وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الأنبار
كلية التربية للعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية

البنية السَّرديِّة في روايات (صنع اللّه إبراهيم)
١٩٩٧م ـ ٢٠٠٨م

أطروحة تقدم بها

باسِم محمَّد عبّاس عَبد الصُمَيدعي

إلى مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية – جامعة الأنبار

وهي جزء من متطلبات نيل درجة دكتوراه في فلسفة اللغة العربية وآدابها

إشراف

الأستاذ الدكتور

فَازع حسَن رجَب المعاضِيدي

١٤٤٣هـ ٢٠٢٢م

بسم الله الرحمن الرحيم

((نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ
بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَذَا الْقُرْآنَ وَإِنْ
كُنْتَ مِنْ قَبْلِهِ لَمِنَ الْغَافِلِينَ))

صدق الله العظيم

سورة يوسف/ الآية ٣

إقرار لجنة المناقشة

نشـهد نحـن أعضـاء لجنـة المناقشـة أنّنـا اطّلعنـا علـى الأطروحـة الموسـومة بـ **(البنية السردية في روايات (صنع الله إبراهيم) ١٩٩٧م-٢٠٠٨م)**، وقد ناقشنا الطالب **(باسم محمد عباس عبد الصميدعي)** في محتوياتها وفيما له علاقة بها، وذلك في تمام الساعة العاشرة صباحًا في يوم (الأحد) الموافق: ٢٣ / ١٢ /٢٠١٢، ونرى أنها جديرة بالقبول لنيل درجة الدكتوراه في فلسفة اللّغة العربيّة وآدابها ، بتقدير ( )

التوقيع

أ. د.جبير صالح حمادي القره غولي

عضواً

التوقيع

أ. د.حسين حمزة حمود الجبوري

رئيساً

التوقيع

أ. م. د. مصطفى ساجد مصطفى الراوي

عضواً

التوقيع

أ. م. د. عبد السلام محمد رشيد العيثاوي

عضواً

التوقيع

أ. م. د. عامر مهدي صالح العلواني

عضواً

التوقيع

أ. د. فازع حسن رجب المعاضيدي

عضواً ومشرفاً

صادق مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية على قرار لجنة المناقشة

التوقيع

أ. د. خلف حسين علي الدليمي

عميد الكلية

التاريخ : / /٢٠١٢

شهادة إقرار المشرف وترشيح الأطروحة للمناقشة

أشهد أن إعداد هذه الأطروحة الموسومة بـ(**البنية السردية في روايات صنع الله إبراهيم ١٩٩٧-٢٠٠٨**) للطالب (**باسم محمد عبّاس**) قد جرى تحت إشرافي في كلية التربية للعلوم الإنسانية – جامعة الأنبار وهي جزء من متطلبات نيل درجة الدكتوراه فلسفة في اللغة العربية وآدابها ٠

التوقيع :

الاسم : أ . د . **فازع حسن رجب المعاضيدي**

(المشرف على الأطروحة)

التاريخ : / / ٢٠١٢

وبناءً على التوصيات المتوافرة أرشح هذه الأطروحة للمناقشة .

التوقيع :

الاسم : **أ . د . جاسم محمد سهيل**

التاريخ : / / ٢٠١٢

إقرار الخبير العلمي

أشهد أنني قد قرأت هذه الأطروحة الموسومة بـ(**البنية السردية في روايات صنع الله إبراهيم ١٩٩٧ – ٢٠٠٨**) التي قدمها الطالب (**باسم محمد عبّاس**) إلى كلية التربية للعلوم الإنسانية / جامعة الأنبار ، وهي جزء من متطلبات نيل درجة **(الدكتوراه)** في فلسفة اللغة العربية وآدابها ، ووجدتها صالحة للمناقشة من الناحية العلمية.

التوقيع :

الاسم :أ.م د بيان شاكر الكبيسي

التاريخ : / /٢٠١٢

{شكر وعرفان }

بسم الله الرحمن الرحيم

" رب أوزعني أن أشكر نعمتك التي أنعمت علي وعلى والدي وأن أعمل صالحا ترضاه وأدخلني برحمتك في عبادك الصالحين" سورة النمل : ١٩

صدق الله العظيم

أحمدك اللّهمّ حَمداً كثيراً طيّباً مُباركاَ، وأشكرك على هِدَايتك وتَوفِيقِك فلولا فَضلُك ربَّي ما كُنتُ، وماكانَ لي أن أُتمّ عملي هذَا، فالشُّكرُ أولاً وآخراً لله عزَّ وجلّ، ومِن بعدهِ أتوجَّه بكلمةِ شُكر وتقدير لأستاذي المشرف ، الأستاذ الدكتور **(فازع حسن المعاضيدي)**، إذ كان لتوجيهاتِه القيّمة وآرائه السَّديدة الأثر الكبير في أغناء البَحث ورؤيته النُّور .

وأجد لزاماً عليَّ ، بما يمليه واجب الوفاء والاعتراف بالفضل ، أن أتقدم بالشكر الجزيل والامتنان الوفير للأستاذ المساعد الدكتور **(عبد السلام محمد رشيد)** ، الذي كانت له اليد الطولى في اختيار موضوع البحث ، ومدّ الباحث بالكثير من مصادر البحث ومراجعه .

كما اشكر من يعجز قلمي ولساني عن شكره أستاذي الدكتور **(مصطفى ساجد الراوي)** لما حفني به من رعاية وعناية ، فلم يبخل علي برأي أو مشورة ، ولا أنسى متابعته المستمرة لي وما أمدني به من مساعدة هو أهل لها دائما، فله مني كل الشكر والتقدير، والله أسأل أن يمدّه بالصحة والعافية ، إنه سميع مجيب .

وأسجل عظيم شكري وامتناني ، لكل الأساتذة ، في كليتي التربية والآداب، ممن اشتركوا في تذليل ما اعترض هذا البحث من صعاب أو فيما أبدوه من عون أو مشورة ، وأخص منهم بالذكر الدكتور **(مصطفى كامل)** الذي كانت لملاحظته القيّمة الأثر الكبير في تقويم هذا البحث وتصحيح ما تخلله من هفوات ومآخذ ، فالله أسأل أن يسدّد خطاه ويحفظه من كل مكروه .

وواجب عليّ أن أتقدم بأجمل كلمات الشكر والتقدير لأخوتي وزملائي ، إبراهيم محمد سرهيد ، و رائد عكلة خلف ، ومها فواز الدليمي ، وآزاد محمد كريم ، فقد كنتم لي خير سند ومعين ، جزاكم الله خيراً وسدد خطاكم .

وتعجز كلمات الشكر والعرفان عن الوفاء لما بذله الأخ العزيز **(أحمد جاسم زيدان)** ، إذ كان له عليّ كبير الفضل في مدّي بالمصادر من خارج العراق ، فله منّي كل تقدير وشكر.

ولا أنسى أن أشكر أخوتي وزملائي في المكتبة المركزية/جامعة الأنبار، لما قدموه لي من عون ومساعدة .

الإهـــداء

إلى ...

نبعي الحنان والعطاء

(والِدَيّ)

إلى ...

من كانت لي خير معين ورفيق

(أم أسامة)

إلى ...

ريحانتي حياتي (أسامة وسالي)

باسِم

المحتويات

	الموضوع	الصفحة
	المقدمة	١-٥
	التمهيد	٦-٢٤
	السردية .... مدخل إلى المفهوم	٦-٢٠
	صنع الله إبراهيم ... حياته وأدبه	٢١-٢٤
	الفصل الأول الراوي والمروي له	٢٥-١١٣
	المبحث الأول: الراوي	٢٥-٨٨
	المبحث الثاني: المروي له	٨٩-١١٣
	الفصل الثاني الزمن	١١٤-١٨٦
	المبحث الأول: الترتيب	١١٧-١٣٧
	المبحث الثاني : الديمومة	١٣٨-١٦٥
	المبحث الثالث: التكرار	١٦٦-١٨٦
	الفصل الثالث المروي	١٨٧-٢٦٥
	المبحث الأول: بناء المكان	١٨٧-٢٢٠
	المبحث الثاني : بناء الشخصية	٢٢١-٢٦٤
	الخاتمة	٢٦٥-٢٦٩
	المصادر والمراجع	٢٧٠-٢٨٣
	ملخص اللغة الإنكليزية.....	

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيدنا ونبينا محمد، وعلى آل بيته الطيبين الطاهرين، وصحبه الأخيار أجمعين .

أما بعد:

فيعدُّ الفن الروائي من أكثر الأنواع الأدبية رواجاً في الساحة العربية ، لأنه يمثل النوع الأحدث والأكثر تطوراً في الشكل والمضمون وطريقة عرض الأحداث عبر مصدري السرد والحوار بلغة تعبيرية خاصة ، تجعله شديد التأثير في المتلقي ، إذ جاء ليعانق التحولات الجديدة التي شهدتها الحياة المعاصرة ، ومن هنا كان لزاماً علينا أن نُنْصِت هذه التجربة الإبداعية بعيداً عن أي تعاطف متسرّع لنصِل إلى الإمساك بأهم ملامحها ، والكشف عن خصوصياتها .

لقد شهدت الرواية العربية في أول أمرها محاولات بسيطة توخت تسلية القارئ وتعليمه ، أعقب ذلك محاولات فنية جادة تمثلت في ابتكار مضامين جديدة ، إذ وضع المؤلف آراءه الفلسفية والاجتماعية والعلمية والنفسية بالشكل الذي يحقق المتعة النفسية والفكرية ، وقد ظلّت وتائر هذا التطور الفني مستمرة حتى وصلت في الربع الأخير من القرن العشرين ومطلع القرن الحادي والعشرين إلى المستوى الذي جعل بعضها يقف إلى جانب أفضل الأعمال الروائية في العالم ، الأمر الذي أثار اهتمام الناقد العربي الذي سرعان ما تناولها بالدراسة والنقد والتحليل ، بوصفها نصّاً مفتوحاً على التيارات والأساليب الأدبية العالمية المعاصرة ، ولاسيما أساليب ما بعد الحداثة التي تأصّلت في ظل الثورة اللسانية والنقدية التي أولت البنية السردية اهتماماً واضحاً جعلها تدخل في دائرة الاستخدام النقدي بوجه خاص ، وبذلك أصبح مفهوماً إجرائياً تقوم عناصره بوظيفة الإرسال والتلقي ، عبر مكونات الخطاب الروائي

المتمثلة بـ(الراوي ، والمروي ، والمروي له) ، وما يحيط بذلك من عناصر بيئية (مكانية وزمانية) ثابتة وطارئة ترافق وقوع الأحداث .

يعدّ الروائي (صنع الله إبراهيم) من الروائيين العرب البارزين في الحقبة الأخيرة من القرن العشرين ، إذ كفلت له تجربته الروائية المتطورة _ على صعيد الشكل والمضمون _ حضوراً بارزاً في الرواية العربية المعاصرة ، وهي تجربة أفادت من تماسه مع الحياة والواقع ولم تنفصل عنهما ، مما جعل لتجريبه المستمر حضوراً متميزاً ، بين الروائيين العرب المعاصرين له .

وفي ضوء التقنيات الفنية الجديدة التي تميزت بها أعمال هذا الكاتب الأخيرة ، قيّض الله سبحانه وتعالى لي أسباب البحث في هذا الأنموذج الذي أصبح أنموذجاً بارزاً في عالم القصّ ، إذ جاءت الدراسة بعنوان (البنية السردية في روايات صنع الله إبراهيم ١٩٩٧م– ٢٠٠٨م) ، وقد طمحت هذه الدراسة عبر فصولها الثلاثة إلى استجلاء تقنيات السرد وعناصر بنائه من خلال استقراء النصوص الروائية في مرحلة إبداعية متميزة في مسيرة هذا الروائي الفنية ، انطلاقا من الأسباب الآتية :–

أولاً : إن الطريقة التي أُعْتُمِدَت في معالجة السرد وتناول عناصره ، تختلف عن تلك الطريقة التي ألفناها في رواياته السابقة ، إذ تعددت أشكال الراوي والمروي له ومواقعهما ووظائفهما ، فضلاً عن تطور نظرة الكاتب في توظيفه لمختلف عناصر السرد ، ولاسيما الزمان والمكان والشخصية ، والبحث عن الجوانب المشتركة والعلاقات المتبادلة بين هذه العناصر، التي تكوّن البنية الداخلية للنص الروائي .

ثانياً : عثر الباحث على دراسة جامعية في إحدى الجامعات الأردنية ، بعنوان (روايات صنع الله إبراهيم ، دراسة وتحليل) للباحث (فراس عصام يوسف) ، وقد تناولها هذا الباحث على وفق منهج حاول فيه دراسة بنية النص الروائي وربطها بسياقها التاريخي والاجتماعي معاً ، مما دفعنا إلى استبعاد روايات تلك المدة التي تناولها ذلك الباحث ، والبدء من حيث انتهت تلك الدراسة ، أي بدءاً من رواية (شرف) وانتهاءً برواية (القانون الفرنسي) .

ونزعت هذه الدراسة نزوعاً فنياً في الاستقراء والتحليل النصي ، مستعينة بالمناهج النصية الحديثة في دراسات التقنيات السردية ، واعتمدت أساساً على

روايات (صنع الله إبراهيم) _ المكتوبة في المدة المدروسة_ بوصفها المادة الأساسية للأطروحة، ثم الاستعانة بمجموعة من الدراسات النقدية التي تعنى بدراسة السرد على المستويين النظري والتطبيقي .

وأمّا ما يتعلق بهيكلية البحث ، فقد قامت الأطروحة على تمهيد وثلاثة فصول ، سُبِقَتْ بتمهيدٍ كان هدفه إيضاح الأسس المنهجية التي نشأت منها البنية السردية ، وتبيان مفاهيمها واتجاهاتها المختلفة ، وتعرّض في القسم الآخر منه لسيرة الروائي (صنع الله إبراهيم) ونتاجه الأدبي الواسع .

وقد خُصص الفصل الأول لدراسة الراوي والمروي له ، وتضمن مبحثين ، تناول الأول منهما دراسة الراوي على وفق محورين ، دَرسَ الأول بنية المنظور القصصي ، أي طريقة إدراك الراوي لقصّه ، وموقع هذا الراوي ، أما المحور الثاني فقد عُقِد لأنماط السرد القصصي ، أي الطريقة التي يعرض بها الراوي القصة ، أما المبحث الثاني فقد عُني بدراسة المروي له ، وقد قام هذا المبحث على اتجاهين ، تناول الأول المروي له الممسرح ، في حين بحث الثاني في المروي له غير الممسرح.

وركّز الفصل الثاني في دراسة الزمن بوصفه أحد عناصر المروي ، وقد تضمّن ثلاثة مباحث ، تناولت العلاقة بين زمني (القصة والخطاب) ، أفرد المبحث الأول لدراسة الترتيب متمثلاً بتقنيتي الاسترجاع والاستباق ، فضلاً عن دراسة المفارقة المركبة (اللاتواقت) ، في حين تناول المبحث الثاني (الديمومة) التي تكونّت من (المشهد والوقفة والتلخيص والحذف) ، أما المبحث الثالث فعُني بدراسة علاقات التكرار وتوظيفها في نصوص الكاتب الروائية .

وفي الفصل الثالث اقتصر الحديث على عنصري المروي الآخرين ، وهما المكان والشخصية ، إذ تناول المبحث الأول دراسة بناء المكان وأنواعه التي وردت في نصوص المدة المدروسة ، وهي (المكان الأليف) و(المكان المعادي) و(المكان العتبة) ودلالتها في تلك النصوص ، فضلاً عن حديثنا عن بناء المكان وعلاقته بالوصف ، أما المبحث الثاني فقد تناول مفهوم الشخصية ، وقد قُسّم هذا المبحث

على محورين ، معتمدين في تقسيمنا هذا على علاقة هذا المكون السردي بالتقنيات الأخرى كالوصف والسرد ، إذ ضمّ المحور الأول وصف الشخصية ، على حين، خُصّ المحور الثاني بدراسة أنماط الشخصية .

ومن الجدير بالذكر أن هذه الروايات تتسم بضعف حضور الحدث بشكله التقليدي، ولكن مع ذلك وُجِدَ أن قيمة الحدث في هذه الروايات تتحقق عبر العلاقات الفكرية (أفكار الرواية وفكرتها الكليّة) ولا تتحقق لذات الحدث ، ولا يعني هذا نفي القيمة الذاتية للحدث ، فهذا أمر غير ممكن الحدوث إطلاقاً ، وهذا الأمر أدى إلى عدم إفراد مبحث خاص لدراسة الحدث بسبب صعوبة تحديد الحدث وأنساقه البنائية في هذه الدراسة .

وانتهت هذه الدراسة بخاتمة تضمّنت أهم النتائج التي توصّل إليها البحث ، ومن ثمّ ثبت بمصادر البحث ومراجعه .

وأخيراً لا بدّ من القول إن ثمة صعوبات اعترضت البحث ، منها كثرة المصادر التي اشتغلت على النظريات السردية وتنوعها ، وهو أمر دفع الباحث إلى اختيار عدد من الدراسات في هذا المجال التي أغنت البحث وأثرته ، والمشكلة الثانية هي مشكلة توازن الفصول إذ إن بعض الفصول تضم في جوانبها تفصيلات كثيرة كفصل الزمن مثلاً مما استدعى أن نتوسع في الفصل لاستيعاب هذه التفصيلات ، لذلك فقد أعطينا الأولوية للمادة العلمية وما تفرضه من سعة في التناول ومن ثمّ التوجه إلى مسألة الحجم ، وهذا يعني أننا لم نلتزم بالتناسب بين الفصول قدر اهتمامنا بالمادة وما تتطلبه من سعة في التناول ، وقد حاول الباحث الاتصال بالروائي ، بغية الإفادة من آرائه وتوجيهاته ، و توضيح بعض ما تعسّر فهمه من معلومات وحقائق ، إذ كان من الأفضل الحصول عليها من الروائي نفسه ، لكن تعذر التواصل معه ، وهذا الأمر يعدّ من أبرز الصعوبات التي اعترضت هذا البحث.

وفي الختام .. لابدّ من القول: إنّ هذا الجهد ما هو إلا محاولة علمية ، رجوت من خلالها تقديم خدمة جادة للمكتبة العربية ، وإنني لا أدّعي لعملي هذا الكمال ، فإن

أصـبت فبفضـل الله ومنّـه ، وإن أخطـأت فالكمـال لله تعـالى وحـده ، وحسـبي أننـي سعيت واستنفرت كل طاقتي وعزيمتي .

والحمد لله أولاً وآخراً

الباحث

التمهيد

أولاً : السردية : مدخل إلى المفهوم :

السرد من أكثر المصطلحات القصصية إثارة للجدل ؛ بسبب الاختلافات الواسعة حول مفهومه ، والمجالات المتعددة التي تتنازعه ، سواء على الساحة النقدية الغربية أم الساحة العربية ، بل لقد ذابت الحدود الاصطلاحية التي تحدد لنا أين يبتدئ السرد وأين ينتهي ، لذلك يطلق كثير من الباحثين مصطلح السرد، بوصفه مرادفاً لمصطلحات القص ، والحكي ، والخطاب [١] .

وتشير الدلالة المعجمية لهذه المفردة إلى التتابع، وعلى وفق هذا المفهوم، فإن السرد هو ((تَقدِمةُ شيء إلى شيء تأتي به متَّسقاً بعضه في إثر بعض متتابعاً. وسَرَد الحديث سرداً إذا تابعه. وفلان يسْردُ الحديث سرداً إذا كان جيد السياق له))[٢] ، فدلالته على وفق هذا المفهوم تشير إلى التسلسل والاتساق والتداخل والانضمام، فانبثقت منها الوظيفة البنائية لأي عمل شفاهي أو كتابي ، يشير إلى تداخل الأجزاء وتواليها بانتظام في نسيج محكم مترابط ، ثم تطور مفهوم السرد في العصر الحديث عند الغرب إلى معنى اصطلاحي أهم وأشمل ، يعود إلى علم السرد (Narratology) وهو دراسة القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها ، إنه ((مصطلح أدبي فني هو الحكي أو القصّ المباشر من طرف الكاتب أو الشخصية في الإنتاج الفني ، يهدف إلى تصوير الظروف التفصيلية للأحداث والأزمات ، ويُعْنى كذلك برواية أخبار تَمُتّ بصلة للواقع أو لا تَمُتّ . أسلوب في الكتابة تعرفه القصص والروايات والسير والمسرحيات))[٣] ، ويتكئ الكاتب على جملة من

---

(١) ينظر : السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجاً) ، تقديم : طه وادي ، تأليف : د. عبد الرحيم الكردي ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٢ : ١٠٥ .

(٢) لسان العرب ، ابن منظور، المجلد الثالث ، دار صادر ، بيروت ، مادة (سرد) : ٢١١ .

٣() مصطلحات النقد العربي السيماوي ، الإشكالية والأصول والامتداد (٢٠٠٣/٢٠٠٤) ، د. مولاي علي بو خاتم ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٥ : ١٤٩ .

العناصر والمكونات ، يتمّ بوساطتها نقل المادة الحكائية وتقديمها إلى المتلقي، وتسمى عملية النقل تلك بالعملية السردية التي ((يقوم بها السارد (الحاكي) أو الراوي لينتج منها النص القصصي المشتمل على اللفظ أي (الخطاب) القصصي والحكاية أي (الملفوظ) القصصي))[1] ، وعلى وفق هذا التعريف ، يتمركز السرد على دعامتين أساسيتين هما : (القصة) و(الخطاب) ، فالأولى هي محتوى التعبير أو سلسلة الأحداث ، وتقوم بها شخصيات وتقع في زمان ومكان محددين ، أما الثانية (الخطاب) فهي القول الشفوي أو الخطي الذي يُخبر عن حدث أو سلسلة أحداث ، إنه التعبير الفني عن ذلك المحتوى[2] .

قبل الانتقال إلى تتبع المناهج النقدية الغربية التي أسهمت بشكل جاد في ميدان التأسيس النظري للسرديات ، لا بدّ من الوقوف سريعاً عند واقع تقنيات السرد الروائي في النقد العربي الحديث ، فمن المعلوم أن الرواية العربية انطلقت معتمدة في تقنياتها الكتابية على الرواية الغربية التي سبقتها بمراحل طويلة ، وعليه يكون من الطبيعي جداً أن تستعير تقنياتها السردية أيضاً ، ومن ثمّ فان الدراسات السردية العربية ، وهي تطبّق النظريات السردية التي تأسست في الغرب ، تتطابق مع هذه النظريات مطابقة تامة ، وهي بذلك تتبنى ثقافة المطابقة ، ولا تؤسس ثقافة الاختلاف بأي شكل من الأشكال .

لقد استغرق حقل السرديات في الدراسات النقدية الغربية وقتاً طويلاً وجهداً كبيراً، حتى استقام علماً ، له أصوله واتجاهاته ، وتعرض في إطاره النظري لكثير من المناقشات وتضاربت حوله الآراء وتعدّدت ، كما سنرى في الصفحات القادمة من هذا المهاد ، هذي هي حال الدراسات النقدية الغربية التي تطور فيها حقل السرديات وأصوله ، أما فيما يتعلق بالنقد العربي الذي عُدَّ مستورداً كبيراً لهذه النظريات والآراء في هذا الحقل النقدي المهم ، فمن النادر وجود نقاد عرب اشتغلوا في مجال التنظير

---

(1) مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً ، سمير المرزوقي و جميل شاكر ، الدار التونسية للنشر ، ديوان المطبوعات الجزائرية ، الجزائر ، ١٩٨٦ : ١١٣ .

(2) بنية الرواية والفيلم (رؤيا في التناظر السردي) ، عبد الله إبراهيم ، مجلة آفاق عربية ، العدد (٤) ١٩٩٣ : ١٠٤ .

للسرد العربي ، ووضعوا نظريات خاصة به ، لكي لا يقعوا في فخ الاستهلاك والمطابقة التامة لهذه النظريات ، والراجح أن السبب الأساس في قلة عناية الدارسين العرب بهذا الجانب ، يتمثل في انشغالهم التام بالموضوعات والأيديولوجيات أكثر من عنايتهم بالشكل والبنية ، اللذين يُعدان صنوا الدراسات السردية [١] .

ومصطلح (السردية) حديث النشأة نسبياً ، وهو ربيب الفكر البنيوي ، دخل دائرة الاستخدام النقدي تحت تأثير البنيوية ، ليشير إلى الدراسات النظرية التي تعنى بتحليل السرد وآليات اشتغاله في اللغة ووسائل الإعلام[٢] .

ويعد (تودوروف) أول من استعمل هذا المصطلح (Narratology) عام ١٩٦٩، إذ نحته من (Narrative) سرد + (Logy) علم ، ليحصل على (علم السرد) أو(السردية) بوصفه العلم الذي يعنى بدراسة مظاهر الخطاب السردي أسلوباً وبناءً ودلالة[٣] ، من أجل الوصول إلى النظم الداخلية ، والكشف عن الخواص الأدبية لذلك الخطاب[٤] .

والسردية فرع من أصل كبير هو الشعرية ، التي تعني ((استنباط القوانين الداخلية للأجناس الأدبية واستخراج النظم التي تحكمها والقواعد التي تواجه أبنيتها وتحدد

---

[١]() هناك الكثير من الدراسات النقدية العربية ، التي كان لها دورها في التنظير لحقل السرديات ، منها على سبيل المثال لا الحصر : بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي) ، د. حميد لحمداني ، الناشر : المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، الطبعة الثانية ، ١٩٩٣م . تحليل الخطاب الروائي (الزمن ، السرد ، التبئير) سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٩م. بنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٠م . تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، د. يمنى العيد ، دار الفارابي ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٠م . تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، آمنة يوسف ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، دمشق ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٧م وغيرها من الدراسات النقدية الأخرى التي أخذت على عاتقها التنظير للجانب السردي .

[٢]() نقلاً عن : البنية السردية في روايات عبد الرحمن مجيد الربيعي ، سعد عبد الحسين ، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة ، كلية التربية ، الجامعة المستنصرية ، ١٩٩٤ : ٥ .

[٣]() ينظر : السردية العربية ، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي ، د. عبد الله إبراهيم ، المركز الثقافي ، بيروت ، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٢ : ٩ .

[٤]() ينظر : المتخيل السردي ، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، ، د. عبد الله إبراهيم ، الناشر : المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٢ : ١٠٤ .

خصائصها وسماتها))[1] ، وتعتمد الشعرية على آليات البحث التطبيقي لتصل إلى حقائق علمية مطردة في الإبداع الأدبي بين مختلف أنماط التعبير ، وعلى هذا الأساس أصبحت القوانين التي تميزها تتسم بالموضوعية إلى أبعد الحدود .

وظهرت بعض المدارس والاتجاهات الأدبية التي أخذت على عاتقها الاهتمام بالنظرية السردية ، واستنباط القوانين والقواعد الخاصة بها ، وتعود أبرز الإنجازات النظرية للسردية الحديثة إلى (الشكلانيين الروس) وهي حركة ظهرت في مطلع القرن العشرين ، وقد عارضت المناهج القديمة التي سبقتها ، إذ كانت تلك المناهج تعنى بدراسة الأدب عامته ، في حين انصبت عناية هؤلاء على النص ، أو ما يعرف بـ(أدبية الأدب)[2] ، وهو المنهج الذي ذكره (ياكبسون) بالقول : ((إن موضوع علم الأدب ليس هو الأدب وإنما الأدبية Litterarite)) . وبذلك حصروا اهتمامهم في نطاق النص . أما المبدأ الثاني : ويتعلق بمفهوم الشكل ، فقد رفضوا رفضاً باتاً ما كانت تذهب إليه النظرية النقدية التقليدية ، في أن لكل أثر أدبي ثنائية متقابلة الطرفين ، هي الشكل والمضمون ، وأكدوا أن الخطاب الأدبي يختلف عن غيره ببروز شكله))[3] .

ووسّع (شكلوفسكي) موضوع البحث حينما اكتشف((أرضاً بكراً للدرس ، بتطبيقه ما كان قد تعلمه في دراساته عن الشعر على القصة القصيرة ،فقد كشف في نظرية النثر (Oteorli prozy) عن وجود ثوابت متأصلة في التأليف ، ودلل على وجود علاقات ترابط تتخلل الخصائص الأسلوبية العامة ، وذلك حينما عرض للاختبار عدداً من النصوص المختلفة في خواصها وعناصرها ، وأن الشكل الفني ينتسب إلى التاريخ الأدبي ، ويتصف في الوقت نفسه بالثبات والتغيير ، ولذا ، فالعمل الفني

---

(1) السردية العربية : ٩ .

(2) ينظر : نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس ، ترجمة : إبراهيم الخطيب ، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة العربية للناشرين المتحدين ، المغرب ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٢ : ١٠ .

(3) المصدر نفسه .

لـيس ظـاهرة منعزلـة ، إنمـا متصـلة ، ومـن ثـمّ فالشـكل الفنـي لا يفهـم بذاتـه ، إنمـا بالعلاقات التي يقيمها مع أعمال فنية أخرى))[١] .

ومن الإنجازات التي تمخضت عن هذه الحركة في الميدان السردي ، هو التفريق الثنـائي الـذي أقـاموه بـين مـا أسـماه (توماشفسـكي) بــ(المتن الحكـائي) و(المبنـى الحكائي) ، إذ كـان لهذا التفريق أثره الواضـح فـي الارتقاء بميدان الدراسات السردية إلـى أفق أوسع فـي مجـالي التنظير والتطبيق علـى حد سواء فـالمتن الحكـائي هـو ((مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها ، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل)) [٢] ، أمـا المبنـى الحكـائي ، فهـو الـذي ((يتـألف مـن نفس الأحداث ، بيد أنـه يراعـي نظـام ظهورها في العمل ، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا))[٣] .

وأفاد (فلاديمير بروب) من المعطيات النقدية للمدرسة الشكلانية فأصدر دراسته الموسومة (مورفولوجية الخرافة) وفيها ((بحث فـي أنظمـة التشكل الداخلي للخرافة الروسية عندما خصّها ببحث مفصل أكد فيه أنه يهدف إلـى دراسة الأشكال والقوانين التـي توجّـه بنيـة الحكايـة الخرافيـة ، محتـذياً حـذو الدراسـات العلميـة التـي اختصـت بدراسة التشكلات العضوية للنباتات ، مما يشير إلـى أن جذور السردية تتصل علـى نحـو أو آخـر بكشـوفات المنـاهج العلميـة))[٤] وعلـى وفـق هذا المفهوم تتـابع السردية خطـى العلم بصـورة مباشرة ، إذ تحـاول أن تفحص عيناتها تجريبياً من أجل الوقوف على حقيقة تشكلها وتعميم النتائج التي توصلت إليها ، ومن هنا يبدو التشابه بينها وبـين المنـاهج العلميـة [٥] .واسـتندت دراسـته لبنيـة الحكايـة الخرافيـة ((انطلاقـاً مـن وظائف الشخصيات باعتبارها قيماً ثابتة متكررة))[٦] ، إذ قام بتفكيك الأجزاء المكونـة

---

(١) السردية حدود المفهوم ، بول بيرون ، ترجمة : د. عبد الله إبراهيم ، مجلة الثقافة الأجنبية ، بغداد ، عدد(٢) ، ١٩٩٢ : ٢٧ .

(٢) نظرية المنهج الشكلي : ١٨٠ .

(٣) نفســه .

(٤) السردية العربية : ١٠ .

(٥) ينظر : مدخل لايبستيمولوجيا السرد ، محمود عايد عطية ، وقائع بحوث المؤتمر العلمي التربوي المنعقد في تكريت من ١٧-١٨ آذار ، ٢٠٠٨ ، كلية التربية للبنات ، جامعة تكريت : ٣٨٢ .

(٦) نظرية البنائية في النقد الأدبي ، د. صلاح فضل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الطبعة الثالثة ، ١٩٨٧ : ٩٠ .

للخرافة ومقارنتها وفق أجزائها المكونة ، ليقدم وصفاً للخرافات حسب الأجزاء المكونة لها ، والعلاقات التي تربط فيما بينها وبين المجموع [١] .

وكان منهجه في الدراسة يستند أساساً إلى دراسة كل خرافة بمعزل عن الأخرى ، ثم قارن هذه الخرافات على وفق أجزائها ليتوصل إلى نتيجة مفادها ((أن الوظائف تتكرر بشكل مدهش))[٢] .

لم يُكتب لآراء الشكلانيين وتنظيراتهم الديمومة والاستمرار ، إذ كان لظهور المنهج النقدي الماركسي – الذي استند في تنظيراته إلى محتوى النص أو مضمونه أكثر من توجهه نحو الشكل– السبب الجوهري في تراجع المنهج الشكلي ، ولعل هذا التراجع يعود إلى أن توجهات هذه الحركة أغفلت العلاقة الوثيقة بين الأدب والظواهر الاجتماعية والثقافية ، كما تجاهلت الوحدة النفسية للإنسان الاجتماعي الذي يبدع ويستهلك ما صنعته يداه _ على حد تعبير شكلوفسكي_ [٣] .

ولم يقتصر التوجه إلى تغليب الجانب المضموني على الشكلي على توجهات النقد الماركسي فحسب ، بل ظهرت حركة نقدية أخرى أخذت على عاتقها إطلاق أفكارها التي تصب في هذا الاتجاه ، متأثرة بأفكار العالم اللغوي (فرديناند دي سوسير) إذ عمدت على استنباط خصائص الوظيفة الجمالية للأدب ، وعلى وجه الخصوص المظاهر اللغوية ، واستندت هذه الحركة النقدية إلى جملة من المفاهيم التي تبنتها في تصوراتها النقدية ، ولعل من أبرزها وضع تمييز حاسم بين القاعدة المعيارية والتعابير الشخصية ، إذ كان لهذا التمييز الأثر الواضح في تحقيق الاندماج بين أفكار نظرية الأدب وتصوراتها ، والإطار العام لنظرية الاتصال من منظور سيميوطيقي، مما أسهم في ترسيخ الأساس النظري لنظرية التلقي[٤] .

وظهر على الساحة النقدية مجموعة من النقاد الأنكلوسكسون الذين تبنوا فكرة

---

(١) ينظر : مورفولوجية الخرافة ، فلاديمير بروب ، ترجمة ، إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٦ : ٣٣ .

٢(٢) المصدر نفسه : ٣٤ .

٣() ينظر : نظرية البنائية في النقد الأدبي : ١٠٤ .

٤() ينظر : السردية حدود المفهوم : ٢٧ .

كون الحكاية تحكي نفسها بنفسها[١] ، وقد كانت بحوثهم معنية بصورة عامة ((في وضع فهم تجريبي للنص ، دون أن تولي اهتماماً يذكر لدراسة موضوع البحث من منظور نسقي ، أو حتى بوصف السرد نظاماً من العلاقات المحكومة بنظم محددة))[٢] ، لذلك جاءت مقدمات (هنري جيمس) وهي تتحدث عن الأشكال والشخصيات ، والمشاهد المسرحية ، والسرد الذاتي ، مبتعدة عن المنظور الشكلاني، مكتفية بالفهم التجريبي للنص[٣] ، وقد نشر مجموعة من المبادئ الأساسية المتعلقة بفن الرواية وهي :

١- أن الكتاب المتقن هو الذي يتطابق فيه الشكل مع الموضوع .

٢- أن الشكل الأرقى هو الذي يطور بشكل أفضل الدعائم الأساسية للموضوع .

٣- على الروائي أن يبقى مخلصاً للطريقة التي قرر تبنيها .

٤- أن فن الروائي لا يبدأ إلا حينما يستوعب هذا الأخير محكيه كشيء يجب أن يعرض ، أن يقدم للقارئ ، ويفرض نفسه بنفسه[٤] ، ويؤكد (هنري جيمس) في كتابه (فن الرواية) أهمية الشكل في الرواية ، إذ إن الرواية من دون شكل كالحلوى السائلة ، وإن الشكل وحده هو الذي يجعلها متماسكة ويحفظها [٥] .

وتتابعت الجهود النقدية التي جاءت بإسهامات حقيقية من أجل الارتقاء بالميدان التنظيري للسرد ، وقد تجلى ذلك واضحاً من خلال الجهود النقدية التي جاء بها كلّ من (بيرسي لوبوك) في كتابه (صنعة الرواية) و(فورستر) في كتابه (أركان القصة) ، وقد ركّز الأول في كتابه على ضرورة أن ((نبحث في الرواية عن

---

[١] ينظر : نظرية السرد ، من وجهة النظر إلى التبئير ، جيرار جنيت وآخرون ، ترجمة : ناجي مصطفى ، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي ، الدار البيضاء ، ١٩٨٩ : ٩٨ .

[٢] السردية حدود المفهوم : ٢٨ .

[٣] ينظر: نفسه .

[٤] ينظر : نظرية السرد : ١٢ .

[٥] ينظر : نقاد الأدب ، دراسة في النقد الإنكليزي الوصفي ، جورج واتسون ، ترجمة : د. عناد غزوان ، وجعفر الخليلي ، بغداد ، ١٩٧٩ : ٢٠١ .

الشكل))[1] ، إذ إن أن الشكل هو المكون الأساس في الرواية ، أو هو الرواية نفسها .

أما (أ.م فورستر) فيرى أن الجمال الفني في الرواية يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالحبكة، إذ يورد ثلاثة أمثلة ، وكل مثال سلك نظاماً معيناً في بناء أحداثه ، ففي المثال الأول تكون الحبكة مبنية على مجموعة الأحداث المترتبة ترتيباً زمنياً ، ويمثلها قول: (مات الملك ، ثم ماتت الملكة بعد ذلك) ، أما الحبكة الثانية فترتبط بالأسباب والنتائج ، مع الإبقاء على عنصر الترتيب الزمني للأحداث ، ويمثلها قولنا: (مات الملك وبعدئذ ماتت الملكة حزناً عليه) أما الحبكة الثالثة فيشوبها الغموض , وتقوم على إلغاء الترتيب الزمني للأحداث ، وهذه الحبكة هي التي أثارت عناية (فورستر) ويجسدها هذا المثال (ماتت الملكة ، ولم يعرف أحد سبباً لموتها ، حتى اكتشف أنها ماتت حزناً على وفاة الملك) ، وهذه الحبكة يشوبها ((سر غامض ، هذا النوع نستطيع أن نتطور به كثيراً ، وهو يلغي الترتيب ، كما أنه يبتعد عن الحكاية بالقدر الذي تسمح به القيود التي تشده إليها))[2] .

وبرزت على الساحة النقدية دراستان كانتا من أبرز الدراسات الأنكلوسكسونية التي استطاعت النهوض بنظرية السرد، وهما دراسة (نورمان فريدمان) لـ(وجهة النظر) ودراسة (واين بوث) (المسافة الزمنية ووجهة النظر) ثم تأليفه لكتابه الشهير(بلاغة الرواية) ، وتنطلق دراسة (فريدمان) لوجهة النظر من خلال التمييز بين القول والعرض ، وقسّم وجهة النظر على النحو الآتي :

١- المعرفة المطلقة للراوي .

٢- المعرفة المحايدة .

٣- الأنا المشاهدة .

٤- الأنا المشارك .

---

[1]() صنعة الرواية ، بيرسي لوبوك ، ترجمة : عبد الستار جواد ، دار الرشيد للنشر ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية ، بغداد ، ١٩٨١ : ٢٠ .

(٢) : أركان القصة ، أ . م فورستر ، ترجمة : كمال عياد جياد ، مراجعة : حسين محمود ، دار الكرنك للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٦٠ : ٣٦ .

٥- المعرفة المتعددة .

٦- المعرفة الأحادية .

٧- النمط الدرامي (المشهدي) .

٨- الكاميرا .[١]

أما (واين بوث) في كتابه (بلاغة الرواية) فيحتج بشدة على الدراسات والأبحاث المتعلقة بوجهة النظر ، ومحاولة تقنينها ، ولكنه مع ذلك قدّم اقتراحاً لتصنيف وجهات النظر ، إذ قسّم الراوي على ثلاثة أنواع رئيسة هي :

١- الكاتب الضمني (الذات الثانية للكاتب) .

٢- الراوي غير المعروض (غير الممسرح) .

٣- الراوي المعروض (الممسرح) [٢] .

وتكللت الجهود النقدية التي ترتبط بتطور النظرية السردية بظهور اتجاه نقدي جديد عُرف بالاتجاه السيميوطيقي الفرنسي ، وقد تبلورت مبادئ هذا الاتجاه عندما قام كل من (ياكبسون) و(شتراوس) بنقل خلاصة جهود الشكلانيين الروس وحلقة براغ البنيوية إلى النقد الفرنسي ، ، وقد قام (شتراوس) بدراسة العلاقة الشكلية بين الأنثربولوجيا واللسانيات ، وقد شخّص أربعة مبادئ في تحليله الأسطورة الأدبية عام ١٩٣٦ هي : ((المبدأ الأول : أن اللسانيات البنيوية انتقلت من دراسة ظاهرة الوعي اللساني ، إلى دراسة الأسس غير الواعية لتلك الظاهرة.

والثاني : أنها لم تبحث في المصطلحات بوصفها كينونات مستقلة قائمة بذاتها ، إنما أخذت بعين الاعتبار العلاقات القائمة بينها .

والثالث : أنها أنتجت مفهوم النسق .

والرابع: أن اللسانيات هدفت إلى كشف الأنظمة العامة ، سواء بوساطة الاستقراء أو بوساطة الاستدلال المنطقي ، الأمر الذي أضفى على اللسانيات السمة المطلقة))[٣] .

---

(١) ينظر : تحليل الخطاب الروائي : ٢٨٦-٢٨٨ .

(٢) المصدر نفسه : ٢٩١ .

(٣) السردية حدود المفهوم : ٢٨ .

وتكلل تطور الاتجاه السيميوطيقي الفرنسي بصدور العدد الخاص من مجلة اتصالات الذي نُشرت فيه جملة من البحوث والمقالات لأبرز النقاد الفرنسيين أمثال (بارت) و(تودوروف) و(جنيت) وقد كان لهذه المقالات الأثر الواضح في الكشف عن البنيات السردية [١] .

فـ (رولان بارت) ينطلق في دراسته (مدخل إلى التحليل البنيوي للحكي) إلى اعتماد اللسانيات مبدءاً أساسياً لتحليل الحكي ، ويعتمد في ذلك على عقد مماثلة بين الجملة والخطاب ، وهو يستبعد إمكان تقديم نظرية لسانية للخطاب ، بيد أنه يمكن إبراز العلاقة بينهما عن طريق المماثلة بين الاثنين ، فعلى الرغم من ((أن اللسانيات تؤلف موضوعاً مستقلاً ، فإنه من المعقول التسليم بوجود علاقة تماثلية بين الجملة والخطاب ، وذلك اعتباراً إلى نفس التنظيم الشكلي وهو ما ينظم ظاهرياً كل الأنساق السيميائية مهما اختلفت موادها وأبعادها ، هكذا سيصبح الخطاب "جملة" كبيرة (ولا تكون وحداتها بالضرورة جملاً) تماماً مثلما ستكون الجملة في استعانتها ببعض المواصفات "خطاباً" صغيراً))[٢] .

يعتمد (بارت) على اللسانيات في تحليل الحكي ، وينطلق في ذلك من خلال تمييزه بين ثلاثة مستويات هي : الوظائف ، والأحداث (الأفعال) ، والسرد ، ويرى ضرورة ارتباط هذه المستويات بعضها ببعض ، وبنمط الإدماج المتصاعد، فليس للوظيفة معنى إلا إذا أخذت مكاناً ضمن حقل الفعل (الحدث) ، وكذلك الفعل يأخذ معناه من خلال السرد ، الذي ينجز عبر الخطاب الذي له شفراته وأدواته الخاصة.

ويقسم (بارت) الوحدات الوظيفية على نوعين هما :-

١- الوحدات الرئيسة :- وهي الوظائف التي ترتبط بالأعمال المهمة والتي تسهم في تطوير القصة ، ولها تأثير ملحوظ في مجرى الأحداث .

---

(١) ينظر : السردية في النقد الروائي العراقي (١٩٨٥م -١٩٩٦م) ، أحمد رشيد الدره ، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة ، كلية التربية للبنات _ جامعة بغداد ، ١٩٩٧ : ١٥ .

(٢) طرائق تحليل السرد الأدبي ، مجموعة دراسات ، قدّم لها : عبد الحميد عقار، منشورات اتحاد كتّاب المغرب ، الرباط ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٢ : ٩ .

٢- الوحدات الثانوية :- وترتبط هذه الوظائف بالمواقف و الأحداث الجزئية التي لا تُحدث تغييراً واضحاً في مجرى الأحداث ، إلا أن هذا لا يعني عدم الاعتماد عليها أو الأخذ بها في تركيبة النسيج القصصي ، كونها تشكل مصباً فرعياً في المحور العام [١] .

أما المستوى الثاني وهو مستوى الأحداث (الأفعال) فالشخصيات تُعرف من خلال مشاركتها وصنعها للأفعال (الأحداث) ، فالبنيويون لم يحددوا الشخصية بوصفها جوهراً سيكولوجياً ، أي أنهم رفضوا كونها كائناً وإنما مشاركاً . وذهب (غريماس) إلى تصنيف الشخصيات ليس بحسب ما هي عليه ، وإنما بحسب ما تفعله[٢] .

أما السرد ، فيتحدد من خلال تضافر مكونين سرديين هما : الراوي والمروي له، كما حدده (جيرالد برنس) في دراسته الموسومة (مقدمة لدراسة المروي عليه)، إذ يقول ((إن السرد بأسره سواء أكان شفوياً أم مكتوباً ، وسواء أكان يروي وقائع حقيقية أم أسطورية ، وسواء أكان يحكي قصة أم يروي سلسلة بسيطة من الأفعال في وقت محدد_ لا يفترض فقط (على الأقل) راوياً معيناً ، بل يفترض ، أيضاً (على الأقل) مروياً عليه narratee معيناً ، فالمروي عليه هو شخص ما يخاطبه الراوي))[٣] .

ويقدّم (تودوروف) تصوراً متكاملاً عن تحليل النص الأدبي ، ويرى أن النص الأدبي يتحدد من خلال ثلاثة جوانب مركزية هي:-

١_ الجانب الدلالي :- نجيب فيه عن سؤالين : كيف يدل النص على شيء؟ وعلى ماذا يدل؟ .

٢- الجانب الفعلي (اللفظي) :- ويتضمن مقولات الصيغة (Mode)، الزمن (Temps)، والرؤيات (Visions)، والصوت (Voix).

---

(١) ينظر : نظرية البنائية في النقد الأدبي : ٤١١ .

(٢) ينظر : طرائق تحليل السرد الأدبي : ٢٣-٢٤ .

(٣) نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية ، تحرير : جين ب . تومبكنز ، ترجمة : حسن ناظم ، علي حاكم ، مراجعة وتقديم د. محمد جواد حسن الموسوي ، المجلس الأعلى للثقافة ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٩: ٥١ .

٣_ الجانب التركيبي :- ويتضمن بنيات النص _ النظام الفضائي(وهو خاص بالشعر)_ التركيب السردي _ تخصيصات وارتدادات (وهنا يتحدث عن المحمولات السردية) .

وهذه الجوانب _على حد قوله_ مدركة منذ القدم ، إذ إن حقول البلاغة الكلاسيكية ثلاثة : الفعلي والتركيبي والدلالي ، وكذلك الشكلانيون الروس وزعوا دراساتهم الأدبية على ثلاثة : أسلوبية وتركيبية وغرضية[١] .

ويؤكد أن الجانب اللفظي (الفعلي) هو المركزي بالنسبة للبويطيقا التي ترتبط بتحليل الحكي ، إذ يقابل الخطاب لديه المبنى الحكائي عند الشكلانيين ، فهو يدرس الحكي من جهتين هما (القصة والخطاب) [٢] .

ويستهل (جيرار جنيت) دراسته (خطاب الحكاية) بعرض ما يثيره مفهوم الحكاية من مداخلات وملابسات، إذ يميز بين ثلاثة مفاهيم لهذا المصطلح:-

_ المعنى الأول:- وهو الأكثر شيوعاً ، إذ تدلّ كلمة (الحكاية) على المنطوق السردي ، أي الخطاب الشفوي أو المكتوب ، الذي يروي حدثاً أو سلسلة من الأحداث .

_ المعنى الثاني:- وهو الأقل انتشاراً ولكنه الشائع بين محللي المضمون السردي ومنظّريه ، إذ تدل كلمة الحكاية على سلسلة الأحداث الحقيقية أو التخييلية ، التي تكون موضوع الحكاية ، ومختلف علاقاتها (من تسلسل وتعارض وتكرار... إلخ) ويعني تحليل الحكاية دراسة مجموع الأعمال والأوضاع المتناولة في حدّ ذاتها ، بغض النظر عن الوسيط اللساني أو غيره الذي يطلعنا عليها .

---

(١) ينظر : تحليل الخطاب الروائي : ٣٥ .

(٢) المصدر نفسه : ٣٦ .

_ المعنى الثالث:- وهو الأكثر قدماً في الظاهر فقط - ، إذ تدلّ الحكاية على حدث أيضاً ، غير أنه ليس الحدث الذي يُروى ، بل هو الحدث الذي يقوم على أن شخصاً ما يروي شيئاً ما [١].

ثم يرى أن نظرية الحكي لا تهتم كثيراً بالتلفظ السردي ، لكونها تركز أكثر على الملفوظ ومضمونه ، وقد ميّز بين ثلاثة مستويات لتحليل النص الأدبي، وهي:

١- القصة (histoire) : المدلول أو المضمون السردي .

٢- الحكي (Recit) : الدال أو الملفوظ أو الخطاب ، أو النص السردي نفسه.

٣- السرد (Narration) : الفعل السردي المنتج [٢].

وهو يؤكد أن الحكي هو الخطاب ، ويرى أن القصة والسرد لا يمكن أن يوجدا إلا في علاقة مع الحكي (الخطاب) ، وكذلك الحكي أو الخطاب السردي ، لا يمكن أن يتم إلا من خلال حكيه قصة ، وإلا فلا يعد سردياً ، ويرى كذلك أن الخطاب سردي بسبب علاقته بالقصة التي تُحكى ، وبسبب السرد الذي يرسله[٣] .

وتعد الدراسة التي نشرها (غريماس) عام ١٩٨٠ من أهم الدراسات التي ظهرت في هذا الجانب ، إذ تمكن من خلال هذه الدراسة توسيع ميدان التطبيق والتحليل السردي ، وقد انتظمت دراسته في مستويين من مستويات التمثيل والتحليل ، هما (المستوى المرئي) و(المستوى الخفي للسرد) [٤]، وباندماج هذين المستويين يتشكل الإطار البنيوي الشامل ، الذي تظهر فيه أشكال السرد الداخلية .

---

(١) ينظر : خطاب الحكاية ، بحث في المنهج : جيرار جنيت ، ترجمة : محمد معتصم وعمر حلي وعبد الجليل الأزدي ، الهيئة العامة للمطابع الأميرية ، المجلس الأعلى للثقافة ، الطبعة الثانية ، ١٩٩٧ : ٣٧ .

(٢) ينظر : تحليل الخطاب الروائي : ٤٠ .

٣() المصدر نفسه : ٤١ .

٤() ينظر : في الخطاب السردي _نظرية غريماس_ ، محمد ناصر العجيمي ، منشورات دار المعلمين بسوسة، تونس ، ١٩٩١ : ٣١ .

إن الدراسات الكثيرة التي أظهرت عنايتها بالسرديات ، تمخّضت عن بروز اتجاهين رئيسين في السرديات ، هما :-

١- السردية السيميائية :- ويسميها (بارت) الوظائفية[١] ، إذ عني هذا الاتجاه بالمظهر الدلالي[٢] ، مركّزاً على مضمون الأفعال السردية ، من دون الاهتمام بالسرد الذي يكوّن تلك الأفعال [٣] .

وحظي الجانب الدلالي _ الذي أصبح اتجاهاً سردياً يعوّل عليه في تحليل مكونات النصوص السردية _ بعناية عدد كبير من النقاد والباحثين في السرديات ، وبرزت على الساحة النقدية نماذج من الدراسات التي عنيت بالوقوف عند المستويات الدلالية ، وإعطائها القسط الكبير من الاهتمام ، ومن هؤلاء الباحثين الذين تبنوا هذا الجانب في بحوثهم (بروب) و(غريماس) و(بريمون) [٤] .

٢- السردية البنيوية (اللسانية) :- ويسميها (بارت) أيضاً (السياقية) [٥] ، وتعنى ب((دراسة الخطاب السردي في مستواه البنائي ، والعلائق التي تربط الراوي بالمتن الحكائي أو القصة المتخيلة))[٦] ، أي دراسة السرد كخطاب فقط ، ويمثل هذا الاتجاه (بارت) و(تودوروف) و(جنيت) ومن سار على نهجهم .

لقد استقامت السردية بوصفها علماً سردياً ، بفضل هذه الدراسات سواء ما كان منها في مجالات اللسانيات أو البحث الدلالي[٧] .

لقد أسفرت الجهود النقدية التي تمخضت عن دراسات الشكلانيين الروس ، والانكلوسكسون وغيرهما عن ظهور السردية المعاصرة التي تبحث في أنماط مختلفة

---

[١]() ينظر : البنية القصصية في رسالة الغفران ، حسين الواد ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، تونس ، الطبعة الثالثة ، ١٩٧٧ : ٢٨ .

[٢]() ينظر : الشعرية : تزفيتان تودوروف ، ترجمة : شكري المبخوت ، و رجاء بن سلامة ، سلسلة المعرفة الأدبية ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٧ : ٣١ .

(٣) ينظر : السردية العربية : ١٠ .

(٤) ينظر : السردية في النقد الروائي العراقي : ٢٠ .

(٥) ينظر : البنية القصصية في رسالة الغفران : ٢٨ .

(٦) المتخيل السردي : ١٤٦ .

(٧) ينظر : المتخيل السردي : ١٠٤ .

من الخطابات التاريخية ، والدينية ، والفلسفية ، والعلمية ، والمسرحية ، وغيرها ، فضلاً عن السرد القصصي ، وبعد أن خضعت هذه الأنماط السردية للدراسة الألسنية والمنهجية ، تم الكشف عن الانتظامات البنيوية ، والنسقية ، التي تميز الأداء اللغوي لكل نمط من تلك الأنماط[١] .

وتتشكل البنية السردية من ثلاثة مكونات هي : الراوي والمروي والمروي له، إذ تتضافر هذه المكونات الثلاثة لتكون البنية السردية ، فالراوي هو الذي يروي الرواية ويخبر عنها ، وهو شخصية وهمية يستخدمها الروائي قناعاً ، يُظهر من خلاله عالم الرواية ، ويتسرب خلفه معبراً من خلاله عن مواقفه ورؤاه .

أما المروي فهو كل ما يصدر عن الراوي من أحداث مقترنة بأشخاص ، يؤطرها فضاء من المكان والزمان ، والمروي له هو الذي يتلقى رسالة الراوي سواء أكان اسماً محدداً ضمن البنية السردية أم لم يكن كذلك .

وهذه المكونات الثلاثة ستكون محور بحثنا في دراستنا للبنية السردية في روايات (صنع الله إبراهيم) .

---

(١) ينظر : السردية وآلية تحليل النص الروائي ، كواري مبارك ، مجلة الموقف الأدبي ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق ، العدد (٤٣٨) تشرين الأول ، السنة السابعة والثلاثون ، ٢٠٠٧ : ١٠ .

ثانياً : صنع الله إبراهيم : سيرته وأدبه

ينتمي الروائي والكاتب القصصي المصري (صنع الله إبراهيم) _ المولود في القاهرة في الثالث من آب (أغسطس) ١٩٣٧ ، إلى جيل الكتّاب الملتزمين المثيرين جدلاً في مصر والعالم العربي ، الجيل الذي ظهر في مرحلة الستينيات التي كانت مرحلة نهضة سياسية واجتماعية وثقافية ، وارتبطت بالآمال في تحقيق العدالة الاجتماعية والديمقراطية ، لكن هذا الجيل أُصيب بالإحباط نتيجة الأحداث المأساوية وحملات القمع التي طالت المثقفين التي شهدتها المنطقة العربية بعد نكسة ١٩٦٧ ، بسبب مواقفهم السياسية المرتبطة باليسار في أغلب الأحيان (ومن بينهم الروائي صنع الله إبراهيم) .

بدأ (صنع الله إبراهيم) نشاطه الأدبي حين كانت القوات البريطانية مرابطة في قناة السويس ، ولهذا كانت كتاباته في الصحافة ذات صبغة سياسية وطنية معارضة لهذا الوجود الأجنبي ، وأعقب ذلك الأمر توقد شعلة القومية العربية التي استعرت عند العدوان الثلاثي على مصر ، ثم ظهور سياسة الاشتراكية العربية لنظام (جمال عبد الناصر) ، إلا أن (صنع الله) انتمى إلى التيار الماركسي ، ولهذا دخل السجن مرات عدّة آخرها لمدة خمس سنوات ونصف (١٩٥٩-١٩٦٤) في سياق الحملة الناصرية ضد الشيوعيين والماركسيين وهناك التقى الكاتب بعدد من الكتّاب والمثقفين ، منهم : محمود أمين العالم ، وكمال القلش ، ورؤوف مسعد، وعبد الحكيم قاسم، وشهدي عطية (الذي توفي بسبب التعذيب) ، وهو يقول عن تجربته في السجن ، وأثرها في تنامي الجانب الإبداعي عنده وعند زملائه : ((كنت سجيناً سياسياً وهناك فرق بين السجين السياسي وغيره من السجناء ، ونحن لدينا تراث في التعامل مع السجن ولم ندعه ينتصر علينا ، لذا كنّا نقرأ ونكتب وندرس ونتفهم ونستمع إلى زملائنا من الكتّاب الكبار الذين سجنوا معنا ، أضف إلى ذلك شيئاً آخر مهماً وهو

شخصية السجين الذي قد يكون مبدعاً مثلي ، فإنه في هذه الحالة يُحوِّل هذا السجن والقيد إلى عنصر مهم في إبداعه))[1] .

وبعد خروجه من السجن مارس العمل الصحفي في وكالة الأنباء المصرية ، ومن ثمّ في برلين في وكالة أنباء (أدن) في ألمانيا الديمقراطية (١٩٦٨-١٩٧١) ثم انتقل إلى موسكو للدراسة في معهد الدولة للسينما بموسكو (فجيك) في قسم التصوير السينمائي ، واستطاع خلال مدة الدراسة التي استمرت ثلاثة أعوام تعلم اللغة الروسية ، والاطلاع على حقيقة الحياة الروسية المعاصرة ومنجزاتها ، لكنه لم يواصل الدراسة في (فجيك) إذ وجد أن كتابة الروايات والقصص أقرب إلى نفسه من الجوانب التقنية للسينما .

كتب (صنع الله إبراهيم) عدداً من الروايات والقصص التي تمثل خلاصة تجاربه في الحياة ، وتحاكي تحليله للنفس البشرية ، ونظرته الإيجابية والدروس التي استخلصها في مرحلة السجن ، والعمل الصحفي في برلين و موسكو ، والأهم من ذلك الأحداث التي استقاها من مدينته (القاهرة) .

تعدّ رواية (تلك الرائحة) التي صدرت في عام ١٩٦٦ الرواية الأولى له ، وقد صادرتها الرقابة المصرية ومنعت توزيعها ، ويقول عن هذه الرواية إنها : ((كذبة جميلة وجذابة تلفت انتباه القارئ أياً كانت ثقافته أو مستواه الاجتماعي والاقتصادي، فهي حكاية وحياتنا اليومية مليئة بالحكايات))[2] ، وأعقبتها روايات عدّة منها : (نجمة أغسطس) ١٩٧٤ ، وهي تقويم لتجربة الحكم في عهد الرئيس (جمال عبد الناصر) وتنتقد الحكم الديمقراطي فيها ، ورواية (اللجنة) عام ١٩٨١ ، التي تنتقد نهج الانفتاح في عهد الرئيس (السادات) ، إذ تبدو ((من الروايات التجريبية التي تمثل قطيعة الشكل الروائي الكلاسيكي لإنجاز شكل جديد يقيم عالماً متماسكاً مترابطاً محكماً يوهم بـ"الواقعية" .. باستمداد عناصره من الواقع ، لكنه في الوقت

---

[1]() جريدة الشرق الأوسط _لندن_ العدد (٩١٠٩) الخميس ٢٠٠٣/١١/٦ ، نقلاً عن كتاب : السرد بين الرواية المصرية والأمريكية ، دراسة في واقعية القاع ، د. عفاف عبد المعطي ، رؤية للنشر والتوزيع ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٧ : ١٤٤-١٤٥ .

[2]() من حديث للروائي (صنع الله إبراهيم) ، جريدة الراية القطرية ، العدد (٧٨٤٧) السبت ،(تشرين الثاني)، نوفمبر ، ٢٠٠٣ : ٢٦ ، نقلاً عن كتاب : السرد بين الرواية المصرية والأمريكية : ١٤٥ .

نفسه لا يحيل إلى عالمه "الروائي" وعناصره ، وبنياته ، وهو رغم ذلك يخلق وهماً روائياً بمطابقته للواقع ونسخه والنسج على منواله))[1] ، وفي عام ١٩٨٤ ظهرت روايته (بيروت .. بيروت) وفيها صوّر الكاتب الحرب الأهلية اللبنانية ، وفي عام ١٩٩٢ صدرت روايته (ذات) وفيها قدّم الكاتب صورة شاملة للمجتمع المصري منذ عقد الستينيات حتى الثمانينيات ، وفي عام ١٩٩٧ صدرت روايته (شرف) وفيها رصد لواقع الحياة في السجون المصرية التي تضمّ خليطاً غريباً من الناس كالمجرمين والقتلة والمهربين ، وضحايا هؤلاء من بائسين ومعدمين .

وفي عام ٢٠٠٠ صدرت روايته الشهيرة (وردة) وفيها سرد ليوميات مقاتلة عُمانية ، تتسع جغرافية نضالها لتضم بيروت ومسقط وصلالة وصنعاء وعدن والربع الخالي، في زمن يبدأ من فجر الستينيات حتى منتصف السبعينيات، زمن الحلم والثورة والنضال المسلح ، وتتخلل الرواية استرجاعات تمثل إسقاطاً على زمن ثورة تموز (يوليو) المصرية ، عندما كانت (وردة) طالبة في جامعة القاهرة في نهاية الخمسينيات. وفي شهر أيلول(سبتمبر) ٢٠٠٣، أصدر الكاتب روايته (أمريكانلي) وهي قصة مؤرخ/أستاذ جامعي مصري ستيني تمّ انتدابه للتدريس في إحدى جامعات الولايات المتحدة الأمريكية ، وتحديداً مدينة (سان فرانسيسكو) لمدة فصل دراسي واحد خلال العام ١٩٩٨ ، ومن خلال هذه القصة يكشف عن حقيقة العلاقة السافرة بين سلطة المال وسلطة الحلم الأمريكي . وفي عام ٢٠٠٧ ، صدرت رواية (تلصص) ويتجسد الحدث الأساس فيها بهواجس طفل وذكرياته وعلاقته بأبيه ، متخذة حركة المجتمع المصري الاجتماعية والسياسية في نهاية الأربعينيات خلفية لها ، وبما يكوّن علاقة تمازج واضحة بين المعاناة الإنسانية الخاصة ومعاناة مجتمع بأسره . ثم ظهرت روايته (العمامة والقبعة) عام ٢٠٠٨ وهي يوميات تعرض المشهد التاريخي للغزو الفرنسي على مصر ، والمواقف المعقدة لشرائح النخبة المثقفة والقوى المحلية والتيارات الفكرية التي سادت حينذاك ، كما لم يفت الرواية الإشارة إلى التخلف الحضاري الذي تقبع تحته مصر في تلك الحقبة من حياتها السياسية

---

[1]() أفول المعنى في الرواية العربية الجديدة ، فخري صالح ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٠ : ٧٩ .

والاجتماعية والثقافية . وفي نهاية العام نفسه صدرت رواية (القانون الفرنسي) وبطلها هو الدكتور(شكري) بطل روايته السابقة (أمريكانلي) ، وفي هذه الرواية تتداخل الأحداث بين دور حملة (بونابرت) على مصر والأحداث الجارية في فرنسا عام ٢٠٠٥ عند اندلاع أعمال الشغب فيها .

وضع (صنع الله إبراهيم) بالاشتراك مع كمال القلش ورؤوف مسعد كتاباً عن السد العالي بعنوان (إنسان السد العالي) عام ١٩٦٧ ، كما ترجم رواية (الحمار) ١٩٧٧ للروائي الألماني (جونتر دي برون) ، وقبلها ترجم (العدو) للروائي الأمريكي (جيمس دروث) عام ١٩٧٥ ، وترجم كتاب (معونة أم استعمار جديد) ل(أرنولد أنوخكين) عام ١٩٨٠ ، ثم ترجم رواية (ولد لا يعرف الخوف) في العام نفسه للأخوين (بريم).

وفي حقبة الثمانينيات من القرن العشرين ، ترجم الحكايات العلمية للصغار والناشئة منها :

_ عندما جلست العنكبوت تنتظر : ١٩٨٠ .

_ اليرقات : ١٩٨٠ .

_ يوم عادت الملكة القديمة : ١٩٨٠ .

_ زعنفة الظهر يقابل الفك المفترس : ١٩٨٣ .

_ الدلفين يأتي عند الغروب : ١٩٨٣ .

_ الحياة والموت في بحر ملون : ١٩٨٣ .

_ الصقر الأسود يتلقى إنذاراً .

_ وأنقذت الفيلة رضيعها .

وله من القصص التاريخية المصورة (رحلة السندباد الثامنة) ١٩٨٩ .

وتعدّ رواية (الجليد) آخر نتاجه الروائي_ وهي الرواية التي ظهرت عقب تسجيل الباحث لموضوع الأطروحة _ صدرت عن دار الثقافة الجديدة ، عام ٢٠١١ ، وفيها يعود الدكتور (شكري) بطل روايتيه السابقتين (أمريكانلي) و(القانون الفرنسي) أربعة عقود إلى الوراء ، سارداً من خلالها تجربته في الاتحاد السوفييتي عندما كان لا يزال مدرساً، وهناك يواصل رحلة البحث عن ذاته وعن المرأة ، كما يلقي الضوء على كثير من خفايا الاتحاد السوفييتي السابق وجذور انهياره .

المبحث الأول

ـ الراوي ـ

مدخل

انبثقت الدراسات السردية حول الراوي انطلاقاً من مبدأ لساني حدده (ياكبسون) مفاده أن عملية التواصل اللغوي تنهض على ثلاثة أركان هي : المرسِل ، والمرسَل إليه ، والرسالة [١] ، وأن هذه الثلاثة تعمل مجتمعة على تحقيق تلك العملية ، فالتقط البحث السردي هذا المبدأ وحوّله إلى الراوي والمروي والمروي له ، فعدّت (المروي) ملفوظاً ، ورسالته إلى (المروي له) الذي عدّته مكوناً روائياً مهمته الأولى تلقي الرسالة ، لتكتمل بذلك عملية التواصل الأساسية .

حظي الراوي باهتمام بالغ في الدراسات النقدية الحديثة، وذلك لأهميته في الخطاب السردي، إذ كان ل(هنري جيمس) الأثر الواضح في الاهتمام بهذا المكوّن السردي ، من خلال ملاحظاته حول رواياته ، فقد كان يطمح إلى أن يكوّن شكلاً روائياً خاصاً به ، لأن الرواية من غير شكل تبدو كقطعة الحلوى السائلة [٢] ولا يمكن ضبطها إلا بالشكل، كما دعا إلى ضرورة مسرحة الحدث وأن ينظر الراوي إلى عالمه الروائي من علٍ[٣] وأن لا يتدخل بشكل مباشر في الكون الروائي المتخيل [٤].

لم تكن دراسة (هنري جيمس) الوحيدة في الاهتمام بالراوي والإشارة إليه ، ففكرة التمرد على الراوي موجودة قديماً قبل دراسة ذلك الناقد ، فقد أشار إليها (أرسطو) و(أفلاطون) وذلك في إطار ((عرض الحديث النظري لتأسيس الفروق بين الأنواع

---

(١) ينظر : قضايا الشعرية ، رومان ياكبسون ، ترجمة : محمد الولي ، و مبارك حنون ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ١٩٨٨ : ٧٢ .

٢() ينظر : نقاد الأدب : ٢٠١ .

(٣) ينظر : عالم الرواية ، رولان بورنوف و ريال أوئيليه ، ترجمة : نهاد التكرلي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الطبعة الأولى ، ١٩٩١ : ٢٧ .

(٤) ينظر : البنية السردية في روايات عبد الرحمن مجيد الربيعي : ١٣ .

الأدبية ، لاسيما بين الدراما والملحمة _ آنذاك _ فتعرضا لفكرة التمييز بين منطوق الراوي ومنطوق الأصوات))[1]، إذ أشار (أرسطو) إلى هذا المفهوم ، من خلال تبنيه للقصة الهوميروسية ، على أساس أنها تخلو من تدخلات الراوي أو الشاعر في الأحداث إلا نادراً [2].

وميّزت الدراسات النقدية الحديثة التي تلت (هنري جيمس) بين الكاتب (المؤلف الحقيقي) و (الراوي) إذ وجهت تلك الدراسات نظرها إلى الراوي بوصفه تشكّلاً نصياً يحمل إشارات لغوية تحدد أسلوبه وموقعه ، بوصفه منتجاً للمبنى الروائي، أما الكاتب فقد عدّته نمطاً خارجياً يقع خارج النص القصصي ، فهو لا ينتمي إلى العمل الأدبي، بل إنه مُوْجِدُ ذلك العمل وصانعه ، وهو يقع ضمن المستوى الأول ، بحسب تقسيم (جاتمان) لمستويات الإرسال والتلقي، وحسب ما موضح في المخطط الآتي[3]:-

النص السردي

المؤلف الحقيقي ← | المؤلف الضمني ____ (الراوي)_____ (المروي له) _____ القارئ الضمني | ← القارئ

وعند دراسة الراوي في نصوص (صنع الله إبراهيم) الروائية وجدت أن منهج جيرار (جنيت) في تصنيف الراوي ودراسته هو الأقرب في تناول هذا المكون السردي المهم واستقرائه ، نظراً لما يتمتع به هذا المنهج من سعة في دراسة الراوي وعلاقته بالنص السردي ، فضلاً عن دقته في تحديد موقع الراوي وطريقة عرضه للأحداث ، وهو ما دفعني إلى تبني هذا المنهج في تناول الراوي عند دراسة نصوص الكاتب الروائية .

---

(1) وجهة النظر في روايات الأصوات العربية ، محمد نجيب التلاوي ، منشورات إتحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٠ : ١٣ .

2() ينظر : عالم الرواية : ٢٨٥ .

3() عن كتاب : الصوت الآخر (الجوهر الحواري للخطاب الأدبي) ، فاضل ثامر ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٢ : ١٣٣ .

إن علاقة الراوي بالنص السردي تتجلى من جهتين ، الأولى : تتعلق بالطريقة التي يقدم بها الراوي القصة ويحاول عرضها ، إذ تتولد لنا أساليب مباشرة صادرة عن أقوال الشخصيات وأخرى صادرة عن الراوي ، وهو ما يطلق عليه (أنماط السرد) والأخرى : تتعلق بالمنظور الذي يروي الراوي من خلاله الأحداث ، وهو ما يطلق عليه (بنية المنظور) وهذان الجانبان هما محور دراستنا في هذا المبحث .

أولاً : بنية المنظور القصصي :-

ترتبط بنية المنظور القصصي بعنصر مهم من عناصر البناء السردي وهو الراوي ، فمعيار الجودة في الرواية لا يكمن في قوة الرؤية التي تقدمها وحسب وإنما في قوة الصوت الذي يتكلم أيضاً[١]، وهذا الصوت هو صوت الراوي ، فتقديم المادة القصصية لا يتم إلا عبر منظور سردي يعالج علاقات الراوي مع الآخرين والعالم ، ثم يفرض على الراوي وجهة نظر معينة . وقد عرف هذا المنظور تطورات عدّة مع الرواية الحديثة ، إذ تصدع فيها المنظور الواحد المخصص للحقيقة الواحدة وأصبح منظورات متعددة تتحكم في توجيه السرد إلى أبعد الحدود .

ولقد أولت الدراسات النقدية الحديثة اهتماماً ملحوظاً بالرؤى ، فجعلتها معياراً أساسياً لجودة الرواية ، بل إنّ قيمة العمل الروائي إنما تكمن في تلك الرؤى [٢]، والرؤية هي الكيفية التي يرى بها الراوي ما يرويه وعلاقته بالمروي[٣]، وهذه الرؤية قد تكون داخلية أو خارجية ، ثابتة أو متغيرة بتغير الشخصيات ، وهذا يؤكد علاقة الراوي بالرؤية ، فلا يمكن التمييز أو الفصل بينهما ، فعند دراسة الراوي لابد من الوقوف على نمط الرؤية التي يتخذها في النص السردي وشكلها [٤].

وإذا كان الراوي هو الشخص الذي يقوم برواية الحكاية ، فإن الرؤية هي الطريقة التي يعتمدها الراوي لبناء الحدث أو الحكاية من وجهة نظر معينة ، وتختلف هذه باختلاف رؤية الرواة ومواقفهم إزاء الحدث ، أو الفكرة ، أو الشخصية ، لذا تعددت

---

(١) ينظر : تاريخ الرواية الحديثة ، ر.م ألبير يس ، ترجمة : جورج سالم ، مكتبة الفكر الجامعي ، منشورات عويدات ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٦٧ : ٤٦٠ .

(٢) في أدبنا القصصي المعاصر ، د. شجاع مسلم العاني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩ : ٢٣.

٣() ينظر : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي : ١٠٩ .

(٤) ينظر : الرواية النسوية في الأدب العراقي(١٩٩١-٢٠٠١م) دراسة في البنية السردية ، خالدة حسن النعيمي ، أطروحة دكتوراه مطبوعة على الآلة الكاتبة ، كلية التربية _ ابن رشد_ جامعة بغداد ، ٢٠٠٦ : ٣٧.

الرؤى بتعدد زوايا الرؤية ، وبتعدد أساليب السرد التي يعتمدها الرواة[١] ، ومن هنا تداخل هذان المصطلحان وتلازما ، ويبقى الحديث عن أحدهما بمعزل عن الآخر كلاماً بلا معنى .

عرف هذا المفهوم السردي تسميات كثيرة ، حتى غدونا إزاء مصطلحات عدة : (وجهة النظر/ المنظور/ حصر المجال/ الرؤية/ بؤرة السرد/ التحفيز/ التبئير) [٢]، ومهما اختلفت التصورات النقدية لمجال عمله وتطبيقه ، فإن هذا المفهوم يركز على((الراوي الذي من خلاله تحدد"رؤيَتُه" إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه، وعلى الكيفية التي من خلالها أيضاً – في علاقته بالمروي له – تبلغ أحداث القصة إلى المتلقي أو يراها))[٣].

ذُكر فيما سبق أن (هنري جيمس) هو أول من دعا إلى الاهتمام بالراوي و الرؤى ، وذلك من خلال الملاحظات النقدية التي ذكرها في مقدمة رواياته ، وقد أشار إلى كيفية العثور على مركز أو بؤرة ينطلق منها السرد في القصة ، وهذا الأمر يتم عن طريق ((مناقشة الكيفية التي يمكن عن طريقها تحديد أداة السرد وذلك بوضع الأحداث كلها في داخل وعي الشخصية ومن داخل الحبكة ذاتها))[٤] .

وقد ميز (بيرسي لوبوك) بين (العرض والإخبار) فقد رأى أن في العرض تظهر القصة وتعلن عن نفسها ، أما في الإخبار ، فإن الراوي يكون عالماً بكل شيء، يلخص القصة ويقدمها للقارئ ،[٥] ويضع ثلاث علاقات تحدد علاقة الراوي بمرويه وهي (العرض البانورامي) و(العرض المشهدي) و(العرض التصويري)[٦] .

---

(١) ينظر : تعدد الأصوات والأقنعة في الرواية العربية ، د.حسن عليّان ، مجلة جامعة دمشق ، المجلد (٢٤) العدد(١) ٢٠٠٨ : ١٦٩ .

(٢) ينظر: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية : ٢٥ .

(٣) تحليل الخطاب الروائي : ٢٨٤ .

(٤) البناء الفني في الرواية العربية في العراق –١–، د. شجاع مسلم العاني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٤ : ١٧١ .

(٥) ينظر : صنعة الرواية : ٢٢٥ .

(٦) ينظر : نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير : ١٣ .

وتلت دراسة (لوبوك) دراسات عدّة ، قدمت تصنيفات دقيقة وواسعة لمفهوم الرؤية وموقع الراوي ، فقدّم (ج _ لينتفلت) تصوره عن هذا الموضوع عبر علاقة الراوي بالقصة ، وصنف تبعاً لذلك نمطين رئيسيين، حدّد من خلالهما موقع الراوي من خلال وجوده داخل الحكي أو خارجه وهما (داخل القص) و(خارج القص) [١]، ففي الأول : يكون الراوي إمّا مطلق العلم وإمّا محدوده ، أو تكون رؤيته مساوية لرؤية الشخصيات ، أما الثاني : فقد يكون شاهداً أو شخصية من الشخصيات ، ويكون كلي المعرفة أو محدودها .

أما (واين بوث) فيقتصر على ثلاثة أنواع من الرواة ، وهم :-[٢]

١_ المؤلف الضمني :- ويكون هذا النوع من الرواة موجوداً في أي عمل قصصي، وهو صورة ضمنية لمؤلف يقف خلف الكواليس ، وهو ليس المؤلف الحقيقي ، بل هو كائن من ورق .

٢- الراوي غير الممسرح :- وهو الراوي الذي ليس له وجود في النص القصصي .

٣- الراوي الممسرح :- وهو كل شخصية تتداول الحكي ، ويكون لها وجود في النص ، فتعرض نفسها بمجرد أن تتحدث بضمير المتكلم المفرد أو الجمع ، ويكون هذا الراوي إما راصداً ، وإمّا شاهداً ، وإمّا مشاركاً .

وميّز (جون بويون) بين موقع الراوي وأسلوبه ، فذكر ثلاثة أنواع للرؤى وهي:[٣]

١- الرؤية من الوراء (أو الخلف) :- وفيها ينفصل الكاتب عن الشخصيات بحثاً عن رؤية موضوعية لحياة شخصياته النفسية ، ويكون الراوي في هذا النوع من الرؤى متفوقاً على شخصياته ، يعلم أكثر مما تعلم هي .

٢- الرؤية مع/ (الرؤية المصاحبة) :- ويكون الراوي متساوي المعرفة مع شخصياته، فلا يعلم أكثر مما تعلم هي .

٣- الرؤية من الخارج :- وفيها يعلم الراوي أقل مما تعلمه الشخصية .

---

(١) ينظر : تحليل الخطاب الروائي : ٣٠١ .

(٢) ينظر : البعد ووجهة النظر (مقالة في التصنيف) ، واين بوث ، ترجمة : علاء العبادي ، مجلة الثقافة الأجنبية ، السنة الثانية عشرة ، العدد الثاني ، بغداد ، ١٩٩٢ : ٤٥ .

(٣) ينظر : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق : ٣٤ .

وهذا التقسيم أوسع من التقسيم التقليدي للحكي المختصر في أسلوبين : أسلوب الراوي العليم بكل شيء ، ويستخدم في الغالب ضمير الغائب ، وأسلوب الراوي بضمير المتكلم وهو الراوي المشارك[١].

وعلى خطى (جون بويون) سار(تودوروف) فانطلق من الأصول التي وضعها (بويون) لمفهوم التبئير ، فذكر ثلاثة أنواع من الرواة وهم[٢]:-

١- الراوي > الشخصية :- وتكون معرفة الراوي أكبر من معرفة الشخصية .

٢- الراوي = الشخصية :- وتكون فيها معرفة الراوي مساوية لمعرفة الشخصية .

٣- الراوي < الشخصية : - وفيها يعرف الراوي أقل مما تعرفه الشخصية .

إلا أنه أختزل هذه الرؤى الثلاث إلى اثنتين معتمداً في تقسيمه هذا على درجة حضور الراوي في الحكي وهما : (الرؤية من الداخل) و (الرؤية من الخارج) ، ففي الأولى : يكون الراوي كلي المعرفة ، وغالباً ما تتخذ هذه الصيغة ضمير الغائب (هو) ، أما الثانية : فيكون الراوي فيها محدود المعرفة ، يصف لنا أفعال الشخصية من الخارج دون أن يطلعنا على أفكارها ودواخلها ، فيقدم الحدث القصصي عبر رؤية شخصية مشاركة من خلال ضمير المتكلم (أنا) أو مراقبة بضمير الغائب (هو) .

وقدّم (جيرار جنيت) مصطلح التبئير مقابلاً للحقل أو المجال عند (لوبوك) وزاوية الرؤية عند (بويون) والرؤية عند (تودوروف) وقد وجه انتقادات للتقسيمات السابقة ؛ لأنها تخلط بين (الصيغة والصوت) أو بين من يرى ومن يتكلم[٣] . وقد ميّز بين ثلاثة أشكال من التبئير وهي :-[٤]

١_ الحكاية غير المبأرة ، أو ذات التبئير الصفر:- ويكون فيها الراوي كلي المعرفة، وتكون مساوية للرؤية من الخلف عند كل من (بويون) و (تودوروف) .

---

(١) ينظر : شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة ، د. أحمد جبر شعث ، مكتبة القادسية ، فلسطين ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٥ : ٧٧ .

(٢) ينظر : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي : ٤٧-٤٨ .

(٣) ينظر : خطاب الحكاية : ١٩٨ .

(٤) المصدر نفسه : ٢٠١-٢٠٢ .

٢_ التبئير الداخلي :- وتكون فيها معرفة الراوي مساوية لمعرفة الشخصية ، ويكون التبئير فيها إما(ثابتاً وإمّا متغيراً وإمّا متعدداً) .

٣_ التبئير الخارجي :- ويساوي المعرفة من الخارج ، أو يكون فيها الراوي أقل معرفة من الشخصية .

وحدّد (أوسبنسكي) موقع الراوي ضمن أربعة مستويات هي (المستوى الأيديولوجي) و (المستوى النفسي) و (المستوى الزماني والمكاني) و (مستوى الصياغة التعبيرية)[١] (*) .

١ الحكاية غير المبأرة أو ذات التبئير الصفر :-

هي الحكاية التي يكون فيها الراوي((أكثر معرفة من الشخصية الروائية ، وهو لا ينشغل بأن يشرح لنا كيف اكتسب هذه المعرفة))[٢]، فهو يعرف كل الجوانب المتعلقة بالشخصية، ماضيها وحاضرها ومستقبلها، ويعرف ما تحمل من أفكار وما تنوي القيام به من أفعال، بمعنى أن الراوي أكبر من الشخصية على حد تعبير(تودوروف) وهذه الصيغة تمثل جوهر القص الكلاسيكي، لذلك فقد عابها الكثير من النقاد والباحثين ، واتهمها (هنري جيمس) بالتفكك وعدم التناسق ، إذ إن((الانتقال المفاجئ من مكان إلى مكان، ومن زمان إلى زمان ، أو من شخصية إلى شخصية من دون مسوغ ، بل دون الانطلاق من بؤرة قصصية محددة تكون نتيجته التشتت وعدم

---

(١) ينظر : شعرية التأليف (بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي) ، بوريس أوسبنسكي ، ترجمة : سعيد الغانمي، ود. ناصر حلاوي ، المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٩٩ : ٣ .

(*) إن سعة أشكال الرؤى وتعددها في نصوص (صنع الله إبراهيم) الروائية _ موضع البحث_ دفعنا إلى تبني تصنيف (جيرار جنيت) عن التبئير ، نظراً لما يتميز به هذا التصنيف من سعة ودقة في التحديد .

(٢) مقولات السرد الأدبي ، تزفيتان تودوروف ، ترجمة : الحسين سحبان ، و فؤاد صفا ، مجلة آفاق المغرب ، العدد (٨-٩) ، ١٩٨٨ : ٤٥ .

الترابط العضوي بين المقاطع المختلفة في الرواية))[1] ، لذلك فقد تقلص استعمال هذه الطريقة في الأدب الروائي الحديث .

ضمت رواية (شرف) أمثلة متعددة لهذا النمط من التبئير، إذ يفتتح الراوي الحكي، ويتخذ من الشخصية المركزية (شرف) موضوعاً للرؤية، فيلجأ إلى توظيف ضمير الغائب(هو) كوسيلة للتعبير عن أبعاد تلك الشخصية والغوص في مكنوناتها، والراوي هنا راوٍ عليم ، إذ يبدأ الرواية قائلاً: **((من المؤكد أن الحذاء ليس هو المسئول عن المصير الذي آل إليه أشرف عبد العزيز سليمان (أو شرف كما ألفت الأم أن تنادي حبة عينها) ؛ فقد كان مبرمجاً، بجيناته الداخلية، والخارجية لما وقع له من أحداث، ولا يغير من الأمر قصر الطريق الذي قاد من كوتشي إلى"جون"، ولا من الأخير إلى بؤر أخرى.**

صحيح أن كوتشي صارت رائحته لا تطاق وبليت مقدمته، لكن هذا لم يكن السبب الذي دفعه إلى التوقف أمام الواجهة الزجاجية المضاءة بمصابيح سبوت لايت، السبب الأصلي أن كوتشي كان أخضر اللون بينما هو مقبل على المرحلة السوداء، التي وضع أساسها برأس حلق على المودة الإنجليزية مع مقدمة مفلفلة ، طالعه الآن في زجاج الواجهة)) [2] ، هنا نألف حضور الراوي العليم الذي يعرف عن الشخصية أموراً، لم نكن على علم بها لولاه، إذ إن ((استخدام تقنية الراوي بضمير ال(هو) خوّل الراوي ومن خلفه المؤلف ، التعليق والتفسير والتبرير أي ما لا يمكن لـ(شرف) أن يؤديه ، أو ما يخلّ أداؤه له بشخصيته كما هي مقدَّمة في الرواية))[3]. ويحقق الراوي في هذا النص نوعاً من السخرية من مصير (شرف) الذي جرّه الحذاء إلى نهايته التي وصل إليها وهي السجن ، و يرى أن المصير الذي آل إليه (شرف) كان بفعل جيناته الداخلية والخارجية ، فهي وحدها المسؤولة عما حصل له ، ومن جهة أخرى انبهاره بالملابس والأحذية، وعجزه عن شراء ما يعجبه منها

([1]) بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) ، د. سيزا قاسم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، ١٩٨٤ : ١٣٣ .

([2]) شرف ، صنع الله إبراهيم ، دار الهلال ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٧ : ٧ .

([3]) فن الرواية بين خصوصية الحكاية وتميّز الخطاب ، د. يمنى العيد ، دار الآداب ، بيروت ، الطبعة الأولى، ١٩٩٨ : ١٩٨ .

بسبب أسعارها الخيالية، ويقارن أحد النقاد بين دلالة السجن في رواية (تلك الرائحة) وسجن رواية(شرف) إذ يقول : ((كان السجن في زمن " تلك الرائحة" يفتح أبوابه لشاب يحلم بتغيير العالم ، على مبعدة شاسعة من زمن لاحق يفتح أبواب سجونه لشاب مأخوذ بـ " حذاء" أمريكي الصنع ، يفرض الفرق بين دلالة السجنين سخرية سوداء تخترق الحكاية كلها ، لأن الإنسان الذي يسلم مصيره إلى " حذاء" ، يساوي السلعة التي قادته إلى ممر رائحته " مزيج من الفنيك والبول")) [١] ،إن الراوي في هذا النص ، يغوص في أعماق الشخصية، مفتشاً في مكنوناتها الداخلية، متجاوزاً الوصف الخارجي لها، إذ إن رؤيته لها ((ترتبط بصوت مجهول لا علاقة له بالشخصيات والحدث والزمان والمكان، إن هذا الصوت يقوم بتقديم مادة الرواية دون أن يعرف أحد موقعه أو علاقته بعالم الرواية ... وهذا هو صوت الراوي العليم ، سليل الملحمة الذي ظل مهيمناً بصورة مطلقة في فن القص إلى ظهور رواية تيار الوعي))[٢] .

ومثل هذا الراوي لا يكتفي بأن يرينا أنه يعرف كل شيء عن (شرف) وعمّا آلت إليه حياته ، بل يحاول أن يجعلنا أكثر موضوعية تجاه مواقفه وأفكاره ، يقول : ((**يجب أن نكون موضوعيين في تقديرنا لموقف أشرف : كان في السن التي تفور فيها الدماء وتغلي لأقل لمسة (ولد سنة ١٩٧٤)، ولكنه أيضاً_ كان مثقلاً بمجموعة من المحرمات التي تقيد الفعل، ولهذا السبب كان رد فعله التلقائي، على عكس ما هو متوقع، التراجع إلى الخلف، بدلاً من الاندفاع إلى الأمام**)) [٣] ، إن الراوي على الرغم من كونه يقع خارج الأحداث _مفارق لمرويه_ إلا إنّه قادر على معرفة الكثير عن الشخصية وما يختلج في صدرها من أحاسيس ومشاعر_ تولّدت بفعل عوامل خارجية ترتبط أساساً بالتكوين السياسي والاجتماعي للمجتمع _ من دون الإفصاح عن مصدر معلوماته، وهذه هي صفة الراوي العليم الذي يتسم بـ((هيمنة ... تحكم

---

(١) نظرية الرواية والرواية العربية ، د. فيصل درّاج ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، الطبعة الثانية ، ٢٠٠٢ : ٣٠٢ .

(٢) المتخيل السردي : ١٢٦ .

(٣) شرف : ٨ .

منطق القص فضلاً عن أن أصوات الشخصيات على تنوعها واختلافها... تبقى محكومة بهذا الراوي))[1] ، فعلى سبيل المثال قول الراوي :(كان مثقلاً بمجموعة من المحرمات) هو تنقيب في أعماق تلك الشخصية ، وقد استطاع الراوي معرفتها ، والوقوف على حقيقتها ، من دون أية مظاهر خارجية تدلّ عليها .

ومن أمثلة اللا تبئير في الرواية نفسها ، قول الراوي : **((لم يتأخر دور شرف في مساعدة "النشرة"(*) على إعالة نفسه وعياله ، ففي إحدى الليالي سمع اسمه في قائمة المرحلين إلى المحكمة في الغد ، وقضى الليلة ساهراً ، لا من التفكير في احتمال الإفراج وإنما في الإمدادات: من الصور الحية والسجائر ، الصور لدعم نشاطه الليلي ، بعد أن استنزف إمكانيات فتاة الجولف ، والسجائر لأغراض متعددة: تسديد الديون(لسوزوكي) والضرائب (لبطشة) والاشهار (للنشرة) ...))** [2] ، إن الراوي يخبرنا بكلّ ما يتعلق بالشخصيات ، مخترقاً الجدران وأسوار السجن المنيعة ، فضلاً عن أنه يطلعنا على أفكار الشخصية (قضى الليل ساهراً، لا في التفكير في احتمال الإفراج وإنما في الإمدادات) وهذه المعرفة الدقيقة بدواخل الشخصية لا تتأتى إلا لراوٍ عليم يستطيع النفاذ إلى أعماق شخصياته ودواخلها .

وتطالعنا صورة الراوي العليم مرة أخرى، إذ يخبرنا هذا الراوي بضمير الغائب (هو) عن مصير (شرف) وما ينتظره من أحداث ، بعد أن فارق (عبد الفتاح) صديقه الصدوق، وهذا الراوي هو الذي يتولى الشرح والتعليق إلى ما انتهى إليه (شرف) معلّلاً ومفسّراً رأيه بلغة لا تتوافق ولغة الشخصية ، أو قدرتها التعبيرية ، فهذا المصير لا يمكن أن تعيه الشخصية أو تعرف كنهه ، بل هو شيء خاص بالراوي وحده ، إذ يقول : **((سواء أكان السبب هو الفراغ الروحي الذي شعر به شرف بعد رحيل عبد الفتاح ، أم الرغبة في الإتابة والإنابة عن آثام متعددة ، بعضها في مقدمة الوعي مثل النشاط الليلي والبعض الآخر في خلفيته مثل قبلة ساعة التمام**

---

(1) الراوي ، الموقع والشكل : ٨٢ .

(*) النشرة : هو أحد السجناء ، توكل إليه مهمة إعلان أسماء السجناء الذين لديهم زيارات ، أو الذين انتهت مدة حبسهم ، مقابل أجر معين ، وهو _في الغالب_ علبة من السجائر .

(2) شرف : ٩٢ .

(التي أوشكت أن تدخل باب اللسانيات) ، فإن سقوطه في شباك أصحاب اللحى كان محتوماً بحكم التطور الطبيعي للأمور، وبصرف النظر عن الدور الذي لعبه الشيخ عصام في هذا الشأن حقاً أن وجود الملتحين وما يعدون به لم يغب عن فطنته ولا فطنة غيره ، وغالباً ما كانوا يخطرون على باله قبل النوم في خانة التمني ، لا بسبب مبادئهم ، وإنما لما يتمتعون به من امتيازات))[1] ، والراوي في هذا المثال قام بدور مهم في الكشف عن الأسباب التي أدت إلى سقوط (شرف) في شِباك هذه الجماعة ، إذ علّل هذا الأمر بحتمية التطور الطبيعي للأمور ، وعلى الرغم من كون الراوي خارج الأحداث إلا إنّه قادر على معرفة الكثير من الحقائق المتعلقة بالشخصيات ، من دون أن يفصح عن مصادر معرفته تلك ، وهذه هي سمة الراوي العليم الذي يطّلع على كل شيء حتى الأفكار السرية للأبطال . ويتحكم بشكل كامل في إيراد الوقائع السردية وترتيبها [2] ، وهنا يعلو صوت الراوي إلى درجة لا تتيح لنا فرصة إلا لسماع هذا الصوت وحسب .

ومع أن الراوي في هذه الرواية قد فرض منظوره على مساحة واسعة من الرواية ، إلا أنه أتاح لبعض الشخصيات السرد على لسانها عبر ضمير المتكلم (أنا) على وفق منظور ذاتي ، لتعبر عن موقفها الفكري والنفسي تجاه قضايا معينة ، متحررة من سيطرة الراوي العليم ، وهذا ما نجده في الفصل الرابع عشر الذي سُرد على لسان الدكتور (رمزي بطرس) ، إذ يكشف هذا الشخص عن الكثير من تفصيلات حياته المهنية والشخصية من خلال الأوراق التي استطاع (شرف) الاستيلاء عليها متعاوناً مع الضابط (إدكو)، وفي هذه الأوراق يسرد (رمزي) قصة شركة (كوش) السويسرية للأدوية، والأدوار الغريبة التي قامت بها في بلدان العالم الثالث ، وعلى وفق هذا المنظور يتخلى الراوي عن زمام السرد ، تاركاً للشخصية فرصة للتعبير عن نفسها وبنفسها ، من دون تدخل يُذكر منه[3] .

---

(1) شرف : ٢٠٠ . وينظر : ٢٠ ، ٥٤ ، ١٠٩ ، ٢٠١ ، ٢١٥ ، ٤٦١ ، ٥٠٠ . إذ مثّلت نمط اللا تبئير .

(2) ينظر : الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي ، هيثم الحاج علي ، مؤسسة الانتشار ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٨ : ١٥٤ .

(3) ينظر : شرف : ٢٦٨-٣٣٦ .

وفي رواية (وردة) نجد صوت الراوي المشارك في الأحداث الذي يروي الأحداث بضمير المتكلم ، كون الراوي هو الشخصية الرئيسة ، مما يجعل التبئير داخلياً ، فضلاً عن تعدد الرواة ، إذ لا يقتصر السرد على الراوي /الشخصية ، وإنما نجد صوتاً آخر يأخذ على عاتقه تولي عملية السرد ، وهو صوت (وردة) من خلال يومياتها،وقد قام الرواة بسرد الأحداث عبر استخدام ضمير المتكلم (الأنا) مما يعني أن الرؤية ستكون داخلية، فضلاً عن ذلك إن هؤلاء الرواة لم يلجأوا إلى الراوي العليم في سردهم للأحداث المتعلقة بالشخصيات الأخرى إلا نادراً ، من ذلك ما يسرده الراوي عن شخصية (الفندي) مدير المركز الموسيقي، إذ يقول: ((**وجد الشاب عملاً في شركة النفط ، وانضم إلى مدرسة محو الأمية المسائية في فصل من أربعين شاباً عمانياً ، يعلمهم مدرس مصري صبور يعتقد أنه يؤدي واجباً قومياً ، بعد سبع سنوات حصل على الثانوية ، تعوّد خلال ذلك على لبس النعال ، لكنه لم يتقبل المعاملة السيئة والمهينة المتمثلة في عبارة ملعونة هي تكرم عماني . اتصل بالسفارة العراقية عن طريق معارفه من البعثيين وتمكن من السفر إلى بغداد لدراسة العلوم الاقتصادية بجامعتها . وعاد إلى الكويت بعد تخرجه فالتحق بشركة النفط ، ثم قام قابوس بالتغيير وطلب من العمانيين في الخارج العودة للمساهمة في بناء البلاد فاستجاب**))[1] ، في هذا المثال الراوي يتحدث عن معاناة (الفندي) في مسيرة حياته الماضية، وتتضح رؤية الراوي العليم من خلال اطلاعه على حجم هذه المعاناة التي لحقت بتلك الشخصية ، وتتجلى معرفة الراوي من خلال قوله (لكنه لم يتقبل) وهو مما لا يستطيع الراوي إدراكه عبر المشاهدة الخارجية .

وكان السرد بضمير المتكلم هو ما اتكأ عليه الكاتب في روايته (أمريكانلي) فسرد شكري/الراوي ، أحداث الرواية، ولم يكن صوت هذا الراوي هو الصوت الوحيد في هذه الرواية ، بل ترك زمام السرد للشخصيات الأخرى لتروي (ولا سيما طلابه) وقد كان يقطع سردهم بين الحين والآخر ليعلن عن وجهة نظره تجاه قضايا فكرية أو سياسية أو اجتماعية أو تاريخية، وفي بعض المقاطع يعلن هذا الراوي أنه راوٍ غير

([1]) وردة ، صنع الله إبراهيم ، الناشر : دار المستقبل العربي ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٠ : ٣٨٥ .

عليم بدواخل الشخصيات وما يدور في خلدها، فعلى سبيل المثال لم يستطع الدكتور (شكري) معرفة حقيقة المشاعر التي تكنها له (جمالات) : **((لم تفه بكلمة . فلم أسألها شيئاً. لم أسألها حتى إذا كانت تبادلني المشاعر. كان البوح هو السقف . وحتى الآن لا أعرف ماذا كنت أتوقع. ومع ذلك لم أتوقع أبداً ما جرى بعد ذلك))** [١] فهو يعلن أنه راوٍ لا يعرف دواخل شخصياته ، في حين نجده في مواضع أخرى يدخل إلى أفكارهم ويعرف أسرارهم ، فصوّر لنا الضغط النفسي الذي عانته (فادية) بسبب تجربة الزواج الفاشلة التي مرّت بها : **((وهكذا بدأت محنتها. كان الزوج معمارياً ويكبرها بثماني سنوات . وعاد معها بالطبع لكنه لم يجد عملاً فاشتغل سائق تاكسي . وسرعان ما تكشف عن شخص أناني لا يهتم إلا بنفسه . وبدأت الخلافات بعد الحمل وتضاعفت بسبب قلة الموارد المادية . واستغرقت إجراءات الطلاق ثلاث سنوات))**[٢] ، فالراوي في هذا النص لم يكن حاضراً عن قرب في تلك الأحداث، فلا صلة له بالحدث المروي إلا من خلال عملية السرد ، لأن المروي عنه (فادية وزوجها) هما من يشير إليهما الراوي في سرده ، وهنا يظهر تبئير الراوي الصفر في نقله هذا الحدث.

وقد اجتمع في الرواية خطابان: خطاب سردي روائي يشبه النمط التقليدي المتبع في الكتابات الروائية، وخطاب توثيقي تسجيلي يُبنى أساساً على الأسلوب المباشر ، وقد تمثل هذا الجانب في نصوص ومعلومات تاريخية وهوامش طويلة تجاوزت أحياناً الصفحات المتعددة، وبرغم هذا استطاع الكاتب أن يجعل الخطاب الوثائقي في خدمة موضوع الرواية وتعزيز الرؤية العامة لها ، إذ استطاع أن ينتقي مادته التوثيقية انتقاءً ذكياً ، وأن يوظفها توظيفاً فنياً في طيات السرد ليمنحها دلالتها العميقة والمؤثرة في خدمة موضوع الرواية .

واتخذ الراوي في روايتي (العمامة والقبعة) و(القانون الفرنسي) موقع الراوي المشارك والشاهد فيما يتعلق بالشخصيات والأحداث ، لذلك طغى التبئير الداخلي عليهما ، ولم يسجل الباحث أي حضور لنمط الحكاية غير المبأرة فيهما.

---

(١) أمريكانلي ، صنع الله إبراهيم ، الناشر دار المستقبل العربي ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٣ : ١٣٢ .

٢() أمريكانلي : ٨٤ .

لقد أسهم هذا النمط من التبئير في تسليط الضوء على الجوانب المعتمة من حياة الشخصيات ، و النفاذ إلى الأعماق الداخلية ، بل حتى اكتشاف الأفكار السرية وغير المعلنة لهم ، كل ذلك يتم عبر رؤية يتبناها راوٍ ، يعرف الكثير عن تلك الشخصيات ، إنه الراوي الأكبر من الشخصية على حد تعبير (تودوروف) ، ولم تكن هذه الصفة هي المهيمنة في روايات (صنع الله إبراهيم) – موضع الدراسة – بل كانت الأقل حضوراً – باستثناء رواية (شرف) – وذلك أن الراوي لم يلجأ إلى نمط اللاتبئير – فيما يتعلق بذكر الشخصيات والأحداث – إلا في حدود ضيقة جداً ، واكتفى برؤية الراوي الشاهد أو المشارك – على ما ذكرنا سابقاً – وبذلك يكون أكثر إقناعا للقارئ ، فضلاً عن عدم إضعاف النص السردي عن طريق اللجوء إلى هذا النمط الذي اتهمه (هنري جيمس) بالتفكك وعدم التناسق ، لذلك لم يعد النمط السائد في نصوص العصر الحديث الروائية .

٢ التبئير الداخلي :-

وفيه تكون معلومات الراوي مساوية لمعلومات الشخصية ، بحسب تعبير (تودوروف) ويقابل الرؤية المصاحبة عند (جون بويون) ، ففي هذا النمط من التبئير يقوم راوٍ – وهو في الغالب احد شخوص الرواية – بسرد الأحداث برؤية داخلية عبر ضمير المتكلم أو الغائب ((ولا يحقق التبئير الداخلي تحقيقاً تاماً إلا في الحكاية ذات "المونولوج الداخلي"))[١] ، فتعبر الشخصية عن ذاتها عن طريق حوار داخلي مباشر من تدخل الراوي ، الذي يجهل أفكار البطل الحقيقية [٢].

على الرغم من هيمنة الحكاية غير المبأرة في رواية (شرف) إلا إن هذا لم يمنع من وجود أمثلة متعددة لنمط التبئير الداخلي ، ولاسيما في الفصول التي سُردت بضمير المتكلم ، والتي يضطلع فيها (شرف) بدور الراوي ، من ذلك ما يرويه عن بداية دخوله السجن: ((**أسلمني الرقيب في صمت إلى حارس وقع باستلامي على دفتر وتبعته في ممر طويل تضيئه المصابيح الكهربائية وتتصاعد من جنباته رائحة غريبة هي مزيج من الفنيك والبول... ألفيت نفسي في غرفة كبيرة تلطخت جدرانها بالحبر وبقع الدماء وكتابات مختلفة ، واكتست أرضها بالزفت وخليط من البصاق والبول ، أشار لي رجل ضخم الجثة يجلس القرفصاء على الأرض كي انضم إليه ، كان يرتدي جلبابا قذراً شق من منتصفه ليكشف عن صدره وعورته ، شعرت بالخوف فتجاهلته ومضيت إلى ركن بعيد عن الباب**))[٣] ، يروي (شرف) بوساطة ضمير المتكلم حقيقة مخاوفه وهو يتوجه إلى ذلك المكان الغريب ، وهو بذلك يطرح نفسه بوصفه مقدماً للمادة الحكائية عن طريق ذلك الضمير ، متحدثاً عن ذاته ومتخذاً إياها موضوعاً للتبئير .

---

[١] خطاب الحكاية : ٢٠٤ .

[٢] ينظر : نفسه .

[٣] شرف : ٢٢ .

ومن الأنواع الأخرى للتبئيرات الداخلية في الرواية نفسها (التبئير المتعدد) وهو أن تُروى الحادثة الواحدة مرات عدّة من شخصيات متعددة ، يرويها كل منهم بحسب وجهة نظرها ، ولعل أفضل ما يمثل هذا النمط من التبئير الداخلي في هذه الرواية ما يتعلق بحادثة اعتداء (بطشة) على (شرف) والمشاجرة التي وقعت بين (سوزوكي) و(بطشة) بسبب هذه الحادثة ، فالراوي يترك السرد لعدد من الشخصيات لتعبر عن وجهة نظرها إزاء هذه الحادثة ، فمرة يرويها العم (فوزي) بوصفه شاهداً [١] ، وأخرى يرويها (بطشة) نفسه [٢] ، فالراوي ينقل وجهات النظر المتعلقة بحقيقة المشاجرة التي حدثت بين (بطشة) و (سوزوكي) ، ومهما تكن من اختلافات في إيراد تلك الحادثة ، فإن السرد المتعدد لها لم يكن عفوياً ، بل جاء به الراوي من أجل تحقيق قيمة فنية في بناء النص ، لأن هذا النوع من السرد يفضي إلى نوع من الجمالية[٣] ، تصنع في نفس المتلقي مزيداً من المتعة الفنية تدفعه إلى متابعة عملية القراءة .

وفي رواية (وردة) يستعين الراوي/الشخصية ، بالحوار الداخلي ليكشف عن حقيقة مخاوفه وهواجسه، عندما سلمه الخادم المجلة التي ضمت بين دفتيها مجموعة من الأوراق التي حملت اسم (صوت الثورة) ، يقول: ((**لم أكن سمعت عن هذا الجلين ميلر من قبل ، لا بأس، لكن ما العلاقة بينه وبين الجبهة؟ هل هي مجرد ورقة أراد المرسل أن يغلف بها المجلة وحسب أم هي رسالة أخرى؟ثمّ كيف عرف أني سأكون موجوداً في هذا الوقت بالذات بمفردي؟ أم لا يهمه إن وقعت في يد أصحاب المسكن الأصليين؟ وقادني السؤال الأخير إلى سؤال آخر: ماذا أفعل بها؟ هل أتخلص منها أم أحتفظ بها؟**))[٤] ، فالراوي/ الشخصية يعبّر في حواره الداخلي عن حقيقة ما انتابه من هواجس وتساؤلات ، وهو يطّلع على تلك الأوراق الغريبة المجهولة المصدر ، التي تنتقد نظام الحكم العُماني ، فالحوار الداخلي في هذا المثال أعطى الحرية للشخصية للتعبير عن ذاتها وأحاسيسها وأفكارها، بل أكسبها

---

[١] () شرف : ١٢٠ .

(٢) المصدر نفسه : ١٢٢ .

(٣) ينظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق : ١٢٠ .

[٤] () وردة : ٣٣ .

حرية الحركة ، وانحسار أضواء الرقابة عنها ، بما يسمح لها بمسرحة رغباتها وميولها وهواجسها وتخيلاتها[١] .

وجاءت النصوص الروائية القائمة على صيغة (المونولوج الداخلي) في رواية (أمريكانلي) بخط مختلف عن الخط الذي كُتبت به الرواية ، وذلك ((لتقديم ما يخفيه الدكتور عن طلبته من سيرته وهواجسه وتعليقاته على الحاضر))[٢] ، ففي تلك الرواية يعاني الدكتور (شكري) كثيراً من الرسائل الغريبة التي كانت تصل إليه عبر بريده الإلكتروني ، فتعددت هواجسه وشكوكه حول هوية المرسِل ، إذ يشك في زميلته (إستر) التي تشاركه الغرفة ، ويراها هي المرسِلة ، فيلجأ إلى صيغة التبئير الداخلي مستعيناً بالمونولوج الداخلي للوقوف على حقيقة هذا الأمر، يقول : **((موساد أو سي آي إيه ؟ وماهو الهدف؟ توريطي في شيء ما ؟ التمهيد لفضيحة عن التحرش الجنسي؟ وهل أنا مهم إلى هذه الدرجة ؟ أم مجرد مزحة ثقيلة من عابث أو مخبول ؟ تبدو عاقلة ورزينة وحصيفة. لكن المسلسلات التلفزيونية الأمريكية حافلة بالشخصيات التي تبدو طبيعية تماماً ثم تنكشف عن أهواء وأعماق غريبة))**[٣]، لقد استعان الراوي بالحوار الداخلي ليسلط الضوء على أعماق فكره الباطني ؛ لأنه الأسلوب الأمثل للتعبير عن هواجسه ومخاوفه تجاه تلك الرسائل التي كانت تصل إليه بين الحين والآخر، والتي ظل مصدرها لغزاً محيراً للدكتور (شكري) ، إذ لم يستطع أن يبوح بمخاوفه حول تلك الرسائل البريدية ، فاستعان بالحوار الداخلي لأنه الأسلوب الأمثل للتعبير عن تلك المخاوف .

وتبقى مشكلة الرسائل الغريبة عصية على الدكتور (شكري) ولكنه مع ذلك يحاول التآلف معها قدر الإمكان ، يقول محاوراً ذاته في هذا الشأن : **((لو استعنت بميجان أو أبلغت الإدارة سأصبح أضحوكة للجميع . وماذا عن المباحث الأمريكية ، إف بي آي ؟هذه لديها من الوسائل ما يمكنها من الوصول إلى شخص المرسِل مهما**

---

(١) ينظر : غانم الدبّاغ ، دراسة في فنه القصصي ، وجدان الخشاب ، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة ، كلية التربية ، جامعة الموصل ، ١٩٩٨ : ٥٦ .

(٢) أسرار التخييل الروائي ، نبيل سليمان ، منشورات إتحاد الكُتّاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٥ : ٢٠٨ .

٣() أمريكانلي : ٢٢٢ .

تخفى وراء مواقع وعناوين مزيفة . وبعد ذلك ؟ لا أنكر أني صرت أستمتع بلعبة الرسائل المجهولة وأتوقعها كل صباح في صناديق بريدي الثلاثة : بالمنزل والمعهد والكومبيوتر)) [1] ، لقد استطاع الراوي تأطير البناء الداخلي للنص وتحريكه باستخدامه صيغة المونولوج الداخلي ، مانحاً بذلك حيزاً واسعاً للشخصية للتعبير عن أسرارها ومكنوناتها ، مما يكسب النص قيمته الفنية ، ومن ثمَّ يصبح أكثر إقناعاً للمتلقي .

والملاحظ أن أغلب المقاطع المونولوجية في هذه الرواية جاءت بصورة استفهام وتعجب[2] ، نتيجة لما تثيره اللحظة الآنية من تغيرات ذهنية ونفسية ، تدفع الشخصية إلى التأمل وحوار الذات ، إلى جانب أنه عمل على إبطاء حركة السرد وتعطيله ، وهذا الأمر أسهم في وقف حركة الزمن الخارجي ، ليطفو العالم الداخلي على سطح السرد الحاضر .

وفي رواية (العمامة والقبعة) التي ورد فيها السرد بضمير المتكلم ، برز فيها الراوي بوصفه شخصية مشاركة في الحدث ، وقد أدى إلى أن يكون نمط التبئير الداخلي حاضراً بشكل واسع ، إذ إن ضمير المتكلم هو الصيغة الأمثل في التعبير عن الشخصية والغوص في أعماقها ، فعلى سبيل المثال يروي الراوي/الشخصية ، المخاطر التي يمكن أن تتفاقم ، نتيجة حمل الخادمة (ساكتة) التي تعمل في بيت الشيخ (الجبرتي) ، إذ إن هذا الطفل سوف يُنسب إلى الشيخ ، وما يصاحب هذا الأمر من جوانب سلبية تفصح عنها تلك الشخصية :**((كنت أعرف مدى الخطورة ، فإذا لم يثبت أنها حملت من غير أستاذي وقع هو في القبضة ، لأنه سيصبح الأب ، والنتيجة أنها ستصبح مستولدة ولا يجوز بيعها ويصبح الطفل حراً ، وله الحق في أن يشارك في الإرث ، والمضحك في الأمر أن أم الجبرتي نفسه كانت واحدة من سراري أبيه))** [3] ، وهنا ينقل الراوي عبر صيغة التبئير الداخلي،

---

(1) المصدر نفسه : ٢٥٤ .

(2) ينظر : أمريكانلي : ١٤٢ ، ٢١٣ ، ٢٢٥ ، ٢٥٥ ، ٢٧٦ ، ٣٥٦ . إذ تُعد أمثلة على المونولوج القائم على الاستفهام والتعجب .

(3) العمامة والقبعة ، صنع الله إبراهيم ، الناشر : دار المستقبل العربي ، القاهرة ، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠ : ١٣٥-١٣٦ .

الأخطار والعواقب السيئة التي سترافق حمل الجارية ، إذا ثبت أنها حملت من الشيخ ، والشخصية هنا كشفت عن وعيها وعبّرت عن وجهة نظرها تجاه الأحداث عن طريق التبئير الداخلي، إذ إنّ هذه التقنية حققت دلالة سردية تكوّنت من خلال كلام الراوي نفسه ، الذي لم يكن ليتسنى له أن يُظهره في موقف تخاطبه مع أستاذه ، فجاءت هذه التقنية لتكشف بوضوح عن حقيقة ما يقوله في نفسه ولا يستطيع أن يقوله لشيخه عن حقيقة تلك الحادثة .

وتطالعنا في الرواية نفسها صورة أخرى لنمط التبئير الداخلي ، وهو (التبئير المتعدد)، فعلى سبيل المثال تُروى محاكمة (سليمان الحلبي) _الذي قتل الجنرال الفرنسي كليبر_ من شخصيات عدّة ، وفي كل مرة تعبر عن وجهة نظر مختلفة، ففي المرة الأولى يروي الراوي/الشخصية هذا الحدث ، من دون ذكر التفاصيل ، بل اكتفى بالقول: **((... وجدت أن سليمان أنكر في البداية أنه كان في جنينة ساري عسكر أو أنه قتله . فضربوه لحد أنه طلب العفو ووعد أنه يقر بالصحيح فارتفع عنه الضرب ، وصار يحكي من أول وجديد))** [1] ، في حين يُروى هذا الحدث نفسه على لسان الشيخ الجبرتي : **((... إن سليمان رجل أفّاقي أهوج . وإن الفرنساوية الذين يحكمون العقل ولا يتدينون بدين . لم يعجلوا بقتله بعد أن عثروا عليه ، ووجدوا معه آلة القتل مضمخة بدم ساري عسكرهم، بل رتبوا حكومة ومحاكمة ، وأحضروا القاتل وكرروا عليه السؤال والاستفهام ، مرة بالقول ومرة بالعقوبة ، ثم أحضروا من أخبر عنهم وسألوهم على إنفرادهم ومجتمعين . ثم نفذوا الحكومة فيهم بما اقتضاه التحكيم، بخلاف ما رأيناه من أفعال أوباش العساكر الذين يدعون الإسلام ، ويزعمون أنهم مجاهدون ، وقتلهم الأنفس وتجاريهم على هدم البنية الإنسانية، بمجرد شهواتهم الحيوانية))** [2] ، الحدث الواحد هنا رُوي بوجهات نظر مختلفة ، ففي المرة الأولى يرويها التلميذ أراد أن يُجسد فداحة تلك المحاكمة ، وتمادي الفرنسيين في إصدار الأحكام عليه وعلى الشيوخ الذين أخبرهم بنيته قتل (كليبر) **((... شعرت بالارتياح لأنه لم يأت ذكري في الأمر. لكني استهولت الأحكام**

---

(1) العمامة والقبعة : ٢٧٨ .

(2) المصدر نفسه :٢٧٩- ٢٨٠ .

وصارحت أستاذي بذلك)) [1] ، أما أستاذه فكانت له وجهة نظر مختلفة تماماً من ذلك الأمر، إذ يرى أن تلك الأحكام لم تكن جائرة ، بل تمّ إصدار الحكم بموجب محاكمة عادلة ونزيهة ، ولا ينكر إعجابه بطريقة إصدارها ، ويندد بأولئك الذين يسمون أنفسهم بالمسلمين ، في إشارة إلى المماليك والعثمانيين ، الذين لا همّ لهم سوى إشباع رغباتهم الحيوانية – على حد قول الشيخ– فالتبئير الداخلي جاء على صيغة التبئير المتعدد ، إذ ترك للشخصية حرية التعبير عن وجهة نظرها إزاء هذه الحادثة من دون أن يكون للراوي تدخل في الأمر ، وإن استعمل ضمير الغائب (هو) .

وفي رواية(القانون الفرنسي) عمد شكري/الراوي ، إلى استعمال التبئير الداخلي عن طريق المونولوج الداخلي ، فعلى سبيل المثال نجد الدكتور(شكري) يُصاب بالإحباط عندما يخبره البروفيسور(لادو) أن المخطوطة التي بحوزته ليست الأصلية ، وأن النسخة التي بحوزته هي الأصل ، ولما كان (شكري) يرغب في ترجمة تلك المخطوطة إلى اللغة الفرنسية ، فإن هذا الأمر يَحُوْلُ دون تحقيق رغبته ، وقد أورد هذه المخاوف عبر المونولوج الداخلي: **((.... معنى هذا أولاً أنني لن أستطيع الاتفاق على ترجمة المخطوطة إلى اللغة الفرنسية . وحتى لو أخفيت عن دار النشر قصة المخطوطة الأخرى فإن استفساراً واحداً عني في الدوائر الأكاديمية سيكشف الأمر، وتتأجل الموافقة على الترجمة إلى أن تحسم المناقشات بين المتخصصين صحة المخطوطة))** [2] ، من خلال الحوار الداخلي يعلن الراوي هنا عن مخاوفه من وصول أمر المخطوطة إلى دار النشر التي يرغب في ترجمة مخطوطته فيها ، وهذه المخطوطة في الواقع هي رواية (العمامة والقبعة) وهي في الأصل مخطوطة اكتشفها الدكتور (شكري) بطل روايتي (أمريكانلي) و (القانون الفرنسي) [3] .

---

(1) المصدر نفسه : ٢٧٩ . وينظر : ١٢٥ ، ٢٠٧ . إذ تعد أمثلة للتبئير الداخلي .

(2) القانون الفرنسي ، صنع الله إبراهيم ، الناشر : دار المستقبل العربي ، القاهرة ، ٢٠٠٨ : ٢٢ ، وينظر : ٣ ، ١٥ ، ٥١ ، ٥٧ ، ٦٣ ، ٧٥ . إذ تعد أمثلة للتبئير الداخلي في الرواية .

(3) ثمة روايات غربية وعربية قامت على فكرة اكتشاف مخطوطة معينة ، مثل (دان براون) في روايتيه (ملائكة وشياطين) و (شيفرة دافنشي) ، وروايات عربية كرواية (التل) لـ (سهيل سامي نادر) .

ويبدو أن نمط التبئير الداخلي هو الأكثر حضوراً بين الأنماط الأخرى في هذه الرواية إذ بدا هذا التبئير في شكل مونولوج داخلي صاخب ، تعتمل بسببه الأفكار والأسئلة واستعادة المواقف والذكريات في عقل الراوي ، من دون أن يملك السيطرة عليها أو يستطيع كبح جماحها .

٣ التبئير الخارجي :-

يقوم الراوي في هذا النمط من التبئير بالإشارة إلى الشخصية من الخارج بحدود ما يسمح له وصفها الخارجي، ورصد سلوكها تجاه الأحداث ، من دون أن يحلل أفكارها ونوازعها ، فالحكاية ذات التبئير الخارجي هي الحكاية ((التي يتصرف فيها البطل أمامنا دون أن يسمح لنا بمعرفة أفكاره وعواطفه))[١] . ويرتبط توظيف هذا النوع من التبئير في رغبة الكاتب في إثارة التشويق أو خلق اللغز ، فضلاً عن كتم المعلومات المرتبطة بشخصية البطل أو هويته أو أفعاله لإحاطته بالغموض .

ففي رواية (شرف) نجد أمثلة متعددة على هذا النمط ، منها وصف الراوي لهيئة (النوبتجي) وهو جالس على عرشه المعهود في الزنزانة ((... **تألفت قاعدة العرش من طبقة سميكة من عدة بطاطين جديدة ما زالت محتفظة بوبرها جلس فوقها بالطريقة المناسبة : الساق اليسرى مثنية ومستقرة في استرخاء على الأرض تحت اليمنى القائمة وفوقها الذراع اليمنى تحمل في نهايتها سيجارة بين أظفرين متسخين . الذراع اليسرى كانت في المكان المتوقع ، في نقطة ملائمة تسمح لأصابعها أن تعبث بالتبادل بأصابع القدمين في ناحية والأجهزة الإخراجية في الناحية الأخرى**))[٢] ، إن الراوي وهو يصف شخصية (النوبتجي) لم يتجاوز الوصف الخارجي له ، والمكان الذي يقيم فيه في الزنزانة ، بل إنه لم ينقل على وجه اليقين إلا ما بدا منه، من طريقة جلوسه ، ومن خلال هذا الوصف يمكن للقارئ أن يكوّن صورة عن هذه الشخصية صاحبة النفوذ والقرار داخل الزنزانة . وفي الرواية نفسها يصف (شرف) أمه عندما جاءت إلى زيارته أول مرة منذ دخوله السجن : ((**خرج بنا**

---

[١]() خطاب الحكاية : ٢٠٢ .

(٢) شرف : ٥٤ .

الحارس إلى الردهة الخارجية وألفيت أمي فجأة أمامي. بدا[1] عليها كأنها شاخت وتقدمت في السن عدة سنوات . كانت ترتدي ملابس سوداء وتلف رأسها بطرحة سوداء ، احتضنتني في صمت وهي تبكي)) [2] ، فـــ(شرف) يصف أمه وصفاً خارجياً عبر التبئير الخارجي ، معتمداً على ما يراه وحسب ، من دون أن يبين السبب الذي جعلها تبدو في هذه الهيئة الحزينة والمزرية ، إذ يقول : (بدا عليها كأنها شاخت) ، وكأنه ينفي معرفته بدواخلها، وما تسبب في وصولها إلى هذه الحالة .

ولعل لجوء الراوي إلى هذا النمط من التبئير في وصف حالة الشخصية ، هو تجسيد للمأساة التي تحياها تلك المرأة نتيجة فقدانها ولدها ، فكان الوصف (اللغزي)[*] هو التعبير الأمثل لما وصلت إليه الشخصية .

وفي رواية (وردة) وُجد أن هناك أمثلة متعددة لهذا النمط من التبئير من ذلك قول الراوي : **((... بدا شهاب كما لو كان مستيقظاً لتوه من إغفاءة هنيئه ، وفي عينيه نظرة حالمة وعلى شفتيه ابتسامة رضاء ، نقلت البصر إلى شهلا التي جاءت في أعقابه ، كان وجهها مورداً ويداها مضمومتين))**[3] ، هذا الوصف أسهم في تبيان العلاقة بين (شهلا) و(شهاب) التي كانت مثار شك الراوي ، إذ إنّ حال هذين الشخصين أثار الشك والريبة في نفس الراوي ، فاكتفى بالإشارة إلى وصف الحالة التي كانا عليها بعد خروجهما من الغرفة ، تاركاً المجال للقارئ ليكون صورة عن حقيقة هذين الشخصين وطبيعة العلاقة التي تربطهما .

---

[1]() قد يوظف الراوي تعابير متعددة منها (يبدو ، ربما ، قد ، على الأرجح ، كما لو...إلخ) التي يقولها على سبيل الافتراض ، عندما لا يكون واثقاً من حقيقة مشاعر شخصياته ، وتشير هذه الألفاظ إلى حضور الراوي= المتزامن في مكان الحدث . ويعدها (جيرار جنيت) أعذاراً للروائي، أما (أوسبنسكي) فيطلق عليها تسمية(ألفاظ التغريب) ، ينظر: خطاب الحكاية : ٢١٢ ، شعرية التأليف : ٩٧ .

[2]() شرف : ٤٢ . وينظر : ١٢ ، ١٥٢ ، ١٥٣ ، ١٧٩ ، ٥١١ ، إذ تعد أمثلة للتبئير الخارجي .

(*) شاع هذا النمط من القص في روايات ما بين الحربين العالميتين ، وكذلك في أقاصيص (همنغواي) كأقصوصة "القتلة" و " تلال كفيلة بيضاء" التي تتسم بالتكتم إلى حدّ الإلغاز . ينظر: خطاب الحكاية : ٢٠٢ .

[3]() وردة : ٥٨ .

وفي الرواية نفسها يصف رشدي/الراوي (وعد) ابنة (وردة) عندما التقى بها أول مرة في مركز التأهيل النسوي الذي تترأسه ، يقول : **((تضوعت رائحة عطرية منعشة وظهرت عند الباب فتاة متوسطة القامة ترتدي عباءة سوداء ونقاباً أسود كثيفاً يغطي كل وجهها بما في ذلك العينين))** [1] ، فـ(رشدي) يقدم الهيئة الخارجية لـ(وعد) عبر التبئير الخارجي ، ويصورها كأنها فتاة ملتزمة من خلال شكلها الخارجي ، إذ يقول : **((لم أتوقع أن تكون مهووسة دينياً))**[2] ثم يكتشف أن هذا النقاب لم يكن إلا زي الأشراف في عُمان ، وليس كما تبادر إلى ذهنه أول وهلة، وما أن خلعت (وعد) هذا النقاب حتى أبصر وجهاً لا يختلف كثيراً عن ذلك الوجه الذي ألفه منذ أكثر من ثلاثين عاماً **((ظللنا متواجهين في صمت برهة ثم رفعت يدها ببطء ونزعت النقاب ، عدت إلى الوراء خمساً وثلاثين سنة ، نفس العينين الواسعتين والشفاه الرقيقة والبشرة الخمرية والنظرة المتحدية))**[3] ، إن (رشدي) في نقله للشكل الخارجي لـ(وعد) أكد مدى التشابه الكبير بين البنت وأمها ، فما أن رأى ملامح وجهها حتى عاد إلى الوراء أكثر من ثلاثين عاماً ، وقد كان هذا اللقاء هو الأول بينهما ، لذلك اقتصر الوصف على الملامح الخارجية ، دون الإشارة إلى أفكارها .

ويستعين الراوي/الشخصية بصيغة التبئير الخارجي ليرسم الملامح الخارجية التي بدا عليها (يعرب) أو (الحارث بن عيشة) إذ ظهر هذا الشخص في نهاية الرواية باسم جديد ومظهر جديد ، يقول(رشدي) : **((أغلق الضابط الباب خلفي ، ووقفت أتطلع إلى الرجل الجالس خلف المكتب منهمكاً في تصفح جوازي ،كان يرتدي دشداشة بيضاء ويغطي رأسه بمصرة من نفس اللون وعينيه بنظارة داكنة تكاد تكون سوداء ، لكني عرفته من حاجبيه وشاربيه الناصعي البياض ... اختفت الحركات الهوجاء والمارلبورو والكتب وحلّ محلها الخنجر والمصرة وحجر أحمر**

---

(1) المصدر نفسه : ٢٥١ .

(2) وردة : ٢٨٤ .

(3) المصدر نفسه : ٢٥١ .

اللـون فـي خـاتم ثقيـل مـن الـذهب)) [1] فـ(رشدي)/الراوي يصـوّر (يعـرب) بهيأتـه الخارجيـة من أجل أن يبين الحالـة التـي وصـل إليهـا، والتـي أثـارت الريبـة فـي نفس الراوي ، من دون أن يسبر أغوارها أو يطّلع على أفكارها وعواطفها ، ولا شك أن هذا الشكل الخارجي يجسد للمروي لـه غير الممسرح عمق التحول الذي طرأ علـى هذه الشخصـية السلبية ، التـي لـم تصـل إلـى هذه الحـال إلا بعد أن خانـت مبادئ الثورة وأهدافها .

ويبدو هذا التوجه السردي واضحاً في رواية (أمريكانلي) ففي إحدى صفحاتها يقدم الدكتور(شكري) وصفاً مختزلاً لطلابه ، جاعلاً اهتمامه منصبّاً على الشكل الخارجي لهم : **((كانوا جميعاً حاضرين باستثناء " روزيتا " بالطبع و " فرناندو " الذي اختفى معها ، "فاديـة" بملامحها المتعبـة وجسدها المائـل علـى الطاولـة ، "فرنـون" بطيـف ابتسامة غامضة في عينيه ، في مكانه الدائم إلى جوار "مونا" التـي تمضـغ شيئاً ، "سابك" بوجهه الحجري الجامد فـي المقعد المواجـه ل"فرنـون" والوحيد الـذي ارتدى بـزة كاملـة ، "شـرلي" بملامحهـا المصـمتة وشـفتها السـفلى الممتلئـة ، و"دوريـس" ببثـور وجههـا ونظرتهـا الحالمـة ، "ميجـان" بعينيهـا الضـيقتين المسـحوبتين اللتـين تحولان دون قراءة تعبيرهما ، "لاري" ببشرته المستعدة للاحمرار عند أي كلمة توجه إليـه))** [2] ، فـ(شكري) قدم وصفاً خارجياً مختصراً لطلابه عند أول لقاء بهم، من غير أن يلج في أفكارهم وعواطفهم .

ومن الأمثلـة الأخرى للتبئير الخـارجي فـي هذه الروايـة وصـف الـراوي للمرأة التـي تسكن بجـوار بيتـه ، إذ ينقل مـا رآه عنهـا إذ يقـول : **((ظهـرت بعـض تفاصـيل مـن الشخص الآخر ، ركبتان انثنتا إلى أعلى وجانب من ساق ناعمـة ، قد تكون لرجل أو امرأة ... ليس هناك عمق في هذه العلاقة ، أو لعلهمـا فـي بدايتها ولـم يكتشفا بعد الدروب الحويطة ، اليدان مثلاً لا تتوقفا عند مؤخرتها كثيراً ...))**[3] ، فهو ينقل مـا يـراه ظـاهراً مـن هـذه الشخصـية التـي يجهـل حتـى جنسـها ، بـل ويجهـل حتـى

([1]) المصدر نفسه : ٤٠٦ . وينظر : ٢٢، ٣٤ ، ٧٠ . إذ تعد أمثلة على التبئير الخارجي .

([2]) أمريكانلي : ٨٠ .

([3]) المصدر نفسه : ٤٣١ .

تفصيلات ما يحدث بينهما ، إن الراوي هنا ، يتخذ وجهة نظر خارجية في وصف حال الشخصية وهي تقوم بأفعال لا يستطيع الراوي أن يتأكد منها بوصفها حالات داخلية ترتبط بالأفكار أو المشاعر أو دوافع أخرى لا شعورية[١] .

أما أمثلة التبئير الخارجي في رواية (القانون الفرنسي) فما وُجد في المثال الآتي ،إذ يقول الراوي في وصف (سيلين) التي بدت غريبة في تصرفاتها وسلوكها : **(...كانت عيناها مكحلتين بلا نظارة فتضاعف جمالها. ولاحظت أنهما عينان ملغزتان لا تفصحان عن مشاعرها التي تتكشف فقط من خلال ابتسامة أو تقطيبة (عرفت بعد ذلك كيف أخطئ في تفسير نظراتها فقد تكون باسمة وهي في أشد حالات الغضب)...))**[٢] ، فالراوي وهو يصف شخصية (سيلين) لم يتجاوز الوصف الخارجي لها ، نافياً معرفته بحقيقة مشاعرها التي أخطأ في تفسيرها ، ويبدو أن هذه الشخصية عانت الكثير من الصعاب التي أثّرت سلباً على تكوينها العاطفي والنفسي، وجعلتها تتخذ موقفاً سلبياً تجاه الرجل ، ولاسيما إصابتها بسرطان الثدي الذي ألقى بظلاله على حياتها العاطفية والنفسية .

عنيت صيغة التبئير الخارجي بوصف الشخصيات وصفاً خارجياً دقيقاً، ولم يكن هذا الوصف عبثياً بل كان وصفاً دلالياً يصبّ في النهاية في خدمة الرواية ورؤيتها .

---

(١) ينظر : شعرية التأليف(بنية النص وأنماط الشكل التأليفي) ، بوريس اوسبنسكي ، ترجمة : سعيد الغانمي و ناصر حلاوي ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٩٩ : ٩٦ .

(٢) القانون الفرنسي : ١٥٥ .

ثانياً : أنماط السرد القصصي :-

تتعلق أنماط السرد بالكيفية التي يعتمدها الراوي في عرض السرد وتقديمه، وقد أطلق عليها (تودوروف) مظاهر السرد وأنماطه ، إذ ترتبط مظاهر السرد بالكيفية التي يتم بها إدراك القصة من جهة الراوي ، أما الأنماط فتتعلق بالكيفية التي يتخذها الراوي في عرض القصة وتقديمها لنا [١] ، بمعنى آخر كيف يروي الراوي الأحداث؟ أو كيف يصف الشخصيات ؟ وكيف ينقل أقوالها؟ وكيف يروي تلك الأحداث ، أيرويها بالتفصيل أم يختصر؟ ، وهل ينقل كلام الشخصية بصوتها ، أو ينقله لنا عبر شخصية أخرى ؟ أم يجمع بين الأثنين معاً؟ ، وهو بهذه الأمور يحاول أن يجعل القارئ أو المتلقي متفاعلاً قدر الإمكان مع عالم القصة التي يقدمها .

إن المحاولة الحقيقية للاهتمام بالراوي ، والأنماط التي يوردها في نقل السرد ، تعود إلى (هنري جيمس) الذي دعا إلى ضرورة مسرحة الحدث ، وإلى أن تحكي القصة ذاتها لا أن يحكيها المؤلف [٢] ، ثم أعقبه الناقد (بيرسي لوبوك) الذي دعا في كتابه (صنعة الرواية) إلى التمييز بين (العرض والاخبار) ففي العرض تظهر القصة كما

---

(١) ينظر مقولات السرد الأدبي : ٤٧ .

(٢) ينظر : تحليل الخطاب الروائي : ٢٨٥ .

هي ، أما الإخبار فتُعرض القصة كما يراها الراوي نفسه [١] ، ثم كانت هناك محاولة للتمييز بين (المشهد والتلخيص) لم تبتعد كثيراً عن سابقاتها ، وهي محاولة (واين بوث) [٢] .

وميّز (تودوروف) بعد ذلك ، بين (التمثيل والعرض) ، فالراوي _في رأيه_ إما أن يتولى سرد الأحداث بنفسه ، وإمّا أن يترك للشخصيات تلك المهمة ، ثم ميّز بعد ذلك بين أسلوبين هما: (نمط السرد الذاتي) و (نمط السرد الموضوعي) ، ففي الأول : تقع عملية سرد الأحداث على عاتق الشخصية (أي أن الراوي أحد شخصيات الرواية) أما الثاني : فيقوم الراوي بتولي زمام السرد بنفسه [٣] .

أما (جيرار جنيت) فقد حاول أن يميّز بين (حكاية الأحداث) و(حكاية الأقوال) ، ففي الأولى : يقوم الراوي بمهمة السرد ، أما الثانية : فيقوم الراوي فيها بنقل أقوال الشخصية ، ويميّز بين ثلاثة أنواع من الخطاب هي :-

١- الخطاب المسرَّد أو المروي :- ويكون الراوي أبعد مسافة ، وتنحصر مهمته في نقل أفكار الشخصية، لا أقوالها .

٢- الخطاب المحوَّل بالأسلوب غير المباشر:- وهو الأكثر محاكاة من الخطاب المسرود ، ويكون إما خطاباً مصرّحاً به(ملفوظاً) ، وإمّا خطاباً داخلياً ، وهو لا يقدم للقارئ الضمانة الكاملة في نقل كلام الشخصية نقلاً حرفياً .

٣- الخطاب المنقول :- وفيه يتظاهر الراوي أنه يقوم الراوي بإعطاء الكلمة حرفياً للشخصية كي تتحدث ، وهو أكثر الأنواع السابقة محاكاة[٤] .

وقد أفاد نقاد آخرون من تقسيمات (جنيت) ومنهم (شلوميت ريمون كنعان) التي حاولت في دراستها (التخييل القصصي) تقديم تصنيف شامل وواسع لأنماط السرد

---

(١) ينظر : صنعة الرواية : ٧٣ .

(٢) ينظر : تحليل الخطاب الروائي : ١٧٦ .

(٣) ينظر : مقولات السرد الأدبي : ٤٧ .

(٤) خطاب الحكاية : ١٨٥-١٨٨ .

القصصي [١] ، ثم جاءت محاولة الباحث (سعيد يقطين) التي قدّم بها تصوراً حاول فيه استيعاب الأنماط التي يعتمدها أي نص روائي ، فقسّمها على :-

١- صيغة الخطاب المسرود :- وفيها يضطلع الراوي بمهمة تقديم الأحداث ، إلى مروي له (متلقٍّ) مباشر أو غير مباشر ، مستخدماً ضمير الغائب (هو) وغالباً ما تُقدّم الأحداث برؤية الراوي كلي العلم .

٢- صيغة الخطاب المسرود الذاتي:- وفيها يتحدث الراوي عن ذاته وإليها عن أحداث تمت في الماضي ، ويكون الراوي في هذه الصيغة أحد شخوص الرواية ، ويستخدم ضمير المتكلم (أنا) .

٣- صيغة الخطاب المعروض:- وفي هذه الصيغة يتوجه المتكلم بكلامه إلى متلق مباشر ، ويتبادلان الكلام من دون تدخل الراوي .

٤- صيغة الخطاب المعروض غير المباشر:- ويختلف عن الصيغة السابقة بتدخلات الراوي ، قبل الحوار وفي أثنائه وبعده .

٥- صيغة الخطاب المعروض الذاتي:- وفيها تتكلم الشخصية مع ذاتها عن أحداث تقع في الزمن الحاضر، فهي تختلف عن صيغة المسرود الذاتي في الزمن الذي تقع فيه الأحداث .

٦- صيغة الخطاب المنقول:- وينقل الراوي عبر هذه الصيغة كلام الشخصية ، ويكون على نوعين :-

أ- المنقول المباشر:- أي أن ينقل الراوي كلام الشخصية من دون تغيير فيه.

ب- المنقول غير المباشر:- وهو أن ينقل الراوي كلام الشخصية مع وجود فارق عن النوع الأول ، إذ إن الراوي – هنا – لا يحتفظ بالكلام الأصل ، ولكنه يقدمه بشكل الخطاب المسرود [٢] [*] .

([١]) ينظر : التخييل القصصي (الشعرية المعاصرة) ، شلوميت ريمون كنعان ، ترجمة : لحسن أحمامة ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٥ : ١٦٠-١٦٢ .

([٢]) ينظر : تحليل الخطاب الروائي : ١٩٥-١٩٨ .

([*]) إن التصنيف الذي قدّمه الدكتور(سعيد يقطين) يحتوي جميع الأصناف ، فضلاً عن استقلالية أنماطه ، وعدم تداخلها ، مما دفعنا إلى اعتماده في دراستنا لهذا المبحث .

الخطاب المسرود:-

وهو خطاب يرسله المتكلم إلى المتلقي سواء أكان مباشراً أم غير مباشر ، ويقدم هذا النمط من الخطاب من راوٍ يقع خارج الأحداث، موظفاً في سرده –في الغالب_ ضمير الغائب (هو) وقد تضطلع إحدى الشخصيات بمهمة الراوي ، فتأخذ على عاتقها سرد الأحداث وتقديمها.

في رواية (شرف) يتناوب السرد فيها بين ضمير الغائب (هو) وضمير المتكلم ، إذ يتنوّع الراوي بين حالين كلي العلم ، والتساوي مع الشخصية . فيعمد إلى توظيف ضمير الغائب (هو) في سرد أحداث قصة اعتداء (جون) على (شرف) ، فيقدم الراوي بأسلوب السرد الموضوعي ما يتعلق بتفصيلات تلك الحادثة ، قائلاً : ((... **جاهد الشاب في دفع مهاجمه الذي كان يفوقه قوة ونجح في شلّ حركته إلى أن شعر به يحاول تجريده من ملابسه وهو يلهث، فأمده العدوان الصريح بقوة جديدة ، وجّه إلى رأسه ضربات عشوائية بقبضتي يديه أجبرته على محاولة توقيفها . وبدا أنَّ الحظ قد تدخل أخيراً في صفه إذ ارتطم رأس المعتدي بحافة الصينية فخفت قبضته استطاع أن يحرر جسده ويزحف مبتعداً ، وكما يحدث عادة في هذه المواقف ، غيّر الحظ موقعه على الفور ، فقبل أن يصبح شرف بمنأى عن مهاجمه تمكن هذا من الإمساك بساقيه وأوقعه أرضاً ثم ارتمى فوقه من جديد . بدت النتيجة محسومة هذه المرة وشعر بها شرف بجسده قبل أن يدركها بعقله ، ولأنها المرة الأولى التي يواجه فيها عدواناً صارخاً من هذا النوع فقد استنفر كل طاقاته ، كان قد فقد السيطرة على نصفه الأسفل ، فطوّح ذراعيه على غير هدى ، هكذا لمست يده سطح الصينية فتحسسها في لهفة حتى عثر بصحن الفستق ، لم يتردد ثانية واحدة : قبض عليه وقذف به الرأس الجاثمة فوقه))**[1] ، فالملاحظ أن الراوي فضلاً عن أنه قدّم نمط الخطاب المسرود بضمير الغائب (هو) فهو راوٍ كلي العلم ، ويتضح ذلك من قوله: (شعر به ، بدت النتيجة محسومة ، يدركها بعقله) إذ إنه يعرف ما يداخل هذه الشخصية من خوف نتيجة هذا الاعتداء، وهو

---

[1]() شرف : ٢٠-٢١ .

مما لا يتأتى إلا لكونه مطلق المعرفة ، وكذلك قوله (جاهد الشاب، قبل أن يصبح شرف...إلخ) وهذا يعني أن الراوي على الرغم من أنه لم يكن إحدى شخصيات القصة وكان موقعه خارج الأحداث ، إلا إنه يقدم ما يشاء من المعلومات والأحداث ، ويحجب ما يريد حجبه عن المتلقي، وتتمثل هذه الحالة ((أساساً في هيمنة الراوي العليم (أو كلي العلم) الذي يعرف بكل خفايا شخصياته وأسرارها))[١] ، وما يدور في ذهنها أو ما يعتمل في دواخلها ، فمعلومات الراوي حكر عليه وحده ، وعلى الرغم من عدم مشاركته في الأحداث إلا أنه هو الذي ينظمها ويقودها . فيرتب الأحداث أو يقدم سرد أحدها على الآخر[٢] .

ومن الأمثلة الأخرى التي مثّلت نمط الخطاب المسرود في الرواية نفسها ، ما ينقله الراوي عبر السرد الموضوعي ، عن بعض عادات أصحاب اللّحى وسلوكياتهم ،إذ كان لحضور الراوي العليم الأثر الكبير في تشخيص تلك السلوكيات التي طغت على تصرفات هذه الجماعة ، يقول الراوي: **((كان هناك الكثير مما يدعو للإعجاب في سلوكيات الأخوة الملتحين : ذلك النظام الصارم الذي يسمح بانقضاء اليوم دون أن يشعر المرء (تماماً مثل أبي صليبة) : الاستيقاظ لصلاة الفجر ثم العودة للنوم حتى يحين موعد الخروج إلى الدورة وبعد ذلك التدريب على الكاراتيه والكونغ فو ، ثم المحاضرات الدينية وتحفيظ القرآن وبقية الصلوات الخمس ، فضلاً عن الإضافات ؛ تعاونهم وتكافلهم وتضامنهم ... ولا كان يعرف شيئاً عن الآفات والسلوكيات الخاطئة الموجودة بينهم : مرة واحدة فقط ، أثناء الزيارة لمح أحدهم يلتهم دجاجة بدلاً من أن يحملها إلى زملائه ليتم توزيعها بالعدل ، ومرة أخرى وجد أحدهم يحاول أن يسبق الآخرين داخل الدورة بالقوة ، ثم كان هناك الأمير الذي ظهرت عليه أعراض الجنون بعد تعرضه لتعذيب وحشي في أقبية وزارة الداخلية فقرر أتباعه اختيار أمير غيره، ولم يعجبه هذا القرار فحاول قتل الأمير الجديد))**[٣]، لقد

---

(١) الصوت الآخر : ١٨٢ .

(٢) يضطلع الراوي بوظائف متعددة منها (وظيفة التنسيق أو التنظيم الداخلي) وهي أن يأخذ الراوي على عاتقه التنظيم الداخلي للخطاب القصصي ، ويطلق عليها جنيت (وظيفة الإدارة) ، ينظر : خطاب الحكاية : ٢٦٤ .

(٣) شرف : ٢٠٩ .

تجلى حضور الراوي العليم في هذا المثال من خلال نقله لبعض سلوكيات هذه الجماعة ، إذ استخدم ضمير الغائب في سرده لسلوكياتهم ، لنكون إزاء راوٍ يروي الأحداث بدراية مطلقة ، ويستطيع أن يتحرك كما يشاء في ميدان العمل القصصي وحوله ، رافداً القارئ بصورة حية ومتطورة تطويراً تاماً[١]، إذ يبدأ بوصف بعض تلك السلوكيات الحسنة كتأدية الصلاة وممارسة الرياضات القتالية ، ثم يشير بعد ذلك إلى بعض العادات السيئة التي يتسمون بها من الجانب الآخر ، كالأنانية وعدم الاكتراث بالآخرين , وهو بذلك يتوجه إلى المروي له غير المباشر، ناقلاً بذلك صورة متضادة في طباعهم (التمسك بالفروض الدينية/قبح التعامل مع الآخر) كل ذلك جسّده الراوي العليم عبر نمط الخطاب المسرود.

وقد يعمد الراوي في نمط الخطاب المسرود إلى الإغراق في وصف الأمكنة، وهذا ما يتجلى في وصفه لبيت (جون): **((تبعه إلى غرفة نوم وثيرة يتصدرها فراش مغطى بالدانتلا ودولاب أنيق من خشب لامع وأباجورة بجوار السرير وأخرى بجوار فوتيل أنيق ذي مسندين محشوين جيداً وبينهما نافذة مفتوحة تملأ فراغها أغصان الأشجار ، انتقلا إلى الحمام الذي كان في سعة الصالة يتصدره بانيو ضخم وبه تواليت نظيف وله باب متين يُفتح ويُغلق في هدوء وإحكام ، وإلى مطبخ فسيح تتصدره ثلاجة تكدست بالمحتويات التي أشهرتها إعلانات التلفزيون))** [٢] ، يبدأ الراوي بوصف بيت (جون) وصفاً تفصيلياً ، وقد أراد عبر هذا الوصف تعريف القارئ بالمكان الذي يقيم فيه(جون) وعقد نوعاً من المقارنة بين المكانين، المكان الذي يقيم فيه (جون) ، والمكان الذي يقيم فيه (شرف) ، الأول الذي يتسم بالراحة والهدوء والسكينة ، والثاني المليء بالحفر والذباب ورائحة المجاري ، لذلك ما إن سأله الأول عن مسكنه، حتى بادر إلى نكران ذلك المكان ورفضه ، إنّ رفض المكان من لدن (شرف) ليس غاية في حدّ ذاته ، إنما يعبّر عن موقف يفضي إلى طرح الحلول ، فقد جسّد رفضه بأن أنشأ في خياله مكاناً يرسم فيه معالم المكان الحلم ،

---

(١) ينظر : الوجيز في دراسة القص ، اليرن أولتبنيرند و ليزي لويس ، ترجمة : عبد الجبار المطلبي ، دار الحرية للطباعة ، سلسلة الموسوعة الصغيرة (١٣٧) ، بغداد ، ١٩٨٣ : ١٤٧ .

(٢) شرف : ١٧ .

لكنه ينقصه الفعل الحقيقي لتنفيذه على أرض الواقع ، يقول : **((لي حجرة خاصة مدهونة بالزيت ونظيفة تطل نافذتها على شجرة ياسمين فأشم رائحتها طول الوقت ، ولي سرير في الركن ، لي أنا وحدي ، أمامه ستارة ومكتب ، خلفه دولاب فيه راديو ستريو وكاسيتات ولوحة الموناليزا على الجدار ، هل تعرفها؟ وصورة كبيرة أيضاً لمايكل جاكسون ، هل تحبه؟ وفي الصباح تحضر لي أمي أو أختي الكبيرة الإفطار : بيض وحليب ومربى ، كما تأكلون أنتم، أليس هذا إفطاركم ؟ تحضره أمي في صينية كبيرة بها زهرية من ورود الحديقة ، لا تتخيل الرائحة))**[1] ،فـ(شرف) يوجه خطابه عبر سرد ذاتي إلى ذات مماثلة في النص (جون) مبيناً له طبيعة الحياة التي لا وجود لها إلا في مخيلته ، فالخطاب المسرود بضمير المتكلم أتاح للشخصية قدراً من الحرية للتعبير عن واقعها المؤلم بصورة غير مباشرة ، إنه نوع من التعويض يمارسه (شرف) من أجل تحقيق ذاته التي تعاني الاغتراب والتهميش في عالم لا يشعر بالانتماء إليه .

وقام الدكتور(رمزي) في الفصل الرابع عشر بسرد قصة حياته الشخصية والمهنية ، بدءاً من سفره إلى لبنان، ثم إلى مدينة (بازل) السويسرية ، وعمله في شركة (كوش) للأدوية ، وانتهاءً بعودته إلى القاهرة وإلقاء القبض عليه بتهمة الرشوة ، موجهاً حديثه إلى المروي له غير الممسرح ، فعلى سبيل المثال يروي قصة حبه لـ(سارة) وكيف ضاع ذلك الحب بعد زواجها من صديقه الحميم (حلمي) : **((كنا نلتقي أحياناً في نهاية اليوم ونذهب إلى منزلها ونتجمع في غرفتها نأكل أي شيء ونذاكر قليلاً ونسمع الموسيقى الكلاسيكية . كنت سعيداً بهذا الجو الذي يختلف عن جو منزلي حيث أبي المتجهم وأمي المتكدرة .... ولم يخطر ببالي مطلقاً أن حلمي يحبها هو الآخر. إلى أن فوجئت بهما يبلغاني بعزمهما على الزواج بعد التخرج مباشرة. أعتقد أنها أقوى صدمة تلقيتها في حياتي))** [2] ، إنّ (رمزي) ضمّن حديثه عن ماضيه أهم الذكريات التي توهجت بداخله ، وهي ذكرى حبه الأول ، وهذه الاسترجاعات التي تضمنها الخطاب المسرود ، أسهمت في إيقاظ بعض

---

[1] () شرف :١٧- ١٨ .

[2] () المصدر نفسه : ٢٧٤ .

الجوانب الخفية في حياته الماضية ، والتي لا يعوّل عليها كثيراً في بنية السرد ، ولكنها تتبلور لنا كمقاربة سردية من الواقع الحقيقي لحياة الشخصية ، كل ذلك بأسلوب السرد الذاتي للمروي له غير الممسرح ، ثم يعود بعد ذلك ليروي التغير الذي طرأ على حياته بعد زواج (سارة) ، إذ يحصل على عقد عمل في بيروت في إحدى شركات الأدوية ، يقول : **((... وسافرت على الفور كانت بيروت في عزها مدينة أنيقة. قطعة من أوروبا أو " باريس الشرق " كما كانوا يقولون. أحدث موديلات السيارات، مقاهي الروشة الواحد إلى جوار الآخر... أصبحت عندي سيارة ومسكن جميل في حي الظريف الراقي . ولم أشعر بالغربة . وخيل لي أني تمكنت من القضاء على شبح سارة . وبعد علاقتين عابرتين : واحدة بفتاة إنجليزية والأخرى بفتاة لبنانية، تزوجت قريبة لإحدى زميلاتي اللبنانيات . فتاة مرحة واجتماعية ومن عائلة معروفة))** [1] ، إن الزمن الماضي المستعاد من الذات الراوية يستحوذ بحضوره على مساحة واسعة من السرد ، إذ يشكل المسار الذي يقوم عليه ، ومداه الذي ينغلق عليه ،إذ إن هذه الذات تستعيد تجربة حياتها المنقضية منذ زمان ، وتعمد إلى إحيائها عبر فعل الكتابة ، متوسّلة في تحقيق ذلك بتقنية الاسترجاع .

وفي رواية (وردة) نتعرف الأحداث عبر سرد (رشدي)/الشخصية الرئيسة، وهو يروي الأحداث عبر الخطاب المسرود ، لقصة بحثه المستمر عن حقيقة اختفاء (وردة) ، فكان ضمير المتكلم وسيلة للبوح بما يجول في أعماق نفسه من مشاعر ، يقول في مستهل سرده : **((عندما أزمعت السفر، كفت عن المجيء إلى أحلامي . وكانت تتردد عليّ بصفة مستمرة في الآونة الأخيرة. ودوماً ألقاها وسط حشد من الناس ، مضطجعين فوق الأرائك ، كما في الصور الرومانية ، أو الجنة ، أحياناً في قاعة ممتدة وأحيانا أخرى فوق ظهر سفينة، وفي كل مرة تلتفت نحوي وفي عينيها نظرة غامضة ، تجمع بين التساؤل والتواطؤ ، والإغواء. أقترب منها مندهشاً من استجابتها حتى أصبح إلى جوارها ، وتشجعني بابتسامة خفيفة من شفتيها ، فأزداد اقتراباً حتى ألمسها ، ويصبح ساقي لصق ساقها، عندئذ تواجهني بكل جسمها، ودون أن تعبأ بمن حولنا تجذبني إليها، حتى أشعر فوق جسمي المتوتر،**

([1]) شرف :٢٧٧ .

بالتفاصيل الدقيقة لثنايا جسدها وطياته الدفينة)) [1]، هذا الحلم يمر عبر وعي الراوي الذي يعيش على وقعه المتكرر ، وتبدو حركة السرد هنا وهي تبني نفسها ، انطلاقاً من عالم الخيال الذي تجلى في ذلك الحلم .

يتوجه الراوي مرة أخرى في سرده إلى المروي له غير الممسرح، بضمير المتكلم ، كاشفاً عمّا يشعر به من تميّز في بيت (يعرب) وما وجده في ذلك البيت من دفء وحنان افتقدهما كلياً في بيت أسرته ، يقول موازناً بين البيتين : **((في منزل يعرب وجدت الجو الأسري الذي حرمت نفسي منه ، كان مسكناً نظيفاً مرتباً عامراً بأصناف الطعام البيتي الذي تتولى أمره شغالة مصرية ،وبالفاكهة وعلب السجائر الأجنبية . وان كل منهما يحصل على منحة شهرية من الحكومة المصرية... وعلى الرغم من بساطة مسكنهما فإنه كان لا يُقارن بالمنزل الذي قضيت فيه طفولتي والذي ظلت محتوياته تتناقص بالتدريج حتى لم يتبق به في النهاية غير فراشي المعدني الصغير الذي تفككت ملته وهبطت في المنتصف حتى أوشكت أن تلامس الأرض ....))** [2] فالذاكرة هنا أدت دوراً بارزاً في توظيف ضمير المتكلم ، فالذات هي المركز البؤري لتجمّع الأفكار وتحريكها ، والذاكرة هنا تكاد تجمع بين الزمان والمكان ، والراوي يحاول عن طريقها تشخيص المكان الذي وجد في كنفه الأمن والطمأنينة التي افتقدها في بيت الأسرة ، فهي هنا (أي الذاكرة) زمانية ومكانية في آنٍ واحد ؛ لأنها تستحضر ذلك المكان على شاشة وعي الشخصية الروائية عبر تقنية الاسترجاع .

إن المكان في هذا المثال يتحد مع الشخصية إلى حد الذوبان ، حتى يصعب الفصل بينهما ، إذ إنّ المكان ((يتخذ قيمته الكبرى من خلال علاقته بالشخصية))[3] ووجودها فيه ، فـ(رشدي) أحب ذلك المكان لأن (وردة) تشكّل أبرز ما فيه **((على أن أهم ما يميز منزل يعرب هو بالطبع أخته))**[4] .

---

[1] () وردة : ٧ .

[2] () وردة : ٥٦ .

(٣) مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان ، ترجمة : سيزا قاسم ، مجلة البلاغة المقارنة ، الجامعة الأمريكية ،القاهرة، العدد(٦) ، ١٩٨٦ : ٨٣ .

(٤) وردة : ٥٦ . وينظر: ٦٠ ، ٧٩ ، ٣١٧ ، ٣٢٨ ،إذ تُعد أمثلة لنمط الخطاب المسرود في هذه الرواية.

أما (وردة) في الرواية نفسها ، فقد أخذت على عاتقها تولي عملية السرد من خلال يومياتها ، فتستهل سردها بقولها: **((أعشق هذه المدينة ، هل لأني أشعر فيها بأني حرة؟ حتى الآن لا أفهم كيف استطاع يعرب إقناع أبي بأن يتخلى عن فكرة زواجي من ابن عمي ويلحقنا نحن الاثنين بالجامعة الأمريكية ويدفع لكل منا ألف دولار في السنة ، لعلها صحوة ضمير. أو ربما اتخذ القرار في إحدى فترات شروده عندما كان لا يحسّ بوجودنا . أعتقد أنه سعيد بفكرة التخلص منا لبضع سنوات))**[1] وتبقى استعادة الراوية/وردة ، لوقائع حياتها ، وما كان من رحيلها عن الوطن إلى بيروت ثم إلى سلطنة عُمان ، طلباً للحرية ، هي الحكي المركزي والإطار الذي يحوي سائر ذكرياتها الأخرى المتصلة بمراحل حياتها السابقة منذ الطفولة إلى مرحلة اختفائها في الصحراء ، وتتأكد مرجعية هذه الحياة/التجربة ، التي تشكّل الإطار/ومدار سرد هذه الرواية ، من خلال الفضاءات المعلنة في كل من بيروت وسلطنة عُمان والإتحاد السوفييتي ، والتي تمتلك فيها وجودها الحقيقي ، وكذلك من خلال الشخصيات التي تعمد هذه الراوية إلى ذكرها ، وتمييزها هي الأخرى بحقيقة وجودها الواقعي ، أسماء وألقاباً وأدواراً اجتماعية وسياسية ، كما ظهر لنا من خلال يومياتها في هذه الرواية .

نتعرف الأحداث في رواية (أمريكانلي) ، من خلال سرد (شكري)/الراوي ، فعلى سبيل المثال لا الحصر ، يروي للمتلقي المباشر (طلبته) بعضاً من تفصيلات حياته الماضية ، ولاسيما تلك المتعلقة بالمرأة ومحاولة الوقوف على حقيقة ذلك الكائن الغامض ، إذ يقول : **((لم يعد أمامي من سبيل للمعرفة غير المجلات الملونة وخاصة المتخصصة في السينما وشرعت في تكوين أرشيف من الصور تصدرته ممثلة يهودية مصرية تدعى " كاميليا " اشتهرت بلقب " ذات الفم الدافئ " بسبب اكتناز شفتيها ... لكن أياً من هذه الصور لم ينجح في حل اللغز أو وصل ما بين أسفل الصدر وأعلى الركبتين ...))**[2] ، إنّ ضمير الـ(أنا) في هذه الرواية هو

---

(1) وردة : ٧٩ . وينظر: ٦٠ ، ٣١٧ ، ٣٢٨ ،إذ تُعد أمثلة لنمط الخطاب المسرود .

(2) أمريكانلي : ٧٩-٨٠ .

السائد في تقديم الأحداث ، وقد وصف أحد النقاد هذا الضمير بأنه ((دائري أو حلزوني مغلق))[1] ، مكّن الدكتور (شكري) من التحرك والاتجاه نحو الماضي والحاضر .

وهيمن أسلوب السرد الذاتي على عرض الأحداث وتقديمها في رواية (العمامة والقبعة)، إذ اتخذ الراوي في هذه الرواية موقع الراوي المشارك أو الشاهد، فعلى سبيل المثال يروي التلميذ/الراوي، ماحصل في اللقاء الأول مع (بولين) : ((...**دعتني فجأة إلى الصعود معها. كان قلبي يدق بعنف وأنا أتذكر نصائح حنا . لكن لم تسنح لي فرصة تطبيقها . فبمجرد دخولنا مسكنها التفت إليّ واحتضنتني...**)) [2] ، فالراوي _ وعبر الخطاب المسرود _ يتحدث عن حالة الذهول التي انتابته عند أول لقاء جنسي بينهما، ولعل هذا اللقاء أوجد نوعاً من المقارنة بين علاقته القديمة مع الخادمة (ساكتة) وهذه العلاقة الجديدة القائمة على أسس متحضرة .

يكاد نمط الخطاب المسرود يكون الأكثر حضوراً في نصوص(صنع الله إبراهيم)_ موضع البحث_ وقد وجدناه في صيغتين ،الأولى عبر خطاب يرسله الراوي الذي يكون خارج الأحداث إلى المروي له غير الممسرح مستعيناً بضمير الغائب (هو) وهذا ما وجدناه في رواية (شرف) ، أما الصيغة الأخرى فكانت على شكل خطاب يرسله الراوي الذي يكون إما شاهداً وإمّا مشاركاً للمروي له الممسرح أو غير الممسرح بضمير المتكلم وبأسلوب السرد الذاتي ، وهذا ما يتجلى في بقية الروايات.

نمط الخطاب المسرود الذاتي :-

في هذا النمط يتوجه الراوي بخطابه إلى ذاته عن أشياء حدثت في الماضي، ويكون الراوي فيه إحدى الشخصيات، إذ يستخدم ضمير المتكلم في سرده للأحداث، لما في هذا الضمير من إمكانية الكشف عن النفس ودواخلها ، من خلال التذكّر

---

(1) في نظرية الرواية (بحث في تقنية السرد) ، د. عبد الملك مرتاض ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، العدد (٢٤٠) ، ١٩٨٩ : ١٦٢ .

(2) العمامة والقبعة : ١١٠ . وينظر : القانون الفرنسي : ١٢٤-١٢٥ ، إذ يعد مثالاً على نمط الخطاب المسرود .

والاسترجاعات الماضية [1] ، إن الشخصية في هذا النمط من الخطاب تتكلم على ذاتها وعن الأمور الخاصة المتعلقة بها، فتكون صيغة الاسترجاع وسيلتها لتحقيق تلك الغاية.

حفلت نصوص (صنع الله إبراهيم) الروائية _المدة المدروسة_ بأمثلة متعددة لهذا النمط من الخطاب ، ففي رواية (شرف) يتذكر (شرف) صديقته (سالي) وماجرى له معها، فيتحدث إلى ذاته قائلاً: **((تذكرت سالي وكيف تعرفت بها عن طريق شلة المعادي ، إذ كانت تقف معهم وكيف كنا ندبر لها كل ليلة مكاناً تبيت فيه لأنها هربت من منزل أهلها وليس معها بطاقة أو نقود... فرشت البطاطين على الأرض فاستلقت فوراً وراحت في النوم. واحترت فيما أفعل فنمت إلى جوارها والتصقت بها فلم تستيقظ . كان الحر شديداً ففككت أزرار بلوزتها ومددت يدي وتحسست ثدييها فلم تتحرك ، أيقظتها قائلاً: إن هناك فئران[كذا] فقالت: مش مهم أنا متعودة عليهم ورجعت ونامت . وظللنا هكذا حتى الصباح))** [2] ، يسترجع (شرف) ذكرياته مع تلك الفتاة ، مستعيناً بنمط الخطاب المسرود الذاتي ، وقد استحضر هذا الموقف بعد أن كانت المرأة ، وحكاياتها والمغامرات العاطفية حاضرة في أحاديث السجناء ، فانثالت هذه الذكرى الجميلة في مخيلته مخترقة تلك المسافات البعيدة لعله يجد فيها شيئاً من السعادة التي تلاشت في داخله منذ اللحظة التي ولج فيها عالمه الجديد والكئيب ، فهذا الاسترجاع ينطوي على مقابلة ضمنية بين واقعه وهو سجين وواقعه الذي كان يحياه في الماضي ، فـ(شرف) يقطع سرده من أجل إيراد مواقف حدثت معه في الماضي ، حدثت داخل الذات (ذات الراوي) وموجهة منها وإليها ، إذ إن السبب الأساس في حديث الراوي إلى نفسه يكمن في عدم تقبله لواقعه الجديد، فلجأ إلى الماضي الذي هو البديل الأوحد عن حاضره .

وفي الفصل المتعلق بمذكرات الدكتور (رمزي) يسترجع ذكريات طفولته ، عندما تعرّف بفتاة صغيرة تُدعى (توحيدة) ابنة بوّاب العمارة ، وكانت والدته تمنعه من اللعب معها ، وتتعمد كثيراً إهانة أمها المسكينة ، فينقل لنا موقفاً يشعره بالحزن

---

(1) ينظر : تحليل الخطاب الروائي : ٢٠-٢١ .

(2) شرف : ١٢٤-١٢٥ .

العميق: ((**أغرب ما في الأمر أني لا أذكر جيداً شكل توحيدة على عكس أمها .وأتذكر يوم عدت من المدرسة واسترقت النظر إلى غرفتها فرأيتها ممددة على مرتبة فوق الأرض، وعرفت أنها مريضة ، ثم رأيتها بعد أيام وهالني منظرها كانت شاحبة الوجه شديدة الهزال محنية القامة. وفي نفس اليوم صعدت إلى شقتنا وشاهدتها تقبل قدم أمي وتعتذر لها ثم تأخذ منها بعض النقود وأصابني هذا المشهد بحزن عميق**)) [١] ، لقد ترك هذا الموقف الصعب في نفس (رمزي) شعوراً بالحزن والأسى العميقين، فعلى الرغم من صغر سنه آنذاك ، إلا إن هذا الحدث بقي ملتصقاً بذاكرته الممتلئة بالقهر والألم، كما أن هذا الحدث أسهم في تفسير حقيقة هذه الشخصية الرافضة لكل أشكال الظلم والقهر والتمييز الطبقي، إن هذا الخطاب الذي تسرده الشخصية عن حياتها الماضية أسهم في ((ارتياد ظلمات جديدة والكشف عن خفاياها))[٢] ، التي لم يكن المتلقي على معرفة بها لولا توظيف ضمير المتكلم (أنا) الذي كشف من خلاله (رمزي) عن جزء مهم من تاريخ حياته الماضية .

ولم تخلُ رواية (وردة) من نصوص مثّلت نمط المسرود الذاتي ، فعلى سبيل المثال، كانت علاقة (رشدي) ب(وردة) غامضة في كثير من جوانبها، وكانت تثير في دواخله كثيراً من التساؤلات وعلامات الاستفهام ، فيتذكر اللحظات التي عاشها معها، وهو يراقب كل حركاتها وسكناتها ، على أمل الحصول على نظرة واحدة حتى ولو كانت عابرة : ((**خلال ذلك كنت أرهف كل جوارحي لإيماءاتها وخلجاتها ، متلمساً أي إشارة لعلاقة خاصة بينها وبين أحد المترددين على المنزل، متمعناً في تلك النظرة الغامضة التي تطل من عينيها والتي تبدو أحياناً متسائلة وأخرى ساخرة وثالثة متحدية وقد أتلعت رأسها وتضرجت وجنتاها سواء بفعل الحرارة المنبعثة من المدفأة أو بفعل النظرات المسلطة عليها، فإذا ما التقت عيوننا تدافعت الدماء إلى وجهي وحولت نظري عنها، وفي نهاية السهرة أعود إلى فراشي ، وعندئذ أنحيها**

---

(١) شرف : ٢٧١-٢٧٢ .

(٢) بحوث في الرواية الجديدة : ١٠٤ .

جانباً وأغرق في طوفان من الحمى الجنسية لا مكان لها فيه)) [1] ، إن (رشدي)/الراوي يستذكر حقيقة العلاقة التي كانت تربطه ب(شهلا) والتي تتسم بالضبابية والغموض ، فكان يُمنّي نفسه أن يجد مكاناً في قلبها ، فكل تلك المشاعر المضطربة نقلها الراوي بصيغة الخطاب المسرود الذاتي ، الذي يُعدّ النمط المثالي في التعبير عن الحالة النفسية للشخصية .

وتحاول (وردة) من خلال هذا النمط أن تستعيد في ذهنها صورة بيتها في (صنعاء) بعد أن فارقته مرغمة ، وهي في ساحات النضال والقتال : **((كنت أستيقظ قبل الفجر على نداء المؤذن ، عندما تشرق الشمس ينثر الخدم روث البهائم على السلالم والممرات بدلاً من نشارة الخشب حتى لا يثور الغبار أثناء الكنس بحزم من الأغصان... يأكل أبي بمفرده ثم يصعد إلى المفرج ، فتجلس النساء مكانه ، بعد الظهيرة يخرج الرجال إلى مجالس القات يحملون صناديق التنباك تحت أكمامهم ...))**[2] ، فالراوية في هذا المثال لجأت إلى هذا النمط ، لسرد أحداث تتعلق بماضيها ، فسخّرت الاسترجاع من أجل تكوين حالة من التوحّد بين الزمان والمكان ، إذ استحضرت الأحداث والشخصيات والأفعال على صفحة الحاضر المعيش ، من أجل المقارنة بين الماضي الذي عاشته في كنف أبيها وأهلها ، والحاضر بكل عوالمه الجديدة والمثيرة ، وهذه الذاكرة التي تقارن بين الزمنين تسمى ذاكرة انتقاد الحاضر بعين الماضي [3] ، فالحاضر المحفوف بالمتاعب لا يوازي الحنان/الأمان /الأهل ، الموجود في الماضي ، لذلك ترتسم صورة هذا الماضي بتواتر هذه الاسترجاعات التي تتزاحم في ذاكرة الشخصية .

وسجلت رواية (أمريكانلي) حضوراً واسعاً لنمط الخطاب المسرود الذاتي، إذ تدور أغلب استرجاعات الدكتور(شكري) في علاقاته العاطفية والجنسية مع النساء اللواتي عرفهن أو التقاهن ، ويميل (شكري) إلى المونولوج الداخلي عند حديثه عن ذلك

---

(1) وردة : ٥٧ .

(2) وردة : ٣٦٧ ، وينظر : ٦٠-٦١ إذ مثلت نمط الخطاب المسرود الذاتي .

3() ينظر : دلالة الذاكرة في النص الروائي (قراءة في علامية الزمن الماضي) ، علاء جبر محمد ، مجلة الموقف الأدبي ، العدد (٣٧٥) ، ٢٠٠٢ : ٣٢ .

الجانب من حياته، إذ كان في معرض حديثه مع طلابه يلجأ إلى هذه التقنية بعد أن رأى نظرات الاستهجان والاستغراب منهم ، عندما كان يفصح عن تلك العلاقات ، يقول عن إحدى تجاربه مع النساء عبر صيغة الاسترجاع : **((الساعات الطويلة التي راقبت فيها منزلها لأرى من يتردد عليها ، الشكوك التي راودتني في أنها نسخة من "بربارة" ، ثم أكتشف ما يبررها ، معلومات صديقي التي اطلعتني خلف كل من عرفها من الرجال . من رفض الإفصاح عن طبيعة العلاقة التي ربطته بها , من تحدث عنها كامرأة سهلة لفظها في الوقت المناسب وما زالت تطارده . ومن قال إنها تكره الرجال ، لأنها تعرضت للاغتصاب في طفولتها . لم أعرف أبداً ما إذا كانت تستمتع برفض الرجال بعد أن تلوّح لهم بأنها صيد سهل . أم تتعذب في محاولة لتجاوز صدمة ما))** [1]، فالراوي/الشخصية يتحدث مع نفسه عن تفصيلات تجربة عاطفية فاشلة مع إحدى النساء ، فكان نمط المسرود الذاتي وسيلته في سردها ، ولم يرتبط الدكتور(شكري) بامرأة في حياته كلها ، على الرغم من لوم أمه وتقريعها ، التي كانت ترغب في زواجه ، وتخليصه من عالم الوحدة الذي كان يعيش فيه ، وكان موت الأم المنقذ الوحيد من ثرثرتها عن هذا الموضوع : **((شعرها الرمادي متناثر فوق الوسادة، وعيناها تتابعني في قلق ، ونظرة لوم إذا ما تأخرت في الخارج، والحديث المتكرر عن مصير الأولاد العاقين ، وامتعاضها عندما جاءت نجلاء، وشعوري بالخلاص عندما ماتت))** [2] . إن نمط الخطاب المسرود الذاتي ، في هذه الرواية اعتمد كثيراً على تقنية الاسترجاع ، إذ إن الراوي كثيراً ما استدعى الماضي المخزون في الذاكرة عن طريق المناجاة الداخلية ، التي كشفت عن حقيقة ذلك الماضي وفهم أبعاده داخل نفس الشخصية .

ومن المناسب أن نذكر هنا ، أن هذه الرواية حفلت بأمثلة متعددة عن نمط الخطاب المسرود الذاتي ، إلا أننا تجاوزناها عمداً في دراستنا هذه لما فيها من ابتذال واضح وصريح [3].

---

[1] أمريكانلي : ٢١٣ .

[2] المصدر نفسه : ٣٥١ .

[3] للاطلاع على هذه الأمثلة تراجع الصفحات : ١٢٩ ، ٢١٢ ، ٢٧٣ ، ٣٦٩ ، ٣٩٩ .

ولم نجد حضوراً لهذا النمط من الخطاب في روايتي (العمامة والقبعة) و (القانون الفرنسي) إذ إن الكاتب لم يحفل بماضي الشخصية وما تنقله من أحداث ووقائع تتصل بحياتها الماضية ، قدر اعتماده عليها في نقل الأحداث ، لذلك جعل اهتمامه منصباً على حاضر السرد أكثر من ماضي الشخصيات .

لقد جاء نمط الخطاب المسرود الذاتي، في روايات (صنع الله إبراهيم) كتساؤلات عن ماضٍ لا يمكن أن يعود، ولكن من الممكن استحضاره في أي وقت عبر ذاكرة الشخصيات .

نمط الخطاب المعروض:-

فيه تتبادل الشخصيات الكلام فيما بينها ، بعيداً عن الراوي، وهو نوع من الحوار الذي يقوم على((تبادل الكلام بين اثنين أو أكثر)) [١] ، وهو لا يقف(أي الحوار) عند رسم المواقف وتجسيد الشخصيات وحسب، بل هو أداة بيد الراوي للتعريف بالشخصية ورسم توجهاتها الفكرية والاجتماعية والثقافية، وبذلك يكون أكثر وسائل الكشف عن عوالم الشخصيات الداخلية فنيةً وواقعيةً [٢].

حاول بعض الكتّاب في سردهم جعل الشخصيات تنطق بلغتها الخاصة من أجل إضفاء بعض الواقعية والمصداقية على ذلك السرد، ليتمكن القارئ من الانسجام والتفاعل معه قدر الإمكان ، وهذا ما أطلق عليه (جيرار جنيت) (الخطاب المؤسلب) الذي هو((أقصى أشكال الخطاب حيث يقلد الشخصية لا في فحوى أحاديثها فحسب، بل في تلك الحرفية المبالغ فيها التي هي حرفية المعارضة التي هي لهجة فردية)) [٣] ،وهذا النوع من الخطاب تحفل به رواية (شرف) لأنها زاخرة باللهجة المصرية الدارجة في مقاطعها الحوارية .

---

(١) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، عرض وتقديم وترجمة : د. سعيد علوش ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ودار سوشبريس، الدار البيضاء ، المغرب ، ١٩٨٥ : ٧٩ .

(٢) ينظر : قضايا الفن القصصي (المذاهب _ اللغة_ النماذج البشرية) ، يوسف نوفل ، دار النهضة العربية ، بيروت ، لبنان، الطبعة الأولى ، ١٩٧٧ : ١٦٣ .

(٣) خطاب الحكاية : ١٩٦-١٩٧ .

ولم تخلُ رواية للكاتب من نمط الخطاب المعروض ، وإن لم يحتل المساحة نفسها التي احتلها الخطاب المسرود ، ففي رواية (شرف) شغل هذا النمط من الخطاب مساحة أقل من تلك التي شغلها المعروض غير المباشر ، لأن الراوي كثيراً ما يتدخل في التعليق والتفسير والوصف ، ومن أمثلة هذا النمط في هذه الرواية ، الحوار الذي دار بين (شرف) وأمه عن (هدى) التي كانت تمثل بريق الأمل الذي يبدد ظلمة السجن ويهوّن عليه أيام الشقاء والتعاسة :

((- وهدى أخبارها إيه؟

_ يابني أنت في إيه ولا إيه.

_ قوليلي ، عايز أعرف .

_ يا بني ما قلتلك ، مش لك .

_ حصل حاجة ؟

_ الظاهر اتخطبت رسمي)) [1] ، جاء الحوار في هذا المثال مباشراً بين الشخصيات ، إذ إن الراوي لم يتدخل فيه ،فقد ترك الحديث يجري بعفوية وتلقائية، مستعيناً بنمط الخطاب المؤسلب ، الذي يضفي على النص واقعية أكثر، كاشفاً عن طبيعة العلاقة الهشة التي تربطه بـ(هدى) .

ويوظف الكاتب نمط الخطاب المعروض في الرواية نفسها ، لينقل حقيقة الشجار الذي نشب بين (بطشة) و(سوزوكي) ويتجلى ذلك من خلال الحوار الذي دار بين (شرف) والضابط :

((- إيه اللي حصل يا أشرف؟

- مفيش يا سعادة الباشا. بطشة ضرب سوزوكي.

- إنت شفته بيضربه؟

_ لا يا أفندم . أنا كنت في الشغل .

- امال عرفت إزاي؟

- المساجين قالوا.

- تعرف سوزوكي من إمتى؟

---

[1] () شرف : ٤٢-٤٣ .

- أنا تعرفت عليه هنا في الزنزانة.

- تفتكر ضربه ليه؟

- معرفش، بطشة أخلاقه وحشة ودايما يتخانق)) [1].

ويمثل هذا الأنموذج صيغة الخطاب المعروض ، فالمتكلم يتكلم مباشرة إلى متلقٍ مباشر ، ويتبادلان الكلام بينهما بعيداً عن تدخلات الراوي .

وقد يلجأ الراوي إلى الحوار من أجل إظهار بعض جوانب شخصياته ، فعن طريق الحوارات الفنية ((يستطيع القارئ عبر ما تتضمنه من دلالة تكوين صورة محددة عن الشخصية))[2] . ويطلق أحد الباحثين على هذا النوع من الحوار (الحوار المحلل)[3]، وهو ((وصف يخرج عن مديات استخدامه المعتادة ، ليكون جزءاً في تحليل الأوضاع النفسية والاجتماعية ... ويؤدي الحوار المحلل عملاً مساعداً للسرد في مجال تعميق الوصف التركيبي للشخصية وأحوالها في سياق القصة))[4] ، فضلاً عن أنه _ أي الحوار_ يسهم في تصوير الواقع المعيش من قبل الشخصيات ، فعلى سبيل المثال يقدم الراوي الحوار المباشر الذي دار بين (عبد الفتاح) و الدكتور (رمزي بطرس) :

((قال الدكتور: بس لما كل الفلاحين يسافروا مين حيزرع؟

_ وانتو بتسافروا ليه؟ إحنا مش بنسافر عشان نشتري شقق تمليك وفيلات وشاليهات وعربيات أو عشان نحط كذا ميت ألف عند الريان والسعد . بنسافر عشان نخرج من فقرنا ، عشان ناكل . ما هاجرناش عشان نبعت لبيوتنا الالافات كل شهر . يشتري بيها الأولاد الهيروبين إنما عشان نجيبلهم جزمة وجلابية. ليه تبقى الثلاجة والغسالة والتلفزيون الملون والتكييف وحمامات السباحة حلال عليكم وحرام علينا؟

---

(1) المصدر نفسه : ١٢٠ .

(2) تقنيات تقديم الشخصية في الرواية العراقية (دراسة فنية) ، أثير عادل شواي ، سلسلة أكاديميون جدد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٩ : ١٦٧ .

(3) ينظر : الحوار في القصة العراقية (١٩٦٨-١٩٨٠)، فاتح عبد السلام نوري ، أطروحة دكتوراه مطبوعة على الآلة الكاتبة ، كلية الآداب ، جامعة الموصل ، ١٩٩٥ : ٥٦ .

4() الحوار في القصة العراقية : ٥٧ .

_ أنا مقلتش حاجة. أنا ببص للنتيجة . إحنا نشتري القمح من بره .

_ طيب هي فين الأرض دي اللي نزرعها قمح؟

_ هو انتو خليتو أرض . ما انتو بتبنوا عليها.

_ سبحان الله . يعني مش من حقنا نسكن زيكم في بيوت زي الناس والا عاوزين نفضل عايشين في عشش طين في الوقت اللي عندكو بدل الشقة إتنين وتلاتة؟طب إدونا أرض نبني عليها . فين هي الصحرا اللي انتو بتتكلموا عليها في التلفزيون))[1]، فالحوار المباشر جاء بأسلوب الخطاب المؤسلب ، ليضفي على النص واقعية أكثر ، وهذا الأسلوب يفصح عن المستوى الاجتماعي والثقافي للشخصيات المتحاورة إذ ((إن المفردات التي تستخدمها الشخصية ، والطريقة التي تتبعها ، في الكلام مع الآخرين تظهر مستواها الثقافي ، والاجتماعي ، والفكري))[2].

فقد كشف الحوار في النص السابق ، عن مميزات الشخصيتين المتحاورتين، إذ يصور حالة الضياع التي عاشها (عبد الفتاح) في بلده ، فضلاً عن رفضه وإدانته لمظاهر الظلم الاجتماعي التي تتسم بها المجتمعات العربية، وجسّد كذلك أبرز مميزات شخصية (رمزي بطرس) التي تتسم بالعقلانية والموضوعية في تناول الكثير من القضايا ، ومنها هذه القضية ، إذ يرفض أن يترك الإنسان بلده ، وهو في أمس الحاجة إليه من أجل الحصول على المال ، الذي من الممكن كسبه في أرض الوطن ، وليس في دولة أخرى [3].

وتشترك رواية (وردة) مع رواية(شرف) في انخفاض نسبة حضور هذا النمط من الخطاب قياساً بالمعروض غير المباشر ومن ذلك الحوار الذي جرى بين (رشدي) و(وعد) عندما التقيا في بيت عمها أبي عامر، ودار بينهما الحوار الآتي:

((- هل ستعود إلى مصر؟

_ نعم.

---

(1) شرف : ١٨٩-١٩٠ .

(2) تقنيات تقديم الشخصية في الرواية العراقية : ١٦٧ .

(3) ثمة أمثلة أخرى لهذا النوع ، بيد أننا اكتفينا بهذا المثال ، نظراً لتشابه وظيفة الحوار فيها ، والذي يتمثل في الكشف عن مميزات الشخصيات المتحاورة . ينظر : رواية وردة : ١٦٨- ١٦٩ ، ١٧٣-١٧٤ . رواية أمريكانلي: ٦٢-٦٣ . رواية العمامة والقبعة : ٤٣-٤٤ .

_ حدثني عنها ، هل تشاهدون التماسيح في النيل ؟

_ ونركبها أيضاً .

_ خذني معك ، أنا أموت هنا كل يوم.

_ كيف؟ عمك رجل معقول، وأوحى لي أنه ما زال على مبادئ الجبهة ، ولم يجد بأساً في أن يدعوك للجلوس معنا...)) [1] ، في هذا الحوار الذي خلا من تدخلات الراوي تندفع الشخصيات في الحديث إلى مواجهة مباشرة مع القارئ ، وتبدو الشخصية وكأنها ((تواجه القارئ مباشرة دون وسيط ، وأنه أي القارئ هو صاحب القرار في الحكم على ما يتضمنه كلام الشخصيات من أفكار ومعلومات وأحكام ،كما يوهم بأن الحديث يدور في اللحظة التي تقع فيها الأحداث))[2] .

إن هذا الحوار الذي جرى بصور مباشرة ساعد على فهم الشخصيات المتحاورة بشكل أكثر وضوحاً ، وكشف مكنوناتها النفسية ، مما يجعلنا أكثر قرباً منها ، وأوضح معرفة بحالها ، وهنا تتوضح قيمة الحوار من خلال قدرته الفائقة على((رفع الحجب عن مشاعر الشخصيات وأحاسيسها ، وعواطفها المختلفة ، وشعورها الباطن تجاه الأحداث والشخصيات الأخرى))[3] . وبهذا كان الحوار عاملاً مهماً في كشف شخصية (وعد) وما تعانيه من صعوبات في بيت عمها ، كما تبين لنا من خلال الحوار السابق .

وإذا كانت رواية (أمريكانلي) قد خلت من هذا النمط من الخطاب ، بسبب تدخلات الراوي الواسعة والمستمرة في المقاطع الحوارية ، فإن رواية (العمامة والقبعة) سجلت حضوراً قليلاً جداً لهذا النمط من الخطاب ، من ذلك الحوار الذي دار بين الراوي/الشخصية ، و(حنّا) حول التغيّر الذي طرأ على (زينب) ابنة الشيخ(البكري) :

((- في البداية لم أكن أراها أو حتى أسمع صوتها . كنت أظل بالحجرة المخصصة لي أسفل مسكن الحرم مباشرة . وتبلغني الوكيلة أوامرها . ثم سُمح لي بالصعود

---

[1]() وردة : ٣٢٨ . وينظر: ١٧٢ ، ٣٢٦ ، إذ تعد أمثلة للمعروض المباشر.

(٢) السرد في الرواية المعاصرة : ٢١٨ .

(٣) دراسات في القصة العربية الحديثة (أصولها اتجاهاتها أعلامها) ، د. محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف، الإسكندرية ، (د.ت) : ٣٥ .

إلى الحجرة المجاورة . وصارت تملي علي أوامرها بنفسها عبر باب مفتوح بين الغرفتين ، وهكذا سمعت صوتها.

- رأيتها؟

_ لم تكن تخرج إلا لماماً. وفي هذه الحالة ترتدي السبلة الواسعة التي تتدلى حتى الأرض وتغطي وجهها بالبرقع الذي لا يكشف سوى عينيها. وفي مرة برزت فجأة من حجرتها . كانت سافرة. طالعني وجه مثل القمر في تمامه تحيط به ضفيرتان من الشعر ويعلو إكليل مرصع . كانت في ثوب حريري رقيق مشقوق من أعلى الصدر فوقه قباء من المخمل مشدود إلى خصرها بمنطقة من الحرير الدمشقي الثمين. وتدلى من أذنيها قرطان تألفا من جوهرتين كبيرتين . لم أعرف النوم من لحظتها.

_ هذا كل شيء؟

تكررت رؤيتي لها سافرة . كانت تمر من أمام باب حجرتي دون حجاب.

_ هل تعرف عمرها؟

_ أظنها في السادسة عشرة)) [1] ، يكشف هذا الحوار الذي دار بين الراوي/الشخصية و(حنّا) صديقه القبطي ، عن طبيعة المشاعر التي يكنّها (حنّا) لـــ(زينب) فهذه الفتاة بدت منذ دخول الفرنسيين في شكل ومظهر جديدين أثارا استغراب (حنّا) الذي يعمل في بيت أبيها، فهذا الحوار أسهم في الكشف عن طبيعة شخصية (زينب) التي بدت في الرواية شخصية سلبية .

أسهم نمط الخطاب المعروض في تقديم الشخصيات والتعريف بها، عبر حوارها المباشر مع الشخصيات الأخرى ، فكان وسيلة الكاتب للتعبير عن شخصياته ومرجعياته ، بلغة سردية ذات إيحاءات ودلالات مختلفة.

---

(1) العمامة والقبعة : ٢٧-٢٨ . وينظر : ٤٣-٤٤ إذ يعد مثالاً لنمط المعروض في الرواية .

نمط الخطاب المعروض غير المباشر:-

يشغل هذا النمط حيزاً أوسع من سابقه في نصوص (صنع الله إبراهيم) ففي رواية (شرف) يتجلى هذا النمط واضحاً من خلال الحوارات التي دارت بين الشخصيات ، وقد تنوعت لغتها بين الفصيحة والعامية، من ذلك الحوار الذي دار بين (شرف) و(جون) الذي تبدو فيه تدخلات الراوي :

((استدار ليجد نفسه أمام رجل أجنبي.. يرتدي قميص الأحلام ، قصير الكمين أسود اللون وتتدلى من عنقه سلسلة ذهبية ، خاطبه قائلاً:

_ معي بطاقة زائدة .. هل تريدها؟

ككل الأجيال الجديدة من المصريين كان شرف يجيد اللغة الإنجليزية، أكثر من العربية ، لكن ذاكرته لم تسعفه فتلعثم في محاولة الإجابة إلى أن تمكن أخيراً من أن يقول:

- شكراً .. لا أحتاج إليها.

وككل الأجانب الشقر في مصر ، لم يكن صاحبنا معتاداً أن يرفض له طلب:

_ يجب أن ترى هذا الفيلم فهو مثير للغاية، ولا أظن أنك ستجد بطاقة أخرى .

تدافعت حصيلة أشرف من الكلمات الإنجليزية وسعد بقدرته على استخدامها:

_ في الحقيقة أرغب في ذلك، لكني لا أملك كفاية من النقود...)) [1]، فالراوي يشرح ويعلق على تلك الجمل من البداية حتى النهاية، كاشفاً عن المصادفة التي جمعت بين الاثنين ، وقد تداخل في تلك الجمل الحوارية نمطان من القول هما (قول الراوي وقول الشخصية) ، والذي يفصل بينهما من الناحية الأسلوبية ،هو أن كلام الراوي ينتمي إلى سمات القول المكتوب ، أما كلام الشخصيات فيحمل خصائص القول المنطوق .

وقد يأتي نمط المعروض غير المباشر باللهجة العامية للشخصيات ليضفي على النص واقعية أكثر ، من ذلك الحوار الذي جرى بين (شرف) والضابط (إدكو) الذي

---

[1] () شرف ١٢-١٣ .

يجسد رغبة هذا الضابط في الوقوف على حقيقة تلك الأوراق ، ومعرفة ما تحتويه ، لذلك قرر توظيف (شرف) للقيام بتلك المهمة :

((بص . إحنا عارفين كل حاجة تحصل في السجن ، مين اللي حشش ومين اللي اتسخمط ، كل حاجة.

تماماً مثل علي بلبل الذي يرى بخرم مؤخرته.

_ إذن ما هو المطلوب؟

خدمة تتيح لأشرف التكفير عن ذنبه ، لها فوائد أخرى كبيرة :

معاملة جيدة في حالة الحكم بربع المدة على أساس التقرير الذي سيكتبه الضابط .

_ بالتحديد شوية معلومات.

_ الملتحين؟

قال الضابط بغير اهتمام : لا ، انت خليك مع الشيخ عصام ، ولو عرفت حاجة ابقى قولنا عليها.

إذن ماذا؟

_ الدكتور رمزي .. متعرفش بيكتب إيه كل ليلة؟

_ لا يا باشا، هو محرص قوي على ورقه، مبيخليش حد يشوفه...)) [1] ، فالراوي سمح للشخصيات بالتحاور بلهجتها العامية ، عبر صيغة الخطاب المؤسلب ، الذي أكسب النص قيمة دلالية جعلته أكثر التصاقاً بالواقع إذ ((إن الحوار إذا ماجرى بلغة أقرب إلى الواقع المعاش فسيكون حواراً صادقاً أكثر منه إذا ما جرى بلغة أخرى))[2] ، وكذلك أسهم هذا الحوار في وصف طبيعة الشخصيات المتحاورة ، فالضابط يرغب في معرفة محتوى تلك الأوراق بكل وسيلة متاحة ، و(شرف) يرى أن التعاون مع الضابط في هذا الأمر سيحقق له بعض المكاسب ، إذ قد يخرج من

---

[1] () شرف: ٢١٢-٢١٣ . وينظر : ٥٠ ، ٨٠-٨١ ، ٨٩-٩٠ ، ١٨٨-١٨٩ ، ٢٣٤ إذ تعد أمثلة لنمط المعروض غير المباشر.

[2] (٢) تقنيات تقديم الشخصية في الرواية العراقية : ١٧٠ .

السجن بربع المدة في حال تمت محاكمته ، وبهذا أتاح الحوار للشخصيات أن ((تعبر من خلاله عن أفكارها ورؤاها))[1] .

تشترك رواية (وردة) مع رواية(شرف) في زيادة نسبة حضور المعروض غير المباشر، من ذلك الحوار الذي تمّ بين (رشدي) والخبير الهولندي ، يقول (رشدي) :

((انضم إلينا الأستاذ الهولندي الذي يعرف جوليا, وقال عندما قدمتني إليه:

_ المصريون حكماء عرفوا كيف يتبعون سياسة سلمية.

أدركت أنه يقصد ما سُمي ب"عملية السلام" . فقلت : تقصد النظام المصري.

فكر برهة في إجابتي، ثم استطرد بلهجة تقطر حكمة:

_ الحضور في التاريخ شرطه الاعتراف بالأمر الواقع، إنه القانون الذي لم يدركه الهنود الحمر مثلاً .

قاطعته متسائلاً: من هو الذي اغتصب أرض الآخر ولا زال يحتلها.

ويرفض...

استوقفني بحركة من يده :

_ الأمر الواقع الآن في صالح إسرائيل . يجب أن تتقبلوا ذلك وإلا كنتم غير علميين وغير واقعيين وخرجتم من التاريخ تماماً .

فكرت وأنا أتطلع عليه أني لو كشطت جلده الأبيض المُدهن لقطر عنصرية)) [2]، عرض (شكري)/الراوي ، الخطاب غير المباشر الذي دار بينه وبين الخبير الهولندي الذي التقاه في المؤتمر الدولي لمناقشة أزمة المياه في الشرق الأوسط، وتظهر تدخلات (شكري) في السرد، فيصور ردود أفعالهما في أثناء الحوار، كما يصور الحوار شخصية ذلك الهولندي ، إذ بدا ذلك الشخص متعاطفاً مع الصهيونية ، إلى أبعد الحدود .

ويلجأ الراوي إلى الحوار في الرواية نفسها ، ليثير قضية اختفاء (وردة) التي يبقى مصيرها مجهولاً ، فقد كان فحوى ذلك الحوار يدور في الأساس عن رغبة (رشدي)

---

(1) البناء الفني لرواية الحرب في العراق، دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية : د. عبد الله إبراهيم ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٨ : ١٨٦ .

(2) وردة : ١١١ .

في الوصول إلى الحقيقة ، وهذا ما يتجلى في الحوار الذي جرى بين (رشدي) و(يعرب) : ((**... قل لي لماذا كنت تبحث عني؟**

قلت : كنت أريد أن أعرف ماذا حدث لك ول... وردة.

_ وعرفت الآن ؟ أنت قرأت يومياتها.

استجمعت نفسي وقلت : ما زالت هناك أمور غامضة.

تراجع بجسده كله إلى الوراء : آه ... مثل؟

_ مثل ما حدث لها بالضبط ، ولماذا تخليت عنها في الصحراء .

تأملني في إمعان ثم قال في بطء:

_ ماذا تعتقد أنت ؟

_ إما أنك خفت على نفسك أو أنك ذهبت تستكشف الطريق فتهت ، أنا أستبعد ذلك إذ كان من الممكن أن تخطرهما بنيتك ، الاحتمال الأغلب أن الأمر كله كان مدبّراً منذ البداية .

ضاقت عيناه ولم يعلق...)) [1]، لقد ظل مصير (وردة) – تلك المرأة الأسطورية الفاتنة، الممتلئة بالأحلام والطموحات – غامضاً ، إذ لم يفصح (يعرب) عن سر اختفائها وما آلت إليه ، ويبقى السؤال معلقاً ويفرض نفسه بقوة : ماذا حدث لـ(وردة)؟ وتبقى الإجابة معلقة هي الأخرى ، إلا إذا عرفنا أن (وردة) المرأة ليست سوى رمز للثورة ، التي أحبها من أحبها ، وخانها من خانها ، فمثلما ضاعت (وردة)، فكذلك ضاعت الثورة .

وبالإمكان رصد هذا النمط من الخطاب في رواية (أمريكانلي) من خلال الحوار الذي دار بين (شكري)/الراوي و (شادويك) بعد أن شاهدا فيلماً تلفزيونياً يُظهر عدداً من العراقيين الذين عانوا الحصار الاقتصادي الذي فُرض على العراق في تسعينيات القرن العشرين : **((_ هل لاحظتِ الطبيب العراقي الذي رفع أحد الأطفال أمام الكاميرا؟**

_ ما له؟

---

[1] () وردة : ٤٠٧–٤٠٨ . وينظر : ٧٥ ، ٣٢٣ ، ٣٢٦ ، ٣٧٨ ، ٣٨١ ، إذ تعد أمثلة لنمط الخطاب المعروض غير المباشر .

- هل رأيت كيف كان شديد الامتلاء ويتفجر صحة ؟

توقفت عن السير وسألت:

_ ماذا تقصد؟

قلت: مجرد ملاحظات ، ربما كان من رجال المخابرات.

أضفت عندما رأيتها مقطبة : أنا أتحدث كمؤرخ ، التاريخ لم يعد يكتفي بتسجيل الوقائع، وإنما يفتش خلفها.

قالت بنبرة ساخرة : وماذا تقترح إذن؟ أن نمتنع عن مساعدة الشعب العراقي؟

- لا أعرف، أنا لست سياسياً ، أنا مؤرخ فقط.

لم تعلق ، ومشينا في صمت ، وشعرت أنها غاضبة)) [1]، ويظهر في هذا الحوار تدخلات الراوي ، ويصور ردود أفعال الشخصيات في أثناء الحوار ، كما يلقي الضوء على طبيعة شخصية كل منهما ، فـ(شكري) يظهر في الحوار كشخصية علمية ، لا تتأثر بالعواطف والانفعالات، بل تؤمن بالعقل والمنطق ، فهو مؤرخ وعمله يفرض عليه البحث العميق للوصول إلى الحقائق ، و(شادويك) تظهر كشخصية رافضة للهيمنة الأمريكية ،على الشعوب الفقيرة والمضطهدة ، فالحوار أسهم في الكشف عن الموقف الفكري والنفسي للشخصيات ، وهنا تتجلى أهمية الحوار في البناء الروائي.

وإذا كانت رواية (العمامة والقبعة) قد سجلت حضوراً ضعيفاً لنمط المعروض المباشر، فإن الأمر نفسه ينطبق على نمط المعروض غير المباشر، إذ لم نعثر إلا على أمثلة قليلة جداً ، من ذلك الحوار الذي دار بين الراوي/الشخصية و (جاستون) حول حقيقة (بولين) : **((... نظر إليّ جاستون قائلاً : لم تحلم أبداً بسكنى القصور وركوب المركبات.**

قلت في غضب : كيف؟ لقد ولدت في قصر.

قال ساخراً : هي التي قالت لك ذلك؟

قلت : نعم . أبوها من النبلاء الذين أعدموا تحت المقصلة.

---

[1] () أمريكانلي : ١٥٠-١٥١ .

انفجر ضاحكاً هو وصديقه وقال : كذبت عليك . أمها طاهية وهي ابنة غير شرعية لا تعرف لها أباً)) [1]، في هذا الحوار تظهر تدخلات الراوي في الجمل الحوارية ، كما يصور ردود أفعالهما أثناء الحوار، ويلقي الضوء كذلك على شخصية (بولين) مما يعطي للقارئ تصوراً عن حقيقة تلك الشخصية ، ومعرفة حياتها الماضية التي حاولت تزويقها وتزييفها .

وفي رواية (القانون الفرنسي) سجلت فيها الحوارات تدخلات واسعة للراوي ، فعلى سبيل المثال يطالعنا هذا الحوار الذي دار بين الدكتور(شكري)/الراوي ، و(سيلين) بعد أن كشفت له عن حقيقة مرضها : **((جرعت الكأس الجديد[كذا] مرتين ثم وضعته على المائدة وقالت لي :**

_ أنا مصابة بالسرطان.

ابتلعت المفاجأة وقلت في هدوء : وماذا في ذلك؟ انه شيء عادي هذه الأيام.

مضيت قائلاً : الواحد يسمع عن قصص العلاج الناجح ، كل ما في الأمر أن بعض أنواع العلاج والجراحات تفقد المرء شهيته للجنس .

- **السرطان لم يؤثر عليَ جنسياً بل بالعكس . لكني أكره البتر والتشويه للجسد ...))**[2]، عرض شكري / الراوي الخطاب غير المباشر الذي دار بينه وبين (سيلين) ، وتبدو تدخلاته واضحة في الجمل الحوارية ، فضلاً عن أن هذا الحوار أسهم في إضاءة جوانب تلك الشخصية ، والوقوف على حقيقة تفكيرها وسلوكها ، إذ كانت (سيلين) تعاني عقدة نفسية بسبب إصابتها بسرطان الثدي ، وهو أمر جعلها تشعر بأنها فقدت جزءاً حيوياً من جسدها .

إن حضور الراوي في نمط المعروض غير المباشر، لم يكن حضوراً عفوياً ، بل كان له الأثر الكبير في تبيان جوانب مهمة تتعلق بالشخصيات والأحداث ، التي لا يمكن أن تظهر عن طريق الحوار المباشر فقط.

---

(1) العمامة والقبعة : ١٢٠ . وينظر : ٢٤٦-٢٤٧ إذ يُعد مثالاً لنمط المعروض غير المباشر.

(2) القانون الفرنسي : ٧١ ، وينظر : ٥٨ ، ٦٤ ، ٦٩ ، ٧٤ – ٧٥ ، إذ تعد أمثلة للمعروض غير المباشر .

نمط المعروض الذاتي:-

يُعدّ الزمن الفارق الجوهري بين نمط المسرود الذاتي و المعروض الذاتي، ففي الأول يحاور المتكلم ذاته عن أحداث وأشياء حدثت في الماضي ، في حين يتوجه في الثاني بالكلام إلى ذاته عن أحداث وقعت في وقت إتمام الكلام وإنجازه، وهذا النمط أقل الأنماط حضوراً في روايات (صنع الله إبراهيم) _موضوع بحثنا_ إذ إن أغلب الرواة و الشخصيات تميل إلى التحدث عن الزمن الماضي أكثر من زمنها الحاضر. والمستقصي لنتاج الكاتب يجد أن هذا النمط ماثل في رواية (شرف) في حديث (رمزي بطرس) مع نفسه ، إذ يستغرب من النهاية التي أصبح عليها الآن ، يقول : **((لو أن أحداً ذكر لي أني سأنام ذات يوم على أرض زنزانة كهذه لكنت ضحكت، أنا أضحك الآن عندما أتأمل الأمر، فلم يكن هناك في أي مرحلة من مراحل حياتي ما يوحي بنهاية كهذه ، إذا كانت هي حقاً النهاية))** [1]، فالدكتور (رمزي) يتحدث مع نفسه بما يجول في خاطره بعد أن رمته الأقدار في هذا المكان ، إذ يحاور نفسه ويتحدث إليها عمّا هو عليه الآن ، بعد أن أصبحت نهايته بين جدران تلك الزنزانة ، فهنا أتاح ضمير المتكلم للراوي أن يتعامل مع ذاته ويستبطن أعماقه ، ليخبرنا بما يجول في خاطره من أفكار ومشاعر .

وبهذا يقدم الخطاب المعروض الذاتي، ما يدور في أعماق الشخصية في وقت انجاز الكلام .

نمط الخطاب المنقول:-

في هذا النمط يُنقل كلام الشخصية بوساطة متكلم غير المتكلم الأصل ،بطريقة السرد أو العرض، ويكون على صورتين:

---

(1) شرف : ٢٦٨ . وينظر : ٣٦ ، ٢٢٨ ، إذ تعد أمثلة للمعروض الذاتي.

أ- الخطاب المنقول المباشر:

هو الشكل الأكثر محاكاة، إذ يقوم الراوي بنقل كلام الشخصية كما هو، وقد ينقله إلى متلقٍ مباشر أو غير مباشر.

وفي رواية (شرف) يعمد الراوي _ في بعض الأحيان_ إلى نقل كلام الشخصية نقلاً مباشراً للمروي له الممسرح وغير الممسرح ، فعلى سبيل المثال ينقل الراوي كلام الدكتور (رمزي بطرس) إذ يقول: **((وارتفع صوت الدكتور رمزي فجأة من الطابق الثالث : ((يا غلابة يا مساكين فكروا بعقولكم ، إنهم يسرقونكم طول الوقت ويضحكون على ذقونكم وأنتم تتجاهلون حقوقكم، والأمور ليست سداحا مداحا في البلدان المتقدمة كما يحاولون إيهامكم ، الدولة في البلدان المتقدمة تحمي مواطنيها عندما يشترون احتياجاتهم من السلع ، وعندما يتحدد سعرها ، وعندما يُعلن عنها وعندما توزع في السوق...))** [1] ، فالراوي يورد كلام الدكتور (رمزي) كما هو محذراً السجناء من الأخطار المحدقة بهم ، ومذكرهم بحقوقهم التي يحاول أصحاب النفوذ استلابها منهم ، كما أن الراوي أراد عبر هذا المنقول المباشر أن يؤطر شخصية الدكتور (رمزي) الرافضة لكل أشكال الظلم والاستغلال واضطهاد الآخرين ، بمعنى أنه أتاح للقارئ الاطلاع على وجهة نظر الشخصية التي تبدو من خلال كلامها.

ولم تخلُ رواية (وردة) من أمثلة جسّدت هذا النمط من الخطاب ، إذ ينقل رشدي/الراوي ، كلام وردة عن إحدى العادات التي اشتهر بها الشعب اليماني وهي تخزين القات ، إذ ينقل هذا الكلام من دون أي تغيير، يقول: **((سألتها إن كانت قد ذاقته فضحكت قائلة : طبعاً النساء لهن مجالسهن يذهبن إليها بكامل زينتهن ، الأحمر للشفاه والخدود والأظافر، والكحل للحواجب والجباه وتحت الفم ، أما اليدان والقدمان فتزينهما جدائل سوداء في شكل أكاليل من الزهور. تخلع كل قادمة ملاءتها وحذاءها ثم تدخل وتتبادل تقبيل الأيدي مع الجالسات ، وتكون النوافذ**

---

[1] () شرف : ٤٩٨ .

مغلقة بالستائر والعقود الزجاجية تضيء الحجرة، ثم يبدأن التدخين و تخزين القات وبعد ذلك يأتي دور الرقص)) [1] ، ف(شكري) ينقل كلام (وردة) نقلاً مباشراً ، وقد أسهم هذا النمط من الخطاب في تلخيص إحدى عادات الشعب اليماني ، التي لم تكن مقصورة على الرجال وحدهم ، بل يتجلى فيه حضور المرأة في مجالسه التي تُقام خصيصاً لتخزين تلك النبتة العجيبة التي افتتن بها كل اليمانيين رجالاً ونساءً ، ومن ضمنهم (وردة) نفسها. كما بينته عبر نمط الخطاب المنقول المباشر.

وتكشف (وردة) في يومياتها عن كثير من علامات الاستفهام في سلوك (يعرب) إذ بدت التساؤلات تتوارد في ذهنها ، وتزداد شدة عندما أصرّ على ضرورة عبور الصحراء ، إذ عدّها الطريق الأكثر أماناً ، فتنقل كلامه الذي أثار الريبة في نفسها، نقلاً حرفياً ، مجسدة من خلاله هذا النمط من الخطاب إذ تقول : **((يقول يعرب : إن الطريق الساحلي مستبعد ، بالمثل الطريق البري الذي تمتد من صلالة إلى نزوى ثم مسقط والذي استعملته عند مجيئ [كذا] لأول مرة ، فالاثنان تحت سيطرة الحكومة والقبائل الموالية لها ، لم يبق إلا عبور الصحراء))** [2] ، ويحتج (دهميش) بشدة على هذا الأمر الذي يعده مخاطرة كبيرة وجنونية ، فعبور صحراء الربع الخالي هو الجنون بعينه ، وهذا ما تنقله (وردة) بقولها : **((قال دهميش : إن التفكير في عبور الربع الخالي هو الجنون بعينه ، أقترح أن نذهب إلى عدن ومنها بالطائرة إلى بيروت ثم ندخل إلى عُمان عن طريق الإمارات))** [3] ، يظهر الخطاب المنقول موجهاً إلى متلقٍ غير مباشر ، إذ تسعى الراوية لتوضيح الرغبة الملحة لـ(يعرب) في عبور الصحراء ، ومن جهة أخرى تنقل خطاب (دهميش) المعارض كلياً لهذه الفكرة، وبهذا أتاح نمط الخطاب المنقول المباشر للمتلقي، إدراك العلاقة المتناقضة التي تجمع بين (يعرب) و(دهميش) ، والتي تجلت من خلال كلامهما المنقول بطريقة مباشرة .

---

(1) وردة : ٦٠ .

(2) المصدر نفسه : ٣٤٣ .

(3) المصدر نفسه : ٣٤٤ ، وينظر : ٩٩ ، ٢٥٨ ، ٣٦٣ ، إذ تعد أمثلة لنمط المنقول المباشر .

ووظّف الراوي/الشخصية ، في رواية (أمريكانلي) هذا النمط من الخطاب بشكل لافت للنظر ، إذ ضمت هذه الرواية شخصيات متنوعة من المجتمع الأمريكي ، حاكت كل مظاهر الحياة السياسية والاجتماعية والدينية في ذلك المجتمع ، مما أدى إلى بلورة الخطاب المنقول المباشر ، من خلال قيام شكري/الراوي بنقل أقوال تلك الشخصيات ، وتجسيد مواقفها وآرائها السياسية والفكرية والأيديولوجية ، عن الكثير من القضايا التي كانت تُثار في قاعة المحاضرات ، فعلى سبيل المثال أُثيرت قضية طرد العرب الفلسطينيين من أرضهم ، فتنبري (مونا) إحدى الطالبات اليهوديات للرد على هذا الاتهام ، إذ يعمد الراوي إلى نقل كلامها عبر نمط المنقول المباشر، إذ يقول : **((وتوقفت لحظة ثم قالت في انفعال : إذا كان أحد في الشرق الأوسط قد تم طرده من بلده فهم اليهود الذين طردوا من "مصر" و "العراق"))** [1] ،يكشف هذا الحديث الذي نقله الراوي عن لسان(مونا) عن وجهة نظر الشخصية التي تبدو من خلال كلامها ، وأسهم في تعريف القارئ بطبيعة أفكارها وسلوكها ، إذ تبدو الروح العنصرية متأصلة في دواخلها وتفكيرها. وقد يعمد الراوي إلى نقل أقوال أخرى تجسد حقيقة معينة ، أو تسهم في بلورة موقف تجاه قضية ما ، فعلى سبيل المثال تُقدّم (شادويك) الكثير من المعلومات عن الحاضر الأمريكي ، فتوفّر على الدكتور(شكري) بياناً بعورات أمريكا ، يقول الراوي : **((استأنفت "شادويك" الكلام بصوت هادئ متأمل : أغلب هؤلاء الشباب يعانون حياة عائلية مفككة . الأب والأم يتشاجران طول الوقت أو مشغولان بنفسيهما . لا تشعر الطفلة أنها في البيت . تأخذ شرائطها الموسيقية وتغادر المنزل . وتترك المدرسة وتبدأ حياة السكر في الطريق . في الرابعة عشرة يقبض عليها بتهمة السرقة من حانوت . وبعدها بثلاثة شهور بسبب السكر في الطريق . في الخامسة عشرة يقبض عليها مرة ثالثة بتهمة حيازة "ماريجوانا" وبعدها بسبعة شهور تبدأ في استخدام المخدرات الثقيلة...))** [2] ، فالراوي ينقل على لسان (شادويك) الكثير من المساوئ التي تتصف

---

[1] () أمريكانلي : ١٢٦ .

[2] () المصدر نفسه : ٢٤٩ . ، وينظر : ٥٥ ، ١٠١ ، ١٠٦ ، ١٣٠ ، ١٥٨ ، ١٧٥ ، ٣٠٤ ، ٤٠١ ، ٤٣٩ ، إذ تعد أمثلة لنمط المنقول المباشر .

بها الحياة الأمريكية المعاصرة ، فعلى الرغم من كون تلك البلاد الأكثر قوة وحرية ورفاهية في العالم ، إلا إنها في الحقيقة يحيا فيها الكثيرون حياة بائسة وقاسية ، وهذا هو الوجه الآخر لذلك البلد المتحضر ، كما ينقله الراوي عبر نمط المنقول المباشر.

ومن خلال الاستقراء الدقيق لرواية (العمامة والقبعة) تبين هيمنة هذا النمط من الخطاب على مساحة واسعة من هذه الرواية ، إذ ينقل الراوي/الشخصية ، ما قاله الشيخ (الجبرتي) عندما أخبره تلميذه عمّا يكتب ، بعدما أخبره بالجرائم التي يرتكبها الفرنسيون في القاهرة، يقول الراوي : **((فسألته عما يكتب ، قال وهو يبعد الناموس عن وجهه : أسجل ما ذكرته لي الآن . سأكتب مدة الفرنسيس في مصر . فقلبي يحدثني أننا مقبلون على أحداث جسام))** [1] ، وهذا نوع من الاستباق الذي يتحقق ، إذ يجرّ هذا الغزو الكثير من الويلات لمصر ، ويستنزف خيراتها وثرواتها ، فيتحقق ما تخوّف منه الشيخ (الجبرتي) فيكتب الكثير من الوقائع والأحداث التي رافقت ذلك الغزو ، معتمداً على ما ينقله إليه تلميذه الذي اتخذ موقع الراوي الشاهد والمشارك والناقل للأحداث .

وبعد أن يحكي الراوي لـ(دينون) عن الحقائق المتعلقة بغزوة بلاد الشام ،بعد أن أخبرهم (نابليون بونابرت) بالكثير من المزاعم المزيفة التي رافقت هذه الغزوة ، ينقل الراوي حديث (دينون) بأسلوب مباشر ، دون أية تدخلات ، يقول الراوي : **((سألني دينون عن غزوة الشام فحكيت له ما مرّبي من أحداث . لم يصدق ما حدث في يافا فحلفت له بالله العظيم . سهم كثيراً ثم قال : نحن الذين تفاخرنا بأننا أكثر عدلاً من المماليك ارتكبنا كثيراً من المظالم . هل تعرف أني شاركت في قمع ثورة القاهرة؟ كنت أؤمن بأننا سنعيد الحضارة إلى أهل هذا البلد وتعوضنا كمستعمرة جديدة عما تكبدناه من خسائر على يد الإنجليز في العالم الجديد . لكننا لم نفعل شيئاً حتى الآن سوى سفك الدماء وجمع الضرائب...))** [2] ، فنمط المنقول المباشر

---

[1] ( ) العمامة والقبعة : ٣٦ .

[2] () المصدر نفسه : ١٩٣ ، وينظر : ٤٣ ، ٤٧ ، ٥١ ، ٧٠ ، ٩٢ ، ٩٤ ، ١٤١ ، ١٥٢ ، إذ تعد أمثلة لنمط المنقول المباشر .

يتحدد من خلال كلام (دينون) ، ذلك الشخص الذي كان يعتقد أن (نابليون بونابرت) هو منقذ فرنسا، من ويلات الحروب الخاسرة التي خاضتها ، إلا أنه عبر هذا النمط من الخطاب ينقل حقيقة نيّاتهم وأهدافهم، التي لم تتحقق لأنهم لم يفعلوا إلا الأمور السيئة ، ومن ثمَّ فإنه أتاح للقارئ الاطلاع على وجهة نظر الشخصية الرافضة لكل هذه المظاهر اللا إنسانية التي تبدو من خلال كلامها .

ولا يعدم القارئ وجود هذا النوع من الخطاب المنقول في رواية (القانون الفرنسي) ويتجلى ذلك من خلال ما ينقله الدكتور شكري/الراوي، عن الدكتور (لادو) حول أصل المخطوطة التي يمتلكها ، والتي حصل عليها من إحدى قريبات (بولين) عشيقة تلميذ الشيخ (الجبرتي) في رواية (العمامة والقبعة) ، يقول الراوي : **((استأنف الحديث قائلاً : الحاصل أني نجحت في الاتصال بهذه القريبة وقمت بزيارتها ووجدت لديها مجموعة من الكتب والمخطوطات القديمة التي آلت إلى والديها بعد وفاة بولين . وبين هذه عثرت على ما أعتقد أنه المخطوطة الحقيقية لتلميذ الشيخ الجبرتي))** [1] ، من الملاحظ أن نقل الكلام قد تمّ عرضه بشكل حرفي من دون أي تغيير ، من خلال الإبقاء على ضمير المتكلم ، والناقل هنا هو الراوي ، إذ إنه كان أحد الحاضرين في ذلك المؤتمر ، وهو (الراوي) ينقل كلام الدكتور (لادو) حول صحة المخطوطة التي يمتلكها هو ، وحجته أنه حصل عليها من إحدى قريبات (بولين) عشيقة التلميذ/الراوي في رواية (العمامة والقبعة) وهو بهذا يحاول التشكيك بالمخطوطة التي يمتلكها الدكتور (شكري) كونها غنية بالأدلة التي تدين القوات الفرنسية وجرائمها التي ارتكبتها بحق المصريين ، فضلاً عن ذكرها حقيقة العلاقة بين (بولين) والشاب التلميذ ، وهذان الأمران حاول (لادو) نفيهما من مخطوطته الجديدة .

---

(1) القانون الفرنسي : ٢٠ .

ب نمط الخطاب المنقول غير المباشر :

فيه يبتعد الراوي عن نقل كلام الشخصية بحرفيته الموجودة في الخطاب المنقول المباشر ، فيلجأ إلى نقل مضمونه فقط وبأسلوبه الخاص، فـ((السارد لا يكتفي بنقل الأقوال إلى جمل صغرى تابعة ، بل يكثفها ويدمجها في خطابه الخاص، وبالتالي يعبّر عنها بأسلوبه الخاص))[١].

حفلت رواية (شرف) بعدّة أمثلة لنمط المنقول غير المباشر ، تجاوزت حضور نمط المنقول المباشر، إذ إن الراوي كثيراً ما يتدخل عند نقله كلام الشخصيات ، من ذلك ما يطلعنا عليه الراوي من توبيخ الأب وتقريعه لولده (شرف) عندما يجتمع أفراد الأسرة في مكان واحد : **((التمرين اليومي كانت له عدة أهداف إضافة إلى إزجاء الوقت حتى موعد السهرة : تقريع أفراد الأسرة (وخاصة الولد الكبير) وإشعارهم بالعبء الذي يمثلونه ومدى الجميل الذي يصنعه الوالد لهم عندما يجعل ٣٤٠ جنيهاً (راتبه الشهري المضمون) تتحول إلى ٨٠٠ (النفقات الفعلية) ومحاولة إيجاد نوع من التوفير واستبعاد بعض الأيتمز... إثارة شيء من الحمية في بدن شرف أو قلبه كي ينهي دراسته أو يجد لنفسه شغلة تخفف العبء))** [٢] ، فالراوي هنا، لم ينقل كلام الأب حرفياً وإنما عبّر عنه بأسلوبه ، كاشفاً من خلاله عن طبيعة العلاقة الهشة بين الأب وابنه ، إذ كان (شرف) يشعر أن هناك فجوة كبيرة بينهما **((حرص عليها دائماً بينه وبين ابنه ، وطالما أثارت ضيق الابن وتساؤله عن حقيقة عواطف الأب))**[٣] ، لذلك كان (شرف) لا يشعر بألفة البيت الذي يقيم فيه بسبب هذا التقريع المستمر الذي يكاد يصبح تمريناً يومياً يُثقل كاهله .

ويتدخل الراوي في نقل حالتي اليأس والحزن الشديدين اللتين تكبلان (شرف) وهو يحيا حياته الجديدة في السجن ، تلك الحياة التي لم يعهدها من قبل ، وهو محبوب أمه ووليدها الوحيد ، يقول الراوي : **((شرع في البكاء ، وهو يشرح لها ما يتعرض له من مهانة، وكيف أن إرسال الخطابات لا يسمح به للسجين إلا بعد مرور**

---

[١] () خطاب الحكاية : ١٨٦ .

[٢] () شرف : ٧-٨ .

[٣] () المصدر نفسه : ٩٧ .

أسبوعين على تشريفه ، وكيف حاول مع ذلك الكتابة إليها)) [1] ، فالراوي ينقل مضمون الكلام الذي دار بين (شرف) وأمه بأسلوب غير مباشر ، كاشفاً من خلاله عن الحالة المزرية التي وصل إليه وهو في السجن .

إن هذا النمط من الخطاب أتاح للراوي سلطة أكبر في عملية السرد ، إذ يبدو وكأنه هو الذي قام به ، إلا أن دوره لم يتعد نقل الكلام عن الشخصيات ، وتكثيفه إلى أقصى درجة ممكنة .

ومن أمثلة هذا النوع من الخطاب في رواية (وردة) ما ينقله (رشدي)/الراوي ، عن (يعرب) إذ ينقل فحوى كلام تلك الشخصية عندما التقيا أول مرة في مصر ، يقول الراوي : **((فتح لنا خليفة الباب وأفسح لنا لندخل ، وهو يعتذر بأنه نسي أن يذكر لنا اسمه الحقيقي _يعرب_ وبلده أيضاً ، فهو ليس من البحرين ، وإنما من عُمان ، وأسر إلينا السبب الذي جعله يخفي عنا هويته في البداية وهو خوفه من أن يصل أمر لقائه بنا إلى المخابرات المصرية التي أشرفت على إحضاره هو وأخته وعدد آخر من الشباب العمانيين واليمنيين))** [2] نلاحظ أن الراوي رجع بالخط الزمني إلى الوراء لينقل ما قاله (يعرب) عن شخصيته الحقيقية التي أضطر إلى إخفائها عن الكثيرين ، وكما هو واضح أن الناقل (الراوي) هنا لم ينقل الكلام بصوت (يعرب) بل بصوته (هو) ، مستعيناً بوسيلتين هما : ضمير الغائب في (هاء) (أنه ، اسمه ، بلده ، خوفه ، لقائه ، إحضاره) ، والفعل الماضي الذي يفيد أن كلام (يعرب) واقع في زمن سابق على زمن نقله : (فتح ، نسي ، أسر ، جعل ، أشرفت) ، ومن المناسب ذكره هنا ، أن هذه الشخصية تفاجئنا في نهاية الرواية باسم جديد ومظهر جديد ، هو (الحارث بن عيشة) الذي يتولى منصباً مهماً في الحكومة العُمانية ، فالراوي يحاول أن يبين للقارئ طبيعة تلك الشخصية ، المتسمة بالغموض والضبابية.

وأثارت شخصية (شهاب) مخاوف (رشدي) منذ أن التقيا أول مرة في بيت (يعرب) وقد زاد من استغرابه اهتمام (وردة) و(يعرب) به ، يقول (رشدي) واصفاً اللقاء الأول

---

[1] () وردة : ٩٧ . وينظر : ١١٠ ، ١٢٠ ، ١٢٢ ، ١٥٣ ، ١٧٦ ، ١٨٥ ، ١٩٤ ، ٢١٦ ، ٢١٧ ، ٤٦٢ ، إذ تُعد أمثلة للمنقول غير المباشر .

[2] () المصدر نفسه : ٥٤ .

بينهما : **((ففي أحد الأيام وجدت لديهما شاباً أردنياً قادماً من بيروت يدعى شهاب . كان شاباً وسيماً بالغ الاعتناء بملبسه ... كشف عن انتمائه لجماعة القوميين العرب وعرض علينا أفكارها التي بدت لي غامضة وساذجة مصاغة في كلمات فخمة وفضفاضة تحت شعار وحدة ، تحرر ، ثأر. انبريت لمناقشته لكني لاحظت انهما يصغيان إليه في احترام . وكان هذا وحده كافياً لأن يثير قلقي))** [1] ، الناقل هنا هو الراوي ، لكنه لم ينقل لنا كلام (شهاب) بشكل مباشر عندما جرى النقاش بينهما ، وإن استعانة الراوي بضمير الغائب هي خير دليل على أنّ النقل تمّ بأسلوب غير مباشر ، فضلاً عن استخدامه للأفعال الماضية التي دلّت على أنّ كلام الشخصية تمّ في زمن سابق على زمن النقل ، كما تمّت الإشارة إليه فيما سبق، إنّ سلوك (شهاب) أثار ريبة (رشدي) أكثر مما أثارته تلك الكلمات التي أعلن عنها (شهاب) وبالفعل فقد كان على علاقة خفية وغير شرعية مع (وردة) تجلت في اعترافاتها التي أعلنت عنها في يومياتها .

وسجل نمط المنقول غير المباشر في رواية (أمريكانلي) حضوراً أقل من نمط المنقول المباشر، من ذلك ما ينقله (شكري)/الراوي ، عن صديقه اللدود (حلمي) الذي حذره من الاقتراب من (جمالات) ، يقول : **((أصبحت جمالات تتجنبني . وسعيت عدة مرات للانفراد بها ، دون أن أدري بالتحديد ما أنوي عمله . وفي أحد الأيام اعترضني قائلاً إنها اشتكت من ملاحقتي لها ، وإنه نصحني بالكف عن محاولة رؤيتها , وأشفع النصيحة بالصفعة الثانية في حياتي .))** [2] ، لقد كان الضعف وفقدان الثقة بالنفس ، هو الطاغي على شخصية الدكتور (شكري) ولا عجب أن تخفق جميع علاقاته النسائية ، وبعد مضي خمس سنوات يلتقي (جمالات) وينقل لنا فحوى ما جرى بينهما من حديث عبر نمط المنقول غير المباشر: **((جلست إلى جوارها في صمت . ولم ألبث أن استجمعت مداركي وسألتها عن أخبارها وعن "حلمي" ... إنهما كانا طوال السنوات الخمس الماضية في الجامعة الخليجية وإنها صارت أم [كذا] لطفلين ودكتورة أيضاً رغم أنها لم تمارس التدريس بسبب أعبائها**

---

(1) وردة : ٥٧ . وينظر : ٦٤ ، ٢٦٦ ، إذ تُعد أمثلة لنمط المنقول غير المباشر .

(2) أمريكانلي : ١٣٣ .

المنزلية . وإنهم في "القاهرة" من شهر، وعاد "حلمي" إلى الخليج قبل أيام وبقيت هي لإنهاء بعض الأوراق التي يحتاجها ثم تلحق به)) [1] ، فـ(شكري) لم يتخلّ عن السرد تماماً ، بل تدخل في نقل ذلك الكلام وتكثيفه في خطابه الخاص ، ناقلاً من خلال هذا النمط من الخطاب أبرز التطورات التي طرأت على حياة تلك الشخصية ، وقد أدى هذا النمط من الخطاب دوره في اختزال الكثير من الأحداث الماضية التي يحتاج عرضها إلى مساحة واسعة من السرد .

ولم تخلُ رواية (العمامة والقبعة) من توظيف هذه الظاهرة في متون نصوصها ، من ذلك ما ينقله الراوي/الشاب ، عن (بولين) وهي تتحدث عن حياتها الشخصية : **((... أضافت أنها ابنة لكونتيسة أعدمت خلال الثورة ، منذ ست سنوات، فأضطرت لأن تكسب عيشها بالعمل واشتغلت بائعة قبعات ثم تعرفت بالضابط وأحبته وتزوجا... حكت لي ضاحكة كيف جاءت مصر. فعندما انضم زوجها إلى الحملة أرادت مرافقته . لكن بونابرته منع سفر الزوجات العشيقات فتنكرت في زي رجل...))** [2] ، لقد أسهم الراوي عبر هذه الصيغة في تسليط الضوء على الحياة الشخصية لـ(بولين) ولم يدعها تتكلم مباشرة ، بل اكتفى بنقل فحوى ذلك الكلام ومضمونه من ((دون أن يحتفظ بأي عنصر منه)) [3] .

ومن أمثلة هذا النمط من الخطاب في رواية (القانون الفرنسي) ما ينقله (شكري) عن الفرنسية (دنيس) عندما التقاها على متن الطائرة التي أقلته إلى فرنسا لحضور المؤتمر: **((لم تمض نصف ساعة حتى كنت أعرف عنها كل شيء : زوجها هادئ الطبع على عكسها فهي دائمة الحركة لا تكف عن الحديث ، وأبوها موسيقار دائم السفر ، في السنوات الأخيرة بدت الأم عاجزة عن أشياء كثيرة ، وصارت تعتمد على الابنة الأخرى ، وأوحت نغمة الحديث بأن الأبوين انفصلا من مدة))** [4] ، فالدكتور (شكري) لم يذكر كلامها حرفياً ، بل عمد إلى تكثيفه إلى أقصى حد ، وهذا

---

(1) أمريكانلي : ٢٨٣ . وينظر : ٢١١-٢١٢ ، ٢٨٥ ، إذ تعد أمثلة لنمط الخطاب المنقول غير المباشر.

(2) العمامة والقبعة : ٩٢ . وينظر : ٦١ ، ١٥٧ ، ١٧٠ ، ٢٦٩ ، ٢٧٦ ، إذ تعد أمثلة لنمط المنقول غير المباشر .

(3) الشعرية : ٤٧ .

(4) القانون الفرنسي : ١٤ .

راجع إلى كون اللقاء بينهما لا يشكل أهمية بالنسبة إليه ، فهو مجرد لقاء عابر بين شخصين .

لقد اشتملت روايات (صنع الله إبراهيم) على جميع ألوان السرد المعروفة _ وإن اختلفت نسبة حضور كل منها_ وهذا يعني أن الراوي يمتلك قدراً كبيراً من الثقافة الروائية، إذ وظف كل لون بطريقة خاصة ، أكسبته طابعاً مميزاً بين غيره من ألوان السرد الأخرى ، وهذا الأمر أسهم بشكل فعّال في إغناء عمله الفني في جانبيه المضموني والجمالي .

المبحث الثاني

المروي لـــــه

مدخل:

ذُكِرَ عند دراسة الراوي [1]، أن العملية السردية تقوم على ثلاثة عناصر هي : الراوي والمروي والمروي له، إذ إن الراوي ينقل القصة ، ويأخذ على عاتقه مسؤولية سرد أحداث العمل الروائي ، والمروي له هو الذي ((يتلقى ما يرسله الراوي سواء أكان اسماً معيناً ضمن البنية السردية أم كائناً مجهولاً))[2] ، فإذا كان الراوي هو مرسِل الخطاب ، فإن المروي له هو المستقبِل له .

وعلى هذا الأساس أصبح لزاماً وجود المروي له إلى جانب الراوي ، ذلك أن ((كل تعبير لغوي موجه دائماً نحو المخاطب))[3] ، ولا بدّ أن يوجد في الأقل مروي له لكل سرد ، إذ ((إن السرد بأسره سواء أكان شفوياً أم مكتوباً ، وسواء أكان يروي وقائع حقيقية أم أسطورية ، وسواء أكان يحكي قصة أم يروي سلسلة بسيطة من الأفعال في وقت محدد_ لا يفترض فقط (على الأقل) راوياً معيناً ، بل يفترض ، أيضاً (على الأقل) مروياً عليه narratee معيناً ، فالمروي عليه هو شخص ما يخاطبه الراوي))[4] ، إن هذا التلازم بين هذين الطرفين (الراوي والمروي له) دفع الناقد (سيمور جاتمان) إلى تأكيد التعالق بين هذين المكونين السرديين ، لأن ((المروي له يتخذ في الغالب ، خصائص الراوي ، فعندما يوجد راوٍ ظاهري أو صريح ، فهناك مروي له ظاهري أو صريح ، وعندما يكون هناك راوٍ خفي أو غير ظاهري ، فلا بد أن يقابله مروي له خفي أو غير ظاهري ، كما أن غياب الراوي كلياً لا بد وأن يقابله غياب المروي له أيضاً))[5] ، وهذه هي أنماط المروي له التي سنقف عندها بشيء من التفصيل .

---

(1) تراجع الصفحة : ٢٥ من هذا الفصل .

(2) السردية العربية : ١٢ .

(3) شعرية النص الروائي ، بشير القمري ، شركة البيادر للنشر ، ١٩٩٠ : ٧٥ .

(4) نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية : ٥١ .

(5) الصوت الآخر : ١٣١-١٣٢ .

لم ينل هذا المكون السردي العناية التي حظي بها الراوي ، إذ إن عدداً من النقاد وجهوا عنايتهم نحو الراوي ومظاهره المتعددة في الشعر والنثر ، على حين كانت دراستهم للمروي له فقيرة ، لا تتجاوز السطح في كثير من الأحيان[١] .

وقد كان للدراسات البنيوية الأثر الواضح في تحديد آلية التواصل السردي ، لكنها كانت تخلط بين المروي له والقارئ الحقيقي والقارئ الضمني[*] ، إذ بقيت هذه المفاهيم متداخلة فيما بينها ، ولم يضعوا حداً فاصلاً ، يميز أحدها من الآخر ، ولعل دراسة (جيرالد برنس) الموسومة (مقدمة لدراسة المروي عليه) المحاولة الأولى التي لفتت الأنظار إلى هذا المكون السردي ، الذي لا يقلّ أهمية ودوراً عن الراوي _ أو على الأقل يأتي بعده_ في بناء النص الروائي ، وقد حدد (برنس) أشكالاً متعددة للمروي له ، استناداً إلى الشكل أو الموقع أو الوظيفة ، ففي الشكل قد يتجلى بأشكال مختلفة ، فقد يكون شخصية من شخصيات النص الروائي ، لها وجود محدد وملامح ثابتة ، سواء أكانت مشاركة في الحدث أم لم تشارك ، أو أن لا يكون لها أي وجود أو حضور صريح ، فتكون الأولى شخصية ممسرحة ، في حين تكون الثانية غير ممسرحة .

كذلك أجمل (برنس) عدداً من الوظائف التي يؤديها المروي له داخل البنية السردية، منها ((التوسط بين الراوي والقارئ والاسهام في تأسيس الإطار السردي والمساعدة على تحديد سمات الراوي ، وتوكيد بعض الثيمات (الموضوعات) ، والإسهام في تطوير الحبكة ، وقد يصبح الناطق الرسمي باسم القيم الأخلاقية للعمل))[٢] .

وتنتظم علاقة الراوي بالمروي له في أربعة أوجه: –

---

(١) ينظر : نقد استجابة القارئ : ٥١ .

(*) يكمن الفرق بين المفاهيم الثلاثة (المروي له والقارئ الحقيقي والقارئ الضمني) في أن المروي له يقع في عالم النص وقد يمتلك حضوراً مجسداً أو لا يمتلك ، أما القارئ الحقيقي فيقع في العالم الواقعي خارج النص المتخيل ، أما القارئ الضمني ، فهو أكثر شبهاً بالمروي له ، فهو شخصية خيالية تُخلق لحظة القراءة نفسها ، وخصائصه تظهر من خلال النص لا من خارجه ، ينظر : القارئ في النص ، نظرية التأثير والاتصال ، نبيلة إبراهيم ، مجلة فصول ، المجلد الخامس ، العدد (١) ١٩٨٤ : ١٠٣ .

(٢) الصوت الآخر : ١٣٧ .

١- أن يسرد راو غير مشارك بالحدث لمروي له غير مشارك في الحدث .
٢- أن يسرد راو مشارك بالحدث لمروي له مشارك بالحدث .
٣- أن يسرد راو غير مشارك بالحدث لمروي له مشارك بالحدث .
٤- أن يسرد راو مشارك بالحدث لمروي له غير مشارك بالحدث[١] .

أما أنماط المروي له بحسب رأي النقاد فقد توزعت على :-

١- المروي له الممسرح/الظاهري :- ويكون شخصية واضحة المعالم والصفات داخل البناء السردي ، يقف بموازاة الراوي ، يصغي إليه ويتلقى السرد، ويكون إما شخصية رئيسة وإمّا ثانوية ، مشاركة في الحدث أو غير مشاركة.
٢- المروي له غير الممسرح/غير الظاهري:- وهو الذي لا يمتلك حضوراً مجسداً داخل النص الروائي ، إذ لا يمثل شخصية من الشخصيات ، ولا علاقة له بالأحداث ، ولا يشارك فيها ، فهو كائن تخييلي، يتلقى السرد من الراوي والشخصيات الأخرى المشاركة في الأحداث .
٣- المروي له شبه الممسرح :- وموقعه خارج الحكاية ، يخاطبه الراوي مستخدماً ضمائر الخطاب (أنت وأنتم) أو يستخدم صيغاً لفظية مثل (يا أصدقائي) و(يا أحبابي) و(يا سامعي)[٢] .

وسنعتمد هذه التقسيمات في دراستنا لنصوص (صنع الله إبراهيم) الروائية ، وعند الاستقراء الدقيق لتلك النصوص ، استطاع الباحث الوقوف على نماذج للمروي له الممسرح وغير الممسرح ، ولم يرصد أمثلة لنمط المروي له شبه الممسرح ، لذلك أُستبعد من متن هذه الدراسة .

---

(١) ينظر : المروي له في الرواية العربية الجديدة ، الشكل- الموقع – الوظيفة ، رزوقي عباس ، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة ، كلية الآداب- جامعة البصرة ، ١٩٩٤ : ١٢ .

(٢) ينظر : الصوت الآخر : ١٣٨ ، نقد استجابة القارئ : ٦٦ وما بعدها ، المروي له في الرواية العربية الجديدة : ٤٣ ، السردية في النقد الروائي العراقي : ٢١٨ وما بعدها .

أولاً : المروي له الممسرح :-

يكون المروي لـه الممسرح شخصية مجسّدة داخل الخطاب السردي ، لـه صفات وملامح محددة وواضحة، يقف بموازاة الراوي يصغي إليه ويتلقى سرده ، وفي استقرائنا للنصوص الروائية _مدة البحث_ وقفنا على نماذج لهذا النمط، ففي رواية (شرف) تتخذ الشخصية الرئيسة (شرف) في بعض الفصول موقع الراوي، إذ يتولى عملية السرد ، فينقل كثيراً من الأحداث بصوته هو ، ولكن مع ذلك يتخذ موقع المروي له ، يتلقى الأحداث من الشخصيات الأخرى ، فيتحول (بلحة) إلى راوٍ يروي ل(شرف) قصة دخول المخدرات إلى السجن بعد أن يسأله عن كيفية وصولها إلى داخل ذلك المكان المحاط بالشرطة والحراس ، فيجيبه (بلحة) عن ذلك التساؤل بقوله: **((ماهم دول اللي بيدخلوه ، العسكري من دول يحط الأقراص في بالونة ويلبسها من تحت لغاية ما يمر من بوابة السجن وياخد على كل عملية تلاتين جنيه، بعد كده التاجر يبيع القرص اللي باتنين جنيه بره بأربعة وخمسة))**[1] ، فالمروي لـه هنا شخصية محددة ومعروفة ، تتلقى السرد من شخصية ثانوية ، ولم يقتصر دور (المروي لـه) على الإصغاء أو التلقي وحسب ، بل أدى دور الوسيط بين الراوي والقارئ ، لتصوير حالة الفساد وانعدام المسؤولية بين رجال الشرطة ، عندما أسهموا في ترويج هذه التجارة بين صفوف السجناء .

وقد حمل هذا السرد الموجه إلى المروي لـه الممسرح ، وظيفة بنائية أخرى في النص الروائي ، وهي وظيفة الاستعلام ، إذ إن (شرف) بعد أن يستعلم من الشخصية (التي اتخذت موقع الراوي) عن كيفية دخول المخدرات إلى السجن ، يتلقى الإجابة عن هذا السؤال ، كما ورد في النص أعلاه .

ولا يقتصر شكل المروي لـه على الشخصية الرئيسة في هذه الرواية ، بل يتعداه إلى الشخصيات الثانوية ، فكثيراً ما تصغي هذه الشخصيات_ وهي في الغالب لم تشارك في الحدث_ إلى شخصيات أخرى ، وهي تروي الأحداث التي لم تشارك فيها أيضاً ، إذ إن المروي لـه قد يكون مشاركاً في الأحداث المروية ، وقد يكون غير

---

(1) شرف : ٧٥ .

مشارك [1] ، من ذلك ما ينقله (شرف) على لسان (صبري) وهو يروي قصة مأمور السجن واستغلاله للسجناء في أعماله الشخصية : **((انتقل الحديث إلى سيادة المأمور ، وذكر صبري أنه تعرف في الفسحة على سجين يعمل في حديقة منزله الواقع في أرض السجن ، وأن هناك مساجين آخرين يعملون في حظيرة مواشي يملكها بها خرفان وبط ودجاج ، وأن المفروض أن يتقاضى الواحد منهم ثلاثة جنيهات من المأمور نفسه طبقاً للوائح لكنهم لا يحصلون على شيء ، وقال إن زوجة سيادة المأمور ، حسب كلام السجين ، فتاة صغيرة ترتدي البنطلونات المحزقة وتقضي الوقت كله في تسريح شعرها ، ولا يوجد لديها أطفال وتعامل المساجين بقسوة))** [2] ، فـ(صبري) وهو شخصية ثانوية غير مشاركة في الحدث، تروي للشخصيات الأخرى (السجناء) وهم غير مشاركين في الحدث كذلك ، حقيقة مأمور السجن وما يتصف به من جشع واستغلال للسجناء ، وهذا يعني أن وظيفة المروي له لا تقتصر على التلقي وحسب ، بل تتعداه إلى وظيفة أخرى ، وهي توضيح جانب من جوانب الشخصية للقارئ .

وفي الرواية نفسها استخدم الكاتب أسلوب الرسائل ليكشف عن حقيقة الشخصيات وما تعانيه من مآسٍ وما تحياه من محن ، من ذلك الرسالتان اللتان بعثهما (شرف) إلى أمه وإلى حبيبته (هدى) ، يقول في رسالته إلى أمه : **((أمي الغالية**

أنت وحشتيني جداً يا أمي أنت وعايدة وأبي والجميع ، لابد أن تتأكدي من براءتي، فأنا لم أسرق ولم أقتل ، أنا كنت أدافع عن شرفي ، أنا ضحية الأقدار المريرة لكن ربنا هو الذي يرى كل شيء ويعلم كل شيء وأنا متأكد أنه لن يخذلني .

أمي الحبيبة

أرجوك ، لا تتأخري في الرد عليّ، ليس لي الآن زيارة لكنك تستطيعين القدوم إلى السجن وتقديم طلب بنقلي إلى الملكية بشرط أن تكوني مستعدة لإحضار طعام كل

---

[1] () ينظر : علم السرد ، الشكل والوظيفة في السرد ، جيرالد برنس ، ترجمة : د. باسم صالح ، الناشر، دار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ٢٠١٢ : ٣٢ .

[2] () شرف : ١٢٣ .

يوم أو يومين وكما تأخذي الغسيل مرة في الأسبوع ...))[1] ، فرسالة (شرف) إلى أمه التي تمثّل المروي له الممسرح ، أعطت للقارئ تصوراً عن حجم المعاناة التي يعيشها (شرف) في السجن ، كما جسّدت رغبته في الانتقال إلى العنبر الملكي .

ومن الرسائل الأخرى في الرواية نفسها رسالة كتبها (شرف) بطلب من (الترزي) وهو أحد السجناء ، موجهة إلى مدير مصلحة السجون ، يقول فيها : **((" السيد مدير مصلحة السجون .**

تحية طيبة وبعد :

مقدمة لعدالة سيادتكم المسجون عبد الهادي فرج وهو ترزي إفرنجي وأصبح الترزي الخاص لمأمور السجن والسادة الضباط وأصدقائهم من كبار تجار المخدرات وأصحاب الأعمال الكبرى مقابل باكو شاي ، أو السماح له بسرير دون أن يدفع ثمنه لبلطجية الأدوار الذين يتاجرون في الأسرة وقد وصل ثمن السرير إلى ٢٠٠ جنيه وذلك لحساب مأمور السجن كما أن الضباط يقومون بصرف حصص الخبز للمسجونين خلاف الواقع ويتم بيع الباقي لحسابهم"))[2] ، هذه الرسالة التي بعث بها (الترزي) وهو شخصية ممسرحة ، إلى شخصية أخرى وهي شخصية مدير مصلحة السجون وهي شخصية ممسرحة كذلك ظهرت على مسرح الأحداث ، مجسّدة له حقيقة ما يجري في السجون من فساد على أيدي الضباط ، الذين يتاجرون بقوت السجناء من أجل الحصول على الأموال ، والراوي أراد من خلال هذه الرسالة أن يطلع القارئ على حجم المأساة التي يعيشها السجناء ، والدور الذي يقوم به الضباط في هذا الجانب ، وهذا يعني أن المروي له لم تقتصر وظيفته على التلقي وحسب ، بل قد يؤدي دور الوسيط بين الراوي والقارئ لاستجلاء حقيقة معينة يريد الراوي الإبلاغ عنها .

ويبدو أن شرفاً في هذه الرواية يتخذ_ في الغالب_ شكل المروي له الممسرح ، إذ تتجه إليه أغلب الشخصيات ، ساردة عليه كثيراً من تفصيلات حياتها ، وما شهدته

---

(١) شرف : ٨٦ .

(٢) المصدر نفسه : ١٤٩ .

من وقائع وأحداث ، وتتخذ هذه الشخصيات شكل الراوي المشارك ، إذ تنقل للمروي له الممسرح غير المشارك ، بعض الأحداث عن طريق الاسترجاع ، إذ يتحول الشيخ (عصام) إلى راوٍ يتوجه بخطابه إلى (شرف) مستعيداً أمجاده مع الجماعة التي شارك في تأسيسها : **((قررنا نعمل نفق في عرض طريق صلاح سالم ونحشيه متفجرات ، قمنا نحفر شهر وحفرنا حوالي ١٢٠ متر ، وكنا عشرة لابسين لبس العمال ، والقائد بتاعنا كان يقعد أول الطريق على كرسي لابس بدلة ضابط الشرطة ، لما حد يسألنا بتعملوا إيه يقوله إحنا بنحفر عشان المية ومرة يقول عشان المجاري أو التليفونات))**[١] ، فالشيخ (عصام) شخصية ثانوية مشاركة في الحدث ، أما (شرف) المروي له ، فلم يشارك فيه ، فضلاً عن ذلك ، فإن المروي له أسهم في الكشف عن الجوانب الفكرية والأيديولوجية لهذه الشخصية ، لأنها تنتمي إلى جماعة تعارض نظام الحكم الموجود في بلدها .

وفي رواية (وردة) يتحول (رشدي) ، الراوي/الشخصية إلى مروي له ممسرح ، وهو يتلقى الخطاب من الشخصيات الأخرى ، فعندما كان الراوي يلتقي (وردة) أيام دراستها في القاهرة ، كانت تحدثه عن تفصيلات حياتها ، لاسيما موقفها من أبيها وأمها، إذ كانت ترى في أبيها ذلك الإنسان البرجوازي الذي لا يُعنى إلا بجمع المال ، واستغلال المزارعين البسطاء : **((هل تعرف كم يكسب أبي؟ إنه يشتري من المزارعين المائة كيلو من البن بعشرين ريالاً ثم يبيعها لتجار الحُديدة بمئة))**[٢] ، وكانت ترى في أمها ضحية مجتمع متخلف وزوج متسلط ، لا يبالي بحقوق زوجته ولا يقيم لها وزناً ، إذ تتخذ (وردة) دور الراوي ، فتسرد للمروي له الممسرح (رشدي) قصة معاناة أمها ، بلهجة تزخر بالقسوة والحزن معاً : **((.... كان يجب أن تشهد هذا المنظر الطبيب يصعد الدرج وخلفه المترجم وأمامه شاب يردد : الله ... الله .. تنبيهاً للنساء حتى يبتعدن .. أبي فوق إلى جوار أمي وباب الغرفة موارب ويقف خلفه مترجم ، ثم تبدأ الأسئلة بصوت خافت إذ لا يجوز للمرأة الفاضلة أن تسمع إلا صوت زوجها وألا يسمع صوتها غير زوجها : ينطق الطبيب بالإيطالية ويترجم**

---

(١) شرف : ٢٠٧ .

(٢) وردة : ٥٥ .

المترجم لأبي الذي يهمس بالسؤال في أذن زوجته ويتلقى منها الجواب ويبلغه للمترجم الذي ينقله للطبيب ، وبعد قليل أفتى الطبيب بضرورة الجراحة وفعلاً أجريت العملية وولد الطفل وسعد الجميع إلا أمي التي قضت الأيام القليلة التالية مستلقية غير مكترثة إلى أن توفاها الله))[1] ، فالراوية تروي للمروي له الممسرح ما عانته أمها من مصاعب ومتاعب ، وكلاهما غير مشارك في الأحداث، وقد أرادت الراوية بسردها هذا أن تجسّد واقع المرأة العُمانية ، بل العربية بعامة ، ومعاناتها نتيجة تسلط الرجل واستبداده ، وهذا الأمر ترك أثراً واضحاً في سلوكها ، دفعها إلى التمرد على الرجل ، الذي عدّته الوجه الآخر لأبيها .

وفي الرواية نفسها ، يتلقى الراوي السرد من الشخصيات الثانوية غير المشاركة في الأحداث ، وهذا ما وجده الباحث في السرد الذي يوجهه (زيد) _ الشخصية التي تمدّ الراوي باليوميات_ إلى الراوي/الشخصية ، والذي ينقل فيه وجهة نظره عن حقيقة اختفاء (وردة) إذ يقول : **((انهم يشيعون أن صاحبتك وردة كانت تدعو للتفاهم مع السلطة والتخلي عن الكفاح المسلح ، إنها شخصية أسطورية هنا، واختفاؤها مازال لغزا ، لا أحد يعرف ما حدث لها بالضبط ، أنا شخصياً أعتقد أنها أعدمت على يد رفاقها، وهناك من يعتقد أنها موجودة على قيد الحياة وستظهر في الوقت المناسب ، مثل قصة المهدي ، ها أنت ترى أن الكشف عن حقيقة موقفها ومصيرها جوهري بالنسبة للصراع الدائر بين الانتهازيين))**[2] ، فشخصية (زيد) وهي تتحدث مع الراوي غير المشارك في الحدث، تقدّم وجهة نظرها فيما يتعلق بقضية اختفاء (وردة) (موضوع الرواية) وهي بذلك تحاول جذب انتباه الشخصية (الراوي) وتذكيره بالسبب الرئيس الذي قَدِم من أجله إلى عُمان ، ولعل هذا الاختلاف في وجهات النظر حول مصيرها ، والذي طرحه (زيد) يعزز من قيمة النص الروائي ، لأنه يُحدث نوعاً من التشويق لدى القارئ لمتابعة السرد ، والوقوف على حقيقة تلك الشخصية الشبيهة بالأسطورة ، وبذلك تتجلى وظيفة المروي له البنائية كونه عنصراً يسهم في تنامي السرد وتطوره في النص الروائي .

---

(1) وردة : ٦١ .

(2) المصدر نفسه : ١٧٦ .

ولعل الرغبة في معرفة حقيقة تلك المرأة ، والسر الكامن وراء اختفائها ، دفع الراوي إلى أن يتخذ موقع المروي له، رغبة منه في الوقوف على حقيقة ذلك السر، فالراوي بعد أن يسأل أبا عامر عن حقيقة الثورة في عُمان يجيبه قائلاً : ((**هؤلاء كانوا نفراً قليلاً من الشيوعيين أواهم اليمن الجنوبي، ظلوا يرفعون شعارات العنف الثوري والمجتمع اللاطبقي وحكم البروليتاريا ، الناس هنا قوم بسطاء لا يفهمون الا ما يحسونه ويلمسونه**))[١] ، هذا التوضيح الذي قدّمه أبو عامر عن حقيقة الثوار الذين قادوا الثورة في عُمان (ومن ضمنهم وردة) ، أعطى تصوراً للمروي له (الراوي) ومن ثمّ القارئ عن دوافع هؤلاء الثوار ورغبتهم في تأسيس مجتمع تسوده العدالة والمساواة ، كما تصوروا آنذاك . وأحياناً يسمح هذا الراوي للشخصيات التعبير عن نفسها والحديث عن حياتها الخاصة ، ويكتفي بالإصغاء والتلقي منها، من ذلك حديث (الفندي) مدير المركز الموسيقي[٢] ، وحديث (سالم) مع الراوي، إذ يحكي جانباً من قصة حياته ، إذ يقول: ((**... أنا من عُمان الداخل ، كان أبي يعمل بالتجارة : يحمل التمر والليمون إلى مسقط ويعود بالأرز والبن ، تعلمت القرآن في الكتّاب وحفظته هو وألفية بن مالك ثم صرت أصحب أبي في رحلاته، رأيت الصغار في العاصمة بالزي المدرسي فأحببت أن أكون مثلهم ، لكن دخول المدرسة كان مقصوراً على أبناء العائلات ، ونجح أبي في التغلب على الصعوبات وأدخلني المدرسة ، وعندما حصلت على الشهادة الابتدائية أردت أن أواصل تعليمي ، وكان هذا مستحيلاً لولا الجبهة**))[٣] ، فشخصية (سالم) عندما ظهرت على مسرح الأحداث ، لم نطلع على ماضيها إلا من خلال ما ذكره (فتحي) للراوي عن دراسته للتصوير التلفزيوني في بلغاريا ، وهنا أتاح الراوي الفرصة أمام الشخصية لكي تعرّف بحياتها الماضية ، وهذا يعني أن المروي له/الراوي ، قد اشترك في تعريف الشخصية ، عندما جعلها تفصح له عن تفصيلات حياتها ، ودور الجبهة في إكمال

---

(١) وردة : ٣٢٢ .
(٢) ينظر : المصدر نفسه : ٣٨٤ .
(٣) وردة : ٢٣٨ .

دراسته ، عندما أرسلته للدراسة في بلغاريا التي كانت إحدى الدول الشيوعية في ذلك الوقت .

وتتحول (وعد) إلى راوٍ مشارك في الحدث ، تنقل للمروي له (الراوي) الممسرح غير المشارك في الحدث ، قصة معاناتها في بيت عمها أبي عامر ، وهي تحيا في بيئة تشعر فيها بالغربة والاغتراب ، وهي مكبلة بقيود لا تقوى على الخلاص منها: **((... تدعو زوجة عمتي بناتها فيجئن جميعاً في نفس لباسها، مطلوب أن يبقين هكذا طوال اليوم مهذبات مؤدبات ثم يرقدن في أي مكان ، تصيح فيهن : الكنادر، فيخلعن أحذيتهن ، لكنها لا تتركهن فلابد أن تؤنبهن : يا عيب الشوم ، يتربعن على الأرض ، هل لاحظت أن قدميّ ليستا مشوهتين ؟ جميع الأقدام هنا مشوهة نتيجة التربع على الأرض ... هل رأيت التلفزيون والفيديو؟نحن لا نشاهد إلا صلاة الجمعة والبرامج الدينية ، وتعرف ما هي تسليتنا الوحيدة ؟ عندما تمرض واحدة ويتعسر شفاؤها يأتون بعرافة بدينة تتكلم من بطنها ، تقول إنها حامل منذ عدة سنوات وإن الجنين هو الذي يتكلم...))**[1] ، وهكذا تستمر (وعد) بالحديث عن حياتها في بيت عمها ، ناقلة للمروي له الممسرح رتابة الحياة في ذلك المكان الذي لا تشعر نحوه بأي انتماء ، وعلى ما يبدو في المثال المتقدّم أن الراوي فسح المجال أمام راوٍ آخر (وعد) لتنقل ما تعانيه من مصاعب في حياتها ، ليتحول بذلك _أي الراوي_ إلى مروي له ، وهنا أراد الراوي /المروي له ، أن ينقل أحداثاً لم يكن طرفاً أو مشاركاً فيها ، فضلاً عن أنه أراد تقديم وجهة نظر معارضة لما يراه هو ، إذ إنه كان يرى في أبي عامر رجلاً منفتحاً إلى حد بعيد ، ومازال متمسكاً بالثورة وأهدافها : **((عمك رجل معقول ، وأوحى لي أنه مازال على مبادئ الثورة ، ولم يجد بأساً في أن يدعوك للجلوس معنا))**[2] ، إلا أنها تنقل له الصورة الحقيقية له : **((لا يوجد من هو أكثر منه رجعية ، إنه لا يسمح لبناته بالخروج من المنزل ، ومنعني من مواصلة تعليمي بالجامعة الجديدة في مسقط))**[3] ، وهكذا تستمر (وعد) في سرد

---

(1) المصدر نفسه : ٣٢٩ .

(2) وردة : ٣٢٨ .

(3) المصدر نفسه : ٣٢٨ .

معاناتها وهي تحيا في كنف عمها ، وهذا يعني أن الراوي/ المروي له (وعد) ، أسهم في تقديم وجهة نظر مغايرة تماماً لما يراه الراوي/ رشدي ، حول تلك الشخصية ، فضلاً عن ذلك فإن تلك المعلومات المتعلقة بحقيقة سلوك تلك الشخصية ، لا تخص المروي له / الراوي فحسب ، بل ينبغي توضيحها للقارئ أيضاً .

ويتنوع شكل الراوي في رواية (أمريكانلي) ، فتارة يوجه سرده إلى الشخصيات ، وأخرى يصغي إليهم ، ويتجلى الشكل الأول واضحاً عندما ينقل للمروي لهم تفصيلات حياته الشخصية ، وتكوينه الثقافي ، ومغامراته العاطفية والجنسية ، في حين يكون مروياً له ، عندما يتلقى السرد من الشخصيات الأخرى ، إذ يثير مسألة معينة أو قضية ما ، فينبري طلابه بالرد والتعليق والتفسير والتحليل ، وغالباً ما تُثار قضايا ذات صبغة سياسية أو دينية أو فكرية أو اجتماعية ، فيترك المجال أمام الشخصيات (الطلاب) للتعبير عن آرائهم ، متوافقين أو مختلفين ، ويكون مروياً له كذلك ، وهو يصغي إلى الآخرين وهم يروون له بعض الحقائق المتعلقة بالمجتمع الأمريكي والحياة الأمريكية ، مسلطين الضوء على عيوبه ومساوئه .

يتخذ طلاب الدكتور(شكري) موقع المروي له الممسرح ، وهم يتلقون السرد منه، فعلى سبيل المثال يروي لهم الأحداث الأولى التي رافقت طفولته ، والمتمثلة بحبه لكتب التاريخ : **((... بدأت حياتي بتمزيق كتب التاريخ، فقبل أن أتعلم القراءة أو الكتابة كنت أتلهى بتمزيق ما تصل إليه يدي من كتب أو مجلات وتسويد صفحاتها بشخبطات من القلم الرصاص ، وكان أغلب هذه الكتب _ كما تبينت فيما بعد_ يتناول موضوعات تاريخية... ولا أذكر متى حاولت قراءة هذه الكتب وربما لم أفعل، لكني أذكر جيداً الليلة التي عاد فيها أبي من الخارج حاملاً عدداً من كتب الجيب السميكة في ربطة كبيرة وشجعني على قراءتها [كذا] ، وكنت وقتها في حوالي التاسعة أو العاشرة ، وهكذا تعرفت على "البؤساء" ، و "سلمى" و "اليهودي التائه" و "الفرسان الثلاثة" ...))**[1] ، فالمروي له شخصيات معروفة (الطلاب) واضحة الصفات والمعالم ، لها وجودها الظاهر في النص الروائي ، ولم يتحدد دور المروي له بالإصغاء ، بل قدّم للقارئ المعلومات التي تتعلق بماضي الشخصية ،

---

(1) أمريكانلي : ٤٥-٤٦ .

المتمثل بحبه للقراءة ولاسيما قراءة كتب التاريخ ، الذي تخصص فيه الراوي فيما بعد ، وإن جرى ذلك على لسانه هو .

وفي الموضوع نفسه ، يستمر الراوي في رفد القارئ ببعض المعلومات المتعلقة بحياته الماضية ، ولاسيما حقيقة علاقته مع المرأة ، إلا أنه لا يقدم ذلك بصورة مباشرة ، بل يعمد إلى ذلك بطريقة غير مباشرة عن طريق المروي له الممسرح غير المشارك في الحدث ، إذ يروي لطلابه نتائج مراقبته لشرف جاره الذي **((كانت له أخت سمراء مليحة رشيقة في حوالي السابعة عشرة ، وفي الصيف_ الذي يهرع فيه الجميع إلى الشرفات فور اختفاء الشمس _ تظهر في رداء قطني خفيف واسع الصدر، وتنحني على السياج المكون من قضبان حديدية عمودية ثم تسند صدرها إلى السطح الخشبي للسياج ، وكنت بذلك أطل على نهديها من موقعي في الشرفة المقابلة التي تعلوها بعض الشيء، كانت تلحظني بالطبع وتعتبرني بلا شك طفلاً صغيراً فلا تحفل بتغطية صدرها ، وعلى كل فان ما بدا منه لم يشبع فضولي وإنما استثارني إلى معرفة المزيد ، وهكذا بدأت نظراتي تتجه إلى أسفل ، متخللة القضبان المتباعدة لسياج الشرفة))**[1] ، نلاحظ هنا أن الراوي المشارك في الحدث، يسرد على مجموعة من المُروى لهم الممسرحين غير المشاركين في الحدث ، رغبته في معرفة المرأة ، والوقوف على تفصيلات جسدها، وهذه الرغبة لم تكن محصورة في مرحلة الطفولة ، بل امتدت إلى مراحل عمره اللاحقة ، واستمرت معه حتى بعد أن تجاوز العقد السادس من العمر .

ذكرنا أن الراوي في هذه الرواية ، قد يتحول إلى مروي له ، إذ يتوقف عن السرد ويصغي لما يتحدث به الآخرون إليه ، وتتخذ بعض الشخصيات الثانوية شكل الراوي ، فتسرد بعض الوقائع والأحداث ، إذ تقف كل من (شادويك) و(فيتز) بموازاة المروي له/الراوي (شكري) ، فترويان له جوانب عديدة من الحياة الأمريكية ، وما يكتنفها من سلبيات ومآخذ ، فعلى سبيل المثال تروي (شادويك) للراوي (شكري) عن حياة أطفال الشوارع في أمريكا ، وتصف له طريقة عيشهم : **((حياة الصراصير والفئران ، الأرصفة ، قنوات الصرف ، حاويات القمامة ، محطات الباص وواجهات**

([1]) المصدر نفسه : ٧٩ .

الحوانيت ومداخل البنايات ، يتبولون ويتبرزون إلى جوار السيارات المركونة ، البعض يعيش على جمع الفوارغ وغير ذلك من محتويات القمامة ، وإذا أسعدهم الحظ نالوا بعض الحساء في بدرومات الكنائس، وتمتعوا بحمام ساخن في أحد الملاجئ))[1] ، وتستمر (شادويك) في سرد كثير من خفايا ذلك المجتمع ، رافدة الراوي (شكري) ومن خلفه القارئ بالمعلومات عن حقيقة الحياة في تلك البقعة من الأرض ، إذ تمرّ هي والراوي بمجموعة من الشبان المدمنين ، بينهم فتاة (ابنة شادويك) ، تروي له حكاية تلك الفتاة بقولها : **((أغلب هؤلاء الشبان يعانون من حياة عائلية مفككة ، الأب والأم يتشاجران طول الوقت أو مشغولان بنفسيهما ، لا تشعر الطفلة أنها في بيت ، تأخذ شرائطها الموسيقية وتغادر المنزل ، تترك الدراسة وتبدأ حياة الشارع ، في الرابعة عشرة يقبض عليها بتهمة السرقة من حانوت ، وبعدها بثلاثة شهور بسبب السكر في الطريق ، في الخامسة عشرة يقبض عليها مرة ثالثة بتهمة حيازة "ماريجوانا" وبعدها بسبعة شهور تبدأ في استخدام المخدرات الثقيلة ، "الكراك" رخيص ويحدث إدماناً في الحال ، يلتقطها قواد ، في السادسة عشرة يقبض عليها بتهمة الدعارة ، ثم بتهمة سرقة ترانزستور ، ثم تلد في الثامنة عشرة ويقبض عليها بسبب الدعارة...))**[2] ، فـ(شادويك) تروي بسرد موضوعي للمروي له الممسرح/ الراوي حقيقة ما يجري في أمريكا ، وكلاهما غير مشارك في الأحداث، وقد أرادت (شادويك) بسردها هذا أن تقدّم للقارئ ، المجتمع الأمريكي كما هو بكل تناقضاته ومفارقاته ، وربما أراد الراوي ومن خلفه الكاتب أن يجعل القارئ العربي يوازن بين مجتمعه وذلك المجتمع ، أو ربما أراد أن يقول له: إن هموم الناس تكاد تكون واحدة مهما اختلفت أماكنها ، وفي الحقيقة أن السبب الرئيس وراء ذلك يتجلى في إظهار ممارسات اجتماعية وأخلاقية تبدو معتمة أمام الكثيرين ممن افتتنوا بمدنية أمريكا وتقدمها العلمي والتكنولوجي ، وكأن الراوي /المروي له ، يطلب من القارئ أن يكون موضوعياً في نظرته إلى تلك البقعة من الأرض ، وهذا ما يبدو من حديث (شادويك) إلى الدكتور(شكري) إذ تقول : ((**أنت**

---

(1) أمريكانلي : ٢٤٨ .

(2) المصدر نفسه : ٢٤٩ .

من الناس الذين يتصورون الجنة هنا ، هل تعرف ماذا يؤرقني طول الوقت ؟ أن أستيقظ ذات صباح لأجد نفسي عجوزاً في أسمال ، غير قادرة على شراء قطعة لحم...))[1] .

وتطالعنا في الرواية نفسها رسالة وظّفها الراوي لعرض وجهة نظر إحدى الشخصيات وهو (سابك) إذ يقول فيها : ((**هذا يوم عيد لكم وحدكم ، إنه ليس عيدي ، إنني أنظر إلى ما حدث لشعبي بقلب منفطر... نعم لقد أبادوا طريقتنا في الحياة وقضوا على لغتنا ، فلم يبق منا إلا القليل من الأحياء ، وإنني حزين وهذا ليس عيدي))**[2] ، فهذه الرسالة التي أرسلها (سابك) إلى المروي له_ الطلاب المحتفلين بعيد الشكر، والدكتور(شكري)_ هي في الأصل مقطع من رسالة قديمة أرسلها أحد الهنود الحمر سنة ١٩٧٠ إلى حكومة ولاية (ماساشوتس) عندما دعته إلى الاحتفال بعيد الشكر أيضاً ، لقد أراد (سابك) أن يعرض للمروي له الممسرح ما يعانيه أبناء جلدته من مصاعب ومتاعب ، عندما حاول المهاجرون الأمريكيون إبادتهم والقضاء عليهم ، وعلى هذا الأساس تتجاوز وظيفة المروي له الإصغاء والتلقي ، إلى عرض وجهة النظر الشخصية التي أسهم المروي له بالكشف عنها وتوضيحها له ، ومن ثمّ للقارئ .

وكثيراً ما يتحول الراوي /الشخصية في رواية (العمامة والقبعة) إلى مروي له يتلقى السرد من الشخصيات الأخرى ، إذ تروي له (بولين) المصاعب التي واجهوها هي والجيش الفرنسي في رحلة سفرهم إلى الإسكندرية : ((**... الجراية الوحيدة للجميع لم تتعد البقسماط الجاف . وعانينا من العطش وكوت الرمال أقدامنا . مئات جنوا وقتلوا أنفسهم بالرصاص . كان البعض يحتضرون ظمأ ويتوسلون لشربة ماء. ومات عند الآبار من الاختناق أو تحت الأقدام ثلاثون جندياً . ثم تحسنت الأحوال عندما اقتربنا من القاهرة . فقد اكتشفنا الشمام . لكن الكثيرين أصيبوا بالإسهال من أكله. وعندما رفضت قرية إمدادنا بالطعام ذبحنا ٩٠٠ رجل**

---

[1]() أمريكانلي : ٢٤٧ .

[2]() المصدر نفسه : ٣٨٧ .

وامـرأة وطفـل وأحرقنـا القريـة ليكونـوا عبـرة للشـعب الهمجـي))[1] (بـولين) هنـا راوٍ مشارك في الحدث، تتولى زمام السرد ، موجهة خطابها إلى المروي له الممسرح غير المشارك في الحدث ، تحكي له معاناتها هي والجيش الفرنسي في رحلتهم إلى القاهرة ، وهـي بهـذا لا توجـه سـردها إلـى المـروي لـه فحسـب، بـل تطلـع القـارئ أيضـاً عبـر تلقيه_المروي له_ للسرد ، فضلاً عن أن حديثها مع المروي له ، كشف عن حقيقة أخلاق المحتلين الذين جاؤوا من أجل السلب والنهب والقتل ، وليس من أجل الفتح والتحرير، وهنـا تكمـن القيمـة الفنيـة للمـروي لـه ، بوصـفه الطـرف الآخـر فـي عمليـة الاتصال .

ويتخذ الراوي نفسه شكل المروي لـه الممسرح ، وهو يتلقى الخطاب من استاذه الشيخ (الجبرتي) وهو يروي لـه رأيه في محاكمة (سليمان الحلبي) بعد قتله الجنرال الفرنسي (كليبر) ، إذ يقول: **((إن الفرنساوية الذين يحكمون العقل ، ولا يتدينون بدين ، لم يعجلوا بقتله بعد أن عثروا عليه ، ووجدوا معهه آلة القتل مضمخة بدم ساري عسكرهم ، بل رتبوا حكومة ومحاكمة ، وأحضروا القاتل وكرروا السؤال والاستفهام ، مرة بالقول ومرة بالعقوبة ، ثم أحضروا من أخبر عنهم وسألوهم على انفرادهم ومجتمعين ، ثم نفذوا الحكومة فيهم بما اقتضاه التحكيم ، بخلاف ما رأيناه من أفعال أوباش العساكر الذين يدعون الإسلام ، ويزعمون أنهم مجاهدون ، وقتلهم الأنفس وتجاريهم على هدم البنية الإنسانية ، بمجرد شهواتهم الحيوانية))**[2] ،فالشيخ (الجبرتي) راوٍ غير مشارك في الحدث ، يتوجه بالخطاب إلى المروي له الممسرح/الراوي ، وهو غير مشارك في الحدث أيضاً ، والشيخ هنا يطرح وجهة نظره فيما يتعلق بحادثة قتل الجنرال الفرنسي ، ويُبدي إعجابه بالمحاكمة التي تلقاها (الحلبي) ، وإن كان التلميذ_ بحسب وجهة نظره_ لا يتفق مع أستاذه في هذا الأمر ، وما من شك أن هذا التضاد في وجهات النظر ، التي تمخضت عن الراوي

---

(1) العمامة والقبعة : ٩٤ .

(2) العمامة والقبعة : ٢٧٩-٢٨٠ .

(*) للاطلاع على هذه الرسائل تراجع الصفحات الآتية : ١٥ ، ٧٣ ، ١١٧ ، ١٦٠ ، ١٦١ ، ١٦٩ ، ١٨٣ ، ١٩١ ، ١٩٨ ، ٢٩٤ ، ٣١٧ .

والمروي له ، عزّز من قيمة النص الروائي ، فضلاً عن أنه أضاء للقارئ جزءاً من طبيعة الشخصية .

وحفلت الرواية بعدد من الرسائل ، منها رسائل (نابليون بونابرت) إلى الشعب المصري ، أو إلى جماعة الديوان ، أو الرسالة الموجهة إلى (بولين) ، فضلاً عن ذلك رسالة الراوي/الشخصية إلى الفرنسيين يطالبهم فيها بالخروج من بلاده ، وهذه الرسائل يمكن عدّها تجوزاً موجهة إلى مروي له ، لأن عملية التواصل تقتضي وجود طرفين (مرسِل ومتلق) (*) .

لم تكن هيمنة الراوي مطلقة على زمام السرد ، بل وجد الباحث أن الراوي ترك الشخصيات تتولى عملية السرد ، تتناقل الأحداث ، وتقدم الشخصيات ، إذ على الرغم من سيطرة الراوي ، سواء أكان راوياً خارجياً أم داخلياً ، إلا أنه أعطى للشخصيات بعض الحرية، ولاسيما التعبير عن وجهة نظرها تجاه الأحداث المسرودة .

ثانياً : المروي له غير الممسرح

نعني به المروي له الذي ليس له وجود في السرد، إذ إنه لا يمتلك حضوراً في البنية السردية . ويتخذ المروي له صفات الراوي وخصائصه ، فإذا كان الراوي ممسرحاً ، فإن المروي له يكون ممسرحاً ، وإذا كان غير ممسرح فإن المروي له يكون غير ممسرح[1] ، إلا أن هذا الأمر لا يشكل قاعدة ، إذ إن هناك عدداً من

([1]) ينظر : خطاب الحكاية : ٢٦٨ . الصوت الآخر : ١٣٢ .

النصوص يكون فيها الراوي ممسرحاً ، يوجه سرده إلى مروي له غير ممسرح ، ويظهر ذلك جلياً في الروايات التي يكون فيها الراوي هو الشخصية الرئيسة ، وهذا ما سنبينه في موضعه من هذا المبحث .

فمن خلال الاستقراء الدقيق لرواية (شرف) تبين واضحاً أن الراوي العليم يتوجه بخطابه إلى المروي له غير الممسرح ، سارداً له الأحداث ، أو معرّفاً بالأماكن والشخصيات ، من ذلك ما يسرده الراوي عن حادثة اعتداء (جون) على (شرف) ، إذ يقول: **((جاهد الشاب في دفع مهاجمه الذي كان يفوقه قوة ونجح في شل حركته إلى أن شعر به يحاول تجريده من ملابسه وهو يلهث ، فأمده العدوان بقوة جديدة ؛ وجه إلى رأسه ضربات عشوائية بقبضتي يديه أجبرته على محاولة توقيها ، وبدا أن الحظ قد تدخل أخيراً في صفه إذ ارتطم رأس المعتدي بحافة الصينية فخفت قبضته ، استطاع شرف أن يحرر جسده ويزحف مبتعداً ، وكما يحدث عادة في هذه المواقف ، غيّر الحظ موقعه على الفور ، فقبل أن يصبح شرف بمنأى عن مهاجمه تمكن من الإمساك بساقيه وأوقعه أرضاً ثم ارتمى فوقه من جديد...))**[1] فالراوي يسرد هذه الحادثة وإن لم يشارك فيها، برؤية الراوي العليم وباستخدام ضمير الغائب (هو) الذي يبدو من الأفعال (جاهد ، شعر ، استطاع ، تمكن) ليعطي المروي له غير الممسرح صورة واضحة عمّا حدث لـ (شرف) ، وهذا يعني أن بإمكان الراوي غير المشارك في الحدث أن يروي لمروي له غير مشارك في الحدث أيضاً ، وعلى هذا الأساس فإن وجود الأول يقتضي وجود الثاني، إذ لا يمكن أن تتم العملية السردية إلا بهما .

وفي السياق نفسه ، يروي الراوي حكاية الرجل الذي تمرد على قوانين السجن ، عندما طالب بحقه في الحصول على الطعام الذي أقره القانون ، يقول الراوي: **((تفرج شرف على عقوبة التمرد التي تنص عليها لائحة مصلحة السجون : تقدم شخص في ملابس مدنية فأعطى حقيبته لحارس بعد أن أخذ منه قياس الضغط فثبته إلى ذراع المتمرد وقاس ضغطه ثم كشف على صدره وظهره بالسماعة وتناول حقيبته ومضى إلى المأمور فتحدث معه قليلاً ثم جلس إلى جوار علي بلبل**

([1]) شرف : ٢٠-٢١ . ونظراً إلى طول النص فقد أوردنا منه هذا الجزء .

، وأشار المأمور بيده للحراس فأشاروا بدورهم للسجين الذي ارتمى فوق الصليب الخشبي بحيث استقرت رأسه وسط الدائرة وذراعاه فوق الذراعين الخشبيين ، وتجلت مؤخرته للناظرين في عريها التام ، وبعد أن ربطوه إلى العروسة الخشبية بسيور جلدية تبادل الحارسان ضربه لمدة ربع ساعة بشومة طولها نصف متر تنتهي في أحد طرفيها بعدة قطع من الجلد ، لا جلدة واحدة))[1] ، المروي له في النص السابق يكتفي بوظيفة التلقي والإصغاء لكل ما يصدر من راويه ، إذ يسرد الراوي حال السجناء وما يمكن أن يواجهوه من عقوبات إذا ما أرادوا نيل حقوقهم التي نصّ عليها القانون ، وفي هذا استنكار واضح وتنديد بالمنظومة الأمنية القائمة على القسوة وممارسة أبشع الأساليب في معاملة السجناء ، ومن الملاحظ أن المروي له في النص السابق يكاد يكون منعدماً وغير ظاهر، بيد أنه يظهر في عمق النص إذ يكون قابعاً خلف المعنى [2] ، وهذا النوع يكون غير مشارك في الأحداث ، إذ يقع خارج الحكاية والنص .

إن دور الراوي في هذه الرواية لا يقتصر على تعريف المروي له غير الممسرح، بالأحداث والوقائع ، بل تعداه إلى التعريف بالشخصيات وتقديم خلفياتهم، وإن كان يسمح للشخصيات بالتعريف بنفسها أو بالأحداث ، ولكنه _الراوي_ في الغالب يضطلع بهذه المهمات ، متخذاً من المروي له غير الممسرح أساساً لذلك ، فعلى سبيل المثال يتحدث عن ماضي شخصية (توكل) بقوله: **((... عندما خرج من أول سجن على الحديدة ، التجأ إلى أبيه الذي جمع ثروة كبيرة من التسول وتقاعد بعد أن بلغ السبعين ، طلب منه قرضاً بسيطاً ، ستة آلاف من الجنيهات ، ليستأنف تجارة المخدرات لكن الأب البخيل رفض ، عندئذ انهال عليه بالشاكوش حتى مات وحفر له مقبرة داخل غرفته ودفنه بها وقام بتبليط الغرفة ، لكن الرائحة فضحته ورافقته حتى الزنزانة))**[3] ، فالراوي عبر الاسترجاع يقدم المعلومات التي كانت غير معروفة _لدى المروي له_ عن شخصية (توكل) فالمتلقي لم يكن على

---

(1) شرف : ١٠١ .

(2) ينظر : المروي له في الرواية العربية الجديدة : ٦٤ .

(3) شرف : ١٦٢ .

علم سابق بهذه التفصيلات ، لولا تبلور فكرة المروي له غير الممسرح في ذهن الراوي ، الذي توجه إليه بهذا الخطاب عن تلك الشخصية .

وأحياناً يصف الراوي للمروي له غير الممسرح طبيعة الأمكنة في تلك الرواية ، من ذلك وصفه للمكان الذي يقيم فيه (شرف) مع أفراد أسرته[1] ، ووصفه للمكان الذي انتقل إليه (شرف) في العنبر الملكي ، إذ يقول: ((**لم يكن ثمة شك في أنه حقق تقدماً مهماً على الصعيد الاجتماعي ، صحيح أنه لم يرتفع عن الطابق الأرضي، وأن رائحة الزنزانة الجديدة لم تكن أقل عفونة من تلك التي تركها ورائه ، وأنّ مكانه تحدد بجوار دلو البول ، لكن الديكورات كانت مختلفة ابتداء من الجماهير التي راقبت الموكب والتي تبدت في ملابس متنوعة وليس بينها الزي الأبيض المعهود ، إلى الزنزانة نفسها التي تدلت الحبال على جدرانها محملة بالسلال والأكياس وحل فيها برميل كبير من البلاستيك محل دلو الماء .... **))[2] ، إنّ وصف الراوي لمكان العنبر الملكي ، ما هو إلا تعريف للمروي له غير الممسرح ومن ثمّ القارئ عن طبيعة المكان الجديد الذي انتقل إليه (شرف) ، وفي هذا المكان التقى عدداً من الشخصيات التي مثّلت مختلف الشرائح والطبقات ، وكانت أغلب تلك الشخصيات تتمتع بامتيازات متباينة، وذلك بحسب النفوذ الذي تتمتع به خارج السجن، وأغلب سكان هذه الزنزانات من أصحاب النفوذ والسلطة وتمتلك هذه الفئة سلطة لا يستهان بها خارج السجن مكّنتها من التمتع بكثير من تلك الامتيازات وهي داخل أسوار السجن المنيعة .

ويتولى الراوي/الشخصية المركزية في رواية (وردة) عملية السرد ، وهذا يعني أن الراوي فيها شخصية ممسرحة ، لها وجود واضح وصريح في النص ، يقابله مروي له غير ظاهر/غير ممسرح ، إذ يقوم الراوي الممسرح بسرد الأحداث وتقديمها إلى مروي له ، لا يمتلك أي وجود صريح في بنية النص ، فعلى سبيل المثال يروي عملية انتمائه إلى صفوف الحزب الشيوعي : ((**كان ذلك بعد العدوان الثلاثي بعدة شهور وبعد أن أتممت عامي التاسع عشر ، كنت غارقاً إلى أذني في خضم عملية**

([1]) ينظر المصدر نفسه : ٦٤ .

([2]) المصدر نفسه : ١٢٩ .

التمرد التقليدية ، وقد انقطعت عن الذهاب إلى الجامعة ، وكرست وقتي كله للنشاط السياسي معتبراً نفسي واحداً من هؤلاء المكافحين الذين يتخلون عن حياتهم البرجوازية في سبيل هدف أسمى ، وكنت أظنني قد عثرت على الطريقة المثلى للحياة : السبيل لتصحيح كافة أشكال الظلم والقهر المحيطة بي ، نظرة واضحة للعالم تستند إلى تفسير علمي للتاريخ والاقتصاد ، (دون أن أدرك وقتها أن هذا التفسير العلمي بالذات يتطلب خبرة واسعة بالعالم) ، ودور منفرد يضعني على الفور في مستوى أعلى بكثير من أقراني ومن الكبار الغارقين في حيواتهم الضيقة المبتذلة))[1] ، هذا الخطاب موجه من قبل الراوي/الشخصية إلى (مروي له غير ممسرح) مقصود وهم أصحاب الفكر الشيوعي لإدانتهم والانتقاص من دورهم في ميادين الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية .

وبعد أن يسلم (زيد) الجزء الأخير من يوميات (وردة) للراوي /(رشدي) ، تنتابه الظنون والهواجس ، بأن هناك جزءاً ناقصاً في تلك اليوميات ، ولاسيما أن الأجزاء التي قرأها خالية من الإجابة عن التساؤلات التي كان يثيرها عن اختفاء (وردة) ، لذلك ينقل تلك الهواجس إلى المروي له غير الممسرح ، إذ يقول: **((كان ثمة شيء محير في الجزء الأخير من يوميات وردة ، لم يكن لديّ شك في أنها الكاتبة فهو نفس الخط الذي طالعني في الكراسات السابقة : الكلمات الكبيرة الحجم بالحروف الواضحة التي تنطق بالجرأة والتحدي ، العبارات المقتضبة ، الدقة في نقل المشاهدات والسماعيات، التمحيص الصارم لسلوكياتها وعالمها الداخلي ، المتابعة الواعية لما يجري في العالم من تطورات ، التساؤلات المستمرة حول كل شيء ، ومع ذلك خالجني شعور بأن شيئاً ما ينقصها))**[2] ، لقد كانت اليوميات بالنسبة إلى(رشدي) الخريطة التي توصله إلى عالم (وردة) المفقود ، لذلك لم تسهم الأجزاء التي تسلمها من الشخص المجهول ، الذي أسماه (زيد) لم تسهم في حلّ اللغز الكامن وراء اختفائها ، لذلك كان يتطلع إلى المزيد من تلك اليوميات علّها تجيب عن الأسئلة التي كانت تدور في مخيلته ، لذلك هو يُشرك المروي له غير الممسرح

([1]) وردة : ٥١ .

([2]) وردة : ٣١٧ .

بحقيقة تلك التساؤلات ، واعتقاده بوجود جزء آخر من اليوميات قد يُسهم في الإجابة عن تلك التساؤلات ، وهذا يعني أن المروي له يتلقى السرد دون أن يكون طرفاً مشاركاً في الأحداث .

لم تسجل رواية (أمريكانلي) حضوراً واسعاً للمروي له غير الممسرح ، كالذي سجلته روايتا (شرف) و(وردة) ، وإن كانت رواية(شرف) هي الأعلى في تسجيل هذا النمط من المروي له ، ولكن مع ذلك لم تخلُ تلك الرواية من تسجيل بعض الأمثلة التي جسّدت نمط المروي له غير الممسرح ، فعلى سبيل المثال قام الراوي الدكتور(شكري) بسرد الأحداث بضمير المتكلم ، بعد أن وجه سرده إلى المروي له غير الممسرح ، ليكشف له طبيعة المشاعر التي انتابته بعد إلقائه المحاضرة الأولى أمام طلابه : **((كان أدائي سيئاً وبلا حماس، وبدأ الكلام مموجاً ، ووجدت نفسي أحياناً عاجزاً عن تذكر ما قلته من ثوان ، كنت مرهقاً وجائعاً وغير واثق من نفسي وزاد إحباطي عندما أعلنت طالبة إيرانية انها لن تواصل معي لأن مواعيد دروسها الأساسية تتعارض مع مواعيد محاضراتي، كما انسحبت أخرى بيضاء طويلة القامة ذات وجه شاحب عصابي يشبه وجه مدمني المخدرات...))**[1] ، فالراوي/الشخصية يتوجه بسرده إلى المروي له غير الممسرح ، وينقل له حقيقة مشاعره المشوبة بالقلق والتوتر وفقدان الثقة بالنفس ، ولعل هذه الأخيرة من أبرز الآفات التي عاناها الدكتور(شكري) ووقفت حائلاً دون نجاح علاقاته مع المرأة ، كما تبين في معرض حديثه مع طلابه .

ويحاول الراوي في الرواية نفسها أن يبين للمروي له غير الممسرح المغزى الأساس الذي يكمن وراء اختياره تجربته الشخصية والأكاديمية موضوعاً لمحاضراته ، ثم يكشف له ردود فعل طلابه عن بعض جوانب تلك التجربة ، إذ يقول: **((عندما وضعت خطة السمينار، كانت تحدوني الرغبة في تأمل تجربتي العامة في الحياة بجانبيها العلمي والشخصي، تصورت أن محاولة صياغتها في كلمات ثم مشاهدة انعكاساتها على عقول أخرى قد تضيء بعض جوانبها وخاصة فيما يتعلق بحياتي الداخلية، فلم يحدث أن عكفت على دراسة بعض حلقاتها واستخلاص مدلولاتها**

---

(1) أمريكانلي : ٣٤-٣٥ .

البعيدة ، شأني في هذا شأن أغلب الذين ينشغلون بالحياة نفسها عن تأملها ، إلا أني لم ألبث أن بدأت أتحفظ في حديثي عن نفسي بعد أن وجدت أن ما أقوله يجد طريقه خارج قاعة الدرس ، لكن هذا لم يمنعني من الحفر في الذاكرة واستخراج مواقف اختفت في ثناياها))[1] ، لقد أراد الراوي أن ينقل للمروي له غير الممسرح، حقيقة ما كان يشعر به عندما يسترجع تفصيلات تجاربه العاطفية والجنسية مع النساء اللواتي عرفهن في مرحلة سابقة من حياته ، ولعل نظرات طلابه التي تراوحت بين السخرية والاحتقار ، دفعته إلى تسخير تقنية (المونولوج الداخلي) للبوح بمثل تلك التجارب [2]

ويبدأ الراوي سرده في رواية (العمامة والقبعة) عن اللحظات الأولى التي رافقت دخول الفرنسيين إلى أعتاب القاهرة ، بيد أننا لا نجد هناك مروياً له يستمع لما يقوله الراوي : ((**اندفعت وسط الجموع الصاخبة . الحرارة خانقة . الشمس لاهبة . التراب يملأ الجو . يسيل العرق على وجهي وأسفل إبطي . تعثرت في نتوء وسط الطريق كونته القاذورات والعفوشات المتراكمة . توقف الكنس والرش منذ ظهر الفرنسيين [كذا] على تخوم القاهرة . أوشكت على الوقوع لولا أن لحقني أحدهم وشدني من ساعدي . سقطت عمامتي على الأرض وانفك عقدها . التقطتها وأعدت ربطها فوق رأسي**))[3] فالراوي/الشخصية يتوجه بسرده إلى مروي له غير ممسرح ، ناقلاً له مشاعر الخوف والترقب المصاحبة لدخول الفرنسيين إلى القاهرة ، يبدو أن الوظيفة الكبرى له تتجسد في الإصغاء والتلقي لما يصدر من الراوي ، فمشاعر المصريين التي تجلت في شخص الراوي ، بدت مضطربة يشوبها الانفعال والخوف ، وهي تراقب وقع خطى الفرنسيين وهم يقتربون من تخوم القاهرة .

ويوجه الراوي /الشخصية المركزية سرده في الرواية نفسها ، إلى المروي له غير الممسرح ، إذ يروي له مغامراته الجنسية مع الخادمة ساكتة ، فيقول: ((**تقدمت من**

---

(1) أمريكانلي : ٢٧٧ .

(2) ينظر : المصدر نفسه : ٢١٣ ، ٢٧٣ ، ٣٥١ ، ٣٦٩ ، ٣٩٩، فقد مثّلت استرجاعات سردها الراوي بصيغة المونولوج الداخلي

(3) العمامة والقبعة : ٥ .

جسم ممدد في الركن. تعثرت في قبقاب خشبي فوجهت السباب إلى نفسي لأني لم أنتبه . انحنيت فوق الجارية السوداء . كانت عيناها الواسعتان مفتوحتين . رفعت قميصها الواصل حتى العقبين فلم تنبس بكلمة . مددت يدي إلى خصرها . بحثت حتى عثرت على دكة [كذا] لباسها القطني . جذبته إلى أسفل دون أن تعترض . أمسكت بساقيها... لم تنبس بكلمة أو حتى آهة . وظلت تتطلع إليّ وفي عينيها نظرة لم أدرك كنهها))[1] ، فعلاقته مع الخادمة كانت ترتكز على شخصه هو، في حين بدا الطرف الثاني بلا حضور أو مشاركة، إلا أن علاقته مع (بولين) أخذت منحى آخر: **((انصرف الاثنان عند الظهر فدعتني فجأة إلى الصعود معها. كان قلبي يدق بعنف وأنا أتذكر نصائح حنا. لكن لم تسنح لي فرصة تطبيقها. فبمجرد دخولنا مسكنها التفت إليّ واحتضنتني ثم وضعت شفتيها على شفتيّ . وفجأة حدث شيء غريب . فقد أدخلت لسانها في فمي . لم أدر ما جرى بعد ذلك . فقد وجدنا أنفسنا فوق أريكة مجاورة وأنا...))**[2] ، فالراوي/الشخصية يروي حكايتين مختلفتين، تدوران حول موضوع واحد ، وهو علاقته مع المرأة ، فـ(ساكتة) تبدو من خلال تلك الحكاية ، امرأة خاضعة ومستكينة ، في حين تجسّد المرأة الثانية (بولين) القطب المؤثر ، أو المحور الأساس في تلك العلاقة ، ويبدو أن الراوي أراد أن يضفي على سرده دلالة رمزية معينة ، فالمرأة الأولى هي رمز لشعب بدائي متخلف ، بينما كانت (بولين) رمزاً لبلد تقوم دعائمه على الحضارة والمَدنية .

ولا تقتصر وظيفة المروي له على الإبلاغ عن الأحداث أو التعريف بالشخصيات، بل تعداه إلى تقديم بعض المعلومات عن الأمكنة ووصفها ، وإن كان شخصية غير مجسّدة في بنية النص ، ولكنه يؤثر في استمرارية السرد ، إذ لولا وجوده لما استطاع الراوي أن يستمر بسرده ، فعلى سبيل المثال يصف الراوي مدينة (عكا) : **((اتخذنا مواقعنا أمام عكا . بدت لي حصونها متداعية . لكن جانباً كبيراً منها يواجه البحر حيث تقف البوارج الإنجليزية . أما ناحية البر فتبرز أسوارها ذات الشرفات في زاوية . وعلى جوانبها أبراج . وبجوار السور بناء مربع هو قلعة**

([1]) المصدر نفسه : ١٧ .

([2]) المصدر نفسه : ١١٠-١١١ .

الجزار))[1] ، إن هذا الوصف لمدينة عكا ، ما هو إلا تعريف للقارئ عن طبيعة تلك المدينة التي بدت عصية على الجيش الفرنسي ، فهنا لا يشير الراوي الممسرح إلى المروي له ضمناً ولا علناً ولا يحدد صفاته ومعالمه ، بل يتوجه بسره إلى المروي له غير الممسرح الذي تفرض الضرورة وجوده والتوجه إليه[2] ، وفي السياق نفسه يتوجه الراوي إليه واصفاً التغييرات التي أوجدها الفرنسيون على الأمكنة : **((مضيت إلى الأزبكية ووجدت أنهم هدموا الأماكن المقابلة لبيت ساري عسكرهم حتى جعلوها رحبة متسعة ، وردموا مكانها بالأتربة الممهدة على خط معتدل من الجهتين مبتدئ من حد بيته إلى قنطرة المغربي الواقعة بين باب الخرق وباب الشعرية وصار جسراً عظيماً ممتداً ممهداً مستوياً على خط مستقيم من الأزبكية إلى بولاق ، وينقسم بقرب بولاق إلى قسمين : قسم إلى طريق أبي العلاء ، وقسم يذهب إلى جهة التبانجة وساحل النيل ، وحفروا في جانبي ذلك الجسر من أوله إلى منتهاه ، خندقين ، وغرسوا بجانبه أشجاراً))**[3] ، وهكذا يستمر الراوي في وصف الكثير من الأمكنة التي أصابتها يد التغيير ، ومن المعلوم أن هذه التغييرات في جغرافية تلك الأمكنة ، لا تصبّ في مصلحة الشعب المصري ، وإنما تخدم هدف المحتل وتحقق خططه التوسعية والاستيطانية في الأرض المصرية ، فالمروي له هنا هو الشعب المصري كله ، بغية إثارة عزيمته ودفعه إلى الثورة ضد الاحتلال الفرنسي ، من خلال تنبيهه على أن هذه التغيرات لا تخدم تطلعاته وآماله ، بل هي جزء من خطة تهدف إلى تحقيق هدف المحتل في السيطرة والاستيطان ، وهنا تحققت الدلالة الفنية التي تجسدت من خلال توجيه الخطاب إلى المروي له غير الممسرح ، الذي لا يمثله شخص أو كائن مجهول ، بل قد يكون المجتمع أو قضية أو فكرة يخاطبها الراوي بغية إيصالها إلى الآخرين[4] .

---

[1] () العمامة والقبعة : ١٥٧ .

[2] () ينظر : طرائق تحليل السرد الأدبي : ١٢٤ .

[3] () المصدر نفسه : ٢٨٨ .

[4] () ينظر : السردية وآلية تحليل النص الروائي : ١٠ .

يتبين لنا من كل ما تقدّم عن المروي له غير الممسرح ، تفاوت نسبة حضور هذا النمط من المروي له في روايات المدة المدروسة ، إذ سجلت رواية (شرف) أعلى نسبة حضور له ، قياساً ببقية الروايات ، فضلاً عن ذلك قد تبين لنا تعدد أشكال الراوي ، إذ قد يكون مشاركاً في الأحداث أو غير مشارك ، يتوجه بسرده إلى المروي له غير الممسرح الذي يكون بطبيعة الحال غير مشارك في الأحداث.

الفصل الثاني

الزمـــــن

مدخل :-

شغلت مقولة الزمن التفكير الإنساني وسيطرت على مساحة كبيرة من وعيه ، فحاول_ عبر الأشكال التعبيرية للأدب – أن يصبَ مضمون رؤيته له وينقل تصوره عنه فكان الشعر بداية هذه الأشكال التعبيرية ، وعلى الرغم من أن كل أشكال

التعبير الأدبي تُحاكي رؤية الأديب لهذا المكون الذي يشكل وعاء تجاربنا وخبراتنا ورؤانا ، إنّ الفن الروائي – تحديداً– يظل أكثر هذه الأشكال بلورةً لمفهوم الزمن ، لأن ذلك الفن ((أكثر الأشكال الأدبية مرونة)) [١]، وتمثيلاً لحركته ومن ثمَّ أكثر التصاقاً ، فالرواية ((بطبيعتها غير قابلة للتقنين ،إنها جنس يبحث بشكل دائم ويحلل ذاته أبداً))[٢] ساعياً لاحتواء مختلف عناصر الحياة الإنسانية .

وعلى وفق هذا الفهم أصبح الزمن ((محور الرواية وعمودها الفقري الذي يشد أجزاءها))[٣] ، فالبناء السردي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمعالجة الكاتب لعنصر الزمن وكيفية تناوله بوصفه بناءً ورؤية ، إذ ((لا يمكن أن تُكتب الرواية بدونه))[٤] .

إن الرواية كونها قصة مطولة تحتاج إلى العناصر البنائية التي تستمدها من الحياة لكي تنهض بفصول بنائها وتكوينها وهذه العناصر تتمثل في : الشخوص ، والأحداث ، والأمكنة ، والأزمنة ، ولا يمكن للعمل الروائي أن يكتمل إلا بتوافر هذه العناصر ، وعلى الرغم من الدور المهم الذي يؤديه كل عنصر من هذه العناصر على مسرح الرواية ، يظل الزمن من أكثرها أهمية وأبرزها مكانة ، ولا نبالغ إذا قلنا إنه يتفرد بهذه الأهمية والمكانة دون العناصر الأخرى ، لأسباب عدّة منها ما يرتبط بالرواية نفسها ، التي هي ((فن شكل الزمن بامتياز ، لأنها تستطيع أن تلتقطه وتخصه في تجلياته المختلفة))[٥] ، وهذا عائد بطبيعة الحال إلى المرونة التي تختص بها الرواية دون سائر الأشكال الأدبية الأخرى ، فسطوة الزمن واضحة في البنية الروائية التي يتخللها ، معلناً هيمنته على بقية العناصر الأخرى التي تتحرك بحركته وتتوقف بتوقفه فـ ((السرد زمن والوصف في بعض حالاته زمن ، والحوار

---

[١] الزمن في الرواية العربية ، مها حسن القصراوي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، عمّان ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٥، : ٣٣.

[٢] الملحمة والرواية ، ميخائيل باختين ، ترجمة : جمال شحيذ ، معهد الإنماء العربي ، بيروت ، ١٩٨٢ : ٦٦.

[٣] الزمن في الرواية العربية : ٣٦ .

[٤] أركان القصة : ٣٨ .

[٥] الرواية أفقاً للشكل والخطاب المتعددين ، محمد برادة ، مجلة فصول ، مجلد ١١ ، العدد ٤ ، ١٩٩٣ ، :٢٢.

زمن وتشكّل الشخصية يتم عبر الزمن))[1] ، فكل ما تحتويه الرواية خاضع لسطوة الزمن وهيمنته .

وتتعدد الأزمنة في النص الروائي ، فنحن في الرواية أمام أكثر من زمن تبعاً للمقاربات النقدية المختلفة ، فالشكلانيون الروس يميزون بين زمن المتن الحكائي وزمن الحكي ، فالأول هو الذي يفترض أن الأحداث المعروضة قد وقعت فيه (أي زمن القصة) ، أما زمن الحكي فهو الوقت الضروري لقراءة عمل ما (مدة العرض) ويوازي (حجم العمل) [2] ، ومن هذا المنطلق يقدم (تودوروف) تقسيماً ثنائياً للزمن وهو زمن القصة وزمن الخطاب ، فالأول زمن متعدد الأبعاد إذ تجري أحداث كثيرة في وقت واحد ، في حين أن زمن الخطاب هو زمن خطي، وهو ملزم بترتيب الأحداث ترتيباً متتالياً يأتي الواحد منها بعد الآخر، ويقدم كذلك تمييزاً آخر للزمن ، إذ يميز بين زمن الكتابة وزمن القراءة [3].

أما (جيرار جنيت) فقد قدّم في كتابه(خطاب الحكاية) تمييزاً بين زمن القصة وزمن الحكاية (الخطاب) ومن خلال العلاقة بينهما تتم دراسة علاقات الترتيب والديمومة والتكرار[4].

تتخذ أغلب الدراسات النقدية _ التي تعالج قضية الزمن في الأدب الروائي[*] _ من ثنائية (زمن القصة/زمن الخطاب) أساساً لدراسة الزمن انطلاقاً من العلاقات الثلاث التي حدّدها (جيرار جنيت) في كتابه (خطاب الحكاية) وهي : الترتيب

---

[1]() الزمن في الرواية العربية :٤٣ .

(٢) ينظر : نظرية المنهج الشكلي : ١٩٢.

[3]() ينظر : الشعرية : ٤٨ .

[4]() ينظر : خطاب الحكاية : ٢٣٢-٢٣٤ .

(*) ثمة دراسات نقدية أخرى أخذت على عاتقها دراسة الزمن وتقسيماته منها دراسة الدكتور(سعيد يقطين) الذي يحدد ثلاثة أزمنة لدراسة الزمن في النص الروائي ، وهي : زمن القصة وزمن الخطاب وزمن النص ، ينظر: تحليل الخطاب الروائي : ٧٤ . أما د. سيزا قاسم فقد قدّمت تقسيماً واسعاً للزمن ، إذ قسّمت الزمن على : أزمنة خارجية (خارج النص) وتشمل زمني القراءة والكتابة , وأزمنة داخلية وتشمل كل ما يتعلق بالزمن داخل النص الروائي من مدة الرواية وترتيب الأحداث ووضع الراوي بالنسبة إلى وقوع الأحداث وتزامن الأحداث وتتابع الفصول. ينظر: بناء الرواية ، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ : ٣٣ .

والديمومة والتكرار، والتي تتخذها الكثير من الدراسات النقدية منهجاً للدراسة في النصوص الروائية .

المبحث الأول

الترتيب

يُعدُّ الزمن هيكلاً يُبنى عليه أجزاء العمل الحكائي طويلاً كان أو قصيراً ، وهذا البناء يستدعي وجود زمنين هما :(زمن القصة) و(زمن الخطاب) ولا يمكن أن يكون الخطاب موازياً لنظام القصة ؛ لأن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد ، قد تقع فيه أحداث كثيرة في آن واحد ، على حين يكون زمن الخطاب أُحادي البعد ، تُقدّم فيه

الأحداث مرتبة ترتيباً متتالياً يأتي فيه الواحد منها بعد الآخر ممثلاً لتسلسل الكلام وصيرورته من بعضه إلى بعض ، وقد أدى هذا الأمر إلى استحالة التوازي بين الزمنين ، وهو أمر يؤدي إلى حدوث مفارقات زمنية منها الاستباق والاسترجاع [١]، وهذه المفارقات الزمنية تمنح النص الروائي حيويته وجماليته ، فضلاً عن إحداث التشويق والإيهام لدى القارئ – عن طريق الاستباق مثلاً– أو يستخدم تلك المفارقات الزمنية من اجل أن تكون تعبيراً عن التميز، وهناك من يجد في المفارقة الزمنية بعداً آخر إذ إنها((لا تضيف عناصر جمالية وحسب ، بل إن دلالتها تتغير بتغيير صياغتها)) [٢] ، وربما يلجأ إليها الروائي من أجل تحقيق غايات فنية أخرى .

وانطلاقاً من هذا التمايز القائم بين الزمنين تتبلور لدينا قضية (الترتيب) ، بوصفها إحدى أهم خصائص الزمن التي لاغنى عن تناولها والتعرض إليها بالدراسة والتحليل ، وتشير إلى دراسة التباين والافتراق بين هذين الزمنين ، وبمعنى آخر دراسة نظام ترتيب الأحداث في القصة ونظام تتابع هذه الأحداث في الخطاب.

وتظهر المفارقة الزمنية في نصوص (صنع الله إبراهيم) الروائية بأشكال متنوعة وهي الاسترجاع والاستباق والمفارقة المركبة (اللاتواقت) .

الاسترجاع :

هو إيراد حدث سابق للحدث الذي يُحكى ، بمعنى أنه((سبق النقطة الزمنية التي بلغها السرد ، أي مايذكر بعد وقوعه))[٣] ، ومن ثمَّ فهو كذاكرة النص التي من خلالها نستطيع الاطلاع والوقوف على ما يوجد من أحداث سابقة تقدّم لنا بالتجزئة ، وهي خاضعة في ظهورها لانتقاء الراوي . ويقسم الاسترجاع تبعاً لموقفه من الحدث الحكائي ونوعية العلاقة التي تربطه بالحدث السردي الحاضر على النحو الآتي :-

---

[١] ينظر : الشعرية :٤٧-٤٨ .

[٢] البناء الفني في الرواية العربية في العراق : ٩ .

[٣] الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة (١٩٧٦-١٩٨٦م) ، محمد الخبو ، دار صامد للنشر والتوزيع ، صفاقس ، تونس ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٣ ، : ٨٩ .

١- **الاسترجاع الخارجي** : وفيه تتم العودة إلى نقطة زمنية قبل نقطة الشروع في السرد .

٢- **الاسترجاع الداخلي** : وتتم فيه العودة إلى نقطة زمنية لاحقة لبداية السرد ،على أن لا تتجاوز حاضر السرد .

الاسترجاعات الخارجية :

سجلت رواية (شرف) وجود أنواع مختلفة من الاسترجاعات الخارجية تفاوتت أزمنتها بين الماضي البعيد ، أو القريب من حاضر السرد ، واختلفت كذلك طرائق تقديم تلك الاسترجاعات ، فهي تتم بطريقتين ، إما واضحة كأن تكون مسبوقة بالفعل تذكّر أو كان ، وإمّا غير واضحة تتداخل مع السرد . وتتحقق صيغة الاسترجاع هذه ، من خلال استعمال الفعل (تذكّر) وهذا الاسترجاع ضروري في الكشف عن ماضي الشخصية ، هذا ما يتبين من خلال استحضار (شرف) لذكرياته مع رفيقته (سالي) يقول : ((**تذكرت سالي وكيف تعرفت بها عن طريق شلة المعادي إذ كانت تقف معهم وكيف كنّا ندبر لها كل ليلة مكاناً تبيت فيه لأنها هربت من منزل أهلها وليس معها بطاقة أو نقود أو حتى حقيبة ملابس .... كانت البنت مرهقة فتمددت على كنبة وراحت في النوم لكن الأخوين رفضا فكرة بياتها عندهما فأخذناها إلى شقة أخرى اشتراها والد عمرو له وكانت على البلاط فاقترضنا من الأخوين بطاطين ومخدات وانطلقنا بالسيارة ، وفي الطريق قرر عمرو وهشام الانصراف فبقيت مع الفتاة ، فرشت البطاطين على الأرض فاستلقت فوراً وراحت في النوم ، واحترت فيما أفعل فنمت إلى جوارها والتصقت بها فلم تستيقظ . كان الحر شديداً ففككت أزرار بلوزتها ومددت يدي وتحسست ثدييها فلم تتحرك ، أيقظتها قائلاً إن هناك فئران [كذا] فقالت : مش مهم أنا متعودة عليهم ورجعت نامت ، وظللنا هكذا حتى الصباح**))[١] . ويعدّ هذا المثال من الاسترجاعات الخارجية ذات المدى القريب نسبياً من حاضر السرد ، ومن الملاحظ أن عملية التذكر هنا تؤكد رغبة الشخصية

---

[١]() شرف : ١٢٤-١٢٥ .

في الانتقال بالزمن من اللحظة الحاضرة التي تعيشها والمليئة بالحزن والبؤس إلى الماضي المفعم بالسعادة والأمل والحياة ، في محاولة لإيجاد حالة من التوازن بين الحاضر البائس – المتمثل بالسجن – والماضي الجميل المحمل بذكريات الشباب والحرية ، فجاء ((الاسترجاع كمقارنة بين أزمنة ماضية وحاضرة ...بين لحظة في الزمن الحاضر تثير لحظة أخرى في الزمن الماضي))[1] .

وحفلت الرواية نفسها بعدة أمثلة يمتد مداها إلى الماضي البعيد ، ففي الفصل (الرابع عشر) الذي يروي فيه الدكتور (رمزي) قصة حياته بدءً من طفولته ووصولاً إلى اللحظة التي يُلقى فيها القبض عليه ، نجده يستهل السرد بالحديث عن طفولته ، لتتداعى بعدها الأحداث كأنها شريط سينمائي ، إذ يحاول الراوي من خلال هذا الاسترجاع تسليط الضوء على شخصية الدكتور (رمزي) ، إذ صورت طفولته وصباه وشبابه وصولاً إلى اللحظة التي أُلقي عليه القبض ودخوله السجن ، فعلى سبيل المثال يتذكر طفولته مع (توحيدة) الفتاة الصغيرة ابنة البواب : ((**أتذكر أيضاً بواب منزلنا الذي كانت له ابنة في سني تدعى توحيدة . كنت أحب اللعب معها في مدخل المنزل ، ولم تكن أمي ترحب بذلك ويبدو أن البواب التحق بأحد المصانع في شبرا الخيمة ، إذ بدأ يخرج في الصباح حاملاً رغيفاً من الخبز في منديل ولا يعود قبل المغرب ، وقامت زوجته بعمله ...ونشأ صراع عنيف بينها وبين أمي التي قررت التوقف عن دفع القروش العشرة التي كان يعطيها كل ساكن للبواب . وأذكر أن شجاراً نشب بينهما مرة ، وأهانتها أمي فردت عليها بوقاحة ، وحرّم عليّ اللعب مع توحيدة فحزنت جداً**))[2] ، هذا الاسترجاع يقوم بصنع اتجاه مخالف لسير الزمن الطبيعي ، إذ يحشد تفصيلات متعددة في لحظة سردية معينة ، وهي لحظة الطفولة ، عبر تداعٍ حر للأفكار المخزّنة في ذاكرة تلك الشخصية . التي عمد الراوي إلى الإتكاء عليها من أجل استحضار الماضي ، فهي تفتح أبواباً على الزمن لينطلق

---

(1) الزمن في الرواية الليبية (ثلاثية أحمد الفقيه نموذجاً) ، فاطمة سالم الحاجي ، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان ، الجماهيرية العربية الليبية الاشتراكية العظمى ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٠ : ١١٢ .

(2) شرف : ٢٧٠-٢٧١ .

إلى زمنٍ ماضٍ يتفجر من الذاكرة التي عملت على اتساعه وتمديده ، إذ تدفقت تلك الأفكار في إطار زمني يمتد إلى ما قبل بداية السرد [١].

استطاع الراوي الاحتفاظ بهذه الأحداث التي ما زالت مخزّنة في ذاكرته منذ مرحلة الطفولة ، وأصبحت تلك الذاكرة مستودعاً لتلك الأحداث ، عندما تتراجع بالزمن إلى الماضي البعيد ، لتقدم لنا رؤية للواقع الذي كان الراوي شاهداً عليه .

وفي رواية (وردة) هيمن الاسترجاع الخارجي على مساحة كبيرة من تلك الرواية ، ولم نرصد الاسترجاع الداخلي إلا في مواضع محدودة (سنذكرها في نمط الاسترجاع الداخلي) فعلى سبيل المثال يروي (رشدي) عن طريق الاسترجاع الخارجي البعيد عن حاضر السرد تفاصيل انخراطه في صفوف العمل السياسي ، يقول:((**كان ذلك بعد العدوان الثلاثي بعدة شهور وبعد أن أتممت عامي التاسع عشر ، كنت غارقاً إلى أذني في خضم عملية التمرد التقليدية . وقد انقطعت عن الذهاب إلى الجامعة ، وكرست وقتي كله للنشاط السياسي معتبراً نفسي واحداً من هؤلاء المكافحين الذين يتخلون عن حياتهم البرجوازية في سبيل هدف أسمى...**))[٢] فالراوي / الشخصية المركزية ، يكشف –عن طريق الاسترجاع الخارجي البعيد عن نقطة الشروع في السرد– عن عمق التحول في حياته ، وكذلك يعبر عن رؤية (رشدي) ووجهة نظره تجاه ما يحصل في بلده من ظلم وقهر واستبداد ، فهو يعلن أن الدافع الأساس من انتمائه إلى صفوف الحزب الشيوعي هو الرغبة في تخليص بلده مما يعانيه ، كما كان يتصور آنذاك .

وتعتمد الرواية في مواضع أخرى على الذاكرة أيضاً في استعادة أحداث الماضي إذ إنها (أي الذاكرة) أصبحت من التقنيات المستخدمة في الرواية بعد أن انتفى مفهوم الراوي العالم بكل شي ، وتحول الروائيون إلى مفهوم آخر هو مفهوم المنظور، فـ((الاعتماد على الذاكرة يضع الاسترجاع في نطاق منظور الشخصية وبصيغة خاصة))[٣] تتلاءم وحاضر السرد الذي انطلق منه ذلك الاسترجاع ، فـ(رشدي)

---

[١]() ينظر : الزمن في الرواية الليبية : ١١٧ .

(٢) وردة : ٥١ .

[٣]() بناء الرواية دراسة مقارنة : ٤٣ .

عندما يحصل على الجزء الأول من يوميات (وردة) ويهز الكيس الذي يحوي تلك اليوميات تتداعى على الفور ذكريات الماضي البعيد ، عندما كان يضع المنشورات في أكياس من الورق ، فيقول : ((... **سرت في اتجاه منزلي وأنا أهز الكيس في يدي اليمنى ، تذكرت أيام المنشورات السرية ، كانت مطبعة التنظيم قد وقعت في يد الشرطة فاستأجرنا غرفة فوق سطح أحد [كذا] البنايات في منطقة القبة ، وأقمنا فيها مطبعة مؤقتة عبارة عن لوحين من الخشب في حجم مجلد من مجلدات" تاريخ الحضارة" تغطي أحدهما قطعة من القماش الشفاف . وطبعنا أول منشور يعلن التأييد لعبد الناصر بعد عودته من باندونج ...**)) [١] ، هذا المثال من الاسترجاعات البعيدة عن حاضر السرد ، إلا أنها مازالت ماثلة في ذاكرة الراوي ، التي تحاول أن توجد نوعاً من الترابط بين الماضي والحاضر، نظراً إلى تشابه دلالة الأحداث الماضية في رسم الحاضر ، فالموقف الذي مرّ به الراوي في أثناء وجوده في عُمان والمتمثل بحصوله على يوميات (وردة) ذكّره على الفور بموقف مشابه تعرض له في أثناء وجوده في صفوف التنظيم الشيوعي ، إذ إن استرجاع ذلك الحدث الماضي كان ((استجابة لمثير ناتج عن التجربة الحاضرة على المستوى النفسي أو الوقائعي))[٢] ، وهو ما حصل فعلاً في المثال السابق ، كون الراوي أتى بهذا الاسترجاع استجابة لموقف ينتمي إلى الزمن الحاضر، وعلى وفق هذا المفهوم جاء ((الاسترجاع ملتحماً بالنص ... الأمر الذي ينجي النص الروائي ويضفي عليه لوناً تعبيرياً))[٣] [*] .

---

[١]() وردة : ٧٦ .

(٢) في السرد (دراسات تطبيقية) ، عبد الوهاب الرقيق ، دار محمد علي الحامي ، تونس ، الطبعة الأولى ١٩٩٨م : ٨١ .

(٣) بناء الرواية ، دراسة مقارنة : ٤٣ .

(*) هذا الأسلوب من الاسترجاع ، برع فيه كتّاب تيار الوعي ، والذي يعد (بروست) مبتكره ، وقد أكسب مشهد الاسترجاع الشهير عند (بروست) مكانة خاصة في تاريخ الرواية الحديثة ، وهذا المقطع الاسترجاعي يتمثل في أن طعم الكعكة المغموسة في الشاي في فم (مارسيل) ، أعاد على الفور في ذاكرته عالم الطفولة وأحياه ثانية ، ينظر : بناء الرواية ، دراسة مقارنة : ٤٣ .

والملاحظ في هذه الرواية أنها اعتمدت في أغلب استرجاعاتها الخارجية على الماضي البعيد عن حاضر السرد ، ولكننا لانعدم وجود أمثلة قليلة جداً تعود إلى الماضي القريب عن نقطة الشروع في السرد من ذلك مانجده عند ذكر (وعد) ابنة (وردة) للكيفية التي وصلت فيها اليوميات إليها ، فتتوجه بحديثها إلى المروي له (رشدي) فتقول : **((وقعت في يديّ بالصدفة ، جاء بها واحد من البدو وأعطاها لطاغور الذي أحضرها لي وأخفيتها بعد أن انتزعت منه وعداً ألا يقول لعمي ، لكن عمي عرف ، ربما منه أو من البدوي ، طلبها مني وفي البداية أنكرت ، كنت أريد الاحتفاظ بها لنفسي ، ثم ضغط عليّ فأعطيته جزءً وأخفيت الباقي ، لكنه شك في الأمر ومن لحظتها وهو يراقبني بدقة ويفتش حاجياتي باستمرار ، لكني كنت أشطر منه))**[1]، الاسترجاع هنا قريب من حاضر السرد ، إذ عمل هذا الاسترجاع على تعريف المتلقي بالأحداث الماضية التي لها دور كبير في تطور السرد وتصاعده .

وتمتاز رواية (أمريكانلي) بهيمنة الاسترجاع الخارجي على مساحة كبيرة من السرد ، إذ تفاوت زمن هذا الاسترجاع بين البعيد والبعيد نسبياً عن حاضر السرد، وهذه الرواية هي سيرة ذاتية ، تحكي قصة مؤرخ / أستاذ جامعي ، يروي لتلاميذه تفصيلات تجربته الشخصية كمؤرخ عربي مصري و الظروف المختلفة التي أسهمت في تكوينه الثقافي والأكاديمي ، فقد اتسمت تلك الرواية بالاسترجاعات الخارجية التي ترتبط بمراحل حياة تلك الشخصية ، والتي لا تنتمي بطبيعة الحال إلى الحاضر الروائي ، فعلى سبيل المثال يسترجع الدكتور (شكري) مرحلة مهمة من مراحل حياته ، وهي مرحلة الطفولة وبداية شغفه بالكتب والروايات التاريخية , وهذا ما يتبين من خلاله حديثه إلى طلابه ، يقول : **((... بدأت حياتي بتمزيق كتب التاريخ ، فقبل أن أتعلم القراءة أو الكتابة كنت أتلهى بتمزيق ما تصل إليه يديّ من كتب أو مجلات وتسويد صفحاتها بشخبطات من القلم الرصاص . ... ولا أذكر متى حاولت قراءة هذه الكتب وربما لم أفعل . لكني أذكر جيداً الليلة التي عاد فيها أبي من الخارج حاملاً عدداً من روايات الجيب السميكة في ربطة كبيرة وشجعني على**

---

[1]() وردة: ٣٣٠ .وينظر الصفحات : ١٢، ٢٧٣ ، ٣٥٩ ، ٣٦٧ ، ٣٧٢ ، إذ مثّلت استرجاعات خارجية .

قرائتها ، وكنت وقتها في حوالي التاسعة أو العاشرة »[1] ، اتخذ الراوي / الشخصية ، من تقنية الاسترجاع الخارجي وسيلة للكشف عن مرحلة طفولته بوصفها نقطة الانطلاق في مسيرة حياته القادمة ، ومن الملاحظ أن سعة الاسترجاع ، أي المساحة الورقية أو المكانية التي يغطيها الاسترجاع في هذه الرواية تتجاوز الصفحة لتصل إلى عدة صفحات ، ففي هذا المثال بلغت سعة الاسترجاع أربع صفحات تقريباً ، لأن الاسترجاع هنا ، استقاء لكثير من الأحداث المخزّنة في ذاكرة تلك الشخصية .

لقد كانت مرحلة الطفولة بالنسبة إلى الدكتور(شكري) مرحلة استقطاب لذاكرته ، لأنها مرحلة بدأت تثار فيها الكثير من الأسئلة في مخيلته ، ففيها ولدت الرغبة للمعرفة ، ولاسيما معرفة المرأة ، والوقوف على تفصيلات ذلك الجسد الذي أصبح لايقل أهمية عن التاريخ الذي تخصص بدراسته . فالبحث عن المرأة والتاريخ يبدوان الغاية الكبرى في هذه الرواية – كما يرى الناقد (نبيل سليمان)– [2].

لم تكن مرحلة الطفولة نقطة الاستقطاب الوحيدة في ذاكرة الدكتور(شكري) بل لجأ إلى المراحل الأخرى اللاحقة من حياته ، ناقلاً لنا من خلالها الكثير من تفصيلات حياته الماضية ، فعن طريق صيغة الاسترجاع الخارجي ، ينقل لنا الراوي قصة إحدى علاقاته العاطفية مع (نجلاء) التي عرفها بعد حصوله على الدكتوراه [3] ولما كان يشعر بنظرات طلابه تترصده عند ذكر مثل تلك التفصيلات ، فكانت تقنية المونولوج الداخلي الوسيلة المثلى التي لجأ إليها الراوي في سرد مثل تلك الجوانب المتعلقة بحياته الماضية ، يقول: ((**هل أذكر التفاصيل؟ كيف نهضت واقفة وتخلصت من ردائها بحركة واحدة كاشفة عن سوتيان وكيلوت وحسب .ومرة أخرى لم تكن المبادرة مني أعطتني ظهرها البهي من جديد . تحسست بشرته**

---

[1] أمريكانلي : ٤٥– ٤٦ .

[2] ينظر : أسرار التخييل الروائي : ٢٠٧ .

[3] في هذا المثال يكشف الراوي عن مكامن شخصيته المضطربة ، فعلاقاته العاطفية سواء أكانت مع (نجلاء) أم غيرها كانت تنتهي بالإخفاق من جانبه هو.

الناعمة واستداراته الكاملة وأخاديده المظلمة ، ولم يفد ذلك بشيء . احتضنتها واستخدمت كل ما في جعبتي من مهارات دون فائدة ...))[١].

لقد نجح الراوي ومن ورائه الروائي في أن يدخلا هذه الاسترجاعات بطريقة جعلتها تتحد بسياق الحكي على الرغم من خروجها عن حدوده السردية ، وجعلها ترتبط بنسق الزمن السردي من دون أن تحدث خللاً على مستوى البنية الزمنية للحكاية ، وذلك باستخدامه للمونولوج الداخلي الذي أسهم في عملية ((استرجاع الماضي ونسجه في المقاطع السردية بطريقة تلاحمية))[٢] ، لا يمكن تجاهل تماسكها[٣] .

إن (صنع الله إبراهيم) يهشّم الزمن في هذه الرواية كسمة واضحة من سمات روايات التجريب ، إذ يتقاطع الزمن السائد وهو زمن وجود الراوي في أمريكا مع زمن دراسته الأولى في مصر في الخمسينيات والستينيات ، فضلاً عن أزمان أخرى متعددة تمثلها وقائع تاريخية في أمكنة متعددة في إطار ثقافات متعددة ، مما يجعلنا أمام بانوراما تاريخية مثيرة صاغها (صنع الله إبراهيم) بهذا الشكل الروائي المميز .

وتعتمد رواية (العمامة والقبعة) في أغلب استرجاعاتها على الماضي القريب من حاضر السرد ، من ذلك ما نجده عند تذكّر (بولين) لحظة وقوف (نابليون بونابرت) أمام جنوده ، وهم يستعدون لغزو مصر ، تقول: ((**لا أنسى كيف وقف بونابرته بضفيرته القصيرة وخصلات شعره الجانبية المنسدلة على كتفيه ، خطب في الجنود المبحرين إلى مصر واعداً كلاً منهم بستة أفدنة . كانت لعيونه اللامعة تأثير السحر على العسكر))**[٤] ، فهذا الاسترجاع الخارجي قريب جداً من حاضر السرد ، ويكشف هذا الاسترجاع الخارجي ، عن الطبيعة الاستعمارية و الاستيطانية للحملة

---

[١]() أمريكانلي : ٣٩٦ .

[٢]() الزمن في الرواية العربية : ٢٠٣ .

[٣]() ينظر الصفحات : ٣٧ ، ٧٤ ، ١٣١ – ١٣٢ ، ٢١٢ ، ٢٧٣ ، ٣٩٩ . إذ مثّلت استرجاعات خارجية قائمة على المونولوج الداخلي .

[٤]() العمامة والقبعة : ٩٢ ، وينظر الصفحات : ٢٣ ، ٣٣ ،٣٧ ، ٩٢ ، ٢٢٨ . تعد أمثلة للاسترجاع الخارجي .

الفرنسية على مصر ، فالمحتلون الفرنسيون جاؤوا إلى مصر ، من أجل السيطرة والاستيطان وليس من أجل تحريرها وتخليصها من سيطرة المماليك والأتراك ، كما ادعى (نابليون بونابرت) .

لقد قامت الاسترجاعات الخارجية في روايات (صنع الله إبراهيم) _ موضوع دراستنا _ بأداء((وظيفة بنيوية)) [1] لا يمكن نكرانها على المستوى البنائي الذي قامت فيه بتقديم معلومات متعلقة بماضي الأحداث والشخصيات ، ذلك الماضي الممتد الذي تجاوز سنوات كثيرة ، وهو يكشف عن ذلك التوغل الذي قام به الراوي في رحاب الزمن البعيد من أجل نبش الذاكرة ، واستخراج مخزونها إلى السطح ، من أجل إعطاء الحكاية تشكيلاً زمنياً جديداً بكسر الحدود بين أبعاد الزمن ، وإطلاق الماضي إلى فضاءات أوسع وأرحب .

الاسترجاعات الداخلية :

شكلت الاسترجاعات الداخلية نسبة قليلة مقارنة بالاسترجاعات الخارجية ، ذلك أن الراوي ركز على الزمن الماضي ، بوصفه وسيلة للتعبير عن أفكاره وآرائه التي تعكس أزمة الحاضر ، ففي رواية (شرف) يلجأ الراوي إلى استدعاء الماضي الداخلي الذي يقع ضمن إطار السرد ، فيروي الحادثة التي أسهمت في توطيد العلاقة بين (شرف) و(السفّاح) ، إذ يقول : ((**في أحد الأيام ، تلقى شرف من أمه في الزيارة (التي أصبحت تخلو من السجائر بسبب تفاقم حالة الأب الصحية) علبتي كليوباترا . استخدم واحدة واحتفظ بالثانية في كيسه . وعند عودته من طابور المساء اكتشف اختفائها [كذا] . فتش عنها جيداً بمساعدة السفاح لكنهما لم يجدا لها أثراً .. ..**))[2] .

---

[1] إنفتاح النص الروائي ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٩ : ٥٦ .

[1] شرف : ٥١٦ . وينظر الصفحات : ٤٩٣ ، ٤٩٤ فقد مثلت استرجاعات داخلية .

هذا الاسترجاع داخلي ، أي أنه عودة للوراء لسرد حادثة تركها الراوي في أثناء السرد ، ثم عاد ليذكرها ، لتكون منسجمة مع المتن الحكائي ، ففيه وضّح الراوي بداية توطد العلاقة بين (شرف) و (السفاح) ، وكذلك جاء هذا الاسترجاع لتسويغ الأحداث اللاحقة التي ستنتهي بها الرواية ، فـ(سالم) بعد هذه الحادثة ينجح في إقناع (شرف) بقبول العلاقة الشاذة معه ، وهنا تكمن المفارقة المؤلمة ، فـ(شرف) الذي دخل السجن بسبب الدفاع عن شرفه يرضى وبكامل إرادته التخلي عن فكرة الشرف ، في نهاية الرواية وإقامة علاقة شاذة مع السفاح ! .

وفي رواية (وردة) نقف عند عدة أمثلة لهذا النوع من الاسترجاع ، منه على سبيل المثال تذكّر (رشدي) زيارته لبيت أبي عامر ، وكيف أن هذا الأخير كان ينظر بتركيز على الحقيبة التي كان يحملها (رشدي) التي كانت تضم الجزء الأخير من اليوميات التي حصل عليها من (وعد) ، يقول : ((**أقلني السائق الباكستاني أو الهندي في الصباح ، كنت متوتراً عاجزاً من قلة النوم ومن ملاحقة عيني أبي عامر لحقيبة يدي وهو يودعني ، ولم أطمئن الا عندما غادرتُ السيارة أمام الفندق**))[1] ، فهذا الاسترجاع يمثّل استرجاعاً تكميلياً ، فالراوي يسرد ما سبق وأهمله ، من أجل أن يستكمل الأحداث التي تركها عمداً ليكتمل الترتيب المنطقي لها ؛ لأن الاسترجاع الداخلي ((وجه من وجوه الترتيب))[2] ، الذي يدفع عجلة السرد إلى الأمام ، ومن ثمّ يخدم إستراتيجية الراوي ووجهة النظر التي ينطلق منها [3] .

ولم تحفل رواية (أمريكانلي) إلا بأمثلة قليلة مثّلت هذا النوع من الاسترجاع، منها على سبيل المثال شكوى الجيران من رائحة الدخان التي تتسرب إلى منازلهم عندما كان الدكتور (شكري) يدخن في الحديقة المطلة على مسكنهم[4]، واسترجاع (إستر) للمشاجرة التي حدثت بينها وبين (مونا) حول الملصقات التي كانت الأولى تعلقها

---

[1]() وردة : ٣٦٩ . وينظر : ٣٩١– ٣٩٢ ، فقد مثّل استرجاعاً داخلياً .

[2]() الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي : ٧٣ .

[3]() ينظر : المصدر نفسه : ٧٥ .

[4]() أمركانلي : ٥٥ .

على جدران غرفتها[١] ، واسترجاع الدكتور (شكري) لمشهد المشردين الذين تعجّ بهم شوارع سان فرانسيسكو الأمريكية [٢].

ومن الاسترجاعات الداخلية في رواية (العمامة والقبعة) ما يرويه (دينون) للراوي عن احتلالهم لأسوان وجزيرة فيلة المصريتين ، يقول : ((**احتلال أسوان بدأ نزهة . ولم يمض علينا بها يومان حتى انتشرت دكاكين الخياطين والحذائين والحلاقين الفرنسيين والمطاعم . وزرت مع بليار جزيرة الفنتين . وعندما أردنا أن نتقدم إلى جزيرة فيلة تجمع أهاليها وعلت صيحاتهم وراحت النسوة تولول . عندئذ اقتحم بليار الجزيرة بالقوة ورأيت النساء يُغْرِقْنَ الأطفال الذين لا يستطيعون حملهم ويشوهن بناتهن حماية لهن من الاغتصاب . ورأيت فتاة في السابعة في حالة تشنج واكتشفنا أنها خيطت بطريقة منعتها من التبول**)) [٣] فهذا الاسترجاع ينتمي إلى زمن السرد ، الا أن الراوي أخّر تقديمه ، فهو لم يغفل عن ذكره ، أو أنه جاء به لسد فراغ أو ثغرة ، وإنما هو عودة للوراء لاستذكار ما وقع ، والماضي الذي تذكره الشخصية هنا هو قريب جداً ، إذ إنه استطاع استرجاع هذه الحادثة البشعة بكل تفصيلاتها وجزئياتها .

لقد قامت الاسترجاعات بأنواعها بكسر خطية الزمن وتشظية عموديته مؤدية إلى خلخلة قواعد الارتكاز لدى القارئ وشدّ انتباهه إلى هذا العالم الجديد الذي بُني خارج منطقية ما يحمله عن الزمن من تصورات وثوابت .

الاستباق :

إذا كانت مهمة الاسترجاع تزويد القارئ بمعلومات عن ماضي الشخصية أو الحدث ، فإن الاستباق هو((مفارقة زمنية سردية تتجه إلى الأمام بعكس الاسترجاع))[٤] ،

---

[١]() المصدر نفسه: ٢٢٢ .

[٢]() المصدر نفسه : ٢٤٣ .

[٣]() العمامة والقبعة : ١٨٧– ١٨٨ . وينظر : ١٩٤ ، فقد مثّل استرجاعاً داخلياً .

[٤] الزمن في الرواية العربية : ٢١١ .

ويُطلق عليه الاستشراف أو سبق الأحداث [١]، وهو إيراد حدث آتٍ أو الإعلان عنه أو الإشارة إليه سابقاً ، ويُجمع الباحثون على أن هذه الظاهرة أقل تردداً من الاسترجاع [٢] ، وذلك لأنها تتأتى مع فكرة التشويق التي يقوم عليها القص التقليدي [٣] ، ولكننا مع ذلك نرى أن الرواية الحديثة قد وظّفت هذه المفارقة من أجل كسر رتابة التسلسل الزمني ، وتبنيها لفكرة المستقبل المتمثل دائماً في الحاضر [٤].

يقسم الاستباق على نوعين ، تبعاً لقربه وبعده عن حاضر السرد ، وهما :

١- الاستباقات الخارجية : وهي الاستباقات التي تكون بعيدة جداً عن حاضر السرد ، وتكون وظيفتها الإبلاغ عن نهاية القصة أو ما ستؤول إليه بعض الشخصيات أو الأحداث .

٢- الاستباقات الداخلية : وهي الاستباقات التي تكون قريبة جداً من حاضر السرد ، وتكون وظيفتها أما سد ثغرة لاحقة ، وإمّا إشارتها إلى أن ما حدث سيروى في حينه مفصلاً .

الاستباقات الخارجية :-

لم تسجل روايات (صنع الله إبراهيم) _موضوع الدراسة_ حضوراً واضحاً لتقنية الاستباق ، كما هي الحال في الاسترجاع ،إلا أن هذا الأمر لايعني عدم توظيفه لها ، إذ إننا نقف عند أمثلة قليلة جداً قامت بالدور المنوط بها ، وأسهمت في إيجاد ذلك الجو المشحون بالاحتمالات التي كانت تضعنا بين أحضان الشك قبل أن تسلمنا في

---

[١] أطلق عليه جنيت (الاستشراف) ينظر : خطاب الحكاية : ٧٦ ، وجاء بتسمية (سبق الأحداث) ينظر : مدخل إلى نظرية القصة : ٨٠ .

[٢] ينظر : إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ، أحمد حمد النعيمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،عمّان ، الأردن ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٤ : ١٦ .

[٣] ينظر : الشعرية : ٤٨ .

[٤] الرواية والزمن : ١٩٩ ، وينظر : السردية في النقد الروائي العراقي : ١٣٩ .

نهاية الأمر إلى عالم اليقين قاطعة بنا مسافات قد تطول أو تقصر بحسب طبيعة النفس الذي يُقدّم به النص الروائي .

من خلال استقرائنا لروايات (شرف) و(أمريكانلي) و (القانون الفرنسي) لم نجد للاستباقات الخارجية وجوداً يُذكر فيها ، إذ شغل الاسترجاع حيزاً أكبر في السرد ، بوصفه (أي الاسترجاع) يثير الماضي ويمنحه استمرارية الحضور والتجسد .

أما في رواية (وردة) فتتجسد أمثلة هذا النوع من الاستباق ، من خلال رغبة (وعد) في جعل يوميات أمها ، ورقة مساومة لنيل حريتها ، وهذا ما يتمثل من خلال حديثها مع (رشدي) ، تقول: ((**أريد استخدام هذا الجزء للحصول على حريتي ، أشعر أن به شيئاً يتحرقون لمعرفته . لا أعلم ما هو**))[1] ، إن هذا الاستباق الخارجي المفتوح على امتداد الحكاية ، يشكّل علامة زمنية مهمة في نسيج الحكاية ، وهذا المقطع الاستباقي مركب ، لأنه يعلن في أحد شقيه عن رغبة (وعد) في نيل حريتها المسلوبة ، وفي الشقّ الثاني منه تحدد أن في يوميات والدتها سراً يرغب الجميع في الوقوف على حقيقته ، وفعلاً يتحقق لها ما أرادت في نهاية الرواية ، إذ يضطر(الحارث بن عيشة) وهو (يعرب) نفسه أن يوافق على الشروط التي وضعها (رشدي) من أجل حصول الأول على اليوميات التي بحوزة (وعد) ، ومن ضمن تلك الشروط إرسال الأخيرة إلى الخارج من أجل إكمال دراستها ، ومن جانب آخر ينجح عمها في الاستحواذ على الجزء الأخير من اليوميات .

ومن الأمثلة الأخرى التي جسّدت هذا النوع من الاستباق في الرواية نفسها ، توقع (وردة) أن يكون مولودها أنثى ، وهذا ما يتجلى في قولها : ((**أفكر بالجنين دائماً بصيغة المؤنث . هل هي نرجسية مني ؟ هل ستكون مناضلة ثورية مثلي ؟ أم ستكون الحاجة لأمثالي قد تلاشت وحلّ محلنا المهنيون وأصحاب المهارات؟**))[2] ، وفعلاً تحقق ما توقعت وأنجبت (وعد) وأصبحت الثورة في طي النسيان .

---

[1] وردة : ٣٣٠ .

[2] وردة : ٣٦٢-٣٦٣ .

ويتجلى الاستباق الخارجي واضحاً في رواية (العمامة والقبعة) من ذلك مانجده في كلام الشيخ(الجبرتي) وهو يتحدث إلى تلميذه ، فالأول كان يسجل جميع الأحداث والوقائع التي رافقت دخول الفرنسيين إلى مصر ، وهاهو ذا الآن يتوقع أن يؤلف كتاباً يدون فيه جميع تلك الأحداث ، يقول : ((**سأكتب مدة الفرنسيس في مصر ، فقلبي يحدثني أننا مقبلون على أحداث جسام**))[1] ، هذا النص عبارة عن استباق مهم ، يعمل على التمهيد والتحضير للأحداث اللاحقة في سياق السرد ، إذ يتحقق هذا الاستباق في نهاية السرد ، فيجمع (الجبرتي) الأوراق التي كتبها سابقاً، وأخذ يضيف إلى تلك الأوراق ويحذف منها ، بحسب ما تتطلبه المرحلة الجديدة، يقول لتلميذه : **أكتب في رأس الصفحة " مظهر التقديس بذهاب دولة الفرنسيس "** .

قلت : كتاب جديد ؟

قال: جديد وقديم .

قلت : لم أفهم ؟

قال : هل تتصور العثمانلي يقبلـــون ما كتبته من امتداح للفرنسيس وذم في الترك ؟ الوزير التركي طلب أن أكتب له تاريخ فترة وجود الفرنسيس في مصر . ثم إني أريد أن أبرئ نفسي من تهمة التعاون مع الفرنسيس))[2] ولا يقتصر الاستباق على الإخبار فقط ، إذ حاول الراوي من خلال حديثه مع أستاذه أن يكشف عن جانب مهم من شخصية أستاذه ، فهذه الشخصية متذبذبة في مواقفها ، ومتأرجحة في طبيعة علاقتها مع الاحتلال الفرنسي .

ومن الاستباقات البعيدة عن نقطة حاضر السرد ، ما توقعه (عبد الظاهر) عن مصير (زينب البكري) تلك الفتاة المتحررة التي اشتهرت بقربها من الفرنسيين ، إذ يتوقع أن يكون القتل هو النهاية الحتمية لتلك الفتاة المتهتكة [3]، وهذا ما يتحقق قبل

---

(1) العمامة والقبعة : ٣٦ .

(2) العمامة والقبعة : ٣٢٨ .

(3) ينظر : المصدر نفسه : ٤٨ .

نهاية الرواية ، يقول الراوي : ((**طلبوا ابنة الشيخ البكري فحضروا إلى دار أمها بالجودرية بعد المغرب وأحضروا والدها وسألوها عما كانت تفعله من تبرج مع الفرنساوية فقالت إني تبت عن ذلك . فقالوا لوالدها ما تقول أنت . فقال أقول إني بريء منها . فكسروا رقبتها**))[1] ، فالاستباق تحقق في نقطة بعيدة عن حاضر السرد ، إذ إن هذا التحقق تمّ في المدى البعيد ، أي بعد خروج الفرنسيين من الأراضي المصرية .

الاستباقات الداخلية :

تميّزت الاستباقات الداخلية في رواية (شرف) بقربها الشديد من حاضر السرد ، فعلى سبيل المثال يروي كعب الداير لـ(شرف) قصة الجهاز الذي تنتزع بوساطته الاعترافات من المتهمين ، ونراه يخبره بأنه سوف يرى ذلك الجهاز وسوف يُعذب به من أجل الحصول على المعلومات التي سوف تُنتزع منه ، ويتجلى ذلك من خلال الحوار الذي دار بين الاثنين ، يقول (شرف) : ((**كشف عن باطن ذراعيه أسفل الإبط وباطن ساقيه أسفل الركبة فرأيت كدمات زرقاء كبيرة وآثار تقيحات على حوافها .**

قال : مصدقونيش إلا بعد ما أكلت الطرحة .

سألته : قصدك إيه ؟

قال : مسمعتش عن الجهاز ؟

---

[1] () المصدر نفسه : ٣٢٤-٣٢٥ .

هززت رأسي نفياً .

قال : بكرة تدوقه .

تسارعت دقات قلبي وسألته بصوت مرتجف : هم بيعذبوا كل واحد...)) [1] .
وسرعان ما يتحقق ذلك الأمر ، يقول (شرف) : ((**وهنا سمعت الضابط يقول لواحد منهم : هات الجهاز. ربطني المخبر بسلك في كتفي وبدأ يضع شيئاً تحت رجلي . وسمعت صوتاً يقول : الفيشة بايظة .**

قال الضابط : بصوت نافذ [كذا] الصبر : حطه في التانية يا حمار .

مرت لحظات بطيئة وفجأة اخترق ساقي قضيب من النار فصرخت ، وتكرر الأمر مع الساق الثانية . أخذت أئن وشعرت فجأة بأني أقفز من مكاني وأطير في الهواء، ثم غبت عن الوعي))[2] فالاستباق هنا قريب جداً من حاضر السرد ، وقد تحقق بعد صفحات قليلة ، وقد كشف هذا الاستباق عن الأساليب اللا إنسانية التي تنتهجها أجهزة الأمن من أجل انتزاع الاعترافات من المتهمين بشتى الوسائل والطرق ، دون تمييز بين الجاني والضحية .

ولم تحفل رواية (وردة) إلا بأمثلة قليلة جداً من هذه المفارقة السردية ، منها على سبيل المثال ما قاله (زيد) لـ(رشدي) عن اليوميات الباقية التي سوف يجد فيها عدداً من الأجوبة التي تدور في خلده حول اختفاء (وردة) وأخبره أنه سيجدها في منطقة (صلالة) في الجنوب [3] ، وفعلاً يذهب (رشدي) إلى صلالة ويلتقي(وعد) ابنة (وردة) وتعطيه الجزء المتبقي من تلك اليوميات [4].

وفي (العمامة والقبعة) لم يعثر الباحث إلا على موضع واحد لهذا النوع من الاستباق ، إذ يتوقع كلّ من الشيخ (حسن العطار) والشيخ (الجبرتي) أن حملة

---

[1] () شرف : ٢٣ .

[2] () شرف : ٣٢ .

[3] () ينظر : وردة : ١٧٦ .

[4] () المصدر نفسه : ٢٥٢ .

نابليون على عكا ستكون فاشلة ولن يُكتب لها النجاح أبداً ، يقول الراوي ناقلاً كلام الشيخ العطار: ((**إن هذه الحملة ستكون مهلكته . وتلى علينا آخر قصائده وبها هذين البيتين [كذا] :**

إن الفرنسيين قد ضاعت دراهمهم / في مصرنا بين حمّار وخمّار / وعن قريب لهم في الشام مهلكة / يضيع لهم فيها آجال وأعمار))[1].

أما الشيخ (الجبرتي) فيتوقع هو الآخر خسارة (نابليون بونابرت) وجيشه أمام جيوش (الجزّار) حاكم عكا ، إذ يقول : ((**وأظن أنه سيعود سريعاً و مهزوماً . فلن يستطيع الانتصار على الجزار**)) [2] ، إن هذا الاستباق الذي لا يتجاوز المدى الزمني للحكاية الأصلية ، ولا يبتعد عن حاضر السرد الراهن إلا قليلاً ، يشكل مفارقة زمنية ، تعمل على بثّ أجواء الترقب في الزمن الحاضر ، والتطلع بحذر إلى المستقبل المغيب ، وهذه البنية الزمنية الاستباقية لا تذهب بعيداً عن حاضر السرد ، بل تعمل بوصفها تمهيداً للأحداث الخطيرة التي سيتمّ سردها لاحقاً ، ولن يتأخر السرد كثيراً لتحقيق صحة الاستباق ، إذ يقول الراوي : ((**أخيراً اعترف الفرنساوية بالهزيمة وعلمت من هوية أن بونابرته قرر التقهقر بعد أن هلك ثلث الجيش**))[3] ، فهذا الاستقبال يكشف قرب المستقبل من حاضر السرد ، إذ ما إن توقع الشيخان هزيمة الجيوش الفرنسية في عكا الحصينة حتى تحققت تلك الهزيمة الشنعاء ، ويعود (نابليون بونابرت) إلى مصر مهزوماً .

المفارقة الزمنية / اللاوقتية :

قد لا نستطيع تحديد المفارقة الزمنية ، كونها استباقاً أو استرجاعاً خالصاً ، فقد تكون هناك استرجاعات على استباقات ، أو العكس من ذلك تماماً، وهذا ما أطلق

---

[1] العمامة والقبعة : ١٣١ .

[2] المصدر نفسه : ١٤١ .

[3] العمامة والقبعة : ١٦٧ .

عليه(جنيت) المفارقة الزمنية أو اللاتواقت ، وتعني الاسترجاعات على الاستباقات والاستباقات على الاسترجاعات [1] ، وقد سجلت روايات (صنع الله إبراهيم) حضوراً محدوداً لهذا النمط السردي ، ومن ذلك ما نجده في رواية (شرف) وهي من نوع الاسترجاعات الاستباقية، إذ يتذكّر (شرف) حبيبته (هدى) وهو قابع خلف قضبان السجن وحيداً لا أنيس له ولا رفيق يواسيه سوى ذكرى الحبيبة البعيدة ، يقول : ((**فكرت في هدى**

استرجاع

وكيف أن غيابي سيكشف لها حقيقة مشاعرها ، وعند خروجي سترسل لي موعداً

_____ _____

للقاء ..... وتعترف لي بحبها))[2]

_____

يتضح من هذا المثال المتقدم صعوبة تحديد نوع المفارقة أهي استرجاع أم استباق ، إذ إنه يبدأ بالفعل الماضي (فكّر) أي أنه يمثل استرجاعاً ثم ينتقل بعد ذلك إلى صيغة المستقبل من خلال قوله : (وكيف أن غيابي سيكشف لها حقيقة مشاعرها) وهو مايمثل استباقاً ، ويستمر الاستباق بعد ذلك ، وبذلك تكون حركة المفارقة الزمنية المركبة : استرجاع استباق استباق .

وفي رواية (وردة) نعثر على المفارقة الزمنية المتمثلة بالاسترجاع الاستباقي، من ذلك ما ترويه (وردة) لـ (دهميش) بشأن ذكرياتها عن الجبهة ، فتتذكر شجرة اللبان التي زرعتها في أول معسكر لها :

---

[1] ينظر : خطاب الحكاية : ٨٦ .

[2] ( ) شرف : ١٥٦-١٥٧ .

((تذكرت شجرة اللبان التي زرعتها في أول معسكر لنا وسط ظفار منذ عشر سنوات

استرجاع

ستبدأ الآن في الإدرار))[1]

استباق

إذ تبدأ المفارقة الزمنية بالاسترجاع لتنتهي بالاستباق ، وهذا نوع آخر من أنواع المفارقة الزمنية وهو الاسترجاع الاستباقي .

وتتضح المفارقة الزمنية واضحة في رواية (أمريكانلي) من ذلك ما يرويه الدكتور (شكري) عن زميله الذي سافر إلى أمريكا ، يقول :

((تذكرت المدرس الشاب الذي تلفن لي منذ شهرين . قائلاً إنه سيهاجر إلى أمريكا

بعد دقائق ، ولن يعود إلى مصر مطلقاً . وإنه قرر أن يتصل بي قبل سفره ليشد من

أزري))[1]. استباق استرجاع

---

[1] ( ) وردة : ٣٥٩ .

فهذا المثال يبدأ بالاسترجاع لينتهي به ، وبذا تكون حركة المفارقة الزمنية المركبة : استرجاع استباق استباق استرجاع .

بعد هذه الجولة في رحاب المفارقات الزمنية التي تعددت وتضاربت وتنازعت في حضورها بين ذاكرة معبأة بزخم هائل من الأحداث ، وتوقع كان يتحين الفرصة لإخراج الأحداث من عتمة الذاكرة إلى أفق الاستشراف .

إن هذا التنازع على مساحات الحضور أدى إلى بلورة الأحداث بمقتضى أن كل مفارقة كانت تشتغل داخل الرواية لهدف واحد ، هو تقديم المحكي في قالب متماسك ينأى عن الاضطراب والاختلال في ظل زمن يتماهى في نسيجه مع الزمن الإنساني الذي يُبنى في الخارج ((على حاستي الذاكرة والتوقع ... داخل شبكة نسيجها الماضي والحاضر والمستقبل))[٢] .

لقد سعت المفارقة الزمنية إلى خلخلة نظام الزمن السردي للأحداث ، إذ يتجاوز الروائي التسلسل المنطقي للمتواليات الحكائية ، ومن جهة أخرى اختلف الاسترجاع عن الاستباق من حيث البنية والوظيفة ، فالمقطع الاستباقي ظهر في روايات (صنع الله إبراهيم) بصورة إشارات لغوية سريعة تشغل حيزاً لغوياً قصيراً في السرد ، في حين شغل الاسترجاع الحكائي حيزاً أكبر ، بوصفه (أي الاسترجاع) يثير الماضي ويمنحه استمرارية الحضور .

---

(١) أمريكانلي : ٤٠ .

(٢) تاريخ الزمن _ فكرة الزمن عبر التاريخ _ ، يورتر يوري ، ترجمة : فؤاد كامل ، مراجعة : شوقي جلال ، سلسلة عالم المعرفة ، وزارة الثقافة والإعلام ، الكويت ، العدد(١٥٩) لسنة ١٩٩٢ : ١٤ .

المبحث الثاني

الديمـــــــومة

يتمثل تحليل ديمومة النص القصصي بالعلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب((من جهة نظر المدة))[1] . إذ يمثل زمن القصة مجموع المدة التي يستوعبها الحدث [ويقاس بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنين] في حين يمثل زمن الخطاب الزمن الذي يستدعيه لتغطية ذلك الحدث [ويقاس بالأسطر والصفحات والفقرات والجمل] وهذان القياسان لا يتطابقان تماماً في أي نص سردي [2] ، وإنمـــا يحصل بينهما تفاوت يؤدي إلى اختــلاف سرعة السرد [3].

وقد اعترف (جنيت) بصعوبة تحديد المدة الزمنية كون الأمر يتعلق في القصة – كما ذُكِرَ سابقاً– بوحدات زمنية مختلفة تقاس وتحدد أبعادها بالثواني والدقائق

---

[1] الشعرية : ٤٨ .

[2] ينظر : خطاب الحكاية : ١٠٢ .

[3] ينظر : مدخل إلى نظرية القصة : ٨٥ ، وينظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق : ٦٤ .

والساعات والأيام والأسابيع والسنوات والفصول ، وباختصار شديد تتعلق بفضاء زمني مفتوح على كل المدد المعروفة . ويرتبط في الخطاب بوحدات مكانية يضبطها طول النص المقدم الذي يقاس بالسطور والصفحات والفقرات ، مما يجعلها تنفتح على فضاء مكاني ممتد بامتداد النص ، وبهذا نكون أمام علاقة زمنية ومكانية في الوقت نفسه ، يتم فيها ((عقد الصلة بين الكمية النصية التي تضبط بحجم الأسطر والصفحات والكمية الزمنية للحكاية))[1] راسمة بذلك معالم إيقاع زمني تتحرك على وتيرة نبضه أحداث النص وشخوصه حتى أمكنته .

وتحليل هذه الظاهرة الزمنية سيعطينا فرصة الاطلاع على ((كيفية تعامل النص السردي مع الزمن في أعقد مظاهره وأوسع امتداداته وألطف دلالاته ...

من خلال تقديم أدوات زمنية ذات دلالات لا تُدرك إلا بالملاطفة والتدبر)) [2] مانحة إيانا فرصة تتبّع هذا الإيقاع لرسم خصوصيته وبيان تميزه .

إن تناول مثل هذه العلاقة بالدراسة والبحث مسألة غاية في الأهمية عند دراسة النص الروائي ، لأنها تسهم ((في تحديد إيقاع أي عمل أدبي))[3] ، ولذلك فإن زيادة نسبة التلخيص والحذف التي يكون فيها زمن الخطاب أقل بكثير من زمن القصة تؤدي إلى تسريع إيقاع الرواية ، في حين أن زيادة وجود المشهد والوقفة التي يكون فيها زمن الخطـــاب أكبر بكثير من زمن القصة تؤدي إلى إبطائه (أي الإيقاع) .

وقد كشفت دراستنا لروايات (صنع الله إبراهيم) عن وجود تفاوت في الإحاطة بالأحداث ، فالراوي يسهب في حادثة اعتداء (جون) على (شرف) إذ استوعب هذا الحدث خمس عشرة صفحة [4] ، في حين غطى قرابة ست سنوات في سبعة

---

[1] الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة : ١٣٤ .

[2] ( ) ألف ليلة وليلة (دراسة سيمائية تفكيكية لحكاية حمّال بغداد) : د. عبد الملك مرتاض ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٩ : ١٨٤ .

[3] () نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير: ١٢٦ .

[4] () شرف : ٧ – ٢١ .

أسطر[١] إذ يُصنف الأول ضمن الإيقاع البطيء ، وعلى العكس من ذلك المثال الثاني . وللوقوف على نوع هذه الإيقاعات داخل الروايات وبشكل تفصيلي ، فأننا سنحاول دراسة العلاقات التي يمكن بوساطتها تحديد السرعة في الرواية وهي (المشهد والوقفة والتلخيص والحذف) إذ يسهم كل من المشهد والوقفة في إبطاء السرد ، في حين يسهم التلخيص والحذف في إسراعه .

المشهد :-

هو كالإعلان عن حالة التوافق بين زمن الخطاب وزمن القصة ، إذ تتوالى الأحداث بكل تفصيلاتها وأبعادها [٢] ، وتكمن أهمية المشهد في امتلاكه لتلك الوظيفة الدرامية التي يعمل بها على كسر رتابة السرد من خلال قيامه بالعرض التفصيلي للأحداث ، فيكون كالواجهة الزجاجية الشفافة التي يتم عرض الأحداث من خلالها في السياق السردي فنرى((الشخصيات وهي تتحرك وتمشي وتتكلم وتتصارع وتفكر وتحلم))[٣] ، لأنه يفسح المجال أمامها للتعبير عن رؤيتها وبلورة أفكارها من خلال بنائها للغتها المباشرة التي تعمل كمرآة عاكسة نرى من خلالها وجهة نظر هذه الشخصية في طرحها للحوار مع الآخر من جهة ، ومع نفسها من جهة أخرى .

---

(٤) المصدر نفسه : ٥٠٨ .

[٢]() ينظر : الألسنية والنقد الأدبي ، في النظرية والممارسة : د. موريس أبو ناضر ، دار النهار، بيروت ، ١٩٧٩ : ١٠٣ .

(٣) بناء الرواية ، دراسة مقارنة : ٦٥ .

ويعد الحوار من أكثر الأشكال تمثيلاً للمشهد[١] ، ومع الحوار ينشأ((ذلك اللون من المساواة بين الجزء السردي والجزء القصصي ليخلق حالة من التوازن))[٢] ويكون حضور الراوي في أدنى مستوياته ، فلا يمكن أن يُعدّ الحوار مشهداً تاماً إلا في حالة انعدام ظهور الراوي في مسار ذلك الحوار. والشكل الآخر لتمثيل المشهد هو الحوار الداخلي (المونولوج) ففي هذا اللون من الحوار تتوقف حركة زمن السرد الحاضر لتنطلق حركة الزمن النفسي في اتجاهات مختلفة ، ويعبر المونولوج عن مشاعر الشخصية وتأملاتها ، إذ ينثال الكلام بصورة عفوية ، ليعبر عن تجربة الشخصية النفسية الداخلية تعبيراً شعورياً دون اعتبار لتسلسل الزمن الخارجي[٣]، والشكل السردي الاخر الذي يمثل المشهد هو المشهد الوصفي((الذي يتوافق فيه زمن تقديم الوصف في الخطاب مع زمن اكتشاف الشخصية للموصوف وتحديقها فيه وانطباعاتها عنه))[٤]، وهذا يعني أن يتم ((التبئير على الشيء الموصوف من طرف إحدى الشخصيات ... هنا يسير الوصف والسرد ونقترب من السرعة المشهدية))[٥] وهذه الأشكال الثلاثة هي التي تقدّم المشهد وتمثله .

لقد تباين بشكل ملحوظ حضور المقاطع السردية المختلفة التي مثلت المشهد في روايات (صنع الله إبراهيم) إذ توزعت هذه المقاطع بين الحوار والحوار الداخلي والمشهد الوصفي ، فبالنسبة إلى الحوار ، كشفت الدراسة أن الجزء الأكبر من الحوارات جاءت على صيغة الحوار غير المباشر ، فقلما نقف على مقطع حواري لا يتدخل فيه الراوي واصفاً أو معلقاً في أثناء الحوار أو قبله أو بعده [٦]، هذا يعني

---

(١) ينظر : النص الروائي (تقنيات ومناهج) ، برنارد فاليط ، ترجمة : رشيد بن جدو ، الهيئة العامة للمطابع الأميرية ، ١٩٩٩ : ١١١ .

٢() قضايا الرواية الحديثة : جان ريكاردو ، ترجمة ، صباح جهيم ، وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دمشق ، ١٩٩٧ : ٢٥٣ .

٣() ينظر : الزمن في الرواية العربية : ٢٤٤ .

(٤) الرواية والزمن : ٤٣٥ .

(٥) تقنيات السرد في النظرية والتطبيق : ٨٩ .

٦() ينظر : على سبيل المثال (شرف) : ٢١١-٢١٢ . (وردة) : ٣٢٦-٣٢٧ .(أمريكانلي) : ١١٠-١١١ . (العمامة والقبعة) : ١٣٧ . (القانون الفرنسي) : ٧٤-٥٧ .

التقليل من المباشرة التي يحملها ، وهذا الأمر يعيق تمثيل الحوار للمشهدية الكاملة ، لكننا مع ذلك نعثر على بعض المشاهد التي احتوت في أجزاء منها على مقاطع كان الحوار فيها مباشراً بين الشخصيات ، فعلى سبيل المثال نقف عند هذا الحوار الذي دار بين (شرف) و(جون) إذ تحققت فيه المشهدية الكاملة من خلال غياب الراوي وتدخلاته المباشرة في الحوار، إذ يقول : ((**... من أي بلد أنت؟**

_ أستراليا .

_ ظننتك أمريكياً ، أنت تتكلم مثلهم تماماً . وتعيش هنا ؟

_ مؤقتاً

- **منذ متى ؟**
- **منذ عدة شهور**
- **أول مرة ؟**
- **في مصر ؟ أجل وأنت أين تسكن ...**))[1] ، ففي هذا الحوار تحققت المشهدية الكاملة من خلال خلوه من تدخلات الراوي ، وتبدو الشخصيات وكأنها في عرض مسرحي إذ إن ((هذا النمط من الأساليب أقرب إلى فن المسرح منه إلى فن الرواية ، لأن الشخصيات فيه تواجه القارئ مواجهة صريحة دون تدخل من الراوي ، وهو يحتاج من القارئ إلى قدر كبير من الاستسلام لسطوة التخيل ، والعيش بين الشخصيات والاحتكام إلى منطق وجودها))[2].

ويتجسد الحوار المباشر كذلك في الرواية نفسها ، في حديث (شرف) مع (عبد الفتاح) إذ يقول الثاني موجهاً كلامه إلى الأول :

---

[1]() شرف : ١٤ .

[2]() السرد في الرواية المعاصرة : ٢١٧ .

((... حظنا كويس إن عندنا نفس التهمة ، فبعد شوية حيوزعوا الإيراد ، الحرامية في زنزانة وبتاع النفوس زينا في واحدة غيرها ، يمكن يحطونا سوا .

_ ولما نطلع نهاجر سوا .

_ أنا خلاص تعبت من الهجرة، أنا عاوز أرجع بلدنا وأزرع .

_ أجي معاك وأزرع أنا كمان .

_ قال: حد يسيب مصر وييجي في الهِوّا اللي إحنا عايشين فيه؟))[1] ، هذا الحوار هو جزء من مقطع حواري طويل بين (شرف) و (عبد الفتاح) إلا أن بقية المقاطع لا تخلو من تدخلات الراوي[2] ، وهو أمر جعلنا نستبعده مكتفين بهذا الجزء لأنه يخلو من تدخلات الراوي ، وقد أظهر لنا هذا الحوار _الذي ورد على لسان الشخصيتين وباللهجة المصرية الدارجة_ طبيعة كل طرف من المتحاورين، ف(عبد الفتاح) يرغب في العودة إلى بلده وترك فكرة السفر التي لازمته في حياته الماضية ، و(شرف) يرغب في ترك القاهرة والسفر مع عبد الفتاح إلى قريته ، بعد أن وجد فيه الصديق الوفي .

لقد مثّل هذا الحوار حالة التوازن والتوافق بين زمن الخطاب وزمن القصة ، إذ إن الحوار المباشر يضع الشخصيات وجهاً لوجه أمام المتلقي ، فهو (أي الحوار) ((من المميزات الأساسية للحضور، حيث إن الشخصيات تظهر وتتحرك بنفسها وتتبادل الكلمات الحية))[3] .

ومن أشكال المشاهد الأخرى في الرواية نفسها هو المشهد الوصفي الذي يتزامن فيه الوصف مع الحركة ، إذ يقترب من السرعة المشهدية التي يتوافق فيها زمن القصة والخطاب ، ويغدو عمل الراوي أشبه بالمصور الذي ينقل الصورة كما يراها ، فعلى

---

[1] () شرف : ١٨٧ .

[2] () المصدر نفسه : ١٨٧-١٩٠ . ، وينظر : ١٢١ ، إذ مثّل حواراً مباشراً .

[3] () بناء الرواية ، دراسة مقارنة : ٣٣ .

سبيل المثال يصف (شرف) المعركة التي جرت بين جماعة السنية وجنود الأمن المركزي ، إذ يقول : **((التهبت جفوني وتابعت بعينين دامعتين حوالي عشرة من السنية يجرون بين صفي الجنود الذين انهالوا عليهم بالهراوات الكهربائية حتى وصلوا إلى نهاية الطرقة ، أجبرهم الجنود على العودة فواصلوا الجري والهراوات تنهال على رؤوسهم وظهورهم كيفما اتفق ، وقبل أن يصلوا إلى قاعدة السلم أمرهم الجنود بالجلوس على الأرض ووجوههم إلى الحائط واستأنفوا ضربهم ثم سحبوهم على الأرض والدماء تنزف منهم إلى خارج العنبر))**[1] ، فـ(شرف) في المثال السابق ينقل صورة حية عما جرى في تلك المعركة التي اندلعت عندما رفض جماعة السنية إحضار التلفاز إلى السجن لمشاهدة مباراة كرة القدم ، إذ يتزامن الوصف مع الحركة ، فيصف الراوي الشخصيات وحركاتها بعيني الراوي المشاهد لتلك الأحداث .

تعددت أشكال تمثيل المشهد في رواية(وردة) بين حوار وحوار داخلي ومشاهد وصفية ، فبالنسبة إلى الحوار ، حفلت المقاطع الحوارية في هذه الرواية بكثرة تدخلات الراوي ، ولكننا مع ذلك وقفنا عند أمثلة منه ، خلت من تلك التدخلات ، من ذلك الحوار الذي دار بين (رشدي) و(سالم) عن حقيقة (وردة) وطبيعة علاقته بها ، يقول الراوي / الشخصية : ((**سألني : ما لقب صديقك ؟**

قلت : لا أذكر ...

هذا كان من زمن بعيد . من أكثر من ثلاثين سنة .

_ بالكاد ولدت.

_أي سنة؟

_ سنة ٥٧ .

([1]) شرف : ٢٢٤ .

_ هذا هو تقريباً الوقت الذي تعرفت فيه بيعرب .

_ هذا اسمه ؟

_ لست متأكداً ؟

_ كيف ؟

_ تعرفت عليه في ظروف خاصة بالقاهرة . كان مضطراً إلى لإخفاء اسمه الحقيقي . ربما كان هو يعرب . لا أذكر .

_ ولم تره من وقتها ؟

_ ولا مرة .

_ كيف سنستدل عليه إذا كنت لا تعرف لقبه ؟ الناس هنا عائلات وقبائل))[1]

ففي هذا المثال جرى الحوار بشكل مباشر بعيداً عن تدخلات الراوي ، وهذه إحدى سمات المشهد الحواري بصورته المثالية ، إذ يرى (جان ريكاردو) أن المشهد الحواري ((إذا افترضناه خالصاً من كل تدخل للسارد...يمنحنا ضرباً من التساوي بين المقطع السردي والمقطع القصصي))[2] ،أي يحدث نوع من التوافق بين زمن الخطاب وزمن القص ، والحوار نقل لنا رغبة (رشدي) الحقيقية في الوقوف على حقيقة اختفاء (وردة) وأخيها (يعرب) .

ويُعد (المونولوج الداخلي) شكلاً آخر من أشكال المشهد في الرواية نفسها ، إذ تكشف هذه التقنية عن دواخل الشخصية وما يدور في ذهنها ، ومنها ما تحدث به (رشدي) مع نفسه عندما وصلته مجلة (صوت الثورة) التي دعت إلى إيجاد علاقة جديدة مع السلطة الحاكمة في (مسقط) ، والتخلي عن العمل المسلح ، كوسيلة لنيل الحقوق ، والتمسك بالحل السياسي بدل العسكري لتحقيق تلك المآرب ، يقول الراوي

---

(1) وردة : ٤٣ . وينظر : ١٧ ، ٤٠ . إذ مثّلت حواراً مباشراً .

2() خطاب الحكاية : ١٠١ .

: ((... لم أكن سمعت عن هذا الجلين ميلر من قبل . لا بأس ، ولكن ما العلاقة بينه وبين الجبهة ؟ هل هي مجرد ورقة أراد المرسل أن يغلف بها المجلة وحسب ، أم هي رسالة أخرى ؟ ثم كيف عرف أني سأكون موجوداً في هذا الوقت بالذات بمفردي ؟ أم لايهمه إن وقعت في يد أصحاب المسكن الأصليين))[1] ، والملاحظ في هذا المقطع أن المونولوج جاء بصورة استفهام ، نتيجة لما تثيره اللحظة الآنية من تغيرات نفسية وذهنية ، تدفع الشخصية إلى التأمل وحوار الذات ، إلى جانب أنه عمل على إبطاء السرد ، إذ فسح المجال للتأمل النفسي وحوار الذات للحضور في مساحة الخطاب ، وهذه التقنية سمحت للراوي بالغوص في دواخل الشخصية وسبر أغوارها ، في لحظة زمنية معينة ، إذ قام الراوي بإيقاف حركة الزمن الخارجي ، ليطفو العالم الداخلي على سطح السرد الحاضر .

وكان للمشاهد الوصفية حضورها في الرواية نفسها ، من ذلك وصف الراوي لإحدى الرقصات الشعبية العُمانية ، إذ يقول: **((كان المتبارزان قد دارا في أنحاء الحلقة حتى أصبحا أمامي مباشرة ، وجاءتني رائحة عرقهما ، ودارا مرة أخرى بحيث أصبح ظهر أحدهما لي والتحم سيفاهما وجسداهما فجأة ثم انفصلا مرة واحدة، تراجع المبارز الذي أعطاني ظهره خطوة جعلت الفاصل بينه وبيني قدماً واحدة ، ثم قفز فجأة جانباً بينما كان الثاني يستعد ليوجه له طعنة نافذة ، ارتفع دق الطبول وتردد الشطران الأخيران من الغناء في عنف بينما خطف بصري لمعان الشمس فوق سيف المتبارز الآخر ، تعلقت عيناي بالسيف وهو يندفع نحوي ولم أشعر به إلا وقد صار أمام وجهي واستقر طرفه الحاد على مسافة شعرة من ذقني))**[2] ، ففي هذا النص يعمد الراوي إلى وصف حركة الشخصيات ، وهو أمر جعل زمن الخطاب مساوياً تقريباً لزمن القصة .

وحفلت يوميات (وردة) بالكثير من المشاهد الوصفية ، لعرض بعض الأحداث التي مرّت بها ، ولاسيما تلك الأحداث التي رافقت عملية الكفاح المسلح ، من ذلك

([1]) وردة : ٣٣ ، وينظر : ٢٣٠ ، ٣١٠ ، إذ مثّلت حواراً داخلياً .

([2]) وردة : ٤٩ .

سردها لإحدى عمليات الهجوم الجوي الذي استهدفهم عندما كانوا في جبال ظفار: **((الطائرات تقترب على علو منخفض، نحتمي بالجدران ، يسقط جدار على أربعة مقاتلين احتموا خلفه، أصابت قذيفة علم المستشفى المتنقل، جريت وسط القنابل المتساقطة، صراخ الأطفال وعويل النساء ، صيحة : إنزال ، صحت بأعلى صوتي: أطلقوا النار على أي شكل غريب ، توقف القصف ، جثث تحت الأنقاض ، امرأة ميتة على شجرة ، طفل في الثالثة من عمره ينادي أمه ، الجرحى يزحفون نحو المستشفى . ناداني صوت باسمي ، أحد الشبان الثلاثة الذين أنقذتهم من الاعدام يئن من جرح في بطنه ، بكاء وعويل، الإنزال سحابة من المظلات ثم سحابة من الرجال ثم سحابة من دخان البنادق ثم أكوام من الجثث))**[1] ، فـ(وردة) تجسّد من خلال هذا المشهد الوصفي حجم المعاناة التي تمخضت عن هذا الهجوم الجوي العنيف ، كما كشفت عن مدى قسوة النظام وبطشه في تعامله مع هؤلاء الثوار .

كشفت دراستنا لرواية (أمريكانلي) أن الجزء الأكبر من الحوارات وردت بشكل غير مباشر ، إذ يندر الوقوف على مقطع حواري لم يتدخل فيه الراوي ، وهذا الأمر يعيق عملية تجسيد المشهدية الكاملة في تلك الحوارات ، أما ما يتعلق بالحوار الداخلي في هذه الرواية ، فكانت نسبته أكثر من الحوار ؛ لأن الراوي كثيراً ما يلجأ إلى توظيف هذه التقنية عندما يسرد لطلابه حقائق تتعلق بحياته الماضية ، فكان يتخذها وسيلة لإخفاء الكثير من تلك الحقائق ، ولاسيما تجاربه مع النساء[2]، ومن أمثلة الحوار الداخلي في هذه الرواية حديث الراوي مع نفسه عن الرسائل الالكترونية المجهولة التي كانت تصل إليه عبر بريده الإلكتروني ، إذ طالما أرقت تلك الرسائل مضجع الدكتور(شكري) ، يقول: ((" **وكلبي" ... ليس لها وجود في القاموس . أهي عربية بحروف لاتينية ؟ كلب من أكون ؟ إهانة أم تدليل ؟ ألا يعز الأمريكيون كلابهم وقططهم وينفقون عليها ما يكفي لتأمين مياه الشرب لسكان العالم ؟ هل**

---

(1) المصدر نفسه : ٣١٥ ، وينظر : ٤٦ ، ١٣٤ ، ١٥٦ ، ١٦١ ، ١٨٢ ، ٢٨١ ، ٣٨٩ ، إذ مثّلت مشاهد وصفية .

(2) ينظر : أمريكانلي ٢١٣ ، ٢٧٣ ، ٣٥١ ، ٣٦٩ ، ٣٩٩، فقد مثّلت استرجاعات سردها الراوي بصيغة المونولوج الداخلي.

يعرف الشخص اللغة العربية؟))[1]، فالحوار الداخلي أضفى على النص إيقاعاً متميزاً ، ومن جانب آخر أسهم في ((تقديم المحتوى النفسي والعمليات النفسية))[2] للذات المتسائلة والمتأملة التي لا تجد حلاً ينتشلها من هذه المشكلة سوى الإقرار بتآلفها معها ، ومحاولة تقبل تلك الرسائل المجهولة المصدر:((**...لا أنكر أني صرت أستمتع بلعبة الرسائل المجهولة المصدر وأتوقعها كل صباح في صناديق بريدي الثلاثة : بالمنزل والمعهد والكمبيوتر!**))[3] .

ومن المشاهد الوصفية في الرواية نفسها ، مشهد الاعتصام الذي رآه الراوي على شاشة التلفاز ، الذي شارك فيه عدد من طلبة الجامعات الأمريكية ضد التمييز العنصري فيها ،إذ يروي هذا المشهد بقوله: ((**ظهر الطلاب وهم يدرسون ويغنون ويرقصون وينامون على الأرض. وبدا الأمر مثل حفل هائل . وأحاطت الشرطة بالمبنى وتسلق الطلبة الحبال لينضموا إلى المعتصمين . ثم بدأ البوليس يخرجهم بالقوة وهم يقاومون فيجرهم فوق السلالم ويقبض عليهم**))[4]، فالراوي عن طريق المشاهدة يرصد حركة الشخصيات ويصفها ، متابعاً كل ذلك بعين الراوي الشاهد لا الراوي العليم ، وهنا يتزامن الوصف مع الحركة محققاً مشهداً وصفياً يتوافق فيه زمنا الخطاب والقصة .

سجل الحوار والحوار الداخلي حضوراً محدوداً في رواية (العمامة والقبعة) ولعل السبب في انخفاض نسبة الحوار (الذي يمثل المشهد) هو أن الراوي في أثناء تقديم الحوار بين الشخصيات ، كثيراً ما يتدخل معلقاً أو شارحاً أو معللاً في أثناء الحوار أو قبله أو بعده ، مما يعيق تحقيق المشهدية الكاملة عن طريق تقديم الحوار بسبب هذه التدخلات . أما فيما يتعلق بالحوار الداخلي ، فإن انخفاض نسبة وجوده لا يعني انعدامه كلياً في هذه الرواية ، من ذلك حديث التلميذ مع نفسه عن طبيعة

---

(1) المصدر نفسه : ٢٥٥ .

(2) تيار الوعي في الرواية الحديثة ، هنري روبرت ، ترجمة : محمود الربيعي ، دار غريب ، القاهرة ، ٢٠٠٠ :٥٩ .

(3) أمريكانلي : ٣٥٤ . .

(4) أمريكانلي : ٣٢٨ ، وينظر : ٢٨٦ ، ٣٣٤-٣٣٥ ، ٣٥٥ ، إذ مثّلت مشاهد وصفية .

العلاقة التي تربط (بولين) بـ(نابليون بونابرت) ، إذ نراه يلتمس لها الأعذار في هذا الشأن ، يقول : ((**كيف لم أستطع مقاومتها؟ وخالجني شيء من الزهو بأن بونابرته مهتم بالمرأة التي أحبها وتحبني . أحاول إلتماس الأعذار لها . فزوجها ليس هنا . ثم من يستطيع أن يرفض طلباً لساري عسكر**))[1]، لقد أدى هذا الحديث الداخلي الذي تتموقع فيه الذات كساردة إلى إبطاء وتيرة الزمن، فيتحقق بذلك المشهد .

ومن المشاهد الوصفية في الرواية نفسها التي نقلها الراوي ، تصويره لبسالة المماليك وشجاعتهم الذين وقفوا بوجه الغزاة الفرنسيين ، يقول : ((**حكيت لأستاذي ما وقع من أحداث . كيف قاتل المماليك في شجاعة . الواحد منهم يطلق أولاً قربينته ثم يدسها تحت فخذه وبعدها يطلق طبنجاته ويقذف بها من فوق كتفه ليلتقطها خدمه ثم يقذف بسهام الجريد الفتاك وأخيراً يهاجم بسيفه الأحدب وأحياناً يحمل سيفين في آن واحد ويضرب بهما ولجام الجواد بين نواجذه**))[2] ، ونحن نقرأ هذا المشهد تتراءى الشخصيات أمام أعيننا بحركاتها ، التي تبدو واضحة فيما ورد من أفعال (يطلق ، يدس ، يقذف ، يلتقط ، يضرب) ، فنلاحظ أنّ هذه الأفعال التي استغرق وقوعها وقراءتها أيضاً لحظات ، عَمِلت على إكساب الحدث طابعاً متحركاً نابضاً بالحياة ، مما يشير إلى أن ثمة نوعاً من التساوي بين الزمنين (القصة والخطاب) .

وما وجدناه في الروايات السابقة نجده أيضاً في رواية (القانون الفرنسي) من انعدام صيغة الحوار المباشر، إذ جاءت أغلب الحوارات في هذه الرواية مصحوبة بتدخلات الراوي ، وهذا الأمر يعيق تحقق المشهدية الكاملة ، في حين شكّلت الحوارات الداخلية نسبة كبيرة في هذه الرواية ، منها حديث الراوي عن (سيلين) : ((**تريدني أن أتخيلها عارية تحت الماء ، أم لتؤكد أنها جاهزة لأي تطور جسدي ؟ أم لتلغي الفكرة التي تعرفها لدينا عن علاقة الفرنسيين بالماء ؟ أو لأنها تعرف هوسنا**

---

[1]() المصدر نفسه : ١٢٥ .

[2]()العمامة والقبعة : ٩ . وينظر : ٤٠ ، ٧٦ ، ٩٠ ، ١٥٩ . إذ مثّلت مشاهد وصفية .

بالنظافة الجسدية ؟))[1] ، إن هذا الحوار الداخلي أظهر بشكل واضح ما يدور في أعماق الراوي من تساؤلات واحتمالات متعددة حول حقيقة تصرف تلك الشخصية ، إذ أخذ عقله يحاوره حول مقاصد (سيلين) عندما أخبرته أنها ذاهبة للاستحمام ، فتبدأ علامات الاستفهام تتوارد في ذهنه ، محققاً من خلال تواردها نوعاً من التلاؤم مع الحالة الشعورية الداخلية للراوي .

الوقفة :

تظهر الوقفة بشكل جلي عند لجوء الراوي إلى قطع السيرورة الزمنية للأحداث المسرودة والانشغال بالوصف ، وفيها يتوقف زمن القصة توقفاً تاماً ، في حين يستمر زمن الخطاب ، إذ يتسع زمن الخطاب ، فيقابله زمناً منعدماً (صفراً) في زمن القصة [2] .

ولا يمكن أن يُعد كل وصف وقفة ، ففي بعض الأحيان تلجأ الشخصيات إلى التأمل والوصف معاً ، فيفقد الوصف عندئذ هذه الصفة ، أو أن يختلط الوصف على نحو ما بالسرد فينتج من ذلك ما يُسمى بـ(الصورة السردية) التي تعرض الأشياء متحركة ، أي توصف بالفعل[3]. بمعنى أنها تتناول الوصف والسرد معاً ، وهذا الوصف لا يمكن عدّه وقفة بأي حال من الأحوال .

ولا تقتصر الوقفة على المقاطع الوصفية الساكنة فقط ، بل ثمة مقاطع سردية يمكن عدّها وقفات ، كالتدخلات المنسوبة إلى الكاتب أو الراوي من تأملاته وتحليلاته الخاصة وتعليقاته الأخلاقية والفلسفية عن المادة الحكائية المعروضة التي تُظهر ثقافته الشخصية[4].

---

(1) القانون الفرنسي : ٦٣ .

(2) ينظر : نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير : ١٢٧ ، تقنيات السرد الروائي : ٨٣ ، مدخل إلى نظرية القصة : ٩٠ .

(3) ينظر: بناء دراسة مقارنة : ١١٣ ، السرد والوصف ، جيرار جنيت ، ترجمة : د. مهند يونس ، مجلة الثقافة الأجنبية ، السنة الثانية عشرة ، العدد الثاني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٢ : ٥٢.

4() ينظر : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ٤٢٤ .

وقبل الشروع في دراسة أمثلة الوقفة في نصوص (صنع الله إبراهيم) الروائية ، لابد من القول إن هذا الروائي وظّف الوصف في متون رواياته توظيفاً حاكى الجانب الإبداعي عنده ، فكان كأنه مصوِّرة (كاميرا) محايدة ترصد بأمانة تامة ما ينعكس على عدستها ، ولم يكن هذا الوصف عبثياً بقدر ما كان وصفاً دلالياً يصب في النهاية في خدمة الرواية ورؤيتها .

وقد رصدنا وقفات الراوي الكثيرة في رواية (شرف) إذ كان يوقف سرده ، ليقدم لنا وصفاً لبعض الأمكنة ، كوصفه للمكان الذي يقيم فيه (شرف) ، يقول : ((**أراد أن يصف له المكان ، فتراءى له مدخله عند محطة المترو الذي تتجمع فيه القاذورات وتفوح منه رائحة المجاري و يغطيه الذباب ، والحارات المليئة بالحفر والمطبات تحلق فوقها أسراب الذباب والناموس ، والبيوت الصغيرة التي يرتفع منسوب الأرض عن مداخلها بصورة مستمرة**))، [1] ، يتضح من ذلك أن الراوي أراد أن يقدم لنا تعريفاً للبيئة التي يعيش فيها (شرف) فهي تعكس جزءاً من شخصيته وتكوينه ، فـ ((المكان الذي يسكنه الشخص مرآة لطباعه ، فالمكان يعكس حقيقة الشخصية، ومن جانب آخر أن حياة الشخصية تفسرها طبيعة المكان))[2] . فتفصيلات المكان في هذا المثال دلت على أن الشخصية تعيش في ظروف سيئة للغاية ، وفي بيئة ينعدم فيها أبسط مقومات الحياة ، وهو العيش بهدوء وسكينة ، ولعل هذه التفصيلات هي التي منعت (شرف) من الإفصاح لـ(جون) عن حقيقة المكان الذي يقيم فيه ، فأخذ الراوي على عاتقه وصف ذلك المكان ، ولم يأت الوصف دون أن تكون له غاية ، فغايته كانت توضيحية ، تكشف للقارئ عن جانب مهم من شخصية (شرف) والظروف المحيطة به .

وفي الرواية نفسها نجد (شرف) يصف غرفة الحجز : ((**ألفيت نفسي في غرفة كبيرة تلطخت جدرانها بالحبر وبقع الدماء وكتابات مختلفة ، واكتست أرضها بالزفت**

---

(1) شرف : ١٤ .

2() بناء الرواية دراسة مقارنة : ١٥٤ .

وخليط من البصاق والبول))[1] ، وصف (شرف) لغرفة الحجز ، قدم صورة عن طبيعة الحياة الجديدة التي تنتظره في هذا المكان الجديد ، والوصف هنا قام بوظيفة مهمة تمثلت في تعطيل حركة الزمن السردي ، ومنح المتلقي فرصة الوقوف على طبيعة المكان وأثره في سير الأحداث . إذ تؤدي الوقفات الوصفية دوراً مهماً في تحريك العمل الروائي وفي تصعيد أحداثه [2] .

ولا تقتصر الوقفة على وصف الأماكن فقط ، بل تتعداه إلى وصف الأشخاص ، من ذلك وصف (شرف) لـ(عبد الفتاح) صديقه في الزنزانة في أول لقاء معه: **((لاحظت أن يديه كبيرتين [كذا] وأظافره واسعة ومفلطحة... وكانت له عينان عسليتان واسعتان وشعر أسود ناعم))**[3] فالوصف هنا عمل على تجسيد الموصوف وترسيخه في الذهن ، فتبدو الشخصية كأنها ماثلة أمامنا نتأمل ملامحها بعيون الراوي ، الذي استطاع بهذه الأوصاف المنتقاة أن يشكّل للمتلقي صورة تلك الشخصية ويرسخها بشكل لا يمكن أن تغيب عن مخيلته .

وكثيراً ما يصف الراوي في رواية (وردة) الشخصيات والأماكن ، ومن الملاحظ أن وصف الشخصيات في هذه الرواية غالباً ما يتم عبر مقاطع قصيرة يتناول في أغلب الأحيان أبعاد الشخصية من الخارج ، من ذلك وصفه ل(وعد) في أول لقاءٍ له معها ، إذ يقول : ((**نفس العينين الواسعتين والشفاه الرقيقة والبشرة الخمرية والنظرة المتحدية))**[4] ، ففي هذا المثال يتوقف زمن القصة ليتأمل ظهور شخصية جديدة على مسرح الأحداث هي (وعد) التي حملت الكثير من ملامح والدتها ولاسيما لون البشرة والنظرة المتحدية .

([1]) شرف : ٢٢ . وينظر : ٥٤ ، ٦٦ ، ١٢٩ ، ١٥٣ ، ١٧٩ ، ٢٢٩ ، ٢٦٨ ، ٢٦٩ ، ٥١١ ، إذ مثّلت مقاطع وصفية .

([2]) ينظر : الزمن في الرواية العربية المعاصرة : ٢٥٦ .

([3]) شرف : ١٥٣ .

([4]) وردة : ٢٥١ .

أما وصفه للأماكن فقد حاول الراوي أن يتتبع كل تفصيلات الأمكنة عبر وصفها ، فعلى سبيل المثال تصف (وردة) بيتها في صنعاء : ((**بيتنا في صنعاء بيت قديم في حي برجوازي هادئ تظلله أشجار السرو ، الدور متباعدة لكل منها بستان من الكروم والمشمش واللوز والخوخ والرمان ، لا يقطع الهدوء سوى صرير الآبار وعجلاتها وحبالها ، في الحديقة بركة مربعة ونافورة أمامها حجرة المفرج أو قاعة الاستراحة ، في الطابق الأسفل المظلم يسكن الخدم ، الحريم في الطابق الأوسط ، الحمام واسع مفروش بالبلاط المربع ، فيه حوض وموقد فحم لتسخين الماء . في واجهة البيت فتحات صغيرة تنصرف منها المياه المستعملة إلى بالوعة في الشارع . الحجرات مفروشة بالحصير وخالية من الأثاث . وهناك رف يتسع لكل الأغراض ، النوافذ تتيح للجالسين على الفرش والمساند النظر على الخارج ، العقود الزجاجية الملونة تعكس ضوءاً مبهجاً**))[1] ، يتضح من هذا المقطع الوصفي، التقصي الدقيق للمكان ، إذ يغدو الوصف تفصيلياً وليس عاماً (إجمالياً) ،أوجد نوعاً من التعالق بين المكان والشخصية ، إذ حاولت الراوية عن طريق وصف ذلك المكان أن تجسّد حنينها وتعلقها بمكان نشأتها وطفولتها ، فاختزنت في ذاكرتها حتى تفصيلاته الدقيقة ، وهي تسترجع كل جزئية منه بدقة متناهية وكأنها تسير في أروقته وممراته ، فقيمة الوصف في هذا الجانب تتجلى في قدرته على تجسيم الذكريات وإحالتها إلى صورة محسوسة من خلال الأماكن والأشياء المرتبطة بذلك الزمن [2] ، فضلاً عن ذلك فإن هذه الوقفة الوصفية للمكان أدت دورها في النص من خلال تعليق السرد وإيقاف حركة الزمن ، مما يسمح برفع الستار عن تجليات المكان الموصوف .

وإذا كانت روايتا (شرف) و(وردة) قد تميزتا بكثرة المقاطع الوصفية للأمكنة والشخصيات ، فإن رواية (أمريكانلي) شهدت حضوراً قليلاً للمقاطع الوصفية للأمكنة ، إذ على الرغم من كثرة وصف الأماكن إن هذا الوصف غالباً ما يكون

---

[1]() وردة : ٣٦٣ – ٣٦٤ .

(٢) جماليات المكان ، غاستون باشلار ، ترجمة : غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٤م : ١٨٩ .

ممتزجاً مع السرد، أما في المقاطع الوصفية للشخصيات ، فقد شهدت حضوراً واسعاً لهذا النمط من الوصف ، نظراً إلى كثرة الشخصيات في هذه الرواية وإن كان الوصف لتلك الشخصيات وصفاً خارجياً ، إذ عرّى (صنع الله إبراهيم) شخصيات تلك الرواية من انفعالاتها العاطفية والنفسية العميقة ، فاقتصر الوصف على الجانب الخارجي بالدرجة الأساس . ومن أمثلة التوقف الوصفي في هذه الرواية ، وصف الراوي لـــ(فادية) يقول : ((**كانت ترتدي فستاناً فضفاضاً يمتد إلى قدميها . وغطت شعرها بالوشاح القريب من الحجاب . وفيما عدا الكحل خلا وجهها من الزينة**))[1] ، فالراوي هنا يكتفي بتحديد الملامح الخارجية للشخصية ، وقد جاء به الراوي من أجل تحقيق غاية فنية ، وليس وصفاً تزيينياً يثقل كاهل الرواية ، وهذا يعني أنه قد يكون للوصف دور مهم في تقديم الشخصيات والتعريف بها .

وضمت رواية (العمامة والقبعة) عدة أمثلة للتوقفات الوصفية للمكان والشخصيات ، فعلى سبيل المثال يوقف الراوي السرد ليصف المكان الذي تقيم فيه (بولين) ، يقول الراوي : ((**ولجنا مسكناً صغيراً من غرفتين متصلتين . في إحداهما بيانو كبير**))[2] ، يتضح من هذا المقطع الوصفي أن الراوي لجأ إلى الوصف من أجل تفسير طبيعة تلك الشخصية من خلال التحديق في المكان ، فقد أظهر هذا الوصف جانباً من اهتماماتها من خلال تبيان ما يحتويه المكان ، فوجود البِيان(البيانو) في إحدى غرفها يدل على حبها للموسيقى ، وهذا ما يتجلى من خلال عزفها الدائم على البيانو ورغبتها في تعليم الراوي العزف على تلك الآلة التي أثارت اهتمامه مراراً وتكراراً .

أما وصف الشخصيات فقد شغل حيّزاً كبيراً في هذه الرواية ، من ذلك وصف (حنا) لـ(زينب البكري) بعد أن رآها في شكلها الجديد ، إذ يقول : ((**في مرة برزت فجأة من حجرتها . كانت سافرة . طالعني وجه مثل القمر في تمامه تحيط به ضفيرتان**

---

(1) أمريكانلي : ٦٩ . وينظر : ١٨ ، ٩٠ ، ١٠٠ ، ١٣٢ ، ٢١١ ، فقد مثّلت توقفات وصفية للشخصيات.

(2) العمامة والقبعة : ١٠٤ . وينظر : ٢٣ – ٢٤ ، ٥٣ ، ٧٧ ، ٨١ ، ٨٥ ، ١٥٠ ، إذ مثّلت توقفات وصفية للمكان .

من الشعر ويعلوه إكليل مرصع . كانت في ثوب حريري رقيق مشقوق من أعلى الصدر فوقه قباء من المخمل مشدود إلى خصرها بمنطقة من الحرير الدمشقي الثمين . وتدلى من أذنيها قرطان تألفا من جوهرتين كبيرتين))[1]، فوصف الملامح الخارجية لهذه الشخصية يفسّر الحالة التي وصلت إليها هذه الشخصية بعد أن أصبحت على علاقة متينة بالجيش الفرنسي ، ومن جانب آخر فإن الوقفات الوصفية في نصوص (صنع الله إبراهيم) الروائية ، سواء أكانت تفصيلية أم إجمالية ، فقد أدّت دورها في خدمة إيقاع النص الذي تتجلى بداخله بأوصاف دقيقة تبطئ إيقاع الزمن بشكل واضح يجعلنا نشعر بأن السرد قد توقف.وأن الأحداث تتجه نحو السكونية واللافعل [2] .

لقد كان للمشهد والوقفة حضورهما في روايات (صنع الله إبراهيم) – موضوع الدراسة – وقد شكلتا سلطة لا يمكن تجاهلها ، إذ ارتبطت حركة تلك الروايات بوجودهما الفاعل والمؤثر داخلها ، وهذا الوجود لبّى حاجة السرد إلى التمدد على مساحة النص الروائي ، وذلك لمعرفة وتيرة تدفق الزمن الحكائي ورسم الإيقاع البطيء لحركته ، فكان تضافرهما وتماسكهما واشتغالهما بشكل متكامل سبباً في تجسيد هذا الإبطاء وتحقيقه في جميع أنحاء الرواية .

التلخيص : –

يعد التلخيص والحذف من تقنيات التسريع ؛ لأنها تضطلع بالسرد الموجز الذي يكون فيه الزمن (زمن الخطاب) أصغر بكثير من زمن القصة ، ويعني التلخيص أن يقوم الراوي بـ ((سرد أحداث ووقائع يُفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل))[3]

([1]) المصدر نفسه : ٢٧ – ٢٨ . وينظر : ١٨ ، ٣٩ ، ٤٢ ، ٨٠ ، ٨٧ ، ٢٧٤ ، ٢٧٥ . إذ مثّلت مقاطع وصفية للشخصيات .

([2]) ينظر : الرواية والزمن ، دراسة في بناء الزمن في الرواية العراقية : ٣٧٤ .

[3]() بنية النص السردي : ٦ .

، ويقدم التلخيص عدة وظائف أهمها المرور السريع لأحداث ماضية وتقديم عام للمشاهد والربط بينها والتقديم لشخصية جديدة [١] .

جاءت أغلب التلخيصات في رواية (شرف) لتقديم الشخصيات أو التعريف بماضيها ، من ذلك ما يرويه (شرف) عن حياة الدكتور (رمزي) والراوي هنا يحاول إعطاء صورة واضحة عن الشخصية عبر تسليط الضوء على كثير من تفصيلات حياتها الماضية ، وهذا مافعله (شرف) وهو يروي تفصيلات مهمة من حياة الدكتور (رمزي) إذ يقول : ((**أثارت شخصيته فضولي فسألته عن قصته وعرفت أنه أصلاً من أسرة فقيرة جداً ويحلم من الصغر بأن يصبح طبيباً . كان يعيش في منطقة الهرم وتعلم اللغة الإنجليزية في الشارع من احتكاكه بالسياح ثم تعرف على ثري عربي عرض عليه السفر معه إلى بلاده للعمل عنده فتعلم الانجليزية في معهد متخصص وبعد عمل ست سنوات سافر إلى ألمانيا والتحق بمعهد التمريض لمدة سنة عاد بعدها ليمارس الطب**))[٢]، ففي هذا المثال تُقدّم كل المعلومات التي تتعلق بالدكتور(رمزي) ، عبر إيجاز مراحل حياته الماضية ، إذ قام الراوي باختصار أحداث طويلة من حياة تلك الشخصية ، فرفد المتلقي من خلال هذه الخلاصة بنشرة كاملة عن ماضيه ضمن مساحة ضيقة من الخطاب .

وقد حققت هذه الخلاصة تسريعاً في السرد مكتفية بالإشارة السريعة إلى الأحداث الماضية المرتبطة بحياة الشخصية ، ونرى هنا أن زيادة المسافة الزمنية الملخصة أدت إلى زيادة في سرعة السرد الذي تمت به الخلاصة ، فأختصر الراوي سنوات طويلة من عمر الشخصية بهذه الفقرة القصيرة .

وفي رواية (وردة) تعمد إلى تلخيص عدد من الأحداث التي امتدت إلى عدة سنوات ، فعلى سبيل المثال تَذكر لـ(رشدي) ولادات أمها العشر بشكل مختصر إلى حد بعيد، إذ تقول : ((**كانت حاملاً للمرة العاشرة ، المرة الأولى عقب زواجها مباشرة**

---

[١] () ينظر : بناء الرواية ، دراسة مقارنة : ٧٦ .

[٢] () شرف : ١٩٤ . وينظر : ٣٠٦ ، ٤٦٣ ، ٥٠٨ . إذ مثّلت تلخيصات .

في الرابعة عشرة من عمرها ، وكانت تشكو من متاعب في منطقة الحوض منذ ولدتني وحذرها الطبيب من الحمل والولادة ولكن أبي لم يعبأ . ظلت تحمل ثم تلد جنيناً ميتاً وفي المرة العاشرة أحضر أبي طبيباً من تعز لرؤيتها ... وبعد قليل أفتى الطبيب بضرورة الجراحة وفعلاً أجريت العملية وولد الطفل وسعد الجميع إلا أمي التي قضت الأيام التالية مستلقية غير مكترثة إلى أن توفاها الله))[1] ، فالتلخيص هنا اعتمد على الاسترجاع المفتوح على فضاءات الذاكرة ، إذ عملت تلك التلخيصات الاسترجاعية على اختزال أزمنة الماضي الذي يحتضنها ، ومن ثمّ اختصار تلك الحكاية المؤلمة التي تجسّد أحد أوجه الظلم الاجتماعي الذي لحق بالمرأة العربية .

وقد ترد التلخيصات في الرواية ذاتها من أجل تقديم الشخصيات أو التعريف بماضيها ، من ذلك ما يرويه (سالم) عن نفسه : ((**أنا من عُمان الداخل ، كان أبي يعمل بالتجارة ، يحمل التمر والليمون إلى مسقط ويعود بالأرز والبن ، تعلمت القرآن في الكتّاب هو وألفية ابن مالك ثم صرت أصحب أبي في رحلاته ، رأيت الصغار في العاصمة بالزي المدرسي فأحببت أن أكون مثلهم ، لكن دخول المدرسة كان مقصوراً على أبناء العائلات ، ونجح أبي في التغلب على الصعوبات وأدخلني المدرسة ، وعندما حصلت على الشهادة الابتدائية أردت أن أواصل تعليمي ، وكان ذلك مستحيلاً لولا الجبهة))**[2] ، فالشخصية تنقل للمروي له الممسرح كل المعلومات التي تتعلق بماضيه عبر إيجاز عدة سنوات من حياته بدءاً من طفولته وصولاً إلى انتمائه في صفوف الجبهة .

وجاءت أغلب التلخيصات في رواية (أمريكانلي) لتقديم الشخصيات أو التعريف بماضيها ، فضلاً عن تلخيصات الأحداث ، فبالنسبة إلى تقديم الشخصيات والتعريف بماضيها ، ما يرويه الراوي عن صديقه الدكتور (ماهر لبيب) ، إذ يقول : ((**كان ماهر لبيب مصرياً من الجيل التالي مباشرة وقمت بالتدريس له عندما**

([1]) وردة : ٦١ .

([2]) وردة : ٢٣٨ ، وينظر : ٣٨ ، ٥٨ ، ١٧٢ ، ٢٤٢ . إذ مثّلت تلخيصات في هذه الرواية .

كنت معيداً في جامعة " القاهرة " . وكان متفوقاً في دراسته فتلقى منحة من جامعة "كولومبيا" ونال الدكتوراه بامتياز ثم رفض العودة واستقر في " أمريكا " وحصل على الجنسية الأمريكية وصار منذ سنتين مديراً لمركز الدراسات الذي استضافني))[1]، لقد عمد الراوي إلى الكشف عن حياة الدكتور (ماهر) الأكاديمية، وهذا مما يستغرق وقتاً طويلاً إلى حد ما ، لذا جاء به الراوي ملخصاً، ولكن من دون أن يذكر مدة دراسته ، فخلا التلخيص من أي تحديدات زمنية ، هذا من جانب ، ومن جانب آخر عمد إلى اختزال أحداث سردية يؤدي ذكرها إلى إثقال كاهل السرد من دون فائدة تُرجى ، فلجأ إلى الخلاصة التي عَمِلت على اختزال الأحداث وتقديم المهم منها ، من غير أن يختلّ البناء العام للنص .

وتنوعت التلخيصات في رواية (العمامة والقبعة) بين تقديم الشخصيات والتعريف بماضيها ، وتقديم الأحداث ، فعلى سبيل المثال يلخص الشيخ (الجبرتي) حياة (الجزّار) حاكم ولاية (عكا) وكيف تولى حكم هذه المدينة ، يقول : ((**إنه شيخ في الستين أو السبعين . ولد في البوسنة والتحق بالبحرية التركية ثم باع نفسه إلى تاجر رقيق في أسواق الأستانة . فحمله إلى القاهرة حيث اشتراه علي بك الكبير . وساعده في التخلص من أعدائه من المماليك . واستحق لقب الجزار لوحشيته ثم تشاجر معه بعد سنوات ورحل إلى الشام حيث احتمى بأمير الدروز . ثم انقلب عليه وسرقه وأخيراً ظفر من السلطان العثماني بولاية عكا))**[2]، لقد لخص الراوي حياة (الجزار) منذ ولادته في البوسنة حتى أصبح حاكماً على ولاية (عكا) أي إنه لخص سنوات طويلة من دون الإشارة إلى عدد هذه السنوات أو حتى ذكرها، وقد أراد الراوي عبر هذا التلخيص إعطاء صورة واضحة عن هذه الشخصية عبر تسليط الضوء عليها ، ومن ثمَّ تعريف القارئ بها .

---

(1) أمريكانلي : ٣٦ . وينظر : ٩٩- ١٠٠ ، ٢١٣ ، ٣٧٤ . فقد مثلت تلخيصات .

(2) العمامة والقبعة : ١٤١ . وينظر : ٣٣ ، ٤٢ ، ٨٨ ، ١٤٨ ، ١٦٢ . إذ مثّلت تلخيصات .

لقد كان للتلخيص حضوره الواضح في المرور السريع على مدد زمنية طويلة ، والتي لم يكن بالإمكان تغطية فضاءاتها من دون الإخلال بالبناء العام للنص ، وإثقال هيكله بمساحات نصية هو في غنى عنها .

الحذف : –

هذا الأسلوب السردي ، هو نوع من الإيجاز السريع لزمن السرد[١]، ويُعد تقنية زمنية تشترك مع الخلاصة في تسريع وتيرة السرد الروائي ، إذ يعمل على تجاوز مُدد زمنية والقفز عليها دون الإشارة إلى الوقائع التي حدثت فيها ، وبالتالي فهو يقوم على تجاوز مدة زمنية يتم إلغاؤها بفعل الانتقال إلى مُدد زمنية أخرى ، وبذلك يكون زمن الخطاب أقل بكثير من زمن القصة .

ويذهب (جان ريكاردو) إلى أن الحذف هو نوع ((من القفز على فترات زمنية ، والسكوت على وقائعها من زمن القص ... ونوع يلحق القصة والسرد معاً في حالة التنقل من فصل إلى فصل حيث تحدث فجوة في القصة))[٢]، نكاد نلمسها ونحس بفراغها في البناء الروائي العام الذي يقوم بتقديم هذة المادة الحكائية .

وبهذا يكون الحذف تقنية زمنية لا يمكن الاستغناء عنها، خاصة عندما يتعلق الأمر بضرورة إسقاط بعض الحقب الزمنية الميتة والقفز بالأحداث إلى الأمام ، ويتحقق هذا القفز بالسكوت عن هذا الجزء القصصي في السرد بشكل كلي أو بالإشارة إلى مكانه ((بعبارات زمنية تدل على موضع الفراغ الحكائي))[٣] ، وتكون كفيلة بلفت انتباهنا إلى أن هناك مدة زمنية قد تمّ تجاوزها في الحكي ، وبهذا يساعدنا على فهم التحولات الزمنية التي تطرأ على سير الأحداث وإدراكها .

---

(١) ينظر : الأسلوبية وتحليل الخطاب ، نور الدين السد ، دار هومة ، الجزائر ، (د ، ت) : ٢/ ١٧٣ .

(٢) قضايا الرواية الحديثة : ٢٥٦ .

(٣) بنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٠ : ١٥٦ .

وهناك عدة أنواع من الحذف ، منه ما يشير إليه الراوي صراحة وبعبارات مقتضبة تشير إلى زمن الحذف (كأن يقول بعد سنتين أو شهرين) ويُدعى بالحذف الصريح ، وقد لا يُصرح بحجم المدة المحذوفة (كأن يقول : بعد مرور زمن طويل) ، أما النوع الآخر من الحذف ، فهو الذي لا يُصرح به إطلاقاً ، إنما يمكن للقارئ أن يستدل عليه من خلال وجود ثغرة في التسلسل الزمني أو من الفجوات التي تتخلل السرد ، ويُسمى الحذف الضمني [1] .

وعند معاينة النصوص الروائية _ موضع البحث_ تبين لنا أن سعة توظيف الحذف لا تقل عن توظيف المشهد والوقفة والتلخيص . ففي رواية (شرف) تفاوتت أشكال الحذف بين الصريح المحدد و غير المحدد و الحذف الضمني، فعلى سبيل المثال يحدد الراوي المدة الزمنية التي مرّت على انتقال الشيخ (عصام) من جماعة إلى أخرى داخل السجن ، إذ يقول : ((**... تكرر الأمر ذاته بعد أسبوعين بالتمام والكمال ، وبعد أسبـــــوعين آخرين انتقل الشيـخ عصام إلى جماعة جديدة**))[2]، فالراوي بعد أن يذكر انضمام الشيخ (عصام) إلى جماعة جديدة ، ينتقل مباشرة إلى ما بعد أسبوعين آخرين ، إذ يتوجه إلى جماعة جديدة أخرى ، وهو بذلك تجاوز مدد زمنية لا مسوغ لذكرها ، إذ إن الوقوف على تفصيلات تلك المدد المحذوفة يتطلب من الراوي مساحات واسعة من الخطاب ، وبهذا يكون الحذف تقنية زمنية لا يمكن الاستغناء عنها ؛ لأنها تعمل على تحريك السرد ، من خلال التركيز على ما يجب أن يروى فقط .

ومن الأمثلة التي يحدد فيها الراوي المدة الزمنية المهملة ، ما يذكره (شرف) من أحداث بعد أن وقعت أعمال الشغب في السجن ، إذ يقول : ((**وفي اليوم الرابع أبلغنا الضابط خضرة أننا سنخرج لمدة ربع ساعة فقط**))[3] ، في هذا المثال ينتقل بنا (شرف) إلى اليوم الرابع من المعاناة في السجن ، وهذا يعني أنه تجاوز ثلاثة

---

[1]() ينظر : خطاب الحكاية : ١١٩ .

(2) شرف : ٢٠٢ .

(3) المصدر نفسه : ٢٢٩ .

أيام منها من دون الخوض في تفصيلاتها ، إذ إن الراوي أسقط تلك الأيام سردياً ،وانتقل مباشرة إلى اليوم الرابع .

والشيء الذي نلاحظه على هذه الأنواع من الحذف ، أنها عملت على إسقاط أيام قليلة ومعدودة لم تتعدَ أياماً ثلاثة ، وهي مدة قريبة جداً من حاضر الشخصية ، مما يجعلها تؤدي إلى جانب وظيفة الإسقاط والتخلص من المدد الزمنية الميتة ، وظيفة أخرى تتمثل في العمل على ((خلق التماسك بين السياقات والمشاهد الحكائية ... لفت انتباه المتلقي إلى الوقائع التي طرأت على مستوى الحكاية والسرد معاً))[1] .

وفي السياق نفسه نجد أيضاً حذفاً آخر ، لكنه هذه المرة لمدة أطول ، من ذلك ، ما يرويه الدكتور (رمزي) في القسم المخصص لسرد مذكراته في الرواية نفسها ، إذ يقول : ((**بعد سنتين تلقيت عرضاً من شركة سويسرية منافسة أسمها " كوش " لوظيفة إدارية أعلى**))[2]، فالراوي بعد الحديث عن حصوله على وظيفة في بيروت في إحدى شركات الأدوية السويسرية ، فإنه لا يشير إلى ما وقع في هاتين السنتين . وإذا كان الراوي في المثال السابق قد حدّد المدة الزمنية التي تجاوزها السرد ، فإنه في مواضع أخرى يهمل ذلك التحديد ، منها ما يذكره عن طبيعة علاقته مع زوجته، إذ يقول : ((**أول خلاف حاد نشأ بيننا بعد سنوات قليلة من زواجنا**))[3] ، ولعل السبب الحقيقي وراء ذلك الخلاف يكمن في رفضه لسلوك هذه الشركة وطريقة تحقيقها للأرباح ، فالراوي وإن أشار إلى حجم المدة المحذوفة ، إلا أنه لم يحددها على وجه الدقة ، واكتفى بالقول: (بعد سنوات قليلة) وهذا السكوت على ما حدث في تلك المدة الزمنية المحذوفة ، يساعد على إدراك التحولات الزمنية التي طرأت على سير الأحداث الروائية .

---

[1]() البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله ، مرشد أحمد ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٥ : ٢٩٦ .

(٢) شرف : ٢٧٧ .

[3]() المصدر نفسه : ٣١٢ .

ومن الأنواع الأخرى للحذف في الرواية نفسها ، هو الحذف الضمني ، من ذلك ما يرويه (رمزي) عن حياته المترفة في مدينة " بازل " السويسرية ، يقول : ((**استأجرت منزلاً جميلاً بحديقة في ضاحية راقية من بازل وانضمت زوجتي إليّ . واستمتعنا بحياتنا : تنس وحفلات وعطلات نهاية الأسبوع في الجبال بل بدأت أتلقى دروساً في الطيران بينما كان راتبي في ازدياد . وكنا نقضي عطلاتنا في لبنان إلى أن نشبت الحرب الأهلية فصرنا نقضيها في أماكن مختلفة من العالم**))[1] فـ(رمزي) يلخص الأحداث التي عاشها في مدينة " بازل " ونحن لانعلم كم أمضى من الوقت هناك ، إذ حذف الراوي مدة الإقامة ولخص الأحداث التي عاشها في تلك المدينة .

شكلت الحذوفات في رواية (وردة) نسبة أقل من تلك الموجودة في الرواية السابقة ، من ذلك ما تذكره (وردة) عن نفسها : ((**قضيت ثلاث سنوات من عمري مع هذه المجموعة من المقاتلين**))[2] ، فالراوية هنا أقصت ثلاث سنوات عن زمن الخطاب ، واكتفت بهذه العبارة التي لخصت فيها نضالها المسلح مع رفاقها المقاتلين في جبهة تحرير (عُمان).

وقد يعمد الراوي في الرواية نفسها إلى اعتماد الحذف الصريح غير المحدد ، منها ما تذكره (وردة) عقب عودتها إلى المدينة بعد رحلة استمرت عدة سنوات في البرية عندما كانت تقود الكفاح المسلح هناك ، إذ تقول : ((**بعد هذه السنوات في البرية تبدو المدينة محيرة ومربكة ، المباني الواطئة تبدو كالعمارات الشاهقة . السيارات تنطلق بسرعة مرعبة . الناس كثيرون . الأسلاك الشائكة في كل مكان**))[3] ، فالراوية بعد أن تعيش في البرية سنوات عدّة غير معلومة ، تنتقل مباشرة في حديثها عن المدينة وما آلت إليه ، إذ تسجل انطباعاتها عن المكان الذي فارقته منذ زمن

---

[1]() المصدر نفسه : ٢٧٩ . وينظر : ٩٥ ، ١١٩ ، ١٧٤ ، ٢٠٢ ، ٢٢٨ ، ٢٩٧ ، ٣٣٥ ، ٤٧١ ، إذ مثّلت أشكالاً مختلفة من الحذف .

(٢) وردة : ١٧٩ .

[3]() المصدر نفسه : ٢٧٣ .

غير معلوم ، فجاء الحذف لإسقاط هذه السنوات غير المعلومة ، والذي قد يؤدي الإبقاء عليها إلى حشو زائد يثقل كاهل السرد .

وقد يعمد الراوي إلى اعتماد نوع آخر من الحذف يترك للقارئ تحديد مدته ، كما في المثال الآتي الذي تتحدث فيه (وردة) عن بقائها مع رفاقها المقاتلين ، وتتعجب من انقضاء الوقت بهذه السرعة ، إذ تقول : ((**... أكملت منذ أيام العام التاسع والعشرين ، غريبة ، مرّ الوقت بسرعة ، لم أتصور أني سأبقى هنا حتى الآن ، أشعر أني عجزت ، اكتشفت شعرة بيضاء في رأسي**))[1] ، فالراوية لم تشر إلى مقدار المدة الزمنية التي بقيت فيها مع رفاقها المقاتلين ، فلم تحدد مقدار ذلك الوقت الذي مرّ بسرعة ، تاركة للقارئ تحديد مقدار ذلك الوقت الذي انقضى ، بصورة معتمة وخفية .

أما في رواية (أمريكانلي) فيلجأ الراوي إلى الحذف الصريح غير المحدد ، ومنها قوله : ((**وبعد أيام لاحظت زوجة الأستاذ اكتئابي فنصحتني بألا أبتئس وقالت إنها أرادت أن تحذرني من قبل لأن الفتاة لا تحب الرجال**))[2] ، فالراوي بعد أن وصف حاله مع (بربارة) ، يحذف عدّة أيام _ لم يحدد بدقة عددها _ لأنها لم تسفر عن جديد ، فضلاً عن أنها أيام حزينة وكئيبة لذلك قد تجاوزها الراوي ولم يذكرها .

وإذا كان الراوي في المثال السابق لم يحدد مدة الحذف ، فإنه يعمد في الأمثلة الأخرى إلى ذكر المدة المحذوفة ، كما في المثال الآتي الذي يروي فيه الراوي قصة الشاب (باسل) ، إذ يقول : ((**بعد سبع سنوات كان قد صار طالباً بكلية العلوم في قسم الكيمياء الحيوية وجاءني في آخر يوم من شهر " سبتمبر " سنة ٥٨ يطلب توقيعي على عريضة أخرى ، من أجل أبيه هذه المرة فقد اختطفه أشخاص**

([1]) المصدر نفسه : ١٩٦ . وينظر : ٥١ ، ٧٢ ، ٢٥٤ ، ٣٥١ ، ٣٨٦ ، إذ مثّلت أشكالاً مختلفة من الحذف .

([2]) أمريكانلي : ١٨٥ .

مجهولون يرتدون الملابس المدنية يعتقد أنهم من رجال المباحث))[1] ، وعن طريق الحذف الصريح المحدد نفسه ، ينقل لنا الراوي مصير ذلك الشاب الذي رفض مشروعاً لإحدى الشركات الفرنسية لاستغلال منطقة الأهرامات في مشاريع تجارية يشوبها الغموض ، إذ يقول : ((**بعد ثلاث سنوات _ في السنة التي تقدمت فيها للترقية _ عندما علمت بوفاته متأثراً بالتعذيب الذي تعرض له على يد رجال الأمن**))[2] ، فالراوي أقصى ثلاث سنوات عن زمن الخطاب ؛ لأنها سنوات جسّدت معاناة هذه الشخصية في مراكز الاعتقال ، لذلك تجاوزها الراوي ، وأكتفى بذكرها فقط .

وسجلت الرواية نفسها شكلاً آخر للحذف ، هو الحذف الصريح غير المحدد، من ذلك قول الراوي : ((**وبعد ذلك بسنوات كانت هي التي حررت تقرير اللجنة العلمية الدائمة التي رفض ترقيتي ، وجـــــاء به أن نتاجي ذو وزن خفيف علمياً**))[3] ، بعد أن يتحدث الراوي عن (نجلاء) وفشل علاقته الجنسية معها، ينتقل مباشرة إلى السنوات اللاحقة التي تلت تلك العلاقة ، والحذف هنا يتسم ببعد استرجاعي ؛ لأن الراوي كان يتحدث عن سنوات مضت سابقة لفعل اللحظة التي يقدّمها ويحكي عنها .

أما بالنسبة إلى الحذف الضمني فهو الأقل شيوعاً من النوعين السابقين في هذه الرواية ، فعلى سبيل المثال يروي الدكتور (شكري) لطلابه بعض الحقائق المتعلقة بحياة عدوه اللدود (حلمي) ، إذ يقول : ((**رويت لهم كيف عاد من الخليج بعد طلاقه من " جمالات " التي تركته لتكون زوجة ثانية لأستاذ خليجي . وكيف انتقل للعمل في جامعات " العراق " وتكرر ظهور اسمه في الدوريات العربية مدافعاً عن الحرب ضد " إيران " أو " قادسية صدام " التي استمرت ثماني سنوات من ١٩٨٠ إلى ١٩٨٨ ، ثم عن غزو " الكويت " في أغسطس ١٩٩٠ . ولم يلبث أن**

---

[1] () المصدر نفسه : ٣٦٧ .

[2] () المصدر نفسه : ٣٦٨ .

(3) أمريكانلي : ٣٦٩ .

عاد إلى " مصر "))[1] ، والراوي هنا يلخص الأحداث التي عاشها الدكتور (حلمي) بعد عودته من الخليج ، إذ لا يعلن عن حجم المدة الزمنية المحصورة بين عودة (حلمي) من الخليج ووصوله إلى مصر ، بل ترك للقارئ عملية استنتاج هذه المدة .

ومن المناسب ذكره ، أن الحذف في هذه الرواية ، طغى عليه الطابع الاسترجاعي ، الذي يتخذ من الذاكرة أرضية خصبة للانتقاء ، وهذا يجعل المتلقي يشعر عند كل حذف واقع على مستوى المدّة الزمنية للرواية بأنه يعود من خلاله إلى مدد زمنية ميتة من الماضي ، ليسقطها ويصنع بذلك فجوة في اللحظة الزمنية التي يحاول تخطيها وتجاوزها بهذا الإسقاط .

أما رواية (العمامة والقبعة) فقد سجلت نسبة قليلة من الحذف بالقياس إلى الروايات السابقة ، إذ لم يُعثر إلا على أمثلة قليلة جداً ، تراوحت مدد الحذف فيها بين الساعات والأيام، منها ما يذكره الراوي عن حملة نابليون بونابرت على بلاد الشام ، فيقول : ((**بعد ساعات بدأ الجنود يتساقطون من الإعياء . ورقدوا بلا حراك إلى أن ساد الظلام فاستأنفنا الزحف**))[2] ، يخبرنا الراوي / الشخصية المركزية ، عن معاناة الفرنسيين عند غزوهم لبلاد الشام ، إذ كانوا يعيشون أحوالاً سيئة ، فضلاً عن المقاومة العنيفة التي كانوا يتعرضون لها هناك ، كل هذه العوامل أدت إلى اندحار هذه الجيوش الغازية ، ولم يقتصر الحذف على إهمال ساعات فقط ، بل تعداه إلى الأيام ، من ذلك ما يرويه الراوي عن الظروف المصاحبة لعودتهم إلى مصر ، بعد فشل الحملة في احتلال أجزاء من بلاد الشام ، وخاصة عكا التي قاومت الاحتلال ببسالة نادرة ، يقول الراوي : ((**بلغنا العريش بعد مسيرة يومين متتالين في الصحراء من الشروق إلى الغروب**))[3] ، لقد تجاوز الراوي هذين اليومين ليعطي للقارئ انطباعا واضحاً عن المعاناة التي رافقتهم في رحلة العودة إلى

---

[1]() المصدر نفسه : ٣٧٤ .

[2]() العمامة والقبعة : ١٤٥ .

[3]() المصدر نفسه : ١٧٣ . وينظر : ١٥٤ ، ١٦١ ، ٢٠٧ ، إذ مثّلت أشكالاً من الحذف .

البلاد ، لذلك تجاوزهما لعدم حدوث تطورات فعلية في هذين اليومين ، مما دفعه إلى القفز عليهما في أثناء عملية السرد .

لقد أسهم الحذف في إعطاء الراوي حق الانتقاء ومنحه حرية القفز على بعض الأحداث الزائدة ، التي قد يؤدي الإبقاء عليها إلى حشو يثقل كاهل السرد ، وهناك نوع ثالث افتقرت إليه نصوص (صنع الله إبراهيم) _ موضوع الدراسة _ وجاءت مساحته خاوية من التوظيف وهو الحذف الافتراضي ، الذي يُعدّ من أكثر أشكال الحذف ضمنية ، نظراً إلى غموضه وصعوبة فك طلاسمه ، لذلك يجد القارئ نفسه تائهاً في حدود تعيين مدته ، وغير قادر على بيان موقعه .

المبحث الثالث

التكـــرار

يعد التكرار المحطة الأخيرة التي ستنتهي عندها دراستنا للبنية الزمنية ، بوصفه مظهراً من مظاهر زمانية الأثر الأدبي ، ويعني في مجالاته دراسة ((العلاقة بين عدد المرات التي تحدث فيها واقعة وعدد المرات التي تروى فيها))[1] ، بمعنى أنه يدرس كل ما يتصل بمعدلات التكرار التي تتجلى على مستوى الأحداث في كل من القصة والخطاب ونسبها ، محدداً بذلك طبيعة المسار الزمني من حيث الإفراد والتعدد والتكرار والنمطية أو الاختزال الزمني الذي تمتاز به رواية ما .

ويعد (جنيت) أول من أشار إليه حرفياً ، إذ ورد لدى النحاة تحت إصطلاح الجهة[2] ، إذ يراه بأنه ((بناء ذهني ، يقصي من كل حدوث كل ما ينتمي إليه

---

[1]() المصطلح السردي ، معجم المصطلحات ، جيرالد برنس ، ترجمة : عايد خزندار ، مراجعة وتقديم : محمد بربري ، المجلس الأعلى للثقافة ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٣ : ٦٥ .

(٢) ينظر : خطاب الحكاية ١٢٩ .

خصيصاً ، لئلا يحافظ منه إلا على ما يشترك فيه مع كل الحدوثات الأخرى التي من الفئة نفسها))[1] ، وعلى الرغم من أهميته في تشكيل البنية الزمنية لأي نص روائي ، فإنه لم ينل كفايته من الاهتمام والعناية ، على حد قول (جنيت) إذ ظل الاهتمام به ضئيلاً ((كمظهر من المظاهر الأساسية للبنية الزمنية))[2] التي لا يمكننا أن نتناسى دوره في بنائها وتشكيلها .

ويتحدد التكرار بأربعة أنماط هي :_

١-أن يروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة ، ويطلق عليه (جنيت) الحكاية التفردية، أو (السرد المفرد) . الذي يروى فيه على مستوى الخطاب مرة واحدة ما حدث في القصة مرة واحدة .

٢-أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة ، أي أن ما حصل مرة واحدة في القصة يذكر أكثر من مرة في الخطاب ، ويطلق على هذا النوع من التكرار الحكاية التكرارية أو (السرد المتعدد) .

٣-أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية ، أي أن ما حصل أكثر من مرة في القصة يذكر أكثر من مرة في الخطاب ، ويطلق عليه التفردي الترجيعي ، أو (السرد المفرد المضاعف) .

٤-أن يروى مرة واحدة _ دفعة واحدة _ ما وقع مرات لا متناهية ، أي أن ماحصل أكثر من مرة في القصة يذكر مرة واحدة في الخطاب ، ويطلق عليه الحكاية الترددية أو (السرد المؤلف) [3] .

---

[1] () نفســـــه .

[2] () نفســـــه .

(3) ينظر : خطاب الحكاية : ١٣٠ . تحليل الخطاب الروائي : ٧٨ ، البناء الفني في الرواية العربية في العراق : ٦٣ – ٦٤ .

هذه هي الأنماط الداخلة في نطاق علاقة التكرار بين كل من القصة والخطاب ، كما تعرّض إليها (جنيت) وهذه الأنماط تتجسد في كل بناء روائي مهما كان نوعه ، ومهما تباينت تشكيلة العناصر المكونة له ، ولئن تماثلت الروايات في أمر احتوائها وتجسيدها لهذه الأنواع ، إنها لتختلف من ناحية طرائق توظيفها وكيفية تجسيدها داخل متونها مما يجعل كل واحدة منها تكتسب خصوصية معينة تجعلها منفردة عن غيرها . ولعل هذه الخصوصية والتفرد في التوظيف هو ما سنبحث عنه في مبحثنا هذا ، فما هي حدود توظيف هذا الجانب الزمني في روايات (صنع الله إبراهيم) ؟ ، وما طبيعة الإضافة التي أحدثها على مستوى البنية الزمنية في تلك الروايات ؟ وما التميّز الذي أضفاه على المساحة النصية لها؟ وأي الأنواع كان الأكثر حظاً في ترك بصمته وآثاره في فضاءات تلك الروايات ؟ هذه الأسئلة سنحاول الإجابة عنها من خلال تناولنا لهذا المبحث الذي سنتناول فيه مصطلح (التكرار) وكيفية توظيفه في تلك النصوص الروائية .

السرد المفرد :-

من غير الممكن في أية رواية من الروايات تقديم مضمونها وكشف محتواها دون سرد يتم من خلاله عرض أحداث هذا المضمون بشكل مفرد ، ولم تخرج روايات (صنع الله إبراهيم) عن نطاق هذا العرض ، المفضي إلى تطابق الحكاية مع المحكي[1] ، إذ يستحضر الخطاب الواحد حدثاً واحداً بعينه[2] . ففي رواية (شرف) هناك الكثير من الأحداث التي سردها الراوي مرة واحدة ؛ لأنها حدثت مرة واحدة ، مثال ذلك ما يسرده (شرف) عن حادثة اعتداء (بطشة) عليه ، إذ يقول : ((**واستيقظت مرة أخرى لأرى مشهداً غريباً : بطشة واقفاً في منتصف الحجرة ، رافعاً ذراعه إلى أعلى وقد أطبقت يده على المصباح الكهربائي ، كنت أشبه بالمخدر ولم يجلب هذا المشهد أي معنى لمخي فاستأنفت النوم وإذا بي أستيقظ فجأة مفزوعاً لأجد شخصاً جاثماً فوقي وملمس حاد في عنقي بينما غرقت الغرفة في ظلام حالك**

---

(1) ينظر : نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير : ١٢٨ .

2() ينظر : الشعرية : ٤٩ – ٥٠ .

، جاءتني رائحة فم عفنة وسمعت صوت بطشة يهمس في أذني : إذا فتحت بقك حأدبحك....))[1] ، فـــــ(شرف) يروي هذه الحادثة مرة واحدة لا غير ، إذ إنها حصلت مرة واحدة على مستوى زمن القصة ، ويبدو أنها بلغت أقصى درجات الإقناع للمتلقي ، وتحقق الهدف المرجو من سردها ، فرويت على وفق هذا اللون من السرد ، ذلك ((أنّ الحدث الذي يوصل دلالته الكلية في المرة الأولى لا توجد ضرورة لتكراره ، وبالتالي لم تتكررالإشارة إلى هذا الحدث ، لأن بعده الدلالي قد اتضح من المرة الأولى، وبالتالي يصبح تكراره ضرباً من الحشو والتكرار في النص الروائي))[2].

وحفلت رواية (وردة) بأمثلة غير قليلة لهذا النوع من السرد ، فعلى سبيل المثال يروي (رشدي) حادثة القبض عليه عندما كان يقوم بتوزيع المنشورات السرية في القاهرة : ((**وقمت بتوزيع أحد منشوراتنا السرية وبصورة علنية عندما رأيت أنه لا يحمل ما يستوجب السرية أو التجريم طالما أنه يدعو إلى حماية النظام والدفاع عنه حتى الموت . واستوقف الأمر أحد المتفذلكين فصاح بأعلى صوته : شيوعي ، وسارع الناس الذين لم يفهموا شيئاً من الأمر كله إلى المساعدة في القبض عليّ وتسليمي للشرطة))**[3] في هذا النص استعان الراوي بسرد هذا الحدث على الذاكرة ، التي عملت على استرجاع تلك الواقعة ، نظراً لتشابه دلالة الحدث بين ماضي الشخصية وحاضرها ، فكان السرد المفرد هو الطريقة المثلى في عرض ذلك الحدث وتقديمه .

ولم ينعدم وجود هذا النوع من السرد في رواية (أمريكانلي) إذ احتضنت ، عدة أمثلة، منه ما يذكره الراوي لطلابه عن حادث اعتقاله عندما أراد أن يجرب العمل السياسي ، يقول : ((**أذن لي أبي أن أذهب إلى اللقاء الأسبوعي الذي يعقده** "

---

[1]() شرف : ١١٨ . وينظر : ١٥٥ ، ٢٠٠ ، ٢١٨ ، ٥٣١ ، إذ تعد أمثلة للسرد المفرد .

(٢) ينظر : بناء الزمن في الرواية المعاصرة (رواية تيار الوعي أنموذجاً ١٩٦٧-١٩٩٤) ، د. عبد الرحمن مبروك ، المؤسسة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨ : ١٢٥ .

[3]() وردة : ٥٢ . وينظر : ٥٦ ، ٢٤٧ ، ٣٢٦ – ٣٢٧ , إذ تعد أمثلة للسرد المفرد .

أحمد حسين " زعيم الحزب الاشتراكي في مقر هيكل خميس .كان آخر عدد من جريدته قد حمل عنواناً عريضاً : " الثورة .. الثورة .. الثورة " . رأيته أخيراً وجهاً لوجه وفوجئت بأنه قصير القامة يرتدي سترة بيضاء وبأن خطابه كان بعيداً عن السياسة . وبالرغم من ذلك حاصرت الشرطة المكان واعتقلت أغلب الموجودين فيه ونالتني صفعة هائلة من كف قائدها . وكانت هذه الصفعة هي التي أبعدتني إلى الأبد عن النشاط السياسي))[1]، يلقي الدكتور (شكري) الضوء على مرحلة مهمة من تاريخ حياته الماضية المتمثلة في رغبته الملحة في أن يخوض غمار العمل السياسي، إلا أن ذلك الأمر لم يتحقق، فصفعة واحدة كانت كفيلة بإبعاده وإلى الأبد عن مجرد التفكير بهذا الأمر، وهذا الجانب يكشف عن حقيقة هذه الشخصية الانهزامية التي تعاني عقداً نفسية تكونت نتيجة تراكمات حياته السابقة، وهذا ما تجلى في اعترافاته التي أدلى بها أمام طلابه .

وقد بدت هذه الظاهرة مهيمنة على نمط السرد في رواية (العمامة والقبعة) ، فعلى سبيل المثال يروي لنا الراوي حادثة اعتقاله من القوات الفرنسية عندما علق ورقة حملت تحذيراً للقوات الفرنسية من استمرار احتلالهم لأرضه ، يقول : ((**تناولت طوبة من الأرض وأخرجت ورقة ومسماراً من جيبي وأخذت أدق الورقة ، وإذا بعسكري يصرخ عليّ فجريت , وجرى العسكري وعدد من الأشخاص خلفي . رأيت باب دار مفتوحاً فدخلت منه . وحالفني الحظ مرة أخرى إذ كانت داراً نافذة فخرجت من بابها الآخر ، بينما كانوا ينتظرونني أمامها**))[2] ، فهذا المقطع يدل على أن الحدث وقع مرة واحدة في القصة ، وروي مرة واحدة على مستوى الخطاب ، فالراوي / الشخصية لم يجد ضرورة لتكرار هذا الحدث وإعادته ، كما أن هذا المثال جسّد وبعمق رؤية الشخصية الرافضة للوجود الفرنسي على أرض مصر ، وإن كانت طريقته في المقاومة غير مجدية ، إلا أنها عبرت عن وجهة نظره.

([1]) أمريكانلي : ٩٨ . وللاطلاع على أمثلة السرد المفرد في هذه الرواية تراجع الصفحات : ٧٤، ١٦٤، ٣٦٩.

([2]) العمامة والقبعة : ٢٩٨ . وينظر : ٢١ ، ٦٨ ، ٢٨١ ، ٢٩٢ ، ٣٢٠ ، إذ تعد أمثلة السرد المفرد في هذه الرواية .

لقد سجل هذا النمط السردي في روايات (صنع الله إبراهيم) حضوراً لا يمكن إلغاؤه فلقد نهض بمهمة تقديم الأحداث وعرضها ، ولاسيما تلك الأحداث التي أراد بها الراوي إيصال الهدف المنشود ، فضلاً عن دوره في بناء النص ، من خلال تأديته لوظائف متنوعة أسهمت في خدمة النص ، وبلورة معانيه وتأدية دلالاته على المستويين الفني والجمالي .

السرد المتعدد :-

في هذا النمط من السرد لا يكتفي الراوي بالسرد المفرد بل يتجاوزه إلى عدة مرات ، إذ ((تستحضر عدة خطابات حدثاً واحداً بعينه))[1]، وطبقاً لذلك تصبح مساحة الخطاب أكبر من مساحة القصة، وتختلف طرق تقديم هذا النمط إذ يرد بعدة أشكال ، فقد يقدم الحدث عن طريق الشخصية نفسها فتتولى تقديم الحدث عدة مرات، أو أن يقوم الراوي بسرد الحادثة اكثر من مرة ، ويتم ذلك بطريقتين ، الأولى: عن طريق الديمومة وتعني رواية الحدث بصورة مفصلة ثم الاشارة إليه فقط في موضع آخر، أما الطريقة الأخرى : فتتم عن طريق تغيير أسلوب العرض ،أي من خلال ((تعديل أسلوب العبارة))[2]، فلا يكرر الراوي الحادثة حرفياً ، بل يُحدث تغييرات في أسلوب عرضها مرة أخرى،أما الشكل الآخر للسرد المتعدد فيتم عن طريق تعدد الرواة ، وهذا الأمر يفضي إلى تعدد وجهات النظر في الحادثة الواحدة .

في رواية (شرف) يسترجع (شرف) حادث اعتداء (جون) عليه ،فيرويها أكثر من مرة رغم أنها حدثت مرة واحدة ، فيروي هذه الحادثة لأحد السجناء ، يقول : **((حكيت له قصتي وكيف أن الشرطة تتهمني بقتل الأجنبي بغرض السرقة وقلت له إن جون كذب عليّ فقد عرفت من التحقيق أن هذا ليس اسمه الحقيقي وأنه من**

---

(1) الشعرية : ٤٩ .

(2) تقنيات النص الروائي : ٨٦ .

انجلترا وليس من استراليا))[1]، ثم يعود مرة أخرى فيروي الحدث نفسه لضابط التحقيق ولكن هذه المرة باختزال شديد ، يقول : ((**وحياة المصحف زي ما قلت أول مرة ، هو اللي إداني السلسلة من نفسه ولما حاول يعتدي على شرفي دافعت عن نفسي لكن ما قصدتش أقتله أبداً**))[2]، فـ(شرف) يعيد سرد الواقعة نفسها وباللهجة الفردية، كي يضفي على النص واقعية أكثر ، ثم يعود مرة أخرى فيروي الحادثة نفسها للمحامي : ((**حكيت له كيف تعرفت بجون ودخلنا السينما**))[3]، ويروي الحادثة ذاتها لأمه من خلال الرسالة التي أراد أن يبعثها إليها ، يقول : ((**لابد أن تتأكدي من براءتي ، فأنا لم أسرق ولم أقتل . أنا كنت أدافع عن شرفي**))[4]، فـ(شرف) يروي حادثة الاعتداء عليه عدة مرات ، رغم أن الحادثة واحدة ، ونرى في كل مرة تغييراً في أسلوب السرد، إذ إنه لا يكرر الحادثة بالتفصيل نفسه ، وإنما يُحدث تغييراً واضحاً في عرضها كل مرة ، من أجل تجسيد عظم هذه الحادثة ، والتعبير عن حزنه الشديد إزاء النهاية التي بلغها وهي دخوله السجن بسبب جريمة لم يرتكبها إلا من أجل الدفاع عن شرفه .

و يتكرر هذا الأسلوب السردي في الرواية نفسها، إذ يتم ذكر الحدث الواحد أكثر من مرة مع أنه حدث مرة واحدة، من ذلك حادثة المشاجرة بين (بطشة) و(سوزوكي) ففي المرة الأولى يروي العم(فوزي) لـ(شرف) هذه الحادثة وهو راوٍ شاهد و غير مشارك في الأحداث : ((**وقال لي عم فوزي إن الشجار دب بين الاثنين قبل صلاة الظهر مباشرة وانه شاهد سوزوكي واقفاً ممسكاً بوجهه وبطشة يضربه بماسورة حديدية في بطنه وصدره**))[5]، ثم يعود (شرف) ليروي الحدث بتفصيل أكثر : ((**فهمت أن بطشة ادعى أن سوزوكي استفزه وحاول الاعتداء عليه بمشرط حلاقة وماسورة ، ثم اعترف تحت الضرب بأنه هو البادئ بالعدوان**

---

(1) شرف : ٢٥ .

2() المصدر نفسه : ٣١ .

(3) شرف : ١٧٩ .

4()المصدر نفسه : ٨٦ .

5() المصدر نفسه : ١٢٠ .

وأنه أحضر ماسورة كان قد وضعها منذ أسبوع تحت بلاطة مكسورة في الصالة وضرب بها سوزوكي))[1]، والملاحظ أن تكرار هذه الحادثة لا يتم بالتفصيلات نفسها ، وإن حافظت على أهمها ، إلا أننا وجدنا إضافة طفيفة على الرواية الثانية لها ، إذ إن الحادثة الواحدة لا تروى بأسلوب واحد ، فقد يضاف إليها بعض التفصيلات وتختفي أخرى ، ليعبِّر ذلك الاختلاف عن وجهة نظر الرواة إزائها .

وسجّل هذا النمط حضوراً محدوداً في رواية (وردة) من ذلك ما سرده الراوي لحادثة الاعتداء على (سارة) الفتاة الفلبينية التي تعمل خادمة في أحد المنازل الخليجية ، في المرة الأولى يروي(فتحي) هذه الحادثة ، بقوله : ((**قال وهو يدير محرك السيارة : هل سمعت عما حدث لسارة ؟**

قلت وأنا أثبت حزام الأمان : من هي ؟

- **شغالة فلبينية عمرها ١٦ سنة أحضرها مقاول عمال وألحقها بخدمة عجوز حاول الاعتداء عليها فقتلته ، أطلقت عليه ٣٤ رصاصة ، وأقر الطبيب الشرعي بحدوث الاغتصاب بطريقة وحشية ، حكمت عليها المحكمة بالسجن ٧ سنوات ودفع ٤٠ ألف دولار لعائلة القتيل وأدانته في نفس الوقت والزمت عائلته بدفع ٢٧ الف دولار للفتاة كتعويض تم خصمها من ال٤٠ ألف دولار**))[2]، ثم عادت شفيقة زوجة (فتحي) مرة أخرى وفي موضع آخر لتروي الحدث نفسه لـ(رشدي) من خلال الحوار الذي دار بينهما : ((**هل سمعت بما حدث لسارة ؟**

- **سارة من ؟**

([1]) المصدر نفسه : ١٢٢ ، وينظر : أمثلة السرد المتعدد ص ١١٨ تتكرر في ص ١١٩ و ص ١٢٢ و ص ١٢٩ . ص ٢٠ تتكرر في ص ٤٣ وص ١٨٤ . ص ٢٣٤ تتكرر في ص ٢٧٢ .

([2]) وردة : ٢١٥ .

- **الخادمة الفلبينية التي قتلت مخدومها ب٣٤ طلقة عندما حاول اغتصابها ، كانت المحكمة قد حكمت عليها بالسجن سبع سنوات ودفع مبلغ لعائلة المجنى عليه .**
- **وتظلم ابنه أمام محكمة أخرى طالباً إعدامها .**
- **تمام . المحكمة الجديدة حكمت عليها بالإعدام .**
- **على أي أساس؟**
- **قالت إن واقعة الاغتصاب مختلقة .**
- **الم يكن هناك تقرير طبي ؟**
- **نعم ، استبعدته المحكمة الجديدة على أساس أن القتيل عمره ٨٥ عاماً .**
- **هل سيعدمونها ؟**
- **الله أعلم))**[١]،

هذه الحادثة رويت مرتين على لسان شخصيتين ، على الرغم من أن هذا الحدث جرى مرة واحدة فقط ، وقد جاء في المرة الثانية بشيء من التفصيل ، وهذا الأمر حقق قيمة فنية ودلالية تمثلت في تضخيم بشاعة هذا الحدث ، فضلاً عن تشويق القارئ ودفعه نحو متابعة قراءة النص من خلال إيراد الحدث مختصراً ثم الإشارة إليه بشيء من التفصيل . فتتحقق بذلك مقولة الدكتور (شجاع العاني) عن هذا النوع من السرد بوصفه أكثر الأشكال رقياً وأكثرها حداثة [٢] .

وكشفت دراستنا لرواية (العمامة والقبعة) عن وجود بين لهذا النمط من التكرار ، فعلى سبيل المثال يورد الراوي حادثة اعتقال (سليمان الحلبي) ومحكامته بعد قتله

---

[١]() وردة : ٣٧٧ . وينظر : ٣٨ تتكرر في ١٧٢ . ٤٩ تتكرر في ٢١٦ و ٢٣٧ .

[٢]() ينظر: البناء الفني في الرواية العربية : ٦٣ – ٦٤ .

الجنرال (كليبر) إذ يورد هذه الحادثة بشكل مختصر ، يقول : ((**إن سليمان أنكر في البداية أنه كان في جنينة ساري عسكر أو أنه قتله . فضربوه لحد أنه طلب العفو ووعد أنه يقر بالصحيح فارتفع عنه الضرب وصار يحكي من أول وجديد**))[1]، ثم يورد الشيخ (الجبرتي)هذه الحادثة بتفصيل أكثر، يقول: ((**إن سليمان رجل أفاقي أهوج . وإن الفرنساوية الذين يحكمون العقل ، ولا يتدينون بدين ، لم يعجلوا بقتله بعد أن عثروا عليه ، ووجدوا آلة القتل مضمخة بدم ساري عسكرهم ، بل رتبوا حكومة ومحاكمة ، وأحضروا القاتل وكرروا عليه السؤال والاستفهام ، مرة بالقول ومرة بالعقوبة ، ثم أحضروا من أخبر عنهم وسألوهم على انفرادهم ومجتمعين ، ثم نفذوا الحكومة فيهم بما اقتضاه التحكيم**))[2] ، فالراوي أورد الحدث مختصراً ، ثم جاء على لسان الشيخ (الجبرتي) بشيء من التفصيل ، وهذا الأمر _ كما ذكرنا سابقاً _ يولد نوعاً من التشويق لدى القارئ في متابعة الأحداث ، ومن ثمَّ فإن هذا التكرار وظّفه الروائي توظيفاً فنياً له دلالاته التي تخدم فكرة النص ، وهذا يجنبه أن يكون مجرد تكرار شكلي ، لا روح فيه ولا انفعال . كما أن هذا التكرار كشف عن حقيقة شخصية الشيخ (الجبرتي) المفتونة بالكثير من العادات الفرنسية التي يجدها هو حسنة في الكثير من جوانبها .

وقد ورد في الرواية نفسها حديث الراوي عن حادثة اعتقال (عبد الظاهر) بعد تهريبه لعدد من الجنود الفرنسيين الراغبين بالعودة إلى بلادهم، ففي المرة الأولى يورد الراوي هذا الحدث مختصراً على لسان والدة (عبد الظاهر) يقول الراوي : ((**سألتها عن ابنها فقالت إن الحكام أخذوه منذ أيام ، قلت ماذا قالوا عن السبب؟ قالت: فهمت أنهم أمسكوه مع فرنساوي هارب**))[3]، ثم يتكرر ذكر هذه الحادثة ولكن بشكل أكثر تفصيلاً ، إذ يلتقي الراوي ب(حنا) في بيت المعلم (يعقوب) يجري بين الاثنين هذا الحوار الذي يكشف من خلاله (حنا) عن حقيقة هذه القصة ، يقول الراوي : ((**قلت : أنت إذن أوقعت بعبد الظاهر . قال: لم يكن الأمر بهذا الشكل . لقد ذهبنا**

---

(1) العمامة والقبعة : ٢٧٨ .

(2) العمامة والقبعة : ٢٨٠ .

3() المصدر نفسه : ٢٢١ .

سوياً إلى بيت في غيظ العدة يختبئ به العسكري الفرنساوي ولحظت على الفور امتلاء المكان حول البيت بعيون برطلمين فأصررت على الانصراف وتركت عبد الظاهر يدخل البيت وحده . وعلمت بعد ذلك أن أعوان برطلمين هاجموا البيت وقبضوا على من فيه))[1]، فوالدة (عبد الظاهر) تروي الحدث بصورة مختزلة لأنها لم تكن شاهدة على وقوعه ، لذلك قدمت الحدث بهذا الاختزال، في حين كان(حنا) شاهداً على الحدث ومشاركاً فيه فجاء سرده بصورة أكثر تفصيلاً .

الشيء الذي يمكن ملاحظته أن الراوي لجأ إلى هذا النمط من التكرار ليؤكد على وقوع الحدث ، والراوي هنا لا يخرج عن كونه ((راوياً مسكوناً بفعل يعاوده فيشير إليه بأكثر من عبارة وبأكثر من صياغة))[2]، ومن جانب آخر رصدنا تبايناً في حضور هذا النمط من التكرار في الروايات موضع البحث ، إذ سجلت رواية(شرف) حضوراً واسعاً له ، تليها رواية (العمامة والقبعة) على حين سجلت رواية (وردة) نسبة قليلة منه ، في حين انعدم حضوره في روايتي (أمريكانلي) و (القانون الفرنسي).

السرد المفرد المضاعف : –

في هذا النمط من التكرار يتطابق عدد مرات تكرار الحادثة في الخطاب مع مرات حدوثها في القصة ، بمعنى أن هناك مساواة بين عدد مرّات حصول الحادثة في القصة وعددها في الخطاب ، وهناك من يعده شكلاً من أشكال السرد المفرد، لكن الحقيقة أن تكرار الحادثة بالتفصيل نفسه في كل مرة أمر لايمكن تحقيقه ، فمن المستحيل أن يكون ((هناك تشابه بين القطع المتكررة في النص مادام تموقعها الجديد يضعها في سياق مختلف ، مغيراً بالضرورة معناها))[3]، ومن ثمَّ لا يمكن للحدث أن يتكرر بالتفصيلات نفسها . وفي هذا النمط من السرد يُظهر الراوي عادات معينة تتكرر مع تكرار أحداث معينة ، أو تكرار لازمة كلامية ، أو حركة

---

[1]() المصدر نفسه : ٢٢٦ ، وينظر : أمثلة السرد المتعدد :ص ٧٦ تتكرر في ص ٩٠ : ٢٩٨ تتكرر في : ٢٩٩ – ٣٠٠ .

(٢) تقنيات السرد الروائي : ٨٧ .

(٣) التخييل القصصي : ٨٨ .

معينة ، أو إظهار موقف ثابت يتكرر بتكرار حالات معينة ، وهذه الأمور جميعها تسهم في رسم بعض الملامح الخارجية للشخصية .

كشفت دراستنا لنصوص (صنع الله إبراهيم) الروائية عن محدودية توظيف هذا النمط من التكرار ، فنسبته تلي نسبة نمط السرد المفرد ونمط السرد المتعدد في جميع تلك النصوص . ففي رواية(شرف) يلجأ الراوي إلى هذا النمط من التكرار ليكشف عن التغير الواضح الذي طرأ على (توكل) بعد أن التقى الشيخ (عصام) إذ تأثر الأول كثيرا بأفكار الثاني ، مما دفعه إلى المواظبة على الصلاة ، يقول الراوي : ((**استعد توكل للمناسبة فتوضأ على رؤوس الأشهاد في الدورة وخرج منها إلى الطرقة والمياه تقطر من يديه ووجهه وصاح في ماكس ليحضر له المنشفة التي نسيها ، كان ماكس في إحدى لحظاته التعيسة فقام شرف بالمهمة . جفف وجهه وساعديه وولج زنزانته حيث ارتدى جلباباً نظيفاً ثم خرج إلى الطرقة حاملاً بطانيته وبدلاً من أن يتخذ لنفسه مكاناً بين الجالسين خطا فوقهم نحو الدرج وارتقاه إلى الطابق الثاني**))[1]، ثم يكرر الراوي ذكر تلك الطقوس التي يقوم بها (توكل) عند كل صلاة مع الشيخ (عصام) : ((**حرص على الاشتراك في صلاة الجمعة بانتظام بعد أن يتوضأ خصيصاً ويخرج من المراحيض والمياه تقطر من وجهه ويديه وينادي على ماكس ليحضر له المنشفة التي نسيها ، ثم يرتدي جلباباً نظيفاً ويرتقي السلم إلى الطابق الثاني**))[2]، فذهاب (توكل) إلى صلاة الجمعة يتكرر، وتتكرر معه الطقوس المصاحبة لهذه الصلاة ، ولم يكن هذا التكرار شكلياً ، بل جاء ملبياً لمعطيات النص وقيمته الدلالية ، والمتمثلة في إعلام المتلقي بالتغيير الذي طرأ على سلوك تلك الشخصية ، التي تأثرت بأفكار الشيخ (عصام) ، وهذا يعني أن تكرار بعض الأحداث ، قد يفضي إلى معطيات دلالية وإبرازها على مستوى النص الروائي.

سبق أن ذكرنا أن السرد المفرد المضاعف يمكن أن يعبر عن لازمة كلامية معينة تتكرر من لدن الشخصية في مواقف معينة من ذلك ،ما وجدناه في الرواية نفسها

---

[1] () شرف : ٢٠٣ .

[2] () المصدر نفسه : ٢٠٥ .

،فعلى سبيل المثال يكرر الدكتور (رمزي) عبارة (يا غلابة يا مساكين) عندما يوجه حديثه إلى المساجين ،إذ يقول : ((**يا غلابة يا مساكين .. هل تعرفون أن ثمانية تجار يسيطرون على سوق الخضر والفاكهة ، وأربعة على تجارة اللحوم المستوردة وسبعة على البقالة وثلاثة على سوق السمك .. وأن هؤلاء يتفقون عليكم كل مساء**))[1]، ثم تتكرر هذه العبارة في موضع آخر إذ يقول : ((**يا غلابة يا مساكين فكروا بعقولكم . انهم يسرقونكم طول الوقت ويضحكون على ذقونكم وأنتم تتجاهلون حقوقكم ...**))[2] ، ثم يعود ويكرر هذه العبارة : ((**يا غلابة يا مساكين هل تظنون أنفسكم أحياء ؟ أنتم موتى . الواحد فيكم مرسوم ككائن حي لكنه ليس حياً على الاطلاق**))[3] ، ويعود مرة أخرى ويكرر العبارة نفسها في موضع آخر : ((**يا غلابة يا مساكين . أنتم تعيشون حياة الموتى بينما يبددون أموالكم وحقوقكم ...**))[4]، تتجلى فكرة التكرار في إبراز المكرر والعناية به ، ونرى أن اللازمة الكلامية في التكرار هي (يا غلابة يا مساكين) التي تتكرر بصورة دورية ودائمة ، كلما توجه الدكتور (رمزي) بالكلام إلى المساجين ، وهذه اللازمة تخضع لمغزى دلالي ، إذ إن (يا غلابة يا مساكين) التي تردد على لسان الشخصية تحاكي عظم المأساة التي يعيشها أولئك المساجين _ بل والعالم الخارجي كله _ محذراً إياهم من كل أشكال المؤامرات والمكائد التي تحاك لهم في الخفاء ، فكان التكرار الوسيلة المثلى في تحقيق تلك الرؤية ، التي اتضحت معالمها أكثر في تلك اللازمة الكلامية المكررة .

وفي رواية (وردة) يتجلى هذا نمط من السرد من خلال تكرار لازمة كلامية تتكرر من شخصية (يعرب) إذ ينقل لنا الراوي كلمة تتكرر دائماً على لسان (يعرب) وهي كلمة (تصوروا) إذ يستذكر الراوي هذه الشخصية التي لا تفتأ تذكر تلك الكلمة عند

---

(1) المصدر نفسه : ٤٧٣ .

(2) شرف : ٤٩٨ .

3() المصدر نفسه : ٥٠٣ .

4() المصدر نفسه : ٥٢٥ . وينظر : أمثلة السرد المفرد المضاعف : ص ٢٠٤ تتكرر في ص ٢٠٥ . ص٢٢٠ يتكرر في ص ٢٢٢ وص ٢٢٣ .

كل موقف أو حدث ، فعندما يصل (رشدي) إلى مطار مسقط يلتقي شخصاً ذكرته حركته الهوجاء بـ(يعرب) إذ يقول : ((**أدركت فجأة لماذا التصقت صورة الشاب في ذاكرتي ، فقد ذكرتني حركاته الهوجاء ب" يعرب" الذي كان في نفس السن عندما تعرفت عليه منذ أكثر من ثلاثين عاماً . وكان يشغل مساحة كبيرة من حوله تتناثر فيها لا المعاجين وأدوات الزينة ، وإنما الكتب والسجـــائر والفواكه ، بينما لا يكف عن التلويح بيديه وهو يردد بانفعال : تصوروا**))[1]، ثم تتكرر هذه الكلمة مرة أخرى عندما يشاهد الراوي مظاهر المدنية والحداثة وهي تزحف على شوارع (عُمان) إذ يقول : ((**تذكرت يعرب وقصصه التي التي كانت تبدأ دائماً بهذه الكلمة : تصوروا ! تصوروا أن ارتداء النظارات الطبية ممنوع عندنا ! والتدخين أيضاً ! تصوروا أن من يدخل مسقط عليه أن يخلع حذاءه ويتركه عند البوابة . تصوروا أنه في الوقت الذي يتعلم فيه أبناء الشعوب الأخرى في المدارس يعمل أبناؤنا في الخليج خدماً في المنازل**))[2]، ثم يعود مرة أخرى ويكرر هذه الكلمة في موضع آخر عندما يلتقيه (رشدي) وأخته (وردة) يقول الراوي : ((**انطلق أخوها في حديث متواصل عن عمان مـردداً بـين الحـين والآخـر : هـل تتصـوروا؟**))[3]، ثم يكـــرر الكلمة عينها وهو يتحدث عن الثـورة العمـــانية : ((**تصـوروا ! بـدأت الثـورة فـي عمـان**)) [4]، وهذه الكلمة أصبحت لازمة كلامية عند (يعرب) يكررها عندما يلتقي رفاقه ويجري الحديث عن عمان أو الثورة ، إلا أن هذه الكلمة اختفت ، عندما طرأ تغير واضح على حياة (يعرب) وأصبح مستشاراً للسلطان (قابوس بن سعيد) وهذا ما ينقله (رشدي) عندما التقى (يعرب) قبل أن يعود إلى مصر : ((**كانت دقات قلبي قد بدأت تتسارع منذ اللحظة التي دخلت فيها إذ اجتاحتني الهواجس والتوقعات ، ولكنها كادت تتوقف تماماً الآن . ودوى طنين جهاز التكييف عالياً في أذني .**

تصوروا !

---

(1) وردة : ١٢ .

(2) وردة : ١٦ .

3() المصدر نفسه : ٥٤ .

(4) المصدر نفسه : ٨٥ .

اختفت ، الحركات الهوجاء والمارلبورو والكتب وحلّ محلها الخنجر والمصرة وحجر أحمر اللون في خاتم ثقيل من الذهب))[1]، وعليه يمكننا القول إن تكرار هذه اللازمة الكلامية أسهم في الكشف ولو بطريقة غير مباشرة عن طبيعة هذه الشخصية السلبية التي لم تصل إلى ما وصلت إليه إلا بعد أن حادت عن طريق الثورة وخانت مبادئها .

وأكدت الرواية نفسها تكرار عادات معينة ، تتكرر دائماً مع تكرار أحداث معينة ، فعلى سبيل المثال وصف الراوي زيداً ببياض الأسنان التي تتكشف عند ابتسامته ، و(زيد) وهو الاسم الذي أطلقه الراوي على الشخص المجهول الذي يزوده بيوميات (وردة) إذ يقول ((**تعرفت على الصوت ولكني لم أتحرك فابتسم كاشفاً عن أسنان ناصعة البيـــــاض**))[2] ، ثم يتكرر الحدث عند كل مرة يبتسم بها (زيد) : ((**ضحك كاشفاً عن أسنانه الناصعة البياض**))[3]. وفي موضع آخر يصف الراوي صوت (خلف) بالرتابة وانعدام الحياة ، إذ يقول : ((**قال خلف بصوت رتيب مجرد من الحياة**))[4]، ثم يكرر هذه الصفة كلما سمع صوته : ((**قال خلف بصوته المجرد من الحياة**))[5]. ففي المثالين السابقين يضفي الراوي على الشخصيتين صفات محددة تلازمهما ولا تحيدان عنهما على مدى السرد ، إذ إن هذا الثبات في وصف تلكما الشخصيتين يُعد بشكل أو بآخر نوعاً من أنواع التعريف بالشخصية ، ورسم أبرز المعالم الخارجية لها .

سجلت رواية (أمريكانلي) تكرار عادات معينة ، اتسمت بها بعض الشخصيات، ويكرر الراوي ذكر هذه العادات مع تكرار أحداث معينة ، فعلى سبيل المثال يكرر الراوي وصف أحد طلابه وهو (لاري) باحمرار وجهه عندما يوجه إليه الحديث ، إذ

([1])المصدر نفسه : ٤٠٦ .

[2]() وردة : ٧٣ .

[3]() المصدر نفسه :١٧٣ .

([4])المصدر نفسه : ٢١٩ .

[5]() المصدر نفسه : ٢٣٦ ، وينظر : أمثلة السرد المفرد المضاعف : ص ٨٤ يتكرر في : ٩٢ ، ٢١٨ يتكرر في : ٢١٩ ، ٢٣٦ .

يقول : ((**قال لاري الذي يحمر وجهه كلما تكلم**))[1] ، ثم يتكرر الحدث عند كل مرة يتحدث فيها لاري : ((**لاري ببشرته المستعدة للاحمرار عند أي كلمة توجه إليه**))[2]، **ليعود مكرراً** : ((**لحظت أن وجه لاري احمر عند ذكر ال" كاسترو" وأرجعت هذا إلى انفعاله**))[3]، و ((**سبقني قائلاً وقد اندفعت الدماء إلى وجهه كالعادة**))[4]، وهكذا تتكرر هذه العادة كلما يتحدث (لاري) أو عندما يوجه إليه الكلام من أحد ما .

وتأتي رواية (القانون الفرنسي) في مرحلة متأخرة من حيث توظيفها لنمط السرد المفرد المضاعف ، إذ لم يُعثر إلا على أمثلة قليلة جداً لهذا النمط من التكرار، منها تكرار عادة معينة تتكرر دائماً مع تكرار الأحداث ، وهي عادة شرب النبيذ التي أصبحت سمة غالبة على شخصية (سيلين) إذ يقول : ((**شربت هي كأساً من النبيذ الأبيض**))[5]، ثم يكرر الحدث عند كل مرة تشرب فيه (سيلين): ((**وطلبت مزيداً من النبيذ وأصرت أن يشرب كل منا كأسه**))[6]، ويكررها مر أخرى : ((**جرعت ما تبقى من كأسها مرة واحدة**))[7]، و ((**قبلتني من جانب فمي، وشممت رائحة خمر قوية**))[8]، و ((**جرعت الكأس الجديد [كذا] مرتين ثم وضعته على المائدة**))[1]، و((**تطلعت**

([1]) أمريكانلي : ١٠٥ .

([2]) أمريكانلي : ١٥١ .

([3]) المصدر نفسه : ٢٥٦ .

[4]() المصدر نفسه : ٣٠٤ . وينظر : ٦٨ يتكرر في ص ١١٠ . وينظر أمثلة السرد المفرد المضاعف في رواية (العمامة والقبعة): (تكرار اللقاء الجنسي بين الراوي وبولين) ص ١١٠ – ١١١ يتكرر في ص ١١٢ – ١١٣ و ص ١٣٤ و ص ١٣٨ و ص ٢٠٣ و ص ٢٠٩ و ص ٢٣٢ و ص ٢١٦ و ص ٢٣٢ و ص ٢٤٧ . وينظر تكرار الهجوم الفرنسي الفاشل على مدينة عكا : ص ١٥٩ يتكرر في ص ١٦٢ و ص ١٦٤ و ص ١٦٦ و ص ١٨٢ .

[5]() القانون الفرنسي : ٥٤ .

([6]) المصدر نفسه : ٥٨ .

([7]) المصدر نفسه : ٦٤ .

[8]() المصدر نفسه : ٦٩ .

إلى سيلين لأرى ردة فعلها لكنها كانت تجرع الكأس الثاني [كذا] من النبيذ))[٢] و ((**ملأت سيلين كأساً جديداً [كذا]**))[٣]، و ((**ملأت كأسها وجرعته في شراهة**))[٤]، فهذه العادة تتكرر بصورة مستمرة كلما التقاها (شكري) ، وقد جسّد هذا التكرار بعض سلوكيات تلك الشخصية ، إذ إن الإدمان على شرب الخمر، هو محاولة يائسة من الشخصية للتغلب على الأزمة النفسية التي عانتها تلك الشخصية بعد أن فقدت جزءاً حيوياً من جسدها ، نتيجة اصابتها بمرض السرطان ، وهذا يعني أن الراوي لم يلجأ إلى التكرار من أجل التكرار نفسه ، وإنما هو جعله يصبّ في خدمة النص الروائي ، بقي أن نذكر أن السرد المفرد المضاعف والسرد المتعدد قد حققا غاية أخرى تمثلت في إبطاء السرد .

السرد المؤلف :-

وفيه يروي الراوي مرة واحدة ما وقع مرات لا نهائية ، وهو شكل من أشكال التسريع في السرد ، ومن ثمَّ يكون فيه زمن القصة أكبر من زمن الخطاب . ويقوم هذا النمط من التكرار بمهمتين ، الأولى :- المرور السريع على أحداث تكررت في القصة ولا أهمية بنائية لها في الخطاب ، والمهمة الثانية :- سرد أحداث جرت مجرى العادات اليومية المتكررة ، ولا أهمية لإعادة سردها ، لأن هذه الإعادة تسهم في إبطاء سرعة الزمن في الخطاب ٠

ففي رواية (شرف) يذكر الراوي أن والد(شرف) يُقَرّع أفراد عائلته كل يوم مذكّراً إياهم بالفضل الذي يقدمه لهم ، إذ يقول : ((**التمرين اليومي كانت له عدة أهداف إضافة إلى إزجاء الوقت حتى موعد مسلسل السهرة : تقريع أفراد الأسرة (وخاصة**

---

[١]() المصدر نفسه : ٧١ .

(٢) المصدر نفسه : ٧٢ .

[٣]() القانون الفرنسي : ٧٣ .

[٤]() المصدر نفسه : ٧٤ . وينظر : أمثلة السرد المفرد المضاعف : ص ٣ يتكرر في ص ١١ وص ١٤ وص ٢٤ وص ٣٢ وص ٤١ وص ٤٣ وص ٤٥ وص ٥٠ .

الولد الكبير) وإشعارهم بالعبء الذي يمثلونه ومدى الجميل الذي يصنعه الوالد لهم عندما يجعل ... و إثارة شيء من الحمية في بدن شرف أو قلبه كي ينهي دراسته ليجد لنفسه شغلة تخفف العبء....))[1] ، فالراوي لا يسرد تقريع الأب لأفراد أسرته إلا مرة واحدة ، ليختزل بذلك هذه الحادثة اليومية ، ولكن الراوي لا يعلمنا متى تكوّنت هذه العادة لدى الأب وهل انتهت ، فقد عرضها لنا دون تحديد فجاء سرده مؤلفاً خارجياً ، وهو السرد الذي يعطي مدة زمنية تتسع لحقل النص الزمني كله .

وفي الرواية نفسها تتكرر حادثة إعدام الشاب الفلسطيني على لسان (شرف) خمس مرات ، إلا أن الراوي يذكرها مرة واحدة ، فيقول : ((**تكرر هذا السيناريو خمس مرات : في الصباح ينادون عليه ويغطون رأسه حتى الرقبة و يقيدون يديه إلى الخلف ثم يأخذونه إلى غرفة الإعدام حيث يعتلي درجة خشبة يضعون إنشوطة حول عنقه وبعد فترة يحدث ما يعطل التنفيذ إذ يتم استدعاء الضابط لأمر ما فينزعون غطاء رأسه وقيوده ينتظرون عودة الضابط ثم يتأجل التنفيذ إلى اليوم التالي وهكذا**))[2] فالراوي اعتمد التقديم المكثّف في قالب واحد لتحاشي العرض المتكرر الذي يوسّع مساحة الخطاب ، ويؤدي إلى الترهل الذي لا يصبّ في خدمة النص ولا يحقق الفائدة المرجوة من ذلك التكرار .

ومن الجدير بالذكر ان توظيف الفعل المضارع في هذا النص (ينادون ، يغطون ، يقيدون ، يأخذون ، يضعون ، ينزعون ، ينتظرون) يدلّ على استمرار وتكرار وتحقق هذه الحادثة ، إذ إن هذه الأفعال تُكسب النص حضوراً متميزاً من خلال تعبيرها عن حالة الشخصية وهي تحيا في خضم تلك التجربة .

وبوسع الدارس أن يلمس هذا النمط في عدة مواضع في رواية (وردة) ، عندما سرد (رشدي) المرات الكثيرة التي كان يرى فيها (وردة) في أحلامه ، إذ يقول :

---

[1]() شرف : ٩ .

[2]() المصدر نفسه :١٢٧ ،وينظر :أمثلة السرد المؤلف :٨ ،ص ٢٠٢، ص ٢٠٩ ،ص ٢٦٩ .

((**عندما أزمعت السفر، كفت عن المجيء إلى أحلامي ،وكانت تتردد عليّ بصفة مستمرة في الآونة الأخيرة ، ودوماً ألقاها وسط حشد من الناس مضطجعين فوق الأرائك ، كما في الصور الرومانية ، أو الجنة، أحياناً في قاعة ممتدة وأحياناً أخرى فوق ظهر سفينة ، وفي كل مرة تلتفت نحوي وفي عينيها نظرة غامضة ، تجمع بين التساؤل والتواطؤ، والإغواء**))[1]، فالراوي أشار إلى الأحداث المتشابهة دفعة واحدة من غير أن ينزلها منزلة زمنية معينة ، مستعيناً في ذلك بتراكيب معينة تدلّ على هذا المعنى ، كقوله : (تتردد عليّ بصفة مستمرة) و (وفي كل مرة) ، فهو روى لنا ترددها المستمر على أحلامه ، من دون أن يقوم بتخصيصها من الناحية الزمنية ، أو حساب عدد المرات .

ومن النماذج الأخرى في هذه الرواية ، ما ترويه (وعد) لـ(رشدي) عن طبيعة حياتها في بيت عمها إذ تتسم تلك الحياة بالرتابة والملل ، تقول : ((... **تدعو زوجة عمي بناتها جميعاً فيجئن جميعاً في نفس لباسها ، مطلوب أن يبقين هكذا طوال اليوم مؤدبات ثم يرقدن في أي مكان**))[2]، فـ(وعد) وهي تسرد ما درجت عليه زوجة عمها من عادات يومية ، إنما أرادت أن تعرّف المروي له الممسرح عن طبيعة الحياة التي تحيَاها مع زوجة عمها المتزمتة ، ومن جانب آخر جاء هذا التكرار ليصنع حالة من التكثيف السردي للزمن النفسي للشخصية ، كونه عبّر عن الحالة النفسية المتأزمة لها ، فلجأت إلى الإيجاز والتعجيل في السرد .

وفي رواية (أمريكانلي) تسرد (فاديه) سرداً مؤلفاً داخلياً ما تقدم به كل يوم ، إذ تقول : ((**المنبه يدق في الساعة الثامنة صباحاً تدخل "سارة " الحمام مع دبّ وكتاب ، ثم تناديني لأقرأ لها ولدبّها من الكتاب ، أبذل مجهوداً خرافياً لأنهض من الفراش و أقول لها إن الدب يفضل الأفكار أولاً٠ في المطبخ نقول الدب لايريد بيضة وإنما فطيرة ، من نظراتها أعرف أنها ستخرج بمعدة فارغة إن لم تأكل فطيرة ، أقوم بإعداد الفطيرة ، الساعة التاسعة إلا ربع ، أمي في الحمام وأنا "وسارة "**

---

[1]() وردة : ٧.

(٢) المصدر نفسه : ٣٢٩ . وينظر أمثل السرد المؤلف : ص ٢١٨ ، ص ٣٦٧ ، ص ٣٨٤ ، ص ٣٨٨ .

أمام التلفزيون نشاهد "شارع سمسم" ، بينما أساعدها في تناول فطورها ، بعد ذلك تخرج وأحملها إلى الحاضنة ثم آتي إلى الجامعة ثم آخذها من الحضانة مرة أخرى وأشتري احتياجات العشاء ثم أتولى إعداده ، وتتكرر قصة الصباح))[1] و(فاديه) تروي لنا رتابة الحياة التي تحياها مع طفلتها ووالدتها ، ولاسيما بعد طلاقها ، وقد ذكرت تلك الأحداث التي تحياها يومياً ، مرة واحدة على الرغم من تكرارها وهذا الأمر يجنب القارئ الملل الذي يولد من التكرار ، ومن جهة أخرى يسهم في الإسراع في السرد .

وحققت رواية (العمامة والقبعة) نسبة حضور عالية لهذا النمط من التكرار ، إذ عمد الراوي / الشخصية المركزية إلى اختزال كثير من الحوادث المتكررة والإسراع في سردها ، فعلى سبيل المثال يسرد الراوي لأستاذة الجرائم التي قام بها الفرنسيون في شوارع القاهرة إذ يقول :((**الفرنساوية يقطعون كل يوم رؤوس خمسة أو ستة في الشوارع**))[2]، فالراوي يروي ما يقوم به الفرنسيون يومياً من جرائم بحق الأهالي المصريين ، فلم يكرر ما قاموا به كل يوم بل أشار إلى ذلك مرة واحدة ، مما أضفى على النص الروائي ترشيقاً فنياً .

ويسرد الراوي في الرواية نفسها حادثة إصابة الجنود الفرنسيين بالطاعون :((**وفي كل يوم يموت من الكائنين منهم بالقلعة الثلاثون و الأربعون فينزلون بهم على الأخشاب إلى أن يخرجوا من باب القرافة ، فيلقونهم في حفر عميقة ويهيلون عليهم التراب**))[3] ، فالراوي التقط هذه الأحداث المتماثلة مجتمعة مع بعضها البعض ، فصاغها بشكل وطريقة تأليف تضمن له قول ما يريده دفعة واحدة دون الحاجة إلى التكرار الممل الذي ينوء به القارئ .

---

[1]() أمريكانلي : ١٥٩. وينظر : أمثلة السرد المؤلف : ١٦٥ ، ٤٥٢ .

[2]() العمامة والقبعة : ٣٥ .

[3]() المصدر نفسه :٢٩٢ ، وينظر: أمثلة السرد المؤلف :٤٨ ، ص١٠٢ ،١٠٣، ص ٢٣٧ ، ص٢٥٩ ، ص ٢٦٦ .

لعل قلة الأحداث في رواية (القانون الفرنسي) لم تدفع الراوي إلى اللجوء لهذا النوع من السرد ،ولذا فثمة أمثلة قليلة جداً بل نادرة مثلت هذا النوع من السرد من ذلك تصوير الراوي لحالة العجز التي يعانيها كلما تحين لحظة المواجهة : ((**بدأ قلبي يخفق بقوة وتملكني إحساس العجز الذي طاردني طول حياتي ودفعني للتهرب من المواجهة**)) [1]، فنحن لا نعلم متى تكونت هذه الحالة النفسية لدى الراوي وهل انتهت إلا أن الراوي عرضها دون تحديد فجاء سرده مؤلفاً خارجياً .

نخلص مما سبق أن التكرار جاء ليؤكد ما حدث ، لذا قد كانت وظيفته داخل نصوص (صنع الله إبراهيم) الروائية وظيفته تأكيدية أحالتنا على أهمية هذا الحدث ، وبينت لنا طبيعة الموقع الذي يشغله داخل العمل الروائي .

---

(1) القانون الفرنسي : ١٥ .

المبحث الأول

بناء المـكـــان

مدخل :-

للمكان أهمية كبيرة في الرواية ، لا تقتصر على كونه أحد العناصر الفنية التي يقوم عليه هيكلها ، ولا على كونه الإطار الذي تجري فيه الأحداث وتتحرك من خلاله الشخصيات ، فحسب ، بل يتحول في بعض الأعمال المتميزة إلى فضاء يحتوي العناصر الروائية كلها ، من أحداث وشخصيات وما بينها من علاقات ومؤثرات ، وعلى هذا الأساس بدأ يُنظر إليه بوصفه محوراً((ثابتاً في مواجهة مجموعة متباينة من المحاور المتغيرة ، بالصورة التي يصبح معها المكان هو البطل الرئيسي للعمل ، أو الموضوع الأساسي للمعالجة وتكتسب معها علاقته بالشخصيات أبعاداً فنية فلسفية جديدة ويتحول المكان إلى عنصر إيجابي فاعل يضفي على الشخصيات مجموعة من الدلالات والإيحاءات الجديدة))[1]. وتتجلى أهمية المكان كذلك بوصفه إحدى قنوات الروائي للإفصاح عن الحدث وأجوائه ، إذ يحقق تنميطاً للأجواء التي يجري فيها ذلك الحدث بما يعمّقه – أي الحدث – ، ومن ثم فإن المكان في الرواية قادر على أن يُظهر الكثير من الدلالات المرتبطة بالشخصية ، وهو مناخ تعبيري للإفصاح عن دواخل تلك الشخصيات وأفكارها من خلال علاقتها بالبنى المكانية .

---

(1) الحساسية الجديدة واستخدامات المكان الأدبية ، د. صبحي حافظ ، مجلة الأقلام ، العدد(١١-١٢) ، ١٩٨٦: ٣٧ .

إن التسليم بهذه العلاقة (علاقة التأثر والتأثير) يؤكد أن المكان ((قطعة شعورية وحسية من ذات الشخصية نفسها))[1]، لذا لا غرابة في أن الروائي يلجأ عند تصميم المكان إلى إحداث حالة من التوافق والمطابقة بين المكان وطبائع الشخصية ومزاجها ، كاشفاً عن الحالات اللاشعورية لها ، بل بإمكانه أن يجعله يقوم بدور الشخصية نفسها ((باعتباره تصويراً لغوياً يشكل معادلاً حسياً ومعنوياً للمجال الشعوري والذهني للشخصية))[2].

ويصبح المكان رمزاً من رموز الانتماء للشخصية إذا كان المكان أليفاً ، إذ إنه يولد في دواخل الشخصية إحساساً بالألفة والطمأنينة ، وربما يحدث النقيض من ذلك إذا كان المكان معادياً يبعث في النفس الخوف والكراهية وعدم الاطمئنان ، وعليه يمكن القول : إن ((هناك أماكن مرفوضة وأماكن مرغوباً فيها ، فكما أن البيئة تلفظ الإنسان أو تحتويه ، فإن الإنسان _ طبقاً لحاجته _ ينعش في بعض الأماكن ويذبل في بعضها))[3].

وبالرغم من الأهمية الكبيرة التي يجسدها المكان في بنية العمل الروائي ، فقد اختلف النقاد والباحثون في نظرتهم لهذا المكون السردي ، فـ(جيرار جنيت) يرى أن الزمن هو العنصر الأكثر فعالية وحضوراً في أية قصة ، إذ يقول : ((يمكنني جيداً أن أروي قصة دون أن أعين المكان الذي تحدث فيه ... في حين يستحيل عليّ تقريباً ألا أموقعها في الزمن بالقياس إلى فعلي السردي . ما دام عليّ أن أرويها بالضرورة في الزمن الحاضر أو الماضي أو المستقبل))[4] ، وفي المقابل لم ينكر النقاد الآخرون أهمية المكان ودوره في البناء السردي ، فهو مقدّم على الزمن في الأهمية عند (باشلار) إذ يرى أن المكان هو ((كل شيء حيث يعجز الزمن عن

---

(1) مشكلة المكان الفني : ٨٣ .

(2) بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ ، د. بدري عثمان ، دار الحداثة ، بيروت ، الطبعة الأولى، ١٩٨٦ : ١٣٢ .

(3) مشكلة المكان الفني : ١٣٢ .

(4) خطاب الحكاية : ٢٢٩- ٢٣٠ .

تسريع الذاكرة ... الذكريات ساكنة وكلما كان ارتباطها بالمكان أكثر أصبحت أوضح))[1].

إن أهمية المكان لا تقل عن أهمية العناصر الأخرى المكونة للعمل الروائي ، فدوره مكمل لدور الزمن في تحديد دلالة الرواية ، فضلاً عن دوره في تأطير المادة الحكائية ، وتنظيم الأحداث ، إذ يمكن القول ((بأنه يشكل المسار الذي يسلكه تجاه السرد ، وهذا التلازم في العلاقة بين المكان والحدث هو الذي يعطي للرواية تماسكها وانسجامها ويقرر الاتجاه الذي يأخذه السرد لتشييد خطابه ، ومن ثم يصبح التنظيم الدرامي للحدث هو أحد المهام الرئيسية للمكان))[2].

أنواع الأمكنة :

لما كانت الرواية عالماً متخيلاً ، فإن جميع الأمكنة التي نجدها فيها متخيلة تصاغ من الألفاظ ، لا من الموجودات أو الصور[3]، وهذه الأمكنة المتخيلة ليست بديلة عن الأمكنة الواقعية ، لأن المكان الروائي((يُبنى على أساس التخيل المحض ، لكنه لا يكتسب ملامحه وأهميته ، بل وديمومته ، إذا لم يتماثل بدرجة أو بأخرى مع العالم الحقيقي _ خارج النص _))[4] وعلى هذا الأساس يتعامل الروائي مع عالمه المكاني بوصفه تصويراً لغوياً محضاً ، إذ يصوغ الروائي عن طريق اللغة عالمه الروائي، فهي تمنحه الحرية في تشكيل أمكنته بمشاركة الشخصيات ووظائفها المختلفة .

---

(1) جماليات المكان : ٣٩ .

(2) بنية الشكل الروائي : ٢٠ .

3() ينظر : البناء الفني لرواية الحرب في العراق : ١٣٥ .

(4) نفســـــه .

ومثلما تعددت وظائف المكان ، واختلفت نظرات النقاد إليه ، فقد تعددت تقسيماته ، وتنوعت تسمياته ، بحسب موقف كل كاتب من المكان ومنطلقه [١] .

وبعد الاستقراء الدقيق لنصوص المدة المدروسة من روايات (صنع الله إبراهيم) وجدنا أن تقسيم المكان على : (المكان الأليف والمكان المعادي ، والمكان العتبة) هو التقسيم المناسب لدراسة المكان في تلك النصوص ، آخذين بنظر الاعتبار الفرضية القائلة إن علاقة المكان بالشخصية لابد أن تتحدد على وفق ثلاثة مستويات ، هي (علاقة الانتماء) وتتسم هذه العلاقة بالترابط الوثيق بين المكان والشخصية ، وينتج من ذلك علاقة ألفة بين الاثنين، و(علاقة تنافر) وينتج عنها عدم التوافق بين المكان والشخصية ، مما يؤدي إلى إحداث حالة من القطيعة بين الاثنين ، فتشعر الشخصية بالعداء والكراهية تجاه المكان، أما العلاقة الأخيرة فهي (علاقة الحياد) وفيها تكون علاقة الشخصية بالمكان علاقة طارئة ، فلا يترك في نفسها أي أثر ، فسرعان ما يزول ذلك الأثر بزوال الحدث وانتهائه [٢].

وسنحاول في الصفحات اللاحقة دراسة كل نوع من هذه الأنواع على حدة وبشيء من التفصيل .

١- المكان الأليف :-

حرص الروائي (صنع الله إبراهيم) على تصوير الأماكن التي شعرت فيها الشخصيات بالألفة والأمان، والتصقت بقوة في خيال الشخصية ، فخيال الإنسان

١() هناك الكثير من الدراسات التي تناولت تسميات المكان وتقسيماته ، وقد تجاوزناها عمداً ، تجنباً للتكرار الذي لا نريده أن يثقل كاهل هذه الدراسة ، وللاطلاع على تقسيمات المكان ، ينظر : جماليات المكان ، سيزا قاسم و مجموعة من الباحثين ، عيون المقالات ، الدار البيضاء ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٨ : ٦١-٦٢ . وينظر : عالم الرواية : ٨١ . وينظر : المكان في الرواية العربية ، غالب هلسا ، دار ابن هانئ ، دمشق ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٦ : ٨-٩ . وينظر : الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ، إبراهيم جنداري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠١ : ٢٢٠.

٢() ينظر: شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لأدوار الخرّاط أنموذجاً) ، خالد حسين حسين ، سلسلة كتاب الرياض الشهري ، مؤسسة اليمامة الصحفية ، العدد (٨٣) الرياض ، ٢٠٠٠ : : ٦ .

ينشط عندما يجد المكان الملائم له [١] ومن خلال تفحصنا للنصوص الروائية – موضع البحث– وجدنا أن الأمكنة المعادية تكاد تطغى بشكل لافت للنظر على تلك الأماكن التي ترتبط بذكرى جميلة أو موقف سعيد مرّت به الشخصية ، ولكن هذا لا يعدم وجود بعض الأمثلة التي جسّدت نمط المكان الأليف في النصوص المدروسة .

يُعدّ البيت من أول الأمكنة التي صنعها الإنسان وأهمها [٢]، وهو الممثل الأول والأبرز لأمكنة الفضاء الذاتي ، ففيه ((يقبل الإنسان على ممارسة نفسه وعيش حياته من حيث هو فرد ، وفي كنفه يتحرر من قيود دوره الاجتماعي ويسكن إلى ذاته))[٣]، وقد اكتسب البيت أهمية خاصة في الأدب الروائي بوصفه ممثِّلاً لمظهر الحماية والأمان للإنسان ، فهو ((يحمل صفة الألفة وانبعاث الدفء العاطفي، ويسعى لإبراز الحماية والطمأنينة في فضائه))[٤]، بل هو((عالم الإنسان الأول))[٥] ومن غيره ((يصبح الإنسان كائناً مفتتاً))[٦].

ومن نتاج كاتبنا الروائي ، وجدنا أن البيت لم يكن المكان الأليف الوحيد ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى قد يتحول هذا البيت _ في بعض الأحيان_ إلى مكان معادٍ ، كما وجدناه في بعض الروايات ولاسيما رواية (شرف) .

ففي هذه الرواية كان البيت مكاناً يُكبّل حرية (شرف) ذلك الشاب الباحث عن الانطلاق والتحرر ، فلا يجد بديلاً من البحث عن فضاء آخر ، غير فضاء البيت ، يجد في كنفه بعضاً من عبق الحرية التي حُرم منها ، بسبب سيطرة الأب ، فكان الشارع بكل تفصيلاته الملاذ الوحيد له : ((**كانت الأوبشنز**[*] **أمامه كالآتي :**

---

[١] ينظر : جماليات المكان : ٤٣ .

[٢] ينظر : قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر ، صلاح صالح ، سلسلة دراسات ثقافية عربية ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٧ : ١٣٦ .

[٣] المكان في الرواية العربية (الصورة والدلالة) ، عبد الصمد زايد ، دار محمد علي ، تونس ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٣ : ١٣٦ .

[٤] المكان في الرواية البحرينية ، فهد حسين ، دار فراديس للنشر والتوزيع ، البحرين ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٣ : ٦٣ .

[٥] جماليات المكان : ٤٥ .

[٦] نفســــــــه .

(*) الأوبشنز (options) وتعني (الخيارات) في اللغة العربية .

دخول السينما وبالتحديد فيلم تسيل فيه دماء كافية طالما أن الأفلام الأخرى ذات ال "صور" غير متاحة ... أو العودة إلى البيت ، الاختيار الأخير كان في الحقيقة اثنين تحت وفوق . تحت أي في الشارع ، على الناصية (حيث كشك سجائر ودين كبير) أو عند حانوت الميكانيكي مع أفراد الشلة وسيجارتين من البانجو الذي يجلب الصداع والغثيان إذا كان على معدة فارغة ثم الشاي في مقهى الكورنيش الذي أقيم في موقع إستراتيجي على حافة ترعة قديمة تحولت إلى مقلب زبالة (وإذا كانت لدى الميكانيكي سيارة صالحة للسير انتقلت المجموعة إلى المعادي القريبة لتلتحق بشلة الطلبة والمزيد من البانجو) فوق معناها الشقة (الضيقة حيث لا يوجد مكان للجلوس أو النوم) والمواجهة مع النفس والآخرين) ومحاولة حل المعادلة المستحيلة))[1] ، فالراوي العليم يكشف عن المكان المفضل عند (شرف) وهو الشارع ، بوصفه منفذ الحرية الوحيد الذي من خلاله يطل على العالم الخارجي ، فهو يخرج إلى الشارع بلا هدف ، عاطلاً عن العمل، وكأن الراوي أراد أن يخبرنا بأن (شرف) ضحية مجتمع جائر وواقع اقتصادي متردٍ ، ومن جهة أخرى ضحية أب متسلط لا يفتأ يردد الجميل الذي يصنعه بأهل بيته منفِقاً وكاسياً وطاعماً لهم، لذلك كان أمامه خياران دخول السينما والتسكع في الشوارع ، أو العودة إلى البيت الذي عدّه ضيقاً بسبب القيود المفروضة عليه .

وقد يتحول السجن في الرواية نفسها من مكان ذي طبيعة مغلقة و معزولة إلى فناء مفتوح ، تجد فيه الشخصية ألفة من نوع آخر ، أنها ألفة التواصل مع الآخرين ، ومعرفة الهالات الغائمة المحيطة بهم ، فعلى هذا الأساس يتحول السجن ((من مكان الفصل إلى مكان للوصل مع الآخرين... ومن مكان لتعطيل الإنتاج الفكري عن طريق العزلة ، إلى مكان لإنتاج أفكار جديدة . ومن مكان للصمت ، إلى مكان للحكي . ومن مكان لحجب المعرفة ، إلى مكان للحصول عليها))[2] .

([1]) شرف : ٨-٩ .

[2]() جماليات المكان في الرواية العربية ، شاكر النابلسي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٤ : ٣١٨.

وقد تجلى هذا الأمر واضحاً في لقاء (شرف) بالكثير من الشخصيات ، والاطلاع على ظروف اعتقالهم وطبيعة الجرائم التي اقترفوها ، يقول الراوي مجسّداً هذه الحقيقة : **((في زنزانته الجديدة التي اتسعت لأكثر من عشرين قاتلاً واحتل فيها كالعادة أول درجة في السلم (بجوار دلو البول) ألفى شرف نفسه في عالم شديد الثراء . على خلاف الجرائم الأخرى ، كانت للقتل دوافع غاية في التنوع من الثأر لأب أو ابن قتل في القرن الماضي أو الذي قبله إلى علاج الموقف الذي نشأ عن رش قليل من المياه النقية أمام دكان خضري ، كان هناك من قتلوا صديقهم بالعصي والحجارة وحرقوا جثته لأنه طالب بنصيبه من عدة مئات من الجنيهات سرقوها من أحد المخابز ، ومن ألقى بمطلقة شقيقه من الطابق الثاني بعد أن صبّ عليها كمية من الكيروسين وأشعل فيها النيران لاستيلائها على الشقة ، ومن قذف رأس خطيبته بحجر فهشمه عندما التقى بها مع أمها في الطريق ...))**[1] . وهكذا يستمر الراوي في سرد الجوانب الغامضة والكئيبة في حياة الشخصيات التي التقاها شرف في إحدى زنزانات العنبر الملكي ، وهذا يقودنا إلى أن للسجن ثنائية مهمة هي ثنائية الانفتاح والانغلاق ، أو ثنائية الضيق والاتساع [2] ، فعلى الرغم من ضيق هذا المكان وقسوته اللامتناهية ، فقد استطاعت الشخصية أن تتحرر من خلال حديثها مع الشخصيات والغوص في دواخلها ، وهذا الأمر يقودنا إلى فهم جديد للحرية ، إذ إن ((الحرية ليست في تكوينية المكان وطبيعته ، ولكنها في داخل الإنسان الذي يستطيع أن يطلق هذه الحرية من داخله ، لتبدد قيد المكان _ بغض النظر عن المكان الموجود فيه _ ليصبح حراً في مكان مقيد ، كما يستطيع أن يقمعها أيضاً ، ليصبح مقيداً في مكان حر))[3] . ويحمل السجن المعنى نفسه عند شخصية (السفّاح) إذ بدأ يتأقلم مع السجن، ولاسيما عندما شعر أنه المكان الذي لا يمكن أن ينسلخ منه ، لأنه أصبح جزءاً لا ينفصم منه ، يقول للمتلقي المباشر(شرف): **((... لو كنت حأخرج بكرة تفتكر حأتغير ؟ طب وحأعيش إزاي ؟**

---

[1] () شرف : ٥٠٦ .

(٢) ينظر : جماليات المكان في الرواية العربية : ٣١٩ .

[3] () نفسه .

حأقف في كشك سجاير؟ ولو عييت مين حيعالجني ؟ لو كنت لوا شرطة ولا ممثل أو مهرج وحصل لي حاجة في القلب حيسفروني على طول أتعالج بره على حساب الدولة ، لا أنا مشيت في سكة من زمان وخلاص . بس عمري ما فكرت اني حأقضي حياتي في السجن)) [1] ، لقد أصبح السجن بالنسبة إلى (السفّاح) حالة لا تغادره ، مثل العلامة الفارقة ، بل أصبح قدره الذي لا يقوى على الفرار منه، فالعالم الخارجي بكل تفصيلاته أصبح غريباً عنه، فما الجدوى في أن يخرج الإنسان من عالمه الذي تآلف معه إلى عالم آخر لا ينتمي إليه ، وهنا تتحد الشخصية مع المكان حتى تصل إلى أقصى درجات التمازج المادي والروحي ، إذ((تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر كل طرف فيها على الآخر))[2] ، فالمكان هنا فقد واقعيته المادية ليصبح محملاً بدلالات جديدة ، فهناك السجن حيث يعيش (السفّاح) متآلفاً معه إلى أبعد الحدود ، وهناك الخارج المحاط بهالة من الضبابية والمجهول ، التي لا يرغب (السفّاح) في الاقتراب منها .

وتتغير صورة البيت في رواية(وردة) إذ يصبح البيت مكاناً مزدوجاً ، يحمل البطل تجاهه عاطفتي المحبة والكراهية في الوقت نفسه ، فعلى سبيل المثال يثير بيت (وردة) في نفس (رشدي) شعوراً بالألفة والدفء والانتماء، والسبب هو حبه الشديد لها ، وتعلقه بالمكان الذي تقيم فيه ، في حين يجد في بيته المزيد من الغربة والكراهية ، يقول : ((**في منزل يعرب وجدت الجو الأسري الذي حرمت نفسي منه : كان مسكناً نظيفاً مرتباً عامراً بأصناف الطعام البيتي التي تتولى أمره شغالة مصرية ، وبالفاكهة وعلب السجاير الأجنبية ... كانا في مصاف الأثرياء بالنسبة لنا . وعلى الرغم من بساطة مسكنهما فإنه كان لا يقارن بالمنزل الذي قضيت فيه طفولتي والذي ظلت محتوياته تتناقص بالتدريج حتى لم يتبق به في النهاية غير فراشي المعدني الصغير الذي تفككت ملته وهبطت في المنتصف حتى أوشكت أن تلمس الأرض بالإضافة إلى فراش أبي الحديدي الكبير وخزانة رخيصة يتعسر إغلاق مصراعيها وكنبة خشبية تمرح الصراصير في جنباتها وعدة مقاعد متهالكة**

---

[1] () شرف : ٥٣٧ .

[2] (٢) بنية الشكل الروائي : ٣١ .

على أن أهم ما كان يميز مسكن يعرب هو بالطبع أخته))[1] ، فالراوي _ عن طريق العودة إلى الماضي_ نقل لنا مشاعره المزدوجة نحو المكان (البيت) فأراد أن ينتقل بنفسه من الواقع المؤلم الذي يرزح تحت وطأته إلى واقع آخر مغاير تماماً ، يشعر فيه بالألفة والسعادة ، فكان بيت(وردة) كالمتنفس الوحيد له للتخلص من الضغط النفسي الذي كان يعانيه في بيت والده ، وفي هذا المثال تتحد الشخصية مع المكان وتذوب فيه إلى حد كبير ، إذ إن(أهم ما يميز مسكن يعرب هو أخته) وهنا تتجلى العلاقة الوثيقة بين المكان والشخصية ، فالمكان هنا كشف عن الشخصية ، وهذه الأخيرة تعطي للمكان قيمته من خلال وجودها فيه[2]، وإذا كان المكان((يتخذ دلالته التاريخية والسياسية والاجتماعية من خلال الأفعال وتشابك العلاقات ، فإنه يتخذ قيمته الكبرى من خلال علاقته بالشخصية))[3] ، ويغدو المكان فضاءً فارغاً ((لا تحولات ولا تجليات فيه))[4] ، إذا لم يرتبط مع الشخصية بعلاقة جدلية .

ويتحول البيت عند (وردة) إلى مكان أليف تجد في كنفه السعادة و الطمأنينة ، فترتبط به إلى درجة التوحد التام ، وتتجاوز العلاقة البعد الهندسي الشكلي له لتدخل في حالة من التمازج الروحي بين الاثنين ، فبعد أن تدخل (وردة) إلى الفضاء المخيف في صحراء الربع الخالي ، يسألها دهميش عن طفولتها ، وهنا تتداعى في ذهنها حزمة من الذكريات الحميمة التي ربطتها بهذا المكان ، تقول :((**سألني دهميش عن طفولتي ،لا أتذكر من بيتنا في عمان سوى سقوط سنة لبنية ،ألقى بها أبي في وجه الشمس قائلاً: يا عين الشمس خذي سن الحمار وأعطني سن الغزال ، أتذكر جيداً بيتنا في صنعاء ، بيت قديم في حي برجوازي هادئ تظلله أشجار السرو ، الدور متباعدة لكل منها بستان من الكروم و المشمش و اللوز و الخوخ و الرمان ، لايقطع الهدوء سوى صرير الآبار وعجلاتها وحبالها ، في**

---

[1]() وردة : ٥٦ .

(٢) ينظر: تلمسات نظرية في المكان وأهميته في العمل الروائي ، د. سليم بتقة ، مجلة المَخبَر ، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، الجزائر ، العدد (٦) ، ٢٠١٠ : ٨٨ .

[3]() مشكلة المكان الفني : ٨٣ .

[4]() جماليات المكان في الرواية العربية : ٣٢٨ .

الحديقة بركة مربعة ونافورة أمامها حجرة المفرج أو قاعة الاستراحة ...))[1].

وهكذا تستمر (وردة) في وصف بيتها وصفاً تفصيلياً ، ويعود السبب في ذلك إلى كون الراوية تعيش حالة من الاتحاد الكامل مع بيتها لذلك لا تغفل عن أية جزئية فيه ، فالموقف الراهن الذي تعيشه الشخصية حفّز فيها هذا الجانب ، فحلّقت روحها بعيداً حيث مرتع طفولتها وصباها ، وتكاد صورة بيت الطفولة والصبا لا تبارح مخيلة(وردة) وكثيراً ما تلوذ بشريط الذكريات ، فترجع عجلة الزمن إلى سنوات الطفولة في ذلك المكان الأثير ، بحثاً عن الطمأنينة المفقودة في الحاضر الكريه الذي تحياه مرغمة ، وتبدو تلك المرحلة الزمنية من حياتها بمثابة الجنة التي عاشتها على الأرض ، والملجأ الذي تأوي إليه هرباً من الحاضر، ومن ناحية أخرى فإن هذا الاسترجاع يعبّر عن حنين الشخصية إلى الماضي وشغفها به ، ذلك الماضي الذي لا يمكن أن يعود إلا من خلال الذاكرة ، وهذا ما يسمى بـــ (النوستلجيا) ، إذ يستعيد الإنسان في ذاكرته وضعاً يتعذر عليه استرداده في الواقع [2] .

سجلت رواية (العمامة والقبعة) حضوراً قليلاً للأمكنة الأليفة ، إذ إن أغلب الأمكنة وبفعل الحروب التي نشبت بين الفرنسيين والأتراك تتحول إلى أماكن لا يشعر نحوها الإنسان بالألفة والمحبة ، إلا أننا لم نعدم وجود أمثلة للمكان الذي ترك أثراً جميلاً في نفس الشخصية ، ولاسيما تلك الأمكنة التي كانت شاهدة على تلك العلاقة القائمة بين الراوي/الشاب ، و(بولين) [3] .

ويحاول الراوي في الرواية نفسها ، أن يخفف من قسوة السجن ومرارته ، من خلال استدعاء ذكرى جميلة ، يقول : ((**قضيت الليلة الأولى بمفردي نائماً فوق الأرض الباردة ، ووجدت السلوى في تذكر ما جرى بيني وبين بولين وظل طيفها يلف بمخيلتي**))[4] ، فعلى الرغم من كون السجن مكاناً للضيق و الانغلاق ، فإن الراوي / الشخصية استطاع أن يخرج من بوتقة هذا المكان بما جال في مخيلته من

---

[1]() وردة: ٣٦٣ – ٣٦٤ ، وينظر : ٦٠ ، ٣٦٧ فقد مثلت أمكنة أليفة في الرواية .

(٢) ينظر : مرايا جبرا إبراهيم جبرا والفن الروائي ، سمير فوزي حاج ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٥ : ٦٩ .

[3]() العمامة والقبعة : ١١١–١١٢ ، وينظر : ٢٧ إذ يعد مثالاً للأماكن الأليفة في الرواية .

(٤) المصدر نفسه :٣٠١

ذكرى ما جرى بينه وبين (بولين) ، وهكذا يتحول السجن بحضور المرأة المعنوي إلى مكان آخر أقل قسوة وعدائية ، فالمرأة بحضورها في المكان ((تستطيع أن تحيل هذا المكان إلى أجمل الأمكنة إذا كان حضورها جميلاً . وتستطيع في الوقت ذاته ، أن تحيل هذا المكان إلى أقبح ألامكنة ، إذا كان حضورها قبيحاً . فهي التي تضيء المكان وهي التي تعتمه))[1] . فالمرأة قامت بإعادة هيكلية المكان من خلالها حضورها المعنوي فيه .

٢_المكان المعادي :-

من خلال الاستقراء الدقيق لنصوص (صنع الله إبراهيم) الروائية ، وجدنا أن الأمكنة المعادية تشكل معلماً بارزاً من معالم المكان العام فيها ، وهذه الأمكنة لا تتحدد بنوع واحد ، بل تختلف وتتنوع من رواية إلى أخرى ، ولعل غلبة هذا النوع من الأمكنة يسهم في الكشف عن الكثير من جوانب الشخصيات وسلوكها ، وتفسير طبائعها ، وتكويناتها الداخلية والنفسية ، وهذا مايعزز ماذكرناه سابقاً ، من الترابط التام والعلاقة المتبادلة (التأثر والتأثير) بين المكان وبقية العناصر السردية الأخرى، وقد جسّد الدكتور (علي عبد الخالق) هذه الحقيقة بقوله : ((فالبيئة ميدان لحركة الأشخاص وطباعها وعاداتها وانفعالاتها ، وكل المؤثرات (النفسية والشعورية والفكرية) ... وتوضح أنماط السلوك والدوافع)) [2] .

ذُكِر _فيما سبق[3]_ أن البيت هو مكان الألفة الأول ؛ لأنه يمثل الركن الذي يلجأ إليه الإنسان طلباً للراحة والاستقرار ، والمتنفس الذي يجد فيه الملاذ للتحرر من صخب الخارج الخانق ، إلا أنه يتحول في بعض الروايات إلى العكس من ذلك تماماً ، ففي رواية (شرف) مثّل البيت للشخصية الرئيسة (شرف) مكاناً لا تشعر فيه بالألفة والاطمئنان ، فعلى سبيل المثال ، عندما يلتقي (شرف) (جون) ويسأله الثاني عن مكان إقامته ، يتردد (شرف) في الإجابة تاركاً للراوي هذه المهمة : ((**أراد أن**

---

[1] () جماليات المكان في الرواية العربية : ٢٠٧ .

[2] () الفن القصصي (طبيعته_ عناصره_ مصادره الأولى) ، د. علي عبد الخالق ، الدوحة ، ١٩٨٧ : ٨٠ .

(٣) ينظر الصفحة : ١٩١-١٩٢ من هذا المبحث .

يصف له المكان ، فتراءى له مدخله عند محطة المترو الذي تتجمع فيه القاذورات وتفوح منه رائحة المجاري ويغطيه الذباب ، والحارات المليئة بالحفر والمطبات تحلق فوقها أسراب الذباب والناموس ، والبيوت الصغيرة التي يرتفع منسوب الأرض عن مداخلها بصورة مستمرة . والغرف التي يقيم فيها بين خمسة أشخاص وعشرة ، والمياه المقطوعة وأجهزة الراديو والمسجلات في النوافذ والمقاهي وميكروفونات المساجد والأفراح)) [1] ، والبيت الذي يسكنه (شرف) مع أسرته ،هو جزء من هذا المكان ، وبما أن الشخصية هي أحد الأفراد الذين يسكنون في ذلك المكان ، فإنه (أي المكان) يحرك خيال الشخصية وهي ترسم في مخيلتها تفاصيله ، كما أن هذا الوصف يسهم في الكشف عن المستوى الاقتصادي والاجتماعي لهؤلاء الناس الذين يعيشون في ذلك المكان .

ويعد السجن الأنموذج الأكثر تمثيلاً للمكان المعادي ، لاقترانه باغتيال الحرية وتكبيل الذات فكرياً ومادياً ومعنوياً ، إنه((بؤرة الحصار المكاني بل ويمكن عدّه نقيضاً لباقي الأمكنة إذ يظل معبراً عن حضور الموت وتسييج الذات ومحاصرتها مادياً))[2] ، بل حتى فكرياً ، ويعد الروائي (صنع الله إبراهيم) من الروائيين العرب الذين عاشوا تجربة السجن ، يقول في إحدى المقابلات التي أجريت له : ((أنا مدين لفترة السجن بالتعرف على عوالم عديدة وثرية وشخصيات مهمة ووفية ، ومررت بتجارب جادة جداً ساعدتني كثيراً في الكتابة الإبداعية)) [3] ، إن هذا التنوع والتفرد في وصف السجون كأمكنة لها مميزاتها الفنية والجمالية ، عائد إلى طبيعة التجربة الحياتية التي عاناها الروائي في ظل إقامته القسرية في تلك الأماكن المعادية [4] ، ولهذا من غير المستبعد أن تتجسد التجربة الواقعية للكاتب في إحدى رواياته وهي رواية(شرف) ، نعود إلى الأمثلة التي جسدت هذا النمط من

---

[1] () شرف : ١٤ .

[2] () الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا : ٢٤٢ .

[3] () جريدة الشرق الأوسط ، لندن ، العدد(٩١٠١) الخميس ٦/١١/ ٢٠٠٣ ، نقلاً عن كتاب : السرد بين الرواية المصرية والأمريكية (دراسة في واقعية القاع) ، د. عفاف عبد المعطي ، رؤية للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ٢٠٠٧ : ١٤٥ .

[4] () ينظر : جماليات المكان في الرواية العربية : ٣١٠ .

الأمكنة ، فعلى سبيل المثال يصف (شرف) غرفة الحجز التي ولجها أول مرة في حياته ، يقول: ((**ألفيت نفسي في غرفة كبيرة تلطخت جدرانها بالحبر وبقع الدماء وكتابات مختلفة ، واكتست أرضها بالزفت وخليط من البصاق والبول . أشار لي رجل ضخم الجثة يجلس القرفصاء على الأرض كي انضم إليه ، كان يرتدي جلباباً قذراً شق من منتصفه ليكشف عن صدره وعورته شعرت بالخوف فتجاهلته ومضيت إلى ركن بعيد عن الباب . جلست فوق مصطبة من الأسمنت أسفل نافذة عالية من القضبان الحديدية المغطاة بشبكة من السلك**)) [1] ، إن ما نقله الراوي من خوفه تجاه هذا المكان وتفصيلاته التي لا تبعث على الاطمئنان ، يمثل الشعور بالعداء والكراهية تجاهه ، ففضلاً عن ارتيابه من شكل المكان الخارجي ، فان ما احتواه زاد من مخاوفه تلك وعزّز في نفسه ذلك الشعور المشحون بالخوف .

وتطالعنا صورة البيت عند (وعد) في رواية (وردة) مخالفة تماماً لحقيقته كونه مكاناً تشعر فيه الشخصية بالراحة والسكينة ، إذ يتحول إلى مكان يبعث على السأم والملل، فقد شعرت أن حريتها يجب أن تتشكل خارج أسوار بيت عمها أبي عامر، وأن مؤشر الألفة عندها قد انحرف كثيراً عن هذا المكان ، إلى مكان آخر علّها تجد فيه حريتها ومستقبلها ، بعد أن فقدتهما في ذلك البيت ، تقول موجهة حديثها إلى المتلقي المباشر(رشدي) ناقلة إليه معالم شخصية عمها من خلال ذلك المكان الذي احتجزت بين أسواره : ((**... إنه لا يسمح لبناته بالخروج من المنزل ... أنا التي انتزعت حق العمل في جمعية المرأة يومين في الأسبوع . وافق كي يكسب ودي ويحصل على اليوميات . وعدا ذلك نبقى في البيت بجوار زوجته، هناك في الطابق الأعلى قاعة طولها ٣٥متر[كذا] مفروشة بالسجاد ومحاطة بالوسائد ، هل تعرف كم عددها؟ أنا أحصيتها في لحظات الملل : ٦٥ وسادة ، تغلق النوافذ ويضاء النور الكهربائي في عز النهار. كل يوم تجلس زوجة عمي في فستان واسع طويل من القطيفة محلى بورود ذهبية صغيرة وفصوص من الفضة يستغرق تطريزها باليد شهراً كاملاً**)) [2] ، لقد أصبح المكان سجناً يقيد حركة (وعد) ويحول

---

(1) شرف : ٢٢ ، و ينظر : ١١٨ ، ١٩٠ ، ٢٩٧ ، ٣١٢ ، إذ تُعد أمثلة للأماكن المعادية في الرواية .

(2) وردة : ٣٢٨ .

دون تحقيق حلم حياتها ، المتمثل في إكمال دراستها الجامعية ، لذلك قد اشترطت التحرر من سلطة عمها مقابل تسليم يوميات والدتها ، إن تنامي حالة الصراع بين رغبة الشخصية في التحرر والانعتاق ، وبين تلك العوائق الاجتماعية التي تحد من تلك الرغبة ، يجبر الشخصية على الإحساس بالعدائية تجاه مكانها الذي نشأت فيه وتربت ، وهذا يؤدي في النهاية إلى حدوث الانفصام والقطيعة التامة بين الشخصية ومحيطها المكاني الذي ترعرعت بين أركانه، فالبيت في نظرها يترك الزمن يمرّ من دون قيمة ، فهو لا يحمل سمات البيت مطلقاً ، فعلى الرغم من اتساعه وسعة ممراته ، إنه في نظرها سجن فسيح يحدّ من حريتها وحركتها .

إن البيت هنا ، لا يمثل مكاناً معادياً في حدّ ذاته ، بل تولّدت عدائيته نتيجة لارتباطه بالسلطة الاستبدادية التي تمثلت بالعم وزوجته ، ومن ثمّ فان كره الشخصية للمكان ((ليس نابعاً من ذاتية المكان بقدر ما هو نابع من عدسة القلب ، وتوصيلات المشاعر التي تتعامل مع هذا المكان))[1] .

وقد يتسع المكان المعادي ولا يقتصر على الأماكن المغلقة فقط ، بل يتجاوزها إلى مدى أوسع وأشمل، لتدخل الشخصية في فضاء أكثر سعة ورهبة ، إنها الصحراء الشاسعة ، بكل جزئياتها المرعبة ، فبعد اختفاء (يعرب) والدليلين ، تستيقظ (وردة) لتجد نفسها وحيدة مع (دهميش) في صحراء شاسعة متباعدة الأطراف ، فقد هرب أخوها بصحبة الدليلين ، ولم يتركوا لهم سوى الناقتين والقليل من الطعام ، تقول مصورة ذلك المكان الذي لم يترك لهما أي خيار بالنجاة : **((... اتجهنا نحو الكثبان، عندما اقتربنا منها كانت الشمس قد ألهبت الرمال. ارتعشت ناقتي بشدة . رفضت متابعة المسير. شعرت بالدوار غاصت قدماي حتى الركبتين في الرمل . صعدت بصعوبة وأنا أجرها خلفي ... لن نستطيع العودة وليس من مكان نلجأ إليه ولا يمكن أن أصعد كثيباً آخر من هذه الكثبان المفزعة، لقد انتهينا. لو تهنا غرباً وقعنا في يد السعوديين وشرقاً في يد الحراسيس ، وطول الوقت معرضان للوقوع في شباك قبيلة ما أو حيوان ما هذا فضلاً عن العطش))** [2] ، نلاحظ في هذا

---

(1) جماليات المكان في الرواية العربية :/ ٦٨ .

(2) وردة : ٣٦٦-٣٦٧ ، وينظر : ١١٩ ، ٢٤٦ ، ٣٢٥ ، ٣٧٤ ، إذ تُعد أمثلة للمكان المعادي في الرواية.

المكـان، أن حركـة الشخصـية فيـه حركـة غيـر طبيعيـة ، يطغـى عليهـا الارتبـاك والخوف، الكامنان خلف كل ذرة رمل في ذلك المكان الواسع ، إن الشعور بالخوف من المكان ، لا يقتصر على طبيعته وحسب ، وإنما يمتد إلى ساكنيه من بشر أو حيوانات ، ومن جانب آخر نرى أن الراوية وظّفت مجموعة من الأفعال التي جسّدت مـن خلالهـا طبيعـة ذلـك المكـان : (ألهبـت ، وارتعشـت ، وغاصـت ، وأجرهـا ، وتهنا)، وتكاد تنحصر دلالة هذه الأفعال بـ(الرهبة ، والخوف ، والتيه ، والضياع ، والحر الشديد) ، ومن جهة أخرى حاكت تلك الأفعال حقيقة ذلك المكان ، وما خلّفه من مشاعر في نفس الشخصية الراوية .

وتبدو غرفة المكتب في رواية (أمريكانلي) مكاناً لا تشعر فيه اليهودية (إستر) بالراحة والاطمئنان ، إذ تعد وجود الدكتور (شكري) معها في الغرفة نفسها عائقاً يحد من حريتها و استقلالها ؛ لذلك ، عمدت إلى تغيير وضعية مكتبيهما ، فيجلس كل واحد منهما معطياً ظهره للأخر . هذا مايتجلى في الحوار الذي دار بينهما ، إذ يقول :((**طرقت الباب ثم أدرت مقبضه ، وجدتها جالسة إلى مكتبها فحييتها ، ردت التحية باقتضاب وانهمكت في العمل فوق كومبيوتر محمول . جلست إلى مكتبي معطياً ظهري إلى ظهرها وأخرجت أوراق المؤتمر . قلبت بينها لكن وجودها خلف ظهري لم يشعرني بالطمأنينة .**

حملت أوراقي في يدي وأزحت مقعدي إلى الوراء ، قمت واقفاً ثم استدرت وجذبت أحد مقاعد الطاولة وجلست إليها . توقفت عن الدق فوق الكمبيوتر و التفتت إليّ مقطبة .

قلت موضحاً : هذا وضع مريح أكثر .

أجابتني في حدة : لك وليس لي .

رفعت حاجبي مدهوشاً وقلت : عفواً ؟

قالت بنفس اللهجة الحادة : جلوسك هكذا يشوش أفكاري .

لم ادر هل أضحك أم أغضب .

استطردت : أنا أحب ارتداء الجوبات القصيرة و الجلوس على راحتي .

كان موقعي الجديد يسمح لي فعلاً برؤية ساقها اليسرى التي كشفت عنها الجوبة القصيرة . و كانت ساقاً عادية بارزة العظام تعجز عن خلب لب كهل في سني . وكنت أفضل ساعديها .

قلت . وعيني على ساقها : ليس بها عيب .

قالت : العرب لايفكرون إلا في شيء واحد .

قلت : فعلاً ، هذا صحيح)) [1] ففي هذا المثال تتحول الغرفة التي اعتادت (إستر) الوجود فيها إلى مكان لا يبعث على الاطمئنان و الراحة ، بوجود البروفيسور العربي المصري (شكري) ذلك العربي _الذي لايهمه من المرأة سوى الجسد والجنس_ في مكان واحد ، إذ إن وجود (شكري) في هذا المكان . كوّن قوة ضاغطة فرضت وجودها على عالم الشخصية الأخرى ، ومن ثمَّ تحديد حدود حركتها المكانية[2] داخل حيز المكان الذي اعتادت الوجود فيه ، مما ولّد في نفس (إستر) شعوراً بعدائية المكان وضيقه .

لقد قدّم (صنع الله إبراهيم) في رواياته أشكالاً متعددة ومتنوعة من المكان الأليف والمعادي ، ولم يكن البيت المكان الأليف الوحيد في هذه الروايات ، بل تعددت أشكال المكان الأليف ، فضلاً عن ذلك فقد كان حضوره أقل بكثير من حضور أنواع الأماكن المعادية وأشكالها التي تنوعت أيضاً ، فمنها : السجون ، البيوت ، الصحراء .

وأخيراً يمكن القول إن هناك علاقة واضحة بين المكان والشخصيات رئيسية وثانوية ، فالمكان رمز من رموز الانتماء بالنسبة إلى الشخصية إذا كان هذا المكان أليفاً ينمّي في الشخصية الإحساس بالانتماء والامتلاك ، ويحدث العكس إذا المكان غير ذلك ، وعلى هذا الأساس يمكن لنا القول إن المكان ما هو إلا عنصر محايد ، يحمل في جوهره دلالة العداء و النفور ، مثلما يحمل دلالة الألفة و الانجذاب ، فهذه

---

[1]() أمريكانلي : ١١٠ – ١١١ ، وينظر : ١٤٩ ، ١٦٤ ، ٢٤٣ ، ٣٧٧ ، ٣٨٨ ، إذ تعد أمثلة للاماكن المعادية

(٢) ينظر : ثلاثية الرفض والهزيمة : ٤٦ .

الدلالة غير متأصلة في ذات المكان ، بل هي متأصلة في ذات الشخصية نفسها ، فما يدور في داخل المكان من علاقات وحقائق هو الذي يشكل هويته عند الشخصية فتصف المكان آنذاك بالألفة أو المعاداة .

٣ المكان العتبة :-

لا يمكن أن تخلو النصوص الروائية _في الغالب_ من وجود المكان العتبة فيها، بسبب المساحة الواسعة التي يستوعبها البناء الروائي ، وهذا الأمر يرفد الروائي بفضاء أوسع في تكوين الأمكنة المناسبة لبناء النص السردي .

وتتمثل هذه الأمكنة في الممرات، والمداخل ، والأبواب، والسلالم، والنوافذ المشرفة على الشوارع ، كما تتمثل في الأماكن التي ترتبط بالمدن كالساحات والشوارع ، والحانات، ووسائط النقل ، والجسور ، والقنوات[١].

ويرتبط بفضاء العتبة الفضاء الواصل الذي((يربط بين عالمين أو مجتمعين أو ثقافتين أو ما يدل على كل هذه ... ما يربط الداخل المختنق بالخارج المنفتح))[٢]، ويتمثل كذلك في النوافذ والعربات والمطر والسفينة حتى الأحلام، فبعض الشخصيات قد((تبتعد عن ضيق الداخل عبر وسائل أخرى كالحلم بأشياء مختلفة))[٣]، ولما كان لهذا الفضاء تأثيره الطارئ في سير الأحداث ، فإن شعور الشخصية في أثناء وجودها في هذا المكان هو شعور طارئ كذلك إذ لا يلبث أن يزول بزوال ذلك المكان ، وفيما يتعلق بالزمن ، فإن الزمن الموجود في فضاء العتبة ، يتخطى حدود الزمن الطبيعي ، بسبب الحالة النفسية التي تمرّ بها الشخصية ، فلا يصبح للزمن

---

(١) ينظر : قضايا الفن الإبداعي عند دستويفسكي ، م. ب. باختين ، ترجمة : د. نصيف التكريتي، مراجعة : د. حياة شرارة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٦ : ٢٤٩- ٢٥١ .

(٢) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا : ٢٢٣ .

٣() نفسـه .

وجوده المألوف ، إذ ((لا يصبح ممكناً إلا الزمن المتأزم حيث تعادل اللحظة فيه أعواماً وعشرات الأعوام))[1].

في رواية (شرف) شكلت جزئيات الشارع المختلفة الفضاء الرحب الذي يلجأ إليه(شرف) هرباً من سلطة الأب وسخريته التي لا تنتهي ، فضلاً عن أن تلك الجزئيات مثّلت له فسحة الحرية التي يتنفس منها عبق الانطلاق والتحرر ، يقول الراوي: **((كانت الأوبشنز أمامه كالآتي : دخول السينما وبالتحديد فيلم تسيل فيه دماء كافية طالما أن الأفلام الأخرى ذات ال"صور" غير متاحة ... أو العودة إلى البيت ، الاختيار الأخير كان في الحقيقة اثنين : تحت، و فوق. تحت أي في الشارع ، على الناصية (حيث كشك السجائر ودين كبير) أو عند حانوت الميكانيكي مع أفراد الشلة وسيجارتين من البانجو الذي يجلب الصداع والغثيان إذا كان على معدة فارغة ثم الشاي في مقهى الكورنيش الذي أقيم في موقع استراتيجي على حافة ترعة قديمة تحولت إلى مقلب زبالة (وإذا كانت لدى الميكانيكي سيارة صالحة للسير انتقلت المجموعة إلى المعادي القريبة لتلتحق بشلة الطلبة والمزيد من البانجو) فوق معناها الشقة (الضيقة حيث لا يوجد مكان للجلوس أو النوم) والمواجهة (مع النفس والآخرين) ومحاولة حل المعادلة المستحيلة))**[2]، فما احتواه الشارع من أمكنة شكّل مكاناً انتقالياً يلجأ إليه (شرف) لينفس عن ضيقه المزمن بالواقع الذي يحياه مع أفراد أسرته ، إن حركته المستمرة في ذلك الشارع هي ((حركة متكررة، دائرية ، محاصرة ، ولكنها حركة مجدبة ، لا تفضي إلى شيء ، لا تفضي إلى جديد . حركة بلا جدوى وبلا طائل))[3] . لقد كوّنت جزئيات الشارع في هذه الرواية ، مكاناً فاعلاً ومؤثراً في ذهن الشخصية وسلوكها بوصفه المكان الذي يبحث فيه عن ذاته وحريته ، وربما هرباً من عالمه الداخلي المتأزم إلى عالم خارجي (يمثله الشارع) يشعر فيه بالانطلاق والتحرر .

---

(1) قضايا الفن الإبداعي عند دستويفسكي : ٢٥٠ .

(2) شرف : ٨-٩ .

(3) ثلاثية الرفض والهزيمة : ٣٨ .

وفي موضع آخر في الرواية يتحول الشارع إلى مكان تشعر تجاهه الشخصية بالخوف و الرهبة ، إذ يكشف عن لحظات التوتر وعدم الاستقرار النفسي التي رافقت (شرف) في أثناء مروره بهذا الشارع ، يقول : **((جاهدت حتى اقتربت من إحدى الفتحات المسورة من أجل نسمة هواء ، بدا لي الشارع غريباً كأني أراه لأول مرة ، وتنبهت لأشياء لم أعرها اهتماماً من قبل : حركة الناس والسيارات وأشكال النساء وخطواتهن المرتبكة ولحظت أن الناس تمشي كالمنومة وأن سيارتنا لم تثر اهتمام أحد))**[1]. فالشارع الذي مرّ به (شرف) هذه المرة ، هو عينه الشارع الذي مرّ به قبل ذلك ، فرؤيته له تحاكي حالته النفسية المتأزمة ، وشعوره بالقلق والتوتر ، ومن هنا كانت رؤيته لهذا المكان ليس في ذاته فقط ((وإنما بما تصبه النفس عليه من مشاعر))[2].

وقد يكون الشارع في رواية (أمريكانلي) فضاء العتبة الذي يلجأ إليه الدكتور (شكري) من أجل معرفة المزيد عن المرأة ، واكتشاف سر ذلك الكائن العجيب ، ذلك السر الذي يكمن في الجسد وحده ، يقول الراوي : **((...لكن شهوة البحث كانت عميقة لدي منذ الصغر . فدأبت على التجوال في شوارع الحي وحواريه رافعاً رأسي إلى أعلى على أمل أن أرى من خلال أسيجة الشرفات الطرف الآخر من اللغز . لم أوفق أبداً في مسعاي وجل ما تمكنت منه هو لمحة سريعة ذات مرة لركبتين متباعدتين أسندت صاحبتهما إحدى قدميها إلى الساق الأخرى . يومها اندفعت الدماء في عروقي دون أن أفهم السبب وتعذر عليّ المشي إلا بعد أن هدأت مشاعري))**[3]. إن الرغبة في استكشاف المرأة ، ومعرفة الطرف الآخر من اللغز – تفاصيل جسدها – كان الشغل الشاغل في حياة (شكري) عندما كان صغيراً ، ويبدو أن هذه الأمكنة قد ذكرها الراوي من دون وصفها وتحديدها ، بعلامة مميزة ، لتصوير الحالة النفسية للشخصية في تلك اللحظة ، فالمكان هنا ، على الرغم من محدوية تأثيره في الأحداث ، فمن الممكن عدّه المتنفس الذي يستثير المجسات

---

[1] ()شرف : ٣٩ .

(٢) جماليات المكان في الرواية العربية :٦٦ .

(٣) امريكانلي : ٧٩ .

الحسية للشخصيات ، ويستفزها لإخراج مكنوناتها الداخلية ، أو التنفيس عن رغباتها المكبوتة .

ويعد الباب من أمكنة العتبة التي ورد ذكرها في نصوص (صنع الله إبراهيم) الروائية وهذا نابع من طبيعته ووظيفته التي تجعله المدخل الطبيعي للمكان ، ويتجسد الباب ((حداً فاصلاً بين عالمين ... يتم اجتيازهما – طوعاً أوكرهاً – فيتحقق الانتقال من عالم إلى عالم آخر مغاير ، وربما مناقض))[1]، ففي رواية (شرف) تبدو هذه المغايرة أو هذا التناقض انتقالاً للأسوأ ، إذ كان عبور (شرف) لبوابة السجن عبوراً إلى عالم أكثر قساوة وظلماً ((**توقفت عربة السجن أمام بوابة ضخمة مقوسة من الخشب الثقيل تعلوها لافته تعلن عن رسالة المؤسسة بكلمتين مقتضبتين هما " التأديب والإصلاح " . .. فالبوابة الضخمة كانت تحتوي في منتصفها على باب صغير بحجم القامة الإنسانية تطلب المرور منه القفز فوق حاجز خشبي بارتفاع قدم . عندئذ ألفى نفسه في فناء مربع أقيم وسطه نصب غامض تحيط به دائرة من الحجارة الملونة مزروعة بالنجيل والزهور ، بعد هذه الافتتاحية المضللة سيق إلى قاعة كبيرة ازدحمت بالوافدين الجدد وبجيوش الذباب التي كانت تقوم بعمليات إقلاع وهبوط منتظمة فوق مرحاض في الركن ، تناثرت الإفرازات حول فتحته**))[2]، فبوابة السجن مثّلت الحد الفاصل بين عالمين متناقضين ، عالم الحرية والانطلاق ، وعالم الكبت والانغلاق ، فـ(شرف) الذي قدمه لنا الراوي على أنه الشاب الذي عشق الحرية والحركة والتجوال الدائم في الأسواق والشوارع ، ها هو ذا الآن يلج هذه البوابة الكئيبة التي أصبحت آخر عهده بذلك العالم ، فمشاعره في تلك اللحظات مليئة بالقلق والتوتر ، تحاكي الجانب النفسي القلق الذي جسدته لحظة الدخول إلى تلك البوابة.

وفي رواية (وردة) يرتبط الباب أيضاً ببعض الدلالات المتفرقة ذات الأهمية، ومن تلك الدلالات قيام الحالة التي عليها الباب _ كونه مفتوحا أو مغلقاً_ شاهداً

([1]) في غياب الحقيقة ، حول متصل (الزمان / المكان) في روايات نجيب محفوظ ، حسين حمودة ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، الطبعة الأولى :– ٢٠٠٧ ، ١٢٤ .

([2]) شرف : ٤٤ .

على طبيعة العلاقة القائمة بين (وردة) و(شهاب) فالراوي كان يتوجس من طبيعة تلك العلاقة ، وما زاد من توجسه ، انفراد الاثنين في غرفة واحدة وباب موارب ، يقول الراوي : ((**بدت على يعرب علامات التوتر وواصل الحديث بذهن شارد ، وكنت متوتراً مثله وقد تركز اهتمامي على تلك الغرفة كنت أعرف أن بها مكتباً خشبياً ومقعدين وكنبة صغيرة ، وكان بابها مواربا لكني لم ألتقط صوتاً يمكنني من تبين ما يجري داخلها**))[1]، فـ(رشدي) يصور طبيعة مشاعره المتسمة بالتوجس والترقب ، وهو يعيش تلك اللحظات التي رافقت ذلك الموقف ، فعلاقة (شهاب) ب(وردة) كانت تثير الأسئلة في مخيلة (رشدي) وفي اليوميات وجد الأجوبة التي كان يبحث عنها ، والتي كشفت عن حقيقة تلك العلاقة .

وفي رواية (القانون الفرنسي) / يتجلى الجانب الآخر من شخصية (سيلين) واضحاً للدكتور (شكري) ، إذ يدور بينهما الحوار الآتي عند باب المصعد: ((**مدت يدها وفتحت الباب وغادرت المصعد فخرجت ورائها[كذا] ، وقفنا أمام بابه المفتوح وواصلت ثورتها وهي تتلفت حولها لكن أحد لم يهتم بنا من الجالسين في البهو . ومر بنا نادل دون أن يلتفت إلينا .**

قلت : أسمعي ، تعالي إلى غرفتي .

قالت : لا

– إذن غرفتك .

قالت : لا طبعاً . أنت شخص ساذج .

بدأت أغضب .

تستفزني في عمد ؟ ما زوخية ؟ لكن لم أصفع امرأة في حياتي ولا حتى رجلاً .

ولجت المصعد فهممت بمتابعتها .

قالت : لن أصعد معك وحدنا .

وقفت لحظة تتطلع إلي داخل المصعد بوجه شاحب .

شخصية أخرى تماماً .

([1]) وردة : ٥٧ .

أشرت لها بيدي قائلاً : تفضلي وحدك . ترددت لحظة وهي تتأملني ثم قالت سنلتقي في عالم آخر أولا نلتقي .
أغلقتْ الباب وبقيت واقفاً [1].

عند الباب يحاول الدكتور (شكري) أن يحقق لنفسه إنتصاراً جنسياً خارج حدود بلده ، إلا أن سوء الطالع يبقى رفيقاً له ، فترفضه (سيلين) رفضاً قاطعاً، وعند الباب يتلاشى حلم الدكتور (شكري) ورغبته في أن يقيم علاقة جنسية خارج حدود بلده ، فيسقط القناع عن وجه الدكتورة (سيلين) معلناً عن شخصية أخرى تماماً ، وإغلاقها الباب يصبح حداً فاصلاً بين وضعين نفسيين يتأرجح بينهما (شكري) وهو يحاور نفسه : ((**لن أتصل بها ولن أصعد إلى غرفتها ولن أمدد إقامتي ، هل ستتلفن وتعتذر أو تأتي وتطرق الباب وتبكي**))[2]. والظاهر أن الدكتور (شكري) كان يمنيّ نفسه أن تعود إليه وتعتذر وهذا ما لم يتحقق .

تعد **النـــــافذة** أحد أهم الأماكن التي تمثل صلة بين الداخل و الخارج ، إذ تعد ((نقطة تلاق بين الداخل والخارج))[3]، كما تعد وسيلة تلغي المسافات والحدود فضلاً عن قدرتها على إضفاء أبعاد أخرى على المكان ومنحه عمقاً يسمح بإحضار كثير من المرئيات و المشاهد من الخارج إلى الداخل .

تمارس النافذة في رواية(أمريكانلي) ضغطاً نفسياً على الدكتور(شكري) فيصبح الزمن مشحوناً بالتوتر والانفعال ، عندما رأى مشهداً كان يتمنى أن يراه منذ أن كان مراهقاً ، فها هو ذا الآن يتحقق وهو فوق الستين ، يقول : ((... **حملت علبة سجائري وخرجت إلى الحديقة. خطوت نحو ركن التدخين وحانت مني نظرة إلى نافذة جيراني. كانت المرأة ما تزال فوق الأريكة لكنها كانت عارية تماماً ومنتصبة في مواجهتي وقد انسدل شعرها على وجهها وأخفى ملامحه ، وأدركت أنها تعتلي شخصاً ما وتتحرك فوقه.**

---

(1) القانون الفرنسي : ٧٤ – ٧٥ .

(2) القانون الفرنسي : ٧٥ .

(3) شعرية المكان في الرواية الجديدة : ٧٥ .

تسمرت في مكاني وقد تسارعت دقات قلبي . تذكرت سنوات مراهقتي التي سيطرت عليها أمنية مشاهدة لحظة كهذه. وهاهي تتحقق في نهاية العمر بعد أن لم يعد الأمر سراً أو ذا بال))[1] ، ويبدو أن النافذة أسهمت في تصوير الحالة النفسية للشخصية في تلك اللحظة ، عندما رأى مشهداً كان يتوق لرؤيته في زمان ومكان مختلفين ، لقد كانت النافذة ، هنا، كحلقة الوصل بين عالمين مختلفين ، عالم الداخل ، وعالم الخارج ، عالمه الداخلي المتأزم المليء بالإخفاقات العاطفية والجنسية ، والعالم الخارجي المنفتح إلى أبعد الحدود ، الذي تمثله تلك المرأة العارية.

ويمثل **شاطئ النيل** في رواية (وردة) فضاء العتبة الذي يبث (رشدي) عنده شكواه وحزنه وهو يسترجع عنده كل كلمة أو إشارة تبدر من (وردة) على أمل أن يجد لنفسه مكاناً في قلبها ووجدانها : **((كنت بعد أن أتركها أمشي طويلاً على شاطئ النيل دون أن أعبأ بالشقوق المنتشرة في حذائي وأنا أستعيد كلماتها وإيماءاتها ، مفتشاً بينها عما قد يكشف عن عاطفة خاصة ازائي ، ويغشاني الأسى العميق عندما تتناهى إلى سمعي أغنية لعبد الوهاب أو عبد الحليم حافظ . كم من السجائر دخنت في استغراق وأنا أستمع إلى أغنيات "ظلموه" و " أهواك" و " أسمر يا أسمراني" أو وأنا أشكو لأحد أصدقائي حباً بغير أمل))**[2]، لقد كشف هذا المكان عن حقيقة الأبعاد النفسية التي تمخضت عنها تلك التجربة العاطفية الفاشلة ، فالحب الذي كان يُمنّي (رشدي) نفسه به ، لم يكن إلا حباً من جانب واحد ، من جانبه هو فقط ، في حين كشفت (وردة) في يومياتها عن حقيقة مشاعرها نحو (رشدي) فكانت هي الأخرى تتمنى في قرارة نفسها أن يشعر (رشدي) بحبها ، وقد تأخر هذا الاعتراف الذي استغرق أكثر من ثلاثين سنة .

وتمثل (حديقة الأورمان) في رواية (أمريكانلي) فضاء العتبة الذي يتسكع فيه الدكتور(شكري) مع (جمالات) وهو يحاول أن يبوح لها بحقيقة مشاعره ، يقول : **((وفي أحد الأيام استجمعت أقصى ما أملك من شجاعة وقررت مفاتحتها . عرضت**

---

[1]() أمريكانلي : ٤٣٠ . وينظر كذلك : وردة : ٢٤٨ .

[2]) وردة : ٦١ .

عليها أن نتسكع في حديقة (الأورمان) المقابلة لمباني الجامعة ، كنت أبحث عن ديكور ملائم لما أنا مقدم عليه من جنون.

اتخذت الزهور والنباتات أحجاماً ضخمة وتوهجت ألوانها، والتهب خداها ، وارتبكت خطوات قدميها في الحذاء الواطئ المترب .

لم تفه بكلمة . فلم أسألها شيئاً . لم أسألها حتى إذا كانت تبادلني المشاعر))[1]، فالمكان هنا مثّل محطة عابرة في حياة الراوي ، وعلى الرغم من ذلك ، أصبح الزمن الذي مرّ عليه في أثناء تجواله مع الحبيبة في ذلك المكان ، مشحوناً بالهواجس والخوف من البوح بحقيقة مشاعره ، لذلك فهو لا يشعر بسريان الزمن ، بسبب وقوعه فريسة للخوف والتردد ، وعد التصريح بما يشعر به .

أما الأماكن المتحركة فقد شكل ظهورها بوصفها أماكن عتبة حضوراً نادراً في النصوص الروائية للمدة موضوع البحث ، ولم يُعثر إلا على مثالٍ واحد في رواية (وردة) إذ يصبح الزمن الذي يمر على (رشدي) زمناً يثقل كاهله ، ومشحوناً بالتوتر و الخوف ، وهو يركب سيارة غريبة بصحبة سائق غريب ، يتوجه به إلى مكان مجهول ، ويكشف لنا (رشدي) عن أغوار نفسه في تلك اللحظات المريبة ،إذ يقول : **((اقتربت من السيارة وأنا أدقق النظر في سائقها . كان عمانياً بحكم ملابسه و ظفارياً ببشرته السمراء وملامحه الجبلية ، تابعني في المرآة المعلقة فوق رأسه وعندما حاذيته تماماً مد يده وفتح لي الباب الخلفي دون أن ينبس بكلمة .**

كانت الخطوات تخرق كل القواعد . في العمل السياسي السري لا يتم لقاء بين غريبين دون ثالث يتولى تعريف أحدهما بالآخر ، وفي قصص التجسس والمغامرات يتبادل الغريبان كلمات معينة – ساذجة للغاية – عن الجو أو يحمل أحدهما وردة حمراء في عروة سترته بينما يحمل الثاني صحيفة مطوية فإذا حاد أحدهما عن النص افتضح زيفه . وها أنا أركب سيارة مجهولة دون نص على الإطلاق))[2] لقد كانت السيارة هنا ، بمثابة المسرح المتنقل الذي تتحرك فوق خشبته الأحداث ، ولما كان هذا المكان المتحرك غير المستقر ينتقل بالشخصية نحو

---

[1]() أمريكانلي : ١٣٢ .

(٢) وردة : ٣٧٢ .

المجهول ، فقد أصبح الزمن خارج نطاق الزمن الطبيعي ، إذ بدأت الأسئلة تتوارد في ذهن الشخصية ، عن حقيقة ذلك المكان المتنقل ، وعن الوجهة التي ينطلق نحوها .

ولم يسجل **المقهى** _بوصفه من أماكن التجمعات التي تمثل الملتقى الجامع لمختلف شرائح المجتمع_ حضوراً بارزاً في روايات المدة موضع البحث ، ولم يُعثر إلا على مثالٍ واحدٍ في رواية (وردة) ، إذ وجدت (وردة) في المقهى المأوى الذي تنشد فيه فسحة من الحرية والانطلاق والراحة النفسية التي كانت قد افتقدتها في بلدها ، وها هي ذي الآن تجدها في مكان آخر بعيداً عن وطنها : **((رغم أن بيروت مرتع لأجهزة المخابرات الغربية إلا أن فيها حركة ثورية نشطة ، تقريباً كل شخص منضم لجماعة ما ، ما أحبه فيها هو المقاهي الأنيقة في الحمراء ، والتجمعات الكبيرة التي يناقش فيها كل شيء ، حركة الترجمة النشطة ،أشعار ناظم حكمت ومايكوفسكي ، موسيقى الروك وألفيس بريسلي ، أفلام تروفو وجودار، تبدو القاهرة رغم ضخامتها كالقرية إلى جوار بيروت))**[1] ، إن أهمية هذا المكان تتجلى في انفتاحه التام اجتماعياً وثقافياً وفنياً ، فهو عند الشخصية كالنادي الأدبي ، الذي تقدم فيه مختلف الجوانب الأدبية والثقافية : ((إنه يتعدى كونه ديكوراً ليكون عنصراً جوهرياً في سياق النص... فإن هذا العنصر "المكان" يصبح متعدداً متجدداً في تركيبه وتصويره ومن ثم في وظائفه المتعددة، التي لم تعد وقفاً على إبراز البطالة والتعطل والممارسات المشبوهة وتمجيد الكسل وإنما تتأطر لها مجموعة من الوظائف المغايرة))[2]، تتمثل ((بما تتيحه للإنسان من فرصة لكي يعبر فيها عن ذاته. هي بقدر ما تهبه من حرية مستلبة في أماكن أخرى))[3] .

شغل الأمكنة العتبة حيزاً لأبأس به في نصوص (صنع الله إبراهيم) الروائية – موضع البحث – وعلى الرغم من كونها لم تمثل إلا محطات عابرة في حياة الشخصيات ، فإنها من جانب آخر حملت دلالات فنية وجمالية أسهمت في

---

[1]() وردة : ٧٩-٨٠ .

(٢) المقهى في الرواية العربية ، د. مصطفى الضبع ، مجلة وجهات نظر ، العدد (١٨) يوليو ٢٠٠٠ : ٧ .

(٣) جماليات المكان في الرواية العربية : ١٩٧.

المحافظة على سيرورة الحدث الروائي . زيادة على ذلك فقد حمل هذا المكان سمة العداء والألفة ،بالنسبة إلى الشخصية ، وذلك تبعاً للآثار النفسية التي يتركها في نفسها ومع ذلك يبقى الإحساس نحوه مؤقتاً وعابراً يزول بزوال ذلك المكان .

الوصف وظائفه أنواعه

يُعدّ الوصف من أهم الأساليب في تجسيد المكان ، ونعني بالوصف ((تمثيل الأشياء أو الحالات أو المواقف أو الأحداث في وجودها ووظيفتها ، مكانياً لا زمانياً))[١]، وهو نظام أو نسق ((من الرموز و القواعد يستعمل لتمثيل العبارات وتصوير الشخصيات أو مجموع العمليات التي يقوم بها المؤلف لتأسيس رؤيته الفنية))[٢] .

اختلفت وظيفة الوصف وأهميته باختلاف المدارس التي تبنته ، فالكلاسيكيون رأوا فيه أداة تزينية في العمل الروائي، ومجالاً فنياً لإبراز القدرة البلاغية للكاتب ، من دون أن يترك أية بصمة على الشخصية أو مضامين الرواية ، وكان الهدف من الوصف أن يتمثل لنا ((عالماً مألوفاً بكل دعته ، عالماً نعرفه حق المعرفة))[٣]. في حين اهتم الواقعيون بالوصف وركزوا على أنواعه بالدقة والاستقصاء وتناولوا حتى الأجزاء والعناصر الدقيقة ، سواء أكان وصفاً للأماكن أم الأشخاص أم الأشياء،

---

(١) معجم مصطلحات نقد الرواية ، د. لطيف زيتوني ، مكتبة لبنان ، دار النهار للنشر ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٢ : ١٧١ .

(٢): ضحك كالبكاء ، إدريس الناقوري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ : ٢١٧ ، نقلاً عن كتاب: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا : ١٧٥ .

(٣) الاتجاهات الأدبية الحديثة في القرن العشرين ، ر.م البيريس ، ترجمة : جورج طرابيشي ، منشورات عويدات بيروت ، الطبعة الأولى ، ، ١٩٦٥ : ١٨ .

فالتزموا بالموقف الموضوعي _ كما ترى الدكتورة سيزا قاسم[١]. أما كتّاب الرواية الجديدة فقد أهملوا النظر إلى السمات الرئيسة التي ركز عليها الواقعيون ، والتفتوا إلى المعالم الصغيرة التي غفل عنها سابقوهم[٢]، فهم لا يصفون إلا ((جمادات لا تعبر عن معنى محدد أو تكشف عن شيء واضح ... إنها توصف بدقة متناهية وتحدد مكونات الشيء وأبعاده ومقاييسه بأساليب وطرق تقترب إلى حد بعيد من الأساليب العلمية والهندسية))[٣] .

ويقسم الوصف من حيث علاقته بالموصوف على نوعين هما :[٤]

١- الوصف الإجمالي :- ويتركز الوصف فيه على بعض جوانب الموصوف أو بعض أحواله ، ويطلق عليه أحياناً ب(الوصف الانتقائي) .

٢- الوصف التفصيلي : - وفيه ينصبّ الوصف على كل جوانب الشيء الموصوف أو معظمه ، لذلك يطلق عليه (الوصف الاستقصائي)

وهناك تقسيم آخر للوصف بحسب الوظيفة التي يضطلع بها وهذه الوظائف هي :[٥]

١- الوظيفة التفسيرية:-وفيها توصف مظاهر الحياة الخارجية وتفصيلاتها وأبعادها بما فيها من مدن ومنازل وأدوات وأثاث وأشياء ، إذ عن طريق وصفها تتكشف لنا الحياة النفسية للشخصية .

٢- الوظيفة الإيهامية :- وفي هذا الوصف يتم تحويل انتباه المتلقي فيما يقرأه ظاناً منه أنه واقعي ، وهذا الأمر يتحقق بشكل جلي عندما يكون الوصف متوجهاً نحو التفصيلات الدقيقة للأشياء والأشخاص ، مُدخلاً العالم الخارجي بتفصيلاته في عالم الرواية التخييلي .

---

(١) ينظر : بناء الرواية ، دراسة مقارنة : ٨٠ .

(٢) المصدر نفسه : ٩٠ .

(٣) منزل النساء بين القصة الشعرية وآثار الرواية الجديدة ، د. علي كاطع خلف ، مجلة الأقلام ، العدد(١) ، السنة ٣٩ / آذار : ٨٠ .

(٤) ينظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق -٢- الوصف وبناء المكان ، د. شجاع مسلم العاني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٠ : ٢٢-٢٣ .

(٥) ينظر : بناء الرواية ، دراسة مقارنة ٨١-٨٢ .

٣- الوظيفة التزيينية :- وهذه الوظيفة أكدها (بوالو) إثر تناوله للقصيدة القصصية، وتنظر للوصف على أنه أسلوب قائم بذاته ، وتتمثل هذه الوظيفة في اللوحات والتماثيل التي تزين المباني الكلاسيكية .

حاول الروائي (صنع الله إبراهيم) عن طريق تصوير المكان الوقوف على طبائع الشخصيات والكشف عن عالمها الفكري والنفسي والعاطفي ، إذ إن وصف ((مظاهر الحياة الخارجية من مدن ومنازل وأثاث وملابس ...إلخ ، تذكر لأنها تكشف عن حياة الشخصية وتشير إلى مزاجها وطبعها))[١] فضلاً عن أن الروائي اتخذ من الوصف وسيلة لإيهام القارئ بواقعية ما يقرأ ، وجعله يشعر بأن الذي يقرأه هو جزء من الواقع لا الخيال ، كما اختلفت طريقة تناوله ، إذ يميل في بعض الروايات إلى الوصف التفصيلي ، وأحياناً يستند إلى الوصف الإجمالي ، جاعلاً اهتمامه منصباً على بعض أجزاء الموصوف .

في رواية(شرف) لجأ الراوي إلى وصف شقة (جون) عبر رؤية موضوعية ، إذ يقول: ((**تبعه إلى غرفة نوم وثيرة يتصدرها فراش مغطى بالدانتلا ودولاب أنيق من خشب لامع وأباجورة بجوار السرير وأخرى بجوار فوتيل أنيق ذي مسندين محشوين جيداً وبينهما نافذة مفتوحة تملأ فراغها أغصان الأشجار . انتقلا إلى الحمام الذي كان في سعة الصالة يتصدره بانيو ضخم وبه تواليت نظيف وله باب متين يُفتح ويُغلق في هدوء وإحكام ، وإلى مطبخ فسيح تتصدره ثلاجة تكدست بالمحتويات التي أشهرتها إعلانات التليفزيون ، واستخرج الخواجة أطباقاً صغيرة بها شرائح من اللحوم الباردة والسجق الغريب الشكل وأنواع من الأجبان لم يسبق لأشرف أن رآها**))[٢] ، يصف الراوي محتويات تلك الشقة وصفاً تفصيلياً ، عبر رؤية موضوعية ، إذ يصف غرفة النوم وما تحتويه من أثاث وأشياء أخرى ، ثم ينتقل إلى وصف الحمام والمطبخ ، والحقيقة أن وصف ذلك المكان كشف طبيعة تلك الشخصية ، إذ دلت محتويات ذلك المكان على الحياة المترفة لتلك الشخصية ، فالوصف هنا

---

(١) بناء الرواية ، دراسة مقارنة : ١١٠-١١١ .

(٢) شرف : ١٧ .

تفسيري ، فمن خلال المكان الذي يقيم فيه(جون) استطعنا أن نرسم أبعاد تلك الشخصية ونحدّدها ، ومن ثمَّ أصبح الوصف ((عنصراً له دلالة خاصة واكتسب قيمة جمالية حقة))[1] وليس زائداً على السرد .

ويصف الراوي المكان الذي يقيم فيه (شرف) : ((**أراد أن يصف له المكان ، فتراءى له مدخله عند محطة المترو الذي تتجمع فيه القاذورات وتفوح منه رائحة المجاري ويغطيه الذباب، والحارات المليئة بالحفر والمطبات تحلق فوقها أسراب الذباب والناموس ، والبيوت الصغيرة التي يرتفع منسوب الأرض عن مداخلها بصورة مستمرة ، والغرف التي يقيم فيها بين خمسة أشخاص وعشرة والمياه المقطوعة وأجهزة الراديو والمسجلات في النوافذ والمقاهي وميكروفونات المساجد والأفراح**))[2]، هذا الوصف التفصيلي يسلط الضوء على حقيقة المكان الذي يقيم فيه (شرف) وهنا جاء الوصف مختلطاً مع السرد ، ووظيفته هنا تجمع بين التفسير و الإيهام ،إذ يتحد الوصف والمعنى لإيهام القارئ بواقعية ذلك المكان الذي تقيم فيه تلك الشخصية ، ومن جهة أخرى فإن وصف الراوي لهذا المكان يعبر عن حقيقة ساكنيه، وتدني المستويات الاجتماعية والاقتصادية لهم .

وجاء أغلب الوصف في رواية (وردة) ليبين طبيعة الشخصية، أو ليسهم في إقناع القارئ بأن ما يقرأه هو عالم حقيقي واقعي ، فعلى سبيل المثال يصف الراوي / الشخصية المركزية ، الغرفة التي سوف يقيم فيها في بيت ابن عمه (فتحي) يقول: ((**حملت حقيبتي إلى غرفة في نهاية الطرقة طويلة ، تضم كنبة تكومت الأغطية والوسائد فوقها ، ومكتباً صغيراً يحمل كومبيوتر[كذا] وجهاز ستريو ضخم [كذا]. وفي الصدر، أسفل نافذة عريضة ، استقر بيانو إلى جوار مقعد بمسندين**))[3]،هذا الوصف للغرفة أسهم في تبيان حقيقة تلك الشخصية ، إذ إن وجود الستريو والبيانو كشف عن طبيعة شخصية (فتحي) وحبه الشديد للموسيقى ، فالوصف هنا جاء تفسيرياً ، أمدّ القارئ ببعض المعطيات عن تلك الشخصية ، فوجود تلك الأشياء في

---

[1]() بناء الرواية دراسة مقارنة : ٨٢ .

[2]() شرف : ١٤ .

[3]() وردة : ١٢ .

الغرفة ، فسّر الجانب الثقافي له ((إن وصف الأثاث والأغراض هو نوع من وصف الأشخاص))[١] .

ومن الأمثلة التي مثّلت هذا النوع من الوصف في الرواية نفسها ، وصف الراوي لبيت (الفندي) إذ يقول : ((**وقفنا أمام بوابة حديدية في سور مرتفع . فتح لنا خادم هندي واقتادنا عبر ممشى رصفت أرضيته بالرخام الفاخر يؤدي إلى جاراج كبير. انتقلنا إلى ممشى آخر بجوار حمام سباحة كبير الحجم . توقف الهندي أمام باب سميك من الخشب الثمين وفتحه بالريموت . ولجنا ردهة مزدحمة بمناضد صغيرة أنيقة محملة بالتحف وتشرف عليها ثريات ضخمة . صعدنا الدرج إلى الطابق الأول ثم ولجنا قاعة واسعة دارت بها الأرائك الجلدية الوثيرة**))[٢] ، فالراوي عبر وصفه لذلك المنزل تشير إلى حالة الشخصية وما تتمتع به من ثراء عبر وصف المكان بدءاً من بوابته الحديدية الضخمة والأرض المغطاة بالرخام الفاخر وحمام السباحة الكبير الحجم ، انتهاءً بالقاعة الضخمة المفروشة بالأرائك الجلدية النفيسة .وهذا يعني أن الوصف _ وإن جاء تفصيلياً _ للمكان قد أسهم في التعريف بشخصية (الفندي) وتحديد ملامحها الخارجية والداخلية ، وعلى هذا الأساس جاء الوصف تفسيرياً ، من أجل تحقيق دلالة معينة في النص الروائي ، ولم يأتِ لغرض تزييني أو زخرفي.

وفي رواية (أمريكانلي) يتراوح وصف المكان بين الإجمالي والتفصيلي، فعلى سبيل المثال يصف الراوي المقصورة التي دخلها من أجل أن يشاهد الفتيات وهن عاريات ، إذ يقول : ((**كانت هناك مقصورة أخرى تعلن عن فتيات حقيقيات يرقصن عاريات بينما تتلصص عليهن مقابل نصف دولار. دفعت الباب ودخلت مكاناً ضيقاً للغاية فطالعتني علبة "كلينيكس" فوق رف صغير. أسقطت نصف دولار في شق فارتفع مصراع معدني في مستوى وجهي كاشفاً عن كوة زجاجية .**

---

(١) بحوث في الرواية الجديدة ، ميشال بوتور ، ترجمة : فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٢ : ١٣٩ .

٢() وردة : ٣٨٢ .

ألصقت أنفي بسطح الزجاج فرأيت فتاة عارية ترقص...))[1]،إنّ الوصف هنا ، ليس وصفاً خالصاً ، وإنما تداخل السرد معه ، ليضفي على النص ميزة الحركية ويبعده عن السكون التام ، فقوله (ارتفع مصراع معدني) يدل على أن الوصف تداخل مع السرد . وبذلك يخضع النص إلى نمط من المدوالة بين المتحرك/الصورة السردية ، والساكن/الصورة الوصفية [2] ، كما أن هذا الوصف يسلط الضوء على طبيعة تلك الشخصية المضطربة ، التي تعاني عقداً نفسية كثيرة، ولعل مروره بمثل تلك الأمثلة يؤكد هذا الأمر، ومن خلال حديثه مع طلابه عن تجاربه العاطفية ، تتجلى لنا الكثير من تلك الحقائق، إذ إن المرأة كانت تشكل لغزاً محيّراً ، أجهد الراوي نفسه كثيراً في الوقوف على حقيقته ، ولعل الجسد هو الجزئية الأكثر ضبابية في حياته الماضية والحاضرة .

وعن طريق وصف المكان يسبر الراوي غور شخصية (إستر) ويكشف عن تكوينها الفكري والأيديولوجي، يقول الراوي : **((طالعتني ثلاثة وجوه على الحائط الذي تجلس " إستر " في مواجهته : " بيجين " و " نتنياهو " و " شارون " في ملصق عريض. وأسفل كل وجه قائمة بالمذابح التي ارتكبها صاحبه في حق الفلسطينيين))**[3] ، في هذا الوصف المجمل الذي لم يكن الروائي طويل النفس حتى يوسع من جوانبه العديدة ؛ يصف جانباً من المكان الذي تقيم فيه (إستر) اليهودية – زميلة الدكتور (شكري) في الغرفة– وقد أسهم هذا الوصف في إبراز الجوانب الفكرية والنفسية لتلك الشخصية ، فهذه المرأة وإن كانت لا تنكر حق اليهود في أرض فلسطين ، فإنها ترفض المذابح التي يقوم بها زعماء الحركة الصهيونية ، ولعل هذا الأمر يثير استغراب الدكتور (شكري) لذلك ترد عليه ((**آه . أنت من العرب الذين يضعون كل اليهود في سلة واحدة . اعلم إذن أني ضد " الليكود " وسبق وأن استنكرت في بيان للصحف تصريح [كذا] لأحد وزراء " نتنياهو " وصف فيه**

---

[1]() أمريكانلي : ١١٧ .

(٢) ينظر : بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ : ١١-١٢ .

(٣) أمريكانلي : ١٧٤ .

الفلسطينيين بأنهم كلاب))[1] . وهذا الأمر يلقي الضوء على حقيقة تلك الشخصية ، ويفسر طبيعتها ، ويشرح سلوكها .

وتتفق رواية ((العمامة والقبعة)) مع سابقتها ، في كون الوصف فيها يتراوح بين الإجمالي والتفصيلي ، إذ قد يسهب الراوي في وصف بعض الأماكن والشخصيات ، في حين يميل إلى الاختصار والإيجاز في بعضها الآخر ، فعلى سبيل المثال يصف الراوي وصفاً تفصيلياً للقاعة المخصصة للشيخ (الجبرتي) التي يسميها الراوي (مجلس العقد الداخل) يقول : **((اقتربت من قاعة مرتفعة درجتين . دفعت الباب و دخلت . رفعت القنديل إلى أعلى وأجلت البصر حولي. السقوف والجدران مزينة بالخشب المحفور والمبخور و بالقيشاني الملون . ساعة حائط من البندقية . بجوار الحائط خزانتان متقابلتان فيهما الآنية الفاخرة . آرائك وشلت حريرية فوق السجاجيد . تحف منثورة في الزوايا ومعلقة على الجدران . الإسطرلاب الذي ورثه عن أبيه ويجري عليه أبحاثه في الفلك . ثريات بفروع من البلور . شماعد . يدعو الشيخ هذه القاعة " مجلس العقد الداخل " . في صدرها أبيات من الشعر مطرزة على قطعة من الحرير تهنئة من الشيخ مصطفى الصاوي بتمام البناء . بابان ملبّسان بالأصداف والنحاس البراق . أحدهما يفضي إلى خزانة الكتب وغرف النساء والعيال . والثاني إلى فسحة بها كرسي راحة ثم القاعة الكبرى التي يجلس فيه كبار الزائرين))**[2]، هذا الوصف التفصيلي يجمع بين التفسير والإيهام ، إذ إنه عبر وصفه لتلك القاعة ، يشير إلى حال تلك الشخصية وما تتمتع به من ثراء ووجاهة من جهة ، وما يميزها من علم وثقافة من جهة أخرى ، فوجود آلة الاسطرلاب في تلك القاعة يدل على المستوى العلمي والمعرفي لتلك الشخصية ، كما أن هذا الوصف أسهم في إيهام القارئ بواقعية تلك القاعة ووجودها في العالم الحقيقي الخارجي ، إذ إن التدقيق في ذكر تفصيلات الموصوف يدفع المتلقي إلى تأكيد وجود ذلك الموصوف في دنيا الواقع ، فلا شيء ((يثبت الموقف

---

(1) المصدر نفسه : ١٧٥ .

2() العمامة والقبعة : ١٥ .

أو الشخص كحقيقة مثل التفاصيل المتصلة به وكلما دقت ، أسرع القارئ إلى تصديقها))[1].

وجاء الوصف في رواية (القانون الفرنسي) في كثير من جوانبه وصفاً إجمالياً ، سواء أكان وصف الأشخاص أم وصف الأمكنة ، إلا أن هذا لم يمنع وجود أمثلة من الوصف عمد فيها الراوي إلى وصف بعض الأمكنة بشيء من التفصيل الذي لم يصل إلى حد الإسراف ، فضلاً عن كونه جاء من أجل تحقيق غرضٍ معيناً في النص ، فعلى سبيل المثال يتناول الراوي بشيء من التفصيل وصف حانوت (سامي) ذلك الشخص الغريب الأطوار ، فعلى الرغم من كونه حاصلاً على درجة الدكتوراه في العلوم ، فإنه يعمل في ذلك الحانوت الغريب الذي أثار بتكوينه ومحتوياته دهشة الراوي واستغرابه ، يقول: ((**واحتل سامي مكانه خلف كاونتر عليه صنبور مياه وجهاز كمبيوتر بجوانب متسخة وشاشة رفيعة حديثة مضاءة . وبجوارها مجموعة من أنابيب الألوان وخلفه رفوف تحمل مختلف أنواع الأكواب الزجاجية الملونة . وتناثرت الموائد الصغيرة في أرجاء المكان في غير نظام وحولها مقاعد متهالكة . وعلقت فوق الجدران التي تحتاج بشدة إلى الدهان أنواع مختلفة من القيثارات وآلات التامبورة والعود وعدة طبلات و رق وأنواع من الزليج القديم المزركش وعقود من الخرز وتدلت من السقف مصابيح سبوت لايت صغيرة** .

كان المكان ذا طابع غريب أقرب إلى حانوت عاديات ويحتاج إلى كثير من النظام والنظافة))[2] ، جاء الوصف هنا ، من أجل رسم الملامح الخارجية والداخلية للشخصية ، ولم يكن عبئاً على النص ، بل جاء به الراوي لتفسير طبيعة شخصية (سامي) وشرح سلوكها ، فمن خلال المكان وتفصيلاته أمكننا أن نرسم بعض ملامح تلك الشخصية ، فوجود بعض الآلات الموسيقية فيه تشير إلى حبه للموسيقى وتعلقه الشديد بها ، فضلاً عن أن ذلك المكان الذي يعمل فيه (سامي) أثار بعض علامات الاستفهام لدى الدكتور (شكري) إذ إن مستواه العلمي لا يتناسب ووجوده في

([1]) حديث مع فاروق شوشة ، مجلة الآداب ، يونيو ، ١٩٦٠ ، نقلاً عن كتاب بناء الرواية : ٨٢ .

([2]) القانون الفرنسي : ٧٥ .

ذلك المكان الغريب ، فكيف وهو يمتلكه ويعمل فيه ، وقد أجاب (رفيق) عن هذه التساؤلات حول تلك الشخصية ، وذلك من خلال الحوار الذي دار بين (شكري) و(رفيق) ، يقول الراوي : **((قال : سامي معروف بعلاقاته الغريبة . وقصة التصوير تؤكدها.**

سألت : كيف؟

قال : عندما يتعرف عميل بأحد أجهزة الاستخبارات على شخص جديد ومهم ويقدم تقريراً لسادته. ماهو الدليل على صدقه؟

قلت : صورة للشخص تبدو فيها ملامح المكان .

– تماماً .

قال : سامي يستخدم المقهى لجمع الأخبار والتعرف بالعرب والأجانب المقيمين في باريس))[1] ، فالمكان الذي يمتلكه (سامي) لم يكن من أجل العمل بحد ذاته ، بل كان يستخدمه غطاءً يمارس خلفه أعماله المشتبه فيها التجسس وتقديم المعلومات للموساد الإسرائيلي .

مثلما تعددت أنواع الوصف في روايات(صنع الله إبراهيم) _ موضع البحث _ بين الإجمالي والتفصيلي، تعددت كذلك وظائفه ، إذ جاءت معظم المقاطع الوصفية تفسيرية ، إذ عن طريق هذه الوظيفة تُسبر أغوار الشخصيات ويُكشف عن عالمها الفكري والنفسي ، في حين كان للوظيفة الإيهامية حضورها الفاعل في تلك المقاطع ، فعن طريقها يتحول الوصف إلى أداة توحي للقارئ أن ما يقرأه واقعي وحقيقي ، ينتمي بأي شكل من الأشكال إلى العالم الخارجي الحقيقي ، في حين لم تسجل الوظيفة التزينية حضوراً كالذي سجلته الوظيفتان السابقتان .

---

[1]() القانون الفرنسي : ٤٧ .

المبحث الثاني

مدخل بنـــاء الشخصيـــــة

تُعد الشخصية وسيلة الكاتب لتجسيد رؤيته والتعبير عن إحساسه بواقعه ،وهي ((عنصر مصنوع ، مخترع ، ككل عناصر الحكاية ، فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها، ويصوّر أفعالها ، وينقل أفكارها وأقوالها))[1] ، وتأتي أهميتها في الرواية من كونها ((تُمثّل العصب الحي المؤثر في البناء الفني للرواية كلها))[2] ، وهي من المقومات الرئيسة للرواية ، ومن دون الشخصية لا وجود للرواية ، إذ إنها تمثل ((البؤرة التي تجتمع حولها جميع عناصر العمل الروائي ، قد يختفي الحدث ويشحب الزمان ، ويختفي المكان من عمل ما ، ومع ذلك يسمى ذلك العمل رواية _ بغض النظر عن قيمتها الفنية _ ولكننا لا نستطيع أن نبني رواية خالية من الشخصية))[3] .

ارتبط نشوء الرواية وتطورها ، بقدرة الكاتب على إيجاد الشخصيات المستقاة من الواقع والحياة العامة التي يحياها مع أبناء جنسه ، لأن ((الأشخاص في القصة مدار المعاني الإنسانية ، ومحور الأفكار والآراء العامة ... لا يسوق القاص أفكاره وقضاياه العامة منفصلة عن محيطها الحيوي ، بل ممثلة في الأشخاص الذين يعيشون في

---

[1]() معجم مصطلحات نقد الرواية : ١١٤ .

[2]() بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ : ٧ .

[3]() بناء الشخصية في الرواية (الرواية العراقية أنموذجاً) ، د. مصطفى ساجد الراوي ، مركز عبادي للدراسات والنشر ، صنعاء ، الجمهورية اليمنية ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٣ : ١١ .

مجتمع ما ، وإلا كانت مجرد دعاية ، وفقدت بذلك أثرها الاجتماعي وقيمتها الفنية معاً))[1] ، ونحن هنا نؤكد دور الشخصية في التعبير عن الواقع وطرح المشكلات التي تصبّ في صميم ذلك الواقع ، من دون أن ننسى ، أن تلك الشخصيات هي من بنات أفكار الكاتب وخياله ، ولكن مع ذلك فهو يُخرجها من بوتقة ذلك الواقع ورحمه ، فـ((ما من شك في أن الكاتب يخترع شخصياته ، إلا أن هذا الاختراع ليس اختراعاً محضاً ، فهو يختار من الواقع بعض شخوصه ، ثم يجري عليها من التعديل ، والتغيير ، والتحوير ، ما يجريه ، لتبدو لنا خلقاً جديداً ، لا علاقة له بالنُسَخ التي تمثل المادة الخام ، والعناصر ، التي صيغت منها بصورتها النهائية المنقحة))[2] ، من دون أن نتجاوز ثقافة الكاتب ، وخبرته بالناس والحياة ، فهذه من المسلّمات الأساسية التي ترفد الكاتب بالقدرة على رسم الشخصيات وتقديمها بتلك القوة والحيوية .

لقد حظيت الشخصية الروائية لدى نقاد القرن التاسع عشر بعناية كبرى ، نظراً إلى تصاعد قيمة الفرد في هذه الحقبة التاريخية ، ودوره الفاعل في حركة المجتمع ، وبذلك أصبحت ((قيمة الشخصية في الأعمال الروائية في هذه المرحلة تأخذ منحى غير الذي كان لها منذ فجر التاريخ الأدبي ، وانتقل دورها من الاهتمام بحياة مجتمع قد انتهى "الملحمة" إلى الاهتمام بقضايا ومميزات مجتمع في طريق التشكّل "الرواية"))[3] ، بل حاولت الرواية التقليدية في ذلك القرن الارتقاء بالشخصية وتفضيلها على بقية العناصر السردية الأخرى، إذ جعلتها شبيهة بالإنسان في الواقع الخارجي ، ولهذا ((لم تستطع أية قوة أن تُسقط الشخصية من على المنصة التي وضعها القرن التاسع عشر عليها ، فالروائي الحقيقي هو ذاك الذي يخلق الشخصيات))[4] .

بيد أن الرؤية إلى الشخصية تغيرت ، ولاسيما عند أصحاب الرواية الجديدة ، فأخذ هؤلاء على عاتقهم إضعاف هذا المكون السردي المهم ، والتقليل من شأنه ، ودوره في

---

(1) النقد الأدبي الحديث ، د. محمد غنيمي هلال ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة (د. ت) : ٥٢٦ .

(2) بنية النص الروائي ، إبراهيم خليل ، الدار العربية للعلوم ، منشورات الاختلاف ، الجزائر العاصمة ، الجزائر ، الطبعة الأولى ، ٢٠١٠ : ١٧٥ .

(3) الرواية المغاربية (تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي) ، إبراهيم عبّاس ، دار الرائد للكتاب ، الجزائر ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٥ : ٣٤٥- ٣٤٦ .

(4) نحو رواية جديدة ، آلان روب جرييه ، ترجمة : مصطفى إبراهيم مصطفى ، دار المعارف ، مصر ، ٣٤ .

البناء الروائي ، بل ((ذهبوا في التطرف إلى أبعد الحدود ؛ فرفضوا هذه الشخصية جملة وتفصيلاً))[١] ، فهي عندهم ليست إلا ((كائناً ورقياً ، وإنها يجب أن تكون نسياً منسياً ؛ وإنها لم تَعْدُ، قط ، كونها مجرد عنصر لساني لا يساوي أكثر مما تساوي العناصر السردية الأخرى ... إنها لديهم ، لا تعدو أن تكون كائناً لغوياً، مصنوعاً من الخيال المحض))[٢] .

إن دور الشخصية في العمل الروائي ، لا يمكن تجاهله ، أو تجاوزه ، بأي شكل من الأشكال ، حتى من الروائيين الجدد، فهم أنفسهم أقروا بذلك ، واعترفوا به حقيقة وعياناً ، فهذه (فرجينيا وولف) إحدى ركائز تيار الوعي، ترى ((أن أساس الرواية الجديدة هو خلق الشخصيات ، ولا شيء سوى ذلك))[٣] ، والتركيز على أهمية الشخصية في العمل الروائي ، متأتٍ من قدرتها على إضفاء الحيوية والكينونة على كل عناصر ذلك العمل ، فـ((هي التي تنجز الحدث .. وهي التي تقع عليها المصائب ، أو تشتار النتائج ؛ وهي التي تتحمل كل العقد والشرور وأنواع الحقد وتنوء بها ، ولا تشكو منها ، وهي التي تتفاعل مع الزمن فتمنحه معنى جديداً . وهي التي تتكيف مع التعامل مع هذا الزمن في أهم أطرافه الثلاثة : الماضي ، والحاضر، والمستقبل))[٤] .

لقد تعددت المقاربات التي تناولت الشخصية من عدة وجهات ، المنازع السيكولوجية و الواقعية إلى جانب المناهج البنيوية و السيميولوجية ، والملاحظ أن هذا المفهوم (مفهوم الشخصية) يسير نحو التعقيد ، إذ يكاد يتفق المشتغلون بالأدب على أنّ هذا المفهوم من اعقد إشكاليات النص السردي ، فـ(فيليب هامون) يلفت الانتباه إلى أن الشخصية مظهر من مظاهر الثبوتية التي تعيق نظرية الأدب قديمة كانت أو حديثة [٥] ، ويرى (شارل بودلير) أن من أبرز عوامل غموض مقولة الشخصية ما يسميه

---

[١]() في نظرية الرواية : ٩٠ .

[٢]() في نظرية الرواية : ٩٠ .

[٣]() نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث ، هنري جيمس وآخرون ، ترجمة : د. إنجيل بطرس سمعان ، مراجعة : د. رشاد رشدي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٤ : ١٧٣ .

(٤) في نظرية الرواية : ٩١ .

[٥]() ينظر سيميائية الشخصية الحكائية في رواية " الذئب الاسود" للكاتب : حنا مينة ، آسيا جريوي ، مجلة المَخْبَر (أبحاث في اللغة والأدب الجزائري) جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، الجزائر ، العدد (٦) ٢٠١٠ :٣.

(أخوة الفنون) فالشخصية تشترك في استخدامها وتوظيفها فنون شتى هي السينما ، و المسرح ، و القصة ، والشعر ، حتى الرسم والنحت [١] ، فهي نقطة إلتقاء للفنون المختلفة ، وهذا هو سر غموضها في رأيه .

وإذا كان (زيرافا) يراعي الجانب الاجتماعي لتحديد الشخصية ، بوصفها تعيش الصراع و المواجهة مع القوى الاجتماعية فان (هامون) يرى أنها مجرد كائن لغوي محض ، فهي عنده ((بناء يقوم النص بتشييده أكثر مما هي معيار مفروض من خارج النص)) [٢] ، ويرى كذلك ((أن وظيفتها وظيفة اختلافية ، إنها علامة فارغة ، أي بياض دلالي لا قيمة لها إلا من خلال انتظامها داخل نسق محدد . إنها كائنات من ورق على حد تعبير بارت))[٣] ، وعلى هذا الأساس وقف (فيليب هامون) من الشخصية ، موقفاً أكثر دقة ، إذ ركّز على دورها الفاعل في العمل الروائي ، فهي عنده علامة فارغة تمتلئ بالدلالة عند إتمامنا قراءة العمل الروائي .

على الرغم مما تعرضت له الشخصية من الإنكار من لدن أصحاب الرواية الجديدة ، كما ذُكر سابقاً[٤] ، فإن أهميتها في العمل الروائي تبقى بارزة للعيان ، ويصبح الانتقاص منها تدميراً للعمل الروائي برمته ، ولهذا رأى (غولدمان) ((أن اختفاء الشخصية في الرواية يشكل على هذا النحو (نظيراً صارماً) لاختفاء دور الفرد في وظافة المجتمع الرأسمالي القائم على التنظيم))[٥] ، ولما كانت الفنون منذ الأزل ترى في الإنسان الغاية الكبرى ، فإن الرواية بوصفها فناً ، عملت على الارتقاء بهذا المكون السردي وعدته الغاية الكبرى وأداة العالم الروائي مهما طرأ عليها من تغيير[٦] .

---

[١] ينظر : السرد ، دراسات تطبيقية ، عبد الوهاب الرقيق ، دار محمد علي الحامي ، صفاقس ، تونس ، الطبعة الاولى ، ١٩٩٨ : ١٢٦ .

[٢] البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله : ٣٣ .

[٣] سيمولوجية الشخصيات الروائية ، فيليب هامون ، ترجمة : سعيد بن كراد ، دار الكلام ، الرباط ، المغرب ، ١٩٩٠ : ٨ .

[٤] ينظر الصفحة : ٢٤٤-٢٤٥ من هذا المبحث .

[٥] البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ، مجموعة مقالات ، لوسيان غولدمان وآخرين ، راجع الترجمة محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية ، المغرب ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٤ : ١٢٥ .

[٦] ينظر : بناء الشخصية في الرواية : ١٣ .

بعد أن أتممنا حديثنا عن مفهوم الشخصية وأهميتها في البناء السردي ، ووقوفنا عند بعض الآراء التي تناولت هذا العنصر المهم والمؤثر ، والذي لا يقل أهمية عن باقي عناصر الرواية الأخرى ، ننتقل إلى دراسة هذا المكون السردي ، معتمدين في ذلك على علاقته بالتقنيات الأخرى ، كالوصف والسرد ، لذلك ستكون دراستنا لهذا المبحث على وفق محورين ، هما :-

المحور الأول : وصف الشخصية .

المحور الثالث : أنماط الشخصية .

وصف الشخصية وأبعادها

من خلال الاستقراء لنصوص (صنع الله إبراهيم) الروائية ، وُجِد أنه يهتم بوصف الشخصيات إلى جانب اهتمامه بوصف المكان ، و الوصف ((خطاب ينصب على ما هو جغرافي أو مكاني أو شيئي أو مظهري ... سواء كان ينصب على الداخل أو الخارج))[1] ، فإننا سوف نعتمد على وصف الشخصية من خلال منظورين ، هما:-

١-وصف الأبعاد الخارجية (الفيزيولوجية) .

٢-وصف الأبعاد الداخلية (السيكولوجية) .

أولاً : وصف الأبعاد الخارجية للشخصيات :-

اهتمت الرواية التقليدية بتحديد الأبعاد الخارجية للشخصية، ومنها العمر والمهنة والعلاقات الاجتماعية ، فضلاً عن المنظر الخارجي ، إذ إن معرفتنا بالشكل الخارجي للشخصية ، تزيد من علمنا بها ((لأنك إذا لم تعرف الشخصيات جيداً

---

[1]() وظيفة الوصف في الرواية ، عبد اللطيف محفوظ ، دار السير للنشر والتوزيع ، المغرب ، ١٩٨٩ : ١٦ .

بحيث تستطيع أن تشاركها مشاركة وجدانية فلن تعبأ بما يحدث لها)) [١] .

اتخذ أنصار مدرسة الرواية الجديدة ، موقفاً صريحاً وصارماً من الشخصية الروائية ، إذ حاولوا نسفها _ إن صحّ التعبير _ من بنية الشكل القصصي ، محتجين بذلك على الأسس التي قامت عليها الرواية الكلاسيكية ، التي مجّدت الشخصية الروائية إلى أبعد الحدود ، ويرى (جان ريكاردو) أنه إذا كانت الرواية الكلاسيكية ((تجهد نفسها في خلق الشخصية الحية المميزة عن سواها جسداً ونفساً، فان الرواية الجديدة تسعى ... إلى طمس العلاقات الخاصة الفارغة ، وقد يحتج أصحابها لذلك بأن الإنسان رقم مبهم من بين أرقام مبهمة))[٢] لقد أصبحت الشخصيات عند أصحاب هذه المدرسة مجرد رقم ، أو ربما مجرد ضمير محض، إذ((كان أول تقويض للملامح الخارجية للشخصية، وقد حدث في صورة التخلص من الاسم الصريح للشخصية وتحولها إلى ضمير))[٣] ، لذلك ليس من الغرابة أن نجد شخصيات الرواية الجديدة من دون أسماء وبدون فعاليات حاسمة ، إذ اختفت ملامح الشخصية الأدبية ، أو كادت ، وأصبح البطل ينوب عنه ضمير أو جنس معين [٤].

وتدور عملية وصف الشخصية القصصية ، في الغالب على البعد الجسمي، وما يحمله من علامات تميّز تلك الشخصية من غيرها ، وهذا البعد يتركز على نوع الجنس(ذكر أو أنثى) فضلاً عمّا يحمله هذا الجنس من صفات متنوعة ، كالطول والقصر ، والبدانة والنحافة ، أو العيوب التي ترجع إلى الوراثة أو الاكتساب ، وهذه المعلومات ضرورية في عملية القص[٥] ، لأنها تضفي على النص واقعية أكثر ، وتمد القارئ بنوع من المنطقية في فهم الأحداث ، وإذا قام الراوي بإقحام شخصية جديدة على مستوى السرد ، ففي هذه الحالة ستطفو عملية الوصف على حساب السرد ، إذ لا بد من تقديم الشكل الخارجي للشخصية الجديدة ، عن طريق

---

(١) البناء الفني لرواية الحرب في العراق : ٨٧ .

(٢) قضايا الرواية الحديثة : ٩٥ .

(٣) البناء الفني لرواية الحرب في العراق : ٨٧ .

(٤) ينظر : الرواية الفرنسية الجديدة ، يوسف اليوسف ، مجلة الأدب الأجنبية ، دمشق ، سوريا ، العدد(٤) ، ١٩٧٩ : ١٨٧ .

(٥) ينظر : النقد الأدبي الحديث : ٦١٤ .

الوصف[١] ، وهذا الوصف يجعل الشكل الخارجي للشخصية يبدو مألوفاً لدى القارئ، ، فـ((كلما بدت السمات والملامح واضحة من الخارج والداخل كان ذلك أكمل ، فتنمو وتتضح تدريجياً مع نمو الرواية نفسها))[٢]

يشير الاستقراء العام لروايات (صنع الله إبراهيم) إلى اهتمام هذا الكاتب بوصف الأبعاد الخارجية لشخصياته ، بوصفها المدخل لمعرفة الشخصية والوقوف على دورها في تطور الأحداث ونموها ، ففي رواية (شرف) يقدم لنا الراوي الملامح الخارجية لشخصية (جون) عندما التقاه (شرف) عند مدخل السينما ، بقوله : ((**استدار ليجد نفسه أمام رجل أجنبي ، طويل القامة عريض الصدر ، أشقر شعر الرأس والحاجبين والشارب ، يرتدي قميص الأحلام ، قصير الكمين أسود ، تتدلى من عنقه سلسلة ذهبية**))[٣] ، إن هذا الوصف الخارجي ، أسهم في تسليط الضوء على شخصية ذلك الأجنبي ، من خلال التركيز على ملامحه الخارجية البارزة ، إذ كانت تلك الملامح من جسم قوي وقميص يواكب العصر وسلسلة ذهبية براقة ، تحاكي الجانب الشعوري والنفسي لـ(شرف) ذلك الشاب العصري الخبير بعلامات(ماركات) الملابس والعطور والسيارات وكل أنواع الكماليات ، يعرفها حق المعرفة ولكن لا يستطيع شراءها أو امتلاكها ، كما تبينه لنا أحداث الرواية [٤] .

لقد جاء الوصف الخارجي لهذه الشخصية متّحداً مع مكمّلات تلك الأوصاف ، ومن أبرز تلك المكمّلات ، الملبس الذي ترتديه الشخصية ، إذ إنّ ((الهندام أو المظهر الخارجي في الملبس ، يكشف عن الشخصية الحقيقية للفرد))[٥] ، فهذه المظاهر الخارجية تكشف معالم الشخصية الحقيقية ، والوضع الاجتماعي والاقتصادي لها ، ومن جانب آخر أراد الراوي أن يجسّد لنا إعجاب (شرف) بذلك الشخص الذي وجد فيه نفسه التواقة لكل ما هو عصري وحضاري .

---

[١] ينظر : وظيفة الوصف في الرواية : ٣٢ .

[٢] الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية, د.عمر محمد الطالب, ، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى ، ١٩٧٨ : ٢٨ .

[٣] شرف : ١٢ .

[٤] ينظر : المصدر نفسه : ٩-١٠ .

[٥] تاريخ الرواية الحديثة : ٥٢ .

إن ذلك الأجنبي الذي حاول أن يغري شرفاً بهيأته الخارجية والسلسلة الذهبية المدلاة في عنقه ، ما هو إلا رمز لكل سلطة مغتصبة تحاول الوصول إلى أهدافها بشتى الوسائل والطرق ، فذلك ((الرجل الأجنبي الأشقر الذي يحاول أن يغتصب (شرف) ، أي الشاب المصري المولود عام ١٩٧٤ ، كأنه يغتصب جيلاً بُرْمِجَ مصيره)) [١] .

وفي عالم السجن الذي دخله (شرف) مرغماً ، يلتقي عدداً من الشخصيات التي أخذ الراوي على عاتقه وصف ملامحها الداخلية والخارجية ، وعند وصف الملامح الخارجية لها ، نجد أن الراوي يركز على بعض العلامات البارزة في وجوهها ، وهذه العلامات بلا شك ، لا تعود إلى الوراثة ، بل هي مكتسبة داخل بيئة السجن [*]، فعلى سبيل المثال يصف(شرف) الهيأة الخارجية ل(توكل) وهو النوبتجي المسؤول عن الزنزانة التي دخلها عند انتقاله إلى العنبر الملكي ، يقول : ((**... نوبتجي في جلابية يدعى توكل ، أربعيني صغير الحجم عصبي الحركات ذي ندبة عميقة في جانب وجهه ، وجفون منتفخة وانف متورمة [كذا] في رأس ملفوفة [كذا] بشال أبيض حال لونه ...**))[٢] ، فالوصف الخارجي أسهم في تبيان حقيقة هذه الشخصية ، من خلال تعريف القارئ بأبرز صفاتها الخارجية ، لتبقى عالقة في ذهنه ، ولهذه الشخص أهمية كبيرة في بيئة السجن ، إذ يُمنح الكثير من الامتيازات التي لا يحق لغيره التمتع بها ، ومنها حرية التنقل ، وترويج الممنوعات التي يحصل عليها بمرأى من الحراس والضباط وإدارة السجن .

وهناك بعض الشخصيات في السجن ، لا نجد لها أسماء معينة ، بل تعرف من خلال نوع الجريمة التي ارتكبتها ، أو وجود بعض العلامات الفارقة في جسدها[٣] ، وهذه الشخصيات تتركز في زنزانات العنبر الميري الذي يضم

---

[١] () فن الرواية العربية : ١٩٧ .

(*) أحياناً يلجأ الكاتب إلى تسمية شخصيات هذه الرواية بصفات أو تشبيهات مادية ، كتعبير سردي يدلّ على محدودية تلك الشخصيات وتفاهتها .

[٢] شرف : ١٢٩ .

[٣] ينظر : المصدر نفسه : ٥٠-٦٨ .

الشخصيات المسحوقة التي لا تتمتع بنفوذ أو سلطة ، وتطالعنا نماذج أخرى من الشخصيات التي تحمل أسماء لا تدل على جنس صاحبها الأصلي ، مثال ذلك وصف (شرف) لأحد السجناء الذين غلب عليهم الطابع الأنثوي ، سواء في الاسم أو الهيأة الخارجية أو الحركات : ((**سمعت ضحكة أنثوية بالقرب مني فالتفت نحو مصدر الصوت ، رأيت شاباً في ملابس السجن جالساً قرب الحائط مع عدد من السجناء وكان يحكي شيئاً وهو يشير بأصابعه أمام فمه كما تفعل نساء الأحياء الشعبية ، ولحظت أن أصابعه ازدانت بالخواتم الذهبية**))[1] ، ويصفه في موضع آخر من الرواية : ((**مرت جماعة من السجناء أمامي ، بينهم السجين الذين يزين أصابعه بالخواتم ، كان معروفاً باسم عزيزة ، ويمشي بطريقة فاضحة ملتوياً كالنساء**))[2] ، فالوصف في هذا النص ، فضلاً عن دوره في تبيان الملامح الخارجية للشخصية ، أسهم في تفسير الحالة الاجتماعية والأخلاقية لها ، فهذا السجين وصل إلى أقصى درجات الانحلال والسقوط الأخلاقي ، حين تشبه بالنساء ، وقلدهن في كل شيء ، في المشية والضحكة حتى الشكل الخارجي ، بل الاسم أيضاً .

إن القارئ يستطيع من خلال هذا الوصف ، أن يحدد المنزلة الاجتماعية المنحطة التي تميّز هذه الشخصية ، ومن جانب آخر فإن هذه الشخصية _ بما يميزها من عادات تتمثل بطريقة المشي ، والحركات الأنثوية _ حققت لها سمة التفرد عن الشخصيات الأخرى في هذه الرواية .

وتطالعنا في الرواية نفسها الكثير من الأمثلة التي عمد فيها الراوي إلى إبراز الملامح الخارجية لشخصياته ، لهدف معين وقصدية واضحة ، إذ دلّت تلك الأوصاف المقتضبة _ في الغالب _ على الحالة الاجتماعية والفكرية للشخصية ، فضلاً عن كونها النافذة التي نطلّ من خلالها على العالم الداخلي لها [3] .

وفي رواية (وردة) يصف الراوي/الشخصية ، الهيأة الخارجية لـ(شفيقة) زوجة

---

[1] شرف : ١٤٧ .

[2] المصدر نفسه : ١٨٤ .

[3] ينظر: المصدر نفسه : ٩٧ ، ١٣٣ ، ٤٦٢ ، ٤٦٨ ، ٥١١ ، إذ مثّلت أوصافاً خارجية للشخصيات .

(فتحي) بقوله : ((**كانت بدينة مثل زوجها ، وأصغر منه بعدة أعوام ، وكان وجهها يخلو من كل زينة وتحيط به لفاعة بيضاء غطت رأسها ، تطل منه عينان كعيون الصقر**))[1] ، ففي هذا الوصف يركز الراوي على أبرز ملامح تلك الشخصية ، فالهيأة الخارجية لها ، تدل على أنها امرأة متدينة ، وأن حركة عيونها الشبيهة بعيون الصقر ، تدل على ذكائها، و صلابتها ، وقوة شخصيتها . ومن الجدير بالذكر هنا، أن الراوي ركّز في وصف شخصياته ، على العيون ، بوصفها المنطقة الجاذبة من بين مناطق الجسد الأخرى ، فعندما يصف (شهلا) أو (وردة) فانه لا يتجاوز في وصفه العيون: ((**كانت شهلا أضأل منه حجماً لكن سمرتها كانت خمرية ولها عينان جميلتان وشفتان رقيقتان ، وصدر ممتلئ...**))[2] ، وبعد مضي أكثر من ثلاثين عاماً على لقائه (وردة) يلتقي ابنتها (وعد) التي يتعرف إليها بمجرد النظر في عينيها، من خلال الشبه الكبير في العينين والنظرة المتحدية: ((**ظللنا متواجهين في صمت برهة ثم رفعت يدها ببطء ونزعت النقاب . وعدت إلى الوراء خمساً وثلاثين سنة، نفس العينين الواسعتين والشفاه الرقيقة والبشرة الخمرية والنظرة المتحدية**))[3] ، وفي وصفه لشخصية أبي عامر عم (وعد) ، ومصدر الإزعاج الوحيد في حياتها ، يعود الراوي مرة أخرى ، فيصف تلك الشخصية من خلال حركة عينيها: ((**... تأملت وجهه السمين الذي أطلت منه عينان كعيون النسر**))[4] ، ومن المعلوم أن عيني النسر توحيان بالصرامة والقسوة، والقدرة الفائقة في الاقتناص ، ولعل هذه الصفات تكاد تلازم شخصية عمها ، الذي عدّته (وعد) قاسياً وصارماً في تعامله معها: ((**لا يوجد من هو أكثر منه رجعية، إنه لا يسمح لبناته بالخروج من المنزل ، منعني من مواصلة تعليمي بالجامعة الجديدة في مسقط**))[5] ، وهكذا فقد حدد الراوي أهم الأوصاف الخارجية التي تتصف بها هذه الشخصية ، مركزاً على حركة العينين التي شبهها بحركة عيني النسر ، لإضفاء المزيد من القسوة والحدة

---

[1] () وردة : ٢٢ .

[2] () المصدر نفسه : ٥٤ .

[3] () المصدر نفسه : ٢٥١ .

[4] () المصدر نفسه : ٢٤٥ .

[5] () المصدر نفسه : ٣٢٨ .

على طباعها، ولإبرازها كشخصية سلبية في سياق الأحداث.

إن تركيز الراوي على عيني الشخصية ووصفهما في هذه الرواية ، جعل النص مشحوناً بدلالات رمزية وإيحائية ، أسهمت في تفسير الجانب النفسي والسلوكي للشخصية ، لذلك عني الراوي بوصفهما واستكناه أسرارهما ، وما يظهر عليهما من تعبيرات تميزهما من غيرهما من العيون الأخرى ، كاشفاً عن طيبتهما أو مكرهما أو حسنهما ، وغير ذلك من تعبيرات ، رابطاً بمهارة بين المظهرين الخارجي والداخلي للشخصية ، من خلال تلك التعبيرات الكامنة في العينين .

وفي الرواية نفسها نستطيع التعرف إلى التغيير الحاصل في شخصية (يعرب) بعد مضي أكثر من ثلاثين عاماً ، منذ أن التقاه (رشدي) وهذه الشخصية لم تكن حاضرة في المتن الحكائي إلا من خلال استرجاعات (رشدي) ، التي كانت تصبّ بالأساس حول إعجابه بـ(وردة) أخته ، ولم يظهر إلا في نهاية الرواية ، بهيأة جديدة ، ومركز سياسي رفيع ، بل اسم جديد ، هو (الحارث بن عيشة) ، يقول الراوي واصفاً ذلك التغير عبر السرد الذاتي: ((**ووقفت أتطلع إلى الرجل الجالس خلف المكتب منهمكاً في تصفح جوازي ، كان يرتدي دشداشة بيضاء ويغطي رأسه بمصرة من نفس اللون وعينيه بنظارة داكنة تكاد تكون سوداء، لكني عرفته من حاجبيه وشاربه الناصعي البياض... لمحت مقبض خنجر بارز من نطاق موشى بالقصب حول خصره... اختفت الحركات الهوجاء والمارلبورو وحل محلها الخنجر والمصرة وحجر أحمر اللون في خاتم ثقيل من الذهب**))[1] ، الراوي يحاول أن يرفد المتلقي _ عن طريق الوصف الخارجي لهذه الشخصية_ ببعض المعلومات عنها ، وإبرازها على مسرح الأحداث من جديد ، بعد أن غابت عن ناظري الراوي لأكثر من ثلاثين عاماً ، فقد أعطى الراوي الصفات الجديدة لهذه الشخصية من أجل إعطاء القارئ فرصة للمقارنة بين ما كانت عليه وما أصبحت فيه ، ويبدو أن غاية الراوي في تبيان الملامح الخارجية لتلك الشخصية ، خلق موازنة بين مستواها وبين العمل المناط إليها في الرواية ، ومن جانب آخر فإن هذه الشخصية مختلفة تماماً عن غيرها من الشخصيات الأخرى في الرواية بغرابتها وغموضها منذ بداية الرواية ،

---

[1] () وردة : ٤٠٦ .

وحتى نهايتها، ولعل الغرابة لا تقتصر على سلوكها وأفعالها ، بل نجدها تمتد إلى مظهرها الخارجي ، ومن ثمّ فإن ((هذا التفصيل في رسم ملامح الشخصيات الروائية يقوم على ضرورة تمييز الشخصية عن غيرها من الشخصيات الروائية ، لكي تظل شخصية متفردة لا يمكن إحلال شيء آخر محلها))[1] .

إن التضاد الدلالي الذي أفرزته المقارنة بين وضعيتين (زمنين) للشخصية ، إحداهما دالة على البساطة/الحركة الهوجاء ، ومقترنة بالزمن الماضي ، والثانية تدلّ على التغير الذي طرأ على شخصية (يعرب) وكيف أصبح مسؤولاً كبيراً في الدولة ، وهذا المدلول المعنوي يقابله دال شكلي مرتبط بالشخصية (الملابس الفاخرة والخاتم الذهبي) ، وبذلك يتحول الوصف الخارجي للشخصية إلى دال مكثف الدلالة ، يعمل على الكشف عن أوضاع الشخصية في أزمنة مختلفة .

ويقدم لنا الراوي في رواية (أمريكانلي) الملامح الخارجية للشخصيات، جاعلاً اهتمامه منصباً على بعض تفصيلات الجسد الأنثوي ، التي تبرز جمال المرأة وأنوثتها وجاذبيتها، فعلى سبيل المثال يصف المومس التي مرّت به في المقهى مع صديقه (ماهر) ، يقول : ((**... كانت ترتدي فستاناً خفيفاً مشجراً يصل إلى منتصف فخذين أبيضين متناسقين وحذاء مفتوحاً بكعبين عاليين ... وانحنت تتفحص شيئا ما فانسحب ثوبها حتى أعلى فخذيها وتبدت استدارتهما رائعة أقرب إلى تمثال من المرمر ثم اعتدلت واقفة وواصلت طريقها في بطء وهي تتأود في حسية**))[2] ، ففي هذا الوصف الممزوج بالسرد ، يقدم الراوي الملامح الخارجية لهذه المومس، التي تكشف عن طبيعة البيئة التي تنتمي إليها تلك الشخصية ، وما من شك أن هذه الملامح تعطينا انطباعاً كاملاً عن حقيقة الحياة في أمريكا ، ومدى تأثير البيئة في تكوينها ((لأن الشخصية بتشكيلها العام تنبئ عن البيئة التي نمت فيها ، كما أن البيئة تشكل نوع الشخصيات التي تعيش فيها))[3] ، كما أن هذا الوصف _ وأعني به الذي يصبّ بالدرجة الأساس على إبراز تفصيلات الجسد

---

(1) البناء الفني لرواية الحرب في العراق : ٨٧ .

(2) أمريكانلي : ٤١-٤٢ .

(3) بناء الشخصية في الرواية : ٥٥ .

الأنثوي _ يحاكي الحالة النفسية لشخصية الدكتور (شكري) فهذه الشخصية منذ مرحلة مبكرة في حياتها ، حتى بلوغها سن الستين ، وهي ترغب في استكناه سر ذلك الجسد الأنثوي، وهذا ما تجلى في معرض حديثه مع طلابه[١] .

وتقدم (شادويك) للدكتور(شكري) وصفاً لحقيقة الحياة في أمريكا، من خلال تقديمها وصفاً خارجياً لإحدى الفتيات المشردات التي تعجّ بهن شوارع أمريكا، تقول واصفة إحدى تلك الفتيات والتي بدا أنها ابنتها : ((... **هل ترى الأساور التي تغطي رسغيها ؟ الهدف منها اخفاء آثار المحاقن ، يداها قذرتان وأظافرها سوداء، مثل الفحم ، جلدها دائماً ملتهب . وهناك آلام مستمرة في رسغيها وكعبيها وقدميها ، نتيجة النوم فوق الأسفلت**))[٢] ، فـ(شادويك) تقدم للدكتور (شكري) ومن خلفه المروي له غير الممسرح ، وصفاً حياً ، لطبيعة الحياة في أمريكا ، وهذا الوصف الخارجي للفتاة، يفسر حالة الضياع التي تحياه تلك الشخصية ، ومن ثمّ فان هذه الأوصاف تبدو متناغمة مع الواقع الذي تحياه ، وما تمرّ به من أزمات ، متمثلة بالوحدة ، وانعدام الهدف ، والتفكك الأسري .

ولم تخل رواية (العمامة والقبعة) من وصف للملامح الخارجية للشخصيات، وهو وصف جاء به الراوي ، من أجل تحقيق غاية فنية ودلالية، من ذلك وصف الراوي/الشخصية، لتجمع من الناس يغلب عليهم الفقر والتعاسة ، مرّ بهم وهو في طريقه إلى منزل صديقه (عبد الظاهر) ، فيصفهم وصفاً خارجياً إجمالياً بقوله: ((... **فانطلقت بحماري وسط بيوت مظلمة متداعية تنبعث منها روائح كريهة وحوانيت أشبه بمرابط الخيل . رجال في أسمال محشورين في الأزقة أو قاعدين يدخنون القصبات أمام مداخل بيوتهم وحوانيتهم . عميان يشحذون . نساء قليلات مقززات يخفين وجوهاً عجفاء خلف خرق نتنة وتبدو صدورهن المتهدلة من أرديتهن القذرة . أطفال صفر الوجوه ينهشها الذباب**))[٣] ، عبر وصف هؤلاء البشر، وحالهم المؤلم والمقزز ، يستطيع القارئ أن يتعرف إلى حقيقة الوضع المأساوي الذي يعيشه

---

(١) ينظر : أمريكانلي : ٧٩ .

(٢) المصدر نفسه : ٢٤٩-٢٥٠ .

(٣) العمامة والقبعة : ٤١-٤٢ .

هـؤلاء النـاس إبـان دخـول الجـيش الفرنسـي إلـى مصـر ، فالوصـف حمـل دلالات اجتماعية ونفسية تدل على المستوى النفسي والاجتماعي لهم، وقد استطاع الكاتب تسخير الأوصاف الخارجية لرسم المشهد الذي يمثل هؤلاء البشر ، ليكوّن صورة حية لهؤلاء مستمدة من تفصيلات حياتهم الكئيبة والرتيبة .

وفـي الروايـة نفسـها ، تطالعـا شخصـية (زينـب) ابنـة الشـيخ البكـري ، أحـد شـيوخ الأزهر، وهذه الفتاة هـي أنموذج للفتاة المتحررة والمتهتكة فـي الروايـة، إذ تصـاحب الجنود الفرنسيين ، ويطرأ على تلك الفتاة جملة من التغيرات في هيأتها الخارجية ، ينقلهـا لنـا (حنّـا) الشـاب المسـيحي المغـرم بهـا قـائلاً: **((تلصصـت عليهـا مـرة فـي حجرتها. كانت سافرة بلا برقع والليلك مفتوح من أمام يظهر منه قميصها ورأسها تحت طاقية تدور بها مسبحة من اللؤلؤ وتتدلى منها ضفاير[كذا] من الحرير تزيد من طول خصلات الشعر، كانت ممسكة بمرآة تزيل بالموسى كثافة حاجبيها وتجعلهما خطين رفيعين فوق الجفن))**[1] ، من خلال هذا الوصف ، يتجسد لنا التغير الذي حصل على تلك الفتاة ، التي كانت في البداية لا تخرج من منزلها أبداً ، وإذا خرجت **((ترتدي السبلة الواسعة التي تتدلى حتى الأرض وتغطي وجهها بالبرقع الذي لا يكشف سوى عينيها))**[2] ، هذا الوصف أسعف القارئ في رسم صورة تلك الشخصية ، ومن ثمّ عقد نوع من المقارنة بين ماضيها وحاضرها ، لتكتمل أبعادها الخارجية والداخلية في ذهن المتلقي .

ويقدم الراوي الملامح الخارجية لشخصية المعلم (يعقوب) إذ أثارت هذه الشخصية اهتمام الراوي عندما رآه أول مرة : **((ودهشت عندما رأيت بعض الشيوخ المسلمين. وكانوا متوجهين باهتمامهم إلى رجل قوي البنية عظيم القامة يجلس في صدر المكان. أدركت على الفور أنه لا بد أن يكون المعلم يعقوب . كان في مستهل العقد الخامس ، ويرتدي جبة قطنية سوداء وتحيط به مهابة لا تخطؤها العين))**[3]

---

[1] () العمامة والقبعة : ٤٨ .

[2] () المصدر نفسه : ٢٧ .

[3] () المصدر نفسه : ٢٢٦ .

الوصف هنا جاء من وجهة نظر الراوي المراقب ، الذي ينقل ما بدا من تلك الشخصية ، وهذه الصفات التي ذكرها الراوي توحي بأن صاحبها يتمتع بمكانة ونفوذ كبيرين ، فضلاً عن أن الوصف أسهم في تثبيت شكل الشخصية في ذهن المتلقي .

لقد أسهم هذا الوصف في مدّ المتلقي بالمعلومات اللازمة للشخصية ، وتفسير الحالة الاجتماعية لها ، فهو شخص له قيمته ومكانته ، ويحظى باحترام الجميع ، من فرنسيين ومسلمين وأقباط .

وقد يأتي وصف العينين لبيان الحالة النفسية للشخصية ، فقد تكون العينان مرآة الشخصية ، في التعبير عن حالات الرضا والغضب التي تنتابها ، ففي رواية (القانون الفرنسي) يشعر الدكتور(شكري) /الراوي ، بالحيرة من نظرات (سيلين) ويخطئ في تفسير تلك النظرات ، برغم إعجابه بجمال عينيها: **((كانت ترتدي بلوفرا بألوان مزركشة فوق بلوزة من ألوان مقاربة وكانت عيناها مكحلتين بلا نظارة فتضاعف جمالها. ولاحظت أنهما عينان ملغزتان لا تفصحان عن مشاعرها التي تتكشف فقط من خلال ابتسامة أو تقطيبة (عرفت بعد ذلك كيف أخطئ في تفسير نظراتها فقد تكون باسمة وهي في أشد حالات الغضب)...))** [1] ، وهذه الملامح الخارجية التي تجسدت في نظرات سيلين ، تصور الحالة النفسية لهذه المرأة التي تعاني تأزماً نفسياً ألمّ بها، بعد إصابتها بسرطان الثدي وترك هذا الأمر أثراً نفسياً سيئاً ، ترك جوانب سيئة في علاقتها مع الراوي ، إن الوصف الخارجي _ المتمثل بوصف العينين _ أسهم في مد جسر من التوصيل الذهني بين الشخصية والمتلقي ، فالعينان أسعفتا القارئ في سبر أغوارها ، والكشف عن طبيعة سلوكها ، فكانتا كالنافذة التي نطلّ من خلالها إلى دواخلها ، إذ إنّ الشخصية لا تظهر في بناء متكامل ، إلا إذا أضاء داخلها خارجها ، وكشف خارجها عن حقيقة دواخلها . إن تسخير وصف الشخصية من دون أن يتناغم مع الحقائق الداخلية لها ، يُفقد الوصف قيمته الفنية والدلالية ، ويصبح أداة غير فاعلة فيها [2] .

إن وصف الملامح الخارجية قد يكون مفتاحاً _ في بعض الأحيان _ إلى فهم

---

[1] () القانون الفرنسي : ١٥٥ .

[2] () ينظر : بناء الشخصية في الرواية : ١١٤ .

داخل الشخصية وما تعانيه من عقد واضطرابات[1] .

ويحاول الراوي في الرواية نفسها أن يربط بين الماضي والحاضر عند رسم الملامح الخارجية للأنثى ، فعلى سبيل المثال يصف الراوي/الشخصية ، الملامح الخارجية لـ(إيزابيل) إحدى المشاركات في المؤتمر ، من خلال رسم هيأتها الخارجية وعمرها وتشخيصها باسم معين : ((... **امرأة أربعينية سمراء ذات شعر قصير، وبلوفر أسود ذي رقبة مطوية يضغط على صدرها . كانت متوسطة الطول ممتلئة الجسم ، ريانته ، أزاحت شعرها البني إلى الوراء وجمعته خلف رأسها في خصلة على هيئة ذيل الحصان . كان وجهها ملفتاً للغاية . أهم ما فيه فم ممتلئ واسع يدعو للتقبيل وعينان لامعتان عابثتان بهما ظل لنظرة ساخرة ومتواطئة . وطفا وجه جمالات على الفور في ذاكرتي**))[2] ، عند وصف الراوي لشخصية (إيزابيل) من خلال طولها، ولون شعرها، وتفاصيل وجهها ولاسيما عيناها، استحضر على الفور وجه جمالات ، فاعتمد تقنية المزاوجة بين الماضي والحاضر في تجسيد الملامح الخارجية للشخصية .

ويبدو أن التركيز على مسألة العمر في هذه الرواية يكاد يطغى على رسم الشخصية الخارجي ، لأن أغلب شخصيات هذه الرواية من الأساتذة الجامعيين بدرجة أستاذ ، لذلك لجأ الراوي كثيراً إلى ذكر عمر شخصياته وهذا أمر مهم في العمل الروائي ، لأنه يضفي على العمل واقعية أكثر ، ومن ثمَّ يصبح أكثر إقناعاً للقارئ ، كما أن هذه القضية ((مهمة في تحديد المستوى الفكري والسلوكي للشخصيات))[3] .

حظيت الأبعاد الخارجية للشخصيات باهتمام الكاتب ، فأولاها قسطاً كبيراً من الاهتمام ، وذلك لدورها في تفسير الحالة الاجتماعية والفكرية والنفسية للشخصية ، فضلاً عن ذلك فإنها قد تقوم بدور فاعل في فهم دواخل تلك الشخصيات وتجسيد

---

(1) ينظر : تقنيات السرد في عالم علي بدر الروائي ، إشراق كامل كعيد ، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة ، مقدّمة إلى كلية الآداب _ جامعة بغداد ، ٢٠٠٩ : ١١٧ .

(2) القانون الفرنسي : ٤٤-٤٥ .

(3) بناء الشخصية في الرواية : ١٧٢ .

أنماط سلوكها المختلفة ، فجاءت أوصافه الخارجية من أجل تحقيق هدف معين وقصدية واضحة .

ثانياً :- وصف الأبعاد الداخلية للشخصيات :-

في هذا النمط من الوصف يتمحور البحث عن أهم الملامح الداخلية للشخصيات، إذ يبحث الروائي عمّا يدور في أعماقها ، وعمّا تفكر فيه من خلال رؤيته الثابتة التي تستند إلى معطيات التحليل النفسي لدواخلها .

وقد تبلور هذا الاتجاه بعد ظهور نظريات علم النفس ، ولاسيما نظريات (فرويد) و(يونج) و(إدلر) ، وعلى الكاتب أن يتمتع بقدر كاف من الثقافة وسعة الاطلاع على النظريات التي تركز في مبادئها على النفس الإنسانية وتجلياتها ، كي يستطيع الغوص في أعماق شخصياته والاطلاع على مكنوناتها الداخلية ، ومعرفة سر دوافعها وحقيقة أفعالها ، وإلا أصبحت تجربته في هذا الجانب مجرد عبث عشوائي ، إذ ((إن الغوص في أعماق الحياة الباطنية للشخصيات إذا كان عشوائياً وغير لازم فإنه لن يؤدي مهمة غير إرباك النتيجة ويحوّل الرؤية دون زيادة معادلة))[1] .

ومن هذا المنطلق اهتم الروائي (صنع الله إبراهيم) كثيراً بتصوير دواخل شخصياته ، من خلال الغوص في أعماقها ، والكشف عن مكنوناتها الداخلية ، إذ كان على يقين أن الاهتمام بالجانب الفكري والذهني للشخصية، هو الوسيلة المثلى لتكوين شخصية روائية تعجّ بالحيوية والانطلاق ، لأن ((الشخصية ركيزة الروائي الأساسية في الكشف عن القوى التي تحرك الواقع من حولنا، وعن ديناميكية الحياة وتفاعلاتها))[2] ، ومن هنا ، تبدو أهمية الشخصية في التعبير عن الواقع والحياة .

في رواية (شرف) يقدم الراوي الملامح الداخلية لشخصية (شرف) ، يقول الراوي : ((**أسند شرف رأسه إلى صدر الخواجة العريض فقد حانت لحظة الاعتراف،**

---

(1) صنعة الرواية : ٧٥ .

(2) فنون النثر العربي الحديث ، د. شكري الماضي ، منشورات جامعة القدس المفتوحة ، ١٩٩٦م : ٣٠ .

(*) توجّب على الباحث نقل النص كما هو مراعاة لمبدأ الأمانة العلمية وحفاظاً على دلالات النص .

وأثبتت اللغة الإنجليزية أنها عصية على الحقيقة ؛ فعاد إلى لغة موطنه : العربية لا "المعادية" : كيف أنه كان يكذب ، وأنه لن يستطيع شراء شيء ، وحتى الآن لم يتمكن من دخول الجامعة ، ورائحة الياسمين التي ذكرها عندما تحدث عن منزله هي الرائحة الدائمة لـ"خرانا"(*) الذي يتجمع في بئر أمام باب المنزل وتأخذه شاحنة مرة في الأسبوع)) [1] ، لقد حدّد لنا الراوي أبرز الملامح الداخلية لـ(شرف) المتمثلة بشعوره بالحزن واليأس ، نتيجة الظروف السيئة ، والوضع الاقتصادي المتدهور الذي أثقل كاهله ومنعه من دخول الجامعة وإتمام دراسته ، وتقاسي هذه الشخصية الاغتراب [2] ، فتشعر أنها لا تنتمي إلى الواقع الذي تحياه ، فتوجد لنفسها عالماً بديلاً ، تواجه به حالة العوز والحرمان الذي تعانيه [3] ، إن ضيق (شرف) بهذا الواقع المرير دفعه إلى أن يبتدع لنفسه عالماً خاصاً به ، لا مكان له في دنيا الواقع ، إلا في مخيلته هو ، عندما لم يجد الراحة النفسية والجسدية التي من المفترض أن يجدها في بيت أسرته ، عمد إلى خلق ذلك المكان المفتعل ، فيصف ذلك المكان لـ(جون) بقوله : **((... لي حجرة خاصة مدهونة بالزيت ونظيفة تطل نافذتها على شجرة ياسمين فأشم رائحتها طول الوقت ، ولي سرير في الركن لي أنا وحدي ، أمامه ستارة ومكتب خلفه دولاب فيه ستريو وكاسيتات ولوحة الموناليزا على الجدار ، هل تعرفها ؟ وصورة كبيرة أيضاً لمايكل جاكسون ، هل تحبه؟...))**[4]، وهكذا يستمر (شرف) في وصف ذلك المكان الافتراضي الذي لا يمتّ إلى الواقع بصلة ، فضلاً عن ذلك فان علاقته بأبيه ، زادت من تأزمه النفسي، إذ كان يشعر أن هناك مسافة تفصل بينهما ، وأن الأب **((حرص عليها دائماً بينه وبين ابنه ، وطالما أثارت ضيق الإبن وتساؤله عن حقيقية عواطف الأب))**[5]،

---

(1) شرف : ١٨-١٩ .

2() الاغتراب : يحدث هذا الشعور عندما تشعر الشخصية بالعجز أمام قوى المجتمع ، فتقوم بعملية انسلاخ وعزلة عن المحيط الذي تنتمي إليه ، وتشعر أنها عاجزة عن التلاؤم مع ذلك المحيط ، ينظر : الاغتراب ، اصطلاحاً ومفهوماً وواقعاً ، قيس النوري ، مجلة عالم الفكر ، العدد(١) ، الكويت ، ١٩٧٩ : ٤٠ .

3() ينظر: شرف : ١٤ .

(4) المصدر نفسه : ١٧-١٨ .

(5) المصدر نفسه : ٩٧ .

لذلك شكّل البيت نتيجة لهذا الأمر ، مكاناً انعدمت فيه ملامح الطمأنينة والانتماء، فكان الشارع الملاذ الآمن له هرباً من سلطة الأب الصارمة[١] .

وتعاني الاغتراب شخصية أخرى ، هي شخصية الدكتور (رمزي) ، بدأت لحظة الاغتراب الأولى عند ضياع حبه الأول (سارة) وزواجها من صديقه المقرب (حلمي)، إذ يقول في هذا الجانب : ((**لم يخطر ببالي أن حلمي يحبها هو الآخر إلى أن فوجئت بهما يبلغاني بعزمهما على الزواج بعد التخرج مباشرة ، أعتقد أنها أقوى صدمة تلقيتها في حياتي**))[٢] ، وتزداد حدة الاغتراب عند وصوله إلى شركة(كوش) للأدوية في مدينة (بازل) إذ شكّلت هذه التجربة تغييراً في رؤيته إلى الحياة والأشياء ، مما جعله يعيش بين رؤيتين متناقضتين ، الرؤية التي يحملها في داخله والتي تكونت عبر تجاربه الماضية ، والرؤية التي يعيشها في الحاضر الأوروبي ، والمبنية أساساً على الرشوة والمتاجرة بحياة الأبرياء من أجل تحقيق الأرباح .

ولم تتوقف حدة الاغتراب عنده إلى هذا الحد ، بل زاد الشعور به أكثر عندما تزوج بفتاة اختلفت رؤيتها تماماً عن رؤيته ، إذ تحققت حالة الاغتراب تلك نتيجة الصدام العنيف بين الرؤيتين ، رؤيته السابقة بكل ما فيها من قناعات ، ورؤية الفتاة بكل ما فيها من جِدة في فهم الحياة والتعامل معها ،على وفق سياقات جديدة ، لم يعهدها من قبل ، يقول : ((**تكررت المناقشات الحادة بيني وبين زوجتي التي تابعت في قلق انسحابي داخل نفسي في السنوات الأخيرة وتعليقاتي الساخرة على التطورات السياسية وخاصة كل ما له علاقة بكوش...**))[٣] ، ويحاول أن يحقق لنفسه انتصاراً داخل حدود بلده (مصر) إلا أن هذا الأمر أفضى به إلى اغتراب من نوع آخر أعم، فعندما يعود إلى وطنه يجد أن الأمور فيه لا تختلف كثيراً عن تلك التي كانت في تلك البلدان التي تنقل فيها : ((**تأكدت أن الإنسان في مصر لم يعد يساوي أية قيمة، وتعجبت لشعب يدمر نفسه بنفسه أو يتفرج بلا مبالاة على**

---

(١) ينظر : شرف : ٨-٩ .

(٢) المصدر نفسه : ٢٧٤ .

(٣) المصدر نفسه : ٣١١ .

الدمار الذي يلحقه به الآخرون))[1] ، و من خلال التقرير الذي كان بتوقيع الطبيب النفسي ، الذي استقرى نفسية تلك الشخصية ، يتجلى أبرز ما يميزها ، فهذا الرجل كما وصفه التقرير : **((يتمتع بشخصية قوية تميل للعظمة كما انه جذاب للآخرين ، ذكي يحب الناس جميعاً وخاصة ذوي المراكز المرموقة، طموحه أكبر من قدراته ، ذو ذاكرة قوية ، يتمنى أن يصلح الكون ، مضطرب نفسياً نتيجة ما يحدث حوله من انحرافات))**[2] ، فهذه الملامح الداخلية ، تكاد تمثل البعدين النفسي والفكري لهذه الشخصية ، التي تجلت لنا بكل أبعادها وصفاتها وأنماط سلوكها ، وهذه الجوانب الداخلية تتفق مع حقيقة هذه الشخصية التي وقفنا على كثير من جوانب حياتها من خلال يومياته ، فضلاً عن استقراء الواقع والأحداث التي عاشتها تلك الشخصية .

وفي الرواية نفسها يقدم الراوي كثيراً من التحليلات التي تفسّر نفسية (السفّاح) عبر مراحل حياته الطويلة ، فهذا الرجل لم يصل إلى ما وصل إليه من إجرام إلا بعد أن ضاقت عليه السبل ، وتشرّد أفراد أسرته بعد أن طردهم صاحب الأرض : **((لم يتعلم لأن أهله لم يتمكنوا من العثور على مريلة من قماش شرطاً لملابسه وقبوله، فتحول إلى رعي الغنم ثم عمل في ورشة بلاط، ثم سحب المالك قراريط كان يزرعها الأب بالإيجار ، فبكى الأب وتمرغت الأسرة في طين الأرض ترفض الخروج منها إلى أن طُرد أفرادها بالقوة))** [3] ، وهكذا يستمر الراوي في استعراض حياة هذه الشخصية وأهم ما طرأ عليها من أحداث وتقلبات ، وصولاً إلى اللحظة التي أحدثت هذا الانعطاف المهم في حياته ، وفي سلوكه وتفكيره ، إذ تمرّس بالقتل ، بل أصبح القتل عنده متعة لا تضاهيها حتى متعة تعاطي المخدرات: **((كانت تجربة مذهلة : ظلت يداه ثابتتان [كذا] ولم يرمش له جفن ، وعلى العكس : شعر أنه يحلق في الهواء كما لو كان قد دخن قرشاً كاملاً من الحشيش، وأخذ يستعيد لحظة الخنق في نشوة : بدت له مثل لحظة الخلق ، فعندما تمكنت يداه من عنق**

---

[1] شرف : ٣٢٨ .

[2] المصدر نفسه : ٤٧٥ .

[3] المصدر نفسه : ٥٠٧ .

الضحية كان بوسعه أن يفعل ما يشاء : أن يواصل الضغط أو أن يطلق سراحه ، أن يأخذ روحه أو يمنحه الحياة ، أدرك أيضاً أن القتل لا يختلف عن أي شيء آخر فهو مثل المشي ، بعد الخطوة الأولى يصبح سهلاً ، يتعوده الواحد))[1].

إن تبيان الملامح الداخلية لهذه الشخصية المحبطة [*]، جسّدت حالة الضياع والتمزق التي وصلت إليها ، والتي تكوّنت نتيجة تراكمات ماضية ، تعود جذورها إلى مراحل متقدمة من عمر تلك الشخصية ، دفعته إلى أن ينصرف إلى ذاته ، وإلى القتل بدم بارد ، في محاولة لإظهار قوته ومكانته في المجتمع ، الذي لا يؤمن إلا بمنطق القتل والقوة ، إذ إن((**الطريقة الوحيدة لردعهم هي أن تكون دائماً مستعداً لتسييح دمائهم))**[2] .

ويعمد الراوي في رواية (وردة) إلى عرض بعض ملامح (وردة) الداخلية من خلال ربطها ببعض المواقف الجنسية لها ، والحقيقة أن التوقف عند بعض المشاهد الجنسية التي وردت في تلك الرواية ، ضروري من أجل التعرف على البطلة ووعيها وتمردها وأفكارها وغرائزها المكبوتة، وعليه يجب أن لا ينصب الحديث على المشهد نفسه ، بل لابد من ربطه بالتكوين النفسي لها ، فهي شخصية مقدامة وجريئة ومتحدية ، فضلاً عن أنها تحمل جرحاً يتمثل بسوء معاملة أبيها والمجتمع لأمها ، فلابد أن يكون هذا الأمر قد ألقى بظلاله على تكوينها النفسي كثيراً : ((**كانت حاملاً للمرة العاشرة ، المرة الأولى كانت عقب زواجها مباشرة في الرابعة عشرة من عمرها ... وحذرها الطبيب من الحمل والولادة لكن أبي لم يعبأ ... أجريت العملية وولد الطفل وسعد الجميع إلا أمي التي قضت الأيام مستلقية غير مكترثة إلى أن توفاها الله))**[3] ، وهذا الأمر المتمثل في الانتقام من الرجل وإذلاله ،امتد إلى مراحل

---

(1) شرف : ٥٠٩ .

(*) الإحباط بوصفه مصطلحاً من مصطلحات علم النفس هو ((ذاك الظرف الذي يمنع فيه على الشخص إشباع مطلب ما ... وهو يشمل كل عقبة خارجية أو داخلية _ خارجية أو داخلية _ تحول دون الإشباع ...أي إشباع من أي نوع)) ، معجم مصطلحات التحليل النفسي ، جان لابلانش ، ترجمة : مصطفى حجازي ، المؤسسة الجامعية للدراسات ، بيروت ، ١٩٨٥م : ٤٦ .

(2) شرف : ٥١١ .

3() وردة : ٦١ .

حياتها اللاحقة ، إذ جعلها ترغب دون وعي في إذلال (سامر) رائد الخلية التي كانت (وردة) عضواً فيها ، وبطريقة تتوافق والجو العام الذي كان سائداً في تلك المرحلة الزمنية من حياتها[١] .

ويبدو أن الراوي لم يجعل المواقف الجنسية مقتصرة على (وردة) وحسب ، بل أورث هذا الشبق الجنسي لابنتها (وعد) التي التقاها ، بعد أكثر من ثلاثين عاماً منذ لقائه بأمها ، وفي بيت عمها أبي عامر، فينقل ما حدث بينهما : ((**استقرت عيناي على أصابعها وهي تنتقل إلى الزر التالي وعندما فكته انحسر الثوب عن صدر عار لا يستره شيء، بسطت ذراعيها جانباً فتجلى نهداها في كامل بهائهما**))[٢] ، ويبدو أن الراوي أراد أن ينتقم من أنوثة وردة في ابنتها ، فإذا كانت الأم بكامل أنوثتها المستفيضة ، وشبقها الجنسي ، قد استعصت عليه ، في ربيع شبابه ، فإن البنت انجذبت إلى رغباته وهو في خريف العمر ! .

وقد يكون الجنس هنا ، حاجة طبيعية ، لجأت إليه تلك الفتاة كي تشعر أنها تنتمي إلى الواقع ، وأنها جزء منه ، فـ ((في بعض الأحيان يكون الجنس تعبيراً عن رغبة في التواصل البشري ، وتجاوزاً للرتابة والتكرار))[٣] ، اللتان اتسمت بهما حياتها ، وهي تحيا في بيت ، تخضع فيه لسلطة عمها وزوجه ، فضلاً عن جهلها حقيقة والدتها ، كل تلك العوامل أثرت سلباً في تكوينها النفسي ، وتركت أثراً واضحاً في تكوين شخصيتها الداخلية .

وتستوقفنا في رواية (أمريكانلي) شخصية الدكتور(شكري)/الراوي، الذي يقدم نفسه على أنه إنسان يعاني ضعف الشخصية والخوف من المواجهة ، ولاسيما مواجهة المرأة ، فعلى سبيل المثال لم يتمكن من مواجهة (جمالات) بحقيقة مشاعره: ((**... لم أسألها شيئاً . لم أسألها حتى إذا كانت تبادلني المشاعر... وحتى الآن لا**

---

(١) في هذا الجانب تتجلى رغبة (سامر) في أن يقيم علاقة جنسية معها، فتخلع ملابسها من دون أن تبادله أدنى المشاعر ، ينظر : وردة : ٩١ .

(٢) وردة : ٣٢٦ .

(٣) المرأة في القصة العراقية ، شجاع مسلم العاني ، سلسلة الكتب الحديثة (٤٦) ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٢ : ١٤٤ .

أعرف ماذا كنت أتوقع. ومع ذلك لم أتوقع أبداً ما جرى بعد ذلك))[1] ، لقد كان موقف الراوي من المرأة ، موقفاً مضطرباً ، يشوبه الكثير من الغموض والتعقيد، فجميع تجاربه النسائية ، كانت تنتهي بالإخفاق من جانبه هو، كما تبين من خلال حديثه مع طلابه في هذا الشأن ، أو من خلال اعتماده تقنية المونولوج الداخلي، بعد أن رأى نظرات الاستهجان والاستغراب والسخرية من طلابه ، عندما كان يبوح بتفصيلات علاقاته العاطفية السابقة [2] .

وتبدو الملامح الداخلية لهذه الشخصية ، من خلال حديث الطبيب النفسي، الذي قّدم الكثير من التحليلات التي تفسّر حقيقة الدكتور (شكري) ، إذ ينقل كلام ذلك الطبيب عبر المونولوج الداخلي : **((ربما كان ولعك بالغزو الجنسي نابعاً من رغبة في مقاومة الموت أو بحثاً عن امرأة مثالية لا وجود لها في الواقع أو محاولة لنفي ميول مثلية كامنة أو للإمساك بالاتحاد المبكر مع الأم . فعندما تدخل امرأة تجد السعادة التي عرفتها في الرحم ، الاتصال وعمق المشاعر . وفي نفس الوقت تظل متوجساً وعلى حذر ، خوفاً من أن يتكرر التخلص منك وإبعادك ...))**[3] ، وهكذا يستمر الطبيب النفسي محللاً الكوامن الداخلية لهذه الشخصية ، وقد كان هذا التحليل منصباً في الدرجة الأساس على علاقته مع المرأة ، وطبيعة المشاعر التي يكنّها تجاه ذلك المخلوق ، والتي تتراوح بين الرغبة في امتلاك المرأة _ بوصفها الجزء المكمّل للرجل فسيولوجياً _ والبحث عن الأم/المرأة ، التي يجد في أحضانها السعادة والحنان .

على العموم ، قد كان الدكتور (شكري) يعاني علّة نفسية حادة ، تقف وراء إخفاق تحقق العلاقة التامة بينه وبين المرأة ، لذلك كانت أغلب تجاربه الجنسية تتمّ دون إشباع كامل ، أو ربما عجز عن الممارسة ، حتى علاقته مع (شرلي) إحدى طالباته

---

[1] () أمريكانلي : ١٣٢ .

[2] () لم يوفق (شكري) في علاقاته الجنسية مع جميع النساء اللواتي عرفهن ، فقد كان هذا الرجل يعاني فقدان السيطرة على نفسه عند الاجتماع مع المرأة، الأمر الذي جعله يعيش في حالة من اللا نشوة ، ألقت بظلاله على حياته كلها ، مما جعله يعكف عن الزواج طول حياته ، ينظر : ١٣٠ ، ١٨٤ ، ٢١٢-٢١٣ ، ٣٦٩ ، ٣٩٩-٤٠١ .

[3] () أمريكانلي : ٤٠١-٤٠٢ .

في أمريكا ، لم ترق إلى مستوى العلاقة الجسدية الكاملة : ((**عندما أوشكت أن تلمسني انتابني هلع مفاجئ . جذبت جسمي بعيداً وانتفضت واقفاً فوقعت على ظهرها**))[1] ، لذلك كان في بحث دائم عنه بوصفه شكلاً من أشكال التحقق الذاتي والخلاص النفسي .

لقد تجاوز الوصف الداخلي للشخصيات كل الملامح الخارجية ، إلى الملامح الداخلية اللامرئية ، إذ قام الراوي بسبر أغوار دواخلها ، وكشف عن خباياها ، واستقرى عواطفها ومشاعرها ، فربط بينها نفسياً وعاطفياً ببعد وجداني عميق ، أسهم في إبراز الجانب النفسي والفكري لهذه الشخصيات .

□ أنماط الشخصيات □

لا يمكن أن توجد الرواية إلا من خلال الشخصيات ،فـ ((أنت لا تستطيع أن تخلق رواية من غير كائنات بشرية))[2] ، وهذه الشخصيات ، قد تكون شخصيات مؤثرة في سيرورة الحدث الروائي ، وتتأثر بالأحداث و الشخصيات الأخرى ، في حين هناك شخصية ، لا يتغّير حالها أبداً ، وتلازم حالة واحدة ، طول أحداث العمل الروائي ، ومن هذا المنطلق ، قسم الباحثون الشخصية القصصية على أنماط وأنواع ونماذج ، بحسب الدور الذي تقوم به في النص ((كالشخصية المحورية والشخصية الهامشية ، والشخصية المعقدة أو البسيطة ، والشخصية الفاعل أو المفعولية إلى غير ذلك))[3] .

وهناك من اتجه إلى تقسيم الشخصية على وفق الإطار الفني في الرواية أو

---

(1)أمريكانلي : ٤٦٧ .

(2) أشكال الرواية الحديثة (مجموعة مقالات) ، تحرير واختيار: وليام فان أكونور ، ترجمة : نجيب المانع ، دار الرشيد ، بغداد ، ١٩٨٠ / ٩٦ .

(3) التحولات النفسية و الذهنية في الشخصية الروائية ، خليل موسى ، مجلة المعرفة ، العدد (٣٩٥) أغسطس ، سوريا ، ١٩٩٦ : ١١١ .

القصة على نوعين ، الشخصية المسطحة و الشخصية المستديرة [١] .

ويؤكد (أ.م . فوستر) العلاقة الوثيقة بين الشخصيات وغيرها من عناصر البناء الروائي الأخرى ، إذ إننا نستطيع أن نحدد نوع الشخصية من خلال معرفة مدى علاقتها بالشخصيات الأخرى ، وعلاقتها بالحدث من جهة أخرى ، إذ يقول : ((نحن نهتم بالشخصيات من ناحية علاقتها بالأوجه الأخرى للرواية ، بالحبكة ، والدرس الأخلاقي وزملائها من الشخصيات الأخرى ، والجو المحيط ... فعليها أن تكيف نفسها حسب مطالب مبدعها الأخرى))[٢] .

وهذه العلاقة المتبادلة بين الشخصيات والأحداث ، تُوجد أنماطاً منها تؤثر في الحوادث ، وفي غيرها من الشخصيات ، وأنماطاً أخرى لا تؤثر في بعضها الآخر، فتلازم حالة واحدة لا تتغير ، وهو أمر دفع النقاد إلى تنويع الشخصية الروائية ، بحسب أطوارها عبر العمل الروائي، وبحسب الصفات التي تحدد مرتبة كل شخصية، وأكثر هذه الصفات تداولاً هي (الرئيسة ، والثانوية ، والايجابية والسلبية، والسطحية والنامية) ، وسنعتمد في دراسة أنماط الشخصية ، على بعض التصنيفات التقليدية التي وجدناها قائمة في روايات (صنع الله إبراهيم) ، إذ إن هذا التصنيف يخدم غرضنا في فهم الشخصية وإبراز معالمها ، عبر فهم العلاقة القائمة بينها ، وبين العالم المحيط بها، كما سنحاول دمج بعض التصنيفات معاً، بما يخدم الغرض المنوط بهذا البحث .

أولاً : الشخصيات الرئيسة :-

تقوم الشخصيات الرئيسة بدور فاعل في القصة أو الرواية، وقد يؤدي حذفها أو إهمالها خلل واضح في بنية النص الروائي، وتأتي أهميتها ، لأنها تقوم ((بدور رئيس ، تكون قوة الأحداث ، وحركة الصراع مركّزة عليها ، فهي نقطة ارتكاز البنية الروائية ومنها تنطلق الفعاليات المختلفة ، إذ يتجلى دورها في إثراء الحدث ونمو الفكرة

---

(١) ينظر : أركان القصة : ٨٠ .

٢() نفســــــــه .

وتدعيمها))[1].

ويتجلى دور الشخصية الرئيسة من خلال تفاعلها مع بقية العناصر السردية الأخرى، فهي ((شخصية تتمحور حولها الأحداث والسرد، وهي الفكرة الرئيسة التي تنسج حولها الحوادث))[2] ، وهذا لا يعني إهمال دور الشخصيات الثانوية ، أو التقليل من شأنها في بناء الحدث الروائي ، إذ ((تسهم إسهاماً فاعلاً في بناء الشخصيات الأساس وأحداث الرواية ومؤازرتها))[3] .

ولما كانت الرواية عالماً متخيلاً ، فهذا لا يعني أن تكون الشخصيات مستمدة من خيال الكاتب وحده ، بل إن الكاتب الناجح هو منْ يجعل شخصياته بناءً مركباً يستمد خصائصه من الواقع والخيال معاً ، فعن طريق المزاوجة بين الاثنين ، تولد شخصية غنية الأبعاد، متعددة المشارب ((قادرة على بث أكبر قدر من الاهتمام واعية وعياً عميقاً للحياة التي يريد المؤلف أن يبعثها من جديد))[4] ، وهذه الشخصية تكون محور اهتمام ، وتدور في فلكها الأحداث والسرد، فتكون هي الفكرة الرئيسة التي تنسج حولها الحوادث .

ومن خلال الاطلاع على أنواع الشخصية الرئيسة في روايات (صنع الله إبراهيم) وُجِد أن أغلب تلك الشخصيات تنتمي إلى الطبقة المثقفة ، وهي دائمة الصراع مع ذاتها والعالم الخارجي ، تريد الوصول إلى غاياتها ، ولكنها تصطدم بالواقع ، الذي يجعلها غير مهيئة لنيل ما تصبو إليه .

من الشخصيات الرئيسة التي تدور حولها الأحداث في رواية (شرف) هو (شرف) نفسه ، فالرواية حملت اسمه لتجسيد حجم المعاناة التي رافقت تلك الشخصية ، منذ انطلاق السرد حتى نهايته ، فالراوي يقدم هذه الشخصية بدقة ، بدءاً من اسمها ،

---

[1] () غائب طعمة فرمان روائياً ، د. فاطمة عيسى جاسم ، سلسلة رسائل جامعية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٤ : ٨١ .

[2] () معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة : ١٢٦ .

[3] () غائب طعمة فرمان روائياً : ٨٨ .

[4] () القصة السيكولوجية ، دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة ، ليون ايدل، ترجمة: محمود السمرة، منشورات المكتبة الأهلية، بيروت، ١٩٥٩ : ١٠٤ .

والجانب النفسي لها ، فأول ما يلفت الانتباه هو الاسم ، إذ يقدم الراوي (شرف) باسمه الأصلي والكامل ، إذ يقول: **((من المؤكد أن الحذاء ليس هو المسئول عن المصير الذي آل إليه أشرف عبد العزيز سليمان (أو شرف) كما ألفت الأم أن تنادي حبة عينها))**[1] ، وترى الدكتورة (يمنى العيد) أن الاسم جاء بصيغة التفضيل(أشرف) أي الأكثر شرفاً ، وتعده هنا كالرمز أو المثال أو النموذج لغيره ، وترى أن ما يدعم تفسيرها كون اسم (شرف) هو الاسم الذي يعتمده الراوي في الرواية كلها ، كما أنه الاسم الذي تنادي به الأم ، وهذه الأم المعرّفة ب(أل) التعريف ، هي رمز كذلك ، إنها الأرض والوطن ، كما هو مألوف ، فـ (شرف) إذن هو رمز لشرف الوطن[2] .

لقد مثّل (شرف) مرحلة تاريخية حرجة من تاريخ الوطن العربي ، ومصر بصورة خاصة، كونه ولِد عام ١٩٧٤ ، كما يخبرنا الراوي ، أي بعد حرب ١٩٧٣ ، وما تمخض عنها من نتائج سياسية واقتصادية على مصر، ومن أبرز تلك النتائج اتفاقية (كامب ديفيد) التي وقّعت بين إسرائيل ومصر، في عهد الرئيس (أنور السادات). إن (شرف) في هذه الرواية رمز لجيل من الشباب المصري الذي ولِد في تلك الحقبة التاريخية، وعانى ما عاناه كل ذلك الجيل من ضياع ، وانعدام فرص العمل، لقد دفعه العجز واليأس إلى الانسحاب على ذاته واعتزال العالم ، وما يزيد الأمر فداحة أنه لا يمتلك زمام أمره ، فكل ما سيقع له من أحداث هو أمر مقدّر عليه : **((فقد كان مبرمجاً ، بجيناته الداخلية ، والخارجية لما وقع له من أحداث))**[3] .

إن شعوره باليأس والعجز، دفعه إلى التسكع في الأسواق ، يستعرض المحلات المضاءة (بمصابيح سبوت لايت) وهو الشاب المغرم بكل ما هو عصري ، من ملابس وعطور وسيارات، ولكن لا يستطيع شراء شيء بسبب (الأسعار الفلكية) وإن المحرمات التي تقيد الفعل عنده ، هي التي تدفعه دائماً إلى التراجع إلى الخلف ، فالراوي يخبرنا بأنه **((كان مثقلاً بمجموعة من المحرمات التي تقيد الفعل، ولهذا**

---

[1] شرف : ٧ .

[2] ينظر : فن الرواية العربية : ١٩٤ .

[3] شرف : ٧ .

السبب كان رد فعله التلقائي، على عكس ما هو متوقع، التراجع إلى الخلف ، بدلاً من الاندفاع إلى الأمام))[1] ، إن المحرمات التي تدفعه إلى التقهقر، تظهر في جانبين ، الأول : السوق ، وما يحتويه من سلع وملابس وغيرهما من الكماليات، والثاني : هو الأنثى ، أو الجنس المحرّم، وهو في كلا الأمرين عاجز، لا يملك المال ، الذي به يحصل الإنسان على كل شيء .

لم يكن مصير (شرف) المبرمج ، إلا نتيجة لتراكمات خارجية، سياسية واجتماعية، ارتبطت بالظرف الاجتماعي الذي قيّد حياته، فضلاً عن النظم السياسية التي تخضع في تكوينها لنظام الحضارة الرأسمالية[2] ، بفعل هذه العوامل التي ألقت بظلالها على الواقع وتكوينه، تجسّدت معاناة (شرف) الذي أدّت المصادفة دورها في تغيير مسار حياته ، إن خروجه إلى الشارع في ذلك المساء ، وتجواله مثل عاطل عن العمل ، هو الذي قاده إلى تلك المصادفة ، أو إلى لقاء (جون) ، ذلك الأجنبي الذي أحدث انعطافة خطرة في حياة (شرف) ، وهنا تتجلى الدلالة الرمزية مرة أخرى، فذلك الأجنبي الذي حاول أن يغتصب (شرف) _ الذي هو رمز لجيل من الشباب المصري _ إنما يغتصب هذا الجيل بمجموعه ، وكأنه رمز لكل سلطة تحاول أن تسلب هذا الجيل أعز ما يملك، كرامته ، وحريته ، وشرفه .

أما الشخصية الثانية في الرواية نفسها، فهي شخصية الدكتور(رمزي بطرس)، الصيدلاني والمثقف، الذي نتعرف إليه في الرواية من خلال صوت الراوي ، أو من خلال (شرف) أو من خلال صوته هو، عندما يتولى عملية السرد ، إذ يتحدث عن نفسه وعن واقعه الذي عاشه في الماضي ، ويصور المؤلف هذه الشخصية على أنها شخصية السجين المثقف الذي واجه كل مظاهر الفساد العالمي بفكر واعٍ مغاير تماماً لما يراه أصحاب النفوذ والسلطة ، فكان السجن هو جائزته الكبرى التي حصل عليها، ولعل أول ما يثير انتباهنا في هذه الشخصية هو الاسم ، إذ إن دلالة هذا الاسم تتضح من أنه((رمز للوعي المعرفي الذي تشترطه عملية التغيير

---

(1) شرف : ٨ .

(2) ينظر : فن الرواية العربية : ١٩٦ .

الاجتماعي))[1] ، وهذه الشخصية اتسمت بأبعادها الإنسانية والاجتماعية ، داعية الناس إلى المطالبة بحقوقها ، ورفض كل أشكال الظلم الاجتماعي والتمييز الطبقي ، ففي الفصل المخصص ليومياته ، يستذكر حادثة ظلت محفورة في ذاكرته ، عبّرت عن حقيقة البعد الإنساني المتجذر في داخله ، إذ يروي لنا ماجرى بينه وبين أم (توحيدة) _ الطفلة التي مُنع من اللعب معها بسبب الفارق الاجتماعي بينهما _ : **((... وتذكرت يوم عدت من المدرسة واسترقت النظر إلى غرفتها فرأيتها ممددة فوق الأرض... وفي نفس اليوم صعدت إلى شقتنا تقّبل قدم أمي وتعتذر لها ثم تأخذ منها بعض النقود وأصابني هذا المشهد بحزن عميق))**[2] .

وهذه الشخصية تشير إلى حياتها الاجتماعية والمهنية، من خلال تلك اليوميات ،إذ يصوّر لنا طبيعة حياته المرفّهة بعد أن تلقى عرضاً للعمل في شركة "كوش" السويسرية للأدوية ، إذ يقول : **((استأجرت منزلاً جميلاً بحديقة في ضاحية راقية من بازل وانضمت زوجتي إليّ واستمتعنا بحياتنا: تنس وحفلات وعطلات نهاية الأسبوع في الجبال بل بدأت أتلقى دروساً في الطيران بينما كان راتبي في ازدياد...))**[3] ، وهكذا يستمر (رمزي) في سرد تفصيلات حياته المهنية في تلك الشركة ، وصولاً إلى المرحلة التي استطاع من خلالها كشف نيات تلك الشركة ، التي أصبحت على حد قوله: **((مصدر خطر على استقلال أي بلد، فنفوذها أقوى من الحكومات وهي غير مسئولة أمام أية جهة في أي مكان، وهي تتحكم في أموال هائلة وبوسعها أن تنقل ما تشاء من هذه الأموال من أي بلد وإليه))**[4] ، ثم ينتقل إلى فرع الشركة في مصر، وهناك يطّلع على الكثير من الأنشطة الفاسدة لتلك الشركة ، التي تتاجر بحياة الناس من أجل تحقيق أعلى الأرباح ، ويلقى القبض عليه بتهمة الرشوة ، ويودع السجن.

لقد كشفت اليوميات عن طبيعة حياة هذه الشخصية ، التي رفضت أن تساوم

---

[1] () فن الرواية العربية : ١٩٩ .

[2] () شرف : ١٧١-١٧٢ .

[3] () المصدر نفسه : ٢٧٩ .

[4] () المصدر نفسه : ٣١٢ .

على الحق والعدل، فكان مصيرها السجن، إلا أن هذه الشخصية لم تزل ثابتة على موقفها الرافض لكل ألوان الظلم والاستغلال، إذ إن رؤيتها في تجسيد حالة الفساد والاستغلال والتطلع الرأسمالي ، هي الدلالة الجوهرية لهذه الرواية ، إذ تُرجمت هذه الدلالة إلى نداء يوجهه الدكتور (رمزي) إلى المساجين ، بل إلى كل إنسان عانى من الظلم والتمييز، إذ يقول : ((**يا غلابة يا مساكين، فكّروا بعقولكم . إنهم يسرقونكم طول الوقت ويضحكون على ذقونكم، وأنتم تتجاهلون حقوقكم**))[1] ، وتبقى هذه الشخصية حتى نهاية الرواية تعتمد العقل وتناضل من أجل الحق ، وتزدري أولئك الذين كمّموا أفواههم ، وأغمضوا عيونهم عن الحق والعدل، فكل تلك الصفات تجعله شخصية إيجابية إذ إن((إيجابيتها تنبع من حركتها البناءة نحو تغيير الواقع))[2] ، والسعي إلى عالم يسوده العدل والمساواة ، يقوم على احترام حرية الإنسان والتعامل معه بوصفه أصل الحياة ومحورها ، إن شخصية مثل الدكتور (رمزي) ليست شخصية عادية أو بسيطة، بل هي شخصية عميقة تعيش الهم الإنساني ببعديه الفردي والجماعي ، وهي في النهاية شخصية المثقف المصري أياً كانت هويته الإيديولوجية ، وهي الشخصية التي تشكلت في مرحلة معينة من تاريخ مصر الحديث .

وتدور أحداث رواية (وردة) عن فتاة عُمانية تدعى "شهلا" نتعرف على تفصيلات حياتها من خلال استرجاعات الراوي (رشدي) ، ومن يومياتها التي وصلت إليه عندما ذهب إلى مسقط للوقوف على سر اختفاء صديقته (شهلا)، أو(وردة) وهو الاسم المستعار الذي اختارته ليكون اسمها الرسمي في الجبهة.

يشير الراوي عبر استرجاعاته، إلى حياة (وردة) الاجتماعية وطبيعة علاقتها بأبيها، إذ صوّرت للراوي حقيقة تلك العلاقة ، فقد كانت تنظر إلى أبيها بمنظار الرؤية الجديدة التي آمنت بها ، ورفضت ما كان يقوم به من استغلال للمزارعين الفقراء ، يقول الراوي: ((**ولا زلت أذكر كيف توقفت عن الحديث ونظرت إلي باستنكار قائلة:**

---

(1) شرف : ٤٩٨ .

(2) غائب طعمة فرمان روائياً : ١٠٢ .

ـ هل تعرف كم يكسب أبي؟ إنه يشتري من المزارعين المائة كيلو من البن بعشرين ريالاً ثم يبيعها لتجار الحُديدة بمئة.

سألت في سذاجة : وما يجبر المزارعين على أن يبيعوا له؟

ضحكت : الواحد منهم لا يستطيع الانتقال بنفسه إلى الحُديدة لبيع محصوله وهو أيضاً مدين لأبي من قبل، ولهذا يضطر إلى البيع بهذا السعر البخس ...))[1] .

تتبنى (وردة) مفاهيم الفكر الشيوعي ، وتنجح في إقناع والدها لتسافر مع أخيها(يعرب) لإكمال دراستها في بيروت، وهناك تدخل في تدريب عسكري في جنوب لبنان، وذلك للمشاركة في الجبهة الشعبية لتحرير عُمان، وبالفعل سافرت إلى ظفار وقاتلت جنب الرجل، وقادت مجموعة من المقاتلين: **((سأتولى قيادة خمسة وعشرين مناضلاً مقسمين إلى خمس مجموعات))**[2] ، وقادت مجموعة من العمليات ضد من وصفتهم بالأعداء ، وهم الإنكليز وحكومة مسقط في ذلك الوقت.

وتستمر (وردة) في سرد كثير من الوقائع، عن طريق تلك اليوميات، فتروي ما أصاب الثورة من ضعف نتيجة العفو الذي أصدره السلطان (قابوس بن سعيد) وانضمام الكثير من قادة الثورة إلى صفوف السلطان، وفي خضم هذه الأحداث تلتقي (دهميش) في عدن، بعد أن صدر قرار بنقلها من الجبل إلى عدن ، بعد أن استمرت ثلاث سنوات في العمل العسكري في الجبل، لتنتقل إلى القسم الاجتماعي في الثورة، وقد عبّرت عن ارتياحها لهذا التطور: **((مشاعري متناقضة، لقد قضيت ثلاث سنوات من عمري مع هذه المجموعة من المقاتلين... من ناحية أخرى لا أنكر شعوراً بالارتياح، العمل العسكري في نهاية الأمر غير إنساني بالمرة))**[3] ، وفي نهاية المطاف تتدهور أوضاع الثورة ، فتقرر (وردة) وأخوها (يعرب) و(دهميش) الهروب إلى (نزوة) عن طريق الربع الخالي ، وفي هذه الصحراء تُطوى نهايتها، من دون أن يحدد الروائي حقيقة تلك النهاية، ومصير تلك المرأة المناضلة.

لقد مثّلت هذه الشخصية ، أنموذجاً للشخصية الإيجابية، التي أخذت على عاتقها

---

(1) وردة : ٥٥ .

(2) المصدر نفسه : ١١٩ .

(3) المصدر نفسه : ١٧٩ .

مهمة تغيير الواقع، وبلورة المفاهيم التي تؤمن بها، من خلال إصرارها على تحقيق النصر، ونشر العدل والمساواة بين الناس، وتبرز إيجابيتها عن طريق إرادتها القوية، وتصميمها على تحقيق مبادئ الثورة التي ضحت بشبابها وحياتها من أجل تحقيق أهدافها ، ومقاومة كل مظاهر الظلم والفساد والتبعية للأجنبي ، وهو الدور الذي قامت به (وردة) المرأة ولم يقم به أخوها (الرجل) ، وهي بذلك قدّمت للمجتمعات العربية مثالاً للبطولة التي لم تألف البطل –الأنثى ، ولعل هذه المرأة بإيجابيتها المستندة إلى الرغبة في تغيير واقعها تذكّرنا بـ(ذات) بطلة رواية (ذات) التي تُعد مثالاً للمرأة المصرية النمطية البسيطة تحيا حياة غاية في الصعوبة ، من أجل تغيير وضعها الاجتماعي وتوفير أفضل بيئة ممكنة لأولادها ، وهنا يكمن وجه الشبه بين المرأتين (وردة و ذات) .

وتعد شخصية (يعرب) من الشخصيات الرئيسة في هذه الرواية، وهو شقيق (وردة) وزميلها في الكفاح المسلح، لم تظهر هذه الشخصية في الرواية إلا من خلال استرجاعات الراوي ، عندما التقاهما في القاهرة يدرسان في إحدى الجامعات المصرية، وهذه الشخصية يلفها الغموض وتحيط نفسها بسور من الحذر والحيطة، وهذا ما ينقله الراوي عن طريق استرجاعاته عن هذه الشخصية ، إذ يقول: **((خرج إلينا البواب وأنكر وجود شخص باسم خليفة، ثم ذكر أن هناك ساكناً من إحدى الدول العربية في الطابق الثاني، فتح لنا خليفة الباب وأفسح لنا لندخل وهو يعتذر بأنه نسي أن يذكر لنا اسمه الحقيقي _ يعرب_ وبلده أيضاً، فهو ليس من البحرين وإنما من عُمان ...))**[1] .

ويستمر الغموض طاغياً على سلوكيات تلك الشخصية، إذ تصوّر (وردة) في يومياتها بعض مظاهر الريبة والشك التي تنتابها من تصرفات أخيها وسلوكه ، ولاسيما بعد حملة الاعتقالات التي أصابت أبرز قادة الجبهة : **((هناك علامات استفهام عديدة بشأن سلوك يعرب قبل حملة الاعتقالات))**[2] ، وفي الجزء الأخير من اليوميات تروي (وردة) حادثة سفرهم إلى الصحراء، وفي ذلك المكان، وفي إحدى

---

[1]() وردة : ٥٤ .

(٢) المصدر نفسه : ٢٩٥ .

الليالي تكتشف أن أخاها والمرافقين اللذين أتى بهما كدليلين، هربوا وتركوهما هي و(دهميش) في الصحراء .

وفي نهاية الرواية يرصد الراوي التغير الذي طرأ على تلك الشخصية، سواء في شكلها الخارجي أو مكانتها السياسية ، أو الاسم أيضاً، إذ يتغير إلى اسم جديد هو (الحارث بن عيشة) ويصبح مستشاراً للسلطان، يقول الراوي : ((... **اختفت الحركات الهوجاء والمارلبورو والكتب وحل محلها الخنجر والمصرة وحجر أحمر اللون في خاتم ثقيل من الذهب**))[1] . إن هذه الأفعال والسلوكيات التي طغت على هذه الشخصية ، جعلتها شخصية سلبية يشعر القارئ نحوها بالنفور وعدم التعاطي معها، فالكاتب يحاول تحديد سلبيته من خلال خيانته لمبادئ الثورة، ودوره الفاعل في إضعافها ، فضلاً عن موقفه السيئ تجاه أخته .

ويشير استقراؤنا لرواية (أمريكانلي) إلى تمتع الراوي/الشخصية في هذه الرواية بعناية الكاتب؛ لأنه رأس العقدة، أو الأداة المسيطرة على الرواية، وهو الشخصية الأولى والفاعلة فيها، إذ إن هذه الشخصية تقوم بوظيفتين ، فهو راوٍ للأحداث من جهة، وموضوع الرواية من جهة أخرى . ولا بأس أن نجد الأحداث والوقائع قد أعطت الشخصية دوراً روائياً متميزاً ، إذ من الممكن ((أن تستقطب أحداث الرواية من خلال شخصية رئيسة واحدة ، أو شخصيتين ، بشرط أن توظف ببراعة فنية لنرى من خلالها التجربة الروائية، وقد أحكم الكاتب بناءها وبقية الشخصيات ، وقد أحسن التعبير عنهم ووضح موقفهم من الحدث ومن الشخصية الرئيسة التي تدور الرواية في فلكها))[2] ، وهذا ما تجلى في هذه الرواية التي تخضع في بنائها وفكرتها ورؤيتها لهيمنة (الأنا) الراوية فيها .

وتقسم الأحداث التي تدور حول تلك الشخصية على قسمين، وذلك بحسب علاقتها بزمن السرد ، أحداث ترتبط بماضي الشخصية ، وأخرى بحاضرها، ففي القسم الأول يقوم الراوي بسرد الكثير من تفصيلات حياته الماضية في مصر، ملقياً

---

[1] () وردة : ٤٠٦ .

[2] () مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية ، د. طه الوادي ، مكتبة الهيئة المصرية ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٢ : ١٣٤ .

الضوء على كثير من الجوانب السياسية والاجتماعية والثقافية والفكرية ، التي أسهمت في تكوينه الفكري والنفسي ،ولعل البحث عن المرأة , بكل تفصيلات تكوينها_ ولاسيما تكوينها البيولوجي _ الغاية الكبرى التي سعى وراءها الدكتور (شكري) في تلك المرحلة المبكرة من حياته ، إذ يقول: ((**إن جسد المرأة بالنسبة لي في تلك الفترة كان لغزاً. وهو أمر يصعب إدراكه على الأجيال المعاصرة التي تشهده بأدق التفاصيل ... ومن الطبيعي أني سعيت لاستكناه اللغز وبدأت من البداية كما يقولون . فعندما فتنتني صورة لوجه الملكة الفرعونية "حتشبسوت" قضيت ساعات طويلة في رسم شفتيها . وأياً كان النجاح الذي حققته فانه لم يشف غليلي**))[1] ، كما يستعرض كثيراً من الجوانب السياسية والفكرية التي كان لها الأثر الواضح في حياته الشخصية والأكاديمية ، ومهما يكن من أمر فإن البحث عن المرأة ، والبحث عن التاريخ ، هو الغاية الكبرى لهذه الرواية .

أما القسم الثاني من الأحداث ، فيدور حول حاضر الشخصية في أمريكا، وقد عني الراوي في هذه الرواية بوصف الإنسان الأمريكي في مختلف مواقعه وأحواله ومستوياته، وظروفه الاقتصادية و الاجتماعية والسياسية ، وردود الأفعال المختلفة إزاء القضايا المختلفة، وتناقضاته، وسلبياته وإيجابياته ، كما نقل الراوي الكثير من عيوب ذلك المجتمع ، من خلال الشخصيات الأخرى ، ولاسيما شخصيتي (شادويك) و(فيتز)[2] .

وتطالعنا الشخصية الرئيسة في رواية (العمامة والقبعة) ، مجسدة في شخصية الراوي، وقدّم لنا الكاتب الأحداث عن طريق شخصية أساسية هي الراوي ، الذي لا نعرف اسمه، والذي لقبته (بولين) بالمصري[3] ، ويبدو أن الكاتب قد تعمّد في هذا الجانب ، إذ إنه عني بوظيفته في الرواية أكثر من عنايته بتحديد اسم معين له ،

---

[1] () أمريكانلي : ٧٨ .

[2] () نقل كل من (فيتز وشادويك) للدكتور (شكري) الكثير من خبايا الحياة في أمريكا وفضائحها، إذ قدما له عرضاً عن طبيعة الحياة في هذه البقعة من الأرض ، التي يظن الكثيرون أن الإنسان فيها يتمتع بكل الحقوق والامتيازات التي لا يحظى غيره بها ، في أي مكان آخر في العالم ، وللاطلاع على ما نقلته تلك الشخصيات، تراجع الصفحات : ١٤٤-١٥١ ، ٢٤٥-٢٥٠ ، ٢٦٤- ٢٧٤ .

[3] () ينظر : العمامة والقبعة :٩١ .

على الرغم من أن ((الاسم يعيّن الشخصية ويجعلها معروفة وفردية))[1] ، إنّ الروائي_ كما ذكرنا_ عني بالدور المنوط بها في الرواية ، وهو سرد الأحداث ونقلها وتدوينها ، لذلك لا يبدو أنّ هناك بوناً شاسعاً بين وظيفة الراوي في هذه الرواية ، ورواية أخرى للكاتب نفسه _وهي روايته الأولى (تلك الرائحة)_ فهذا الراوي على الرغم من كونه ((محور الرواية كلها ، إلا أنه محور يتحرك ولا يحرك على عكس إله أرسطو الذي يحرك ولا يتحرك ! إنه لا يكاد يدير حديثاً أو يعمق حواراً أو يعبر عن رأي أو يحرك حدثاً))[2] ، إذ لا يفعل شيئاً سوى كونه يدور في الفلك الذي رسمه له الكاتب .

وهذه الشخصية التي لا نعرف اسمها، يجسدها الراوي الأنا الساردة للأحداث ، وهو ليس مجرد سارد لتلك الأحداث ، بل هو محورها ، وهو بلا اسم وبلا ملامح ، على أننا نستطيع أن نجمع بعض المعلومات عنه ، فهو شاب نزح من الصعيد إلى القاهرة، بعد موت أهله في الطاعون ، إذ ينقل هذه الحقائق إلى (بولين) : ((**ورويت لها كيف تعلمت القراءة والكتابة وحفظت القرآن في كُتّاب قريتي ثم مات أهلي في الطاعون فجئت من الصعيد وجاورت في الجامع الأزهر**))[3] ، فنحن لا نعرف تفصيلات حياته الماضية إلا عبر هذا الحديث ، وتردد إلى دروس الشيخ (الجبرتي)، فأفسح له الشيخ مكانا في بيته ليواصل دروسه على يديه ، ويساعده على عمله في كتابة تاريخ دخول الفرنسيين إلى مصر وما يتعلق بذلك من أحداث ووقائع : ((**وقلت لها إني ترددت على دروس الشيخ الجبرتي قبل أن يلحقني بمنزله لأواصل الدراسة على يديه وأصبح تلميذاً له**))[4] .

ويشرع الراوي في تسجيل وقائع يومياته التي يؤرخ بها لحياته وللحملة الفرنسية على مصر، ويبدو أنه حاول تقليد شيخه في أمر تسجيل الوقائع وتدوينها، يقول في هذا الشأن : ((**وتناولت ورقة فارغة ووضعتها على فخذي وغمست ريشة في**

---

(1) بنية الشكل الروائي : ٢٤٨ .

(2) ثلاثية الرفض والهزيمة : ٤٧ .

(3) العمامة والقبعة : ٨٨ .

(4) المصدر نفسه : ٨٩ .

المحبرة، وسجلت ذلك الحديث ثم وصفت احتفال وفاء النيل.

تطلع إليّ فجأة عابساً : ماذا تفعل؟

قلت: أدون تفاصيل الاحتفال.

_ لأي غرض؟ لقد دونتها.

_ فكرت أن أقلدك.

بدا عليه الضيق ولزم الصمت. واصلت الكتابة حتى انتهيت...))[1]، ويبدو أن التلميذ تفوق على أستاذه، إذ دون الكثير من الوقائع التي أغفلها الشيخ ، ولاسيما تلك الوقائع التي رافقت الحملة الفرنسية على مصر، والجرائم التي اقترفوها بحق المصريين، وكل من حاول أن يقاومهم، فضلاً عن المجازر التي ارتكبوها عندما حاولوا غزو بلاد الشام.

ثم يروي جانباً مهماً من حياته الشخصية ، إذ يتعرف إلى (بولين) الفتاة الفرنسية اللعوب، التي عاش معها تجربة جنسية ،غريبة عنه، اختلفت عن علاقته السابقة مع الخادمة، وهي في حقيقتها((علاقة خاصة من طرفه هو يشوبها حب ممزوج بحرمان جنسي مديد))[2] ، لذلك سرعان ما تلاشت تلك العلاقة ، برغم تمسكه الشديد بها حتى اللحظة الأخيرة : **((أوشكت أن أتوسل إليها أن تأخذني معها، لكنني لم أفعل))**[3] .

على الرغم من كونه لم يتخذ موقفاً واضحاً وصريحاً من الغزو الفرنسي لأرضه ، والتحاقه بالعمل عندهم في المكتبة ، إنه في النهاية يقرر الانقطاع عن معاونتهم، بل يقرر في لحظة معينة أن يكتب نداءً لهم، يطالبهم فيه بالرحيل عن مصر: **((أيها الفرنسيون الكفرة. انجوا بحياتكم قبل أن تذوقوا العذاب والموت الزؤام بالطاعون أو بسيف المسلمين...))**[4] .

---

(1) العمامة والقبعة : ٤٥-٤٦ .

(2) لقاءات على أرضية مشحونة ، الآخر في ثلاثية صنع الله إبراهيم : ٨٧ .

(3) العمامة والقبعة : ٢٤٦ .

(4) المصدر نفسه : ٢٩٤ .

ثانياً : الشخصيات الثانوية :-

هي الشخصيات التي لا تقلّ أهمية عن الشخصيات الرئيسة ،إذ تسهم وبشكل كبير في بناء الشخصيات الرئيسة ومؤازرتها، إذ لابد من وجود نوع من العلاقة بين الشخصية الرئيسة وبقية الشخصيات في الرواية ، ويؤدي هذا التفاعل دوراً مهماً في دفع السرد إلى الأمام، والمحافظة على سيرورة الحدث الروائي ، وكثيراً ما تحمل آراء المؤلف ، وكل شخصية ذات رسالة تؤديها كما يريدها منها القاص[١] .

من خلال محاولتنا التعرف إلى طبيعة الشخصيات الثانوية في روايات (صنع الله إبراهيم) وجدنا أن معظم هذه الشخصيات هي من نوع الشخصية المسطحة ((التي تلازم حالة واحدة من أول الرواية حتى النهاية))[٢] ، وإذا حدث فيها تغير، فـ((إنما يحدث التغير في علاقاتها مع الشخصيات الأخرى، أما تصرفاتها فلها دائماً طابع واحد))[٣] ، إلا أن الثبات هنا ليس ضعفاً فنياً ؛ لأن الروائي أوجدها لترسم صورة الوضع العام باختصار ومن دون إسهاب ، في حين جعل الثقل الأكبر يقع على عاتق الشخصية الرئيسة ، ويصادفنا هذا النوع من الشخصيات في رواية (شرف) إذ تلازم هذه الشخصيات حالة واحدة ، وتبقى على وتيرة واحدة ، وموقفها يكاد يكون ثابتاً على طول سير الأحداث ، وبالإمكان تقسيم هذه الشخصيات على قسمين ، بحسب موقعها في النص الروائي، القسم الأول: شخصيات العنبر الميري، أما القسم الثاني: فيضم شخصيات العنبر الملكي، ففي القسم الأول تطالعنا الشخصيات المعدمة والمسحوقة التي لا تتمتع بنفوذ سياسي واجتماعي، لذلك كان مصيرها الحبس في هذا العنبر، ومن أبرز الشخصيات الثانوية التي صادفتنا في هذا العنبر(بطشة النوبتجي، وصنقر مساعده ،وسوزوكي، وصبري، وعم فوزي دائم البكاء ، وسامي عازر)وغيرهم من الشخصيات الأخرى، التي تطغى عليهم الصفة السلبية، إذ إن أغلبهم من اللصوص ، وهذا ما بينه (شرف) بقوله: **((تبينت بعد لحظات أن صنقر من لصوص المنازل، وأن بطشة بدأ حياته بتخصص مختلف في نفس**

---

[١]() ينظر: النقد الأدبي الحديث : ٥٣٣ .

[٢]() غائب طعمة فرمان روائياً : ١١١ .

[٣]() الأدب وفنونه : د. عز الدين إسماعيل ، دار الفكر العربي، القاهرة ، ١٩٧٦ : ١٩٢-١٩٣ .

المهنة ؛ فكان يسرق عن طريق كسر الباب أو كسر ريشتين من مصراع النافذة الخشبي ، أما صنقر فيقتصر اهتمامه على النقود السائلة والذهب أي ما غلا ثمنه وخف حمله))[1] ، فضلاً عن ذلك فقد امتهن بعضهم تجارة المخدرات والممنوعات داخل أسوار السجن بعلم من الحراس والشرطة ومأمور السجن ومنهم(بطشة وصنقر وسوزوكي) .

أما شخصيات العنبر الملكي فتحظى بمكانة خاصة داخل السجن تتناسب و مكانتها الاجتماعية والسياسية، إذ إن أغلبهم من التجار أو أصحاب النفوذ والمناصب العالية، ومن أهم هذه الشخصيات(توكل النوبتجي، وعزة بيه، والسفير قاسم ، وعبد الفتاح(صديق شرف المقرب)) وغيرهم كثير، فضلاً عن شخصيات الطابق العلوي أو الذين يسميهم الراوي(أصحاب اللحى) ، وهؤلاء يعمد الراوي إلى وصف ملامحهم الخارجية، والتعريف بخلفياتهم الاجتماعية والسياسية والثقافية، فعلى سبيل المثال يوضح الراوي بعض الحقائق المتعلقة بحياة السفير (قاسم) ، إذ كان**((فخوراً بتاريخه الذي امتد من العسكرية إلى الخارجية ثم الفراخ والكبدة فأتاح له مكانة مرموقة ومعرفة شاملة))**[2].

وضمت الرواية عدداً من الشخصيات العابرة ، التي لم تظهر في الرواية إلا بشكل محدود جداً، منها على سبيل المثال شخصية أم (شرف) التي انحصر دورها في الرواية في الذهاب إليه في السجن حاملة الطعام والسجائر، وتطالعنا كذلك شخصية الأب الذي اقتصر ظهوره في الرواية على حضوره إلى المحكمة ، فضلاً عن ورود شخصيات أخرى، من دون اضطلاعها بدور واضح في الرواية ، كشخصية (هدى) حبيبته التي تخلت عنه وتزوجت بمجرد دخوله السجن ، وصديقه (سيد) الميكانيكي الذي كان أحد أفراد الثلّة، كما أخبرنا (شرف) بذلك .

هذه هي أبرز الشخصيات الثانوية في رواية (شرف)، وتبدو هذه الشخصيات شاحبة المصير، دون عنوان يميزها ، وربما حاول الروائي أن يحولها إلى أقنعة ، يفضح من خلال أقوالها وأفعالها وسلوكها، تقلبات الواقع ، سياسياً واجتماعياً

---

[1]() شرف : ٨٤ .

[2]() المصدر نفسه : ١٦٤ .

واقتصادياً ، وعلى هذا الأساس فإن ((شخصيات "شرف" لا تقصد من أجل ذاتها، ولا أهمية لها في ذاتها، بقدر ما تقصد كي تكون حاملة لـ"حقائق" اقتصادية وسياسية وغيرها))[1] ، إنهم ((مجرد مصادر للمعلومات ، كما أنهم مصادر كذلك لتحديد بعض المواقف الاجتماعية والفكرية بشكل عام وبشكل عابر)) [2]، إنها شخصيات واقعية من حيث الإمكان ، شخصيات تعاني ضيق واقعها ، وتسلطه، تمتلك نقائصها ووعيها المهزوم، لضيق أفق رؤيتها ، وهامشيتها على الخريطة الإنسانية والاجتماعية.

لقد استطاع الراوي تسخير تلك الشخصيات من خلال رسم صورة للواقع الاجتماعي والاقتصادي الذي تحيا في كنفه دون إسهاب ، وهذا هو الدور المنوط بالشخصيات الثانوية في هذه الرواية ، بل في كل روايات (صنع الله إبراهيم) .

وحفلت رواية (وردة) بالعديد من الشخصيات الثانوية ، التي حرص الراوي/الشخصية الرئيسة على التعريف بها وتقديمها ، إذ عني كثيراً بوصف ملامحها الخارجية ، وصفاتها، وطبيعة علاقتها بالمجتمع المحيط بها ، ومن هذه الشخصيات (وعد) ابنة (وردة) التي قدمها الراوي من خلال هيأتها الخارجية ، إذ إن شكلها الخارجي يشبه إلى حد كبير شكل والدتها : ((... **رفعت يدها ببطء ونزعت النقاب ، عدت إلى الوراء خمساً وثلاثين سنة ، نفس العينين الواسعتين والشفاه الرقيقة والبشرة الخمرية والنظرة المتحدية**))[3] ، ثم يصوّر الراوي ما تعانيه هذه الشخصية من عقبات في حياتها ، ممثلة في صراعها مع عمها، الذي يحاول بشتى الطرق الاستيلاء على الجزء الأخير من يوميات والدتها ، فضلاً عن قسوته وسوء تعامله معها ، كل تلك الجوانب تركت أثراً سلبياً في حياتها لذلك كانت تطمح إلى مقايضة اليوميات بحلم حياتها، وهو رغبتها في إكمال دراستها: ((**أريد استخدام هذا الجزء للحصول على حريتي،أشعر أن به شيئاً يتحرقون لمعرفته ، لا أعلم ما هو،**

---

[1] () نظرية الرواية والرواية العربية : ٣١٢ .

[2] () ثلاثية الرفض والهزيمة : ١١٦ .

[3] () وردة : ٢٥١ .

ربما استطعت إجبار عمي على إرسالي للتعليم في بيروت أو مصر أو لندن))[1] ، وحاول الراوي أن يقدم هذه الشخصية عن طريق الشبه الكبير بينها وبين أمها، وهذا الشبه لا يقتصر على المظهر الخارجي وحسب، بل جعله يمتد إلى سلوكها، إذ صوّرها_كأمها_ متمردة تتصرف على وفق ما يمليه عليها شعورها وغريزتها الطبيعية، إنها لم تجد حرجاً في أن تخلع جميع ملابسها ، وترتمي بين أحضانه ، فإذا كانت الأم قد بدت عصية عليه قبل أكثر من ثلاثين عاماً، فإن البنت بدت مطواعة، وما لم يحصل عليه من الأم وهو في عز شبابه ، امتلكه من البنت بعد أن تجاوز الستين.

على العموم ، فإن الراوي حرص على تقديم الشخصيات الثانوية ، والتعريف بها، من خلال التركيز الدقيق على ملامحها الخارجية، وصفاتها الداخلية، وطبيعة علاقتها بالواقع والمجتمع، أما وظيفتها فتكاد تكون مختزلة في شيء واحد، يتكرر في أغلب هذه الشخصيات، يتمثل في اتخاذها وسيلة للكشف عن حقيقة اختفاء (وردة) والوقوف على تفصيلاته الضائعة، إذ إن أغلب تلك الشخصيات تنتمي إلى تلك المرحلة التي عاشت فيها، لذلك كان يُمنّي نفسه كثيراً للوصول إلى حقيقة ذلك الأمر.

وتتنوع الشخصيات الثانوية في رواية (أمريكانلي) تنوعاً واضحاً، يحاكي تنوع المجتمع الأمريكي بمختلف اتجاهاته و منابعه وأصوله، كما أن ذلك التنوع في ذلك النوع من الشخصيات التي تعددت مرجعياتها التاريخية والدينية والسياسية والفكرية، ساعد على إثراء الجانب التوثيقي في الرواية ، فعلى سبيل المثال تناول هذا الجانب قضية الهنود الحمر في أمريكا، قديماً وحديثاً ، وكذلك قضية الزنوج ، بوجود طالبين أحدهما من الهنود الحمر وهو(سابك) ، والآخر من الزنوج وهو(فرنون).

وفي هذه الرواية لم يهتم الراوي بتتبع الشخصيات حتى نقطة تحديد مصير معين لها، بل إنه وظّف كل شخصية بحسب حاجته إليها، ثم غيبها بعدما أدت دورها من دون تسويغ لذلك الغياب، بل أحياناً جعل ذلك الغياب، يصب في خدمة فكرة الرواية، من ذلك غياب الشخصيتين (روزيتا) و (فرناندو) وهما من طلبة

---

(1) وردة : ٣٣٠ .

الدكتور(شكري)/الراوي ، إذ وظّف غيابهما من أجل تحقيق غاية دلالية ، تعزز فكرة عدم الاستقرار والاضطراب التي تطغى على نسبة كبيرة من سكان أمريكا.

ومهما يكن من أمر، فإن جميع الشخصيات الثانوية في هذه الرواية ، خاضعة لهيمنة الراوي(الشخصية الرئيسة)، وكل العلاقات بين الراوي والشخصيات الأخرى ، هي علاقات عابرة تصب في الأساس في خدمة موضوع الرواية ورؤيتها، ولهذا افتقدت إلى الاستمرارية والعمق والتطور. وبقيت (أنا) الراوي في النهاية وحيدة ، والآخرون في الخارج[١] .

أما في رواية (العمامة والقبعة) فالشخصيات الثانوية قليلة بالقياس إلى الروايات السابقة لها،إذ إن أغلب الأحداث تسردها الشخصية الرئيسة (الراوي) الذي يتخذ موقع الراوي المشارك والشاهد الناقل للأحداث ، ولكن هذا الأمر لا يعدم وجود هذا النوع من الشخصيات في الرواية، ومنها شخصية (عبد الظاهر) الصديق المقرّب من الراوي، نتعرف على هذه الشخصية من خلال الراوي، الذي قدم ملامحه الخارجية وكل ما يتعلق بحياته الماضية : **((كنا قد تعلمنا سوياً في الكُتّاب ، وجئنا معاً من الصعيد هرباً من الطاعون . وأضطر للعمل في وكالة أقمشة ليعول أمه . ولم تنقطع صلتنا. وصرنا نلتقي كثيراً بصحبة حنا. كان في سني وأكثر سمرة ونحولاً))**[٢]، وهذه الشخصية من النماذج الإيجابية في هذه الرواية ، إذ صوّرها الراوي رافضاً لكل مظاهر الاحتلال الفرنسي لأرضه ، يقول الراوي ناقلاً كلامه في هذا الشأن: **((قال عبد الظاهر: إن الفرنساوية يصعدون الأزقة والدروب للتحرش بالنساء . وأردف بتصميم: ونحن على استعداد لهم))**[٣] ، وقد ترجم هذا الرفض إلى فعل ، إذ عمل على نقل الجنود الفرنسيين الراغبين بالخروج من مصر ، إلى ساحل البحر ، لينقلوا من هناك إلى فرنسا.

ومن الشخصيات الأخرى في الرواية نفسها شخصية (بولين) الفتاة الفرنسية القادمة إلى مصر مع جيش الحملة الفرنسية على مصر، وهي فتاة نتعرف إليها من

---

(١) ينظر : ثلاثية الرفض والهزيمة : ١١٩ .

(٢) العمامة والقبعة : ٤٢ .

٣() المصدر نفسه : ٤٣ .

خلال حكايتين، الأولى: عندما تروي بنفسها حكايتها ، إذ تقول موجهة خطابها إلى الراوي ، الذي ينقله لنا بقوله: ((**إنها ابن لكونتيسة أعدمت خلال الثورة منذ ست سنوات . فاضطرت لأن تكسب عيشها بالعمل واشتغلت بائعة قبعات ثم تعرفت بالضابط وأحبته وتزوجا...**))[1] ، فهي تصور نفسها من النبلاء الذين قضت الثورة الفرنسية على نفوذهم ومكانتهم السياسية والاجتماعية، وعن طريق الحوار الذي جرى بين (جاستون) والراوي، تطالعنا حكاية أخرى عن حقيقة هذه الشخصية ، يقول الراوي : ((**وعندما عدت وجدت جاستون مع صديق له، وكانا يضحكان ، وفهمت أنهما يتحدثان عن بولين، ونظر جاستون إليّ قائلاً : لم تحلم أبداً بسكنى القصور وركوب المركبات. قلت في غضب: كيف؟ لقد ولدت في قصر.**

قال ساخراً : هي التي قالت لك ذلك؟

قلت نعم. أبوها من النبلاء الذين أعدموا تحت المقصلة .

انفجر ضاحكاً هو وصديقه. قال : كذبت عليك ، أمها طاهية وهي ابنة غير شرعية لا تعرف لها أبا))[2] ، إن عرض الراوي لحكايتين مختلفتين عن أصل هذه الشخصية، يعني بالضرورة أنها شخصية غير مستقرة وغير واضحة، وهو أمر يُحدث إرباكاً في عملية التلقي، ومهما يكن من أمر، فإن الراوي يقيم مع تلك الفتاة (عشيقة نابليون بونابرت) علاقة عاطفية جنسية من منظوره هو، وجنسية فقط من منظورها هي ، وهناك من يحمّل تلك العلاقة دلالة رمزية ، إذ تصبح كـ ((همزة وصل بالتتابع بين المصري والفرنسي، بين المواطن العادي وبين الإمبراطور، بين رمز الاحتلال ممثلاً في نابليون وبين ضحية الاحتلال ممثلاً في تلميذ الجبرتي))[3] ولهذا أتاحت هذه الشخصية للكاتب أن يؤول بعض القضايا المهمة التي تحضر تلقائياً عند الحديث بين الشرق والغرب، مثل أخلاقيات المرأة الغربية ، وموضوع السيطرة الجنسية بصفتها رمزاً للسيطرة السياسية بين المستعمِر والمستعمَر.

وفي رواية (القانون الفرنسي) لم يوظف الروائي شخصيات هذه الرواية من أجل

---

(1) العمامة والقبعة : ٩١-٩٢ .

(2) المصدر نفسه : ١٢٠ .

3() لقاءات على أرضية مشحونة : ٧٥ .

ذاتها ، بل حمّلها حقائق سياسية وتاريخية ، قد تتفق أحياناً مع وجهة نظره ، أو تخالفها في أحيانٍ أخر .

وتعد (سيلين) من الشخصيات الثانوية المهمة في هذه الرواية ، ظهرت متأخرة في سياق الأحداث ، التقاها الراوي (شكري) في مدينة (باريس) عندما تمّ استدعاؤه لحضور المؤتمر الذي عقد من أجل رفض رد الاعتبار للاستعمار الفرنسي ، وهذه الشخصية نتعرف إليها من خلال تقديم الراوي لملامحها الخارجية ، ثم نعرف المزيد عنها من خلال الحوار الذي دار بينها وبين الراوي ، إذ نقلت طبيعة معاناتها مع المرض ، والأزمة النفسية التي رافقت تلك المعاناة ، يقول الراوي : **((جرعت الكأس الجديد[كذا] عليّ مرتين ثم وضعته على المائدة وقالت لي :**

_ أنا مصابة بالسرطان .

ابتلعت المفاجأة وقلت في هدوء : وماذا في ذلك ؟

إنه شيء عادي في هذه الأيام .

قالت : السرطان لم يؤثر عليّ جنسياً بل بالعكس ، لكني أكره البتر والتشويه للجسد.))[1] ، إن العلاقة التي تربط الشخصية بالراوي ، يكتنفها الهواجس والشكوك والاختلاف في طرق الاقتراب بين الاثنين ، إذ يحاول الراوي الاقتراب منها ، ولكنها تأبى ذلك : **((أمسكت بيدها فخلصتها في رفق قائلة : لا تلمسني كثيراً .**

أبديت دهشتي فأضافت : هذا يزعجني .

داريت كسوفي قائلاً : أنا من شعب بدائي يتعامل بالحواس .

كررت : أنا أنفر من اللمس))[2] ، ويبدو أن نقطة الاختلاف هذه تخفي وراءها نقاط اختلاف أخرى على مستوى الفكر والسياسة ، قد تصل أحياناً إلى حدّ العنصرية ، وهذا ما يتجلى من خلال الحوار الذي دار بين الاثنين : **((ماهذا الكلام الفارغ الذي قلته عن الاتحاد الأوربي والوحدة العربية . ثم تعصبت ونرفزت وقمت واقفاً . تطلعت إليها مذهولاً ، وشعرت بأن وجهها قد اتخذ أبعاداً أكبر .**

قلت : لم أفهم .

---

(1) القانون الفرنسي : ٢١٧ .

(2) المصدر نفسه : ٢١٣-٢١٤ .

قالت : أنت تفهم جيداً . وواصلت ثورتها وتبينت قولها فجأة : أنا أكره أبناء المهاجرين ولا أريد أن أعمل معهم))[1] .

وما من شك أن الكاتب حمّل تلك الشخصية دلالة رمزية غنية ، إذ إن تلك الشخصية هي رمز لذلك الغرب الرافض للتواصل مع الشرق ، إنها تخشى أن تتعرى أمام الراوي الذي هو رمز للشرق كذلك ، حتى لا تكشف له تشوهها ومرضها العضال ، ولعل الرسالة التي تركتها له هي الوجه الحقيقي للغرب ، وهي رسالة موجهة إلى كل من ينتمي إلى تلك البقعة من الأرض : **((ردّي انك بالضبط إنسان ساذج ومتخلف))**[2] .

نخلص مما سبق أن الراوي حرص على تحميل الشخصيات الرئيسة مسؤولية دفع عملية السرد إلى الأمام ، والمحافظة على سيرورة الحدث الروائي ونموه، في حين جاءت أغلب الشخصيات الثانوية مبنية على فكرة واحدة، أو حاملة لصفة واحدة، وهي شخصيات تكفي كلمة واحدة للتعبير عنها ، على حد تعبير " فورستر "[3] ، ولكن هذا لا يمسّ أهميتها ودورها في النص الروائي ، من خلال مؤازرة الشخصيات الأساسية ، وبناء الحدث وتطوره .

الخـــاتمـــــة ونتائج البحث

بعد هذه الرحلة الطويلة في دراسة البنية السردية لنصوص (صنع الله إبراهيم) الروائية _موضوع الدراسة_ خَلُص الباحث إلى جملة من النتائج، يمكن إجمالها بما يأتي:-

---

(1) القانون الفرنسي : ٢٢٥ .

(2) المصدر نفسه : ٢٢٨ .

(3) ينظر : السرد في الرواية المعاصرة : ٢٦٢ .

* صنع الله إبراهيم من الروائيين العرب الذين استطاعوا أن يحققوا توازناً خصباً بين التشكيل الفني والدلالة الإجتماعية والفكرية ، كما أنه من أبرز الروائيين الذين كسروا القالب الواقعي التقليدي ، وأنقذوا اللغة من الترهل واللفظية الفضفاضة ، فضلاً عن حرصه على تجديد الشكل ، ورصد المتغيرات الإجتماعية والثقافية والفكرية ، وجعلها عنصراُ في التشخيص الروائي ، وقد أسهمت كل تلك الجوانب في تشكيل البنية السردية لنصه الروائي ، تلك البنية التي جسّدت رؤيته الخاصة في معاينته للحياة والمجتمع والعالم ، وكان ذلك الأمر واضحاً بما قدّمه (صنع الله إبراهيم) للمكتبة العربية ، بدءاً من روايته الأولى وحتى آخر رواية صدرت له .

* تتشكل البنية السردية للنص الروائي ، من تضافر ثلاثة مكونات هي : الراوي ، والمروي ، والمروي له ، فـ (الراوي) هو الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها ، سواء أكانت حقيقية أم متخيلة ، وهو الطرف الأول في عملية التواصل ، يبث رسالته إلى الطرف الآخر (المروي له) ، ومثلما اختلفت أشكال الراوي ومواقعه ووظائفه في كل نص ، كذلك الأمر في المروي له ، إذ تعددت أشكاله ووظائفه ، أما المروي فيعني رسالة الراوي الموجهة إلى المروي له ، وهي كلّ ما يصدر عن الراوي من أحداث ، تقوم بها شخصيات ، ويؤطرها فضاء من الزمان والمكان .

* في دراستنا للراوي بوصفه عنصراً محورياً من عناصر البنية السردية ، فقد درسنا هذا المكون السردي ضمن محورين ، أعطيا صورة واضحة عن الراوي ، وطبيعة عمله داخل النص الروائي :

– المحور الأول : يتعلق بدراسة بنية المنظور القصصي ، إذ ضمّت روايات (صنع الله إبراهيم) أنماطاً متعددة من التبئير ، ومنها نمط اللاتبئير (التبئير الصفر) الذي ساد في رواية (شرف) إذ شكّل النسبة الأكبر في الحضور في هذه الرواية ، فضلاً عن ذلك فقد وظّف الروائي نمط التبئير الداخلي ، وقد اختلفت درجة حضوره من رواية إلى أخرى ، وتجلى حضوره الواسع في الروايات التي تخلل المونولوج الداخلي بنيتها السردية ، إذ بدا هذا المونولوج صاخباً ، تعتمل بسببه الأفكار والأسئلة ،

واستعادة المواقف والذكريات في عقل الراوي ، لاسيما روايتي (أمريكانلي) و(القانون الفرنسي)، بينما جاء التبئير الخارجي بالمرحلة المتأخرة ، وقد عنى هذا التبئير بوصف الشخصيات وصفاً خارجياً دقيقاً ، أدى دوره في خدمة الرواية ورؤيتها .

_ المحور الثاني : يتمثّل بأنماط السرد القصصي وقد اختلفت نسبة حضور كل نمط من هذه الأنماط ، وإن هذا التوظيف كشف عن امتلاك الراوي لثقافة روائية متميّزة ، إذ وظف كل لون بطريقة خاصة ، أكسبته طابعاً مميزاً بين غيره من ألوان السرد الأخرى ، وهذا الأمر أسهم بشكل فعّال في إغناء عمله الفني في جانبيه المضموني والجمالي .

* توصلت دراستنا لنصوص (صنع الله إبراهيم) الروائية ، إلى وجود نوعين من المروي له ، هما : المروي له الممسرح والمروي له غير الممسرح ، فضلاً عن ذلك فقد لاحظنا أن هناك تبادلاً للأدوار بين الراوي والمروي له، إذ قد يتحول المروي له إلى راوٍ أو العكس .

لم تكن هيمنة الراوي مطلقة على زمام السرد ، بل وجد الباحث أن الراوي ترك الشخصيات تتولى عملية السرد ، تتناقل الأحداث ، وتقدم الشخصيات ، إذ على الرغم من سيطرة الراوي ، سواء أكان راوياً خارجياً أم داخلياً ، إلا أنه أعطى للشخصيات بعض الحرية، ولاسيما التعبير عن وجهة نظرها تجاه الأحداث المسرودة.

* أما دراسة الزمن ، فقد تناولها الباحث منطلقاً من تصور(جنيت) في العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب ، إذ خلصت هذه الدراسة إلى استجلاء العلاقة بين الزمنين من خلال ثلاث علاقات رئيسة هي : الترتيب والديمومة والتكرار، فعلى مستوى الترتيب تبين أن (صنع الله إبراهيم) قد وظف تقنيتي الاسترجاع والاستباق ، وقد قامت الاسترجاعات بأنواعها بكسر خطية الزمن وتشظية عموديته مؤدية إلى

خلخلة قواعد الارتكاز لدى القارئ وشدّ انتباهه إلى هذا العالم الجديد الذي بُني خارج منطقية ما يحمله عن الزمن من تصورات وثوابت .

ولم يغفل الكاتب عن توظيف نوع من المفارقة الزمنية المركبة ، أي استرجاعات على استباقات أو استباقات على استرجاعات ، على نحو ما وجدناه في روايات (شرف) و(وردة) و(أمريكانلي) .

لقد سعت المفارقة الزمنية إلى خلخلة نظام الزمن السردي للأحداث ، إذ يتجاوز الروائي التسلسل المنطقي للمتواليات الحكائية ، ومن جهة أخرى اختلف الاسترجاع عن الاستباق من حيث البنية والوظيفة ، فالمقطع الاستباقي ظهر في روايات (صنع الله إبراهيم) بصورة إشارات لغوية سريعة تشغل حيزاً لغوياً قصيراً في السرد ، في حين شغل الاسترجاع الحكائي حيزاً أكبر ، بوصفه (أي الاسترجاع) يثير الماضي ويمنحه استمرارية الحضور

أما على مستوى الديمومة فقد كشفت الدراسة عن توظيف أربع تقنيات وهي : (المشهد والوقفة والتلخيص والحذف) .

لقد كان للمشهد والوقفة حضورهما في روايات (صنع الله إبراهيم) – موضوع الدراسة – وقد شكلتا سلطة لا يمكن تجاهلها ، إذ ارتبطت حركة تلك الروايات بوجودهما الفاعل والمؤثر داخلها ، وهذا الوجود لبّى حاجة السرد إلى التمدد على مساحة النص الروائي ، وذلك لمعرفة وتيرة تدفق الزمن الحكائي ورسم الإيقاع البطيء لحركته ، فكان تضافرهما وتماسكهما واشتغالهما بشكل متكامل سبباً في تجسيد هذا الإبطاء وتحقيقه في جميع أنحاء الرواية .

ووظف الكاتب تقنيتي (التلخيص والحذف) وقد كان للتلخيص حضوره الواضح في المرور السريع على مدد زمنية طويلة ، والتي لم يكن بالإمكان تغطية فضاءاتها من دون الإخلال بالبناء العام للنص ، وإثقال هيكله بمساحات نصية هو في غنى عنها . أما فيما يتعلق بالحذف ، فقد أسهم في إعطاء الراوي حق الانتقاء ومنحه حرية القفز على بعض الأحداث الزائدة ، التي قد يؤدي الإبقاء عليها إلى حشو يثقل كاهل السرد .

* عند دراستنا للمكان الروائي ، وجد الباحث أن المكان ما هو إلا عنصر محايد ، يحمل في طياته دلالة الألفة أو العداء ، وهذه الدلالة في حقيقتها مكتسبة وغير متأصلة ، وإن ما يجري في داخل المكان من علاقات هو الذي يشكل هويته عند الشخصية ، أليفاً كان أم معادياً ، لهذا وجدنا أن تقسيم المكان إلى (المكان الأليف ، والمكان المعادي ، والمكان العتبة) هو التقسيم الملائم لدراسة المكان في تلك النصوص ، كون علاقة المكان بالشخصية تتحدد وفق مستويات ثلاثة هي (علاقة الانتماء) و(علاقة التنافر) و(علاقة الحياد) .

تجلى حضور الأمكنة الأليفة _في الغالب_ من خلال مغادرة الحاضر البائس ، واستدعاء الماضي السعيد ، والذي تمثله هذه الأماكن من خلال التداعي وانثيال الذاكرة ، وهذا يعمل على تحقيق حالة من التوحد بين الزمان والمكان ، أما فيما يتعلق بالمكان العتبة فقد تراوح إحساس الشخصيات نحوه بين العداء والألفة ، على الرغم من كونه إحساساً مؤقتاً وعابراً .
تراوح الوصف عند (صنع الله إبراهيم) بين الإجمالي والتفصيلي ، وتعددت وظائفه كذلك ، إذ جاءت المقاطع الوصفية تفسيرية ، تلقي الضوء على العالم الفكري والنفسي للشخصية ، وأحياناً ترد إيهامية ، إذ يتحول الوصف عن طريقها إلى أداة توحي للقارئ بواقعية ما يقرأ .

* عند دراستنا للشخصية توصلنا إلى أن الشخصيات تصنف على قسمين : شخصيات مثقفة ، دائمة الصراع مع ذاتها والعالم الخارجي ، تحاول جاهدة أن تصل إلى ما تصبو إليه ، ولكنها تصطدم بالواقع الذي يحول دون تحقيق غاياتها وما تصبوا إليه ، أما القسم الثاني : فتمثله شخصيات بسيطة تنتمي إلى الطبقات الفقيرة، تعاني البؤس والحرمان ، لا تمتلك زمام أمرها ، وهي في الغالب ضحية مجتمع قاس، وهذه الشخصيات تتجلى في روايتي (شرف) و(العمامة والقبعة) .

اعتمدنا في دراستنا لهذا المكون السردي الذي لا يقلّ أهمية عن باقي عناصر البنية السردية ، من خلال محورين ، ففي المحور الأول : تناولنا وصف الشخصية ، إذ وجدنا أن الكاتب أولى عنايته لوصف شخصياته من خلال رسم ملامحها الداخلية والخارجية ، إذ إن الوصف الخارجي للشخصية يؤدي دوره في تفسير الحالة الاجتماعية والفكرية والنفسية للشخصية ، فضلاً عن أهميته الفاعلة في فهم دواخل تلك الشخصية وتجسيد أنماط سلوكها ، أما الوصف الداخلي، فيمنح الراوي القدرة على الغوص في أعماق الشخصيات مستقرئاً عواطفها ومشاعرها.

وفي المحور الثاني من دراسة الشخصية ، وهو أنماط الشخصية ، قسم الباحث الشخصيات على رئيسة وأخرى ثانوية ، ويتجلى دور الشخصية الرئيسة في تطور الأحداث ، وتفاعلها مع بقية العناصر السردية الأخرى ، في حين جاءت الشخصيات الثانوية مبنية على فكرة واحدة ، أو حاملة لصفة واحدة ، ووجدنا أن الكاتب يحمّل تلك الشخصيات دلالة اجتماعية وسياسية أكثر من عنايته بذاتها ، إلا أن هذا لا يقلل من أهميتها ودورها في النص الروائي ، من خلال بناء الحدث ومؤازرة الشخصية الرئيسة .

هذه هي أبرز النتائج التي توصل إليها الباحث ، عبر دراسته لنصوص (صنع الله إبراهيم) الروائية .

المصادر والمراجع

❁	القرآن الكريم
	روايات (صنع الله إبراهيم) المدة المدروسة
❁	أمريكانلي ، الناشر : دار المستقبل العربي ، القاهرة ، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م .
❁	شرف ، دار الهلال ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٧م .

❁	**العمامــة والقبعــة ، الناشــر : دار المســتقبل العربــي ، القــاهرة ، الطبعــة الأولــى ، ٢٠٠٨م .**
❁	**القــانون الفرنســي ، الناشــر : دار المســتقبل العربــي ، القــاهرة ، الطبعــة الأولــى ، ٢٠٠٨م .**
❁	**وردة ، الناشر : دار المستقبل العربي ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٠م .**
	المراجع العربية والمترجمة
	حرف الألف
❁	**الاتجاهات الأدبية الحديثة في القرن العشرين** ، ر.م البيريس ، ترجمة : جورج طرابيشي ، منشورات عويدات ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٦٥م
❁	**الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية** ، د. عمرمحمد الطالب ، دار العودة ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٨م .
❁	**الأدب وفنونه** ، د. عز الدين إسماعيل ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ١٩٧٦م .
❁	**أركــان القصــة** ، أ . م فورستر ، ترجمــة : كمــال عيــاد جــاد ، مراجعــة : حســن محمــود ، دار الكرنــك للنشــر والتوزيــع ، القــاهرة ، الطبعــة الأولــى، ١٩٦٠م .
❁	**أسـرار التخييـل الروائـي** ، نبيل سليمان ، منشورات إتحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٥م.
❁	**الأسلوبية وتحليل الخطاب** ، نور الدين السد ، دار هومة ، الجزائر ، (د.ت) .
❁	**أشكال الرواية الحديثة (مجموعة مقالات)** ، تحرير واختيار: وليام فان أكونور ، ترجمة : نجيب المانع ، دار الرشيد ، بغداد ، ١٩٨٠
❁	**أفول المعنى في الرواية الجديدة** ، فخري صالح ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٠م .

❁	**الألسنية والنقد الأدبي ، في النظرية والممارسة** : د. موريس أبو ناضر ، دار النهار، بيروت ، ١٩٧٩ .
❁	**ألف ليلة وليلة (دراسة سيمائية تفكيكية لحكاية حمّال بغداد)** ، د. عبد الملك مرتاض ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٩م .
❁	**انفتاح النص الروائي** ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء،الطبعة الأولى ، ١٩٨٩م .
❁	**إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة**، أحمد حمد النعيمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، عمّان ، الأردن ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٤م .
	حرف الباء
❁	**بحوث في الرواية الجديدة** ، ميشال بوتور ، ترجمة : فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٢م.
❁	**بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)** : د. سيزا قاسم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، ١٩٨٤م.
❁	**بناء الزمن في الرواية المعاصرة (رواية تيار الوعي أنموذجاً ، ١٩٦٧م-١٩٩٤م)**، عبد الرحمن مبروك ، المؤسسة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨م.
❁	**بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ** ، د. بدري عثمان ، دار الحداثة ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٦م.
❁	**بناء الشخصية في الرواية (الرواية العراقية أنموذجاً)** ، د. مصطفى ساجد الراوي ، مركز عبادي للدراسات والنشر ، صنعاء ، الجمهورية اليمنية ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٣م .
❁	**البناء الفني في الرواية العربية في العراق -١-**، د. شجاع مسلم العاني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٤م
❁	**البناء الفني في الرواية العربية في العراق -٢- الوصف وبناء المكان**، د. شجاع مسلم العاني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٠ .
❁	**البناء الفني لرواية الحرب في العراق ، دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية**

	المعاصـرة ،د. عبـد الله إبـراهيم ، دار الشـؤون الثقافيـة العامـة ، بغـداد ، الطبعة الأولى ،١٩٨٨م.
❁	**بنيـة الشـكل الروائـي** ، حسـن بحـراوي ، المركـز الثقـافي العربـي ، بيـروت ، الـدار البيضاء ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٠م .
❁	**البنيـة القصصية فـي رسـالة الغفران** ، حسين الـواد ، الـدار العربيـة للكتـاب ، ليبيـا ، تونس، الطبعة الثالثة ، ١٩٧٧م.
❁	**بنيـة الـنص الروائـي** ، إبـراهيم خليـل ، الـدار العربيـة للعلـوم ، منشـورات الاخـتلاف ، الجزائر العاصمة ، الجزائر ، الطبعة الأولى ، ٢٠١٠م .
❁	**بنيـة الـنص السـردي من منظـور النقـد الأدبـي** ، د. حميد لحميداني ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، الطبعة الثانية ، ١٩٩٣م .
❁	**البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله** ، مرشد أحمد ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٥م .
❁	**البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ، مجموعة مقالات** ، لوسيان غولدمان وآخرين ، راجـع الترجمـة محمـد سـبيلا، مؤسسـة الأبحـاث العربيـة ، المغـرب ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٤م .
	حرف التاء
❁	**تـاريخ الروايـة الحديثـة** ، ر.م ألبيـريس ، ترجمـة : جـورج سـالم ، مكتبـة الفكـر الجامعي ، منشورات عويدات ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٦٧م .
❁	**تـاريخ الـزمن _ فكـرة الـزمن عبـر التـاريخ** ، يـورتر يـوري ، ترجمـة : فـؤاد كامـل ، مراجعة : شوقي جلال ، سلسلة عالم المعرفة ، وزارة الثقافة والإعلام ، الكويت ، العدد (١٥٩) لسنة ١٩٩٢م .
❁	**تحليـل الخطـاب الروائـي (الـزمن ، السـرد ، التبئيـر)** ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي، بيروت ، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٩م.
❁	**التخييـل القصصـي (الشـعرية المعاصـرة)** ، **شـلوميت ريمـون كنعـان** ، ترجمـة : لحسن لحمامـة ، دار الثقافـة للنشـر والتوزيـع ، الـدار البيضـاء ، الطبعـة الأولـى ، ١٩٩٥م .

❁	**تقنيات تقديم الشخصية في الرواية العراقية (دراسة فنية)** ، أثير عادل شواي ، سلسلة أكاديميون جدد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٩م .
❁	**تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي** ، د. يمنى العيد ،دار الفارابي ، بيروت، الطبعة الأولى ، ١٩٩٠م.
❁	**تقنيات السرد في النظرية والتطبيق** ، آمنة يوسف ، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى ، ١٩٩٧م .
❁	**تيار الوعي في الرواية الحديثة** ، هنري همفري ، ترجمة : محمود الربيعي ، دار غريب،القاهرة ، ٢٠٠٠م .
	حرف الثاء
❁	**ثلاثية الرفض والهزيمة ،(دراسة نقدية لثلاث روايات لصنع الله إبراهيم _ تلك الرائحة _نجمة أغسطس_ اللجنة)** ، محمود أمين العالم ، دار المستقبل العربي، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٥م.
	حرف الجيم
❁	**جماليات المكان** ، سيزا قاسم و مجموعة من الباحثين ، عيون المقالات ، الدار البيضاء ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٨
❁	**جماليات المكان** ، غاستون باشلار ، ترجمة : غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٤م .
❁	**جماليات المكان في الرواية العربية** ، شاكر النابلسي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٤م .
	حرف الخاء
❁	**خطاب الحكاية ، بحث في المنهج** ، جيرار جنيت ، ترجمة : محمد معتصم وعمر حلي وعبد الجليل الأزدي ، الهيئة العامة للمطابع الأميرية ، المجلس

	الأعلى للثقافة ، الطبعة الثانية ، ١٩٩٧م.
❁	**الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة (١٩٧٦م_١٩٨٦م)**، محمد الخبو ، دار صامد للنشر والتوزيع ، صفاقس ، تونس ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٣م .
	حرف الدال
❁	**دراسات في القصة العربية الحديثة (أصولها اتجاهاتها أعلامها)** ، د. محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف، الإسكندرية ، (د.ت)
	حرف الراء
❁	**الراوي ، الموقع ، الشكل_ بحث في السرد الروائي_** ، د. يمنى العيد ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٦م .
❁	**الرواية المغاربية (تشكّل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي)** ، إبراهيم عبّاس ، دار الرائد للكتاب ، الجزائر ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٥م .
	حرف الزاي
❁	**الزمن في الرواية العربية ، مها حسن القصراوي** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، عمّان ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٥م.
❁	**الزمن في الرواية الليبية (ثلاثية أحمد إبراهيم الفقيه نموذجاً)** ، فاطمة سالم الحاجي، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان ، ليبيا ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٠م.
❁	**الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي** ، هيثم الحاج علي ، مؤسسة الانتشار ، بيروت، لبنان ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٨م.
	حرف السين
❁	**السرد بين الرواية المصرية والأمريكية ، دراسة في واقعية القاع** ، د.عفاف عبد المعطي، رؤية للنشر والتوزيع ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٧م.
❁	**السرد ، دراسات تطبيقية** ، عبد الوهاب الرقيق ، دار محمد علي الحامي ، صفاقس ،

	تونس ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٨م .
❁	**السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجاً)**، تأليف : عبد الرحيم الكردي، تقديم : طه وادي ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٢م.
❁	**السردية العربية ، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي** ، د. عبد الله إبراهيم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى ،١٩٩٢م .
❁	**سيمولوجية الشخصيات الروائية** ، فيليب هامون ، ترجمة : سعيد بن كراد ، دار الكلام، الرباط ، المغرب ، ١٩٩٠م .
	حرف الشين
❁	**الشعرية** ، تزفيتان تودوروف ، ترجمة : شكري المبخوت ، ورجاء بن سلامة ، سلسلة المعرفة الأدبية ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى ١٩٨٧م .
❁	**شعرية التأليف (بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي)** ، بوريس أوسبنسكي، ترجمة:سعيد الغانمي و د.ناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة ،١٩٩٩م .
❁	**شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة** ، د. أحمد جبر شعث ، مكتبة القادسية ، فلسطين ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٥م .
❁	**شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لأدوار الخرّاط أنموذجاً)** ، خالد حسين حسين ، سلسلة كتاب الرياض الشهري ، مؤسسة اليمامة الصحفية، العدد(٨٣) ، الرياض ، ٢٠٠٠م .
❁	**شعرية النص الروائي** ، بشير القمري ، شركة البيادر للنشر ، (د.ط) ، ١٩٩٠م .
	حرف الصاد
❁	**صنعة الرواية** ، بيرسي لوبوك ، ترجمة : د. عبد الستار جواد ، دار الرشيد للنشر ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية ، بغداد ، ١٩٨١م .

❁	**الصوت الآخر (الجوهر الحواري للخطاب الأدبي)** ، فاضل ثامر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٢م .
	حرف الضاد
❁	**ضحك كالبكاء** ، إدريس الناقوري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،(د.ط) ١٩٨٦م
	حرف الطاء
❁	**طرائق تحليل السرد الأدبي ، مجموعة دراسات** ، قدّم لها : عبد الحميد عقار، منشورات إتحاد كتّاب المغرب ، الرباط ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٢م .
	حرف العين
❁	**عالم الرواية** ، رولان بورنوف و **ريال** أوئيليه ، ترجمة : نهاد التكرلي ، مراجعة : فؤاد التكرلي ود. محسن الموسوي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، الطبعة الأولى ، ١٩٩١م .
❁	**علم السرد (الشكل والوظيفة في السرد)** ، جيرالد برنس ، ترجمة : د. باسم صالح ، الناشر: دار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ٢٠١٢م.
	حرف الغين
❁	**غائب طعمة فرمان روائياً** ، د. فاطمة عيسى جاسم ، سلسلة رسائل جامعية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٤ .
	حرف الفاء
❁	**الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا** ، إبراهيم جنداري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠١م .
❁	**فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميّز الخطاب** ، د. يمنى العيد ، دار الآداب ، بيروت، الطبعة الأولى ، ١٩٩٨م .

❁	**الفن القصصي (طبيعته_عناصره_مصادره الأولى)** ، د. علي عبد الخالق ، الدوحة ،١٩٨٧م .
❁	**فنون النثر العربي الحديث** ، د. شكري الماضي ، منشورات جامعة القدس المفتوحة ، (د.ط) ، ١٩٩٦م .
❁	**في أدبنا القصصي المعاصر** ، د. شجاع مسلم العاني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد (د.ط) ، ١٩٨٩م .
❁	**في الخطاب السردي(نظرية غريماس)**، محمد ناصر العجيمي ، منشورات دار المعلمين،سوسة ، تونس ، ١٩٩١م .
❁	**في السرد (دراسات تطبيقية)** ، عبد الوهاب الرقيق ، دار محمد علي الحامي ، تونس ، الطبعة الأولى ،١٩٩٨ م .
❁	**في غياب الحقيقة ، حول متصل (الزمان/المكان) في روايات نجيب محفوظ**، حسين حمودة ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٧م .
❁	**في نظرية الرواية (بحث في تقنية السرد)** ، د. عبد الملك مرتاض ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، العدد (٢٤٠) ، ١٩٨٩م .
	حرف القاف
❁	**القصة السيكولوجية ، دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة** ، ليون إيدل ، ترجمة: محمود السمرة ، منشورات المكتبة الأهلية ، بيروت ، ١٩٥٩م .
❁	**قضايا الرواية الحديثة** ، جان ريكاردو ، ترجمها وعلّق عليها : صباح الجهيم ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٧٧م .
❁	**قضايا الشعرية** ، رومان ياكبسون ، ترجمة :محمد الولي و مبارك حنون ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ١٩٨٨م .
❁	**قضايا الفن الإبداعي عند دستويفسكي** ، م.ن باختين ، ترجمة : د. جميل نصيف

	التكريتي ، مراجعة : د. حياة شرارة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، الطبعة الأولى ، ١٩٨٦م .
❁	**قضايا الفن القصصي (المذاهب، اللغة ، النماذج البشرية)** ، يوسف نوفل ، دار النهضة العربية ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٧م .
❁	**قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر**، صلاح صالح ، سلسلة دراسات ثقافية عربية ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٧م .
	حرف اللام
❁	**لسان العرب ، إبن منظور ، دار صادر ، بيروت ، (د.ت)** .
	حرف الميم
❁	**المتخيل السردي ، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة** ، عبد الله إبراهيم ، الناشر: المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٠م .
❁	**مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية** ، د. طه وادي ، مكتبة الهيئة المصرية ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٢م .
❁	**مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً** ، سمير المرزوقي ، جميل شاكر ، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجزائرية ، الجزائر ، ١٩٨٦م . **المرأة في القصة العراقية** ، شجاع مسلم العاني ، سلسلة الكتب الحديثة (٤٦)، وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٢م .
❁	**مرايا جبرا إبراهيم جبرا والفن الروائي** ، سمير فوزي حاج ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٥م .
❁	**مصطلحات النقد العربي السيماءوي ، الإشكالية والأصول والامتداد (٢٠٠٣/٢٠٠٤)**،د. مولاي علي بو خاتم ، منشورات إتحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٥م .
❁	**المصطلح السردي ، معجم المصطلحات** ، جيرالد برنس ، ترجمة : عايد خزندار ،مراجعة وتقديم : محمد بربري ، المجلس الأعلى للثقافة ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٣م .

❁	**معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة** ، عرض وتقديم وترجمة : د.سعيد علوش ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ودار سوشبريس ، الدار البيضاء ، المغرب ، ١٩٨٥م .
❁	**معجم مصطلحات التحليل النفسي** ، جان لابلانش ، ترجمة : مصطفى حجازي ، المؤسسة الجامعية للدراسات ، بيروت ، ١٩٨٥م .
❁	**معجم مصطلحات نقد الرواية** ، د. لطيف زيتوني ، مكتبة لبنان ، دار النهار للنشر ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٢م .
❁	**المكان في الرواية البحرينية** ، فهد حسين ، دار فراديس للنشر والتوزيع ، البحرين ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٣م .
❁	**المكان في الرواية العربية** ، غالب هلسا ، دار إبن هانئ ، دمشق ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٦م .
❁	**المكان في الرواية العربية (الصورة والدلالة)**، عبد الصمد زايد ، دار محمد علي ، تونس ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٣م .
❁	**الملحمة والرواية** ، ميخائيل باختين ، ترجمة : جمال شحيذ ، معهد الإنماء العربي ، بيروت ، ١٩٨٢م .
❁	**مورفولوجية الخرافة** ، فلاديمير بروب ، ترجمة : إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، الدار البيضاء ، ١٩٨٦م .
	حرف النون
❁	**نحو رواية جديدة** ، آلان روب جرييه ، ترجمة : مصطفى إبراهيم مصطفى ، دار المعارف ،مصر (د.ت) .
❁	**النص الروائي (تقنيات ومناهج)** ، برنارد فاليط ، ترجمة : رشيد بنحدو ، الهيئة العامة للمطابع الأميرية ، ١٩٩٩م .
❁	**نظرية البنائية في النقد الأدبي** ، د. صلاح فضل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الطبعة الثالثة ، ١٩٨٧م .

❁	**نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث** ، هنري جيمس وآخرون ، ترجمة : إنجيل بطرس سمعان ، مراجعة : د. رشاد رشدي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٤م .
❁	**نظرية الرواية والرواية العربية** ، **د.**فيصل درّاج ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، الطبعة الثانية ، ٢٠٠٢م .
❁	**نظرية السرد ، من وجهة النظر إلى التبئير** ، جيرار جنيت وآخرون ، ترجمة : ناجي مصطفى ، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي ، الدار البيضاء ،الطبعة الأولى ، ١٩٩٨م .
❁	**نقاد الأدب ، دراسة في النقد الإنكليزي الوصفي** ، جورج واتسون ، ترجمة : د. عناد غزوان و جعفر الخليلي ، بغداد ، ١٩٧٩م .
❁	**النقد الأدبي الحديث** ، د. محمد غنيمي هلال ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة (د.ت) .
❁	**نقد استجابة القارئ ، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية** ، تحرير: جين . ب تومبكنز ، ترجمة : حسن ناظم ، علي حاكم ، مراجعة وتقديم : د. محمد جواد حسن الموسوي ، المجلس الأعلى للثقافة ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٩م . .
❁	**نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس** ، ترجمة : إبراهيم الخطيب ، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين ، بيروت ،لبنان ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٢م .
	حرف الواو
❁	**وجهة النظر في روايات الأصوات العربية** ، محمد نجيب التلاوي ، منشورات إتحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٠م .
❁	**وظيفة الوصف في الرواية العراقية** ، عبد اللطيف محفوظ ، دار السير للنشر والتوزيع ، المغرب ، ١٩٨٩م .
	الرسائل والأطاريح

❁	**البنيـة السـردية فـي روايـات عبـد الـرحمن مجيـد الربيعـي** ، سعد عبد الحسين ، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة ، كلية التربية ، الجامعة المستنصرية ،١٩٩٤م .
❁	**تقنيـات السـرد فـي عـالم علـي بـدر الروائـي** ، إشراق كامل كعيد ، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٩م .
❁	**الحـوار فـي القصـة العراقيـة (١٩٦٨-١٩٨٠)** ، فاتح عبد السلام نوري ، أطروحة دكتوراه مطبوعة على الآلة الكاتبة ، كلية الآداب ، جامعة الموصل ، ١٩٩٥م .
❁	**الرواية النسوية في الأدب العراقي (١٩٩١م-٢٠٠١م)** ، خالدة حسن خضر النعيمي ، دراسة في البنية السردية، أطروحة دكتوراه مطبوعة على الآلة الكاتبة ، كلية التربية _إبن رشد_ جامعة بغداد ، ٢٠٠٦م .
❁	**الرواية والزمن (دراسة في بناء الزمن في الرواية العراقية)** ، يحيى عارف الكبيسي ،رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة ، كلية الآداب ، جامعة بغداد، ١٩٩١م .
❁	**السردية في النقد الروائي العراقي (١٩٨٥م-١٩٩٦م)** ، أحمد رشيد الدره ، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة ، كلية التربية للبنات ، جامعة بغداد، ١٩٩٧م .
❁	**غـانم الـدبّاغ ، دراسـة فـي فنـه القصصـي** : وجدان الخشاب ، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة ، كلية التربية ، جامعة الموصل ، ١٩٩٨م .
❁	**المـروي لـه فـي الروايـة العربيـة الجديـدة ، الشكل- الموقـع – الوظيفـة** ، رزوقي عبّاس ، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة ، كلية الآداب- جامعة البصرة ، ١٩٩٤
	البحوث والدوريات

❁	**الاغتراب اصطلاحاً ومفهوماً وواقعاً** ، قيس النوري ، مجلة عالم الفكر ، العدد(١) ،الكويت ، ١٩٧٩م .
❁	**بنية الرواية والفيلم (رؤيا في التناظر السردي)** ، د. عبد الله إبراهيم ، مجلة آفاق عربية، العدد(٤) ، ١٩٩٣م .
❁	**التحولات النفسية والذهنية في الشخصية الروائية** ، خليل موسى ، مجلة المعرفة ، العدد(٣٩٥) ، سوريا ، أغسطس ، ١٩٩٦م .
❁	**تعدد الأصوات والأقنعة في الرواية العربية** ، د.حسن عليّان ، مجلة جامعة دمشق ، المجلد (٢٤) ، العدد(١) ، ٢٠٠٨م .
❁	**تلمسات نظرية في المكان وأهميته في العمل الروائي** ، د. سليم بتقة ، مجلة المَخْبَر ،أبحاث في اللغة والأدب الجزائري ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة، الجزائر، العدد(٦) ، ٢٠١٠م .
❁	**الحساسية الجديدة واستخدامات المكان الأدبية** ، د. صبري حافظ ، مجلة الأقلام ، العدد(١١-١٢) ، ١٩٨٦م .
❁	**الرواية أفقاً للشكل والخطاب المتعددين** ، محمد برادة ، مجلة فصول ، المجلد (١١) ، العدد(٤) ، ١٩٩٣م .
❁	**الرواية الفرنسية الجديدة** ، يوسف اليوسف ، مجلة الآداب الأجنبية ،العدد (٤) ، دمشق ، سوريا ، ١٩٧٩م .
❁	**السرد والوصف** ، **جيرار جنيت** ، ترجمة : د. مهند يونس ، مجلة الثقافة الأجنبية ،السنة الثانية عشرة ، العدد(٢) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٢م .
❁	**السردية** ، **حدود المفهوم** ، بول بيرون ، ترجمة : د. عبد الله إبراهيم ، مجلة الثقافة الأجنبية ، السنة الثانية عشرة ، العدد (٢) بغداد ،١٩٩٢م .
❁	**السردية وآلية تحليل النص الروائي** ، كواري مبارك ، مجلة الموقف الأدبي ، منشورات إتحاد الكتّاب العرب ، العدد(٤٣٨) تشرين الأول ، السنة السابعة والثلاثون ، دمشق ، ٢٠٠٧م .
❁	**سيميائية الشخصية الحكائية في رواية "الذئب الأسود" للكاتب حنا مينة** ، آسيا جريوي

	، مجلة المَخْبَر (أبحاث في اللغة والأدب الجزائري) ، جامعة محمد خيضر بسكرة ، الجزائر ، العدد(٦) ، ٢٠١٠م .
❁	**القارئ في النص ، نظرية التأثير والاتصال** ، نبيلة إبراهيم ، مجلة فصول ، المجلد الخامس ، العدد(١) ، ١٩٨٤م .
❁	**لقاءات على أرضية مشحونة (الآخر في ثلاثية صنع الله إبراهيم ، أمريكانلي العمامة والقبعة ، القانون الفرنسي)** ، صلاح حزيّن ، المجلة الثقافية ، الجامعة الأردنية ، العدد(٥) ، عمّان ، الأردن ، ٢٠٠٩م .
❁	**مدخل لإيستيمولوجيا السرد** ، محمود عايد عطية ، وقائع بحوث المؤتمر العلمي التربوي المنعقد في تكريت من ١٧–١٨ آذار ، ٢٠٠٨م ، كلية التربية ، جامعة تكريت ، ٢٠٠٨م .
❁	**مشكلة المكان الفني** ، يوري لوتمان ، ترجمة : سيزا قاسم ،مجلة البلاغة المقارنة ، الجامعة الأمريكية ، القاهرة ، العدد(٦) ، ١٩٨٦م .
❁	**المقهى في الرواية العربية** ، د. مصطفى الضبع ، مجلة وجهات نظر ، العدد(١٨) ، يوليو ، ٢٠٠٢م .
❁	**منزل النساء بين القصة والشعرية وآثار الرواية الجديدة** ، د.علي كاطع خلف ، مجلة الأقلام ، العدد(١) ، السنة (٣٩) ، بغداد ، ٢٠٠٤م .

Abstract

Sunullah Ebraheem is one of the remarkable Arab novelists of the late twentieth century. His developed experience as a novelist, in term of form and content, has granted him an outstanding presence in contemporary Arab novel. It has benefited from his close contact with life and reality. Thus, he has got excellence over other Arab contemporary novelists .

In light of modern artistic technologies his works are famou for, I have been bestowed the means into researching in thi

model figure in the world of narration. The present study aims t explore narration techniques and its structural elements throug depicting narrative texts during a distinguished creative stage i the artistic move of this novelist.

It has developed an artistic approach in text exploration and analysis depending on modern narrative textbook of narrative studies techniques, basically Sunullah's novel, as well as other critical references that study narration from its theoretical and practical perspectives.

The present study consist of preface and four chapters. Th preface aims to clarify the fundamentals of the narrativ structure, explain their various conceptions and trends. The las part of the preface covers the novelist's life and his splendi artistic production.

The first chapter is devoted to a full account of the novelist. It consists of two sections; the first deals with the structure of the narrative perspective, i.e, the way the novelist perceives his narration and the states of the novelist. The second section is devoted to modes of narration ,i.e, the way the novelist presents history.

The second chapter focused on the study of time being one of the narration elements. It consists of three sections that handle the relation between the time the story and that of discourse. The first section is devoted to study time arrangement as represented by the retrospective and introspective techniques, as well as tense inconsistency. The second deals with continuity that comprises scene, pause, summary and repition. The third studies the relations of repetition and their employment in the novelist's texts.

The third chapter is devoted to talk about the two other elements of narration namely; place and character. The first section studies the structure of place and its types as mentioned in the studied text. These types are the friendly place, the hostile place and the threshold place. The structure of place and its relation with description has also been addressed. The second section deals with the concept of character (personality), its relation with reality and life. It is divided into three subsections depending on the relation between this element and other techniques such as narration and description. The first subsection describes the character, while the second presents it and the third studies character phases.

The fourth chapter is devoted to the narrated for. It is divided into two sections; the first deals with the dramatized narrated for, while the second deals with non-dramatized narrated for.

The conclusion sums up the most important results followed by a bibliography.

The Researcher