البنية السردية عند د. زكريا عناني

– طريق الحياة – نموذجًا

إعداد

د . بهاء حسب الله

أستاذ الأدب العربي المساعد – كلية الآداب– جامعة حلوان

ملخص البحث

يتناول هذا البحث طبيعة البنية السردية عند عالم العربية الكبير، والأكاديمي الأديب الاستاذ الدكتور/ محمد زكريا عناني – أستاذ الأدب العربي بجامعة الإسكندرية، من خلال روايته (طريق الحياة) التي تعتبر تسجيلا بقلم إبداعي لسيرته ، والذي انتهج فيها منهج الاستقراء الذاتي لرحلة عمره، موظفًا الطاقة الحكائية عند بشكل يجمع بين طبيعة الأداء الموضوعي، ومباشرته على درجة من درجات الوعي، وبين طبيعة البناء الأسلوبي الخاص به، والذي مال فيه كثيرًا وبقصد إلى نطاق الربط بين لغة (الاعتراف) بمنهجيتها السردية الخبرية التقليدية المستغرقة، وبين الدفع بمساحات الخيال كخلفية تحرك فراغات السرد وتملؤها، مستهدفا بذلك الوصول إلى صياغة جامعة مائزة لأسلوبه في هذه الرواية بصفة خاصة، وقد رصدت الدراسة الحركة الفنية في الرواية بداية من العنوان وصلته بسياقات النص، ومن ثم دراسة البنية الشكلية للرواية ، وفكرة احتماء د. زكريا عناني ببنية الرواية، وإجراءات الشكل القصصي فيها ، وصناعة القوام السردي، وبنياته المتراكمة، واعتناء الإبداع بالفضاء الزماني والمكاني لروايته، وبنية الشخصية وتشكيلها، وربطها بأطراف المكان وشبقية الزمان ، وعقدة الصراع وطبيعته ، ودور الراوي في حركة الأحداث، والذي بدا دورًا رئيسًا في العمل ككل ، ولبنيته اللغوية بطبيعة الحال، ولأطره المكانية وخلفياتها الزمانية، باعتبار أن النص نص تتعانق فيه خلفيات السيرة مع عتبات الرواية في الأصل.

وفي النهاية أثبتت الدراسة أننا أمام نص تتجاذب أطرافه صناعتان، صناعة (الرواية) و (السيرة)، وأنه خرج بصورة متناغمة مع الأحداث التي اختارها الإبداع لنفسه .

الكلمات الاستفتاحية:

البنية السردية – العنوان وسياقات النص – بنية الشكل الروائي – الفضاء الزماني والمكاني – المادة الحوارية – دوري الراوي

مقدمة:

تظل منظومة السرد العربي المعاصر على كافة أشكالها وألوانها في حاجة دائمة ومتجددة إلى القراءات النقدية النوعية المعاصرة، خاصة مع استشراء مدارس التحليل الأدبي الفني الجديدة وتنوعها، وهي المدارس التي خرجت من رحم المناهج المختلفة التي عايشناها طيلة القرن المنصرم كالمناهج الأسلوبية والبنيوية والتعبيرية (الوصفية) والشكلانية والتحليلية.. إلخ، والتي نقلت (فكر) التحليل إلى عتبات غير تقليدية في منهجية التعامل مع النص السارد، وإلى مراس غير ثابتة، وجزر متداخلة في مسائل القراءة النقدية المتخصصة، وذلك لاعتبارات عدة تأتي في مقدمتها القفزات التي أحاطت بدوائر السرد العربي المعاصر و بنياته، وتحديدًا منذ منتصف القرن الفائت، وهي القفزات التي حولت (فعل) الحكي المجرد من مقصد ذي دلالة لغوية (عامة) إلى مقصد ذي دلالة أدبية خالصة، خاصة بأن الحكي بات ظاهرة أدائية تتغلغل النسيج الاجتماعي للإنسان المعاصر، مخترقة كل تكوينه الذهني، سواء على المستوى الفردي أو الجمعي [١]، ومن ثم بات السرد على كافة مستويات الكتابة والحكي مجالا للبحث والدراسة والتحليل في محيط تكوينه وفي دوائره الفنية الخاصة والعامة، وفي حركته وطبيعة ارتباطه بحدود النوعية أو مغايرته لها، حتى ولو لم تكن محكومة بإطار منهجي واضح، أو إجراء نصي دال، يتحرك المتلقي في حدوده، ويخضع لمنهجه، ذلك أن سحر النص السردي لا يقارن بانتقائية خطابه أو وحداوية نظرته فحسب، بقدر ما يقارن بفكرة خلق حالة الانتظار والتأمل والتفاعل في ذهنية القارئ أو المتلقي لتجليات الخطاب، ومن ثم التوحد مع تصورات النص وأبعاد فكرته، مركزية كانت أو مراوغة، منغلقة كانت أو منفتحة، محدودة كانت أو متراكمة، مرتبطة بحدود النسق أو متجاوزة لآفاقه، باعتبار أن المتلقي شريك مؤسس في إنتاج المعنى، يبذل جهده ويوظف خبراته ومعارفه كي يدخل طرفًا في لعبة المجاز والرموز، يمنح بقدر ما يأخذ، ويكتشف كل مرة يقارب فيها النصوص شيئا جديدًا لم ينتبه إليه من قبل؛ ذلك لأن جهازه الإدراكي وحساسيته الجمالية وطاقته التخييلية لا تتجمد عند نقطة واحدة، أو محور ثابت، ولا يمكن أن يؤدي ذلك إلى ضياع حقيقة النص، وتشويه ماهيته كما يخشى المتوجسون من تحول المفاهيم والمصطلحات النقدية، فجزء من هذه الحقيقة كامن في الاستجابة الحارة المتدفقة لما تشير إليه اللغة أو تحرض عليه [٢] وذلك عملا بقاعدة أن المعنى الأدبي الحقيقي لا يسكن في سطح الخطاب بقدر ما يكمن في إشكالية العلاقة التركيبية المسيطرة

على العمل. وهنا تتبدى فكرة نسبية النظر إلى العمل في محيط تكوينه الجزئي أو محيط انتظامه النصي في الشكل الكلي، كما تتبدى قيمة القراءة للأدوات الإجرائية السردية، والأطر الفرعية والمتماسة لطبيعة البنية النصية [٣] ومدى استفادتها من فكرة الاستحضار والاستدعاء لمردودات العمل، ودوال بنائه ورموزه، ومقتضى الخطاب النصي ذاته، ومدى استفادته من الخلفيات المحركة لأبنية السرد كالخلفيات المعجمية والأسطورية والتراثية و الشعبية والمستحدثة [٤].

ولعل اختياري لدراسة (النصية السردية) عند الأستاذ الدكتور محمد زكريا عناني، وتحديدًا في روايته النادرة (طريق الحياة) مردودة لكون الرجل من ذلك الجيل الموسوعي الذي تمثل نتاجاته ومؤلفاته سواء في نطاق الدراسات العربية والأدبية والنقدية، ومجالات (التحقيق التراثي)، وأعماله الإبداعية في النطاق الشعري والنثري المسرود قيمة فريدة ومائزة، فقد رمى ببذور كتاباته في بحور ومراس عديدة، فأبدع في صناعة النسيج الشعري، وله ديوان – تحت الطباعة – يعكس نبضًا إنسانيًا حيًا يمثل بحق جم أطوار حياته، كما كتب في الرواية والقصة، منها ما هو مطبوع مثل عمله الذي بين أيدينا (طريق الحياة) ومنها ما هو مازال قيد الطبع، كما أبدع في كتابات السيرة وحديث الذات، سواء على المستوى الشخصي أو فيما يتصل بدراساته الأصيلة والمنهجية في سير الأعلام والمبدعين، وكلها كتابات نادرة تعكس بحق رحلة الدكتور زكريا عناني الفكرية والإبداعية على درجة من درجات الوعي واليقين، كما أبدع الرجل في تحليل قضايا الفكر المعاصر، وتجديد الخطاب الثقافي والإبداعي، عبر عشرات المقالات والحوارات في جم الصحف المصرية والعربية، وهي مقالات في حاجة لمن يجمعها، ويبعث فيها وفي قيمتها بروح الحياة، وعايش قضايا النقد الأدبي في معظم مؤلفاته، واستلهمته تجارب عدة في حياة الأندلسيين، ولذا يعتبر الدكتور زكريا عناني نموذجًا خصبًا ومتجددًا لاختبار مفاهيم القراءة وأنماطها، فهو حالة خاصة وبارزة لما يفعله القارئ العصري في تراثه وواقعه حيث يعيد النظر في كل شيء، يرفض المسلمات حتى ينشئ مكانها منظومة أخرى من المبادئ التي تحمل تناقضها في صلب كيانها، فيعود إلى إقرار بعض ما أنكر وإنكار بعض ما أقر في حركة دائبة هي الشاهد الوحيد على حيويته وتوهج حقيقته الثقافية والإبداعية معًا [٥].

ولعل أكثر ما شدني إلى دراسة منظومة السرد عند الدكتور زكريا عناني ، وخاصة في نطاق الرواية، هو تغليبه للأسلوب القصصي والبناء الروائي على كافة أشكال الكتابة عنده، وفي معظم مؤلفاته، وهي سمة بارزة في تكوينه الثقافي، وفي طريقة كتابته وفي تشكيله للنسيج اللغوي، ويبدو

أن دافعه لكتابة الرواية، وافتتانه بها في مطلع حياته، هو الذي شكل هذه الخلفية النادرة في كتاباته لجل السير في سياقات تأليفه لمجموعته الأندلسية الخالدة أو حتى مجموعاته النادرة في التحقيق والدراسة لشعراء مصر الإسلامية. ولذلك لا نبالغ إذا زعمنا أن الدكتور زكريا عناني قد خُلق ليكون حكاءً قبل أي شيء آخر، فالحاسة القصصية والحكائية لديه تتبدى حتى في دراساته الأدبية، وبحوثه العلمية، فهو حريص على رسم الجو الذي يعيشه القارئ من جميع نواحيه، كما أنه حريص على رسم شخصيات حية، وعلى إبراز عنصر الصراع داخلها، وهو حريص على التشويق، ونثر شيء من الخفاء، يثير لدى القارئ حب الاستطلاع.

ويتضح ذلك بجلاء في إبداعه لروايته (طريق الحياة) التي كثيرا ما تشعرني بكونها تسجيلا بقلم إبداعي لسيرته هو بصفة الخصوص في مطلع حياته، وخاصة في فصولها الأولى، وهو الذي انتهج فيها منهج الاستقراء الذاتي لرحلة عمره، وأبعاد علاقاته الاجتماعية بالآخرين بشكل مباشر، موظفًا الطاقة الحكائية عنده بشكل يجمع بين عفوية الأداء الموضوعي والمضموني ومباشرته على درجة من درجات الوعي، وبين طبيعة البناء الأسلوبي الخاص به، والذي مال فيه كثيرًا إلى نطاق الربط بين لغة (الاعتراف) بمنهجيتها السردية الخبرية التقليدية المستغرقة، وبين الدفع بمساحات الخيال كخلفية تحرك فراغات السرد وتملؤها، مستهدفًا بذلك الوصول إلى صياغة جامعة مائزة لأسلوبه في هذه الرواية بصفة خاصة، فكانت الصياغة فيه تمثل محورا فارقا عن بقية كتاباته في فن السير بصفة العموم، وإن كان ميله الأسلوبي لفكرة (الاعتراف) ومضمونها جعل (طريق الحياة) بكامل أدواتها الفنية تميل من المرحلة النصية إلى منطقة السيرة بشكل مباشر ، ومن ثم إلى رحاب الروائية الواسع، ويبدو أن ذلك ناتج من تأثره واستفادته كثيرًا من قراءاته لروائع الأعمال العالمية في السيرة الذاتية، وخاصة في الأدب الفرنسي مثل (اعترافات) جان جاك روسو في القرن الثامن عشر، والسير الذاتية لأفريد دي موسه في القرن التاسع عشر، وأندريه جيد في القرن العشرين، وغيرهم من كتاب السيرة الذاتية في الأدب العربي القديم والمعاصر من أمثال ابن سينا وابن خلدون وأسامة بن منقذ وعبد اللطيف البغدادي، ورفاعة الطهطاوي، وعلي مبارك، غير أنه نجح في رسم سيرته من خلال بنية الهرم الدرامي الروائي، باعتبارها إطارًا يتحرك من خلاله، أو يلتمس من خيوطها سبل التأثير في المتلقي، إلا أنه وقع في غواية الحكاية عن النفس بصفة مركزة وبائنة في كثير من مواطن الرواية، فالقارئ للنص يلمس مباشرة أثر سيادة الشخصية بصور مختلفة، فهي المحور الذي تدور حوله كل الأحداث، وهو حريص فيها على إلقاء الأضواء الكاشفة على

(الشخصية) بطريقة سردية تكشفها أبعادها من الخارج مع ملاحظة الداخل، ولم يؤخر زكريا عناني نقطة انطلاق الشخصية حتى تبرز وتحسر اللثام بيدها عن الحوادث، وتبدأ في تشقيقها الواحدة تلو الأخرى، ولم ينح نفسه جانبًا ليتيح للشخصية أن تعبر عن نفسها، وتكشف عن جوهرها بأحاديثها وتصرفاتها، ولكنه تدخل ليدفع بجوهر الشخصية وأدائها إلى موقع الحدث ومنصته، وهنا تتكشف الشخصية من الداخل إلى الخارج، وقد يكون ذلك أقوى من مجرد الوصف لملامح الشخصية وشرح عواطفها وأفكارها أو تطويرًا بدافع ملح لجذب المتلقي وحمله على تقليب صفحات الرواية بشغف ونهم، لكي يكتشف النهاية التي تبلغها الحوادث في مسيرها الحثيثي بالبطل(٦).. فانظر على سبيل المثل كيف تطل علينا (الشخصية الرئيسة) أو فلتقل (البطل) الحكاء (فتحي) منذ الفصل الأول في الرواية بصورة حضورية مكثفة ومركزة ومتحكمة في صناعة الحدث، وفي توجيهه، وفي إجراءاته التصاعدية والتراتبية، وفي محاور انفتاحه على مغزى الواقع القديم، وتحديدًا في المساحات المثيرة في هذا الواقع، لاغيا في هذه الافتتاحية دور (الراوي) بالصورة الكلية، أو دافعًا له لأن يدخل في (حالة الصمت) المؤقت باعتبار أن – الشخصية الرئيسة – قادرة على العبور بمنحى الافتتاح إلى بر الأمان، مستفيدًا في الوقت ذاته من طاقات السرد التخييلي غير الموصوفة لخلفية العمل (المكانية) وأثرها النفسي، موظفا اللمسات الإدراكية الحسية باعتبارها نافذة الوعي عنده التي يطل منها على الوجود في جانبيه المادي والمعنوي .. انظر إلى قوله وقد لعب على محور (انفتاح الذاكرة) على الماضي مما يقرب العمل كثيرا من سياقات (السيرة) في بنائها الصياغي والمضموني خاصة في الفصول الأولى:

(يا للذكريات المريرة..كلما مرت صورها أمام خاطري أتذكر تلك الأيام الحافلة بالأمل وبالألم وبنفحات الشباب، التي كان صداها يتردد في أنحاء قلبي الغض، فتسري في جسدي مثلما يسري العبير من بين شفاه الورود، إني أتذكر ذلك الماضي.. فأتذكر معه تلك الفصول التي شاءت الآلام أن تنظم منها عقدها، ومنذ حين طويل بدأت تلك الفصول تتوالى وتتلاحق، لتسطر قصة الكفاح في طريق الحياة).

والشخصية في (طريق الحياة) كما نرى صورة ارتكازية أحالها السرد إلى بناء روائي محوري وانتقل بها إلى منطقة السيرة، في كثير من الأحيان وهذا العبور اتكأ فيه على صيغة سردية أثيرة في الرواية ؛ هي صيغة الفعل (كان) الذي تردد ترددًا لافتا، حتى بلغ أكثر من ثلاث صيغ في الصفحة الواحدة، وهذا يعكس حرص النص على الانتماء لمنطقة السيرة، أكثر من أي شئ آخر،

ولذا لم يسع زكريا عناني إلى الكشف عن وجه الراوي الحقيقي صراحة، وقد يكون ذلك إيغالا منه في الانحياز إلى السيرة [٧]، لذلك حرص كثيرًا على شغل مساحات كبيرة من السرد بالأحداث الفعلية والواقعية.

واهتمام د. زكريا عناني بمنهج السيرة – بصفة عامة – من خلال روايته مردود بلا خلاف إلى غواية (الحكي) المعروفة عنده، وهو ما يمكننا أن نسميها دائمًا بغواية (الحكاية)، وهي التي دفعته بلا خلاف إلى انتهاجها في معظم مؤلفاته عن (ابن قلاقس وعمارة اليمني وظافر الحداد والرشيد بن الزبير وابن سناء الملك، وبهاء الدين زهير ومجموعة مصر الإسلامية كافة)، وهي غواية قائمة على افتتانه بطاقات السرد المتولدة في نفسه، وتراكمات التراسل اللغوي النابعة من ذاته، وهو ما يفتأ يذكر ذلك، فكثيرًا ما كان يرمز في مقدمات كتبه إلى أن هذا الكتاب الجديد يمثل طورًا من أطوار حياته العقلية والفكرية، وهي أطوار يحب د. زكريا عناني دائمًا أن يثبتها في مداخل مؤلفاته.

إذن فطاقات السرد والتعبير عنها والتفرغ لها عند د. زكريا عناني تمثل بُعدًا راسخًا في أطوار حياته ، ومائزا في الوقت ذاته، في معظم مؤلفاته، وهي التي دفعته في كثير من الأحيان إلى الكتابة الفنية والإبداعية بأساليب تشبه ما يمكننا أن نسميه بـ (التعويذة السحرية) بحيث تجد النص وتحديدًا (الروائي) ذائبًا في نوعيته، متناغمًا بين الصناعة الروائية والافتتان بأبعاد السيرة، فقد دفع بـ (طريق الحياة) إلى الذوبان بين النص الروائي، ونص السيرة إلى أبعد الحدود، حيث استعار من الرواية بعض تقنياتها وملامحها مثل التركيز والتكثيف، وحضور الشخصيات بكامل مواصفاتها، الرئيسة والثانوية، والدوران بوعي في فلك الزمان والمكان، واستحضار دور الراوي بعناية فائقة، ومحاولته الدائمة في تقمص أدوار الحياد والموضوعية بين شخصياته، هروبًا من فكرة الحكم عليها ، وتوظيف الضمائر كصيغة سردية للحكي عن شخصياته، مع ملاحظة سياقات التحول في بنية الشخصية نفسها بين ما كانت عليه، وما أصبحت فيه، وقراءة دواخلها وصراعاتها، وأفكارها الدفينة، كذلك استحواذه على فكرة (الاسترجاع الحدثي) لحركة الماضي وأدوارها والربط بينها بدقة ووعي ملحوظين، وطرح رؤية كلية أو داخلية يتحرك المؤلف / الراوي من خلالها مما جعلنا نرى أنواعًا مختلفة من الرواة يستبدلون مواقعهم تبعًا للسياق الروائي أو سياق السيرة ذاتها، وفوق ذلك كله عنايته بتقنية الحوار الداخلي خاصة من خلال شخصياته سواء المحورية أو الهامشية مما كشف لنا عن طبيعتها، وأفصح عن أفكارها واتجاهاتها ومشاعرها وأحاسيسها، وما يدور في وعيها، وفي

هذه التقنية نجد الشخصية حاضرة أمامنا مباشرة دون تدخل من قبل الراوي [٨]، كما تسمح هذه التقنية كذلك بالتحام المتلقي أو المروي عليه بالخطاب الروائي ، كطرف فعال يشارك في إنتاج المعنى، ولا يكتفي بموقع المستقبل السلبي.[٩]

ولا خلاف أن قراءة حركة السرد القصصي أو الروائي في (طريق الحياة) للدكتور زكريا عناني، وطبيعة الصياغة ذاتها، والأدوات الإجرائية التي وظفها في إطار الصياغة لن تكتمل إلا بواسطة المجهر المنهجي بكامل تقنياته، ومواده النافذة، للوقوف على أبعاد البناء الكلي أو الرؤية الداخلية لطبيعة النص وملامحه الروائية بدءًا من اختيار العنوان أو صناعته باعتباره العتبة الأولى للنص الأدبي بصفة العموم، أو باعتباره الظاهرة الإجرائية المهدة للعلاقة الانفتاحية بين الراوي والمروي عليه مستقبلا، ولذلك لا نعجب حينما نقرأ لمن ينادي بأن تكون العلاقة الحقيقية بين عنوان النص وبين المتلقي علاقة (تؤدة) مصحوبة بقدر من التأمل اليقظ، حتى لا يتعثر فيها، فتتوقف قراءته، وتقصر عن المتابعة، أما إذا تخطى هذه العتبة آمنا، فإنه سوف يلج إلى غرف النص وأبهائه، ويتحرك فيها حركة حرة واسعة، وتتحقق له متعة (المشاهدة) لجمل المكونات الجزئية والكلية، بحيث تقود كل غرفة إلى ما يجاورها أو يليها ويتصل بها. [١٠]

العنوان وسياقات النص:

يتجه العنوان في (طريق الحياة) إلى النطاق الذي أراد زكريا عناني أن يبلغه لقارئه، وهو أننا بصدد (طريق) و (حياة)؛ وهو عنوان يرمز من قريب لسيرة، تلامس أوتار الراوية وتتوازى معها، وتتخالج على درجة من درجات الوعي، وتميل إلى الإغراق في بناء نطاقات سردية بارزة لمواقف حياتية تبدأ من خلال مدخل يستغرق ثلاثة فصول من الرواية، تعكس علاقة صداقة وتقارب بين صديقين حميمين (فتحي) و(فوزي) كانا زميلين في فصل أو قاعة دراسية واحدة، وأخذت هذه العلاقة تنمو وتتزايد على مدار الأيام، خاصة بعد وقوع أحداث بعينها، منها انقطاع فوزي عن الدراسة لأسباب مرضه وحيرة فتحي من بعده، خاصة بعد أن وجد ضالته في هذا الصديق الجديد، ثم تبدأ العلاقة تتأصل وتتسارع وتيرتها وتتشابك وتنمو من كل الوجوه، بعدما قرر فتحي أن يبحث عن عنوان زميله الجديد، ليسأل عنه ويطمئن عليه بعد أن طال غيابه، وانقطاعه عن الدراسة لتدخل الرواية في مداخل عقدية جديدة ، وتصاعدات غير متوقعة.

والفارق هنا في بنية الدراما عند د. زكريا عناني هو طبيعة هذا النمو السردي للأحداث الذي روعي فيها بدقة الحرص على ضبط الإيقاع الزمني، والترتيب الحدثي، من حيث التحكم في سرعته أو بطئه، وربطه بمدلولات المواقف ذاتها، وتوهجها على فترات متباعدة كذلك روعي فيه بدقة الخلفيات المكانية ومواقعها على حد اليقين، وأثرها في دلالة الحدث وبنائه ومشاهده وتفاعلاته، كما أننا بصدد (خلفية روائية) دقيقة مال فيها صاحبها ، وبدقة بالغة إلى قراءة الأبعاد النفسية لأبطاله، خاصة وأن بطلي العمل يتحركان في زواياه عبر طاقة نفسية غير متصورة، وغير محدودة في الوقت نفسه، وأجهد د. زكريا عناني نفسه في الوقوف على أشتاتها المتفرقة ، والجمع والتمهيد لها من زاوية قراءة دقيقة للوجه المضموني، ولانعكاسه على حركة الأحداث فيما بعد بدقة متناهية، عبر إحدى وعشرين فصلا، أطال وأطنب فيها د. عناني بصورة مكثفة ومتفرعة ، ومركبة أحيانا عكست الطابع الحكائي عنده بامتياز، وميله إلى فكرة اصطناع الحدث بشكله الروائي غير المتوقع، ودورانه في فكرة التحليل التخيلي لقوام الحدث ولأبطاله، مع إبراز لصوت الرواي الخارجي أحيانا، الذي كان يستدعيه لمعالجة ما سقط منه في المقدمات، وما سيترتب عليه من دوائر الأحداث.

فالعنوان إذن بشكله الإضافي – طريق حياة – يضفي دلالة مزدوجة على طبيعة البناءين المضموني والفني لهيكل العمل ذاته، خاصة إذا استشعرنا المفارقة التقابلية فيه، والخط الجدلي لمكوناته، ف (طريق) يرمز للفراغ الدلالي من زخم المضمون وموروفاته وتداعياته، وحاجته التامة إلى سياق الامتلاء الموضوعي والاكتمال التكويني، أما (الحياة) فترمز إلى الاكتناز بدلالات الحدث وتراتيبها، وازدحام المواقف والشخصيات والتفاصيل ونموها، وهذا ما يجعل الرواية تشي بزوائد دلالية ، توفر فكرة العلاقة الاحتمالية بين طرفي الاسم في العنوان (طريق / الحياة) ومدى توافقها مع الخصوصية المضمونية للنص الروائي ككل، خاصة أن العلاقة هنا في أصلها علاقة حركية لا تعرف الثبات، أوعلاقة قد تبتعد عن فكرة المشابهة، لتستمد خصوصيتها التكوينية من اللغة ذاتها، بوصف اللغة المادة التنفيذية للمنتج الأدبي على وجه العموم، حيث تصبح العلاقة في النهاية شبيهة بعلاقة (المبتدأ بالخبر)، فالعنوان يصير مبتدأ، لأنه يتصدر النص مهيئًا لعملية الإسناد، أي أن المبتدأ لا يكتفي بنفسه، بل هو في حاجة إلى ما يتممه، وهذا المتمم هو (الخبر) الذي به تكتمل الفائدة مع المبتدأ، وقد لاحظ النحاة أن (الخبر) هو (المبتدأ) في المعنى، فإذا كان

بين المبتدأ وخبره هذا التلاحم الدلالي، فإن هذا التلاحم ذاته يتحقق بين (العنوان) والمتن النصي، على معنى أن المتن يكوّن الإطار الموسع للعنوان [١١].

وإذا كان د. زكريا عناني قد ترك للعنوان دلالته الاحتمالية، وفرضيتها لمتن النص الداخلي، فإننا سنجده مغرمًا بالعناوين الفرعية لمعظم فصول روايته على نفس نمطية الصياغة الدلالية التقابلية الأولى، وإن لم يتمسك فيها كثيرًا بنمطية البناء الإضافي ودلالاته، فقد يعتمد على البناء الوصفي المباشر ذي الدالين المتراتبين، على سبيل تسميته للجزء الثاني من مؤلفه بـ (نفس حائرة)، وهو ما يستدعي استقراء أبعاد العمق التي ترمز لصاحب الحيرة، باعتبارها نفس خالجتها ضبابية الحيرة وطاردتها شغافها، وترتب عليها قيام دورها في صناعة الحدث الروائي، وقد يكون الدور تناقضيًا مضادًا لطبيعة العقلانية الموسوم بها، أو يفيدنا بكينونة الرجل المتحركة في ضوء الرواية التي تلامس سيرته من قريب أو بعيد، وموقفه من طبيعة الأحداث، ومثل هذه العناوين التي نلمس فيها فكرة المراوغة وبنيتها عند د. زكريا عناني، إنما هي طبيعة روائية أو قصصية مباشرة، يعتمد فيها القاص كثيرًا على فكرة (الدال الغائب)، ومدى قدرة الراوي على (تحريكه) من منطقة (الابتداء) إلى منطقة (الخبر) أو (الإخبار) فيكون التقدير: (هذه النفس الحائرة) أو (النفس الحائرة .. فوزي).. إلخ، والأمر نفسه يتكرر عنده في معظم فصول الرواية، مثل عناوينه المركبة الأخرى كـ (ركاب الذكريات) أو (لطمة القدر) أو (جحيم البؤس) أو (قبور الأحياء) أو (وراء القضبان)، أو (بداية الطريق) أو العناوين المفردة غير المتكلفة مثل: (السلوى)، (البعث)، (لقاء)، (القضاء)، (الطاغية) وكلها عناوين لانت لفكرة المراوغة، ونجح د. زكريا عناني في أن يتجاوز حضورها الصياغي من على رأس العمل وقمته ليحرك نفوذها على مستوى المتن النصي، فخرج من مرادفها المعجمي المحدد والثابت إلى فضائية التأثير في حركة المتن ذاته ، أو خلق لها – بتعبير آخر – ما يمكننا أن نسميه بـ (الفاعلية الذائبة) بين محور العنوان كـ (دال ثابت) وطبيعة المتن كـ (دال متحرك ومتجدد) وهذا يحسب له، خاصة أن بعض العناوين الفرعية عنده تماسكت مع قوام المنتج السردي، بدلالاته الاستذكارية والاسترجاعية، واكتنازه بالسعات الاطنابية فيها، والمساحات الواسعة التي شغلها النص السيري بأدائه الروائي أو العكس صحيح.

كما ميز صناعة العنوان الفرعي في (طريق الحياة) ارتباطه إلى درجة بائنة مع (العنوان الرئيس) في كثير من الأحيان، خاصة في الجانب التقليدي لها، الذي فرضت ملامح الرواية فيه حركتها على مدلول العنوان، وطبيعة المتن السردي مثل العناوين الثابتة المرتبطة بدلالة الحدث

الروائي كـ (الخطوة الأولى)، (الخطوة الثانية)، (قصة حياة)، (الصفاء يعود)، (بداية الطريق)، (خاتمة المطاف)... إلخ، وهي عناوين تدفع الإبداع إلى استمداد قوته من حريتها الثابتة، لا من انفتاحها واتساعها اللامحدود، أو تجعله أمام قوانين خاصة بـ (الرواية / السيرة) لابد من التقيد بها على مستوى السرد، ومستوى الإبداع فيه، لا على مستوى التحرر من قيد السيرة إلى رحاب الروائية، وإن كان يحسب للدكتور زكريا عناني أنه وفق في التداعي والتقريب بين الفنين؛ فن السيرة كفن ثابت، وفن الرواية كفن حر متحرك، مما يسر للمتلقي أو المروي عليه أن يتفاعل مع الاجراءات التحليلية سواء للعنوان أو المتن النصي دونما الحاجة – في كثير من الأحيان – إلى الدفعة التفسيرية أو الإشارة الشارحة لتفسير الراوي ذاته.

بنية الشكل الروائي:

تأخذ البنية الشكلية الروائية نصيبها الكبير من بنية (طريق الحياة)، ويبدو أن د. زكريا عناني أراد أن يعرض جوانب من سيرته في مطلع حياته في هيئة قصصية فارقة، مختلفة الأبعاد والأطر، باعتباره مبدعًا وناقدًا يرى أن القراءة النقدية لا تمضي على نسق واحد ، ولا تعني قبول ما يسطره الكتاب والتسليم به، بل تتطلب اتخاذ موقف نقدي مما نقرأ، ولذا أراد الإبداع من – طريق الحياة – أن تقوده إلى العمل (الروائي المتكامل) حتى ولو لامس هامشا من سيرته في مقتبل عمره بصبغته الروائية الكاملة ، والتي قاربها إلى حد كبير من زاوية حرصه على التجديد في نتاجه الفني ، وإن تشعبت مضامين روايته وفصولها، وطبيعة البنية فيها ، ودرجة توظيفه لطاقات السرد على كافة مستوياتها من حيث الكثافة والخفة، والمباشرة والرمز، ومن حيث الميل إلى الإشارات الزمانية، والإيماءات الاستطرادية، والتداخل بين مفردات الأحداث، وبوسعنا أن نضيف اليوم بمصطلحاتنا المحدثة أن هذه المستويات تختلف طبقًا لمدى اتساع (أفق المتلقي) أو (الانتظار) أي بمدى تراكم الخبرتين المعرفية والجمالية لدى القارئ ، ومدى قدرته على استيعابه وفك شفراته المتشابكة [١٢]، إلا أن د . زكريا عناني أوشك في روايته أن يقترب في ممارسته العملية من خلالها، ومن خلال رؤيته القصصية التي كان يسجلها بعضوية شديدة، من مفهوم (نقطة الرؤية المتحركة) التي تعد فكرة ضرورية لتوصيف عملية التلقي الأدبي بدقة؛ إذ أن النص في حقيقة الأمر لا يمثل سوى مجرد افتتاحية لإنتاج المعنى، وحالات الكفاءة الفردية للقراء هي التي تؤدي إلى (تجهيز) العمل الأدبي ، وعلى التحليل أن يشرح أفعال الفهم التي تتم بها ترجمة النص إلى وعي القارئ.[١٣]

وإذا أردنا أن نقف عند فكرة احتماء زكريا عناني ببنية الرواية في (طريق الحياة)، وإجراءات الشكل القصصي فيها، وصناعة القوام السردي، وبنياته التراكمية، فسنجده أكثر حرصًا في هذه المنظومة المتداخلة على إقامة الشكل الروائي من حيث هو شكل يتصل بالمحتوى لا بالإطار كما هو الحال في الشعر، كما سنراه أكثر وعيًا بفكرة انسجامية السرد وسياقاته وتشكيلاته مع الأدوار التي يحددها منطق الأحداث ووظائف الشخصيات وزمن الخطاب ، وكذلك الحفاظ على ماهية الدور الروائي من حيث هو دور معلوماتي بامتياز، باعتبار أن الرواية هي الجنس الأدبي الوحيد الذي تنصب إبداعاته على الاتكاء المباشر على المعلومة لصياغة النص وأدواته ، وبالتالي تؤدي اللغة دورها الطبيعي فيه للغاية، ونعني الدور الأداتي [١٤]، لا الشكلي المحض، كما سنرى عنده أن المعلومات يتشكل دورها في صياغة خصائص الشكل من فصل لآخر، ومن عنوان لآخر ومن جزء لآخر.

وقد اعتنى د. زكريا عناني أول ما اعتنى في إطار الشكل لكتابه، وفي إطار بنيته السردية، بـ (الفضائين الزماني والمكاني) لقصته ولأحداثها، باعتبارهما محوري التشكيل والتخييل الروائي في الأصل، أو لاعتبارهما مجتمعين العامل الأساسي لوجود العالم التخييلي نفسه [١٥]، فالحدث – على سبيل المثال – من حيث هو حدث، يجب أن يتسم بالزمنية، والزمن من حيث هو، يجب أن يتصف بالتاريخية في أي شكل من أشكالها، وإذا كان الروائيون الجدد يرفضون بإصرار تاريخية الأحداث، وواقعية الشخصيات، في أي عمل من الأعمال السردية، فإنهم لا يستطيعون أن ينكروا بأن إبداعاتهم الروائية مهما حاولوا فيها التملص من الزمن، والتنكب عن سبيله، فإنها واقعة تحت وطأته لا محالة. فالزمن إذن ضرْبٌ من التاريخ، والتاريخ هو أيضًا في حقيقته ضرب من الزمن، فهما متداخلان، بل هما شيء واحد، يبقى فقط التمييز بين حدث إبداع يقوم على الخيال البحت، وحدث تاريخي يُزْعم له أنه يقوم على الحقيقة الزمنية، بكل ما تحمله من شبكية، تستمد حبالها المعقدة من الإنسان وحياته، وصراعه وإصراره [١٦]، وظني أن هذا المنهج هو ما حرص عليه د. زكريا عناني في إخضابه للرواية بلون السيرة، أو للسيرة بلون الرواية، وفي الهروب من بنيات الشكل التقليدي لكتابة السير بصفة عامة، سواء أكانت سيرة ذاتية أو غيرية، لذلك يعتبر ولوجه إلى عالم الرواية في مطلع حياته إنما هو لاكتشاف مصدر جديد من مصادره الثقافية، والتي تخضع جميعًا لشخصيته الإبداعية، فهو يمتص المصادر من هنا وهناك لتمتزج داخل عقله في نسيج واحد، ثم يتخير ما يناسبه.

وصورة الزمن التي يتحرك في إطارها العمل في (طريق الحياة) ليست صورة ثابتة، ورغم أن د. زكريا عناني حاول كثيرًا أن يصبغ النص بالصبغة الدرامية ونجح فيها باقتدار إلا أن عنصر الزمن ظل فيها عنصرًا خارجيًا يحرك الأحداث عن بُعد، ويؤثر في مجرها وشخصياتها، ولا يتأثر هو، إلا أنه أحيانا يشعرنا بأن الزمن فيها داخلي، حركته هي نفسها حركة الشخصيات والأحداث، وبانحلال الحدث تأتي فترة يبدو فيها الزمن وكأنه توقف، ويترك مسرح الأحداث خاليًا [١٧]، ولكن الإبداع آثر أن تكون حركة الزمن في كتابه (حركة خارجية) تتحرك الأحداث من خلالها بشكل انسيابي مطلق ، ولا تشعرك كثيرًا بفكرة القفزة الملحمية المعروفة في الأدب الملحمي القديم، الذي كان الزمن فيه مكتملا ومنغلقًا على نفسه، ولكن د. زكريا عناني كثيرًا ما أشعرنا بأن الحركة الزمنية في كتابه، كانت رهينة إمكانيات عدة أهمها إمكانية إشعارك بأن الأحداث من الإمكان أن تنفتح على المستقبل في أي لحظة، وهذا ما حدث كثيرًا.

وإطار الزمن الذي يتحرك فيه الإبداع إطار مُركب الحركة من خلال فصول الرواية، يبدأه د. زكريا عناني – في الفصل الأول – بزمن (التكوين) وهو زمن أيام الدراسة الأولى في المرحلة الثانوية، حينما بدأ يتعرف (فتحي) على زميله في الفصل ورفيقه (فوزي) الذي تعايشت نفسه معه بشكل ارتياحي ثم ما ترتب عليه من ارتباطهما ببعض، وتعلق كل منهما بالآخر، حتى عندما غاب فوزي عن المدرسة، امتلك القلق فتحي، وراح يجادل نفسه كثيرا ويحاورها، معتقدا بأنه سبب انقطاع صديقه عن المدرسة، ثم تأخذه الأحداث إلى محاولته البحث عن عنوان فوزي ليصارحه بالأمر، وغيرها من أحداث راعى فيها التراتب الزمني، ثم ينقلنا في حركة خارجية أخرى إلى محيط زمني جديد يأتي كحيز رائع في محله السردي، يقرأ فيه د. زكريا عناني من خلال رؤيته كراوٍ أحيانا مضامين جديدة متزامنة مع صدى تعقد الأحداث بعد انقطاع فوزي عن المدرسة لشدة فقره وحاجته الشديدة إلى المال، وانفصال فتحي عنه، بعدما وجد نفسه مسافرًا مع أبيه إلى إحدى المحافظات النائية التي انتقل إليها والده.

ثم ينقلنا الراوي إلى محور زمني جديد في خلفية مكانية أخرى، حينما ينتقل فوزي وبالمصادفة فتحي إلى القاهرة، حيث ينتقل فتحي إلى الجامعة بالقاهرة ليدرس بها برفقة زملاء جدد، وينتقل فوزي إلى القاهرة ليعمل ويتزوج بها بعدما ضاقت به الأحوال بمدينته الأم (الإسكندرية)، لينتقل الإبداع من خلال زاويتي الزمان والمكان إلى رؤية حدثية جديدة.

وأخيرًا ينقلنا د. عناني في الفصول الأخيرة من (طريق الحياة) إلى الخواتيم حيث تتعقد الأحداث بعدما يفشل فوزي في تحقيق طموحات عائلته الصغيرة (الزوجة زينب، والابن الوليد مصطفى)، الأمر الذي يدفعه إلى السرقة من محل البقالة أسفل بيته بعد أن سُدت في وجهه السبل، ومن ثم يتم القبض عليه، والحكم عليه بالسجن سنة كاملة، ذاق فيها الأمرين، وقد نجح المؤلف من خلال فصوله الأخيرة أن يختصر قرابة عشرين عامًا في هذا الجزء الثري الذي يمثل حقيقة الرواية ذاتها بكامل توهجاتها وصراعاتها وأفكارها وتعقيداتها، ومن خلال تنوع المضامين وتزامنها والنظر إلى تفاعلاتها وعلاقاتها المتشابكة من أكثر من زاوية زمنية.

وعلَّ هذا التفاعل الزمني وتغيره من مكان لآخر يدعم الفكرة التي ألحَّ عليها كثيرًا د.عناني وهي فكرة الانتقال من العالم السيري الذي رسمه لـ (طريق الحياة) إلى العالم الروائي، من خلال الاستفادة من خاصية الزمن ، فالسيرة تتميز بزمنها المتباعد ذي الطابع الخاص الذي يتيح رؤية الماضي، عبر رؤى المستقبل، أما الرواية المعاصرة فتعامل الماضي بشكل مستصاغ ومترو، أساسه الوعي، وتوظيف الماضي على مستوى سطح العمل، وبناء الأحداث، ومستوى رسم الشخوص، وإنتاج دلالات اللغة وتفاعلاتها، والممارسة في الزمن، وأخيرًا فإن المؤلف نجح في تجاوز فكرة الزمن السيري المحدود والمغلق، إلى زمن الرواية غير المحدود من خلال انفتاحه – إلى حد كبير – على أزمنة مختلفة في أمكنة مختلفة، وكأنه بذلك أراد أن ينفتح على المستقبل ذاته، من خلال قراءته لصدى الأحداث التي تعقدت بصفة تلاحقية متباعدة، خاصة بعد فترة صراع فوزي الساخن مع المجتمع وأفراده بعد محنة فقره وانسداد الأبواب في وجهه، والتي دفعته إلى السرقة وضياع مستقبله.

إذن فقد كان د. زكريا عناني مستوعبا لحركة الزمن، الذي لم يكن يعني لديه الإيمان بمبدأ الضرورة في إدراك الاسترسال الزمني للأحداث، بقدر ما أنه نظر إلى وجود الزمن في نصه بصفة عامة كوجود طبيعي لا سبيل إلى تجاهله، أي كونه حالة من حالات الوجود الموضوعي للخطاب، حتى بات الزمن في – طريق الحياة – كالنص نفسه، يمكن القبض عليه في تفاصيله الكبرى، وتحديد الأنساق التي يندرج فيها، ومن ثم صار النص نفسه بؤرة زمنية متعددة المحاور والاتجاهات (١٨).

والإبداع كما كان بوعيه مدركًا لحركة الزمن في كتابه، كان كذلك على وعي كبير بدور المكان، وتوحده مع حركة الزمن، باعتباره عنصرًا متداخلا مع باقي عناصر السرد، يدخل في

علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للشكل والمضمون الروائي كالشخصيات والأحداث والرؤيات السردية، وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات التي يقيمها يجعل من العسير فهم الدور النصي الذي ينهض به الفضاء الروائي داخل السرد [١٩].

وقد أدرك الإبداع أن معايشته لـ (طريق الحياة) وهي تلامس السيرة والرواية سيدفعه إلى الاهتمام والعناية بفكرة المساحة أو الفضاء الذي تدور فيه الأحداث، خاصة أن موضوع الرواية موضوع متشعب مكانيًا، فالرجل نقلنا في روايته من الإسكندرية، وتحديدا منطقة أبي قير في الفصل الأول إلى مناطق شتى في قلب مصر، مرتكزًا في ذلك كله على أداء الفعل اللغوي عنده، باعتباره المقوم الأول من مقومات سردياته، وهو الأداء الذي يحمل في بنيته دلالته على الزمن؛ زمن السيرة، ومن ثم إحالته افتراضًا على مكان ما يحدث فيها [٢٠]، ولأن الفعل في اللغة أو (العالم) لا ينفك عن الزمن ، فإن المكان يتلبس الفعل أيضًا، ولو ضمنًا، ومن دونه يبقى المعنى ناقصًا[٢١].

ومن هنا كان وعي د. زكريا عناني بمنطق الاتكاء على توظيف الفضاء السردي أو الروائي باعتباره أوسع وأشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في صيرورة الحكي[٢٢]، ومن هنا باتت أهميته وحضوره في بنية النص السردي، كعنصر مؤثر في سير الأحداث وطبيعتها، وهو حينما وظف الفضاء السردي كعامل أساسي قائم في بناء النص لم يكن يقصد فقط أن يقدم الأماكن في استدلال واقعي للأحداث، بل لتوفير إطار تمثيلي وتصويري لها، متوسلا – بذلك – إلى أهم خصائص السرد على الإطلاق، ونعني: الإيهام بواقعيته[٢٣]، ولذلك كان اختياره دائمًا لخلفية (العالم الفسيح) وهي خلفية تخضع لمنظومة إنسانية عقلية، تدفع الإبداع إلى تقسيمه إلى مناطق، وإلى عوالم منفصلة أو متصلة [٢٤]، لكل منها طبيعتها الخاصة التي تحكمها، إضافة إلى أن الأماكن عنده كانت حاملة لمعنى وحقيقة أبعد من حقيقتها المباشرة، أو أبعد من كونها مساهمة في تشكيل العالم السردي، والتخييلي للعمل، حيث أضافت أبعادًا على الحقائق المجردة، وساهمت في رسمه للصورة والخيال، وقد اعتمد عليهما كثيرًا في تشكيل نمطه الكتابي، وتجسيده للتصور العام السردي لعالمه الفني.

كذلك لم يسع الإبداع إلى تقديم الأماكن عنده – على كثرتها – دفعة واحدة دون تمهيد أو تقديم، لأنه أدرك أن عبقرية المكان في توافقها النصي، وارتباطها بطبيعة بنية السرد

والوصف وواقع الأحداث، وذلك لأن المكان يتبع النص الروائي بوصفه نصًا لغويًا يقوم على التسلسل والتتابع الخطي، فالمكان الروائي يتميز بكونه ملفوظًا لغويًا بامتياز، ولأنه كذلك فإنه لا يمكن تلقي علاماته دفعة واحدة، في حين أن العمل التشكيلي – على سبيل المثال– يقدم دفعة واحدة، من حيث أن العلامات التصويرية قائمة على منطق التجاور والتزامن [٢٥].

كما نجح د. زكريا عناني في أن يدفع بالمكان إلى محور المتخيل السردي، ورَبَطَ المكان وعنصره السردي بفكرة تشكيل الشخصية، حتى ذابت الشخصية في أبعاد الأماكن وتأثيراتها، خاصة إذا كانت (الأماكن) من تلك النوعية ذات القيمة النادرة من زاويتي الأثر الاجتماعي، والتفاعل الحدثي، كأحياء الإسكندرية الأصيلة (أبي قير نموذجًا)، أو (الأحياء الشعبية بالقاهرة) أو (الريف المصري) ومطارحه وفضاءاته وأراضيه الخضراء، ومن ثم جاء (المكان) عنده مكملا لمنطق التأثير في بنية الشخصية وتشكيلها، وليس فقط في حدود احتوائها، أو وجودها، مما جعل لوجود المكان في روايته أثرًا في خلق وظيفة للشخصية على مدى اتساع النص الكتابي، وتفعيل لحركتها في محيط السرد، وكشف من وجهة صريحة وقريبة عن تكوينها النفسي والاجتماعي، بل والبيئي في بعض الأحيان، وكأنه بذلك حاول أن يسقط دلالات طبائعية أو إنسانية وبالتالي محورية على نمط تشكيل الشخصية من خلال المكان، مثلما فعل في توصيفه لشخصية البطل (فوزي) وفطرتها وطبيعتها وسماتها، فربطها عن قصد بالتكوين المكاني وطبيعته من حيث القسوة أو اللين، و التقعير أو السهولة، انظر لقوله وهو يضفر شخصية – فوزي – بشخصية المكان وخصائصه، محاولا أن ينقل المكان السردي من مجرد لحظة التصوير الذهني لدى المعايشة أو القراءة أو أثنائها إلى الاستحضار القائم على التصوير الحسي الملتقط بالبصر[٢٦].. يقول في ثنايا وصفه لبيت – فوزي – وهو يزوره لأول مرة بعد أن انقطع فوزي عن الدراسة، وعلم (فتحي) بمرضه، فقرن بين مرضه وبين طبيعة البيت الذي يسكنه: (وطالعني المنظر للمنزل رقم ١٧... بيت صغير من طابق واحد تآكلت جدرانه وبهت لونه وظهرت عليه دلائل التعب والشيخوخة مثله مثل فوزي الذي بدا أمامي شاحب الوجه، وقد انهارت معنوياته ، وأكل الضعف جسده ، والتهم المرض كل حيويته، فلم يعد يطالعني منه سوى جسد واهن بلون رمال الصحراء ، وارتخت ذراعاه على صدره، وقد ارتسمت في عينيه الغائرتين ذبول وعلى فمه المفتوح صورة الألم المكبوت والإعياء المستكين) [٢٧].

وهذا ما أشرنا إليه من فكرة تضفير الشخصية بخصائص المكان، من الوجهتين النفسية والطبائعية، فالرجل اكتسب من سهل أبي قير بالإسكندرية اللين والهين وسمات الليونة واليسر

الإنساني في المعاملة وتبادل المنافع، كما اكتسب من عسر القاهرة وشوارعها وميادينها وزحامها شيم التجلد والصبر وقوة الاحتمال، وهنا يتضح لنا بجلاء طبيعة العلاقة بين تكوين المكان ، وتكوين الشخصية نفسها، رغم الاختلاف النوعي القائم بينهما، باعتبار أن المكان يتصف بالثبات والسكونية، وأن الشخصية تتصف بالتحول والحراكية [٢٨].

وتتسع دوائر الإسقاط النفسي لدوائر المكان على تركيبة الشخصية نفسها، ليخرج المكان من حدود دوره المؤطر لدلالة الحدث، وطبوغرافيته، إلى حدود الانفتاح على محركات البنية السردية بأكملها، والتأثير فيها، ومن أهمها تشكيل الشخصية، وتحريك الأحداث، فلاحظ على سبيل المثال كيف رسم الراوي الداخلي من خلال صورة (المكان) طبيعة شخصية (زينب) امرأة فوزي التي لاقت الأمرين، وعاشت أصعب تجربة، بعد سجن زوجها في قضية السرقة، وإحساسها بفقدان الأمان والاستقرار من بعده، وطبيعة الصراع الذي عايشته على مضض، من أثر السجن والفراق، الأمر الذي دفعها إلى التفكير في الانتحار، بإلقاء نفسها في أمواج البحر المتكسرة، التي فتحت ذراعيها لها بكل حنان، لاستقبال زينب، ليشعرك النص بأن المكان لم يعد يتشكل في النص عند د. زكريا عناني إلا من خلال الاختراق النفسي للأبطال، ومن خلال بزوغ الوجه الحقيقي للشخصية، ونمو دورها، وتماسكه في ظلال التسلسل الدرامي للأحداث، ليظهر المكان في ظلال الحدث وكأنه دافع، وميسر لحركة الدراما للأحداث نفسها، يقول الراوي الداخلي على لسان زينب:

(وقفت أرقب الأمواج حائرة يتنازعني الخوف واليأس كنت حائرة ، فخطر على بالي هذا الخاطر المفزع – لم لا تخلصي نفسك وتستريحي – هذه الأمواج المتكسرة تفتح ذراعيها لك في حنان، وترسل إليك النداء حارا مغريًا، ونظرت حولى فرأيت الطريق خاليا، والسكون مخيمًا، ولكن! للحظة واحدة عادت خطواتي تسعى وتتلكأ حولي، فقاومت نفسي، وعدت من جديد أفكر في البحث عن عمل ينقذني ويحفزني على الصبر من جديد)[٢٩].

فمثل هذا النص لا يشعرنا فقط بطبيعة الصراع الذي تعايشه بطلة من أبطال الأحداث وطبيعة التوهج للجانب النفسي عندها، ولكنه يشعرنا بطبيعة الاختلاج بين نفسية الشخصية وارتباطها بطبيعة المكان الذي خلق هذا الصراع النفسي، وقدم له، مما يعكس قدرة الإبداع على استغلال القيمة المكانية إلى أبعد حد، من خلال إسقاطاته النفسية لبنية التكوين لطبيعة

شخصياته وأبطاله الحقيقيين، في إطار المحيط الذي يتواجدون فيه، مما دفعه لتجاوز التصور المألوف لدور المكان كخلفية أو وسيط دلالي يؤطر للأحداث ويحركها، فلولا الحيز الروائي الذي اصطنعه الراوي الداخلي في النص السابق، وما ترتب عليه من أحداث، ما كانت لشخصية مثل شخصية زينب أن تضطرب وتخشى وتصارع معنى الوجود نفسه، فهذا الاضطراب لم يكن بمعزل عن الحيز الذي هو – من هذه الزاوية – عنصر مركزي في تشكيل العمل الروائي بصفة العموم، حيث يمكن ربطه بالشخصية واللغة والحدث ربطًا عضويًا. (٣٠)

إذن لايقف المكان أو الحيز الفضائي في – طريق الحياة – عند حدود الاسقاطات النفسية وتفاعلاتها ، لطبيعة الشخصية التي تحركها الأحداث والأماكن، ولكنه أيضًا يتجاوزها ليخلق مناخًا عامًا يساعدنا على (فهم الشخصية)، ومعرفة مفاتيحها، وهنا يصبح الحيز الفضائي أو المكاني في هذا العمل بمثابة بناء يتم انشاؤه اعتمادًا على المميزات والتحديدات التي تطبع الشخصيات بحيث يجري التحديد التدريجي ليس فقط لخطوط المكان الهندسية ، وإنما لصفاته الدلالية ، وانعكاسه على الشخصية، وذلك لكي يأتي منسجمًا مع التطور الحكائي العام، بحيث يصبح المكان تعبيرًا مجازيًا عن الشخصية(٣١)، وكما قال (ويليك ووارين): إن بيت الإنسان في الرواية امتداد له، فإذا وصفت البيت وصفت الإنسان (٣٢)، بل ليصبح المكان نفسه في نطاق العمل وتدرجاته منطلقًا للأفكار والأحاسيس والانفعالات التي تدفع الشخصية للتفاعل الحدسي أو المجرد أو الانطباعي، وهو ما يثري حركة السرد ذاتها وييسر إجراءتها.

ومن ثم فإننا نلاحظ أن الراوي في (طريق الحياة)، رغم علو صوته في معظم مقاطع العمل، ورغم إحساسنا اليقيني بطريقة أدائه الشفوي إلا أنه حريصٌ على توظيف الاستراتيجية الكتابية الخاصة به، تحديدًا حينما يمتزج الراوي الخارجي (المؤلف) بالراوي الضمني، ولذلك فإن دوره في السرد هو دور الكاميرا أو المسجل التي ترصد المشاهد المكانية المتتابعة بدقة من زاوية الرؤية، وترسم لها لوحة أوصورة مؤثرة نابضة بالوجدان، ومشبعة بلون عدسة الكاميرا الرمادية أو السوداء أو الوردية، ومتأثرة بالمسافة التي تفصل بينها وبين الحدث المصور، ولذلك تبدو هذه الأعمال للدكتور زكريا عناني، وكأنها لوحة مكانية كبيرة، ترسم صورًا حية وممتدة، تحركها وتنميها ثقافة المبدع نفسه، وظروف عصر الكتابة الذي ينتمي إليه، وهو عصر يجنح للصورة، والصورة حسية تعتمد على الرؤية البصرية المكانية، ولذلك حاول التوفيق بين طريقتي التعبير والسرد الشفاهي والكتابي، عن طريق استخدام الصورة بوصفها شرحًا للفكرة، يتأمل من خلالها الواقعة

أولا ثم يأتي بالمشاهد البصرية والحركية المؤثرة للتدليل عليها أو إثباتها، ومن ثم جاء المكان بوصفه خادمًا للزمان، وجاءت الصورة بوصفها تابعة للفكرة، وجاء التشخيص والتجسيم بوصفهما ذيلين للتجريد.(٣٣)

واهتمام د. زكريا عناني بالحيز المكاني دفعه كثيرًا إلى الاهتمام بلغة الوصف الروائي، وطبيعة أدائها، ومكوناتها، كمكمل رئيس وفاعل لفكرة رسم اللوحة الوصفية الكاملة، التي اعتمد فيها د. عناني كثيرًا عن أهم عنصر من عناصر رسم اللوحة الوصفية، ألا وهو عنصر الإدراك البصري، وهو العنصر الذي يخضعه الروائي كثيرًا لرؤيته أو لتصوره، أو لتقديره لمسار حركة السرد نفسها، وانعكاسها على حركة الشخصيات داخل العمل ككل، ويجسد من خلاله طبيعة الأشكال والألوان والخلفيات لحاسة المتلقي، أو لذهنه ووعيه، كما ارتكن بوعي على وحي إدراكه الخاص، وطبيعة تخيله للأحداث، ولبناء الشخصيات ذات الأدوار المحورية، وباستراتيجيته الدقيقة في الكتابة والتوصيف لملامح السرد الكتابي، ونموه داخل العمل بصفة عامة، وهو ما كان يجعله دائما يدور في فلك (نقطة الرؤية المتحركة) في معظم أعماله، وهي نقطة ارتبطت دائمًا عنده بممارساته العملية، التي كان حريصًا على تسجيلها بعضوية شديدة، ويرى من خلالها أن الوصف في حقيقة الأمر لا يمثل سوى مجرد افتتاحية لإنتاج المعنى، وتجهيز العمل الأدبي، وتقديم أفعال الفهم وشرحها، وهي التي تتم بها ترجمة النص إلى وعي القارئ، فالنص لا يمكن أن يتمثل في لحظة واحدة، على عكس ما يحدث عند تلقي الأشياء المادية، ومن ثم فإن النص يختلف عن الأشياء التي نتلقاها باعتبارها كلا أمام نظرنا، في حين أنه لا يمكن للنص بصفة عامة أن ينفتح كموضوع إلا في المرحلة النهائية للقراءة، وهذا ما يحدد خصوصية فهم الموضوعات الجمالية للنصوص الأدبية (٣٤).

ولذا جاءت بنية الوصف عنده مرتبطة ببنية اللغة نفسها، ويمكننا القول بأن اللغة في – طريق الحياة – إنما كانت ركيزة لإنتاج الوصف في مداخل الفصول، ونقله من المرحلة السردية المرتبطة مسبقًا بالفكرة المركزية لكتابة الرواية إلى المرحلة النصية بكامل خصوصيتها وخصوبتها، ورغم أن د. عناني حرص في لغة وصفه على تضفير جملة الخبر ببنيتها الفعلية الماضية، بجملة الخيال كغيره من الروائيين في زمنه، فإنما قصد من وراء ذلك تجاوز حدود إنتاج السرد الوصفي إلى حدود إنتاج الحدث ذاته من زاويتي الزمان والمكان، والتمهيد له من غير أن يقع في ثغرة الفجوات الزمنية والمكانية، ولذا جاء الوصف عنده قائمًا على فكرة التماسك النصي، ومُمهدًا لحركة

الأحداث، وأدوار الشخوص، فلا يكاد المتلقي يشعر بأي فجوة زمانية أو نتوء مكاني ، لأن الراوي عمل على جبرها بكم وافر من المواصفات التي تتابع الشخوص، وما يتصل بها من أبعاد هذا الزمان وذاك المكان، بكل حواشيها الجزئية والكلية [٣٥] والحق أن بنية الوصف في – طريق الحياة – تستحق أن تفرد لها دراسة مستقلة، لأن الإبداع اعتمد عليها كمدخل صريح بصفة متكررة ، وفي إثراء بعض حواشي الفصول بمواصفات الأماكن والشخوص ، وبنى من خلالها استراتيجيته السردية، ورؤيته الدرامية للأحداث، ولذا كان الوصف عنده إيحائيًا لحديث مفصل أو حوار مطول أو تحليل مطنب أو حدث بعينه أراد الوقوف أمامه مليًّا، أو ظهور شخصية على ساحة الأحداث.. ستغير من مُجرياتها وطبيعتها، ومن ذلك قوله في مدخل أحد فصوله الأخيرة من الرواية، وهو يصف رؤية فوزي للوجود بعد خروجه من السجن، رابطًا بين الوصف الوجودي بصفة عامة وصلته بنظرة البطل لمستقبله:

(رسم الفجر على الدنيا ظلا باهتا من الضياء لم يستطع أن يمحو منها قوى العدم أو يزيل عنها ذلك الخمول الراكد الذي ران عليها... وفي فتور أخذت الحياة تنفتح رويدًا رويدا، والظلمة تتطاير، والأحياء يسعون فرادى في انطلاق فني مستساغ، فتح فوزي في تلك الآونة باب شرفته في الشقة الصغيرة الكائنة بشارع المغربي، وأطل على حديقتها، وتأمل ورودها الباسمة الفواحة ، وهي تنفض قطرات الندى في أحواضها ، وخيوط الشمس التي تتسرب واهنة ضعيفة خلال الأغصان الغضة ثم لا تلبث أن تنجلي وتزيد حتى تعم صفحة الدنيا بأسرها، وتألق وجهه وهو يرقب صحوة الدنيا فتبدي وجهه على طبيعته.. وجها معبرًا في نفسية عذبة رائعة، على الرغم مما لاقى صاحبه من بؤس وتجلى وجهه في إطار هادئ تستريح له النفس، وقد تعلقت على طرف شفتيه ابتسامة ساخرة من القدر ومن الحياة ومن نفسه معًا، بينما انسدلت على رأسه شعرات خفاف طوال التقى فيها الليل بالنهار، وعينان عميقتان تألقتا في لمعان عميق زاخر بالرحمة والحب) [٣٦].

فمثل هذا الاستغراق الوصفي للأماكن مستشر في صناعة المداخل عند د . عناني، وإن لم يكن للأماكن فهو للشخوص، ورؤيته في ذلك معتمدة على فكرة أن تشكيل الأماكن لا يتم إلا باختراق الأبطال لها، فالمكان لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تخترقه، وليس لديه استقلال إزاء الشخص الذي يندرج فيه، وعلى مستوى السرد فإن المنظور الذي تتخذه الشخصية هو الذي يحدد أبعاد الفضاء الروائي، ويرسم طوبوغرافيته، ويجعله يحقق دلالته

الخاصة [٣٧]، ولهذا حرص د. عناني كثيرًا في نظرية وصفه على تضفير أوجه الوصف بين طرفي المكان والشخصية، أو الشخصية والمكان، ودمج ذلك كله بأرضية الطبيعة التي يتحرك موضوع السرد من خلالها، وهو في ذلك يبدو متأثرًا لأبعد حدٍ بالثقافة الفرنسية ومدارسها التي تربى عليها، أثناء دراسته بالسربون، والنصوص الرومانسية التي حفظها عن ظهر قلب، وأعجب بها وأسهمت في تشكيل وعيه الأدبي والثقافي، ولذلك نراه حريصًا جدًا في مسألة الوصف السردي عنده على إقامة مجموعة من التقاطبات الثنائية التي قد تبدو متعارضة في ظاهرها، أو في وجهتها، ولكنها تأتي دائمًا منسجمة مع المنطق الوصفي والأخلاقي، ومن ذلك على سبيل المثال ما نقرأه له في وصفه لفوزي وهو يقف على ضفاف النيل.. يسترجع ذكريات عمره في لقطة اختصر فيها الإبداع مسافات طويلة من الحديث والحوار، وأخرجها في صورة المونولوج الداخلي، رغم احتوائها على كم كبير من التناقضات:

(وفي وقفته الشاعرية هذه تذكر أيامه، وهو لا يزال فتى يقضي أيام حياته في كنف أمه ثم حينما لمست قدماه أرض القاهرة لأول مرة، وهو مفعم بالأمل، جياش بالطموح. تذكر أيامه في المستشفى وفي الحارة، وسهم لحظة حين تذكر زينب ذات الوجه الصبوح والضحكة الجذلة الصافية، وما انتهت إليه رحلته، ثم تذكر السجن وعذابه وتذكر الخطوة الأولى، ومالاقى فيها من شقاء وكفاح، فما ملك إلا أن ابتسم ابتسامته الساخرة، وقلب ناظريه فيمن حوله برهة، ثم دلف إلى الشارع الذي ينقله إلى بيته، ومضى من حيث لا يدري لماذا هو يمضي إليه، وهناك جرت وراءه الذكريات مستثيرة إياه ليعود إلى نبشها) ٣٥ .

والنص الوصفي السابق لد (الشخصية /الزمان /المكان) يوحي بما أشرنا إليه سابقًا من أن المداخل الوصفية عند د. زكريا عناني إنما جاءت في إطار الهيكلة الدرامية للأحداث، ودقة تنظيمها، وقراءة أبعادها المتراتبة أو العقدية أو المتدرجة، حتى صار الوصف عنده وخاصة في هذا العمل خادمًا حيًا لدراما الحركة الروائية فيه بأبعادها القريبة والبعيدة، ورابطًا لزوايا الأحداث، وممسكًا بأطرافها، ومُفعلا لأدوار الشخصيات وتحركاتها، وهو في الوقت نفسه حريص على عنصر التتابع الحدثي والزمني، والفضاء المكاني، ولذا فرغم أن الصورة السابقة صورة وصفية محضة، تشي بعلامات من التناهي والتلازم النسبي لعناصر الوصف، والتوافق الأدائي بين مكونات الشخصيات، فإن الإبداع هنا أراد من هذه المقدمة الوصفية أن يقلب دلالات حركة الوصف من خلال تفعيل دور الحدث الدرامي، وخلق وظيفة للشخصية المحورية ذاتها، وفرض عنصر المفارقة

على نمط واع بحدود طبيعة الشخصية ونفسيتها وتحركاتها وانفعالاتها، فرغم أن الفتى (فوزي) كما يظهره الراوي بصفة دائمة في النص معروف بفقره وحاجته وحرمانه، وبؤسه الذي لم يفارقه منذ أن عرف معنى الوجود، إضافة إلى سقوطه في يم الصراعات من أجل أن يوفر لنفسه ولأسرته حظا من حظوظ العيش الكريم، كفتى سلبته الدنيا كل متاعها ونعيمها، فإن الراوي أراد من خلال التمهيد الوصفي أن يخرج بناتج دلالي مغاير، لثبات (صورة) الوصف، ولحركة (صورة) الحدث، وهذا الناتج الدلالي هو الذي يدفع الراوي إلى دخول منطقة المفارقة، أو منطقة (رد الفعل) لمنظومة الوصف بيقين واع لتفاعل الحدث أو رد فعله، مع كامل حرصه على تدرج المنتج الزمني وثبات الأرضية المكانية.. يقول مردفا لمقدمته الوصفية مبرزًا عنصر المفارقة:

(وطال طوافه في دروب الماضي وتعاريجه.. تذكر حياته من أولها فما قام إلا ورأسه يدور ونفسه قد سدت عن الطعام.. كرَّ بنفسه إلى فراش نومه.. لم يكن يود أن يذكر حرفا واحدًا من ماضيه.. لكنه لا يستطيع أن يدفنه أو يغفل عنه لحظة رغم ما يعاني من تذكره، وما ينتابه من دوار طاغ لا يلبث أن يسلمه إلى هذيان طويل، وقضى فوزي في فراشه ثلاثة أيام، قضاها كما قضى منذ زمن بعيد لا ينساه.. لا ينسى أيام مرضه وحيدًا بلا رفيق، لم يكن يخاف الموت ولا الكوارث لأن محن الحياة تمنح شاربيها مصلا واقيًا ضد الخوف من تقلباتها، لكنه اضطر إلى الاستعانة بطبيب حينما قست عليه العلة، وازدادت قسوة المرض عليه، فظن أن النهاية قد حانت ، ومع ذلك ظل على عهده رابط الجأش حتى خفت لفحة الألم بعد حين.. وعاد إلى مكتبته ليعمل من جديد) [٣٨].

ونلاحظ هنا انتقال منطقة الوصف الروائي المحض إلى منطقة الحدث الدرامي المتعاقب، في نقلة مفارقة، فلم يكن استدعاء فوزي لماضيه، ولعلاقاته المتشابكة فيه، وخاصة مع زوجته التي حُرم منها وابنه الوحيد، ولا وقوعه فريسة للمرض داعيًا لمرادف الاستسلام والرضوخ عنده، رغم مروره بحزمة التجارب الثقيلة، التي ألقت به في غيابات السجون، ومراراتها، بل على النقيض نراه يصارع كبوته ، وينتصر عليها لاعتبار مهم أثبته الراوي على درجة من درجات الوعي حينما يقول:

(لم يكن يخاف الموت ولا الكوارث لأن محن الحياة تمنح شاربيها مصلا واقيًا ضد الخوف من تقلبات الحياة.. وازدادت قسوة المرض عليه ، فظن أن النهاية قد حانت، ومع ذلك ظل على

عهده رابط الجأش حتى خفت لفحة الألم بعد حين، وعاد إلى مكتبته ليعمل من جديد) إذن فالإبداع هنا وعبر دفقة سردية واحدة ربطها بأداء حروف العطف لضمان تماسكها، وتراتبها، ومبرزا عنصر (المفارقة) معتمدًا في ذلك على فعل السرد الذي ينسال عبر راو وحيد يرقب الأحداث وينفثها من زاوية انفعالاته الداخلية، وكاشفًا في الوقت نفسه عن عنصر (بناء الشخصية) الذي رغم أنه بدا متكاملا ومتناغمًا مع تجليات اللحظة فإنه يظهر الوجه الجدلي لحركة السرد ذاته ، وهو وجه متنامٍ على مدى الأحداث المتلاحقة ، يبرز أكثر من شكل وهيئة لبطل الأحداث، وهو ما يحرص عليه د. عناني في معظم أبطاله، حيث يبرزهم في كثير من الأحيان حائرين بين منطقتي الإثبات والنفي في طابع الشخصية، وفي طبيعة الحدث ذاته وفي رد الفعل نفسه.

والخلاصة أن حركة الوصف عند د. زكريا عناني في (طريق الحياة) وطبيعة ارتباطها بالأحداث، وبتشكيل الشخصية، وبالارتباط الزماني والمكاني، حركة مكرورة في مقاطع سرده، فتناسخ اللوحة الوصفية في أماكن متفرقة من كتابه يأتي غالبًا مرتبطًا بالتقديم لفكرة تنامي الأحداث وتصارعها وتفاقمها، خاصة في محاور الصراع الشبقي مع الحياة، وهو بذلك تكرار إيجابي يُفعّل الحدث وينميه على درجة من درجات الوعي أو اليقين، وهنا يتحول الوصف إلى رؤية كما يرى بعض الكتاب الفرنسيين، وهو ما يسمونه بـ (رؤية الحيز) (vision de I,espace)، وكأن الحيز بهذا المفهوم ينتقل من مجرد مكان ضيق أو واسع إلى رؤية فنية، وإن كان هذا مستبعدًا في كثير من الأحيان عند د. عناني لأنه حرص على أن يسخر حيز اللغة، ونشاطه الذهني، ووعي إدراكه العقلي، وقراءته للأحدث على طبيعتها، والربط بينها ليكون ذلك كله عوضًا حقيقيًا عن فكرة رسم الأحياز الممتدة التي تضطرب فيها الشخصيات، وتلهث وراء أوصافها ونعوتها، فالحيز الموصوف للمكان أو للشخصية لا ينبغي له أن يدل إلا على ما يدل عليه معناه [٣٩].

بنية الشخصية:

لعل استطالة دوائر الوصف في – طريق الحياة – وانحيازها إلى عوالم عدة تمس أطراف (المكان) وشبق (الزمان) ورسم (الشخصية الحقيقية) بحاسة الروائي الفنان تدفعنا إلى الوقوف عند هذا الميل الرئيس الذي أراد الإبداع أن يدفعه إلى مستويات متقدمة في رحاب السرد الفني في

كتابه، الذي بدا فيه منحازًا إلى منطقة (الرواية) أكثر من انحيازه إلى عالم (السيرة) في كثير من الأحيان كما أشرنا سابقًا، وهذا الميل الذي نؤثره، ميله إلى رسم الشخصية وبنائها في صفحات (طريق الحياة) بوعي الروائي، الذي يؤمن بأهمية الدور الذي تلعبه الشخصية في العمل الروائي أو السيري، باعتبار أن الرواية في الأصل هي (فن الشخصية)، وذلك لا غرابة فيه؛ إذ تعد الشخصية مدار الحدث سواء في الرواية أو الواقع أو التاريخ نفسه، وحتى في صورها الأولى المتمثلة في الحكاية الخرافية والملحمة والسيرة، فإن الشخصية تلعب الدور الرئيس فيها؛ لأنها هي التي تنتج الأحداث بتفاعلها مع الواقع أو الطبيعة أو تصارعها معها [٤٠]، إضافة إلى أن بعض النقاد المعاصرين نظر إلى دور الشخصية باعتبارها منطلقًا للبحث في لغة النص [٤١]، كما بدأت الأفكار تتجه إلى دراستها أو تحليلها في إطار دلالي، حيث تغتدي الشخصية مجرد عنصر شكلي وتقني للغة الروائية مثلها مثل الوصف والسرد والحوار[٤٢]، ومن ثم جاءت الأسس التي اعتمدت عليها السرديات الحديثة متوافقة مع الأصول التي أرساها مؤسس علم اللغة الحديث دي سوسير، والتي أسهمت في تغيير مجرى النظر إلى النص على أنه بنية نفسية، أو حدث تاريخي، أو انعكاس واقعي، وصيرته وجودًا لسانيًا ونسيجًا من العلامات السيميائية والترابطات الجمالية وعالمًا من العلامات [٤٣]، ورأت بعض السرديات المعاصرة أن الشخصية لا ينبغي أن تلقى الاهتمام النفسي أو التاريخي أو الواقعي في دراستها، مادامت هي مجرد مجموعة من الكلمات والجمل داخل النص السردي، وهي محض لغة وتشكيلات لغوية في إطار حركة السرد ذاته، وعندئذ يمكننا أن نخضع دراستها لمبادئ التحليل اللساني الحديث، وذلك من خلال مقولات بعينها، أولها استقلال عالم السرد كاملا، وبكل بنياته عن الواقع الخارجي أيا كانت مرجعياته، وهذا هو الأصل الذي بنيت على أساسه هوية الشخصية الروائية بوصفها ملفوظًا لغويًا بالدرجة الأولى [٤٤] غير أن د. عناني تعامل مع طبيعة الشخصية في روايته باعتبارها لحمًا ودمًا تساوي الشخصية الحقيقية وتصاديها، لأنه بطبيعة الحال يتعامل مع شخصيات قريبة من الواقع و فاعلة ومؤثرة في محيط العمل وكينونته، ولكنه أضفى على هذه الشخصيات روحًا نفسية غالبة دفعت الشخصية بكامل بنيتها التكوينية والمادية لأن تكون محور إنتاج الحدث ومحور تفعيله، مخالفًا بذلك الفكرة الثابتة بأن المكان هو محور إنتاج الأحداث، ونقطة انطلاق الشخوص، لا لشيء ولكنه كان يرى دائمًا في (طريق الحياة) وفي معظم أعماله أن الرواية أو السيرة يجب أن تدور في فلك الصورة التكاملية في صناعة العمل، وهو ما قد يراه بعض النقاد صورة تقليدية أو مكرورة، بمعنى أن تكون الشخصية الروائية مساوية أو مصادية للشخص الحقيقي المركب من لحم ودم وعظام، وأن الحدث الروائي يصادي الحدث

التاريخي الذي وقع فعلا في يوم ما، والحيز الروائي يصادي المكان الجغرافي الذي كان مسرحًا للأحداث التاريخية التي وقعت فعلا [٤٥]، ولكن الإضافة التي نجح زكريا عناني في تغليبها على عمله، وعلى متلقيه، لخروجه من دائرة التقليدية، هو محاولته في الدفع بأدوار شخوصه إلى محورية الحدث، وإلى مصدر إنتاجه، بما يشعر المتلقي بأن جم شخصيات العمل شخصيات رئيسة، رغم وجود شخصيات ثانوية بطبيعة الحال، تؤدي أدوارًا هامشية ومتقلصة، ولكن وقوفه أمام كل شخصية بتحليله النفسي المعروف عنه، وقراءته لخلفية أدائها، أذاب الفوارق بين معظم الأبطال، حتى لتحار معه في البحث من الزاوية الإحصائية عن أكثر الشخصيات حضورًا في نطاق وظيفتها الفاعلة داخل العمل، هل بطله فوزي أم فتحي أم زينب الزوجة.. إلخ

ففي الجزء الأول من الرواية على سبيل المثال تظل الغلبة الفاعلة لفوزي – البطل – ولصديقه – فتحي – الذي يعتبر هو مدخله الحقيقي لرسم شخصيات عمله ككل، كما تأتي سيرة (رؤوف الزيني) خال فوزي، كعنصر ثانوي مكمل لديمومة الأحداث، في حين يأتي في الجزء الثاني من الرواية دور الزوجة (زينب) إلى جوار فوزي وفتحي كأدوار رئيسة، في حين تظهر شخصية (عبد الموجود) شقيق زينب، وأمها العجوز والوليد (مصطفى) كأدوار ثانوية، ثم تتبدى أدوار كثيرة ومزدحمة في الجزء الثالث من العمل إلى جوار الأبطال الرئيسة، منها رفيق السجن (منصور) صاحب الخبرة والحكمة ورفاق فتحي في الجامعة (زكي) و(عادل) حيث بدأ أثرهم في محيط العمل يتبدى بشكل محوري، لذلك حرص د. زكريا عناني في أن يزحم عمله بالعديد من الأسماء التي جعلها من حيث وظيفتها داخل العمل تأخذ أدوار (البطولة)، كما كان استدعاء تلك الشخصيات بأسمائها، وحضورها روائيًا من خلال أدوارها ، عاملَ ضغطٍ على المتلقي لإحداث نوع من الألفة بينه وبين الشخوص التي تصل إلى درجة الصداقة الحميمة معها [٤٦] وهو ما دفعنا لأن نميل إلى محاولة قراءة توظيف شخصيات العمل في (طريق الحياة) من الزاوية النفسية التي لاحظناها في بنية الشخصية عنده بعد أن وفر لها حضورًا رومانسيًا غالبًا وملحوظًا لتخفيف شحنة الضغط السردي، والصراع المتوالي على طبيعة الأحداث، من ذلك على سبيل المثال حديثه عن لقاء فوزي بزينب بعد خروجه من السجن، وبعد أن عثر عليها مصادفة موظفا طاقته النفسية والوجدانية لرصد هذا المشهد الحائر:

(وفي الحق أنه على الرغم من شوقه البالغ الذي يلهب صدره وحنينه الجياش الذي يغلي بين جنبيه إلا أنه شعر بالرهبة من الموقف، إنه موقف رهيب حقا.. أب يغيب عن أسرته أمدًا

طويلا فقد خلاله كل أمل في اللقاء ، وجاهد جهادًا مستميتا حتى يكبت الحنين الذي يصرخ في دمه ثم بعد ذلك يجد نفسه هكذا على وشك اللقاء.. شعر بالخوف.. خوف لذيذ ممزوج بالنشوة الحارة والحذر المتدفق اللذيذ وهتف صوت من أعماقه ما لبث أن ظهر على ملامح وجهه: لقد غيرته الأيام وسعى إليه الهرم قبل الآوان.. أبيضت شعرات رأسه لما لاقاه من عنت الأيام وجمدت تقاطيع وجهه.. تغيرا كثيرًا عما كان عليه منذ ذلك العهد الطويل.. فهل يا ترى تغيرت زينب، ونال منها الزمن كما نال منه.. إلخ) (٤٧)

فمثل هذه الصورة في رسم الشخصية وبنائها من الزاوية النفسية والرومانسية والإنسانية، ومن الناحية الكمية والكيفية، متكرر عند الدكتور عناني في معظم شخوص مؤلفه، وهو ما يؤكد على رغبته الأكيدة في إصباغ روح الرواية وخصائصها على طبيعة العمل ككل، وإخرجه من حيز العمل السيري إلى حيز العمل الروائي المتكامل، فكانت الشخصية وبنيتها أداة روائية من أدوات بنيته القصصية يحركها كيفما يشاء بوعي مقصود، وبطرق شتى، وببناء مُدقق، فهو على سبيل المثال حينما يصور شخصية زينب فإنما يدخل إلى بنية الشخصية من زاوية التكوين الوجداني والنفسي والإنساني، معتمدًا في ذلك على المنهج التحليلي النفسي الذي يضع بين يدي المتلقي مجموعة من الصفات الإنسانية التي من خلالها يستطيع قراءة المضمون التكويني للشخصية ذاتها، ومدى ارتباطها بالأبعاد المكانية، والوظائف الحكائية، وهو ما يجعل الشخصية – عنده – منطلقًا حقيقيًا لإنتاج محاور السرد ونموه، ولبنية النطاقات الحوارية، والدوران في فلك الوصف، وليست مجرد كائن ورقي كما ذهب رولان بارت ورفاقه (طودوروف وقيصر وبوث وريكاردو) الذين اعتبروا الشخصية في العمل الروائي كائنًا ورقيًا، وعنصرًا لسانيًا لا يساوي أكثر من العناصر السردية الأخرى مثل اللغة، والحيز، والزمان، والمكان، والحدث.

ولا أدل على ذلك من حرصه في رسم شخصية (زينب) من خلال المواقف النفسية، والذي كشف من خلالها عن طبيعة شخصيتها، وتكوينها الإنساني والوجداني في كثير من المواقف النادرة، خاصة بعد سجنه، وانقطاعه عنها.. يقول وقد صورها بعد الحكم عليه بالسجن في قاعة المحكمة بدار القضاء العالي:

(تحركت زينب في هدوء مرتبك ونزلت الدرجات الرخامية العريضة ثم انغمست في زحام الجماهير فتلاشت فيه، وتلقت الصدمات مذهولة بما يطن في أعماقها وما يتفاعل في ذهنها..

وألقت على مظاهر الأحياء المحيطة بها نظرة عجلى، وما كان بها ذهن في تلك اللحظة لتعي منها شيئًا.. واختلطت المرئيات أمامها ثم ثابت إلى رشدها، وتنبهت إلى رؤية العربات المتهادية وسط زحمة المرور والترام المثقل في زحفه إلى الأمام واللغط الذي يدور ويحتدم والناس لا يزالون يزاحمونها جيئة وذهابًا.. واستمرت في سيرها المتهالك، وتبدلت خلال لحظات معالم الطريق وحلت محلها صور تغاير سابقيها)[٤٨].

فالإبداع هنا حريص على رسم الشخصية من أكثر من زاوية؛ أهمها الزاوية النفسية وانطباعها المادي فـ (زينب تلقت الصدمات مذهولة بما يطن في أعماقها وما يتفاعل في ذهنها.. وألقت على مظاهر الأحياء المحيطة بها نظرة عجلى، وما كان بها ذهن في تلك اللحظة لتعي منها شيئا) وهو ما يعني بأن الرجل كلفٌ بتقديم الشخصية من وجهتي الكم والكيف معًا، والتصور المادي للشخصية جاء هنا، وفي معظم شخصياته، متممًا للتصور النفسي، ومشاركًا في إنتاج الشخوص من ناحية، وموجهًا لها على مستوى الحكي من ناحية أخرى، ومساعدًا في تحديد الطبيعة التكوينية للشخصية، ورسوم الوجه عند زكريا عناني كانت أداة روائية لها ضغطها البالغ على المتلقي في عملية (التخيل) المزدوجة، وكأن الخطاب يريد أن ينقل للمتلقي كل خبرته بشخوصه على كافة المستويات[٤٩]، إضافة إلى ميله في رسم شخصياته لفكرة الوضوح، والنأي عن التصور الاحتمالي لأصل الشخصية وطباعها وانفعالاتها، ونلاحظ دائمًا أنه لا يغرق في الأوصاف الجسدية، فزينب (تحركت في هدوء مرتبك وتلقت الصدمات مذهولة بما يطن في أعماقها وما يتفاعل في ذهنها) مستعيضًا بذلك بالوصف النفسي والإنساني (الوصف الداخلي).

إذن فنظرة الإبداع في مثل هذا العمل لبنية الشخصية إنما تعود لفكرة أن الشخصية التصورية عند د. عناني إنما هي شخصية محورية دائمًا تمثل لديه (واسطة العقد) بين كل عناصر البناء الدرامي، وهي في الأساس منتجة اللغة أو صانعتها، كما أنها منتجة الحوار ، ومصطنعة لمحور (المناجاة)، أو (الحوار الداخلي) الذي تميز به كثيرًا عن في رسم شخصياته، وبنائها، حتى ولو كانت واقعية، سواء في هذا العمل أو في غيره من الأعمال الأخرى.

كثيرًا ما مال فيه د. عناني إلى الكشف عن عقدة الصراع وطبيعتها، وملامح تقلباتها ومن ثم انفكاكها، سواء أكان صراعًا خارجيًا أو داخليًا، ظاهرًا أو باطنًا، انفعاليًا أم هادئًا، ومن ذلك ما فعله في رسمه لشخصيات عمله، كزينب وفوزي، وعبد الموجود (شقيق زينب) الذي وقف إلى

جوارها وجوار زوجها كثيرًا في رحلة معانتهما، التي عكست في بعض الأحيان لونا من ألوان الصراع النفسي والاجتماعي والإنساني، وقبل أن ينتهي هذا الصراع في النهاية إلى عتبات الانفراج، ينقل لنا د. زكريا عناني من خلال رؤيته لبنية شخصياته هذا الصراع الداخلي، وهذه المناجاة النفسية التي عايشتها بطلة العمل زينب حتى وصلت إلى مرحلة الاستسلام والاعتياد على مناخ الأزمات وصدماتها، والذي يميز هذه المناجاة هو ما نلمحه من روح (التوحد) بين الراوي والمؤلف في رؤيته لطبيعة الشخصية ذاتها ، ولدوافعها النفسية والوجدانية ، وهو توحد ذاتي لا يفرق بين الكيانين، ويعمد إلى بنية صياغية مائزة ، تدفع بحركة الأفعال – وخاصة الفعل الماضي – في مدخل السرد إلى بناء الحدث ذاته من زاويتي الزمان والمكان ، والتوحيد بينهما على درجة من درجات الوعي واليقين، ومحاولة التعامل مع حركة الأحداث وتفاعلاتها وانقلابها على وتيرة من الاختزال.. يقول: (مضت أيامها سراعًا حتى ختمت بنهاية سعيدة، أثلجت الصدور، وكانت خاتمة حياة وبدء حياة، وانطلقت في رحاب البيت الصغير رنات الزغاريد، بينما زينب بين قريناتها ترد على التهاني في ارتباك وسعادة بالغة، وانطوت شهور ثم ما لبث أن رن في جنبات البيت الصغير صراخ الوليد الجميل – مصطفى –.. لكن الصفاء الذي امتد هذه الشهور ما كان ليدوم فلم يلبث الدهر أن سدد لطماته واحدة بعد أخرى ، وكما يقولون إن — المصائب لا تأتي فرادى — فقد تتابعت عليهم الكوارث حتى أظلمت أمامهم الحياة.. كيف حدث هذا ؟ إنها لا تدري من الأمر شيئا.. لقد مضى على البيت خمسون عاما فما الذي جعله يتصدع في هذه الآونة بالذات.. ما الذي جعل تجارة (عبد الموجود) تخسر .. ما الذي جعل فوزي يعود إلى حياة التعطل.. إنه القدر وآه من القدر إذا شاء أن يعربد ويتسلى على الغلابة والمساكين، إنه يصبح وحشا كاسرا لا يعرف الرحمة ولا يصغى لكلمات الاسترحام، يا للأيام الجميلة التي ولت..كانوا فقراء لا يملكون سوى قوت يومهم لكن الأمل كان يظلهم.. أما الآن فقد خيم على الجميع يأس أسود مرير)(٥٠)

فصيغة بناء الأفعال في رسم الشخصية في النص السابق وفي معظم نصوصه، تسيطر عليها بنية الفعل الماضي ، حتى عندما استخدم الخطاب المضارع خلص الفعل من زمنه في كثير من الأحيان، ودفعه إلى زمن المضي بتأثير أداة النفي مثل (ما كانت لتدوم — لم يلبث— لا تدري — لم تستطع — لا يعرف — لايفارق) مما يعني أن السرد يعتمد بالدرجة الأولى على فتح الذاكرة القديمة لاستحضار أحداث الماضي من خلال بنية الشخصيات اعتمادًا على منطق الاستدعاء

الذي يربط بين الحوادث المتشابهة أو المتكاملة أو المتناقضة بالدرجة الأولى، والربط بينها على طريقة الروائي، وتحقيق الغاية من وراء ذلك بإخبارنا بالأثر الذي يمكن أن تبلغه هذه الأحداث ضمن زمن الخطاب، ومن ثم تحقيق الفائدة المؤكدة التي تقدمها، لفهم حيثيات الأحداث على نحو أفضل، عن طريق إطلاعنا على عناصر ومعطيات حكائية تحفظ تماسك النص، وتمنح له وضوحه واتساقه[٥١]، والدال هنا أن الخطاب ينفر من التجريد، ويوغل في التجسيد المتمثل في تفصيلات داخلية وخارجية لها طبيعتها المختلجة التي تؤكد العمق الدرامي في مثل هذا العمل، وإن صيغة الفعل هنا ساعدت على فتح الحدث على السياق زمانا ومكانا وشخصًا، كما ساعدته على أن يختصر كمًا هائلا من الأحداث القولية والفعلية، وهذا الذي أشرنا له بالاختزال مع احتفاظه بالتفاصيل المقصودة، وكأنه من خلال منظومته السردية الخبرية لخّص لنا خطاب الشخوص دون تفصيل كاشف، أو كأن السارد هنا حلَّ محل الشخوص (زينب – فوزي – عبد الموجود) نفسها، حتى لا يشغل المتلقي بملفوظها مفصلا [٥٢].

وإذا كانت حالة السرد السابقة حالة وصفية، تقترب من حالات (المناجاه) اعتمدت على رؤية السارد لموقف صراعي نفسي كموقف زينب من فكرة الارتباط والزواج من فوزي وما ترتب عليه من مشكلات ومآس كثيرة، سواء لها أو لزوجها أو حتى أخيها، فإننا نرى أن صيغ المناجاة عنده (السارد) تتعدد وتتلون بلون الأحداث، وخاصة في حلقات الدراما الصراعية، أو في حلقات (اجترار الذكريات) التي كثيرا ما نلمسها في مواقف بعينها حينما تشتد الأزمات – على سبيل المثال – في وجه (فوزي) فنراه دائمًا يلجأ إلى المحور الاجتراري لذكريات ماضيه ونشأته، رابطا بينها وبين أحداث حاضره، برباط سردي طويل النفس، هاربًا فيه من التقيد من نظام اللغة بصفة العموم، كنظام ثابت، ومحاولا الانفتاح على كل البنيات، وأهمها بنية الأفعال وحركتها، كما رأينا آنفا، وإن كاد هذا المحور بأدائه الحركي المنفتح، يدفعه في كثير من الأحيان في نطاق سرده إلى محطة من محطات التيه والرغبة في الانعزال عن المجتمع وشخوصه.. يقول موظفًا طاقة المناجاة الذاتية، أو المونولوج الداخلي:

(كنت في التاسعة من عمري حين توفي أبي، فانقضت بموته صفحة الهناءة، ولم أشعر بتلك الأيام الجميلة الهانئة إلا حين تقدمت بي الأيام وذقت مرارة الوحشة والفاقة والحاجة ، وكلما شعرت بوطأة الحياة تذكرت أبي الذي تركني أنا وأمي هكذا حيارى أمام وجه الدنيا الأسود، وأنا الذي لم أكن أراه قبل موته إلا بشوشا منفرج البسمات جميل الطلعة، وأمي كم هي مسكنية..

إنها تبكي كثيرًا وتجهد نفسها كي توفق بين مطالب الحياة، وبين المعاش الضئيل الذي يسندنا، إنها تبذل الكثير من صحتها وجسدها وجهدها في سبيل توفير الراحة لي، وهي المحتاجة إلى الراحة والعناية... تقدمت بي الأيام بطيئة باردة، ولكنها كانت على أمي سياط عذاب، فقد تقدمت بها السن، وضعف جسدها عن مصارعة الشقاء، ولطالما سمعتها وهي تتأوه وتئن، حتى إذا اقتربت منها كتمت آلامها، وحاولت أن تظهر أمامي بمظهر السليم المعافى حتى لا تحزن بسببي، وأنا أود أن أهبها روحي، لو أن الأرواح توهب.. فكرت في طلب المعونة من خالي، ولكن أين هو؟ إنني أنا مقبل على بيته.. أسمع صوته الصاخب وشتائمه التي يلاحق بها سكان البيت حتى إذا ما طلبت مقابلته أجابوني بأنه ليس موجودًا.. إنني أمقته وأصبحت أتقزز من مجرد تخيله، وهكذا لم أجد لي ملاذا سوى ساعات النهار أقضي أغلبها في المدرسة، وبعدها أجلس وحيدًا على صخرتي الحبيبة أو أمشي على الشاطئ دون هدف حتى تنقضي ساعات النهار فأعود مع انحدار الشمس إلى بيتي أحاول أن استذكر بعض دروسي.. إلخ) [٥٣]

فتوظيف طاقة المناجاة والمونولوج الحواري الداخلي هنا، اعتمد فيها – كعادته – على حركة الأفعال الاستدعائية، من المدخل الذي اعتمد فيه على حركة الفعل الماضي، ودورانه في فكرة إخضاع الحدث لمحور اليقين والصدق والواقع بكل آلامه، إلى المضارع وإشاراته الكاشفة لطبيعة الحالة المأسوية برموزها التنبيهية والذهنية المحيرة، ووصولا إلى تضفير ذلك كله بعنصر البناء الاستفهامي بإردافاته المحيرة والصادمة – فكرت في طلب المعونة من خالي، ولكن أين هو ؟)، ولا شك أن اختراق اللغة هنا لتقنية بناء الشخصية ، وفهم مقدراتها وأحوالها إنما جاء في منطقة كشفه لطبيعة شخوصه وأبطاله، وهو يخلق لهم الوظائف الحدثية البائنة والخادمة للعمل ككل، وكأنه بذلك يسمح لنا بأن نتوغل في بواطنها ومداركها وأعماقها، لنقرأ وظائفها البنائية في حدود الرواية وفي حواشيها، وفي طبيعة تصوره لأحداثها، وفكرة تناميها ورسمه لحركتها، وهو بذلك يملأ العمل بالثغرات الحكائية التي يقصدها في خطابه، بواسطة تقديم المعلومات حول ماضي الشخصيات، أو الأحداث السابقة على بداية السرد الأصلي للعمل ككل، وبذلك تصبح لفكرة استحضار الشخصيات، ولو كانت ثانوية قيمة توضيحية، إلى جانب دوره التشييدي في توجيه السرد الروائي ككل [٥٤].

إذن فالمناجاة كعنصر كشفي للشخصية نجح د. زكريا عناني في توظيفها على نطاقات واسعة من روايته، كما نجح كذلك في استخدام المادة الحوارية الصريحة للإبانة عن كينونة الشخصية

وطابعها الجوهري والإنساني بصفة العموم وصورتها من خلال المشهد الحواري، ومعرفة (الزاوية الحوارية) التي تتحدث منها ومادتها اللغوية، باعتبار أن المادة الحوارية هنا تجبر الشخصية على أن تتحدث بلسانها متجاوزة دور الراوي أو السارد، كما تجبرها على أن تكون صاحبة السلطة المطلقة في تحليق عالم الحكي في فضاءات جديدة، غير متوقعة في بعض الأحيان، محطمة ثبوتية الطبيعة السردية من كونها دوالا لغوية ممتدة خطيًا إلى وجود انفعالي وإيجابي وتجاوبي بامتياز، كما تدفع اللغة للخروج من عالمها الثابت والمركزي إلى منطقة الكلام والحركة والترداد اللفظي، لتترك للمتكلم مساحة يعبر فيها عن نفسه مباشرة، وعن بواطنه الانفعالية أو النفسية، وهنا تخرج اللغة من العمق إلى سطح الصياغة، وعلّ هذا ما دفع (باختين) في كتابه إلى دراسة البنية اللفظية لكلام الشخصيات، وبالذات في تحليل الخاصية النوعية للعلاقات بين الردود المتبادلة بين المتحاورين. (٥٥)

وتتميز المادة الحوارية عند د. زكريا عناني في (طريق الحياة) بالتنوع السردي بين الطول والقصر، والإطناب والإيجاز من زاوية الشكل، وبين الاعتماد على منطق الجدل والحجاج والإدلال، أو منطق المباشرة في المعنى والاقتصاد في الحكي، من جانب المضمون، فهو حينما يدلف إلى قضايا الصراع الدرامي ونوازعها ودلائلها، والأزمات وتفاعلاتها، نجده يطيل ويسهب في الجملة الحوارية ذاتها، ويعمد إلى مطها، وتكرار محاورها وأصولها ومفاصلها، بشكل يُشعرك بكون المؤلف (الراوي الأصلي) يقف خلف الحوار وبنيته ، ليحرك مضامينه التصاعدية من خلال رؤيته الكلية للموقف، على سبيل هذا الحوار مثلا بين (فوزي) وزميله في السجن (منصور).. يقول منصور له:

(– اضحك وافعل مثلي. إنه الشيء الوحيد الذي ينفعنا هنا، أسرنا وأولادنا ومصالحنا تركناها وراءنا.. ماذا نفعل كي ننسى كل شيء:

وقطع حديثه بسؤال وجهه إلى فوزي:

- هل لك زوجة وأولاد؟
- فغص فوزي بريقه، وأجاب برنة أسف:
- نعم لي زوجة وولد.

- وهل تركت لهم ما يحتاجون إليه؟
- فرد فوزي.. بحزن بالغ..
- لا.. بالمرة
- فضحك الرجل وهتف..
- ثم لا تريد أن تغرق أحزانك.. هل تطمع في لقاء أسرتك ثانية؟ .. دع هذه الظروف ولا تقل إن مدة سجنك عامًا واحدًا.. سرعان ما ينقضي، ولكنك تدري أن امورًا تجري في لحظة كفيلة بقلب كيان الدنيا بأجمعها..
- فما بالك بعام طويل على أسرة لا تملك شيئا؟
- وصاح فوزي بصوت مبحوح: كفى.. كفى.. لا فائدة من الكلام

ولكن منصور تابع حديثه المرير وأردف:

- استمع لي فأنا أكثر منك تجربة.. لقد دخلت السجن لأول مرة لجريمة مثل جريمتك التي رويتها لي.. كنت أنا وأخي نملك فدانين ورثناهما عن أبي في الصعيد لكني تركت الأرض وهاجرت إلى القاهرة مع أسرتي تاركًا الأرض لأخي يديرها ومضت على أربعة أعوام كنت في نهاية متعطلا لا أملك عملا ولا مالا.. إلخ) .[٥٦]

فالمتابع لحركة الحوار في المساحة النصية السابقة، وفي معظم نصوص الكتاب يدرك على الفور أن د. زكريا عناني متمسك بالمنهج التحليلي في عرض أفكاره ورؤاه ، وفي الكشف عن طبيعة شخوصه وخباياهم، حتى ولو كان منهجه هذا يتم عبر البنيات الحوارية أو الدرامية ، في محاولة منه للخروج عن الشكل الجامد أو التقليدي في عرض الأحداث، كما أنه يستخدم مثل هذه الأساليب التركيبية التي تعتمد على (التكرار في بنية الجملة) أحيانا، أو بنيات (الاستفهام التكراري) من زاوية أخرى، وذلك لتغيير دفة الحوار إلى الوجهة الضدية أو التقابلية ، ومن أجل الوصول إلى الغاية المقصودة من عرض الحوار (التسليم بالمكتوب) أو (الإيمان بالإقدار) مثلا، وكأنه من خلال اللغة يوظف فكر (الإنشاء) ليصل إلى مرحلة (الخبر)، بتشكيل لغوي،

يقارب التشكيل الإشاري، وهو بذلك إنما يستخرج من اللغة وظائفها الحقيقية التي تحول متن النص من كونه متنًا يدور في فلك قريب من مدار السيرة التقليدية وتفاصيلها، إلى متن يدور في فلك النص الأدبي بكل مكوناته اللغوية والفنية.

ومثل هذا التوظيف الإشاري في المعنى متكرر عند د. زكريا عناني، ويبدو أن الرجل من خلال توظيفه لمثل هذه السمات اللغوية إنما قصد أن يستفيد النص الأدبي منها، من خلال السياق الحواري ، ومن خلال نظرته للأحداث وتصاعدها وتعاقبها وتواليها، ثم بني عليها شخوصه المتكلمة والمتحاورة، وهو بذلك يجعل اللغة الإشارية تتحول في الخطاب إلى طاقة تجسيدية للأحداث والشخوص داخل السياق ، على أن يلاحظ في هذا المستوى محافظة اللغة على مردودها الفصيح أو المعجمي ليكون الناتج الدلالي مساويًا للفظ [٥٧] ولا شك أن الإبداع أراد بهذا المنحى أن يقدم نموذجًا مبكرًا – قياسًا إلى زمنه – في استيعاب الحساسية الجمالية لتلك المتغيرات النوعية في المتخيل الفني والدلالي للغة، واستطاع أن يترجم وعيه بها إلى تقنيات، خاصة أن خبرته العميقة، ومعايشته الحميمة للغة التراث العربي وإيقاعاتها الكلاسيكية قد جعلتاه قادرًا على صناعة هذا (المزج) بين صورة الكلام المعهودة وصورة الكلام الجديدة في رسمه للأحداث والشخصيات ولدوائر وصفه داخل العمل ، وظلت هذه النقطة الحادة تستقطب بؤرة انصباب أسلوبه على كافة المستويات [٥٨].

فهو لا يستحضر المعنى ولا يرسم شخصياته إلا من خلال نظرته لوظيفة اللغة داخل العمل ، ومن ثم فهو لا يذهب للمعنى أبدًا بسياقه المباشر، وإنما يدور حوله رغبة في مشاركة المتلقي أو المروي عليه في إدراك القيم الحقيقية لنصه الفني ولمحاوره ولفكرة صياغته للنص الروائي، من خلال قيم اللغة نفسها ووظائفها ، فإذا كانت شخصية (فوزي) حائرة ضائعة متهورة – على سبيل المثال – في إدراك معنى (الحياة والوجود والقيام بالمسئوليات) و (قيم التعايش)، فهو يوظف لها شخصية (زينب) الصابرة الراضية بالأقدار والمستسلمة لمرادفات القضاء ليقربها من المعنى بأسلوب (التطبيق) أو (التفعيل)، كأن يدفعها إلى مقاومة أحكام القدر، ومواجهته، وحينما لا تدرك الشخصية المعنى ذاته، فنراه يحيلها إلى تجربة جديدة ، كتجربة الإحساس بـ (الألم العنيف) على حد قوله، وهو الألم الذي يبهر العقل، ويملأ النفس، ويستغرق الضمير، ولا يتأتى إلا من خلال التجارب والخطوب والمحن، انظر – على سبيل المثال – إليه وهو يتحدث عن تجربة (الإحساس بالألم) عند زينب بعد أن حُكم بالسجن على زوجها (فوزي) وباتت وحيدة في

مواجهة الحياة والأقدار، لا تمتلك سوى أن تعيش التجربة بكامل محنها، وروافدها، ومآسيها، مستسلمة لحكم الزمن ومن قبله إرادة الخالق ومشيئته.. يقول: (و كم سالت الدموع بحرقة في جوف الليالي الحالكة على وجه زينب المستدير، فما استطاعت لها حبسًا ، وكم تمنت لو تراه مرة واحدة ثم تسلم الروح، ولكنها كانت توقن بأنها أبدًا لن تراه، ولن يهنأ هو بقربه لابنه، الذي كتب عليه الشقاء، وسيظل يتمرغ في حمأة البؤس بنفس صابرة وقلب مفجوع) وهكذا يدور د. عناني حول المعنى، يستضيء به ويتعامل معه بطريقة العدسة اللاقطة، يكتفي بوصفه بشكل مستغرق، ويترك للمتلقي حق معايشته والتفاعل معه والتأثر به، وهذه هي المفارقة البالغة والمائزة في البناء الفني والأسلوبي عنده، لاحظ كيف وظف تلك الأبعاد مكتملة من خلال حديثه عن فوزي بعد أن تجددت فيه روح الأمل، وعزيمة الخروج من كبوته:

(عذبه الشك والتفكير في مصير أسرته حينا طويلا، ولكنه استطاع بما اعتملت في صدره من رغبة جياشة في التحرر من القيود أن يخمد صوت الشك، ويتحرر من سلطان التفكير المضني، إن الماضي لن يكون أبدًا معرقلا لطريق مستقبله، إن الحرام لا يبطل الحلال، كذلك الماضي لا يصح أن تجعله يهدم المستقبل، ولن ينكث هو على أعقابه، أو يهدم رغبته المتحضرة للسير في طريق الحياة المستقيمة، وهكذا أصبح رجلا وطوى من مخيلته عهد الشباب برغم كونه صغير السن، غض الإهاب، لم يتجاوز سنه الثالثة والعشرين، وبدأت أيامه في السجن تتقلص.. كان يحسبها بالشهور فأخذ يحسبها بالأسابيع). [٥٩]

وهكذا ومن خلال الاستغراق السردي كشف الإبداع عن بنائه الأسلوبي والفني ودورانه في دوائر (التكرار المضموني) و(الوصفي)، ومنهجه في تفسير المعنى أو الحالة – إن صح التعبير – من غير مباشرة ولا التحام، وفي ترتيب الأحداث، وكشف في الوقت نفسه عن طبيعة الشخصيات المتحاورة والمتكلمة، وتقنية بنيتها عبر مستويات عديدة، منها هذا المزج الدرامي الذي تتعدد فيه الأصوات وتتلون وتتداخل في نطاق الحدث الواحد، وقد يكون ذلك كله رجع الصدى ومراجعة للذات من الإبداع ذاته.

دور الراوي في طريق الحياة:

إذا كان د. عناني قد تحرك في روايته (طريق حياة) عبر سياقات متنوعة ، وتقنيات فنية خدمت مضمونه الحكائي أو السيري بصفة مباشرة في منظومة متكاملة اتسقت والأوضاع اللغوية

للنص ذاته، إلا أن دور الراوي في الرواية ظل دورًا رئيسًا وحاضرًا وفاعلا على مدى اتساع العمل نفسه، فقد وظفه المؤلف باعتباره المؤثر والموجه لحركة العمل النصي ككل، ولتقنياته السردية، ولبنيته اللغوية بطبيعة الحال، فارتبطت ماهية العمل برمته بماهية وجود راوٍ للرواية، حتى بدت بعض الشخصيات التي وظفها الراوي من خلال نصوصه، وكأنها شخصية د. عناني نفسه، مثل شخصية فتحي – صديق فوزي – التي بدت حائرة على مدى الفصول الأولى من الرواية، في قضية التعامل والتعايش مع بطل العمل الرئيس (فوزي)، حتى أدرك خواص صفاته، إلى أن رست العلاقة على جزر التلاحم والتماثل، وهذا يعكس طبيعة الحركة النصية في (طريق حياة) من كونها طبيعة لغوية مستقلة حاول الإبداع فيها أن يخرجها من أية مدلولات خارجية تتحكم في بنيتها، واعتمد فيها بصفة رئيسة على الدال الداخلي نفسه، ومن ثم أصبح الراوي في النص عنصرًا رئيسًا من عناصر بناء السرد، صوتا وأداة، أو أصبح أسلوب صياغة شأنه شأن الشخصية والزمان والمكان [٦٠].

ونستطيع أن نقول بأن الراوي جاء في (طريق الحياة) متماشيًا إلى درجة كبيرة مع الأطر المكانية وخلفياتها الزمانية، باعتبار أن النص نصٌ تتعانق فيه خلفيات السيرة مع عتبات الرواية في الأصل، له ثوابته المكانية والزمانية، ووفق د. عناني إلى حد كبير في أن يحوله إلى نص يستحوذ على كل ملامح الروائية والنصية القصصية، حتى ذابت النوعية بين الفنيين، إلا أن الإبداع حاول كثيرًا أن يدفع براويه إلى مساحات من الرؤية المطلة على العالمين المادي والمعنوي على حد سواء، لاعتبار أن النص موغل في الدراما الصراعية، ومن ثم حرّك الأحداث، وبنى أدوار شخصياته، بشكل حر، من خلال سياقاته الفنية التي ضمن لها التأثير في المتلقي، فالقصة تظل مجموعة من الأحداث والأفعال والشخصيات، حتى يأتي دور الراوي فيحولها إلى خطاب لغوي أو منطوق كلامي، يوجه المتلقي ويعمل على التأثير فيه، فحيثما وجد الرواي وجد الخطاب السردي[٦١].

وكثيرًا ما تحرك الراوي في (طريق الحياة) في علاقاته مع النص المكتوب والمتصور من زاويتي الداخل والخارج ، فمن زاوية الداخل تستشعر وجود الراوي كشخصية منتجة للأفعال، بينما تنحصر مهمته – عندما يكون في الخارج – في إنتاج الأقوال ، ويرى بعض المعاصرين أن الرؤية من الخارج تجعلنا إزاء رؤية أفقية واحدة لكل الشخصيات، فلا تركيز على شخصية بعينها، بل نعاين ما هو ظاهر فحسب من الخارج، المتمثل في سلوك الشخصية وأفعالها، وكذلك الفضاء الخارجي الذي تتحرك فيه [٦٢]، وهذه وتلك رهينتان ببعض المواقع الإضافية التي تناسب الداخل

أحيانًا، وتناسب الخارج أحيانًا أخرى، ونستشعر كثيرًا حرص راوي زكريا عناني في الوجود في (مواقع الخلفية) التي تهيء لمن يحل فيها قدرًا واسعًا من الرؤية الكلية التي تطول كل مفردات الواقع الظاهرة والخفية، الصغيرة والكبيرة ، المركزية والهامشية [٦٣]، ولذا لم يجهد د. زكريا عناني نفسه في تقديم شخصياته – مثلا – عن طريق الراوي بأشكال وصور غير مباشرة، أو معقدة، أو عن طريق شخصيات تخيلية أخرى، أو حتى عن طريق الوصف الذاتي الذي يقدمه البطل عن نفسه كما في الاعترافات، ولكنه عمد إلى الطرق المباشرة، والسبل التقليدية، وفي الوقت نفسه ترك لقارئه أمر استخلاص النتائج والتعليق على الخصائص المرتبطة بالشخصية، وذلك سواء من خلال الأحداث التي تشارك فيها، أو عبر الطريقة التي تنظر بها تلك الشخصية إلى الآخرين [٦٤] أو عبر نظرة الآخرين إليها.. انظر – على سبيل المثال – كيف وصف شخصية (فوزي) من الخارج والداخل معًا، من خلال وصف الراوي لفوزي بشكل أفقي من خلال وصفه لطبيعة الشخصية وأفعالها، ومن خلال رد الفعل عند الآخرين، مما يشعرك بأن النصية لم تقف عند حدود الراوي الخارجي، ولكنها تمادت إلى رؤى الداخل.. يقول:

(وكان راقدًا شاحب الوجه يظفر من جسده العرق الغزير، وقد انهارت معنويته، وأكل الضعف جسده، والتهم المرض كل حيويته، فلم يعد يطالعني منه سوى جسد واهن بلون رمال الصحراء ، وارتخت ذراعاه على صدره، وقد ارتسمت في عينيه الغائرتين ذبول، وعلى فمه المفتوح صورة الألم المكبوت والإعياء المستكين، وكان صوته متقطعًا خافتا كأنه يصدر من مكان بعيد!، من يراه يشعر بأنه على وشك الإغماء، أو أن برأسه حريق يلتهب)[٦٥].

ففوزي من خلال رؤية الراوي هو ذلك الرجل الهزيل، الذي التهم الفقر جسده قبل أن يلتهمه المرض والإعياء، وكأن رحلة حاجته، وشدته، هي التي نحلت جسده وأعيته، وأحالته إلى هذه الهيئة الصادمة الهزيلة ، وهي رؤية لطبيعته من الخارج تمثل البعد المعرفي لإدراك الراوي، أو لوعيه عن سيرته، أما طبيعة رؤيته من الداخل فتتبدى في رؤية الآخرين له بصفة العموم ، وهي الرؤية التي يعبر عنها بقوله (من يراه يشعر بأنه على وشك الإغماء، أو أن برأسه حريق يلتهب)، والوصف هنا على لسان الراوي مرادف لمعاني الصدمة والاستغراب والذهول من الآخر.. فرؤية الراوي هنا تشعرك بأنها تتحرك من الهوامش إلى الأصول، مع ذلك الشخص الهزيل الذي انهكه المرض والفقر وشدة الحاجة.. إلخ.

فلا شك أن د. عناني كان على وعي بوظيفة الراوي، وبدوره على وجه اليقين باعتباره صاحب الصيغة الفاعلة للحكي، وكثيرًا ما كان يشعرك بأن الشخصيات الرئيسة عنده مثل فوزي وزينب وفتحي وعبد الموجود هي الشخصيات التي تقوم بخلق المناخ السردي، أو نقله من سياق القوة إلى سياق الفعل، أو من محور الوجود إلى محور الحركة والتأثير والظهور، فتشعر كثيرًا بتوحد الراوي مع شخصيته المحورية في الدفع بدورها إلى مقدمة الحدث، والدفاع عنها، ورصده لحركتها، والوقوف إلى جانبها في قضيتها الأساسية، وتعاطفه معها، ومن ثم نكون بإزاء إبراز الذات الساردة للراوي، وتضخيمها وتحويلها إلى محور العالم الروائي الذي يحكيه، فكل شيء قريب أو بعيد بالنسبة لموقع هذه الذات، كل شيء صغير أو كبير، مبهج أو غير مبهج يدخل في زاوية رؤيتها وتحليلها للمواقف وقراءتها للأحداث، فهي المعيار في كل شيء [٦٦].

فعلى سبيل المثال حينما أراد الإبداع أن يركز على سمات بعينها في مجموع صفات أبطاله، ويدفع بها إلى مقدمة الحدث الوصفي في روايته ، ويلامس بها جسد النص السردي، مال إلى هذه الفكرة التي تشعرك بتوحده مع الشخصية ودفاعه عنها، ودورانه في فلكها ، وإبرازه أدق صفاتها وأغربها ، وقراءة أصداء هذه الصفات عند المروي عليهم أو المتلقي على حدٍ سواء، وهنا يتضح أكثر ميل المتن النصي إلى منطقة الرواية ، عن منطقة السيرة التي تتخلله أحيانا، خاصة حينما يميل النص إلى خلق الخلفيات الكثيفة أو المتشابكة في دائرة الوصف، بصورة لاُ تغير نمطا من أنماط التماسك النصي، أو نلاحظ ما يمكننا أن نسميه بـ (تعدد النوعية الصياغية) داخل النص الواحد، إلا أن الإحساس الأميز هنا هو أن الراوي قد يترك منطقته ليحتل موقع المؤلف، أو يحتل موقع المتلقي في أحايين أخرى، خاصة عندما يركز من خلال نصه على أوصاف شديدة الكثافة والتنوع في الشخصية الرئيسة ، ويبرزها بلغة تفسيرية مائزة عن لغة السرد المباشر أو التقليدي، ويزرع هذه الصفات في الكتابة دون عناية بربط الشرايين التي تصلها بما حولها، أو توظيف موقعها في السياق على أقل تقدير [٦٧]، ومثالنا في ذلك وصفه لزينب بعد أن سمعت بنفسها منطوق الحكم على زوجها بالسجن ، وكيف أنها وقعت أسيرة لمتاهات الصدمة والذهول تبتلعها الشوارع والحارات والميادن على غير وعي ولا بصيرة.. يقول:

(تحركت في هدوء مرتبك، ونزلت الدرجات الرخامية العريضة ثم انغمست في زحام الجماهير فتلاشت فيه ، وتلقت الصدمات مذهولة بما يطن في أعماقها، وما يتغلغل في ذهنها، وألقت على مظاهر الأحياء المحيطة بها نظرة عجلى، وما كان بها ذهن في تلك اللحظة لتعي منها

شيئا، واختلطت المرئيات أمامها، ثم ثابت إلى رشدها وتنبهت إلى رؤية العربات المتهادية وسط زحمة المرور، والترام المثقل في زحفه للأمام، واللغط الذي يدور ويحتدم، والناس لا يزالون يزاحمونها جيئة وذهابا، واستمرت في سيرها المتهالك وتبدلت خلال لحظات معالم الطريق، وحلت محلها صور تغاير سابقيها.. اختفت (الشيفورليه) و (الكاديلاك) وحلت محلها (الكارو) و(عربات اليد)، ولم تعد تسمع الأصوات الناعمة الرقيقة، إنما تصل الأصوات الخشنة معكرة صادرة من هياكل جافة يابسة ترتدي أطنارًا حائلة لا لون لها ولا تزال تسير وضوء النهار كأنما قد خف فلم تعد ترى سوى ظلال باهتة، ومواكب الجياع انتشرت في كل اتجاه)[٦٨].

فالنص يعرض فيه الراوي/ المؤلف لقطة تشعرك بأن هناك تشابكا على مستوى سطح الوصف بشكل خاص ونوعي، عبر بنية سردية تميل إلى النمط الوصفي المستغرق ، خاصة بعد أن تدخل الراوي بمخيلته ليصطنع سردا وصفيا مُستشفًا بين أكثر من صوت داخل النص ككل، مرتكزًا فيه على اختيار الصفة الفارقة، أو الكاشفة في صفات زينب، ليجعلها منطلقًا لمحور النص، ومرتكزًا في الوقت نفسه على عرضها بطريقته الخاصة التي تجمع بين أصوات مختلفة أو متناقضة، (لاحظ اختلاف تصويره لأصوات المجتمع وظواهره ككل وطبقاته باختلاف سيرها في الشوارع) كما جمع من خلال سرده بين السمت الرئيس في أدائه وهو أداء التكثيف في الإشارة إلى رموز بعينها؛ كرموز (الحيرة – الصدمة – الفقر – الغنى) ودلالاتها في هذا النص، وبين الإيجاز في عرضها في آنٍ واحد، مُكرسًا فكرة أن يكون للمفارقة دورها الفاعل في خلق الدور السردي، وفي إحاطته بهالة الدلالة الروائية، معتمدًا في ذلك على وقع التأثير بين الراوي والمروي عليه من جهة، أوبين الراوي و المتلقي من جهة أخرى، (لاحظ كيف حركت – المفارقة – صورة الحضور البيني الفارق لزينب وبين طبيعة المجتمع حولها).

إذن فالإبداع من خلال راويه يميل كثيرا في منطقته الروائية أن يتحرك من نزق مخيلته أولا، ومن ثم أدواته السردية التي يحاول من خلالها تذويب الخواص النوعية للسيرة والرواية والأحداث وتوحيدها في نص واحد[٦٩]، ولكن ليس معنى هذا على الإطلاق أن دامت السلطة في حركة النص للراوي وفي دوره التوجيهي لخيوط النصية من كل زواياها الحكائية، ومحاورها التفصيلية رغم حضوره المكثف والطاغي في معظم الأحيان، ولكن نجح د. زكريا عناني في سحب بساط راويه من خلال تغليبه لمساحات الحوار في عموم النص المسرود، وكأنه بذلك يعكس رغبة أبطاله في احتلالهم لمشاهد واسعة من دفات الحوار ومواضعه، خاصة في الفصول الأولى من الرواية، حيث

يحتل الحوار المساحات الكثيفة من منظومة السرد ككل في هذا الجزء الكبير، خاصة الحوار بين فوزي البطل وصديقه فتحي من ناحية، وبين فوزي وزينب من ناحية أخرى، ولعل السبب الرئيس لغلبة الحوار في هذا الجزء، هو الترتيب لقضية الصراع والتمهيد لها، وهي التي انشغل بها الراوي في هذا النطاق، والتي سمح لنفسه من خلال عرضها بالانسحاب من المشهد، والبقاء خلف الستار؛ ولو تتبعنا مساحات الحوار في هذا الجزء، سنجد أن د. زكريا عناني وفرَّ له مجهودًا ضخمًا لإعداد له، وإيمانه بتجربته (التي هي جزء من الرواية) ككل، ولذا نستطيع أن نقول بأن انسحاب الراوي هنا، وطغيان فكرة الحوار المسرود طوال صفحات الجزء الأول على وجه الخصوص، وتغليب خواص القص والحكي، إنما جاء ليصب في تجربة المؤلف بالدرجة الأولى، ولذلك كان يمهد للحوار بما يضمن سلامة اتساقه والمضمون الفكري كأن يقول: قال فلان، أو قالت فلانة، وكأنه بذلك يثبت للحوار جديته، رغم أنه حوار نابع من مخيلته بالدرجة الأولى، ولكنه في النهاية بناء دال على نهايات مفتوحة للقراءة والتأمل والتأويل، ولذلك نستشعر كثيرًا بأن المتخيل في سياق النص الحواري ليس هو المحكي القصصي فحسب، وإنما هو النص الموازي للنص المكتوب أو المباشر، وهنا يصبح القارئ أو المتلقي أكثر حرية في الاستجابة لمفهوم الفكر أو القضية المشار إليها على لسان المحاور أو الرفض لها، ليشترك في النهاية في العقدة النصية، وجدلية الحوار، وهذا ما نجده — على سبيل المثال— في هذا النص التالي الذي نرى فيه أن الراوي رغم غيابه عن سياق النص الحواري، إلا أنه حاضر بوعيه الخلفي المسيطر على نمطية الحوار ومفارقاته، وهو الحوار الذي دار بين فتحى وفوزي:

(لقد بات فوزي كثير الشرود، دائم التفكير، كأنه رب عائلة ضاع راتبه، ولست أدري ما الذي جعلني أقول له، وأنا لا أقصد شيئا إلا المداعبة:

- وما الذي يشغلك يا حلو؟

فنظر إليّ نظرة تأنيب وأجابني بصوته الهادىء الحزين:

- متاعب.. متاعبي التي لا أنت ولا غيرك يعرف عنها شيئا أو يمكن أن يقاسيها.. لقد قاسيت كثيرًا يا فتحي، ولكن الشيء الذي يؤلمني هو إني أحس إحساسا صادقا، بأن عذاب الحاضر سيظل يطاردني في مستقبل أيامي، وسيبقى جاسمًا على صدري يلقى ظله الأسود الكثيف على شمعة آمالي فيخمدها، ويتركني وحيدًا في الظلام وفي البؤس.

فقلت له بصوت مبحوح:

- ثم ماذا يا فوزي؟ تكلم فإنه يبدو لي أنك تعاني أزمة، فافض إليّ بمتاعبك علني أستطيع أن أخفف منها شيئا.

- مستحيل.. مستحيل ولكن تعال ندخل الغرفة.. قبلما تمطر السماء.. تعال أحدثك عن قصة متاعبي وهمومي ، ستعذرني يا صديقي حتما، فأرجو أن تسمع لي حتى النهاية لأني أحس بأني أفرج عن نفسي حين أشرك آخرا في معرفة همومي.. إنها أول مرة أحاول فيها شرح آلام نفسي الحائرة التي تكالب عليها البؤس، فأحال الحياة في عيني جحيمًا.

- فوزي. لا تكن متشائما، ولتيدأ الآن بإشراكي معك، تكلم فأنا لست مجرد زميل، بل وأخ أيضا..) [٧٠].

فرغم أن الإبداع هنا حاول أن يسحب البساط من طغيان الدور المحوري للراوي، ومن تحكمه في أطر الأحداث، فإننا نستشعر بقوة وجود ظلاله وطيفه من خلال طبيعة حركة الحوار وأبنيته، وهي الحركة المسيطرة على معظم فصول الرواية، وتبدو انعكاسًا لأصل المحور الدرامي، كانشغاله بقضية (البؤس) التي أخذت مساحة كبيرة من صفحات روايته، ودار فيها في أفلاك متداخلة ومتشابكة ومعقدة في بعض الأحيان، مما دفع الراوي إلى أن يظهر وكأنه مستسلم لأفكار المؤلف ، مُحاط بسياجها، غير قادرعلى الخروج منها، مهما اتسعت المساحات السردية التي يتحكم فيها إلى حد كبير، ولذا يمكننا أن نصنف الراوي هنا بكونه راويًا مشاركًا يروي الأحداث من مواقعها، ولكنه لا يشارك فيها، ولا يصنعها، وهذا طبيعي في معظم النصوص السيرية، ونادرًا ما يكون دوره مؤثرًا في تصاعدها وتعقدها.

والغريب أن ينحى زكريا عناني هذا المنحى، والذي تظهر فيه قضيته وصراعاتها من خلال راويه أو من خلال أبطاله، فلم يكن الأفق الإحيائي للرواية العربية في هذا الوقت – فترة الخمسينيات – يسمح بالحضور الذاتي للكاتب، أو يعترف بالحقيقة الداخلية لمعرفة الأنا، فهو أفق صارم في عقلانيته التي لا تقبل من الكاتب أن يتحدث عن دواخله أو أعماقه الخاصة، أو حتى يجتلي مشكلات وعيه الفردي منعكسة على الوعي الذاتي لأبطاله، فحضور الذات حضور

شاحب في الكتابة الإحيائية آنذاك، لا تفارقه مبادئ التعقل الصارم التي تدني به إلى حال من حضور اللاحضور [٧١].

ومن هنا كان دور الراوي مؤثرًا في سير رواية الدكتور عناني حينما اختلج وجوده بوجود صيغ الحكي التي تتحكم فيها ضمائر المتكلم، مما يشعرنا بحضوره في دائرة عالم الحكي والسرد السيري، وأنه يقوم بوظيفته على أكمل وجه، خاصة إذا كان دوره مرتبطا بالتمهيد للإطار المكاني، أو الترتيب الزماني للأحداث، أو محاولته لرؤية طبيعة شخصياته من الداخل، ومعايشة مشاعرها وأحاسيسها، والتقديم لها، وهي كما قلنا محاولات لقراءة تجارب الشخصيات، ولقياس قدراتها على الاسترجاع والتذكر، حيث تغدو الشخصيات الفاعلة والرئيسة في الأحداث هي الذات التي تروي، وتحكي قصتها، وقصة غيرها من الشخصيات الحكائية، مما يوحي بواقعية هذه الأحداث خاصة مع وجود المروي عليه، ومن ثم يصبح الكلام صورة طبق الأصل من واقع الشخصية المحورية / البطل، فالراوي يركز على تجاربه وذكرياته (ذكريات الشخصية المحورية)، مما يوهم المتلقي بواقعية هذه الأحداث، وكذلك الشخصيات [٧٢].

فحينما حكى الراوي مثلا عن قصة نزول فوزي إلى القاهرة بحثا عن عملا يناسبه، ويقتات منه، ويؤسس عليه حياته ومستقبله، رأيناه يميل إلى فكرة البناء السردي على ما يمكننا أن نسميه بـ (مفارقة الصدمة الأولى)، وهي الصدمة التي تعكس أصداء التعامل مع كيان شبقي غير محدود، أو متصور، وهو كيان (المدينة الضخمة)، وقد يكون ذلك دافعه لأن يشغل المساحة النصية بحركة الضمير المتكلم الذي بدأ يلوح على سطح دائرة السرد من خلال الحوار الداخلي، كاشفًا عن وجه الشخصية وعن دواخلها، وعن الصراع النفسي الذي عايشته، فقد ساعدها ضمير المتكلم كثيرًا على الحكي بحرية وجرأة وبيان وفصاحة، وعلى استرجاع ذكرياتها مع هذا الفتى المكافح، بحيث تحول هذا الضمير إلى لعبة فنية خولت للراوي الحضور على لسان البطل، وسمحت له بالتدخل والتحليل بشكل يولد وهم الإقناع [٧٣]، كما أظهر نزعة البوح والاعتراف، ليتيح له الرغبة في الإفصاح عن تواجده وحضوره، فبدا هذا الضمير وكأنه نوع من (الحضور) النصي، المضاد (للغياب) الواقعي، كما استدعى البوح – في الوقت نفسه – فتح الذاكرة والتوغل فيها، ربطًا للصور والمواقف والمشاهد ، وتفعيلا للاسترجاع التقابلي للحظات الدهشة والاستغراب والذهول في مواجهة قسوة الحاضر وشدته [٧٤]، بعد أن استشعر فوزي حجم الخسارة من جراء بقائه في الإسكندرية لمدة طويلة بلا عمل، وفداحة فقده لأمه الحبيبة.. لاحظ كيف تعامل الراوي مع مثل

هذا الموقف من زاوية الصياغة التي تسلط الرؤية على المناخ القريب والبعيد للحدث من وجه شمولي بداية، ومن ثم ترك لبطله حرية الحركة داخل محيط السرد ذاته، معتمدًا على فكرة استثمار تقنية البوح والحكي الاعترافي بضمير الأنا استثمارًا فاعلا لإزخام النص السردي وإثرائه بالصبغة الروائية.. يقول:

(وهكذا فكرتُ أن ابتعد عن الجو الذي لم أشعر فيه إلا بالحزن والكدر.. فكرت أن أهبط القاهرة ، ذهلتني المدينة الضخمة.. فرحتُ أتأملها، وأحاول أن استحوذ على شتى صورها في ذهني، كانت آمالي متواضعة لا غرور فيها ، ولا شطط.. ظننت أنه بمقدوري الاهتداء إلى حجرة صغيرة، ولو في مكان حقير، ثم أبدأ بعد ذلك في دخول غمار الحياة، متسلحًا بطول النفس، والأمل الذي وُلد في كياني من جديد، والرغبة الوطيدة مستندًا إلى دعامة الغريزة وعشق الحياة.. رحت ألقي نظرة كثيفة على الشارع المتعرج الذي أسير فيه.. يشبه خط الثعبان، يخلو من كل مظاهر الجمال.. البيوت متلاحمة أو تكاد على حوافه، تاركة بينهما فجوات غير منتظمة، وإن كانت متصلة حتى يستطيع سكانها أن يمروا من خلالها.. إلى اللحد الكئيب!!. أشعر أنني أسير في جزء مشلول من المجتمع.. كانت في نفسي ثورة على الفقر والجهل وعلى الأوضاع الكلية القائمة والمتوطنة في الرؤوس منذ قرون.. رؤوس هؤلاء المرضى في أجسامهم وعقولهم.. السائرين في دروب الخوف والرجفة من الشياطين وأولياء الله الصالحين وغير الصالحين) (٧٥)

فهذا التحول في سياق الأحداث منذ أن وطأت قدم فوزي القاهرة، هو الذي دفع دفة الحكي على لسان الراوي إلى وجهة جديدة من وجهات السرد، لاحت فيه الذات المتكلمة بكامل هيئتها النفسية، وبكامل إحساسها الخفي، وصراحتها المباشرة، ونجح الراوي في سياق هذا التحول في أن ينقلنا إلى تقنية فرعية مهارية، تشعرنا بوجود راويين للحدث، راو خارجي وراو داخلي، أو راو صاحب رؤية كلية شمولية، وراو آخر صاحب رؤية داخلية نفسية، ويلاحظ هنا أن صوت الراوي الداخلي أسرع بالحضور غير عابئ بمسافة التحول في نسق الحديث من الغائب إلى الحاضر، أو من الرؤية الكلية إلى الرؤية الداخلية ، وكأنه بذلك يكمل ما عجز السرد الكلي عن إتمامه، أوكأن الإبداع ذاته يريد أن يقدم لنا أكثر من راو حسب النسق السردي للأحداث.

والجزء المشار إليه من خلال النص السابق، والذي نلمس فيه لمحات المفارقة النصية في إطار المضمون بصفتي العموم والخصوص، ومن خلال بنية اللغة ذاتها، يكشف عن محور نظرته

الصدامية للمدينة الضخمة، وما ترتب عليها من رؤى في إطار تقييمه لها من زاويتي اتساعها ، وقبحها في آن واحد، وهو الذي دفعه لأن يوحد نظرته إلى شوارعها بأنها شوارع تفضي إلى (لحد كبير)، وهي النظرة التي لعب عليها د . زكريا عناني من خلال راويه كثيرا في معظم صفحات روايته، للكشف عن طبيعة شخصياته، ونفسياتهم ، وهو ما يحسب له، خاصة أننا أمام نص درامي، محوره الرئيس هو (الصراع مع الفقر والمرض والحاجة) في سياق حكائي طويل النفس، مع محاولة خلق مناخ درامي في إطار ذلك الصراع لشخصياته وأبطاله ولأدوارهم، رغم أنها تحركات محكومة بأحداث تكاد تكون واقعية، باعتبار أن النص بصفة العموم يلامس صفحات من السيرة للراوي الحقيقي، إلا أننا رأيناه في معظم فصول روايته يفضل أن يبسط لأدوار شخصياته خلفيات درامية، أو دراميتكية، و قد يكون هدفه من وراء ذلك معالجة بعض الفجوات التي تبقى دائمًا ملازمة لحياة أبطال العمل، ولأيامهم، وأيسر السبل أن يملأها بالدراما أو بالخيال، رغم بحثه عن الحقيقة الصراعية وتوخيه الواقع، وذلك هو الفارق الكبير بين نص في السيرة يميل إلى الشكل الروائي، ونص روائي يميل إلى بنية السيرة، خاصة عند د. زكريا عناني الذي تداخلت عنده مثل هذه الفروق والخطوط، فذلك نهج وتزيد روائي لا يضر بالصورة الأصلية وإنما يلون المهاد ويقدم له [٧٦]، ومن هنا أمسك صاحبنا من خلال راويه بعناصر البنية الروائية من زاويتي المضمون والشكل، وألحَّ كثيرًا على فكرة استحضار الأزمة وتعقيدها، رغبة منه في الولوج إلى عالم شخصياته، ومعايشة آلامهم ومعاناتهم، من خلال الحوارات الداخلية التي تشعرنا كثيرًا بوجود أكثر من راو، ووجود أكثر من مرو عليه، مثلما رأينا في قصة فوزي السابقة.

إذن فراوي زكريا عناني يقوم بكل الأدوار والوظائف، ويذوب في أكثر من ضمير، متحولا من الغائب إلى المتكلم، ومن المتكلم إلى الغائب، موظفًا هذه التقنيات المعاصرة للكشف عن حقيقة الأزمة التي يعاني منها فوزي، مُدركًا أبعاد توظيفه للضمائر، وخاصة (المتكلم) الذي يميل فيه الراوي إلى تعرية النفس من داخلها عبر خارجها، باعتباره الضمير الأكثر ملائمة للسرد في مثل هذه المواقف الحكائية النفسية، وأقدر على التعبير عن خفايا النفس وما تتعرض له من صراعات في بساطة وصدق، ودفق وفيض، وحميمية ومباشرة [٧٧] كما أنه الضمير الذي يمكن أن يغوص إلى قرارة اللاشعور الفردي، كالشعور الذاتي للمتكلم، ويقف عند المناطق المسكوت عنها، التي تناوشها الريبة المعرفية، وسوء الظن، والحذر الاجتماعي بالقياس إلى مناطق الشعور الغيري أو الجمعي[٧٨] وهو بذلك إنما يفتح النص على مآس متداخلة لفوزي (المتكلم) ما بين حزنه على

أمه، وهجرته من مدينته الأم (الإسكندرية)، وصدمته في المدينة الكبيرة، ولكنه يركن في النهاية إلى الحل السحري في هذه المنظومة مجتمعة، وهو الحل الذي يدفعه للرضوخ للواقع الجديد، ومحاولة التعايش معه، والذي جمعه الراوي في قوله: (ثم أبدأ بعد ذلك في دخول غمار الحياة، متسلحًا بطول النفس، والأمل الذي وُلد في كياني من جديد، والرغبة الوطيدة في نفسي مستندًا إلى دعامة الغريزة وعشق الحياة ..[٧٩] مما يشعرنا بأن المؤلف هنا يلج إلى النص ليتوافق مع الراوي في فكرة التبرير لأبطاله، والتي دفعت فوزي إلى محاولة التعايش مع خلفيات الوضع الجديد رغم قسوته، وهذا ما يعكس حرص المؤلف على الوقوف إلى جانب الراوي في معظم سرديات النص التي ترتبط بالمواقف الإنسانية والاجتماعية، ليتقاسم النص بصفة عامة سلطته بين المؤلف والراوي على منطق التوافق والتوحد والتناغم الأدائي، وقد يكون الدافع في ذلك هو محاولة د. عناني المتكررة في الربط بين النص كبنية سردية، وبين إخراجه برؤية كلية تدعمها الفوارق والمفردات الجزئية ، فهو على سبيل المثال لم ينس في هذا الهم الكلي لموضوع (فوزي) أن يرتكن إلى الفوارق المكانية وأبعادها (الخروج من الإسكندرية) و (صدمته في مدينته الجديدة ووصفه لشوارعها القديمة وازدحامها).. إلخ لإصباغ العمل كله بالصبغة الواقعية أو الإيهام بذلك.

وكما أقام راوي د. زكريا عناني سردياته وبنياتها، وتحركات شخصياته على فكرة اصطياد محور(الأزمة) وتصعيدها في إطار الحكي الاجتماعي والنفسي، كذلك رأيناه منتبهًا لفكرة ترتيب الحدث، وربط وظائف الشخصيات من منطلق تفعيل أنساق (الذاكرة الحكائية)، وهذا طبيعي في معظم الروايات التي تداعب السيرة، باعتبار أنها في الأصل نصوص استرجاعية لحركة الأحداث ولأدوار شخصياته في فترات بعينها، ولكن الأجمل عند د. زكريا عناني أنه ربطها بطبيعة أداء الشخصية داخل إطار العمل بصفة عامة، فأصبحت الشخصية من خلال الراوي تستدعي الفكرة وتنميها، وتسترجع الأحداث بشكل بديهي ومنظم، محافظة على الإطار الزمني المحدد للأحداث، والخلفية المكانية، وتغلفها برداء درامي، مما جعل معظم مقاطع العمل منسجمة مع مراحل الشخصية المختلفة، ومرتبطة بتجربة الراوي الحاضرة، خاصة وأن الراوي جاء في فصول كثيرة كشخصية محورية في عمق العمل، يقوم بذاته بحكي قصته وسردها، مما يجعل الشخصية تنكشف أمامنا من خلال ذكرياتها التي لا يعلمها إلا الراوي نفسه [٨٠] مثلما رأينا في شخصية (فوزي) الزوج، و(زينب) الزوجة، و(فتحي) الصديق و(عبد الموجود) شقيق الزوجة و(مصطفى)

الابن وغيرهم، وكثيرًا ما تتوالى هذه المقاطع الاسترجاعية متناغمة بين الطول والقصر، والاستطراد والمباشرة.

فعلى سبيل المثال حينما وافقت شخصية مثل شخصية زينب على أن تتزوج من فوزي الشاب المتواضع القادم من الإسكندرية، رأيناها تستدعي ذكرياتها مع هذا الشاب البسيط الذي عرفته مصادفة عن طريق أخيها عندما كان راقدًا بالمستشفى، فلذلك نجدها – وهي المتكلمة – كثيرًا ما تتحدث بلسان الراوي ، مما يوهم بأن الراوي يظهر كثيرا بأنه الشخصية المحورية في صلب العمل.. على سبيل قوله مستدعيا ذكريات زينب القديمة، وذكريات لقائها الأول بفوزي:

(كان يجلس في المقهى.. يلقي بنظراته على الناس دون مبالاة حتى استرعى بصرها هذا الأفندي الذي لازم أخيها في المستشفى فترة ليست بالقصيرة.. عرفته من خلالها طيبًا صامتا، عف اللسان،.. وابتسمت من خلال الدموع لذكرى ذلك اليوم الجميل، بل لتلك الساعة الباسمة، حين هم فوزي بالانصراف ، ليستأجر – كما قال لها – غرفة في لوكاندة، ولكن أخاها الطيب (عبد الموجود) صمم على بقائه معهم مهما كانت الظروف) (٨١)

فلو نظرنا إلى هذا المقطع، سنجده يتبدى وكأنه صيغ رامزة ودالة على حرص الراوي على استدعاء المواقف والأحداث من خلال آلية استدعاء (الذاكرة الحكائية) في بنية السرد، للربط بين الأحداث وتصاعدها، ومزج الماضي بحاضر المناسبة ذاتها، وكذلك الأمر مع معظم شخصيات العمل، وكلها مواقف أدى الراوي فيها دوره على لسان المتكلم مرة، وعلى لسان الغائب مرات، مما أتاح له حرية الحركة بين الضمائر من جهة، وبين الشخصيات من جهة أخرى ، وكان حريصًا في ذلك كله على الغوص في أعماق الضمائر، وقراءتها على وجه من وجوه اليقين، ليشكل لنا – في النهاية – هالة من المشاعر الإنسانية لشخصياته، بعدما عايش صراعاتها النفسية داخليًا وخارجيًا، مما يشعر المتلقي بطبيعة انحيازه لها، وعطفه عليها في كثير من الأحيان.

ولا شك أن مثل هذا الانحياز للشخصية من قبل الراوي، والالتحام بمشاعرها، والتوافق معها إلى هذا الحد، يشعرنا كثيرًا بحضور المؤلف في هذه الدائرة، وكأن دور الراوي هنا هو نقل موقف المؤلف من طبيعة الحدث أو خلفياته أو من طبيعة العلاقات التي تربط الشخصيات بعضها ببعض بصفة العموم .

وتبقى كلمة أخيرة في تحليلنا لهذا العمل، ألا وهي أنه يحسب للدكتور زكريا عناني في روايته المبكرة والنادرة (طريق الحياة) أنه دار فيها في مناخ تتجاذبه مؤثرات عدة وخلفيات صراعية متخالجة في مطلع حياته، وبدايات تكوينه، في فترتي الخمسينيات والستينيات على وجه التحديد، حاول من خلالها أن يتجاوز مراحله المبكرة في صناعة الكلمة، لينفتح على مراحل (النضج والتحليق والانطلاق)، خاصة وأنه في ظلال عمل، حاول أن يوفق فيه بين صناعتين، كليهما في حاجة إلى ريشة خاصة؛ وأقصد بهما فني (الرواية) و(السيرة)، فبدا كالقابض على الجمر، إلى أن خرج العمل بهذه الصورة المتناغمة مع الأحداث التي أختارها هو بنفسه من صفحة رحلته العمرية، ليصل بنا إلى مرفأ الآمان بوعي يقيني مقصود، من خلال فكه وخلخلته لشبقية الرباط المزدوج لصناعة الفنين، فبتنا– ختاما – أمام عمل هو في الأصل نص إبداعي يستحق القراءة والدراسة والتحليل الفني بأدوات منهجية ونقدية معاصرة.

مصادر البحث ومراجعه:

- د. أحمد درويش: الأيام (قراءة نقدية) – مجلة دار العلوم – القاهرة – يناير ١٩٩٧م.
- أحمد رشاد حسنين: قراءة السرد.. قراءة الواقع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٣م.
- د. بدري عثمان: الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ – طبعة دار الحداثة – بيروت ١٩٨٦.
- د. جابر عصفور: زمن الرواية – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٩٩م.
- جيرالد برنس: مقدمة لدراسة المروي عليه – ترجمة علي عفيفي – مجلة فصول القاهرة ١٩٩١م.
- جورج لوكش: الرواية كملحمة نموذجية – ترجمة جمال الطرابيشي – دار الطليعة – القاهرة ١٩٧٩ م.
- جوزيف إسكندر: شعرية الفضاء الروائي – ترجمة حسين نجمي – دار إفريقيا الشرق – المغرب ٢٠٠٣ م.
- د. حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي – المركز الثقافي العربي – بيروت ١٩٩٠م.
- د. حسين حمودة: الرواية والمدينة – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة ٢٠٠٠م.
- د. حميد لحمداني: بنية النص الروائي – المركز الثقافي العربي – بيروت ١٩٩٣م.
- د. خالد منصور: البنية السردية في روايات خيري شلبي – دار الآداب للطباعة والنشر – القاهرة ٢٠٠٧م.
- رولان بارت: طرائق تحليل السرد الروائي – ترجمة حسن بحراوي وآخرون – منشورات اتحاد الكتاب – المغرب ١٩٩٢م.

- سامي الكيلاني: مع طه حسين – طبعة دار المعارف المصرية – القاهرة ١٩٧٦م.
- د. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي – المركز الثقافي العربي – بيروت ١٩٨٩م.
- سيزا قاسم: بناء الرواية – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٨٤م.
- شربيط أحمد شربيط: السيمائية والنص الأدبي – إصدارات جامعة عنابة – الجزائر – ١٩٩٥م.
- شلوميت ريمون كينان: التخييل القصصي – ترجمة حسين نجمي – دار الثقافة – المغرب ١٩٩٣م.
- د. صلاح فضل: قراءة الصورة وصور القراءة – دار الشروق للنشر – القاهرة ١٩٩٧م.
- د. صلاح صالح: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر – دار شرقيات للنشر – القاهرة ١٩٩٦م.
- د. طه حسين: على هامش السيرة – ثلاثة أجزاء – دار المعارف المصرية – القاهرة ١٩٧٢م.

– الأيام – دار المعارف المصرية – القاهرة ١٩٧٣م.

– تجديد ذكرى أبي العلاء – دار المعارف المصرية – الطبعة الثامنة عشرة – القاهرة ١٩٨٦م.

ـ د. عبد الحميد إبراهيم: الرواية العربية والبحث عن شكل – إصدارات جماعة تأصيل الأدبية – القاهرة ١٩٩٦م

ـ د. عبد الرحيم الكردي: قراءة النص الروائي – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ٢٠١٤م.

– الراوي والنص القصصي – دار الثقافة للنشر – القاهرة ١٩٩٨م.

– أساليب السرد في الرواية المعاصرة – دار النشر الجامعي – الإسكندرية ١٩٩٨م .

- د. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية – سلسلة عالم المعرفة – الكويت – ١٩٩٨م.
- د. عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي – دار موقم للنشر – الجزائر ٢٠٠٠م.
- علي عفيفي : الراوي والمروي عليه في روايات عبد الحكيم قاسم – دار الآداب للطباعة والنشر – القاهرة ٢٠٠٠م.
- د. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية – دار النهار للنشر – بيروت ١٩٨٩م.
- لوسيان حولدمان: مقدمة في سوسيولجيا الرواية – ترجمة بدر الدين عردوكي – دار الحوار – اللاذقية ١٩٩٣م.
- د. ماهر حسن فهمي: السيرة تاريخ وفن – دار القلم – الكويت، ١٩٨٣م.
- د. محمد عبد المطلب: بلاغة السرد – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة ٢٠٠١م.

– النص المشكل – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة ١٩٩٩م.

– ذوبان النوعية في الرواية – مجلة فصول – القاهرة ربيع ٢٠١٢م.

- د. محمد السيد إبراهيم: بنية القصة القصيرة عند نجيب محفوظ؛ دراسة في الزمان والمكان – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة ٢٠٠٤م.
- د. محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ – دار الوفاء للطباعة والنشر – الإسكندرية ٢٠٠٧م.
- د. محمد فكري الجزار: البلاغة والسرد – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة ٢٠١٣م.
- د. محمد زكريا عناني: طريق الحياة (رواية) – مطبعة زيادة للطباعة والنشر – الإسكندرية – ١٩٥٥.

- د. مدحت الجيار: السرد النوبي المعاصر – دار النديم – القاهرة ١٩٩٤م.
- د. يسري عبد الله: الرواية المصرية؛ سؤال الحرية ومساءلة الاستبداد – دار الأدهم للطباعة والنشر – القاهرة ٢٠١٢م.
- د. يمنى العبد: تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي – دار الفارابي – بيروت ١٩٩٠م.

هوامش البحث:

(١) **البلاغة والسرد – د. محمد فكري الجزار – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة ٢٠١١ م – ص٢٢.**

(٢) **– قراءة الصورة وصور القراءة – د. صلاح فضل – دار الشروق للنشر – القاهرة ١٩٩٧ م – ص ٢٦.**

(٣)

(٤) السرد الروائي عند طه حسين – د. بهاء حسب الله – دار الوفاء للطباعة والنشر – الإسكندرية – ٢٠١٦ م – ص ١٤.

(٥) (قراءة الصورة وصور القراءة) د . صلاح فضل– دار الشروق – القاهرة ١٩٩٧م، ص ٢٦.

(٦) – السيرة تاريخ وفن – د. ماهر حسن فهمي – دار القلم – الكويت – ١٩٨٣ م ص ٨٥ .

(٧) بلاغة السرد – د. محمد عبد المطلب – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة ٢٠٠١ م – ص ٥٦.

(٨) البنية السردية في روايات خيري شلبي – د . خالد منصور – دار الآداب للطباعة والنشر – القاهرة ٢٠٠٦م، ص ١٢.

(٩) وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي – د . عثمان بدري – دار موقم للنشر – الجزائر ٢٠٠٠ م، ص ٢١٨ .

(١٠) بلاغة السرد، ص ١٨.

(١١) نفسه ص ٢٠ .

(١٢) نماذج للقراءة النصية – د. صلاح فضل عند ص ٣٠.

(١٣) نفسه ص ٣٢.

(١٤) البلاغة والسرد – د. محمد فكري الجزار – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة ٢٠١١ م – ص ١٨٧.

(١٥) بنية الشكل الروائي، ص ٢٥.

(١٦) في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) – د. عبد الملك مرتاض – طبعة عالم المعرفة – الكويت ١٩٩٨ م – ص ٢١٠.

(١٧) راجع بنية الشكل الروائي ص ١٠٨، وموير (د . ت) ص ٩٧.

(١٨) بنية الشكل الروائي، ص ١١٣.

(١٩) نفسه، ص ٢٦.

(٢٠) البلاغة والسرد، ص ٢٧٥.

(٢١) معجم مصطلحات نقد الرواية – د. لطيف زيتوني – دار النهار للنشر بيروت – ١٩٨٩م – ص ١٢٨.

(٢٢) بنية النص الروائي – د. حميد لحمداني – المركز الثقافي العربي – بيروت ط ١ – ١٩٩١م ص ٦٤.

(٢٣) راجع مصطلحات نقد الرواية ص ١٢٨، والبلاغة والسرد ص ٢٦٧.

(٢٤) راجع بنية القصة القصيرة عند نجيب محفوظ – دراسة في الزمان والمكان – د. محمد السيد إبراهيم – ط الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة، ٢٠٠٤م – ص ٢٢٨، والسرد النوبي المعاصر – د. مدحت الجيار – دار النديم، القاهرة، ١٩٩٤ م ص ١٣٢.

(٢٥) البنية السردية في روايات خيري شلبي – ص ٧٢، وشعرية الفضاء الروائي – د. حسين نجمي – ص ٧.

(٢٦) بنية القصة القصيرة عند نجيب محفوظ ص ٢٣٣ .

(٢٧) طريق الحياة – مطبعة زيادة للطباعة والنشر – الإسكندرية ١٩٥٥م، ص ١٩.

(٢٨) البنية السردية، ص ٧٤.

(٢٩) طريق الحياة، ص ٥١.

(٣٠) راجع نظرية الرواية ص ١٤٦، وبنية القصة القصيرة، ص ٢٣٠ .

(٣١) بنية الشكل الروائي، ص ٣٠.

(٣٢) نظرية الأدب – ويليك ووارين – ترجمة محي الدين صبحي – ١٩٧٢ م – ص ٢٨٨ .

(٣٣) قراءة النص، ص ٣٣٧ .

(٣٤) نموذج القراءة عند طه حسين – ص ٣٢ .

(٣٥) بلاغة السرد، ص ٢٧٢ .

(٣٦) طريق الحياة، ص ٩٠ .

(٣٧) بنية الشكل الروائي ص ٣٢ .

(٣٨) طريق الحياة ص ٩٢ ، ٩٣ .

(٣٩) في نظرية الرواية ص ١٤٨ .

(٤٠) الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ – د. محمد علي سلامة – دار الوفاء للطباعة والنشر – الإسكندرية، ٢٠٠٧م – ص ١١.

(٤١) راجع: الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ – د . بدري عثمان – طبعة دار الحداثة – بيروت ١٩٨٦ م. ومقدمات في سوسيولوجية الرواية – ترجمة بدر الدين عردوكي – الطبعة الأولى – دار الحوار – سوريا، ١٩٣٩م.

(٤٢) نظرية الرواية، ص ٨٧ .

(٤٣) سيميائية الشخصية الروائية – شربيط أحمد شربيط – ضمن كتاب (السيميائية والنص الأدبي) – جامعة عنابة – الجزائر – ١٩٩٥ م – ص ١٩٤، والبنية السردية في روايات خيري شلبي، ص ١٣٦.

(٤٤) نفسه، ص ١٣٧ .

(٤٥) راجع في نظرية الرواية، ص ٩٦ .

(٤٦) بلاغة السرد، ص ٥٠١ .

(٤٧) طريق الحياة، ص ٩٦.

(٤٨) طريق الحياة، ص ٤٣.

(٤٩) بلاغة السرد، ص ٥٠٧.

(٥٠) طريق الحياة، ص ٩٢.

(٥١) بنية النص الروائي، ص ١٣١.

(٥٢) بلاغة السرد، ص ٥٦١.

(٥٣) طريق الحياة، ص ٥٣ .

(٥٤) بنية الشكل الروائي، ص ١٣٠ .

(٥٥) راجع (البلاغة والسرد) ص ٣٣٦، و(بلاغة السرد) ص ٥٧٣، و(بنية الشكل الروائي) ص ١٦٦.

(٥٦) طريق الحياة – ص ٥٨، ٥٩ .

(٥٧) بلاغة السرد، ص ٥٧٢.

(٥٨) قراءة الصورة وصور القراءة، ص ٣٤.

(٥٩) طريق الحياة، ص ٨٩ .

(٦٠) راجع بناء الرواية – د. سيزا قاسم – طبعة الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٦ م ص ١٣١ ، والراوي والنص القصصي – د . عبد الرحيم الكردي – دار الثقافة للطبع والنشر – القاهرة ١٩٩٢ م ص ١٢٩ ، والبنية السردية في روايات خيري شلبي، ص ١.

(٦١) الراوي والنص القصصي، ص ٥٦ .

(٦٢) البنية السردية في روايات خيري شلبي، ص ٥.

(٦٣) بلاغة السرد، ص ٧٤.

(٦٤) بنية السرد الروائي، ص ٢٢٣ .

(٦٥) طريق الحياة، ص ١٩.

(٦٦) الراوي والنص القصصي، ص ١٣٤ .

(٦٧) قراءة الصورة، وصور القراءة، ص ١٤٤ .

(٦٨) طريق الحياة، ص ٤٤.

(٦٩) ذوبان النوعية في الرواية – د . محمد عبد المطلب – مجلة فصول – ربيع ٢٠١٢ م ص ٨٤ .

(٧٠) طريق الحياة ص ١١، ١٢.

(٧١) زمن الرواية – د . جابر عصفور – الهيئة العامة المصرية للكتاب – ١٩٩٩ م ص ٢٥٣.

(٧٢) راجع البنية السردية في روايات خيري شلبي، ص ٨ ، ٩.

(٧٣) تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي – د. يمنى العيد – دار الفارابي – بيروت ١٩٩٠ م – ص ٩٦.

(٧٤) قراءة السرد، قراءة الواقع – أحمد رشاد حسانين – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة ٢٠١٣م، ص ١١٢، ١١٣.

(٧٥) طريق الحياة، ص ٤٣.

(٧٦) السيرة تاريخ وفن، ص ١٧٠.

(٧٧) في نظرية الرواية، ص ٩٣، ٩٤.

(٧٨) زمن الرواية، ص ٢٥٤.

(٧٩) طريق الحياة، ص ٦٣.

(٨٠) البنية السردية في روايات خيري شلبي، ص ٢١.

(٨١) طريق الحياة، ص ٤٨.