منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef

الدار العربية للعلوم ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.

إبراهيم خليل

بنية النصّ الروائي

دراسة

د. إبراهيم خليل

المحتوى

بمثابة تقديم ٩

الفصل الأول: الإرث النظري للرواية ٣١
١- الجذور الأولى ٣٣
- فلوبير ٣٤
- هنري جيمس ٣٥
- فورستر ٣٧
- بيرسي لوبوك ٤٤
- إدوين موير ٤٧
٢- خطاب الحكاية ٥٠
- الشكليون الروس ٥٠
- المفارقة الزمنية ٥٤
- الصيغة - الموقع ٦١
- الصوت- المقام السردي ٦٤

الفصل الثاني: (الراوي) ٦٩
- الراوي المشارك ٧٢
- الراوي العليم ٧٦
- الرواي العليم - المشارك ٧٩
- تعدد الرواة ٨٨
- الراوي والمؤلف ٨٣

الفصل الثالث: الزمن - السرد - الصيغة ٨٩
- زمن القصة وزمن الحكاية ٩٤

- السرد النمطي - نموذج أبناء القلعة ٩٦
- المفارقة الزمنية ٩٧
- المشهد البانورامي ١٠٢
- الإضمار - الوقفة ١٠٤
- التواتر ١٠٧
- الصيغة والزمن النحوي ١١٠
- المشهد الحواري ١١٤
- زمن الرواية والمكان ١١٦
- الزمن الغرائبي ١١٩

الفصل الرابع: الرواية - الفضاء - المكان ١٢١
- أنواع المكان ١٢٥
- المكان الافتراضي ١٢٨
- المكان الإيديولوجي ١٣٠
- المكان - الهوية ١٣٤
- المكان والأسطورة ١٣٦
- المكان النفسي ١٣٨
- المفارقة في المكان ١٤٢
- المكان وتأثيره في أركان الحكاية ١٥٢
- اللغة والمكان ١٥٢

الفصل الخامس: الشخصية- التقديم - التصنيف ١٦١
- تقديم الشخصية ١٦٢
- المنولوغ في التطبيق ١٦٩
- الحوار والتشخيص ١٧٩
- الشخصية وإشكالية التصنيف ١٨٤

- التصنيف من جهة القراءة ١٨٦
- التصنيف من جهة الوظيفة ١٨٧
- التصنيف من حيث الزمن ١٩١
- من حيث المتخيل والواقع ١٩٣
- من حيث العرض ١٩٦

الفصل السادس: النصّ- التنظيم - الحبكة ١٩٩
- أنواع الحبكة ٢٠٦
- تنوع آخر ٢٠٨
- شروط الحبكة ٢١١
- تأثر الحبكة بالزمن السردي ٢١٢
- الحبكة و المكان ٢١٤
- عيوب الحبكة ٢١٦
- الحبكة الغرائبية ٢١٨
- الحبكة والقارئ ٢٢١

الفصل السابع: الرواية واللغة ٢٢٣
- قواعد اللعبة ٢٢٨
- التحليل الباطني للشخوص ٢٣٣
- التعدد اللغوي ٢٣٤
- الرواية والشعر ٢٣٩
- المشهد الحواري في التطبيق ٢٤١
- اللغة المنولوغية ٢٤٥

الفصل الثامن: الرواية والقارئ ٢٤٧
- السرد والمعنى ٢٤٩

- تنوع المعنى ٢٥٨
- حجر الفلاسفة ٢٦١
- الذئب الأسود ٢٦٣
- القراءة عبر النوعية : ٢٦٢
١ . الرواية التاريخية ٢٦٨
٢ . الرواية الاجتماعية ٢٦٩
٣ . الرواية الرمزية ٢٧١
٤ . الرواية الحداثية ٢٧٢
٥ . الرواية النسوية ٢٧٣
٦ . رواية السيرة ٢٧٥
٧ . الرواية الغرائبية ٢٧٥

مسرد المصطلحات ٢٧٧
كشاف بالأعلام ٢٨٣
المراجع
كتب اخرى للمؤلف

بمثابة تقديم

تزامن ظهور النقد الروائي العربي مع ظهور أولى المحاولات الروائية ، فقد نشرت مجلة الضياء البيروتية في عددها الصادر في ١٥ نيسان – إبريل من العام ١٨٩٩ مقالة لسليم الخوري يتحدث فيها عن أثر الرواية في تهذيب الأخلاق ، وتقديم الحقائق في القالب القصصي[١] . وهذا يذكرنا بما كان قد كتبه جونسون Johnson داعياً لنبذ الأشخاص الأشرار من الرواية بسبب ما يتركونه من أثر ضارٍّ في القارئ[٢] . ونجد مثل هذا المعنى يتكرر في مقالة لنجيب الجاويش في عدد ١٥ حزيران – يونيو ١٩٠١ من مجلة الثريا ، وفي ذلك يقول : «لا يخفى أنّ الروايات هي التي تهذب الأخلاق»[٣] .

وقد استأثرت الرواية بعناية المازني الذي هو ثالث ثلاثة في جماعة الديوان المشهورة ، فقد لفت نظره ما فيها من فنٍّ أدبي يمكّنُ القارئ من التجوال ببصره في عوالم الأشخاص الذين يبتكرهم المؤلف الروائي ، وذلك شيء لا يستطاع فعله في غير الرواية والقصة .

ولم يلبث نقد الرواية أن لحق بنقد الشعر ، فتناول محمد مندور ، وطه حسين ،

---

(١) أحمد الهواري : نقد الرواية في الأدب العربي ، عين للدراسات والبحوث ، الكويت ، ط٢ ، ٢٠٠٣ ص ٢٤ .

(٢) شرودر ، موريس : نظرية الرواية ، ترجمة جاسم الموسوي ، مكتبة التحرير ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٠ ص٤٠ .

(٣) أحمد الهواري ، نفسه ص ٢٥ .

وعز الدين إسماعيل ، أعمالا لكتاب من أمثال محمد حسين هيكل ، وتوفيق الحكيم ، حتى إذا جاء عبد المحسن طه بدر[١] مؤلف كتاب تطور الرواية العربية الحديثة في مصر(١٩٦٢) رأينا المؤسسات الجامعية والأكاديمية تلتفت إلى هذا الفن ، فظهرت كتبٌ نقدية تتناول القصة ، والرواية ، تناولا تاريخيا ، ونقديا تقويميا ، ولم يعد الأمر قاصراً على المجلات والصحف .

وممّن عُني بنقد الرواية عبد المحسن بدر مؤلف الروائي والأرض ، ومحمد يوسف نجم[٢] وعلي الراعي ، وفاروق خورشيد ، ومحمود أمين العالم ، ومحمود تيمور ، وحامد شوكت ، ويحيى حقي ، ويوسف الشاروني .

وشهد عقد الثمانينات من القرن الماضي انطلاقة كبيرة في نقد الرواية ، فلم تعد القراءة النقدية منزوية في المؤسسات الجامعية ، أو في المجلات ، والصحف السيارة ، ولا تقتصر على بيان ما في الرواية من المعاني ، والشخصيات النمطية ، والوصف الاجتماعي ، وإنما حظيت أساليب القصِّ ، وتقنيات السرد ، وسائر أركان النص الروائي ، بمزيد من التأمل ، والنظر . وانفتح النقد الأدبي العربي على تيارات ، ومدارس نقدية جديدة : كالنقد السوسيو- تاريخي ، والنقد النصي والبنيوي ، والتشريحي . ورأينا من النقاد من يُعنى عناية خاصة بأساليب السرد ، وتوزع ممارسو النقد الروائي بين تيار يهتم بنظرية الرواية ، وتيار آخر يهتم بالسرديات Narratology وسوف نعرض في هذه المقدمة لنماذج من التيار الأخير ، للوقوف على حجم تمثله لأنظار النقاد الغربيين ، ومدى تأثرهم بها ، ومدى ما حققوه من النجاح في التطبيق . وقد وقع اختيارنا على مؤلفات في مقدمتها بناء الرواية لسيزا قاسم[٣] ، وتحليل

(١) عبد المحسن طه بدر : تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ١٨٧٠-١٩٣٨ دار المعارف ، القاهرة ، ط ٢ بلا تاريخ .

(٢) محمد يوسف نجم : القصة في الأدب العربي الحديث ، من ١٨٧٠-١٩١٤ دار الثقافة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٦٦ وكانت الطبعة الأولى منه قد صدرت عام ١٩٥٢ .

(٣) سيزا قاسم : بناء الرواية- دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، الهيئة العامة للكتاب ، مصر ، ط١ ، ١٩٨٤ .

الخطاب الروائي لسعيد يقطين[١] ، وتقنيات السرد ليمنى العيد[٢] ، ونظرية الرواية لعبد الملك مرتاض[٣] ، وفي فضاء النص الروائي لمحمد عزام[٤] .

تنطلق سيزا قاسم في كتابها «بناء الرواية» من أنّ ثلاثية نجيب محفوظ تمثل نتاج الرعيل الثاني من كتاب الرواية العربية ، بعد محمد حسين هيكل ، وسليم البستاني ، وفرانسيس مراش ، وتوفيق الحكيم ، وزينب فواز ، ولبيبة هاشم[٥] . وهو نتاج شهد الكثير من المؤثرات الأجنبية التي تجلت في الرواية ، سواء من حيث الشكل والمعمار الفني ، أو من حيث الوسائل التعبيرية المستخدمة في السرد ، أو من حيث المضمون ، والانتساب إلى إحدى المدارس الأدبية ، كالواقعية التي يمثلها بلزاكBalzac وفلوبير Flaubert . . أو الطبيعية Naturalism التي نجدها في روايات إميل زولا Zola أو الروائيين الإنجليز الإدورديّين من مثل جولزوورثي ، وبينت .

وهذا دفع بالرواية العربية للانتقال مباشرة من القالب التقليدي ، الذي نجده في رواية «زينب» لمحمد حسين هيكل ، مثلا ، إلى قالب جديد يعتمد تحليله ، نقديا ، على ثلاثة محاور رئيسة ، هي : المنظور ، والزمن ، والمكان .

وهي تفرّق بين نوعين من الزمن ، الخارجي ، وهو زمن القصة الحقيقية التي يعتمدها المؤلف في نسْج حكايته ، ثم الزمن الداخلي ، وهو الوقت الذي يتطلبه جريان الحوادث فيها في مدة ، وترتيب ، يوحيان بالمضمر ، والمحذوف ، ونستطيع تسمية هذا الزمن بزمن الحكاية ، أو زمن القراءة . لأن القارئ يقرأ الرواية في مدة

---

(١) سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء– المغرب ، ط١ ، ١٩٨٩ .

(٢) يمنى العيد : تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي ، دار الشروق ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٧ والطبعة الأولى صدرت عن دارا لفارابي ، بيروت ، ١٩٩٠ .

(٣) عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، سلسلة عالم المعرفة ٢٤٠ ط١ ، ١٩٩٨ .

(٤) محمد عزام : في فضاء النص الروائي ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سورية ، ط١ ، ١٩٩٦ .

(٥) للمزيد من معرفة كتاب الجيل انظر : محمد يوسف نجم ، المرجع السابق ، وانظر : بثينة شعبان : مائة عام من الرواية النسائية ، دارالآداب بيروت ، ١٩٩٩ .

تساوي المدة المختصرة من الزمن الخارجي ، ويقوم عن طريق الخيال بتصوّر ما يتم تجاوزه .

وتتحدث سيزا قاسم عما تسميه مورفولوجية الزمن الروائي .

وكلمة مورفولوجي morphology كلمة استخدمها فلاديمير بروب Propp في كتابه المعروف مورفولوجية الحكاية ، الذي ترجم إلى العربية بعنوان التحليل البنيوي للحكاية[1] .

والزمن الروائي عند سيزا قاسم – مثلما هو عند غيرها– لا يخلو من أن يكون دالا على الحاضر ، أو المستقبل ، أو الماضي . والحدث الذي يُروى هو بالنسبة للراوي شيء قد مضى ، وهو بالنسبة للقارئ حدثٌ معيش كما لو أنه يجري في أثناء القراءة ، ولهذا كان الماضي عند الراوي حاضرا عند القارئ .

ومما لا جدال فيه ، ولا ريب ، أن الافتتاحية في الرواية – غالباً– ما تحيل القارئ إلى زمانٍ مضى .

فالمؤلف يذكر في العادة زمن وقوع الحوادث ، والمكان الذي دارت فيه ، وجرت ، والأشخاص الذين هم محور تلك الوقائع ، وقد رأينا في أعمال الروائيين الواقعيين من مثل بلزاك وفلوبير ، وغيرهما عناية كبيرة بالاستهلال الذي قد يطول بسبب ما يتخلله في العادة من رجوع إلى الوراء رجوعاً يحدّثنا فيه المؤلف عن الشخصية . وتلفت الناقدة النظر إلى الاستهلال في رواية محفوظ الثلاثية ، ففي القسم الأول قصر الشوق كانت الافتتاحية في نحو مئة صفحة ، وفي القسم الثاني بين القصرين انكمشت إلى نحو خمسين صفحة ، وفي الثالث السكرية تراجعت فلم تزد على خمس عشرة صفحة .

وفيما يتصل بترتيب نجيب محفوظ للحوادث وفقا للزمن ، ترى سيزا قاسم أن ترتيبه غير تقليدي ، فهو لا يلجأ إلى السرد المتتابع شأن القاصّ البدائي ، الذي يقدم لسامعيه حوادث حكايته في خط تسلسلي مطرد زمنيا ، وإنما يلجأ إلى تلوين السرد

(١) ترجمه إلى العربية إبراهيم الخطيب وصدر عن اتحاد الناشرين المغربيين ، وترجمه أبو بكر أحمد باقادر وأحمد نصر ، وصدر عن النادي الأدبي بجدة ، ط١ ، ١٩٨٩ .

بالاسترجاع ، وهنا يتجلى اعتماد الناقدة على جيرار جنيت Gennete في «خطاب الحكاية» . فهي تتحدث عن الاسترجاع الخارجي ، وهو الذي يذكر فيه الراوي حوادث وقعت قبل بدء القصة ، والاسترجاع الداخلي ، وهو أن يذكر الراوي حوادث وقعت في الماضي ، لكنها من حيث الترتيب ، جرت بعيد تحديد بدء الرواية . وهذا شيء تكلم عليه جنيت وأوضحه في كتابه السالف ذكره[1] .

وثمة استرجاع مزجي يجمع بين النوعين .

ومما يلاحظ على المؤلفة ، في تناولها للثلاثية ، سردها أمثلة لكل نوع من أنواع الاسترجاع ، بيد أنها لا تشير إلى اتساع هذا اللون من الاسترجاع ، أو افتقاره للاتساع ، ولا إلى الطريقة التي يلجأ إليها المؤلف لدمج المادة المستعادة في جسم الحكاية الرئيسة . وهي لا تفتأ تشير إلى الاستباق باعتباره تقنية سردية تقوم على ذكر حوادث لاحقة يتم التطرّق إليها قبل أن تقع . ويسود هذا اللون من السرد الروايات ذات الطابع الذاتي ، أي : رواية السيرة .

وللزمن الروائي طبيعتان ، الأولى نفسية ، والثانية غير نفسية (فزيولوجية) . وقد أدرجت في هذا النوع الزمن التاريخي ، فهو غير نفسي . والزمن الذي تدل عليه عقارب الساعة هو الزمن الفلكي الطبيعي الذي لا يمكن أن يعود للوراء أبداً . أما النوع الأول – النفسي– فهو مَوْضع اهتمام الروائيين الحداثيّين . وهو الزمن الذي يطول أو يقصر وفقا للحالة النفسية التي يمر بها أبطال الرواية على النحو الذي يذكّرنا بموقف الشاعر القديم من الزمن عندما كان يصف الليل بالطول إذا كان مهموماً «وليل أقاسيه بطيء الكواكب» وبالقِصَر إذا كان سعيدا مسروراً ، كقول عمر بن أبي ربيعة :

فـيـا لكَ من ليل تقـاصَـر طولهُ

ومـا كـانَ ليلي قـبل ذلكَ يقـصـر

وذلك أنه في الأبيات التي سبقتْ ذَكَرَ لقاءَهُ بمحبوبته (نعْم) وذكر ما تبادلاه من القبل الكثيرة ، حتى فاجأهما الصبح بضوئه الأشقر .

(١) جيرار جنيت : خطاب الحكاية بحث في المنهج ، ترجمة محمد المعتصم وآخرين ، دار الاختلاف ، الجزائر ، ط٣ ، بلا تاريخ ص ٤٥-٩٠ .

وتطرقت سيزا قاسم إلى شيء آخر هو سرعة الزمن .

فالسرعة هي النسبة بين طول النص وزمن الحدث . فقد يكتب الروائي صفحات كثيرةً في وصف حفلة عرس لا تستغرق في العادة إلا بضع ساعات ، لكنه قد يلخص ، في موضع آخر ، ما يحدث في سنوات ، بفقرة واحدة . في الموقف الأول نحسُّ ببطء السرد ، في حين أن الموقف الثاني يشعرنا بسرعة الزمن .

وعن أهمية المكان في الرواية تقول الناقدة سيزا قاسم : إذا كان الزمن في الرواية مختلفا عن زمن الساعة ، فإنَّ المكان فيها – هو الآخر – مختلف عن المكان الطبيعي الذي تحدده الجغرافية ، أو ما في الطبيعة من تضاريس . فهو مكانٌ تخييلي يتم إيجاده بوساطة الكلمات . وما يتم إيجاده بوساطة الكلمات يضفي على السرد ، وعلى الحوادث ، وعلى الشخوص الطابع الحسّي ، وعلى الزمن طابع السَّيْرورة . والوصف المتقن للمكان يساعدنا على التقاط الصور ، والمشاهد ، التي تشكل إطاراً للحوادث ، فالقارئ لا يستطيع الاستجابة للرواية دون أن تكتمل في ذهنه صورة العالم المتخيل الذي تجري فيه الحكاية . ومؤلف الرواية ، من هذه الزاوية ، يشبه الرسام في رأي الناقدة من حيث أنهما يشحذان لدى المتلقي أداة الإدراك البصري للربط بين الدال ، وهو المشهد ، والمدلول وهو العالم الخارجي .

وفيما يتعلق بالمنظور السردي ، نجد المؤلفة سيزا قاسم تحدّد لنا ثلاث زوايا ينظر منها الكاتب للقصة .

إحداها هي الرؤية من الخلف ، أي أنَّ الراوي يروي لنا الحوادث بعد وقوعها بزمن . فهو عليمٌ بكل ما فيها من تفاصيل . والزاوية الثانية هي الرؤية مع : أي سرد الحوادث في أثناء وقوعها ، وهذا يتطلب مشاركة الراوي في الحوادث ، وأن يلعب دورا في القصة ، وأن تكون صلته بالشخوص صلة حميمة ، والرواية التي تكتب على طريقة المذكرات ، واليوميات ، مثالٌ جيد لهذا النوع . والزاوية الثالثة هي رواية الحوادث ، ورؤيتها من خارج الرواية ، فلا علاقة للسارد بالحكاية ، لا من قريب ، ولا من بعيد .

ونحن نجد هذا التقسيم غير واضح ، وكان جديرا بالمؤلفة أنْ تنحو نحو آخرين في تنويع السارد إلى عدد غير قليل . فمنه السارد المُمَسْرِح ، والسارد الشاهد ، والسارد

الذاتي ، والسارد الموضوعي ، والسارد بضمير المخاطب ، والسارد بضمير المتكلم (المشارك) والرواية التي تتألف من عدة زوايا ، وهي رواية وجهات النظر point of view التي يتناوب على السرد فيها عدد من الرواة على النحو الذي عرفناه في رواية محفوظ «ميرامار»[١] .

وقد يتأثر منظور المؤلف – في رأي سيزا قاسم– بألوان من التعبير كالمنظور الإيديولوجي ، والمنظور النفسي ، وغير ذلك من أشكال تطبع بها رؤية الكاتب .

لقد جاءت محاولات سيزا قاسم لتطبيق نظرية السرد على رواية محفوظ خطوة لا بد منها للنهوض بالنقد الروائي العربي . صحيحٌ أنها لا تخلو من بعض المواقف التي يعوزها التطبيق ، أو المواقف التي تعتمد فيها على الاقتباس دون التأصيل المحكم ، الواضح . ولكن هذه المحاولات شحذت الذوق النقدي ، فبادر آخرون للخوض في هذا المجال الشائك الصعب . فكان كتاب سعيد يقطين تحليل الخطاب الروائي خطوة أخرى على هذا الطريق . .

ويتكرر الحديث عن المحاور الثلاثة التي تناولتها سيزا قاسم في كتاب سعيد يقطين الموسوم بعنوان تحليل الخطاب الروائي . ومع ذلك نجده يستبدل صيغة الخطاب السردي بالمكان ، ويستبدل الرؤية السردية بالمنظور . وقد ميز ابتداءً بين الزمن في الرواية التقليدية والزمن في الرواية الحديثة ، فهو في الرواية التقليدية العنصر المهيمن ، وهو الشخصية الرئيسة فيها ، إذا ساغ التعبير . بينما لا يوجد في الرواية الحديثة إلا زمن الخطاب ، فهو زمن منفصلٌ عن زمنيته .

ويفرّق يقطين ، اعتمادا على جان ريكاردو[٢] ، بين زمن القصة ، وهو الذي يستغرقه وقوع الحوادث المحكية ، والزمن السردي . فزمن القصة مضى ، وانقضى ، في حين أنَّ زمن الرواية السردي لم ينقض ، وإنما هو حاضرٌ بالنسبة للقارئ ، وحتى بالنسبة للراوي . ويقتبس من ميتشيل بوتور تحديده ثلاثة أنواع من الزمن هي :

---

(١) للمزيد انظر= محمد نجيب التلاوي ، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٠ ص ١١٠ .

(٢) جان ريكاردو : قضايا الرواية الحديثة ، ترجمة صياح الجهيم ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٩٧ .

١ . زمن الكتابة

٢ . زمن المغامرة ، وهو الذي وقعت فيه القصة .

٣ . وزمن القراءة

ويقتبس من تودوروف Todorove تفريقه بين زمن القصة ، وزمن الخطاب . فزمن القصة متعدد الأبعاد ، إذ يحتمل وقوع أكثر من حدث في وقت واحد ، أما في الخطاب السَّرْدي ، فيصعب ذلك ، لأن السرد ذو طبيعة خطية ، لا بد فيه من بداية تنطلق منها الحكاية المروية في خطّ تصاعدي إلى أن تبلغ النهاية دون أنْ يُتاح للكاتب ، أو للرواي ، التوقف ، أو الخلط بين حدثين ، إلا باللجوء إلى كسر الطابع الخطي ، واسترجاع حوادث سابقة ، أو تقديم حوادث لاحقة قبل أنْ تقع . ومن خلال النظر في رواية الزيني بركات* لجمال الغيطاني[1] يتضح الفرق : فالقصة تقع في الماضي ، أي في زمن تاريخي مضى وانقضى ، أما الخطاب ، فهو على هيئة النسق الآني ، لأن الراوي الذي يفترض – وهمياً– أنه عاش في ذلك العصر ، لا يقر بتاريخية الزمن ، بدليل قوله : «ها أنذا أرى القاهرة الآن رجلا معصوبَ العيْنين» .

أي أنّ الحوادث التي وقعت في الماضي ، يجعلنا الكاتب نعيش معها ، وفيها ، كما لو كانت حاضراً .

وكانت يُمنى العيد (حكمت الصباغ) قد عمدت في كتاب لها بعنوان تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي إلى تقريب المسافه بين الموقف النقدي الحديث وسياقها الخاص باعتبارها ناقدة انطلقت من المدرسة الواقعية الاشتراكية في بداياتها الأولى . فقسمت كتابها إلى فصول ستة ، تناولت في الأول منها موضوع الشكل ، وفي آخر تناولت العمل السردي من حيث هو حكاية . وفي آخر تناولت الراوي من حيث تأثيره في زاوية النظر ، متخذة من رواية عربسك لأنطون شماس نموذجا للتطبيق .

ويتكرر لديها التأكيد على أن أي دراسة للخطاب الروائي تتطلب تسليط الضوء على المحاور الثلاثة التي ذكرتها سيزا قاسم ، وذكرها سعيد يقطين . وهذه المحاور ، مع

(١) جمال الغيطاني ، الزيني بركات ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ط٣ ، ٢٠٠٥ .

بعض التغيير في المصطلحات ، هي :

١ . ترابط الأفعال وفقا لمنطق خاص بها في السرد الذي هو نسيج لفظي يتشكل منه الخطاب .

٢ . الحوافز التي تربط الشخوص بعضهم ببعض .

٣ . الشخوص

ويبدو من حديثها عن الأفعال ، وترابطها في النسيج السردي ، وفقا لمنطق خاص ، أنها اطلعت على كتاب التحليل البنيوي للحكاية . أو أنها اطلعت على كتاب آخر تطرق لهذا الضرب من التحليل ، فهي تستخدم كلمة أفعال بالمعنى الذي تفيده كلمة الوظائف عند بروب Propp . ودليلنا على ذلك المثال الذي قامت بتحليله وهو حكاية شعبية أشارت في تحليلها له إلى وظيفة التحول ، أو الانتقال ، ثم إلى وظيفة الاكتشاف ، ثم وظيفة المنع ، واختراق المنع[١] ، إلخ . .

وتقسّم يمنى العيد الحوافز ، وهي هنا الحوادث التي تؤدي إلى وقوع مزيد من الحوادث ، كالرغبة – مثلا – التي تقود إلى الاكتشاف ، والكراهية ، التي تقود إلى وضع العراقيل في وجه الشخصية ، إلى قسمين : الأول تسميه حافزاً إيجابياً ، فيما تسمي القسم الثاني حافزاً سلبياً . والحوافز منها ما يكون محركاً ، فيؤدي إلى قيام الشخصية بأعمال تحقق الرغبة ، ويسمى هذا النوع من الحوافز حوافز نشطة ، في حين أن بعض تلك الحوافز قد لا تكون نشطة ، ولا فعّالة ، وتوصف بالحوافز (السكونية) لكونها خامدة لا تؤدي إلى نقلة مهمّة في حوادث الرواية . وتطلق يمنى العيد على الشخوص وصف العوامل : فبعض الشخصيات يؤدي دور العامل المساعد ، وبعضها يؤدي دور العامل المعيق ، الذي يقف في وجه الشخصية ، حائلا بينها وبين الهدف وتحقيق الوظيفة . وهذا شيء اقتبسته الناقدة من فلاديمير بروب ولا فضل لها فيه سوى فضيلة الاقتباس .

وفي تناولها للمحور الثاني ، وهو الشخوص ، نجدها تتخذ من قصة «مخدع

(١) راجع ما كتبه سمير المرزوقي ، وأحمد شاكر في : المدخل إلى نظرية القصة ، دارالشؤون الثقافية ، بغداد ، والدار التونسية للنشر ، تونس ، ط١ ، ١٩٨٦ ص ص١٩-٧٢ .

العروس» لجبران نموذجا للتطبيق .

وتتألف تلك القصة من شخصيتين محوريتين ، هما : ليلى وسليم . ولدى هذه القصة في الواقع حافزان منشطان ، أولهما هو الرغبة التي تتمثل في حب ليلى لسليم ، وثانيهما الكراهية التي تضمرها نجيبة له . وحديث المؤلفة هنا عن الحوافز يعيدنا في الواقع إلى المربع الذي انطلقت منه في السابق ، وهو التحليل الوظائفي للسرد ، مثلما عرفناه عند بروب . فالشخصية (نجيبة) عاملٌ معيق ، وسوسن عاملٌ مساعد لأنها نقلت الرسالة من ليلى لسليم .

وصفوة القول أن ما تقوله يمنى العيد ، في هذا القسم من الكتاب ، نحصره في نقطتين ، هما : لا وجود لرواية بلا شخوص ، وبلا أفعال ، وبلا حوادث .

والنقطة الثانية هي : انعدام التطابق بين الزمن الروائي والزمن الحقيقي . فقد يروي الراوي عن الشخوص Characters ، وقد يدعهم يروون . وقد يتركهم يتحاورون . فالقصة – في نهاية المطاف – لا تعدو أن تكون وقائع متخيلة لكنها موجودة– وهمياً– خارج النص ، وفعلياً تمّ التعبير عنها بوساطة النسيج الملفوظ الذي يمتد في الكتاب من الغلاف للغلاف .

ويبدو أنّ ليمنى العيد سابق اطلاع على ما كتبه جنيت Gennete في خطاب الحكاية . فهي تفرّق بين زمنين ، أولهما هو زمن القصة ، وهو أسبق من الرواية . وزمن الحكاية ، وهو الذي يُعبّرُ عنه عادة بالنسيج الملفوظ ، المكتوب ، الذي نقرؤه . وهما مختلفان من حيث : الترتيب ، والنظام ، والمدة ، والتواتر[1] . وهذه المصطلحات استعملها جيرار جنيت وغيره . وهم يعنون بالترتيب : الطريقة الفنية التي تروى بها أجزاء القصة ، ووقائعها ، من حيث النسق الخطيّ ، أو المتقطع . والمدة ، وهي الزمن الذي تستغرقه القصة أصلاً ، وما يجري على هذه المدة من التكثيف ، والحذف ، والإضمار في النسيج الملفوظ . والتواتر وهو تكرار ذكر الحوادث مراراً ، وتأثير هذه التقنيات في سرعة السرد ، أو في خلق الانطباع عن التباطؤ . وهي – أي المؤلفة – لا تكتفي بهذه المفهومات ، وإنما نجدها أيضاً تتناول الحذف تحت عنوان القفزة ، والوقفة ،

(١) جيرار جنيت ، السابق ص ١١٨–١٣٠ .

تحت عنوان الاستراحة ، والمشهد تحت عنوان الحوار ، والتلخيص تحت عنوان الإيجاز .

وقد اقتبستْ ما ذكره جنيت في خطاب الحكاية عن التواتر ، وأنواعه الأربعة . وتوسعت في الاتكاء على خطاب الحكاية كثيراً ، فاستوعبت في كتابها ما ذكره عن المقام السردي ، لافتة النظر إلى تنوع الراوي ، واختلاف الوظائف التي تناط به على وفق الاستراتيجية التي يتخذها المؤلف . فثمة راوٍ يحلل الأحداث من الداخل (الوظيفة التفسيرية) وآخر يروي القصة مستخدما ضمير المتكلم ، فله حضوره في النص ، ودوره في الحكاية . وثالث كلي العلم ليس له حضورٌ في الحكاية ، لكنه يقترب من الحوادث والشخوص ، فكأن المسافة بينه وبينها لا تتعدى الصفر . وراوٍ يراقب الحوادث من الخارج ، فهو حاضرٌ ، وغائبٌ ، في الوقت نفسه ، وربما كان وصفٌ الشاهد هو الوصف المناسب لهذا الراوي[1] .

أما علاقة الراوي بما يرويه فهي التي تحدد زاوية النظر .

فإن لم تكن للراوي علاقة بما يروي فهو – إذاً – راو محايدٌ ، وصوته مستقل تماماً عن أصوات الشخوص . أما إذا كانت له علاقة بما يرويه – مثلما نجد الراوي في البحث عن وليد مسعود لجبرا– فإن هذا الموقع يؤثر في النمط السردي ، فيختلط فيه صوت الراوي بصوت المؤلف . وفي الروايات التي تقرب من رواية السيرة الذاتية لا بد أن يختلط صوت السارد بصوت المؤلف .

ولم يكن تودوروف Todorove بعيداً عن متناول المؤلفة يمنى العيد . فقد اختتمت الكتاب بإشارة إلى تفريقه بين زمن القصة وزمن الحكاية(الرواية) فهو في القصة شبيه بالتاريخ ، في حين أنه في الرواية خطابٌ آنيٌّ ، واقعيٌّ ، يقوم الراوي عن طريقه بعقد صلة بين متحدث ، وسامع ، هو القارئ .

ومع أن عبد الملك مرتاض يلتقي بيمنى العيد في شطر من عنوان كتابه الفرعي وهو بحث في تقنيات السرد* ، إلا أنه يختلف عنها اختلافا كبيرا بسبب تجنبه التطبيق . وينبع هذا الاختلاف في تقديرنا من اختلاف الهدف . فيمنى العيد تحاول

(١) انظر ما كتبناه عن الراوي الشاهد في : قواعد السرد من نظرية الرواية إلى خطاب الحكاية ، مجلة عمان ، ع ١٤٩ تشرين الثاني ، نوفمبر ، ٢٠٠٧ ص ١٢ .

اقتباس ما يقال عن قواعد السرد من الوجهة البنيوية ، واختبارها في التطبيق ، متخذة من رواية شماس «عربسك» نموذجا لهذا التناول التطبيقي ، في حين أنّ مرتاض لا يهدف إلا لمزيد من إيضاح الجانب النظري ، بادئا بإيجاز سريع حول ماهية الرواية ، والفرق بينها وبين التاريخ ، مؤكداً أن الرواية – وإن كانت تلتقي مع التاريخ في قيامهما بسرد الحوادث وفقا لترتيب زمني معين – إلا أنها تتباين عنه كثيراً سواء من حيث الشكلُ أو الهدف .

ومن عرضه السَّلس لنشأة الرواية يَستخلص أنّ الرواية الأمريكية بالذات كان لها فضل الريادة ، والسَّبْق ، في ترسيخ الشكل الحداثي لهذا النوع الأدبي . وهو شكل يعتمد على الحوار المنولوغي (المناجاة) الذي يُعدُّ وليم فولكنر Faulkner أحد أعمدته .

وأما الدوافع التي عجلت في ظهور الرواية الحديثة ، فخليطٌ من التاريخيّ ، والسياسيّ ، والتكنولوجيّ . فقد اقترن ظهور جويس Joyce وكافكا Kafka ومارسيل بروست Proust وإرنست همنغوي Hemingway وجون دوس باسوس ، وناتالي ساروت ، وكلود سيمون ، وميشال بوتور ، وآلان روب غرييه بمتغيرات ، منها :

١ . نزول الإنسان على سطح القمر ، وغزوه الفضاء .

٢ . تدمير هيروشيما وناجازاكي .

٣ . تفكك العالم إلى وحدتين كبريين اتسمت علاقتهما بالحرب الباردة .

وهذا كله أدى إلى اهتزاز الكثير من القناعات ، مما جعل الرواية تفتقد الكثير من مقومات العمل السردي ، الذي عرفناه في القرن التاسع عشر ، والقرن الذي سبقه . فالشخصية لم تعد تمثل ، عند أكثر الكتاب ، ومنهم كافكا ، أيَّ مظهر من مظاهر البطولة ، ولا تتمتع حتى بالدرجة الدنيا من التماسك . فعندما نوازن بين شخصية (ك) في رواية المحاكمة لكافكا ، وإحدى شخصيات بلزاك ، الذي كتب نيفا وتسعين رواية ، فيها ما يقارب الألفي شخصية ، نَجِدُ الفرق كبيرا ، والبون شاسعا ، بين طريقتي الكاتبين ، فالرواية الحديثة جردت الشخوص من طابع البطولة ، والفرادة .

وأما اللغة فنجدها في الرواية ذات مستويات متعددة . إذ يرى عبد الملك مرتاض أن الفارق كبير بين لغة الوصف والسرد ، فهي ينبغي أن تكون لغة معيارية ، فصيحة ، لكنها بعيدة عن التقعر ، بعدها عن الابتذال ، والسوقية ، التي نجدها في قصص

إحسان عبد القدوس . . وأما الحوار ، فاللغة فيه ينبغي أن تختلف عن لغة السرد ، والوصف ، فلا داعي للتأنق ، لأن ذلك يؤدي إلى نشاز يطبع الكتابة الروائية بطابع الافتعال ، والتصنّع . وذلك يفسد التخييل ، ويعيق التلقي . وأما لغة الحوار الذاتي (المنولوغ) فينبغي أن تكون لغة حميمية ، توحّد بين اللغة العامة المشتركة للشخوص ، والسارد .

ولعبد الملك مرتاض عناية شديدة ، وولع ، بمحاور الخطاب السردي ، وفي مقدمتها المكان ، أو الفضاء ، الذي يسميه حيّزاً .

وهو في نظره مكان ذو مظهرين ، أحدهما جغرافي ، وهو شيء يكتفي الكاتب بالإشارة إليه مرة واحدة في تنبيه منه على البقعة التي تدور فيها الحوادث . و مظهر خلفي ، وهو الذي يخترعه الكاتب بوساطة الكلمات ، كالجبل ، والطريق ، والبيت ، والمدينة ، وهلمجرا .

ومع إقراره بأن للفضاء الروائي دورا كبيراً في إيضاح دلالات العمل السردي ، وإضفاء صفة الترابط ، والتماسك على الحوادث ، إلا أنّ مرتاض – بسبب عزوفه عن التطبيق– لم يوضِّح لنا الطرائق التي يستخدم الروائيون فيها المكان لتحقيق هذه الجوانب من جوانب الخطاب السَّردي ، هذا مع أنه يشير لمحاولات حميد لحمداني[1] وبحراوي[2] .

وفي موْقع آخر يتحدث عبد الملك مرتاض عن مستويات السرد ، بادئا بالإشارة إلى ما في النثر العربي من نماذج سردية ، كالمقامات ، وقصص الليالي المعروفة باسم ألف ليلة وليلة ، والسير الشعبية ، كسيرة عنترة ، وعلي الزيبق ، وأبي زيد الهلالي . أما ما يعنيه بأشكال السرد ، ومستوياته ، فهو اصطناع المؤلف راويا ساردا يروي بضمير المتكلم تارة ، وتارة يروي بضمير المخاطب ، أو بضمير الغائب . فالأول يعدُّ أحد

(١) حميد لحمداني : بنية النص السردي ، المركز ا لثقافي العربي ، الدار البيضاء– المغرب ، ط٢ ، ١٩٩٣ .

(٢) حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء– المغرب ، ط١ ، ١٩٩٠ .

شخوص الرواية ، والثاني ، والثالث ، راويان من خارج الرواية ، وهذا الراوي الذي هو من خارج الرواية ، الأكثر شيوعا ، وله من المزايا ما لا يتوافر لدى غيره ، منها أنه يَفْصُل فصلا تاما بين زمن القصة الخارجي والزمن المحكي في الرواية المكتوبة ، ويستبعد – فضلا عن ذلك– اللّبْس الذي يؤدي إلى الخلط بين الراوي ، أو البطل ، والكاتب ، لا سيّما في الروايات التي يَسْتخدم فيها الساردُ ضمير المتكلم .

وللسارد والسرد علاقة بالزمن .

وهو في الرواية ذو أنواع عدة ، فزمن القصة هو المدة التي استغرقتها الحوادث بما فيها من تعاقب ، وتواصل ، وانقطاع ، في حين أن زمن القراءة ، أو زمن التلقي ، هو ما يجده القارئ فعلا على الورق . وهو يتألف من سلسلة مراحل تصل بنا في آخر المطاف إلى النهاية . بيد أن هذا التداخل بين الزمنين ممكن في الرواية عن طريق اللعب بالمفارقات السَّردية ، فقد يبتر الكاتب التعاقب الطبيعي عائداً إلى الوراء ، أو متنقلاً بين لحظة وأخرى تنقلا غير طبيعي ، لا يتناسب ودورة عقارب الساعة .

وللزمن طبيعة مزدوجة في الحكاية المكتوبة ، فيما يرى المؤلف ، فهو – أي الزمن يمثل ترتيب الروائي للحوادث بما يتخللها من تواتر ، أو توقف ، أو انقطاع ، أو استرجاع ، في حين أن زمن التلقي يعود بنا إلى الزمن في القصة قبل أن يصار إلى روايتها ، وكتابتها ، فالقارئ – وهو يتلقى ما يتلقاه ، يقوم – عن طريق الخيال – برسم بعض التصورات التي تمكنه من استكشاف ما عجز عن ذكره الكاتب ، أو ما كان يميل لاختصاره ، أو حذفه ، أو إضماره .

وثمّ علاقات أخرى استحوذت على عناية مُرْتاض ، منها علاقة السارد بكلٍّ من القارئ والمؤلف .

فالمؤلف هو الذي يخترع السارد ، ويتخذ منه قناعاً ، لكنه قناعٌ غير شكلي ، إذْ له تأثيره فيما يُروى ، ويُحكى ، من حوادث ، و ما يُصوّر من مشاهد ، وما يدورُ من حوار ، وما يُرْسم من شخوص .

وهذا السارد ، بلا ريب ، يحتلُّ موقعا مركزيا في دائرة الأحداث ، وخلفه يتوارى المؤلف الذي لا بد أن يضطلع بدور المخرج المسرحي ، أو السينمائي ، الذي يوجّه الراوي بحركة منه دون أن يتدخل تدخلا مباشراً .

أما القارئ فهو الآخر له علاقته الوطيدة بالعمل السردي ، وبالسارد ، وبغيره لا يكتمل النص أبداً .

فالحوادث التي يمرّعنها المؤلف دون أنْ يذكرها ، أو يكتفي بالإيماء إليها ، من غير تفصيل ، ولا إسهاب ، يقوم القارئ نفسه باختراع التكملة . فالقراءة جزءٌ أساسي من عملية التأليف . والمؤلف الذي يخترع السارد ، يخترع معه القارئ المثالي ، الذي يستوعب كل صغيرة وكبيرة . ولا تفوته شاردة أو واردة . وهكذا ، لا بد من أنْ تكتمل الدائرة : مؤلف ، وراو ، وقارئ ، ووسط هذه الحلقة المكتملة تتبأر الشخصية ، وتتمركز اللغة السردية ، التي تروى بها الحوادث ، وترسم ملامح الشخوص .

ولا يفوت المؤلف مرتاض أن ينوه إلى تداخل السرد ، و الوصف ، في الرواية ، فعلى الرغم من أن الوصف تثبيت للحظات ، وعدول بالسارد من الزمان إلى المكان ، إلا أن بعض هذا الوصف يتضمن سرداً ، وبعض السرد يتضمن وصفا ، كقول الكاتب راويا ما يقوم به أحد الشخوص : «اقترب الرجل من المائدة . تناول سكيناً . السكين لامعة لها بريق حادٌ مثل بريق الماس . إنها كالشفرة القاطعة ما إن تمس شيئا حتى تشطره نصفين . .»

فهذا اقتباس يوضّح تداخل السرد ، والوصف .

وللوصف أنواع : فمنه الوصف الخالص ، والوصف الذي يقصد به التنميق ، و للغة ، بلا ريب ، أثر جلي في الرقاع الوصفية على الخصوص . ولا مندوحة من الاعتراف بأن ما ورد في هذا المقام لا يتعدى اقتباس ما ذكره جنيت عن الوصف .

وخلافا للمحاولات السابقة يحاول محمد عزام في كتابه في فضاء النص الروائي الجمع – أولا – بين التحليل البنيوي للسرد والتحليل البنيوي التكويني . والجمع – ثانياً– بين التنظير الذي يخصص له الباب الأول ، والتطبيق الذي يتجلى في البابين الثاني والثالث ، متخذا من روايات نبيل سليمان – من سورية– نصوصا ينصب عليها اهتمام الناقد ، ويتحرك في فضائها التطبيق .

وفي الباب الأول ينوه محمد عزام لطرائق التحليل البنيوي – مثلما ذكر – بادئاً بإشارات توضح منهجية رولان بارط ، وجوليا كرستيفا ، ويوري لويتمان ، مبينا صلة هذه الطرائق باللسانيات ، وفروعها المتعددة .

فـالشكليـون الروس يمثلون رأس الحـربة في الرد على الذاتيـة والرمـزية والنقـد الإيديولوجي الذي يوصف بالاجتـماعي تارة ، و بالنقـد الواقـعي تارة أخـرى . وهذه المدرسـة التي كـان لهـا امتـدادها في حلقـة براغ اهتـمت بأدبيـة الأدب ، والوظائف الإنشائية للغة ، وتحليل الخطاب الأدبي على أساس أسلوبي تارة ، وعلى أساس بنيوي تارة أخرى[1] . ومن أشـهر الشكليين الذين اهتموا بالسرد فلاديمير بروب الذي سبق ذكره ، وذكر كتابه التحليل البنيوي للحكاية . وقد رصد في نموذجه للتحليل الوظائفي للحكاية نيّـفـاً وثلاثين وظيـفـة : كـالمنع والخـرق والاكـتـشـاف والخـضـوع والخـداع والاختبار . . إلخ . وهي وظائف تتكرر في الحكاية الشعبية على النحو الذي تتكرر فيه وظيفة الفاعل النحوي في الجمل .

وقد أضاف رولان بارط Barthes– من المدرسة الفرنسية – إلى وظائف بروب الحديث عن التحفيز ، أو الحوافز . ودراسة الوظائف التكاملية ، في السرد ، عن طريق الكشف عن العلائق بين حدث وآخر ، وأخيرا الاهتمام بمستويات السرد ، وأشكاله ، وفي مقدمة ذلك علاقة السارد بالمؤلف والقارئ ، وموقعه من الحوادث التي تتألف منها الحكاية . تضاف إلى ذلك جهود (غريماس) وهامون وتوماشيفسكي ، والأولان من المدرسة الفرنسية المهتمة بالعوامل ، فلا بد عند الأول من تصنيف الشخوص ، والنظر فيما يقومون به من أعمال داخل المتن الحكائي ، والتحليل الوصفي للشخوص لا يكفي ، إذ لا بد من التحليل الوظيفي اللافت لما يقومون به من أدوار ، وما يمثلونه من مواقف .

فهناك الشخص المساعد ، والمعيق ، والوسيط الذي ييسّر على البطل ، أو البطلة ، الوصول إلى الهدف . فالرواية لا تتعدى أن تكون مجموعة من الحوادث تقوم بها عوامل ستة هي :

١ . العامل الذات

٢ . العامل الموضوع

٣ . العامل المرسل

(١) فيكتور إيرليخ ، الشكلية الروسية ، ترجمة محمد الولي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط١ ، ٢٠٠٠ .

٤ . العامل المرسل إليه
٥ . العامل المعاكس
٦ . والعامل المساعد

ومع أنّ التيارات النقدية السابقة توصف عادة بالشكلية الخالصة ، إلا أنّ معارضيها من ذوي النزعات الاجتماعية ، والماركسية ، حاولوا الإفادة منها ، ومن هؤلاء لوسيان غولدمان Goldmann الذي تأثر بآراء أستاذه جورج لوكاش ، فحاول المزج بين القراءة السوسيولوجية للأدب والقراءة البنيوية ، مبتدعاً مصطلحاً جديداً هو : البنيوية التكوينية . والجزء الأول منه أصبح معروفا لدى القارئ ، أما الثاني (التكوينية) فقد تم إقحامه على المصطلح لإفادة معنى آخر ، هو العناية بمضمون الرؤية التي تتمخض عنها البنى الدالة للروايات ، والتركيز بصفة خاصة على الطريقة التي تتكون بها هاتيك البنى ، سواءٌ على المستوى الذهني ، أو على المستوى التاريخي . . فالإبداع ، فرديا كان أم غير فردي ، نتيجة طبيعة للوعي بالظروف المحيطة بالمبدع ، والقارئ ، بما فيها من طابع اجتماعي ، واقتصادي ، وسياسي ، وفني ، وأدبي[١] .

يتجه المؤلف ، بعد هذا التنظير ، للقراءة الداخلية للخطاب الروائي .

وفي هذا الحديث يلقي الضوء على بعض الأساليب المستخدمة في نسج الحوادث ، وتقديمها من خلال السرد ، أو الحوار ، أو الوصف . وتحدث عن تيارين في الكتابة الروائية هما : تيار الرواية السيكولوجية(تيار الوعي) وهو التيار الذي يفرط إفراطاً شديداً في استخدام المنولوغ الداخلي المباشر ، والتداعي الحرّ ، والإفادة من تقنيات الفيلم : كالقطع والاسترجاع ، وإضاءة الماضيflas back وممن استخدم هذه الطريقة في السرد نجيب محفوظ ، وغادة السمان ، ووليد إخلاصي .

وتيار الرواية الجديدة الذي يمثله في الأدب العالمي كلود سيمون وجان ريكاردو ، وهو تيار أحل المكان بدلا من الزمان ، مستغنيا عن شخوص الرواية ، مهملا

(١) للمزيد راجع : كتابه Towards a Sociology of The Novel وكتابه Method in The Sociology of Literature وانظر ما كتبناه بعنوان غولدمان وعلم الاجتماع الأدبي ، في كتابنا : ضد البنيوية ، دار الكرمل ، عمان ، ط١ ، ١٩٨٥ .

الحوادث ، متمردا على قواعد الحبكة ، غير معني بما في العمل الأدبي من معنى . وقد ذكر محمد عزام أن بعض الروائيين العرب ، ومنهم جمال الغيطاني ، ويوسف القعيد ، وصنع الله إبراهيم ، وجبرا إبراهيم جبرا ، والطاهر وطار ، يمثلون هذا التيار ، ولكننا لا نستطيع قبول هذا الرأي إلا بمزيد من التحفظ ؛ فالكتاب الذين ذكر اسماءهم ليس فيهم من يهمل الشخصية إهمالا تاماً ، أو غير تام ، بدليل أن أفضل روايات الغيطاني الزيني بركات تهتم بالشخصية أكبر اهتمام وأجلاه . وكيف يقال عن روايات يوسف القعيد أنها لا تهتم بالزمن والحوادث ، أو أن روايات صنع الله إبراهيم لا تهتم بالمعنى؟

وعن المنظور الراوئي يضيف محمد عزام لما سبق رأي فريدمان ، فهو – أي الراوي – إما كلي العلم ، ذو معرفة مطلقة ، أو محايد يروي باستخدام ضمير الغائب ، أو مشارك في الحكاية يستخدم ضمير المتكلم ، أو شاهد يستخدم ضمير المتكلم ، لكن مشاركته في الحوادث معدومة ، أو أنه ساردٌ متعدد الوجوه ، والشخوص ، إذ يتناوب على الحكاية الواحدة رواة كل منهم يرويها من وجهة نظره .

وفي هذا الصدد يعرض محمد عزام لآراء جون بويون وتودوروف وبوث واين Wayne مؤلف كتاب بلاغة الرواية . واعتمد على آراء كل من بروب وغريماس وفيليب هامون في تصنيف الشخوص . فالشخصية المرجعية هي الرئيسة مثل شخصية إيما بوفاري في رواية فلوبير المشهورة . والشخصية التاريخية مثل شخصية العباسة في رواية جورجي زيدان المعروفة باسم العباسة أخت الرشيد . والأسطورية مثل شخصية عوليس في رواية جيمس جويس المعروفة بهذا العنوان . والشخصيات الواصلة التي تتضمّن نماذج متحاورة كالشخصيات في رواية ميرامار لنجيب محفوظ .

وثمة شخصيات متكررة تسند إليها وظيفة تنظيمية كتذكير القارئ بما سبق .

واللافت للنظر أنَّ محمد عزام يشير إلى حسن بحراوي وكتابه «بنية الشكل في الرواية المغربية» مقتبساً منه فكرة جديدة ، وهي تصنيف الشخصيات إلى : شخصيات جاذبة وأخرى مرهوبة الجانب ، وأخيراً شخصيات ذات كثافة نفسية .

وحول المكان يؤكد محمد عزام أن الوصف الدقيق للأمكنة كثيرا ما يؤدي إلى الإيهام بالواقع ، مما يجعل القارئ يثق بالسارد أكثر مما يثق به إذا لم يكن للمكان

حضوره الحسي هذا . على أنّ المؤلف يكتفي بإشارات حول هذا الموضوع ، ليتناول في الفصل الثاني من الباب موضوع الزمن . مكررا بعض ما جاء لدى كلّ من يمنى العيد ، وسيزا قاسم ، وعبد الملك مرتاض ، وسعيد يقطين . . فالزمن خارجي وداخلي . وثمة زمن للكتابة ، وآخر للقراءة . زمن للقصة ، وآخر للحكاية . زمن مورفولوجي (صرفي) وهو الماضي ، والحاضر والمستقبل . والحاضر هو أكثرها شيوعاً ، والمستقبل هو أقلها ، مع أن هذا يخالف الانطباع السائد وهو أن الماضي هو المهيمن على السرد القصصي .

وفي الباب الثالث ينطلق محمد عزام لما يعرف بالقراءة الخارجية للخطاب الروائي .

وفي هذا المقام يذكرنا بالدراسة السوسيو- تاريخية للأدب ، بدءاً بمدام دو ستايل ، مؤلفة كتاب الأدب وعلاقته بالأنظمة الاجتماعية ، مروراً بآراء جورج لوكاش ، وميخائيل باختين ، وتسليطه الضوء على المبدأ الحواري الذي تتميز به روايات دستويفسكي . وانتهاءً ببيير زيما الذي يؤكد على حقيقة ، هي أنّ البنى اللغوية ، والسردية في الخطاب الروائي توشك أن تكون نسخة منقحة للبنى الاجتماعية السائدة في الفترة التي شهدت ظهور تلك الروايات ، وهذا ما يؤكده سعيد يقطين في كلامه حول سوسيولوجية الرواية .

والمؤلف – بلا ريب – يقف إلى جانب هذا الرأي ، فالرواية ، أيا كانت التقنيات المتبعة في بنائها ، وخطابها السردي ، لا تعدو أن تكون ضرباً من الإيديولوجية ، ووجهة نظر الكاتب أو فئته ، أو طبقته الاجتماعية هي التي تحمل ملامح تلك الإيديولوجية ، فرأي الكاتب ، وموقفه السياسي ، والاجتماعي ، والفكرى ، منبثٌّ في الأصوات الروائية المتعددة التي تتحاور وتتقاطع في النسيج السردي .

ويصعب على القارئ أن يتبين فحوى هذا الصوت ، ومضمون الرسالة ، التي يريد المؤلف نقلها إليه ما لم ينته من قراءة الرواية . وقد جاءت دراسته لروايات نبيل سليمان : الأشرعة ، ومدارات الشرق ، وهزائم مبكرة ، ويندلح الطوفان . . والسِّجن . . لتؤكد ذلك كله وتؤيده . وفي الغرب ربما كانت الظروف السوسيو – تاريخية مختلفة عنا ، وعن ظروفنا مما أدى إلى ظهور أنواع من الكتابة الروائية توصف أحياناً برواية

اللارواية ، أو رواية اللامعقول ، والعبث . وأيا ما كان الاسم الذي يطلق عليها ، فهي روايات يخلص فيها مؤلفوها في تعبيرهم عن البنى الاجتماعية ، وهذا ما يجعل البطل ، في مثل هاتيك الروايات ، بطلا إشكاليا ، يجسد معاناة المثقفين ، ويبحث عن القيم في عالم يسعي جاهداً لخنقها ، ومثل هذا النموذج نجده في بعض روايات نبيل سليمان ، ولا سيما رواية المسلّة ، ورواية جرْماتي .

وعن الرواية وعلاقتها بالتاريخ يتساءل محمد عزام قائلا : هل يكتفي الروائي باتخاذ التاريخ خلفيةback- ground للحوادث التي يرويها ، أم أن الكتابة الروائية هي إعادة صياغة للتاريخ ؟ وهل هي – في هذه الحال – تاريخٌ حقيقي أم تاريخ زائف؟ وقد ذهب المؤلف بعيداً في مجاراة إدوين موير Muir صاحب كتاب بناء الرواية* The Structure of The Novel الذي يرى في الرواية تاريخا أصدق من التاريخ نفسه ، فبلزاك نعرف من رواياته ما لا نعرفه من تاريخ فرنسا في كتب المؤرخين . . أي أن نجيب محفوظ في رأي محمد عزام يعد من وجهة النظر هذه مؤرخا حقيقيا لمصر ، مثلما يعد نبيل سليمان مؤرخا حقيقيا لسورية ، فكلاهما يدونان ما لا تدونه أقلامُ المؤرخين .

وعلى هذا النحو نجد معظم المحاولات النقدية لا تتجاوز ، في أحسن الأحوال ، الاقتباس ، والترجمة المباشرة من المصادر ، والمراجع الغربية ، أو غير الغربية ، وتطبيق بعض ما فيها من معايير نقدية على الرواية العربية تطبيقا آليا في بعض الأحيان ، وجدليا في أحيان أخرى . وقلَّ أن نجد بين النقاد من ينطلق من النصوص أصلا بغية الكشف عما فيها من أساليب سردية ، ووسائط تعبير ، وتخييل ، يختص الكاتب العربي ، ويختلف بها عن غيره من كتاب الرواية . وما نقوله هاهنا لا يعني الانتقاص من جهود نقادنا المتقدمين منهم والمحدثين ، ولا ننتقص من جهود الذين لم نتطرق لأعمالهم ، فثمة كتبٌ لم نشر إليها ، منها : كتاب سمر روحي الفيصل بنية الرواية العربية في سورية* ، وكتاب حميد لحمداني بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي* ، وكتاب سعيد يقطين انفتاح الخطاب الروائي* ، وكتاب آمنة يوسف تقنيات السرد في النظرية والتطبيق* ، وكتاب نبيلة إبراهيم نقد الرواية في ضوء اللسانيات الحديثة * ، وكتاب محمد الشوابكة السرد المؤطر في رواية النهايات لعبد

الرحمن منيف* فقد رأينا في الكتب التي تناولناها ما يفي بأغراض هذا البحث ، وهو توجيه الضوء إلى حاضر النقد الروائي ، متخذين من الكتب التي تناولناها عينة دالة على هذا الحاضر ، عاملين بالقول المأثور : «يكفي من القلادة ما يحيط بالعنق .»

الفصل الأول:

الإرث النظري للرواية

١- الجذور الأولى

أكثر الأمثلة التي أشار إليها النقاد ، ووظفها أصحاب النظريات النقدية ، من قديمة وحديثة ، كانت من المسرح ، أو الشعر الغنائي ، أو الملحمي . وعلة ذلك أن الشعر والمسرح كليهما سبق الرواية بنحو ألف سنة على الأقل . لذا وجد الناس في القرن العشرين نظريات نقدية ، ومناهج متراكمة تقوم جميعاً على الشعر والدرامة ، ولا توجد سوى ملاحظات قليلة ، ومحدودة ، تتصل بنظرية القصة . وأقدم هذه الملاحظات ما ذكره جونسون Johnson (١٧٠٩-١٧٨٤) حول الصدق التاريخي للقصص ، وما ينبغي على الكاتب أن يسلكه من أساليب في رسم الشخوص Characters بحيث لا يبدون خياليين ، بل واقعيين ، وليسوا أشرارا ، بل طيبين . وذلك لأنّ الناس - في رأيه - يقتدون غالباً بالنموذج الطيب ، ويحتذونه ، ويتعلمون منه ، أكثر مما يتعلمون من كتب الوعظ ، والأخلاق[١] .

أما الكاتب البريطاني تشارلز دكنز Dickens (١٨١٢-١٨٧٠) فقد ذكر في مقدمة روايته أوليفر توست (١٨٣٩) شيئا مشابها لما ذكره جونسون ، إذ هاجم ، بعنف ، القصص الشعبية التي تصور المجرمين أبطالاً ، مؤكداً أنه ما كتب روايته تلك إلا لتكون درساً جيداً في الأخلاق[٢] .

وهذا رأي يتكرر لدى كاتب القصة ، والرواية ، توماس هاردي Hardy[٣] .

---

(١) شرودر ، موريس ، **نظرية الرواية** ، ترجمة محسن جاسم الموسوي ، مكتبة التحرير ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٦ ، ص٤٠-٤٤ وانظر= إبراهيم خليل : النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك ، دارالمسيرة ، عمان ؛ بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٣ ، ص ١٧١ .

(٢) المرجع السابق ص ٤٦-٤٧ .

(٣) السابق ص ٥٠ .

وقد دعا جورج هنري لويس Lewes إلى ابتعاد الكتاب – وهو يعني كتاب الرواية والقصة تحديداً – عن الخسيس والقبيح . وألا يتعاملوا إلا مع الواقع . وكان لويس هذا قد نشر في العام ١٨٦٥ كتابا بعنوان مبادئ النجاح في الأدب* حث فيه كتاب الرواية على اعتماد طريقة التشخيص النفسي ، والتمثيل الدرامي ، والحوار الباطني عند رسم الشخوص . فهذه الطريقة ، دون غيرها ، هي التي تتيح للشخصية الكشف عن ذاتها(١) .

في الوقت نفسه نشر ديفد ماسون Masson كتابا بعنوان «الروائيون الإنجليز وأساليبهم»* ١٨٥٩ شبه فيه الرواية بالملحمة ، لكنها تكتب نثراً لا شعراً ، ولأنها كذلك ، ينبغي على النقد أن يلتفت – في رأيه – إلى الرواية بأمثلته ، وتطبيقاته ، بدلاً من الشعر ، والمسرح . وفي هذا تتمثل مأثرةُ ماسون الأولى ، وهي معارضته الشديدة للآراء التي تزدري الرواية ، وتعدها شكلا من أشكال الأدب الخليع مع أنها تمثل ضرباً من الأدب الرفيع .

فلوبير:

في موازاة من سبق ، كتب غوستاف فلوبير Flaubert (١٨٢١-١٨٨٠) مؤلف الرواية المشهورة مدام بوفاريه* مقالاتٍ صحفية عديدة حثّ فيها النقادَ على تناول الرواية ، منبّها على مافيها من شكل جماليّ لا يُتاح لأكثر النماذج الشعرية قوةً ، مؤكّداً ، في الوقت نفسه ، أن الموضوع والأسلوب في الرواية صنوان . وهو الشيء الذي يؤيده فيه معاصره ، وابن قوميته ، موباسان Maupassant في غير موْضع . أما كلام فلوبير عن المؤلف الغائب ، أو الخفيّ ، فقد غدا منذ العام ١٨٥٢ – وهو العام الذي أطلق فيه هذه الفكرة – معياراً يستخدمه النقاد للتفريق بين الروائي الضعيف والروائي المتمكّن(٢) .

---

(١) السابق ص ٤٩ .

(٢) انظر : برنار فاليت : **الرواية** ، ترجمة عبد الحميد بورايو ، دار الحكمة ، الجزائر ، ط١ ، ٢٠٠٠ص ٤٣ وانظر : شرودر ، السابق ص ٥٠ .

هنري جيمس:

ويعدّ هنري جيمس James (١٨٤٣-١٩١٦) أول المنظرين لفنّ الرواية ، وذلك في كتابه فن القصة* The Art of Fiction وهو أول كتاب بهذا العنوان في الأدب الإنجليزي . ومنْ يقرؤه يجد الشبه كبيرا بينه وبين هاتيك الآراء التي عبر عنها فلوبير ، وتضمنتها مقالاته المنشورة(١) . ولكننا نجده أكثر ميلاً لاستخدام الطريقة التمثيلية في رسم الشخصية الروائية ، ويفضلها على الطريقة المباشرة القائمة على الأسلوب التقريري(٢) . وذلك لأنّ الطريقة المباشرة تقوم على وصف الأشخاص وصفا من الخارج لا يساعدنا على الغوص في عوالمها الخفية . فهو يشرح لنا عواطفها ، وربما يفسر بعضها تفسيراً مقنعاً ، لكن هذا كله يظل في إطار مباشر ، وجافٍّ ، خلافا للطريقة التمثيلية التي ينحّي الكاتب فيها نفسه جانباً ، متيحا للشخصية أن تعبّر عن نفسها بنفسها ، كاشفة عن جوهرها بأحاديثها هي ، وبتصرفاتها الخاصة ، وبما تقوم به من أفعال . وهذه الطريقة تسمى أيضا التشخيص بالأفعال ، وتسمى التشخيص بالتحليل الوظيفي .

---

(١) James, Henry, *The Art of Fiction*, Charles Scribner' Sons, New York,1962 وهو كتاب مختلف عن كتابه فن الرواية الذي يضم مجموعة من المقدمات التي مهد بها لرواياته المختلفة انظر= James , Henry ; *The Art of The Novel* , Charles Scribner' Sons, New York,1962 ,p .ix. . نشر الكتاب للمرة الأولى في لندن سنة ١٨٨٤ انظر= برنار فاليت ، الرواية ، ترجمة عبد الحميد بورايو ، دار الحكمة ، الجزائر ، ط١ ، ٢٠٠٢ ص ٢٨ وص ٩٠ .

(٢) Ibid ,pp xvii-xvii . وللمزيد من النظر راجع : محمد يوسف نجم ، **فن القصة** ، دار الثقافة ، بيروت ، ط٥ ، ١٩٦٦ ص٤٩ . وثمة شيء من آرائه في : والتر آلن : الرواية الإنجليزية ، ترجمة صفوت جرجس ، الهيئة العامة للتأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٨١ ص ٢٦١-٢٦٣ وص ٢٦٦ وللمزيد راجع : هنري جيمس ، الفن الروائي ، فصل من نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث ، ترجمة أنجيل بطرس سمعان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، ص٢٤ وص ٨٢ وص٨٤ .

ففي رواية زقاق المدق * لنجيب محفوظ[1] يقوم عباس الحلو - خطيب حميدة - بعد عودته من السفر بمهاجمة الجنود الإنجليز في أحد الملاهي ، وهم سكارى ، حين اكتشف أن خطيبته التي انحرفت في غيابه كثيرة التردد ، والاختلاف ، إلى تلك الأماكن . وقيامُ عباس الحلو بهذا يكشف عن جانبٍ من شخصيّته لم يذكره لنا المؤلف صراحةً ، وهو الغيرة ، والتهور ، إذ لم يكن بمقدوره ، وهو الوحيد ، أن يتغلب على مجموعة كبيرة من الجنود الإنجليز .

والطريقة التمثيلية تضم ، فضلا عن التشخيص بالأفعال ، التشخيص عن طريق الحوار . فالحوار الذي يدور بين حسين وحسنين في رواية بداية ونهاية* لنجيب محفوظ ، بُعَيْد زيارتهما لمنزل أحمد بيك يسري ، يرسم لنا ملامح شخصية هذا الرجل : فهو أنيق ، ثري ، مهيب ، من طبقة عليا ، وله اليد الطولى لدى المسؤولين ، وأصحاب القرار أمثال : وزير المعارف ، وناظر الحربية ، وما شابه[2] . نعرف هذه الصفات كلها من خلال المشهد الحواري ، مثلما نعرف من الحوار- أيضا - بعض الصفات التي تفرّق بين الأخوين : فحسنين يبدو فيه نزقا ، غير مجامل ، ثائراً على الأغنياء ، حاقدا على الطبقة العليا ، في حين أن أخاه يبدو من الحوار أكثر رويةً ، وأقلّ عنفوانا ، وأقرب إلى العقل السليم ، والمنطق الرزين .

نعرف ذلك كله على الرغم من أنَّ المؤلف لم يذكر لنا شيئا من هذا .

ويسوغ ، في اعتقاد هنري جيمس ، أن تضمّ الرواية الواحدة الطريقتين معا ، فيلجأ الكاتب إلى تقديم إحدى الشخصيات تقديما مباشراً ، من غير أن يترك لها حرية القول ، أو الفعل ، ويقدم ، في الوقت ذاته الشخصيات الأخرى عن طريق الأفعال . وقد اشتهر من الكتاب من يجمع بين الطريقتين ، فمحفوظ في أكثر رواياته يعتمد هذا التنوع . إذ يقدم شخصيات مباشرة ، فيما يقدم أخرى عن طريق التمثيل الدرامي . سعيد مهران مثلا في اللص والكلاب* يتم تقديمه من خلال أفعاله ، وأقواله ، في حين أن نور ، أو عليش ، أو نبوية ، أو الشيخ علي الجنيدي ، يقدمهم

(١) نجيب محفوظ ، زقاق المدق ، مكتبة مصر ، ط٥ ، ، ص٣٠٧-٣٠٨ .

(٢) نجيب محفوظ : **بداية ونهاية** ، مكتبة مصر ، ط٥ ، ص ١٨٤ .

بطريقة تقريرية مباشرة[1] . ونستطيع أن نقول الشئ ذاته عن سنية في بداية ونهاية* ، والمعلم كرشة في زقاق المدق* .

ويفضل هنري جيمس اتباع الطريقة التمثيلية في تصوير الشخصية الرئيسة ، التي تتمتع بدور البطولة . فالقارئ يجد فيها المتعة ، ولذة الاكتشاف ، عندما ينتهي من قراءة الرواية ، فإذا بالشخصية الرئيسة تتضح أعماقها على الفور ، وكأنها كانت لغزاً معقداً يقودنا فيه الكاتب إلى الحل ، ومعرفة الأحجية .

ويركز في كتابه على حقيقة يكاد ينساها الكثيرون ، وهي أن الحوادث في الرواية ينبغي أن تكون متخيلة . فإن لم تكن كذلك فهي ليست رواية . وهذا التخييل يقوم على مفارقة عجيبة ، ففي الوقت الذي يؤكد فيه الكاتب أن ما في روايته خيال محضٌ ، يحرص حرصاً شديداً على إيهام قرائه بأن ما يقرؤونه ليس خيالاً بل هو واقعٌ حقيقي ، وحوادثه كأنها من تسجيل مؤرخ حقيقي ، لا يشك في روايته ، ولا يغمز جانبه .

وقد عارض هنري جيمس من سبقوه ممن رأوا مزية الرواية فيما تعبِّر عنه من مضمون أخلاقي ، مؤكداً أن جمالية الرواية إنما تكون في النسيج النفسي لحياة الأشخاص . ونجاح أيّ رواية ، أو إخفاقها ، رهنٌ – في المقام الأول – وبالدرجة الأولى ، للزاوية التي ينظر منها الكاتب للحوادث ، والشخوص ، والزمن ، والمكان . فهو – أي الكاتب – كالفنان الذي يتحكم المنظور بالشكل النهائي للوحته . كذلك يمثل اختيار الكاتب لزاوية النظر Point of View العامل الحاسم في الصيغة النهائية لها ، وفي حظها من النجاح الفني أو الإخفاق .

فورستر (١٨٧٩-١٩٧٠):

الكتاب الثاني الذي لا يقلّ تأثيره عن تأثير كتاب هنري جيمس في نظرية السرد هو كتاب ي . م . فورستر E. M. Forster الذي ظهر عام ١٩٢٧ بعنوان : أوجه

(١) نجيب محفوظ : **اللص والكلاب** ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ط ٣ ، ص ١٩ وما يليها .

الرواية Aspects of the Novel[1] .

وقيمة هذا الكتاب تنبع من كون صاحبه روائياً ، أفاد فيه من خبرته ، وتجربته الإبداعية في وضع الحدود ، والضوابط ، لفنٍّ كان إلى حين يفتقر لمثل هاتيك الضوابط ، والقواعد . وخير دليل على ذلك أنّ فورستر نفسه حين حاول أن يضع تعريفا للرواية لم يجد بين يديه من محاولات سابقة لوضع مثل هذا التعريف إلا السريع ، والفج ، والقليل ، الذي لا يؤبه له ، ولا يقاس عليه .

ففي الفصل الموسوم بعنوان الحكاية story يعرّف لنا الرواية بأنها عمل نثري يقصّ حكايةً[2] والحكاية قديمة قدم الإنسان ، ولا بد أنّ الناس في العصر الحجريّ كانوا يستمعون للحكاية ، و يتناقلونها قبل أن يعرفوا الكتابة . ونحن عندما نقرأ رواية ما تقصُّ علينا حكاية نقلد شهريار في دوره ، فيما يقلد الكاتب دور شهرزاد ، التي تقصُّ الحكاية تلو الأخرى . والحكاية ، مثلما هو معروف ، تروي حدثاً من الحياة وقع في زمن ، والرواية تضيف إلى هذا الحدث شيئا من القيمة .

ولا يستطيع كاتبُ الرواية التي تتضمّن حكاية تتألف بدورها من سلسلة من الحوادث أن يستغني عن الزمن . إذ لا بدّ له من أن يتمسك بخيوط حكايته ، و لو تمسكا لطيفاً ، خفيفا ، بحيث يبدأ أولها من لحظة معينة : الاثنين مثلا ، لتنتهي يوم الثلاثاء . وثمة فارق بين إحساسنا بالزمن في حياتنا اليومية وإحساسنا به في الرواية ، فقد يتجاهل المرء مرور الوقت ، وهو منهمك في أعماله ، لينتبه في لحظة

(١) نقل الكتاب إلى العربية غير مرة كانت الأولى منها بعنوان : **أركان القصة** ، ترجمه كمال عياد جاد ، وظهر في منشورات دار الكرنك ، ١٩٦٠ كذلك الثانية بالعنوان نفسه وقد صدرت في جروس برس– طرابلس ، لبنان ١٩٩٢ . ولفورستر عدد من الروايات من أبرزها : الطريق إلى الهند A Passage To India ورواية Mr Bennett and Mrs Brown ونهاية هوارد Howard's End ورواية أخرى بعنوان أطول رحلة The Longest Journey وقد عرف فورستر ، على صعيد الرواية ، باتجاهه الغامض ، والمثير للحيرة . انظر = والتر آلن : الرواية الإنجليزية ، مصدر سابق ، ص ٣٤١ .

(2) Forster ,E,M; *Aspects of the Novel* ,Penguin Books ,London, 18 ed, p40 .

قائلا : ياه ! لقد هبط الليل ، ولم أنجز المطلوب . لكنه في الرواية لا يستطيع أن يتجاهل مرور الوقت . فالحياة في الحكاية هي سرد الوحدات ، أو المتواليات ، مرتبة في تتابع زمني[١] .

ويتوقف نجاح الرواية في رأي فورستر على جودة الحكاية ، وإلى ذلك تعزى شهرة الكاتب الإنجليزي والتر سكوت Scott (١٧٧١-١٨٣٢) فقد كانت لديه قدرة غريزية على جعل القارئ في حالة تشوق دائم ، وتلهف ، وهو يتلاعب بحب استطلاعه[٢] . وذلك واضح في رواية له عنوانها هاوي التحف * The Antiquary التي يهيمن عليها عنصر التشويق suspense والحكاية برمتها لا تعدو أن تكون تعبيراً عن الحياة في زمن . وقد يغدو الزمن في الرواية أكثر عناصرها لفتاً للانتباه ، واستحواذاً على الاهتمام ، كالزمن في رواية الحرب والسلام لتولستوي Tolstoy (١٨٢٨-١٩١٠) التي تروي الحوادث ، ومن خلال ترتيبها يظهر الناس وهم يهرمون[٣] .

فالشيء الذي لا مندوحة عنه ، ولا مناص منه ، هو تلازم الحكاية و الزمن في الرواية . فعندما حاولت غُرْترود شتاين Stein الكاتبة الأمريكية (١٨٧٤-١٩٤٦) أن تلغي الزمن في رواياتها لم تحقق سوى الفشل ، والإخفاق الذريع . لقد أرادت أن تخلص السَّرد من هيمنة الزمن ، وأن تعبّر عن الحياة بالقيم فقط ، فلم تستطع التعبير لا عن القيم ، ولا عن الحياة ، بما فيها من زمن وحوادث ؛فالزمن ، لدى فورستر ، هو التعبير الاصطلاحي عن الحكاية .

الشخوص Characters:

ولا يمكن تصور الحكاية – في رأي فورستر – دون أشخاص ، مثلما لا يمكن تصور الحدث بلا زمن ، أو بلا أشخاص . وقد استعمل كلمة الممثلين للدلالة على

(1) Ibid , p 42 .

(2) Ibid ,p 45 .

(3) Ibid ,p 51 .

شخصيات الحكاية[١] ، ولما لم يجد في تلك الكلمة المستمدة من عالم المسرح ما يعبر بدقة عن مراده ، استخدم كلمة الناس People بدلا منها ، وهو يعني بها مجتمع الرواية . فإذا كان السؤال المتصل بالحكاية ، هو : وماذا بعدُ؟ فإن السؤال الذي يتصل بالشخصية هو : لمن حدث ذلك؟[٢] والممثلون في الرواية عادة من البشر ، وقد يكونون من الحيوان ، بيد أن المحاولات التي سارت في هذا الاتجاه لم تنجح ، كون الكاتب لا يستطيع أن يعرف نفسية الحيوان بدقة على الوجه الذي يعرف فيه نفسية شقيقه الإنسان .

وكاتب الرواية هو الوحيد الذي يستطيع أن يخترع في عمله الأدبي إنسانا بكتلة من الكلمات . وثمة فرق كبير بين كاتب المذكرات والمؤرخ ، وكاتب الرواية ، لأن من يكتب المذكرات يقدم لنا شخصية حقيقية ، وكذلك المؤرخ . . في حين أن الروائي يقدم لنا شخصية لا تشبه أحداً معينا بكشفه المستمرّ عن حياتها المستترة[٣] . فالرواية تعبر عن الجوانب الخفية من حياة الناس ، لا عن الجوانب الظاهرة ، وهذا ما يفرق بين كاتب الرواية والمؤرخ الذي يكتفي بتسجيل الحوادث بينما الروائي يبدع ويخترع ، وإظهار الكاتب لجوانب مستترة من حياة شخصياته يتيح للقارئ أنْ يفهم من هذه الشخصيات ما لا يفهمه من الناس العاديين الذين يحيطون به ، فاعتماد الكاتب على الاختيار ، والتركيز ، يجعل من الشخصية الروائية شخصية مختلفة عن الشخصية في المدونة التاريخية ، أو المذكرات ، والسير .

واعتماد الانتقاء ، والتركيز الذي يتطلب الحذف ، هو الذي يجعل من الإنسان في الرواية نموذجا مستخلصا من مخيلة مئات من الروائيين الذين تختلف طرق تفكيرهم وتتباين . وتتكشف لنا أعماق الشخصية في الرواية أكثر مما هي في الواقع ، فلو نظرنا إلى شخصية المرأة في مول فلاندرز لديفو Defo نجدها تملأ الكتاب ، وكذلك مدام بوفاريه* لفلوبير نجدها مثل شجرة باسقة وحيدة في بستان نستطيع رؤيتها من

(1) Ibid , p54 .

(٢) نفسه .

(3) Ibid ,p 70.

كل جانب ، ولكن هذه الشخصية التي نعرف عنها كل شيء ، في أثناء قراءتنا للرواية ، لا نستطيع التعرف عليها لو قابلناها في حياتنا اليومية . فعلى الرغم من أن بعض الناس يزعمون أن هذه الشخصية الروائية ، أو تلك ، صادقة صدقا كبيرا ، يجعلهم يلتقونها في أحيائهم ، إلا أن ذلك في رأي فورستر لا يعدو الادعاء ، لأن الشخصية الروائية على الرغم من أنها تبدو لنا طبيعية ، وتتفق مع حياتنا اليومية ، في معظم التفصيلات ، إلا أنها لا يمكن أن تكون موجودة بيننا فعلاً ، لسبب بسيط ، وهو أن للعمل الأدبي قوانين تختلف عن قوانين الحياة اليومية .

والشخصية الروائية بصفة عامة نوعان ، هما الشخصية المسطحة flat والشخصية المدورة round ويشبّه فورستر المسطحة منهما بالرسم الكاريكاتيري ، فيما يشبه المدورة بالبورتريت . والمسطحة هي التي يمكن التعبير عنها بجملة واحدة[١] ، فأميرة بارما في رواية البحث عن الزمن الضائع* لبروست Proust لا تفعل شيئا في الرواية سوى الحرص الزائد على أن تكون رحيمة . ومزية الشخصية المسطحة تتمثل في قابليتها لأن تعرف بسهولة ويسر ، ويتذكرها القارئ أيضاً بيسر . أما المستديرة ، فيرتبط التعرف إليها ، وتذكرها ، بالأحداث الضخمة التي عاشتها ، أو مرت بها ، وشكلتها على هذا النحو ، أو ذاك[٢] .

والمسطح من الشخوص يسميه فورستر بالثابت ، فيما يسمي النوع الثاني بالشخصية النامية ، أو المتطورة . والنوعان ضروريان في الرواية ، على أن القيمة الفنية والأدبية لكل منهما رهن بطبيعة الرواية ، فالشخصيات المسطحة في روايات دكنز هي مصدر عبقريته ، وهذا ما ينسحب على شخصيات هـ . ج . ويلز ، فهي في رواية تونو بنجاي* Tono Bungy من النوع المسطح . والشخصيات المستديرة أو النامية هي مصدر عبقرية تولستوي في الحرب والسلام* وهي كذلك في روايات دستويفسكي ، وفي رواية فلوبير مدام بوفاري* .

(1) Ibid ,p 73.

(2) Ibid ,p74.

ومعيار الشخصية المدورة أن تثير الدهشة فينا بطريقة مقنعة[١] . وهذا المعيار في نظر الكثيرين معيار غير واضح ، ولا يستند لقياس دقيق ، وإنما هو معيار يُركن فيه إلى الانطباع الذاتي ، لا أكثر ، ولا أقل[٢] .

أما دورها في توضيح ، أو تعيين وجهة النظر ، فيلخصه فورستر بالقول : إنَّ الكاتب غالبا ما يتوارى تاركاً لإحدى شخصياته أنْ توحي برأيه . ففي «المزيِّفون»* لأندريه جيد ينهض الراوي العليم ببيان رأي الكاتب عندما يقف في المؤخرة مطلقا أحكامه على بقية الشخصيات . ولكن الكاتب ، بصرف النظر عن دور الراوي هذا ، سرعان ما يتحول بالراوي إلى الراوي المُمَسرح (الدرامي) ذي الإلمام الجزئي ، سواء بعالم الشخوص أو بالحوادث . وفي هذه الحال تختفي وجهة النظر[٣] وقد سلك كثير من الروائيين ، لا سيما الإنجليز منهم ، في رواياتهم ، هذا السلوك المتقلب . وليس ثمة ما يدعو لشجب هذه الظاهرة .

وفورستر كمن سبقوه : لويس ، وفلوبير ، وهنري جيمس ، يحذر من اتباع الطريقة التقريرية ، المباشرة ، في تقديم الشخوص . فالأصحُّ – في رأيه– ألا يدعونا الكاتب لرؤية شخصياته وهي تصنع وراء الستار ، لأن في ذلك الكثير من الفساد ، والاضطراب الفني ، الذي نجده في بعض روايات فيلدنج ، وثاكري[٤] .

حبكة الرواية:

ويعرف الحبكة كتعريفه للحكاية ، التي هي مجموعة من الحوادث مرتبة ترتيبا زمنيا ، في حين أن الحبكة مجموعة من الحوادث يقع التأكيد فيها على الأسباب والنتائج ، لا على الترتيب الزمني[٥] . فإذا قلنا مات الملك ثم ماتت الملكة ، كان ما

(1) Ibid ,p81.

(٢) عبد الملك مرتاض ، **في نظرية الرواية** ، المجلس الوطني للثقافة ، الكويت ، ط١ ، ١٩٩٨ ، ص ١٠٠ .

(3) Ibid ,p 83.

(4) Ibid ,p 84.

(5) Ibid ,p 87.

نقوله حكاية ، أما إذا قلنا مات الملك ثم ماتت الملكة حزنا عليه ، فإن ما نقوله حبكة . بعبارة أوضح السؤال الذي نطرحه عن الحكاية هو : وماذا بعدُ؟ أما السؤال الذي نطرحه عن الحبكة فهو لم حدث ما حدث؟[١] ومن هنا كان الوقوف على حبكة الرواية ، من لدن القارئ ، رهنا بما لديه من الذكاء والذاكرة[٢] ، ذلك لأن الغموض هو أساس الحبكة الجيدة ، ولا بد من الذكاء لإدراكها ، ومن الذاكرة للاحتفاظ بما تقدم من فهمنا للحوادث للربط بينه وبين ما يمكن فهمه لاحقاً . وقد عرف الروائي توماس هاردي Hardy (١٨٤٠-١٩٢٨) بمهاراته اللافتة في ترتيب الحوادث ترتيبا يتم فيه التركيز على الأسباب ، والنتائج . ولا سيما في روايته الأسر المالكة* ، التي تعد نموذجا للربط المحكم بين الشخصيات والحبكة[٣] .

والشيء الرابع الذي استأثر بعناية فورستر في كتابه المذكور هو النموذج pattern والإيقاع rhythm أما الأول ، وهو النموذج ، فيمس فينا الشعور بالجمال الذي يجعلنا نعجب بالكتاب ، فيما تستثير فينا الحكاية التشويق ، والشخوص الرغبة في الاستطلاع ، والحبكة تستثير لدينا الذكاء والذاكرة . فالنموذج وجه من أوجه الرواية التي يرتبط بها الجمال الفني[٤] .

ومن الروايات التي يتحقق فيها النموذج المستحسن اللافت للنظر رواية السفراء* لهنري جيمس ، فهي تنماز بشخصياتها المحدودة ، القادرة على تجميع عناصر الرواية المبعثرة في حركة تكون كوكباً واحداً يتحرك في سماء الذاكرة . وقد سار على نهجه هـ . ج . ويلز Wells في بعض رواياته[٥] إلا أن النموذج في رواياته لم يبلغ ما بلغه من إتقان في أعمال هنري جيمس Thackaray[٦] .

---

(١) نفسه .

(٢) نفسه ٨٧-٨٨ .

(3) Ibid, p 92.

(4) Ibid,p146.

(5) Ibid ,p 144.

(6) Ibid,pp137-140.

الإيقاع:

أما الإيقاع ، فشيء يعني عند فورستر السلاسة في السرد ، واستعمال العبارة القصيرة ، والتعبير الموسيقي ، مثلما نجد في القسم الموسوم بعنوان(سوان) في رواية البحث عن الزمن الضائع* لمارسيل بروست[١] . علاوة على ما سبق فإن الامتدادَ ، والتفتح ، اللذين يمثلان الطلاقة الإيقاعية في نص الرواية يذكرانا بتحرر الأصوات والأنغام التي تتكون منها السمفونية . وهذا نلمسه بوضوح في رواية الحرب والسلام* لتولستوي .

بيرسي لوبوك (١٨٧٩-١٩٦٥):

وإذا كان فورستر قد أوضح في كتابه المذكور أربعا من قواعد السرد الروائي هي الحكاية ، وما تتطلبه من الترتيب الزمني ، والأشخاص ، وما يختلفون فيه ويتباينون من حيث النمو أو الثبوت ، والحبكة التي يتم التركيز فيها على الأسباب والنتائج ، والنموذج السردي الذي يضفي على الكتاب ضربا من التناسق ، والانسجام ، فقد ذهب بيرسي لوبوك Lubbock في كتابه صنعة الرواية The Craft of Fiction (١٩٢١) إلى التركيز على قواعد أخرى ، ومن ذلك إشارته إلى الحبكة المزدوجة في الرواية الواحدة . ففي رواية الحرب والسلام* نجد في الواقع حكايتين ، لا واحدة . إحداهما تتعلق بحكاية الحياة الأزلية ، وصراع الأجيال ، والأخرى تتعلق بالفوضى العارمة التي تواجه ذلك كله . والحكايتان متوازيتان ، ولا تطغى أيٌّ منهما على الأخرى[٢] . وأشار كذلك لضرورة أن يختفي كاتب الرواية ، وأن يتوارى خلف الشخوص ، فمما يأخذه على تولستوي في الحرب والسلام* حضوره المباشر في أجزاء

(1) Ibid, p150.

(٢) بيرسي لوبوك : **صنعة الرواية** ، ترجمة عبد الستار جواد ، مجدلاوي للنشر ، عمان ، ط٢ ، ٢٠٠٠ ، ص٤١ ولوبوك كاتب بريطاني له مؤلفات عدة منها **صور رومانية** ١٩٢٣ ظلال إيتون ١٩٢٩ و إديث وارتون ١٩٤٧ وانظر= Lubbock, Percy; *The Craft of Fiction*, J.C. Paperbacks , London , 2ed,1965 p.33-34.

منها «ففي بعض الحالات نجد تولستوي- مباشرة - بجانبنا يقصُّ بعض حوادث الرواية ، وفي حالات أخرى نجد بيتر ، وأندرو ، ونيقولا ، وناتاشا ، هم الذين معنا ، وحولنا ، وعندئذٍ يختفي وجود تولستوي [١] . وفي هذا يكمن السبب في أنّ رواية تولستوي هذه - من حيث الشكل العام - لم تحقق ما تطمح الأنظار إليه .

وقد تنبه لوبوك إلى أهمية الفضاء ، والزمن ، في بناء الرواية ، مكتفيا بالتنويه إلى طبيعة الانسياب الصامت الرشيق للوقت ، فيما ينهمك الأبطال من رجال ، ونساء ، في الحديث أو العمل ، وينسوْن الزمن الذي نقرؤه في وجوههم ، وحركاتهم ، وفي التغيير الذي يصيب جوهر أفكارهم ، بينما يفيقون على اكتشاف سيرورة الزمن في وقت يكون قد مضى أفضله[٢] .

وبهذا ، فإن لوبوك اكتفى بمثل هذا الوصف الانطباعي للزمن دون أن يتصدى لوضع ، أو استخلاص ، قواعد يتخذها الكاتب نموذجا في كتابة عمله الروائي .

على أنه تطرق لأسلوب العرض ، مشيراً لوجود ما يسمى بالمشهد ، أو العرض المشهدي scenic والعرض البانورامي Panoramic [٣] فأما العرض المشهدي ، فيعني به كون المؤلف معنيا بساعة معينة بذاتها ، يذكر ما حدث فيها ، ويصف وقائعها ، في مساعدة منه للقارئ ليكوّن وجهة نظر محددة عن بطل الرواية ، أو عن البطلة . ولكن ، على الرغم من ذلك ، لا يعرض لهذا المشهد بالأسلوب الدرامي . أما المشهد الذي يوصف بالبانورامي ، فمثاله إشارة فلوبير في مدام بوفاريه* إلى سوق الماشية الذي وصلت إليه إيما برفقة رودلف . فمن خلال التباين الساخر ، والصخب ، والاحتشاد ، تمكّن فلوبير من معالجة هذا المشهد بطريقة درامية . وهكذا ، عن طريق تنوع الأساليب التي يستخدمها فلوبير ، يلاحظ القارئ أنه ينظر مرة للحكاية من علٍ ، ومرة أخرى توضع القصة في مستوى القارئ مباشرة . ومرة أخرى تذهب بقوة

(1) Ibid , p39.

(2) Ibid , p 50.

(3) Ibid, p52.

إلى هذا الاتجاه أو ذاك[١] .

إلى ذلك نجد لوبوك يشير إلى ما يعرف بوجهة النظر ، فمؤلف الرواية ، يتحدث – عادةً– بصوته ، أو بصوت إحدى شخصياته ، وفلوبير ، في روايته المذكورة ، لا يتحدث بصوته ، إنما بصوت البطلة إيما ، وفي الأحوال التي يضطر فيها إلى وصف مشهد ريفي جميل يتطلب استعمال لغته هو ، فإنه يعمل على صياغة ما يكمن في ذهنه ، وبعد ذلك يستخدم عيني شخص آخر ، وأفكاره ، ولغته ، ومستواه ، فمنظر الريف الجميل بألوانه هي ذات الألوان التي تراه بها إيما ، والحادثة تعالج معالجة تنسجم مع خيالها . ففلوبير يتراجع ، متوارياً ، تاركا للقارئ حرية التعامل مع إيما نفسها مباشرةً[٢] .

تناول لوبوك أيضاً في إطار حديثه عن وجهة النظر ، والأسلوب ، الكتابة باستخدام ضمير المتكلم . . مؤكداً أنّ طريقة السرد هذه من أكثر الوسائل استعداداً لإبراز الإحساس الذي ينقله المؤلف دراماياً من خلال شخصية ما في الرواية . مما يؤدّي إلى تضخيم الإحساس بوجهة النظر ، ويضفي عليها صبغة شخصية تكسبها نوعاً آخر من التميّز[٣] . علاوة على أن استعمال ضمير المتكلم يريح الكاتب الروائي أكثر مما يريحه استعمال الضمير الغائب . فهو أسلوب يكوّنه على النحو الذي يريده ، أو هذا ما يشعر به المؤلف على الأقل ، لأن البطل يمنح القصة وحدة غير قابلة للتجزئة ، ولا سيما أنها بما فيها من فصول ، ومواقف ، ترجع كلها إلى شخص واحدٍ يرويها بنفسه[٤] . ومن الممكن أن يعْدلَ الكاتب عن ضمير المتكلم إلى الآخر الغائب ، وذلك عندما يحسّ بأن الطاقة الدرامية للشخص المتكلم قد نفدت[٥] .

لقد بالغ بيرسي لوبوك في التركيز على الجانب ، أو العنصر ، الدرامي في الرواية ، فكاتب الرواية يحذو حذو الكاتب الدراميّ عندما يتخذ لنفسه مكاناً وراء

(1) Ibid 70 - 69.

(2) Ibid, p75.

(3) Ibid, 85.

(4) Ibid, p127.

(5) Ibid, p 131.

المتحدّث ، لكنه مختلف عن الكاتب المَسْرحي في الهدف . فهدفه يتجاوز تحويل القصة ، أو الحكاية ، إلى أفعال تؤدّى ، ليُمَسْرِح روايته خطوةً خطوة . . بحيث يغدو ذهنُ مبدع الصورة – الذي هو البطل – حاضراً في الصفحة ، طليقاً تماماً في رؤيته للعالم الذي يصوّره(١) .

ولم يفتْ المؤلف في صنعة الرواية* أن يشير إلى المكان ، وإلى الوصف ، في الرواية ، فقد أبدى إعجابه الشديد بما في روايات بلزاك Balzac (١٧٩٩-١٨٥٠) من تفاصيل دقيقة ، في وصف الأماكن . وهو غالباً ما يأتي تمهيدا للقصة ، أو انه يعالج بوضوح مرة واحدة فيما تمضي الحكاية نحو النهاية(٢) .

إدوين موير (١٩٢٨):

واللافت للنظر أن إدوين موير Muir الذي اطلع على كتب من سبقوه ، لا سيما كتابي لوبوك وفورستر ، يأخذ عليهما اهتمامهما بالحديث عن مسائل جانبية ، وتشاغلهما عن صلب الموضوع ، وهو الرواية . فقد تكلم فورستر عن الحكاية ، والحبكة Plot والشخوص . وتحدث لوبوك هو الآخر عن وجهة النظر ، وصوت المؤلف ، والمشهد البانورامي ، والصراع الدرامي أكثر مما تكلم عن بنية الرواية . وهو – أي موير – يصنف الرواية – ابتداءً– في نوعين : أحدهما تغلب عليه العناية بالحوادث ، فهو في حاجة للتشويق ، والثاني أعنى منه بالشخوص ، وهو في حاجة للصراع الدرامي . وقد تجْمع الرواية بين النموذجين ، فيتقاسم الشخوص ، والحوادث ، اهتمام المؤلف على السّواء ، مثلما نجد الحال في رواية إملي برونتي مرتفعات وذرنغ* Wuthering Heights(٣) .

(1) Ibid,p142.

(2) Ibid, p140.

(3) Muir , Edwin , *The Structure of The Novel* , Tenth ed, The Hogarth Press , London , 1967. p10 .

واعتماداً على ذلك تناول في الفصل الثالث من كتابه ركنين من أركان البنية التي تقوم عليها الرواية ، وهما الزمن والفضاء ، أو المكان . فالأول ، وهو الزمن ، يتصل بالحوادث ، والفضاء أو المكان يتصل بالشخوص . والفضاء لا يعني عنده المكان حسب ، بل يعني أيضا المجتمع ، فالشخصية لا تحيا في فراغ ، وهي ، في كل الأحوال ، تمثل المجتمع الذي تنتمي إليه ، وتنتسب .(١)

وفي مطلق الأحوال يتجلى الفضاء الروائي ، دونما قصد من المؤلف ، لكنه في كل إشارة ، وفي كل مشهد يوصف ، وفي جل حركة يعبّر عنها ، يجعلنا نحس إحساساً عميقاً غير مألوف بالمكان . فمن يقرأ مرتفعات وذرنغ* التي تجري حوادثها وفقا للعنوان في موقع يبعد نحو ألف كيلومتر عن لندن نشعر بها – أي بلندن– موجودة في كل فقرة ، بل نجد إنجلترا كلها موجودة في هذا النص(٢) .

والغريب الذي يشبه المفارقة Paradox هو أن الرواية ذات الطابع الدرامي نجد الفضاء فيها أكثر وضوحاً منه في رواية حظها من الجانب الدرامي قليل . وقد يعزى ذلك – من غير ريب– إلى أن المشهد – في الرواية الدرامية – أكثر دقة ، وتلويناً ، منه في الرواية القائمة على سرد الحوادث حسب . فمشهد يوركشير في مرتفعات وذرنغ* الذي يعرفه الإنجليز جيداً ، يبدو في الرواية أكثر جاذبية مما هو في الواقع . وقلْ مثل ذلك عن الأمكنة في روايات ثاكري Thackeray التي تشدنا شدا ، لا لما فيها من شخوص حسب ، بل تشدنا أيضا بما فيها من أماكن ، وبيوت عاشت فيها تلك الشخوص(٣) .

أما الزمن الذي تعنى به رواية الحوادث ، فهو مصدر لذتنا ، ورعبنا ، في أثناء القراءة ، لأن كثيرا من الوقت يمر بنا ونحن نقرأ الرواية في جلسة واحدة ، أو في وقت قصير ، تماماً كالذي أغرق في النوم فيما كان الآخرون حوله يتناقشون في مسالة معينة ، ثم أفاق بعد وقت طويل ليجدهم ما زالوا عند النقطة التي كانوا يتناقشون

(1) Ibid , p 62.

(2) Ibid , p 63.

(3) Ibid , p 65.

فيها . هذا هو حال القارئ مع الرواية : يمرُّ عليه زمن طويل بحوادثه ومفاجآته الكثيرة ، وهو ما يزال عند اللحظة التي بدأ فيها القراءة [١] . وهنا لا بدّ من ملاحظة المفارقة الغريبة في علاقة الزمن بالمكان . فكلما استمتعنا بقراءة المشهد الذي يرسم لنا الفضاء بما فيه من ظلال ، وألوان ، لم يفتنا ، في الوقت ذاته ، التلهف لمعرفة النهاية . فالمشهد الذي يوصفُ يؤخر العلم بالنهاية ، والزمن الذي يمرُّ يجعلنا نقترب من معرفة تلك الغاية الغامضة الآجلة[٢] . بمعنى أن الكاتبَ ، في الوقت الذي يقف بنا على حركة الزمن ، وما لها من أثر ، في الشخوص ، يقترب بنا من لحظة الحقيقة ، وهي النهاية ، التي ربما كانت أكثر ألماً مما نتوقع ، سواء بالنسبة للأشخاص ، أو للقارئ[٣] . والملحوظ أنّ تلك النهاية التي يحثّ الزمن خطاه نحوها تلقي بظلالها على الحوادث كافة لا على الحادث الأخير حسب[٤] .

وعلى أيٍّ حال ثمة نموذجان للزمن في الرواية ، أحدهما يتجلى في رواية الحوادث ، وفيها يتدفق ، وبتدفقه يدفع بالحوادث إلى النهاية ، أما الرواية التي تهيمن عليها الشخوص ، فإن حركة الزمن – في أحسن الأحوال – لا تشعرنا بالتوقف ، أو النفاد[٥] . ولأنّ موير يهتم بالزمن أكثر من غيره ، فقد افرد الفصل الرابع من كتابه لموضوع التسلسل الزمني chronicle المتبع في سرد الحوادث ، شأنه في هذا شأن الذين سبقوه ممن اهتموا بالتتابع ، مشيرا إلى شيء لم يلحظه كثيرون ، وهو أنَّ إحساسنا بالزمن في الحياة اليومية العادية الرتيبة إحساس يفتقر إلى الشكل form أو إلى التصميم ، إذ لا يعدو أن يكون لحظات تمرّ ببطء ، أو سراعاً ، دون أن تكوِّن شريطا متماسكا متصلا له شكل معين مثلما هي الحال في الرواية . فقارئ الحرب والسلام* لتولستوي يشده إليها الشكل الذي اتخذه فيها الزمن ، غير منفصل ، ولا منقطع ، عن

(1) Ibid , p 66.

(2) Ibid , p68.

(3) Ibid , p 71.

(4) Ibid , p 74.

(5) Ibid, p75.

المشهد ، أو المكان[١] . فالشكل هو الذي يضعنا وجها لوجه أمام الحقيقة التي تلخصها كلمات لوبوك الآتية : «ولادة ، نمو ، موت ، ثم ولادة من جديد» ورواية الحرب والسلام ، في رصدها لما تمر به الحياة من تغْيير ، تجعل منها نموذجاً للتسلسل الزمني في شكله الجماليّ[٢] الذي هو شكل الحياة أيضاً ، ونموذجها المتحقّق[٣] . أي أن الرواية هي العمل الأدبي الوحيد الذي يمكّننا من رؤية الحياة في وحدتها الكاملة من البداية حتى النهاية ، والإنسان – عادة– يتوق لرؤية هذه الوحدة ، أو على الأقل رؤية صورة لها في الحدود التي يسمح بها الخيال الخلاق[٤] .

ولا يحسبنّ القارئ أن هؤلاء وحدهم هم من عنوا ببناء الرواية ، فقل أن نجد كاتبا إلا وله آراء على هذا النحو أو ذاك في طبيعة هذا الفن وبنائه ، ولا يفوتنا أن نذكر بآراء جوزيف كونراد Conrad مثلا (١٨٥٦-١٩٢٤) الذي عرف بعدد من المقدمات التي مهد بها لبعض رواياته . وكذلك د . هـ . لورنس صاحب المقالة الموسومة بعنوان : آراء في الفن الروائي الذي ظهر للمرة الأولى في العام١٩٢٥ ثم أعيد نشره سنة ١٩٦٥ [٥] . ينسحب هذا أيضا على فرجينيا وولف مؤلفة كتاب القارئ العادي الذي ترجمته إلى العربية عقيلة رمضان وصدر في مصر ١٩٧١ .

٢- خطاب الحكاية:

الشكليون الروس:

في الوقت الذي بدأ فيه النقاد بالاهتمام بالرواية ، دراسة وتحليلا ، نشأت على هامش حلقة براغ اللغوية حركة جديدة هدفها دراسة الوظيفة الأدبية للغة . وقد تصدر هذه الحلقة كل من رومان ياكبسون وموريس إيخنباوم Eichenbaum

(1) Ibid , p81.

(2) Ibid , p 90-95.

(3) Ibid , p97.

(4) Ibid ,p 102.

(٥) هنري جيمس وآخرون ، نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي ، مرجع سابق ص١٤٩ و٢٠١ .

ومالينوفسكي و آخرون ممن عرفوا بالشكليّين الروس[١] The Russian Formalists . واهتموا على نحو خاص بقاعدتين من قواعد السرد ، أولاهما الحبكة ، وهي في نظرهم مما يميز الرواية ، والخلاصة وهي في نظرهم مما يمز القصة القصيرة . فكاتب الرواية لا تعنيه الخاتمة ، أو النهاية ، إلا في القليل الذي لا يلفت القارئ ، في حين أن كاتب القصة القصيرة يصبُّ جل همه على الخاتمة باعتبارها المعبّر الرئيس عن مغزى الخطاب . لذا لا نستغرب إذا رأينا كاتب القصة القصيرة يستهلها بالإشارة إلى الخاتمة ، فتكون حبكة القصة ، في هذه الحال ، مبنية على أساس التعمق في تصوير تلك الخاتمة . أما الرواية ، فقصارى ما يلجأ إليه المؤلف هو تأجيل البتّ في العقدة بعد التشابك ، والأزمة ، في مسعىً منه لإثارة فضول القارئ[٢] .

وعني فلاديمير بروب Propp بتحليل السرد من خلال الوظائف . وهو اصطلاح استقاه من تركيب الجملة في النحو الوظيفي . فبما أن لكلّ عنصر في الجملة وظيفة نحويةً يستمدها من موقعه في التركيب ، كذلك لكلّ حركة ، أو حدث ، مهما صغُر في القصة ، أو الرواية ، وظيفة في السرد . وقد طبق هذه الفكرة على مئة حكاية شعبية من الأدب الروسي . وشاعت طريقته هذه في الآفاق . وطبقت على دراسة الرواية ، وزاد قوم فطبقوا ذلك في دراساتهم للشعر[٣] . وتقوم طريقته على تقسيم الحكاية السردية لحوادث يتضمن كل حدث منها وظيفة ، أو حكما ، يمكن تكراره في

---

(١) لمزيد من النظر راجع : تودوروف ، **نظرية المنهج الشكلي** ، نصوص الشكلانيين الروس ، ترجمة إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط أولى ، ١٩٨٢ ص١١٢-١١٣ ، وانظر= برنار فاليت : الرواية ، ترجمة عبد الحميد بورايو ، دار الحكمة ، الجزائر ٢٠٠٢ ، ص ٦٢ وانظر : Scholes, R, Structure in Literature, An Intoduction Yale University Press, New York, 1st ed, 1974, p78.

(٢) السابق نفسه ص ١١٣ -١١٧ .

(٣) ممن درس القصيدة الجاهلية في ضوء التحليل الوظائفي للسرد كمال أبو ديب في كتابه **الرؤى المقنعة*** الصادر بمصر عن المجلس الأعلى للثقافة ، ومن عجيب الأمر أن المؤلف لا يدرك الفارق في دراسته بين القصة من حيث هي سرد والقصيدة.

الحكايات الأخرى ، لكن بتفاصيل مغايرة . فوظيفة التحذير ، والمنع ، تتمثل في واحدة من القصص في أن المسافر ، الذي أودع مفتاح القصر لدى زوجته ، أوصاها بدخول غرف القصر الأربعين إلا واحدة ، وهذه هي وظيفة المنع ، أو التحذير ، لكن المرأة ، بدافع الفضول ، وحب الاستطلاع ، لم تطق عن الغرفة المحظورة صبرا ، فما كان منها إلا أن قامت بفتح الباب . وهذه الوظيفة يسميها بروب الخرق . وما إن فتحت الباب حتى اكتشفت وجود عدد من الجثث لزوجات الرجل صاحب القصر . فاكتشفت أن دورها في القتل قادمٌ بعد عودته من السفر ، وهذه الوظيفة يسميها بروب وظيفة الاكتشاف . وهكذا فالوظائف تتنوع وتتعدد ويمكن أن تتكرر أكثر هذه الوظائف في الحكايات المختلفة[1] ومما يتضح بجلاء لدى تطبيق هذا النوع من النظر على قواعد الرواية كتابة أو تحليلا ما بين الحكاية الشعبية والرواية من فروق . فالوظائف في الحكايات يمكن أن تتشابه ، وتتكرر ، لكن من الصعب أن يتحقق ذلك في الرواية . يضاف إلى هذا أنّ الحدث في الرواية ، صغيرا كان أم كبيرا ، مرتبط بغيره من الحوادث بعلاقة سببية ، وقد يكون له دوره في تحريك الأحداث ، وتنشيط السرد ، ويسمى عندئذٍ حافزا . وقد يكون حدثا عاديا ، لا وظيفة له ، كذكر الراوي على لسان أحد الشخوص «نمت في تلك الليلة مبكرا» فما هي الوظيفة التي يمكن أن تستخلص من ذلك؟

جيرار جنيت:

وتنوعت سبل الدارسين والباحثين ونقاد الأدب في تقعييد السرد ، والبحث في أصوله ، وضوابطه ، منهم من اتبع الطريق البنيوي القائم على اعتبار السرد بنية تتطلب التعرف عليها ، وعلى قواعد بنائها ، والنظر فيها ، وفي الأجزاء البانية للنص السردي . ومن هؤلاء الذين يشار إليهم بالبنان ، جيرار جنيت Genette الذي صنف

(١) Scholes, Robert, Ibid, pp60-74 وراجع ما كتبه كل من سمير المرزوقي وأحمد شاكر عن التحليل الوظائفي للقصص في كتابهما المدخل إلى نظرية القصة ، دار الشئون الثقافية ، بغداد ، والدار التونسية للنشر ، تونس ، ط١ ، ١٩٨٦ ص١٩-٧٢ .

في ذلك كتاباً كان له أثره الجليّ في بسط قواعد السرد ، وترسيخ نظرية الحكاية . فهو ، في رأي بعضهم ، كتابٌ لا يقدر بثمن ، لاحتوائه على نظرية منظمة في الحكاية . وهذه النظرية تقوم على معرفة مكوناتها ، وتقنياتها الأساسية ، وتسمياتها ، وتوضيحها . وهو – لذلك – يبدو المصدر الرئيس لكل دارس ، يجد فيه المصطلحات المناسبة لوصف ما كان قد درسه في الروايات ، فضلا عن الطرائق المتبعة في التخييل ، مما سبق له أن اكتشفه في الرواية ، ولم يتمكن قطّ من تمحيص اتباعها . وهو كتاب يتبين فيه القارئ ما لدى جنيت من دقة في الملاحظة ، وحدة في الذهن[1] .

ويحدّد جينيت غايته من تأليف الكتاب ، فهو لا يتعدى الاقتراح باتباع منهج في تحليل السرد يكون لائقا بعموم الأنواع السردية المطولة لا بنوْع منها خاصّ . لذا اتسم بحثة بتخصيص ما هو عام ، وتعميم ما هو خاص ، وفي هذا يقول : «أعترف بأنني أبحث عن الخاص فأجد الكوني ، وإذ أريد أن أجعل النظرية في خدمة النقد ، أجعل النقد في خدمة النظرية ، على الرغم مني . وهذه المفارقة هي مفارقة الشعريات ، ولعلها أيضا مفارقة كل نشاط معرفيّ ، فالعامُّ هو في صميم الخاص[2] .

ويعد التفريق بين القصة والحكاية حجر الزاوية في نظرية جنيت . فالحكاية لديه هي الخطاب الملفوظ ، أو المكتوب ، الذي يضطلع برواية حدث ، أو سلسلة من الحوادث ، سواء أكانت حقيقية أم متخيلة ، وهي – أي الحوادث– تمثل بمختلف علاقاتها : من تسلسل ، وتعارض ، وتكرار ، موضوع الخطاب ، وملفوظه في آن . .[3] ويطلق جنيت على مضمون السرد من حوادث تروى اسم قصة ، والحكاية على الدال ، أو المنطوق ، أو الخطاب ، أو النص السردي نفسه . واسم السرد على الفعل السردي المنتج ، وبتوسعٍ على مجموع الوضع الحقيقي ، أو التخييلي ، الذي يحدث

(١) جنيت ، جيرار : **خطاب الحكاية**– بحث في المنهج ، (المقدمة) ترجمة محمد المعتصم وآخرين ، دار الاختلاف ، الجزائر ، ط٣ ، ص ٢٣ .

(٢) السابق نفسه ص ٣٥ .

(٣) السابق ص ٣٧ .

فيه ذلك الفعل[١] . وعلى ذلك ، فالقصة ، والسرد ، لا يوجدان إلا بوساطة الحكاية . لكنّ العكس صحيحٌ ايضاً ، فالحكاية لا يمكن أن تكون حكاية إلا لأنها تروي قصة ، وإلا لما كانت سردية ، ولأنها ينطق بها شخص ما ، وإلا لم تكن في ذاتها خطاباً ، مثلما هو الحال في مجموعة وثائق حفرية . فهي تتصف بالسردية من حيث علاقاتها بالقصة ، وتتصف بأنها خطاب من حيثُ علاقتها بالسرد[٢] .

ولئن كان الزمن قد استأثر بعناية فورستر ، في كتابه السالف ، الذي شدّد فيه ، وألحّ ، على ضرورة التسلسل الزمني ، بما يضمن للنص الحكائي طابع التشويق ، مثلما هو الحال في بعض روايات والتر سكوت ، ولا سيما هاوي التحف* ؛ فإنّ جيرار جنيت – في كلامه على زمن الحكاية – ينطلق من فكرة ألمانية المنشأ مؤداها أن الحكاية هي إدغام زمن في زمن آخر ، أي جعل الزمن المروي مبطنا في الزمن المحكي بدمج الزمن المدلول في الزمن الدال[٣] .

وتوضيحا لطبيعة الزمن في الرواية يقف المؤلف بنا إزاء مسائل شائكة كالترتيب الزمني والمفارقة الزمنية ، والاسترجاعات ، والتواقت ، والتواتر ، والتردد أو التكرار ، فضلا عن المدى والسعة ، والاستباق إلخ . . مما ينظر في بحثه للمرة الأولى ، وفيما تبقى من هذا الفصل سوف نجلو آراءه في هذا المساق بما نستطيع ذكره من الأمثلة والشواهد التوضيحية .

المفارقة الزمنية:

ولتوضيح المفارقة الزمنية واختلاف زمن القصة عن زمن الحكاية نجد جنيت يشير إلى تقنيات سردية متعددة كالاسترجاع والاستباق والتنبؤ أو الاستشراف و المراوحة في الزمن ، وغير ذلك ، فالاسترجاع نوعان : داخلي وخارجي ، أما الخارجي فهو الذي تظل سعته السردية كلها من خارج الحكاية الأولى ، كاسترجاع هوميروس

(١) السابق ٣٨-٣٩ .

(٢) السابق ص ٤٠ وانظر : Scholes , Robert, Ibid , p p 159-160 .

(٣) السابق ص ٤٥ .

لظروف الجرح الذي أصاب يوليسيز ، فهو بالنسبة للحكاية الأولى استرجاع خارجي . والداخلي خلاف ذلك لأن المادة المستعادة تعد جزءا من الحكاية ، ومثال ذلك استرجاع إيما في رواية مدام بوفاريه* سنوات انضمامها للراهبات وهي حوادث يفترض أن يأتي وقوعها بعد دخول شارل للمدرسة الثانوية الذي هو منطلق بدء الرواية[١] وهذا يشبه استرجاع سعيد مهران في اللص والكلاب لأيام تردده مع أبيه إلى زاوية الشيخ على الجنيدي ، فهي تقع قبل دخول البطل للسجن ، وهو بداية الحكاية ، ومع ذلك فإن للمادة المستعادة صلة عضوية بالحكاية وما سيتم فيها من تغيير مستقبلا[٢] .

وقد تحتوي الرواية على استرجاعات مختلطة ، والتفريق بين النوعين شيء مهم لدى جنيت ، فالاسترجاع الخارجي ليس جزءاً من الحكاية الرئيسة ، وإنما هو سرد متمم عن طريق تذكير القارئ بتلك الحوادث السوابق . في حين أن الاسترجاع الداخلي مضمن في الحقل الزمني للحكاية الأولى . ونتيجة ذلك تتصف هذه الاسترجاعات بالخطورة ، لأنها قد تؤدي في الرواية لمزيد من الحشو الذي يفسد السرد ويؤدي إلى الاضطراب والتضارب[٣] . ولهذا لا بد من تدقيق النظر في الاسترجاع الداخلي ، فقد يكون الهدف منه سداد فجوة في الحكاية ، أو ذكر شيء محذوف ، أو تفسير مضمر . فلو لم يكن يعلم القارئ أين أقام البطل في طفولته المبكرة ، ثم جاء ما يدعو لتعريفه بذلك لَمَا لجأ الكاتب إلى الاسترجاع ليحدد مكان إقامة البطل وسد تلك الثغرة . وقد لجأ نجيب محفوظ في روايته المذكورة إلى الاسترجاع الداخلي ليبين لنا كيف تزوج كل من نبوية وسعيد مهران على الرغم من أن الرواية تبدأ حكايتها بعد الزواج بسنين[٤] .

وقد يكون الاسترجاع تكراريا ، أو تذكيريا ، ومن مزايا هذا النوع أن مداه ليس

---

(١) السابق ص ٦٠ .

(٢) **اللص والكلاب** ، مصدر سابق ص ٦٣-٧١ .

(٣) جنيت ، السابق ص ٦١ .

(٤) اللص والكلاب ، مصدر سابق ص ٩١ .

كبيراً ، فهو لا يبتعد بنا كثيراً عن زمن القصة ، وسعته أيضا ليست كبيرة ، إلا في القليل النادر الذي لا يتعدى التلميح من الحكاية إلى ماضيها الخاص . أي أنه ضرب من العودة إلى الوراء ، والبدء من جديد . ومهمة هذه الاسترجاعات تكثيف الحكاية ، والتعويض عن ضعف اتساعها السردي بالجمع بين وضعين متشابهين أو متباينين . وقد تكون وظيفتها إلقاء الضوء على الأحداث السابقة في القصة ، وذلك بأن تعمد إلى ما لم يكن دالا فتجعله دالا ، أو أن تنفي تأويلا محتملا بتأويل آخر أقرب للواقع[١] .

والاسترجاع قد يتوقف فجأة ، دون أن تنضم المادة المستعادة إلى مادة الحكاية ، بمعنى أن العودة إلى الوراء تبعتها قفزة نحو الأمام أي بحذف . وهذا الاسترجاع يمكن أن يسمى استرجاعاً جزئياً . مقابل الاسترجاع الكامل الذي تنضم فيه المادة المستعادة لمادة الحكاية الرئيسة . ومثال ذلك حكاية يوليسيز الذي استعاد أحداثا تمتد من سقوط طروادة حتى وصوله إلى جزيرة كاليبسو ، مما جعل حكايته هذه تنضم تلقائياً للحكاية الأولى في الإلياذة[٢] . ولهذا الاسترجاع الكامل وظيفته في الحكاية ، فهو يزيد من سعة المادة السردية .

الاستباق Prolepsis:

وعلى غرار ما يجري في الاسترجاع من افتراق زمني بين الزمن القصصي والحكائي ، يحدث أن يلجأ المؤلف إلى ذكر حوادث في وقت يسبق الزمن الذي ينبغي أن يكون موقعها فيه في القصة . والحكاية لتي تروى بلسان المتكلم أكثر ملاءمة لهذا النوع من المفارقة الزمنية لكثرة طابعها الاسترجاعي . وهو شيء يسمح للسارد أن يومئ إلى المستقبل مثلما نرى بوضوح في رواية روبنسون كروزو* لديفو وفي اعترافات* روسو Rousseau ، وفي رواية مارسيل بروست البحث عن الزمن الضائع*والاستباق كالاسترجاع إما أن يكون داخليا أو غير داخلي . فتلميح سريع

(١) جنيت ، السابق ص ص ٦٤-٦٦ .

(٢) السابق ص ص ٧٠-٧١ .

إلى أحد الشخوص في الحكاية يمثل استباقاً غير داخلي ، وكذلك التلميح إلى زواج آنسة في الحكاية[١] .

وللاستباق أيضا وظيفة تكميلية كالحديث عن المستقبل الدراسي لأحد الشخوص حين يلتحق بإحدى المدارس الثانوية مثلاً .

ومنه استباق ترددي ، كالتنبؤ مثلا بحفلات تقام مستقبلا فيما السارد يروي ما جرى في الحفلة الأولى . والاستباق – لدى جنيت– ككل استشراف علامة تدل على نفاد صبر السارد ، كأن الراوي يتعجل رواية الحدث قبل وقوعه . ومنه الاستباق التكراري وهو الذي يذكر الكاتب فيه حدثا قبل وقوعه مراراً موحيا بأن التفصيلات التي تتعلق به ستذكر لاحقاً . وهذا عكس الاسترجاع التكراري الذي يذكر بما مضى من القصة في حين أن الاستباق التكراري يعلن عما سيأتي . ولهذا الإعلان دوره فيما يسميه بارط تضفير (من الضفيرة) الحكاية[٢] .

وثمة حوادث تروى في الحكاية تعد محايدة نوعا ما من حيث الزمن . كأنها لا تخضع لأي من الأشكال التي ذكرت ، فقول البطل عن عشيقة له لا يتذكر لون شعرها «لم أرها قط إلا والقبعة على رأسها»يصح أن يكون زمنه خاليا من أي تبعية سواء للماضي ، أو للحاضر ، وحتى للمستقبل . أي أن بالإمكان احتسابه حدثا غير وقتي ، لا عمر له ولا تاريخ[٣] . وهذا يعني أن الحكاية تستطيع أن تحرر تنظيمها من أي تبعية زمنية ولو معاكسة للترتيب الزمني للقصة .

المدة:

وليس اختلاف الترتيب ، بين زمن القصة والحكاية ، هو الشيء الوحيد الذي يميز الرواية عن غيرها من القصص ، فثمة فرق بين المدة التي تستغرقها الحوادث التي تتضمنها القصة فعلا ، وبين المدة التي تظهر فعلا في الحكاية المنطوقة ، أو المكتوبة .

---

(١) السابق ص ٧٧ .

(٢) السابق ص ٨١ –٨٢ .

(٣) السابق ص ٨٩–٩٠ .

والوقوف على الفروق بينهما من حيث المدة أصعب بكثير من التعرف على ما في الحكاية من الاسترجاع ، أو الاستباق ، أو عدم التطابق الترتيبي بين زمن القصة وترتيب الحوادث في الحكاية . إذ يتعذر ، في رأيه ، أن تكون ثمة نقطة صفر تتساوى فيها مدة القصة ومدة الحكاية . أي أنّ الحكاية التي يتساوى فيها طول المدة بذلك الذي يفترض في القصة حكاية لا يمكن أن تكون موجودة . والشيء الذي يمكن وجوده فعلا بين مدة القصة ومدة الحكاية هو اعتمادهما على فواصل زمنية مشتركة . على سبيل المثال في رواية البحث عن الزمن الضائع ثمة أحد عشر مفصلا زمنيا لكنها لا تخضع لتسلسل زمني مطابق لما هي عليه في القصة . وهذا يجعل من تطابق المدة بين القصة والحكاية أمرا متعذراً[1] . وهذا يحاكي ما نجده في رواية المتشائل لإميل حبيبي ، فهو يستغرق أحداثا تمتد من عام ١٩٤٨ إلى عام ١٩٧٢ وتظهر في الحكاية المفاصل الزمنية تلك ، لكن المدة التي يستغرقها السرد لا تتطابق مع المجريات التي تتضمنها القصة بالفعل .

وهذا يؤكد أن كاتب الرواية (الحكاية) يلجأ إلى حركات(تقنيات) سردية أربع للتصرف بمدة القصة ، هي الحذف : Ellipsis والوقفة pause والمشهد Scene وهو حواري في الغالب ، والمجمل Summary ، أو التلخيص .

فالوقفة زمن حكائي ليس له مقابل في القصة ، والمشهد زمن حكائي مساوٍ للمدة في القصة ، والحذف هو ثغرة أو فجوة ، في زمن الحكاية ، وهو في القصة ، ذو مدة قد تكون كبيرة . ويتميز المجمل عادة باختصار أحداث كثيرة في عدد قليل من الأسطر ، أو الكلمات ، تمهد للانتقال من مشهد سردي لآخر ، وله تأثيره في إضفاء التسريع على السرد الحكائي ، فيما يكاد يتماثل مع الحذف[2] . ومن المجمل المثال الآتي :

«يحكى أن أحمقين ترافقا في سفر ، فقال أحدهما للآخر : تعال نتمنّ على الله ، فإن الطريق تقطع بالحديث . فقال الأول : أنا أتمنى أن يبعث الله لي قطيعا من

(١) السابق ص ١٠١-١٠٥ .

(٢) السابق ص ١٠٩-١١١ .

الغنم ، فأعيش من حليبها ولبنها وأرتزق من بيع صوفها ، وأولادها ، فلا أحتاج معها لشيء . وقال الثاني : وأنا أتمنى أن يبعث الله لي بقطيع من الذئاب أرسله إلى غنمك ، فيلتهمها ، ولا يبقي منها على شيء . فصاح الآخر : ويحك! أهذا هو حق الصحبة والعشرة؟ ثم تماسكا بالأطواق . واتفقا على الاحتكام لأول من يصادفانه في الطريق .

وفيما هما كذلك ، طلع عليهما رجل عجوز بحمار عليه حقان من عسل ، **فحدثاه بحديثهما** ، فنزل الرجل عن الحمار ، وأنزل الحقين ، وسكب ما فيهما على التراب ، وقال : سكب الله دمي مثل هذا العسل ، إنْ لم تكونا أحمقين . فعبارة **حدثاه بحديثهما** تلخيص لما سبق من خلاف نشب بينهما ، ومن اتفاق على عرض شكواهما على حكم يحكم بنزاهة .

والوقفة قد تكون وصفية ، إذ لا غنى للكاتب عن الوصف ، وقد اعتمد بلزاك في رواياته كثيرا على الوصف . وكذلك ستاندال ، وفلوبير في مدام بوفاريه* ومارسيل بروست . والغالب على الوقفة الوصفية أنها لا تتفلت من زمنية القصة . فوصف اللوحات المعروضة في قصر إيزور وصفا مسهباً جاء تنبيها على استيقاظ البطل ليكتشف وجود هاتيك اللوحات . ووصف أحد البيوت في رواية معينة دعوة للقارئ ليتوقف عن متابعة الحوادث ، لكنه ، في الوقت ذاته ، مدعوٌ ليجوب المنزل فيما تكون الشخصيات بانتظار العودة لاستئناف أدوارها في الحكاية[1] .

أما الحذف فهو ضربان ، ضربٌ منه محدد بمدة معينة ، كالذي نجده في رواية البحث عن الزمن الضائع* بين قسم جيلبيرت وبداية قسم بالبيك . ومقداره سنتان محددتان : «كدت أبلغ درجة تامة من اللامبالاة بجيلبيرت عندما سافرت بعد ذلك بسنتين مع جدتي إلى بالبيك» ومنه ضرب غير محدد بمدة ، كتجاوز البطل للمدة التي قضاها في المصحة ، مكتفيا بعبارة سنين طوال ، أو كثيرة . والحذف إما أن يكون صريحاً كالذي ذكر ، أو كالذي نجده في بعض الروايات «ومضت بضع سنين» وقد لا يصرح به تصريحا مباشراً ، وإنما يستشفه القارئ من السياق ، مستدلا عليه من ثغرة

(١) السابق ص١١٣ .

يجدها في التسلسل الزمني . فعندما يبلغنا البطل في «بحثاً عن الزمن الضائع»* بعودته إلى غرفته القديمة واطئة السقف ، نكتشف أنه غادر الشقة الجديدة التي كان يقيم فيها مع جدته في كيرمانت . وهو ما يفترض حذف مجريات وقعت في بضعة شهور تالية لوفاة الجدة[١] .

التواتر: frequency

ومما يلاحظ لجوء الكاتب في الحكاية إلى التواتر ، وهو ضرب من التكرار . فما من حدث إلا ويمكن وقوعه مراراً . فالشمس تشرق كل يوم ، ولكنها ليست الشمس نفسها التي تشرق من يوم لآخر ، ومن هنا ينشأ نوع من التكرار الذهني ، بتعبير جنيت ، يفصح عن أحداث متطابقة ، أو بكلمة أخرى اجترار الحدث الواحد في سلسلة من حوادث متشابهة ، أو منظور إليها من زاوية التشابه وحده . وفي الحكاية أربع علاقات من التواتر ، فإما أن يقع الشيء مرة واحدة ، ويروى في الحكاية مرة واحدة ، فزعم البطل في الحكاية أنه نام في الأمس باكرا ، شيء يمكن تكراره ، لكن الحكاية لا تتضمن وقوعه غير مرة واحدة ، مع أن بالإمكان ذكر وقوعه إلى ما لا نهاية . وهذا هو الضرب الثاني من التواتر . وفي هذه الحال يكون التوافق بين الحكاية والقصة توافقاً إيقونياً بتعبير رومان ياكبسون[٢] . وقد تتكرر رواية الشيء الواحد الذي لم يقع في القصة إلا مرة واحدة إلى ما لا نهاية ، أي عكس ما هو في القصة . ويمثل جنيت بموت أم أربعة وأربعين في رواية الغيرة* الذي تكرر ذكره مرارا ، مع أنها لم تمت إلا مرة واحدة . وهذا يشبه تكرار مقتل القطة في رواية تيسير سبول أنت منذ اليوم*[٣] . وأخيراً ثمة ضربٌ من التواتر ، وهو أن يُروى الحدث مرة واحدة على الرغم

(١) السابق ص ص١١٨-١١٩ .

(٢) السابق ص ص ١٢٩-١٣٠ .

(٣) تيسير سبول : **الأعمال الكاملة** ، تقديم سليمان الأزرعي ، دار ابن رشد للنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٨٠ وانظر أيضا : إبراهيم خليل ، **شعرية السرد** وانفتاح النص الروائي في **أنت منذ اليوم** ، أفكار ، عمان ، ع ١٨٦ نيسان ٢٠٠٤ ص٣١ .

من تكرار حدوثه إلى ما لانهاية ، كنوم البطل مبكراً ، أو متأخراً ، وذلك يحدث في القصة بصفة مستمرة ، لكن المؤلف في الحكاية قادرٌ على أن يجمل ذلك بذكره مرة واحدة «كنت أنام مبكّرا كل يوم»[١] .

وهذا النمط من التواتر يتجلى بوضوح في رواية البحث عن الزمن الضائع* فالراوي فيها يبث عدة وقائع في أداء سرْديّ واحد ، وهذا نهجٌ معروف منذ القديم في الملحمة الهومرية ، والرواية الكلاسية ، ويبدو جليا في الأقسام الأولى من رواية بروست المذكورة . وفي كل الأحوال يخضع التواتر بأنواعه لثلاث تقنيات سردية ، فهو إما أن يلجأ للتحديد ، أو التخصيص ، أو للاستغراق .

الصيغة- الموقع:

لقد حظي الزمن الروائي بعناية منظري الرواية في السابق ، يستوي في ذلك كل من جيمس ، وفورستر ، وبيرسي لوبوك . لكنه استحوذ على عناية المحدثين أكثر من أي شيء آخر . ومع ذلك فإن أوجه الحكاية الأخرى لم تكن في منأىً عن مدار عناية جنيت ، واهتمامه ، ونظرته النافذة . فالصيغة -وهي كلمة اقتبسها من النحو ، إذ استعملها كل من بلومفيلد[٢] وهاريس- من الوجوه التي استحوذت على ملاحظه الدقيقة . وهي تشملُ ، في مداها الدلالي ، جل ما تنطوي عليه الرواية ، أو الحكاية ، من تنظيم ، وتأثر ذلك بما هو معروف باسم وجهة النظر ، أو (المنظور) الذي - بلا ريب- يتأثر بالمسافة التي تفصل بين السارد (الراوي) وما يسرده .

وعند جنيت يعد اللجوء إلى السارد المتكلم أمرا لا يتنافى مع التمثيل السردي لفحوى القصة ، مثلما ظن كثيرون ممّن زعموا أنّ السرد الذي يعتمد سارداً من غير شخوص الحكاية أصدق تمثيلا لمحتواها . فرواية «البحث عن الزمن الضائع»* وهي سرد استذكاري مكثف ، تعتمد سارداً له حضوره المباشر ، في الحكاية ، وقد اتضح

(١) السابق ص ١٣١ .

(٢) إبراهيم خليل : **في اللسانيات ونحو النص** ، المسيرة للنشر والتوزيع ، عمان وبيروت ، ط١ ، ٢٠٠٧ ص٨٨ .

من التقويم النقدي الذي حظيت به هذه الرواية ، والتقريظ ، أن المسافة الزمنية بين القصة و«المقام السردي» لا تتضمن ، بالضرورة ، مسافة (صيغية) بينها وبين الحكاية مثلما ظنَّ نورمان فريدمان Fredmann ، أو بيرسي لوبوك[١] .

وتبعا لذلك يفضل جنيت الخطاب غير المروي ، وغير المحول ، من الأسلوب المباشر إلى الأسلوب غير المباشر . لأن هذين النوعين يطيلان المسافة بين السارد والشيء الذي يسرده ، أما أكثر الأشكال تمثيلا للقصة فهو الخطاب المنقول في الحكاية ، من مثل : «قلت لأمي لا بد من الزواج بألبيرتين .»[٢] وقد أدى الاندفاع بهذا الخطاب غير المروي إلى تحرر الرواية الحديثة . والخطاب غير المروي ، الخطاب المنقول ، نوعان : إما أن يلغى السارد بصفة عامة من الحكاية مثلما نجد في البحث عن الزمن الضائع* وفي هذه الحال يكون القارئ نفسه والشخصية الحكائية موجودين معا في الموقع ذاته ، وإما أن يحافظ السارد على وجوده حينا ، ويتم إقصاؤه أحياناً ، مثلما هي الحال في الحكاية التي تعتمد ما يعرف باسم المنولوغ الداخلي ، على النحو الذي نراه في أجزاء من رواية عوليس* لجيمس جويس ، والأقسام الثلاثة الأولى من رواية فولكنر الصخب والعنف *[٣] وهذا كله مختلفٌ ، بطبيعة الحال ، عما يسمى خطاباً خارجياً ، أي ما يعرف – عادة بالحوار الذي يشترك فيه غير شخص . فمثل هذا الخطاب يعتمد اللغة (الموضَّعة) أي الاستقلال اللغوي الذي يتمتع به الشخوص[٤] . وهذا شيءٌ يكثر لدى الروائيين من بلزاك إلى مالرو . . أما مارسيل بروست فلكل شخصية من شخصياته لهجة فردية خاصة به[٥] .

(١) جنيت ، السابق ص ١٨٣ .

(٢) السابق ص ١٨٦ .

(٣) السابق ص ١٨٧–١٨٨ .

(٤) المُوَضّعة من الموضوعية . انظر السابق ص ١٩٤–١٩٥ .

(٥) السابق ص ١٩٦ .

التبئير Focalization:

ولئن كانت المسافة أو الموقع هي الصيغة الأولى لتنظيم الخبر السردي ، فإن المنظور هو الصيغة التالية .

والمنظور يصدر عادة عن اختيار وجهة النظر . وذلك أمرٌ عني به نقاد القرن التاسع عشر ، لا سيما هنري جيمس ولوبوك مثلما ذكرنا في موضع سابق من هذا الفَصْل . وتطرق لهذه المسالة أيضا كلينيث بروكس Brooks وروبرت بن ورن Warren في كتابهما فهم الرواية* . ويتلخص رأيهما في أن السارد إما أن يكون من شخصيات القصة فيروي قصته ، وإما غريبا عنها فيوصف بالسارد العليم(١) .

وهذا التقسيم غير واضح في رأي جنيت ، شأنه في ذلك شأن الاستدراكات الأخرى لدى كل من شتانتسل ونورمان فريدمان ١٩٥٥ . ولتجنب الخلط بين الصوت والمنظور يقترح صاحب خطاب الحكاية* التصنيف الآتي :

١- حكاية ذات سارد عليم : الرؤية من خلف .

٢- حكاية ذات سارد هو نفسه شخصية من شخصيات الحكاية : الرؤية مع .

٣- حكاية ذات سارد موضوعي وهو الذي يعلم ، أو يقول ، أقل مما تعلمه الشخصية : الرؤية من الخارج .

وتجنبا لتوزيع المنظور بين مصطلحات عدة كالرؤية ، والحقل ، ووجهة النظر ، والصوت وجلها ألفاظ بصرية عدا الأخيرة ، يقترح جنيت بديلا لذلك كله مصطلح التبئير Focalization . والتبئيرُ يشير إلى تجميع خيوط السرد الحكائي في نقطة واحدة ، معينة ، تضفي عليها أهمية خاصة في الحكاية . فالحكاية الكلاسيكية حكاية غير مبأرة ، أو تبئيرها في درجة الصفر . وأما الحكاية المبأرة ، فإما أن يكون التبئير فيها داخلياً ، ثابتاً كان أو متغيراً ، كما في رواية مدام بوفاريه* حيث الشخصية البؤرية أولا هي شارل ، ثم إيما ، ثم شارل ثانية . . أو تبئيراً متعدداً ، كتلك التي يُروى فيها الحدث الواحد مراراً ، مثلما نجد في رواية نجيب محفوظ ميرامار * والحرب في بر مصر* ليوسف القعيد . وحكاية ذات تبئير خارجي

(١) السابق ص ١٩٨ .

كالـذي نجـده فـي الرواية البوليسية ، وروايات المغامرة . وفي هذا النوع من التبئير تروى القصة من وجهة نظر شاهد خارجي بريء[١] .

والتبئير الداخلي لا يتحقق تماماً إلا في الروايات التي تعتمد المنولوغ . أو في تلك الروايات التي تنحصر الشخصية الرئيسة فيها في موقعها البؤري وحده . ولا تعرف إلا منه ، وبه . وهذا الذي يقوله جنيت ينسحب ، بصورة كاملة ، على شخصية سعيد مهران في رواية اللص والكلاب* . فعلى الرغم من تنوع صيغة السارد ، إلا أن الشخصية المركزية فيها مقيدة بموقع واحد ، هو بؤرة الحكاية . أي أن التبئير مسلط فيها على سعيد مهران دون غيره ، سواء تم السرد بضمير المتكلم ، أم بضمير الغائب . وهذا شيءٌ يظهر أيضا بوضوح في رواية البحث عن الزمن الضائع*[٢] . ولا يشترط في التبئير أن يكون ثابتاً ، وفقا لما ذهب إليه لوبوك صاحب صنعة الرواية* ، لأن التحيّز لشخصية معينة طوال الحكاية أمرٌ غير مقبول بصفة دائمة . لذا نجد كتابا ، ومنهم فلوبير ، لا يستمر على تبئير واحد .

الصوت- المقام السردي:

ويؤكد جنيت أن قارئ الرواية – في بعض الأحيان- لا يعنيه أن يعرف من الذي يروي ، ولا متى ، لكن روايات أخرى ، وقصصا أخرى ، مثل قصة فاسينو كاني Facino Cane لا يستطيع القارئ في أي لحظة تجاهل حضور المخاطب ، ومثل هذا النوع تقوم الحكاية فيه على مستويين ، أولهما هو السارد ، والثاني هو المروي له أو عليه ، ومثال هذا في العربية رواية باب الشمس* لإلياس خوري[٣] وهذا النوع من الأثر يسميه جنيت : الصوت[٤] . وهو – بالطبع – الجهة المخولة بصلاحية تقديم الخطاب (الحكاية) . ومن المناسب أن نُعرّف بما يحيط بهذا الصوت من سياق زمني ،

(١) السابق ص ٢٠١-٢٠٣ .

(٢) السابق ص ٢٠٥ .

(٣) عالية صالح ، **البناء السردي في روايات إلياس خوري** ، أزمنة للنشر ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٥ ص١٩٣ .

(٤) جنيت ، السابق ص ٢٢٨ .

ومكاني ، وشخصي ، يطلق عليه مصطلح جامعٌ ومانعٌ وهو المقام السردي[١] . فما يفترض في السرد أن يكون لاحقا لما يروى ، ولكن ثمة حالاتٌ يبدو فيها السرد – من حيث الزمن – مواكباً وموافقا لما يسرده السارد ، مثلما هي الحال في الرواية الموسومة بعنوان «أشجار الغار المقطوعة»* لدو جاردان .

والسرد اللاحق يمكن أن يقع في أزمنة مختلفة ، وأوقات متباعدة ، ولا سيما في الرواية التي يستخدم فيها الكاتب نموذج الرسائل(الترسلية) أو شكل اليوميات مثل مرتفعات وذرنغ* لبرونتي ويوميات خوري في الأرياف*[٢] . وبكلمة موجزة ، يمكن للمقام السردي أن يعتمد على سرد سابق ، أو لاحق ، أو آخر متواقت : أي الحكاية بصيغة الحاضر المزامن ، أو المقحم بين لحظات العمل المروي[٣] . والسرد اللاحق هو الأكثر شيوعاً ، والمتواقت أقل ، لكنه أكثر صعوبة ، والسابق (التنبؤي) يكاد يكون نادراً[٤] .

ويتصل بهذا التقسيم للمقام السردي تقسيم آخر ، لا سيما إذا كانت الحكاية مما تحتوي فيه القصة الرئيسة قصصا أخرى . وهذا شيء عرف منذ القديم ، فقد ظهر في الأناشيد التاسع حتى الثاني عشر من الأودسة* سردٌ لقصة ثانوية تربطها بالقصة الأولى علاقة سببية[٥] . ونجد مثل هذا في رواية أمين معلوف موانئ المشرق* مثلما نجده في روايته ليون الأفريقي* التي تتضمن سرداً لأكثر من قصة ترتبط بالقصة الأولى ، فتتكون الحكاية من سلسلة قصص تذكرنا إلى حد ما بألف ليلة و ليلة*[٦] ويؤكد جنيت أن القصة الثانية تأتي – في الغالب – لتفسر شيئا من القصة الأولى .

---

(١) السابق ص ٢٢٩-٢٣٠ .

(٢) وهي رواية فرنسية . ويبدو أن توفيق الحكيم في **يوميات نائب في الأرياف** قد تأثر بها ، واقتبس منها عنوان روايته .

(٣) السابق ص ٢٣٠-٢٣١ .

(٤) السابق ص ٢٣٣ .

(٥) السابق ص ٢٤٣ .

(٦) انظر ما كتبناه عن الرواية في **ظلال وأصداء أندلسية في الأدب المعاصر** ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٠ ص ١٣٤-١٤١ .

وبعض هذه القصص – الثانوية– قد يكون له بعض الاستمرار في الحكاية عموما مثلما نجد في رواية زجاج الوقت* لهدية حسين[1] .

وكل حدث ترويه قصة ما هو على المستوى القصصي أكثر مباشرة من المستوى الذي يقع عليه الفعل السردي المُنتِج للحكاية . ولتوضيح ذلك نذكر المثال الآتي : في رواية أنطونيو غالا المخطوط القرمزي* نجد السارد يخبرنا بأنه عثر على مخطوط ، وهذا المخطوط كتبه أحد أبطال الحكاية وهو أبو عبد الله الصغير آخر ملوك الأندلس ، ثم ينطلق السارد – وهو هنا أبو عبد الله الصغير – في سرد قصته . فعلى المستوى القصصي نجد ما ذكره الراوي عن المخطوط حدثا يقع خارج القصة ، في حين أن ما حكاه الصغير ، ورواه ، حكاية قصصية ثانية ، تكتنفها القصة الأولى ، لكنها الأكثر مباشرة من ذلك الذي حكاه ورواه الراوي السابق .

وعليه فإن المخطوط الذي حرره السارد يتضمن سرداً آخر يروي لأبي عبد الله الصغير السارد الرئيس قصة أخرى . فهذه الحكاية الجديدة قصصية ، لكنها من مستوى ثالث بالنسبة للقصة الأولى ، وثان بالنسبة للقصة التي يرويها الصغير نفسه ، وهذا شيء يمكن تطبيقه على الرواية (الترسلية) التي يقصُّ فيها المُرسلُ في العادة قصة للمرسل إليه . .

وظائف السارد :

والمقام السردي يتضمن – فيما يتضمن – التنبيه على وظائف السارد . فالشيء الدارج – خطأً– أن السارد لا يضطلع بوظائف أخرى غير السَّرد . وهو عند جنيت ينهض بمهام أخرى تتعدى كونه راويا يسرد قصة . أي أنه يستطيع أن يحيد عن وظيفته تلك لأخرى يضطلع بها ، وهي إدارة دفة الحكاية ، وتنظيم المروي ، إذا ساغ التعبير . فضلا عن أنه يستطيع أن يعقد صلة حميمة مباشرة مع المسرود له مثلما هو الشأن في رواية تريسترام شاندي* ، محاولا اجتذاب هذا المخاطب ، والتأثير فيه ، مما

(١) نارة للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٦ وانظر : إبراهيم خليل ، **في الرواية النسوية العربية** ، ورد الأردنية للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٧ ص٩٧-١١٢ .

يبقيه شديد الانتباه لما يُروى . وقد أطلق جنيت على هذه الوظيفة تعبير الوظيفة **الانتباهية** أو التواصلية . مثلما نجد الأمر واضحاً في الدور الذي تلعبه حسيبة في رواية زجاج الوقت* لهدية حسين عندما تخاطب الجمهور الافتراضي مباشرة[١] . وهذه الوظيفة تظهر بوضوح لافت في الرواية الترسّلية[٢] . وللسارد أيضا أن يقوم بوظيفة الشاهد عندما يحرص على ذكر مصادر أخباره . ومن الممكن أيضاً أن تكون له وظيفة أيديولوجية على النحو الذي نجده في بعض أعمال بلزاك[٣] .

المسرود له Narratee:

والمسرود له أحد العناصر الرئيسة التي يقوم عليها المقام السردي . ولا يُشترط فيه أن يلتبس بالقارئ الضّمْني ، بل ربما كان أحد شخوص الحكاية ، وقد ينتقل السارد من موقعه هذا إلى موقع المسرود له ، وفي هذه الحال يشار إليه باستعمال ضمير المخاطَب . وهذا يكثر كثرة لافتة للنظر في الرواية الترسّلية ، فقد ينتقل المرسل في فصلٍ من الحكاية ، من موقع الراوي لحوادث معينة ، إلى موقع المروي له في فصلٍ آخر . أما السارد من خارج القصة فهو وحده الذي لا يستطيع أن ينتقل إلى موقع المسرود له ، المروي عليه . وفي هذه الحال يلتبسُ المسرود له بالقارئ أيّاً كان[٤] . وفي جلِّ الأحوال يعدّ المروي له مؤلفاً آخر للحكاية يسمعها ، ويتمثلها ، شأنه في ذلك شأن المؤلف الحقيقيّ ، حتى ولو لم يكن هو المخاطَب[٥] .

صفوة القول أن القواعد التي يقوم عليها السرد ظلت منذ القديم موضع اهتمام الدارسين والنقاد ، فالذين عنوا عناية شديدة بنظرية الرواية اهتموا بالحديث عن

---

(١) السابق ص ٩٧ .

(٢) جنيت : السابق ص ٢٦٤ .

(٣) السابق ٢٦٥ وخير مثال على السارد شاهدا هو عربي في رواية **أنت منذ اليوم*** لتيسير سبول . والراوي في **باب الشمس*** لإلياس خوري .

(٤) السابق ص ٢٦٨ وانظر الفصل الثاني من هذا الكتاب ، ص٧١ .

(٥) السابق ص ٢٦٩ .

الحكاية ، وعن ترتيب الحوادث فيها ، وعن الحبكة التي تنظم تلك الحوادث تنظيما يجعلها قابلة للتصديق . وعن الشخصيات ، وعن الطريقة التمثيلية التي ينبغي أن تتبع في رسم ملامح تلك الشخصيات ، الثانوية منها والرئيسة ، وعن الإيقاع الذي يضمن لرواية الحوادث السلاسة ، والتشويق . وتطرقوا أيضا لما يعرف بوجهة النظر ، والراوي . وقد جاء المحدثون ليسرفوا في تتبع طرائق السرد وأساليب (الحكي) وتنوع وظائف السارد ، والتبئير ، والأشكال الزمنية المستخدمة في السرد : كالسرد السابق ، واللاحق ، والمتواقت ، والاستباق ، والتردد ، والتواتر ، وغيره ، مما أضفى الكثير من العناوين البارزة على المشهد السردي .

وقد انفرد جيرار جنيت[1] عن غيره بالتخصص في تقعيد السرد ، والانقطاع له ، والبحث فيه ، وفي جزئياته التفصيلية على نحو زاد فيه على كثيرين ، مما يجعله بحق أب السرديات في العصر الحديث . لكن تطبيقه المتكرر على رواية البحث عن الزمن الضائع لمارسيل بروست جعل من نظريته في السرد إلى ، حد ما ، نظريةً لا تخلو من الانتقائية ، ومن إغفاله لعنصر المكان ثغرة في نسيج النظر الموضوعي للمسألة .

(١) من مواليد عام ١٩٣٠ نشر بين عامي١٩٥٩و١٩٦٥ مقالات عدة جمعها في كتاب سنة ١٩٦٦ وصدر بعنوان **محسنات** . تبعه مجلدان بالعنوان نفسه . وفي سنة ١٩٧٦ نشر **إيماءات** وفي سنة ١٩٧٩ نشر **المدخل إلى جامع النص** . وفي سنة ١٩٨٣ نشر العودة إلى **خطاب الحكاية** . وفي العام ١٩٨٧ نشر كتابا حول ما يعرف بهوامش النصوص ، سماه «عتبات» . وفي العام ١٩٩١ صدر له كتاب : **المتخيل والأسلوب** .

الفصل الثاني

الراوي

عندما يستقبل الدارس نصاً روائياً يجد نفسه ، وجها لوجه ، أمام ثلاثة أشخاص ، هم : المؤلف author والسارد أو الراوي narrator ، والقارئ[1] reader .

والراوي إذا أردنا تعريفه بكلمات بسيطة ، وموجزة ، خالية من التعقيد ، هو : الشخص الذي يسرد الحكاية ، وهو من اختراع المؤلف ، وتصوراته الخاصة ، وهو – أي المؤلف – هو الذي يختار له موقعا يقرّبه من الحوادث ، والشخوص ، والعناصر الأخرى المتداخلة في الحكاية كالزمان ، والمكان .

وقد كان الدارسون في السابق يتجنبون الكلام على هذا الراوي ، ظنا منهم أن المؤلف هو من يروي الحكاية . بيْد أنّ هذا غير صحيح ، إذ لو كانت الرواية تدور حول قصة تاريخية ، – مثلاً– وافترضنا أنَّ من يروي لنا أجزاء القصة عاش في مصر القديمة زمن الفراعنة ، أو في الأندلس أيام ملوك الطوائف ، لوجب أن يكون المؤلف شاهدا على هاتيك الحوادث التي يروي . وبما أننا نعرف عنه معاصرته لنا ، وأنه يكتب قصصا أخرى تقع أحداثها في غير ذلك الزمان ، وغير تلك البيئة ، وذلك المكان ، وجب أن نستنتج قيام المؤلف باختراع هذا الراوي الذي يُحْسن رواية تلك الحوادث ، وترتيبها ، وتفسيرها ، كما لو أنّه أحد شهودها بلا ريب .

فمن المؤكّد ، والحال هذه ، أنّ المؤلف يخترع شخصا عاش في ذلك الزمان ، ولديه معرفة بالبيئة ، والمكان ، والعادات ، والتقاليد ، وأنماط حياة السكان ، والعلاقات السائدة بين إنسان وإنسان . وإلا لما استطاع أن يكسب ثقة القارئ بما يروي ويقصّ ، وإذا لم يثقْ القارئُ بما يُروى له ، ويُسْرد عليه ، ظنّ ذلك كله مفتعلاً ، غير حقيقيّ ، وزائفا ، غير واقعيّ ، وثمة دليل آخر يبرهن على صحة هذا التوجه ، وهو لجوء الكاتب

(١) عبد الملك مرتاض : **في نظرية الرواية** ، المجلس الوطني للثقافة ، الكويت ، ط١ ، ١٩٩٨ ص ٢٣٨ وانظر= التقديم ، ص ١٩ .

أحيانا لتنويع الراوي ، وتعدد من يسردون الحوادث ، في الرواية الواحدة ، فلو أنّ المؤلف هو الراوي لما كان بالإمكان أن يتعدد الرواة والمؤلف واحد . وقد أشرنا في موضع سابق من هذا الكتاب إلى أنّ الرواية تقصٌّ علينا قصة متخيلة ، لكنّ حرص المؤلف فيها على إقناعنا بصحة ما يُروي ، ويقصّ ، حرصٌ شديدٌ بيّنٌ وواضح[١] . وقد تميز الكتاب المحدثون عمّن سبقوهم بالاعتماد على الراوي ، لتأكيد تغيُّبهم عن الرواية ، وتجنب التدخل المباشر . وقد أثر عن كونراد ابتكاره شخصية مارلو Marlow ، وهو اسم بحار قديم ظهر في العصور الوسطى ، لينوب عنه ، ويتحدث للقراء بدلا منه ، ويفضي إليهم بأسراره[٢] في غير رواية من رواياته ، منها قلب الظلام ، ولورد جيم .

لذا لا بد من أخذ هذا الركن من أركان العمل الروائي بالحسبان ، أعني الراوي الذي يفضل بعضهم تسميته ساردا story teller ، ويطلق عليه بعضهم وصف الكاتب الضمنيimplied author[٣] .

الراوي المشارك:

إذا نظرنا في الاقتباس الآتي من رواية زجاج الوقت* لهدية حسين «الحكاية بدأت في وضح النهار . وتحت أشعة شمس دافئة أواخر نيسان . بدأها رجلٌ دخل

---

(١) إبراهيم خليل : **قواعد السرد من نظرية الرواية إلى خطاب الحكاية** ، مجلة عمان ، ع ١٤٩ ، تشرين الثاني / نوفمبر ٢٠٠٧

(٢) ينظر في ذلك **الرواية الإنجليزية في القرن العشرين** ، ترجمة إبراهيم خليل ، مجلة أقلام ، بغداد ، مج ٢٣ ، ع ٣ ، آذار (مارس) ١٩٨٨ ص ١٠٧ . وقارن بـ *A Reader Guide to Great Twentieth Century English Novels*, Thames & Hudson, London, 1973,p.3-41. وثمة حديث موسع عن مارلو هذا في : والتر آلن : الرواية الإنجليزية ، ترجمة صفوت جرجس ، الهيئة العامة للتأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨١ ص ٣١١-٣١٢ .

(3) Booth, Wayne, *The Rhytoric of Fiction*, The University of Chicago Press, 10th ed, 1973, p157.

حياتي في اللحظة الخطأ من العمر[١] .» عرفنا أنَّ الراوي – السارد هو أحد أشخاص القصة . وكأنه باستخدامه كلمة حياتي يعلن حضوره المطلق ، مؤكداً أنه لا يكتفي بسرد الحوادث ، وإنما هو أحد المتورطين فيها ، وهذا الراوي – يصنّف عادةً باعتباره سارداً من داخل الحكاية ، سارداً مشاركاً ، وهو أحد الأبطال ، وهو السارد المُمَسْرح dramatized narrator أيْ أنه راوٍ له دورُه في التمثيلية ، إذا ساغ التعبير[٢] .

أما مزيّة هذا النوع من الرواة ، فهي قربه الوثيق من الحوادث التي يرويها ، كونه أحد الأشخاص الذين جرت وقائعها لهم ، واكتووا بنارها . وهو شديد اللصوق ، أيضا ، بالأشخاص الذين يتصارعون ، أو يتحاورون في الحكاية[٣] . وهذا السارد يتحمل – في الحقيقة – تبعات ما يروي . فنحن عندما نقرأ رواية كتبت بهذه الطريقة ، نكاد ننسى المؤلف تماماً ، فإن أقنعنا بصحة ما يروي عزونا هذه الثقة له لا للمؤلف ، وإذا شككنا ببعض ما يذكره ، أو ما يمكن احتسابه ضمن التحليل الباطني للشخوص ، فإن تبعة هذا الشك تقع عليه لا على المؤلف .

فهو سارد يسهم في اللعبة ، والنوايا التي يضمرها هي التي تكشف عن صحة مواقفه ، إن كان صادقا فيما يقصه ، أو غير صادق .

وهذا النوع من الرواة ينشئ علاقة مباشرة بالقارئ ، في غياب المؤلف ، فينتفي الوسيط ، ويغدو القارئ على تماس بإحدى شخصيات القصة . أي أن المسافة بين القارئ والقصة تتراجع إلى أدنى درجة ممكنة[٤] ، وتتقلص إلى حد التلاشي ، خلافا للرواية التي يتعمد فيها المؤلف استخدام راو من خارج الحوادث التي تتضمّنها الحكاية .

ومن الناحية النحوية ، يستخدم المؤلف ضمائر تحيل إلى المتكلم ، الذي هو الراوي

---

(١) هدية حسين : **زجاج الوقت** ، نارة للنشر والتوزيع ، عمان ، ط أولى ، ٢٠٠٥ ، ص ٨ .

(2) Booth , Wayne , Ibid , p156.

(٣) لوبوك ، بيرسي : **صنعة الرواية** ، مرجع سابق ، ص٦٠ .

(٤) جيرار جنيت : **خطاب الحكاية بحث في المنهج** ، مرجع سابق ، ص ١٨٣ .

المشارك[1] . فإذا نظرنا في الاقتباس الآتي من رواية بهاء طاهر : الحب في المنفى* وجدنا ضمير المتكلم يغلب على السارد : «حين دخلتُ قاعة الفندق ، لم يكن المؤتمر قد بدأ بعد . . . كانوا قد وضعوا منضدتين متجاورتين منصةً ، وخلفها ثلاثة مقاعد . . وصفوا في القاعة نحو ثلاثين مقعداً . . وإن لم يكن ثمة غير ستة أو سبعة من الصحفيّين جلسوا متناثرين . . ربما جاءوا مثلي لأنهم لم يجدوا شيئاً آخر يفعلونه . . . ومن كنتَ تريدُ أن يأتي[2]؟» .

نرى في الاقتباس استخدام الكاتب التاء في دخلتُ ، والياء في مثلي . أي أن الراوي ينسب الرواية لنفسه لا لأحد غيره . وعندما يعلق على عدد الحضور يقول : ربما جاءوا مثلي لأنهم لم يجدوا شيئا يفعلونه . . فهذا القول ما هو إلا تفسير لدوافع الشخوص ، واستخدامه كلمة ربما تحرّزٌ من أن هذا التفسير قد لا يكونُ صحيحا مئة بالمئة . وهو تحرّز يكشف في الواقع عن حقيقة أساسية يقوم عليها هذا النوع من الكتابة الروائية . يقول أمين معلوف في روايته موانئ المشرق* على لسان الراوي : «هذه الرواية ليستْ ملكا لي ، فهي تسْرُد حياة رجل آخر بكلماته ، قمْت – فقط – بترتيبها عندما بدت لي أنها تفتقر للتسلسل المنطقيّ . هل كذب عليّ ؟ أجهل ذلك! لمحته صدفة في باريس في إحدى عربات المترو في حزيران ١٩٧٦ ولم يتطلب الأمر غير ثوانٍ معدودة لأتعرف إلى هويته[3] .»

فتساؤل الراوي الأول عن الثاني هل كذب عليّ ، وجوابه المقتضب : أجهل ذلك ، ينم على أن الراوي المشارك قد لا تكون الثقة به تامة . الرواي هنا على مساسٍ بالبطل ، لكن البطل ، وهو الرجل الذي التقاه الراوي بباريس ، سرعان ما يتحوّل إلى

(١) لطيف زيتوني : **معجم مصطلحات نقد الرواية** ، مكتبة لبنان ، دار النهار ، بيروت ، ط١ ، س٢٠٠٢ ، ص ٩٦ . وانظر= ديان فاير : فن كتابة الرواية ، ترجمة عبد الستار جواد ، دار الشئون الثقافية ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٨ ص ٢١ .

(٢) بهاء طاهر : **الحب في المنفى** ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٠ ص ١٣ .

(٣) أمين معلوف : **موانئ المشرق** ، ترجمة نهلة بيضون ، دار الفارابي ، بيروت ، ط٢ ، الجزائر ٢٠٠١ ص٧ .

سـارد ثانوي ، ونكـاد ننسى في أثناء قـراءتنا الرواية السـارد الأول ، بدءاً من قـوله : «بدأتْ حـيـاتي منذ نصف قـرن قـبل ولادتي في غـرفـة لـم أزرها قطّ على ضـفـاف البسفور[١]» . فمن هذه الفقرة يبدأ الراوي الثانوي سرد حكايته ، وهنا – في الواقع – نلتـقي أربعـة أشـخـاص ، لا ثلاثة ، هم : المؤلف ، الراوي الأول ، الراوي الثـانوي من الداخل ، القارئ .

فالراوي الأول يتحول إلى مروي له .

وهذه التـحـولات كـثيـرة الشيـوع في الرواية ، فـفي زجـاج الوقت* التي ذكـرت سابقا ، تتحول حسيبة من ساردة في بعض الفصول إلى مرويّ لها في الفصول التي تتسلم فـيـها حـزام ابنة أخـيـها إدارة اللعبـة السـردية[٢] . وفي رواية أنت منذ اليوم* لتيسير سبول يتحول الرواي وهو (عربي) إلى مرويٍّ عنه[٣] . وفي رواية ليلتان وظل امرأة* للكاتبة ليلى الأطرش تتحول كل من منى وآمال إلى ساردة حينا ، وحينا آخر إلى مـرويٍّ عنهـا ، وفـقـا لتناوب الأخـتين على إدارة الـفـعل الـسـردي[٤] . وهذا شيءٌ يشيع بصورة واسعـة في الروايات المعروفة باسم روايات وجهـات النظر ، التي تتـعـدد فيها الأصواتُ[٥] ، ويتناوب الشخوص على سرد الحكاية الواحدة مراراً . مثلما نجد الأمر واضحـا في رواية رباعيـة الأسكندرية * لأرسكين كـالدويل ، ورواية ميـرامار *

(١) السابق ص ٢١ .

(٢) إبراهيم خليل : **في الرواية النسوية العربية** ، ورْد الأردنية للنشر ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٧ ص ١٠٠ وانظر= ص ١٠٩–١١٠ .

(٣) تيسير سبول : **الأعمال الكاملة** ، جمع وتحقيق سليمان الأزرعي ، دار ابن رشد ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٠ ص ٤٧ . وانظر= عبدالله إبراهيم : بناء السرد في الرواية الأردنية المعاصرة ، أفكار ، عمان ، ع ١٣٥ تموز ١٩٩٩ ص ٤٥ .

(٤) إبراهيم خليل : **أقنعة الراوي** ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط أولى ، ٢٠٠٢ ص ١٥ . وانظر = الرواية في الأردن في ربع قرن ، دار الكرمل للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٤ ص ٩٩–١٠٧ .

(٥) محمد نجيب التلاوي : **وجهات النظر في رواية تعدد الأصوات العربية** ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط ١ ، ٢٠٠٠ ص ٧٤ .

لنجيب محفوظ ، والسفينة* لجبرا إبراهيم جبرا ، وخمسة أصوات * لغائب طعمة فرمان ، والحرب في بر مصر* ليوسف القعيد ، وغيرها كثير . .

الراوي العليم:

والراوي العليم هو الراوي الذي يمتلك القدرة غير المحدودة على الوقوف على الأبعاد الداخلية ، و الخارجية ، للأشخاص . فيكشف لنا عن العوالم السرية للأبطال دون أن تقف في طريقه سقوف ، أو حواجز ، لذا كان الأجدر بلقب الكاتب الضمني من الراوي المشارك .

ويعدُّ هذا الراوي ، الذي هو قناعٌ من أقنعة المؤلف ، من أكثر النماذج شيوعاً ، وأقدمها ، لا سيما الروايات المبكّرة . والراوي العليم نوعان :

١- الراوي العليم المحايد:

وهو مجرد سارد للحوادث ، يرويها وقد يلقي عليها بعض الضوء مفسرا دون تدخل مباشر منه ، فمهمته تقتصر على رصد الحوادث ، والأشخاص ، والمكان ، وتتبع ما يجري ، شأنه في ذلك شأن آلة التصوير المثبتة على حامل تلتقط صورا للمشهد من زاوية معينة ، من غير أن يكون لها أثر في ذلك المشهد الذي تصوره . وهذا مثال جيّد للراوي المحايد الذي يكتفي برصد الحوادث : «الشارع الطويل ، والزحام لا يخف . . . أمواج من البشر تتدفق إلى الشارع الضيق ، وطول الأسبوع لا يراهم أحد . . عند المنعطف الثاني يقع محل بركات . هما لم يبلغا بعدُ المنعطف الأول . يبدو وجه عنتر مكفهرا وهو يزيح الناس من أمامه . . وخلفه مسعد يكسوه الغبار والعرق . الحذاء في قدمي عنتر واسع على الرغم من قطعة القماش التي حشرها في مقدمته[1] .»

يتضح لنا من هذا الاقتباس عزوف السارد عن التدخل فيما يسرده . وفي رواية النهايات * لعبد الرحمن منيف نجد السارد المحايد يقدم لنا أحد الشخوص كالتالي

(١) محمد البساطي : **بيوت وراء الأشجار** ، دار الآداب ، بيروت ، ط ١ ، ٢٠٠٠ ص ٢٤ .

«في هذا الغمّ الذي يلف الطيبة من كل جوانبها ويزداد يوما بعد يوم كان عساف لا يهدأ ، ولا يستريح ، إذ ما يكاد يعود بعد الغروب ، حاملا معه عشرات الطيور ، حتى يبدأ يدقُّ الأبواب . كان يختار تلك الأبواب بعناية ، ويفكر بذلك من قبل طويلاً ، كان مع كل طلقة ينوي حتى قبل سقوط الطير . . أنت لأم صبري . وأنت لداود الأعمى . وأنت لسعيد الذي لا يتقن في هذه الدنيا سوى إنجاب البنات[1] .» . فعبد الرحمن منيف منح الراوي المحايد هنا درجة من المعرفة بنوايا الشخص عساف ، وبطراز تفكيره . لكنه لم يتدخل تدخلا مباشرا في السرد ، أو في تحليل الشخصية تحليلا نفسيا . نحن إذاً أمام راو يرصد عن كثب ما يرويه رصدا محايداً فكأنه يعرف عساناً ، ويعرف ما يجول في خواطره ، وما يعتزم فعله حتى قبل أن ينجح في قنص الطريدة . كأنه يلقي بنظره إلى العالم الداخلي ، سابرا أغواره ، لا يمنعه عن ذلك حاجز من مكان ، أو بعد من زمان .

والراوي العليم المحايد يكثر من الحديث عن الأشخاص ، لكنه لا يتحدث عن نفسه أبداً . فكأنه موجودٌ وغير موجود في الوقت ذاته . وما يرويه هو الدليل على وجوده ، لكنه أيضاً يحاذر من أن يتكلم بضمير المتكلم ، فالضمائر الشائعة المتداولة في سرده للحوادث هي ضمير الغائب والغائبين ، والمخاطب والمخاطبين ، عندما يتحاور الأشخاص . ومهما يكن من أمر فإن الراوي العليم يختلف عن المشارك فيمايلي :

١ . أنه تقنية جيدة تمكن المؤلف من التواري فيطرح ما يريده من أفكار .

٢ . يتجنب المؤلف عن طريقه فخّ السقوط في الأنا .

٣ . يفصل ما بين زمن القصة والحكاية .

٤ . يحمي الراوي من إثم الكذب بجعله راويا يروي لا مؤلفا يؤلف .

٥ . يتيح للروائي أن يعرف عن شخصياته وحوادث عمله السردي الكثير .

٦ . يساعد على الفصل بين النص السردي والكاتب ويترك القارئ تحت تأثير اللعبة الفنية التي أداتها اللغة.

(١) عبد الرحمن منيف : النهايات ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٨ ص٤٠ وللمزيد انظر : محمد الشوابكة ، السرد المؤطر في رواية النهايات لعبد الرحمن منيف ، منشورات أمانة عمان ، ط١ ، ٢٠٠٦ ص ١٢١ وما بعدها .

٢- الراوي العليم المنقّح:

وهو الراوي الذي يحاول التحقق من صحة ما يرويه . والتأكد من أهداف الشخوص . ففي رواية طريق الزمان[١]* لشكري شعشاعة يكثر من التدخل مؤكدا صحّة حدث ، أو مؤكدا صحة تفسير ، مقيما علاقة مباشرة بالقارئ : «هلم معي إلى بلدٍ لا تشف ابتسامته عن سريرته . ولا زخرف القول فيه يترجم عن حريته . ولا ما فيه من ترف ينم على رغده ، أو ما فيه من لهو يعبر عن أمنه[٢]» .

وفي موضع آخر يخاطب القارئ قائلا «تعال معي – ونحن في هذا العصر الذري . . ثم تخيل هذا البلد . .» فهو ينشئ علاقة مباشرة مع المتلقي تشبه علاقة الحكواتي بجمهوره .

وذلك نوع من التدخل المباشر . وقد يتكرر هذا التدخل بصورة لافتة مما يجعل صوت هذا السارد المنقّح لما يرويه هو صوت المؤلف نفسه . يقول في أحد المواقف «نحن في سبيلنا إلى القصر الباذخ الجميل نقبل عليه فنرى كيف يطلّ الإنسان الغنيّ على الإنسان الفقير[٣] .» ويكاد يكون هذا النوع من الراوي هو المهيمن على رواية زياد قاسم أبناء القلعة . ففي أكثر الفِصَل التي يتألف منها القسم الأول من الرواية ، نجد الراوي يلجأ إلى إلقاء الضوء على الشخصية حالما تدلف إلى مسرح الحوادث ، مثلما هي الحال عند كلامه على خالد الملا ، البغدادي الذي شاءت الأقدار أنْ يترك بغداد ، ويتخذ من عمان دار إقامة له ، وفيها يتزوج من امرأة شاميّة ، فتنجب له ولدا ذكرا في العام الأول لزواجهما ، هو مالك ، صديق فخري شمس الدين[٤] . فلولا هذا التنقيح الذي عاد بنا فيه الراوي للنبش في ماضي خالد هذا ، لما عرفنا صلته بمالك الذي كنا قد اعتدنا حضوره كلما ذكر فخري .

---

(١) صدرت في عمان سنة ١٩٥٧ عن دار النشر والتعهدات ، انظر **أقنعة الراوي** ، وزارة الثقافة ، عمان ، ٢٠٠٢ ص ١٥٩-١٨٠ .

(٢) شعشاعة ، السابق ص ٧ .

(٣) السابق ص ١٩ .

(٤) زياد قاسم : **أبناء القلعة** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ص ص ٩٠-٩٣ .

وفي رواية المخطوط القرمزي* لأنطونيو غالا الإسباني نجد الراوي العليم المنقح لما يرويه يخبرنا في مستهل روايته بعثوره على مخطوط قديم في حفرية أجريت لأحد المباني القديمة في المغرب ، وأنه – أي الراوي – لم يفعل شيئا سوى تصفح المخطوط الذي كتب في ورق قرمزي اللون كذلك الذي كان يستخدم في المراسلات الرسمية لقصر الحمراء قبل سقوط غرناطة(١) .

والحقّ أن هذا النوع من الراوي العليم هو راو يأتي للقصة من خارجها ، ويسهم في صياغة الحكاية على الرغم من أنه منفصل عنها ، مؤديا دور الوسيط بين الكاتب والقارئ ، من جهة ، والوسيط بين الشخوص والقارئ من جهة أخرى . لذا يمثل الراوي العليم تجسيدا للمسافة بين القاص والحكاية ، وتجسيداً لزاوية النظر(٢) .

ففي النوع الأول (المشارك) يقدم السارد رؤية ذاتية للحوادث فيما يقدم النوع الثاني رؤية موضوعية . وفي النوع الأول يقدم الراوي رؤية مصاحبة ، في حين يقدم الراوي من النوع الثاني رؤية بعدية أي بعد وقوع الحوادث ، فهي تمت في الماضي . وفي النوع الأول يقدم لنا الراوي سردا لا يتمتع فيه السارد بالثقة التامة ، في حين أن السارد من النوع الثاني يقدم لنا سردا يتمتع فيه بالثقة الكاملة ، إذ يفترض أنه يعرف عن الحوادث ، والأشخاص ، ما لا يعرفه غيره . لذا يمنحه القارئ هذه الثقة من بدء القراءة .

الراوي العليم المشارك:

وقد يصدف أن يكون الراوي عليماً ، كلي العلم ، من داخل الرواية ومن خارجها في الوقت نفسه ، مشاركاً وغير مشارك . بشرط أن يكون قريناً لأحد أشخاص الرواية ، فكأنه ضميره الذي يحاوره على الدوام ، ويذكره بما فعله في الماضي ، أو بما

---

(١) انطونيو غالا : **المخطوط القرمزي** ، ترجمة رفعت عطفة ، ورد للنشر والتوزيع ، دمشق ، ط٢ ، ١٩٩٨
وانظر : إبراهيم خليل ، **ظلال وأصداء أندلسية في الأدب المعاصر** ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٠ ص ١١٩ .

(٢) جيرار جنيت ، السابق ص ١٨٣ .

يفعله الآن ، أو بما عليه أن يفعله . وفي هذا النوع من الرواة يلتحم الراوي بالشخصية ، وتكون صلته بالمؤلف أكثر قربا ، ولصوقا ، حتى لكأنه يعبرعن صوته- أي صوت المؤلف - لا عن صوت الشخصية التي يلتبس بها . نجد هذا واضحاً في الاقتباس الآتي من كتاب منازل القلب* : «في اللحظة التي عبرت فيها السيارة مدينة البيرة تاركة مصنع العَرَق خلفها شرع جسدكَ بالتحرر منك ، فغدوتَ كائنا خفيفاً ، أثيرياً ، كأنّ اللحظة الملتبسة تصوغكَ من مادّة شفافة تشبه ُالحلم ، حتى كأنّ المكانَ منْ حولك بدا لكَ حلماً ، أو ما يشبه الحلم .»(١) .

فالراوي يخاطب البطل ، وفي الوقت ذاته ، يروي لنا ما يجري ، ويقع ، ملقيا الضوء على الحدث الذي يسْرده ، مفسِّراً بعض ما يدور في خيال الشخصيّة السردية . ومع أنّ منازل القلب كتابٌ في السيرة ، إلا أن المؤلف فيه يتّبع الأسلوب القصصي . وهذا القرين السارد يلتبس بما هو معروف باسم المونولوغ monologue فالبطل يصغي لصوت ضميره وهو يحاوره ، ذاكرا ما مر به من حوادث ، ملقيا الضوء المفسّر على بعضها ، أو معلقاً على بعض المواقف . وهذا الأسلوب في استخدام السارد لجأت إليه الكاتبة ليلى الأطرش في روايتها امرأة للفصول الخمسة* «كنتَ غبيا يا إحسان . خدعتكَ سنوات نعومة شعْرها . . ظلتْ تلك النعومة ُتلهب كفيكَ وأنتَ تراهما في شَعْرها . . في ملمس الحرير . . وبخيالك يُعززه تطايرُه في دلالٍ يداعبُ وجهكَ . وترتجف حين ترفع وجهها إليك .»(٢)

ويتكرّر هذا الأسلوب من أساليب السرد في روايات كثيرة ، منها على سبيل المثال رواية أحلام مستغانمي ذاكرة جسد* التي تقربَ في طبيعتها من الرواية التّراسلية . فها هو ذا الراوي المشارك يخاطب البطلة في الرواية ، مذكّرا بما كان قد حدث ، وكأنه راوٍ كلي العلم ، يدلف إلى المقام السردي من الخارج : «ما الذي كان يزعجكِ في تلك اللوحة؟ أهو وجودها بيننا في تلك اللحظة بحضورها الصامت الذي

(١) فاروق وادي : **منازل القلب** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٧ ص ١١ .

(٢) ليلى الأطرش : **امرأة للفصول الخمسة** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٠ ص ٩ وانظر : **الرواية في الأردن في ربع قرن** ، مرجع سبق ذكره ، ص ٩٩-١٠٧ .

يذكّرك بامرأة أخرى مرَّتْ في حياتي ؟ أم شقرة تلك المرأة ، والإغراء الاستفزازي لشفتيها ، وعينيها المختفيتين وراء خصلات شعرها الفوضويّ ؟ أكنت تغارين؟»[1] .

فمـــن خلال هذا الخطاب أحطنا علما بحادثة مرتْ بها البطلة دون أنْ تُذكرَ لنا في السابق ، فالسارد ، والمسرود له ، متورطان معا في عملية التذكّر ، واستعادة الماضي .

وهذا السرد التراسلي يتمُّ في الواقع دونما حاجة لكتابة الرسائل مثلما هي الحال في رواية لاجلو : علاقات خطرة* . ففي الحديقة السريّة* لمحمد القيسي نجد البطل يخاطب البطلة عن بُعْد راوياً ما فعلته هي ، وما فعله هو ، أيْ أنه ينوبُ عنها في السرد فيما هو يحدِّث عن نفسه ، متنقلا بين ضميريْ المخاطَب والمُتكلّم «تقولين أنتَ قيدٌ لي ، وقتي كله لكَ . وأقول بعد ذهابك وأنتِ قيدٌ لي . الحبّ قيَّدنا معا ما دمنا نريدُ أن نكون قريبيْن ، ومبتعدَيْن ، في آنَ . أنتِ الآن في طريقكِ الجويّ إلى أبعد نقطة في القارة السمراء ، إلى حيثُ جنوبُ أفريقيا والقانونيون يجتمعون من أطراف الأرض في مؤتمر تقولينَ أنّ نلسُن مانديلا سيفتتحهُ ، وأغبطكِ على ذلك .»[2] .

تعدد الرواة في الرواية الواحدة:

وقد يجمع الكاتب في روايته بين رواةٍ كثر . وقد يكون عددهم بعدد الشخصيات الرئيسة في الحكاية . وتسمى هذه الرواية مثلما ذكرنا من قبل رواية وجهات النظر points of view . والأمثلة على هذا النوع من الرواة كثيرة ، ومن أشهرها رواية ميرامار* لنجيب محفوظ التي يتناوب على سرد الحكاية فيها كل من عامر وجدي ، وحسني علام ، و ومنصور باهي ، وسرحان البحيري ، ثم عامر وجدي مرة أخرى . ورواية السفينة * لجبرا إبراهيم جبرا . وفي هذا النوع من الرواية يتخذ الكاتب من اسم الشخصية – عادةً– عنوانا للفصل الذي تضطلع فيه بدور الراوي . ففي رواية السفينة نجد الكاتب يتخذ من اسم صالح السلمان عنواناً ، ومن اسم وديع عساف

(١) أحلام مستغانمي : **ذاكرة الجسد** ، دارالآداب ، بيروت ، الطبعة الثانية ، ١٩٩٦ ص ١٦٧ .

(٢) محمد القيسي : **الحديقة السرية** ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٢ ص ٢٧٢ .

عنواناً ، لسبب معروف ، وهو أنَّ وديعاً هو الذي يروي هذا الجزء الخاص من الحكاية من زاوية نظره هو ، خلافا للجزء الآخر الذي يرويه صالح السلمان من زاوية نظره هو .

وفي رواية يوسف القعيّد الحرب في برِّ مصر* (١٩٧٨) نجد العنوانات كلها بأسماء الشخوص : العمدة ، المتعهد ، الخفير ، الصديق ، الضابط ، المحقق .

ففي كل فصل من فصول الرواية يتحدث أحد هؤلاء سارداً الحكاية من وجهة نظره . فالعمدة ، الذي استعاد الأرض التي أمّمها النظام سنة ١٩٥٤ ، يروي الحكاية قائلاً : «الأرض التي أخذوها منا سنة ٥٤ رجعتْ ، الأمس من الصعب وصفه . . ولأنَّ سعادتي بعودة الأرض ما بعدها سعادة ، فقد تمنيت أنْ أموت ساعتها . . في اللحظة التي أبلغت فيها بصدور حكم القضاء العادل بعودة الأرض إلينا نظرتُ إلى الناحية القبلية . . لا بدَّ وأنَّ قالب الطوب الأحمر الموضوع تحْت رأس والدي قد ذابَ الآن . .»[١] .

وفي الفصل الموسوم بعنوان المتعهّد نجد الكاتب يبدأ السرد مجدّداً من النقطة التي انتهى لديها العمْدة . يقول : «صحوتُ من نومي على بوق سيارة . . غضبْت لأنني كنت أريد أنْ أعيش الحلمَ فترة أطول . . سمعت بوق السيارة مرة أخرى . استغربت . السيارات في بلدنا قليلة . وزبائني ليسوا من أصحاب السيارات . جاء أحدُ أبنائي . أخبرني بوجود ضيوف غرباء ، خرجْتُ فوجدت عمدة إحدى القرى القريبة من المركز في المَنْدرة . قلت لنفسي إنّ الأيام القادمة سترينا العجب .»[٢]

وحين نمضي في قراءة الرواية نكتشف قيام المتعهِّد بإعادة سرد الحكاية من أولها إلى أن يبدأ تنفيذ الخطة الرامية لإعفاء ابن العمدة من زوجته الصغيرة من التجنيد . وفي موضع آخر يبدأ الخفير في سرد الحكاية مجدّدا[٣] . وفي موضع لاحق يبدأ الصديق – صديق مصري ابن الخفير– برواية الحكاية . وفي الحكاية الجديدة تندمج الحكاية الرئيسة ابتداءً مما رواه العمدة ، مروراً بما رواه الخفيرُ ، والمتعهِّدُ ، وحتى الصديق .

---

(١) يوسف القعيد : **الحرب في برِّ مصر** ، دار ابن رشد ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٨ ص ٧ .

(٢) السابق ص ٣٠ .

(٣) السابق ص ٥٢ .

والضابط ، الذي كلف ، هو الآخر ، بإعادة جثة الشهيد مصري إلى قريته ، يروي لنا من جانبه ما رآه في الحكاية . وهذا الجانب يلقي الضوء على ما سبق سرده من وجهة نظره هو . وعندما يبدأ التحقيق معه ومع الآخرين . . يتسلم دفة القيادة المحقق الذي ظنَّ القضية أول الأمر قضية سرقة ، أو قضية تجمهر ، أو اعتداء ، أو قضية قتل ، في أسوأ الأحوال ، لكنه لم يكن يتخيل أنْ تكون قضية شهيد لا يُعْرف إنْ كان هو الذي استشهد ، أم هو شخص آخر حسبما تقول الوثائق : «احضروا لي ضابط القوات المسلحة . قدّم لي القضية باختصار .»[١]

هنا نجدُ السارد ، وهو المحقق ، يعيد رواية الحكاية من وجهة نظره ، التي لم تسعفه في إصدار حكم قضائي قاطع في المسألة .

الراوي والمؤلف:

ثمة نوع من الرواية يتماهى فيه الراوي الوهمي بالمؤلف ، وهي الرواية التي تقرب من السيرة الذاتية . ففيها يتحدث الكاتب عن نفسه لكن باستخدام راو وهمي مثلما نجد على سبيل المثال وليس الحصر في كتاب الأيام* لطه حسين فهو يتخيل راويا يحكي قصته لآخر مستخدما ضمير الغائب بدلا من المتكلم : «ذاق التين المرطب وشرب نقيعه ، في أثناء الصيف ، وذاق البسبوسة واستمتع بما تبعثه من حرارة في الأجواف في أثناء الشتاء . وربما وقف عند بعض الباعة من السوريين فذاق ألوانا من الطعام ، منها الحار ، ومنها البارد ، ومنها الحلو ومنها الملح ، وكان يجد في ذوقها لذة لا تقدر ، ولو قدمت إليه الآن لأشفق أن تحمل إليه علة أو تغري به الموت .»[٢] فهو يتحدث عن نفسه وعما كان يجده في الطعام الذي تذوقه صغيراً . ومع ذلك يستخدم ضمير الغائب وهذا يؤكد أن الراوي الوهمي هو المؤلف نفسه . وقد حاكاه في هذه الطريقة إحسان عباس في كتابه غربة الراعي في الفصول الأولى حسب[٣] .

(١) السابق ص ١٣٥ .

(٢) طه حسين : **الأيام** ، دار المعارف ، مصر ، ط٢٣ ، ١٩٧٦ ج٢ ص١٣ .

(٣) إحسان عباس : **غربة الراعي** ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٦ص ٢١ .

بعض وظائف الراوي:

للراوي في مطلق الأحوال وظائف عدة يمكن حصرها فيما يأتي :

١ . الوظيفة السردية فهو يروي حكاية .

٢ . الوظيفة التنظيمية فهو يرتب الحوادث وفقا لتسلسل معين .

٣ . وظيفة تأثيرية عن طريق التوجه للقارئ .

٤ . وظيفة الشاهد الذي يوثق ما يروي .

٥ . الوظيفة الإيديولوجية[١] .

أما الوظيفة الأولى فهي التي اضطلع بها السارد منذ القديم ، وتكاد كل قصة وكل حكاية تعتمد على راو وهمي يسرد ما فيها من حوادث . ففي القصص الشعبي اعتاد مستعملو تلك القصص أن يبدؤوا بعبارة قال الراوي . . ويروى أن . . ويحكى أن . . وفي الرواية نستطيع أن نجد لهذا الراوي أمثلة كثيرة ، سواء في الروايات التاريخية أو الواقعية كرواية زينب* لمحمد حسين هيكل وروايات جرجي زيدان .

وأما النوع الثاني فهو غالبا الراوي المشارك أو الممسرح ، لأنه دائم التذكير بما ساقه من الحوادث ، أو بما يسوقه فيما بعد . ودائم النظر في تنظيم السرد ضمن دائرة تمكن القارئ من استيعاب الحوادث . فإن كانت الرواية تاريخية مثلا كان على الراوي أن يسوق الحوادث وفقاً لما هو معروف من تاريخ الفترة ، فقواعد السرد في هذه الحال تتغير وتختلف حسب موقع السارد من العصر ، والمكان الذي يؤرخ له وتجري فيه الحوادث[٢] . ويتضح هذا – على سبيل المثال – في رواية أنطونيو غالا المخطوط القرمزي* ففيها يدعي الراوي اقتحام بعضهم قصر الحمراء والعبث بمذكرات الصغير . وهو الآن في صدد القيام بإعادة ترتيبها لتتفق مع التسلسل التاريخي . يقول الراوي بعد أن عبر عن شكوكه في أن بعضهم تجسسس على المذكرات : «سنحاول جرد الأحداث بطريقة منتظمة .»[٣]

---

(١) لطيف زيتوني ، مرجع سابق ص ٩٦-٩٧ .

(٢) عبد الملك مرتاض : المرجع السابق ص ٢٥٢ .

(٣) أنطونيو غالا : **المخطوط القرمزي** ، مرجع سابق ، ص ٣٤٦ .

وفي رواية أمين معلوف ليون الإفريقي* نجد الراوي يسرد حكايته في ترتيب يتفق مع جولاته في المدن ، ذاكرا بعد كل مدينة زارها أو أقام فيها السنة التي دخلها فيها ، والمدة التي أقامها ، والحوادث الكبرى التي تخللت تلك المدة . ففي كتاب غرناطة لا يفوته أن يذكر عام العرض الذي عجل في سقوط الأندلس . ولا يفوته عند وصوله فاسَ أن يذكر انتشار وباء الجذام فيها ، ولا يفوته أن يذكر عند دخوله القاهرة دخول العثمانيين . وهكذا نجد الراوي مشغوفاً – إلى حدٍّ بعيد – بترتيب ما يرويه على وفق مجريات حياته هو[1] .

أما التوجه للقارئ بهدف التأثير فيه ، واجتذابه ، فكان على الدوام أحد الأهداف المنوطة باختراع الراوي الوهمي . فالمؤلف – أيا كان – ينبغي ألا يطل من بين السطور مخاطبا القارئ مباشرة . فهذا يعد عيبا ومأخذا على الروائي أياً كان . إذ ينبغي ألا يكون للمؤلف حضوره . وقد تبنى هذا الرأي فلوبير أحد كتاب الرواية في القرن التاسع عشر ، ومنذ ذلك الحين يعد رأيه هذا معيارا لجودة البناء الفني ، وتمكّن الكاتب الذي لا يباشر السلطة على شخصياته . وأما الراوي ، فسواء أكان من الخارج أم من الداخل ، يستطيع أن يتوجه للقارئ ، بهدف استمالته ، وإثارة التشويق لديه ، ليستمر في القراءة . وقد عرفنا من هذا اللون في الروايات التاريخية الكثير ، إذ يبدو الراوي فيها كما لو أنه يقدم للقارئ معلومات مفيدة عن تاريخه مستثيرا فضوله ورغبته في المعرفة من حين لآخر .

ففي رواية شكري شعشاعة في طريق الزمان* التي سبق ذكرها نجد الراوي يخاطب القارئ معلقا على ما قام به هشام بطل الحكاية ، حين اكتشف مذكرات عمه ، قائلاً : «أقبل ينظر في عقل عمه ، المقبل ، وإذا هو يقرأ الصفحات الآتية .»[2] ففي هذا ما يستثير فضول القارئ ليعرف حقيقة ما كتبه والد سلمى . وفي موقع ثانٍ نجد الراوي يخاطب القارئ قائلاً :«ونحن نترك سلمى الآن لنرى في رسائلها المقبلة

(١) إبراهيم خليل ، **ظلال وأصداء أندلسية** ، مرجع سابق ص ١٣٦-١٣٩ .

(٢) شكري شعشاعة : **في طريق الزمان** ، مرجع سابق ، ص ٥٤ .

من الجامعة لوْن عهدها الجديد .»[١] فكأنه بهذه الإشارة يشوقنا لمعرفة حياتها الجديدة في مصر . وحين لحق بها هشام للقاهرة يخاطبنا الراوي مباشرة «ونحن الآن نتعقب خطاه إذ يبلغ ذلك البلد حيث تدرس سلمى فيرتجّ للنبأ المفاجئ . .»[٢] .

وقد يلجأ السارد إلى تذكير القارئ بما سبق ، ومن ذلك على سبيل المثال ما ينبه عليه نجيب محفوظ في بداية ونهاية* من أن الشقيقين حين زارا بيت أحمد بيك يسري جلسا على كثب من الباب في الموقع الذي شغلته أمهما قبل عامين .[٣]

جل هذه الأمثلة في الواقع ينوب فيها الراوي العليم omniscient narrator عن المؤلف ، لا في سرد الحوادث وترتيبها حسب ، ولا في التذكير بما مضى ، ولا في سبر أغوار الشخوص ، وإنما في عقد صلة مباشرة ومستمرة بالقارئ ، مما دعا بعضهم لتسمية هذه الوظيفة بالوظيفة التواصلية .

أما التوثيق ، فوظيفة سردية نجدها في أكثر الروايات التي تعتمد على الحروب ، والأزمات ، والقصص التاريخي .

ففي رواية هاشم غرايبة (الشاهبندر*) نجده يذكر حوادث مثل تهريب السلاح إلى فلسطين ، يقوم الراوي بدور المحص الذي يريد أن يؤكد حدوث هذه الوقائع[٤] . وهذا واضح أيضا في رواية المحقق للحوادث المتكررة في قصة القعيد الحرب في بر مصر* . فبعد أن أدلى الشهود بما قالوه وذكروه صار بإمكانه أن يقص الحكاية بدقة أكبر ، مفرقا بين الصحيح من الأخبار والزائف . وأثر الراوي الموثق في الروايات التاريخية أكثر وضوحا ، لأنه يحاول من خلال وثائقه الوهمية إقناع القارئ بأنه لم يتجاوز الحقيقة فيما ذكره ورواه .

والوظيفة الإيديولوجية نجدها غالبا في الروايات السياسية ، والاجتماعية ، والأخلاقية . ففي أيام الحب والموت* لرشاد أبو شاور يتبنى الراوي موقفا متحيزا ضد

---

(١) السابق نفسه ص ٦٢ .

(٢) السابق ص ٦٢ .

(٣) نجيب محفوظ ، **بداية ونهاية** ، مرجع سابق ص ١٨٤ .

(٤) انظر ما كتبناه عن الرواية في الرأي الثقافي ، ع ١٢٢٤٧ الثاني من نيسان ، إبريل ٢٠٠٤ ، ص ٣ .

هاجم العواونة ، والمخاتير ، والإنجليز ، ومن يتعاون معهم من الملاك ، والإقطاعيّين . وتفصح تأويلاته لما يرويه عن طيبة قلب الشاويش حسين ، وما يرويه عن الطفل محمود ، يفصح عن إيمانه باستمرار المقاومة من خلال الجيل الناشئ[١] . والوظيفة التعليمية نجد مثالا واضحا لها في رواية مذكرات دجاجة* لإسحق موسى الحسيني . ففيها ينوبُ الراوي عن المؤلف في استخلاص عبر ، ودروس ، مما يحدث ، كالتنبيه على أن الإنسان يستخدم عقله فيما لا نفع فيه ولا فائدة[٢] .

وهذه الوظائف – باستثناء الأولى – تختلف من رواية لأخرى . فالوظيفة السردية وظيفة أساسية للراوي ، لا تكتمل الرواية إلا بوجوده . أما الوظائف الأخرى فقد توجد بقدر أو بآخر . وقد لا تكون موجودة في هذه الرواية أو تلك . و توافر هذه الوظائف لا يعني بأي حال انفصالها عن العناصر الأخرى التي يتألف منها النسيج السردي ؛ فطبيعتها ليست مستقلة عن طبيعة الحكاية استقلال الكلام عن اللغة[٣] . *

(١) رشاد أبو شاور : **أيام الحب والموت** ، دار العودة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٣ص ٧٢ .

(٢) انظر= إبراهيم خليل : **أقنعة الراوي** ، مصدر سابق ص ١٤٧ .

(٣) زيتوني ، مرجع سابق ص ٩٧ . وللمزيد من النظر : يمنى العيد ، **الراوي والموقع والشكل** ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٦ . وعبد الرحيم الكردي ، **الراوي والنص القصصي** ، دار النشر للجامعات ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٩٦ .

الفصل الثالث

الزمن - السرد - الصيغة

يحدد الزمن طبيعة الرواية ، مثلما يحدد شكلها الفني إلى حدٍّ بعيد ، ذلك لأن السرد مرتبط ارتباطا وثيقا بطرائق الكاتب في معالجته ، وتوظيفه ، لعامل الزمن . وتلك الطرائق هي التي تميز – شئنا أمْ لمْ نشأ – مدرسة أدبية عن أخرى ، وكاتباً عن كاتب . ومما ينبغي توكيده هو أنّ الرواية أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن ، وأنّ الزمن منه الخارجي(زمن الحوادث ، والقراءة ، والكتابة) ومنه الداخلي ، أي : ترتيب الحوادث ترتيبا يخدم السرد ، ويكشف عما بين تلك الحوادث من تواقتٍ ، وتزامن[1] .

ومن الشائع ، لدى الكتاب الروائيين ، إقبالهم على تحديد الزمن في رواياتهم ، إن كانت له صلة مباشرة ، أو غير مباشرة ، بالتاريخ القديم ، أو المعاصر . كأنْ يقول : وقع ذلك بعد سقوط برلين ، ودمار هيروشيما في اليابان[2] . أو بعد سنوات خمس من الاحتلال وثلاثة أشهر . وقد يحدد الكاتب بداية الزمن في روايته بذكر حدث كبير معروف مثل حرب عام ١٩٤٨ وهو الشيء الذي لجأ إليه إميل حبيبي في روايته الوقائع* . وقد يكون تحديد البداية بذكر الفصل : الخريف ، أو الشتاء . وقد يكون بتحديد الزمن تحديداً مباشراً ، كأن تشير إحدى الشخصيات لحرب أكتوبر ١٩٧٣ كما هو الحال في رواية الحرب في بر مصر* ليوسف القعيد . أو حرب عام ١٩٦٧ مثلما نجد الإشارة لذلك في ليلة عرس* ليوسف أبو ريّة من مصر : «لا بداية لي . كلها خطواتٌ للصعود إلى أعلى . . مات الأب . وقامت حرب ١٩٦٧ وانتشرت وحدات الجيش بين بلداننا . وكنتُ قد حزتُ دكانا صغيراً في الشارع التجاري . وجمعتني صدفة رائعة مع قائد الوحدة الذي هبط إلى البلد مع جنوده . . كان له في الكيف .

(١) سيزا قاسم ، **بناء الرواية** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، ط١ ، ١٩٨٤ ، ص٢ .

(٢) زياد قاسم ، **أبناء القلعة** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٩٦ ص١٣ .

والتقينا في بيت (أبو عاشور) الذي يديره كغرزة سرّيّة لكبار القوم .[١]» .

وتكفي أيّ إشارة يذكرها الكاتب لتوضّح للقارئ ما إذا كان الزمن في هذه الرواية زمنا تاريخيا ، أم غير تاريخي . فإذا نحن قرأنا الفقرة الآتية من الفصل الرابع والعشرين من ثلاثية غرناطة* لرضوى عاشور : «كان سعد يعرف أنّ معاودته العمل مع إخوته المجاهدين قد أصبحت من المستحيلات . . فأيُّ نفع ، أو فائدة ، ترجى من رجل يتحرك ببطء ، ووجل ، مستنداً إلى عكازتين . . وكيف له أن يصعد إلى تلك القرية ، أو يهبط منها ، وهي معلقة في أعالي الجبال ، والطرق إليها متعرجة ، وعرة؟وإن وجدوا له موقعاً آخر يقيم فيه لإنجاز مهام مختلفة ، فكيف يصحّ له ذلك ، وحكم المحكمة يقضي بأنّ العقوبة لا تنتهي بالإفراج عنه بعد ثلاث سنوات قضاها في السجن ، بل تمتدّ إلى تحديد إقامته في غرناطة .»[٢]

ولعلَّ ذكر اسم علم من الأعلام مثل رادوبيس* ، أو ليون الأفريقي* ، أو زنوبية ، أو أغامنون* أو اسم مكان ، أو واقعة تاريخية ، كاف لتحويل القارئ من الحاضر إلى زمن تاريخي يرتبط بحوادث لها وجودها الحقيقي في الزمن الماضي .

غير أنّ الزمن في الرواية لا يقتصر تصنيفه على زمن الحوادث المروية ، أو ترتيب عناصر الوقت الذي تقع فيه هاتيك الحوادث ، فقد يصنف الزمن تبعا لموقف الشخوص منه ، وتأثرهم به . فثمة زمن روائيّ بيولوجي . ولعلنا نذكر في حديث برسي لوبوك عن رواية الحرب و السلام* لتولستوي ، كيف أنها تشدّ القارئ بما تكشفه من صور الناس وهم يهْرَمون[٣] . وفي كثير من الروايات تبدأ القصة ، والشخصية شابة ، وتنتهي وهي في الشيخوخة . فمن الظواهر اللافتة في الزمن الروائي تعبير الكاتب عن نمو الشخوص ، والأفراد ، وانتقالهم من مرحلة في العمر إلى مرحلة أخرى . ففي رواية الحرب والسلام* المذكورة ، تتعاقب أجيال من الناس ، بعضهم يكبر ، وبعضهم يشيخ ، ويموت ، وبعضهم يولد ، ويشب عن الطوق . وفي ثلاثية نجيب

(١) يوسف أبو رية : **ليلة عرس** ، مكتبة مدبولي ، مصر ، ط٢ ، ٢٠٠٦ ، ص ٣٢-٣٣ .

(٢) رضوى عاشور : **ثلاثية غرناطة** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٨ ص٢١٦ .

(3) *Lubbock, The craft of Fiction, J, C, Paperback*, London, 2ed, 1965, p56 .

محفوظ نجد الأشخاص الذين كانوا في البداية شبابا تنتهي حوادث الرواية وهم شيب .

وهذا شيءٌ يذكرنا بالرواية التي تبدأ وعمر البطلة فيها لا يتعدى السنوات الأربع ، لتنمو فتذهب إلى المدرسة الابتدائية ، فالثانوية ، وتجتاز المراهقة ، ثم تذهب للجامعة ، فتتزوج ثم تطلق ثم تتزوج ثانية ، وهكذا . .[1] ومثل هذا في عدد من الصفحات يقرأ في وقت قصير جداً يشعر خلاله القارئ بأثر هذه المراحل جلها على الطبيعة البيولوجية ، فضلا عن السيكولوجية والعقلية للأشخاص ، فهمْ نتاج ما يمرّ بهم من ظروف ، وتجارب ، وما يعيشونه من زمن . وفي الفقرة الآتية من رواية ليلة عرْس * ليوسفً أبو رية ، نلحظ كيف يؤدي رصد الكاتب لحركة الزمن لبيان التطور البيولوجي للأشخاص :

ظلتْ تنمو أمامه . . وهو يرقب أنوثتها في مريلة المدرسة . . مرة . . وفي الجيب والبلوزة مرة . . وفي الجلباب الأسود الحريري . . تلفّ رأسها طرحة جورجيت تبدي بياض الوجه أكثرما تحجب . إلى أنْ خطفها الأفندي الذي يستحقها . . بنت الأفندي للأفندي . . هكذا رددوا في وجهه . وهو مجرّدُ جزار على وجه الكريم .[2]»

وهذا السرد يشعرنا أيضا بالأثر النفسي الذي تركه مرور الوقت في الشخص الذي يصفه الراوي . فالأشياء التي يرقبها ، ساعة تلو الأخرى ، تفلتُ من يده بسرعة تكاد لا تلحظ . فهو ، والحال هذه ، لا يمكن إلا أنْ يحسَّ بشعور الخسران ، والنقمة ، على الزمن . وفي أكثر الكتابات الروائية يكتفي الكاتب برصد أثر الحوادث في نفوس الشخصيات . فلا يهمّه من ذكر الحدث – مثلا – أن يضع شخصياته في السياق التاريخي ، ولكن الذي يهمّه بالدرجة الأولى ، وفي المقام الرئيس ، الكشفُ عن أثر هذه الوقائع في نفوس هؤلاء الأشخاص . فعلى سبيل المثال في رواية سحر خليفة

(١) باهية الطرابلسي ، **امرأة ليس إلا** ، ترجمة الزاهرة رميج ، المركز الثقافي العربي ، بيروت والدار البضاء ، ط١ ، ٢٠٠٥ وانظر ما كتبناه عن الرواية **في الرواية النسوية العربية** ، ورد للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٧ ص ١١٩-١٣٢ .

(٢) أبو رية ، السابق ص ٢٧ .

مذكرات امرأة غير واقعية*[1] وفي رواية ليلى الأطرش وتشرق غرباً*[2] على الرغم من أنهما تشيران لحوادث تاريخية كبيرة هي عدوان ١٩٦٧ واحتلال ما تبقى من فلسطين ، إلا أنّ تأثير هذا الحدث التاريخي في نفسية كلٍّ من عفاف بطلة سحر خليفة ، وهند النجار بطلة ليلى الأطرش ، مختلفٌ أشد الاختلاف ، متباينٌ أكبر التباين . فالأولى عادت إلى مدينتها لتجترَّ أحزان امرأة مطلقة بعد زواج غير ناجح . والأخرى تعزز لديها الصمود ، والتحدّي ، ودفعت مقابل ذلك من معاناتها الكثير ، وظلت مع ذلك تنظر للمستقبل نظرة لا تخلو من أملٍ براق .

وعلى الرغم من سخونة الحوادث التي يتعرض لها أيوب صالح في صهيل المسافات* إلا أنّ الرواية لا ترصد تلك الحوادث إلا من خلال تأثيرها البالغ في شخصية الرجل ، وما لديه من مخاوف بشأن إقصائه من بيت جنان[3] .

زمن القصة وزمن الحكاية:

لا بد من التفريق بين زمن القصة ، وهو الزمن الذي استغرقته الأحداث المتخيلة في وقوعها الفعلي ، وزمن الحكاية ، وهو الزمن الملفوظ ، أو المكتوب ، الذي يعرض الراوي فيه لتلك الحوادث ، عرضا يجعلها قابلة للقراءة في الحدود التي يسمح بها الوقت ، من جهة ، والحدود التي تسمح بها أداة التعبير ، وهي اللغة ، من جهة أخرى . فالزمن الذي استغرقته الحوادث في رواية الحرب والسلام* لتولستوي يقارب المئة عام ، ولا يُعقل أنْ يقضي القارئ مئة عام ليقرأ تلك الحوادث ، أو أنْ يجلس

(١) سحر خليفة : **مذكرات امرأة غير واقعية** ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٦ وانظر ما كتبناه عنها في كتابنا : **في الرواية النسوية العربية** ، ص ١٥-١٧ .

(٢) ليلى الأطرش : **وتشرق غرباً** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٨ وانظر ما كتبناه عنها في كتاب **الانتفاضة الفلسطينية في الأدب العربي** ، دار الكرمل للنشر ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٠ ص ١٥-٢٤ .

(٣) ليلى الأطرش : **صهيل المسافات** ، دار شرقيات للنشر ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٩ وانظر ما كتبناه عن الرواية في : **أقنعة الراوي** ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٢ ص ٢٦-٣٩ .

تولستوي مئة عام في مكتبه يروي لنا بالدقة الحرفية ما وقع في تلك المدة ، لهذا يلجأ كلٌّ من الكاتب ، والقارئ ، على السواء ، لاختزال الوقت ، والتلاعب بالزمن ، وحذف غير الضروري ، لسرد الحوادث سردا قابلا للاستيعاب في مدة قصيرة من الزمن .

وزمن الحكاية ، أو المَحْكيّ ، هو الزمن الذي استغرقته الرواية المكتوبة ، وليس القصة الحقيقية ، أو المتخيلة . وهو بتعبير جيرار جنيت الزمن الدال ، وأما الزمن المدلول فهو زمن القصة . فإذا كانت الحكاية تاريخية تعود إلى عصر الحروب الصليبية مثلا ، فإن الزمن في هذه الحال سيكون تاريخيا يعود بنا إلى العصر الذي وقعت فيه هاتيك الحروب . ولكن إذا كانت الحكاية تتعلق بحوادث وقعت في مصر عشية اندلاع ثورة ١٩١٩ فإن الزمن هنا غير تاريخي ، لأننا لسنا في حاجة للخروج من عصر لآخر . وقد يدمج الكاتب زمن القصة التي وقعت حوادثها قبيل ، أو في أثناء ثورة ١٩١٩ ، بزمن الكتابة ، وهو الوقت الذي يتخذ منه المؤلف موقعا لمراجعة تلك الحوادث ، والتأمل فيها ، باعتباره راويا عاش في تلك الأثناء ، وعاصر هاتيك الأحداث . والطريقة التي يتبعها في سرد تلك الحوادث ، بما فيها من اختصار وتكثيف ، تجعل الزمن المتجلي في الكتابة ، المتحقق في الحكاية ، مختلفا من حيث الطولُ ، والترتيبُ ، عن الزمن الذي انتظمت فيه الحوادثُ عند الوقوع .

هذا ما ينسحب على التفريق بين الزمن الخارجي والداخلي ، وهو الزمن الذي يُعنى فيه الروائي بترتيب الحوادث ترتيبا يجعل منه شكلا فنيا ، كالشكل الذي نجده في أيّ عمل فني . ولا بد من التفريق بين نوعين من الزمن ، هما : الزمن التسلسلي ، الذي يتمثل في التتابع chronicle والزمن غير التسلسلي . والأول هو الذي سأشير إليه لاحقا باسم السرد النمطي . وفيما تأتي فقرة من رواية يوسف أبو رية المذكورة ليلة عرس* تبين لنا طبيعة السرد التسلسلي وشكله : «صلى الشيخ سعدون العِشاء في الجامع الكبير . انخلع من المصلين خلسة حتى لا يسأله شقيقه الحاج رضوان عن وجهته . وهو يتلو السور القصار التي أتبعها بأدعية دخول الليل ، والمسبحة التسع والتسعون الطويلة ، الملونة ، لا تفارق يده . . اتخذ طريقه هابطاً العلواية إلى حيّ السوق . ولم يتجه إلى بيته المواجه للجامع : الأولاد ليسوا في حاجة لسهرتي ، ولا

لوجودي معهم ، فهم يلتفون حول عمهم رضوان . .[1]» .

السَّرْد النمطي والزمن:
نموذج أبناء القلعة:

ولتوضيح ما يلجأ إليه الكاتب من طرائق لترتيب الزمن الداخلي نتناول رواية أبناء القلعة* لزياد قاسم ، فهي شأنها شان الروايات الاجتماعية – الواقعية تتكئ على بيئة معروفة محددة وهي حي القلعة بعمان ، وعلى جيلين من الأشخاص ، جيلٌ منهما عاصر أحداث ما قبل العام ١٩٤٥ والجيل الثاني عاصر الأحداث التي وقعت بعد ذلك حتى عام ١٩٦٧ وما تلاه . وإلى جانب تعاقب الجيلين ، وما اختلفا فيه من أفكار ، وهموم ، وتطلعات ، اتكأت الرواية على مرحلتين تاريخيَّتيْن ، هما : مرحلة ما قبل الاستقلال ، ومرحلة ما بعده . وهي مرحلة شهدت تكوُّن كيانات سياسية قطرية ، ونشأة أحزاب سياسية ، أو تطوّر أحزاب كانت قد ظهرت في الحقبة السابقة : حقبة الاستعمار ، والتبعية .

ومثل هذه المعالجة تحتاج إلى سرْدٍ نمطي ، كالذي اعتمده المؤلف ، وغيره ، في رواياتٍ تشبه – إذا جاز التعبير – الفيلم التسجيلي ، أو الوثائقي ، الذي يحرص حرصاً شديداً على تقديم صورةٍ حرفية للوقائع ، متبعا التسلسل الزمني ، الذي يمنح السرد الروائي بنية ذات شكل خطّي متماسك ، الأوّل فيه يقود إلى الثاني ، واللاحق مترتبٌ على السابق .

وبسبب تراكم الحوادث ، واستغراقها مدة ليست قصيرة ، فضلا عن الإسراف في ذكر التفاصيل ، والإفراط في تتبّع كل صغيرة ، وكبيرة ، وكلّ شاردة ، وواردة ، وتجنبا لما قد يؤخذ على الكاتب من ثغرة هنا ، أو فجوة هناك ، يلجأ المؤلف إلى اللعب بعامل الزمن ، فينحرف به تارة هنا ، وتارة هناك ، متجنبا النمط السردي ، محاولا – ما أمكن– تجنب الرتابة التي تؤدي إلى العبور البطيء للزمن .

---

(١) أبو رية ، السابق ص ٥٩ .

المفارقة الزمنية:

ومن أشكال العدول عن السرد النمطي ما يسميه جنيت باسم المفارقة الزمنية[١] أو لنقل المفارقة السَّردية . لأن الكاتب - في الحقيقة - لا يكتفي بتغيير اتجاه الزمن من الحاضر مثلا إلى الماضي ، وإنما يقوم أيضا بتعديل اتجاه السرد من السرد النمطي الخطي إلى سرد متكسِّر أو متقاطع يخالف فيه توقعات القارئ ، الذي يحسّ ، لدى توقّف الراوي ، وتغيير الاتجاه ، بتوق شديد لمعرفة الجديد الذي تؤول إليه هذه الحركة .

هذا على الرغم منْ أن الرواية نشأت أوّل ما نشأت على فكرة التتابع chronicle الذي يمنح إحساسنا بالزمن شكلا لا يختلف عن الشكل الذي يتميّز به المشهد السردي أو المكان[٢] . ذلك الشكل الذي يضعنا وجها لوجه أمام الحلقة التي تلخصها كلمات برسي لوبوك في حديثه عن رواية الحرب والسلام لتولستوي : ولادة ، فنمو ، فموت ، ثم الولادة من جديد . . فالرواية هي العمل الإبداعي الوحيد الذي يمكننا عن طريق التسلسل الزمني والتتابع من رؤية الحياة الإنسانية في وحدتها الكاملة من البداية حتى النهاية . والخيال - عادةً- يتوق لرؤية هذه الوحدة أو - على الأقل - رؤية صورة لها في الحدود التي تسمح به أداة التعبير وهي اللغة[٣] .

وأما زياد قاسم ، في أبناء القلعة ، فعلاوة على التزامه بفكرة التتابع ، والتسلسل ، الذي لا يخلو من اقتران الحادثة بالأخرى ، والولادة بالنمو ، والشيخوخة بالانحدار نحو النهاية الأخيرة ، إلا أنَّ روايته هذه لم تخلُ من مفارقات ، وانعطافات زمنية ، ومن انزياح كانتْ الغاية منه - بلا شكٍّ - تجنّبَ الرتابة ، التي تغرقُ المتلقي - أحياناً- بإحساس نصيبه من التشويق ، والرغبة في المتابعة ، أقلُّ ممّا ينْبغي .

وقد كثرت المفارقات الزمنية في الرواية حتى تجاوز عددها العشر .

---

(١) جنيت ، جيرار : **خطاب الحكاية بحث في المنهج** ، ترجمة محمد المعتصم وآخرين ، دار الاختلاف ، ط٣ ، الجزائر ، بلا تاريخ ص ٤٥ .

(2) *Lubbock, Percy*, Ibid, pp33-34.

(3) Edwin Muir, *The structure of the Novel*, 10th ed ,the Hogarth Press, London. p 81.

وإحدى هذه المفارقات تتمثل في توقف الراوي عن التقدم نحو الأمام ، عائدا للوراء مدة من الزمن تقرب من الثلاثين عاماً ، قاصاً ما جرى من حوادث لشمس الدين أدت لإصابته بجراح ألزمته الفراش مدة تربو على الشهر : «ينتمي شمس الدين لعائلة شركسية عريقة عرفت بالثراء والفروسية ، حارب ضد الإنجليز ، وضد الأتراك ، وبعد أنْ أخفق الفيلق الشركسي في الوصول إلى سورية ، انضم للقوات العربيّة هناك ، فقاتل الفرنسيين في ميسلون ، وأصيب بجرْح بليغ أقعده طريح الفراش أكثر من شهر . وفي هذه الأثناء أنجبتْ زوجته ابنته الثانية فوزية ، وبعد عودته لعمّان التحق بالحرس الأميريّ ، لمدة ليست طويلة ، لينتبه بعد ذلك للعقارات التي ورثها عن أبيه .»[١]

فهذا الاسترْجاع الذي يبدو استرجاعا متسعاً بتعبير جنيت[٢] من حيثُ الزمن ، لم يلبث طويلا حتى اتحد بالحكاية الرئيسة . ففي أثناء إشارته لزواج ابنته الأولى (حكمت) من مدرس فلسطيني ، نجده – على نحو مباغت– وعن طريق الحذف ، ينقلنا إلى مشهد تحاول فيه حكمتْ هذه إقناع فوزية بالزواج ، مؤكدة أن عزوفها عنه لن يمنع والدها شمس الدين من الاقتران بنجاح الشامية ، إن عاجلا أم آجلاً .[٣]

وفي هذا الاسترْجاع لا يقتصر على الخروج من اتجاه زمنيٍّ لآخر ، ولا باستعادة الماضي ، ولكنَّ له أيضا أثره في الربط بين الحدث الآني – الزواج من نجاح – وما جرى في الماضي ، مُلقياً الضوء على سبب نفوره من ابنه الوحيد فخري . فقد كشفتْ هذه الحوادث المستعادة عن أنّ زوجة شمس الدين فقدت حياتها ثمنا لتلك الولادة .

وقد لجأ زياد قاسم إلى التقنية السردية نفسها في مواقع كثيرة .

فبعد أن مرَّ الراوي بكثيرٍ من الحوادث التي تتعلق بشخوص حيِّ القلعة واحداً تلو الآخر ، وحدثا بعد حدث ، منهم خليل منعش صاحب معمل الكازوز ، نجده في الفصل الرابع ، وفيما هو يحدثنا عن رسالة فخري شمس الدين لمريم (الحولاء) يترك

(١) زياد قاسم : **أبناء القلعة** ، ص ١٥ .

(٢) جنيت ، السابق ص ٦٠ .

(٣) زياد قاسم السابق ص ١٦ .

الرسالة مسترجعا أحداثا وقعت - ليس لخليل منعش حسب- وإنما لأبيه . فيروي لنا حكاية قدومه إلى عمّان ، واستقراره في القلعة ، وإنشاء المعمل ، وزواجه من ابنة عمه التي أنجبت له في العام الأول من زواجهما ولدا ذكراً ، ثم يذكر كيف تحول المعمل من معمل يدوي إلى آخر أوتوماتيكي[١] .

وعلى الرغم مما في هذا الاسترجاع من خروج ملحوظ عن إطار الحكاية الرئيسة ، التي تبدأ تحديدا بعد سقوط برلين ، وتدمير هيروشيما وناجازاكي (١٩٤٥) إلا أنها تعود بنا في تفصيل مطول لحياة خليل وأبيه ، ثم تتحد مرة أخرى بالحكاية الرئيسة ، عندما يلفت الراوي نظرنا لخليل وكراهيته الصبية المتجمعين عند شجرة السنديان ، ولا سيّما فخري شمس الدين[٢] .

وهذه الطريقة في الاسترجاع تتكرر مع كل شخصية جديدة تظهر في الحكاية ، فحران الذي جاء إلى القلعة من البادية واستقر فيها[٣] وبدأت أحواله تتحسَّن بعد أن اتخذ من المراباة عملا له ، وحرفة ، يترك الراوي ما وصل إليه حرّان ، مستعيدا حوادث وقعت قبل ثلاثين عاما استولى فيها إخوته على ما تبقى من ميراث أبيه ، فاضطرَّ أنْ يأتيَ بأمه إلى عمّان ، ثم يروي لنا كيف توفيت أمه وهو في سَفَر ببغداد ، ولم تظهر علاقة هذه الحوادث بالحكاية الرئيسة إلا عندما ذكر لنا تردّد حران للمقهى التي يملكها أبو عبده[٤] ، واتخاذ الإقراض بالفائدة وسيلة كسب .

وقد يكون الاسترجاع الخارجي خاليا من أي اتصال عضوي بالحكاية الرئيسة ، كأن الراوي يريد أن يرفه عن القارئ ، وأنْ يجنبه الإحساس بالرتابة ، عندما يتعرض لحكايات وقعت في الحي ، وإن كانت علاقتها بما يرويه غير مباشرة . ومن ذلك اكتشاف جريمة قتل العجوزين أيام العيد ، وانتشار رائحة العفن[٥] . فعلى الرغم من

(١) المصدر السابق ص ٢٩-٣٠ .

(٢) السابق ص ٣٢ .

(٣) السابق ص ٣٧ .

(٤) السابق ص ٤١ .

(٥) السابق ص ص ٤١- ٤٥ .

أن هذه الحكاية يستغرق سردها صفحات إلا أن علاقتها بالحكاية الرئيسة علاقةٌ واهية ، غير واضحة ، وليست مباشرة . وهذا شيء ينسحب على استرجاع الراوي أحداثا تتعلق بماضي أنور على في الطيرة أيام كان طفلا مولعا بمراقبة الحيوان[1] . وشأن الراوي مع حكاية لطفي عازف العود ، المطرب ، الذي ارتضى لنفسه أن يدير في منزله وكرا للمقامرة ، كشأنه مع خليل منعش ، وغيره . فقد اضطر لاسترجاع أحداث سابقة تلقي الضوء على أسباب اضطراره ترك الفرقة الموسيقية الاستعراضية ، والقدوم إلى حي القلعة ، والزواج من سمّورة .

ومع أن حضور (مالك) في الحوادث الأولى للرواية حضورٌ لا يقلُّ أثراً ، وظهورا ، من حضور فخري شمس الدين ، إلا أنّ القارئ يكاد لا يعْرف عنه إلا القليل . وكان عليه أنْ ينتظر نحو ٩٠ صفحة ليعرف من هو والده . فقد تعمد الراوي الانحراف عن مسار السرد الزمني ، مستعيدا أحداثا وقعت لخالد الملا الذي ترك بغدادَ وقدم للإقامة في حي القلعة بعمان . وشاءت الأقدار أن يتخذ من مؤسسة أنور علي مكان عمل في دائرة المالية والحسابات . وبزواجه من فتاة شامية يكتمل لديه عقد الأسرة ، فهي تنجب له في العام الأول ولدا هو مالك . وبارتداد الراوي من الزمن الخارجي إلى الزمن الداخلي تندمج الحكاية الفرعية بالرئيسة في الموقع الذي تتبأر فيه شخصية مالك ، وهو في القاهرة ، حيث الظروف تختلف عما هي عليه في عمان[2] . .

ومثلما أشرنا من قبل تتكرر لدى زياد قاسم هذه الظاهرة . نعني إعادة ذكر التفاصيل بعد ذكر الحدث مجملاً .

ففيما كان جورج وفارس يواصلان دراستهما في الشام ويواصلان نشاطهما الحزبي ، ويتحدثان في أمر تيريز ، وهل هي جديرة بالدعوة للانخراط في التنظيم أم غير جديرة ، إذا بالراوي ينقلب فجأة وينقلنا من الحاضر إلى الماضي ، مستعيداً حدثا يتعلق بالحدث السابق . وهو قدوم جورج إلى دمشق قبل قدوم فارس إليها بزمن ، كلف خلاله بمهمات تنظيمية مهمة ، إحداها تعيينه عضو اتصال قومي بين فرعي

(١) السابق ص ص ٢١٧-٢٤٠ .

(٢) السابق ص ص ٩٠-٩٣ .

الحزب في سورية والأردن . مما جعله بسبب نشاطاته تلك اسماً معروفاً بين الطلبة في دمشق كشأنه في عمان[١] . أما ما يربط بين هذا الحدث المستعاد والحكاية الرئيسة في حركتها الأمامية ، فهو كون الشقة التي يشغلها جورج هي الشقة التي أوى إليها فارس عند وصوله لدمشق[٢] .

ومن المفارقات السردية قصيرة المدى حديث الراوي[٣] عن اختفاء سمورة . فقد كانت تضيق بزوجها لطفي ذرعاً مما دعاها إلى الذهاب مع سائق سيارة تاكسي أجرة وإيثاره على لطفي[٤] . وبعض هذه المفارقات تدهش القارئ ، إذ يكتشف – مثلا – أن فارساً كان قد اعتقل في دمشق أيام الوحدة مع مصر ، وأن الذين اعتقلوه هم رجال المكتب الثاني الذي كان يديره عبد الحميد السراج ، وأفرج عنه بتدخل من جورج ، وأنَّ الاعتقال تم على خلفية سياسية بسبب ما كان يردده من اتهام لدولة الوحدة بالفساد واضطهاد البعْثيّين وغير البعثيين[٥] .

ومثل هذه الحوادث تفاجئ القارئ لأن استذكارها جاء في أثناء الكلام عن فخري ، وكثرة تبذيره ، كذلك فوجئ القارئ بمقتل مالك صديق فخري ورئيس اتحاد تجار الجملة ، وقد كشفت المفارقات السردية عن أن مالكاً هذا كان قد استدعي للتحقيق ، واعترف بانضمامه لتنظيم سياسي محظور وهو التنظيم الناصري(حركة القوميين العرب) وأنه وقّع على وثيقة يعلن فيها تخليه عن التنظيم وبراءته من الأحزاب .

على أن الراوي لا يكتفي بهذا وإنما يقص علينا ما هو أبعد من ذلك ، إذ يستعيد وقائع جرت في أقبية سرية حوكم فيها غيابيا بسبب تخاذله ، وحكم عليه ، واختير

(١) السابق ص ١٤٣ .

(٢) السابق ص ١٤٤ .

(٣) السابق ص ١٢٥-١٢٦ .

(٤) السابق ص ١٣٦ .

(٥) السابق ص ١٧٨-١٧٩ .

من ينفذون حكم الإعدام به ، وذلك بالفعل ما كان[١] .

ولا ريب في أن مثل هذه المفارقات بتكرارها ، وتنوّعها ، ما بين استرجاع خارجي متسع ، وآخر داخلي قصير الأجل ، ما بين استرجاع مباشر وآخر غير مباشر . ما بين استرجاع مرتبط بالحكاية الرئيسة وآخر غير متصل بها ولو على نحو غير مباشر ، يكسر الطابع النمطي للسرد ، ويعفي القارئ من استمرار السير في طريق وحيد الاتجاه ، مما يضفي على الحكاية التنوُّعَ ، والتلوينَ ، ويبدّدُ شبحَ الإحْساس بالرّتابة .

المشهد البانورامي:

وليست المفارقة السردية هي الطريقة الوحيدة التي يتبعها المؤلف لكسر رتابة السرد النمطي ، فالمدة الكبيرة التي تستغرقها الحوادث ، وهي تربي على العشرين عاما ، منذ العام ١٩٤٥ ، عام سقوط برلين ، حتى العام ١٩٦٧ ، عام سقوط القدس ، في حرب لم تستمر إلا أسبوعا واحدا ، خسر فيه النظام العربي الكثير من الأرض ، والكثير من (سمعته) إذا جاز التعبير ، مدةٌ يستطيع السارد – بطبيعة الحال – أن يكثف فيها سرده ، فيقتصر على ذكر المهم من الحوادث تاركا ما لا يهم ، معتمدا على تقنية الحذف ، والإضمار ، بيد أن زياداً لم يتجه هذا الاتجاه ، ولا اتبع هذا النهج ، مما جعل الرواية تمتلئ بالتفاصيل التي تقلل أحياناً من توق القارئ للمتابعة ، ويكرر السؤال : حسنا وماذا بعد ؟ ولهذا لجأ إلى المشهد البانورامي panoramic من حين لآخر ، في مسعىً منه واضح لتبديد الشعور بالملل .

والمشهد البانورامي تقنية سردية طارئة على النمط ، يلجأ فيها الكاتب إلى توسعة الإطار ليشمل الحيّ كله ، ليس في ساعة معينة ، محددة ، ولا فيما يتعلق بشخصية واحدة محددة[٢] . فمن بين المشاهد البانورامية ظهور شخصية جديدة في حي القلعة وهي شخصية محارب الذي رافق ظهوره شيوع لعبة الثلاث أوراق . فقد شغلت هذه اللعبة الكبار قبل الصغار ، فهم يلعبون ويخسرون ما في جيوبهم من

(١) السابق ص ٣٢٨- ٣٣٠ .

(2) *Lubbock , Ibid*, p 75.

قروش قليلة تنتقل فوراً إلى جيب محارب ورفيقه(أبو حديد) وقد أصبح أهالي الحي جميعا يلهجون بذكر هذا الغريب الذي لا يعرفون من أين جاء ولا كيف . وهل يعتزم البقاء في الحارة أم لا . ولم يكن توقع حران وعواد النمر بشأن مغادرته الحارة بعد انتهاء العيد إلا توقعاتٍ زائفةً سرعان ما يبددها تطاوله على الجميع[١] .

وكان الكاتب قد لجأ قبل ذلك للمشهد البانورامي مرارا . إحداها عندما صوب الراوي الانتباه إلى الطقوس الجماعية في انتظار مدفع رمضان . والإفطار الجماعي في حديقة منزل شمس الدين . والباعة المنتشرون المتجولون في السوق يعرضون بضاعتهم من الخروب والعرق سوس ، والتمر هندي . والمقهى الذي تفتح أبوابه بعد الإفطار ، ويحتشد الساهرون فيه حتى السحور . . يدخنون الأرجيلة ، ويزاولون ألعابهم الأثيرة كالزهر والورق . والبهجة - بطبيعة الحال- تعمُّ الأطفال الذين ينتشرون في الحارة بُعَيْد المغرب . وأخيرا العيد بما فيه من أفراح تتخايل في الملابس الجديدة ، والأراجيح والألعاب . وهذا المشهدُ البانوراميُّ يكاد يكون تكثيفاً لفصل تراثيٍّ يصوِّر حياة الناس اليومية في متواليات ينجذبُ لها القارئ ، ناسيا - لوقت قصير - الحكاية الرئيسة ، قبل أنْ يستأنف الراوي سرده لوقائع الرواية ، وظهور شخصية جديدة مثل شخصيّة محارب[٢] .

ومن المشاهد البانورامية اللافتة للنظر ذلك المشهد الذي رسمه لنا الراوي عقب زيارة المسؤول البريطاني جيرالد تمبلر لعمان . وذيوع الأخبار عن زجٍّ البلاد في حلف رجعي جديد هو حلف بغداد . وفي روايته لهذا المشهد يتكئ على وصف التظاهر ، والصخب ، والحركة الدائبة في غير قليل من العنف بين مركز المدينة وفندق فيلادلفيا ، ثم اقتحام الفندق وكازينو الشاطئ الذي يمتلكه كل من خليل منعش و(أبو عبده) . وعبر هذا الصخب يبرز التهكم السافر من القائد الإنجليزي اللفتنانت كولنيل غلوب ومساعده[٣] . يضاف إلى ذلك مشهد الجنازة[٤] . وتكرار المشاهد البانورامية

(١) زياد قاسم ، السابق ص ١٧٤-١٧٥ .

(٢) السابق ص ١٧٢ .

(٣) السابق ص ١٠٧-١١٠ .

(٤) السابق ص ١١٥ .

يخرج القارئ في العادة من دائرة النمط ، مثلما هو الحال في المشهد الذي يروي لنا فيه تدفق الجمهور إلى إحدى صالات العرض لمشاهدة الراقصات ومطرب الفرقة الاستعراضية لطفي .

ووسط الصخب والهياج الذي أبداه الجمهور ، وأبدته الراقصةُ جاكلين ، نسمع الهتاف من النظارة ، تارة يطالبون بالإعادة ، وتارة يطالبون براقصة معيّنة بالذات ، أو بأغنية يغّنيها لطفي[١] .

ولا يشترط في المشهد البانورامي أن يكون لمناسبة سارة للشخوص أو لمناسبة مزعجة كالتظاهر ضد حلف بغداد ، فالهدف من المشهد البانورامي هو إشراك أكبر عدد من الجمهور في الحدث ، فهذا يلهب مشاعر القارئ ، مثلما هو الحال في المشهد الذي رواه لنا الراوي في ثلاث صفحات حول التظاهرات التي تسببت في وقوع ضحايا ، وكانت الغاية منها الانضمام لمحاولات تحقيق الوحدة بين أقطار عربية هي مصر وسورية والعراق[٢] . أو المشهد الذي كسر فيه فخري شمس الدين شوكة (محارب) وأذله ودفعه دفعا لمغادرة الحارة[٣] .

الإضمار والحذف ellipses:

وتجنبا لهيمنة السرد النمطي نجد الكاتب زياد قاسم يلجأ لما يعرف بتقنية الحذف أو الفجوة ، وهو أن ينتقل الراوي بالقارئ من حدث لآخر متخطيا ما يتطلبه التسلسل الزمني من تتابع ، ومن ذلك أنَّ خليل منعش يفكر بالزواج من امرأة أخرى ، بعد طلاقه لنجاح التي رهنت البيت لحرّان دون علمه . وبعد أن تأمل الفكرة ، وأطال فيها التفكير ، والتدبر ، معتزما التنفيذ في أثناء أيام العيد ، قائلا لنفسه : «في العيد يا نجاح . . تزوجتك في العيد . . وسأتزوج غيرك في العيد[٤] .» يفاجئنا الراوي في

(١) السابق ص ١٤٥-١٤٧ .

(٢) السابق ص ٢٩٥-٢٩٨ .

(٣) السابق ص ١٨٠-١٩٠ .

(٤) السابق ص ١٩٢ .

الفقرة التالية مباشرة بزواجه من مصرية صغيرة ، محققا للمرة الثانية الوحدة العربية .

فهو - أي الراوي - لم يتطرق للتفاصيل التي تسبق الزواج عادةً ، كالسفر إلى مصر ، والبحث عن فتاة مناسبة ، والتقدم لها خاطباً ، وما شابه ذلك . . هذا مع أن السرد النمطي الذي تقوم عليه الرواية - أصلاً- يعنى بمثل هاتيك التفاصيل عناية شديدة .

وفيما كان الراوي يروي لنا ما جرى لفخري شمس الدين ، وشقيقته فوزية ، ليلة الخميس التي تم فيها اقتحام شقة لطفي ، واعتقال من فيها بمن فيهم فخري ، والفضيحة الكبرى . . وبعد أن طلبت فوزية من شقيقها ألا يريها وجهه أبداً ، إذا بنا أمام موقف سردي آخر ، يروي لنا فيه الراوي وصول نايف إلى الشقة التي يقيم فيها فخري في القاهرة . و إذا بسعاد - صديقة فخري - تفتح له الباب . . يحدث هذا مع أنَّ الراوي لم يخبرنا في السابق بأي شيء عن سفر فخري للقاهرة ، والتحاقه بالجامعة ، ولا عن المكان الذي يقيم فيه ، ولا عن علاقته بمالك الذي كان قد سبقه للقاهرة[1] .

وفيما كان الراوي يقصّ لنا حكاية البلاغ الذي تلقاه نايف للتوجه إلى المطار العسكري ، وإجراء المقابلة المشروطة للانخراط في سلاح الجو ، وفيما كان الجدل ، والحوار ، على أشده بين نايف وفوزية ، التي تحاول إقناعه بالعدول عن ذلك لخطورة الانتساب لهذا السلاح ، يفاجأ القارئ - وبلا مقدمات- بقبول نايف في سلاح الجو ، واجتيازه المقابلة بنجاح ، وابتدائه التدريب العسكري ، وتلك البداية كانت مشجعة ، لهذا أرسل في بعثة تدريبية أخرى إلى لندن[2] .

ولا ريب في أنَّ مثل هذه الفجوة التي تتخلل السرد النمطي تؤدي إلى ضرْب من تسريع الحوادث ، وتعجيل الارتقاء بمستوى الأحداث ، اقترابا من النهاية المرصودة ، والغاية المنشودة .

وغير بعيد عن هذا لجوء الكاتب ، عن طريق الراوي ، إلى ما يعرف بالتلخيص .

---

(١) السابق ص ص ٩٧-٩٨ .

(٢) السابق ص ١٤٨-١٤٩ .

فعلى الرغم من اعتياده الإغراق في التفاصيل ، مما يؤدي إلى نمو بطيء في إيقاع الحوادث ، إلا أنه حين يتعرض لعلاقة فخري شمس الدين بالفتاة التي تعرف إليها في نادي الأردن ، روى ذلك في فقرة واحدة ، لا يتعدى طولها بضعة أسطر : «في النادي كانا يلتقيان كغريبيْن ، يتبادلان النظرات من بعيد ، وقلما يتحادثان . بقيت عشيقته الوحيدة إلى أن تخلّتْ عنه فجأة ، وبنفس السرعة التي قبلته بها ، رغم ذلك لم يعرف أحدٌ شيئاً عن علاقته بها . .»[1] .

الوقفة الزمنية: pause

وعلى الرغم من اللجوء إلى الحذف والإضمار لتسريع الزمن ، والتلخيص لكسر الطابع النمطي البطيء للسرد ، يلجأ الكاتب ، من قبيل موازاة الشيء بنقيضه ، إلى تقنية الوقفة ، وهي تقنية وصفية تؤدي إلى عكس ما سبق[2] . وهو ، مع كثرة حديثه عن حيّ القلعة ، والشوارع التي تخترقه ، والحوانيت المتراكمة فيه ، إلا أنه قلما يستغل هذا الوصف للعدول بالقارئ من الإحساس بالزمن إلى الإحساس بالمكان .

ومن المواقف النادرة التي تحقّق له فيها مثلُ هذه الوقفة الزمنية ، وصفه لمكتب مالك حين زاره فخري : «الغرفة كبيرة ، واسعة . . غطِّيتْ الأرض بسجاد الموكيت . . والجدران بخشب الجوز . وهي مقسمة إلى قسمين : القسم المواجه للباب مباشرة فيه طاولة مكتب أنيقة ، من خشب الورد ، عليها ثلاثة أجهزة هاتف بألوان مختلفة أحمر ، وبيج ، وأسود . . وعلى الطاولة أيضا محبرة رخامية ذات أقلام حبر ذهبية . . ومحفظة جلدية ذات لون بني متموج . عدا ذلك فالطاولة نظيفة . لامعة . الكرسي الدوار خلف الطاولة كان ضخماً ذا ظهر مرتفع . مغطىً بجلد بني غامق ، لامع ، ونظيف . وعلى الرغم من ذلك كله ، فإنَّ طرفيْ ذراعيه من الأمام كانا مهترئيْن مخدوشين ، وكأنّ مخالب قط عملت فيهما . . في مواجهة الطاولة ، وبجانب الباب

(١) السابق ص ٢٨٥ .

(٢) جنيت ، جيرار ، السابق ص ١١٢ .

مباشرة تجويفٌ في الجدار يشبه الخلوة فيه مرآة بعلوّ القامة . . وعلاقة ملابس[١] . .»

ومما لا ريب فيه أنّ هذا الوصف حال دون إحساس القارئ بالزمن . ومن شأنه أن يوقف السرد مدة قصيرة ليستأنف بعدها الراوي حكايته للحوادث . وهذه التقنية - مثلما هو معروف - يلجأ إليها الكاتب في العادة لأغراض عدة ، من أهمها : كبحُ جماح الزمن في تدحرجه الموصول باتجاه النهاية لإيجاد المزيد من التشويق .

التواتر: frequency

والتواتر يشبه الوقفة من حيث أنه يعيق حركة السرد ، ويقلل من سرعة الإيقاع . فهو تكرار حدث معين مرارا[٢] . ففي القسم الثاني عشر من الفصل الأول[٣] يذكرنا الراوي بما كان قد ذكره ورواه في بداية الرواية ، أعنى تساقط الأمطار بغزارة مؤذنة بارتفاع منسوب المياه في السيل ارتفاعا يخرج به عن طوره ، متوعداً المدينة بما يشبه الطوفان ، مكررا - أي الراوي - ما كان رواه عن ترديد الأهالي عبارة (حدّ السيل) في عمان . وذلك شيء لم يكد القارئ ينساه ، وينسى اقترانه بسقوط برلين ، ودمار هيروشيما في اليابان[٤] . وفي هذا الموقع من الرواية - بالذات - تكتشف جريمة هي أبشع ما سمعت به المدينة من جرائم في حينه . وهي مقتل الطفلة (سلمى) ابنة عواد النمر . . . التي اتهم فيها أول الأمر (عمران) لكن الراوي لا يفصح لنا عن الأسباب التي دعت لاتهامه هو دون غيره[٥] . وهذه الحادثة التي تبدو عديمة العلاقة بالحكاية الرئيسة تتكرر الإشارة إليها مراراً . تتكرّر عندما يكشف التحقيق ملابسات الجريمة . وتتكرّر كلما فكرت زوجة عواد النمر بالأبناء . وتتكرر عندما يعود عواد من

(١) زياد قاسم ، السابق ص ٣١٢ .

(٢) جنيت ، جيرار ، السابق ص ١٢٩ وانظر محمد الشوابكة : السرد المؤطر في رواية النهايات لعبد الرحمن منيف ، أمانة عمان ، ط١ ، ٢٠٠٦ ص ٨٢ .

(٣) زياد قاسم ، السابق ص ٦٢ .

(٤) السابق ص ١٣ .

(٥) السابق ص ٦٥ .

جولته الأوروبية ويحدث ما يحدث .

وعلى الرغم من إحـراق مطعم كـازينو الشـاطئ ، الذي يمتلكه كل من خليل منعش وأبو عبده ، لم يحدث إلا مرة واحدة ، إلا أن ذلك يتكرر ذكره غير مرة . فقد تذكره خليل وهو يراقب تحويل معمل الكازوز من يدوي إلى آلي : «حريق المطعم أثناء التظاهرات أكبر دليل على ذلك . ألم يهاجم المتظاهرون كل ما هو أجنبي؟ وكل ما يمت للأجانب بصلة؟ من قال بأن ما حصل بالأمس لن يتكرر اليوم؟ الناس دائماً ، وأبداً ، مع الصناعة الوطنية .»[١]

ولو تساءل القارئ كم مرة التحق مالك بالعمل في شركة أنور علي زوج أمه ، لكان الجواب مرة واحدة . ولكن الراوي لم يكتف بذكر ذلك مرة واحدة ، وإنما يعود لسرد هذا كلما لزم الأمر . فكلما رأى نفسه جالسا على كرسي الإدارة في اتحاد تجار الجملة روى مجددا كيف التحق بالعمل في الشركة التي يملكها زوج أمه . معدداً ما يتمتع به من امتيازاتٍ وحقوق لم يكن يحلم بها في يوم من الأيام . وربما ذكر أيضاً ، في شيء من التكرار ، خطوبته لفتاة جميلة من عشيرة محترمة كثيرة العدد[٢] . ولم يسأم الراوي تكرار السرد حول تعيين مالك مديرا لاتحاد تجار الجملة ، ولا ملّ الحديث عن الامتيازات التي أضحت من حقه بعد سنواتٍ من الفقر والقهر[٣] .

ولمثل هذا التواتر ، إذا أردنا الدقة ، فائدة عظمى ، لا سيّما في السرد النمطي الذي تمتد فيه الحوادث مسافات كبيرة يخشى فيها ألا يتذكر القارئ في أواخر النص ما سبق ذكره في الأول منه ، لذا كان التواتر ضرورة لربط البدايات بالأواخر ، وربط ما هو عاجل بما ذكر آجلاً ، فيساعد ذلك القارئ على استيعاب السابق ، واللاحق ، باستخدام تقنية التخزين والاسترجاع .

---

(١) السابق ص ٢٧٧ .

(٢) السابق ص ٢٨٤-٢٨٥ .

(٣) السابق ص ٢٩٩ .

السرد اللاحق:

ومن ضروب التنويع التي استخدمها زياد قاسم في أبناء القلعة مما له تأثير في تبديد الأثر السلبي للسرد النمطي ، اللجوء إلى السرد اللاحق . أي رواية الحدث بعد وقوعه بزمن ، شرط أن يكون الراوي قد أومأ إليه من قبل إيماءة سريعة ، أو بنبوءة مقتضبة ، عابرة . ولا ريب في أن القراء فوجئوا بمقتل مالك ، الذي أعلن عنه الراوي في اللحظة التي لا يتوقع فيها إلا استقراره في وظيفته المثمرة تلك .

بيد أن الراوي عاد وسرد الحكاية بالتفصيل ملقيا الضوء على الأسباب ، مع الإشارة إلى البدء بالتخطيط لاغتياله ، وتنفيذ المخطط ، وانتهاء واجب العزاء ، ثم يقص علينا قصته مع التحقيق ، والبراءة من التنظيم الحزبي ، ومحاكمته غيابيا ، واختيار منفذي الحكم بإعدامه ، ووصف السلاح الذي استخدم في عملية التصفية ، وما نشر في الصحف من تعليقات على ذلك كله[1] .

ويمكننا أن ننظر لتحذير فوزية ابنة شقيقتها نايف من خطورة الانتساب لسلاح الجو باعتباره نبوءة بنهايته التي اتضحت في الصفحات الأخيرة من الرواية . فالأول تحذير يمكن أن نعده ضربا من التنبؤ والاستشراف ، والثاني كأنه سرد لاحق يرتبط بالسابق .

المفاجأة:

يعد اللجوء للمفاجأة من الأمور التي تبدد شبح الرتابة في السرد النمطي . مع أن دارسي السرد – جلهم تقريباً– يرون في المفاجأة مأخذا يؤخذ على كاتب الرواية ، لأن الإكثار من المفاجآت يؤدي – في العادة – إلى تسطيح الحبكة . ولكن المفاجأة في أبناء القلعة ، هي إحدى الوسائل التي لجأ إليها زياد قاسم للتغلب على الرتابة . ومن هذه المفاجآت مقتل الطفلة (سلمى) في أول الرواية . ووفاة خالد الملا بالسحايا في الفصل الأول . وهذه المفاجأة أدت إلى مفاجأة أخرى هي زواج أنور من أم مالك . ومن المفاجآت التي استفتح بها الكاتب الرواية وفاة شمس الدين ، وحادثة السير التي

(١) السابق ص ٣٣١ .

أودت بحياة ابنته(حكمت) والدة نايف وفارس .

وأما المفاجأة التي كان لها أثرٌ واضحٌ في كسْر الطابع النمطي لتسلسل الحوادث ، فهي مقتل مالك ، في أوج ظهوره ، على يدي اثنين من أعضاء التنظيم السياسي الذي انسلخ عنه قبلا ، وأعلن براءته منه[1] . وهذه المفاجأة حملت للقارئ مفاجأة أخرى هي الكشف عن زواج أنور علي من أم مالك ، فالوفاة ، والعزاء ، أفشيا ما كان طي الكتمان[2] .

مما سبق ، يتضح أنّ كتابةَ زياد قاسم في «أبناء القلعة» كتابة تلتزم تقنية السرد النمطي ، الذي لا يفتأ يلتزم بالتسلسل الزمني ، والإغراق في التفاصيل ، لكنه ، وتجنبا للرتابة التي تصاحب هذا النوع من السرد لجأ إلى المفارقة السردية ، وإلى المشهد البانورامي ، وإلى تقنية الإضمار ، والحذف ، وتسريع السرد أحيانا ، وأحيانا اللجوء للوقفة والتواتر ، والسرد اللاحق . فضلا عن التنبؤ ، ولكنْ على قلة .

الصيغة والزمن النحوي:

يغلب على السرد ، مثلما لاحظنا ، في الاقتباسات التي أدرجت فيما تقدم من هذا الفصل ، استعمال الفعل الدال على الماضي . لكن الكاتب في بعض الأحيان لا يقتصر على هذه الصيغة في سرد الحوادث ، وقد يلجأ إلى استخدام الفعل الدال على الحاضر فيما يعرف باسم الحاضر التخييلي fictive present . لأن الكاتب يطلب من القارئ أن يتخيل ما يقوله في هذه الصيغة وكأنه ماض . وعلى سبيل المثال نقرأ من رواية يوسف القعيد أخبار عزبة المنيسي* ما يأتي : «الزيناتي وهو في طريق عودته الآن إلى المنزل ، يقترب من العزبة ، والعزبة تمر بلحظة استسلام لليل طويل مقبل . الأسى ريح تصفر في دارة مهجورة . تركها أهلها . تشاءم الناس منها . . بقيت هكذا مهجورة . . الحزن يدٌ ترفع في حالة فراق . . تودع من نشعر نحوه بأجمل العواطف . . لكنه يبتعد . . يغيب . . يتوه . . تفصلُ بيننا وبينه مساحاتٌ من اليأس

(١) السابق ص ٣١٥ وانظر= ٣٢٢ .

(٢) السابق ص ٣٢٣ .

والإحباط .»[1]على أنّ هذه الصيغة يمكن أن تدمج في صيغة أخرى تدل على الماضي . ففي الرواية السابقة نقرأ ما يأتي : «عبد الستار ، في لحظة العصاري ، من كل يوم ، يصحو من نومه في المصلى ، يصحو على تمتمات الشيخ عبد الفتاح ، وهو يصلي العصر . في الجو طراوة محببة . يفيق عبد الستار من نومه . يفرك عينيه . . يقوم . . يقضي حاجته . . يتوضأ . . يصلي الظهر الذي فاته بسرعة كي ينضم إلى الباقين ، ويصلي العصر جماعة . يجلسون في المصلى . . يلف عبد الستار سيجارة رفيعة . يدخنها ببطء .»[2] .

ونحن إذا أعدنا التأمل فيما سبق وجدنا عبارة «من كل يوم» هي التي تجعل من كل صيغ الفعل اللاحق : يصحو ، يفيق ، يفرك ، يقوم ، يقضي ، يتوضأ . . يلف . . يدخن . . أفعالا دالة على الماضي المستمر . فالقرينة الزمنية :كل يوم هي التي تجعل من هذه الأفعال دالة على الماضي ، وعلى الحاضر ، وعلى المستقبل في آن . وهذا يشبه قول أحد الأشخاص في رواية أنا قادم I am coming . فإنْ لم يذكر بعدها كلمة الآن ، أو كلمة غداً ، فإن المدلول الزمني للفعل (قادم) يمكن أن يَعْني الحاضر المستمر إلى ما لا نهاية ، وهذا بطبيعة الحال غير معقول ، ويأباه المنطق . لهذا فإنّ أيَّ صيغة يُستخدم فيها الفعل المضارع في الحكاية لا نستطيع تحريرها ، أو عتقها ، من ربقة الماضي ، مما يُذكّرُنا بقول عبد الملك مرتاض في نص ينسبه لبعض النقدة : «إنّ كلَّ ما يرد في الرواية من أفعال تدل على الزمن الحاضر ، مثل : رأيته يلعب ، أو يقرأ . . ويجري . . إنما هو خدعة ، لأنها أفعال تدلّ على الحاضر ، والمستقبل ، من حيث الزمن النحوي ، ولكنها تقع دلاليا ، وسرديا ، في الزمن الماضي . وقد يندمج الفعل الدال على المستقبل في الماضي إذا ارتبط بقرينة ، من مثل قول أحد الأشخاص : سألته ، فوعد أن يفعل ذلك في الأيام القادمة . فهذا الفعل الدال على المستقبل يندمج في

(١) يوسف القعيد : **أخبار عزبة المنيسي** ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، مصر ، ط١ ، ١٩٧١ ص١٨٣ .

(٢) السابق ص ١٨٠ .

الماضي الذي ينم عليه الفعل سألته ، وهو جزء منه .»[1]

وقد كان الاعتقاد سائدا لدى الكتاب أنّ الرواية لا تكتب إلا بالزمن الماضي ، بيد أن الاتجاه الحديث في الكتابة أثبت بطلان هذا الاعتقاد ، فهاهو يوسف أبو رية يقصّ علينا حوادث وقعت في الماضي ، لكنه يلجأ إلى صيغة الفعل المضارع ، الدال على الحاضر :«يتقلب زكي لبعض الوقت في فرشته . . وحين يسمع أذان الفجر . . ينهض ليرفع شريط المصباح قليلا . . حتى تبدو أشباح الغرفة كتلا متناثرة هنا وهناك . حصيرٌ مهترئ . . ولحافٌ قديم له رائحة عطنة . . وقلّةٌ ساح الماء حول قعْرها . . وحنفيّةٌ من الزنك يتلقف ماءَها إناءٌ صغيرٌ تسقط القطرات منه طوال الليل . . متجاوبةً مع ضربات القلب الغافي .[2]» وقد يجمع الكاتب بين هذه الصيغ- الماضي ، والحاضر ، والمستقبل - مثلما نجد في رواية نجيب محفوظ اللص والكلاب :

«قلّب صفحات جريدة الزهرة حتى عثر على ركن الأستاذ رؤوف علوان . . وراح يقرأ بشغف ، وهو لم يزل على مبعدة أذرع من منزل الشيخ علي الجنيدي ، حيث قضى ليلته . . لكن من أيِّ مدد يستمد رؤوف علوان وحيه؟ ملاحظاتٌ عن موضة السيدات ، رد على شكوى زوجة مجهولة . . أفكار لذيذة ، ولكن أين رؤوف علوان؟بيت الطلبة ، وتلك الأيام العجيبة . الماضية . الحماس الباهر المتمثل في صورة طالب ريفي رثِّ الثياب كبير القلب ؟ والقلم الصادق المشع؟ ترى ماذا حدث للدنيا؟ وماذا وراء هذه الأعاجيب والأسرار؟ وهل ثمة أحداثٌ وقعت كأحداث عطفة الصيرفي؟ حوادث نبوية ، وعليش ، والبنت الصغيرة المحبوبة التي أنكرت أباها؟ علي أنْ أقابله . علي أنْ أبدأ الحياة من جديد ياسيّد علوان . أنتَ لا تقلُّ عظمةً عن الشيخ عليّ .[3]»

---

(١) عبد الملك مرتاض : **في نظرية الرواية** ، المجلس الوطني للثقافة ، الكويت ، ط١ ، ١٩٩٨ ص ٢٣٤-٢٣٥ .

(٢) أبو رية ، يوسف : السابق ص ٨ .

(٣) نجيب محفوظ : **اللص والكلاب** ، مكتبة مصر ، القاهرة ، بلا تاريخ ، ص ٢٧ .

فالأفعال التي تدل على الكتابة بصيغة الماضي هي : قلّب ، راحَ ، أنكرَتْ . . والأفعال التي تدل على الكتابة بصيغة الحاضر : يقرأ ، لم يزلْ ، وأما الأفعال التي تنمّ على الكتابة بصيغة المستقبل : أنْ أقابله ، أبدأ الحياة من جديد . . وهذا التداخل يجسّد فكرة طالما دعا إليها ونادى بها كتاب الرواية المحدثون ، وهي فكرة اللا تسلسل ، وهو أسلوب في الكتابة الروائية تكمن جمالياته في التذبذب ، والتأرجح على مسار الزمن السرْدي ، وضرْبٌ من التوتر الذي يشبه توتير النسيج الأسلوبي باستعمال الانزياح فيه . وسبب اللجوء إلى هذا هو تباين الزمن في القصة عنه في الحكاية . فهو في الأولى متعدّد الأبعاد ، يحتمل وقوع حدثين في الوقت ذاته ، في حين أن الزمن في الحكاية زمنٌ ذو بعد خطّي ، واحد ، إذْ الكاتب في الرواية يُرْغم على سرد الحوادث ، واحداً تلو الآخر(١) .

لهذا لم يعد السرد النمطي مقبولا لما فيه من الرتابة ، التي تؤدّي إلى ضجر القارئ مما يقرأ . وضجره من التتبّع ، والسير في طريق وحيد الاتجاه . لذا عكف الكتاب المحدثون على تطوير بنية الزمن في الرواية تطويراً يسمح للراوي بالتنقل ما بين الماضي والحاضر والمستقبل ، على وفق ما تقتضيه الضرورة الفنية ، لا قواعد ، أو قوانين أرسطو(٢) . ومن نتاج هذه الحركة كان التنويع السردي الذي ذكرنا كثيراً من أشكاله فيما سبق ، وتقدم ، من حديث عن رواية أبناء القلعة* . بقي أن نشير إشارة سريعة لما يعرف باختلاط الأزمنة في الرواية السيكولوجية .

وأول ما يميز الزمن في الرواية السيكولوجية هو انعدام الشكل الذي نبه عليه بيرسي لوبوك في كتابه الذي أشرنا إليه من قبل . وعدّه أحد الأسباب التي تجعل القارئ مفتونا بالرواية . والسبب الذي يجعل الزمن في هذا النوع عديم الشكل هو كثرة اعتماد الكاتب فيه على التداعي الذي يتدفق من الذهن بلا ترتيب . وقد يروي

---

(١) مرتاض : السابق ص ٢٢١ .

(٢) فردوس عبد الحميد : **عناصر الحداثة في الرواية المصرية** ، فصول ، القاهرة ، مج ٤ ، ع٤ ، ١٩٨٤ ص ١٣٣ وللمزيد انظر = أحمد النعيمي ، **إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٤ .

الكاتب في هذا التداعي عددا من الحوادث في لحظة واحدة ، فيكون أحدها يكتنف الأخرى :

«يتناول (س) من الخادمة كوب الحليب ، قبل أن يضع الكوب على شفتيه يتذكر المرة الأخيرة التي تناول فيها كوب الحليب من أمه التي توفيت من وقت قريب . متى كانت تلك المرة؟ في طفولته؟ دخلت غرفته . . وكان بين الغفوة والصحوة . . أيقظته بأناملها الرقيقة طابعة قبلة على جبينه . تناول كوب الحليب من يدها وارتشف . سألته الخادمة في تلك الأثناء : إنْ كان يريد بعض الحلوى مع الحليب . الحلوى التي تذوقها في الحفل الأخير الذي دعي إليه لم تكن طيبة المذاق ، كانت من حلوى مغطسة بالشوكولا ، أنا لا أحبّ هذا النوع .»

هذا النص الذي ألّفناه ، على سبيل التوضيح ، يجمع بين أحداث ثلاثة : أحدها تم في طفولة الشخص ، والآخر تم قبل الحدث الآني ، عندما دُعيَ إلى حفل قدمت له فيها حلوى من النوع الذي لا يحبه ، والحدث الثالث هو الذي يحدث في الحاضر : الخادمة ، وكوب الحليب . ويسمى التكنيك المتبع في هذا السرد مراوحة الزمن[1] : time shifting . ومن أشهر الروايات التي كتبت ، وفقا لهذه الطريقة في توظيف الزمن رواية البحث عن الزمن الضائع* لمارسيل بروست ، وهي التي أشرنا إليها كثيرا في الفصل الأول . ورواية جيمس جويس يوليسيز* . ورواية الأمواج* لفرجينيا وولف ، ورواية وليم فولكنر الأمريكي الصخب والعنف* .

المشهد الحواري و توقف الزمن:

يؤدي المشهد الحواري في العادة إلى الإحساس بتوقف الزمن ، وذلك يمثل وقفة تجنب القارئ الإحساس بالضجر الناتج عن هيمنة السارد على إدارة الحكاية ، والدفع

(١) مندلاو ، أ . أ . **الزمن والرواية** ، ترجمة بكر عباس ومراجعة إحسان عباس ، دار الشروق ، ودار صادر ، بيروت ، وعمان ، ط١ ، ١٩٩٧ ص ٨٩ وللمزيد انظر= روبرت همفري ، **تيار الوعي في الرواية الحديثة** ، ترجمة محمود الربيعي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٧٤ .

بها قدما باتجاه النهاية ، مما يثير لديه بعض التشويق[١] . ولا يفوتنا أن نذكّر بما كان ذهب إليه جنيت من أن الحوار ، أو المشهد الحواري ، هو أحد أربع وسائل يلجأ إليها المبدع لكسر الرتابة في السرد النمطي ، إلى جانب الحذف بالطبع ، والوقفة ، والتلخيص[٢] . وفي المشهد الحواري الآتي نلاحظ كيف ينجح الكاتب في توقيف الزمن لبرهة ينطلق بعدها حرا :

تفحصها باهتمام ولكن الحصن الذي أسدلته على وجهها كان منيعا ، سأل :

- ألا ترين ما أرى؟

- من أين للأمَة أن ترى ما يراه المولى؟

- ظننتُ أنها تنوي أن تهبني طفلةً أخرى

سكنتْ ، ازدادت على الأرض انكفاءً ، ازدادت انحناءً ، قالت بالبرود نفسه :

- يجدُر بمولاي ألا يستهينَ بنوبة القئ إذا صاحبها شحوبُ الموتى .

- شحوبُ الموتى؟

- يجدر بمولاي أنْ يُسْرِعَ في طلب السَّاحر .

- الساحر؟

لم تجبْ ، هزتْ رأسها هزاتٍ متتالية ، بلهاء ، فانزلق لحافها عن رأسها ، فبدت لفافات الشعر المفلفل الموشى بالشيب . وشوشت بصوت كالهمس ، كإيماء النبوءة الشريرة :

- هذا إذا لم يفتْ الأوان[٣] .

---

(١) إبراهيم خليل : **النقد الأدبي الحديث** ، دارالمسيرة ، بيروت وعمان ، ط٢ ، ٢٠٠٧ ص ١٨١ وللمزيد انظر : حميد لحمداني ، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي** ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩١ ، ص٧٣-٧٨ .

(٢) انظر= جنيت ، جيرار ، **خطاب الحكاية** ، مرجع سابق ، ص ١٠١-١٠٥ وللمزيد انظر : **آمنة يوسف : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق** ، دار الحوار ، اللاذقية ، ط١ ، ١٩٩٧ ص ٢٣-٢٤ .

(٣) إبراهيم الكوني : **عشب الليل** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط أولى ، ١٩٩٧ ص٦٨-٦٩ .

فالقارئ يلاحظ من خلال هذا المثال توقف الإحساس بالزمن ، لأن الحديث المتبادل ، وإن تخللته إشارات لحدث ، إلا أنَّ تلك الإشارات تتضمّن معنى الوقوف على ذلك الحدث من قبل ، وألا جديد فيه . لذا يتم تبادل الحوار في اللحظة نفسها دون عبور منها للحظة أخرى ، لا في الزمن الماضي ، ولا في المستقبل . ولو تخيلنا هذا الحوار في القصة الحقيقية التي وقعت فعلا ، أو تخييلا ، قبل أن تكتب ، لتساوى الزمن في القصة بالزمن في المشهد الحواري ، وهذا ما نعنيه بتوقف الزمن . ولعل هذا ما نبّه عليه جان ريكاردو في قضايا الرواية الحديثة* بتأكيده أنّ الزمن الملفوظ ، أو المكتوب ، يتساوى بالزمن الذي استغرقته القصة في المشهد الحواري ، مما يؤدي فعلا إلى إبطاء السرد ، إبطاءً يستغرق مساحة الحوار كله ، بما يحتويه من تفاصيل لا تتعلق بحدث معيّن ، حسب ، بل تتعلق كذلك بمواقف الأشخاص من ذلك الحدث[1] . وهذا يعني أن المشهد الحواري حالة من التوافق التام بين زمن القصة ، وزمن الحكاية ، إذ يتم إقحام الواقع (التخييلي) في بنية الخطاب المحكيّ ، خالقا بذلك مشهداً يخلو من الإحساس بمرور الزمن ، أو بتفاوت زمنيْ القصَّة والحكاية ، من حيث الطولُ ، والمدة[2] .

زمن الرواية والمكان

ما العلاقة بين الزمان والمكان؟ أهي علاقة انسجام وتضافر ، أم هي علاقة تضاد ، وتنافر؟

يتساءل أحد المهتمين ببنية الزمن في الرواية[3] .

والجواب عن هذا التساؤل يعيدنا في الواقع إلى نظرية في النقد ، ترتبط

(١) ريكاردو ، جان : **قضايا الرواية الحديثة** ، ترجمة صباح الجهيم ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ط١ ، ١٩٩٧ ص ٢٥٣ .

(٢) تودوروف ، تزيفيتان : **الشعرية** ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، طوبقال للنشر ، المغرب ، ط١ ، ١٩٨٧ ص ٤٩ .

(٣) أحمد النعيمي ، **إيقاع الزمن في الرواية** ، مرجع سابق ، ص ٧٥ .

بالفيلسوف الألماني ليسنغ ، الذي عرف بفرضيته القائمة على التفريق بين نوعين من الفنون :نوعٌ يغلب عليه الزمان ، كالشعر ، والموسيقى ، ونوع يغلب عليه المكان كالرسم ، والنحت . الأول يصور عن طريق اللغة اللحظة في حركتها الدائبة من . . وإلى ، والثاني يثبّتْ تلك اللحظة على النحو الذي تبدو فيه لحظة الألم في تمثال اللاوكون . الأوّل يمكن التمثيل له بتعبير فرجيليوس Virgil عن صراخ لاوكون ، في حين أنَّ الثاني يمكن التمثيل له بضرب الصفح عن الصرخة ، وتصوير الألم عن طريق الانسداد المتوتر للفم ، والشفتين ، وملامح الوجه التي تكاد تتمزق[١] .

والمكان الروائي يختلفُ عن المكان في الرسم ، والنحت ، لأن الرواية أداة التعبير فيها هي اللغة ، وليست الألوان ، أو الرخام ، أوالمرمر ، لذا يستطيع الكاتب التعبير عن الحركة في الأشياء الثابتة من خلال التغيير . ولتوضيح ذلك نضرب لك المثال الآتي : هبْ أنك قمت بزيارة إلى مكان أثريٍّ تاريخي ، قلعة ، أو مدرجا كالمدرج الروماني في عمان ، أو مدينة أثرية مثل مدينة جرش ، تجد دائرة الآثار العامة أو غيرها ، قد عمدت لترميم ذلك الأثر ، ترميما يضيف حجرا هنا ، أو عمودا هناك ، في الموضع الذي اقتلع منه ذاك الحجر ، أو ذلك العمود ، فما إنْ يقع بصرك على الترميم ، حتى تفرّق بين القديم من الحجارة ، والجديد الحديث ، فالقديم بملامس السطوح ، والألوان ، يعطيك ما تستشفه ، وتقرؤه فيه من بصمات الزمن . والجديد بسطوعه ، وملامسه ، ينبيكَ عمّا فيه من جدّة .

وهذا المثال – في الواقع– يجسد ، تجسيدا حقيقيا ، علاقة زمن الرواية بالمكان .

ففي رواية نجيب محفوظ زقاق المدق* نقف على وصفه المطول للمكان ، وهذا الوصف الشائق يتضمَّن التركيز على الأبنية ، وما تتصف به من أحوال تدعو إلى الإحساس بأنه حيٌّ قديمٌ توحي ملامس السطوح فيه ، مثلما توحي قتامةً الألوان ، والزجاج المعشّق ، بما مر عليه من زمن[٢] . وفي رواية البكاء على الأطلال* لغالب

(١) سكوت ، جيمس ، **صناعة الأدب** : بعض مبادئ النقد في ضوء النظريات النقدية القديمة والحديثة ، ترجمة هاشم هنداوي ، دار الشئون الثقافية ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٦ ص ١٥١-١٥٦ .

(٢) نجيب محفوظ : **زقاق المدق** ، مصدر سابق ص ٥-٧ .

هلسا ، نجد وصف أحد الأحياء في القاهرة ، ولا سيما جامع قلاوون ، وصفا يتفاعل فيه الزمن بالمكان تفاعلا يدور بعقارب الساعة إلى الوراء ، وإذا بالمشهد المكاني يتفتح شيئا فشيئا عن ذكرى قديمة ، مستقرة في ثنايا الوعي . بمعنى أن المكان لا يُتناولُ ، ولا يُوصَفُ ، إلا من خلال وعي الشخوص ، أو وعي الراوي ، على أقلِّ تقدير ، وهو وعيٌ بلا ريب يتشكل من فيوض الخبرة التي يُسهم الزمن في كيْنونتها المستمرة[١] . وفي رواية أبناء القلعة* لزياد قاسم ، على الرغم من أنها كتبتْ في العقد الثامن من القرْن الماضي ، وبعد أن تمت إزالة الفندق المعروف باسم فندق (فيلادلفيا) وإنشاء مجمع في موقعه هو مجمع رغدان ، إلا أنَّ الإشارة لذلك الفندق ، في الرواية ، تستثير في القارئ الكثير من الذكريات عن المكان . أما السيل الذي يتكرر ذكره فيها فهو أيضا يعود بالقارئ إلى الوراء عقوداً من الزمن[٢] . وفي رواية أرض السياد* لعبد السلام العجيلي ، نجده يصف قلعة حلب وصفا يعيدنا ، مثلما يعيد الشخوص ، إلى الماضي ، أما وصفه للأسواق ، والقيسارية ، وخان الحرير ، وخان البنادقة- نسبة للبندقية - ، فيشبه إلى حد ما كلام أحد الشخوص باللغة التركية للدلالة على الزمن العثماني[٣] .

ومما سبق نستخلص النتيجة الآتية ، وهي أن الزمن لا ينفصل انفصالا تاما عن المكان ، ومثلما رأينا في مقدمة ديكنز Dickens لروايته قصة مدينتين* تداخل العصر بالفضاء الروائي[٤] ، كذلك نرى في فضاء الرواية ، سواءٌ أكانت تاريخية أم غير

(١) غالب هلسا : **البكاء على الأطلال** ، دار ابن خلدون ، بيروت ، ط أولى ، ١٩٨٠ ص ١٩ وانظر : إبراهيم خليل ، **الرواية في الأردن في ربع قرن** ، دار الكرمل للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٤ ص١٣٦ .

(٢) زياد قاسم ، السابق ص ١٠٧-١١٠ .

(٣) للمزيد انظر : إبراهيم خليل ، **شعرية الأمكنة في أرض السياد لعبد السلام العجيلي** ، فصل في كتاب : **خصوصية الرواية العربية** ، وقائع المهرجان الثاني لرواية العربية ، دمشق ، ط ١ ، ٢٠٠٧ ص١٩٣-١٩٤ .

(4) Dickens, Charles, *A Tale of Two Cities*, The New American Library, New York, 1960 p 9-11.

تاريخية ، أداة متمّمة لوعي القارئ بالزمن ، وبغيره يغدو من المستحيل أن يندمج القارئ في العالم المتخيل الذي يصوّره المبدع ، فيقرؤه في غير قليلٍ من التفاعل والشوق .

الزمن الغرائبي:

ثمة روايات توصف عادة بتعبير الروايات الغرائبية ، أو روايات الخوارق fantastic novels ، وفيها لا يتقيّد الكاتب – عادة– بالزمن ، بمفهومه التتابعي ، أو التسلسلي . فقد يستدعي الكاتبُ أحد الشخوص في روايته من زمن قديم ، كالزمن الذي يرتبط في أذهاننا بحكايات شهرزاد في ألف ليلة وليلة* . على نحو ما يفعل الكاتب مؤنس الرزاز في روايته سلطان النوم وزرقاء اليمامة* ، فقد استدعى فيها علاءَ الدين المعروف بمصباحه السحري ، وجعل منه شخصيَّة من شخصيات روايته ، مثلما استدعى شخصيات أخرى(١) .

وفي ذلك إشارةٌ تحيل القارئ إلى زمن ماضٍ يختلف عن الزمن الذي استدعى فيه الكاتب نفسه شخصية زرقاء اليمامة في الروايَة ذاتها . أو شخصية روميو ، الذي هو أحد الأبطال في مسرحية شكسبير المعروفة بعنوان : روميو وجولييت* .

ومثل هذا الجمع بين زمن كتابة الرواية ، والأزمنة القديمة – على اختلاف ما بينها من تتابع ، وافتراق – يمنع القارئ – فيما يذهب إليه تودوروف – من قبول ما يروى عليه ، أو التردد – على الأقل – في تصديقه تردُّدا كبيراً . وهذا ما يجعلنا نصف هذا النوع من الزمن السردي بالزمن الغرائبي ، أو العجائبي(٢) .

وقد كثرهذا اللون من السرد الذي لا يقيم وزناً لوحدة الزمن في الرواية كثرةً لافتة ، فالكاتب نفسه لجأ إلى هذه الطريقة في رواية له أخرى هي رواية متاهة

---

(١) مؤنس الرزاز : **سلطان النوم وزرقاء اليمامة** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٧ ص ١٨ وانظر : **مؤنس الرزاز عام على الرحيل** ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٤ ص١٦ .

(٢) تودوروف : **مدخل إلى الأدب العجائبي** ، ترجمة ، الصديق بو علام ، شرقيات للنشر ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٤ ص ٤٣-٤٥ .

الأعراب في ناطحات السراب * ومذكرات ديناصور . * وفي الرواية اللبنانية نجد كاتبا يكاد يكون متخصصا في هذا اللون من تزمين السرد ، وهو ربيع جابر ، وتعد روايته كنت أميرا* إحدى الروايات التي يتمثل فيها هذا التزمين[1] . كذلك عمد جمال الغيطاني في الزيني بركات* لمزج ماضي القاهرة – قاهرة المماليك – بحاضرها بُعيْد حرب ١٩٦٧ . وفي الأدب العالمي يجمع جيمس جويس في روايته المشهورة عوليس* أحد أبطال الأودسة بأبطال روايته ، مما يجعل السرد في بعض أجزائه مزيجا من الماضي السحيق وحاضر المدينة في دبلن .

وبناءً على ما سبق يمكن تصنيف الزمن السردي – بصرف النظر عن التقنية المتبعة في ترتيبه وتنظيمه – بالزمن الطبيعي ، الذي يتواءم مع دورة الأرض حول الشمس ، والزمن الغرائبي ، وهو الذي لا يقيم الكاتب فيه وزناً لتلك الدورة ، وإنماهو زمن ذهني يتصوره كل من الكاتب والقارئ من خلال رصيدهما الثقافي والمعرفي .

(١) ربيع جابر : كنت أميرا ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٧ .

الفصل الرابع

الروايـة - الفضاء- المكان

للمكان في العمل الروائيّ حضورُه ، وللإنسان في المكان حضورُه ، وللزمان في المكان حضورُه ، وللغة دورها في تجسيد هذا الحضور ، وربطه بغيْره من عناصر الخطاب الروائي ربطاً يجعلُ منه نسيجاً متشابكاً ، محْكم التلاحم ، والتماسك ، شديد الاتساق ، والترابط . وهذا النسيج ، المتواشج ، هو الرواية التي ترْوي لنا حوادثها بأسلوب خاصّ يتباينُ من كاتب لآخر . وإذا تأملنا المكان الروائيّ ، وجدنا أنه هو الذي يمثل البعد الماديّ الواقعيّ للنصّ ، وهو الفضاء الذي تجري فيه ، لا عليه ، الحوادث[1] . ولا نبالغ إذا قلنا : إنّ المكان يعدّ في مقدمة العناصر ، والأركان الأولية ، التي يقوم عليها البناء السّرديّ ، سواء أكان هذا السرْدُ قصّة قصيرة ، أم قصّة طويلة ، أم رواية[2] .

فللمكان قدرةٌ على التأثير في تصوير الأشْخاص ، وحبك الحوادث ، مثلما للشخصيات أثرٌ في صياغة المبْنى الحكائيّ للرواية . فالتفاعل بيْن الأمكنة ، والشخوص ، شيءٌ دائمٌ ومستمرّ في الرواية ، مثلما هو دائمٌ ، ومستمر في الحياة . فتكوين المكان ، وما يعروه من تغيّر في بعْض الأحيان ، يؤثر تأثيرا كبيراً في تكوين الشخوص ، وقد يكون وصف الأمكنة من الدوافع التي تجعلنا نفهم الأسرار العميقة للشخصية الروائية[3] ؛ فهو وصفٌ لا يقتصرُ على الإطار الجغرافي الذي تقع فيه

(١) ياسين نصير : **إشكالية المكان في النص الأدبي** ، دار الشئون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦ ص١ .

(٢) إبراهيم خليل : **الرواية في الأردن في ربع قرن** ، دار الكرمل للنشر ، بدعم من وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٤ص ١٢١ . (بعض ما ورد في هذا الفصل مقتبس من كتاب المؤلف من الاحتمال إلى الضرورة ، مجدلاوي للنشر ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٨)

(٣) السابق نفسه .

الحوادث ، وإنما يؤدى دوراً حيويّاً في مستوى الفهم ، والتفسير ، والقراءة النقدية[١] . لذا يمكن النظر إلى المكان الروائي من حيث هو مدخل من المداخل المتعدّدة التي يتمّ من خلالها النظرُ في عالم الرواية ، والوقوف على مراميه ، ومدلولاته العميقة ، ورموزه ، وما فيه من جماليات الوصْف ، إلى جانب جماليّات السّرْد القصصي[٢] .

والمعروفُ أنّ الاهتمام باختيار الأمكنة في السّرد الروائيّ يساعدنا على معرفة ما يريد الروائي توصيله إلى المتلقي[٣] ؛ ففي رواية **الذاكرة المستباحة** لمؤنس الرزاز تمكنا من معرفة البعد الطبقي لشخصية عبد الرحيم الأمين ، وهي شخصية البطل في الرواية ، من اختيار المؤلف لمكان معيّن في أحد أحياء عمان القريبة من موقع الكلية العلمية الإسلامية ، وقريبا من الدوّار الأول . علاوة على أن اختيار ابنة عبد الرحيم للإقامة في أمريكيا ، بدلا من الأردن ، ينمّ على أنّ الحركة السياسية ، أو الحزبية ، التي كان الأبُ عبد الرحيم أحد أعمدتها المخلصين ، قد آلت إلى التفكك ، والتشرْذم ، ولم تقمْ لها قائمة بعد أن خان حمَلَةُ الشعار شعارهم[٤] ومثل هذا المكان يمكن النظر إليه باعتباره خلفية كالموسيقى التصويرية التي ترافق مشاهد الفيلم السينمائي ، ويكتفي المؤلف – عادة بالإشارة إليها مرة واحدة ، أما تركيز غالب هلسا على وصف المكان ، ولاسيما في وصفه لجامع قلاوون في رواية **البكاء على الأطلال** ، فغايته هي التعبيرُ عن هوية البطل الذي ينتمي إلى التاريخ العربي ، وتشخيص أحد الأبعاد المهمّة في شخصيته ، وهو البعد الثقافي[٥] . ولم يكن اختيار جبرا لوقوع حوادث روايته **البحث عن وليد مسعود** بين القدس وبغداد وبيروت

---

(١) حسن النجمي : **الفضاء السردي** ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ؛ بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٠ ص٣٢-٣٣ .

(٢) محمد أبو زريق : **المكان في الفن** ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط أولى ، ٢٠٠٣ ص٣٠ .

(٣)نزيه أبو نضال : **علاماتٌ على طريق الرواية في الأردن** ، أزمنة للنشر ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٦ ص٢٥١ .

(٤) مؤنس الرزاز ، **الذاكرة المستباحة** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٠ وانظر= **الرواية في الأردن في ربع قرن** ، مرجع سابق ص١٠٨-١٢٠ .

(٥) غالب هلسا : **البكاء على الأطلال** ، دار ابن خلدون ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٠ ص ١٩ .

اختياراً عشوائيا ، أو أنه تمّ بمحض الصدفة ، ولكنه كان اختياراً واعيا ، لكونه يمكّن الكاتب من الإفضاء بمدلولات جديدة عن علاقته هو بالمسألة الفلسطينية ، وليلقي بالضوء على الأسباب التي دفعت به دفعاً للهجرة من بيت لَحم ، والإقامة في بغداد ، ثمّ الارتحال في العالم بحثاً عما يجسّد الهوية ، ويصون الذات . ففي كل زاوية ، وفي كل طريق ، وشارع ، وكهف ، وقطعة أرض بريّة ، تمَّ الكلام عليها ، أو الإشارة إليها ، ثمة ما يرمز إليه الكاتب ، ويوحي به من بعيد . ينسحب هذا على رواية **السفينة** مثلما ينسحب على رواية **يوميات سراب عفان** .[1]

أنواع المكان:

وفي مجال الكلام على المكان في الرواية قسّم غالب هلسا الأمكنة إلى أنواع ثلاثة هي :

١ . المكان المجازي ، وهو المكان الذي لا يتمتّع بوجود حقيقيّ ، بل هو أقرب إلى الافتراض ، وهو مجرّدُ فضاء تقع ، أو تدور فيه الحوادث ، مثل خشبة مسرح يتحرك فوقها الممثلون .

٢ . المكان الهندسي ، وهو المكان الذي يظهر في الرواية من خلال وصف المؤلف للأمكنة التي تجري فيها الحكاية ، واستقصاء التفاصيل دون أن يكون لها دوْرٌ في جدلية عناصر العمل الروائي الأخرى .

٣ . مكان العيش – المكان الأليف ، وهو الذي يستطيع أن يثير لدى القارئ ذاكرة مكانه هو ، فهو مكانٌ عاش الروائي فيه ، ثم انتقل منه ليعيش فيه بخياله بعد أنْ ابتعد عنه[2] .

---

(١) إبراهيم خليل : **جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠١ ص ٤١-٥٨ .

(٢) غالب هلسا : **المكان في الرواية العربية** ، (تحرير وتقديم) دار ابن هانئ ، دمشق ، ط١ ، ١٩٨٩ ص٢٢- ٣٥ .

المكان الهندسي:

فمن النوع الثاني : المدينة ، التي لا هي بالمكان الافتراضي ، ولا هي بالمكان الأليف ، كون المدينة فضاءً ممتدا ، للقاص أن يعيش فيه ، أو في جوانب منه ، راضياً ، أو مكرها . لذا نجد فكرة التناول السردي للمدينة ، في الغالب ، يتخذ منها مرجعا جغرافيا لوقوع الحوادث . ففي رواية جيرا إبراهيم جبرا الموسومة بعنوان : صراخ في ليل طويل* (١٩٤٦) يتخذ الكاتب من المدينة رمزا للبحث عن الماضي ، والحياة القائمة على الاختلاف ، والتفكك ، وإحياء الأمجاد الكاذبة . يقول الراوي : كان لقاؤنا الأول في ذلك الحُرْش البعيد عن المدينة نحو خمسة عشر كيلو متراً»[١] . ويقول في موقع آخر : جعلت أفكر في أمر المدينة ، برموز ، وكنايات تعكس خيبتي ، فيدمى قلبي حزناً على آلاف الناس الذين يحملون بأجسامهم أيضاً هيكل المدينة ، ويغذونها بدمهم ، ولحمهم ، وقد ملؤا الأرض بأفراح صغيرة .»[٢]

والمدينة في الرواية ترتبط بما ترمز إليه من منظر برّاق : «أبنية بيض ترصّع رقعة واسعة من الأرض»[٣] أو على صعيد العلاقات الإنسانية «لا تقدم لمن يقيمون فيها غير السأم والضجر ، والخواء الجسدي ، والروحي إذا قورنت بالريف .»[٤] وعلى الرغم من أن الراوي يستكشف في صيادون في شارع ضيق* آفاق المدينة الكبيرة شيئا فشيئاً ، إلا أنّ صورتها القاتمة تتجدّد ، فالحبُّ لا مكان له فيها إلا إذا تخلت عن شيء من جلدها ، لتبدو أقلَّ سواداً :«أنا أكره سياسة المدن ، في البادية – على الأقل – لا وجود للسجون . . والقيم محددة . المدينة هي المكان الوحيد الذي تختلط فيه القيم اختلاطا يصعب فيه تمييز العدو من الصديق .[٥]»

---

(١) جبرا إبراهيم جبرا : **صراخ في ليل طويل** ، دار الآداب ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٨ ص ٢٠ .

(٢) السابق ص٥٩ .

(٣) السابق ص ١٤ .

(٤) السابق ص٤٠ .

(٥) جبرا إبراهيم جبرا : **صيادون في شارع ضيق** ، ترجمة محمد عصفور ، دار الآداب ، بيروت ، ط٤ ، ١٩٨٨ ص ١٦٥ .

وفي رأي جميل فران – أحد أبطال الرواية– لا مناص من الشعور بالكراهية تجاه المدن ، ولكن – مثلما ترى– حين تجتمع أعدادٌ كبيرة من الناس ، كيف يمكن تفادي التحول إلى كيان اجتماعي ، معقد ، تتوقف فيه القيم عن أن تكون بيضاً ، أو سودا؟»[1] .

بيد أن الصورة ليست على هذا النحو دائما ، فبما أنَّ المدينة لا يُنظر إليها في مثل هذا النموذج السردي نظرة الكاتب إلى المكان الأليف ، المكان المشتهى ، فإنّ الاحتمال باختلاف الرؤية ، من رواية لأخرى ، احتمال واردٌ جدا . وقد يجمع المؤلف بين النموذجين في الرواية الواحدة . ففي الرواية المذكورة : صيادون في شارع ضيق* نجد صورة أخرى للمدينة مناقضة تماما لما سبق . فالقدس ، بالنسبة لبطل الرواية جميل فران ، توحي لنا بغير قليل من الذكريات والحنين إلى الماضي . . «تذكرتُ أياماً متشابهة في القدس ، أياما من الغضب والألم . . تذكرتُ سنيَّ حياتي لأنها مرت من خلال الجوِّ نفسه[2]» . ولكنْ ما إنْ تزايل روحه تلك الغمَّة حتى نجد ذكرياته عنها مفعمة بالإحساس ، والشعور الرومانسي ، فمنزلهم منزلٌ : «قابعٌ على تلة في مرتفع يُشرف الناظر منه على امتداد الريف . ومن جانب آخر يطلّ على الشارع الذي يتلوى مندفعاً بسالكه نحو مركز البلدة ، ومن شرفته يستطيع الناظر رؤية أزواج من الفتيات ينظرن إليه منجذباتٍ بسحر ما فيه من أقواسٍ ، وأزهار ، وأدراج من حجَر ورديّ وأبيض ، ونوافذ ذات أعمدة تعكس أشعة الشمس فتتوَّهجُ مثل شعلةٍ مُلتهبة في ذلك الموقع .[3]»

وتتكرر رؤية الكاتب للمدينة على هذا النحو في رواية البحث عن وليد مسعود* . فعلى الرغم من وجود أقليات عرقية ، ودينية ، في بيت لحم ، إلا أن التجانس بين المقيمين فيها والوافدين هو المُعبّرُ عن وَحْدة المدينة ، وهويتها العربية :

(١) السابق ص ١٨١ .

(٢) السابق ص ١٥١ .

(٣) السابق ص ١٦ .

البيوت ، والحارات ، وتفاصيل الحياة اليومية ، وكلّ شيء يشي بذلك[1] «وفي هذا النوع من السرْد المكانيّ يقترب المؤلف بنا من النوع الثالث من أنواع الأمكنة التي تظهر في الخطاب الروائي ، غير أننا لن نفصِّل القول في هذا النوع (الثالث) ما لم نمثل للنوع الأول بمجموعة محدودة توضح للقارئ ما الذي يُقصد بالمكان المجازي ويُعنى .

المكان الافتراضي:

لو تذكرنا رواية شرق المتوسط* لعبد الرحمن منيف وجدنا المؤلف لا يحدد لنا المدينة التي تقع فيها الحوادث . ولكنه يكتفي بالإشارة الواضحة في العنوان ، فكأنه يرمز بتلك الإشارة إلى أنَّ روايته هذه تحدث في أكثر من مدينة ، وفي أكثر من بلد في الشرق الأوسط . خلافا لما يذهب إليه توفيق يوسف عواد في طواحين بيروت* . أو غادة السمان في سهرة تنكرية للموتى* أو زياد قاسم الذي يحدد فضاء روايته أبناء القلعة* بحيٍّ هو أحد الأحياء في عمان . ولم يكنْ نجيب محفوظ يكتفي في رواياته بتحديد فضائها القاهري ، وإنما زاد على ذلك بأن حدد الحيَّ ، وربما العطفة . . والشارع : جاردن سيتي . . وحي السكاكيني . . وعطفة الصيرفي . . وخان الخليلي* . . وزقاق المدق* .

وفي رواية جبرا إبراهيم جبرا الموسومة بعنوان : الغُرَف الأخرى* نجده يرسم لحوادث روايته فضاءً مجازياً لا وجود له في الواقع . فالراوي – وهو بطل الرواية– لا يستطيع أن يحدد لنا موقع المكان الذي تم اقتياده إليه ، وهو مغمض العينين ، وعندما تُرك له أن يرى ما حوله ، أدهشته كثرة الدهاليز ، والغرف المضاءة بالضوء الأحمر . وبعض هذه الغرف يشبه قاعات المسارح[2] . وحين يقوم بإزاحة الستار ، ينكشف له

(١) جبرا إبراهيم جبرا : **البحث عن وليد مسعود** ، مكتبة الشرق الأوسط ، بغداد ، ط٣ ، ١٩٨٨ ص٢٣٣ .

(٢) جبرا إبراهيم جبرا : **الغرف الأخرى** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مختارات فصول ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٨٨ ص ٢٨ .

عن جدار أصمّ ، لا أبواب فيه ولا نوافذ[١] . وكلما أمعن في استكشاف المكان ، ازداد استغرابا ، فالغرفة التي وعده بها من اقتادوه ، غرفة بيْضاءُ خالية من الستائر ، والأثاث . وغرفة المائدة صالة واسعة كبيرة ، تتوسطها مائدة مستطيلة ، تعلوها ثريا هائلة تتوهج بأنوارها ، وحول المائدة نساء ورجال يجلسون[٢] . وغرفة النوم ليست سوى غرفة تشريح[٣] . ولا يحْتاجُ القارئُ إلى طول تأمل ليدرك أنَّ هذا المبنى ما هو إلا مبنى رمزي يشير إلى مبانٍ تكثر في الواقع ، مبان ذات غموض لمن هو خارجها «والإفراط في وصف هذا المكان في الرواية تعبيرٌ عن المحتوى الرمزي لحبكة القصة .»[٤]

وفي الكتابة الروائية الغرائبية تتجلى أنماط من الأمكنة الافتراضية التي لا وجود لها في الواقع المحسوس .

فمدينة الضاد هي إحدى المدن التي تدور فيها حوادث الرواية سلطان النوم وزرقاء اليمامة* وهي مدينة لا نستطيع تحديد موقعها على الخارطة ، ولا في أطلس العالم ، كونها ببساطة وليدة الخيال المحض[٥] . وبعض الشخصيات فيها يتصرفون كما لو كانوا يعيشون في عالمنا ، وهذا مكان افتراضي ، لأنه ببساطة يرمز به المؤلف لمكان مرجعي ، بيد أنه لم يرد تحديده ، ليكون الدال له أكثر من مدلول ، و الدلالة غنية ، غير محدودة . وفي رواية متاهة الأعراب* للمؤلف ذاته مؤنس الرزاز يتنقل بنا في فضاءات منها ما هو افتراضي ، ليس له وجود في الواقع ، ومنها ما هو مكان

(١) السابق ص ٢٩ .

(٢) السابق ص ٨١ .

(٣) السابق ص ١٠٥ .

(٤) للمزيد راجع = إبراهيم خليل ، **جبرا إبراهيم جبرا** ، مرجع سابق ص ٤٨-٥٢ .

(٥) مؤنس الرزاز : **سلطان النوم وزرقاء اليمامة** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٧ ص ١٢٢ وانظر = إبراهيم خليل ، **السرد الغرائبي في روايات مؤنس الرزاز سلطان النوم نموذجاً** ، فصل من : مؤنس الرزاز عام على الرحيل ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٥ ، ص١٧-٣٤ .

هندسي ، أي : يحدّد الإطار الجغرافي للوقائع[١] . ومن الروايات التي يحتشد فيها المكان المجازي الافتراضي : الروايات التي يمزج فيها الكاتب بين السرد التاريخي ، والعجائبي ، مثل رواية كنت أميرا* لربيع جابر التي يصف فيها قصورا في عالم قديم ، بعضه ، لا وجود له في الواقع المحسوس ، لا في القديم ، ولا في الحاضر : ومنها البحيرة التي يبصر باخوس الفتاتين سميلا وليديا فيها ذات يوم والبركة التي يعيش فيها أوفيد بعد مسخه على يدي الساحرة ضفدعا والقصر الذي يعيش فيه الملك وبناته السبع إلخ[٢] . ومن هذا النوع مما يتجلى في روايات الخيال العلمي . فالمكان في هذا الضرب من الرواية مكان مجازي .

المكان الإيديولوجي:

ويتجاوز استخدام الروائي المكان استخداماً يحقق المشهد أو الإطار الذي لا بدّ منه لإضفاء الواقع الحسي على الحوادث إلى اعتبار آخر ، ربما كان أكثر أهمية من السابق ، وهو الوظيفة الإيديولوجية . ويكون ذلك باتخاذ المكان وسيلة تعبير ، أوتشخيص ، للواقع الاجتماعي ، والطبقي للشخوص . ففي بداية ونهاية* لنجيب محفوظ رأيناه يصور لنا الفيلا التي هي المكان المعيش لأحمد بيك يسري تصويراً يجعل منها أداة للتعبير عن طبقة اجتماعية ، أو شريحة بورجوازية ، متنفذة ، في المجتمع المصري[٣] .

فالوصف تركز في القسم الأخير منه على فاخر الأثاث الذي ينم على ثراء صاحب الفيلا وموقعه الاجتماعي .

---

(١) مؤنس الرزاز : **متاهة الأعراب في ناطحات السراب** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٦ وانظر= نبيل سليمان : **استراتيجية السيرة النصية في روايات مؤنس الرزاز** ، فصل من عام على لرحيل ، مرجع سابق ، ص ١٣٩ .

(٢) ربيع جابر : **كنت أميراً** ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء- المغرب ، ط١ ، ١٩٩٧ صفحات متفرقة من الرواية .

(٣) نجيب محفوظ : **بداية ونهاية** ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ط٤ ، ١٩٥٨ ص ١٨٠ .

ولو شئنا أن نقرأ ما يتبع ذلك من حوار بين حسين وأخيه حسنين لوجدنا المكان سببا في إثارة الشعور بالغبن والغضب في نفس حسنين على طبقة الأغنياء الموسرين ، وإيضاح موقفه المتطرف من الصراع الطبقي .

وفي بعض الروايات تكفي الإشارة إلى مكان ما لتعبر عن مضمون إيديولوجي معين ، فذكر القدس مثلا في رواية جبرا البحث عن وليد مسعود* أو صيادون في شارع ضيق * يعبر عن مضمون إيديولوجي واضح ، وهو تبني الكاتب للموقف الفلسطيني إزاء موقف كاتب آخر يستخدم اسم أورشليم(١) .

وذكر الدوار في الرواية يعني أن الأشخاص ينتمون للريف في مصر . كذلك الكفر . وذكر المخيم في بعض الروايات يذكرنا فورا بالمسألة الفلسطينية ، واللاجئين ، وفكرة التحرير والعودة . وللمخيم ، باعتباره مكان عيش مؤقت ، وقسري ، حضورٌ لافتٌ في الرواية الفلسطينية . فروايات يحيى يخلف – مثلاً– قلَّ أن تخلو رواية منها من الإشارة لمخيم أو أكثر . وحتى روايته نجران تحت الصفر* التي تدور حوادثها في فضاء اليمن نجد ذكر المخيم ينبعث في ذاكرة أحد الأشخاص حين يتذكر سقائف الزنك التي يعيش فيها اللاجئون البائسون في مخيمات اللجوء ، سواء في مخيمي صبرا وشاتيلا قرب بيروت ، أو في مخيم اليرموك في دمشق(٢) .

وقد اتخذ يخلف من أحد المخيمات فضاءً لحوادث روايته تفاح المجانين* التي تصور واقع المخيم ومن فيه تصويراً يعبر عن المحتوى السياسي للمشكلة : اللجوء ، الشتات ، الفقر ، القمع ، الاضطهاد ، ملاحقة الفدائيين ، الحنين للوطن ، الشعور بأنّ

(١) جبرا إبراهيم جبرا : **البحث عن وليد مسعود** ، مكتبة الشرق الأوسط ، بغداد ، ط٣ ، ١٩٨٨ص٢٤٢ .

(٢) يحيى يخلف : **نجران تحت الصفر** ، دار الحوار ، اللاذقية ، ط٤ ، ١٩٨٥ ، ص ١١٣ وللمزيد انظر= شعرية الأمكنة في روايات يحيى يخلف ، لعالية الصفدي ، دار المعتز للنشر والتوزيع ، عمان ، ط أولى ، ٢٠٠٨ .

الإقامة مؤقتة فلا استقرار ، ولا مناص من الكفاح المسلح[١] .

والمخيم يتكرر ظهوره لتكرار الحاجة إلى هذا الرمز الإيديولوجي . ففي روايته نشيد الحياة* يلفت الانتباه إلى مخيم آخر هو مخيم (الدامور) الذي يقع بين بيروت وصيدا . ففي هذه الرواية يسلط الكاتب الضوء على المخيم ، لا لأنه موقع يتعايش فيه اللاجئون مع الفقر والإحباط والبؤس ، ولكنه مكان تتجسد فيه أيضاً إرادة الصمود ، والتحدي ، وانتظار الفرج[٢] . وهذا المخيم نجده يتكرر في روايات أخرى كثيرة ، في روايات غسان كنفاني ، ورواية العشاق* لرشاد أبو شاور[٣] وروايته شبابيك زينب*[٤] وغيرها من روايات .

ولأن القرية هي المكان الذي يمثل شريحة اجتماعية ، أو لنقل طبقة كبرى هي طبقة الفلاحين ، فإن الالتفات إليها في الروايات كثيرا ما تلازمه فكرة التمسك بالهوية الاجتماعية للناس . ففي رواية الحب والموت*[٥] لرشاد أبو شاور نجد فضاءً القرية يظلل الكثير من الأماكن الصغيرة التي تتضافر في بنية الرواية . كذلك الحال في رواية العودة من الشمال* لفؤاد القسوس حيث القرية الأردنية التي تقع في الجنوب تتضمن الكثير من الدلالات والمفاهيم الإيديولوجية ، يستوي في ذلك الموقف من الشخوص ، ومن الدولة ، ومن العلم والإيمان ، والتنقل بين الشمال والجنوب ، وتحوّل الفئات الراسخة في البداوة إلى تركيب اجتماعي آخر تحتل فيه طبقة الفلاحين ، والتجار ، والوكلاء ، مواقع أكثر تأثيراً في الحياة اليومية

(١) يحيى يخلف : **تفاح المجانين** ، دار صلامبو للنشر ، تونس ، ط١ ، ١٩٨٣ ص ٩٧ وإيمان القاضي : البطل في **الرواية الفلسطينية** ، رج ، جامعة دمشق ، ١٩٩٥ ص ٢٧٦ .

(٢) يحيى يخلف : **نشيد الحياة** ، دار الآداب ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٩٠ص ٨٣ .

(٣) رشاد ابو شاور : **العشاق** ، دائرة الثقافة ، دمشق ، ط١ ، ١٩٧٧وانظر = ط٣ ، ١٩٨٣ .

(٤) رشاد أبو شاور : **شبابيك زينب** ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٤ .

(٥) رشاد أبو شاور : **ايام الحب والموت** ، دار العودة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٣ .

للناس[١] . ونستطيع ، بالقدر نفسه ، أن نجد مثالا للمكان الإيديولوجي في رواية وجه الزمان * لطاهر العدوان[٢] حيث القرية التي تنحدر منها عائلاتٌ بسيطة يذيقها المرابون القادمون من المدينة العذاب بسبب القروض ذات الفوائد العالية ، والاستيلاء - من ثمّ- على الأرض بأرخص الأسعار ، و أبخس الأثمان .

كذلك يلجأ الكاتب الروائي أحيانا لذكر السجون باعتبارها علامات دالة على واقع إيديولوجي معين . أو عن احتدام الصراع بين إيديولوجيات متعارضة ، بل متناحرة . ففي رواية سمر الليالي* لنبيل سليمان نجد صورة شديدة الوضوح للسجن الذي يكتنف بين جدرانه الصماء ، ووراء قضبانه الحديدية ، الكثير من النماذج الرافضة لهيمنة الحزب الوحيد[٣] . وفي رواية الساحات* لسالم النحاس نجد السجن نموذجا لخنق الحريات العامة ، ووأد القوى المعارضة التي تنادي بضرورة المشاركة عن طريق التمثيل الشعبي وصناديق الاقتراع[٤] وفي شرق المتوسط* لعبد الرحمن منيف نقف على توظيف ذكيٍّ للمكان- السجن- الذي يستحيل إلى قبر نزلاؤه من الأحياء الذين تجرؤا على قول(لا) في وجه من يتسلطون . . أما وصف الحياة داخل السجن بما فيها من تعذيب ، وتهكم من السجانين ، والجلادين ، فذلك هو ما يجعل من المكان ها هنا صورة واضحة الدلالة لتناقض الإيديولوجيات .

---

(١) فؤاد القسوس : **العودة من الشمال** ، دائرة الثقافة والفنون ، عمان ، ط١ ، ١٩٧٢ . وانظر ما كتبناه عنها في كتابنا : الرواية في الأردن في ربع قرن ، دار الكرمل للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٤ ص ٦٠ .

(٢) طاهر العدوان : **وجه الزمان** ، دار الكرمل للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ١٩٨٧ وانظر الرواية في الأردن في ربع قرن ، مرجع سابق ص ٦٦ .

(٣) نبيل سليمان : **سمر الليالي** ، دار الحوار ، اللاذقية ، ط أولى ، ٢٠٠٠ وانظر أسماء معيكل ، خصوصية الرواية العربية ، دمشق ، ٢٠٠٧ ، ص ٣٥٩ .

(٤) سالم النحاس : **الساحات** ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط أولى ، ١٩٨٧ وانظر جامع الأعمال الكاملة ، منشورات البنك الأهلي ، عمان ، ٢٠٠٦ وانظر ما كتبناه عن الكاتب في أفكار ٢١٢ حزيران ٢٠٠٦ ص ١١٥ .

فالمكان لا يقتصر دوره على تقديم الاستراحة للسارد ، أو الوقفة الوصفية التي تعدل بنا من الشعور بالزمن المتدحرج نحو الخاتمة ، إلى الشعور بالمكان . ولا هو شرائح جمالية كتلك التي نقف عليها في رواية السفينة* لجبرا إذ يتحول الراوي من سارد للحوادث إلى مصور أسطوري للمكان ، وإنما هو ، فضلا عن ذلك كله ، علامة تتضمن مدلولا إيديولوجياً ، فلو أن القارئ – في أثناء – قراءته لرواية عثر باسم مكان مقدس : الكعبة مثلا أو كنيسة المهد أو القيامة أو قبر المسيح ، أو غير ذلك ، فإن مجرد ذكر هذا الاسم أو ذاك يتضمن طائفة من الدلالات والمعاني التي تكشف عن موقف الراوي أو الكاتب ، أو موقفهما معا من العقيدة التي تقدس هذا المكان ، وتقدره . كذلك الرواية تضفي أشكالها السردية ، ومستوياتها النصية ، على الأماكن دلالاتٍ وجدانية ، وإيديولوجية مركبة ، وشديدة التعقيد .

المكان / الهوية:

ولا ريب في أن للمكان أثراً في التعبير عن هوية الكاتب الروائي والشخوص . فالحياة الإنسانية خلاصة الظروف والبيئة المحيطة ، والتاريخ ، والعادات ، والتقاليد ، والأعراف . ونتيجة ذلك نجد الكثير من الكتاب يحاولون من خلال المكان التعبير عن تمسكهم بهويتهم ، لا سيما إذا كانوا ممن يعانون أصلا بسبب تلك الهوية ، كأن يكونوا مقيمين بصورة قسْرية ، أو اختيارية ، خارج المكان الذي عرفوه ، وألفوه ، وأحبوه . فتراهم دائمي الحنين ، والتوق إلى ذلك المكان يصورونه فيما يكتبون ، ويتلذذون بذكره ، وذكر ما يتصف به من صفات تشير إلى ما يؤمنون به ويفضلونه على غيره ، وعلى سائر الأماكن ، والأشياء . وهذا ما دفع ببعضهم لتسمية سيرته الذاتية خارج المكان* . وسبب ذلك أن هذا المؤلف ، وهو إدوارد سعيد ، قضى عمره كله خارج الوطن الذي أحب[1] .

وها هو إميل حبيبي يكثر من ترديد الأمكنة في رواياته ، لا سيما رواية الوقائع الغريبة* التي نجده فيها يحاول أن يتحدى ما فعلته الصهيونية ، وما سعت لتحقيقه ،

(١) إدوار سعيد : **خارج المكان** ، ترجمة فواز طرابلسي ، دارالآداب ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٠ .

وهو نسف ذاكرة المكان ، وتغيير هوية الفضاء الفلسطيني ، تغييرا يبدأ بنسف القرى ، وتهديم الضياع ، ومحو البلدات من الوجود ، وإطلاق أسماء عبرية على ما لم يمح من تلك القرى والبلدات والضياع لتسلبها هويتها التي عرفت بها ، وإليها تنتمي وتنتسب . فهو ينماز على غيره من الكتاب بكثرة ذكره للأماكن ، وذكر أسمائها ، وذكر ما فيها من الأحياء ، والحواري ، والأزقة ، بالإضافة لما يرتبط بها من موروث ثقافي ، وتراثي شعبي (فولكلوري) فالقرية عنده تعرف بما تجسده من علاقات القربى ، والرغبة في العودة إليها إذا اضطر من يقيم فيها إلى النزوح عنها ، أما إذا أزيلت القرية بوساطة الجرافات ، فإن هذا الكاتب يكثر من لفت النظر إليها في مسعى منه للتذكير بها : نحن من الرويس ، نحن من الحدثة ، نحن من الدامون ، نحن من ميعار ، نحن من الزيب ، نحن من البصّة[١] .

وهي أسماء قرى قام الإسرائيليون بإزالتها من الوجود لكن رواية المتشائل* تمثل لائحة اتهام سافرة لمرتكبي هذه الجريمة . فالتعلق بهذه القرى يغدو شكلا من أشكال المقاومة والتمسك بالهوية .

وقد اتخذ إميل حبيبي من البيت أداة للتعبير عن صراع الهوية (الأنا) مع الآخر . فالتصميم ، والطراز المعماري الذي اتخذه البيت في حارة وادي النسناس في حيفا ، هو ، في رأي الكاتب ، تعبير عن هوية الذين بنوه . فقد : «تركوا فتحات نوافذه منخفضة لتكون على مقاسهم من طرفها الداخلي ، وعلى مقاس أولادهم من طرفها الخارجي .»[٢] ومتعلقات البيت هي الأخرى من أثاث ، وحصر ، وسجاجيد (زرابي) ودواشك ، ومرايا ، وصحون القهوة ، وجرن الكبة ، وفراشي الأسنان» ذلك كله يعبر تعبيرا صادقاً عن هوية من سكنوه ، وأجبروا على مغادرته قسراً .[٣] وإذا التفتنا لرواية

(١) إميل حبيبي : **الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل** ، دار الشروق ، عمان ، ٢٠٠٦ ، ط١ ، ص٣٢ وللمزيد انظر : يوسف حسين حمدان ، الهوية وتجلياتها في أعمال إميل حبيبي ، ر . ج ، الجامعة الأردنية ، ٢٠٠٧ غير منشورة .

(٢) إميل حبيبي : **سرايا بنت الغول** ، دار الشروق ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٦ ص ٨٧ .

(٣) إميل حبيبي : **سداسية الأيام الستة** ، دار الشروق ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٦ص ٤٨ .

العشاق* لرشاد أبو شاور ، وجدناه يستهلها بسرد شائق حول مدينة أريحا ، وما تمثله من ارتباط وثيق بالشخصية الفلسطينية[١] . يبدأ ذلك بإشارة لتاريخ هذه المدينة القديم ، واقتحام العبرانيين لها بعد وفاة موسى عليه السلام ، والنزاع الذي جرى بين يوشع بن نون وجالوت الذي انتهى لصالح الأول الذي استباح المدينة وجنده . ويتابع الروائي تصوير المكان تصويرا معبرا عن التمسك بالهوية ، فيذكر بالتفصيل أحياءها وشوارعها ، وبيوتهاالطينية ، وسكانها الذين يتقنون الفلاحة إتقانا يمكنهم من إنبات الأشجار الاستوائية فيها مع أن طقسها جهنميٌّ في حرارة توقده . ويذكر ما حولها من مخيمات اللاجئين كمخيم عقبة جبر ، والنويعمة ، ومخيم عين السلطان[٢] .

المكان والأسطورة:

بعض الكتاب يتجه إلى المزج بين المكان والأسطورة ، وقد اشرنا فيما سبق إلى رواية كنت أميرا الغرائبية حيث المكان والأسطورة مجتمعان .

وفي روايات إبراهيم الكوني نجده يكرر الفضاء الصحراوي خلفية لحوادث رواياته . فواو الصغرى – وهي عنوان واحدة من تلك الروايات– اسم واحة تقع وسط الصحراء تجسد أسطورة متوارثة منذ الزمن البدائي ، تختفي وتعود في دورة أسطورية متكاملة تمثل الموت والانبعاث[٣] . ومن ملامح الأساطير التي أضفاها على المكان أن الجبل يتكلم في روايته المجوس ، شأنه في ذلك شأن الكائن الحي[٤] . والعلاقة بين الإنسان والمكان علاقة أسطورية تقوم على تشابك الكائنات بعضها ببعض من جماد ونبات وحيوان . . فجميعها تتوحد في دورة الحياة ، ولهذا فإن لوحات الكوني للمكان يختلط فيها الأسطوري بالواقعي والصوفي بالحكايات الغرائبية والفانتازيا ، ومما ساعده

(١) رشاد أبو شاور : **العشاق** ، مصدر سابق ، ص ٥ –٦ .

(٢) السابق ص ٧ .

(٣) سعيد الغانمي : **ملحمة الحدود القصوى** : المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط١ ، ٢٠٠٠ ص ١٤ –١٧ .

(٤) إبراهيم الكوني : رواية المجوس ، دار التنوير ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٢ج١ ص ٤٥٦ .

على ذلك اختياره لحياة الطوارق ميدانا لرؤاه السردية ، فهي قبائل ما تزال تعيش على البدائي وللفكر الأسطوري والوحشي تأثيره العميق في نمط الحياة اليومية .

والصحراءُ من حيثُ هي فضاءٌ مطلق مفتوح على العالم الخارجي ، تيسر على الكاتب الربط بينها وبين الأسطورة .

يقول الراوي في رواية التبر : «الصحراءُ وحدها تغسل الروح ، فتطهر ، تخلو ، تتفرغ ، تتقضّى . . فيسهل أن تنطلق في الخلاء الأبدي . . بالفضاء المؤدي إلى مكانٍ خارج الأفق . . بالدنيا الأخرى ، بالآخرة . . هنا فقط في السهول الممتدة . في المتاهة العارية . . حيث تلتقي الأطراف الثلاثة . . العراء ، الأفق ، الفضاء الفسيح ، لتنسج الفلك الذي يسبح ليتصل بالأبدية ، بالآخرة . .»[1]

وفي رواية له أخرى بعنوان نزيف الحجر* يتكئ على العلاقة بين الإنسان والحيوان ، اتكاءً تغدو فيه هذه العلاقة قصائد وحكاياتٍ وفي الأكثر يؤدي وصف فضائل البشر والحيوان إلى لحمة بين النوعين ، وإلى تشكيلِ رؤية موحدة تقوم على السرد والوصف الذي تتجلى فيه أبعادُ الأسطورة . فالدائرة التي يحيا بها أسوف – أحد شخوص الرواية– مكونة من الودان والصحراء والآثار القديمة والصخرة . وهذا كله يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالنبوءة التي تلتقي مع النص اللاهوتي والديني والأسطورة عادةً .[2] فالأسْطورة هي حجر الزاوية ، في البنية المكانية لرواية نزيف الحجر . والدليل على ذلك اختياره فضاء الأسطورة الثري برموزه التي تستنطق الرمل والشمس والقيظ : «تقاطرت خيوط الدم على اللوح الحجري فوق اللوح المدفون إلى نصفه في التراب كتب (التيفيناغ) الغامضة التي تشبه تعاويذ السحرة في(كانو) عبارة : أنا الكاهن الأكبر متخندوش أنبئ الأجيال أن الخلاص آتٍ عندما ينزف الودان المقدس ويسيل الدم من الحجر ، عندئذٍ تولد المعجزة ، التي ستغسلُ اللعنة ، وتتطهر الأرض ، ويغمر الصحراءَ الطوفانُ .»[3]

(١) إبراهيم الكوني ، التبر ، دار التنوير ، ودار تاسيلي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٢ ، ص ٨٣ .

(٢) إبراهيم الكوني : نزيف الحجر ، دار الريس للنشر ، لندن ، ١٩٩٠ ، ص ٣٠-٣١ .

(٣) إبراهيم الكوني : السابق ص ١٥٥ .

فمثل هذا الوصف يصعب الفصل بينه وبين الأساطير التي تنطوي على منطق خاصّ ، لا مكان فيه لعقلانية التركيب ، أو التكوين .

المكان النفسي

لا نستبعد أن يعترض بعض القراء على هذا العنوان ، فلم يسبق أن تكلم أحدٌ عن البعد النفسي للمكان ، صحيحٌ أنهم تكلموا عن المكان والهوية ، والمكان والبعد الأسطوري ، والإيديولوجي – على قلة– لكنّ أحدا لم يتكلم أو يتطرق لما يمكن أن يفصح عن موقف نفسي يؤثر في شخوص الرواية .

وقد لوحظ أن بعض الكتاب يصور المكان باعتباره طارداً للشخوص ، فالإنسان قد يضيق بهذا المكان أو ذاك ، وقد يكون المكان جاذبا لا طارداً ، بمعنى أن الشخصية تتوق لكي تكون فيه أو تذهب إليه وتعود نحوه . . ففي رواية أشجان مدريد لطه وادي (٢٠٠٢)[١] نجد البطل كارم قنديل يضيق ذرعا ببلده ، فقد كان فقد أباه وهو صغير ، فكفلته أمه التي أغدقت عليه من عواطف الأمومة والدلال والحنان الكثير جداً ، فنشأ بسبب ذلك متعلقا بها لا يرى غيرها في الكون ، مما جعل شخصيته ميالة أبدا للانطواء ، والانزواء ، والإخفاق في إقامة علاقة من أي نوع مع الجنس الآخر . . وبسبب ذلك اتجه إلى الإبداع الفني التشكيلي كأنه يفرغ بذلك ما في نفسه من شحنة انفعالية وعاطفية مكبوتة . ولما أتيحت له فرصة السفر إلى مدريد تحقق له الانفراج ، وتحرر من هيمنة المكان الأمومي . .

ونحن نعتقد بأن الكاتب ، سواءٌ قصد ذلك أم لم يقصد ، أضفى على مدريد والفضاء الأندلسي الذي زاره ، وتجول فيه ، وأنشأ علاقات جديدة مع أصدقاء كثر وصديقات من هنا ومن هناك ، أقول اتخذ من هذا الفضاء مكانا أبويا مقابل المكان الأمومي . ولذلك شعرت نفسه بالتحرر من هيمنة المركب الأوديبي ، فانطلقت في رحاب المدن ، والحدائق المعشبة ، وتحت الأضواء المذهبة بين التماثيل الخالدة ،

(١) طه وادي : أشجان مدريد ، مكتبة مصر ، ط١ ، ٢٠٠٢ وانظر عنها : شعرية طه وادي : رؤى نقدية ، تحرير عبد الرحيم الكردي ، مكتبة الآداب ، مصر ط١ ، ٢٠٠٦ .

وجداول المياه والنوافير والأبنية ذات التصاميم المعمارية الخلابة ، كاشفة بذلك عما في نفسه من رغائب دفينة وشهوات منعه المكان الأمومي من إشباعها ، حتى إذا ما انقضت فترة الزيارة ، وتقررت عودته لمصر ، وطلبت إحداهن الاقتران به اعتذر لها عن ذلك متذكراً ما ينتظره هناك ، في المكان الأمومي . وتحل بدلا من مشاعر الابتهاج والاغتباط الإحساس بالإحباط ، حتى إنه لم يستطع أن يتخير الهدايا التي ينبغي أن يحضرها معه إلى مصر .

وهكذا يتضح أن للمكان بعداً نفسيا مثلما أن للمشاعر والأحاسيس بعدها النفسي في الوعي وما بعد الوعي[1] .

المغلق والمفتوح:

في رواية أرض السيّاد للعجيلي ثمة بنية مكانية تسيطر عليها الطرق والممرات والأزقة والخروج عادة من المركز أو من المنزل أو الفندق أو المكتب نحو أمكنة أخرى أكثر انفتاحا على الأفق الخارجي ، فهو قليلا ما يلبث في بيت ، أو في غرفة في فندق ، أو في مسكن للبطل في مبنى سكني من طابق أو اثنين . وإذا قام البطل بزيارة لأحد الأشخاص ، أو غادر المركز رقم ٦ إلى حلب لإصلاح بعض الآليات ، فقليلا ما يرافقه الراوي إلى المنزل أو الفندق أو المطعم أو مكتب المحامي شكيب مجد الدين . وهذه ظاهرة تلفت الانتباه إلى أنّ الكاتب يفرّ فرارا من الأمكنة المغلقة التي تلقي الضوء على بعض الأشخاص إلى الأمكنة المفتوحة التي تشهد حركة غير فرديّة على الدوام ، وتجعل المشهد السردي يوحي بأمكنة أخرى يستطيع أن يتخيل القارىء علاقتها بالأمكنة المذكورة .

ففي كلامه الموجز عن باحة الجامعة وإشارته السريعة لشجرة السنديان : «في هذه المرة ككل مرة ، تحت السنديانة ، على المقعد الذي شققت الأيام أصابعه الخشبية ، وأحالت الريح والأمطار دهانه الأخضر بنياً في أماكن ، وأسود في أماكن

(١) انظر= شعرية طه وادي ، ص ٤٤٦-٤٥٢ وانظر= الرأي ، عمان ، ع ٢٠٠٣/٦/٦ .

أخرى[١]» . نجد إيحاءات مضمرة في تلك الكلمات المحدودة . فهي توحي بأنّ لقاء أنور بسميرة لم يكن الأول ولا الأخير . بل سبقته لقاءات تمّتْ على هذا المقعد بالذات ، حتى إن الرّاوي والبطل كليهما يرقبان تغيّر لون هذا المقعد وما تركته الطبيعة من أثر في طلائه الأخضر ، وما في قوائمه الخشبية من تشقق بفعل الزمن والاستعمال . فما الذي تدل عليه البقع السود ، والبقع البنيّة من معنى ، إنْ لم يكن قِدَم هذا المقعد ، وتزامن هذا التغيير مع اللقاءات المتكررة لأنور وسميرة .

ومن هذا النسق المكاني تجيء الطريق التي قطعها أنور شاكر في سيارة البولمان إلى جانب المحامي شكيب مجد الدين وآخرين . فعلى مدار الزمن الذي استغرقته الرحلة من دمشق إلى حلب وأنور يرقب المسافات على جانبي الشارع . وهذه الطريق بطبيعة الحال توحي للقارىء بأمكنة أخرى لا يذكرها الراوي . فقد راحت عينا البطل تركضان على السهول الفسيحة تارة ، وفي الآفاق الممتدة على مدى نظره تارة أخرى ، تخالط ذلك تصورات عن الماضي وأخرى عن المستقبل ، ولا سيّما عن مركز عمله الذي هو ذاهب إليه ، وهو مركز الاستصلاح ، والبقعة النائية ، والرسالة التي يحتفظ بها من أبيه شاكر عرفان إلى صديقه الحاج نعمان الديرباني في حلب .

وفي حلب ثمة ما يشغل البطل عن نفسه ، فهو يكتب لسميرة متأثرا بأجواء هذه المدينة التي تختلف أناساً وبيئة عن دمشق . فهي مدينة كبيرة ، عريضة الشوارع ، متسقة الأبنية ، خلافا لمركز الاستصلاح الذي يقع على هوامش قرية بدائية نائية أين هي من حلب[٢] ؟ وفي يوم واحد يستطيع مجالسة نساء ثلاث يصفهنّ جميعاً بأنهن في غاية الجمال واللطف والظرف . مما يوغر صدر سميرة غيْرة [٣] . والمنازل التي تتاح له فرصة الاطلاع عليها دون أن يقيم فيها في حلب ، وهي منازل فخمة . فبيت الحاج نعمان بيت كبير فيه صالون واسع ، تزدحم فيه قطع من الأثاث الذي ينم على

(١) عبد السلم العجيلي : أرض السياد ، رياض الريس للنشر ، لندن ، ط أولى ، ١٩٩٧ ص ١٤ .

(٢) السابق نفسه ص ٥٠ .

(٣) السابق نفسه ص ٣٤ .

الترف[١] . ترف ينسجم انسجاماً كبيرا مع أناقة ساكنيه اللافتة للنظر[٢] .

وحلب المدينة هي أيضا حلب التاريخ ، والثقافة ، والحضارة . ويذكر الراوي من شأن هذه المدينة ما يذكر البطل بالماضي ، فقبل ثلاث من السنين زار حلب والقلعة زيارة خاطفة في رحلة جامعية غير أنه لم ير منها إلا ما رآه من منزل الحاج نعمان ، نظرة سريعة لا أكثر . وعندما تلوح بارقة أمل لتجديد الزيارة لا يمانع . وهنا يتأنى الكاتب العجيلي في وصف علاقة البطل بالمكان .

فوجيء أنور شاكر بالسيدة شاهناز وابنتها دلال وابنها ربيع وصهرها سهيل يدعونه إلى زيارة للقلعة ، ولم يتردد في قبول الدعوة . فما الذي يبقيه في حجرة عارية الجدران في الفندق ؟ والقلعة ، مثلما يحدّد لنا موقعها المؤلف ، تقع في قلب حارة من حارات حلب القديمة . وتركيز الكاتب على وصف هذا الجزء من المدينة بالقديم له مغزاه ، فهو يريد مزج الحاضر بالماضي العريق . ولا سيما عن طريق الوصف الدقيق للأزقة الضيقة المتعرجة[٣] . ومما يترجم هذا الشعور عند أنور الوصف الذي أورده المؤلف لمشهد القلعة عن طريق الحوار الداخلي بين أنور ونفسه ، وهو الحوار الذي تصرف الراوي فيه تصرفا لا يخلو من معنىً : «هيكل القلعة الشامخ وسورها المقطع بأبراجه ، يلقي على السفح أمامه ظلالاً مسننة ، وهي ظلال تنشأ بسبب انعكاس ضوء القمر الذي يظهر في كبد السماء[٤]» .

وهذه الدهشة لا تقاس بدهشة البطل عندما يزور لأول مرة سراي إسماعيل باشا . فقد حرص الكاتب العُجَيْلي على وصف هذه السراي ، وترك الدعوة تمضي به لقضاء ليلة العمر بين جدران الماضي العريق وأروقة الموسيقى ، وأبهاء الغناء الشرقي الأصيل على أنغام الآلات الموسيقية والأصوات العذبة والكلمات الشعرية الرقيقة . ففي سراي إسماعيل باشا الذي حكم حلب منذ قرن من الزمن قاعة وإيوان وإسطبل

(١) السابق نفسه ص ٩٣ .

(٢) السابق ص ٩٣ .

(٣) السابق ص ٩٦ .

(٤) السابق ص ٩٨ .

للخيول وجناح للمعالف وجناح للنساء يسمّيه الكاتب (الحَرَمْلِكْ) وقباب ، وأقبية مزخرفة بالجصّ والخشب المحفور والمنقوش بالزخارف العربية الجذابة التي تخلب الأبصار ، وتذهل القلوب . وعلى لسان أحد أبطال الرواية ، وهو سهيل ، خطيب دلال ، يستذكر المؤلف الماضي : يتوسط جدار الإسطبل باب حديدي مغلق ، وراءه معالف الخيل ، ومساق متعددة للماء يستقلّ بعضها عن بعض ، وقد تحول قسم من ذلك الإسطبل مستودعاً لمنتجات أحد معامل الصابون ، في حين تحول جناح آخر كان قبيل وفاة الباشا مقراً لحرسه إلى مستودع للفحم . وهذه السّراي آلت ملكيتها لرجل يكنى بأبي محمود ، واسمه الحاج عبد الله ، كان في الماضي حجّارا ، أي قاطع أحجار من تلك التي تستخدم في البناء قبل أن يعرف أهالي حلب الباطون المسلح»[1] .

تذكرنا هذه النعوت للسراي بالفارق الكبير بين الحاضر الذي امتهن الفن المعماري الأنيق فجعل منه مستودعات للفحم والصابون ، بما توحي به هذه المواد من الاتساخ ، بعد أن كان في الماضي مركزا للإشعاع الفنّي والجمالي الذي يخاطب الحسّ المرهف ، والشعور الرقيق . وفي إشارة الكاتب إلى الحاج عبدالله الذي كان قاطع أحجار بنيت منها البيوت الرائعة التي تشهد على عظمة الماضي ، أصبح بعد ذلك الماضي المهني الرفيع لا هم لديه إلا اقتناء البيوت والمتاجرة بما كان فيها من التحف والخشب الزخرفي . كأن ظهور الإسمنت لم يبق له من ماضيه إلا ذلك المجد الداثر ، والأمس الدفين .

لقد حملت إشارة المؤلف إلى إغراء المال ، وهو الدافع الذي كان وراء بيع ما كان في السراي من الخشب المزخرف اللاصق ببعض السقوف والجدران لتاجر لبناني من هواة الآثار والتحف ، تعبيراً مجازياً عن استبدال النقود بجلّ ما في حياتنا اليوم من قيم ، ولذا بدا السراي لأنور في الأمكنة التي اقتلعت منها الألواح مشوها مثل ماضينا المشوه ، وحاضرنا الزائف[2] . فمشاهدة ذلك التشويه يذكره بالبيوت الشامية

(١) السابق ص ١٠١ .

(٢) السابق ص ١٠٢-١٠٣ .

العتيقة التي ترتفع الأصوات هذه الأيام منادية بضرورة الحفاظ عليها من عبث الجاهلين بقيمتها ، وجشع متصيدي التحف الأثرية[1] . وهذا يؤكد أن الكاتب في وصفه للأماكن التي انتقل إليها بطل الرواية لا يصف المشهد المكاني وصفا عشوائيا وإنما يحرص على جعل هذا الوصف صورة من صور التعبير المجازي عن أفكار البطل ، ومشاعره تجاه العالم الذي يراه ، ويحسّ به ، ويتذوقه عن طريق الحواس : اللمس والشم والذوق والبصر والبصيرة . مما يؤكد أن الأمكنة في جل الأحوال لا تختلف عن أي بنية تعبيرية رامزة أو صريحة مباشرة يستخدمها الروائي استخداماً يتيح له أن يقدم لنا صورة وهمية للحياة مثلما يؤكد كلّ من رينيه ويلك Wellek وأوستن ورن[2] .

ومن المعروف أن الناس يتوقون إلى رؤية الأمكنة القديمة الأثرية وقد دبت فيها الحياة من جديد . ولا يكاد أحدٌ من الناس يزور مكانا من هذا القبيل إلا وتضج في أعماقه الأسئلة عن ماضي هذا الأثر ، وكيف كانت الحياة تسير فيه ؟ . ويتمنّى لو أنه يستطيع أن يرى الحياة وقد عادت تضطرب فيه بجلّ ما فيها من حركة وصخب . وعبد السلام العجيلي باختياره لسراي إسماعيل باشا ، والإيوان بالذات ، لتصوير الحياة وقد دبت في هذا المكان عن طريق الغناء والموسيقى والسهر الذي يمتد إلى الهزيع الأخير من الليل ، إنما يشير – بطريقة غير مباشرة – لنظرته الفكرية والفلسفية للحياة ، وعلاقة الإنسان الحي بالزمان والمكان . فنحن نستطيع بشيء من الحرص ، لا يكلف كثيرا ، أن نصل الحاضر بالماضي ، وأن نمد قوساً طرفه بأيدينا وطرفه الآخر في الماضي العريق . ففي ذلك الضوء الساطع الذي يضيء جنبات الإيوان في السراي يبصر أنور ومن معه قاعة فسيحة الجنبات ، مرتفعة السقف ، يتصدرها إيوان مرتفع ، مملوءة حضوراً توزعوا بين قلب الإيوان وجنبات القاعة . كان ذلك في عيني أنور مفاجأة انشق عنها المكان بعد مسيرهم الطويل في أزقة ضيقة شاحبة الأنوار ، وتجولهم

(١) السابق ص ١٠٣ .

(٢) رينيه ويلك ، وأوستن ورن : نظرية الأدب ، ترجمة محيي الدين صبحي ، مراجعة حسام الخطيب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٧ ص ٣١ .

الحذر في ممرّات الحرملك المعتمة[1] .

لقد جعل المؤلف العجيلي من معارضة العتمة بالضوء الساطع ، والأزقة بالقاعة الفسيحة ، والحرملك الخرب بالإيوان الذي تصطخب فيه الحياة من جديد ، مفارقة تعبر عن أن المكان وعلاقة الإنسان به يمكن أن تكون أداة للتعبير عن رؤية البطل للحياة . فالمهندس أنور شاكر تغمره الدهشة وهو يرى هذا كله . فأين هو من تلك البقعة النائية في المركز ، وأين هو من تلك القرية المسماة قرية السيّاد ؟ وأين هو من تلك الأرض التي يتنازع عليها أمير غزلان والأهالي ؟ لقد استطاع التكالب على المادة أن يحول الماضي إلى ماض مشوه ، والأرض إلى بؤرة صراع . مع أنّ بالمستطاع وصل الحاضر بالماضي ، وتحويل العالم الذي نعيش فيه إلى فردوس أرضي كذلك الذي يشهده السّراي ؟

وفي استكشافه المتواصل للمكان في حلب القديمة لا مناص من أن يؤخذ البطل إلى أحياء وأمكنة أخرى لم يعرفها من قبل لكي تكون الصورة واضحة ، و المشهد كاملا . وعلى هذا الأساس تم اختيار القيسرية العلبية هدفا لزيارة أخرى وسهرة جديدة يدعى إليها أنور البطل الذي لا يتردد في قبول الدعوة لا سيما إذا كان وراءها موقع جديد تتاح له زيارته برفقة طيبة : شاهناز ودلال وربيع وآخرين . ويتم التركيز على أن هذه القيسرية من المعالم العريقة في حلب التي لم يطالها التغيير ، لا في الاستعمال ، ولا في البناء . فقد شيدت «بأحجار ضخمة متينة مقاومة ، بناها أجداد الأجداد ، وظلت سالمة ليسكنها ويستعملها الأبناء والحفدة . وليست كبيوت الطين والتبن في حارات دمشق»[2] .

والقيسرية غالباً ما تنفتح على ساحة تحيط بها الحوانيت المبنية من طابقين ، وفي الأرضي منها دكاكين تباع فيها البضائع بالمفرق ، وفي العليا مكاتب التجار المعتبرين ، ومخازن لبيع البضائع بالجملة . وفي الطريق إلى القيسارية العلبية لا بد من عبور قسطل الحجارين ، وخان الحرير ، وهو اسم يطلق على بقعة مفتوحة فيها أطلال خان

(١) العجيلي ، السابق نفسه ، ص ١٠٦ .

(٢) السابق ص ١٨٠ .

قديم طمسته العمائر الجديدة ذات الطوابق المتعددة[١] . ومثل خان الحرير ثمة خان آخر باسم خان البنادقة - نسبة إلى البندقية[٢] . خان البنادقة هذا سمي بذلك الاسم لأن الذين استعملوه كانوا من التجار الذين قدموا إلى حلب من البندقية المدينة الإيطالية المشهورة ، وهو حي متصل باسواق ذات سقوف مغلقة بالكامل إلا من فتحات يحدق فيها بطل الرواية ليرى ما ينفذ منها من الأضواء وما تقوم به من وظيفة في تبديل الهواء . وأول تلك الأسواق ذلك الذي يسمى سوق السقطية ، وبعده سوق العطارين ، والذراع ، والزّرَب ، والصاغة ، والخيطان ، وأخيراً سوق الحبال ثم خان النحاس وخان الجمرك وهي أسواق وخانات لحاسة الشم فيها نصيب أكبر من نصيب حاستي السمع والبصر .[٣] «فثمة روائح تنبعث من شرائح اللحم المشوي ، وأخرى من الألبان الطازجة في العلب المكشوفة ، وأخرى من الخضر الغضة والفواكه المكومة على مساطب في جانبي السوق . والرائحة الأذكى هي التي تعبق في سوق العطارين ، فهي - أي السوق - مكتظة بأكوام الصابون البلدي ، والأعشاب ، الطرية منها والجافة ، وأنواع التوابل ، والبهارات ، والأفاويه ، مما يذكر البطل بسوق البزورية في دمشق . . بين ميدان مدحت باشا وقصر العظم[٤]» .

وإذا كان وكد الكاتب الروائي هو أن يقدم لنا عالما وهميا مطابقا للعالم الذي نعيش فيه ونحيا ، فإن لجوء العجيلي إلى دغدغة حواس القارىء بهذه الرؤى لعالم المدينة الذي ما زال حتى اللحظة يحتفظ بحيويته ، وبما يثيره في الحواس من روابط ، وذكريات ، يساعد مساعدة كبيرة كلا من القارىء ، والدارس ، على الاندماج في هذا الكون الذي يصوره ، إذ يستحيل المشهد السّردى إلى رؤيا ، أو حلم ، يتمنى القارىء ألا يستيقظ منه . . . شأنه في ذلك شأن البطل ، والراوي ، على سواء . ولزيادة الإحْساس بهذا الترابط بين العالم الوهمي الذي يصوّره المؤلف ويندمج فيه البطل ،

(١) السابق ص ١٩١ .

(٢) السابق ص ١٨٣ .

(٣) السابق ص ١٨٤ .

(٤) السابق ص ١٨٥-١٨٦ .

نقفُ على هذه الصورة الطريفة لحارة السّفاحية : «طريق السفاحية مرصوفة بحجارة مربّعة وغير مستوية كأنها بعريها من الإسفلت الذي فرشت به الشوارع المجاورة ، والطريق حول القلعة ، تشير إلى أنّ الحي الذي يخترقه أنور ينتمي إلى عالم آخر وزمن آخر . وكأن الدرب تضيق كلما تقدم فيه السائر ، وتزداد ظلمته بتباعد المصابيح المعلقة في زوايا الأزقة المتفرعة منه[١]» . وهذا مكان يزوره البطل للمرة الأولى بعد تلك الليلة التي قضاها في سراي إسماعيل باشا ليكتشف أن هذه الحارة أقدم بكثير من حي الفرافرة الذي تقع فيه السراي فيزداد ولعا بالأحياء الشعبية القديمة[٢] .

ولا ريب في أنّ الكاتب في هذه الرواية يبدو وكأنه ملحوفٌ بحبّ الأمكنة القديمة والأحياء الشعبية والآثار الدارسة التي ما تزال تحتفظُ ببعض ما كانت تتميز به من الفن الرفيع الناطق بالجمال الخارق البديع . فروايته بالتعبير المجازي الذي استخدمه أحدهم رواية تبكي على الأطلال على طرائق شعراء العصر الجاهلي والإسلامي[٣] . فعندما يشاهد أنور القلعة وهو في طريقه إلى (السفاحية) يراها مرسومة بالنورعلى سواد السماء ، وفوق سواد الطريق حول القلعة . ويبدو له سور القلعة المدوّر الذي يطوق سفح تلها بصخوره المصفارة تحت الضوء الساطع ، كسوار ذهبي يحيط بزند أسمر عبْل ، وأما حجارة الأبراج البارزة فوق الجدار ، والفتحات في تلك الأبراج ، فقد تصورها حجارةً كريمة بين لامعة ، وكامدة ، مغروسة في السوار الذهبي[٤] .

تلك هي نظرة البطل لأطلال الماضي ، وذلك هو شعوره الذي لا يخفى في تحسره على ذلك الماضي وما آل إليه المكان الذي هو تجسيد للزمن الغابر بمعنىً من المعاني ، وتجسيد لقيم الحياة التي أصبحت الآن عرضة للمساومة ، والصراع عليها بين من يريد

(١) السابق ص ٢٩٣ .

(٢) السابق نفسه ص ٢٩٤ .

(٣) غالب هلسا : البكاء على الأطلال ، دار ابن خلدون ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨١ وانظر كتابنا= الرواية في الأردن في ربع قرن ، مرجع سابق ، ص ١٣٤ .

(٤) العجيلي ، السابق ص ٢٩١ .

الاحتفاظ بها أو التخلي عنها ، بل المتاجرة بها لقاء حفنة من المال يتمتع بها في مكاتب فخمة ، وأثاث ينمّ على ترف ، وسيارات فارهة ، وبنايات متعددة الطوابق لا هندسة فيها ولا معمار ولا ذوق .

المفارقة في المكان:

مما سبق يتضح للقارىء أن الكاتب لم يترك البعد الهندسي للمكان دون أن يأخذه بالاعتبار ، ولا تناول المكان في معزل عن البعد الزمني ، فالقارىء يلاحظ شدة ارتباط الوصف للقلعة ، أو للقيسرية ، أو للسراي ، بما فيها من أبهاء وأروقة وقاعات فساح ، بالزمن الذي يخترقه على نحو ما ، ويخالطه ، في تركيب يصعب التفريق فيه بين ما هو زمني حكائي ووصفي سردي . إلى ذلك جمع المؤلف العجيلي في روايته هذه بين المكان وموضوع الحنين ، والذكريات ، صحيحٌ أن أنور شاكر لم يغادر هذه الأمكنة على نحو يبعث في نفسه الحنين إليها ، ولكنه يظل ، على الدوام ، يوازن بين الأمكنة التي يشاهدها ويتنقل مغتبطا بين جوانبها ، وتلك التي يعيش فيها في دمشق تارة ، أو في مركز الاستصلاح تارة أخرى . وهنا تكمن المفارقة التي يحرص عليها الكاتب لزيادة الإحساس بالاختلاف والصراع في الرواية .

على أن المفارقة الروائية ليست في الزمن وحده ، مثلما يظنّ بعض الدارسين ، و النقدة[1] ، وربما كانت المفارقة أوضح في المكان منها في الزمن . ففي رواية أنت منذ اليوم لتيسيرسبول (١٩٦٨) اتضحت المفارقة في تصويره لبعض الحوادث في الجسر على نهر الأردن ، وبعضها في بار بمدينة دمشق ، فكل من المكانين يمثل موقفا تهكميّا من وجهة نظر الراوي[2] . فأشخاص في البار يلهون وآخرون يموتون ، وتنتشر رائحة

(١) سيزا قاسم : المفارقة في القص العربي المعاصر ، مجلة فصول ، مج ٢ ، ع٢ ، ١٩٨٢ وانظر البحث في عدد متكرر ، شتاء ٢٠٠٦ ع٦٨ مج ٢٥ ص ١٠٥-١٢٠ .

(٢) انظر = سامح الرواشدة ، المفارقة في رواية أنت منذ اليوم ، أفكار ، عمان ، ع ١٤٦ ، تشرين أول ٢٠٠٠ ص ٤١ .

الجيف الكريهة في تعبير رمزي عن الهزيمة . ولم تفارق هذه التقنية الروائيين في تصويرهم لعوالمهم الوهميّة ، فمقابل زقاق المدق ثمة حي حديث هو جاردن سيتي . ومقابل عطفة الصيرفي في رواية اللص والكلاب هناك كلام عن الشارع الذي يقيم فيه رؤوف علوان . ومقابل المدينة الصاخبة في صيادون في شارع ضيق لجبرا ثمة البلدة الصغيرة (بيت لحم) التي لا تختلف عن القرى من حيث الهدوء والفطرة[١] . وفي أرض السيّاد ثمة مفارقة واضحة في المكان ؛ فمقابل السراي ، والقيسرية ، والقلعة ، وهي أمكنة ذات حضور إيجابي في النص ، ثمة أمكنة أخرى تصوّر تهكم الكاتب من الحال التي وصل إليها الواقع اليومي[٢] .

فالغرفة التي يقيم فيها أنور ، التي من المفروض أن تحتل حيزا كبيراً في اهتمامات الراوي ، نظرا لاقترانها بالبطل ومركز عمله ، ليس ثمة ما يريح : تقول له سميرة في خطابها إليه ردا على خطابه هو «غرفتك في عمارة موظفي مركز الاستصلاح ٦ جدرانها عارية ؟ حسناً ! بماذا كنت تريدهم أن يزينوها؟ بلوحات فنية من دافنشي ؟ تستطيع أن تمارس هوايتك بالرسم على الجدران العارية . لا تنس أن شقتنا المقبلة إذا لم يتفضل عمك والدي ، وعمي والدك ، بإهدائنا بعض الأثاث المحترم ؛ فستكون عارية الجدران . . فراتبك كمهندس زراعي – قدّ الدنيا – لا أحسبه يكفي ثمن الخبز والزيتون[٣] . .» ولم تكن تلك الغرفة التي يقيم فيه أنور إلا قصراً بالموازنة مع غرف أخرى يقيم فيها آخرون في المركز . فقد استخلصها له المهندس صبحي من براثن الأسد مثلما يقولون وهي إلى جانب ذلك صغيرة ، تقع في مدخل البناء متعدد الطوابق[٤] .

وهذه الغرفة التي تمثل بالنسبة لأنور ملاذا تعبر عن ذروة الإحساس بالضيق ،

---

(١) إبراهيم خليل : جبرا إبراهيم جبرا ، مرجع سابق ، ص ٤١ وما بعدها وانظر = فصول ع١٠ سنة ١٩٨٠ .

(٢) العجيلي ، السابق ص ٣٥ .

(٣) السابق ص ٤٤ .

(٤) السابق ص ١٢٣ .

وانعدام التفاعل مع المكان الذي يفترض فيه أن يكون أليفاً لشخص يريد أن يقضي فيه القسم الأكبر من وقته كلّ يوم . والمفترض أن يجد فيه الراحة والاستئناس الذي يتوقعه بعد عودته من عمله نهارا في الورش ، والمرآب . لكأنّ الكاتب أراد بهذا الوصف الذي تكرر في غير موضع أنْ يعقد مقارنة بين المكان الذي يعيش فيه المهندس أنور والأمكنة الأخرى : منزل الحاج نعمان مثلا ، أو مكتب المحامي شكيب ، أو منزل المهندس صبحي ، أو المكتب الفخم الذي يستخدمه أمير غزلان . فبنظرة سريعة إلى مكتب غزلان هذا نكتشف الفارق الكبير بين المكانين اكتشافا لا يخلو في الحقيقة من تهكّم «غرفة كبيرة تتصدرها ، قبالة الباب ، منضدة عريضة وعالية حجبت وراءها أغلب جسد الجالس فلم يبنْ منه إلا رأسه ، وأعلى منكبيه ، وحتى حين قام أميرغزلان في وجه زائريْه ظل أكثر جسده مختفياً وراء تلك المنضدة لقصَر قامته من ناحية ، ولأنه من ناحية أخرى لم ينهض بطوله كله . ظل أنور يتأمل في جدران الغرفة الواسعة ، وسقفها ، وحتى أرضيتها ، كالمتعجب من أنه لا يجد في هذه البقعة النائية ، والمنقطعة ، مكانا بهذا الغنى ، وهذا الأثاث ، وهذه الزينة .

ومن العبارة الأخيرة تتضح نوايا الروائي العجيلي من تركيزه البين على هذا الوصف ، فهو يمهد لسرد الحكاية المتمثلة في موقف أنور من الصراع على أرض السياد ، وهو في الوقت ذاته يمثل مفارقة ساخرة يستخلصها القارىء من موازنته بين هذا المكتب والغرفة الحقيرة التي استخلصها المهندس من براثن الأسد . فبين جدران غرفته العارية وأثاث هذا المكتب «الأنيق ، المترف ، والجدران الملفّعة بالخشب الثمين المزين[1]» وسوف يحس القارىء بالمزيد من الفارق عندما يستطلع موقف أنور من هذا المكان «ولمْ يخف أنور الشعور الذي أحسّ به عند رؤيته مكتباً بهذه الفخامة في بقعة كل ما فيها أكواخٌ مسبقة الصنع[2]» .

لا ريب في أنّ هذا الوصف لمكتب أمير غزلان هو أحد الحوافز التي ستدفع بالحوادث إلى الأمام ، غير أنه في الوقت نفسه يشير إلى رغبة الكاتب في إقامة

(١) السابق ص ١٢٥ .

(٢) السابق ص ١٤٢-١٤٣ .

المقارنة بين طبقة وأخرى ، فقد توصل إلى هذا الموقف من خلال إشاراته للأمكنة دون أن يقول ما يريده مباشرة . ويتضح هذا وضوحاً أكبر إذا نظر القارىء في المكان المنفتح الأخر الذي تطرق إليه الكاتب وهو : أرض السيّاد ، والمرآب ، ومنازل الغجر (الحجيات) .

فعلى خلاف ما سبق نجد المكان الذي يعيش فيه الغجر من ذوي الحجيّات على هامش الحياة ، وإذا قارن القارىء المشهد السردي هنا بالمشهد الذي ذكرعن سراي إسماعيل باشا ، والإيوان ، وغناء صابر أفندي ، والضيوف الساهرين في المكان ، يجد الفارق بينهما كبيرا لا يقلّ وضوحا عن الفرق بين المتن والهامش ، يقول الراوي واصفا المسرح الذي يستمع فيه الساهرون لأغاني الحجيّات ، ويشاهدون الرقص : «فوجيء أنور بمنظر غريب لم يكن يتوقعه ، وإن لم ير فيه رفاقهُ شيئاً غير عادي ، أحس وكأنه في مسرح أضيء أمامه فجأة ، ورفعت الستارة فيه عن مجموعة من الممثلين كاملة ، كل منهم في دوره التمثيليّ ، وأنه هو ورفاقه الثلاثة و السائق ، هم المتفرجون الوحيدون على تلك المسرحية . مصدر الضوء كان مصباحاً غازيا من نوع (لوكس) مرفوعا في جانب من البيت ، على عمودٍ معدنيّ طويل ، ولهيب نار موقدة في نقرة في وسط البيت . . مجموعة الجالسين يفترشون بساطاً ، و لبابيد ، أغلبها رث ، وممزّق ، ويتكئون على وسائد صارخة الألوان مطروحة تحت مرافقهم[1]» .

ففي العبارات الأخيرة ما يشي ويوضّح الفقر والبؤس الذي يعيش فيه هؤلاء المهمّشون مقابل الترف الذي تنعم به طبقة الحاج نعمان الديرباني ، وعائلته ، وأصهاره وضيوفه ، والحاج عبد الله ، وغيره . . . من أبناء حلب الشهباء الذين يحاولون وصل الحاضر بالماضي . في حين أنّ هؤلاء الناس الذين يُتندّر في العادة من الكلام عنهم ، وعن لهوهم ، ولا يُذكرونَ إلا من باب التهكم على الأخرين ، أناسٌ لا ماضي لهم مثلما هم لا حاضر لهم . فعندما يقال عن أنور إنه سهر ليلة في مضارب الحجيّات يقال ذلك باعتباره سبة أو شتيمة أو مظهراً من مظاهر السقوط . وكأنّ السيّاد أصحاب الأرض التي بيعت بأبخس الأثمان لأمير غزلان لا يختلفون عن هذه

(١) السابق ص ١٥١ .

الشريحة الاجتماعية المهمّشة .

فقرية السيّاد «بيوتٌ . . ومنازل متفرقة ، واطئة . . جدرانها من لبْنٍ . . نيء . . وسقوفها المستورة بالطين والأعواد المائلة نحو الأرض تتخلل كتلها المتباعدة بيوت شعَرٍ صغيرة ، وخيام مدورة . كأنّ سكان هذه الأخيرة لا يملكون ما يبنون به بيوتاً ثابتة[1] .» ولكي نلاحظ الفارق لا بد من أن نتذكر الوصف السابق لأثاث منزل الحاج نعمان أولا ، ومنزل المهندس صبحي ، والمكتب الذي يديره أمير غزلان ثانياً . فسكان هذه القرية يستخدمون حصراً من نبات الزلّ ، أو عود البرديّ لعزل بيوتهم أو خيامهم بعضها عن بعض . وليست لديهم مصابيح ، ولا حتى من ذلك النوع الذي يُسمّى (لوكس) غيرالقليل الذي لا يسْطع نوره ، وإنما يعتمدون على حفرة في الأرض يشعلون فيها النار ، ويغذونها بجذوع من الخشب كبيرة ، وعيدان من الحطب[2] . . وعوضا عن الأسوار التي تعزل الحي عن الحي ، يستخدم السيّاد أسوارا من الحصر التي يطلقون عليها اسم الزروب وفي هذه الأجواء يمارس السياد ، والشيوخ منهم خاصة ، طقوسهم الصوفية ، وعروضهم ، التي تكاد لا تصدق[3] .

وفي ظننا أن وصف الكاتب العجيلي لهذه الطقوس ، من زاوية رؤية البطل لها ، تمثل اتحاد الأجواء الغرائبية السردية والمكانية في آن . فإذا ما تناسينا القضية الأساسية التي جعلت المؤلف يقحم أرض السيّاد وقريتهم في فضاء النص ، أدركنا أن الرغبة في إضفاء المفارقة على العمل الروائي من خلال الأمكنة هي المحور الذي يحرك الكاتب . فقد أجرى مقابلة بين المكان الذي يقيم فيه الغجر ، والمكان الذي يقيم فيه البطل ، والمكان الذي يعمل فيه ، وهو مركز الاستصلاح ، وأخيراً المكان البائس الذي يعيش فيه هؤلاء المهمّشون من أصحاب الأرض ، المحرومون حتى من فرص الوصول إلى الأراضي التي يملكون ، ومن حق الإقامة في بيوت ثابتة كأي أناس يتمتعون بالحد الأدنى من حقوق الإنسان . ومن نتاج هذه المقابلات والثنائيات أنْ

(١) السابق ص ١٥٢ .

(٢) السابق ص ١٥٤ .

(٣) السابق ص ٣٢١ .

يقارن الدارس بين الأمكنة المترفة والمرفهة وهذه الأمكنة ليصل من نتيجة الموازنة أنّ المكان يعبّر من خلال هذه العلامات عن الصراع والتفاوت الطبقي ، وعن انعدام التكافؤ الاجتماعي . فثمة فئةٌ من الناس تقضي الليل في طرب ولهو تسمع الموسيقى والغناء الشرقي الذي يخدر الحواس ، وأخرى تقضي الليل في طقوس تعتمد على الطعن بالسيوف ، والقضبان الحديدية المحماة إلى درجة الاحمرار ، والرقص المتواصل إلى درجة السقوط أرضا من أثر الدوران . وهذه الطقوس ، التي تزاول باعتبارها عبادة غايتها التقرّب للخالق ، لا تظفر من الآخرين بغير نظرة الاستهزاء ، والسخرية ، ولا سيما من المحامي شكيب مجد الدين ، ومن أمير غزلان ، وصاحبه المتنفذ علي بيك ، ومن المهندس أنور ، صاحب النوايا الجيّدة ، بغير التكذيب .

المكان وتأثيره في أركان الحكاية:

١ . الشخصيات : من المعروف أن الشخصيات تعتمد في وضوح معالمها ، وحركتها على السرد ، فأنور شاكر يلقي إلينا من البداية بإشارة تشفّ عن الدور الذي أسنده إليه الكاتب ، وهو التعرّف . فقد انتقل من الشام إلى حلب ثم إلى البقعة الريفية النائية التي يقع فيها مركز الاستصلاح ، وقرية السيّاد . ومن خلال هذه الحركة يكتشف الفرق بين حلب ودمشق ، بين الناس الذين يعيشون في منزل الحاج نعمان الديرباني وأولئك الذين يتوقون لعودته إليهم في بلده . بين المحامي شكيب مجد الدين والمهندس صبحي مثلاً . . بين هؤلاء – جلهم – وبين أمير غزلان والمهندس فيّاض وعلي بيك ، الرجل المتمتع بنفوذ قويّ لدى مُصْدري القرار في كلّ من حلب ، ودمشق[1] . والاكتشاف لا يقتصر على ما ذكر ، فأنور حديث التخرّج ، يلتحق بمركز عمله للمرة الأولى ، وهو ما يزال غضّ التجربة ، طريّ العود . ولذلك كان الانتقال من المركز إلى حلب مراراً يحقق له المزيد من التعرّف : القلعة ، والناس الذين في حيّ الفرافرة ، والسّراي ، واستعادة الماضي بما فيه من الطرب الأصيل والغناء العذب ، وهذا كله يغني تجربته ، ويحثه على

(١) السابق ص ٢٩٦ .

التأني في جلّ ما يصدر عنه من تصرّف . ولا سيّما عندما تحاول (شاهناز) مراودته عن نفسها في ظرف هو أبعد ما يكون فيه عن التفكير بالحب[1] . والشخصيات الأخرى لم تكن أقل تأثراً من هذه بالمكان ، فسهيل يبدو على خلاف أنور ذا خبرة في الأماكن التي يتجول فيها ، فهو لا يستمتع بلذة التعرف بقدر ما يتمتع بلذة التدخل لتقديم مساعدة تمثل ضرباً من الإغراء لأنور كي يندمج في جو الأسرة ، كذلك ربيع في مبادراته لا يتعدّى أن يكون نموذجاً خارجا على المألوف ، مستعداً لتقديم المساعدة لأنور ، بغية تحقيق المزيد من التعرف على حلب . والمهندس صبحي يدعو أنور مراراً إلى منزله ، ويبدو على استعداد دائم لتقديم العون ، ومساعدة أنور في أي شيء . فهو غير أناني ، ولا يستأثر بحق ، متلاف ، وكريم ، ومستعد للتضحية في سبيل إحقاق الحق . فيقال عنه ، كأنور ، من المتحمّسين الذين يضعون العراقيل في وجه المشروعات التي ينفذها رجال الأعمال المنتجون ، أمثال علي بيك ، وأمير غزلان[2] . والمهندس صبحي هو الدليل الذي يقود أنور إلى قرية السيّاد ومعمل الزيوت النباتية ومكتب غزلان . . ومن خلال هذه الحركة التي تبث التماسك في أوصال الفضاء النصّي يؤكّد صبحي دوره الوظيفي في الرواية . فهو شخصية مساندة ، ومساعدة ، خلافاً لعلي بيك والمهندس فياض اللذين يحطمان أحلام أنور شاكر بإعادة الحقوق ، وإحباط مساعي أمير غزلان في الاستيلاء على مزيد من الأرض ، ويوجهان للمشروع ضربة قاصمة بنقل المهندس الزراعي أنور إلى مركز جديد في دمشق .

٢ . السّرد الحكائي : لاجدالَ في أنّ السرد يمثل الطريقة التي يَرْوى بها الكاتبُ عن طريق الراوي حكايته التي تدور حولها الرواية . والسرد بنيةٌ نصية تقوم على ثلاثة محاور ، هي : السارد ، أو الراوي الذي يروي الحوادث ، والمادة المَسْرودة ، أيْ : الوقائع ، أو الأحداث المطردة وفقاً لترتيب معيّن يؤدي إلى حبكة هابطة ، أو

(١) السابق ص ٣٢١ .

(٢) السابق ص ١٨ .

صاعدة ، والمسرود له ، أو مثلما يقال المروي عليه ، وهو الشخص الذي يخاطبه الكاتبُ عن طريق الراوي (السارد) أي من يطلق عليه مجازاً اسم القارىء الضمني . وللمكان الذي عني به العجيلي أثرٌ واضح في هذه المحاور الثلاثة يتجلى على النحو الآتي :

أ – فالسارد في الرواية ساردٌ من خارج الحوادث ، ومن خارج الحكاية ، وهو سارد كليّ العلم ، إذ يروي ما يقع بعد أن يكون قد استوفى مادة الحكاية الأصلية ، وبعد زمن من انتهاء تلك المادة . ويتخذ لنفسه منهجا في ترتيب تلك الحوادث ، وهو اتباع التسلسل الزمني انطلاقاً من تقديم رؤية تالية لوقوع ما وقع . على أنّ المؤلف لا يقصي من هذه اللعبة السردية شخوص الرواية . فبطريقة غير مباشرة ، ونظراً لكون المكان هو الهاجس الذي تنبثق منه الحوادث ، فقد اضطر لاستخدام أسلوب الرسائل ، وهي تقنية قديمة معروفة لطالما لجأ إليها كتاب الرواية والقصة منذ قرون . فأنور شاكر يكتب لسميرة رسالة بعد أخرى ، شارحا فيها ما يكابده من آلام الفراق ، ومرارة النوى ، واصفاً ما يشاهده من أمكنة لا تخلو من بعض الغرائب . ففي الرسالة الأولى يكتب لها : واصفاً الفندق الذي نزل فيه بُعَيْد وصوله إلى حلب في رحلة مضنية تقارب الأربعمئة كيلو متر[1] . فلولا هذا التغيّب عن المكان – دمشق – والحلول في آخر – حلب – لما كان ثمة ضرورة لدفع البطل لكتابة الرسائل ، وأداء دور الراوي الذي يقص ّعلى من يروي له بعض ما يحدث . وعندما تجيبه سميرة تتحول بدورها من مرويّ له أو عليه إلى سارد يحتلّ المكانُ بؤرة اهتمامه مثلما يحتلّ بؤرة اهتمامه هو . تقول له : «غرفتك في بناية موظفي مركز الاستصلاح جدرانها عارية . حسناً ! بماذا كنتَ تريدهم أنْ يزيّنوها لك ؟ بلوحات من دافنشي ؟[2] . وثمة مظهرٌ آخر لهذه اللعبة السردية ، الحافز له هو اتخاذ المكان أداة لتغيير الأدوار .

(١) السابق ص ٣٥ .

(٢) السابق ص ٩٩– ١٠٦ .

ففي أثناء زيارة البطل (أنور) بصحبة آل نعمان الديرباني سراي إسماعيل باشا يتحول سهيل ، خطيب دلال ، تحوّلاً غير مباشر ، إلى راوٍ . فهو يروي لسهيل حكاية الوالي إسماعيل باشا ، وما جرى للسراي بُعَيْدَ وفاته ، وانتقال ملكية المكان الأثري لأحد العاملين مُسْبقا في البناء ، وهو (أبو محمود) الحاجّ عبد الله . ويستغرق تمثيل البطل لدور المروي له نحو سبْع صفحات يتخللها شيء من الحوار . فكأنّ الرواية انقلبتْ من رواية السّارد العليم إلى رواية تعدّدتْ فيها الأصوات ، وزوايا النظر[١] . وما يلبثُ حتى يتحوّل أنور بدوْره ، وبفضل الأثر الذي يتركه في نفسه المكان (السراي ، والإيوان) إلى سارد يبادر على الفور لسرد ما شاهده ورآه لسميرة[٢] . ولذا لم يكنْ غريباً أن يكونَ المكانُ في مقدّمة ما يُعنى به الراوي» المكانُ هو سراي إسماعيل باشا بين حيّ الفرافرة والقلعة . . . «وإلى هذا الاتجاه تنحرف بوصلة الحوادث ، وينتحي الحكي . ويتكرّر هذا الجزء من اللعبة مراراً . . عند الكلام على القلعة . وقرية السيّاد . . ومضارب الغجر : الحجيّات[٣] . ومكتب أمير غزلان[٤] . . .» وحتى عندما يلتحقُ بمركز الاستصلاح ، وعلى الرغم من أنه يتنحّى جانباً تاركاً للراوي العليم أنْ يصف المرآب ، نجده يصفه بطريقة تنمّ عنْ أنّ ذلك الكلامَ هو ما يدور في دخيلاء البطل ذاته[٥] . وهذا إنْ لم يُثبِتْ تأثر السّارد ، وزاوية النظر التي يطلّ منها على الحوادث ، بالمكان ، فما عسى أنْ يثبت ؟

ب – وما منْ شكّ في أنّ الكاتب يتوجّه من خلال سرده القائم على تبديل الأدوار ، والتنويع في وجهة النظر ، إلى قارىء ضمني يحتاج من حين لآخر

(١) السابق ص ١٠٧ .

(٢) السابق ص ١٤٢ .

(٣) السابق ص ١٢١ .

(٤) السابق ص ٥١-٥٣ .

(٥) نجيب محفوظ : بداية ونهاية ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ط٤ ، ١٩٥٨ ص ١٨٠ .

لمنْ يشرح له ويوضح . وقد رأى في سميرة التي تقرأ رسائل أنور ، وفي أنور الذي يقرأ رسائل سميرة تارة ، ورسائل المحامي ، والمهندس صبحي ، والموظفة أسمهان تارة أخرى ، قارئاً يتوجه إلي سارده ببعض الأسئلة ، بدليل أنّ كلا من المهندس صبحي ، والمحامي شكيب ، وأسمهان ، وعلي بيك ، كانوا يختارون طرقا معيّنة للكلام مع أنور الذي جاءهم من دمشق . فالقارىء الضمني – هنا – قارىءٌ يُكثر من الأسئلة ، ولا يمنح السارد أذنا مُصْغية حسب .

جـ – وثالثُ المحاور التي يقوم عليها السّرد هو المادة ، ولا ريب في أن المكان يُعَدّ في هذه الرواية – خلافاً للروايات الأخرى – الحافز المحرك للحوادث . فمن الكلمة الأولى في العنوان «أرض السيّاد» وضعنا المؤلف وجهاً لوجه أمام حقيقة لا تنكر ، وهي أنّ المكان يحتلّ بؤرة الحكاية ، وعندما يشير الراوي في الفقرة الأولى للسيارة ، ومفرق النّبْك ، والطريق إلى حمص ، فحماة ، فحلب ، يضعنا للمرة الثانية ، وجها لوجه ، أمام حقيقة أخرى ، هي الحركة ، والتنقل الدائب من مكان لآخر . وحول هذا التنقل ، وحول تلك الأرض ، تدور عجلة الحكي . فبعد الوصول إلى حلب تبدأ سلسلة من الحوادث الصغرى التي تمهّد لحادثة أكبر هي تجمْهُرُ الفلاحينَ من أرض السيّاد أمام مركز الاستصلاح . ومن خلال الانتقال المتكرر بين حلب ، والمركز ، تقع حوادث أخرى قد تبدو ثانوية ، لكنها هي التي تنبني عليها الوظائف الكبرى في النصّ ، ولا سيّما التعرّف الذي يُعَجّل في اتخاذ مواقف من أنور ، ويشحذ الصراع مع ممثلي طبقة المستغلين من أمثال أمير غزلان ، وعلي بيك ، ومَنْ تآمر معهم : المهندس فيّاض الطامع في وظيفة معاون الوزير .

وحتى الحكاية العابرة التي عرَض لها الراوي ، وهي تعلق (شاهناز) بأنور ، والاقتراب منه إلى درجة التصريح بالعشق الذي تشعر به حياله على الرغم من فارق السنّ ، واختلاف الموقف ، كان المكان هو الباعث الموحي بتلك العلاقة ، وذلك الحبّ . وبناءً على ذلك ، فإنّ المكان – في هذه الرواية – هو مادّة الحوادث : منزل الحاج نعمان ، وما يدور فيه ، ومكتب المحامي شكيب مجد الدين ، ومركز

الاستصلاح ، ومضارب الغجر (الحجيّات) وقرية السياد ، وطقوس مشايخ الطرُق ، وقلعة حلب ، والسراي ، والقيسرية ، وغيرهما من حوادث اتحدت اتحاداً وثيقا بوصف المكان ، وبسَرْدِ الراوي للحوادث ، ووعيه المتكرّر بالزمان .

٣ - اللغة والمكان:

أما اللغة فهي أداة التعبير التي عن طريقها يشخص المؤلف - الكاتب - المكان . ويجعل منه كياناً مادياً ملموسا نابضاً بالحياة . فبغير اللغة يستحيل المكان إلى صورة أو أي شيء مرئي يحتاج لمن يرسمه بالألوان ، والخطوط ، لكن اللغة ، بما لها من قدرة على الإيحاء ، والتعبير عن الإحساس ، تستطيع أن تقدّم المكان في صورة يتحد فيها الزمن بالحدث ، بالموقف الشخصي ، بالشعور الوجداني ، بالرؤية الذاتية ، سواءٌ أكانت رؤية الكاتب أمْ الراوي . فعندما يصف نجيب محفوظ منزل أحمد بيك يُسْري في روايته بداية ونهاية ، وقد زاره كل من حسين وحسنين ، استطاع بوساطة اللغة أنْ يعبّر عن المستوى الطبقي للمالك[١] . وعن الذوق الذي تنماز به ربّة الأسرة ، وعن الفقر والبؤس الذي يعيش فيه كلٌّ من الزائريْن . . والدهشة التي غمرتهما عندما أبصرا الستائر العملاقة التي تغطي الأبواب ، والنوافذ ، والنجفة التي ذكرتهما بتلك المعلقة في ضريح سيدنا الحسين[٢] . وهنا نجد العُجَيْلي يلجأ إلى الأسلوب ذاته في تحسين صورة المكان ، ليساعد القارىء على الدخول في العالم الوهمي الذي اخترعه على الورق . وقد حاول ذلك عندما توقف الراوي إزاء منزل الحاج نعمان ، ليبصر بعيني أنور شاكر ما هو فيه من الترف الباذخ[٣] . كذلك عندما وصف لنا بلغة لا تخلو من دهشة مكتب رجل الأعمال أمير غزلان[٤] . أو مركز الاستصلاح ، أو المضارب التي يعيش

(١) بداية ونهاية ، ص ١٨٠ .

(٢) نفسه ، ص ١٨١ .

(٣) العجيلي ، السابق ص ٩٣ .

(٤) السابق ص ١٢٣ .

فيها الغجر ، ويُحْيون لياليهم المِلاح[١] .

ولا تفارق العجيلي ، في هذا كله ، رغبته الواضحة في استخدام تعابير تلائم بعض الأشخاص ، وفقا للبيئة التي هُمْ منها ، فكلمة شوباش – مثلا – لا يعرفها أنور ، لكن صبحي ومن معه من موظفي المركز يستعملونها . وهو لا يَعْرف الكلمة التي يُسمى بها النبات الذي تتخذ منه الحُصُرُ التي تستعمل في أرض السيّاد بدلا من الأسوار ، فتارةً هي من نبات الزل ، وطوراً من البردي . ولا تخلو لغة الكاتب من بعض الأمثال التي تجعل الرواية ، من حيث اللغة ، لصيقة بالبيئة . كالمثل الذي يقول «راحْ العيدُ وأكْلاتُه وجاء الشيخ وقتلاته»[٢] . وقوله في موضع آخر «أنْحَس مِنِ القرْد ما مَسَخَ الله»[٣] .

وقد يكون الكلام اللهجيّ بعيداً عن الأمثال ، لكنه يعبّر عن بيئة المتكلم ، فأسمهان تخاطب أمها قائلة : «أنور بيك يأبى إلا أنْ يحْمِل السّلم بالعرض[٤] .» وهذا أداءٌ غيرُ بعيد عن المثل الشعبي ، فهو يضفي على اللغة صبغةً محليّة خاصّة ، ولوناً يميزها عن غيرها من اللغات . أما لغة الحوار ، فقد حاول أنْ يجعل منها مادة لإبراز الصفات المُمَيّزة للشخوص . وهذا يبدو واضحاً – على سبيل المثال – من خلال الكلام الذي يقوله علي بيك في تعليقه على كلّ من أنور ، وصبحي : «هؤلاء الشبان المتحمّسون يُعرقلون بحماستهم غيْر المتزنة التطوّر ، والتوسع الاقتصاديّ ؛ فهم يقفون أمام تنفيذ المشروعات التي يسعى لتحقيقها رجالُ الأعْمال المنتجون[٥] . .» فهذا كلامٌ يميّز شخصيّة علي بيك عن شخصية أسمهان مثلا فهي تخاطب المهندس أنور قائلة : «نعمْ سيدي . . أين كنّا ؟ تذكرْت . . . كنا عند الخطاب الحماسيّ الذي قلتَ

(١) السابق ص ٢٠٤ .

(٢) السابق ص ٢٤٥ .

(٣) السابق ص ٢٤٥ .

(٤) السابق ص ٣٢٣ .

(٥) السابق ص ٣٢١ .

فيه إنّ خزانة الدولة في جيوب رعاياها[1] . .» مثل هذا القول يعبّر عن المستوى الثقافي ، والشعبيّ ، لهذه الشخصية إذا قيست بشخصية أخرى مثل شخصيّة أنور ، أو علي بيك .

وقد استخدم الكاتب في وصف القلعة ، والسّراي ، والقيسرية ، والخانات ، خان الحرير ، وخان البنادقة ، وغيرهما . . لغة ً وصفية ، وتاريخية ، قريبة من لغة الجغرافيين ، والرحالة ، والمؤرّخين ، وكأنه يعي مسبقاً دوْر المكان في فرْض ملامحه ، وظلاله ، حتى على لغة الكاتب ، والرّاوي ، والشخوص[2] .

مما سبق يتضح لنا أنّ المكان ركنٌ مهمٌّ جدا في السرد الروائي .

فبغيره لا يستطيع الكاتب إياهمنا بأن ما قدمه من عوالم متخيلة حقائق تكتسي من التخييل ، والتصوير ، أفضل كسوة ، ومن الأردية ما ينوف على الأطواق ، والأكمام ، والأردان . . وللمكان – فضلاً عن وظيفته الهندسية– من حيث أنه يحدد الإطار ، ويرسم ملامح المشهد السردي ، وأبعاده ، وظيفته الإيديولوجية ، وظائف أخرى تنمّ على تمسك الكاتب ، والشخصيات بالهوية الذاتية ، أو الوطنية ، لا سيماإذا كانت ملتبسة ، أو مهدّدة . وللمكان علاقته بالشخوص ، وبما لها من طباع مركوزة في النفوس ، وأبعاد قد تكون عميقة دفينة في اللاوعي . وله ايضاً علاقته بالفكرة التي يحاول الكاتب بثها ، سواءٌ من خلال الشخصيات ، أو السارد– الراوي ، ودوره . ولا ريب في أن المكان السردي الذي يترك أثره في ذلك كله لا بدّ تاركٌ أثراً في لغة الكاتب ، سواءٌ أكانت في السرد ، أم في الحوار ، أم في الوصف ، ولا يقل أثره في ذلك عن أثر الزمن أو الشخوص .

---

(١) السابق ص ٣٢٠ .

(٢) للمزيد انظر : سمر روحي الفيصل ، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية السورية ، وسيد حامد النساج : بانوراما الرواية العربية ، ومحمد كامل الخطيب : السهم والدائرة ، بيروت ، ١٩٧٩ ونبيل سليمان : الرواية السورية ١٩٦٧–١٩٧٧ وانظر= نضال الصالح : التجربة الروائية في أدب عبد السلام العجيلي ، عالم الفكر ، الكويت ، مج ٢٨ ، إبريل – يونيو ٢٠٠٠ ص ٢٤٧–٢٧٤ .

الفصل الخامس

الشخصية - التقديم - التصنيف

ما إنْ تذكر الرواية حتى تذكر الشخوص . إذ لا رواية بلا شخوص ، فهم ركيزة الروائي الأساسية في الكشف عن القوى التي تحرك الواقع من حولنا ، وعن ديناميكية الحياة ، وواقعيتها ، وتفاعلاتها ، فالشخصية هي - أولاً وأخيراً- من المقومات الرئيسة للرواية ، والخطاب السردي بصفة عامة(١) .

والشخوص هم : الأفراد الخياليون ، أو الواقعيون ، الذين تدور حولهم الرواية ، أو القصة ، أو المسرحية(٢) . وبسبب الدور الذي تضطلع به الشخصيات في السرد الروائي ، جرى الاعتراف بالروائي على أساس مقدرته في رسم الشخوص ، فالروائي الجيد هو الذي يستطيع أن يبتكر ، ويبدع ، في رواياته ، شخصيات جيّدة . وآية ذلك أنّ بلزاك Balzac الكاتب الفرنسي المعروف ، لم يشتهر إلا بشهرة الأب غوريو *Goriot* ، أحد شخصيات الرواية الموسومة بالعنوان نفسه . ولم يشتهر دستويفسكي Dostoyevsky الكاتب الروسي إلا بشهرة كرامازوف ، إحدى الشخصيات الرئيسة في أَشْهر رواياته .

وإذاً فإن الإبداع في الرواية ، والابتكار فيها ، رهنٌ بقدرة الكاتب المبدع على إضافة وجوه جديدة لصالة عرض (البورتريهات) التي يتألف منها تاريخنا الأدبيّ ، كما يقول آلان روب غرييه *Grillet* ، متهكّما من شدة عناية النقاد بهذا الركن من أركان الرواية(٣) .

---

(١) شكري الماضي ، **فنون النثر العربي الحديث** ، جامعة القدس المفتوحة ، ط١ ، ١٩٩٦ص٣٠ .

(٢) مجدي وهبة وأحمد كامل المهندس : **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب** ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٤ ، ص ٢٠٨ .

(٣) آلان روب غرييه : **نحو رواية جديدة** ، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى ، دار المعارف ، مصر ، ط١ ، دون تاريخ ص ٣٤ .

ومن المعروف أنَّ الرواية ، منذ بداياتها في القرنين الثامن والتاسع عشر ، عُنيتْ عناية كبيرة بالشخصية ، لا سيما بملامحها الخارجية ، وتصوير مظهرها بدقة ، فضلا عن منزلتها الاجتماعية ، وعلاقاتها بالآخرين ، وجعلتها كالإنسان في عالم الحياة ، والواقع ، تحبُّ ، وتتزوّج ، وتنجب ، وتدركها الشيخوخة ، فتختلف ، وتتفق . واهتمت- كذلك- بفرادة الشخصية حد الوصول بها إلى النمطية ، والعمومية ، التي تجعل منها نموذجاً شبه كوني(١) .

وقد ارتبطت الشخصية السردية منذ ذلك الحين بالحدث action وبارتباطهما هذا تكوَّنا بالتدريج على امتداد الخط الزمني في عملية القراءة ، وتطور السَّرد القصصي(٢) . وفي كتابه تطور الرواية العربية الحديثة في مصر* يحاول عبد المحسن طه بدر الإشارة إلى هذه العلاقة ، فإذا غلب على كاتب الرواية اهتمامه بالحوادث ، سُمّيتْ الرواية رواية حدث ، وفي هذه الحال يقلّ اهتمامه بالشخصية ، ويغلب عليه التركيز على ما في القصة من حوادث متراكمة ، وما فيها من تشويق ، وما في الحبكة ، و التسلسل من إمتاع . أما إذا غلب على الكاتب الاهتمام بالشخصية ، عوضاً عن الحوادث المثيرة ، و اهتم بتجربتها الذاتية ، وشعورها الخاص ، كان ذلك دليلا على توخيه التعبير عن إحساسه بالعالم من حوله ، وعن موقفه من الحياة ، والناس . وذلك في رأيه هو الذي يميز الرواية الفنية عن رواية التسلية ، والترفيه(٣) وسميت الرواية عندئذٍ رواية شخصية .

وهذا شيءٌ يُضفي على الشخصية الروائية أهمية فوق ما هو معروف عن دورها في تمييز الرواية الجادة عن غيرها من رواياتٍ لا هدف لها سوى الترفيه ، أو التسلية .

---

(١) السابق نفسه ص ٣٥ وانظر : سمر روحي الفيصل ، **بناء الرواية العربية السورية** ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط١ ، ١٩٩٥ ص ٧٧ .

(٢) والاس مارتن : **نظرية السرد الحديثة** ، ترجمة حياة جاسم ، ط١ ، ١٩٩٧ ص ١٥٢ .

(٣) عبد المحسن طه بدر : **تطور الرواية العربية في مصر من ١٨٧٠-١٩٣٨** ، دار المعارف ، مصر ، ط٢ ، بلا تاريخ ١٩٢-١٩٦ وانظر : فريال سماحة ، **رسم الشخصية في روايات حنا مينة** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٩ ص ٢٢ بشئ من التصرف .

ولما كانت الشخصية عنواناً لقدرة الكاتب على إبداع الرواية الجادة ؛ فقد حاول النقاد ، منذ البداية ، الإجابة عن تساؤلات منها : من أين يأتي الكاتبُ بشخصياته؟ وهل هذه الشخصيات مطابقة لنظائرها في الحياة ، والواقع؟ وما الذي يجعل الكاتب قادراً على تصوير شخصياته تصويراً صادقا ، نابضا بالحياة ، حتى لتبدو – في بعض الأحيان– صادقة صدْقَ الواقع ذاته؟

لا شكّ في أن الكاتب يخترع شخصياته ، إلا أن هذا الاختراع ليس اختراعاً محْضاً ، فهو يختار من الواقع بعض شخوصه ، ثم يجري عليها من التعديل ، والتغيير ، والتحوير ، ما يجريه ، لتبدو لنا خلقا جديدا ، لا علاقة له بالنُّسَخ التي تمثل المادة الخام ، والعناصر الأولية ، التي صيغت منها بصورتها النهائية المنقّحة . وخبرة الكاتب بالحياة ، والناس ، هي الضرورة التي لا مندوحة عنها ليتسنى له أن يرسم شخصياته بتلك الحيويّة ، وذلك الصدق الفني . علاوة على أنّ هذه الخبرة ، وذاك الفهم لطبيعة النفس الإنسانية ، و القدرة على اكتناه ما يدور في أعماق الإنسان ، من الأمور التي تساعده – و لا ريب – على رسم شخصيات صادقة ، وحيةٍ ، وجيّدة تعلق بالذاكرة(١) .

وهذا الرأي يبدو لنا غير بعيد عن رأي فورستر Forster في كتابه وجوه الرواية* Aspects of The Novel الذي يؤكد فيه أن الشخصية في الرواية لا يمكن أن تطابق الشخصية في الحياة اليومية ، فثمة «فرقٌ بين الشخصيّتين ، ولا يمكن أن تكونا متطابقتين ، فالفن والحياة شيئان متباينان ، الحياة تفرض علينا وجوداً مستمراً ، بينما الرواية لا تفرضُ على الشخصية الظهور إلا عندما يُنْتظر منها أن تقوم بعملٍ لافتٍ للنظر .»(٢)

ومما ينبغي التذكيرُ به هو أنّ السرد القديم ، سواءٌ في الملاحم ، مثل : الإلياذة ، أو الأودسة ، أو الإنيادة ، أو في القصص الشعبي ، والسير ، كانت الشخصية أكثر

(١) محمد يوسف نجم : **فن القصة** ، دار الثقافة ، بيروت ، ط٥ ، ١٩٦٦ ص ٩١-٩٢ .

(٢) نجم ، السابق ص ٣٩ وانظر : Forster, E, M, *Aspects of The Novel*, Penguin Books, London, 1975, p.18-20 راجع الفصل الأول ، ص٤٠-٤١ .

بساطة ، وأقلَّ تعقيداً مما نتصور . فلم يكن ناظم الملاحم ، أو مؤلف السرد الشفوي ، الحكائيّ ، معنيّاً بتحليل الشخصية ، وتسليط الضوء على تقلباتها النفسية ، واضطراباتها الروحية ، إذ حسْبه أنْ يُسْند إليها دوراً معيناً تمثله طوال العمل السرديّ ، ولا تعدل عنه إلى غيره . ففي مقامات الهمذاني – على سبيل المثال لا الحصر– أسْند إلى أبي الفتح الإسكندري دورٌ واحدٌ لا يتغيّر ، هو دور المحتال ، المتنكّر ، الذي ينجح في خداع من هم أكثر ذكاءً منه ، وأكثر حصافة ، فيظفر منهم ببعض المال ، منشداً أبياتاً يعلق بها على عقدة المقامة(١) .

وفي السِّير الشعبية يُسند للبطل دوْر الفروسية ، أو الشجاعة الخارقة ، فهو لا يظهر في الحكاية ، أو في السيرة ، إلا مقاتلاً ، منتصراً ، لا نعرف عنه غير ذلك . قلْ هذا عن عنترة العبسي في السيرة المعروفة بسيرة عنترة بن شداد ، والهلاليّ في التغريبة المعروفة باسم السيرة الهلالية . وكذلك مهلهل بن ربيعة ، وغيره . . . وفي الملاحم التي ذكرنا أبرزُ ما يميز الشخصية في الإلياذة Iliad أو الأودسة Odyssey ثبوتها على صفات معيَّنة ، محدّدة ، فلا تتغير على الرغم من طول الملحمة التي تمتد حوادثها سنوات عدة . فطوال رحلة أودسيوس العائد إلى إيثاكا ، وعلى الرغم مما لقيه من صعوبات ، وما خاضه من مغامرات ، ومعارك ، إلا أننا لا نجد فيه سوى شخصية مُسَطّحة Flat ثابتة static عديمة الشفافية Quite opaque بحيث لا تفصحُ عمّا في عالمها الداخليّ(٢) .

ولهذا ارتبطت الشخصيات السردية في القصص القديم بما يُسمى النماذج البشرية .

فالشخصيّة فيها تمثل تمثيلا مطلقا صفة معينة في الإنسان ؛ فهي إمّا أن تكون تجسيماً مثاليا لفضيلة من الفضائل ، أو تجسيداً لنقيصة من النقائص . فشخصية

---

(١) لمزيد من التفاصيل راجع : جيمس مونرو ؛ **مقامات بديع الزمان الهمذاني وقصص البيكارسك** ، ترجمة خليل أبو رحمة ، جامعة اليرموك ، ط١ ، ١٩٩٥ ، ص ٩-٣١ .

(2) Scholes , Robert , & Kellogg , *The Nature of Narraitve* , Oxford University Press , London , 2ed , 1968.p 164.

(راستيناك) في رواية بلزاك المعروفة بهذا العنوان ، تمثل التعجْرف المطلق ، والأب غوريو ، في روايته المذكورة آنفا ، تمثل التضحية المطلقة . وهذا يعني أنّ مثل هذه الشخصيات تتحرك في فضاء الرواية ، وتحيا ، وفقا لدافع واحد لا غير[١] . . مما حدا بعدد غير قليل من كتاب الرواية المحدثين أواخر القرن التاسع عشر ، وأوائل العشرين ، للتمرّد ، و الثوْرة ، على هذا النمط من الكتابة الروائية . فالشخصية النمطية ، النموذجية ، التي تجسّد فضيلة ما ، أو نقيصة معينة ، أصبحت من الماضي . وقد آن الأوانُ لتقديم الشخصية الروائية مثلما هي في الواقع : شخصية تتميز بالنمو ، والحركيةdynamic وذلك شيءٌ افتقرتْ إليه الشخصية في السرد التقليديّ القديم ، بما كانت تتصف به من عدم التطوّر ، والتغيير . وهذا لا يعني ، في الوقت نفسه ، أنَّ الشخصية في السرد الحديث أفضلُ من الشخصية في السرد الموْروث[٢] .

والنماذج الديناميكية نجدها بوفرة في روايات تشارلز ديكنز ، لا سيما روايته المسماة بالآمال الكبيرة Great Expectations ورواية Power and Glory ففي هذه النماذج يمتزج السردُ القائم على التتابع الزمني بفكرة فورستر ، وهي أنّ الناس لا يحيون بالزمن وحده ، وإنما يحيون بالقيم أيضاً[٣] .

تقديم الشخصية:

مما يدعو للانتباه أنّ الطريقة التي يتبعها المحدثون في تقديم شخصياتهم السردية ، وتحليلها ، ورسم ملامحها ، وطباعها النفسية ، تختلف اختلافا واضحا ، بيناً ، عن طرائق المتقدمين . فقد كان ناظمو الملاحم البطولية ، ومنشدو السير الشعرية الغنائية ، يقدمون شخصياتهم عن طريق الراوي ، الذي يتحدث عنها ، ويذكر لنا أفعالها البطولية الخارقة . وقد ظل هذا ديْدَنُ الكتاب في عصر الرواية ، ولم تتغيّر هذه الطرائق إلا في أواخر القرن التاسع عشر ، وبدايات القرن الذي تلاه . إذ اتجه الكتابُ إلى

(١) محمد يوسف نجم : السابق ص ١٠٥ .

(2) Scholes ,Ibid , p 168

(3) Ibid ,p 169.

طرائق تبدو فيها الشخصيات مستقلة عن هيمنة السَّارد – الراوي[١] وذلك باتباعهم طريقة المنولوغ الداخلي Interior monologue وما يُعرف باسم تيار الوعي stream of consciousness نظراً لاهتمامهم بالتعبير عن كلِّ ما هو شخصيّ ، وفرديّ ، بعيد عن النَّمْذَجَة ، والتنْميط ، وهذا ، بطبيعة الحال ، يلقي بالأضواء الكاشفة على الحَياة الداخلية ، والخاصة ، للشخوص[٢] .

وتقنية تيار الوعي ، أو المنولوغ الداخلي ، تفتح الطريق معبدا أمام الكاتب للإطلال على عالم الشخصية الداخلي . وهو تكنيكٌ نابعٌ فيما يرى إريك أورباخ Auerbach من تمثيل الكاتب لما يعدّ ، قبل كل شيء ، من إفرازات الوعي المضطرب ، المتقلب ، لدى النفس الإنسانية ، وفي ذلك ما فيه من مجافاة للحقيقة المعلنة[٣] أي أنه تكنيكٌ يمكّنُ الكاتب الروائي من أن يقول عن الشخصية ما لا يُقال ، وأن يُري القارئ منها ما لا يُرى . وبموازاة هذا التكنيك نتذكر الأسلوب القديم في تقديم الشخوص . فأودسيوس – بطل الأودسة– الذي يعود إلى إيثاكا في رحلة استغرقت نيّفاً وعشرين سنة ، من المغامرات ، والحروب ، والمعارك ، لا يتغيَّر أبداً ، في حين أنَّ يوليسيز ، وهو نظيره في رواية جيمس جويس Ulysses يستعيد ما جرى من الحوادث والوقائع في العشرين عاما الماضية في مدة قصيرة لا تتجاوز العشرين ساعة ، فيما هو جالسٌ في مقصف بأحد الشوارع في دبلن[٤] . ولولا اللجوء إلى أسلوب تيار الوعي ، لما كان بمقدور المؤلف أنْ يعرض هذا كله بتلك الطريقة المفعمة بالتوتّر ، والتداعي . وهذا ينمّ ، من جهة أخرى ، على أنّ الشخصية في السرد الحديث لم تعد شخصية كتومة ، ولم تعد تتستر على ما في عالمها الباطني ، من ذكريات اختزنتها في مراحل العمر . وقد آنَ الأوانُ لتتحرّر هذه الشخصية من هذا المخبوء في اللاشعور ، لينطلق دفعة واحدة في أكثر من اتجاه ، مغرقا الشخصية في الاضطراب ، والتغيير ،

(١) راجع الفصل الثاني من هذا الكتاب ، ص٧١–٨٧ .

(2) Scholes, Ibid ,p204

(3) Ibid , p 203

(4) Ibid , p 164

والتركيب ، الذي يتعارض مع بساطة النموذج البشري المُجسِّم لفضيلة ما ، أو نقيصةٍ من النقائص .

المنولوغ في التطبيق:

ولتوضيح الفارق بين طريقتي الكتاب في تقديم الشخصية : التقليدية المباشرة ، وطريقة اعتماد المونولوغ الداخلي ، لا بد من أمثلة تطبيقية .

فهذا كاتبٌ روائيّ يقدم بطل روايته (إبراهيم) بكلمات قليلة لكنها مفصلة قائلا : «كان إبراهيم الابن البكر ، والوحيد لأمه ، ولم يكن كذلك لأبيه ، الذي تزوج من زوجته الأولى قبل ثلاثين سنة ، فأنجبت له أطفالا ، لم ينجُ منهم من الحصْبة سوى أربع بنات ، ثم ماتت على إثر مرض لم تُعرفْ طبيعته . فقد تورم ثديها الأيمن ، وامتد الورم إلى بطنها ، ثم تورَّم الثدي الثاني وامتد الورم إلى العنق ، والحنجرة ، وبحَّ صوتها أولا ، ثم لم تعد قادرة على الكلام ، وكان الألم شديداً ، ولم تنفع لطخات العجين الساخن ، ولا حبوب الأسبرين التي كان زوجها يحضرها من البقال الشاميّ في المدينة القريبة ، وكان كلما اشترى حبَّتين سأل البقال : وهل تنفع حبوبك في أوْجاع الرأس؟»[1]

فالكاتبُ ، في هذا التقديم ، لم يكتف بذكر طائفة من أخبار إبراهيم ، ولكنه تناول بالحديث أيضا والده ، وزوجته المتوفاة ، والمرض الغريب الذي أصابها ، والبقال الشامي ، وحبوب الأسبرين ، واستطرد ما شاء له الله من الاستطراد ، فتحدث عن زواجه الثاني من أم البطل إبراهيم ، ثم استأنف الكلام عن البطل ثانيةً بعد صفحات[2] . ونجد هذه الطريقة متبعة لدى كبار الكتاب ، من عرب وغربيين ، فنيقولاي غوغول – الكاتب الروسي الشهير – يقدم لنا بطل روايته تاراس بولبا قائلاً : «كان بولبا عنيدا بشكل مخيف . فهو واحد من أولئك الذين ظهروا في القرن الخامس عشر الكالح في النصف القِبْلي من أوروبا حينما كان جنوبيّ روسيا البدائي كله مقفراً

(١) فؤاد القسوس : **العودة من الشمال** ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط٢ ، ٢٠٠٤ ص ٩-١٠ .

(٢) السابق نفسه ص ١٣ .

من أمرائه . وكان خراباً ، وأرضه قد أحرقتها هجمات الغزاة المغوليين .»[1] وقد استطرد طويلا في أحاديثه عن بطولاته ، وفروسيته ، وألقابه العسكرية ، قبل أن يستأنف القصّ .

وقد يلجأ الكاتبُ إلى طريقة أخرى في تقديم الشخصية أكثر فنية من تلك الطريقة ، وهي أن يدع الشخصية تقوم بعمل ما ، لافتاً النظر من خلاله لبعض صفات هذه الشخصية . وهي طريقة أوفر تعبيراً عن ذاتية الشخصية ، وفرديتها ، من الطريقة السابقة . فالسيد أحمد عبد الجواد – أحد أبطال الثلاثية المعروفة لنجيب محفوظ– يقدمه لنا في قصر الشوق* في أثناء عودته من السهر متأخراً إلى البيت : «في الحجرة هُرع إلى الكنبة فتهالك عليها ، ثم تخلص من عصاه ، وخلع طربوشه ، وطرح قذالهُ ، على المسند ماداً ساقيه إلى الأمام ، حتى انحسر جناحا الجبة عن قفطانه ، كاشفاً عن رجليْ سرواله ، المتداخلتين بجوربيه . وأغمض عينيه ، و هو يجفف بمنديله عرق جبهته ، وخديه ، وعنقه . . على حين كانت أمينة (زوجته) تنظر إليه باهتمام مشوب بالقلق ، وتودُّ لو تواتيها الشجاعة فتسأله أن يعفي نفسه من الدأب على السهر الذي لم تعد تنهض به صحته[2]» .

ففي هذه الفقرة يتضح أن السيد عبد الجواد قد بلغ الشيخوخة ، أو كاد ، فهو يتوكأ على عصاً ، و يكثر من السهر خارج المنزل ، ولا يعود إلا متأخراً ، على الرغم من تقدمه في السن . وهو من الجيل السابق الذي يحافظ على ارتداء الطربوش ، والجبّة ، والقفطان . و صارمٌ في معاملته للزوجة ، بدليل أنها لا تستطيع ، أو لا تجرؤ ، بكلمة أدقّ ، على توجيه السؤال إليه في أمر ذي صلة بصحَّته .

على أنّ هذه الطريقة التي انتهجها نجيب محفوظ في تقديم السيد عبد الجواد في هذه الرواية تختلف عن طريقته في تقديم شخصية أخرى في رواية زقاق المدق* فقبل قصر الشوق* والسكرية* استخدم الطرائق التقليدية في تقديم شخصياته ، فعندما يقدم لنا شخصية الشيخ درويش ، يلجأ إلى الأسلوب السابق الذي عرفناه في السرد

(١) نيقولاي غوغول : **تاراس بولبا** ، ترجمة ونشر دار الفارابي ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨١ ص ٢٣-٢٤ .

(٢) نجيب محفوظ : **قصر الشوق** ، مكتبة مصر ، القاهرة ، بلا تاريخ ، ص ٥ .

القديم الشفوي وغير الشفوي : «كان الشيخ درويش على عهد شبابه مدرسا في مدارس الأوقاف ، بل كان مدرس اللغة الإنجليزية . وقد عرف بالاجتهاد ، والنشاط ، وأسعفه الحظ ، أيضاً ، فكان ربّ أسرة سعيدة . ولما أن انضمت مدارس الأوقاف إلى وزارة المعارف ، سوّيَتْ حالته ككثيرين من زملائه غير ذوي المؤهلات العالية ، فاستحال كاتبا في الأوقاف ، ونزّل من الدرجة السادسة إلى الثامنة ، وَعُدّل راتبه على هذا الأساس . كان من الطبيعي أنْ يحزن .»[١]

لقد ذكر لنا المؤلف قوله : وكان من الطبيعي أنْ يحزن ، وذلك شيءٌ مباشرٌ ، لأن الشخصية بأفعالها ، وسلوكها ، هي التي تجعلنا نستنتج هذا الحزن ، وذلك الكمد الذي سببته لها تلك الظروف . ثم يستطرد الكاتب ، فيحدثنا عن سيرة الشيخ درويش ، وحكايته الطويلة مع الأوقاف ، قبل أن يلتفت لشخصية أخرى هي السيدة سنية عفيفي ، صاحبة البيت الذي تقيم فيه أم حميدة ، في الزقاق[٢] .

وهذه الطريقة التقليدية ، المباشرة ، في تقديم الشخوص ، وأبطال القصص ، تتكرر على نحو لافت في الروايات التي ينحو فيها مؤلفوها منحى أسلوب السيرة ، أو المذكرات . أي كتابة الرواية ، و السرد ، باستخدام ضمير المتكلم . فها هو ذا إميل حبيبي في روايته الطريفة «الوقائع الغريبة»* يقدم لنا بطله الكوميدي (أبو النحس) تقديما مباشراً : «اسمي هو سعيد أبو النحس المتشائل ، يطابق رسمي مَخْلقا منطقا ، وعائلة المتشائل عائلة عريقة ، نجيبة ، من بلادنا ، يرجع نسبها إلى جارية قبرصية من حلب ، لم يجد (تيمورلنغ)لرأسها مكانا في هرم الجماجم المحزوزة . . مع أن قاعدته كانت عشرين ألف ذراع ، وعلوه عشرة آلاف ذراع . . فأرسلها مع أحد قواده إلى بغداد لتغتسل ، فتنتظر عودته ، فاستغفلته ، وهربت ، و يقال ، هذا سر عائلي ، هو السبب في المذبحة المشهورة ، فرت مع أعرابي من التويسات اسمه أبجر .»[٣] ثم يستطرد المؤلف طويلا ، وهو يتحدث عن مصير العائلة بعيد نكبة ١٩٤٨ ، وكيف تم إنقاذه ،

(١) نجيب محفوظ : **زقاق المدقّ** ، مكتبة مصر ، ط٥ ، ١٩٦٤ ص ١٦ .

(٢) السابق ص ١٨-١٩ .

(٣) إميل حبيبي : **الوقائع الغريبة** ، دار الهلال ، مصر ، ط ١٩٨٨ ص ١٨ وانظر ط دار الشروق ٢٠٠٦ .

وكيف عاد إلى فلسطين . . إلخ[١] .

وقد يلجأ الكتاب إلى تقديم الشخوص باتباع الطريقة المباشرة باستخدام المكان ، أو الحوار ، مثلما سنبيّن لاحقا . وقد ذكرنا في فصل سابق وصف نجيب محفوظ لشخصية أحمد بك يسري من خلال وصفه للبيت (الفيلا) وما فيه من اتساع ، ومن أثاث فخم ، ومصابيح لألاءة ، وستائر عملاقة تغطي النوافذ ، والجدران[٢] . . فمن ذلك الوصف اكتشفنا مكانته الاجتماعية ، وغناه . ومن خلال المكان حلل لنا عبد السلام العجيلي في أرض السّيّاد* شخصية الديرباني ، وزوجته شاهناز ، وأفراد الأسرة .[٣]

وأيا ما كان الأمر ، فإن جلّ هذه الطرق ، التي اتبعت في تقديم الشخوص ، على ما فيها من الفن السردي ، توصف عادة بالطرق التقريرية ، الطرق المباشرة ، التي يقتصر فيها الكاتب على ذكر الشخصية وأحوالها وعواطفها وأخبارها ، سواءٌ منها ما سبق بداية القصة ، أو تلك التي تظهر بعد ابتدائها ، محددا ملامحها العامة ، مع تقديم أفعالها وأعمالها بأسلوب الحكاية والخبر . وفي هذا تبدو الشخصية جامدةً ، باهتة الملامح ، وقد يلجأ الكاتب – مثلما لاحظنا في رواية إميل حبيبي – إلى ترك الشخصية تقدم نفسها بنفسها مستخدمة ضمير المتكلم مع بقاء النهج التقريري هو المتبع[٤] .

ويعدُّ اعتماد المنولوغ الداخلي في تقديم الشخصية طريقة جديدة ، وانقلابية ، وثورية ، إذا ساغ التعبير ، وجاز القول . فقد جعلت الشخصية السردية أكثر حيوية ، وأوفر إحساساً ، وتتدفق مشاعرها القوية تدفقاً عفويا ، مما يقلص المسافة بينها وبين

---

(١) السابق ص ٢٠ .

(٢) نجيب محفوظ : **بداية ونهاية** ، مرجع سابق ص ١٨٠ وانظر الفصل الرابع من هذا الكتاب ، ص١٣٠ .

(٣) إبراهيم خليل : **شعرية الأمكنة في رواية أرض السيّاد لعبد السلام العجيلي** ، مجلة عمان ، ع ١٣٩ كانون الثاني ٢٠٠٧ ص ١٤- ٢٤ .

(٤) ينظر : فريال سماحة ، السابق ص ٣٤-٥١ .

القارئ ، من جهة ، ويجعل تصوير المؤلف لها أكثر مصداقية من جهة أخرى[١] . «وهذه الطريقة ، في الواقع ، ليست جديدة كل الجدة ، فقد ظهر المنولوغ الداخلي على قلة في الملاحم ، والسير ، والسرد الشفوي . لكنه أصبح ظاهرة لافتة لدى كتاب أواخر القرن التاسع عشر . فقد جمعت جورج إليوت Eliot في روايتها المشهورة Middlemarch* بين الطريقتين : التقديم التقريري ، واعتماد المنولوغ الداخلي . وتوسع في ذلك ستاندال Stendhal الفرنسي أيَّما توسّع في روايته الأحمر والأسود Le Rouge et La Noier ، مثلما توسع يوليان سوريل Sorel ودستويفسكي[٢] وتولستوي . ففي نهاية روايته أنا كارنينا* Anna Karenina نجده يستخدم هذا المنولوغ إلى درجة ظنَّ فيها جيمس جويس Joyce أنه أسبق من دوجاردان Dujardin صاحب رواية أشجار الغار المقطوعة* . فقد تضمنت رواية تولستوي المذكورة أربعة فصول من القسم السابع ، ولا سيّما الفصلان ٢٧ و٢٩ تضمنتْ تحليلا لعالمها الداخلي باعتماد المؤلف تقنية المنولوغ .[٣]

ومن المزايا التي تصاحب استخدام المنولوغ إضفاء الطابع الدرامي على الشخصية ، فيبدو الكاتب وقد نحى نفسه جانباً ، تاركا للشخصية ذاتها أن تعبرعما لديها من مشاعر ، وأحاسيس ، وأفكار ، وهواجس . وهي طريقة تذكرنا بالممثل حين يظهر على خشبة المسرح بعيدا عن أي تأثير من الآخرين ، مطلقا لنفسه العنان ليقول ما تشاء ، وما لا تشاء ، كاشفا عما تخفيه من أسرار ، وما تواريه في لا شعورها من هواجس . وهذه الطريقة هي التي يراها بوضوح مؤلف كتاب فن القصة* في رواية

---

(١) ينظر للمزيد = محمود غنايم : **تيار الوعي في الرواية العربية** ، دار الجيل ، بيروت ؛ ودار الهدى ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٩٣ . وانظر : همفري ، روبرت : **تيار الوعي في الرواية الحديثة** ، ترجمة وتعليق محمود الربيعي ، دار المعارف ، مصر ، بلا تاريخ .

(2) Scholes, Ibid , p139.

(٣) Ibid , p 194 . وللمزيد انظر : **الرواية الإنجليزية في القرن العشرين** ، ترجمة إبراهيم خليل ، مجلة الأقلام ، بغداد ، ع ٣ مج ٢٣ آذار – مارس ١٩٨٨ ص ١٠٧ وانظر : برنار فاليت ، الرواية ، مرجع سابق ، ص ٤٩ .

سوق الغرور* لثاكري[١] .

والحق أن هذا يتطابق مع ما كان قد ذهب إليه ، ودعا له فلوبير في مقالات عدة نشرها عن الرواية ، مؤكدا حاجة الكتاب الماسة لاتباع الأسلوب الذي يضْمَنُ تحقيق البعد الدرامي للشخوص ، ووضعه موضع التطبيق[٢] . فهو أسلوبٌ يترك الأشخاص أحراراً في التعبير عما يريدون . . وأن يفعلوا ما يشاءون . . في غياب المؤلف الذي ينبغي ألا يتدخل ، لا بالتوجيه ، ولا بالتعليق .[٣] وقد شاع استخدام المنولوغ الداخلي مثلما ذكرنا في روايات أواخر القرن التاسع عشر ، وأوائل العشرين . ولفت هذا الأسلوب نظر القراء ، والكتاب ، ونقاد الرواية ، لما فيه من تجديد ، وتحرر من قواعد السرد التقليدي ، ولما فيه من إطلاق لحرية الشخصية ، ووعيها الباطني ، لينفلت من عقاله ، ويتدفق على هيئة تداعيات تمثل الشكل الذي تتشكل فيه أفكار الإنسان ، مسترسلة بلا ضوابط . وقد اتكأ على هذا الأسلوب (التكنيك) بصفة عامة جيمس جويس (١٨٨٢- ١٩٤١) في روايته المعروفة يوليسيز . فضلا عن فرجينيا وولف Woolf ١٨٨٢- ١٩٤١ وفي فرنسا مارسيل بروست Proust[٤] .

وقد انتقلت هذه الطريقة الفنية للرواية العربية ، وبرع في استخدامها كثيرون منهم نجيب محفوظ ، عميد الرواية العربية ، ولا سيما في رواياته التي كتبها بعد الثلاثية ، ففي اللص والكلاب* ثمة أشخاص كثيرون جداً ، ولكن أضواء الراوي لا تسلط - في الواقع - إلا على واحد منهم ، هو سعيد مهران . فهو الذي يحتل موقع البؤرة في النص . ولأن هذه الشخصية هي محور الرواية ، فقد انصرف الكاتب بجلّ

---

(١) نجم ، محمد يوسف : السابق ص ٩٨ .

(٢) انظر الفصل الأول من هذا الكتاب ، ٣٤ .

(٣) موريس شرودر وآخرون : **نظرية الرواية** ، ترجمة محسن جاسم الموسوي ، مكتبة التحرير ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٦ ، ص ٥٠-٥٢ واظر : الرواية ، لبرنار فاليت ، مرجع سابق ص ٤٣ .

(٤) Scholes, Ibid, p 177 وللمزيد انظر : والتر آلن ، **الرواية الإنجليزية** ، ترجمة صفوت جرجس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨١ ص ٣٥٠ وانظر : برنار فاليت ، السابق ، ص٤٨ .

اهتمامه ، وبما لدية من فنية الاعتماد على المونولوغ ، نحو هذه الشخصية بالذات ، مكتفيا بالطريقة التقليدية المباشرة في تقديم الشخصيات الأخرى .

فهو يستهلُّ الرواية بخروج سعيد مهران من السجن : «مرة أخرى يتنفس نسمة الحرية .» في هذا نجد السارد يستخدم الأسلوب التقليدي المباشر ، مواصلاً : «لكن الجوّ غبارٌ خانقٌ ، وحرٌّ لا يطاق . وفي انتظاره وجد بذلته الزرقاء ، وحذاءه المطاط . وسواهما لم يجد في انتظاره أحداً . هاهي الدنيا تعود ، وها هو باب السجن يبتعد منطوياً على الأسرار اليائسة .» ما زلنا نلاحظ التزام السارد بالتقديم التقليدي ، ذاكراً ما كان من شأن سعيد مهران ، لكنه يقترب تدريجياً من مهران ، محاولا الالتصاق به لكي يكون صوته وصوت مهران صوتا واحداً : «هذه الطرقاتُ المشتعلة بالشمس ، وهذه السيارات المجنونة . . والعابرون . . والجالسون . . والبيوتُ ، والدكاكين . . ولا شفة تفترّ عن ابتسامة . . وهو واحدٌ ، خسر الكثير . . حتى الأعوام الغالية خسر منها أربعة غدرا . . وسيقف أمام الجميع عما قريب متحدياً . آن للغضب أن ينفجر وأن يحرق .»

يقترب السارد من هواجس البطل مهران ، فكأنه يتحدث بصوته ، كاشفا عما يدور في عقله ، وذهنه ، وتفكيره ، وما يعتزم عمله ، وينوي :«نبوية عليش . كيف انقلب الاسمان اسماً واحداً؟ أنتما تعملان لهذا اليوم ألف حساب . وقديماً ظننْتما أنَّ باب السجن لن يفتح . ولعلكما تترقبان في حذر ، ولن أقع في الفخ . ولكنني سأنقضُّ في الوقت المناسب كالقدر .»[1]

لقد تخلى السارد عن وظيفته ، مثلما نلاحظُ ، فالتساؤل الذي يدور حول خيانة نبوية وعليش ، هو ، تساؤل يضجُّ في أعماق سعيد مهران ، والحديث الذي يخاطبهما فيه هو حديث سعيد مهران لا الراوي . والتحول من ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب ، فالمتكلم ، أسلوب تدريجي اتبعه المؤلف للانتقال من السرد الخارجي إلى السرد الداخلي . وبتصريح سعيد مهران أنه لن يقع في الفخ ، وأنه سينقضُّ في الوقت المناسب انقضاض القدر الأعمى ، تصريحٌ يوحي بأن هذا الكلام ، وحتى

(١) نجيب محفوظ : **اللص والكلاب** ، مكتبة مصر ، القاهرة ، طبعة ١٩٧٧ ص ٧-٨ .

الذي سبقه ، لا يتعدى أن يكون بوحاً بما يضطرب به صدر مهران ، ويغلي ، من غضب ، وأفكار ، وذكريات يائسة ، وآمال خائبة .

وقد دأب نجيب محفوظ على هذا الأسلوب ، فبعد أن بلغ مهران الحارة ، واستقبله أحد ماسحي الجوخ(المعلم بياظة) يعلق على الاستقبال : «إذن بات للوغْد أعوان . سيرى قريبا ما وراء هذا الاستقبال . لعلك تنظر من الشيش مستخفيا كالنساء يا عليش!»[1] والمثال الأكثر سطوعاً على اتباع طريقة المنولوج الداخلي ما نجده في أثناء اللقاء الذي تمّ بين مهران والشيخ على الجنيدي ، فابوه يظهر فجأة ، في أفق الذاكرة : «ها هو أبي يسمعُ ، ويهز رأسه طرباً ، ويرمقني . كأنما يقول لي اسمع ، وتعلم ، وأنا سعيدٌ أود غفلةً لأتسلق النخلة ، أو أرمي بطوبة لأسقط بلحة .»[2] وينسحب هذا على حكايته مع نبوية كيف رآها ، وأين ، شيء نعرفه متزامناً مع ترنحه طرباً لصوت المنشدين : لما بدا لاح منار الهدى»[3] .

نحن إذاً أمام طريقة في رسم الشخصية جديدة . ويظهر الفارق إذا وازنا بينها وبين الأساليب المباشرة التي عرفناها من قبل ، صحيحٌ أن وصف الشخصية من الخارج لا يخلو من معنى ، ولا يتجرد عن فائدة . فقد يلجأ إليه المؤلف للسخرية ، أو التهكم ، أو إثارة التعاطف مع الشخصية ، فها هو ذا مؤلف رواية الرهينة* ينْحو نحْو الكاتب التقريري في وصف أحد الرجال : «كان متكئا بكرشه المنفوخ ، وبعينيه الجاحظتين ، وشفتيه المتدليتين كأنّ ورما خبيثا أصابهما . وقد مدَّ رجليه القصيرتين اللتين عكف عليهما صاحبه يدلكهما برفق ورتابة بأنامله . تخيلته محترفا في صنعته .»[4]

---

(١) السابق ص ٩ .

(٢) السابق ص ٢٦ .

(٣) نفسه . وللمزيد انظر : زياد أبو لبن ، **المونولوج الداخلي في روايات نجيب محفوظ** ، دار الينابيع للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٤ ص ٥٥ .

(٤) زيد مطيع دماج : **الرهينة** ، دارا لآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٤ ص ٢٧ وانظر : آمنة يوسف ، **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق** ، دار الحوار ، اللاذقية ، ط١ ، ١٩٩٧ ص ٩٧ .

في الأمثلة التي سقناها تجلى الاتكاءُ على المنولوغ الداخلي جزئيا ، أي أنه غير شامل للمتن السردي ، والحكائيّ ، فاللجوء إلى المنولوغ يتم بين الفينة والفينة ، ثم يعيد الكاتب استئناف سرده الاعتيادي . على أنَّ الروايات المشهورة مثل يوليسيز* لجيمس جويس ، والبحث عن الزمن الضائع* لمارسيل بروست ، والأمواج* لفرجينيا وولف ، وغيرها . . لا نستطيع فيها وضع الحدود بين ما هو منولوغ داخلي وما هو سرْد اعتيادي .

وفي العربية ثمة روايات طغى فيها المنولوغ الداخلي على غيره .

ومن ذلك ، على سبيل المثال ، لا الحصر ، رواية غسان كنفاني : ما تبقى لكم* ففيها لا تساق الحوادث بالترتيب المشاكل لترتيبها في القصة[١] وإنما تساق على نحو مختلط . وقد ميز الناشر الأجزاء التي استخدم فيها المنولوغ الداخلي طباعيا بحروف أكثر سواداً ، وأكبر حجما من الحروف الأخرى . وفي رواية بقايا* لأحمد حرب يستخدم الكاتب المنولوغ من أول الرواية حتى آخرها دون انقطاع يُلحظ .[٢]

ففي بدايتها نجد البطل يخاطب كنف[٣] أمه ، ومن خطابه له تبدأ سلسلة التداعيات «كنف أمي ! لماذا أبقيتكَ على نافذة شرفتي؟ أتأملك وأنا أنفث دخان غليوني كأنني ألاحق ذكريات هاربة . ذكريات لا تشرح شيئا ، ولا تضيف شيئاً ، ولكنها تعود وتحوم في أقاليم الفكر ، عندما أتأملك ، وأرى أهدابك مثل خيوط العنكبوت تحيط بعنقي ، وتخنقني . لماذا لم تحرقه ؟ سأله عندما أحضره على كتفه قبل خمسة عشر عاماً . فكرتُ بذلك ، لكنني غيرتُ رأيي لاعتقادي أنه ذو فائدة

(١) انظر ما كتبناه عن الرواية في : **في الرواية والقصة والفلسطينية** ، دار ابن رشد للنشر والتوزيع ، عمان ، ط ١ ، ١٩٨٤ ص١١٨-١٢٨ وانظر : محمد شاهين ، **آفاق الرواية** ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠١ ، ص ١٦٨ وانظر : محمود غنايم : تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة ، دار الجيل ، بيروت ، ودار الهدى ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٩٣ ص٢٦٨ .

(٢) أحمد حرب : **بقايا** ، منشورات جامعة بير زيت ، رام الله ، ط١ ، ١٩٩٦ .

(٣) الكنف هو شيء يشبه الحقيبة يحاك من القماش المطرز تحفظ فيه الأشياء الثمينة والخاصة .

لكَ . . شيءٌ من التراث . . كانت أمي تجلس أمامه طويلاً وتقول : هذه هديتي .»[1]

وكأنّ جلّ ما جرى ، ووقع ، في الرواية ، على امتداد مئة وسبع وثمانين صفحة ، وبضع سنوات من الحوادث ، ما هو إلا تداعي ذكريات فجرها في عقله الباطني ذلك الكنفُ . يقول في الفقرة الأخيرة من الرواية : «سرتُ نحوها في وسط الشرفة . احتضنتها ، وقبلت جبينها وكأنني أعتذر لها عما حدث . رفعتْ رأسَها ونظرتْ إليّ في صمت . رأيتُ وجهي منعكسا في عينيها الاثنتين : دعيهم يأخذوه . . هوَسُ الماضي كهوس التبرير . . قاتلٌ يا ابنتي . لقد حلمنا كثيراً ، وكان حلمنا طويلاً كطول ليلنا ، وجاءنا في أمواج متلاطمة أغرقتنا ، وحطمت شراعنا . لا تندمي . لا يزال للحلم بقايا ، ولا تزال في (الكنف) حكاياتٌ ، لكنّ شهرزاد غلبها النعاس .»[2] فكأنَّ الزمن الذي يفصل بين بداية القصة ، وهو يخاطب الكنف ، متسائلا لماذا أبقاه ، وهذه النهاية ، ما هو إلا زمانٌ ذهنيٌّ ، وما جرى فيه من وقائع لا يتعدى التداعيات الذهنية الحرة ، العفوية ، التي تتدفق على الورق ، كاشفةً بذلك ما يموج به عقله الباطني من هواجس ، وحوادث ، يسوقها في شيء من الاضطراب الذي يحاكي النفس القلقة ، المضطربة ، المتوترة ، فتجعلها تقول ما لا يُقال ، وتجعلنا نرى فيها ما لا يُرى .

وفي رواية باب الشمس* لإلياس خوري نجدُ المنولوغ يتخذ شكلا غير داخلي . فالسارد وهو الشخص الثاني في الرواية ، يستخدم على الدوام ضمير المخاطب ، موجها كلامه باستمرار ليونس الأسدي الغارق في الغيبوبة الإكلينيكية بسبب جلطة دماغية فاجأته فجعلته في حاجةٍ ماسّة لمن يُعنى به ، وهو الممرّض الدكتور خليل ، الذي يعيد سرد الحكايات في مونولوغ متقطّع ، يمثل نموذجا لتداخل الزمن الآني بالماضي ، ووعي السارد بوعي المروي عليه : «عندما كنتُ صغيراً . . أنتَ تعلم كيف هي الطفولة غامضة . كان لي أمّان . واسمان . أمي الأولى تناديني خليل ، والثانية تناديني ياسين . الأولى تروي موت الرجل ، والثانية تروي ضياع الطفل بعد سقوط البلدة . وأنا أملك الحكايتين ، وأتلاعب بهما ، فأصير الطفل والرجل . وأنتَ تفهم ما

(١) السابق ص ٩ .

(٢) السابق ص ١٨٧ .

أقوله ، لأنك تعيش اللحظة التي يشتهيها كلُّ إنسان . أنتَ الآن في الطفولة الثانية . عاجزٌ كطفل وساكتٌ كطفل . ومستسلمٌ كطفل . يا الله ما أطيب رائحتك! عادت الطفولة . . حتى شكلك بدأ يتغير . أنا متأكدٌ من أنك قصرت وخفَّ وزنك ، خفَّ كثيراً . وأنك عدْت إلى تلك اللحظة الغامضة التي تشوش ذاكرتنا حين نحاول استرجاع الطفولة . مدّ يدك كي أبرهن لك . افتح يدك . أضع إصبعي في راحتك فتطبق أصابعك عليه . أتعلم ماذا يعني ذلك ؟ هذا هو الاختبار الأول الذي نجريه للطفل ساعة ولادته . إنه فعلٌ لا إراديّ . وأنت الآن في هذه المرحلة . عدت طفلاً . وبدلا من أنْ تكون أبي صرتَ ابني . رائحتك الجديدة تأخذني إلى العمر الذي لا عمْر له . حيث بدايات الكلام . هنا أستطيع أنْ أسافر . . وأرى تلك الأيامَ الغامضة التي عشتها بين أمّيْن . نجوى سافرتْ إلى أهلها وتركتني مع شاهينة ابنة رباح العوض .[1]»

ويستمر المنولوغ على هذا النحو ، متضمنا الكثير من الحكايات التي تروى من غير ترتيب ، ولا بدّ من التذكير بالأساس الفني الذي يقوم عليه استخدام هذا التكنيك ، وهو الإكثار من الاسترجاع ، بنوعيه الداخلي ، والخارجي . وقد يتكرر الاسترجاع كثيراً ، ولهذا تبدو الحوادث التي تساق في النص غير مرتبة ترتيبها التسلسلي الذي يناظر ترتيبها زمن وقوع القصة . والقارئ – في مثل هذه الحال – يعيد تنظيم الحوادث في ذهنه ، وفقا لما يبثه فيها المؤلف من إشاراتٍ تدل على تقدم الحدث ، أو تأخره . فاسترجاع سعيد مهران لمشهد أبيه المتمايل طربا مع المنشدين : لما بدا لاح منار الهدى . . استرجاعٌ خارجيّ ؛ لاشتماله على حوادث وقعت قبل بداية القصة التي حددها المؤلف بخروج سعيد مهران من السجن[2] .

الحوار والتشخيص:

والسؤال الذي يطرح نفسه بعد هذا كله : أليس ثمة طريقة أخرى لتقديم

(١) إلياس خوري : **باب الشمس** ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٨ ص ٣٠٣-٣٠٤ .

(٢) للوقوف على مفاهيم الاسترجاع الداخلي والخارجي انظر الفصل الأول من هذا الكتاب .

الشخصية تقديما غير مباشر ، ولا تقريري ، بعيدا عن الوصف الخارجي ، الذي يفتقر عادة للتعبير الفني ، ويضفي على الشخوص ملامح باهتة تفتقر للواقعية والصدق؟

في الإجابة عن هذا التساؤل لدينا- في الواقع – ما يشير إلى طريقة أخرى هي الحوار الدرامي .

فاستعمال كلمة شخصية في النقد الروائي لا يعني ، في الواقع ، إلا شيئا واحدا ، وهو وجود مزايا ، وسمات يتصف بها فردٌ معينٌ من الأفراد الذين تدور حولهم الرواية ، أو المسرحية . وهذه السمات هي التي تحدد لنا نفسية هذا الفرد ، وطباعه ، ومزاجه الخاص . وإذا أسندت لأحدهم مزايا أوفر ، بحيث تجعله شخصا قادراً على القيام بأفعال أكثر تأثيرا في الحكاية ، مثل تاراس بولبا في رواية غوغول الشهيرة ، وجب أنْ يُسمّى بطلا hero ويمكن تقديمه بإحدى الطرائق الآتية :

١ . معلومات نتلقاها مباشرة من الكاتب (غوغول مثلا)

٢ . وصفٌ ذاتي auto- description مثلما لاحظنا في تقديم المتشائل نفسه في رواية إميل حبيبي .

٣ . وصف غير مباشر عن طريق الأفعال التي يقوم بها ، وهي في الأغلب أفعال قام بها قبل بدء الحكاية ، أي أنها مستقلة عن المتن الحكائي . ومع ذلك تمثل في رأْي بعضهم جزءاً من العرض .(١)

٤ . وأخيرا الحوار الثنائي أو المتعدد الأشخاص (الديالوغ) .

وبهذه الطريقة الأخيرة يلتقي فنان ، هما : المسرحية ، والرواية . فكما أن الحوار في المسرحية يعدّ أداة لتحليل الشخوص ، وإبراز الملامح ، والطباع الفردية ، كذلك يُعدّ اعتماده في الرواية ، وفي أيّ فن سردي آخر ، طريقة يستطيع بها المؤلف التأثير على الشخصية ، وإظهار بعض ملامحها التي لا تتضح من خلال الأفعال ، أو المنولوغ الداخلي ، أو الخارجي . والأمثلة على ذلك كثيرةٌ ، فلننظرْ في المثال الآتي المقتبس من رواية بداية ونهاية* لنجيب محفوظ :

---

(١) تودوروف ، **نظرية المنهج الشكلي** : نصوص الشكلانيين الروس ، ترجمة إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط١ ، ١٩٨٢ ص ٢٠٥ .

«كان حسين يفكر في أمور أخرى ، قال :

– نعم دعنا من النجفة ، ما عسى أن نقول للرجل ؟ هل تساعدني بلسانك ؟

فقال حسنين :

– أتظن أنك ستحادث الشيطان ، تكلم بشجاعة ، وسأتكلم أنا أيضا ، ملعون أبوه .

وندت عنه اللعنة لا لحنق ولكن ليشجع أخاه . وليشجع نفسه . وألقى نظرة ذاهلة على ما يحيط به من آي الثراء ، ثم تساءل بصوت منخفض :

– أيثير موت رجل مثل أحمد بك يسري حزناً في نفوس ورثته؟

فقال حسين بنصف وعي :

– أما كنا نحزن لوفاة والدنا لو كان غنياً؟

فقطب حسنين مفكرا وقال :

– أعتقد هذا . ولكن لعل الحزن أنواعٌ ودرجات . آه لماذا لم يكن أبونا غنياً؟!

– هذه مسألة أخرى .

– ولكنها كلُّ شيء . خبرني ، كيف أصبح هذا الرجل غنيا؟

– لعله وجد نفسه كذلك .

فالتمعت عينا حسنين العسليتان ، وقال :

– يجب أن نكون جميعا أغنياء .

– وإذا لم يكنْ هذا؟

– إذاً يجبْ أن نكون جميعا فقراء

– وإذا لم يكن؟

فقال حسنين بحنق :

– إذا نثور ونقتل ونسرق .

– هذا ما نفعله منذ آلاف السنين[1] .

(١) نجيب محفوظ : **بداية ونهاية** ، مرجع سابق ص ١٨١ وللوقوف على تأثير الحوار وأشكاله انظر : برنار فاليت ، الرواية ، مرجع سابق ص ٤٦-٤٧ .

هذا الحوار الذي جرى بين حسين وأخيه حسنين وهما ينتظران أحمد بك يسري في منزله الذي تقدم ذكره في موضع آخر من هذا الكتاب ، يكشف كشفا واضحا عن اختلاف الطبائع بين الشقيقين . فالأول حسين أقلُّ فضولا ، ولا يكثر من المقارنة بين وضعهما الاقتصادي ووضع أسرتهما ، وما ينماز به أحمد بك وأسرته من وضع مالي واقتصادي رفيع . وهو ، أي حسين متحفظ ، لذا نجده يعبر عن تردده في الحديث مع احمد بك يسري نظرا لاختلاف المنزلة الاجتماعية ، والطبقية ، طالبا من أخيه حسنين أن يساعده في أداء هذه المهمة . أما حسنين فيستخف بتردد أخيه ، متفوها بكلمة تنم على الحنق ، والطيش ، والتهور «ملعون أبوه» .

ثم نجد حسنين يكثر من المقارنة بين أبيه الذي توفي فقيرا وأحمد بك الذي يتمتع بالغنى والجاه . ثم يتساءل لم لا يكونُ الناس جميعا على قدم المساواة ، فإما أن يكونوا أغنياء طرا ، أو فقراء طرا ، خلافا لأخيه حسين الذي يقر بتفاوت الحظوظ من الأرزاق ، ومثل هذه النظرة تستثير حسنين ، الذي ينتهي إلى الدعوة للثورة ، والسرقة ، والقتل الذي يزاوله الناس بعضهم ضد بعض منذ آلاف السنين .

ومن هذه الملاحظات نستخلص بعض الصفات التي تتميز بها شخصية حسين وأخيه حسنين .

والحقيقة أن للحوار مثل هذا الأثر في رسم الشخوص ، وتحديد الملامح المميزة لكل شخصية في الرواية ، وهو ، إلى ذلك ، ذو فائدة في تحليل الشخصية الواحدة ، وإلقاء الضوء على عالمها الداخلي ، والكشف عن طباعها النفسية ، بالقدر الذي يسهم فيه المنولوغ الداخلي في هذه المسألة .

وهذا حوارٌ آخر من رواية امرأة للفصول الخمسة* لمؤلفتها ليلى الأطرش ، يدور بين إحسان الناطور وإنجيلا ريدينشتاين التي التقاها في لندن :

– ألستَ رجل أعمال كما قلت؟

– رجل أعمال في النهار وشاعر عاشق في الليل . هل تقبلين دعوتي على فنجان من القهوة . . آنسة أم سيدة؟

– سيدة ريدينشتاين . أنجيلا ريدينشتاين . وأفضِّل الشاي .

تراخى في جلسته ، وغمره إحساس بارتياح من أنهى شوطاً في سباق ، وطلب

الشاي لكليهما .

- متزوجةٌ إذاً؟

- مطلقة .

غمره سرورٌ مباغتٌ وهي تقولها بلهجة تخلو من الحسرة

- كيف يتخلى أيّ كان عن امرأة مثلك؟

- مطلقة . مستر ناطور لا يعني أنه تخلى عني ، لماذا لا أكون أنا التي تخليت عنه؟

قالتها بتركيز على كل كلمة ، وبلهجة مدرّسة تصحح معلومة خاطئة .

- وأنتَ متزوج؟

- نعم .

- ولك أولاد؟

- ثلاثة ، وأنت ؟

- الحمد لله ، ليس لديَّ أولاد

- هل تقيمين هنا؟

- هنا ، وفي جنيف

- تعملين؟

- مندوبة لشركة تبيع أفخر الساعات والمجوهرات في العالم .

- عملك يتيح لك معرفة الكثيرين؟

- الصفوة والأغنياء فقط .

والتقت نظراتهما على ساعته الذهبية التي التمعت أحجار الماس حولها في انبعاث الضوء ، فضحكا معاً .

- هل أطمع في قبول دعوتي لك على العشاء

زمَّتْ شفتيها في خبث ، وقالت

- أقبل لو قرأت لي بعض قصائدك[1] .

---

(١) ليلى الأطرش : **امرأة للفصول الخمسة** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩١ ص ص ١٥٠-١٥١ .

لقد قدمت لنا الكاتبة في هذا الحوار شخصية إنجيلا التي تذكر في الرواية لأول مرة . فقد عرفنا من الحوار أنها تعمل مندوبة شركة ، و تقيم في جنيف ولندن ، ولها أصدقاء كثيرون من الطبقة الثرية حسب ، وهي مطلقة ، وفي تلك إشارة يرتاح لها إحسان ، الذي يحاول إيقاعها في الفخ . ويرمي حولها شباك عشقه ، بدليل تقديم نفسه باعتباره عاشقا وشاعرا . وليس لها أولاد مما يزيد من آماله في الوصول إلى مبتغاه . وهي في ردودها على أسئلته تخفي ما يوحي بأنها هي أيضا تحاول الإيقاع به . فالحوار يلقي بالضوء على بعض طباع إحسان الناطور ، ومن ذلك استعداده الدائم لخيانة زوجته نادية الفقيه ، وأن ثراءه الفاحش يُستخدم أداة لاقتناص الفرص . أما إنجيلا فتبدي من الخبث أضعاف ما تبدي من البراءة . ولا بد أن يكون لتقديم نفسها بهذه الطريقة لرجل شرقي تعرفه للمرة الأولى هدف معين تتوخاه ، وربما كان هذا الهدف هو الإيقاع بالناطور ، مثلما أشرنا ، وتوريطه في علاقة غرامية لغاية في نفس يعقوب .

وهذا كله ، فيما نلاحظ ، تحليل غيرُ مباشر ، وغير تقريري ، لكلّ من شخصية إحسان وإنجيلا ، تمّ عن طريق الحوار الثنائي (الديالوغ) بينهما ، ولو شاءت المؤلفة أن تلجأ إلى الطريقة المباشرة لفعلت ، ولكنَّ المباشرة- عادة - تضعف الفن ، وتحوله إلى نثر باهت ، لا مزية فيه ، ولا رونق .

ومن هذه الأمثلة المتكررة نكتشف أن الحوار يمكنه أن يلقيَ الضوءَ على الشخصيات إلقاءً غير مباشر .

الشخصية وإشكالية التصنيف:

وبما أن الشخصية في الرواية تختلف عن الشخصperson الذي يوجد في العادة خارج النصوص ، فقد دأب الدارسون ، ونقاد الرواية ، سواءٌ منهم من اعتنى بنظرية الرواية ، أو من اعتنى بعلم السرد ، على تصنيف الشخصيات ، تصنيفا يتواءم مع الخصائص الفنية ، والسمات الذاتية ، والوظائف التي تناط بكل شخصية من الشخصيات . فالشخصية في الرواية شخصية تخييلية ، لسانية ، فهي من مادة اللغة لا من الواقع ، ثابتة أو متغيرة ، محورية رئيسية أو غير محورية : أي ثانوية على هامش

الشخصيات الأخرى .

وللشخصية صوتٌ تتحدث به ، وتستعمله في بثّ الرسائل الشفوية للشخصيات الأخرى ، وقد تتمتع الشخصية بصفات البطولة أو لا تتمتع ، ومع ذلك تنهض بدور رئيس[١] . وبما أن للشخصية في السرد الروائي مثل هذا الحضور ، فقد اكتسبت الكثير من الأبعاد . على وفق الدور الذي ينتظر منها أن تقوم به ، أو على وفق القناع الذي تتوارى خلفه ، أو ترتديه ، وهي تمثل أدوارها في مسرح الحوادث[٢] . فهي يجوز أن توصف بأنها شخصية نفسية ، أي أن الدور الذي تؤديه يغلب عليه البعد النفسي ، كشخصية كامل رؤبة لاظ في رواية نجيب محفوظ السراب* فالسلوك الناتج عن شخصية كامل في طفولته ، أو في صباه ، أو فيما يلي ذلك ، سلوكٌ نفسي نابع من الدلال الذي لقيه من الأم بعد انفصالها عن الأب .

ويجوز أنْ توصف الشخصية بالاجتماعية لكون المؤلف يعتني بموقعها الاجتماعي ، ومنزلتها لدى الآخرين ، وعلاقاتها بالناس ، فشخصية أحمد بك يسري في بداية ونهاية* شخصية اجتماعية . كذلك شخصية سعيد مهران في رواية اللص والكلاب* شخصية اجتماعية ، لأنها تمثل شريحة طبقية لها تطلعات تريد لها أن تتحقق ، ورؤوف علوان هو الآخر شخصية اجتماعية ، لكنها تمثل الفئة التي انحرفت عن الخط التقدمي الذي دعت له ، ونادت به قبل الثورة . كذلك السيد أحمد عبد الجواد في الثلاثية* وبيومي عثمان في حضرة المحترم* شخصية اجتماعية فهو يمثل شريحة من البورجوازية الصغيرة التي تريد الوصول لمرتبة طبقية أعلى باستخدام الوسائل المتاحة ، سواء أكانت تلك الوسائل أخلاقية ، أم غير أخلاقية .

وقد تكون الشخصية رمزية ، أي أنّ الكاتب بتصويره لدورها ، وتقديمه لها ، في الرواية ، يومئ إلى شخصية ، أو شخصيات أخرى على سبيل الإشارة ، لكنه يستعيض بها عن التعرض لهاتيك الشخوص مباشرة . ومن الشخصيات الرمزية شخصية زينب* في رواية محمد حسين هيكل التي يقال فيها إنها ترمز لمصر التي

---

(١) سمر روحي الفيصل ، **بناء الرواية العربية السورية** ، مرجع سابق ، ص ٨٢ .

(٢) حسين القباني : **فن كتابة القصة** ، الهيئة العامة للكتاب ، مصر ، ط١ ، بلا تاريخ ، ص ٧٠ .

يختلف حولها العشاق ويتنافسون فيما تظل هي مغيبة لا يؤخذ رأيها في الشيء الذي يخصها هي . كذلك تعدُّ شخصية زهرة في رواية نجيب محفوظ ميرامار * التي جاءت من الريف لتعمل في البنسيون ، وتنافس عليها النزلاء الأربعة شخصية يرمز بها المؤلف لمصر . وينظر إلى شخصية أبي الخيزران في رواية غسان كنفاني : رجال في الشمس* باعتبارها شخصية رمزية ، يرمز بها الكاتب للقيادات المتخاذلة التي شغلها التفكير بمصالحها الخاصة عن الشأن العام ، الاجتماعي ، والوطني ، والسياسي ، مما سهل على الأعداء احتلال فلسطين ، عام ١٩٤٨ وتشريد اللاجئين في المنافي . وعودته إلى جثث القتلى الثلاثة للاستيلاء على ساعاتهم ، وعلى ما في جيوبهم من الأوراق النقدية ، يؤكد هذا المرمى الرمزي الذي استهدفه المؤلف من تصوير هذا النموذج ، الذي قدمه مراراً باسم الخصيّ ، وفي ذلك ما فيه من إشارة إلى النقص في رجولته .

التصنيف من جهة القراءة:

والشخصية قد تكون جاذبة ، أي أن القارئ يميل إليها ، ويتعاطف معها ، نظراً لقيامها بدور إيجابي معيّن يشبع توق القارئ ، وينسجم مع ميوله ورغباته . وهذا ينسحب على شخصية يونس الأسدي في رواية باب الشمس * لإلياس خوري . ولكنّ هذه الشخصية الجاذبة لقارئ متعاطف مع الفلسطينيين قد لا تكون كذلك لقارئ متعاطف مع الفريق الآخر . وقد تكون منفرة . على أنَّ الشخصية الجاذبة توصف بذلك على الرغم من سلوكها غير الإيجابي في كثير من الأحيان . فراسكولينكوف – بطل رواية دستويفسكي الجريمة والعقاب – يرتكب جريمة بشعة ، ومع ذلك نراه من الشخصيات الجاذبة ، لكونه يعبر عن حالة نفسية شديدة التعقيد لمجرم ندم على ما ارتكبت يداه ، فعاش طويلا في توتر ، وقلق ، يجعل القارئ يحسُّ بلون من التعاطف معه ، والإشفاق عليه . وعلى العكس من ذلك قد تكون الشخصية منفرة على الرغم من سلوكها الإيجابي ، فتمكن الشرطي ، أو المحقق ، من كشف القاتل ، أو من كشف أسرار الجريمة ، قد يكون له تأثيره السلبي على تعاطف القارئ مع القاتل ، وبناء على ذلك ، فإن اللعبة السردية لعبة خطرة قد تحيل المنفر إيجابيا ،

والعكس صحيح .

وقد تكون الشخصية منفرة ، لكن القارئ يتعاطف معها لكونه لا يتعاطف مع النقيض . ففي رواية شرق المتوسط* لعبد الرحمن منيف يتعاطف القارئ مع رجب على الرغم من أنه أدلى في نهاية الرواية باعترافات ، ووقّع على وثيقة استنكار لماضيه الحزبي ، وهذا في نظر الكثيرين ضربٌ من التساقط ، والتخاذل ، بيد أن القارئ الذي ، بلا ريب ، يبغض الجلادين الذين أجبروه على ذلك ، والسجانين الذين يتهكمون عليه ، وعلى غيره ، بأسلوب هابط ، رخيص ، يحمله على التعاطف مع رجب . وفي رواية زقاق المدق* تبدو شخصية زيطة نقيب الشحاذين ، وصانع العاهات ، والمعلم كرشة ، كذلك ، شخصيتين منفرتين . إلا أن حميدة ، مع أن سلوكها في الرواية غير مستقيم ، ولا أخلاقي ، إلا أنها تبدو للقارئ شخصية من الشخصيات الجيدة التي تبشر ولا تنفر . وأغلب الظنّ أن إرادتها القوية ، وطموحها الشخصي ، هو السبب الذي يجعل القارئ ينجذب نحوها على امتداد السرد ، إلى أن يعود عباس الحلو ، ويبصرها في الملهى وهي تراقص العساكر الإنجليز .

وعلى الرغم من أنّ نفيسة في رواية بداية ونهاية* تبدو شخصية منفرة نظراً لانحرافها وتحولها إلى مايشبه البغي ، إلا أنّ القارئ يشعر تجاهها بنوع من التعاطف ، لأن قدرها هو الذي ساقها إلى السير في هذا الاتجاه المشين . فالفقر ، والخديعة ، وحظها القليل من الجمال ، وعزوف الرجال عن الاقتران بها ، هو الذي ساقها إلى هذا المنزلق . فتعاطف القارئ معها يشبه تعاطف المتفرج مع البطل المأساوي أوديب في مسرحية صوفوكليس المشهورة .

وبكلمة أخيرة ، ومختصرة ، كل تصنيف للشخصية من هذه الزاوية ، تصنيف نسبيّ ، لا يخضع لمعايير ثابتة ، وإنما لقرائن متعددة ، يتضمّنُها السرد القصصي ، والروائي .

التصنيف من جهة الوظيفة:

من المعروف أن الرواية تضم - في العادة- شخصيات عدة ، قد تقل وقد تكثر ، ففي رواية ليلة عسل* لمؤنس الرزاز ، لا تذكر سوى شخصيات

محدودة جداً[1] وهذه الشخصيات هي شخصية جمال بك أحد رجال الأعمال ولارا وزوجة جمال بك الأولى[2] . وفي رواية أبناء القلعة* لزياد قاسم تجدعدد الشخصيات بالعشرات ، وذلك شيء كثير يتناسب مع المدة ، وحجم الحوادث السردية[3] . وفي رواية زقاق المدق* لنجيب محفوظ نجد عددا من الشخصيات غير قليل ، كذلك في بداية ونهاية* والثلاثية* واللص والكلاب*

على أن الشخصيات لا تتساوى في الرواية من حيث الأدوار ، و الوظائف ، فبعضها قد تكون وظيفته هامشية ، لا تتعدى حضور موقف جماعي ، أو التلفظ بكلمة في حوار ، أو ما شابه ذلك . وينطبق على هذه المجموعة التعبير المستخدم في لغة السينما (الكومبارس) وبعض الشخصيات قد تكون لها وظيفة أكثر أهمية من ذلك . فهي تتمتع بحضور ، لكنه غير واضح . وثمة شخصيات تتمتع بحضور أقوى من سائر الشخوص ، وتنصبُّ عليها اهتمامات الراوي ، وتكثر الإشارةُ إليها ، سواء عن طريق الضمائر ، أو بذكر الكثير من أعمالها ، أو بالتذكير الدائم بها ، وبأنها السبب في الكثير مما يجري من وقائع .

وبعبارة أوجز ، وأدق ، تعد هذه الشخصية هي الغرض الذي ينشده الروائي ، فهي هنا ذاتٌ ، وموضوعٌ ، ومحورُ عناية الكاتب الروائي ، على السواء ، وقد تكون أيضاً محور انتباه القارئ .

فنحن إذا تأملنا رواية اللص والكلاب* لمحفوظ ؛ وجدنا من الشخصيات عددا كبيراً : بياظة ، نور ، شعبان حسين ، رجلين عسكريين ، فاضل حسين . . عبد ربه . العم مهران . أم سعيد . موظف الاستعلامات . سكرتير الجريدة . البواب . الخادم . خادم رؤوف علوان . عامل القهوة . طرزان صاحب المقهى . الولد ابن صاحب مصنع الحلوى . شرطي ميدان القلعة . العجوز التركية . ضاربة الودع . مهرب السلاح ،

(١) مؤنس الرزاز ، **ليلة عسل** ، المؤسسة العربية للدراسات وانشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٠ .

(٢) للاستزادة انظر ما كتبناه عنها في : **مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن** ، دار الجوهرة للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٣ ص ٢٧١-٢٨٦ .

(٣) زياد قاسم ، **أبناء القلعة** ، مصدر سابق ، وانظر الفصل الثالث من هذا الكتاب .

الطالب الريفي . ممرضة أجنبية ، طبيب ، أحد جيران عليش ، رجال جاءوا من ميدان القلعة للترحيب بسعيد مهران بعد خروجه من السجن .

وهذا العدد من الشخوص أكثره لا دور له في الواقع ولا وظيفة تذكر . إلا أن وجودهم ضروري ، فهم متممون لأجزاء من المشهد السردي ، أو الحواري ، أو المكاني . مقابل ذلك نجد شخصيات أكثر أهمية ، ودورها أكثر وضوحا وتأثيرا مثل (سناء) ابنة الأربع سنوات ، فقد حظيت بعناية الراوي الذي وصفها ووصف تنكرها لأبيها ، ونوه لما تركه هذا الانكار من آثار نفسية بالغة التعقيد في سعيد ، فهي التي حفزته للانتقام من نبوية وعليش سدرة .

وقد تكرر ذكرها غير مرة[1] . ومن هذا التكرار يتضح أن لسناء وظيفة محددة تفوق في قيمتها وتأثيرها وظيفة أحد ماسحي الجوخ مثلا أو أحد رجال الأمن .

وشخصية عليش هي الأخرى تفوق من ذكرنا من الشخوص وظيفة ودوراً . فهو من الشخصيات التي تؤرق سعيد مهران ، وتجعل من قتله هدفا تخطئه مسدسات المنتقم ، مما يضاعف أزمة البطل ، ويجعل مشكلته مع الشرطة أكثر تعقيداً . وهو شخصية تمثل موضوعا وهدفا بالنسبة لسعيد ، فقد تحول من صديق الماضي إلى خائن ، غدر به واستولى على زوجته نبوية ومنزله وابنته سناء . وهو ذو جسم برميلي ، ووجه غير وسيم ، ولا سمح ، وأنف مفلطح العرنين ، وعينين جاحظتين ، تبحلقان . .[2] وهو أكثر لصوصية من سعيد ومع ذلك يتمتع بالحرية بعد أن وشى بمعلمه .

ويتساوى كل من نبوية وعليش ، فهي الزوجة التي أحبها سعيد ذات يوم لكنها خانته وغدرت به . والأضواء التي تسلط على عليش ، في العادة ، لا تفرق بينها وبينه ممّا يجعلهما في الواقع شخصيتين متكاملتين ، أحداهما متممة للأخرى . وثمة شخصية تحظى بقدر غير قليل من الاهتمام لأن لها دوراً أكثر تأثيراً ، وهي شخصية رؤوف علوان . فقد كان طالباً يدرس في كلية الحقوق ، ويقيم في عمارة كان العم

(١) نجيب محفوظ : **اللص والكلاب** ، مرجع سابق ص ٢١ .

(٢) نجيب محفوظ ، السابق ص ١١ .

مهران- والد سعيد - بوابا لها ، ومع أنه عانى من ظروف قاسية جعلته ينضم لصفوف المعارضة التي اجتذبت سعيداً إليها ، وعلى الرغم من أنه هو الذي درب سعيداً على السرقة ، وشجعه عليها باعتبارها الأسلوب الوحيد للحصول على حقوق الضعفاء من الأقوياء ، إلا أنه سرعان ما تحول عن المعارضة عندما عرضت عليه وظيفة محرر في صحيفة الزهرة . وقد أصبح بعد هذا العمل من كبار الراغبين بالدفاع عن الدولة مما رفع من منزلته ، وجعله يتحول من معدم لا يملك شيئاً إلى موظف كبير يقيم في فيلا أنيقة في حي محترم ، ولديه عربة فارهة من أحدث طراز ، ولديه خدَمُه الخاص . «رؤوف علوان ، كيف يغير الدهر الناس على هذا النحو البشع؟الطالبُ الثائر ، الثورة في شكل طالب ، وصوتك القوي يترامى إليّ عند قدمي أبي في حوش العمارة . . قوة توقظ النفس عن طريق الأذن . عن الأمراء ، والباشاوت ، تتكلم ، وبقوة السحر استحال السادة لصوصاً . وصورتك لا تنسى»[1] .

وهو بسبب ذلك الانقلاب يغدو الهدف الثاني لسعيد بعد نبوية ، وعليش .

وهذه الشبكة من العلاقات بين سعيد وسائر الأشخاص تجعلنا نصف سعيداً باعتبارها الشخصية المحورية الرئيسة في الرواية . وهو الذاتُ ، وسائر الشخصيات تمثل موضوعا تسعى له هذه الذات . وأما نور ، فهي شخصية مساعدة ، كذلك الشيخ علي الجنيدي ، والمعلم طرزان ، صاحب المقهى . هؤلاء كلهم مساعدون يحاولون التخفيف من معاناة سعيد مهران أو مساندته في تحقيق هدفه ، أو حمايته على الأقل من والوقوع في أيدي رجال البوليس . أو تقديم العون له : صحفا ومجلات وبذلة ضابط للتنكر بها والتجول في المدينة . وبعض الشخصيات تمثل عاملا معيقا غير مساعد . ومن هؤلاء رؤوف علوان نفسه ، والمعلم بياظة ، والممثلة كوكب ، والساعي ، والبواب ، وغيره .

خلاصة ما مضى ذكره أنّ من الشخصيات من هي رئيسة كسعيد مهران ، ومحورية . ومنها من هي لا بالرئيسة ، ولا بالثانوية الهامشية ، كرؤوف علوان ، ونبوية ، وعليش ، وسناء الصغيرة . ومنها من هي شخصيات ثانوية ، لا دور لها في

(١) السابق ص ٩٨ .

الواقع ، ولا وظيفة ، ومع ذلك فهي ضرورية ؛ لأنّ الرواية ، بما فيها من حوادث ، وعلاقات ، وزمان ، ومكان ، لا تتمّ ، ولا تكتمل لها الصفة ، في معزل عن هاتيك الشخوص .

التصنيف من حيث الزمن:

تصنف الشخصيات الروائية من حيث الزمن إلى شخصيات تاريخية وغير تاريخية ، أما النوع الثاني فمعروف ، وحسبنا هنا أن نوضح للقارئ ما الذي يراد بالشخصية التاريخية . فهي الشخصية التي تتمتع بوجود تاريخي حقيقي ، وقد ورد ذكرها في المصادر التاريخية مثل شخصية صلاح الدين ، أو جعفر البرمكي ، أو أبي مسلم الخراساني ، أو الحجاج بن يوسف الثقفي ، إلخ . . وتختلف الشخصية في الرواية عنها في المصادر التاريخية . فهاهو نجيب الكيلاني يكتب رواية تاريخية يسميها مواكب الأحرار*[1] يعرض فيها لشخصية مصطفى البشتيلي ، وهو مواطن مصري ذكره الجبرتي في كتابه التاريخي عجائب الآثار في التراجم والأخبار* ، وأعاد المؤلف الكيلاني إحياء هذه الشخصية في رواية تصور ثورة الشعب المصري في بولاق ، بعد قدوم الفرنسيين إلى مصر سنة ١٧٩٨ .

وقد اعتمد الكيلاني على نصوص الجبرتي في وصف هذه الشخصية ، لكنه لم يكتف بذلك ، وإنما أضاف إليها من الخيال ما ينطقها ، ويجعل منها شخصية نابضة بالحياة ، لا علاقة لها بالشخصية الحقيقية إلا من حيث أنها تطوير لتلك الشخصية ، وإعادة صياغة لها .

ونجد نموذجا شبيها لذلك في رواية جمال الغيطاني الموسومة بعنوان «الزيني بركات*» فقد اقتبس من تاريخ مصر المملوكية نموذج المحتسب بركات بن موسى ، وجعل منه شخصية محورية رئيسة في روايته تلك[2] ترمز في جانب عميق منها لما جرى ويجري في الزمن الحاضر . ولو قارنا بين الزيني بركات في رواية الغيطاني ، وما

(١) نجيب الكيلاني : **مواكب الأحرار** ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٠ .

(٢) جمال الغيطاني : **الزيني بركات** ، دار الشروق ، القاهرة ، ط٣ ، ٢٠٠٥ .

ذكره عنه ابن إياس في : بدائع الزهور في وقائع الدهور* ؛ لاتضح لنا الفرق الكبير بين الشخصية التاريخية في الرواية والشخصية التاريخية في كتب التاريخ . فنحن هنا أمام شخصية ذات حيوية ثرّة ، تتمتع بالذكاء ، وتتصف بالمراوغة ، والقدرة على النفاذ إلى أدقّ التفاصيل ، والخصوصيات التي تخفيها جدران البيوت في القاهرة .

وعلى هامش هذه الشخصية نجد شخصيات أخرى بعضها له وجود حقيقيّ ، تاريخيّ ، في المصادر والمراجع التي رجع إليها المؤلف ، مثل شخصية علي بن أبي الجود ، الذي ذكره ابن إياس[١] وبعضها اخترعه الكاتب ، ولم يرد ذكره أصلا في كتاب البدائع ، كشخصية زكريا بن راضي ، وغيره .

ومن الشخصيات التاريخية التي لا يفوتنا التنويه إليها شخصية ليون الإفريقي* في الرواية الموسومة بهذا العنوان لأمين معلوف[٢] ، وابن خلدون في رواية العلامة* لسالم بن حميش ، وموسى بن أبي غسان في ثلاثية غرناطة* لرضوى عاشور ، وتعد روايات جورجي زيدان ، ونجيب الكيلاني ، وعلي أحمد باكثير ، وروايات نجيب محفوظ المبكّرة مثل رادوبيس* وعبث الأقدار* وكفاح طيبة* مسرحا حافلا بالشخصيات التاريخية . والشخصية التاريخية في الرواية ليست حكرا على الرواية العربية ؛ فهي في الأدب الغربي كثيرة الشيوع جدا . وقد اشتهر والتر سكوت بأعماله التاريخية . وفي العصر الحديث كتب أنطونيو غالا الإسباني عددا من الروايات التاريخية ، منها : المخطوط القرمزي*[٣] التي تدور حول شخصيات تاريخية من أهمها أبو عبد الله الصغير آخر ملوك الأندلس . والباكستاني طارق علي الذي كتب رواية

(١) ابن إياس : **بدائع الزهور في وقائع الدهور** ، تحقيق محمد مصطفى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط٣ ، ج ٤/٤٤-٤٥ .

(٢) أمين معلوف : **ليون الأفريقي** ، ترجمة عفيف دمشقية ، دار الفارابي ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٩٤وانظر : إبراهيم خليل : **ظلال وأصداء أندلسية في الأدب المعاصر** ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٠ ص ١٣٤ .

(٣) أنطونيو غالا : **المخطوط القرمزي** ، ترجمة رفعت عطفة ، ورد للنشر والتوزيع ، دمشق ، ط٢ ، ١٩٩٨ وانظر إبراهيم خليل : **ظلال وأصداء** ، مرجع سابق ص١١٥ .

عن آخر أيام المسلمين في الأندلس ، بعنوان في ظلال الرمان* ، مركزا على عدد من الشخصيات التاريخية[١] .

من حيث المتخيل والواقع:

ولا شك في أن ما ذكرناه في هذا الفصل عن الشخوص ، وتصنيفها ، مما كثر تداوله ، وشاع ، في كتب النقد الأدبي ، والدراسات المعنية بفن الرواية ، والخطاب السردي ، لا يشمل إلا الشخصيات التي يحاكي فيها الكاتب شخصيات عادية مألوفة في الحياة اليومية ، بيد أن من الرواية ما يحتوي شخصيات لا تقوم على مبدأ المحاكاة ، ولا على فكرة المطابقة بين المتخيل والواقع . وهذا شيء يمكن أن يوصف بالغرائبي .

وهذه ظاهرة ليست بالجديدة ، لا في السرد الشفوي ، ولا في السرد غير الشفوي .

فالمعروف أن الملاحم القديمة والأساطير تحدثت عن شخصيات هي مزيج من المتخيل (الغرائبي) والواقع . فأبطال الملحمة المعروفة باسم جلجامش غرائبيون من حيث أنهم مزيج من الآلهة والناس . أو مزيج من الإنسان والحيوان . أو من الطير والإنسان[٢] . وفي الأودسة ذكر هوميروس تعرض البطل فيها لمواجهات من شخصيات ليست كالشخصيات التي نعرفها في حياة الناس اليومية ، بعضها من الآلهة في البحر ، أو في البر ، وبعضها من حيوان ذي عين واحدة . إلخ . .[٣]

وفي العصر الحديث استخدم الكتاب الروائيون مثل هذا الضرب من الخيال الذي يتجاوز حدود التصديق[٤] فلجأ بعضهم إلى مزج الشخصية بأخرى تاريخية أو

---

(١) طارق علي : **في ظلال الرمان**- رواية أندلسية ، ترجمة إبراهيم السعافين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٤ وانظر : إبراهيم خليل ، السابق ص ١٢٦ .

(2) Scholes, Ibid , p 208-210.

(3) Ibid, p 164-165.

(٤) للمزيد انظر : سناء الشعلان ، **السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن** ، نادي الجسْرة الثقافي ، الدوحة- قطر ، ط١ ، ٢٠٠٧ ص٣٣-٣٥ .

قديمة على نحو ما فعل جيمس جويس في روايته عوليس . ومن النماذج التي اشرنا إليها في هذا الفصل رواية ربيع جابر كنت أميرا* التي يتخذ فيها من إنسان سُحرَ ضفدعا بطلا لروايته[١] . وهذا الضفدع يتكلم ، ويفكر ، ويحب كالإنسان ، طوال الرواية ، ويقع في حب أميرة ، وهذه الأميرة تبادله حبا بحب .[٢]

وفي رواية مؤنس الرزاز سلطان النوم وزرقاء اليمامة*[٣] يخرج المؤلف أبطاله الخارقين للعادة من كتب ألف ليلة و ليلة والتراث العربي وغير العربي ، فيما يبدو أنه محاولة لاختراع عالم عجائبي خارق supernatural ومن هؤلاء علاء الدين الذي ارتبط اسمه بالمصباح السحري وبالعفريت الذي ينطلق منه[٤] . وروميو الذي استخرجه الكاتب من المسرح العالمي ، والحسناء الشاطرة التي تغطي رأسها بقبعة تجعل الآخرين لا يرونها ، ومثل هذا بالطبع يثير تردد القارئ في قبول ما يقرأ وتصديقه ، فهو غريب جداً ، بل عجيب ، ومبالغٌ فيه[٥] .

ومن الشخصيات الغرائبية في رواية سلطان النوم زرقاء اليمامة التي استخرجها المؤلف من التراث العربي القديم لكنه – بالطبع – يقدمها تقديماً يجعل منها شخصية مختلفة عما هو معروف[٦] .

وثمة سؤال يتبادر إلى الذهن وهو : هل ينبغي أن تكون شخصيات الرواية من الناس ، أعني البشر الآدميين ، أم يجوز أن يكون بعض شخوص الرواية من غير

---

(١) ربيع جابر ، **كنت أميراً** ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٧ .

(٢) السابق ص ١٥٧ .

(٣) مؤنس الرزاز ، **سلطان النوم وزرقاء اليمامة** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٧ .

(٤) السابق ص ١٨ .

(٥) تودوروف ، تزيفتان : **مدخل إلى الأدب العجائبي** ، ترجمة الصديق بو علام ، دار شرقيات ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٤ ص ١٦٩ .

(٦) إبراهيم خليل : **السرد الغرائبي في روايات مؤنس الرزاز** ، سنوية مؤنس الرزاز ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٤ ص ١٦ – ٢٨ .

البشر ، كالطير أو الحيوان؟ عن هذا السؤال يجيب الناقد ، والكاتب الروائي فورستر في كتابه وجوه الرواية* المذكور سابقاً في غير موضع ، قائلا : لقد كانت ثم محاولات لذلك ، غير أنّ هاتيك المحاولات لم تبلغ ما بلغته الشخصية الإنسانية من الجودة ، والحيوية ، والصدق ، وسبب ذلك – في رأيه– أن قدرة الكاتب على تقمص شخصية أخيه الإنسان أكبر من قدرته على تقمص شخصية الحيوان ، لذا كانت المحاولات التي من هذا النوع أقلَّ نجاحا من الروايات التي تقتصر على الشخصيات الآدمية(١) .

ومع ذلك نجد بعض الروائيين العرب يلجأون لتوظيف شخصيات من الحيوان ، فإبراهيم الكوني في عدد غير قليل من رواياته يتخذ من الجمل(الأبلق) أو أي حيوان آخر شخصية كأي شخصية آدمية(٢) وعبد الرحمن منيف يتخذ من الكلب في روايته حين تركنا الجسر* شخصية سردية ، أما ليلى العثمان ، فقد اتخذت من القطة في روايتها المرأة والقطة* شخصية سردية(٣) «مسحت على جسدها مراراً وهي تلعق نفسها ، عيناها لم تفارقا عيني ، فيهما شكرٌ . . وامتنان . . فيهما نظرةٌ حانية ترحم ضعفي كتلك النظرة التي أهديتها إلى أبي يوم جاءت أمي»(٤) فالكاتبة ، مثلما نلاحظ ، تحاول أن تحلل نفسية القطة ، زاعمة أن في نظراتها بعض الحنو ، والشكر ، والعرفان ، والرحمة بالمحزون . ومن أين للكاتبة ، أو للراوي ، أو للقارئ أن يتحقق من صدق هذه المشاعر ، وذلك التحليل النفسي؟

---

(1) Forster, E , M, Ibid, p 45.

(٢) إبراهيم الكوني : نزيف الحجر ، مصدر سابق الذكر ص ٣٢-٣٣ وتتكرر هذه الظاهرة في رواية المجوس ، والتبر ، وغيرها . انظر :بشير جلالة : **الأسطورة والمكان في أدب إبراهيم الكوني** ، رج ، غير منشورة ، الجامعة الأردنية ، عمان ، ٢٠٠٧ص ٧٧-٧٨ . وانظر : سعيد الغانمي ، **ملحمة الحدود القصوى** ، المركز الثقافي العربي ، الدارالبيضاء ، ط١ ، ٢٠٠٠ص ١١٧-١٢٤ .

(٣) ليلى العثمان : **المرأة والقطة** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٣ ، ٢٠٠٠ .

(٤) ليلى العثمان ، السابق ص ٣٢ .

من حيث العرْضُ:

يكثر تداول كلمات تصف الشخصيات من حيث طريقة العرض ، فمن هذه الكلمات : مسطحة ، مدورة ، نامية ، ثابتة .

والحقيقة أن هذه الكلمات استخدمها لأول مرة فورستر في كتابه و جوه الرواية الذي سبق ذكره في هذا الكتاب مراراً[١] وقد المح إليها أو إلى بعضها كل من روبرت شولتز في كتابه طبيعة السرد[٢] ومحمد يوسف نجم ومحسن طه بدر وعبد الملك مرتاض وآخرون . ولا ريب في أنهم يعنون بالمدورة الشخصية التي تنهض بدور يتطلب الحركة والتغيير من فصل لآخر ومن حدث لآخر . فهي تؤثر في الحوادث وتتأثر بها وتتغير مع تقدم الزمن . فلا تبقى على وتيرة واحدة . ولتوضيح ذلك نشير إلى شخصية السيد أحمد عبد الجواد في رواية الثلاثية لمحفوظ ، فقد بدأت الرواية وهو شاب ثم تكاثر أبناؤه ، وأحفاده ، منهم من تزوج ، و تنوعت بهم السبل ، وباختياراتهم الطرق ، فإذا أحمد عبد الجواد الذي عرفناه في أول الرواية قد أصبح في آخرها شخصية متداعية أما أبناؤه فقد أصبحوا في أواخر الرواية رجالا لهم توجهاتهم السياسية بين من يتبنى موقف الإخوان ، ومن يتبنى موقف الوفديين ، ومن يتبع آراء حزب ثالث وهكذا . .

فالشخصية المدورة هي الشخصية التي تتأثر بوقائع الرواية من جهة ، ويستطيع القارئ رؤيتها من جوانب متعددة ، من جهة أخرى .

وفي رواية اللص والكلاب نجد سعيد مهران يمثل الشخصية المدورة ، فقد عرفناه صبيا يحاول أن يسقط بلحة عن نخلة في زاوية الشيخ علي الجنيدي . وعرفنا اباه العمّ مهران . الذي عمل بوابا في عمارة ، وكان من مريدي الشيخ علي الجنيدي . وعرفنا سيرورته منذ دخوله الجامعة وتعرفه إلى رؤوف علوان ، ووقوعه في حب نبوية وزواجه بها وتأثره بمبادئ رؤوف وإقدامه على السرقة بتشجيع منه باعتبارها حلا

(١) وانظر ما كتبناه **في قواعد السرد من نظرية الرواية إلى خطاب الحكاية** ، مجلة عمان ، ع ١٤٩ تشرين الثاني ، ٢٠٠٧ ص ٧ .

(٢) Scholes, Ibid, p164 وانظر : برنار فاليت ، الرواية ، مرجع سابق ص ٨٥ .

لوضعه المادي . ثم غدر به من هو أقرب إليه نبوية وعليش ، ودخل السجن ليخرج منه بشخصية أخرى همها الوحيد هو الانتقام . ومع ذلك تتفتح شخصيته عن طبائع متناقضة فهو رقيق الحاشية ، ليِّنُ العريكة ، حلو المعاشرة حين يتذكر ابنته ذات السنوات الأربع (سناء) وصارم ينقض انقضاض الصقر حين يتذكر نبوية أو عليش أو رؤوف .

وتعانده الأقدار ، فلا يفلح بتحقيق غايته ، ويقتل أشخاصا أبرياء ، قاده إليهم رصاصه الطائش . وحظه التعس . ثم تنتهي المطاردة بإلقاء القبض عليه في المقبرة ، ويعود ثانية إلى السجن .

وهذا مثال واضح للنموذج المدور في الشخصيات . ولأن الكاتب يجمع في روايته الواحدة بين الشخصيات المدورة والشخصيات المسطحة فقد تضمَّنَتْ اللص والكلاب عددا من النوع الثاني ، فنور – مثلا– بائعة هوى حسب ، والمعلم طرزان مهرب سلاح ، ورؤوف علوان انتهازي ، وعليش مثال الخيانة المطلقة شأنه في ذلك شأن نبوية ، والشيخ علي الجنيدي نموذج لأحد مشايخ الطريقة الصوفية .

فمثل هذه الشخصيات لا تتمتع بالديناميكية التي يتمتع بها سعيد مهران . ولا يستطيع القارئ رؤيتها إلا من جانب واحد هو الذي اختاره الكاتب ، فطريقة العرض التي اتبعها هي التي تجعل منها شخصية نامية مدورة أو مسطحة ثابتة .

وينبغي ألا يظن في هذه الشخصية الأخيرة أنها أقل منزلة من الشخصية الأولى . فكل من النموذجين ضروري ليكتمل العمل الروائي .

وقد تعزى جودة الرواية في كثير من الأحيان للشخصية الثابتة المسطحة ، مثلما تعزى في بعض الأحيان للشخصيات النامية المتطورة . فالشخصيات المسطحة في روايات ديكنز هي مصدر عبقريته ، كذلك شخصيات هـ . ج . ويلز في روايته Tono Bungy من النوع المسطح . ومن أكثر النماذج تمثيلا لفكرة الشخصية المدورة أنا كارنينا Karenina في رواية تولستوي المشهورة ، وشخصية إيما في رواية فلوبير مدام بوفاريBovary[1] .

(1) Ibid , p 194-195.

وقبل أن نترك الفصل الخاص بالشخوص ينبغي ألا تفوتنا ملاحظة مهمة ، وهي أن المؤلف ، حين يبدأ كتابة الرواية ، لا يعرف من أمر شخصياته إلا القليل ، ثم مع تطور الحوادث وتتابعها تبدأ الشخصية بالتكوّن ، والنمو ، وقد تظهر عليها سماتٌ ، ومواقفُ ، لم تكن تخطر لمؤلف الرواية ببال ، مما يعبر عنه عادة بالقول المألوف عن بعض الكتاب ، وهو أن الشخصية ترفض ما كان قد خطط لها ، وتعاند الكاتب وتفرض عليه شروطها بدلا من الاستجابة لشروطه ، وفي هذه الحال يعد الكاتب موفقاً للغاية في رسم الشخصية حتى لتبدو مستقلة عنه وتتمتع بإرادتها الحرة[1] .

(١) ديان فاير ، فن كتابة الرواية ، ترجمة عبد الستار جواد ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٨ ص ٤٥ .

الفصل السادس

النصّ- التنظيم- الحبكة

لا يخلو العمل الأدبي ، أيا كان نوعه ، وأيا كانت طبيعته ، من الحبكة Plot فهي ، بمعناها البسيط ، الذي لا تعقيد فيه ، ولا تعسّف ، ولا تمحّل ، ولا تكلف : التنظيم الداخلي للنص ، بحيث يلائم بعضه بعضاً ، فالمتأخر منه بسبب من السابق ، والسابق يمهد للاحق ، وهكذا . . وجلّ الفنون الأدبية ، سواءٌ أكانت شفوية ، أم مكتوبة ، شعرية أم نثرية ، تعتمد تنظيم ما فيها من فقرٍ ، وأقوال ، ومن حوادث ، وأشخاص ، على حبكة معينة ، وتسلسل يقود إلى اتساق .

يُحكى أن أحد الأشخاص طلب من كاذب أشرٍ أن يعلمه فنّ الكذب ، كونه يجد نفسه عاجزاً عن اختراع كذبة واحدة يخدع بها زوجته ، التي كانت تترصد ما يقوله فلا تجد صعوبة لاكتشاف ادعاءاته ، فقال له الآخر فيما قال من كلام ينمّ على مهارة فائقة في اختراع الأكاذيب ، عليك أنْ تتذكر ، وأنت تقصّ على زوجك النهاية ، ما قلته في البداية ، وإلا فإن نسيانك لن يمنعك من ذكر شيء يناقض ما قلته في السابق ، وعندئذٍ يتضح أمرك ، وينكشف كذبك .

وهذه الحكاية ، سواء صحت أم لم تصحّ ، تلخص ، في الواقع ، مفهوم الحبكة ، وطبيعة السرد القصصي .

فهي التي تجعل القول المنطوي على محاكاة الواقع قولا قابلا للفهم ، قابلا للاستيعاب ، قابلا للتصديق . فالشاعر الذي يمدح رجلا ، إذا قامت قصيدته على حبكة متينة ، أغرى قراءه بصدق القول ، ومستمعيه باستحسان النظم . لكن المبالغات الكاذبة ، التي تصل حد الافتعال ، والتعسف ، تؤدي إلى انطباع آخر . وكذلك القاصّ الذي يصوّر الحوادث ، ويرسم ملامح الشخوص رسما يريد له أن يكون نابضا بالحياة ، مطابقا للواقع ، إذا لم ينظّم ذلك تنظيماً يجعل أجزاء الحدث المتلاحقة يتوالد بعضها من بعض ، كانت القصة مفتعلة ، ومردّ ذلك ضعف الحبكة الذي يؤدي للشعور بعدم واقعيّة الحكاية .

ولعلَّ أوضح تحديد لمفهوم الحبكة ما ذكره بعضهم عن والتر سكوتScott من قول يؤكد فيه أن «ما يميز السرد الواقعي عن القصصي هو أنّ الأول غامض من جهة الأسباب البعيدة للحوادث التي يقصها . . . بينما ، في الثاني ، يعدّ تعليل كلّ شيء مما يترتب على الكاتب فعله .»(١)

وهذا يعني أن السارد الذي يروي وقائع تاريخية معينة غير مطالبٍ بإلقاء الضوء على أسباب ما يحدث ، في حين أن كاتب القصة ، أو الرواية ، لا يكفيه أن يرْوي الحوادث ، والوقائع ، وإنما ينبغي عليه أن يرتِّبها ، ويرويها ، آخذا بالاعتبار الأضواء الكاشفة التي تشير إلى الأسباب ، والنتائج .

فالحبكة ، في أبسط معانيها ، حدثٌ يقودُ إلى حدث آخر .

فكلما تطور الحدث في الرواية ، أصبح القارئ شبيهاً بمن يجتاز نهرا ضحلاً على سلسلة من الصخور ، والضفة الثانية ، النائية ، البعيدة ، هي النهاية الغامضة التي يتوق إليها من يجتاز ذلك النهر ، وهو واقفٌ على صخرة يشرئبّ بعنقه ، ساعياً لرؤية الصخرة الأخرى التي سينتقل إليها من فوره .(٢)

فالحبكة ، مثلما نلاحظ في التشبيه السّابق ، ليْست منفصلة عن الحوادث ، ولا هي منفصلةً عن الشخوص . وإنما هي حوادثُ تيسِّر الانتقالَ من حدثٍ لآخر . وتفسِّر إقدام أحد الأشخاص على القيام بعمل معيّن . وذلك يذكرنا بقول فورستر Forster في كتابه وجوه الرواية Aspects of The Novel إن الحبكة ضربٌ من الحوادث التي يتمُّ فيها التركيزعلى الأسباب والنتائج ، بدلا من التشويق(٣) .

ولتوضيح ذلك يشار إلى وفاة البطلة زينب في رواية محمد حسين هيكل

---

(١) رينيه ويلك وأوستن ورن : **نظرية الأدب** ، ترجمة محيي الدين صبحي ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون ، دمشق ، ط١ ، ١٩٧٢ ص ٢٨٣ نقلا عن : Whitcomb, S, L, *Study of a Novel*, Boston, 1905, p.6 .

(٢) ديان دوات فاير : **فن كتابة الرواية** ، ترجمة عبد الستار جواد ، دار الشئون الثقافية ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٨ ص٧٥ .

(3) Forster, E, M, *Aspects of The Novel*, Penguin Books, 18ed, p87.

الموسومة بهذا العنوان .

فقد توفيت كمَداً بسبب وفاة منْ كانت تحبّ ، وهو إبراهيم ، الذي أرسل قبل ذلك في حملة عسكرية إلى السودان ، وهناك أصيب بمرض شديد فمات ، وعلمتْ بذلك ، فتأثرت بموته تأثرا شديدا ، أصابها بسببه المرض الذي ألزمها الفراش مدة قبل أنْ يفتك بها قبل الأوان[١] .

فالحدثُ الأول ، وهو وفاة إبراهيم ، تسبَّب في وقوع الحدث الثاني ، وهو مرض زينب الذي أدى إلى وفاتها حزناً عليه ، مع أنها ما تزال شابّةً صغيرة السنّ .

والحبكة أحد ثلاثة أركان رئيسة تقوم عليها الرواية مثل أي فنّ أدبي آخر ، وهي الحدث ، والشخصية ، والحبكة ، التي يسمّيها بعضهم العقدة .[٢] وهي ضرورة في القصة ، والمسرحية ، والملحمة ، والحكاية ، والأسطورة . لذا هي شيءٌ معروف منذ أقدم الأزمان . ومن النماذج المبكرة للحبكة ذلك الذي عرفناه في الملاحم : كالأودسه ، والإلياذة ، لهومير Homer فطبيعة أخيليوس Achilles باعتباره مزيجا من الآلهة والبشر ، جزءٌ من شخصيته ، يفسر سلوكه تفسيرا مقبولا ، وهكذا جاءت الملحمة كلها ترجمة لهذه الفكرة ، وهي أنّ كل ما يصدر عنه من أفعال ، بما في ذلك حياته وموته ، لا أهمية له إلا بالقدر الذي يعبّر فيه عن هذه الطبيعة الخارقة ، وعن غضبه الذي يفوق كلَّ غضبٍ عاديٍّ . وهذا شكلٌ من السرد يقوم على حبكة لا تختلف عما نجده في ملحمة أخرى ، مثل : ملحمة جلجامش ، فعلى الرغم من أنها أقدم زمنيا من الإلياذة ، إلا أنّ الحبكة فيها تقوم على فكرة البطل الذي يمتزج فيه الإلهي بالبشري ، فتبدو جلُّ أعماله مقبولة ، لا تحتاج إلى تفسير ، أو تعليل . كذلك الحبكة في الإلياذة ، والأودسه[٣] .

على أنَّ الحبكة في الرواية لا بدَّ أن تختلف عن الحبكة في الملحمة ، والمأساة ،

---

(١) محمد حسين هيكل : زينب ، دار المعارف ، مصر ، ط ٥ ، ١٩٩٢ ص٣٠٨-٣١٠

(٢) حسين القباني : فن كتابة القصة ، الدار المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، بلا تاريخ ، ص ٥٧-٦٤ .

(3) Scholes, The Nature of Narrative, p211.

التي يعدّها أرسطو فنا روحه المحاكاة ، وروح المحاكاة الحبكة .[١]

ففي الرواية نحنُ أمام عناصر متعددة ، منها الحكاية story والشخصية character والحدث ، أو الفعل action لذا تعتمد الحبكة فيها على الحدث في بعض الروايات ، لا على الشخصية ، مثلما رأينا في الملحمة القديمة ، أو المأساة[٢] . ففي الإلياذة ، وكذلك في الأودسه ، وجدنا الحبكة نابعة من الشخصية ، فطبيعة أخيل تسوِّغ جلَّ ما يقع من حوادث ، كذلك طبيعة عوليس في الأودسّه ، وجلجامش . وهذا ينسحب على أقدم القصص ، ومنها قصص الصعاليك ، والشطار ، المعروفة باسم البيكارسك picaresque فهي قصصٌ تقوم – أساساً– على سرد حياة البطل من الولادة حتى الممات ، في نسق لا يخلو من التسلسل المنطقي ، الذي يحتّم ظهور تلك الحبكة[٣] . بمعنى أنّ الحبكةً في هاتيك الملاحم ، وتلك القصص ، قامت على الشخصية ، لا غير ، في حين أنّ الأمر في الرواية يحتاج إلى الاعتماد على الحوادث ، فتطورها – أي الحوادث– ناتجٌ عن الصراع الذي ينشأ بين الأشخاص ، وهذا التطور ، إلى جانب الحوافز التي تميزه ، هو الذي يُعْرف بالحبكة الروائية ، التي تختصُّ – أساساً– بالجانب الدراميّ من الرواية . فقيام القاتل في رواية ما بقتل الضحية حدثٌ يحتاج إلى أسباب ، أما المؤلف فيلقي الضوء عليها إما مباشرة ، أو بطريقة غير مباشرة ، كأنْ تكون حاجته إلى المال هي الدافع ، مثلما لاحظنا في رواية الجريمة والعقاب لدستويفسكي . والجريمة تؤدي إلى تحقيق شُرَطيّ في الوقائع ، مما يلقي الضوء على طريقة التنفيذ ، والأداة ، والزمن ، والمكان . وذلك كله يتعلق بعضه ببعض بسبب من أنّ كل حدثٍ جديدٍ يرتبط بالسابق ، ويمهّد للاحق ، إلى أنْ يستسلم المجرمُ ، ويدخل السجن .

---

(1) Ibid, p 207.

(2) Ibid, p 208.

(٣) Ibid , p 209 وانظر= جيمس سكوت : **صناعة الأدب** ، ترجمة هاشم هنداوي ، دار الشئون الثقافية ، بغداد ، ط٢ ، ١٩٨٦ ص ٦٠ وللمزيد راجع : عدنان خالد عبد الله ، **النقد التطبيقي التحليلي** ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط أولى ، ١٩٨٦ ص ٧٦ .

وتطور الحبكة يؤدّي في الواقع إلى أحد أمرين ، هما : تلاشي الأزمة ، أي إلى الحلّ ، كما لاحظنا في رواية الجريمة والعقاب ، التي يذهب فيها القاتل بنفسه إلى مركز البوليس ، معترفا بجرمه وذنبه ، طالباً تنفيذ حكم العدالة فيه ، وبذلك وصلنا إلى ما يعرف بمرحلة تفكيك العقدة .

وإما إلى إيجاد أزمة جديدة وهذا هو الأمر الثاني . ومثال ذلك في رواية اللص والكلاب لنجيب محفوظ ، فبعد خروج البطل سعيد مهران من السجن ، يتوجه إلى المنزل حيث نبوية وعليش ، طامعاً في استرداد ابنته الصغيرة(سناء) فتتنكر له الطفلة ، مما يؤدّي إلى وجود أزمة جديدة . وعندما يحاول قتل عليش ، يقتل شخصا بريئا آخر ، هو المستأجر الجديد . وعندما يحاول قتل رؤوف علوان يقتل شخصا بريئا هو البواب ، وهكذا تنشأ أزمة جديدة تزيد الأمور تعقيداً . لكننا في النهاية لا بدّ من أن نصل مع المؤلف إلى نوع من الحل ، مثلما هو الحال في الروايات التقليدية المبكرة ، حيث الفضيلة تكافأ والشرّ يُعاقب ، على النحو الذي عوقب فيه سعيد مهران .

ويؤكد توماشيفسكي – من الشكليّين الروس – على أنّ كل حادث يؤدي لمزيد من الحوادث التي تكسر سكونية الوضع ، وتؤدي إلى تعقيدات جديدة ، يُسمّى حافزاً . والخروج من التعقيدات هو الذي يُسمى حبكة الحلّ . . فالحوافز تؤدي إلى توتر يسبق الحل ، وهو ما يعرف بالذروة[1] أو climax . ويذكرنا هذا القول ، عن التقلب المطرد في سرد الحوادث ، باتجاه ما يسمى حلا ، بما كان قد وصفه أرسطو بالحدث المركب ، وهو الحدث الذي يؤدي إلى تغيير انقلابي في معرفتنا عن الشخصية ، أو اكتشاف ما هو جديد عنها ، اكتشافاً يضع حلا للأحداث المُلغزَة ، ونموذج ذلك الحدث المركب في مسرحية صوفوكليس Sophocles أوديب الملك Oedipus The King التي يجْمع فيها بين الانقلاب والتعرّف[2] .

فالأزمة التي انتهى إليها أوديب كشفت عن أنه قاتل أبيه ، ومتزوّجُ أمّه ، مما

(١) تودوروف ، تزيفتان : **نظرية المنهج الشكلي** ، ترجمة إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٢ ص ١٨٥-١٨٦ .

(٢) عبد العزيز حمودة : **البناء الدرامي** ، دار البشير ، عمان ، ط أولى ، ١٩٨٨ ص ٩٠-٩١ .

سارع في تفكيك العقدة . أما التوتر الذي يسبق الحلَّ فيسميه بعضهم الذروة ، وهي شيءٌ لا يتحقق إلا في الأعمال الأدبية التي تقوم على أساس الخلق العضوي ، والنموّ الداخليّ ، لا على التراكم الآلي[١] .

وللحبكة أنواع:

منها الحبكة النازلة ، ويكون التأكيد فيها على تحطّم ، أو تراجع الشخصية الرئيسة ، واندحارها أمام الحوادث ، إما عن طريق الانتحار الجسدي المادي أو العقلي . فمثال الانتحار الجسدي نجده في رواية تولستوي الشهيرة أنا كارنينا التي ألقت فيها البطلة نفسها تحت عجلات القطار بعد أن بلغت تعقيدات الوضع العاطفي لديها الذروة[٢] . أو نوعاً من الاستسلام كالذي نجده في رواية دستويفسكي الجريمة والعقاب التي دفع عذاب الضمير بطلها ليسلم نفسه للشرطة ، معترفا بجرمه ، طالبا تنفيذ حكم العدالة به . وكذلك سعيد مهران في رواية اللص والكلاب لنجيب محفوظ الذي استسلم لرجال الشرطة بعد أنْ أخفق في تحقيق ما كان يرجوه من تصفية الحساب مع الخونة .

كذلك النهاية التعسة التي انتهت إليها نفيسة ، بطلة رواية بداية ونهاية لنجيب محفوظ . ، ومصرع عباس الحلو على أيدي الجنود الإنجليز في رواية محفوظ زقاق المدق . ومن ذلك نهاية الرواية الموسومة بشرق المتوسط لعبد الرحمن منيف[٣] ، فبعد سلسلة من الأزمات التي مر بها رجب بطل الرواية نجده يظفر بالحلّ ، وهو السماح له بالسفر إلى باريس للعلاج ، لكنّ ما بدا نهاية سعيدة لرجب سرعان ما تبخر ، وتبدد ،

---

(١) انظر جبرا إبراهيم جبرا : **الذروة في العمل الفني** ، فصلة من كتابه **الحرية والطوفان** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٢ ص ٨ .

(٢) عدنان خالد عبد الله ، السابق نفسه ص ٧٧ وانظر : كريستيان ، ر ، ف : تولستوي ، مقدمة نقدية ، ترجمة عبد الحميد الحسن ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٨٣ ص ٢٣٤ .

(٣) عبد الرحمن منيف : **شرق المتوسط** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط١٣ ، ٢٠٠١ ص٢٣٧-٢٤٣ .

ليتضح أنه تمهيدٌ للنهاية التعسة الحقيقية ، وهي التي تستدرجه للعودة ثانية للسجن بعد اتخاذ صهره حامد رهينة حتى يعود ، وبعودته ، وحبسه ثلاثة أسابيع تنتهي حياته . أي أنّ الرواية ذات نهاية مفرحة تدعو إلى نهاية تعسة .

ومنها الحبكة الصاعدة وهي التي تؤكد تحقيق الشخصية الرئيسة بعض ما كانت ترجوه من أهداف ، وغرض[١] كتلك النهاية التي آلت إليها رواية حرير صاخب لرجاء نعمة[٢] ، فقد تمكّن العاشقان من الخلاص بمغادرة لبنان إلى باريس ، أحدهما بجواز سفر مزور والآخر بجواز حقيقي . كذلك الرواية وتشرق غرباً للكاتبة ليلى الأطرش انتهت باقتران هند النجار بالدكتور مروان بعد الذي كان من معارضة الأسرة[٣] .

والحبكة الناجحة ، كالصاعدة ، إلا أنّ الفرق بينهما هو : أنّ الصاعدة يغلب على الأحداث الصغرى المتدرجة فيها الطابع الإيجابي ، في حين أنّ الناجحة هي التي تتعرض فيها أهداف البطل لكثير من الصعوبات ، والعراقيل ، التي تحاول منعه من تحقيق ما يرجوه[٤] لكنه في النهاية ينجح في تحقيق الهدف . . وثمة نوعٌ آخر من الحبكة هي التي تسمى بالحبكة المقلوبة ، وتبدو فيها الشخصية وقد أحرزت بعض ما كانت تسعى لإحرازه ، في أول الأمر ، لكنها ، في النهاية ، تحقق فشلا ذريعاً ، وإخفاقاً كبيراً . وخير مثال على هذا رواية رجال في الشمس١٩٦٣ ، لغسان كنفاني[٥] فاللافت أنّ أبطال الرواية ، وهم ثلاثة رجال ، قد حققوا ما أرادوه ، وسعوا له ، وهو البحث عن عمل يدرّ عليهم رزقا وفيراً ، ومالا كثيرًا ، لكنّ ما أصبح هدفا قريب المنال ، قاب قوسين أو أدنى من الواقع ، سرعان ما تحول إلى مأساة أودت بحياتهم جميعاً ، في صهريج ، ليتخلص منهم السائق أبو الخَيْزران ، ومن جثثهم ،

---

(١) عدنان عبدالله ، السابق ص ٧٧ .

(٢) رجاء نعمة : **حرير صاخب** ، دار الساقي ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠١ ، ص٢٨٦ .

(٣) ليلى الأطرش : **وتشرق غربا** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٨ ص ٢٥٥

(٤) عدنان عبد الله : السابق ص ٧٨ .

(٥) دار الطليعة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٦٣ **وانظر الأعمال الكاملة** ، لجنة تخليد آثار غسان كنفاني ، بيروت ، مج ا ، ط ١ ، ١٩٧٥ .

بعد الاستيلاء على ساعاتهم ، وما في جيوبهم من أوراق نقدية[١] ومثل هذه الحبكة نجدها في رواية امرأة للفصول الخمسة(١٩٩٠) ، لصاحبتها ليلى الأطرش ، فقد حققت فيها البطلة نادية الفقيه – بادئ الأمر– بعض ما كانت تسعى له وترجوه ، السعادة في الحب ، السفر ، الأبناء ، الثروة ، لكن هذا كله تداعى في نهاية الرواية عندما اكتشفت خيانة الزوج إحسان لها مع الأجنبية إنجيلا ، وعدم مبالاته بها ، وفوق ذلك كله ترحيله على عجلٍ من المكان الذي تحقق فيه ثراؤه وتحققت أمجاده[٢] .

تنوع آخر للحبكة:

ومثلما تتنوع الحبكة من حيث موقع النهاية من البداية ، تتنوع من حيث طريقة النسج ، ونمط التأليف .

ففي كل حبكة لا بد من بداية(عرض) beginning ووسط (حدث صاعد) middle وأزمة ، أو عقدة ، هي التي يُعبّر عنها عادةً بالذروة . ونهاية (خاتمة) end هي التي يعبر عنها بالحدث النازل الذي يعقب الذروة مؤدياً إلى الحلّ ، أي : تفكيك العقدة . وفيها نجد حصيلة الصراع ، أو نهاية التوتر ، الذي يبدأ لديه كل ضيق بالانفراج . و قد عبّر بعضُهم عن هذا باستخدام كلمة dénouement الفرنسية ومعناها حل العقدة[٣] . وإذا كانت تسمية الحبكة بالنازلة ، أو الصاعدة ، أو المعكوسة ، تسمية معيارها العلاقة بين الخاتمة والبداية ؛ فإنّ الكاتب بانتقاله السّلس ، القائم على وضوح العلاقة بين حدث وحدث يؤدي إلى آخر ، وبين حافز مفعِّل لسيرورة

(١) السابق ص ٥٧–٥٨ وانظر : إبراهيم خليل ، **في القصة والرواية الفلسطينية** ، دار ابن رشد للنشر والتوزيع ، عمان ، ط أولى ، ١٩٨٤ ص ١١٢ .

(٢) ليلى الأطرش : **امرأة للفصول الخمسة** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط أولى ، ١٩٩٠ ص ١٩٨–١٩٩ .

(٣) عدنان عبدالله ، السابق ص ص ٧٦–٧٧ ، وانظر للمزيد : Scholes, Ibid, p 211- 212 .

الحوادث ، وحافز آخر ، يجعل من الحبكة حبكةً متماسكة . وفي هذا النوع من الروايات يقوم السّرْدُ على ترابط الحوادث ، ترابطاً يجعل بعضها آخذا برقاب بعْض ، وأكثر القصص المعروفة من هذا النوع ، مثل رواية مدام بوفاري لفلوبير Flaubert ، والجريمة والعقاب لدستويفسكيDostoievsky وأنّا كارنينا لتولستوي Tolstoy[١] .

وقد لا تكون الحبكة متماسكة ، فالانتقالُ فيها من حدثٍ لآخر انتقالٌ غيرُ سلس . وتسمى عندئذ حبكة مفككة . وتظهر في الروايات التي تقوم على سرد حوادث تقع لشخصيات متباينة ، وفي مواقف منفصلة أو شبه منفصلة[٢] . ومن هذا النوع الحبكة في رواية زينب المذكورة ، فهي تقوم على حكايتين ، أولاهما : حكاية حامد وعزيزة ، والثانية : حكاية إبراهيم وزينب . ويوحِّد الحكايتين الإطار السردي الذي يروي ما جرى لكلٍّ من حامد وزينب ، بعد أن فرّقت بينهما الظروف[٣] .

أما في الروايات الحديثة ، فيكثر مثل هذا جداً ، ففي بداية ونهاية لنجيب محفوظ ، حبكة مفككة ، فموضوع حسنين ورغبته في الزواج من ابنة البك ، ومصاهرة الطبقة البورجوازية ، موضوعٌ منْفصلٌ عن موضوع نفيسة ، وعلاقتها بابن البقال ، أو بغيره من الرجال الذين قادوها إلى مهاوي الرذيلة ، والانحراف ، فانتهت حكايتها بمأساة ، وكذلك حكاية حسن ، شقيق كلٍّ من حسين وحسنين ، ونفيسة ، مع نظرائه ، من الفتوة ، واختفائه عن عيون الشرطة ، تمثل هي الأخرى موضوعاً ثالثا ، لكنَّ الإطار السردي هو الذي يوضّح العلاقة بين هذه المستويات من الحبكة المفكّكة ، ويجمع الخطوط ، ويوحّدها في ضفيرة واحدة .

وقد يجمع المؤلف بين النوعين ، الحبكة المتماسكة والمفككة ، في الرواية الواحدة . يذكر الدارسون عادة رواية تشارلز دكنز الموسومة بعنوان ديفد كوبرفيلد باعتبارها نموذجا لتفاعل النوعين من الحبكة[٤] . والحبكة المزدوجة ، أو المتعددة ، مظهرٌ

---

(١) محمد يوسف نجم ، **فن القصة** ، دار الثقافة ، بيروت ، ط٥ ، ١٩٦٦ ص ٧٤ .

(٢) نجم ، السابق ص ٧٣ .

(٣) محمد حسين هيكل ، زينب ، ص ص٢٤٨-٢٦٦ .

(٤) نجم ، السابق ص ٧٤ .

معروف في رواية زينب . إذ نجد فيها نقطتي ارتكاز ، هما : علاقة حامد بزينب ، ثم علاقته بابنة عمه عزيزة . وهذه حبكة تسير في اتجاه . ونقطة الارتكاز الثانية هي علاقة زينب بإبراهيم ، والتفريق بينهما ، والحيلولة دون زواجهما ، وزواجها من حسن قسراً ، ثم وفاتها وفاءً لذكراه ، حبكة أخرى تسيرُ في اتجاه آخر . وقد آلت النهاية المأساوية لزينب لنوع من تفكيك العقدة ، وهو الكشف عما كانت تخفيه في نفسها من حبٍّ لصاحب المنديل المحلاوي الذي طلبت دفنه معها إحياءً لذكراه .[١]

والحبكة لا تكون متماسكة ، أو مفككة اعتباطا ، أو اعتسافا ، وإنما يتأثر ذلك ، بل يتوقف ، على طريقة العرض . وثمة أربع طرق لعرض حوادث الرواية ، أولاها : السرد المباشر كالذي نجده في الملاحم والحكايات الشعبية . والثاني طريقة اليوميات ، والمذكرات ، التي نجدها في السيرة الذاتية التي يروي فيها البطل نفسه حكاية حياته من الألف إلى الياء ، والثالثة هي التي تسمى بالتراسلية كالتي اتبعها غوتيه Goethe في روايته آلام فيرتر ، ولاجلو في روايته علاقات خطرة ، وسارتر في روايته الغثيان ، أو مذكرات ركونتان . . وأندريه جيد في روايته مدرسة الزوجات . وطريقة رابعة هي اللجوء إلى المنولوج الداخلي وتيار الوعي[٢] .

ففي النوعين الأول والثاني تبدو الحبكة متماسكة ، وواضحة ، ومباشرة ، أما في النوع الثالث فتبدو أقل وضوحا ، و أقرب إلى الاضطراب ، نظرا لاختلاف وجهة نظر من يكتب الرسالة ومن يكتب الرد أو الجواب . وفي النوع الأخير ، لا سيما تيار الوعي ، تختفي الحبكة ، وإن لم تختف فهي أكثر غموضا من أن يستطيع القارئ العادي الوقوف عليها وإدراكها بوضوح ، ومثال ذلك الحبكة في رواية غسان كنفاني ما تبقى لكم ، حيث الوقائع لا تجري بالترتيب أبدا لاعتماد الكاتب على أسلوب تيار الوعي وتقنية المونولوغ الداخلي اعتمادا يظهر الكثير من التداخل والتقاطع بين

(١) هيكل ، زينب ، ص ٣١٠ . وانظر : روجر ألن ، **الرواية العربية – مقدمة تاريخية** ، ترجمة حصة منيف ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٦ ص ٣٠-٣٢ .

(٢) محمد يوسف نجم : السابق ص ٧٧-٨١ .

الحوادث مما يضطر القارئ المعني بالحبكة لإعادة ترتيبها في ذهنه[١] .

وأيا ما كان الأمر ، فإن الحبكة في الرواية كأي حبكة في أي عمل أدبي وفني ، لا بد من أن تتوافر فيها شروط بعضها يتصل بطبيعة العمل الفني ذاته ، وبعضها يتصل بما ينبغي أن يتصف به النص من انسجام واتساق ظاهر أو خفي .

شروط الحبكة:

١- الخلوُّ من الحشو الذي لا يخدم حركة السرد واندفاعه ، ولا ينطوي على أي تفسير ، أو أثر يتوقف عليه تفسير آخر . وذكر حدث من باب الحشو مثله كمثل موت العجوزين في رواية زياد قاسم أبناء القلعة . فهو حدث أسهب في ذكره الراوي أيّما إسهاب وفصل فيه تفصيلا مملا لا يخدم الرواية من قريبٍ أو بعيد ، ولا علاقة له بالحكاية ، وإذا حذف منها وشطب فلن يتأثر السرد ولن يشعر القارئ بأن شيئا منها قد نقص وحذف[٢] .

٢- الخلو من الفجوات المخلة بالسرد ، واللجوء إلى التعبير الشائع المتداول في مثل هذه الأحوال ، من نحو ومرت أيام ، أو وبعد سنوات طويلة ، فمثل هذا يفرغُ الرواية من الاتساق السردي ، إلا إذا ترك الكاتب في النص ما يوحي به بطريقة غير مباشرة فيما يعرف عادة بالمفارقة الزمنية[٣] .

٣- اعتماد اللاحق على السابق من الحوادث ، أو العكس ، بحيث لا يقع القارئ

---

(١) غسان كنفاني : **الأعمال الكاملة** ، مرجع سابق ، مج١ ، وانظر تحليلنا للحبكة في كتابنا :في القصة والرواية الفلسطينية ، مرجع سابق ص ١١٥-١٢٩ . وانظر : محمود غنايم ، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة ، دار الجيل ، بيروت ، ودار الهدى ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٩٣ ص ٢٦٨ وانظر ما كتبه عن الرواية رشاد ابو شاور في قراءات في الأدب الفلسطيني ، دار الشروق ، عمان ، ط أولى ، ٢٠٠٧ ص ١٩ .

(٢) زياد قاسم : **أبناء القلعة** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٩٨ ص ٤٢-٤٥ .

(٣) راجع : إبراهيم خليل ، **قواعد السرد من نظرية الرواية إلى خطاب الحكاية** ، مجلة عمان ، ع ١٤٩ ، تشرين الثاني ٢٠٠٧ ص١٠ .

على حدث واحد أو أكثر يخلو من مسبب أو يفتقر للتعليل على النحو الذي نفهمه من قول والتر سكوت الآنف . يستثنى من ذلك ما يعرف بالسرد الغرائبي الذي يتسامح فيه القارئ والناقد على السواء في طلب التعليل ، والتماس التفسير . فهو سرد لا يقوم أساساً على محاكاة الواقع ، وإنما على الخيال الذي يجيز اختراع كل شيء[١] .

تأثر الحبكة بالزمن السردي:

وقد تتأثر الحبكة بالزمن السردي ، ففي الرواية التاريخية يغلب على الكاتب تنظيم الحوادث وفقا للزمن التاريخي الذي يتدرج في اتجاه واحد من البداية مروراً بالذروة ، وانتهاءً بالنهاية ، أي حل العقدة إذا ساغ التعبير[٢] . وهذا شيء نستطيع ملاحظته بوضوح في رواية المخطوط القرمزي لأنطونيو غالا ، فقد بدأت بذكر السلطان أبي عبد الله الصغير ، وذكر أمه ، عائشة ، وصراعه مع أشقائه ، واستيلائه على عرش أبيه ، ثم التطورات التي لحقت ذلك حتى توقيعه معاهدة الصلح والاستسلام فالخروج من الحمراء إلى البشرات ثم إلى فاس في المغرب ، وما أعقب ذلك من حوادث[٣] . وهذا شيء نجده يتكرر في رواية أمين معلوف التاريخية ليون الأفريقي ، فهي تبدأ من ذكر الراوي لختان البطل صغيراً في غرناطة ، ثم بذكر ما تلا ذلك من حوادث أدت إلى سقوط غرناطة ، ورحيل الوزان يافعاً إلى فاس في المغرب ، وتعلمه في القرويين ، ثم رحيله إلى تونس فمصر ووقوعه أسيرا وبيعه لبابا الفاتيكان ليون العاشر ، ثم بقاؤه في رومة وأسفاره وأخيراً عودته إلى تونس[٤] .

ونستطيع العثور على أمثلة لا تحصى لمثل هذا التنظيم في الروايات التاريخية

---

(١) ينظر : محمد يوسف نجم ، السابق ص ٦٣-٧١ .

(2) Scholes , Ibid , p211.

(٣) ينظر ما كتبناه عن الرواية في : **ظلال وأصداء أندلسية في الأدب المعاصر** ، اتحاد الكتاب العرب ، ط أولى ، ٢٠٠١ ص ١١٨-١٢٦ .

(٤) السابق ص١٣٤-١٤٣ .

التي يطرد فيها السرد على وفق هذه الحبكة . ومن ذلك روايات جرجي زيدان ، وعبد الحميد جودة السحار ، وعلي أحمد باكثير ، ونجيب الكيلاني ، وعبد السلام العُجيلي «فارس مدينة القنطرة» ورضوى عاشور ، ورواية السائرون نياما لسعد مكاوي ، وتغريبة بني حتحوت لمجيد طوبيا ، وغيرها الكثير(١) .

ويجوز أن تقوم الحبكة على الارتداد للزمن الماضي من الحاضر ، فيكون الحدث الأخير في القصة هو الأول في الحكاية المكتوبة . وهذا النوع من الحبكة يغلب على الرواية البوليسية ، أو الروايات الاجتماعية التي تقوم على عقدة بوليسية تتخذ منها محورا . ففي رواية توفيق الحكيم يوميات نائب في الأرياف(٢) تبدأ الرواية باكتشاف جريمة قتل قمر الزمان علوان ، و استدعاء النائب العام من المدينة ليحقق في الجريمة . ويقود التحقيق إلى ذكر حوادث وقعت قبل اكتشاف الجريمة ، بل قبل وقوعها بزمن طويل ، وكل جديدٍ في التحقيق يؤدي إلى معرفة حدث أسبق منه ، وهكذا . .

وهذه الحبكة تسير في اتجاه معاكسٍ للخط الذي تنتهجه الحبكة في الرواية التاريخية .

وقد يجمع المؤلف بين نوعين من الحبكة ، الأولى ترتب فيها الحوادث وفقا للزمن التاريخي ، والأخرى تبدأ عندما ينحرف الراوي بسير الحوادث خطوة أو أكثر للوراء ذاكراً بعض ما وقع قبل الحوادث التي بلغها سرده للحكاية . ومثال ذلك ما نجده في رواية أبناء القلعة ، لزياد قاسم ، فقد أعلن عن مقتل مالك ، وهو أحد شخوص الرواية البارزين ، ثم شيع جثمانه ، وانفض عزاؤه ، وبعد ذلك بغير قليل من الزمن يعود إلى

---

(١) السابق ص ١٤٤- ١٥٤ ، للمزيد انظر :ملف عن **الرواية التاريخية في مجلة البيان** ، جامعة آل البيت ، ع٢ ، مج ٢ ، ربيع ١٩٩٩ . ومن الملحوظ أن المشاركين في الملف لم يحددوا ما يعنون بالرواية التاريخية ، وقد خلت دراساتهم من التوثيق العلمي ، باستثناء واحدة لا علاقة لها بالرواية التاريخية .

(٢) توفيق الحكيم : **يوميات نائب في الأرياف** ، دار الهلال ، مصر ط١ ، ١٩٥٥ وكانت الطبعة السابقة منه قد صدرت ١٩٣٧ انظر : عبد المحسن طه بدر : **تطور الرواية العربية الحديثة في مصر من ١٨٧٠-١٩٣٨** دار المعارف ، مصر ، بلا تاريخ ، ط٢ ، ص ٣٩٦ .

ما سبق ، فيذكر خصومه السياسيين وتخطيطهم لاغتياله ، ذاكرا الأشخاص الذين قاموا بتنفيذ العملية ، ونوع السلاح المستعمل في الاغتيال ، والسيارة التي استخدمت في ذلك[١] . وهذا يشبه أيضا عدوله عن الحبكة ذات الزمن التاريخي إلى حبكة ذات زمن نفسي عند رجوعه بنا إلى الوراء ليروي نتفاً من سيرة حياة أنور علي في فلسطين[٢] .

الحبكة والمكان:

ومثلما يتأثر تنظيم الحوادث ، وتتابعها بالزمن ، يتأثر أيضاً بالمكان ، فالمكان الوحيد الذي تقع فيه الحوادث يضفي عليها التماسك حتى وإن انطوت على حوادث غير مترابطة ، ومثال ذلك رواية بتول الخضيري غايب[٣] فهي رواية تقع حوادثها التي تتصل بأناس كثيرين ومختلفين في بناية واحدة ببغداد ، صحيحٌ أن بعض هؤلاء الأشخاص يخرجون من البناية ، وربما يرحلون عنها ليحل بدلا منهم أشخاص آخرون ، ولكن حضور العمارة المتكرر ، في معظم حوادث الرواية باعتبارها بيئة الوقائع التي تقع في أزمنة متباعدة ، ومناسبات شتى ، لا تخلو من التداعي في بعض الأحيان ، والتقاطع ، إلا أنها تندرج جميعا في إطار حدث واحد من حيث اتصاله بمكان وحيد هو البناية التي تفرش بظلالها على الحكاية[٤] .

وهذا قد يفسر لجوء الكتاب كثيرا لتسمية رواياتهم بأسماء الأماكن ، فكأنهم يجسدون بالعنوان ما يحسون به من علاقة الحبكة بالمكان : عمارة يعقوبيان ، زقاق المدق ، خان الخليلي ، الخندق الغميق ، الحي اللاتيني ، مرتفعات وذرنغ ، قصة مدينتين لتشارلز دكنز التي يظهر فيها تأثير المكان في الحبكة ظهورا كبيراً .

---

(١) زياد قاسم ، **أبناء القلعة** ، مصدر سابق ص ١٣٣ .

(٢) السابق ص ٣١٥ وانظر ٣٢٢ .

(٣) بتول الخضيري ، **غايب** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ٢٠٠٤ .

(٤) انظر : إبراهيم خليل ، **في الرواية النسوية العربية** ، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٧ ص٥١-٦٧ .

وفي روايات إبراهيم الكوني يضفي المكان ، وهو الصحراء ، على حوادث رواياته ، وأناسها ، طابع الوحدة ، والانسجام ، على الرغم مما فيها من الخوارق ، والأساطير ، والغرائب ، التي تصعب على التصديق . وذلك شيء لم يكن ليحدث أو ليتحقق فيها لولا المكان الذي يتيح له أن يذكر ما فيه من غريب وعجيب[١] . وفي رواية جبرا إبراهيم جبرا «الغرف الأخرى» كلما انتقل الراوي - البطل من جزء إلى آخر في البناية العجيبة ، البناية السرية ، التي تم اقتياده إليها معصوب العينين ، أضاف للرواية حدثاً جديداً ، مما يجعل حبكة الرواية عالقة بالمكان جداً[٢] .

وفي الرواية التاريخية يحتضن المكان المؤشرات الأولى التي تنبئ القارئ بأن ما يتسلسل من حوادث إنما هي حوادث منتزعة من التاريخ الذي له بالطبع قانونه الخاص .

ولعلنا إذ نتذكر رواية ليون الأفريقي مثلا لا يفوتنا أن ترتيبه للحوادث ترتيب خاضع لمقتضى السرد التاريخي المباشر المزامن لتنقل البطل - الراوي عبر المكان . فكتاب فاس يستوعب الحوادث التي وقعت له فيها ، وكذلك كتاب القاهرة ، الذي يتضمن الحوادث التي وقعت فيها عند قدومه ، وكتاب رومة يتضمن هو الآخر الحوادث التي جرت في هذه المدينة . وقد ربط السارد الذي هو البطل أيضا بين السنة والمكان مما يوحي بشدة ارتباط الحبكة به . وبما أن الحوادث تروى من طرف شخص واحد هو الوزان ، وتدور حول شخص و احد هو الوزان نفسه ، فإنَّ جل ما في الرواية يتجه إلى غاية واحدة ، ويخضع لتفسير واحد[٣] .

---

(١) للمزيد انظر : سعيد الغانمي ، **ملحمة الحدود القصوى** ، المركز الثقافي العربي ، بيروت والدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٩ .

(٢) أسماء شاهين : **جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠١ ص ١٠٥ وانظر ما كتبناه عن المكان في **الغرف الأخرى** في : جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد ، مرجع سابق ، ص ٤٨-٥٢ .

(٣) سعيد يقطين : **الرواية والتراث السردي** ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٢ ص ٦٣-٨٥ وانظر ص ٦٤ بالذات .

والرواية سواء أكانت تاريخية أم غير تاريخية ، إذا نحا فيها الكاتب منحى السيرة الذاتية كالتي تقدم ذكرها ، جاءت الحبكة فيها أكثر تماسكاً ، وأكثر وضوحاً ، وأكثر تأثيراً ، فالقارئ يظل متلهفا لمعرفة ما ستنتهي إليه الحوادث بهذا الشخص الذي تروى عنه القصة . وينظر القارئ إلى الحوادث التي تروى من قبيل التوقع ، أو الاستباق ، أو تغيير الموقع ، أو حذف بعض الوقائع التي يُفترض أن تذكر ، باعتبارها وسائط فنية لتجنب الرتابة ، وزيادة التشويق . ولا يفوتنا أن نذكر بأنّ الحبكة التاريخية تتكئُ على مكانٍ تاريخيٍّ لا ريب في أنه معروفٌ للمتلقي ، من حيث هو إطارٌ ، لكنَّ التفاصيل التي يحيط بها هذا الإطار تخضع لتصرف الكاتب .

عيوب الحبكة:

من الصعب حصر الأخطاء التي يقع فيها كتاب الرواية ، ولكن الباحث يستطيع أن ينبه على بعض ما يشيع ، فاعتماد الروائي على المصادفات العرضية لتخليص نفسه من العقدة ، والوصول بها إلى مرحلة الحل ، هو أحد الأخطاء الشائعة جدا على مستوى الحبكة . وقد أشرنا من قبل إلى وفاة زينب بطلة الرواية المعروفة لهيكل ، والحق أن هذه الوفاة كانت من المصادفات العرضية على الرغم من أنه حاول تسويغ هذه النهاية . ونجد مثل هذه المصادفة في روايات جبران تتكرر كثيرا في الأجنحة المتكسرة . وفي رواية أبناء القلعة يعتمد الكاتب زياد قاسم على المفاجآت كثيرا ومنها الموت المفاجئ لخالد الملا ومالك وأنور علي .

ومن عيوب الحبكة أن تكون النهاية مفتعلة لا تؤدي إليها الحوادث ، وهذا شيء نلحظه في قصص الأفلام العربية ، فعلى الرغم من بؤس الحكاية نجدها تنتهي عادة نهاية سعيدة بزواج البطلين . ولو قارنا نهاية الرواية المفتعلة بالنهاية الطبيعية لوجدنا الحبكة هي التي تجعل من إحدى النهايتين متوقعة ، ومن الأخرى نهاية مفروضة فرضا على الحكاية . فمن تعقيدات الظروف التي تحيط بسعيد مهران- مثلا- إنكار ابنته له ، تحالف الجميع ضده ، اختفاء نور غير المتوقع ، معاندة الأقدار له ، وإخفاقه في الانتقام ممن خانوه ، وزجوا به في السجن غدرا ، كل ذلك يشير إلى أن نهاية سعيد مهران لن تكون جيدة ، وأكثر الاحتمالات ترجيحا أن يقتل أو أن يقع في

أيدي الشرطة ويعود إلى السجن ، وهذا ما كان[١] .

ومن النهايات الطبيعية غير المفتعلة انتحار نفيسة في رواية بداية ونهاية . وهو شيء كاد أن يلمح إليه المؤلف في منتصف الرواية عندما اكتشفت تخلي ابن البقال عنها ، وزواجه من أخرى . وقد أدى انزلاقها في الرذيلة شيئا فشيئا ، وتورطها البعيد في ذلك ، إلى جعل تلك النهاية هي الاحتمال المرجّح[٢] .

ومن عيوب الحبكة أيضا تضمين الرواية حدثا أو أكثر مما ينسب إلى تناقض الوقائع ، أو إلى عدم الانسجام ، وعدم الاتساق . ففي رواية حسني فريز مغامرات تائبة* يذكر لنا المؤلف أن البطلة لم تصب من التعليم إلا القليل الذي لا يكفي لقراءة أو كتابة رسالة شخصية ، ثم تمضي الحوادث ، وتلتقي البطلة في لقاء عام يضم مجموعة من الأجانب ، والمثقفين ، فتتحدث مع بعضهم عن دور الإنجليز في نكبة فلسطين حديث من لديهم معلومات تاريخية دقيقة وموثقة .[٣] كذلك نجد في رواية الشهبندر* لهاشم غرايبة ابنة الشهبندر ، وهي فتاة عادية لم تنل من العلم والمعرفة إلا القليل ، وليست لها أنشطة سياسية أو حزبية أو صحفية ، ولم تدرس في الجامعات ، ومع ذلك نجدها في أحد المواقف تتحدث عن مذهب هتلر ، وعن ستالين ، وغيره حديث من له اطلاع على الإيديولوجيات السائدة زمن الحرب العالمية الثانية ، وفي الوقت ذاته يتضح أنها لا تعرف معنى كلمة دكتاتور[٤] .

ومن الأمثلة الفاقعة لأخطاء الكتاب في الحبكة القصصية والروائية ما ذكره محمد يوسف نجم عن محمود تيمور في رواية له عنوانها نداء المجهول روى فيها على لسان أحد الشخوص تلقيه رسالة من سورية في زمن وقوع القصة وهو عام ١٩٠٨ عليها طابع بريدي سوري . وهذا يثير اعتراض القارئ لأن سورية في ذلك الوقت لم

---

(١) نجيب محفوظ : **اللص والكلاب** ، مكتبة مصر ، بلا تاريخ ، ص١٤٣ .

(٢) إبراهيم خليل : **العانس في روايات نجيب محفوظ** ، بداية ونهاية نموذجاً ، مجلة الرافد ، الشارقة ، ع ١١١ نوفمبر – تشرين الثاني ، ٢٠٠٦ ص ١٠٣-١٠٤ .

(٣) حسني فريز : **مغامرات تائبة** ، دار الفكر ، عمان ، ط٢ ، ١٩٨١ ص ٤٦-٤٨ .

(٤) هاشم غرايبة : **الشهبندر** ، دار الآداب ، بيروت ، ط أولى ، ٢٠٠٣ ص ٣٣٠-٣٣٢ .

تكن مستقلة بل كانت ولاية عثمانية هي ولبنان . وقد تحدث الراوي أيضا عن صحراء شاسعة في لبنان ، والصحيح أنّ لبنان يخلو من الصحاري خلوا تاما ، ويستطيع المرءُ اجتيازه من الشرق للغرب في أقلّ من يوم بوسائل النقل البدائية[1] .

الحبكة الغرائبية:

قبل الحديث عن الحبكة الغرائبية ، دعنا نسوق إليك – عزيزي– القارئ نموذجا من تلك الرواية . وهذا النموذج سبق أن اشرنا إليه في موضع سابق من هذا الكتاب . وهو رواية ربيع جابر– من لبنان– الموسومة بالعنوان : كنتُ أميراً .

تدور حوادث هذه الرواية حول شخصية الأمير أوفيد الذي عاش في إيطاليا في القرن الرابع عشر . كان جده باولو يعيش في جزيرة صقلية في البيرمو على زراعة البطاطا وتربية دودة القز . وله ابنتان كانتا سبب معاناته ، فالأولى سميلا والثانية ليديا جميلتان بما تملكانه من القامة الممشوقة ، والشعر الطويل الحالك ، والبشرة السمراء الفاتنة ، والمعاناة جاءت من حيث أن هذا الجمال الخارق يجعل الخاطبين مترددين في التقدم لهما . وقد شاع ذكرهما في الجزيرة ، ووصل ذلك إلى البابا في الفاتيكان ، فأرسل من يستطلع خبرهما ، فجاء الرسول باخوس ورآهما على ضفة البحيرة ، فوقع في حبّ سميلا من النظرة الأولى ، فنزل في الماء ، ولما كان طويل القامة ، ضخم البنيان ، فقد غطس في الماء ، ولم يقدر على السباحة ، فغاصت وراءه سميلا وأنقذته ، وتزوج منها ، ولكنها بعد الزواج غطت البقع الحمر بشرتها فقيل بأن ذلك من أثر الحب الصاعق الذي حرق ، ولا شك ، جسمها بنوره المشع .

وقيل أيضا إن تلك البقع الحمر كانت من أثر السم الذي نثرته ليديا على جسد شقيقتها كي تموت ، وتسترد منها باخوس الذي أحبته هي الأخرى . وماتت سميلا بعد أن أنجبت الأمير أوفيد ، الذي ربته خالته(ليديا) تربية جيدة جعله يظنها أمه . أما ليديا التي كانت قد تزوجت من باخوس فقد أصبحت سمينة جدا بسبب إفراطها في تناول الطعام ، الأمر الذي أودى بحياتها في وقت قصير . على أن الزمن تكفل

(١) محمد يوسف نجم ، السابق ص ٦٨-٦٩ .

بتعريف أوفيد بالحقيقة ، ذلك أنّ صديقه توكا أخبره بحقيقة ليديا ، وأنها خالته ، لا أمه . وبعد أن بلغ أوفيد السادسة عشرة خطب أميرة من نابلي تدعى ماريا ، وفي أثناء وجودها في قصر الضيافة تسلل ليبصرها في مخدعها فاكتشف أنها تخونه ، وأن العاشق الذي أسلمت نفسها له هو صديقه توكا ، فلما فجع بخطيبته ، وصديقه ، في آن واحد ، قرر الخروج من المدينة إلى الغابة ليحيا بعيدا عن الناس الذين تستقر الخيانة تحت جلودهم .

في الطريق ، وقريبا من معبر فلورنسة ، اعترضت سبيله امرأة عجوز طالبة بعض المال صدقة منه ، لكونها فقيرة لا تجد ما تأكله . وبدلا من أن يمنحها ما تطلبه عنفها ، وقام بالاعتداء عليها بالضرب ، لا لشيء إلا لأنها من بني الناس الذين لم يعد يثق بهم ، فما كان من تلك العجوز إلا أن لعنته ، وسحرته سحراً يحيله ضفدعا لا يعود إلى إنسانيته إلا بعد أن يندم على فعلته . فبدأ يلاحظ التغيير الفسيولوجي الذي يطرأ عليه : هبطت درجة حرارته إلى إحدى عشرة مئوية بدلا من سبع وثلاثين . وغدت أطرافه الأمامية قصيرة ، والخلفية طويلة ، وهو لاصق بالأرض ، ينطّ نطاً كلما أراد أن ينتقل على اليابسة ، أما في الماء فيعوم عوما ، ويسبح سباحة . ولم يعد يأكل ما كان يتناوله في السابق ، واقتصر طعامه على الحشرات التي يقتنصها بلسانه الطويل ، اللزج . وبدلا من العيش في القصر المنيف ، اتخذ من المستنقع مأوى يقيم فيه ، فاقداً أي إحساس بإنسانيته إلا في وقت واحد هو وقت النوم .

وذات يوم أحسَّ الضفدع بحركة غير عادية ، فتطلع ليرى فتاة بارعة الجمال تحاول الحصول على الكرة الذهبية التي قذفتها فغاصت في المستنقع . فقرر مساعدة الصبية ، واغتنام الفرصة ، والتقرب إليها لعلها تساعده مستقبلا . وعرض عليها أن يعيد لها الكرة الذهبية التي فقدتها في الماء مقابل السماح له بتناول الطعام معها من طبق واحد ، فوافقت الأميرة الشابة حبّاً بالكرة . وعندما رأى منها ليونة ، وتجاوبا ، اشترط شرطا آخر ، وهو أن توافق على نومه معها في السرير ، فوافقت على هذه الشروط مقابل استعادة الكرة .

بيد أن الفتاة ، وهي ابنة ملك يعيش في قصر كبير على كثب من المستنقع ، ما إن حصلت على بغيتها ، وهي الكرة الذهبية ، حتى تنكّرتْ للضفدع (أوفيد) إلا أنّ

والدها حين عرف بالقصة طلب منها أن تفي بما وعدت ، وفعلا تناول أوفيد – الضفدع الطعام مع الأميرة ذات الكرة ، ونام في مخدعها الملكيّ . بيد أنه أحس عندئذ بتوقه الشديد لآدميّته ، لا سيما وأن عناده أفقده والدته وخالته ومعلمه وأباه وخسر الصديق توكا ، الذي كان يعتقد بأنه صديق وفيّ ، ومع ذلك آثر البقاء ضفدعا يعيش في الماء في درجة حرارة ١١ مئوية على العودة لحياة المرض ، والألم ، والذكريات التعسة[١] .

هذه الحكاية لا تحتمل قوانين المحاكاة المعروفة في الأدب السردي عموما ، وفي الرواية خاصة . فقد ذكرنا في السابق أنّ الحبكة هي اعتماد حدث يؤدي إلى حدث آخر . وأن الخروج على مثل ذلك كفيل بإضعاف الحبكة ، وفقدان مصداقية الراوي . ولكن المؤلف هنا لا يقيم فيما يبدو وزنا لهذه القوانين التي تلخصها كلمتا : الاحتمال ، والضرورة ، احتمال وقوع الحدث وضرورة المسبب ، أو ضرورة الوقوع . فموت ليديا ، أو موت سيميليا ، لا تسوغه الأسباب التي ذكرت ، كذلك لا يعقل أن يأتي رسول البابا باخوس ليتزوج من إحدى الفتاتين ، ثم تموت واحدة ، ليتزوج الأخرى ، وكان قد أرسل لاستطلاع الأمر ، كذلك المرأة العجوز ، ما دامت لديها هذه القدرة على مسخ الأمير ضفدعا ، فكيف لا تستغل هذه القدرة لتجد ما تأكله؟ وهل يستطيع إنسانٌ أيا كان أنْ يحيل إنسانا آخر ضفدعا في حدود القدرة البشرية؟ وأخيراً هل يستطيع الضفدع ، الذي كان أميراً ، أن يتكلم ويروي قصة حياته؟

الإجابة عن مثل هذه التساؤلات نجدها في قول من قال : إن الإفراط في التخييل حد الوصول إلى الغرائب ، والعجائب ، بناءٌ سردي لا يحتاج من القارئ إلى التصديق . فما عليه ، وقد ارتضى لنفسه قراءة هذا النوع من الكتابة ، إلا أن يمضي متمتعا بما يقرأ ، متسليا بما يروى له ، أو يُلقى عليه . فحال كاتب الرواية ، في هذا اللون من الكتابة ، حال من يقول : أنا لا أحاكي الواقع ، ولكنى أخترع ، ولا ينبغي عليكم أن تصدقوني ، مثلما تفعلون عندما أروي إليكم ما أحاكي فيه الواقع[٢] .

---

(١) ربيع جابر : **كنت أميراً** ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٧ .

(2) Forster, E, M, Ibid p103.

الحبكة والقارئ:

يختلف موقف القارئ من الحبكة القصصية عن موقفه من الحبكة الروائية ، فهو لا يحتاج إلى كبير جهد لملاحظة الحبكة في القصة القصيرة ، ذلك لأن الحبكة فيها لا تعتمد على أحداث كثيرة تقود لوقوع حوادث كثيرة أخرى ، وإنما تعتمد الحبكة فيها على إشارة للحدث الختامي أو ما يعرف بالخلاصة . وأما بقية التفاصيل التي يعنى بها القاص عناية شديدة فغايتها تسليط الضوء على تلك الخلاصة ، بحيث تبدو نهاية طبيعية للحدث وليست مفروضة عليه قسراً .

أما في الرواية فالقارئ يحتاج إلى أمرين في رأي الكاتب فورستر مؤلف الكتاب وجوه الرواية ، وهذان الأمران هما :

١ . الذكاء

٢ . الذاكرة[١]

أما الذكاء فلكي يستطيع القارئ استيعاب الأحداث الكثيرة ، واكتناه العلاقات المتشابكة التي تربط بين حدث وآخر ، لا سيما في الروايات الطوال ، والروايات التي تعتمد المفارقات الزمنية ، والمنولوغ الداخلي ، وتيار الوعي . وعلى القارئ في مثل هذه الروايات أن يشير إلى الحوادث ذات العلاقة بالعقدة على الهامش ليذكر نفسه بها من حين لآخر إن كان يريد القراءة التحليلية للنص . أما إذا كان الهدف من القراءة المتعة والتسلية فلا حاجة لمثل هذه الملاحظ .

وأما الذاكرة فهي الأداة الوحيدة التي يمكننا عن طريقها الربط بين الحوادث التي تروى في بداية الرواية والحوادث التي تروى في الصفحات الأخيرة . فنسيان بعض الحوادث قد يسببّ شعور القارئ بانفراط عقد الرواية ، واختفاء العلائق ، والعلل والنتائج ، وقد يؤدي أيضا إلى شيء من فقدان المتعة بالقراءة . . ولا ريب في أن الكاتب الجيد يبث في نسيج الرواية الكثير من الإشارات التي تساعد المتلقي على استخدام تقنية الحفظ والاسترجاع ، وفي ذلك ما فيه من دلائل الحرفية والحذق في الرواية .

---

(1) Ibid p87-88.

الفصل السابع

الرواية واللغة

في حوار أذيع منذ مدة طويلة مع المرحوم عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين ، قال ما معناه : إنّ الكاتب القصصي ، والروائي ، هما أكثر أدباء هذا العصر تمثيلا لحيوية اللغة العربية وتطورها ، فلغة العصر لا تتجلى في شيء منطوق ، أو مكتوب ، مثلما تتجلى في الرواية ، والقصة .

وهذا الرأي ، في الواقع – إذا نحن تأملناهُ – وجدناه في غاية الدقة ، والصواب . ومن ينظر في الروايات العربية ابتداءً من زينب لمحمد حسين هيكل التي صدرت الطبعة الأولى منها سنة ١٩١٣ وقيل ١٩١٤ حتى أحْدَثِ الروايات صدوراً ، يكتشف أن الرواية ظلت تبتعد شيئاً فشيئاً عن اللغة التقليدية المتمثلة في لغة الأدب القديم من شعر ، ونثر مقامي ، وتاريخي ، وفنيّ ، وغيره .

فالقارىء الذي ينظر فيما كتبه المويلحي تحت عنوان «حديث عيسى بن هشام*» أو «فترة من الزمن» ، – وقد نشر منجّما في جريدة مصباح الشرق ، ثم طبع في كتاب (١٩٠٧) وعدّه بعض الدارسين رواية كأيّ رواية أخرى ، بل حظيت بشرف التقديم على أساس أنها الرواية العربية الأولى– يجدْ في هذا الكتاب لغة مسجوعة ، مصطنعة ، فيها الكثيرُ من المجاز ، والبديع الذي شاع ، وُعرف في الآداب القديمة ، نثراً وشعراً . يقول : «وبينا أنا في هذه المواعظ والعبر ، وتلك العوطف والفكر ، أتأمَّلُ في عجائب الحدثان ، وأعْجبُ من تقلب الزمان ، مستغرقاً في بدائع المقدور ، مستهديا للبحث في أسرار البعث والنشور»[١] . ومع أنّ المويلحي كاد في بعض الفصول يتخلى عن هذا الأسلوب ، معبّرا عن الحوادث المذكورة ، والمواقف المسْطورة ، والأشخاص ، بنثر مصقول يخلو من التصنّع ، إلا أنّ لغة الكتابة ظلّت في نزعاتها الأسلوبية أقربَ إلى القديم منها إلى الجديد ، والمعاصر .

(١) محمد المويلحي : حديث عيسى بن هشام ، وزارة الثقافة ، عمان ، طأولى ، ٢٠٠٧ ص ١١ .

وعلى الرغم من أنّ الفرق ليس كبيراً بين زمن رواية زينب* وزمن صنيع المويلحي ، إلا أن هيكل خطا بلغة الرواية خطوة كبيرة تعدُّ بمقياس ذلك الزمن ، ومعياره ، انقلابا ، بل ثورة على لغة النثر السائدة .

فقد أدار هذا الكاتب ظهره لما كان يعدّ في منزلة المقدّس ، وهو التزام اللغة الفصيحة أداة للتعبير الأدبي . فوجدناه في هذه الرواية ، وفي زمن مبَكّر ، يجمع بين هذين المستويين من الكلام : أحدهما متداولٌ في الأدب والصحافة ، والشعر المنظوم البديع ، والآخر متداول في حياة الناس اليومية ، وحوارهم الذي به يتخاطبون ، ويتفاهمون ، وهو بسبب ذلك مُهَمّشٌ يُنسب إلى المستوى الهابط من القول والوضيع ، لا إلى الأدب الراقي الرفيع .

والجمْع بين هذين المستويين يقوم على أساس مستمدّ من الركائز التي يقوم عليها فنّ السرد ، والاتجاه باستخدام اللغة نحو المزيد من تحليل الشخوص ، ورسم ملامح الوجوه ، وإبراز السجايا ، والطباع ، إلى ذلك الرغبة في تقريب مادة السّرْد المحكيّ – عن طريق اللغة – من الواقع ، على أساس أنّ الرواية ، في نهاية المطاف ، ما هي إلا محاكاة ، من حيث أنّ الشخصيات ، والحوادث ، وجلّ ما يجري الكلام عليه في الرواية ، إنما هو صورة لذلك العالم الذي نعيش فيه ، ونتحرك ، بما يميزه من حوادث ، وشخوص ، وأمكنة ، وزمان .

ولتوضيح هذا نقفُ عند استخدام الكاتب للغة جريئة بعض الجراءة في رسم ملامح حسن أحد أبطال روايته . فعندما شرعت زينب تفكّر في أمره ، وأمر تقدمه لها طالبا الزواج ، يتساءل الراوي نيابة عنها«ما أجدر حسن في الحقيقة بحبها! أليس هو الفتى الطيب النفس ، الجاد في عمله ، الممدوح بين إخوانه ، المحبوب من كلّ الناس ، لما هو عليه من جمال العشرة ، وما يلوح عليه من مخايل الشهامة؟ وأنه بقامته المتوسطة ولون بشرته الشديد السّمرة ، وعيونه الحادة الغائرة ، لأشبه الناس بشجعان الزمن القديم : عنترة وأبي زيد الهلالي .[1]»

ففي مثل هذا الوصف ، الذي يتخذ من التساؤل نسيجا لفظيا له ، نقف على

(١) هيكل ، محمد حسين : **زينب** ، دار المعارف ، مصر ، ط ٥ ، ١٩٩٢ ص ٦٧ .

تراكيب ينزع فيها الكاتب نحو القديم ، وأخرى يتجنب فيها الوقوع في أسره . فذكره عنترة ، وأبي زيد الهلالي ، كذكره مخايل الشهامة ، وجمال العشرة ، تعبيراتٌ تعيدنا إلى ما كانت تعجّ به النصوص ، والسّرديات العربية من تعابير ، لكن المؤلف ، في الوقت نفسه ، لا يفتأ يستخدم تعبيراتٍ غير مستساغة ، ولا مقبولة في النثر القديم ، كقوله : طيّب النفس ، ولونه الشديد السمرة . وليس من عادة اللغة الكلاسيكية الوقوف عند ملامح الأشخاص في الأخبار ، والنوادر المحكية ، لوصفهم من حيث الشكلُ ، والقسمات ، والقوام ، وشدة السمرة ، وحدة العينيين ، ولا تقف أيضا إزاء وصف الطباع .

وأيا ما كان الأمر ، فإنّ هيكلا يمثل جيل المراوحة بين لغة ذات طابع قديم حيناً ، وأخرى ذات طابع حيوي حديث .

فهو في الحوار يتخلى عن آخر الخيوط التي تشدّه إلى القديم ، وتربطه بالماضي . ويقترب اقترابا أكبر من لغة الناس ، فيما يتكلمون ويستعملون من كلمات وتراكيب صوتية ، وتقاليد ، وعادات نطقية تقوم على الحذف ، والإضمار ، والتحريف . ففي حوار بين خليل – والد حسن – الذي مر ذكره ، وصاحبه سلامة ، تتفاعل الكلمات والأصوات بالموقف الذي يتطلب الهمس :

«من حق يا خليل ، أنتَ بدّك تجوّز حسن؟

فأجابه خليل بصوت هادىء :

– والله يا سلامة بدّي . لكن مش عارف أجوزه مين . ابني يا خويه ما بحبّش البنات اللي كلهم دوشه . ويعملولهم الصبح غارة والمغرب قتلة . ويا مَعْجَل ما يغضبوا . و أهي حيرة يا سلامة يا خويه .

فقال له صاحبه بصوت ملآن أدعى ما يكون إلى الثقة ، والاطمئنان :

– يا الله يا خويه بلا كلام . أنتَ اللي محيّر روحك من غير حيرة . طيّب ، ولما مش عاجبينك دول ، ما غيرهم كتير . أقول لك على واحدة من اللي فاتوا دول ، واحدة ما عليها كلام . زينب . زينب مالها؟ حق ، اوعَ تقول حاجة»[1] .

(١) المصدر السابق ، ص ٨٣ .

ففي هذا الحوار نجدُ المؤلف يبتعد شوطا أكبر عن اللغة المتداولة في الأخبار ، والحكايات القديمة ، متجاوزاً لغة الإذاعة ، والجرائد ، مستخدماً الكلام الدارج في محاكاة دقيقة منه للأشخاص وهم يتكلمون ، ويتخاطبون ، متفاعلين بما يصدر عنهم من أقوال ، وأصوات . فالاستفهام في أول الحوار تمَّ التعبير عنه من غيْر أداة ، أو اسم ، فكأنّ الكاتب يضمّن الكلام المكتوب النبرة الصّاعدة التي توحي بالسؤال . وقد جاءت علامة الترقيم لتنبه القارىء الذي يتصفح الرواية على هذه الحقيقة اللغوية الجديدة ، وهي أنّ من الممكن تحويل الكلام المكتوب عن طريق النبرة ، والنغمة ، إلى كلام استفهامي ، وفي ذلك ما فيه من توظيف للصوت .

وقد استعمل الكاتب على لسان خليل كلمات مثل أخويه ، واللي ، ودوشة ، وأسلوباً في التعجب «يا مَعْجل ما يِغْضبوا» جامعاً بين أسلوب قديمٍ وآخرَ عاميّ . كذلك سلامة استعمل بتأثير من الراوي كلمات مماثلة .

وعلى هذا النحو ، أو ذاك ، تضيق المسافة بين لغة المثقفين ، التي وجدت طريقها إلى الرواية ، ولغة المهمّشين في المجتمع : من فلاحين ، وحرفيّين ، وعمال لا يعرفون الكتابة ، ولا القراءة . وبذلك تجتاز الرواية حاجزاً آخر باتجاه التعبير عن الواقع ، بعد الخطوة الأولى ، وهي اختراع الشخوص ، وتأليف الحوادث ، التي تصوّر جانباً ، أو جوانبَ عدّة من هذا الواقع .

قواعد اللعبة:

وبتقدّم الزمن ، واطراد التأليف ، سواءٌ في القصة القصيرة ، أم في الرواية ، اخترع الكتاب طرائق جديدة في التعبير ، تجمع بين اللغة السائدة في الأدب ، والأسلوب الخاص بالكاتب . أي الجمع بين البساطة التي تتمثل في اللغة المتداولة ، لغة الحديث اليومي ، والعمق ، عن طريق المزج بين دلالات الكلمات ، والتلاعب بمواقع الألفاظ في التركيب الواحد ، ليكسب المعنى ظلالا ، وأضواءً من هنا ، ومن هناك . فنجيب محفوظ يستخدم اللغة الفصيحة في السّرْد مثلما يستخدمها في الحوار أيضاً ، لكنه يقلل من المدى الذي يفرّق بين المُستويَيْن . ففي بداية ونهاية* (١٩٤٦) نقف على هذا المقطع السّردي الذي يدور حول حسن وصاحب المقهى علي صبري :

«كان الليل قد تجاوز منتصفه بساعة ، أو أكثر . وأخذت قهوة علي صبري تلفظ آخر المترنّحين من روادها . وأطفئتْ الأنوار الخارجية في الدّرْب فساد شبه ظلام . ومضتْ البيوت تغلق أبوابها مفتتحة سهراتها الداخلية التي لا تنتهي قبل الفجر . على حين مر شرطيّان يهزّان الأرْض بوقع أقدامهما الثقيلة . وكانَ حسن قد جلس على كثبٍ من علي صبري – صاحب المقهى – في نهاية القهوة ، يعلقان على إيراد الليلة حينَ قصدهما فلاحٌ يعمل نادلاً ببيت زينب ، فحياهما ثم مال على أذن حسن ، وهمس مبتسماً :

– بعضهم يريدك[1] .

ففي السرد السابق نجد محفوظاً يستعمل الاستعارة للدلالة على مغادرة الزبائن للمقهى «تلفظُ آخر المترنّحين من روّادها» والكناية في التعبير عن النشوة التي حظي بها هؤلاء الرواد باختياره كلمة المترنحين . وعندما يحاول تحديد الوضع في الخارج بعبارة : فساد شبه ظلام ، فهو يحاول عن طريق الكلمات وضعنا في جوٍّ خاصّ تتخلل ظلمته بعض الأنوار الكهربائية . فعبارة شبه ظلام ، وبساعة أو أكثر ، والسهرة الداخلية ، ويهزان الأرض بوقع أقدامهما الثقيلة ، ثمّ «مال على أذن حسن» ذلك كله من التراكيب اللغوية المحدثة التي يستخدمها القاصّ والروائي على سواء ، لتقريب الأفكار ، والمعاني ، بمحاكاة الفصحى للأداء العاميّ ، تركيباً ونحْواً . مما يساعد على اندماج القارىء المتلقي للرواية في أجواء الحوادث ، والاعتياد على قواعد اللعبة .

فالرواية ، بمعنىً من المعاني ، لعبة خاضعة لقواعد ، وقوانين ، وإحدى هذه القواعد ضرورة أنْ تكون اللغة قادرةً على إثارة المخيّلة لدى المتلقي . فعندما يقول الكاتب على لسان الراوي «شبه ظلام» أو «مال على أذن حسن» أو «يهزان الأرض بوقع أقدامهما الثقيلة» ، مثل تلك الأقوال تستدعي في خيال المتلقّي ، وفقا لقاعدة التخزين والاسترجاع ، تلك المواقف التي يعتادها في الواقع . فينهض الذهن بمهمة تركيب المادة .

ونستطيع أن نوضح هذا باقتباس آخر من رواية محفوظ :

---

(١) محفوظ ، نجيب : **بداية ونهاية** ، مكتبة مصر ، ط٤ ، القاهرة ، ١٩٦١ ص ١٦٠ .

«ذهب الشقيقان عصراً إلى شارع طاهر . وقصدا بيت البيك . وطلبا مقابلته كما أوصتهما أمهما . فغاب البواب ، دقائق ، ثم جاء ليدعوهما إلى حجرة الاستقبال . ودخلا يسيران في ممشى الحديقة الوسط . . وهما ينظران إلى شتى الأزهار التي كست الأرض بألوان بهيجة بدهشة . ثم صعدا إلى السلاملك . ثم إلى بهْو الاستقبال الكبير ، واتخذا مجلسهما بارتباك على كثبٍ من الباب ، في الموضع الذي اختارته أمّهما قبل ذلك بعامين . . وجرى بصرهما سريعا على البساط الغزير الذي يغطي أرض الحجرة الواسعة ، والمقاعد الكبيرة ، الأنيقة ، والطنافس ، والوسائد ، والستائر ، التي تنهض على الجدران كالعمالقة . والنّجفة المتدليّة في هالة لألاءة من سقف عالٍ تناثرتْ في جنباته المصابيح الكهربائية . وأشار حسنين إلى النجفة بسذاجة ، وقال :

– مثل نجفة سيّدنا الحسين .[1]»

ففي هذه الشريحة السردية المقتبسة من الرواية نجد الكاتب يبثّ إشاراتٍ تعيد إلى ذهن القارىء شيئا مما سبق ذكره . فما أن يقع بصرنا على كلمة البيك حتى يتبادر إلى أذهاننا أحمد بيك يسري صديق والد حسين وحسنين ، الذي توسَّط لأمهما قبل عامين من الزيارة بالتعجيل في صرف المستحقات المالية لعائلة الأب الذي توفي . وعندما يقع بصرنا أيضاً على عبارة كما أوصتهما أمهما نتذكر ما سبق في الفصل نفسه من حديث دار بين أفراد الأسرة عندما ضاقت بهم السبل ، وتضاءلت قيمة المعاش ، الذي تتقاضاه ، وظفر حسين بالبكالوريا ، ويطمع في الحصول على وظيفة تمكنه من مساعدة الأسرة ، ومساعدة الأم التي لم تغير معطفها منذ رحيل والده . أما كلمة (السلاملك) التي أصر الكاتب على استخدامها ها هنا ، فهي كلمة شبه تركية ، تعود بنا إلى زمن الباشاوات ، في مصر ، كلمة مثقلة بالدلالات التاريخية ، والاجتماعية ، والطبقية ، التي تساعد على رسم تصورات حول شخصية أحمد بيك يسري ، ومنزلته في المجتمع .

تضاف إلى ذلك كلماتٌ من مثل : الطنافس ، البساط ، الستائر ، الوسائد ، النجفة . ففي كل كلمة من تلك الكلمات يجد القارىء فيضا من الإيحاءات ،

(١) المصدر السابق ، ص ١٨٠ .

والظلال ، التي تنمّي في ذهنه ، وخياله ، وإدراكه ، صورةً عن المستوى الطبقي لصاحب هذه الفيلا ، مقابل السذاجة الفجة التي تميز بها حسين ، وحسنين الذي راح يشبه (الثريا) المعلقة في سقف البهو ، بتلك التي رآها في ضريح الإمام الحسين في القاهرة .

وهنا نلاحظ استخدام محفوظ للغة أنيقة ، رفيعة ، تمزج بين القديم والحديث ، وما بينهما : الطنافس ، الوسائد ، النجفة ، السلاملك ، المصابيح الكهربائية ، فهي لغة ، على الرغم من طابعها الوصفي ، سرديّة لكونها تمزج الزمن الماضي في الحاضر ، وتكشف عن البعد الاقتصادي لشخصية أحمد بيك ، مقابل حسنين ، وأخيه ، اللذين يعيشان في فقر مدقع . واللافت أن الكاتب وصف الشقيقين على لسان الراوي بالارتباك ، وهذا ينمّي لدى المتلقي إحساساً ببعد الشقة بيْن ما يتمتّع به أحمد بيك من نعيم ، وما يشقيان فيه من بؤس . إلى جانب استعادة الماضي بعبارة : حيث الموضع الذي اختارته أمهما قبل عامين .

على أننا إذا عدنا لقول الكاتب على لسان حسنين : «مثل نجفة سيدنا الحسين» وجدناه يحاكي بأسلوب الحوار ما يقال في العامية ، وإن كان القول في غاية الفصاحة . وهذه الطريقة في تقريب التركيب النحوي والجُمْلي في الفصحى من التركيب العامي شيءٌ عُرف به نجيب محفوظ أولا ، ثم تداوله الكتاب بعد ذلك . وهو أحدُ المظاهر الجماليّة التي تختصّ بها لغة القصة ، والرواية . وهو يعدّ تجديدا على المستوى النحوي يحتاج منا إلى كبير عناية للنظر فيه على ضوء القواعد النحوية الشائعة في العربية المعاصرة ، وهي من القواعد الدخيلة في نظر النحو التقليدي .

أما العودة لعبارة المؤلف على لسان الراوي : «في الموضع الذي اختارته أمهما قبل عامين» ، فتقف بنا على قول يعيدنا به الراوي إلى ما قبل مائة صفحة على الأقل من الرواية . وهذه إذاً لغة تقوم على توظيف الروابط ، والإحالات الزمنية ، والمكانية ، في النصوص السردية ، لغة جديدة قياساً لما كان معروفاً في القصص ، والمقامات ، ونوادر الإخباريّين ، التي حفل بها تراثنا السّرْدي . مما يؤكد – للمرة الثانية – القول بأنّ لغة الرواية صورة صادقة لتجديد أدائنا اللغوي . تجديداً يشمل جوانب الحياة اللغوية كافة ، إذ لا يقتصر على خبر نادر ، أو شعر منظوم ، أو حديث مستظرف ، أو حكمة

مأثورة ، أو مقامة ، أو مجلس ، أو سيرة تروى ، وإنما هو تجديد يتغلغل في جل تفاصيل الحياة اليومية ، معبراً عن أدق الأشياء ، فها هو ذا كمال عبد الجواد من أبطال الرواية الموسومة بقصر الشوق* يتحدث لصاحبه عن اللذة والسعادة ومفهومه لهما :

لسنا متفقين في فهم معنى اللذة ، تراها أنت لهواً وعبثاً ، وهي عندي الجد كل الجد . هذه النشوة الآسرة هي عندي الحياة وغايتها العليا ، وما الخمر إلا بشيرها . والمثال المحسوس لها . وكما كانت الحدأة مقدمة لاختراع الطائرة ، والسمكة تمهيدا لاختراع الغواصة ، كذلك الخمرة ينبغي أن تكون رائدة السعادة . والمسألة تتلخَّص في هذه الكلمة : كيف نجعل الحياة نشوة دائمة كنشوة الخمر دون الالتجاء إليها . لن نجد الجواب في النضال والتعمير والقتال والسعي . فكل ذلك وسائل لا غايات ، فالسعادة لن تتحقق حتى تفرغ من استغلال الوسائل كلها لنتمكن من أن نحيا حياة عقلية وروحية خالصة لا يكدرها مكدّر . هذه السعادة التي أعطتنا الخمر مثالها . كل عمل وسيلة إليها ، أما هي فليست وسيلة لشيء .»[1]

فحديث الشخصية هنا يتطرق لأمور غاية في التجريد ، وقد استطاع محفوظ أن ينقل لنا أفكار بطله الروائي بلغة هي غاية في البساطة ، ولو قارنا ما قاله هنا بأي كتاب فلسفي يتحدث فيه المؤلف عن اللذة ، أو السعادة ، أو الغاية والوسيلة ، لوجدنا كلاماً في غاية التعقيد ، والبهرج اللفظي ، وفي الوقت ذاته لا يحقق ما يريده كاتبه في التعبير عن فكرته هذه ، بمثل ما عبر محفوظ عن فكرة البطل كمال عبد الجواد في قصر الشوق . فالكلمات : لهو ، عبث ، لذة ، جد ، نشوة ، غاية ، خمْرة ، مثال ، سعادة ، من الكلمات التي جرت بها ألسنة الناس في حياتهم اليومية مع كونها مفردات تتضمن مفهومات فلسفية دقيقة وشديدة الخطر .

وقدً مزجها المؤلف مزجا جميلا بأحاسيس البطل (كمال) وجعل منها اعترافاً ينطق به لسانه وفؤاده على السواء ليقنع به قارئاً من نمطٍ معين ، يرى في النضال والقتال والسعي ملهاة لإضاعة الوقت ، وحرمان الذات من الشعور بالنشوة والسعادة .

وبهذه الطريقة من التعبير القصصي يكون نجيب محفوظ قد اجتاز بلغته إلى ما

(١) محفوظ ، نجيب : **قصر الشوق** ، مكتبة مصر ، ط١٤ ، القاهرة ، ١٩٨٧ ص٣٦٥ .

كان يظن لحين أن الرواية لا يحق لها البحث فيه ، وهو الفكر الفلسفي . فقد جاء هذا الحوار مثقلا – في الحقيقة – بذلك ، دون أن يضطر الكاتب للوقوع في المباشرة التي تؤدي إلى تسطيح العمل الفني . وإفراغه من الجمال والتأثير . لذا لا بد من الإشارة إلى أن اللغة التي تتضمن مثل هذا العمق الفلسفي لا تخاطب القارىء الباحث عن التسلية والتشويق حسب ، بل القاريء الباحث أيضاً عن المعنى فيما يقرأ . وعن الأفكار العميقة الدفينة الكامنة وراء السطور ، أو المبطنة في حواشي الكلمات والتراكيب .

ولغة الرواية – بلا ريب – تعتمد على الحذف والإضمار والإيماء بما لا يمكن التصريح به أحيانا واللجوء بدلا من ذلك إلى التلميح .

التحليل الباطني للشخوص:

فلنلاحظْ اللغة التحليلية الاستبطانية المُوارِبة في الفقرة الآتية المقتبسة من رواية زقاق* المدقّ لنجيب محفوظ ، ولننْظرْ ، بإمعان ، إلى ما يكتنف الأداء اللغوي من ثنائية تنزع نحو التلميح تارة ، وطوراً نحو التصريح . فحميدة – بطلة الرواية – يتعقّبها عباس الحلو ، الذي يهيم بها حبا ، وكلفاً ، وهي لا تقوى على صده ، ولا رده ، في الوقت الذي لا يرضيها فيه غزله اللطيف الذي لا يخلو من وعد بالزواج :

«كانت تنتظره بلا ريب ، لكنها كانت في حيرة من أمرها ، لم تكن تحبه ولم تكن تكرهه . ولعلّ كونه الوحيد الذي يصلح لها زوجاً في الزقاق هو الذي جعلها تشفق من صده . . بحزم وفظاظة . فأغضت عن تعرضه لسبيلها مرة أخرى . مكتفية بزجر لين ، وإفلات لطيفً ، ولو شاءت أن تصعقه لصعقته . وكانت على رغم تجربتها المحدودة في الحياة تشعر بالفارق الكبير بين هذا الفتى وبين الطموح النهم الذي يضرمه نزوعها الغريزي إلى القوة والجموح والسيطرة والعراك . حقا كانت تهيج جنوناً إذا ما قرأت في نظرة عين معنى للتحدي أو الثقة . ولكن لم تبعثها إلى الرضا هذه النظرة الوديعة الطيبة التي تلوح دائما في عيني عباس الحلو . وتولاها شعور بالحيرة ، والقلق ، لترددها بين الحرص عليه بوصفه الفتى الصالح لها في الزقاق ، والنفور منه نفوراً لا ينهض على أسباب ، فلا ميل صريح ولا نفور صريح . ولولا إيمانها بالزواج

كنهاية طبيعية محتومة لما ترددت في نبذه ، والقسوة عليه . لذلك أحبّت مجاراته ، وسبْر غوره .»[1]

فالكاتب المؤلف يراوح بين لغتين ، هما : اللغة التي ينطق بها الراوي العليم ، واللغة التي تخاطب بها حميدة نفسها ، وقد وجدت أنها على مفترق ، فإما أن تستجيب لمغازلات عباس الحلو ، وإما أن تصده . والكلام الذي يقوله الراوي ناقلا خطابها لنفسها في شيء من التصرف يصور حالة الصراع الباطني ، كاشفا في الوقت نفسه عن بعض الطباع التي تميز حميدة . فهي طموحٌ ، تتطلع للأعالي ، متنمّرة ، عنيدة . ومع ذلك إذا لم يكن بالإمكان تحقيق ما تسعى إليه من مطامح ، فلا أقل من أنْ تقنع بعباس الحلو . لهذا ما إن عرض عليها الانعطاف باتجاه شارع الأزهر حيث الظلامُ وشيكٌ ، والطريق مأمون ، حتى تستجيب .

وبمثل هذه اللغة التي تسلط الضوء على العالم الداخلي للمرأة يظفر الكاتب بجماليات تعبيرية يصعب الوصول إليها عن طريق الوصف المباشر . أو الاكتفاء بما يقوله الراوي العليم بعيداً عن تصور ما يضجّ من هواجس في أعماق الفتاة .

وإذا وقفنا عند كلمات من مثل يصلح لها ، تعرض لسبيلها مرة أخرى ، وجدناها تعيد للأذهان حكاية حميدة من أولها ، وما كان من عادة عباس الحلو الذي يجلس أمام صالون الحلاقة يدخن الأرجيلة ، وعيناه مصوبتان إلى شباك منزل حميدة ، لعله يبصر شبحها من وراء الستائر . وتعيد إلى الأذهان أيضاً المرة الأولى التي عرض فيها على حميدة غزله اللطيف ، واكتفت بزجره من غير عنف .

وإشارة المؤلف إلى عيني الحلو الوديعتين ، وشعورها بالحيرة ، والقلق ، تنتقل بنا من السرد ، والتعليق ، إلى ما وراء السطح . إذ بإمكان القارىء أن يتخيل توسل العاشق وكبرياء حميدة ، وما لديها من تمنع .

التعدد اللغوي:

والرواية دون غيرها من الأنواع الأدبية تتسع لأنماط متعددة من اللغات . ومثلما

(١) محفوظ ، نجيب : **زقاق المدق** ، مكتبة مصر ، ط٤ ، القاهرة ، ١٩٦١ ، ص ٨٨- ٨٩ .

لاحظنا عند قراءتنا لبعض ما في رواية نجيب محفوظ قصر الشوق كيف اختلط السرد في الخطاب الفلسفي والفكري . نلاحظ اختلاط السرد الروائي بالخطاب التاريخي ، الذي عرفناه في كتب السّيَر والمغازي والحوليات . فأكثر الروايات التاريخية ، ومنها روايات أمين معلوف وعلي أحمد باكثير ونجيب الكيلاني ورضوى عاشور وغيرهم تتسم اللغة السردية فيها بالاقتراب من لغة النص التاريخي . ونجد هذه الظاهرة أيضا في الروايات التي تعتمد تداخل النصوص والحكايات ، كروايات جمال الغيطاني ، وربيع جابر ، وإميل حبيبي ، ومحمد جبريل ، ففي رواية الغيطاني شطح المدينة* نجد الفارق واضحا بين لغة الأمثلة التي وقفنا عندها فيما تقدم من هذه الدراسة وبين المثال الآتي :

«يقال أنه في الزمن القديم الذي لا تسفر ملامحه ولا تبين ، قبل أن تكوّن المجتمعات ، وتظهر الإمارات ، وقبل مجيء القومية الرئيسة في البلاد جاءت عبر هجرة جماعية كبرى من وراء الجبال القصية في الشرق ، واستقرت هنا ، و يقال إنه قامت مملكة قوية في جزر البحر المحيط النائية ، فتعاقب عليها ملوكٌ عديدون ينتمون إلى أسرة واحدة حتى اعتلى أحدهم العرش وكان صغيراً طائشاً ضيق الخلق ، وفي عصره رجع الفلاسفة الذين رحلوا إلى المشرق بأمر من والده للاطلاع على الأمور وإخباره بها ، عادوا بمعارف جمة ، وأخبار عجيبة ، وأسرار كثيرة[1] .

يتوقف القارىء إزاء هذه اللغة السردية ليدهشه ما فيها من تراكيب وتعبيرات قديمة كأنما الكاتب نفسه من الماضي . فيقالُ ، التي تكررت مرتين تقوم مقام يروى ، ومقام قيل ، اللتين عرفناهما في أسانيد الإخباريين ، وأنباه الرواة . وطريقته في وصف الفرعون القديم : صغيراً طائشاً ضيق الخلق ، مثل هذا الوصف يذكرنا بالنعوت التي تزدحم بها القصص والأخبار والمقامات . ويذكرنا المؤلف أيضا بالسرد في ألف ليلة وليلة حين يقول وعادوا بمعارف جمة ، وأخبار عجيبة ، وأسرار كثيرة . فبناء على ذلك ، وعلى غيره تتلون الرواية ولغتها على وفق الموضوع ، أو الشخصية التي تدور حولها أو الشخوص بكلمة أعم وأكثر شمولاً . وعلى وفق الاهتمامات التي ينشغل

(١) الغيطاني ، جمال : **شطح المدينة** ، دار الهلال ، مصر ، ط١ ، ١٩٩٠ ص ٤٦ .

بها المؤلف نفسه أو نظراً لشغفه بلون معين من ألوان الفن والتعبير . وفي الرواية الواحدة يمكننا أن نعثر على هذه الألوان متجاورة بانسجام واتساق في غير تضارب ولا تنافر .

فبهاء طاهر في روايته الحب في المنفى* يتخذ من صحفي بطلا وراويا ساردا لروايته هذه . وهو مراسل لتلك الصحيفة المصرية التي يعنيها أن تتابع ما يجري في العالم ووقعه على القارىء الأوروبي . لذا فهو يقيم في عاصمة إحدى البلدان ، ويطغى على سرده للحوادث الطابع الصحفي ، وتحديدا التحقيق الصحفي ، أو التراسل الصحفي ، بكلمة أدق ، يقول شارحاً موقف بريجيت من عشيقها أو من زوجها السابق إلبرت :

«سألتها مرة عن إلبرت ، فقالت : إنها لم تعد تتابع أخباره ، بعد الطلاق . كان هو الذي هجرها وعاد إلى أفريقيا بعد أن قاطعه كل زملائه ، وبعد أن تكرر رسوبه في الجامعة ، قالت لي بلا اكتراث : سمعت أنه أصبح سفيرا لبلاده في مكان ما . . وربما يكون الآن وزيراً . لا أعرف ولا أريد أن أعرف . ثم قالت بطريقة توحي بأنها لم تعد تريد متابعة الحديث : العالم أنهى ما بين إلبرت وبيني[1] .

يلحظ القارىء ها هنا أنه لا فرق بين السؤال والجواب ، وأي سؤال ، وأي جواب ، نقرؤهما في تحقيق صحفي ، إلا ما يشيع في لهجة البطلة بريجيت من حزن أو أسف . فنحن نقرأ في أي تحقيق صحفي مثل عبارة سمعت أنه أصبح سفيراً ، أو أصبح وزيرا ، ولا أريد أن أعرف . و قد يتحول السرد إلى ما يشبه (المتابعة) الإخبارية «عندما رجعت كان الإسرائيليون قد دخلوا المخيم . قبضوا على كل الأطباء والممرضين . وأخذوا الجرحى من الشباب . . وكانوا يسوقونهم ضرباً . قال لهم الدكتور فرانسيس : اعتقلوا الأطباء والممرضين في المستشفى . . عندي جرحى ومرضى من الأطفال والنساء . . وأحتاج إلى هؤلاء ، فقال أحد الجنود :

– أسكتْ أنتَ إرْهابي .[2]

(١) طاهر ، بهاء : **الحب في المنفى** ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٠ ص ١٤٩ .

(٢) المصدر السابق ص ١٦٢ .

وعلى هذا يبدو الكاتب وقد صاغ لغته السردية من واقع شخصيته ومهنته أو شخصية الراوي ، فتوافق كلام السارد للحوادث مع ما يكتبه الصحفي : ترتيبا للوقائع ، وبيانا للأشخاص الفاعلين ، وتحديدا للزمن ، وتفريقا بين الحكاية والحوار ، وحكما على ما جرى من خلال زاوية الرؤية التي ينظر منها للأحداث .

وإذا كان كاتب الرواية ، أو البطل الذي تدور حوله ، ممن يهتمون بالرسم ، أو بأي شيء آخر من الفنون البصرية ، وجدنا اللغة السردية تنحو هذا المنحى ، وتقتفي هذا الأثر . فتبدو المشاهد وكأنها ترسم بالكلمات . والمعجم الذي يستمد منه الكاتب ، أو الراوي ، أو السارد ، ألفاظه كأنه معجم الرسامين ، والفنانين . فهذه رواية منهل السراج جورة حوا*[1] بطلتها ميّ فنانة بالمعنى الاحترافي ، لذا نجد كتابة المؤلفة تختلط بلغة الفن :

تضع الأحمر هنا لأن المساحة المقابلة تناسب الأحْمر ، وتمارس هذه الحركة لأن الأزرق الفاقع يحتاج إلى تعديل . . تنظيم عقلاني في العمل يتطلبه الفن . . قد تسيطر في أحيان قليلة على اللوحات ذات المساحات الصغيرة التي تبدو فيها حيواناتها ذات الرؤوس المقطوعة[2] . «فهذا مشهد سرْدي تتكرر فيه كلمات مثل : الأحمر ، المساحة ، التناسب ، الأزرق ، الفاقع ، ولا تفتأ المؤلفة تكرّر مثل هذا الأداء . ففي زيارة مي لمنزل صديقتها ريمة يعجبها ترتيب المطبخ ، وما فيه من أنيق الأثاث : «توجهتُ إلى المطبخ ، مرتب ، نظيف ، وأنيق ، دون تمييز . الستائر باللون الأبيض ، والأحمر . وغطاء الطاولة من الكتان الأحمر . والكراسي مصفوفة بانتظام : ثلاثة معا ، وواحدة في الزاوية . كيس الغسيل أبيض مبقّع ، بالأحمر ، وقد أخفت ريمة بحقيبة ابنتها الحمراء مسكته الزرقاء ، لأن لونها ليس أبيض ولا أحمر .[3]»

فهذا مشهد سردي تصف فيه الكاتبة مكاناً ، وهو مشهد تتخلله الألوان ،

(١) انظر مجلة **عمان** ، ع ١٤٤ يونيو / حزيران ٢٠٠٧ ص ص ٥٨-٦٦ .

(٢) السراج ، منهل : **جورة حوا** ، دار المدى ، دمشق ، ط أولى ، ٢٠٠٥ ص ٤٨ وانظر : الرافد ، الشارقة ، ع ١١٨ ، حزيران- يونيو ٢٠٠٧ ص ٤٢ .

(٣) السابق ص ٣٧-٣٨ .

الأبيض ، والأحمر ، والمبقع ، والأزرق ، ولا أبيض ولا أحمر . مما يؤكد أن لغة الرواية تهيمن عليها ظاهرة معينة ، وهي مؤشر على ما هو خاص ، إما في الشخصية ، أو في الكاتبة ذاتها ، أو في الموضوع الذي تتطرق إليه ، وتنحو نحوه .

واللافت للنظر أن الرواية تستوعب – على الرغم من هيمنة أسلوب معين على المؤلف – تنوعاً في الأساليب يبلغ حد التنوع في اللغة ، وهذا ما تقوم عليه فكرة باختين Bakhtin . فلكل شخصية فيها نهجها الخاص في الكلام ، والتحدث[١] . فإن كانت مثقفة تكلمت بكلام المثقفين ، وإن كانت أدنى ثقافة دلّ كلامها على هذه الرتبة . ففي رواية مرافيء الوهم* للكاتبة ليلى الأطرش نجد هذا واضحا وضوح الشمس . فالمصور التلفزيوني سيف العدناني يخاطب في أداء غير مسموع – مونولوغ – كفاح أبو غليون بطريقة تنم على مستوى شخصيته ، وثقافته ، كاشفة عن بعض الطباع المركوزة في نفسه ، وحتى عن موقفه إزاء شادن بطلة الرواية :

«على مين يا كفاح أبو غليون؟ ثقيل وشاطر . يا سيدي . لا تريد أن تبدأ ؟ وتعتقد أنك ستغلبني بذكائك؟ في المشمش . سأجرك لتعترف لأنني الأكثر صبراً . صحافي كبير . . وتبيع الناس كلاما ؟! والله سنفتح أوراقك كلها أمامي . . . وعلى المكشوف[٢]» .

فالكاتبة لا تستخدم العامية الخليجية مثلما فعل محمد حسين هيكل في زينب* ، قبل نحو مئة عام ، ولكنها ، مع ذلك ، أضفت بعبارات من مثل : سنفتح أوراقك ، وعلى المكشوف ، وتبيع الناس كلاماً ، وفي المشمش . . طابعا خاصا لسيف العدناني وطريقته في الكلام والتفكير تختلف عن طريقة شادن مثلا ، أو كفاح ، أو سلاف . وهذا شيء يكاد يوفق إليه الكتاب المتمكنون من صنعة الرواية .

ونستطيع الوقوف على مثال آخر من الرواية ، فما علينا إلا أن نطيل النظر فيما يلي من كلام سلاف الذي تخاطب به نفسها مشيرة إلى حكايتها المريرة مع جواد :

---

(١) وقد أوضح هذه النظرية في غير كتاب منها : **شعرية دستويفسكي** ، ترجمة : جميل التكريتي ، دار طوبقال للنشر ، المغرب ، ط١ ، ١٩٨٦ ص٢٦٦– ٢٩٨ .

(٢) الأطرش ، ليلى : **مرافئ الوهم** ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٥ ص ٤٤ .

«كثيراً فكرتُ . حاولت . وما فتئت تردّني مناطق الظلال القاتمة فيها . بي رغبة البوح وعشق الورق . فقط يحيرني الشكل ، فيشل قدرة البداية . امتلأت سلال المهملات ، وجفت أقلامي فلم أقتنع . أأكتبها سيرة ذاتية أم أحتمي ببطلة أخلقها لأروي حكايتي مع جواد؟[1]» .

فالمؤلفة في النص السابق تقدم ما حقه التأخير (كثيرا) وتلجأ للانزياح ، الظلال القاتمة والتركيب الاستعاري (عشق الورق) والإيحاء بالتنويه لمعنى يدلنا على معنى آخر (امتلأت السلال بالمهملات ، وجفت أقلامي) ومثل هذا الأداء اللغوي لا يتوقع صدوره عن سيف العدناني لما طبع عليه وجبل من فكاهة وسخرية وتهكم يصل حد القحة .

الرواية والشعر:

مفهوم الشعرية في الرواية مختلف بالطبع عن مفهومها في أي لون آخر من ألوان الأدب . فنقاد الرواية ، وأساطين النظرية السردية ، يقصدون بشعرية الرواية ما فيها من الصياغة الأدبية المتخيلة التي تحيل الحكاية من خبر ، أو مجموعة أخبار تُحكى ، وتروى ، إلى عمل أدبي يخضع لقوانين تتعلق بطرائق ترتيب الحوادث ، وتوظيف الأشخاص ، واستثارة الحوافز ، ووصف المكان واستخدام الزمن ، والمنظور ، والراوي ، إلخ . .

بيد أن اللغة في الرواية يجوز أن تتقاطع مع اللغة الشعرية ، فيكون النص بالإضافة لما ذكرناهُ آنفا عن طبيعة الشعرية الروائية ، ذا طبيعة تقترب به من الكلام المنظوم ، بما يتفتق عنه من لغة ذات تكثيف مجازي ، واستعاري ، فضلا عن توخي السلاسل الإيقاعية في السرد ، وتوظيف النغمة ، والنبرة ، زائدا القدرة على تضمين الكلام الكثير من الإيحاء ، والإيماء الذي تتصف به لغة الشعر .

وهذا ضرب من الأداء اللغوي يندر وجوده في غير كتابات المتمكنين من صنعة الرواية ، من هؤلاء الذين اكتفي هنا بالإشارة إليهم ، وإلى بعض أعمالهم ، حنا مينة ،

(١) المصدر السابق ص ٧١ .

وجمال الغيطاني ، وإدوار الخراط ، وأحلام مستغانمي ، في روايتها الأولى ذاكرة الجسد* ، وبعض روايات جبرا إبراهيم جبرا ، ولا سيما يوميات سراب عفان* . وبعض روايات إلياس خوري ، وأشير تحديدا لروايته باب الشمس* ، وبعض روايات ليلى العثمان .

ففي صمت الفراشات* نجد ليلى العثمان تتخير الجنوح نحو الإيماء ، والإيحاء ، واستخدام المجاز المكثف ، بطريقة تختلف عن طرائق الأدب القديم : شعره ، ونثره . ويستطيع قارىء هذه الرواية اختيار أيّ موقع اختيارا عشوائيا ليجد هذا الأداء الشاعري – إذا ساغ التعبير – يوازي الأداء السردي على مستوى اللغة : «تناهى إلي صوت الأذان حنوناً فائضا بالنور والرحمة . تسلل إلى أعماقي . انفرش هالاتٍ تضيء في داخلي ، فتشعّ سعادة غريبة في كياني وروحي . أسرعت إلى النافذة ، فتحت الستارة ، وأطلقت بصري إلى السماء . كان غبش الفجر كالغلالة الفضية ، ثمة نجمات تأخرن عن الرحيل ، وجدتني أهمسُ بكل ما أوتيت من احتياج لخالق الأرض والسموات «يا رب . التمعت نجمة ، كررت : يا رب . ومع نهاية الأذان شعرت بأن ضفائر النور كلها مُدلاّةٌ نحْوي»[1] .

فالمؤلفة تستخدم صورا كتلك التي يعنى بها الشعراء أكثر من الناثرين : فائضا بالنور ، انفرش هالات ، تضيء داخلي ، تشعّ سعادة ، غبش الفجر كالغلالة الفضية ، نجمات تأخرن عن الرحيل – مع الانتباه إلى تأخرْنَ وليس تأخرت – ضفائر النور مدلاة نحوي . . وحيثما قلب القارىء نظره في الرواية ، وجد مثل هذه الاستعمالات في غير اقتصاد ، ولا شح . مما يشعرنا بالمزيد من التوجه الشعري لدى المؤلفة . وقد نجد في روايات أخرى كرواية سحر خليفة الميراث* لغة السرد تقارب أن تكون موزونة مقفاة ، وفي بعض أعمال نصرالله – شرفة الهذيان مثلا – نجد هذا النظم الذي يشلّ في كثير من الأحيان عفوية السرد ، وتدفقه الحر . فالشعر ضروريّ في الرواية ، لكن المبالغة فيه قد تضرّ بفنية السرد الحكائي ، وتحيله محض تصنّع ، يعيق التخييل ، ويعرقل التلقي .

(١) العثمان ، ليلى : **صمت الفراشات** ، دار الآداب ، بيروت ، ط أولى ، ٢٠٠٦ ص ٦٢ .

المشهد الحواري في التطبيق:

من طبيعة الروائي أن يتيح للشخصيات حرية أكبر في أن تقول ما تشاء ، بالأسلوب الذي تشاؤه ، من غير أن يتدخل في كلامها أبداً . وفي بعضها يستطيع أن يكمّم أفواه الشخصيات ، ولا سيما إذا كان من النوع المشارك ، فيتحدث نيابة عنها مثلما رأينا في رواية النحّاس أوراق عاقر .[1] . وقد يكون موقفه في بعض الروايات مزيجا من هذين الموقفين المتباعدين المتنافرين . ومن يقرأ الساحات قراءة متأنية ، لا تخلو من بعض الصبر ، يكتشف أن الراوي فيها ترك المجال واسعا أمام الشخصيات لتبادل الأحاديث ، منهم الرجل والمرأة ، الأب والعم ، والمحقق ، والحارس ، والمثقف ، والأمّي ، أو شبْه الأمّي ، والفلاح ، والبدوي . . ولم يقتصر ذلك على الحوار ، بل امتد ليشمل في بعض الأحيان الوصف ، والتعليق . فبعد اعتقال رداد أجهش بعض النسوة بالبكاء ، مما أغاظ الأب ، فصاح بهن قائلاً :

– هذه العادة مشؤومة . لم هذا البكاء ؟ هل مات رداد ؟ لا هو بالأول ولا بالأخير . . لا مناحة عندي هنا . ومن عندها شيء تبكي عليه فلتفعل ذلك في بيتها . . هيا . . هيا . .»[2] .

ومنْ يُطل النظر في هذا الحوار يكتشف أنّ الأب نموذجٌ من طراز خاص . فهو ليس من النوع الذي يتزعزع ، أو ينهار ، إذا ألقي القبض على أحد أولاده . والصحيح هو أن الأسلوب لا يخلو من بعض التصنع ، ولكن هذا التصنع يختفي من كلام الأب في الحوار الآتي الذي يتذكره رداد وهو في السجن :

«يا ابني مالكْ ومالْ مشاكل الناس ؟ فكرْ بمستقبلك . بِبيتْ تبنيه يقي راسك . بالزواج . أريد أنْ أرى حفيدي مِنْكْ . أم أنتَ ما تزال تفكرْ بِسهام . إمّا إنّكْ مجنون . . كيف تتصوّر أنها بإمكانها انتظارك . . يا ابني فيقْ . . إصْح . . الحياة ليست كما

(١) سالم النحاس : **الأعمال الكاملة** ، البنك الأهلي الأردني ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٥ ص ٣٥٧ وانظر : إبراهيم خليل : **أنماط التنوع اللغوي في أوراق عاقر والساحات** ، مجلة أفكار ، ع ٢١٢ ، حزيران ، ٢٠٠٦ ص١١٥-١٢٧ .

(٢) السابق ص ٤١١ .

تتصور . إنها امرأة متلوية في العقل ، والروح ، والجسد . . عليك أن تداري . . وتضحكْ عليها . . وتخادعها حتى تصل . . وإلا فإنك ستبقى دائما عند عتبتها تتحسّر[1] .

فهذا حوار تتضح فيه نغمة الأبوة ، في أداءٍ هو مزيجٌ من الدارجة ، والفصحى . وليست الدارجة وحدها الدليل على استقلاليةً صوت الأب ، وتمتعه بكيان لغويّ حواريّ مستقلّ عن الراوي ، ولكن طبيعة النغمة التي تسيطر على المتكلم هي ما يدفعنا إلى تمييز صوته عن صوت غيره .

ففي موقع آخر يترك الراوي لأبي ردّاد أن يتحدث لابنه في حوار استعاده وهو في السجن ، مثلما استعاد الحديث السابق ، يقول :

«لو كنت فقط تستمع إلى يا ابني . . هذا زمن ملعون . الأخ يفسد على أخيه . والأب على ابنه . يكاد الجري وراء لقمة العيش المرّة تسوّد عيشته[2]» فعدا عن اللكنة العامية في عبارة يسوّد عيشته ، وهي لكنة واضحة أيضا في عبارة : زمن ملعون . . ولقمة العيش . . فإنّ التجربة ، والخبرة ، أضفتا على نغمة الأبوة ، في الحوار ، بعداً تشخيصياً يميز الأب عن العم (أبو سالم) مثلا ، أو عن شخصية أخرى مثل شخصية (أبو صالح) الذي ذهب إليه أبو رداد للتوسط لإخراج ابنه من السجن . ففيما يقوله أبو صالح هذا ما يبدو كما لو أنه وزن بميزان الذهب ، أو أخضع لمقياس لا يقل دقة عن قياس الفرجار والمسطرة :

«ولكن أنت تعرف يا أبو رداد . . كلّ شيء يمكن نتوسط فيه إلا هذا . . إنهم لا يسْمَحون حتى بمجرد الحديث حول أحد المعتقلين . ومثل ابنك مثايل[3] .»

فباستثناء كلمة (مثايل) في آخر كلامه – وهي كلمة أضفت عليه المذاق المحلي – نجد أقواله تعبر عن شخصية منْ يعزف عن التدخل في أمور تجلب له وجَع الراس . وينسحب هذا الوصف على كلامه عن شخص آخر ، يقال له (أبو جمال) الذي

(١) السابق ٤٥٣ .

(٢) السابق ٤٥٧ .

(٣) السابق ٤٥٩ .

يُنْصح الأب بالتوجه إليه للتوسط «الله ذلل له الحكومة ، ففتحت له أبواب الرزق ، وفي هذه الأيام السود لا يكون الرأي النافذ إلا حيث يكون المال . هل تعرف يا مختار يا فهيم ؟[١]» .

وعندما نوازن ما يقوله أبو صالح هذا بكلام أبي جمال ، وحواره ، نكتشف الفرق الكبير بين الرجلين : الفرق في المستوى الاقتصادي ، والفرق في المستوى الاجتماعي ، والطبقي ، والفرق في الشخصية من حيث الذوق ، والمزاج ، ومعاملة الآخرين . فما أنْ سمع أبو جمال بحكاية رداد حتى سأل بلا مقدمات :

– هل ابنك شيوعي ؟

والاستمرار في الحوار يقود إلى نتيجة عكسية وهي «لا شكّ في أنّ رأي ابنك مخالف لرأي المجتمع . . وهو بهذا يرمي بنفسه في السجن بيديه . إنه هو المسؤول الأول عما حدث له ، وما سيحدث له[٢]» . والمسافة كبيرة بين ما يقال على لسان هذا الرجل ، وشخص آخر من طبقة ردّاد ، وأبيه ، وهو أبو أمين «وهل هذا معقول يا رجل ؟ هذه حجّة غير مقبولة منك . . ثمّ لا تنْس أنكما بلديات . . وجميعنا أولاد بلد . . يعني الدم ما بصير ميّة[٣] .»

على أن المؤلف لم يوفق في الشريحة الحوارية الخاصة بمشهد الأم عندما نظمت اعتصاما أمام مبنى البلدية . فنحن نعرف الأم باعتبارها فلاحة بسيطة ، من إحدى القرى الكبيرة (معروفة) وحظها من التعليم قليل جدا إنْ لم يكن معدوما . ففي بداية الرواية تردّ على أسئلة الأمن قائلة «ألا يستطيع الإنسان أن يهنأ ولو يوما واحدا . . إنْ كنتم رجالا الحقوا به ، واقبضوا عليه . أم تريدون أن نقبض عليه لأجل خاطركم؟[٤]» . وفي آخر الرواية تتكشف عن شخصية أخرى ، شخصية ذات خبرة بالسياسة ، وحقوق الإنسان ، فعندما يسألها صحفي أجنبي عن الزمن الذي مضى

(١) السابق ٤٦٢ .

(٢) السابق ٤٦٣ .

(٣) السابق ص ٣٣٠ .

(٤) السابق ص ٤٨٢ .

على توقيف رداد ، تجيب دون أدني تردد «أكثر من المدة القانونية لاحتجاز الناس في بلدك . أكثر بكثير .[1]» وعندما تواجه حشداً من الجمهور المتعاطف ، تلقي ما يمكن أن يُعَدّ خطاباً يغلب فيه صوت الراوي على صوت الأم غلبة شديدة . فمن الناحية الشكلية تبدو الأم هي التي تتحدث ، لكنّ الكلام الملفوظ لا ينسجم بتاتاً مع ما هو معروف عنها ، وعن شخصيتها ، وعن مستواها الثقافي[2] .

بيْدَ أنّ الكاتب نجح نجاحا أكبر في تجسيد شخصية المحقق من خلال اللغة التي يتكلم بها ؛ فهي لغة لا تخلو من المراوغة ، والمكر ، والتهديد ، والترغيب ، يتجلى ذلك في الحوار الذي نجتزيء منه بما يأتي :

«بسيطة . ستعتاد الأمر ، ولكن اسْمَعْ ما أقوله لكَ جيّداً . . نحن نعرف كل شيء دون استثناء . . نريد أن نتعاون حتى ننهيَ هذا الأمر ، وتعود إلى أهلك . . ولكن في البداية دعنا نتفق على أرض مشتركة نقف عليها[3] . .»

فهذا كلام لا يصدر إلا عن شخصية معينة ، محددة ، تختلف تماماً عن شخصية الحارس (أبو نكد) مثلا ، أو ذلك الآخر الذي أطلق عليه المعتقلون اسم (جربوع) فهو يمثل كلاما يسير في خطين ، أحدهما : يحتمل التهديد والوعيد ، وآخر : يوحي بالترغيب والتعاون . . والأرض المشتركة ، والعودة إلى الأهل ، والبيت ، مع أن الكلام يخلو خلواً تاما من الانزلاق إلى استعمال الكلمات الدارجة مباشرة . أو الألفاظ التي تنمّ على العنف ، إلا أنها – والحقّ يقال – تعبّر عن استقلال هذا الصوت عمّا عداه . فعندما يستعمل شخص من الأشخاص كلمة (يا بيك) مثلا ينتقل بنا المؤلف إلى مستوى آخر من مستويات الشخوص .

---

(١) السابق ، ص ٣٨٧ .

(٢) تقول مثلا : السجن ليس للشعب . السجن للسماسرة . للمرابين ، والعملاء والمضاربين . ولنا النصر . والنصر لا يأتي إلا بتحطيم الخوف . هذا الخوف مزيف . وروح الشعب لا تعرف الخوف . لأن الشعب هو صانع الحياة . انظر = ص ٤٨٣ – ٤٨٤ .

(٣) السابق نفسه ص ٣٨٧ .

اللغة المنولوغية:

وعلى الرغم من أنّ الحوار متعدد الأطراف ، كالذي بين رداد والمحقق ، أو رداد وأبيه ، أو بين أبي سالم وأبي رداد ، أو بين أبي أمين وأبي جمال ، وغيره ضروري للكشف عن استقلال كل شخصيّة من شخصيات الرواية ، بما تفعله ، أو تفكر فيه ، أو تعتزم – على الأقل – أن تؤديه ، بصفته جزءاً من الدور الذي كتب عليها أداؤه في هذه اللعبة الفنية التي اصطلح على تسميتها رواية ، إلا أنّ المنولوغ monologue وهو حديث أحد أشخاص الرواية مع نفسه لنفسه – يغني الرواية ، ويلقي الضوء على العالم الداخلي للأشخاص ، ويقرّب المسافة ، ويختصرها ، بين الشخصية السردية والقارىء . ويضع هذا الأخير في الجو العاطفي ، والنفسي المتوتر الذي تمرّ فيه . ومن أبرع من استخدم هذه التقنية السردية الكاتب الروسي فيدور دستويفسكي في روايته الجريمة والعقاب[1] قبل أن يحيلها إدوارد دو جاردان الفرنسي ، وجيمس جويس Joyce الإيرلندي ، إلى (تكنيك) تتصف به رواية تعرف باسم الرواية السيكولوجية The Psychological Novel[2] .

وأكثر ما يلجأ الكاتب النحاس في روايته الساحات إلى المنولوغ إنما يكون في تصويره لشخصية رداد ، وما يعرض له من صنوف التعذيب . ففي وحدته الخانقة ، داخل الزنزانة ما أكثر ما يلجأ إلى الحديث مع نفسه ، فكأنّ هذا الحديث وسيلته الوحيدة لهدم الجدران ، وتجاوزها إلى فضاء العالم الرحيب . وعندما يتعرض لوابل من الأسئلة ، التي يمطره بها المحقق ، يتجه نحو الداخل ، مؤكداً أنّ المناضل الحقيقي هو الذي لا يفاجأ بشيء في أي مكان ، وأيّ زمان . «انظر إلى عينيه لتكشف سرّ ضعفه . . لا يقهر تماسكه الظاهر إلا أن تنظر في عينيه . حسناً يا ولد يا رداد . . سَيْطرْ على أعصابك . إياكَ أنْ ترتجف شفتاك . . أو يتعثر اللسان[3] . .»

وهذا المنولوغ ، الذي يشجع فيه رداد نفسه على الصمود في وجه التنكيل ،

(١) باختين : شعرية دستويفسكي ، ص٨٧ .

(٢) لطيف زيتوني ، السابق ص ١٦٣ .

(٣) سالم النحاس ، السابق ص ٤٣٤ .

والتعذيب ، قد لا يكون عفويا تماما ، لكنْ للمؤلف عذره في هذا ؛ فعلاوة على أنّ البطل – صاحب المنولوغ – معلمٌ ، ولا ريب في أنه حظي بقدر مناسب من التعليم ، والتثقيف ، فقد كان أحد المتورطين في الدعوة إلى إنشاء اتحاد للمعلمين . ولديه نشاطٌ ، ربما كان – من أحد الوجوه – سببا في إيجاد هذه النزعة الشاعرية في كلامه . وهو في موقع آخر يخاطب نفسه بلغة أقلّ شعرية ، وأكثر عَفَويّة ، وبأسلوب طبيعي ، يكاد ينزلق إلى مستوى الكلام العامي :

«تسع سنوات أوقفوا الأستاذ سامي . ويوم اعتقاله ذقت طعم البساطير لأول مرة . . ورغم طفولتي الهشة صمدتُ . . هل يمكن أنْ يستمر توقيفي إلى هذا الحد ؟ تسع سنوات . . وربما عشراً . . أو خمس عشرة . . لا . . لا . . الدنيا تغيرت[1]» .

ومن الواضح أنّ هذه اللهجة تختلف عن لهجة رداد في السابق . مما يعني أنّ المؤلف استطاع أن يفصل بين الراوي ، الذي التبس بالبطل في الشاهد الآنف ، ورداد الذي بدا مستقلا بصوته ، وتفكيره . . وأدائه الحواري . . مما يعزز الإحساس بأن المنولوغ ، هو الآخر ، يسهم في تحقيق التمايز بين شخص وآخر من خلال الملفوظ الكلامي . بيْد أنّ ما أفْسَدَ هذا المنولوغ المطرد في الفصول الأخيرة كثرة ما أورده المؤلف من الأغاني ، والأشعار البدوية ، والقصص ، التي تحيل إلى بعض الكتب المقدسة ، ولا سيما قصة يوسف الصديق – عليه السلام – وزليخة ، ، فالإسراف في هذا انحرف بالرواية عن جادة السّرْد العفوي ، وحولها إلى سرْدٍ ذهني يحتاج إلى قارىء مثقف ليقف على دقيق الأفكار ، وعميق المعاني ، التي تتضمّنُها هاتيك الإشارات .

(١) السابق ص ٤٩٠ .

الفصل الثامن

الرواية والقارئ

السرد والمعنى:

لئن صحّ أن الكتابة تشبه أحد وجهي قطعة النقود ، فإن القراءة تشبه الوجه الآخر لتلك القطعة . إذ لا يمكن لكاتب أن يبدأ كتابة شيء إلا وفي ذهنه قارئ يتوجه إليه بما يكتبه . كما لا يمكن لقارئ أن يقرأ شيئاً مكتوبا إلا وفي نيته أن يتسلم من كاتب تلك المادة المقروءة رسالة message ما ، قد تكون هذه الرسالة معلومات ، أو أخباراً ، أو فكرة ، أو وصفا لشيء ، أو نقداً لآخر . فالقراءة – بكلّ بساطة – اندماَج ، أو التقاء ، وعْي القارئ بوعي آخرَ ، خاصّ ، هو وعيُ الكاتب المؤلف .

أما المعنى meaning ، فهو الشيء الذي أراد الكاتب أن يبعث به إلى القارئ عن طريق هذا التلاقي ، ويكنّى عنه بالقصد intention عادةً[1] .

فالقراءة ، لا تعدو أن تكون – وفقا لما سبق– إعادة إنتاج للمعنى القائم في البنى النصيّة ، من وجهة نظر القارئ ، لا من وجهة نظر المؤلف . ويضيف إمبرتو إيكو– الإيطالي – موضّحا ، أن القراءة تتجاوز إعادة الخلق ، والاستجابة ، إلى التمتع بالقراءة[2] . فالقارئ في أثناء قراءته للرواية – على سبيل المثال– يقوم بإعادة بنائها في ذهنه ، منتفعا في ذلك بمعرفته بقواعد اللغة التي كُتب بها النصُّ ، وذائقته الأدبية التي اكتسبها خلال قراءاته السابقة لهذا النوع من الأدب ، فضلا عن التفاعل التام بين شفرة النصّ ، وما فيه من نظام رمزيّ ، ومجازيّ ، وشفرته التي يغلب عليه أن يفسر الرموز على وفق ما تترجمه هي من رموز الكاتب وتشفيره ، تفسيرا مناسبا لخبرته هو ، وثقافته ، وذوقه ، فمن امتزاج ، أو اندغام ، الشفرتين تتكون

(١) وليم راي : **المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية** ، ترجمة يوئيل عزيز ، دار المأمون ، بغداد ، الطبعة ١ ، ١٩٨٧ ص١٧ .

(٢) وليم راي : السابق ص ١٥١ .

لهذا النص ، أو ذاك ، بنية جديدة ، عابرة ، في سلسلة لا نهائية من البنى الفرعية التي ينتجها القراء ، ويشتقونها ، من البنية الرئيسة التي صاغها المؤلف[١] .

وهذه البنى الجديدة ، التي قد يختلف بعضها عن بعض ، اختلافا كبيرا ، أو هيّنا يسيرا ، تختلف أيضا عن البنية الرئيسة التي اشتقت منها عن طريق القراءة .

ويؤكّد ماشيري Machery أحد أركان نظرية الإبداع الأدبي في فرنسة ، شيئا مهمّا يتعلق بالفكرة السابقة حول اختلاف التلقي من قارئٍ لآخر ؛ فلكلّ اثر مكتوب- في اعتقاده - اتصالٌ بقارئ معين ، هو الذي يتوجه إليه المبدع ، أو قراء عديدين . ومثلما تؤثر الظروف في عملية الكتابة ، فيظهر بعض ذلك التأثير في الأسلوب ، وفي اختيارات الكاتب ، ورموزه ، كذلك تتأثر القراءة بالظروف التي تحيط بالقارئ ، ويتجلى ذلك الأثر في بناء فهمه للنصوص ، واختياراته الممكنة في تفسير الإشارات ، والرموز التي يمتلئ بها النص . وإلى هذا الأثر يعزى - بالطبع الاختلاف في فهم النص الواحد بين قارئ وآخر[٢] .

والرواية تختلف في الواقع عن الأنواع الأدبية الأخرى ، من مقالات ، ورسائل ، ونصوص حوارية ، ونثرية ، ومصنفات .

فهي ، كأي عمل تخييلي ، يتم الالتقاء عبرها بين وعي القارئ ، ووعي المؤلف ، في صورة اندماج تام يجعل القارئ - في بعض الأحيان- منفصلا عن وعيه الخاصّ ، ملتبسا بوعي الآخر - المؤلف- متحررا من شعوره العاديّ ، بعد أن أصبح كلُّ ما في الرواية يملأ عقله ، مؤديا إلى ضربٍ من الانسلاخ عن هويته الخاصة ، مع إدراكه - أساساً- أنّ ما يملأ وعيه إنما هو ملكُ وعي آخر ، هو وعْيُ المؤلف[٣] . فالتفاعل الذي ينشأ بين وعي القارئ الفرديّ ، وموضوع النص ، هو الذي يؤدي إلى انبثاق المعنى . وتبعا لذلك فإنه لا بد وأن يختلف من قارئ لآخر ، على وفق اختلاف

---

(١) وليم راي : السابق ص ١٥١- ١٥٢ .

(٢) حسين الواد : **من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل** ، مجلة فصول ، القاهرة ، مج ٥ ، ع ١ ، تشرين الثاني- أكتوبر س ١٩٨٤ ص١١٥ .

(٣) وليم راي : السابق ص ١٩ .

الوعي لدى القراء ، وما بينهم من فروق فردية تجسم هذا الاختلاف ، وتؤدي إلى تباين الاستجابة[١] .

فنحن – على مستوى اللاوعي – نندمج – نفسياً – بالنصّ ، وشفراته ، ونشعر بنواته الخيالية ، وكأنها خيال اللاوعي الخاصّ بنا ، أما على مستوى الوعي ، فنستخلصُ معنى إدراكياً نتيجة قيامنا بتجريد كلمات النص ، وحوادثه ، وتصنيفها بصورة مطردة ، ومستمرة[٢] . فعندما نقرأ في رواية من الروايات قول الكاتب على لسان البطل مثلا : لم أذق في تلك الليلة طعم النوم ، فليس يعنى أنّ المؤلف أراد أن يخبرنا بأن البطل أو البطلة لم ينم ، ولكن خبرتنا ، ومعرفتنا ، بالسياق الخارجيّ ، ورسوخ الفكرة في وعينا بأن انعدام النوم لا بد أن يكون مرتبطا بحالة نفسية معينة كالتوتر ، أو القلق ، أو الضجر ، أو الانتظار ، فإننا نضربُ صفحا عن المعنى الحرفي ، وهو الخبر الذي تتضمّنه الكلمات ، ويغدو المعنى ، عندئذٍ ، نتيجة حتمية لتفاعل ذلك كله في نفوسنا ، وفي وعينا ، ولا يعنينا ، بعد ذلكً كله ، ما الذي رمى إليه المؤلف من هذه العبارة ، وابتغاه .

ما سبق يعنى أنه لا بد من تصحيح النظرة الخاطئة السائدة عن القراءة .

فأكثر الناس يعتقدون أن القراءة لا تتجاوز البحث عن المعنى المباشر ، التلقائي ، الذي يمكن للقارئ العادي ادعاء العثور عليه ، والصحيح أن القراءة هي ضرب من الاستعداد لاستخلاص المعاني الممكنة ، والمحتملة ، التي يجد القارئ لها ما يسوغها حين يؤول النص ، ويُفسَّر ، ويُشرح ، فهو ، مثلما يؤكد جوناثان كيللر Culler ، الاعتراف بالمعنى الذي يلتقي حَوْلَهُ المفسرون[٣] وليس المعنى الذي قصد إليه الكاتب ورمى .

لنتخيل هذه الصورة المألوفة من التقاء وعي القارئ بوعي الكاتب ، ثمة سائق سيارة فوجئ بوجود لافتة مثبتة على جانب الطريق ، المعبدة ، التي يسلكها في ذهابه

---

(١) السابق ص ٧٣ .

(٢) وليم راي : السابق ص ٧٥ .

(٣) السابق ص ١٣١ .

من حيٍّ لآخر للمرة الأولى ، اللافتة كتبتْ عليها الكلمات الآتية «تمهلْ ، طريق مدارس» من الواضح أن السائق لم يكن يعلم بأن في هذه الطريق مدرسة ، وأنّ الأطفال الصغار يسلكونها متجهين إلى مدرستهم القريبة من الموقع . لكن الكاتب ، أو الجهة التي قامت بتثبيت تلك اللافتة ، لا يكترثون بما إذا كان السائق يعرف هذه الحقيقة أم لا ، وإنما الذي يهمُّهما ، في المقام الأول ، هو أنْ يتقيد بقواعد المرور في هذا الموضع بالذات ، تجنُّبا لاحتمالات عدة ، أكثرها خطورة التعرض لحادث يذهبُ ضحيته بعض الصغار ، لكن السائق يتلقى من هذه اللافتة المعلومة التي يستجيب لها استجابة يلازمها إجراءٌ سريعٌ ، وفوريٌّ ، هو تخفيف السرعة ، واتخاذ الحذر ما أمكن .

وهذا شيء يمكن تعميمه على النصوص .

فالمعروف أن أيَّ قارئ يقرأ كلاماً مكتوباً إنما يلتمس بقراءته له ضربا من المعرفة على النحو الذي رأيناه في مثال السائق ، ونوعا من الاستجابة الفورية ، والمعرفة ، بلا ريب ، تقوم على الربط الذهني ، أو العقلي ، بين ما تحيل إليه الكلمات المكتوبة ، التي تجري فوقها عيناه ، والواقع ، الذي يقع خارج الكلمات ، أي خارج النص . ويؤكد روبرت شولتز Scholes وروبرت كيلوج Kellogg في كتابهما المشترك «طبيعة السرد*» أن أمر القراءة في الرواية ، كغيرها من الأدب السردي القديم والحديث ، يقوم التحدي فيه على الربط بين نثر تخييلي fictional وواقع حقيقي real يتنافى أساساً مع المتخيل[1] . وهذا التحدي يواجه المبدع أولا ، لأن طبيعة عمله الأدبي تقوم على اختراع واقع آخر غير الذي ينظر إليه القارئ كلما أراد أن يطمئن إلى استيعاب ما يقرؤه . ثم يواجه القارئ بُعَيْد ذلك ، إذ لا بدّ أن يتحول هذا القارئ إلى ناقد – في مثل هذه الحال – يحاول الاطمئنان على صدق ما يقرأ ، وجدوى ما يقرأ . وهذه هي الإشكالية التي يحاول النقد الأدبي وضع حلّ لها ، فما هي الاختيارات الممكنة ، أو المتاحة ، للإجابة عن سؤال العلاقة بين المتخيّل والواقع في الرواية؟

(1) Scholes , Robert , & Kellogg, *The Nature of Narrative* ,Oxford University Press , London, 2 ed ,1968p 83.

إذا نحن قارنا الرواية بغيرها ، كالشعر ، مثلاً ، الغنائي منه على وجه الخصوص ، وجدناهُ ، في الغالب ، والأعمِّ منه ، والأرجح ، يحاولُ المبدع أنْ يقول فيه شيئاً ، أو أن يعبر عن شعور ما ، أو إحساس عاطفي ، أو فكرة ، أي أنه يحاول أن (يُمَعْني) لكن الرواية – خلافا لذلك كله– تحاول ألا تقول شيئا على نحو مباشر ، بل تسعى إلى خلق واقع جديد ، مُتخيّل ، يقتنع القارئ بوجوده ، وذلك ما تلخصه العبارة الآتية :النص في غير الرواية يُمَعْني وفي الرواية يخلق : to be but not to mean فالعلاقة الخاصة بين المتخيل والواقع – وهي التي عليها المعول ، و الاعتماد ، في جعل الرواية نصا ذا معنىً– تتمثل في أنَّ الواقع شيءٌ ، والرواية هي الرسم التوضيحي illustrative لذلك الشيء ، فالواقع إذاً كتابٌ خالٍ من الرسوم التوضيحية ، والرواية هي الواقع مضافاً إليه تلك الرسوم الموضّحة(١) .

فالتخييل في الرواية ، كسائر الفنون الأدبيّة السردية ، قديمة ، أم جديدة ، يضعنا وجهاً لوجه أمام الحقيقة الآتية : وهي أن ما نقرؤه يمثل الحقيقة بصفة ملموسة تماماً كما تمثلها الفنون البصرية الأخرى ، التي نراها رأي العين ، كاللوحات painting والتماثيل sculptures وبما أن الأمر على هذا النحو ، فإنه يضعنا أمام حقيقة أخرى ، وهي أن ما نقرؤه حقيقيٌّ ، وواقعيٌّ ، ملموس ، على النحو الذي نجده في الفنون الأخرى ، من أدبية وبلاستيكية(تشكيلية) plastic تلك الفنون التي تعبرعنها كلمة تمثيل ، أو تشخيص represent بأوسع ما تعنيه الكلمة من معنى(٢) .

ولا بد من التنبيه هاهنا على أنّ الرواية التي تتمتع بهذه القدرة على تشخيص الواقع ، وتمثيله ، كما الرسم ، والنحت ، شأنها شأن الفنون ، تنزع أحياناً نحو عدم المطابقة بين المتخيّل والواقع ، فالفنون الشرقية– على سبيل المثال وليس الحصر– التي منها : النقش ، والنحت ، تقوم غالباً على عدم المطابقة بين الشيء والعمل التشكيلي الذي يجسده . كذلك الرواية ، لا يشترط فيها أن تطابق الواقع من حيث هو متخيل ، إلا بالقدر الذي يشترط فيه التطابق في الفنون ذات الطابع الرمزي ، كالفن المصري

(1) Ibid , p 84

(2) Ibid ,p 84

القديم ، وغيره من فنون تشكيلية حديثة كالتجريدية ، والتكعيبية ، والسوريالية ، بفضل التأثير الذي يتركه الأسلوب ، والرؤية ، والتصميم ، في العمل الفني . فكما لا يطلب من الرسام أن يحاكي الواقع في كل ما يرسمه ، ومن النحات أن يقلد في عمله ما يقدمه من موضوعات ، تقليداً حرفيا ، حتى لكأنّه هو ، كذلك لا يطلب من كاتب الرواية أن يقدم متخيله الروائي ، ونسقه السردي ، على هيئة يتماثل فيها الواقع والمتخيل تماثلا تاما ، بحيث يبدو كالصورة الفوتغرافية في دلالتها على صاحب الصورة .

على أن الرواية ، وإن اعتمدت الخيال ، ليست من الفن الشكلي الخالص pure form مثلما هو الشأن في الفن التشكيلي .

فالمرءُ يستطيع أن يتأمل اللوحة ، أو التمثال ، أو أي منحوتات خزفية ، أو بنى زخرفية ، فيعجب بها دون أن يفكر فيما تعنيه تلك الأعمال ، أو تجسده . يكفيه – مثلا – أن يحسَّ بما فيها من الإمتاع البصري الذي تمنحه إياه ، أو الإحساس بتوازن الكتلة والفراغ ، ونوعية ملامس السطوح في التمثال ، لكن الرواية تختلف عن هاتيك الفنون التي توصف ، من حيث المعنى ، بأنّ فيها فكراً ، أو معرفة أيقونية iconographical سبب ذلك أنّ الرواية – على الرغم مما فيها من الطابع الإيقوني للمحتوى– إلا أنّ القارئ لا يستطيع أن يتعامل مع الكلمات فيها تعامله مع لوحة فنية لبيكاسو ، أو مانيه ، أو سيزان ، لأننا عندما نتأمل – في الحقيقة – عمل الرسام ، أو النحات ، لا يمدّنا العمل بأي شيء عن نفسيته ، أو رؤيته الاجتماعية ، خلافاً للرواية التي لا يمكن أن يسفح الكاتب فيها روح الشخصية كارنينا ، أو مدام بوفاري ، على بياض الصفحة ، مثلما يريق الرسام الألوان على قماش لوحته[1] .

ومثلما تأتي الفكرة في العمل التشكيلي عن طريق التمثيل البصري ، يحدث ذلك أيضا في النثر الروائي .

فمما لا شك فيه أنّ التأثير الذي يصاحب قراءة النص التخييلي ، بلغته الثرية ، القادرة على التمثيل ، والتشخيص ، لا تؤدي إلى تفاعل الواقع والمتخيل في ذهن

(1) Ibid , p 84-85

القارئ حسب ، وإنما تجعل من القراءة شرطاً ضرورياً لتمام العمل التخييليِّ ، فالقارئ يسهم ، بدوره ، في تكملة النص ، شأنه في ذلك شأن المؤلف المبدع ، وإلى هذا تشير الدراسات المهتمة بنظرية التلقي ، كونها نظرية تؤمن إيمانا قاطعا بالطابع الثنائي لعملية القراءة ؛ أي : الاتجاه من النص إلى القارئ ، ومن القارئ إلى النص[١] .

فكاتب الرواية لا يشغله إيراد الحقائق التي تغذي معرفة القارئ في حقل من الحقول المعرفية التي يهتم بها كاتب المقالة ، والبحث ، أو المصنفات العلمية ، والفكرية ، والتاريخية بقدر ما يعنيه أن يبدع عملا ينتزع فيه الكلمات من عالم المحسوسات لتتجسّم في نسيج خيالي من اختراعه ، لكنه محكمُ الربط والبناء ، مهيأ للاكتمال من لدن القارئ[٢] الذي يرتقي ، عن طريق القراءة ، بمستواه المعرفي ، فيناظر المؤلف في إضفاء الصورة الأخيرة على المعنى . إنه القارئ القادر على التجوال في ثنايا النص التخييلي ، بكفاية غير عادية ، تمكنه من أن يلمح الدلالات التي تومىء إليها ، وتوحي بها ، رموز العمل الروائي التي أودعها فيه ، وضَّمنَهُ إياها المبدع . ويؤكد فولفانغ إيزر – أحد أركان مدرسة كونستانس الألمانية – أنّ مثل هذا القارئ لا يعدو أن يكون ضربا من الافتراض ، فهو قارئ مثاليٌّ ، نادرٌ وجوده ، نزر ظهوره ، موجود بالقوة ، لا بالفعل ، مثلما يقال بالتعبير الفلسفي ، ولهذا يصفه بتعبير لا يخلو من معنى وهو : القارىء الضمني implied reader الذي ينماز من غيره بالقدرة على التخييل ، وهي قدرة ضرورية للاستمرار في القراءة ، التي لا تختلف ، من حيث الغاية ، والهدف ، عن الإبداع ، فخيال الكاتب مرسلٌ ، وخيال القارئ الضمني متلق . وهذا هو الذي يمكنه من ملء الفجوات ، وسدّ الفراغات التي يدعها خيال المبدع في النص[٣] .

على أن بعض الدارسين يأبون أن يكون القارئ الضمني هو الحكم الوحيد على معاني النص وأفكاره ، ويرون أن القارئ الخارجي أكثر جدارة من الضمني ، كونه لا

---

(١) نبيلة إبراهيم : القارئ في النص ، فصول ، القاهرة ، مصر ، مج ٥ ، ع١ ، أكتوبر – تشرين الثاني ، ١٩٨٤ ص ١٠١ .

(٢) السابق ص ١٠٢ .

(٣) السابق ص ١٠٣ وانظر= حسين الواد : من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل ، مرجع سابق ص ١١٧ .

يتقبل أي شيء إلا بعد أن يدقق فيه النظر ، ويمحو في موقع ، ليضيف في موقع آخر ، أي أنه لا يكتفي بدور المستقبل السلبي الذي تملى عليه المعاني إملاءً ، بكرة وأصيلاً ، وإنما هو قارئ مشارك ، فعّال ، يسهم بقوة في تكملة النسق الروائي[١] .

ذلك أن قارئ الرواية يُفْترض أن يكون لديه حظ قليلٌ ، أو كثيرٌ ، من المعرفة ، بأوسع ما تعنيه هذه اللفظة من معانٍ ، لكنه عندما يواجه النصَّ الروائي – كغيره من النصوص السردية القديمة أو الجديدةً – تبدأ هذه المعرفة بالتغيير التدريجي نتيجة التفاعل بين النص المقروء ، من حيث هو بنى سوسيو- نصية ، وما هو مختزن في وعي القارئ نفسه ، من معارف تنسجم ، أو تتقاطع ، مع دلالات النصِّ ، أي أن القراءة مواجهة بين ثقافتين : ثقافة المؤلف ، وثقافة القارئ ، وهي – أي المواجهة – في أثناء عملية القراءة ليست كامنة ، وإنما هي الوجه الجلي ، الظاهر ، الذي يُعول عليه في تفسير النص ، واستيعابه . ونتيجة ذلك «التفاعل النصّي» تتعدد الآراء ، وتتباين المعاني والتفاسير ، وتختلف الشروح[٢] .

لهذا ينبني فهم المعنى في الرواية على قراءة تأملية دقيقة ، لا تكتفي بالنظر الأفقي السطحي ، الذي يقتصر على متابعة الأحداث ، وتتبع الزمن ، والتعرف إلى الشخوص ، بل ينبغي أن تكون القراءة مرتكزة على التحديق في الزوايا الظليلة ، والبقع المعتمة ، من المبنى الحكائي ، ومعرفة ما لم يُقلْ عن طريق ما يقال ، من باب الإيحاء ، والتلميح ، وهذا بطبيعة الحال ينقل القارئ من قارئ متقبل حسب إلى قارئ منتج على أساس أن النص الروائي بما يحيل إليه من مرجعيات مختلفة ، ومتعددة ، نصٌّ مفتوحٌ على احتمالاتٍ عدة ، أحدها ذلك الذي يتبيّنه القارئ نفسه ، سواء على مستوى رصد الأشكال السردية المستخدمة في النص ، وقيمتها النصية أو

(١) يمنى العيد : فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٨ ص٤٤ وانظر : إدوارد سعيد : الثقافة والإمبريالية ، ترجمة كمال أبو ديب ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٧ ص ١٣٥ وانظر : وليم راي ، المعنى الأدبي ، مرجع سابق ص ٤١ .

(٢) ينظر : سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي ، النص – السياق ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٩ ص ١٥٢ وانظر : يمنى العيد ، فن الرواية العربية ، مرجع سابق ، ص ٤١ .

على مستوى الاستجابة السلبية ، أو الإيجابية ، لما يتضمنه السرد من خطاب[١] . وهذا لا يتطلب من القارئ المعرفة بأعراف وقواعد الفن الأدبي الروائي ، فعلى القارئ أن ينغمس في الجو الخيالي الذي يضعه فيه المبدع معتمدا في ذلك على ما يختزنه من أعراف سائدة في حياتنا اليومية بعد أن انتزعت من سياقها ، وجردت من وظائفها ، لكي تغدو جزءاً من عملية القراءة التي تؤدي إلى إعادة النظر في المعايير ، والأعراف ، في ضوء رؤية القارئ لما لا يستطيع رؤيته في الحياة اليومية[٢] . أي أنّ معرفة القارئ بقواعد السرد ، والبناء الفني للرواية ، ليست لازمة ، وليست هي التي تساعده على استخلاص المعاني ، وإنما الذي يساعده على ذلك هو الاندماج في الوعي الذي تتمخّض عنه القراءة ، نعني الوعي المشترك لكل من المبدع والقارئ حيال الحياة اليومية التي يصورها السرد .

مما سبق نستطيع أن نؤكد على الطابع الذاتي لقراءة النص الروائي ، فالمعنى ، أو القصد ، يستخلصه القارئ من النسيج السردي ، وفقا لمنظوره هو ، لا لمنظور الكاتب . ولا تقوم قراءة الرواية على الطريقة التقليدية السائدة أي : البحث عن معنى مباشر ، وثابت ، في النص ، هو ذلك المعنى الذي رمى إليه المؤلف ، ومن جهة أخرى لا تقتصر قراءة الرواية على تلقي الجانب المعرفي من النص ، وإنما تشمل أيضا الاستمتاع ، والتلذذ بقراءة السرد ، والاندماج بما فيه من عوالم متخيلة ، فالقراءة ، في هذه الحال ، تجربة تشبه إلى حد كبير رؤية اللوحة ، وتقرّي سطوح التمثال ، والاستماع إلى قطعة موسيقية رائعة ، أو أغنية جيدة بصوت عذب رخيم . وكما أن الاستماع للأغنية ، أو تذوق اللوحة الجيدة ، وتلمس التمثال ، والطرب لقطعة موسيقية أخاذة ، لا يحتاج إلى معرفة بقواعد الأداء في هاتيك الفنون ، كذلك الرواية ، يمكن لأقل الناس معرفة بقواعدها ، أن يلتذ بقراءتها ، ويتلقاها ، ويندمج في العالم المتخيل الذي تنطوي عليه ، شأنه في هذا شأن الناقد المحترف الذي يعرف من قواعد السرد والخطاب القصصي كل صغيرة ، وكبيرة ، وكل شاردة ، وواردة . وقد أطلق

(١) يقطين ، السابق ص ١٥٤ .

(٢) وليم راي : المعنى الأدبي ، مرجع سابق ص ٦٣ .

جونسون على هذا القارئ وصف القارئ العادي ، يعني به القارئ الفطري الذي لم يفسده التحيز الأدبي ، أو التعصب النقدي المكتسب بالمهارات الفائقة . وتفاعل هذا القارئ وإدراكه هو القول الفصل ، والحكم النهائي فيما إذا كانت الرواية تفوق أعمالا أخرى أم أنها تصلح أن تكون زادا دسما لألسنة اللهيب . فالقراءة لدي القارئ العادي متعة قبل أن تكون سبيلا لمعرفة ، أو مجالا لنقد الآخرين وتصحيح ما يكتبون . . ومن شتات ما تضمه الرواية يستطيع هذا القارئ أن يكون بنية ذهنية للرواية يشتقها من المادة المقروءة ، وأن يلمح بعين ذكية الثغرات التي وقع فيها السارد فتثير لديه الحوافز للمناقشة ، وربما التهكم ، والمزاح[١] .

ولهذا فإن ما ذكرناه عن القارئ الضمني ، والقارئ الخارجي ، لا يتعدى كونه إشارة إلى تفاوت المستوى القرائي .

تنوع المعنى:

ينبغي ألا يفوتنا التأكيد على أن الرواية ، شأنها في ذلك شأن أي نص مكتوب ، تتألف من كلمات ، والكلمة علامة ، فهي – أي الرواية– في المحصلة الأخيرة مجرّة لا متناهية من العلامات . والعلامة في الواقع ثنائية الطابع ، هي رمزٌ من جهة ، ومن جهة أخرى تحيل إلى الشيء المادي الذي ترتبط به خارج النص . ولهذا في كلّ نصّ بنيتان : إحداهما هي البنية الأساسية التي تتألف من مجموع العلامات ، التي تتألف منها المادة المكتوبة ، والثانية هي البنية الشعرية ، وهي تلك التي تتحقق لدى القارئ من تفسيره ، واستيعابه لما في النصّ من بنىً ، وقد يكون التأويل أحد مصادر البنية الشعرية .

فالحدث – في الرواية – يعدّ علامة ، وما ينتج عنه ، أو يؤدي إليه ، هو القيمة

(٢٠) فرجينيا ولف : القارئ العادي– مقالات في النقد الأدبي ، ترجمة عقيلة رمضان ، الهيئة العامة للتأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٧١ ص ٧ وانظر ص ١٠٥ حيث المثال الذي ضربته فرجينيا وولف عن القارئ العادي إذ يتأثر تأثرا كبيرا بالسرد فقد ابتاع تاجر تفاح نسخة من رواية مول فلاندرز لدانيال ديفو Defo بكل ما لديه من تفاح . وكان ينزوي في المخزن ، مواصلا قراءة الرواية إلى أن تؤلمه عيناه .

التي ترتبط به ، وأما الشخص الذي يقع له الحدث ، أو يقوم به ، فهو ذاتٌ ، والذوات هي الأخرى علاماتٌ ترتبط بها قيمٌ معينة تتصارع ، أو تتنافى ، مع قيم أخرى ترتبط بعلامات أخرى ، كأنْ تكون ذاتاً تناصب الذات الأولى العداء ، أو تعارضها ، أو تضع العراقيل في وجهها لمنعها من تحقيق الهدف الذي تسعى له ، والغاية التي تعمل من أجلها في الرواية .

والذوات فيها لا مناص من أن تكون معارضة أو مساندة ، وقد استخدم السيميائيون مصطلحات للدلالة على العلائق بين هذه العناصر التي يتشكل منها السرد الروائي ، فالعلاقة بين انطلاق الحوادث والنهاية علاقة تواصل ، والعلاقة بين الذات والموضوع الذي تدور حوله الرواية رغبة ، والعلاقة بين الذات والذوات الأخرى علاقة مساندة ، أو معارضة ، وصراع[1] .

وترجمة ذلك بلغة الأمثلة أن نشير إلى الساعة في رواية ما تبقى لكم* لغسان كنفاني ، فهي علامة تنم على مرور الوقت في النسق اللغوي ، لكنها ، أيضا في النسق الشعري ، علامة رامزة لاستمرار التوتر الذي يصاحب الفلسطيني ، الذي ينتظر الخلاص ، ومحو العار الذي جلل به عام ١٩٤٨ . الشيء نفسه : الحَمْل (مريم) هو الآخر رمز على المستوى الشعري للعلامة ، والذات : حامد ، مع أنه يمثل شخصا عاديا سحقته المأساة ، إلا أنه رمز على المستوى الشعري ، فهو يرمز لجيل الأسئلة ، في حين يرمز زكريا لجيل الخيانة[2] والعلاقة بينهما علاقة صراع . ونستطيع أن نشير إلى أن الخزان الذي احترق فيه الرجال الثلاثة في رواية كنفاني «رجالٌ في الشمس*» هو أيضا علامة رامزة ، فهو يرمز إلى حقيقة أنَّ الفلسطينيين الذين حاولوا التهرب من مواجهة المأساة لاقوْا حتفهم في الأتون . . الذي اختاروه ، فالعلاقة التي تربط بينهم جميعا والموضوع وهو البحث عن عمل رغبةٌ . وأبو الخيزران ، هو الآخر ، يتجاوز الذات

(١) صلاح الدين حسنين : التحليل السميوطيقي للنص الروائي ، فصل في شعرية طه و ادي ، تحرير عبد الرحيم الكردي ، مكتبة الآداب ، مصر ، ط١ ، ٢٠٠٦ ص ٤١٥ .

(٢) محمد شاهين : آفاق الرواية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠١ ص ١٦٨ . وانظر : رشاد أبو شاور ، قراءاتٌ في الأدب الفلسطيني ، دار الشروق ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٧ ص ١٩ .

التي تتناقض مصالحها مع الرجال الثلاثة ، ليرمز للقيادات التقليدية المتخاذلة . وإقدام السائق على تجريد جثث الرجال الثلاثة من ساعاتهم ، وأوراقهم النقدية ، بعد أن قذف بجثثهم فوق مكبّ للنفايات حدثٌ رمزيٌّ ، يومئ عبره الكاتب إلى تهتك هذه الفئة الاجتماعية ، مشيراً إلى المستوى الهابط ، الرخيص ، الذي بلغته من حيث الاتجار بأرواح الناس[١] . فالأدب السردي يحتوي ، بالفطرة ، على معان متعددة قد تصل حد التناقض ، والتضارب عند التفسير . فهاهي ذي يمنى العيد تفسر حكايات ابن المقفع في كليلة* ودمنة قائلة : إن ابن المقفع قد توسل بالخرافة سبيلا للدلالة على الظلم ، ظلم القوي للضعيف ، هذا مع أن الكثيرين لا يرون في تلك الحكايات سوى نوع من أدب الحكمة . والحريري ، والهمذاني ، كلٌّ منهما أبدع نسقا أدبياً يحيل على نسق ثقافي غرقت فيه الأنا في مستنقع الواقع ، وهوامش الحياة . وها هي ذي الحكاية في ألف ليلة وليلة* تقترح نسقا فريدا من تداخل القصص ، ضمن إطار عامّ يمنح الأنثى حق الإمساك بزمام الكلام ، لترويض الوعي الذكوريّ المهيمن ، بحيث بدا هذا النسق المتخيل معادلا لفعل الوجود في رمزه الأنثوي .»[٢] مع أن أكثر القراء لا يرون فيها سوى حكايات مسلية ، شائقة ، صرفت شهريار – المروي عليه– عن الإقدام على قتل زوجته شهرزاد ، وهو الشيء الذي اعتاده من قبل .

واختلاف القراء في تفسير الحوادث ، وتأويل العلامة السردية ، شيء يدفع بكاتبة معروفة ، وناقدة – هي فرجينيا وولف Woolf – لتشكو بالفم الملآن من التضارب في آراء النقاد الذين يقولون في رواية واحدة ما يُفهم منه أنها رائعة ، وما يفهم منه أنها لا قيمة لها ، ومن الخير أن تلقى الأوراق التي طبعت فيها طعما سائغا لألسنة النار[٣] .

---

(١) غسان كنفاني : رجال في الشمس ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٦ ص٩٠ . وانظر ما كتبناه عن الرواية في : في القصة والرواية الفلسطينية ، دار ابن رشد للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ١٩٨٤ ص ١٠١–١١٥ .

(٢) يمنى العيد : فن الرواية العربية ، مرجع سابق ص ٣٦–٣٧ .

(٣) فرجينيا وولف : القارئ العادي ، مرجع سابق ص٢٣٧ .

حجر الفلاسفة:

مـثل هذه الأمـثلة ، إذا تدبّر فـيـهـا القـارئُ ، وتأمل ، لاحظ أن الحـدث ، أو الشخص ، أو الشيء ، في الرواية ، يمكن أنْ يؤوّل تأويلين ، أو أكثر ، مما يعنى أن المعنى في الرواية غير ثابت ، ولا متفق عليه . فما ظنه المتقدمون من حيث أن للنص الأدبي معنى واحدا ثابتا هو المعنى الذي قصده بالقول ، و رمى إلى توصيله المؤلف بالتأليف ، والتصنيف ، ما هو إلا ضرب باطلٌ من الظن ، أدى إلى شيوع مفهوم خاطئ هو الذي يمكن أن نطلق عليه عـبارة أسطورة المعنى المطلق . وكـان البـحث عنه في النصوص كالبحث عن حجر الفلاسفة الذي يحيل المعادن الخسيسة إلى ذهب ثمين . . ولا تفسير لهذا إلا بالقول : إنه الإرث الذي تناقلته أجيال الدارسين ، والقراء ، ونقاد الأدب ، من عصور التسلط ، والاستبداد ، والحكم المطلق . مما دعا إلى تجاوز هذا الواقع في العصر الحديث ، نتيجة القسط الأوفر من الحرية الشخصية ، والعامة ، التي أصبح يحظى بها المبدعون ، والقراء ، على السواء ، في زمن الطباعة ، فأصبح المعنى المطلق شيئا من الماضي .

وقد تنبه الباحثون ، ونقاد الأدب ، على السواء ، إلى غنى النص الأدبي ، وثرائه ، واحتماله لغير وجه من وجوه التأويل ، واكتشاف المعنى . فالنص فيه من تعدد المعاني ، وتنوع الدلالات ، ما لا يُحصى عدداً ، وما يتناسب والظروف المؤثرة في الإبداع تارة ، وفي القراءة ، والتلقي تارة أخرى . وكلما ازداد تفاعل القارئ بالنص ازدادت قدرته على اشتقاق مدلولات جديدة تؤسس لبنية ذهنية أخرى غير البنية المأخوذة عن الكاتب[1] . وفي هذا السياق يقول رولان بارط : «لم يخلد النص الأدبي بسبب أنه يَعْرض على القراء الكثيرين معنى واحداً . . وإنما اتسم بالخلود ، وحظي بالبقاء ، والديمومة ، والأبدية ، لكونه يقترح على القارئ الواحد معانيَ عدَّة في مُتجدّد اللحظات .»[2]

فالرواية تختلف عن سائر النصوص الأدبية بشمولها لأكثر من نوع أدبي ، ولا

(١) حسين الواد ، السابق ص ١١٦-١١٧ .

(٢) السابق ص ١١٧ .

يستطيع القارئ أن يحدد في الرواية الواحدة أين التاريخ من السيرة ، أو أين السيرة من السيرة الذاتية ، التي تروي حياة البطل بقلمه ، أو أين الحكاية الرمزية من النّمْذَجة الاجتماعية ، والتحليل النفسي من الاستبطان ، والتاريخ من السرد الواقعي . وهذا ضربٌ من التداخل ، والاندغام ، نجده في أكثر القصص ، والملاحم القديمة ، ابتداءً من ملكة الجنّ The Faerie Queen ومروراً بروبنصون كروزو Robinson Crusoe لديفو[١] Defo . فالكاتب ، أو المؤلف ، يحيلنا ، من خلال السرد ، إلى مرجعيات متعددة ، ومتنوعة ، تربط ملفوظه السردي بحقائق ، هي – أيضاً– كثيرة التنوع . وهذا قلما نجده في فنون أخرى[٢] .

وتعد الرواية ، من حيث هي شكل فني ذو معمار خاصّ ، تعبيراً يحيل إلى الشكل الثقافي السائد ذاته الذي تصفه أو تحكيه ، مما يعني أنها لا تخلو من أنْ تكون ضاربة بجذورها في المجتمع ، وثقافته ، وتاريخه ، وإرثه اللغوي ، والحضاري . . وهي ، في الوقت ذاته ، تعبيرٌ عنه– أي عن هذا المجتمع– شأنها في ذلك شأن بقية الفنون الدرامية ، والأدبية ، الأخرى . . ولا سيما الفنون المنطوية على خاصيّة المحاكاة ، لذا «لا يمكن بترُ الأدب عموما ، ومنه الرواية ، عن التاريخ ، والمجتمع ، بترا بزعم استقلاله الذاتي ، الذي يعني ، بمعنى من المعاني ، الانفصال عن الواقع بما يعنى محدودية مضجرة ، تأباها الأعمال الفنية ، والأدبية ذاتها ، فكيف يقوم القراء بفرضها ؟ .»[٣]

وإذا نحن تذكرنا أن فهم المجتمع الذي تصوره الرواية ، أو تحاكيه ، يتمخض عن وجهات نظر متعددة ، ومتضاربة أحياناً ، فإن قراءة الرواية دون ريب تتمخض عن اختلاف في المعنى ، واختلاف في الرأي . فربّ قارئ يثني على رواية بحجة أنها أعجبته ، بما تفصح عنه من صدق في تصويرها للمجتمع ، والواقع ، على حين نجد قارئاً آخر يصفها بالبعد عن الواقعية ، وربما هي في نظره أقرب إلى الافتعال ،

---

(١) فرجينيا وولف : السابق ، ص ١٠١ ودانيال ديفو *Daniel Defo* هو مؤلف رواية مول فلاندرز *Moll Flanders* التي ذكرت في موضع سابق من هذا الكتاب ، انظر الفصل الخامس .

(2) Scholes , Ibid , p 86-87.

(٣) إدوارد سعيد : الثقافة والإمبريالية ، ص ٨٥ .

والتزييف . وقد يتأثر قارئ الرواية بكثير ، أو قليلٍ ، من الأحكام العامة المتداولة عن الكاتب ، مؤلف الرواية ، التي يعتزم قراءتها ، وفهمها ، واستخلاص ما فيها من معنى . فثمة أحكامٌ عامة – على سبيل المثال– قيلت في روايات نجيب محفوظ ، منها : أنه في مصر كديكنز بالنسبة للأدب البريطاني ، وكتولستوي في الأدب الروسي ، وكبلزاك في الرواية الفرنسية ، ومنها أنه تلميذ نجيبٌ لإميل زولا في روايته الثلاثية خاصة . ووُصف أدبه الروائي – من جهة أخرى– بأنه أدب تسجيلي ، بمعنى أنه يصف الواقع ، ويصوره تصوير المصوّر الفوتغرافي . وقيل فيه : إنه متأثر بروايات فلان من الكتاب ، أو أنه مقتبسٌ عن علان[1] . . وثمة ضربٌ آخر من الأحكام العامة تؤثر في سيرورة النتاج السردي ، واستقبال القارئ له وتأثره بما فيه من تخييل . . تذكر فرجينيا وولف الكاتب البريطاني دانيال ديفو قائلة : إن شهرته في العالم اقترنت برواية واحدة من رواياته وهي روبنصون كروزو ، وعلة ذلك أن تلك الرواية قرئت للصغار في المدارس على مدى قرنين من الزمن ، ولهذا تألقت روايته هذه ، وأدى بريقها إلى التعتيم على رواياته الأخرى ، التي هي أكثر إتقانا ، وأكثر جودة وتأثيراً ، منها على سبيل المثال رواية مول فلاندرز[2] .

الذئب الأسود:

ومثل هذه الأحكام ، التي باتت متداولة تداول قطع النقود في الأوساط الأدبية ، تؤثر تأثيراً كبيراً في القارئ ، غير أننا نحاول – فيما تبقى من هذا الفصل– بيان الطريقة المحكمة ، التي يجبُ ، أو يحسن إتباعها ، بكلمة أدق ، في قراءة الرواية بعيداً عن التأثيرات الجانبية . ويقع اختيارنا على الصفحة الآتية من رواية حنا مينة الذئب الأسود* ، وهي الصفحة الأولى في الفصل الرابع من الرواية :

كان اسمه فجر دغمش ، واختصاراً كانوا ينادونه دغمش . كان صياداً ماهرا قد جرب القنص وأتقنه ، واحترفه لفترة ، وخرج مع من خرجوا لمطاردة الذئاب السود ،

(١) محمود الربيعي : قراءة الرواية ، منشورات كلية دارالعلوم ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٤ص ٨ .

(٢) فرجينيا وولف : السابق نفسه ص ١٠٢ .

وقتلها . كان في بداية الستينات من عمره ، ولا يزال يملك عزيمة الشباب ، وهمته . . لكن أصدقاءه ، ومعارفه كانوا يعدونه كهلاً . . ولم يجد ضيرا في ذلك . . مصمما ، في سريرته ، على أن يكون أول من يصطاد الذئب الأسود . وفي هذا برهان على احتفاظه بقوته . . وردٌّ مفحِمٌ على الصيادين الآخرين الذي يقولون له ممازحين :

– راحت عليك يا دغمش . . عدْ إلى بيتك واسترحْ . ما دام قتل الذئب الأسود يحتاج إلى فتوة الشباب .

فيسمع ، ويبتسم بإشفاق على أولئك الذين يجهلون ما يعرف من طرق لمطاردة الوحوش الكاسرة . . واصطيادها ، إنها الخبرة .

كان دغمش خبيرا ، مجرّبا ، جريئا ، محكم التصويب ، بينما الآخرون – الشباب خصوصاً – تنقصهم الخبرة . ويُشك في إحكامهم التصويب . هذا بالنسبة للرجال ، فكيف الأمر بالنسبة للنساء؟ثم من هو الذي استنفر النساء للمشاركة في الحملة على الذئب الأسود؟ الصياد بشير كان محقا في الدعوة لاستنفار الفقراء ، هؤلاء أصحاب مصلحة في قتل الذئب الأسود الذي يأكل رغيفهم . لكن المقصود بذلك – كما يرى دغمش – الرجال ، الرجال فقط ، إلا إذا كان للصياد بشير رأيٌ آخر . .»[1] .

علينا أن نقرأ هذه الرواية عامة ، وهذه الصفحة على الخصوص ، دون أن نتأثر بما نعرفه عن المؤلف ، لكن من السائغ ، وربما كان من الأفضل ، أن نستعيد في ذاكرتنا ما تضمنته الرواية في الفصول الثلاثة الأولى التي تتقدم على بداية هذا الفصل ، وهو الفصل الرابع . وحتى لو لم نستذكر ما رُوي من حوادث في السابق ، ووجدنا أنفسنا وجها لوجه أمام هذه الصفحة ، دون غيرها من صفحات الرواية ، فإنّ ما لا بد منه هو أن نلاحظ ، في مستهلها الحديث عن دغمش ، وما أضفاه عليه السارد من أوصاف في البدن ، والنفس ، ونظرة الآخرين إليه . ومثل هذه الصفات كالتقدم في العمر ، والوقوف على أعتاب الكهولة ، والعزيمة القوية ، والهمة العالية ، والخبرة بفنون الصيد ، بما في ذلك صحة التسديد ، والتصويب ، وإصابة المرمى بدقة ، هذه الصفات لا بد أن

(١) حنا مينة : الذئب الأسود ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٥ ص٤٩ .

تختزن في ذاكرتنا النشطة الفعالة على مدى القراءة .

ولا بد أن نقف إزاء إشارة السارد للذئاب السود ، فهل يعني المؤلف بهذه الإشارة المعنى الحقيقي ، أم أنها إشارة تحتمل التأويل من باب الرمز والتعبير عن المدلول بالتلميح لا عن طريق التصريح؟ ومن هو الصياد بشير الذي استنفر إلى جانبه الرجال الفقراء الذين لهم مصالح في قتل الذئب الأسود الذي يلتهم طعامهم ، ولا يترك لهم ما يتبلغون به . نظن أن القارئ العادي يلمح في هذا كله إشارات لمعنى غير مباشر يومئ إليه الكاتب غيْر المعنى الحرفي الذي يتبادر للذهن من الوهلة الأولى . وعلينا – في مثل هذه الحال– ألا نتعجل الاستنتاج ، فنقول إن المؤلف لا يعني بالصيد هنا الصيد الحقيقي الذي يتم في الغابة ، ولا يعني بالذئب الذئب فعلا ، إذ لو كان كذلك لما ساغ أن ينسب إليه التهام أرغفة الفقراء الذين باتوا على وفاق مع من يتصدى له ، ويلاحقه ، ويطارده بحكمة ، وتصويبٍ ، دقيقين . فالقارئ العادي يعلم علم اليقين أن الذئاب ليست مما يلتهم خبز الفقير ، وإنما الذي يلتهمه هم المستغلون الجشعون الذين يستحقون أن يُقرنوا بالذئاب السود .

مما ينبغي أن يلاحظه القارئ هنا ، سواء أكان قارئا عاديا ، أم قارئا ذا مراس بقراءة الرواية ، اختلاف صوت الراوي عن صوت المؤلف . فالراوي هو من يحدثنا عن دغمش ، حديث من يروي الشيء بعد وقوعه بزمن . ولهذا يكثر من تكرار كان ، وكانوا ، وغير ذلك من أفعال تدل دلالة قطعية على الزمن الماضي . لكن المؤلف ، الذي يبدو غائبا غيابا كليا عن السرد ، يدس أنفه في الحكي ، معلقا على دعوة النساء لملاحقة الذئب الأسود ، متخذا من دغمش نفسه قناعا يخفي وراءه وجهه . . فالرجال وحدهم هم من ينبغي أن يتصدوا للذئاب ، وليس النساء ، والصياد بشير على حق ، لأن للفقراء مصالح في هذه المعركة التي يخوضها الجمع ضد قوة قاهرة الذئب الأسود تعبيرٌ عنها ، ورمزٌ بلا ريب .

صوت المؤلف إذاً أضاف إلى صوت السارد إشارة ينبغي أنْ يحتفظ بها القارئ إلى أن ينتهي من قراءة ما يتراكم من حوادث تمثل اتجاها خطيا من المبتدأ إلى الخبر : أعني نهاية القصة . وعندئذ ينتهي التوتر ، وتنفرج الحوادث عن نتيجة . ويدرك القارئ العادي ما بين الحوادث ، والشخوص ، والأمكنة ، والزمن ، من علاقات

متشابكة ، تصهر المتفرّق في كلٍّ ، متماسك ، مُتّسق .

والسؤال الذي يتبادر إلى أذهاننا جميعا هو : ما هي الرسالة التي يريد المؤلف إبلاغ القارئ بها في هذه الصفحة؟ بعبارة أخرى : ما المعنى المستفاد من قراءتها؟ الجواب عن هذا السؤال ليس سهلا قبل أن نتم قراءة الرواية ، لكن القارئ العادي قادر على أن يلمح في هذه الصفحة بعض العلامات المحتاجة إلى التأويل ، فالذئب يجوز أن يكون علامة ترمز لعدو محتل أو لطبقة مستغلة . والصيد يجوز أن يكون ضربا من الرمز لعمل نضاليّ يقوم به الرجال الشبان خاصة ضد هذا العدو . والغابة التي تجري فيها مطاردة الذئاب السود هي الوطن الذي يتحكم به أولئك المحتلون أو المستغلون . وهذه الإشارات تبدأ بالتجمع ، والتراكم ، وتزداد بازدياد المادة المقروءة والشوط الذي يقطعه القارئ في قراءة النص .

وسواء أكان القارئ عاديا أم كان ذا مراس بقراءة الأدب لا بد من أن يستخدم ذاكرته بفعالية في أثناء قراءة الرواية ، فكلما وصل إلى مفصل من مفاصل السرد الزمني كان عليه أن يستعيد في ذاكرته ما مضى وذكر من حوادث ، وما أثير من حوافز ، وما وصف من شخوص ، وما تنقل فيه السارد والشخوص من أمكنة قد تثبت على صورة معينة أو تتغير ، وما في الرواية من اقتباسات تخللت نسيجها اللغوي من نصوص أخرى قديمة ، أو جديدة ، دون أن يفارقه ، في الوقت نفسه الشعور بالاندماج الكلي في عالم الكاتب المتخيل ، متمتعا بلحظات من الحكاية تشغله عن نفسه ، فالمعنى الروائي خلاصة هذا كله .

ترى هل نجد في هذه الصفحة ما يشي بأن المؤلف يتوجه إلى قارئ معين مضمر في النص هو الذي يعرف بالقارئ المثالي أو الضمني؟

الجواب عن هذا السؤال لا يخلو من أن يكون نعم أو لا . نعم لأننا نجد في الرواية ما يشي بأنه يتوجه لقارئ عربي ، يعيش في البيئة نفسها التي يعيش فيها هو ، ويؤمن تقريبا ببعض الأفكار الاجتماعية والأخلاقية التي يؤمن بها . ويعاني من المشكلات التي يعانيها هو : الفقر ، الاحتلال إلخ . . فإشارته إلى وجوب استبعاد النساء من المعركة لا معنى لها بالنسبة لقارئ آخر ينتمي إلى مجتمع لا يفرق بين الرجال والنساء ولا ينظر إلى المرأة نظرة الرجل الشرقي . كذلك مفهومه للرجولة

والشباب والكهولة مفاهيم يدركها قارئ معاصر له ملازم لبيئته ومفاهيمه .

ولا ، لأننا نجد في هذه الصفحة ضربا من التعمية التي هدفها تجنب القصد المباشر ، فالحديث عن الصيد ، والذئاب السود ، بدلا من التصريح بما يعنيه المؤلف ، يجعل من الرواية محاولة للخلق ، وليس لبث الرسائل ، كأن المؤلف يضرب صفحا عن القارئ ، ولا يشغله ما إذا كان قادرا على تلقي الرسالة أم لا . فقصارى ما يرمي إليه ، ويهدف ، أن يخلق عالما من الخيال . . متقناً . . قادرا على أسر القارئ . . وله بعد المتعة أن يفكر في المعنى إذا أراد ، وإذا لم يشأ ، يكفيه ما تحصل له من متاع .

بيد أن من الأمور التي تساعد القارئ على الاستجابة للرواية ما يعرف بتحديد النوع ، والمقصود بهذا أن ينطلق القارئ من التسليم بأن ما يقرؤه- مثلا- رواية عاطفية أو اجتماعية أو تاريخية أو غرائبية ، لذا لا بد من النظر ، قبل أن نتم القول في قراءة الرواية ، فيما يعرف بموقع الرواية من نظرية الأنواع الأدبية ، وما يقال عادة في تصنيف الرواية .

القراءة عبر النوعية:

كثيرا ما نسمع القراء يقولون بعد الانتهاء من قراءة الرواية التي يقرؤونها إنها رواية عاطفية ، أو غرامية ، أو رواية اجتماعية ، أو سياسية ، أو رواية رمزية . والحق أن معظم هذه التصنيفات ، إن لم يكن كلها ، تصنيفاتٌ صحيحة . فالرواية باعتبارها نثرا ، تحتمل ، في بعض الأحيان ، جلَّ هذه التصنيفات . وقد شبه بعضهم الرواية بكرة حمراء موضوعة إلى جانب الضوء ، فمن أي جهة نظرت إليها كان السطح الذي تراه هو أكثرها احمراراً . فالرواية يمكن أن تصنفها بالرواية العاطفية ، أو الغرامية ، لأنك تنظر إليها من هذا الجانب . لكنك من الممكن أن تنظر إليها من جانب آخر فتصنفها باعتبارها رواية اجتماعية ، أو فلسفية ، أو تجريبة ، أو أي شيء آخر .

وقد استعمل الدارسون ، ونقاد الرواية ، عددا من المصطلحات لتصنيف الرواية ، سواء من حيث المضمون الذي تعبّر عنه ، أو من حيث الشكلُ ، والتقنيات السردية التي استخدمت في البناء . ومن هذه المصطلحات مصطلح الرواية التاريخية .

الرواية التاريخية

فالقارئ حين يقرأ رواية تاريخية لا بد من أن يقع فيها على حوادث ، وعلى أشخاص ، وقد تتخللها حبكة عاطفية غرامية ، أو معالجة لمسائل اجتماعية : كالفقر ، أو الجوع ، أو الظلم الاجتماعي . وقد نجد فيها أيضا مواقف سياسية ، وأخرى دينية ، ومع ذلك نسميها رواية تاريخية ، ولا نصنفها في الروايات الغرامية أو العاطفية ، أو السياسية ، أو الدينية . وبصرف النظر عن ذلك كله تختلف الرواية التاريخية عن التاريخ باعتمادها الانتخاب ، والترتيب ، والإضافة ، والحذف ، وتحليل الشخوص ، والتخييل ، بهدف بثّ الحياة في الهياكل التاريخية لتبدو للقارئ وكأنها حاضرٌ يعيشه الراوي ، ولكن لا يجوز أن يقحم الكاتب في التاريخ عناصر تجعله يبدو مختلفا عما هو معروف . إذ ينبغي أن تستند الرواية التاريخية لحوادث لها قيمتها التاريخية ، وقد تم تدوينها في السابق . أما إذا تضمنت الرواية حوادث لها قيمة تاريخية ، بيْدَ أنها لم تدون في السابق ، فهي بهذا المعنى لا تعد رواية تاريخية . ومن أمثلة الروايات التاريخية ما كتبه جرجي زيدان عن الحجاج بن يوسف الثقفي* ، أو عن العباسة أخت الرشيد ، أو المماليك ، أو فتاة غسان* ، ومنه ما كتبه أيضا على أحمد باكثير في وا إسلاماه* ، وما كتبه عبد السلام العجيلي عن سقوط الأندلس في روايته «فارس مدينة القنطرة*» وما كتبه عن الموضوع ذاته أنطونيو غالا الإسباني بعنوان المخطوط القرمزي* . وما كتبه شاتوبريان بعنوان : «آخر بني سراج*» وأمين معلوف عن الحسن الوزان بعنوان «ليون الأفريقي *» ولكنّ ما كتبه العجيلي مثلا في روايته «أزهار تشرين المدماة*» لا يعد في الرواية التاريخية وإنْ كان يعرض لحبكة عاطفية تجري وقائعها في أثناء حرب تشرين الأول من العام ١٩٧٣ . فالمؤلف العجيلي عاش هذه الحوادث ، وسمع عنها من التفاصيل ما أسعفه على تصور ما تصوره[١] . ويخطئ من يظن أن الرواية التي تتضمن إشارة إلى حدث تاريخي ، أو شخصية عامة لها أهمية تاريخية ، أو مكان أثري يتمتع بمنزلة تاريخية كبيرة ، نقول : يخطئ من يظن مثل هذه

(١) نضال الصالح : التجربة الروائية في أدب عبد السلام العجيلي ، عالم الفكر ، الكويت ، مج ٢٨ ، ع ٤ ، سنة ٢٠٠٠ ص ٢٤٧-٢٧٤ .

الرواية رواية تاريخية . كونها لا تستند ، مثلما تقدم ، لمدونات تاريخية مسبقة . فرواية أرض السواد* لعبد الرحمن منيف ليست تاريخية ، وإن تضمنت أسماء بعض الولاة العثمانيين ، وكذلك رواية الزوبعة* ، لزياد قاسم ، ليست تاريخية ، وإن عرض بعضهم لها في سياق الرواية التاريخية[١] .

الرواية الاجتماعية:

ويقال عن الرواية رواية واقعية ، و اجتماعية ، إذا كانت تتجنب التاريخ المدون ، وتتناول الواقع من زاوية الحياة اليومية الاجتماعية . وقد صنفت روايات نجيب محفوظ ، تصنيفاً يدفع بأعماله المبكرة في مقدمة الروايات التاريخية ، في حين صنفت رواياته التي تلت رواياته التاريخية من مثل : القاهرة الجديدة* ، وبداية ونهاية* ، وزقاق المدق* ، والثلاثية* ، وغيرها في عداد الروايات الاجتماعية[٢] . ولو أنّ القارئ تأمل رواية واحدة مما ذكرنا لوجد فيها حبكة عاطفية وغرامية ، ولوجد فيها نظرة فكرية فلسفية ، ولوجد فيها أيضا شيئا من التاريخ الذي يرصد فيه الكاتب حوادث ثورة ١٩١٩ وشيئا عن سعد زغلول ، ومصطفي كامل ، والنحاس . وعلى هذا النحو نلاحظ ما في الرواية من طابع يستعصي على القولبة ، ويتأبّى التصنيف . .

ومن القراء من يصنف اللص والكلاب*- مثلا - في روايات محفوظ الفكرية ، أو المرحلة الفلسفية ، وهي التي تضم روايات مثل ثرثرة فوق النيل ، والشحاذ ، والطريق ، وحضرة المحترم ، وقد يدرجون فيها أيضا أولاد حارتنا . وهذا إن نم على شيء فإنما ينمُّ على الحقيقة التي ذكرناها من قبل .

وبعض الناس يميلون إلى النظر في طول الرواية ، وحجم ما فيها من الحوادث ، والشخوص ، واتساع المدى السردي . فيستعملون عبارة الرواية القصيرة ، أو النوفيلا Nouvelle وهي رواية توصف عادة بأنها أقل من رواية ، وأكبر من قصة قصيرة .

---

(١) شكري الماضي : الرواية التاريخية ، مجلة البيان ، جامعة آل البيت ، مج ٢ ، ع ٢ ، ربيع ، ١٩٩٠ ص٥٩ .

(٢) محمود الربيعي : قراءة الرواية ، مرجع سابق ص ١٠ .

وتوصف أيضا بالرواية وحيدة الحدث ، إذ يهتم فيها المؤلف – عادة – بمعالجة حدث واحد ، قد يبدو غريبا ، ولكنه ممكن ، مع ضرورة التحول المفاجئ في نموّه ، تمهيدا لانتهاء الحكاية . وقد عالج الشاعر والكاتب الألماني غوتيه Goethe (١٧٩٤-١٨٣٢) هذا النوع ، مثلما كتبه توماس مان Mann وروايته «الموت في البندقية*» رواية معروفة مشهورة . ومن النماذج الذائعة لهذا النوع رواية– قصة – العجوز والبحر* The Old Man and The Sea[١] للكاتب الأميركي إرنستْ هيمنغوي Hemingway (١٨٩٩-١٩٦١) .

وفي الأدب العربي تمثل رواية ليلة عسل* لمؤنس الرزاز هذا النوع[٢] فهي رواية مكثفة ، تروي حدثاً واحداً ، هو زواج جمال بك– أحد رجال الأعمال المسنين – من فتاة صغيرة السنِّ (لارا) ورحلتهما لقضاء شهر العسل في باريس . وهناك يكتشف رجل الأعمال المحترم أن زوجته الجديدة تحب شخصا آخر ، و أنها تقرأ رسائله في غرفتهما بالفندق . في حين تكاد لا تطيق رؤيته ، فضلا عن معاشرته معاشرة الأزواج ، مما يدفع بهما للعودة المبكرة إلى عمان قبل أن يبدأ شهر العسل بدايته المألوفة . وعند العودة إلى عمان يكتشف جمال بك أن ما كان يسعى لتبديده من الشعور بأنه أصبح كالزائدة الدودية التي تستحق الاستئصال لم يتغير[٣] ونستطيع أن نجد في زنوج وبدو وفلاحون* لغالب هلسا مثالا ونموذجا لهذا النوع الروائي[٤] .

(١) مجدي وهبي وأحمد كامل المهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ، ط٢ ، ١٩٨٤ ص ٢٩٣ .

(٢) مؤنس الرزاز : ليلة عسل ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٠ .

(٣) إبراهيم خليل : مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن ، دار الجوهرة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٣ ص٢٧٤ .

(٤) إبراهيم خليل : من الاحتمال إلى الضرورة ، مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٨ ص٢٢٨ .

الرواية الرمزية:

ومما نألف سماعه من القراء قولهم عن الرواية إنها رواية رمزية . ولهذا التعبير أكثر من معنى ، فهي قد تكون رمزية من حيث أنّ المؤلف لا يبث أفكاره ، ورسائله فيها ، مباشرة ، بل عن طريق الرمز ، كما يقال مثلا : إن الخزان في رواية غسان كنفاني «رجال في الشمس*» يرمز لحاضر الفلسطينيين بعد العام ١٩٤٨ وأن السائق أبا الخيزران يرمز للقيادات التقليدية المتخاذلة . أو أن الساعة في رواية ما تبقى لكم رمز للزمن المثقل بالمعاناة . أو أن الذئب الأسود* في رواية حنا مينة رمز . والمعنى الثاني هو اعتماد الرواية على شكل رمزي يخالف مبدأ محاكاة الحياة اليومية للناس . وقد عرف في الأدب الغربي تعبير Allegory الذي عربه بعضهم بكلمة (ألغورة) وأمثولة ، وهو الذي يقوم على حكاية تؤلف على السنة الطير أو الحيوان . وإذا كانت هذه الحكاية أكبر حجما من الخرافة سميت رواية رامزة Allegorical Novel ومن الأمثلة على هذا النوع الرواية المعروفة Animal Farm مزرعة الحيوانات* للكاتب البريطاني جورج أوريل Orwell (١٩٠٣-١٩٥٠) التي طبعت في لندن سنة ١٩٤٥[١] . فهي رواية تسخر من النظام الشيوعي ، ويستخدم الكاتب فيها الحيوانات شخوصا تتصارع وتتحاور إلى جانب شخوص من الناس . وفي النهاية تثور الخيول والأبقار والخنازير ضد صاحب المزرعة الذي يرمز للطاغية الشيوعي في رأي الكاتب[٢] . وقد تأثر بهذه الراوية إسحق موسى الحسيني الذي كتب مذكرات دجاجة* ، فثمة تشابه في الأشكال والأهداف ، وإن كانت رواية الحسيني أقرب إلى النوع المعروف باسم الرواية التعليمية deductive novel فيما تعد رواية أوريل أقرب إلى ما يعرف بالرواية السياسية أو الإيديولوجية[٣] .

---

(١) رايموند وليامز : أوريل ، ترجمة ماهر كيالي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٦ ص ١٨-١٩ .

(٢) ترجمت الرواية إلى العربية مرتين ، واعتمادنا على طبعة دار الأبحاث العربية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٣ .

(٣) إبراهيم خليل : أقنعة الراوي ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٢ ص ١٥٢ .

الرواية الحداثية:

ومما لا شك فيه ، ولا ريب ، أن المدى واسع أمام القارئ ليصنف الرواية على النحو الذي يظنه ملائما للمحتوى ، أو مناسبا للبنية الفنية . فقد يصنف الرواية بأنها تقليدية إذا أحس بأن الطرق المتبعة في البناء ، والنسج ، طرقٌ لا جدة فيها ، ولا طرافة . وقد يصفها برواية الحداثة ، أو رواية الحساسية الجديدة ، أو رواية ما بعد الحداثة ، إذا هو رأى فيها أشكالا من التجديد تصل حد التطرف . ورواية ما بعد الحداثة ضرب من الفن نشأ في الأدب الغربي في ستينات القرن الماضي . وسميت Post- modernism لتمييزها عن رواية الحداثة ، على النحو الذي عرفناهُ في أعمال جون شتاينبك ، ووليم فولكنر ، وجيمس جويس ، وجززيف كونراد ، وغيرهم كثير . ومن مزايا هذه الرواية اعتمادها على السرد المتشظي مثلما نلاحظ في رواية أنت منذ اليوم لتيسير سبول[1] وعلى الزمن المتكسر shattered وعلى الحبكة المفككة disjunction وعلى اختلاط الراوي العليم بالراوي المشارك ، إلى جانب الفجوات gaps الكبيرة التي تتخلل النسيج السردي مما يؤدي إلى غياب التماسك ، وانهماك القارئ في ملء الراغ ، علاوة على ما فيها من تجنب للتتابع الزمني chronicle والتعويض عن ذلك بأسلوب المراوحة في الزمن time shifting[2] .

ومن التصانيف المجاورة للرواية الحداثية وما بعد الحداثية ما يعرف بالرواية التجريبية . والتجريب في الأدب شعره ونثره شيء معروف ,وهو البحث عن أساليب بنائية جديدة . يتجاوز فيها الكاتب الأشكال السائدة إلى اختراع أشكال جديدة ، أو التوليف بين أشكال قديمة وأخرى مستحدثة . وهذا نلحظه في أمثلة كثيرة من الرواية العربية . منها على سبيل المثال رواية أحياء في البحر الميت* لمؤنس الرزاز التي نسج فيها على منوال التجريب باستخدام تقنيات القطع والاسترجاع والتداعي الحر الطليق

---

(١) تيسير سبول : الأعمال الكاملة ، جمعها وقدم لها سليمان الأزرعي ، دار ابن رشد ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨١ .

(2) Majdoubeh, Ahmad, Taysir Al-Sbule's You As of Today in a Post-Modernism Context, Journal of Arabic Literature, xxxii, 3, 2001, pp 289-294.

وتقنيات الكوابيس وغير ذلك مما نراه يتكرر لديه في متاهة الأعراب في ناطحات السراب*[1] . والتجريب يتجلى في الجمع بين نصوص قديمة وأخرى حديثة فيما يعرف بالتناص . وذلك شيء نجده في بعض روايات جمال الغيطاني ولا سيما الزيني بركات التي تقدم ذكرها في غير هذا الموقع . ورواية سفر البنيان . وشطح المدينة . وثمة طريقة في التجريب يعمد فيها الكاتب إلى استخدام ما يسمى بالمحاكاة الساخرة على النحو الذي نجده في نبوءة فرعون لميسلون هادي[2] .

الرواية النسوية:

ليست الرواية النسوية إلا نوعا من الرواية يتم التركيز فيه على المسائل ذات العلاقة بخصوصية المرأة ، وإنما لو نظر القارئ فيها من زاوية أخرى ، لوجد أنها رواية قد لا تختلف عن الرواية الاجتماعية ، أو العاطفية ، أو الغرامية ، أو الفكرية . والرواية النسوية لا تختلف عن غيرها من حيث الشكل ؛ فقد تكون رواية حداثية – نسوية ، أو تاريخية – نسوية ، أو تجريبية – نسوية . ولا يشترط في مؤلف الرواية النسوية أن يكون امرأة وإن علم ذلك من العنوان أو مما يكتب وينشر من دراسات . فالرواية النسوية هي التي تتفق فيها الأشراط الآتية :

١ . التحيز للأنثى عوض التحيز للآخر وهو الشيء السائد في الرواية غير النسوية .
٢ . تقديم صورة نزيهة ومجردة للمرأة على وفق الدور الذي تنهض به في الحياة اليومية .
٣ . نبذ الصورة النمطية السائدة للمرأة من حيث هي عاجزة ولا تعنى بغير التافه والمبتذل والعاطفي .
٤ . إبداء روح الثورة والتمرد والإفصاح عما يلحق بالمرأة من غبن عن طريق الأب والأخ والأسرة والعائلة وأخيرا المجتمع بتقاليده وعاداته الموروثة ومعتقداته التي تقلل من شأنها ، سواء باعتبارها ندا مساويا للآخر ، أو باعتبارها كيانا حرا له من المطالب والحقوق ما للآخر من مطالب وحقوق .

---

(١) المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٦ .

(٢) المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٦ ، ص ١٣٨-١٣٩ .

٥ . التركيز على الدور الذي تستطيع أنْ تضطلع به المرأة إذا أعطيت الفرصة الضرورية المناسبة لذلك على نحو ما نرى في حسيبة بطلة زجاج الوقت حين أعطيت الفرصة .

رواية السيرة:

بعض كتاب الرواية يلجأون إلى الرواية لكتابة سيرهم الذاتية ، أو لكتابة سيرة شخص آخر هو بطل الرواية ، وراويها الذي يسرد الحكاية ويروي الحوادث . ومن الكتاب الذين اشتهروا بكتابة سيرتهم على هيئة الرواية حنا مينة في عدد من رواياته منها بقايا صور* ، والمستنقع* ، والياطر . ومنهم سحر خليفة في روايتها مذكرات امرأة غير واقعية* . وقد يلجأ الكاتب إلى كتابة سيرة بأسلوب روائي مثلما نرى في البئرالأولى* لجبرا إبراهيم جبرا التي يقص فيها سيرته حتى بلوغ التاسعة من عمره[١] . وقد استخدم كل من فيصل الحوراني وفاروق وادي ورشاد أبو شاور أسلوب الرواية في سرد ذكرياتهم ومشاهداتهم وانطباعاتهم عن المكان . وثمة أعمال حار فيها الدارسون بين تصنيفها روايات أو سيرا ، منها المرايا* لنجيب محفوظ ، فقد ظنها بعضهم سيرة وظنها بعضهم رواية . كذلك خرافية سرايا بنت الغول لإميل حبيبي ظنها بعضهم رواية وبعضهم سيرة[٢] .

الرواية الغرائبية:

وهذا نوع من التصنيف سبق أن ألمحنا إليه مراراً . وهو نوع من الرواية التي يعزف فيها المؤلف عن محاكاة الواقع ، وما فيه من حياة يومية ، إلى نوع من التأليف والسرد الذي يتجاوز قوانين الواقع إلى قوانين الفن الخيالي . فقد يجمع في الرواية الواحدة

(١) جبرا إبراهيم جبرا : البئر الأولى ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٧ .

(٢) انظر = خليل الشيخ : السيرة والمتخيل ، أزمنة للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ص٤٩-١٠٦ وانظر : يوسف حسين حمدان : الهوية وتجلياتها السردية في أعمال إميل حبيبي ، ر . ج ، الجامعة الأردنية ، عمان ، ٢٠٠٧ غير منشورة .

بين شخصيات من بني الناس وأخرى من العوالم الخفية كالمردة أو الجان أو الأساطير أو الطير أو الحيوان . وقد يتخطى بحوادثها المروية قواعد الزمان وإمكانات الفضاء والمكان ، فتكون الحبكة مما لا يتطلب العلائق المنطقية التي يمثلها قانون الاحتمال أو قانون الضرورة . ومن الروايات التي يناسب الإلماع إليها ، والتنبيه عليها ، في هذا السياق ، رواية ربيع جابر التي ذكرت في غير موقع : «كنتُ أميراً*»[1] . ورواية سلطان النوم وزرقاء اليمامة* ، لمؤنس الرزاز ، وغيرها . وأبرز ما في هذا النوع من الرواية أنّ القارئ يقبل بما يُروى له ، ويسرد عليه ، باعتباره ضرباً من التخييل ، الذي يتضمن الغريب ، والعجيب ، وليس المحاكاة التي تتضمن المثيل ، أو الشبيه .

على أنّ في الجعبة مزيداً من التصنيف ، فثمة رواية رعوية ، ورواية هزلية ، ورواية المذكرات ، والرواية الشطارية ، ورواية الرحلة ، والرواية البوليسية ، ورواية المغامرات ، ورواية الفروسية ، ورواية المدينة ، ورواية الريف ، والرواية الدرامية ، ورواية الشخصية ، ورواية الحدث ، والرواية التراسلية ، ورواية الأجيال ، ورواية الأطفال ، ورواية الخيال العلمي ، والرواية الملحمية ، ورواية وجهات النظر ، والرواية النفسية ، والرواية الأسطورية ، والرواية الشعبية ، والرواية الشعرية .

وزبْدة القول : أنّ الرواية ، من حيث هي محاكاة للواقع ، أو نتاج للخيال ، لا حدود لها من حيث التصنيف ، ولا من حيث المدى المتسع لاحتمال المزج بين الفنون الأدبية . وسبب ذلك أن الرواية تتسع لفنون من القول كثيرة ، ففيها من الشعر شيء ، ومن القصة القصيرة شيء ، ومن الحكاية شيء ، ومن الأسطورة شيء ، ومن المقالة الصحفية والخبر الصحفي شيء ، ومن الحوار المسرحي والدرامي شيء ، ومن الوصف ، ونثر الرحلات ، والمذكرات شيء ، وفيها من النثر كل شيء . وفن مثل هذا الفن ، ذو طبيعة متغيرة ، ومتنوعة ، يصعُب أن يوضع له تصنيف ثابتٌ ، مانعٌ ، لأي احتمال طارئ .

(١) انظر الفصل السادس من هذا الكتاب ، ص ٢١٨ .

مسرد المصطلحات:

استباق Prolepsis

وهو أن يروي الكاتب حدثا قبل أن يقع من باب التنبؤ ، أو التمهيد لوقوعه ، على نحو ما نرى من تنُّبؤ فوزية – عمة نايف – في أبناء القلعة بسقوطه ، ومصرعه في حدث في سلاح الجو .

استرجاع : Flash back

التوقف عن سرد الحوادث وفقا لاتجاهها الخطي ، مع الرجوع إلى الوراء ، لذكر حوادث جرت قبل بدء الرواية ، على نحو ما نرى في اللص والكلاب من استرجاع البطل لقصته مع أبيه في زاوية الشيخ على الجنيدي .

ألغورة : Allegory

حكاية رمزية تدور في معظم الأحيان على ألسنة الطير والحيوان ، ومن أمثلة ذلك حكايات كليلة ودمنة ، ومنطق الطير . ومذكرات دجاجة لإسحق موسى الحسيني .

إيقاع rhythm

وهو تعبير موسيقي يعنى قيما حسابية تتكرر فيها نغمة معينة في اللحن ، أو في المقطوعة الموسيقية ، وهو في الرواية يعني النمط السردي الذي يشعرنا بسرعة توالي الحوادث ، أو خلاف ذلك .

أيقوني : Iconographical

تساوي الزمن في الرواية والواقع ، وذلك لا يكون إلا في المشهد الحواري .

تتابع chronicle

سرد الحوادث على وفق تتابعها في الحقيقة ، من غير اضطرار للاستباق ، أو الاسترجاع ، أو التقاطع ، أو الاعتماد على المفارقة السردية .

تبئير focalization

أن تسلط الأضواء في الرواية أو القصة على شيء معين لا تفارقه على مدى الاتساع السردي ، على نحو ما نرى في تركيز المؤلف على سعيد مهران في اللص والكلاب . وقد يكون التبئير على مكان كما نجد في تركيز العجيلي على أرض السيّاد ، أو على حدث معين ، كتركيز المؤلف في الجريمة والعقاب على مقتل المرأة . وقد تشير الضمائر المستخدمة وتكرار الاسم إلى التبئير .

تبئير خارجي external focalization

وذلك يكون في الرواية التي يجتمع فيها تبئيران فأكثر ، على نحو ما نرى مثلا في شرق المتوسط لعبد الرحمن منيف ،

فالتركيز على أنيسة تبئير خارجي ،والتركيز على البطل نفسه(رجب) تبئير داخلي .

تبئير داخلي internal focalization

انظر المثال السابق .

تبئير صفر zero focalization

وهو خلو الرواية من التبئير على نحو ما نرى في أبناء القلعة لزياد قاسم .

تحفيز motivation

ذكر حوادث تؤدي إلى تصاعد الأحداث ، وزيادة التوتر ، مثال على ذلك اكتشاف خيانة خطيبة البطل أوفيد في كنت أميرا لربيع جابر مع صديقه يؤدي إلى ترك القصر ، والخروج ، واعتزال الناس ، وهذا يؤدي بدوره إلى وقوعه تحت تأثير السحر فيتحول إلى ضفدع .

تخييلي fictional

اختراع الأحداث وسردها في الرواية نشاط تخييلي ، في حين أن سرد الأحداث ، وروايتها ، في التاريخ ، نشاط تسجيلي حقيقي ،غير تخييلي .

تشويق suspense

تلاحق الحوادث ، واطرادها ، في السرد ، بطريقة تجعل القارئ متلهفا للمتابعة ، والتعرف على نهاية القصة .

تمثيل (تشخيص) represent

إظهار الشيء بصورة ما تدل عليه دلالة قطعية ثابته لا تحتاج إلى تأويل ، فالرسم الذي يمثل بورتريه لشخص معين بحيث نعرفه تمثيل . وقد استعملت الكلمة في المسرح والسينما للدلالة على أداء الشخص دورا في المسرحية يعبر فيه عن شخص آخر ، كتمثيل لورنس أوليفيه أبطال مسرحيات شكسبير مكبث ، أو هملت .

توضيحي illustrative

وخير ما يفسر ذلك الرسوم التوضيحية التي نجدها في كتب الأطفال ، وقصص الطير ، والحيوان .

حاضر تخييلي fictive present

نوع من الاستخدام النحوي يكون فيه الفعل الدال على الحدث فعلا مضارعا ، علما بأنه يدل على شيء وقع في الماضي ، كقول الكاتب على لسان بطل الرواية : «ها هي ذي القاهرة تبدو لي رجلا معصوب العينين» . وردت هذه العبارة في رواية جمال الغيطاني : «الزيني بركات» وهي تروي حدثا وقع في الماضي في القرن السادس عشر الميلادي .

حافز motif

انظر ما سبق في تفسير التحفيز .

حبكة plot

وهي سرد الحوادث سردا يتم فيه التركيز على الأسباب والنتائج . ويعرفها بعضهم

بقوله : حدث يقود إلى حدث آخر .

حذف ellipsis

عكس الذكر ، وهو ضرب من السكوت عن أحداث لتوقع القارئ لها ، أو تذكير السياق بها ، وأمثلة الحذف في الرواية كثير .

خلفية background

وهو أن يذكر الكاتب تفصيلات تتعلق بإحدى الشخصيات مما جرى لها ووقع قبل بدء الرواية كتعريف نجيب محفوظ بسرحان البحيري في روايته ميرامار .

ذروة climax

وهو تعبير يقابله لدى بعض الدارسين لفظ العقدة ، ويعنون به قمة العمل الدرامي ، والقصصي ، وفيه تبلغ الحوادث ، ويصل الصراع ، ذروة التعقيد ، ولا بد عندئذ من تفكيك العقدة .

راوٍ ممسرح dramatized narrator

وهو الراوي المشارك الذي يؤدي دورا في الحوادث ، وهو يروي من داخل القصة ، ويقدم للحوادث رؤية ذاتية ، ومعرفته بالشخوص غير تامة .

راوٍ كلي العلم omniscient narrator

ويقال له الراوي العليم ، وليس له دور في الحوادث ، يروي ويرى الأشخاص من الخارج ، ويروي الحوادث بعد وقوعها بالطبع .

رواية تعليمية deductive novel

وهي عكس رواية التسلية والترفيه لها غاية تربوية وأخلاقية وقد تكون الرواية التاريخية رواية تعليمية وكذلك الرواية الرمزية ومن الأمثلة على الرواية التعليمية رواية مذكرات دجاجة لإسحق موسى الحسيني .

رواية الخوارق fantastic novel

ويقال لها الرواية الغرائبية ، والعجائبية وهي التي تروي حوادث غير محتملة الوقوع ولا تصدق . وقد يختلط فيها عالم الموتى بعالم الأحياء ، والحيوان بعالم الإنسان ، والقدماء بالمعاصرين . وإذا استحال تصديق الحوادث فهي عجائبية .ومن الأمثلة على ذلك رواية كنت أميرا لربيع جابر ورواية سلطان النوم لمؤنس الرزاز .

رواية شطارية picaresque novel

هي الرواية التي تتخذ من سير الشطار ، والصعاليك ، مادة لها ، والفروسية والشجاعة هماالطابع المميز لهذه الرواية .

زمن متكسر shattered time

أي أنه غير خطي ، بمعنى أنه لا يبدأ من نقطة معينة متجها اتجاها مستقيما إلى النهاية ، وإنما تتخلله عودة للوراء متكررة . والمثال الواضح لذلك الزمن في رواية

البحث عن الزمن الضائع لمارسيل بروست والبحث عن وليد مسعود لجبرا . وما تبقى لكم لغسان كنفاني .

سارد narrator

هو الذي يروي الحكاية مثل مالرو في روايات كونراد

سارد الحكاية story teller

وهو تعبير آخر يطلق على السارد

شخصية character

مثل حميدة في رواية زقاق المدق وراسكولينكوف في الجريمة والعقاب ، ومدام بوفاري في رواية فلوبير المشهورة بهذا العنوان .

شخصية مسطحة flat character

وهي الشخصية التي لا تتغير صفاتها في الرواية ، ويقال لها أيضا شخصية ثابتة ، وهي التي لا ترى إلا من جانب واحد .

شخصية مدورة round character

خلافا للمسطحة لا تكتمل المعرفة بها إلا بانتهاء الرواية

شخصية ثابتة static character

انظر ما سبق عن الشخصية المسطحة ، وللتمثيل نشير إلى شخصية نبوية ، عليش ، نور ، فكلها شخصيات ثابتة مسطحة في رواية اللص والكلاب .

علم السرد (السرديات) narratology

وهو العلم الذي يبحث في نظرية السرد وتقنياته

فجوة gape

فراغ يتخلل نسيج الأحداث يمكن للقارئ أن يملأه على وفق تخيله الخاص فمثلا إذا ذكر الكاتب أن البطل توجه إلى دار السينما ثمّ ذكر بعد ذلك انزعاجه من الفيلم فالفجوة هي : قطع تذكرة ، ودخل الصالة ، وشاهد الفيلم . . . ثم لم يعجبه .

فعل action

ذهاب البطل إلى دار السينما في المثال السابق يعد فعلا قام به لكن الشعور الذي نشأ بسبب هذا الفعل يعد من باب التحليل النفسي .

قارئ ضمني implied reader

هو القارئ الذي يتصوره المؤلف في أثناء اختراعه للحوادث التي تتألف منها القصة .فقد يكون هذا القارئ امرأة ، فنجد المؤلف في هذه الحال يخاطبه باللغة التي تناسبه ، وقد يكون رجلا أو طفلا ، أو قد يكون من الأجانب ، أو من البيئة ؛ فإبراهيم الكوني يخاطب فيما يكتبه قارئا ضمنيا له معرفته بالصحراء والطوارق واللهجات التي يتكلمون بها ، والطقوس التي يمارسونها ، لذا يصعب علينا استيعاب

الرواية استيعاب القارئ الضمني لها ، ولذا نجده يهرع إلى الحواشي شارحا بعض المفردات ، معلقا على بعض التعابير ، والأفعال ، كأنه يشك بقدرة القارئ غير الضمني على فهم ما في الرواية .

قارئ عادي ordinary reader

هو القارئ الذي يقرأ الرواية من غير معرفة بقواعد السرد وتقنيات القصة .

قارئ مثالي supper reader

اسم آخر يطلق على القارئ الضمني ، وما يميزه عنه أن المثالي يكاد يفهم كل صغيرة وكبيرة في الرواية ، فكأنه نسخة أخرى عن المؤلف .

قصد intention

وهو الرسالة التي يريد المؤلف إبلاغها للقارئ عن طريق اختراع الحوادث والشخوص وبناء الحبكة ، وتبيان وجهة النظر عن طريق الأصوات المتعددة في الرواية فقصد نجيب محفوظ في روايته ميرامار مثلا هو : بيان ما آل إليه بعض الأشخاص الذين تأثر واقعهم بثورة ٢٣ يوليو المصرية ، والقول بأن أكثرهم يطمع في مصر ، وهي لا تعرف من الأحق بها ، والأجدر .

مراوحة الزمن time shifting

استخدام تكنيك فني يخلط فيه الكاتب أزمنة مختلفة في زمن واحد فالماضي يتخلل الحاضر وكذلك الحاضر يتخلل الماضي ،وأوضح ما يظهر هذا النوع من الزمن في الرواية السيكولوجية التي تعتمد تيار الوعي .

مروي له narratee

قد يكون القارئ وقد يكون أحد شخوص الرواية فحسيبة في زجاج الوقت تتحول من راوية لمروي لها أو عليها وكذلك حزام في الرواية ذاتها وفي رواية مدن المشرق لأمين معلوف يتحول السارد من سارد إلى مروي له .

مشهد بانورامي panoramic scene

مشهد قصصي يشرك فيه المؤلف أكبر عدد من أشخاص الرواية كما نلاحظ في مشهد التظاهر الذي صوره زياد قاسم في أبناء القلعة إزاء فندق فيلادلفيا .

مفارقة paradox

نوع من التناقض الظاهري يعبر من خلاله الكاتب عن فكرة لا تناقض فيها ولا اختلاف ففي رواية أنت منذ اليوم لتيسير سبول تتجلى المفارقة في الجمع بين مقتل القطة وادعاء الأب للتدين والاعتداء على زوجاته بالحزام الجلدي العريض . كذلك ادعاء الشقيق الأمانة والوطنية والاستئثار بما تركه الوالد بعد الوفاة .أو ادعاء الوطنية

والاعتداء على المال العام .أو ادعاء الحزبية مع ممارسة أفعال تناقض الشعارات المرفوعة . وقد تكون المفارقة في الزمن فالعدول عن الاتجاه الخطي للتقطيع والرجوع إلى الوراء مفارقة ، وكذلك الاستباق .

ملخص / مجمل summary

وهو لجوء الكاتب بين حين وآخر لتلخيص بعض ما سبق من الحوادث . ولهذا التلخيص وظيفتان : الأولى تذكير القارئ بما مضى ، والثانية تكثيف السرد وتسريع الزمن .

مورفولوجي morphology

هو علم الصرف الذي يتناول القواعد المتبعة في بناء كلمات جديدة من الجذور وقد شبه بروب دراسة الحكاية وتحليلها بالصرف من حيث أنه يتناول المورفيمات (الوظائف) التي توضح آلية اشتقاق الحكاية من حكاية أخرى .

مونولوغ monologue

يستخدم المونولوغ الداخلي في القصص عادة للإطلال على عالم الشخصية من الداخل ، وهو معروف في الأدب السردي القديم والحديث لكنه في السرد الحديث أكثر شيوعا . استعمله نجيب محفوظ كثيرا في اللص والكلاب .

نموذج pattern

بقصد بالنموذج الشكل البنيوي الي تنسج الرواية وفقا له فهناك شكل المذكرات وتبادل الرسائل والسرد الحكائي العادي المعروف والسرد الاعترافي وربما استخدم الكاتب السرد متعدد الرواة (الأصوات) كما في الحرب في بر مصر ليوسف القعيد والسفينة لجبرا .

نوفيللا nouvelle

وهي رواية أو قصة وحيدة الحدث ، أكبر من قصة قصيرة ، و أقل من رواية ، شخصياتها قليلة وهي في الغالب شخصية واحدة أو اثنتان . والمدى السردي والمكاني فيها غير متسع .والتحول في حركة الحدث نحو النهاية تحول مفاجئ .

وقفة pause

تتخلل الرواية وقفة سردية يستأنف الراوي بعدها سرد الحوادث . وفي هذه الوقفة يتلهى الراوي عادة بوصف شيء من الأشياء التي ينطوي عليها عالم الرواية كالمكان أو الشخص . ومزية الوقفة أنها عدول بالسرد عن الزمن إلى شيء آخر ، مما ينتج عنه إبطاء الزمن بعد تسريعه أو توقفه قبل أن يستأنف .

كشاف الأعلام

إبراهيم الكوني : ١٣٦ ، ١٩٥ ، ٢١٥

إحسان عباس : ٨٣

إحسان عبد القدوس : ٢١

أحلام مستغانمي : ٨٠

أحمد حرب : ١٧٧

إدوار الخراط : ٢٤٠

إدوارد سعيد : ١٣٤

إدوين موير : ٢٨ ، ٤٧

أرسطو : ٢٠٤ ، ٢٠٥

إسحق موسى الحسيني : ٨٧

إلياس خوري : ٦٤ ، ١٧٨ ، ١٨٦ ، ٢٤٠

إميل حبيبي : ٥٨ ، ٩١ ، ١٣٤ ، ١٣٥ ، ١٧١ ، ١٧٢ ، ١٨٠ ، ٢٧٤

إملي برونتي : ٤٧ ، ٦٥

آمنة يوسف : ٢٨

أمين معلوف : ٦٥ ، ٧٤ ، ٨٥ ، ١٩٢ ، ٢١٢ ، ٢٣٥ ، ٢٦٨

أندريه جيد : ٤٢ ، ٢١٠

أنطون شماس : ٢٠

أنطونيو غالا ، ٦٦ ، ٧٩ ، ٨٤ ، ١٩٢ ، ٢١٢ ، ٢٦٨

أورباخ : ١٦٨

أوريل ، جورج : ٢٧١

ابن إياس : ١٩٢

إيخنباوم : ٥٠

إيزر : ٢٥٥

باختين ، ميخائيل : ٢٣٨

بتول الخضيري : ٢١٤

بروب ، فلاديمير : ١١ ، ١٧ ، ٢٤ ، ٥١ ،

بروست ، مارسيل : ٤١ ، ٤٤ ، ٥٦ ، ٥٩ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٨ ، ١١٤ ، ١٧٤ ، ١٧٧

بروكس ، كلينيث : ٦٣

بهاء طاهر : ٧٤ ، ٢٣٦

بلزاك ، أنوريه : ١١ ، ١٢ ، ٢٠ ، ٤٧ ، ٦٧ ، ١٦٣ ، ١٦٧

بلومفيلد : ٦١

بوث ، واين : ٢٦

بويّون : ٢٦

تودوروف : ١٩ ، ٢٦ ، ١١٩

توفيق الحكيم : ١٠ ، ١١ ، ٢١٣

توفيق يوسف عواد : ١٢٨

تولستوي ، ليو : ٣٩ ، ٤١ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٩ ،

٩٢ ، ٩٤ ، ٩٧ ، ١٧٣ ، ١٩٧ ، ٢٠٦ ، ٢٠٩ ، ٢٦٣

توماس مان : ٢٧٠

توماشيفسكي : ٢٤ ، ٢٠٥

تيسير سبول : ٦٠ ، ٧٥ ، ١٤٧ ، ٢٧٢

ثاكري : ٤٢ ، ٤٨ ، ١٧٤

جاكوبسون ، رومان : ٥٠ ، ٦٠

جان جاك روسو : ٥٦

جان ريكاردو : ١٥ ، ٢٥ ، ١١٦

جبرا إبراهيم جبرا : ٢٦ ، ٧٦ ، ٨١ ، ١٢٤ ، ١٢٦ ، ١٢٨ ، ١٣١ ، ١٣٤ ، ٢١٥ ، ٢٤٠ ، ٢٧٤

جبران : ١٨ ، ٢١٦

الجبرتي : ١٩١

جرجي زيدان : ٢٦ ، ٨٤ ، ٢١٣ ، ٢٦٨

جمال الغيطاني : ١٦ ، ٢٦ ، ١٢٠ ، ١٩١ ، ٢٣٥ ، ٢٤٠ ، ٢٧٣

جورج إليوت : ١٧٣

جورج لوكاش : ٢٥

جوليا كرستيفا : ٢٣

جوناثان كيللر : ٢٥١

جونسون : ٩ ، ٣٣

جيمس جويس : ٢٦ ، ٤٣ ، ٦٢ ، ١١٤ ، ١٢٠ ، ١٦٨ ، ١٧٣ ، ١٧٤ ، ١٧٧ ، ١٩٤ ، ٢٧٢

جنيت ، جيرار : ١٣ ، ١٨ ، ٢٣ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٥٧ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٩٥ ، ١١٥

حامد شوكت : ١٠

الحريري : ٢٦٠

حسن بحراوي : ٢١ ، ٢٦

حسني فريز : ٢١٧

حميد لحمداني : ٢١ ، ٢٨

حنا مينة : ٢٣٩ ، ٢٦٣ ، ٢٧١ ، ٢٧٤

دستويفسكي ، فيودور : ٤١ ، ١٦٣ ، ١٧٣ ، ١٨٦ ، ٢٠٤ ، ٢٠٦ ، ٢٠٩ ، ٢٤٥

دكنز ، تشارلز : ٣٣ ، ٤١ ، ١١٨ ، ١٦٧ ، ١٩٧ ، ٢٠٩ ، ٢١٤ ، ٢٦٣ .

دو جاردان : ٦٥ ، ١٧٣ ، ٢٤٥

ديفو ، دنيال : ٤٠ ، ٥٦ ، ٢٦٢ ، ٢٦٣

ربيع جابر : ١٢٠ ، ١٣٠ ، ١٩٤ ، ٢١٨ ، ٢٧٥

رجاء نعمة : ٢٠٧

رشاد أبو شاور : ٨٦ ، ١٣٢ ، ١٣٦ ، ٢٧٤

رضوى عاشور : ٩٢ ، ١٩٢ ، ٢١٣ ، ٢٣٥

روبرت بنْ وَرن : ٦٣

رولان بارط : ٢٣ ، ٢٤ ، ٥٧ ، ٢٦١
رينيه ويلك : ١٤٣
زولا ، إميل : ١١
زياد قـــاسم : ٧٨ ، ٩٦ ، ١٠٩ ، ١١٠ ، ١١٨ ، ١٢٨ ، ١٨٨ ، ٢١١ ، ٢١٣ ، ٢١٦
زينب فواز : ١١
سالم النحاس : ١٣٣ ، ٢٤١ ، ٢٤٥
ستاندال : ٥٩ ، ١٧٣
سحر خليفة : ٩٣ ، ٢٤٠ ، ٢٧٤
سعد مكاوي : ٢١٣
سعيد يقطين : ١١ ، ١٥ ، ١٦ ، ٢٧ ، ٢٨
سكوت ، والتـر : ٣٩ ، ٥٤ ، ١٩٢ ، ٢٠٢ ، ٢١٢
سليم البستاني : ١١
سليم الخوري : ٩
سمر روحي الفيصل : ٢٨
سـيـزا قـاسم : ١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٥ ، ١٦
شاتوبريان : ٢٦٨
شتاين ، غرترود : ٣٩
شتاينبك ، ٢٧٢
شكري شعشاعة : ٧٨ ، ٨٥
شكسبير ، وليم : ١١٩
شولتز ، روبرت : ٢٥٢
صنع الله إبراهيم : ٢٦
صوفوكليس : ١٨٧ ، ٢٠٥
طارق علي : ١٩٢
طاهر العدوان : ١٣٣
الطاهر وطّار : ٢٦
طه حسين : ٩ ،٨٣ ، ٢٢٥
طه وادي : ١٣٨
عبد الحميد جودة السحار : ٢١٣
عـبـد الرحـمن منيف : ٢٩ ،٧٦ ، ٧٧ ، ١٢٨ ، ١٣٣ ، ١٨٧ ، ١٩٥ ، ٢٠٦ ، ٢٦٩
عـبـد السـلام العـجـيلي : ١١٨ ، ١٣٩ ، ١٤١ ، ١٤٣ ، ١٤٤ ، ١٤٥ ، ١٤٧ ، ١٤٩ ، ١٥١ ، ١٧٢ ، ٢١٣ ، ١٦٨
عبد المحسن طه بدر : ١٠ ،١٦٤
عبد الملك مرتاض : ١١ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٣ ، ٢٧ ، ١١١
عز الدين إسماعيل : ١٠
علي أحمد باكثير : ٢١٣ ، ٢٣٥ ، ٢٦٨
علي الراعي : ١٠
غائب طعمة فرمان : ٧٦
غادة السمان : ٢٥ ، ١٢٨
غالب هلسا : ١١٨ ، ١٢٤ ، ١٢٥ ، ٢٧٠

غريماس : ٢٤
غرييه ، آلان روب : ١٦٣
غسان كنفاني : ١٣٢ ، ١٧٧ ، ١٨٦ ، ٢٠٧ ، ٢١٠ ، ٢٥٩ ، ٢٧١
غوتيه : ٢١٠ ، ٢٧٠
غوغول ، نيقولاي : ١٦٩ ، ١٨٠
غولدمان ، لوسيان : ٢٥
فؤاد القسوس : ١٣٢
فاروق خورشيد : ١٠
فاروق وادي : ٢٧٤
فرانسيس مراش : ١١
فرجيل : ١١٧
فرجينيا وولف : ٥٠ ، ١١٤ ، ١٧٤ ، ١٧٧ ، ٢٦٣
فريدمان ، نورمان : ٦٢ ، ٦٣
فلوبير ، غوستاف : ١١ ،١٢ ، ٢٨ ،٣٤ ، ٣٥ ،٤٠ ،٤١ ، ٤٢ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٥٩ ، ٦٤ ، ٨٥ ، ١٧٤ ، ١٩٧ ، ٢٠٩
فورستر ، ي ، م : ٣٧ ، ٣٩ ، ٤ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٦١ ، ١٦٥ ، ١٦٧ ، ١٩٥ ، ١٩٦ ، ٢٠٢ ، ٢٢١
فيصل الحوراني : ٢٧٤
كافكا : ٢٠
كالدويل : ٧٥
كلود سايمون : ٢٥
كونراد ، جوزيف : ٥٠ ، ٧٢ ، ٢٧٢
كيللر ، جوناثان : ٢٥١
كيلوج ، روبرت : ٢٥٢
لاجلو : ٢١٠
لبيبة هاشم : ١١
ليسنغ : ١١٧
ليلى الأطرش : ٧٥ ، ٨٠ ، ٩٤ ، ١٨٢ ، ٢٠٧ ، ٢٠٨ ، ٢٣٨
ليلى العثمان : ١٩٥ ، ٢٤٠
لوبوك ، برسي : ٤٤ ، ٤٦ ، ٥٠ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣ ، ٦٤ ، ٩٢ ، ٩٧ ، ١١٣
لورنس ، د . هـ : ٥٠
لويس ، جورج هنري : ٣٤ ، ٤٢
مؤنس الرزاز : ١١٩ ، ١٢٤ ، ١٢٩ ، ١٨٧ ، ١٩٤ ، ٢٧٠ ، ٢٧٢ ، ٢٧٥
ماسون ، ديفد : ٣٤
ماشيري : ٢٥٠
مالينوفسكي : ٥١
مجيد طوبيا : ٢١٣
محمد جبريل : ٢٣٥
محمد حسين هيكل : ١٠ ، ١١ ، ٨٤ ،

١٨٥ ، ٢٠٢ ، ٢١٦ ، ٢٢٥ ، ٢٢٦ ، ٢٣٨
محمد الشوابكة : ٢٨
محمد القيسي : ٨١
محمد عزام : ١١ ، ٢٣ ، ٢٦ ، ٢٧
محمد مندور : ٩
محمد يوسف نجم : ١٠ ، ٢١٧
محمود أمين العالم : ١٠
ابن المقفع ، عبد الله : ٢٦٠
منهل السراج : ٢٣٧
موباسان : ١٤
المويلحي ، محمد : ٢٢٥
ميتشيل بوتور : ١٥
ميسلون هادي : ٢٧٣
نبيل سليمان : ٢٣ ، ٢٨ ، ١٣٣
نبيلة إبراهيم : ٢٨
نجيب الجاويش : ٩
نجيب الكيلاني : ١٩١ ، ٢١٣ ، ٢٣٥
نجيب محفوظ : ١١ ، ١٢ ، ٢٦ ، ٣٦ ، ٥٥ ، ٦٣ ، ٧٦ ، ٨١ ، ٨٦ ، ٩٢ ، ١١٢ ، ١١٧ ، ١٢٨ ، ١٣٠ ، ١٥٧ ، ١٧٠ ، ١٧٤ ، ١٧٦ ، ١٨٠ ، ١٨٥ ، ١٨٦ ، ١٨٨ ، ١٩٢ ، ١٩٦ ، ٢٠٥ ، ٢٠٦ ، ٢٠٩ ، ٢٢٨ ، ٢٢٩ ، ٢٣١ ، ٢٣٢ ، ٢٣٣ ، ٢٣٥ ، ٢٦٣ ، ٢٦٩ ، ٢٧٤
نصر الله ، إبراهيم : ٢٤٠
هاردي ، توماس : ٣٣ ، ٤٣
هاريس ، زيلغ : ٦١
هاشم غرايبة : ٨٦ ، ٢١٧
هامون ، فيليب : ٢٤
هدية حسين : ٦٦ ، ٦٧ ، ٧٢
الهمذاني ، بديع الزمان : ١٦٦ ، ٢٦٠
همنجوي ، إرنست : ٢٧٠
هنري جيمس : ٣٥ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٦١ ، ٦٣
هوميروس : ٥٤ ، ١٩٣
وليم فولكنر : ٢٠ ، ٦٢ ، ١١٤ ، ٢٧٢
وليد إخلاصي : ٢٥
ويلز ، هـ . ج : ٤١ ، ٤٣ ، ١٩٧
يحيى حقي : ١٠
يحيى يخلف : ١٣١
يمنى العيد : ١١ ، ١٦ ، ١٩ ، ٢٦٠
يوري لويتمان : ٢٣
يوسف أبو رية : ٩١ ، ٩٣ ، ٩٥ ، ١١٢
يوسف الشاروني : ١٠
يوسف القعيد : ٢٦ ، ٦٣ ، ٧٦ ، ٨٢ ، ٨٦ ، ٩١ ، ١١٠

المراجع:

المراجع العربية:

- إبراهيم خليل ، في القصة والرواية الفلسطينية ، دار ابن رشد ، عمان ، ط١ ، ١٩٨٤ .
- إبراهيم خليل : مقالات ضد البنيوية ، ترجمة ، دار الكرمل للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ١٩٨٧ .
- إبراهيم خليل : الرواية في الأردن في ربع قرن ، دار الكرمل - بدعم من وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٤ .
- إبراهيم خليل : ظلال وأصداء أندلسية في الأدب المعاصر ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٠ .
- إبراهيم خليل : جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠١ .
- إبراهيم خليل : أقنعة الراوي ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط أولى ، ٢٠٠٢ .
- إبراهيم خليل :مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن ، دار الجوهرة ، ط١ ، ٢٠٠٣ .
- إبراهيم خليل : تيسير سبول من الشعر إلى الرواية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٥ .
- إبراهيم خليل : في اللسانيات ونحو النص ، دار المسيرة ، عمان وبيروت ، ط١ ، ٢٠٠٧ .
- إبراهيم خليل : في الرواية النسوية العربية ، ورد للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٧ .
- إبراهيم خليل : النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك ، دار المسيرة ، عمان ، ط ٢ ، ٢٠٠٧ .
- إبراهيم خليل : من الاحتمال إلى الضرورة ، مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٨ .

- إبراهيم الكوني : نزيف الحجر(رواية) ، دار الريس للنشر ، لندن ، ١٩٩٠ .
- إبراهيم الكوني : المجوس(رواية) ، دار التنوير ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٢ .
- إبراهيم الكوني : التبر(رواية) ، دار التنوير ودار تاسيلي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٢ .
- إبراهيم الكوني : عشب الليل(رواية) ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٧ .
- إحسان عباس : غربة الراعي ، دار الشروق ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٦ .
- أحمد حرب : بقايا(رواية) منشورات جامعة بير زيت ، رام الله ، ط١ ، ١٩٩٤ .
- أحمد الهواري : نقد الرواية في الأدب العربي ، عين للدراسات والبحوث ، الكويت ، ط٢ ، ٢٠٠٣ .
- أحمد النعيمي : إيقاع الزمن في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشرن طأولى ، بيروت ، ٢٠٠٤ .
- أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد(رواية) دار الآداب ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٩٦ .
- إدوارد سعيد : الثقافة والإمبريالية ، ترجمة كمال أبو ديب ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٧ .
- إدوارد سعيد : خارج المكان ، ترجمة فواز طرابلسي ، دار الآداب ، بيروت ، ٢٠٠٠ .
- أسماء شاهين ، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠١ .
- إلياس خوري : باب الشمس (رواية) دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٨ .
- آمنة يوسف : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، دار الحوار ، اللاذقية ، ط١ ، ١٩٩٧ .
- إميل حبيبي : الوقائع الغريبة (رواية) ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٦ .
- إميل حبيبي : سرايا بنت الغول (رواية) ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، ط ١ ، ٢٠٠٦ .
- إميل حبيبي : سداسية الأيام الستة ، دار الشروق ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٦ .
- أمين معلوف : موانئ المشرق (رواية) ترجمة نهلة بيضون ، دار الفارابي ، بيروت ، ٢٠٠١ .

- أمين معلوف : ليون الأفريقي (رواية) ترجمة عفيف دمشقية ، دار الفارابي للنشر والتوزيع ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٩٤ .
- أوريل ، جورج أوريل : مزرعة الحيوانات (رواية) ، ترجمة مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٣ .
- باهية الطرابلسي : امرأة ليس إلا(رواية) ترجمة الزاهرة رميج ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، والدار البضاء ، ط١ ، ٢٠٠٥ .
- بتول الخضيري : غايب(رواية) المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط ٢ ، ٢٠٠٤ .
- بثينة شعبان : مئة عام من الرواية النسائية ، دار الآداب ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٩ .
- برنار فاليت : الرواية ، ترجمة عبد الحميد بورايو ، دار الحكمة ، الجزائر ، ط٢ ، ٢٠٠٢ .
- ابن إياس : بدائع الزهور في وقائع الدهور ، تحقبق محمد مصطفى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط٣ ، بلا تاريخ .
- بهاء طاهر : الحبّ في المنفى(رواية) ، دار الآداب ، بيروت ، ط ١ ، ٢٠٠٠ .
- بيرسي لوبوك : صنعة الرواية ، ترجمة عبد الستار جواد ، مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان ، ط ٢ ، ٢٠٠٠ .
- تودوروف ، تزيفتان : نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس ، ترجمة إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، الدار البيضاء ، ومؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٢ .
- تودوروف ، الشعرية ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، طوبقال للنشر ، المغرب ، ط١ ، ١٩٨٧ .
- تودوروف ، مدخل إلى الأدب العجائبي ، ترجمة الصديق بو علام ، شرقيات للنشر ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٤ .
- توفيق الحكيم : يوميات نائب في الأرياف(رواية) ، دار الهلال ، مصر ، ط١ ، ١٩٥٥ .
- تيسير سبول : الأعمال الكاملة ، جمع وتقديم سليمان الأزرعي ، دار ابن رشد

للنشر والتوزيع ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٢ .
- جبرا إبراهيم جبرا : البئر الأولى ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط١ ، ١٩٨٧ .
- جبرا إبراهيم جبرا : صراخ في ليل طويل ، (رواية) دار الآداب ، ط٢ ، ١٩٨٨ .
- جبرا إبراهيم جبرا : صيادون في شارع ضيق(رواية) ، ترجمة محمد عصفور ، دار الآداب ، ط٤ ، ١٩٨٨ .
- جبرا إبراهيم جبرا : البحث عن وليد مسعود(رواية) مكتبة الشرق الأوسط ، بغداد ، ط٣ ، ١٩٨٨ .
- جبرا إبراهيم جبرا : الغرف الأخرى(رواية) الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مختارات فصول ، ط١ ، ١٩٨٨ .
- جبرا إبراهيم جبرا : الحرية والطوفان ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٢ .
- جرار جنيت : خطاب الحكاية ، ترجمة محمد المعتصم وآخرين ، دار الاختلاف ، الجزائر ، ط٣ ، بلا تاريخ .
- جمال الغيطاني : شطح المدينة(رواية) دار الهلال ، مصر ، ط١ ، ١٩٩٠ .
- جمال الغيطاني : الزيني بركات(رواية) ، مكتبة مدبولي ، ط٣ ، ٢٠٠٥ .
- جيمز مونرو : مقامات بديع الزمان الهمذاني وقصص البيكارسك ، ترجمة خليل أبو رحمة ، منشورات جامعة اليرموك ، إربد ، ط١ ، ١٩٩٥ .
- حسن بحراوي : بنية الشكل في الرواية المغربية ، المركز الثقافي العربي ، ط١ ، ١٩٩٠ .
- حسن النجمي : الفضاء السردي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٦ .
- حسني فريز ، مغامرات تائبة(رواية) دار الفكر ، عمان ، ط٢ ، ١٩٨١ .
- حسين القباني : فن كتابة القصة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، بلا تاريخ .
- حسين الواد : من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل ، مجلة فصول ، القاهرة ، مج ٥ ، ع ١ ، تشرين الأول - أكتوبر ١٩٨٤ .

- حميد لحمداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٦ .
- حنا مينة : الذئب الأسود (رواية) دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٥ .
- خليل الشيخ : السيرة والمتخيل ، قراءات في نماذج عربية معاصرة ، دار ازمنة للنشر ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٥ .
- ديان فوات فاير : فن كتابة الرواية ، ترجمة عبد الستار جواد ، دار الشئون الثقافية ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٦ .
- رايموند وليامز : أوريل ، ترجمة ماهر كيالي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٦ .
- ربيع جابر : كنت أميراً(رواية) المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٧ .
- رجاء نعمة : حرير صاخب(رواية) دار الساقي ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠١ .
- رشاد أبو شاور : العشاق(رواية) دائرة الثقافة ، دمشق ، ط ١ ، ١٩٧٧ .
- رشاد أبو شاور : أيام الحب والموت(رواية) دار العودة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٣ .
- رشاد أبو شاور : شبابيك زينب(رواية) دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٤ .
- رشاد أبو شاور : قراءات في الأدب الفلسطيني ، دار الشروق ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٧ .
- رضوى عاشور : ثلاثية غرناطة(رواية) المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٨ .
- روجر آلن : الرواية العربية- مقدمة تاريخية ، ترجمة حصة منيف ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٦ .
- ريكاردو ، جان : قضايا الرواية الحديثة ، ترجمة صياح الجهيم ، وزارة الثقافة ، سورية ، ط١ ، ١٩٩٧ .
- رينيه ويلك وأوستن ورن : نظرية الأدب ، ترجمة محيي الدين صبحي ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، دمشق ، ط١ ، ١٩٧٢ . وانظر ط ثانية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٧ .

- زياد قاسم : أبناء القلعة(رواية) المؤسسة العربية للدراسات وانشر ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٩٦ .
- زيد مطيع دمّاج : الرهينة(رواية) دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٤ .
- سالم النحاس : الساحات (رواية) اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط١ ، ١٩٨٧ ، وانظر الأعمال الكاملة ، منشورات البنك الأهلي الأردني ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٥ .
- سحر خليفة : مذكرات امرأة غير واقعية(رواية) دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٦ .
- سعيد الغانمي : ملحمة الحدود القصوى ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٩ .
- سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٩ .
- سعيد يقطين : الرواية والتراث السردي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ؛ والدار البيضاء ، المغرب ، ط١ ، ١٩٩٢ .
- سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٩ .
- سكوت ، جيمس : صناعة الأدب ، ترجمة هاشم هنداوي ، دار الشئون الثقافية ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٦ .
- سمر روحي الفيصل : بناء الرواية العربية السورية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط١ ، ١٩٩٥ .
- سمير المرزوقي وأحمد شاكر : المدخل إلى نظرية القصة ، دار الشئون الثقافية ، بغداد ، والدار التونسية للنشر ، تونس ، ط١ ، ١٩٨٦ .
- سناء الشعلان : السرد الغرائبي والعجائبي في القصة والرواية ، نادي الجسرة الثقافي ، الدوحة-قطر ٢٠٠٧ .
- سيزا قاسم : المفارقة في القص العربي المعاصر ، مجلة فصول ، القاهرة ، ع ٢ ، مج ٢ ، السنة ١٩٨٢ .
- سيزا قاسم : بناء الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، ط١ ، ١٩٨٤ .

- شرودر ، موريس وآخرون : نظرية الرواية ، ترجمة محسن جاسم الموسوي ، مكتبة التحرير ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٠ .
- شكري عزيز الماضي : الرواية التاريخية ، البيان ، جامعة آل البيت ، مج٢ ع ٢ ربيع ١٩٩٠ .
- شكري عزيز الماضي : فنون النثر العربي الحديث ، جامعة القدس المفتوحة ، ط١ ، ١٩٩٦ .
- صلاح الدين حسنين : التحليل السميوطيقي للنص الروائي ، فصل في شعرية طه وادي ، تحرير عبد الرحيم الكردي ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط ١ ، ٢٠٠٦ .
- طارق علي : في ظلال الرمان(رواية) ، ترجمة إبراهيم السعافين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٤ .
- طاهر العدوان : وجه الزمان(رواية) ، دار الكرمل للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٠ .
- طه وادي : أشجان مدريد(رواية) مكتبة مصر ، الفجالة ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٢ .
- عالية صالح : البناء السردي في روايات إلياس خوري ، أزمنة للنشر ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٥ .
- عالية الصفدي : شعرية الأمكنة في روايات يحيى يخلف ، دار المعتز للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٨ .
- عبد الرحمن منيف : النهايات (رواية) دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٨ .
- عبدالرحمن منيف : شرق المتوسط ، (رواية) المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، والمركز الثقافي العربي ، ط١٣ ، ٢٠٠١ .
- عبد الرحيم الكردي : الراوي والفن القصصي ، دار النشر للجامعات ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٩٦ .
- عبد السلام العجيلي : أرض السياد(رواية) الريّس للنشر والتوزيع ، لندن ، ط١ ، ١٩٩٧ .
- عبد العزيز حمودة : البناء الدرامي ، دار البشير ، عمان ، ط١ ، ١٩٨٨ .
- عبدالله إبراهيم : بناء السرد في الرواية الأردنية المعاصرة ، مجلة أفكار ، وزارة

الثقافة ، عمان ، ع ١٣٥ .
- عبد المحسن طه بدر : تطور الرواية العربية الحديثة في مصر من ١٨٧٠- ١٩٣٨ دار المعارف ، القاهرة ، ط٢ ، بلاتاريخ .
- عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، عالم المعرفة ، ط١ ، ١٩٩٨ .
- عدنان خالد عبد الله : النقد التطبيقي ، دار الشئون الثقافية ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٦ .
- غالب هلسا : البكاء على الأطلال (رواية) دار ابن خلدون ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٠ .
- غالب هلسا : المكان في الرواية العربية ، دار ابن هانئ ، دمشق ، ط١ ، ١٩٨٩ .
- غرييه ، آلان روب : نحو رواية جديدة ، ترجمةمصطفى إبراهيم مصطفى ، دار المعارف ، مصر ، بلا تاريخ .
- غسان كنفاني : الأعمال الكاملة (رواية) لجنة تخليد تراث غسان كنفاني ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٤ .
- غسان كنفاني : رجال في الشمس (رواية) ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٦ .
- فاروق وادي : منازل القلب (سيرة) ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٧ .
- فؤاد القسوس : العودة من الشمال (رواية) دائرة الثقافة والفنون ، عمان ، ط١ ، ١٩٧٢ ، وانظر ط٢ ، وزارة الثقافة ، عمان .
- فرجينيا وولف : القارئ العادي ، ترجمة عقيلة رمضان ، الهيئة العامة المصرية للتأليف والنشر ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٧١ .
- فريال سماحة : رسم الشخصية في روايات حنا مينة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٩ .
- فورستر ، ي ، م ، أركان الرواية ، ترجمة كمال عياد جاد ، دار الكرنك للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٦٠ ويذكر أن الترجمة الأخرى للكتاب قام بها موسى

عاصي وراجعها سمر روحي الفيصل ، ونشرت في جروس برس- طرابلس ، لبنان ، ١٩٩٤ .
- كريستيان . ر . ف : تولستوي : مقدمة نقدية ، ترجمة : عبد الحميد الحسن ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ط١ ، ١٩٨٣ .
- لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية ، مكتبة لبنان ، ودار النهار ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٢ .
- ليلى الأطرش : وتشرق غرباً ، (رواية) المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٨ .
- ليلى الأطرش : صهيل المسافات(رواية) ، شرقيات للنشر ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٩ .
- ليلى الأطرش : مرافئ الوهم (رواية) ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٥ .
- ليلى الأطرش : امرأة للفصول الخمسة (رواية) ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٠ .
- ليلى الأطرش : ليلتان وظل امرأة (رواية) ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٨ .
- ليلى العثمان : صمت الفراشات (رواية) ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٦ .
- ليلى العثمان : المرأة والقطة ، (رواية) المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٣ ، ٢٠٠٠ .
- مؤنس الرزاز : متاهة الأعراب في ناطحات السراب .(رواية) ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٦ .
- مؤنس الرزاز : الذاكرة المستباحة (رواية) المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٠ .
- مؤنس الرزاز : سلطان النوم وزرقاء اليمامة (رواية) ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٧ .
- مؤنس الرزاز : ليلة عسل (رواية) المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٠ .
- محمد أبو زريق : المكان في الفن ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٣ .

- محمد البساطي : بيوت وراء الأشجار (رواية) دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٠ .
- محمد حسين هيكل : زينب (رواية) دار المعارف ، مصر ، ط٥ ، ١٩٩٢ .
- محمد شاهين : آفاق الرواية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط أولى ، ٢٠٠٠ .
- محمد الشوابكة : السرد المؤطر في رواية النهايات لعبد الرحمن منيف ، منشورات أمانة عمان – الأردن ، ط١ ، ٢٠٠٦ .
- محمد عزام : في فضاء النص الروائي ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، ط١ ، ١٩٨٦ .
- محمد القيسي : الحديقة السرية (رواية) دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٢ .
- محمد المويلحي : حديث عيسى بن هشام ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط ١ ، ٢٠٠٧ .
- محمد يوسف القعيد : الحرب في برِّ مصر (رواية) دار ابن رشد ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٨ .
- محمد يوسف القعيد : أخبار عزبة المنيسي (رواية) الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، مصر ، ط١ ، ١٩٧١ .
- محمد يوسف نجم : القصة في الأدب العربي الحديث ، من ١٨٧٠-١٩١٤ ، دار الثقافة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٦٦ .
- محمد يوسف نجم : فن القصة ، دارالثقافة ، بيروت ، ط٥ ، ١٩٦٦ .
- محمد نجيب التلاوي : وجهة النظر في روايات الأصوات العربية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٠ .
- محمود الربيعي : قراءة الرواية ، نماذج من نجيب محفوظ ، منشورات كلية دار العلوم ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٤ .
- محمود غنايم : تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة ، دار الجيل ، بيروت ، دار الهدى ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٩٣ .
- مندلاو ، أ ، أ : الزمن في الرواية ، ترجمة بكر عباس ، دار الشروق ، عمان ؛ دار صادر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٧ .
- ميخائيل باختين : شعرية دستويفسكي ، ترجمة جميل التكريتي ، دار طوبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٦ .

- نبيل سليمان : سمر الليالي (رواية) دار الحوار ، اللاذقية ، ط ١ ، ٢٠٠٠ .
- نبيلة إبراهيم : القارئ في النص ، مجلة فصول ، القاهرة ، مج ٥ ، ع١ ، تشرين الأول - أكتوبر ، ١٩٨٤ .
- نجيب الكيلاني : مواكب الأحرار (رواية) مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٠ .
- نجيب محفوظ : قصر الشوق (رواية) مكتبة مصر ، الفجالة بالقاهرة ، ط١٤ ، ١٩٨٧ .
- نجيب محفوظ : زقاق المدق ، (رواية) مكتبة مصر ، ط٥ ، بلا تاريخ .
- نجيب محفوظ : بداية ونهاية(رواية) مكتبة مصر ، ط٥ ، بلا تاريخ .
- نزيه أبو نضال : علامات على طريق الرواية في الأردن ، أزمنة للنشر ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٠ .
- نضال الصالح : التجربة الروائية في أدب عبد السلام العجيلي ، عالم الفكر ، الكويت ، مج ٢٨ ، ع إبريل - نيسان ٢٠٠٠ .
- نيقولاي غوغول : تاراس بولبا(رواية) ترجمة دار الفارابي ، دار الفارابي للنشر والتوزيع ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨١ .
- هاشم غرايبة : الشهبندر(رواية) دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٣ .
- هدية حسين : زجاج الوقت(رواية) نارة للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠٠٥ .
- همفري ، روبرت ، تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ترجمة محمود الربيعي ، دار المعارف ، مصر ، ط١ ، ١٩٧٤ .
- والاس مارتن : نظريات السرد الحديثة ، ترجمة حياة جاسم عطية ، المجلس الأعلى للثقافة ، د . م ، ١٩٩٨ .
- والتر ، آلن : الرواية الإنجليزية ، ترجمة صفوت جرجس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨١ .
- وليم راي : المعنى الأدبي من الظاهرتية إلى التفكيكية ، ترجمة يوئيل يوسف عزيز ، دار المأمون ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٧ .
- ياسين نصير : إشكالية المكان في النص الأدبي ، دار الشئون الثقافية ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٦ .

- يحيى يخلف : نجران تحت الصفر (رواية) دار الحوار ، اللاذقية ، ط٤ ، ١٩٨٥ .
- يحيى يخلف : تفاح المجانين (رواية) صلامبو للنشر ، تونس ، ط١ ، ١٩٨٣ .
- يحيى يخلف : نشيد الحياة (رواية) دار الآداب ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٩٠ .
- يمنى العيد : الراوي الموقع والشكل ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٦ .
- يمنى العيد : تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي ، دار الشروق ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٧ .
- يمنى العيد : فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٨ .
- يوسف أبو رية : ليلة عرس (رواية) مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ط٢ ، ٢٠٠٦ .
- يوسف حسين حمدان : الهوية وتجلياتها السردية في أعمال إميل حبيبي ، ر . ج ، الجامعة الأردنية ، عمان ، ٢٠٠٧ .

المراجع الأجنبية:

- Ahmad Majdoubeh , Taysir Al-sbule's You As of Today in a Post-Modernism Context , Journal of Arabic Literature , xxxii , 3, 2001
- Booth , wayne , The Rhytoric of Fiction , The University of Chicago Press , 1st ed , (1973)
- Dickens,Charles , A Tale of Two Cities , The New Ammarican Library , New York , 1960
- Edwin Muir, The Structure of the Novel ,The Hogart Press, 10th ed, London, 1972
- Forster , E, M ,Aspects of The Novel , Penguin Books , London , 18th ed .
- James, Henry , The Art of Fiction , C.S.S , New York , 1962.
- Lubbock , Percy , The Crafte of Fiction , J.C.Paperbacks , London , 2nd, ed ,1965.

- Scholes, Robert, Structuralism in Literature , An Introduction ,Yale University Press , London , 1st ed , 1974
- Scholes, R& Kellogg , The Nature of Narrative , Oxford University Press , London , 2nd , ed.1968.