما حدث مع طه قبل انتقاله إلى "شرم الشيخ"، فيقول: " ***في الشهور الماضية تغيّر كلّ شيء...استقال طه من الشركة في اليوم السابق لآخر لقاء جمعه بوليد سلطان...وقبلها بيوم باع شقته..ثم اختفى... لم يدرِ أحد شيئا عنه سوى ياسر..استقر بـ" شرم الشيخ" لأسبوع قبل***

---

[1] مراد، أحمد: **تراب الماس**، ص 184

[2] السابق، ص 79

[3] السابق، ص17

[4] ينظر: قاسم، سيزا: **بناء الرواية، ص82.**

[5] بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي**، ص146

أن يلتحق بالعمل كعازف درامز بالمطعم الإيطالي.."[1]، عوّل السارد على مفارقة الاسترجاع لتقدّم تعليلا للتغيّر الحاصل في حياة طه، وبدا من النقاط التي قطع بها السارد سرده تجاوزُه لمحطات معينة غير ضرورية في تلك الأشهر؛ فصبّ اهتمامه على الأحداث التي تهم النص وتفسّره.

ومن أمثلة الخلاصة الاسترجاعية التي وردت على لسان الشخصيات، التلخيص الذي قدمه محروس برجاس لطه الزهار حينما ذهب إليه وقت اشتداد مرضه، فيقول: " ***أبوك حكى لي عن حلم. حلم إني هموت بعد تلات شهور.. لم يُدهش ذلك "طه" أدهشه ما قال بعدها: أنا ما قابلتش "السيرفيس يومها"***[2].

كان هذا التلخيص تذكيريا، فيرد في صفحات سابقة الحوار الذي جمع الأب حسين بمحروس برجاس، ويروي فيه الأول تفصيل حلم مكذوب، ثم يعود برجاس ويقتضب ذلك الحوار، فكان التلخيص الاسترجاعي مذكرا بأحداث سابقة، وسببا في تغيير دلالة الحدث، فهو نقطة البداية التي تظهر كذب الضابط وليد سلطان، الذي ادّعي لقاء محروس برجاس بـــ (السيرفيس) لحظة اغتيال الأب حسين الزهار.

لا تقتصر الخلاصات على النوع الإرجاعي بل تتعداه إلى تلخيص للمستجدات المرتبطة بحاضر القص، ويقصد بهذا النوع " عرض حصيلة المستجدات التي تطرأ على الأحداث وأحوال الشخصيات وتكون فائدتها مؤكدة بالنسبة لنا لأنها ستساعدنا على تحيين معرفتنا بتطور مجرى الأحداث في الرواية"[3]، ومن نماذج هذه الخلاصة في الرواية:

"بات أميل للصمت، حتى أصدقاء الشلة أصبحوا أغرابا، يتركونه ساكنا ككرسي مكسور... لا يسأله أحدهم عن حاله، انفصلوا عنه... ملّهم وملّوه، هجرهم وانسحب من بينهم فلم يشعروا

---

[1] مراد، أحمد: **تراب الماس**، ص 429

[2] السابق، 193

[3] بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي**، ص148

به، لم يتبق سوى "ياسر" سجين قهوة النيل، كلّما ضاق به الحال فرّ إليه.. بخلاف ذلك زار "وليد سلطان" مرتين زيارات لم تُسفر عن شيء يُذكر، في المرة الثالثة لم يستطع مقابلته" [1].

نلاحظ أن مهمة هذه الخلاصة هي الإشعار بالحال الجديدة التي أمسى عليها طه، بعد قتل أبيه، وذلك عن طريق الإيجاز في ذكر هذه التغيّرات، ويذكر السارد في موضع سابق أن ذاكرته أصبحت هشة، يضطر بسببها أن يضبط منبها لعمل واجباته اليومية[2]، ومن جهة أخرى ارتبطت هذه الخلاصة بالحاضر السردي، ولكن دون الإشارة إلى مدى معين للتلخيص، ولكن يمكن تأويله بمدة تتجاوز الشهر بعد مقتل الأب؛ لأن طه استيقظ من غيبوبته بعد مضي ثلاثة أسابيع من الحادثة.

نستشف مما سبق أن المدة الزمنية التي تناولتها الخلاصات ترددت بين الطويل والقصير نسبيا والقصير جدا، كالسنوات والأشهر والساعات على الترتيب، ويعود ذلك إلى الأهمية السردية للحدث المذكور، فإن كان مستأهلا المساحة السردية استحق بالطبع أن يحجز موضعا، وكذا الحال في خلافه، وبشكل منطقي حين يتناول الموجز السردي مدة طويلة فإنه سيمتاز بالتكثيف لفترات سريعة، وستكون الأحداث قليلة الحضور، أما إن كانت المدة قصيرة كشهر أو يوم فإن الأحداث ستكون غنية أكثر، وتكون أشد حضورا، فتلخيصنا لليوم مخالف لتلخيصنا عشرين سنة مثلا.

2.1.3.2 القفزة/ الحذف

يتضافر كل من الخلاصة والحذف لتسريع السرد واختزاله، ويتوقف الخطاب في الحذف مع استمرار الزمن بالمرور في القصة[3]، والحذف "هو أقصى سرعة ممكنة يركبها السرد، وتتمثل في تخطيه للحظات حكائية بأكملها دون الإشارة لما حدث فيها؛ وكأنها ليست جزءا من المتن الحكائي"[4]، وترتبط هذه التقنية بذاكرة السارد التي تنحاز إلى لحظات معينة تدوّنها دون غيرها؛

---

[1] مراد، أحمد: **تراب الماس**، ص 151

[2] ينظر: السابق، ص150

[3] ينظر: مانفريد، يان: **علم السرد– مدخل إلى نظرية السرد.** ص121

[4] عدوان، عدوان: **تقنيات النص السردي في أعمال جبرا إبراهيم جبرا**، ص 18

لما لها من دور تكويني[1]، كما أنها قد تغفل جزءا من الأحداث بشكل ظاهر واضح، كأن يشير السارد إلى ذلك بعبارات موجزة، مثل: " وبعد ذلك بعام"، ويسمى الحذف حينها حذفا صريحا مميّزا، أما الحذف الضمني فهو الذي لم يُشر فيه السارد إلى الإغفال السردي فيتكفّل المتلّقي حينها تأويله من النص [2].

- **الحذف المميز**

يتكرر هذا النوع من الحذف في أكثر من موضع في الرواية بما يتناسب مع بنيتها الزمنية الطويلة، فكان من الطبيعي استخدام القفزات للوصول إلى محطات بعينها ينتخبها السارد لإشباع الرواية ومتلقيها؛ وكان الحذف الصريح في الرواية متعدد المجالات فكان حينا ضيقا، يتمثل بساعات أو يوم أو يومين، ونعرض من أمثلته: *" **وفي اليوم التالي خرجت الجنازة مهيبة، مشى فيها أهل الحي**"* [3]، "**.. في اليوم الثالث جاء لبيتو يحمل الأسف وثمانية عشر جنيها**"[4]، هنا في هذين الموضعين حدد اللفظان (في اليوم التالي، في اليوم الثالث) المجال الزمني القصير بين موت حنفي الزهار وخروج الجنازة ومجيء (لبيتو)، فلم يكترث السارد بغير هذه التفاصيل بعد مشهد الموت، فديدن الناس في العزاء والموت يكاد أن يكون واحدا؛ لذا تخطّى السارد تلك التفاصيل المعهودة عند الجميع ولم يعرّج عليها.

اتسمت بعض القفزات الزمنية في الرواية بالمدى الأطول نسبيا من الأيام كالأسابيع والأشهر، وكان السارد يستخدمها لإهمال مقصود في الأحداث السردية؛ إما لخلو التفاصيل المهمة، أو لتحفظ سردي على فجوة زمنية سيعود إليها ويبيّنها، وشبيه الحالة الأولى، ما بُدئ به الفصل الثامن الذي تجاوز ثلاثة أسابيع من زمن حادثة قتل حسين الزهار:

" **بعد ثلاثة أسابيع.. 11:44 صباحًا**

---

[1] ينظر: عدوان، عدوان: **تقنيات النص السردي في أعمال جبرا إبراهيم جبرا**، ص 76

[2] ينظر: قاسم، سيزا: **بناء الرواية**، ص 93

[3] مراد، أحمد: **تراب الماس**، ص 28

[4] السابق، ص 29

مستشفى القصر العيني. العناية المركّزة..

بدأ جهاز رسم القلب يضطرب بجانب سرير متواضع.. تحرّكت أنامله بصعوبة بين الأسلاك وفتح عينيه في بطء.."[1].

تخطّى السارد في المثال السابق مدة زمنية غير قصيرة بعد موت الأب؛ بسبب ركود طه في المشفى خلالها، فالشخصية الرئيسية مغيّبة عن الوقائع، وبالتالي لن يكون هناك أحداث مهمة تخدمها أو تخدم المحكي، ولذا لم يمنح السارد تفاصيل تؤدي إلى حشو مكروه في النص.

أما الحالة الأخرى التي يترك خلالها السارد فراغا حَدَثيًّا يرجع إليه، فمثالها القطع الزمني بعد حقيقة قتل وليد سلطان لحسين الزهار، والمتمثل بانتقال السارد إلى الفصل الثامن والعشرين ليوضح المستجدات التي طرأت على شخصية طه بعد مضي أشهر ثلاثة، وتتضح الصورة الإيجابية التي غدا عليها، فهرب إلى الموسيقى التي يحبها، وأصبح أكثر وسامة، وارتبطت هذا التغيّرات بالنسمات الصيفية التي بدأ يصل عبيرها إلى (شرم الشيخ):

"خليج نعمة بشرم الشيخ" بعد ثلاثة شهور..

حملت النسمات الصيفية الرطبة أصوات إيقاعات كاريبية يختلط بها صوت الأمواج..... وفي المنتصف وقف شاب في العقد الثالث شعره مسترسل محكوم بربطة من الخلف وممسكا بجيتار (Electric) بيث بأوتاره مقطوعة ناعمة... ومن خلفه جلس "طه" على آلته، درامز (Premier) لم يحلم به يوما، يرتدي جينز أسود و(T-shirt) أبيض.. كان قد ترك شعره لينمو في الثلاثة أشهر الماضية وتوّرد وجهه بحمرة الشمس وبعض الصحة المستردة.." [2]

من خلال هذا القطع نجهل السبب الكامن وراء تبدّل حال الشخصيّة، فيأتي السارد بعده ويوضح أن طه استقال من عمله قبل لقائه الأخير بوليد سلطان، وباع شقّته لجارة لهم، واختفى في (شرم الشيخ)، ومن ثم التحق بالمطعم الإيطالي كعازف (درامز)، فاشتهر باسم (تيتو) بين روّاد

[1] مراد، أحمد: **تراب الماس**، ص 128

[2] السابق، ص428

المطعم، إلى جانب إمضاء وقته بين القراءة والعزف واللقاء بأصحاب قليلين تعرّف إليهم[1]، وبهذا أضمر الحذف الزمني أحداثا لخّصها السارد وأبرزها بعده، فأولى اهتمامه بالنتيجة وبعد ذلك بيّن السبب.

تخالف بعض الإسقاطات الزمنية سابقتها بمجالها الزمني المتسع، ونظيرها في الرواية ما بدأ به الفصل الثاني؛ إذ يحذف السارد 54 سنة ويقفز عنها لعام 2008، متناولًا مشهد المقبرة، وما يحدث فيها، ويكمن جوهر هذا الفصل بتعدي حارس المقبرة على رفات حنفي الزهار؛ ليكمل دورة الموت التي انتهى بها الفصل الأول، فانتقل من موت حنفي وحزن أهله إلى مصير رفاته الذي غدا وسيلة لتصنيع المخدرات، " ***بعد 54 سنة...السبت 15 نوفمبر 2008... مقابر الإمام بعد منتصف الليل..***"[2].

يتضح من المقتبس السابق تجاوز الكاتب حقبة زمنية كبيرة، سرّع من خلالها الأحداث، ويكاد لا يعود إلى تفاصيلها إلا من خلال المذكرات أو الاسترجاعات التي تمر على أحداث محددة متداخلة تخدم الشخصيات، أما ما تبقى من هذه الفترة الطويلة فإننا نجهله، لعدم توفر سرد عليه.

- **الحذف الضمني**

لم يحجز هذا النوع من الحذف موقعا كبيرا في الرواية المدروسة كما حجزه الحذف الصريح، ويُعزى ذلك إلى ميل الرواية إلى واقعية الأحداث، وفي هذا النوع من الروايات يكون الكاتب " دائم الحرص على تحديد معالم الطريق على مسار الزمن ولا يترك تفصيلا دون ذكره وتوضيحه"[3]، وعلى الرغم من ذلك اشتملت الرواية على بعض مواطن الحذف الضمني، والتي كان أكثرها متمثلا بالنقطتين المتتاليتين اللتين عبّرتا عن زمن متباعد يفهمه القارئ، كقول السارد: " ***بعد أيام سيستعيد وليد حياته..مكتبه وسلطاته..مكانته بين المعارف والجيران..***

---

[1] ينظر: مراد، أحمد: **تراب الماس**، ص429

[2] السابق ص 30

[3] قاسم، سيزا: **بناء الرواية**، ص93-94

ستأتي له السيارة كل صباح ليركبها بتأفف وسط النظرات الحاسدة..سيسعى الرقيق ثانية بين يديه.."[1]، يقع هذا الحذف الزمني في زمن الاستباق للأحداث، فقطع السارد الزمن للمستقبل، وأوجز الحالة التي سيؤول إليها وليد في الأيام القادمة، فذكر تفاصيل يومياته بالترتيب، هذه التفاصيل المرتبطة بعمله كضابط أمن، فلم يتطرق إلى حياته الشخصية التي لا تجدي في هذا الموضع، وإذا تساءلنا عن سبب مجيء هذا الحذف الزمني في مفارقة الاستباق فيمكننا الإجابة عن ذلك باحتمالية جهل يتظاهر به السارد؛ لأن وليد لن يمكث في هذه الحالة السعيدة؛ بسبب إضافة (بودرة الماس) المميتة إلى كأس شاي شربه، فتتناغم الاستباق والحذف الزمنيين مع حادثة الموت المؤجلة.

شغلت النقطتان بين الكلام موقعا جيدا لتحديد تباعد زمني مجاله ضيق، ومن نماذجه: " ***كانت تلك فتاة صغيرة تحاول بيع ورد أحمر جربان....اعتذر" طه" واتّخذ طريقه للبيت..في الميدان لمح "السيرفيس" جالسا فوق سيارة يتحدث مع شخص***"[2]، يظهر هنا وجود قطع زمني بين رؤية طه للفتاة ونيته التوجه إلى البيت وبين وصوله ميدان (الدقي) ورؤيته (السيرفيس) وتأتي هاتان النقطتان في بعض الأحيان لغير حذف زمني، وكثر هذا في الراوية، كما هو في المقطع التالي: " ***ما عدّتش على الأرض. عدّت سايقة طيّارة..أصلها لما دخلت إسرائيل دخلت سلاح الجو..وعملت غارات على القاهرة***"[3]، فكان الكلام في هذه المقطع موجها بشكل مباشر من حسين لابنه طه، ووجود النقاط " لا يدل على اختزال فترة زمنية معينة وإن كانت قصيرة جدا، وإنما تشير إلى الصمت الذي يفصل الجمل المنطوقة ونقطة واحدة كافية لتوضيح الوقف في هذه الحالة"[4]، مما أحدث هذا الأمر خلطًا بين الفواصل الزمنية والفواصل الكلامية.

جاءت بعض القواطع الزمنية الضمنية خالية من أية إشارة دالة عليها، ولكن القارئ يستنبطها وحده؛ لدلالة الحدث عليها، ومن أمثلتها: " ***كانت نبوءة حنفي الزهار قد تحققت في أنجال رسم***

---

[1] مراد، أحمد: **تراب الماس**، ص 418

[2] السابق، ص 210

[3] السابق، ص 112

[4] بن مسعود، وافية: **تقنيات السرد بين الرواية والسينما**، ص462

كل منهم حلمه الخاص، صمدوا لسنتين في مراعاة الدكان...."[1]، يحيل هذا المقطع إلى التغيرات التي حصلت في حياة أبناء حنفي الزهار، دون تحديد زمني، ولكن يُفهم منه القطع الزمني إلى مرحلة جديدة من لحظات حياتهم، والمدة الزمنية الواردة في المقطع لم تكن إلا توطئة لأحداث بعدية لم تؤطر بمرحلة زمنية.

استخدم السارد الحذف الزمني للانتقال من السرد إلى المشهد مباشرة؛ ليدخل القارئ إلى جو الحوار وآنيته، فيقحمه في النص ويتفاعل معه كأنه وليد اللحظة، ومثاله: " ***يدعمه في الكرب ثم يختفي في عالمه، يغيب أيام ثم يظهر ليبعثر الدخان متناولا نتائج مباريات الأهلي وبعض السياسة قبل أن يتطرق حديثه تلقائيا إلى النسوان: الباب التاسع المادة 60..أحكام قانون العقوبات..ورحمة أبويا لما اتجوزت كانت نيتي سليمة..قالها ممتعضا***"[2] يظهر خلاله أن المحكي يسرد عن ياسر وأحاديثه مع صديقه طه، ولكن إغفالا سرديا ما جعلنا ننتقل من السرد إلى الحوار، لنلتمس الحذف الحاصل بشكل مباشر، ولم يكتفِ السارد في هذا النوع من الانتقال في زمن الحاضر السردي، بل وظفه في زمن الاسترجاع وفي الأحلام، فنراه ينتقل مباشرة من الأحلام إلى الواقع، فيوهمنا أن الواقع استمرار لتلك الأحلام[3].

2.1.4 إبطاء السرد

رصدت الدراسة فيما سبق الحركة السردية سريعة الوتيرة، المتمثلة بالتلخيص والحذف، اللّذين يعطيان الحكاية مجملا سريعا دون الوقوف عند كل التفاصيل؛ فهما يخلقان مسافة بين المحكي والمتلقي، وهذا على خلافٍ مع تباطؤ السرد وشلِّ حركته الزمنية، الذي يميل الحكي فيه إلى الدرامية والحركة، وكأننا نرى اللحظة أمامنا، وتعد تقنيتا المشهد والوقفة النموذجين الوفيين لهذا التلاعب الزمني.

---

[1] مراد، أحمد: **تراب الماس**، ص 36

[2] السابق، ص 48

[3] ينظر: السابق، ص 72 عل سبيل المثال.

2.1.4.1 المشهد

تعتمد هذه الحركة على تكثيف الحكي السردي عبر التوافق بين الزمن والحدث، وجعلهما أكثر درامية، فيغدو القارئ مشاهدا " للقصة وكأنها مسرح يتتبع عليه الشخصيات وهي تتحرك"[1]، بل وتجعله يشعر بالمشاركة الفعلية بالحدث أو الحوار المشهديين، ويكون المشهد الدرامي على خلاف مع الخلاصة في تزامنه مع لحظات الرواية الأكثر حدة، بينما الخلاصة تلخّص الأزمنة الضعيفة في خطوط عريضة[2]، و" اعتمد إيقاع الرواية عموما على نظام التناوب بين المشاهد الحاسمة في سير الحدث الروائي والملخصات التي تربط بين المشاهد وتخلق جو الانتظار"[3]، وفي المجمل فإن المشهد –إذا أُغفلت تدخلات السارد– يحقق ضربا من التساوي بين زمن الخطاب وزمن الحكاية، ويتميّز بتصوير الأحداث وتفصيلها ونقل خطاب الشخصيات بحذافيره، بالإضافة إلى الجمع بين قصّ الأقوال وقصّ الأحداث، ليخلق وهم تمثيلها[4] ومسرحتها وكأنها آنية اللحظة للشاهد العيان، ولكن تجدر الإشارة إلى أن هذه المساواة بين زمن السرد وزمن الحكاية اصطلاحية وليست حقيقية؛ لأن السرد لو نقل كل الكلام أثناء الحوار فإنه سيعجز عن نقله بدقة مساوية لسرعة الشخصيات في النطق، وسيقصر عن استعادة فترات الصمت التي تخللته[5].

اتسمت رواية (تراب الماس) بالمرونة، فاستطاع السارد معالجة القضايا المتشعبة دون أن يُحدث سأما في السرد، فنوّع من أساليبه السردية، وعدد من تقنياته، فنراه يستحضر تقنيات السرد ومفارقاته الزمنية في الوقت الملائم، وعند عرضنا للمشاهد السردية التي تمثّلها السرد نجدها مُهشِّمة لروتين السرد، مُحدِثةً التفاعل بينه وبين المتلقي، فكانت سبيلا للاتحاد بين السارد والمسرود له، وطريقة للإيحاء بآنية الحدث.

---

[1] قاسم، سيزا: **بناء الرواية**، ص 94

[2] ينظر: جينيت، جيرار: **خطاب الحكاية، بحث في المنهج**. ص120.

[3] زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص154

[4] ينظر: القاضي، محمد وآخرون: **معجم السرديات**. ص394

[5] زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص155.

منذ بداية الفصل الأول في الرواية حتى نهاية الفصل الأخير لم تخلُ الفصول من المشاهد الحوارية الفاعلة، التي عرّت الكثير من المخبوء، فأرخى السرد الحبل للشخصيات؛ لتعبّر عن أفكارها، واعتقاداتها، وما يعتريها من هواجس ومشاعر متباينة، فنرى بعد الوصف الذي قدمه السارد في أول الرواية مشهدا حواريا يبدأ بحنفي الزهار وابنه الكبير فاروق، ومن ثم تنتقل عين المشهد إلى الحوار بين حنفي والست حلاوة[1]، ويُلاحظ عليه تدخل السارد لوصف هيئة المتكلمين مثل قوله: *" أشاح "فاروق" بنظره ناحية حلاوة وغمز عينه متقبلا الزحلقة: حلاوتك يا أبو فاروق"*[2]، وبعد هذا الحوار بصفحتين نصل إلى مشهد حواري طويل يمتد في تسع صفحات ويجمع بين حنفي وصديقيه (ليتو) ويوسف، يسبقه وصف دقيق يرصد شقة (ليتو)، وكأننا نراها أمام أعيننا: *" شقة "ليتو" كانت متواضعة، تفضح ذوق عاشق للموسيقى، صورة كبيرة لـ "ليلى مراد" تتصدّر الصالون، وعود معلّق على الحائط قيل إنه لـ " داود حسنى"، بجانب مكتبة تتوسطها لوحة مستطيلة مكتوب فيها "فليتمجد ويتقدس اسم الرب العظيم..."*[3]، وفور هذا الوصف تأتي الحوارات التي تجمع الأصدقاء الثلاثة، والتي نستشف منها أن يوسف و(ليتو) يهوديان يحملان في نفسيهما خوفا كبيرا نتيجةَ تولّي الضباط للحكم في مصر، ونرى اهتمام ثلاثتهم بالموسيقى وبما يحدث في مصر في تلك الآونة، فكل منهم يبدي رأيه ومشاعره، ويطمئن الآخر على الحال التي قد تصل إليها البلاد:

"– قريتوا الجرايد النهاردة؟ سأل "يوسف".

– ضرب "حنفي" كفّيه استغرابا: " نجيب"!! يمين بالله العظيم صورته النهارده وقعت لوحدها.

– نفخ "ليتو" نفسا في الهواء: فال وحش.

– والله الراجل ده ما يستحق.. بس منصور..بإذن الله منصور. قالها "يوسف" وأخرج من جيب جلبابه قصاصة من جريدة الأهرام: اسمعوا.مم مم مم.. بيقولك: إعفاء

---

[1] ينظر: مراد، أحمد: **تراب الماس**، الصفحات 10–12

[2] ينظر: السابق، ص11.

[3] السابق، ص14–15.

"نجيب"..."نجيب" كان على علاقة بالإخوان من شهر إبريل..إبقاء منصب رئيس الجمهورية شاغرا..يستمر مجلس قيادة الثورة بقيادة السيد الرئيس البكباشي أ.ح "جمال عبد الناصر" في تولّي كافة سلطاته الحالية.

ردّ "حنفي" بشرود: استر يا كريم.

بلّل "لبيتو" أطراف أنامله وعدّل من وضع الفحم: الناس دي طالما كلت الراجل ده، مش هيبقى فيه خير.

... اقترب "لبيتو" منهما هامسا: الظبّاط عايزة تفضل في السرايات، إيه اللي يخلّيهم يرجعوا القشلاق تاني؟" [1].

بعد معاينة الحوار السابق نعي تدخلات السارد لوصف هيئات المتكلمين، وهذا لا يقتصر على المشهد المجتزأ، وإنما نراه في معظم الحوارات التي تخللت الراوية، فالسارد نقل الحوارات بحرفيتها لكنه لم يقصِ هيمنته عنها، وكذلك قدّم هذا الجزء الحواري بالتضافر مع ما تبقى منه معلوماتٍ عن الشخصيات، أو آراءها وتخوّفاتها، فتجلّت الشخصيات المتكلّمة، كأن لا أحد يستطيع إيقافها، وهذا ساعد بشكل كبير على إضفاء التأثير المتبادل بين المشهد والمتلقين، فجعله وليد اللحظة.

كذلك لم يغفل السرد إدخال الأجواء الخارجية على الحوار، مثل الإشارة إلى الأغنيات التي يبثّها (الجرامافون): " " ***أم كلثوم": هو يقول يا ليل واحنا نقول يا ليل وكلنا بنقول يا ليل..أهل الهوى يا ليل..***" [2]، فالسارد في هذا المثال يجعل صوت أم كلثوم جزءا مشاركا وفاعلا في الحوار الذي يدور بين الأصدقاء، وفي هذه الحركة إشارة لتفوّق السارد في إثبات صدقه السردي؛ إذ إنه يبثّ كل ما يجري في هذا المشهد ويضعه بين يدي القارئ ليستحثه على الدخول إلى جوّه، فيجعله هو الآخر يطرب لسماع أم كلثوم.

---

[1] مراد، أحمد: **تراب الماس**، ص19

[2] السابق ، ص22

تمكّنت الكثير من المشاهد من عرض أيديولوجية الشخصيات، فأظهرت أفكارها ومبادئها التي تبنتها نتيجة الاحتكاك الطويل بكل ظرف مستجد في الحياة العادية، ومن نماذج تلك المشاهد الحوارات التي جمعت حسين بابنه طه، وأشارت الدراسة إلى فحواها في أكثر من موقع سابقا، فنجد حسينا شخصا يبحث عن الحق بطريقة فردية، ولا يؤمن بقوانين الدولة لأنها لا تراعي حق الضعيف، كما أنه حمل موقفا سياسيا تعاطف من خلاله مع الرئيس محمد نجيب[1].

ومن الأمثلة الحوارية التي أفصحت عن آراء متكلميها حوار بين طه وسارة يبرز ميلها إلى الثورة والتحرر السياسي:

"– عجبني موضوع المزة والسياسة..

– ده كتبته لمّا حسيت إن الناس سايبة كل المواضيع المهمة ومركزة مع جسم البنت..أكنّه لو تغطى هيحل مشاكل العرب وفلسطين.

– بخلاف كده حسيت إنك بتعاكسي كل حاجة..بالبلدي بتخانقي دبان وشّك..

.....

– ماليش اتجاه معيّن.

– هيفا وأهلي وزمالك وكده.

– لأ خالص. أنا طول عمري عايش وسط الكتب. بابا الله يرحمه كان مدرس تاريخ. أقصد إني ماليش نشاط معيّن. مفيش وقت أنزل مظاهرات ولا أتابع الشارع.

– ولو عندك وقت؟

– بصراحة ما أظنش هنزل.. إحنا مش من البلاد اللي بتغيّرها مظاهرة.

– أوبّاا..يعني أنت شايف إن المظاهرات تضييع وقت.

---

[1] ينظر: مراد، أحمد: **تراب الماس**، ص82، ص109–114.

- أنا رأيي إن آخر مظاهرة عملت تأثير كانت مظاهرة كوبري عبّاس سنة 46..من بعدها حاسس إننا بقينا بنمثل..أو يمكن صوتنا انحشر..فيه حاجة غلط.

- واضح إن ليك دراية بالتاريخ..بس مش بالمستقبل." [1]

نلمح من خلال الحوار السابق حالة التضاد الفكري المتأرجحة بين سارة وطه، والتي ستكون فيما بعد شعلةَ علاقةٍ عاطفية بينهما، ويُلاحظ على طه تبنّيه لبعض آراء أبيه، الذي لم يؤمن بتغيير البلاد بطريقة سلمية كالمظاهرات، بل آمن بوجوب القضاء على رأس كل شر، فطه كذلك لا يعتقد بجدوى المظاهرات التي تؤمن بها سارة، وفي صفحات لاحقة من الرواية، نرى أن سارة تعيش حالة من التذبذب وعدم الجدية وهذا ما يأخذه عليها طه، ومثال ذلك أنها محجبة ولكنها حينما تسهر مع أصدقائها (المثقفين) تخلع حجابها، وتشرب (البيرة)[2]، فكأنه يجيب على تساؤله السابق في الحوار (في حاجة غلط)، فالخطأ لا يكمن فقط بأولئك السياسيين الذين يعيثون بمصر فسادا، بل بأولئك الذين يدعون الثورة والانقلاب أيضا، فبعضهم منافق بطريقة أو بأخرى، لا يصدقون مع أنفسهم وبالتالي لن يصدقوا بثورتهم ومظاهراتهم، ويظهر السرد المشهدي أفكارا تميل إلى موافقة ما أسلفناه:

"قاطعها: كلام فاضي. اللي زي سيادته وسيادتك بيرفّسوا. بيهزوا.. بيعضّوا في حيطة إسمنت.. مش دريان بالناس المَكفيين على وشّهم زي الجاموسة الحامل مش فايقين يهرشوا. دول طبعا اللي بتسمّي حياتهم مقفولة ومن غير هدف.. لكن إنتي بقى من طبقة المثقفين.. اللي همّا نفس العيال الجربانة اللي ما بتستحمّاش ومهيّشين شعرهم ولابسين حظاظات.. سهرات ودخان وشرب وحقوق إنسان ومحاربة فساد على شوية قضية فلسطين. تفّي على قبري لو واحد فيهم عمل حاجة.... العيال دي آخرها تبص عليكي وإنتي ماشية قدّامهم." [3].

---

[1] مراد، أحمد: **تراب الماس**، ص205-206

[2] ينظر: السابق، ص351

[3] السابق، ص 352-353

وعليه فإن المشاهد الروائية كانت انعكاسا لحالة التشظي التي ترتبط بالمجتمع المصري، أو حالة المجهول، فأي سبيل وجب على الناس أن يسلكوا حتى يتحرروا من قيود الظلم التي تحـيطهم؟ وكيف سيبدّلون الحكم إن لم يمسّ التغيير دواخلهم؟ ولو أردنا إسقاط جزء من روايتنا المدروسة على الظرف المصري في (يناير) 2011 ومابعده لوجدنا أن طه كان محقا في رأيه، فالسـارد تنبّأ بالمستقبل الذي ستؤول إليها مصر نتيجة إغلاق المعابر مع غزة[1]، ولكن طه كان أبعد نظرا؛ لأنه أدرك أن لا جدوى من كل هذا، وأن ما يصنعه الشباب عبثا، وهذا ما حلّ بمصـر حقـا، فالدماء التي سالت بعد ثورة (يناير) بعامين هي أحمل بالكلام عن نفسها وعن خيبة الأمل بالثورة العفوية التي انبثقت من ملايين المصريين، وربّما لا يعود ذلك لهفوات ناتجة منهم، بل قد يرجع إلى أن متطلباتهم وحريتهم كانت أوهن من يد السياسة.

وأخيرا يمكن للمشهد أن ينهض بدور ختامي أي" يمكن للمشهد أن يأتي في نهاية الفصل أو نهاية الرواية كلها لكي يتوّج السرد ويوقف مجراه فتكون له حينذاك قيمة اختتامية"[2]، وهذا ما نلفيه في خاتمة الرواية التي انتهت بمشهد حواري يحتضن كلّا من طه وسارة، ويعلن عن تبدّل حياة كل منهما، مما جعلهما متقاربين، لتنتهي الرواية نهاية تقليدية مشابهة لنهايـة الأفـلام المصـرية الكلاسيكية:

"– "طه" أنا سبت الجرنال بعد المقال اللي كتبته عن اللي بيحصل في الميدان. صدّقني حاولـت ألغيه لكن ما قدرتش... كل حاجة في حياتي اتغيّرت بعد ما قريت جوابك..ما كنتش متخيّلة انّك عايش كل ده وكاتمه جوّاك.. وما كنتش متخيلة إنّ فيه حد ممكن يحبّني أوي كده. أنت غيّرت حياتي. من ساعة ما مشيت وأنا أحاول اتّصل بيك زي المجنونة.

– انتي فعلا مجنونة.

– مجنونة بس عاوزاك

[1] لرؤية أحداث المظاهرة التي افتعلها الشبان من أجل غزة، ينظر: السابق، ص 382–385

[2] بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي**، ص168

- "طه" اللي إنت عاوزاه ما بقاش هو

- أنا كمان ما بقتش أنا

.....

- طب اتفضل سمّعني شوية نشاز

هزّ رأسه وابتسم قبل أن يضم أناملها بكفه ويرجعا للمرقص لينصهرا..

بين الناس..." [1].

استطاع المشهد السابق أن يبرز طابعه الدرامي المباشر، إذ تدخّلَ السارد بوجه طفيفٍ، ليضعنا مباشرة أمام الحوار دون عون سردي، الأمر الذي جعل المشهد أقرب للواقع وأصدق في التعبير عن النهاية السعيدة التي جمعت المُحبَّيْن، فهي ابنة اللحظة، التي تحيل إلى تهيؤ طه وسارة يرقصان إلى الآن، وعلى هذا النحو نجح السارد في الانتقال من زمن الحدث الروائي الذي جمعهما إلى زمن التلقي، فكلّ قراءة للمشهد الأخير في هذه الرواية هي رؤية آنية له.

2.1.4.2 الوصف

ذُكر سابقًا أنَّ السارد التزم الوصف كطريقة تقليدية يشرع بها الباب عن خطابه الروائي، فكان بذلك ساردا واصفا، ولكنه لم يقصر حضور الوصف على بدء الخطاب، وإنما وظّفه في مواضع أخرى منه، فاحتجز موقعا مميزا من السرد، ووُفق السارد في توظيفه الوصف في الوقت المناسب، فخدم بذلك النص وواكب تطوره.

يُعد الوصف " نشاطًا فنيًّا يمثّل باللّغة الأشياءَ والأشخاص والأمكنة وغيرها "[2]، وإضافة لذلك فإنه يقدم هذه الظواهر في وجودها المكاني عوضًاعن وجودها الزماني، وينقل معلومات متصلة

---

[1] مراد، أحمد: **تراب الماس**، ص439-440

[2] القاضي، محمد وآخرون: **معجم السرديات**. ص 472

بالحبكة، أو يسهم في رسم الشخصية، أو قد يقدّم موضوعا أو يعزّزُ معرفتنا به[1]، وكذلك " فهو يتناول الأمور التي لا تتغيّر أو يطرأ عليها تغيير طفيف"[2]، ويرى (جينيت) أنه ليس من السهل الوصف دون السرد وأكثر صعوبة السرد دون الوصف، وربما يرجع ذلك إلى أن الأشياء يمكن أن توجد دون حركة لكن الحركة لا توجد إلّا بالأشياء[3].

اكتنزت رواية تراب الماس بمقاطع وصفية أدت كل منها وظيفة ملائمة لبنية النص، فمنها ما أدّى وظيفة زُخرفية، تمثل "عملا تزيينيًّا يشكّل استراحة في وسط الأحداث السردية، ويكون وصفا خالصا لا ضرورة له بالنسبة لدلالة المحكي"[4]، ومن أمثلته في الرواية المدروسة الوصف الذي شرع فيه السارد روايته[5]، وكذلك وصف مقابر الإمام: " ***اهتزازات المصباح وسط شواهد القبور بعثت الحياة في الظلال النائمة فقامت تترصد شبحين يتسللان، رجل أحدب طويل يرتدي جلبابا ويحمل مصباحا، والآخر شاب يرتدي بنطلونا وقميصا ويحمل عتلة حديدية..حتى وصلا لفناء متواضع يكثر حوله الصّبار***"[6]، يظهر من المقتبس وصفا للشخصين وللفناء وللإضاءة، هذا الوصف لم يخدم المحكي أو لم يؤدِ دورا في مسار الحدث، وإنما كان تذييلا وتزيينا للنص، وطريقة يلج منها السارد إلى المقبرة وإلى قبر حنفي الزهار خاصة.

أما الوظيفة الثانية والتي كان لها النصيب الأكبر من الوصف في الرواية فهي الوظيفة البيانية أو التفسيرية، والتي نرى عبرها صفات الشخصيات، والأماكن التي تعيش فيها[7]، ويبرز خلالها المواقف الشخصية، والدلالات الفكرية، فالوصف في هذا الإطار سيؤدي دلالة رمزية دالة على معنى معين في المحكي[8]، ومن المقاطع التي تشير إلى هذه الوظيفة في رواية (تراب الماس) وصف السارد لشخصية ياسر صديق طه.

---

[1] ينظر: برنس، جيرالد: **قاموس السرديات**، ترجمة: السيد إمام، ط1، القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات، 2003، ص43

[2] إمبرت، إنريكي أندرسون: **القصة القصيرة النظرية والتطبيق**. ص 317

[3] ينظر: لحميداني، حميد: **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**. ص 78

[4] السابق، ص 79

[5] ينظر: مراد، أحمد: **تراب الماس**، ص9

[6] السابق، ص 30

[7] ينظر: إمبرت، إنريكي أندرسون: **القصة القصيرة النظرية والتطبيق**. ص 319

[8] ينظر: لحميداني، حميد: **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**. ص79

".رفيع كجريدة نخل إذا استثنينا كرِش ما بعد الزواج، لا يرتدي تقريبا سوى القمصان الكاروه، يمتلئ دولابه بمجموعة قد تسد فاترينة التوحيد والنور، حاول المقرّبون ثنيه عن ذلك النّمط الأشبه بمفرش منضدة مطبخ، لكن هيهات" [1].

كان هذا الوصف لشخصية ياسر ضروريا جدا، وذلك عائد إلى أهمية معرفة الصفة الملازمة لياسر وهي ارتداؤه قميص (الكاروه)؛ فحينما تتعقد الأحداث فيما بعد، ويعرف طه أن وليد سلطان هو قاتل أبيه؛ يدعوه إلى مطعم ليشرب معه كأسا من الشاي المسموم ببودرة الماس، يقدّمها نادل يرتدي الـ (كاروه)، فيدرك المتلّقي مباشرة أن ياسر هو من اشترك مع طه في جريمته.

أدت بعض نماذج الوصف في الرواية وظيفة مزدوجة؛ تتمثل بأداء وظيفة التفسير وإلى جانبها وظيفة الإيهام، إذ يدخل الوصف " العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخييليّ ويشعر القارئ أنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال"[2]، وكثر هذا النوع من الوصف في (تراب الماس)، لا سيّما في وصف المكان، فكانت العين الواصفة شديدة التركيز، يكاد القارئ على إثرها يرى التفاصيل بعينيه، ومن شواهد هذه الوظيفة المزدوجة وصف السارد لغرفة حسين الزهار حينما أراد طه أن يدلف إليها، فأوقف المشهد ليتسنّى للوصف نقلَ هيئة الغرفة إلى مخيلة المتلّقي:

"الغرفة كانت مظلمة إلّا من انعكاسات أضواء السيارات على السقف، مكتب صغير أمام دولاب متوسط الحجم بجانبه حقيبة سفر عتيقة وعلى اليسار مكتبة ضخمة تنوء رفوفها بحمل الكتب المكدّسة بلا عناية، وفي الأرض لا مكان لقدم! الغرفة مركومة.. بالأوراق.. عدد مهول يغطّي الأرض والحوائط.. بجانب النافذة كان ساكنا كصخرة، جالسًا على كرسيٍّ متحرّك، يرتدي بيجاما باهتة فوقها روب كان زيتي اللون ولم يعد..." [3].

---

[1] مراد، أحمد: **تراب الماس**، ص 47

[2] قاسم، سيزا: **بناء الرواية** ص 115.

[3] مراد، أحمد: **تراب الماس**، ص 58-59

كان الوصف في الرواية بابا لمعرفة الشخصيات، فملامحها الخارجية تَشي بدواخلها وبأزماتها النفسية، وبدا ذلك جليا من خلال وصف حسين في النص المقتبس آنفا، فمظهره الخارجي يدل على لامبالاته به، وكذا يدل على وحدته و عزلته المقيدة له، كما أن وصف ياسر بشخص نمطي روتيني يرتدي الـ (كاروه) خلقَ تمرّدا لدى الشخصية، تمرّدا على مؤسسة الزواج، وعلى نظرات الناس، وعلى القانون رغم دراسته للحقوق.

إنّ هذا الموضع سيكون قاصرا عن الإحاطة بكل نماذج الوصف التي وردت في الرواية، ولكنْ نؤكد على أن السارد استخدم هذه التقنية لسببين رئيسين: أولهما أن السرد لا يمكنه أن ينفصل عن الوصف، فهو يحتاجه لتأدية الخطاب بشكل تكامليّ كلي، وثانيهما يعود إلى أهمية الوصف في المواقع التي انتقاها السارد، ومن خلال ذلك نؤكد مرة جديدة على حالة الوعي التي تجلِّل سارد الرواية، فهو اصطفى ما أراد وصفه؛ ليزجه في المحكي السردي، وليخلق التفاعل الحيوي بين بنيات النص كاملة.

2.2 الأنساق الزمنية في الفيلم

إذا قُدّر وجود السرد في كل تفاصيل حياتنا فلا بد له أن يشابه هذه الحياة في تفصيلاتها المتمايزة؛ ولذلك نرى أن معظم مصطلحات السرد ومفاهيمه متشاكلة مع ركائز الحياة الفيزيائية من أشخاص وزمان ومكان وتنظيم، وكما تنهض الحياة من خلال الوشائج والراوبط بين هذه الركائز، كذلك السرد ينهض بخلق العلاقات بين هيئاته المتعددة، ولعل الفيلم السينمائي هو الوسيلة الأقوى أو الأنجع في نقل الواقع المعيش؛ لأن " وثائقية وأمانة السينما يمنحانها منذ البداية عددا من المزايا تجعل فن السينما، وبفضل خصائصه التقنية، يبدو واقعيا أكثر من بقية الفنون الأخرى"[1]، إذ عُرّفت السينما بأنها " إعادة إنتاج للواقع بإدماجه داخل العالم المتخيل وفق تقنيات معينة"[2]، ومن هنا كان الفيلم السينمائي أكثر أنواع السرود قدرة على نقل تمظهرات الحياة المتعددة، والتي يعد الزمن أهمها، فبادر بنقله بصورة أكثر واقعية منها في السرد المكتوب،

[1] لوتمان، يوري: **قضايا علم الجمال السينمائي**، ص 24

[2] بن مسعود، وافية: **تقنيات السرد بين الرواية والسينما**، ص 467

فجعله أكثر مقاربة للزمن الطبيعي؛ "فالسينما تبرز بوصفها الفن الذي يعطي الزمن شكلا مرئيا حقيقيا".[1]

عرجت الدراسة على تقنيات السرد المتعددة التي لجأ إليها سارد رواية (تراب الماس)، وركزت على أساليب العرض المرتبطة بالزمن، فحاولت تبيانها والإحاطة بها، وإظهار أثر السارد فيها، وفي هذا الباب سندرس هذا البند في السرد الفيلمي معتمدين على ما قدمه (جيينت) في تقنيات الزمن، ومراعين خصوصية السينما المبنية على السرد الصوري واللفظي.

2.2.1 الاسترجاع (الفلاش باك) / نظرة إلى الوراء

لا يختلف مفهومه عن مفهوم الاسترجاع السردي في الرواية، وهو "عَوْد القصة إلى الوراء في الزمن التخيلي، نحو أحداث سابقة"[2]، ويسميه (مارسيل مارتن) بالزمن المقلوب المبني على العودة إلى الوراء[3]، ويمثل الاسترجاع محكيا ثانيا ويتميز بعدة مستويات من ماضٍ قريب أو ماضٍ بعيد[4]، إضافة إلى كونه " إحدى الطرق التعبيرية الملائمة للسرد، وتسمح بالمحافظة على وحدة الزمن، في أن تجعل الفترات الزمنية الأخرى والأماكن الدرامية تخضع وتشمل الحدث الدرامي الأكبر والرئيسي في الفيلم، فتتعمد عرض اللاوعي في الوعي الحاضر وعرض الأسباب والأحداث طبقاً لبنائها المنطقي، وترتيبها الدلالي"[5]، ويرجع (مارسيل مارتن) استخدام الاسترجاع في الفيلم إلى أربعة أسباب هي: جمالية، ودرامية، واجتماعية، وسيكولوجية[6]، ويؤدي في الفيلم ثلاث وظائف أساسية، فهو يوفر معلومات لا تتوفر إلا به، أو يضع حدثا ما الماضي

---

[1] تاركوفسكي، أندريه: **النحت في الزمن**، ت: أمين صالح، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2006، ص115

[2] جورنو تيريز، ماري: **معجم المصطلحات السينمائية**، ص 48

[3] ينظر: مارتن، مارسيل: **اللغة السينمائية**، ت: سعد مكاوي، د.ط، مصر: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، 1964، ص215

[4] ينظر: عبد الجليل، محمد أكرم: ***اشتغال عناصر التعبير الفيلمي ودورها في الانتقالات السردية***، **مجلة الأكاديمي**، 92/ 2019، ص 151–ص168، نقلا عن أحمد إبراهيم الفقيه، بحث ملخص الرواية.

[5] الشريف، محمد سالم عبد القادر: ***جماليات الزمان والمكان في السينما***، **مجلة جامعة سبها**، المجلد 7، العدد 2008/2، ص27–37

[6] ينظر: مارتن، مارسيل: **اللغة السينمائية**، ص 215–219

في صيغة درامية أثناء روايته، أو يشرح الرابط بين الماضي والحاضر، حين لا يمكن لأيٍّ من الشخصيات أن يفعل ذلك[1]، كما أن هذه التقنية تكون في الفيلم بشكل لفظي فقط أو صـــوري أو كلاهما معا، وسنرى فيما يتقدم أمثلة من الاسترجاع في فيلمنا المنتخب للدراسة.

يلجأ المصور الأكبر إلى تقنية الاسترجاع في بداية الفيلم، مستخدما العنونة، كمـــا يظهـــر فـــي الصور أدناه، فبعد المشهد الأول يظهر على الشاشة في الثانية 55 عنوان " قبل 65 عاما"، ومن ثم يؤدي الصوت المرافق مهمة السرد التاريخي:

استطاعت الصور السابقة أن توحي بالرجوع إلى الوراء عبر الالتزام باللونين الأبيض والأسود في عرض الصورة، كما عبّرت ملابس الشخصيات عن تلك الفتـــرة مـــن خمســـينيات القـــرن العشرين، إذ " يمكن الكشف عن الزمن في الفيلم من خلال الممثل، وما يلحقه من إكسســـوارات وملابس وتسريحات شعر، وما إلى ذلك.. التي تكشف أيضا عن البعد الزمني لأحداث الفـــيلم"[2]، كما أن الصورة الثالثة أكدت بشكل صريح ومباشر على الزمن المسرود وهو عام 1955.

يعرض هذا النموذج جانبا بسيطا من صداقة حنفي الزهار بالعم " لييتو" والتي سنرى أثرها فـــي لحظات السرد، كما ويعرض الحوار بين حنفي وابنه حسين والذي كان يدور حول حياة جمـــال

[1] ينظر: **تشريح الأفلام**، ص 429

[2] عشاب، آمنة: ***هوية السرد بين اللفظي والمرئي: من خلال الفيلم الروائي " الحريق"***، **مجلة الخطاب / جامعـــة مولـــود معمري تيزي وزو**، ع 19 / 2015، ص 41- 66

عبد الناصر، وفي هذه الأثناء يموت الأب فجأة، لتتحرك الكاميرا فيما بعد حركة أفقيــة يحــدث عبرها مزج بين الماضي والحاضر، وهذا ما يتطلبه الاسترجاع؛ إذ " يستند أساسا إلى طريقتين: الحركة إلى الأمام والمزج... أما المزج فهو الذي يكون – ماديا وبالتالي سيكولوجيا – نوعا من الاندماج بين لقطتين للواقع، كما لو كان الماضي بدوره حاضرا"[1]، وهذا ما تحقق فــي الدقيقــة 6:46، حيث تحركت الكاميرا من مشهد وفاة الأب بشكل أفقي لتعرض صورا لحسين مع أخته، وكان التصوير في تلك الحالة باللون الأبيض والأسود، وبعد ذلك تحافظ الكاميرا على الوضعية الأفقية من اليسار إلى اليمين ولكن تتقدم بالسرد إلى الأمام أي إلى زمــن الحاضــر الســردي، فتعرض نفس الصورة لحسين ولكن مع تحول إلى التصوير الملون:

هذا النموذج من السرد الاسترجاعي في الفيلم كان مثالا على استرجاع قدمه المصــور الأكبــر نفسه، ونمطا للاسترجاع المزدوج من الصورة واللفظ، (وضع مثال)

أما عن الاسترجاع الذي جاء عبر الصورة فقط دون اللفظ فكان نموذجه واحدا في الفيلم، وهــو في الدقيقة (1:06:07)؛ إذ يعرض المشهد طه في حفلة موسيقية مع سارة، وحينما يرى الأدوات الموسيقية تستدعيه ذاكرته لتذكر عزفه على آلة (الدرامز) قبل مرضه، وكذلك ينشأ تداخل بين الصورة الحاضرة لطه وسارة، والصور الماضية التي يتذكرها.

[1] مارتن، مارسيل: **اللغة السينمائية**، ص220

تعرض هذه الصور جزءا من المتتالية التي تكشف حالة الاستدعاء التي تعيشها شخصـــية طـــه نتيجة استماعه للعزف الموسيقي، فأثار به حنينه نحو هوايته المفضلة، هذا الحنين الذي بـــدوره يعبر عن الحزن الذي يحياه طه، فقامت الذاكرة بمحاولة استرجاع كل الأحداث التي كانت سببا في حزن طه، ويلاحظ في هذه الصور عملية التداخل بين حضور سارة وطه للحفلـــة، فتقـــوم الكاميرا تارة بالتوجه نحوهما، وتارة أخرى نحو ذاكرة طه، بجو توتري وموسيقى صاخبة تعبر عن التوتر الذي تحياه الشخصية، وبدا ذلك جليا من خلال اللقطات القريبة المتوسطة المـــأخوذة لها أو اللقطات القريبة جدا، التي كانت تركز على وجه طه وتبرز انفعالاته.

2.2.2 العودة إلى الإمام / عرض استباقي

بعد دراسة نماذج من الاسترجاع في فيلم (تراب الماس) سنعرج على ظاهرة الاستباق في الفيلم، ويخضع الاستباق إلى القواعد نفسها التي يخضع لها الاسترجاع من محاولة التفريق بين زمنين، وإدماج البعد اللفظي لتسهيل الانتقال الزمني[1]، ويلاحظ في هذا الفيلم قلة الاستباقات؛ نتيجة لاعتماد حكايته " على الذاكرة من جهة وكذلك صعوبة إدراج المستقبل بصريا"[2]، فهناك مثالان على الاستباق: أولهما استباق مزدوج من الصورة واللفظ، والثاني لفظي.

يبرز الاستباق الأول في المشهد الأول من الفيلم، قبيل بدء المحكي، فيعرض المشهد بداية كتابةً نصية أدنى يسار الشاشة " 2 يناير 2018 "، وعبر لقطة ثابتة ترصد الكاميرا مجيء طه إلى المنزل ومن ثم دخوله إلى المطبخ، وبعد ذلك تتبع الكاميرا حركته حينما يتفاجأ بأبيه ملقى على الأرض:

[1] ينظر: بن مسعود، وافية: **تقنيات السرد بين الرواية والفيلم**، ص 504.

[2] نفسه.

تظهر هذه الصور بعضا من لقطات مشهد استباقي يسبق زمن المحكي والذي سيبدأ من ليلة رأس السنة عام 2018، فيعرض حدثا سابقا وهو تعرّض كلّ من طه وأبيه للضرب من شخصية مجهولة، هذا المشهد سيعاد سرده مرة أخرى بطريقة متسلسلة في الدقيقة 21:46، ولا شك أن المتحكم في هذا العرض هو المصور الأكبر؛ لأنه المراقب والمنظم لكل العملية السردية في الفيلم، ولكن ذلك لا يجعلنا نتناسى دور المونتاج الفيلمي في اختيار وترتيب اللقطات.

ولعل السبب الذي جعل السارد يختار هذا الحدث دون غيره ليسبّق به الأحداث، يكمن بأن المصور الأكبر أو السارد الأكبر لجأ إلى حدث مهم في الفيلم ولكنه ليس النتيجة، أي لم يقم باستباق النهاية، وإنما قدّم حدثا ترتكز عليه النتائج الكبرى في الفيلم، فموت الأب هو الدافع في الكشف عن ألغاز الحكاية، وهو الرابط الذي جمع شخصيات الفيلم.

أما النموذج الثاني للاستباق فهو استباق لفظي متكّلٌ على التوقّع من قبل الشخصية، ويتمثل بتوقع العم (لبيتو) لمستقبل اليهود في مصر، الدقيقة(4:16)، ويُلاحظ أن هذا التطلع "اتخذ شكل توقعات أو احتمالات مبنية على معايشة موقف معين وتقوم بوظيفة التمهيد لما سيجري من الأحداث في وقت لاحق"[1]:

"- لبيتو: لا، مش حيخرجوه.. واحنا حيطردونا من البلد

- حنفي: إنت بتقول إيه يا جدع إنت؟ يطردوا مين؟ اليهود؟ إنت مصري.. والصورة اللي وقعت من ع الحيطة دي تشهد على جدعنتهم

- لبيتو: الكلام ده كان زمان يا حنفي.. دلوقتي الضباط خلاص بقت تركب الأوتمبيلات وتحب البدل الملكي.. إنما نجيب ده موضوع تاني خالص... بيني وبينكم في راجل واصل قلي أحسنلك تخرج من البلد بكرامتك.. الأيام الجاية سودة ومفيش فيها أمل."

يجيب الفيلم عن استباق (لبيتو) وتوقعه بخروج اليهود من مصر، ويتحقق الأمر حينما يشير حسين في مذكراته إلى خيانة بعض اليهود لمصر في الدقيقة (52:09).

[1] بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي**، ص 135.

" بعدها بأيام بدأت الحكومة تقبض ع اليهود، عرفت عم لييتو كان بيعمل إيه في السطح... كان بيشاور لطيارات العدو، عم لييتو كان أحن من أبويا، لكن خاين، بيحابي لليهود اللي احتلوا فلسطين..."

أثناء سرد هذا الجزء من المذكرات تُعرض مجموعة من الصور التي تبرز اعتقال اليهود، وكذلك نشر الصحف لخيانة اليهود، وبهذا تحقق التنبؤ اللفظي لـ (لييتو) بعرض صوري من قبل المصور الأكبر، في موضع لاحق من مواضع السرد.

2.2.3 الإسراع في السينما

تذهب السينما إلى تقنية الإسراع بالزمن لتخطي مشاهد لا تؤدي دورا دراميا في الخطاب الفيلمي، ونعني بالإسراع مجموعة التقنيات التي تضغط الزمن الخيالي في الفيلم، ولهذه الخاصية الزمنية " فائدة علمية، فهو يسمح – يقصد الإسراع– بجعل أشد الحركات بطئا وأعسر الإيقاعات على التصوير في نطاق الإدراك"[1]، ومثلما انبثق عن هذه التقنية في دراسة الرواية تقنيتا الحذف والتلخيص، سينبثق كذلك ملامحهما في الفيلم.

2.2.3.1 التلخيص

تلجأ الأعمال السينمائية إلى تسريع المحكي من خلال اختزال الزمن، وعرض الأحداث في زمن أقل من الطبيعي، فنرى مشهدا دقائقه معدودة يعرض ملخصا لحياة إنسان، أو حياة وردة، أو أحداثا عالمية وحروبا، فضغط الزمن أو المرونة " مفهوم أساسي في وضعية المشهد السينمائي، ويجب ألا توجد الأوقات المقتولة حيث الحياة الحقيقية ممتلئة بها"[2]، وهو ما يؤكده (كوهين سيا) في قوله: " إن الكاميرا تجهل الطبيعة الميتة"[3].

---

[1] مارتن، مارسيل: **اللغة السينمائية**، ص 204

[2] فينتورا، فران: **الخطاب السينمائي لغة الصورة**، ص333

[3] مارتن، مارسيل: **اللغة السينمائية**، ص 204

يرتكز التلخيص على تنظيم اللقطات وترتيبها لحذف كل ما هو ضعيف، ولدفع السرد إلى الأمام، محتضنا سياقا دالا يرتكز بالدرجة الأولى على المتلقي وعلى تفاعله مع الزمن المُلخص، فهو في حالة إدراكية تجعله مستشعرا بعدم واقعية الزمن، ولكنه في ذات الوقت يحيا اللحظة الزمنية والحدثية كأنما عايشها في الواقع، ويعود ذلك إلى "قدرة المتلقي في الإحاطة والتكميل لما لا يوجد في الصورة/ اللقطة سواء كانت جزءا من الحركة أو المكان، فاللقطات تعمل كعلامات تحيط بالكل ولا تقدمه بأكمله"[1]، كما وتعد هذه الحركة السردية أكثر الأشكال تسريعا للمحكي، فإن كان شكلها واحدا في الرواية، فإن لها أكثر من شكل في الفيلم ومنها التسريع واللقطة التناوبية والمونتاج بالتباين[2].

وتجدر الإشارة إلى أن معظم الأفلام تتكئ على التلخيص أو ضغط الزمن في تقديم محكيها، وإذا حوكمت الحكاية الفيلمية على حدة فلا بد من إيجاد ملامح التلخيص فيها؛ إذ يصعب تقديم فيلم يتساوى فيه الزمن الفعلي بالزمن الخيالي[3]، وهذا ما ينطبق على الفيلم المدروس خاصة أنه مأخوذ عن نص روائي امتاز بالامتداد الزمني.

مثلما كان التلخيص سمة عامة لوحدة الفيلم، كان أيضا مزيّة لبعض المتتاليات أو المشاهد، فكثرت نماذج التلخيص في الفيلم، حالها حال الحذف الزمني، وترددت بين التلخيص اللفظي البصري أو البصري فقط، ومن أمثلة الأول التلخيص اللفظي البصري الذي أُدرج في الإطار الاسترجاعي في بداية الفيلم، وقدم موجزا تاريخيا للأحداث السياسية من عام 1953 حتى 1954، واستمر هذا العرض من الثانية 53 إلى الدقيقة (2:05)، أي دقيقة واحدة فقط اختزلت أحداث عام كامل.

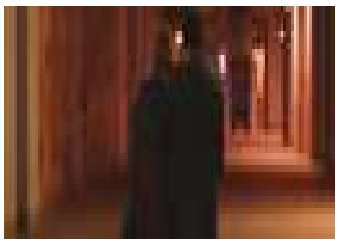
ومن نماذجه أيضا التلخيص الذي قدمه طه في نهاية الفيلم، والذي يبرز عبره تطور علاقته بسارة، وصحب سرده صورا تعزز ما يقول، وتظهر الانسجام العاطفي بينهما (2:21:54).

---

[1] السيد، علاء عبد العزيز: **الفيلم بين اللغة والنص مقاربة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية**، ص 105-106

[2] ينظر: بن مسعود، وافية: **تقنيات السرد بين الرواية والسينما**، ص 509.

[3] يورد برنارد ديك أمثلة على أفلام نادرة تساوى فيها الزمنان، للتتوسع انظر: ديك، برناردف: **تشريح الأفلام**، ص 24



"وتوطدت علاقتي بسارة، لم يعد لدينا ما نخفيه عن أنفسنا، لا أدري، هل المأساة هي السبب؟ أم أنه الحب؟ اتفقنا أن ندفن الماضي ولا ننظر وراءنا..... " وعدتها ألّا أكون مثل أبي، لكنني لم أعد طه الذي أعرفه، ولا هي عادت سارة التي عرفتها، فللقتل آثار جانبية، قسوة كان لا بدّ منها، حتى لا ينسى التاريخ كل فاسد استحقّ تراب الماس، ويبقى السؤال هل سننسى يوما ما حدث أم يؤلمنا الذنب إلى الأبد؟"

أما عن أمثلة التلخيص الصوري فكان التلخيص الذي عُرض في أواخر السرد الفيلمي، والذي دفع الأحداث بشكل سريع لبلوغ الذروة، فنجد صورا متعاقبة مصحوبة بموسيقى تصويرية تتردد بين طه ووليد سلطان، وتظهر حياة كل منهما بعد شهر من وضع السم لوليد، (2:18:18):

نلاحظ اعتماد المحكي في هذا النموذج على تقنية المونتاج التناوبي وهو أسلوب يطرح تعاقبا لأحداث تجري في الزمن الخيالي في أماكن مختلفة[1]، ويستعمل عند " وجود حركتين تسيران داخل أمكنة مختلفة تتابع بالتناوب داخل المتتالية، يمنح هذا الإجراء انطباع المشابهة، ويستعمل بكثرة في الجزء الأخير من الفيلم لدفع الحبكة إلى نقطة ذروتها"[2]، ونكشف عنه في المثال أعلاه في الصور المنتناوبة التي عرضت حركة كل من طه ووليد.

[1] ينظر: فينتورا، فران: **الخطاب السينمائي لغة الصورة**، ص344

[2] بن مسعود، وافية: **تقنيات السرد بين الرواية والفيلم**، ص 481

2.2.3.2 الحذف

ويقصد به حذف لحظات من الزمن الخيالي التي دراميا ليست سردية[1]، فيتم الانتقال من زمن إلى آخر، " بانتظار أن يملأ المشاهد هذا النقص الذي لا يكون دائما قابلا للقياس"[2]، ويمكن للإضمار أو الحذف أن يكون عبر المونتاج فلسنا بحاجة رؤية كل لقطات هبوط شخصية من السلالم إذا كان منزلها في الطابق الخامس مثلا[3]، ويعد الحذف من أهم التقنيات التي تعتمدها الأفلام السينمائية؛ لأن " طبيعة السرد الفضائية تستدعي الحذف أو المونتاج.. من أجل إنتاج الحركة أو دفع وتيرة الزمن إلى الأمام، أو من جهة أخرى تخطي العناصر البصرية والأحداث الجزئية التي لا تعتبر ذات فائدة وفاعلية في مسار النص"[4].

لجأ الفيلم المدروس إلى تقنية الحذف الزمني في كثير من مشاهده، وتردد الحذف أو القفز بين الحذف الصريح الذي يعنون له المصور الأكبر أو المضمر الذي يستشفه المتلقي، وأذِنَ الحذف بكلا الحالين بتخطي أحداث معينة من مشهد لآخر، ومن أمثلته الصريحة لحظة القفز من عام 1955 إلى ليلة رأس السنة عام 2018:

عنون المصور الأكبر لهذه القفزة كما هو ظاهر في الصورة أعلاه، كما أبرزه تغير لون الصورة المعروضة من الأسود والأبيض إلى الملون، إذ تجاوز السرد حقبة زمنية طويلة مدتها

[1] ينظر: فينتورا، فران: **الخطاب السينمائي لغة الصورة**، ت: علاء شنانة، د.ط، دمشق: منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، 2012، ص 332

[2] جورنو تيريز، ماري: **معجم المصطلحات السينمائية**، ص37

[3] ينظر: فينتورا، فران: **الخطاب السينمائي لغة الصورة**، ص 332–333

[4] بن مسعود، وافية: **تقنيات السرد بين الرواية والفيلم**، ص510

63 عاما منتقلا إلى زمن الحاضر السردي المتمثل بحديث حسين مع ابنه طـــه، وقـــد أهمِلـــت الأحداث في هذه المدة الكبيرة؛ لأنها ليست ذات جدوى باستثناء ما ســـيعود إليـــه حســـين فـــي مذكراته. وتجدر الإشارة إلى أن هذا النموذج الزمني يتشاكل مع مثيله في الرواية الذي وضحته الدراسة في المبحث السابق، ولكن الاختلاف كان في أن المدة الزمنية في الرواية 54 عاما؛ لأن زمن الحاضر السردي كان عام 2008.

يتكرر أمر الحذف الزمني في مشاهد أخرى في الفيلم، والتي كانت تهدف إلى ترتيب المتتاليات وتنظيمها وفق آلية محددة ترتئيها آليات الفعل السردي، ومن هذه النماذج القطع الصريح الـــذي يبرزه المصور الأكبر بعد شهر من إيقاف وليد سلطان عن عمله، ويبدو ذلك في (1:23:35):

تعرض هذه الصورة قطعا ذا اتساع كبير وثب فيه السرد عن أحداثِ شهرٍ بعد انقلاب حياة وليد؛ ليعرج قليلا على علاقة سارة بشريف، ومن ثم يعرب عن الحالة المريرة التي وصل إليها وليد (1:26:06):

والغرض من هذا الحذف الزمني يكمن في إبراز الحالة النفسية التي غدت عليها الشخصـــية، و" من أجل بقاء الشخصية هي المحور الأساسي الذي أراد أن يشغل به فكر وعقل المتلقي كي يبقى متعاطفا مع غيره، غير مكترث للتسلسل الزماني في الفيلم"[1]، فكل ما مضى من أحداث لا تهـــم المتلقي، بل ما يهمه النتيجة التي وصلت إليها شخصيات الفيلم، ولم يقتصر هذا التبدل على وليد وحده، وإنما تجاوزه إلى كل من طه وسارة، فالأول سيتورط في شباك وليد وما يتبع ذلك مـــن مجريات، وسارة ستتخلص من عبء الحب الذي أثقلها.

تكفلت بعض الشخصيات بالتعبير عن القفز الزمني بشكل لفظي، ومن نماذجه ما قالته الطبيبـــة لطه عندما استيقظ من غيبوبته، فيستاءل عن مكانه فتقول له الطبيبة في الدقيقة (24:52).

" – أنا فين؟

– في المستشفى، بغيبوبة بقالك أسبوع، أنت اتكتب ليك عمر جديد"

يتعلق الحذف هنا بالانتقال من مشهد الضرب لطه إلى مشهد صحوته بعد أسبوع، الـــذي بينتـــه شخصية الطبيبة، وتجاوز السرد الفيلمي الأحداث التي كانت بين هذين الزمنين؛ وذلك لأن حالة الركود التي كان بها أدت إلى ركود في الحدث المرتبط به.

ومن أمثلة الحذف المضمر الذي يمكن للمشاهد أن يلاحظه، المشهد الذي يعرض قراءة ســـارة لمذكرات حسين الزهار (1:48:44):

[1] الكعبي، عبد الخالق شاكر: **المعالجة الفنية والجمالية للصورة السينمائية في أعمال المخرج (مـــارتن سكورســـيزي)**، ص62

يبرز القفز هنا بانتقال الصورة من رؤية سارة لجثة السرفيس في منزل طه وصدمتها منه، إلى تصويرها وهي تنتهي من قراءة الدفتر الذي سيفسر لها أسباب القتل، وجاء الاقتطاع في ثـــوان قليلة بين المشهدين، مما يعني القفز عن المدة الزمنية التي قضتها في القراءة، والتي من المؤكد أخذت وقتا جيدا، والبتر هنا هدف إلى الابتعاد عن التكرارية؛ لأننا رأينا صدمة ســـارة عنـــدما شاهدت الجثة، ولا بد أن صدمتها أثناء القراءة ستكون بنفس الحدة، وعلاوة على ذلـــك كـــان المتلقي على موعد مع ردة الفعل التي ارتسمت على شخصية طه أثناء القراءة في متتالية سابقة، فمن المحتمل أن المصور الأكبر أسقط المشهد الذي يبرز سارة وهي تقـــرأ لأن ردات الفعـــل ستتشابه، وكذا لم يكن منطقيا تكرار زمن عرض القراءة عند الشخصيتين؛ لأن المتلقي عـــاش المدى الزمني الذي استغرقه طه وأصبح على دراية بكل ما هو موجود في الدفتر، وإضافة إلى ذلك كله يمكننا القول إن المشهد أراد أن يرصد الحالة الحوارية المنبثقة عن فعل القراءة؛ لذا فإنه سرعان ما انتقل إلى لغة الحوار التي أثارت تساؤلات طه حول أبيه وأمه.

ولابد أن نشير إلى بعض نماذج الحذف التي تكفل بها المونتاج، ومنها مشـــهد نـــزول حســـين الزهار عن درج العمارة التي يسكن فيها بمساعدة كل من طه والحارس في الدقيقة (14:55):

يتعلق الحذف هنا بانتقال تصوير الشخصيات وهي تنزل من سلم العمارة إلى تصويرها وهي خارجة من الباب، مما يعني القفز عن المدة الزمنية التي قضتها الشخصيات في الهبوط من الطابق الذي يسكن فيه حسين وطه إلى باب العمارة، والغرض من هذا الحذف تجاوز المشقة الطويلة التي ستُستَغرق أثناء تكلّف طه والحارس إنزال الأب المقعد.

ومن الأمثلة المشابهة لهذا الحذف المتتالية التي تُعرض في الدقيقة السابعة بعد الساعة الأولى من الفيلم (1:07:10):

تبين هذه الصور حذفا بين اللقطات، فتُبرز الصورتان الأولى والثانية طه ماشيا في الطريق قاصدا بيته، ثم تعرض الصورة الثالثة لحظة دخوله المنزل متفاجئا بوجود السيرفيس وراءه، وهذا يعني أن الحذف تجاوز المدة التي قضتها الشخصية في السير للوصول إلى الشقة، ويهدف هذا البتر إلى خلق التوتر لدى المتلقي للتفاعل مع ردة الفعل التي اجتاحت طه بعد رؤيته للسيرفيس، فالسارد أو المصور الأكبر تغاضى عن رحلة السير بهدف الوصول إلى لحظتي المفاجأة والتشويق.

وأخيرا يمكننا القول إن نماذج الحذف في فيلمنا المدروس كثيرة وما عرض منها كان على على سبيل التمثيل لا القصر، ونعزو كثرة الحذف في الفيلم إلى الطبيعة الروائية له، التي اقتضت أن يكون الزمن التخيلي أطول من زمن السرد، فاللجوء إلى الحذف يساعد في استمرار وتيرة المحكي بشكل إيقاعي يحدث تفاعلا قويا بين مقتضيات الفيلم.

2.2.4 الإبطاء الزمني في السينما

إذا كانت السينما تتحصّن بتسريع الحدث من أجل تجاوز أحداث غير مهمة، فإنها تستعين بآليات الإبطاء من أجل التركيز على أحداث بعينها، خاصة إن كان الحدث محرّضا على التشويق، فالاتساع الزمني ينتج – كما أشرنا في دراستنا للراوية – عندما يكون وقت العرض أكبر أو مساويا للزمن الفعلي، ويسمح الإبطاء "بإدراك الحركات الفائقة السرعة التي لا تلتقطها العين المجردة (رصاصة مسدس).... وفي وسعه أيضا، في المجال الدرامي، أن يعطي إحساسا فريدا بالقوة أو بالجهد الضخم"[1] الذي تبذله الشخصيات.

2.2.4.1 المشهد

تعتمد هذه التقنية على المقاربة الفعلية بين الزمن والحدث، وتتتعلق معظمها في مشاهد الحوار بين الشخصيات، وسمح المصور الأكبر في فيلم (تراب الماس) للشخصيات أن تدلي بدلوها، وأن تشارك في الحوار؛ لاستمرار الحدث ولرفع حدته، مما يجعل المتلقي مواظبا على الفرجة.

كثرت المشاهد الحوارية في الفيلم، والتي عبر بعضها عن تخوفات الشخصية وهذا ما نراه في الحوارات التي جمعت حسين بابنه طه، أو التي كانت بين الأخير وسارة، وبعضها الآخر كان بمثابة تهديدات أو أمنيات أو غيرها من اللحظات الشعورية التي كانت تعتري الشخصية أثناء الحوار، ولعل المشهد الذي جمع بين طه ووليد في الربع الأخير من الفيلم من أهم مشاهده؛ لأنه كان قبل بلوغ النهاية، أو قبل لحظة التأزم، والذي كان سببا في تغيير مجريات الفيلم وقلبها لصالح طه، (2:13:28).

[1] ينظر: مارتن، مارسيل: **اللغة السينمائية**، ص 204

يعرض هذا المشهد الحيلة التي دبرها طه لوليد سلطان الذي استدرجه إلى (الكافيه) ليضع لـــه تراب الماس في كأس الشاي، ويلاحظ على هذا المشهد البطء الزمني، فيتســاوي الــزمن مــع الحدث، ونرى في البداية لقطة قريبة جدا تعرض تبديل طه أكياس السكر، ومن ثم ننتقــل إلــى لقطة عامة تعرض طه في المطعم، وتتحول الكاميرا إلى الباب لتبين دخول وليد إلى (الكافيــه)، ومن ثم تتابع اللقطات المتوسطة والقريبة والقريبة جدا لعرض الحوار بين طه ووليد، وللتركيز على كأس الشاي وعلى أكياس السكر كما هو ظاهر أعلاه.

ساهمت هذه اللقطات بخلق جو توتري عند الآخر (طه) الذي يخشى ألا تصلح خطته، وكــذلك افتعال التوتر والتشويق لدى المشاهد، الذي ينتظر النهاية، هل سينجح طه أم لا؟ ونلحظ أن المدة الزمنية مقاربة للزمن الواقعي، وهذا يعود إلى أهمية الحدث؛ لأن نهاية القصة أو حلها مــرتبط به، فطه تخلص من رأس الفساد كما ظن، ولكنه يؤمن أن دورة الفساد مستمرة إذا بقي النضال مستترا غير معلن.

2.2.4.2 الوقفة

يتخذ الإبطاء الزمني شكلا آخر غير المشهد وهو الوقفات الوصفية، أو اللقطات الوصفية، ففي الفيلم السينمائي تتكفل " سلسلة من التقنيات وآليات التشكيل بتجسيد الوصف في اللقطات من أجل إضاءة شخصية أو مكان ما، والإصرار على تقديم الجزيئات المشكلة والمصاحبة لحدث معين"[1]، ويمكننا القول إن الوقفة في الفيلم لا تعني جمود الزمان أو الحركة كليا، فمحتمل رؤية الشخصيات تتحرك أثناء موقف وصفي تعرضه كاميرا ثابتة، أو من المحتمل عرض ما هو ثابت من خلال حركات مختلفة للكاميرا إذا ما تعلق الوصف بالفضاء بشكل خاص.

ولدينا في فيلم (تراب الماس) العديد من نماذج الوقف الوصفي، ومنها وصف المكان عبر لقطة بانورامية عمودية تعرض المقبرة التي دفن فيها حسين الزهار، (3:44):

نلاحظ هنا أن الوصف بدأ بلقطة عمودية من عل تعرض سماء المقبرة، ثم تبدأ الكاميرا بالهبوط بشكل تدريجي لعرض المكان، ومن ثم تنتقل بين اللقطات العامة واللقطات المتوسطة والقريبة،

[1] بن مسعود، وافية: **تقنيات السرد بين الرواية والسينما**، ص 515

لنرى التركيز على شخصية طه، ولرصد الحالة النفسية التي تحياها هاته الشخصـــية، فهـــي لا زالت تحت صدمة الموت؛ لذا نجد المصور الأكبر متعمدا تقريب الكاميرا عليها.

ومن المقاطع الوصفية أيضا، التي عنيت بملاحظة الحالة النفسية والجسدية لطه المقطـــع الـــذي أظهر محاولاته الفاشلة للعزف على آلة (الدرامز)، (40:34):

استطاعت هذه المتتالية الوصفية، والتي تخللها قطع لعرض محاولات طه في تطبيب نفســـه، أن تبرز الضعف الذي غدت عليه الشخصية، فطه لم يعد يمارس هوايته، ويده مصابة بالرعـــاش، وذاكرته أصبحت مهشمة، فتحققت الأعراض التي حدثته عنها الطبيبة. هذه اللقطـــة الوصـــفية كانت ضرورية لتسفر عن طفوّ المكنونات الداخلية على ظاهر الشخصية.

وأخيرا حري بنا أن نشير إلى أن الوقفات – غير القليلة- في الفيلم اتسمت بالقصـــر الزمنـــي، فالإيقاف المؤقت للزمن في عملية السرد كان ذا مدى قصير؛ ويرجع ذلك إلى الطبيعة الســـردية للفيلم التي تتطلبت البحث والحوار، كما أن الحبكة الفيلمية احتاجت إلى زمن يسير بشكل سريع ومقتضب، فنرى القفزات الزمنية موجودة بشكل أكبر من أي نوع آخر مـــن حركـــات الـــزمن السردية، وإضاقة إلى ذلك لم تكن مشكلة موت الأب هي المشكلة الوحيدة في المحكـــي، وإنمـــا هناك قصص فرعية استدعت كل منها وجود آليات سردية معينة تقحمها في الـــنص، وتجعلهـــا متماشية مع الخط الدرامي للفيلم؛ لهذا كله كان الزمن الجامد المنبثق عن الوصف قليل الحضور.

الخاتمة

حاولت هذه الدراسة الوقوف على تمثلات السارد في رواية (تراب الماس) للكاتب أحمد مـــراد والفيلم المقتبس عنها، مبرزة أهم جوانبه الفنية والموضوعية، من خلال الاعتماد على النظريات النقدية الأدبية والسينمائية، كما حاولت الوقوف على التشكيل الزمني في الرواية والفـــيلم؛ لأنـــه المحور الذي يسرد عبره السارد الحكاية، وقد خلصت إلى النتائج الآتية:

- يضطلع السارد بفعل السرد في كل من الرواية والفيلم، ويأتي في الرواية على أشكال عـــدة منها السارد العليم أو السارد المشارك في القصة، وهذا بدا جليا في رواية (تراب المـــاس)؛ إذ تولى السارد العليم مهمة الفعل السردي، وتنازل في بعض صفحات الروايـــة لشخصـــية حسين الزهار لتقوم بالسرد، أما عن السارد الفيلمي فإن تحديد مفهومه شغل حيزا نقديا في الأدبيات السينمائية، فتردد المفهوم بين العدمية حينا، وبين وجود هيئة موازية للسارد العليم تسمى المصور الأكبر، وفي حين آخر يرى بعضهم أن الشريط الصوري متكفل بالسرد من تلقاء نفسه.

- تعددت هيئات السرد في رواية (تراب الماس) ومنها: السارد العليم، والمؤلـــف الـــواقعي، والشخصية، وبيّنت الدراسة حالة التآلف بين هذه الهيئات، وكيف أن كلّا منها كان وســـيلة عبور للآخر؛ ليعبر عن مواقفه وأيديولوجياته، كما أن المؤلف المجرد كان متماهيـــا مـــع السارد الروائي؛ إذ هو حالة ذهنية واعية تنبثق عن المؤلف الواقعي.

- ظهرت الهيئات السردية في الفيلم ظهورا متداخلا، فجميعها تخضع لقوة المصور الأكبـــر، الذي لا ينفصل عنها طوال الحكاية السينمائية، فهو المتحكم في شـــريط الصـــوت، وفـــي الساردين الثانويين، وحوار الشخصيات، وقد تجتمع كل هذه الهيئات في لقطة واحدة، ممـــا يؤدي إلى صعوبة في تفكيكها إلى مكوناتها السردية.

- شغل مفهوم المؤلف الفيلمي جدلا كبيرا في الدرس السينمائي، ورجحت الدراســـة وجـــود مؤلف واقعي تعاوني، يضارعه مؤلف تعاوني ضمني، يتشـــاركان فـــي خلـــق المحكـــي السينمائي، وفي توجيه مخلوقاته وتنظيمها.

- أدت العتبات النصية: الإهداء، والتصدير، والعنوان دورا في الكشف عن توجهات المؤلف الواقعي المنحازة لمحمد نجيب؛ فكانت بذلك بوابة لاختـــراق الآراء الأيديولوجيـــة للعمـــل الروائي، إضافة إلى تأديتها للدور الفني في التنظيم والترتيب والترويج، والولوج إلى عوالم النص.

- تضفي الصورة صفة الآنية والحضور على المشهد الفيلمي؛ لتوهم بواقعية الحدث، كما أن إدخال الصورة على الخطاب الروائي سيكون سببا في إغفال العديد من التعابير الســـردية المكتوبة، والتركيز على ما هو حركي وحيوي لنقله إلى شاشة السينما.

- أيّد الخطاب السينمائي الخطاب الروائي في الاتجاهات الفكرية للهيئات السردية، ولذا لم نجد اختلافا في حبكة الفيلم والراوية، وإنما برزت الاختلافات في حذف بعض الشخصيات فـــي الفيلم، وحذف بعض الأحداث التي لم تكن ذات أهمية في بناء الحبكة الفيلمية.

- لجأ السارد الروائي والمصور الأكبر إلى التحايل الفني؛ للإيحاء بعـــدم معرفتهمـــا الكليـــة بالأحداث، كما اعتمدا المفارقات الزمنية لنقل الحكاية، فأدت دورا فنيا وسرديا بارزا فـــي استحضار الوقائع والتفاعل معها، فحجز الاسترجاع حيزا واسعا في الرواية والفيلم؛ وذلك من أجل الكشف عن الصراعات الداخلية التي كانت تعتري الشخصيات، والتي نتعرف من خلالها على أسباب التصرفات والمواقف التي تنبع عنها، أما الاستباق فكان حضوره قليلا؛ لهيمنة الضمير الغائب (هو) في الحضور الروائي، وإلى ارتباط الاستباق بالعنونـــة علـــى الشاشة في الفيلم.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر

فيلم **تراب الماس**، https://rema.egybest.ink/movie/diamond-dust-2018

مراد، أحمد: **تراب الماس – حين يصبح القتل أثرا جانبياً**. ط8. القاهرة: دار الشروق. 2013.

المراجع العربية

الأزدي، عبد الجليل بن محمد: **الأدب والسينما (إرنست همنغواي: السكّير المتمـــرّد والأديـــب الثوري)**، ط1، عمان: دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، 2018.

الأسود، فاضل: **السرد السينمائي، خطابات الحكي– تشكيلات المكان– مراوغات الزمن**. د.ط. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب. 2007.

بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي (الفضاء– الزمن – الشخصية)**، ط1، بيروت: المركـــز الثقافي العربي، 1990.

بلعابد، عبد الحق: **عتبات– جيرار جينيت من النص إلى المناص**. ط1. الجزائر: منشـــورات الاختلاف. 2008.

الحوّ، شحاتة محمد: **تقنيات التفسير السردي (دراسة تطبيقية على القصة القصيرة والروايـــة عند "أحمد ماضي")**، ط1، القاهرة: عالم الكتب، 2016.

ذاكر، عبد النبي: **عتبات الكتابة – مقاربة لميثاق المحكي الرحلـــي**.ط1. المغـــرب، أكـــادير: منشورات مجموعة البحث الأكاديمي. 1998.

الزمرلي، فوزي: **فن المذكرات في الأدب العربي الحديث**، جامعة تونس الافتراضية، 2012.

زيتوني، لطيف: **معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، إنجليزي، فرنسي)**، ط1، بيروت: دار النهار للنشر، 2002.

السيد، علاء عبد العزيز: **الفيلم بين اللغة والنص مقاربة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية**، د.ط، دمشق: منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، د.ت.

صالح، صلاح: **سرد الآخر- الأنا واخر عبر اللغة السردية**، ط1، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2003، ص197.

بو عزة، محمد: **تحليل النص السردي: تقنيات ومفاهيم**، ط1، الجزائر: منشورات الاختلاف، 2010

قاسم، سيزا: **بناء الرواية – دراسة مقارنة في " ثلاثية" نجيب محفوظ**، د.ط، القاهرة: مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع2004.

القاضي، محمد وآخرون: **معجم السرديات**. ط1. تونس: دار محمد علي. 2010.

القصراوي، مها حسن: **الزمن في الرواية العربية**، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004.

الكعبي، عبد الخالق شاكر: **المعالجة الفنية والجمالية للصورة السينمائية في أعمال المخرج (مارتن سكورسيزي)، أساليب تحليل الأفلام**، ط1، بغداد: الشاطئ للنشر والتوزيع، 2016

لحميداني، حميد: **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. ط1. بيروت:** المركز الثقافي العربي. 1991.

مبروك، مراد عبد الرحمن: **بناء الزمن في الرواية المعاصرة، رواية تيار الوعي أنموذجا (1967- 1994)**، د.ط، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتب، 1998.

مرتاض، عبد الملك: **في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد**، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1998.

بن مسعود، وافية: **تقنيات السرد بين الرواية والفيلم، دراسة في السرديات المقارنة لرواية عمارة يعقوبيان والفيلم**. ط1. الجزائر: دار الوسام العربي للنشر والتوزيع. 2011.

نايف، بشار إبراهيم: **البنية الزمنية في القصة القرآنية (الاسترجاع، الاستباق)**، ط1، بيروت: دار الكتب العلمية، 2011.

نجم، محمد يوسف، **فن القصة**، بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، 1955.

يقطين، سعيد: **تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير)**، ط3، بيروت/ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، 1997.

المراجع المترجمة

إمبرت، إنريكي أندرسون: **القصة القصيرة النظرية والتطبيق**. ترجمة: علي إبراهيم علي منوفي. د.ط. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة. 2000.

أومون، جاك و ميشيل ماري: **تحليل الأفلام**، ت: أنطون حمصي، ط1، دمشق: منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، 1999، ص214

إيكو، أمبرتو: **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**. ترجمة: سعيد بنكراد. ط3. الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافي العربي. 2016.

باختين، ميخائيل: **الخطاب الروائي**. ترجمة: محمد برادة. ط1. القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع. 1987: ص 102.

بارت، رولان: **التحليل البنيوي للسرد، طرائق تحليل السرد الأدبي**، ترجمة: حسن بحراوي، بشير القمري، عبد الحميد عقار. ط1. الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب. 1992.

باشلار، غاستون: **جدلية الزمن**، ترجمة: خليل أحمد خليل، ط3، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1992.

برنس، جيرالد: **قاموس السرديات**، ترجمة: السيد إمام، ط1، القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات، 2003.

بوجز، م. جوزيف: **فن الفرجة على الأفلام**، ترجمة: وداد عبد الله، د.ط، القاهرة: مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005.

تاركوفسكي، أندريه: **النحت في الزمن**، ت: أمين صالح، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2006.

تودوروف، تزفيطان، **مقولات السرد الأدبي، طرائق تحليل السرد الأدبي**

جانيتي، لوي دي: **فهم السينما- السينما والأدب**. ترجمة: جعفر علي. د.ط. المغرب: منشورات عيون. 1993.

جورنو تيريز، ماري: **معجم المصطلحات السينمائية**. ترجمة: فائز بشور. د.ن د.ت.

جينيت، جيرار: **خطاب الحكاية، بحث في المنهج**. ترجمة: محمد معتصم وأخرون. ط2. الهيئة العامة للمطابع الأميرية. 1997.

جينيت، جيرار: **عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم**. ط1. الدار البيضاء/ بيروت: المركز الثقافي العربي. 2000.

ديك، برناردف: **تشريح الأفلام**، ت: محمد منير الأصبحي، ط6، دمشق: منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، 2013.

فيلد، سيد: **السيناريو**، ت: سامي محمد، د.ط، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، 1989.

فينتورا، فران: **الخطاب السينمائي لغة الصورة**، ت: علاء شنانة، د.ط، دمشق: منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، 2012.

كايزر، ولغ غانغ: **من يحكي الرواية؟**. ترجمة: محمد اسويرتي. ضمن كتاب **(طرائق تحليل السرد الأدبي)**.

كوريغان، تيموثي: **دليل موجز للكتابة عن الفيلم**، ت: محمد منير الأصبحي، ط1، دمشق: منشورات وزارة الثقافة–المؤسسة العامة للسينما، 2013.

لوتمان، يوري: **قضايا علم الجمال السينمائي، مدخل إلى سيمائية الفيلم**. ترجمة: نبيل الدبس. د.ط. دمشق: منشورات وزارة الثقافة– المؤسسة العامة للسينما. 2001.

ليفينجستون، بيزلي، كارل بلاتينيا: **دليل روتليدج للسينما والفلسفة**، ت: أحمد يوسف، ط1، القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2013.

لينتفلت، جاب: **مقتضيات النص السردي الأدبي، طرائق تحليل السرد الأدبي**، ترجمة: رشيد بنحدو، ط1. الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب. 1992.

مارتن، مارسيل: **اللغة السينمائية**، ت: سعد مكاوي، د.ط، مصر: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، 1964.

مانفريد، يان: **علم السرد– مدخل إلى نظرية السرد**. ترجمة أماني أبو رحمة. ط1. دمشق: دار رُنينوي. 2011.

ماي، جورج: **السّيرة الذّاتية**، ترجمة: محمد القاضي، عبد الله صولة، ط1، القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، 2017

الدوريات والمقالات

أرديني، صالح محمد حسن، إيناس سلمان عبد المجيد: *الاسترجاع الذاتي في شعر امرئ القيس*، **مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية**/جامعة الموصل، 2018/15:1.

بيان ثورة 23 يوليو: https://www.youtube.com/watch?v=ELtS2TLYIJM

جبارة، كوثر محمد علي وضياء عبد الرازق أيوب: ***الراوي بين المقروء والمرئي السينمائي (2000-2017)، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية/*** *المجلة العربية للعلوم ونشر الأبحاث*، مجلد 3، عدد 9/ سبتمبر 2019.

الجوهري، عمرو: **الحوار في الفيلم السينمائي.** موقع صدى نت. 2018/4/17: http://elsada.net/79995/

حمداوي، جميل: **السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر**، مجلد 25، عدد 3/ 1997.

حمداوي، جميل: **شعرية الإهداء**، شبكة الألوكة، 2016.

الشريف، محمد سالم عبد القادر: *جماليات الزمان والمكان في السينما*، **مجلة جامعة سبها**، المجلد 7، العدد 2008/2.

عادل، إبراهيم: **رواية " تراب الماس": خلطة أحمد مراد الناجحة** إضاءات، 13 أغسطس 2018. (تاريخ) https://www.ida2at.com/the-dust-of-diamonds-ahmed-murad-successful-mix/

عبد الجليل، محمد أكرم: *اشتغال عناصر التعبير الفيلمي ودورها في الانتقالات السردية*، **مجلة الأكاديمي**، عدد 92/ 2019.

عبد الصمد، بسدات: *الجوهر الأيديولوجي للعمل الفني السينمائي*، **آفاق سينمائية**، عدد2016/3

عشاب، آمنة: *هوية السرد بين اللفظي والمرئي: من خلال الفيلم الروائي " الحريق"*، **مجلة الخطاب / جامعة مولود معمري تيزي وزو**، عدد 19 / 2015.

فرمان، علي حيدر خالد: *بنية الشريط الصوتي لمشاهد الرعب في الفيلم السينمائي*، **لارك للفلسفة والعلوم الاجتماعية**، مجلد 3، عدد 30 /2018.

لبويري، عبد الجليل: *الحوار السينمائي بين الصياغة وعبقرية اللغة*، **مجلة آفاق سينمائية**. سورية: المؤسسة العامة للسينما. 147/ 15 نيسان 2016

المتولي، رامي: **رؤية نقدية.. من يتفوق في "تراب الماس" المخرج أم الروائي؟**، مجلة هي،20 أغسطس 2018 https://2u.pw/pmBcx

بن مسعود، وافية: *السارد بين المفاهيم الرّوائية والسينمائيّة*، **مجلة العلوم الإنسانية/** جامعة قسنطينة، ع 39/ 2013.

محمد نجيب..**مأساة رئيس منسيّ تلخص حلما مصريا موؤدا**. 2019/2/19. https://www.aljazeera.net/news/politics

الرسائل الجامعية

دربال، أسماء: **زمن السرد في روايات فضيلة فاروق**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة الحاج لخضر– باتنة–، الجزائر، 2013–2014.

عدوان، عدوان: **تقنيات النص السردي في أعمال جبرا إبراهيم جبرا**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة النجاح، نابلس، 2001.

فيسح، سارة وفيروز بطة: **البنية السردية في رواية "تراب الماس" لأحمد مراد**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة محمد بوضياف، الجزائر، 2018–2019.

مشطر، أمينة: **تقنيات السرد بين الرواية والسينما رواية " ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة أنموذجا**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة الصديق بن يحيى – جيجل –، الجزائر، 2014–2015

مهاجي، فايزة: **فعالية العتبات النصية ودلالتها – قراءة في الخطاب الروائي الجزائري**. (أطروحة دكتوراة غير منشورة). جامعة سيدي بلعباس. الجزائر2014–2015.

An-Najah National University
Faculty of Graduate Studies

Manifestations and the Narrators' Techniques between the Novel and the Film: (TURAB EL-MAS) Case Study

By
Jawaher Ahmad Musallam

Supervisor
Dr. Odwan Nemir Odwan

This Thesis is Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Arabic Language and the Literature, Faculty of Graduate Studies, An-Najah National University, Nablus- Palestine.

2021

Manifestations and the Narrators' Techniques between the Novel and the Film: (TURAB EL-MAS) Case Study

By
Jawaher Ahmad Musallam
Supervisor
Dr. Odwan Nemir Odwan

Abstract

This study tackles the novel of "*Turab El-Almas*" by Ahamd Morad and the movie featured based on it and depicted the images of the novelist in it thoroughly.

Also, the aesthetics and intellectual and pragmatic indications emerge from it are studied highlighting time techniques the narrator has used to narrate the story.

This study includes an introduction, a prelude, two chapters and a conclusion. In the introduction, the reasons for studying this specific novel are specified along with a number of previous studies have tackled this novel as well as the main methods followed in this study.

In the prelude, the researcher introduced a theoretical introduction for the concept of the narrator, his forms and terms depending on the criticism's school of Todorov and Janet.

The first chapter tackles the formation of the features of the narrator in the novel and the movie that the external look of the narrator has been talked about as in the novel clarifying the ideological stands of the narration. This is done through the entangled details between the real novelist, the imaginary narrator, the narrator and narrating character.

It highlights the relationship of the script with the real author and how it has been expressed. Also, this chapter clarified the role of image and sound in the formation of the description of the narrator in the movie which intercepts with the novelist's narrator at some point and differs from it at others.

In the second chapter, the researcher elaborated on time expressions and their mechanisms in the narration that time paradox in the narrative's speech and cinema's speech are represented by summarization, omission, scenery, description, cataphora, anaphora and narrative expression.

In the end, the researcher concludes the main results of the study indicating the existence of incompatible complete agreement between the narrator of the novel and the film and the intersection among his featuring in the speech of the cinema.