



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة القادسية
كلية الآداب
قسم اللغة العربية

البناء السردى في متاهات برهان شاوي الروائية

رسالة قدّمها الطالب

أمير عدنان حساب الحميداوي

إلى مجلس كلية الآداب في جامعة القادسية وهي جزء من متطلبات نيل شهادة
الماجستير في اللغة العربية وآدابها. الأدب

بإشراف الأستاذ الدكتور

محسن تركي الزبيدي

٢٠٢٤ م

١٤٤٥ هـ



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

قَالَ رَبِّ اشْرَحْ لِي صَدْرِي (٢٥) وَيَسِّرْ لِي أَمْرِي (٢٦)

وَاحْلُلْ عُقْدَةً مِنْ لِسَانِي (٢٧) يَفْقَهُوا قَوْلِي (٢٨)

صدق الله العلي العظيم

(سورة طه)

((إقرار المشرف العلمي))

أقر بأن إعداد هذه الرسالة الموسومة بـ (البناء السردى فى متاهات برهان شاوي الروائية) والمقدمة من قبل الطالب (أمير عدنان جساب الحميداوي) قد جرى بإشرافى فى جامعة القادسية - كلية الآداب - قسم اللغة العربية، وهى من متطلبات نيل شهادة الماجستير فى اللغة العربية وآدابها - الآداب.


الإمضاء:

المشرف: أ. د. محسن تركى الزبيدي

التاريخ : / / ٢٠٢٤

بناءً على التوصيات المتوافرة ارشح هذه الرسالة للمناقشة :

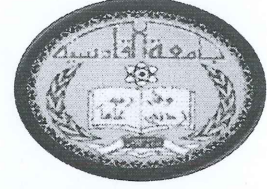

الإمضاء:

أ. د. محسن تركى الزبيدي

رئيس قسم اللغة العربية

التاريخ : / / ٢٠٢٤

اقرار لجنة مناقشة رسالة الماجستير



جامعة القادسية – كلية الآداب
قسم اللغة العربية
الدراسات العليا

نقر أننا أعضاء لجنة مناقشة طالب الماجستير: (أمير عدنان جساب)
قسم اللغة العربية، اطلعنا على التصحيحات والتعديلات التي تم اجرائها
من قبل الطالب، والتي تم اقرارها في المناقشة من قبلنا، فهي جديرة
بدرجة (جيد جداً عالٍ) في الأدب العربي الحديث، وعليه وقعنا.
أعضاء لجنة المناقشة:

ت	الاسم الثلاثي	اللقب العلمي	التوقيع	الصفة
١	هيام عبد زيد	أ. د.		رئيساً
٢	حسام حمد جلاب	أ. د.		عضواً
٣	أحمد حيال جهاد	أ. د.		عضواً
٤	محسن تركي عطية	أ. د.		عضواً ومشرفاً

يصادق مجلس كلية الآداب / جامعة القادسية على قرار اللجنة

أ. د. نبيل عمران موسى

العميد

٢٠٢٤ / ٦ / ٢٠

... (الإهداء)

إلى من قاد قلوب البشرية وعقولهم إلى مرفأ الأمان ، معلم البشرية الأول

محمد (صلى الله عليه واله وسلم)

إلى روح والدي الحبيب طيب الله ثراه، وأكرم مثواه

ووالدتي الغالية

إلى من كانت ظلي حين يلفحني النعب زوجتي المخلصة،

وبذرة الفؤاد وأمل الغد

أبنائي الأحبة

وكل يدٍ وقلبٍ سار معي درب الإجاز

سائلاً المولى عز وجل التوفيق والسداد للجميع

شكر وعرفان

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

((رَبِّ أَوْزِنْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ

وَأَنْ أَعْمَلَ حَالِيًا تَرْضَاهُ وَأَخْلُجَ لِي فِي حُرِّيَّتِي))

حَدِّقْ أَلَلَّةَ الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ

الشكر لله على ما أنعم وأعطى وبما تفضل علينا به من فيض رحمته وتوفيقه
أتقدم بوافر الشكر وعظيم الامتنان إلى جميع أساتذتي الأفاضل في كلية الآداب - جامعة
القادسية - قسم اللغة العربية، الذين نهلت منهم سبل العلم والمعرفة فكانوا نعم الروافد.
وفائق الود و الاحترام والتقدير للروائي الدكتور (برهان شاوي) الذي أفاض علي
بكرمه ولم يبخل بإرسال ما تفضل به من المصادر والدراسات التي تخص الرسالة،
فشكراً جزيلاً لعونه وتواضعه.

وأخيراً أتوجه بالشكر والتقدير لعائلتي وزملائي على مساندتهم لي طوال مدة الدراسة.

المحتويات

أ - ج	المقدمة
١ - ٢١	التمهيد: البناء و السرد مفاهيمياً وإشكاليات والتعريف بالروائي برهان شاوي
٢ - ٦	مفهوم البناء: لغة - اصطلاحاً
٧ - ١٥	ماهية السرد
١٦ - ٢١	مناهات برهان شاوي
٢٢ - ٩٣	الفصل الأول: الشخصيات
٢٢ - ٦٦	المبحث الأول: الشخصية تجليات وأنماط
٢٣	توطئة
٢٣ - ٢٥	تجليات الشخصية
٢٦ - ٣١	مفاهيمات الشخصية: لغة - اصطلاحاً
٣٢	تبيولوجيا الشخصيات
٣٢ - ٤٧	الشخصيات الرئيسية
٤٧ - ٥٦	الشخصيات الثانوية
٥٧ - ٥٩	الشخصيات المرجعية
٥٩ - ٦٦	الشخصيات التخيلية
٦٧ - ٩٣	المبحث الثاني: أساليب تقديم الشخصيات
٩٤ - ١٦٣	الفصل الثاني : زمكانية السرد
٩٤ - ١٣٢	المبحث الأول: المكان السردى
٩٥ - ٩٧	المكان : لغة - اصطلاحاً
٩٨ - ٩٩	المكان الفلسفى
١٠٠ - ١٠٢	المكان الروائى
١٠٢ - ١٠٦	جدلية المفاهيمات المكانية
١٠٦ - ١٠٧	أهمية المكان السردى
١٠٨ - ١٣٢	أنماط الأمكنة الروائية

١٢٥ - ١١٠	المفتوح والمغلق
١١٧ - ١١٠	الأماكن المفتوحة
١٢٥ - ١١٧	الأماكن المغلقة
١٢٩ - ١٢٦	المتخيل والواقعي
١٣٢ - ١٣٠	الآليف والمعادي
١٦٣ - ١٣٣	المبحث الثاني : الزمن السردي
١٣٩ - ١٣٤	توطئة نظرية
١٤٢ - ١٤٠	الزمن الروائي
١٥١ - ١٤٣	المفارقات السردية
١٤٨ - ١٤٥	أولاً: الاسترجاع
١٥١ - ١٤٨	ثانياً: الاستباق
١٦٣ - ١٥٢	التقنيات السردية
١٥٧ - ١٥٣	تقنيات تسريع السرد
١٦٣ - ١٥٨	تقنيات أبطاء السرد
٢٠٦ - ١٦٤	الفصل الثالث: الحدث السردى
١٨٩ - ١٦٥	المبحث الأول: الحدث مفاهيمياً وأنساقاً
١٦٧ - ١٦٥	الحدث: لغة - اصطلاحاً
١٦٩ - ١٦٧	الحدث الروائي
١٧٤ - ١٦٩	عناصر الحدث
١٧٦ - ١٧٤	أساليب بناء الحدث وأهميته
١٨٩ - ١٧٧	أنساق الحدث
٢٠٦ - ١٩٠	المبحث الثاني: الحدث والرؤية السردية
١٩٢ - ١٩١	مفهوم الرؤية السردية
٢٠٢ - ١٩٣	الرؤية السردية تجليات وأنماط
٢٠٦ - ٢٠٣	تعدد الرؤى
٢٠٩ - ٢٠٧	الخاتمة
٢٢٣ - ٢١٠	المصادر والمراجع

* أهداف الرسالة:

تهدف الرسالة الى دراسة البناء السردي وعناصره في روايات المتاهات للروائي برهان شوي، من حيث الكشف عن آلياتها ومقوماتها الفنية التي أسهمت في بنائها الروائي والسردي بما يجعلها ظاهرة منفردة تتناسب ورؤية الكاتب المعبر عنها في ثنايا نصوص المتاهات (آدم، حواء، قابيل، الأرواح، إبليس) أسهمت ببروز نصوص محكمة النسيج والتنوع والتعدد زادها تفرداً وعمقاً فنياً .

* أسئلة الرسالة :

أثارت طبيعة الرسالة وأفكارها المحورية عدداً من الأسئلة، حاول البحث الإجابة عنها بالدرس والتحليل من مثل :

- ١- ما المقصود بالبناء في الفنون الحكائية، وما هي علاقته بالبنية، وما دور السرد في كل ذلك ؟
- ٢- ما دلالة المتاهة الذي تشير إليه سلسلة الروايات بمسمياتها ؟
- ٣- بم تميزت سلسلة روايات المتاهات عن غيرها من الروايات؛ وماهي الموضوعات والأفكار التي حاولت تجسيدها عبر أحداثها ؟
- ٤- ماهي المقومات التي أتكأ عليها البناء السردي لسلسلة المتاهات، وما هي مكانة ودور كل عنصر فيها ؟
- ٥- كيف وفق المؤلف في تحقيق ذلك الشكل الذي يسمح باستمرارية الأحداث، ويتيح التشابك والتمازج بين عناصر السرد للحد الذي يصعب معه الفصل بين الأجزاء ؟

*** حدود الرسالة :**

اختصت ميادين الرسالة بالتمحور حول البناء والبنية والسرد، بما يجعل من المقومات الأساسية لبناء الفنون السردية من مثل (الشخصية والمكان والزمان والحدث) فضاءً رحباً للدراسة والتحليل والتقصي إلى جانب أثر كل عنصر ودوره ومفهومه في تكوين هيكل البناء السردى لسلسلة المتاهات الروائية.

*** منهج الرسالة :**

اعتمدت هذه الدراسة المنهج الاجتماعي النفسي، وينطوي ذلك على تحليل النصوص السردية التي تتميز بكونها نصوص ذات مستويات مختلفة من الدلالات والمعاني، فضلاً عن الاستعانة بمعطيات منهجي علم النفس والاجتماع لتحليل علاقات الشخصيات الخيالية مع المكونات السردية الأخرى.

*** الدراسات السابقة:**

الباحث

*** المقدمة:**

عدت الرواية من أكثر الفنون النثرية تعبيراً عن مشاكل المجتمع وقضاياها، عبر ارتباطها بحياة الإنسان ومعاناته وتطلعاته، فهي فن ديناميكي يجذب سائر الفنون الأخرى وكل الحركات التنموية التي تسعى إلى التجديد و الابتكار في عالم الإبداع الأدبي.

ولهذا فإن البناء السردى للنص الروائي يحظى باهتمام النقاد والدارسين على اختلاف اتجاهاتهم وأفكارهم، في سعيهم بالتحقيق في مضمونه والعناصر المكونة له والأسس التي تحدد كيانه، ذلك أن النصوص الأدبية هي أنظمة داخلية تتألف من مجموع من المقومات المتلاحمة فيما بينها بهياكل محددة، تعمل معاً على تكوين النص بشكل تام وفقاً لذلك البناء.

من هذا المنطلق حاولت الدراسة التركيز على البناء السردى في سلسلة المتاهات الروائية لبرهان شاوي من حيث مكوناته وعناصره والدور الذي تلعبه هذه العناصر معاً، فضلاً عن التقنيات الفنية الحديثة في النص الروائي وفق المنهج الاجتماعي النفسي المرتبط بدراسة النص وعناصره وخصائصه.

كانت المبررات التي دفعتني لاختيار هذا الموضوع؛ هو أن سلسلة المتاهات لم تتم دراستها على مستوى محتواها البنيوي الشامل، على الرغم من تعدد الدراسات الأكاديمية والأهمية التي حظيت بها المتاهات في الأوساط الأدبية، لما مثلته من عالم مفعم بالشخصيات الإنسانية أبرزت تفاصيل الحياة اليومية لعدد من البلدان ولاسيما المجتمع العراقي، بفعل توجهاتها إلى الأماكن المغلقة في أغلب الأحيان، لإظهار ما يجري من الأحداث خلف الجدران في الغرف والبيوت المغلقة، وتسليط الضوء على الجوانب المظلمة والهواجس في النفس البشرية، والتي لا يتسنى لأحد رؤيتها في الواقع المعيش؛ بهدف الكشف عن السلبات التي تعترى المجتمع العراقي ورفضها والتمرد عليها في الوقت نفسه.

لقد شكلت سلسلة المتاهات مزيجاً أدبياً بين الشعر والنثر بما تضمنته من نصوص شعرية وقصصية، فضلاً عن ملامح الموسيقى والفن بشكل عام، والآخذ من النظريات الفلسفية والمثل الدينية، نجد كل ذلك يتلاحم في صور تجمع بين الواقع والخيال بعيداً عن التقليدية، فضلاً عن التفرد الذي اتسمت به في اقتحامها للثالث الإشكالي (الدين و السياسة والاخلاق) وتعريته في حبكة فنية وخيالية عالية نابضة بالحياة داخل العمل الروائي.

إن فضاء الدراسة يدور حول الروايات الخمس الأولى من سلسلة المتاهات التي تبلغ في مجموعها تسعة أجزاء ، ممثلة ب(متاهة آدم - متاهة حواء - متاهة قابيل - متاهة الأرواح - متاهة إبليس) دون غيرها؛ لأن هذه الأجزاء الخمسة بعنواناتها وأحداثها عبرت عن الوجود البشري والمجتمعي، وحقيقة الصراع الأبدي بين الإنسان والشيطان في إغوائه وجوده، كما عدت إشارات لأصل المعصية وركون الإنسان إلى الشهوات والملذات ، ومن ثم ستمخض دلالاتها عن أرواح هائمة متلاشية تسعى للفضاء في آخر المطاف.

تضمنت الرسالة ثلاثة فصول يتقدمها تمهيد نظري تطرقنا فيه إلى مفهوم البناء وعلاقته بالبنية والسرد، وأيضاً ترجمة لسلسلة المتاهات والحراك الذي أثارته حال صدورهما، فضلاً عن حياة الدكتور برهان شاوي، إنجازاته ومؤلفاته.

وقد وسمت الفصل الأول ب(الشخصيات) تضمن توطئة نظرية ومبحثين: خصص الأول لدراسة الشخصيات من حيث المفهوم والتجليات، ولأنماط الشخصيات الرئيسية منها، والثانوية والمرجعية والشخصيات التخيلية ؛ والمبحث الثاني ورد في الأساليب والطرق التي ظهرت فيها الشخصيات في الرواية.

أما الفصل الثاني فقد ركز بتسريد ثنائية الفضاء المكان والزمان بمحورين تضمن المبحث الأول منه تسريد الفضاء المكاني بما يجسده من مصطلح وأهمية وأنواع ؛ أما الثاني فقد تناول الزمن بدلالاته ومفارقاته وتقنياته في السرد.

وكان الفصل الثالث خاتمة الفصول تطرق فيه الباحث إلى الحدث وكان موزعاً على مبحثين: إهتم الأول بدراسة الحدث وعناصره وأنساقه، في حين تناول الثاني الرؤية السردية وأنماطها وتعددتها.

وبعد استكمال مباحث الدراسة وفصولها أوجزت الخاتمة أهم النتائج التي توصلت إليها من دراسة البناء السردية في سلسلة المتاهات الروائية لبرهان شاوي .

لقد استعانت هذه الرسالة بطائفة كبيرة من المصادر والمراجع التي وجدت ضالتها فيها، والتي كانت متنوعة منها ما هو عربي ومنها المترجم، فضلاً عن عدد من البحوث والدراسات والمقالات الالكترونية، ومن اللافت الذي ينبغي الإشارة له في هذا المضمار النقدي، إن أغلب الدراسات التي حظيت سلسلة المتاهات هي دراسات أكاديمية تحاور بها الباحثون والأساتذة داخل أروقة الجامعة، ولم تنل حقها خارج أسوار الحرم الجامعي، وقد وجدت عدداً من المقالات المنشورة هنا وهناك لاسيما في مواقع التواصل الاجتماعي؛ استعنت بها لترجمة الحياة الخاصة للروائي برهان شاوي، أو لفك شفرات ما غفل عني من دلالات رمزية الرواية،

كما أحصيت الدراسات الأكاديمية التي كتبت في متاهات فوجدتها ست دراسات ثلاث فقط في العراق وثلاث في عدد من الجامعات وهي:

١. ما وراء السرد في متاهات برهان شاوي الروائية، حنان حسن علي البكري، رسالة شهادة الماجستير في اللغة العربية، كلية الآداب/ جامعة بابل، ٢٠٢٣.
٢. مآزقيه الشخصية الروائية في متاهات برهان شاوي، مايا خليل، أطروحة أعدت لنيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها، جامعة القديس يوسف، بيروت، ٢٠٢٠ - ٢٠٢١.
٣. الوجودية في رواية متاهة حواء للروائي برهان شاوي، بعيسي نسرين، رسالة شهادة الماجستير، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب و اللغات، جامعة محمد خيضر ، ٢٠١٨.
٤. الأبعاد الثقافية في رواية متاهة الأرواح المنسية لبرهان شاوي، سوسن منزر، رسالة شهادة الماجستير، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب و اللغات، جامعة محمد خيضر ، ٢٠١٨.
٥. السرد السينمي في روايات برهان شاوي، سميرة مجيد حسن، رسالة شهادة الماجستير، قسم اللغة العربية، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة ديالى، ٢٠١٩.
٦. الأيديولوجيا من خلال تحولات السرد في رواية متاهة العدم العظيم لبرهان شاوي، سارة علي فرحات، رسالة شهادة الماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الجامعة اللبنانية، ٢٠٢٠.

وببالغ من الفخر والاعتزاز لا يسعني إلا أن أتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى أستاذي ومشرفي الدكتور (محسن تركي الزبيدي)؛ لقبوله الإشراف على رسالتي، وبما رفدني به من علمه وتوجيهاته العلمية وإرشاداته السديدة، وبما منحني إياه من الثقة والتحفيز طوال مدة الدراسة، سائلاً المولى عز وجل أن يحفظه ويسدد خطاه، ويجعله في أعلى المراتب العلمية بفضلله وتوفيقه.

أخيراً أرجو أن أكون قد وفقت في عرض هذه الدراسة التي لا أدعي فيها للكمال منزلاً، بل لأكون مسهماً بسيطاً في دراسة البناء السردية، آملاً من الله عز وجل التوفيق للجميع.

الباحث

التمهيد

البناء و السرد مفاهيماً وإشكاليات والتعريف بالروائي برهان شاوي

- مفهوم البناء :

- لغة.
- اصطلاحاً.
-

- ماهية السرد :

- السرد عند الغرب.
- السرد عند العرب.
- أهمية السرد وأشكاله.
- مكونات السرد .

- متاهات برهان شاوي:

- أيولوجية المتاهات.
- برهان شاوي ومنجزه.

مفهوم البناء

البناء لغة :

ورد مفهوم لفظ البناء الذي أُشتق من الفعل الثلاثي (بنى) في مواضع عدة من القواميس اللغوية العربية منه ما أشار إليه الفراهيدي (ت ١٧٥ هـ) : "بَنَى الْبِنَاءُ الْبِنَاءَ ، يَبْنِي بِنَاءً وَبِنَاءً ، وَبَنَى مَقْصُورًا ، وَبَنَى الْكَعْبَةَ ، وَبَنَى الْكَعْبَةَ : كَهَيْئَةِ السِّتْرِ غَيْرَ أَنَّهُ وَاسِعٌ" ^(١) ، وأما ابن منظور (ت ٧١١ هـ) قوله : "البناء المَبْنَى ، والجمع أَبْنِيَةٌ ، وَأَبْنِيَاتٌ جَمْعٌ ، وَأَسْتَعْمَلَ أَبُو حَنِيفَةَ الْبِنَاءَ فِي السَّفَنِ : وَإِنَّهُ أَوَّلُ الْبِنَاءِ فِيمَا لَا يَنْمِي كَالْحَجَرِ وَالطِّينِ وَنَحْوِهِ ، وَبَنَى الْبِنَاءَ : مَا بَنِيَتْهُ ، وَهُوَ الْبِنَى وَالْبُنَى : جَمْعُ بِنْيَةٍ" ^(٢) ، وفي المعجم الوسيط ورد ذكره إذ يشير : "بَنَى الشَّيْءَ ، بِنَاءً ، وَبُنْيَانًا : أَقَامَ جِدَارَهُ وَنَحْوَهُ ، يُقَالُ بَنَى السَّفِينَةَ ، وَبَنَى الْخَبَاءَ ، وَاسْتَعْمَلَ مَجَازًا فِي مَعَانٍ كَثِيرَةٍ تَدُورُ حَوْلَ التَّاسِيسِ وَالتَّنْمِيَةِ ، يُقَالُ : بَنَى مَجْدَهُ ، وَبَنَى الرِّجَالَ ، وَبَنَى عَلَى كَلَامِهِ : احْتَذَاهُ وَأَعْتَمَدَ عَلَيْهِ ، وَبَنَى الْمَبْنَى ، وَجَمَعَهُ أَبْنِيَةً وَعِنْدَ النُّحَاةِ : لَزُومَ آخِرِ الْكَلَامِ حَالَةً وَاحِدَةً مَعَ اخْتِلَافِ الْعَوَامِلِ فِيهَا ، وَبَنَى كُلُّ مَا بُنِيَ ، وَمِنْهُ بِنْيَةُ الْكَلِمَةِ ، أَيْ صَيَغَتُهَا" ^(٣) . وذكر لفظ البناء في العديد من آيات القرآن الكريم بدلالات متعددة تدل على (بنى ، بناء ، بِنْيَان ، مَبْنَى) ، ومنه قوله تعالى : ﴿ أَلَمْ تَرَوْا أَنَّ اللَّهَ تَخَلَّقَ أَوَّلَ السَّمَاءِ بِنَاءً ﴾ ^(٤) ، وقوله تعالى : ﴿ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ فِرَاشًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً ﴾ ^(٥) ، قوله تعالى : ﴿ أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ تَقْوَى عَلَى تَقْوَى مِنْ اللَّهِ وَرِضْوَانٍ خَيْرٌ أَمْ مَنْ أَسَّسَ بُنْيَانَهُ عَلَى شَفَا جُرُفٍ هَارٍ فَآتَاهَا بِهِ ﴾ ^(٦) .

البناء اصطلاحاً :

يشير البناء إلى تكوين العالم الخيالي واندماجه في وحدة كلية تشكل نسيجه ، وهي وحدة دالة تجمع بين القول والمثل في نوع من التكامل التام بين الشكل والمحتوى ، والبنية والمعنى والأهمية ، إنه نظام داخلي في حوار دائم مع العالم الخارجي يعبر عن علاقاته وترابطه ومنطقه ^(٧) .

لذلك كانت دلالاته ترمز إلى كيانيين متميزين ، أولاً : يعني التنظيم العام للعمل الأدبي بوصفه هيكلًا هرميًا

١- كتاب العين : الخليل بن أحمد الفراهيدي ، ج ٨ : ٣٨٢

٢- لسان العرب : ابن منظور ، ج ١٤ : ٩٤ .

٣- المعجم الوسيط : مجمع اللغة ، مكتبة الشروق ، طبعة ٤ ، ٢٠٠٨ : ٧٢ .

٤- النازعات / ٢٧ .

٥- البقرة / ٢٢ .

٦- التوبة / ١٠٩ .

٧- ينظر : البناء الفني ودلالاته في الرواية العربية الحديثة ، نزيهة خليفي ، دار التونسية ، طبعة ١ ، ٢٠١٢ : ٢١ .

تتفوق فيه العناصر المهيمنة على العناصر الثانوية، وثانياً: يشير إلى الأسس العقلية والنفسية التي تقوم عليها إمكانية استعمال اللغة أو القدرة اللغوية، فكل شكل فني هو في الواقع مجموع من القيم الفنية المطلقة أو المجردة ، والتي ترتبط بالمفاهيم السائدة في المجتمع في وقت معين.^(١)

لقد عُرف البناء بأنه التفسير الذي يهتم بهيكل المبنى والكشف عن خفايا الحرفة الفنية، من حيث الأساليب والطرق المتبعة في إنشاء النص، أي يتعامل مع تقنيات الكتابة، والبحث عن دلالاتها ومعانيها، وعن الفكر الذي يحكمها،^(٢) وأيضاً هو مجموعة من القواعد التي تحدد نمط النظام ومقوماته، والتي لا تستطيع أن تحل إحداها محل الأخرى،^(٣) كما يمكن عده مجموعة من العناصر الأساسية التي يقوم عليها الشكل السردى، بما يتضمنه من ركانز رئيسة متمثلة في الحقائق التي تشكل سلسلة الأحداث، والشخصيات، والخلفيات الزمانية المكانية والتي تكاد متطابقة في أفقها العام،^(٤) لهذا رأى بيرسي لوبوك أن البناء هو الأفكار التي يقدمها الكاتب ويصورها في النص بكل محتوياته، من قبيل الوجود لعدد من المواد المتنوعة البارزة للعين المتمرسه أمثال الحجر والخشب، تم تضمينها في بناء الرواية، والذي يستدعي الإحاطة بأهمية وجودها، ومعرفة الأشكال المتعددة التي تُروى القصة بوساطتها.^(٥) إذن فالبناء يشير إلى كونه نظاماً أو نسقاً في العمل الروائي أو السردى، تولفه بنايات صغيرة متماثلة ومتناسقة مترابطة، تسهم بمجملها في تكوين النظام الثقافي الذي يرتضيه المجتمع لنفسه في حقبة ما من تطوره.^(٦)

لذلك كان لدى النقاد آراء مختلفة حول لفظة البناء، فمنهم من لجأ الى مفهوم البنية مرادفة للبناء، وأعتمد البعض الآخر على مفهوم البناء، ولكل منهم مسوغاته؛^(٧) ففي الأوساط الغربية يدل لفظ البنية على البناء أو الطريقة التي يتم بها تشييد مبنى ما، من حيث كونها طريقة فنية معمارية، لها دلالات مختلفة منها النظام والتركيب والهيكل والشكل، كما وعرفت بكونها نظم الكلمات في وحدات لسانية، وترتيب لغوي معين.^(٨) وهو ما ينطبق عليه مصطلح البنية لدى جان موكاروفسكي الذي يرى أنه نسق من العناصر الفنية والموضوعة في ترتيب معقد، توحد سيطرة عنصر معين على بقية العناصر، مشيراً إلى جانبين من جوانب الهيكل الأدبي أو الفني، الأول هو التقليدي الذي يراه حصيلة تخطيط مسبق، لذا هو معني بأساليب تكوينه، أما الحديث الذي ينظر

١- ينظر: المصطلحات الأدبية الحديثة، د. محمد عناني، المصرية للنشر، طبعة ٣، ٢٠٠٣: ٨١.

٢- ينظر: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت، طبعة ١، ١٩٨٨: ١٩.

٣- ينظر: المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، نعمان بوقرة، عالم الكتب الحديث، ٢٠٠٩: ٩٤.

٤- ينظر: المتخيل السردى (مقاربات نقدية في التناص والروى والدلالة)، عبدالله ابراهيم، المركز الثقافي العربي، طبعة ١، ١٩٩٠: ٢٩.

٥- ينظر: صناعة الرواية، بيرسي لوبوك، تر: عبد الستار جواد، بغداد، دار الرشيد، ١٩٨١: ٣٠.

٦- ينظر: المصطلحات الأدبية الحديثة: ٨١.

٧- ينظر: البناء الفني ودلالاته في الرواية العربية الحديثة: ٢٣.

٨- ينظر: المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب: ٩٤.

إليه على أنه فعل واقعي، فيهتم بالكشف عن عناصره ووظائفه والروابط الموجودة بينه؛ كما ذهب إلى وجود عدة أنواع من التراكييب، منها البنى اللغوية التي يدرسها علم اللغة، ومن بينها بنية الأثر الأدبي التي اختصت بها أساليب النقد في كشف العلاقة بين الخطاب والقصة والسرد في النص.^(١) أما جان بياجيه، فإن البنية عنده أسلوب انتقالي له قواعده الخاصة بصفته نظام،^(٢) ووفقاً لشتراوس فالبنية هي نظام تقني متكامل مع موارده الخاصة يعمل بشكل غير واع ورمزي لتنظيم العلاقات المتصورة، بما يتجاوز الإدراك المباشر للأفراد،^(٣) مبيناً أن إظهار هذا الهيكل لا يمكن تحقيقه بفعل التجربة على مستوى العلاقات المباشرة والسطحية والمرئية، ولكن عبر الأنماط التي نعتد عليها لتسهيل الواقع والتغيرات التي تسمح بتنفيذ الهيكل وأدراكه،^(٤) وفهم آخر البنية بأنها كل مكون مؤلف من عناصر فردية لمجموعة مترابطة من الكيانات، كل منها يعتمد على شيء آخر غير نفسه، ولا يمكن أن يتشكل إلا عن طريق علاقة كل كيان بنظير له موجود لا غيره، مع قدرته لإجراء مقارنات متعددة في الواقع بين الأشياء.^(٥)

لقد أكتسب مفهوم البنية معانٍ عديدة، وأصبح أكثر من رؤية عقيدة فكرية ونقدية، حيث دخل مختلف العلوم المعاصرة والمناقشات الجارية في ظل المذاهب المختلفة، ذلك ما أقره جان بياجيه بقوله: إن إعطاء البنية تعريفاً موحداً يعتمد على التمييز بين الفكرة المثالية والإيجابية التي تغطي المصطلح في الصراعات، أو في آفاق أنواع مختلفة من الهياكل، والنوايا النقدية التي صاحبت ظهور وتطور كل منها، بما يتوافق مع التيارات الموجودة في مختلف التعاليم.^(٦) كما رأى أيضاً أن هناك شيئين مشتركين بين جميع البنيات: من ناحية، هي مثال أو أمل في الخسوع الضمني استناداً إلى افتراض أن الهيكل يتمتع بالاكتمال الذاتي ولا يحتاج إلى الاعتماد على كل من العناصر الغريبة عن طبيعتها، ومن ناحية ثانية تعد إنجازات حققت تطوراً على الرغم من تنوعها، وإلى حد ما يمكن معه فعلياً إدراك بعض البنيات، حيث يُوضح باستعمالها بعضاً من ميزاتها العامة التي تبدو ضرورية.^(٧) لقد ظهرت البنية بكونها مجموعة من التحولات التي تحتوي على قوانين تتوافق مع خصائص عناصرها، دون تجاوز حدودها أو الاستعانة بعناصر خارجية، متكونة من ثلاثة عناصر هي (الشمولية، التحول، والتحكم الذاتي)،^(٨) حين تتقارب هذه المكونات معاً لتعطي في مجملها خصائص أكثر شمولاً من مجموع ما هو

- ١- ينظر : معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، دار النهار للنشر، لبنان، طبعة ١، ٢٠٠٢ : ٣٧.
- ٢- ينظر : تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، محمد عزام ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ٢٠٠٣ : ٣٤ .
- ٣- ينظر : مشكلة البنية أو اضواء على البنيوية، د. زكريا إبراهيم، مكتبة مصر: ٣٣.
- ٤- ينظر : نفسه: ٣٢.
- ٥- ينظر : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، د. صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، طبعة ١، ١٩٩٨ : ١٢١ .
- ٦- ينظر : البنيوية ، جان بياجيه، تر: عارف منيعة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، طبعة ٤، ١٩٨٩ : ٧ .
- ٧- ينظر : نفسه : ٨.
- ٨- ينظر : نفسه : ٨ .

موجود في كل منها على حدة، ولهذا اختلف هيكل الناتج الإجمالي للمجموعة، لأن كل مكون من مكوناتها لا يحمل الخصائص نفسها ماعدا داخل هذه الوحدة، ومن ثم فإن البنية ليست ثابتة ولكنها في حالة تحول مستمر لتشكيل هياكل دائمة من داخلها رغم أنها لا تحيد عن قواعد أنظمة الجمل اللغوية، حيث يحصل هذا التحول نتيجة ضبط النفس من داخل الهيكل، كونه يعتمد على أنظمتها اللغوية الخاصة بسياقه اللغوي.^(١)

وهكذا يرى سعيد يقطين: أن النص الروائي عالم وتراكيب وبنى من النص نفسه يتم الكشف عنها بفعل المؤلف والقارئ، حين يؤدي الكاتب نصه ضمن بنيات نصية رئيسية أخرى، ويتلقى القارئ النص ضمن نفس البنية الرئيسية، ومن الممكن تغير البنيات مع تحول مسار الأحداث أم العناصر للبنية الاجتماعية، إذ يتم إنتاج النص في وقت محدد، ولكنه يتم تلقيه في أوقات متعددة، وكلما كان البعد الإنتاجي متاحاً في النص، توفرت إمكانية تلقيه، حيث تتجلى إنتاجيته في مكوناته المتنوعة، أي بدءاً من القصة إلى الخطاب والنص.^(٢)

بذلك فإن بناء النص السردي هو وحدة لا يمكن تجزئتها، أي لا يمكن فصلها عن الأجزاء الأخرى، بل يسهم معه في تمثيل الفعل، لأن كل جزء فيه له وظيفة محددة يؤديها معه جنباً إلى جنب مع غيره من الأجزاء المرتبطة بالأهمية الحتمية؛ الأمر الذي من شأنه في أن كل ما موجود في النص من لغة وحوار و وصف وسرد هو موجه نحو خدمة الحدث وتطوره، لكي يصبح كياناً حياً له شخصية مستقلة ومعروفة.^(٣) نظراً لما يسعى إليه من تقديم حدث متكامل له بداية ووسط ونهاية، تتطلب فيه أن يكون بناؤه موحداً ومستقلاً.^(٤)

فالبنية إذاً هي الشكل أو الهيكل الذي يقوم عليه النص الروائي، والمعيار الذي يفسر الشيء ومقبوليته، بما تتضمنه من معنى الجموع المؤلف من عناصر متماسكة، وهي بحث في انتظام وإبداع عناصر العمل الروائي انتظاماً دقيقاً متكاملًا؛ لذا فمفهوم البنية أرتبط بالبناء من جانبيين الأول بالمنجز وبهيئة بنائه، والآخر بطريقة بنائه وماهية هذا البناء لا تتحقق إلا بتوافر التكامل والتآلف بين عناصره.^(٥)

فهي بناء فني نظري للأشياء يسمح بشرح علاقاتها الداخلية، وبتفسير الأثر المتبادل بين هذه العلاقات، وأي عنصر من عناصرها لا يمكن فهمه إلا في إطار علاقته في النسق الكلي الذي يعطيه مكانته في النسق.^(٦)

ومن الجدير بالذكر أن هيكل البناء لفنون السرد يختلف من نوع لآخر، فما يتميز به النص الروائي من بناء لا يصلح أن يكون للنص القصصي، فنجد أن الروابط بين المواقف والأحداث في نصوص الرواية، ليست

١- ينظر: الخطيئة والتكفير من النبوية إلى التشريحية، د. عبد الله الغدامي، الهيئة المصرية للكتاب، طبعة ١٩٩٨، ٤: ٣٤.

٢- ينظر: المتخيل السرد، عبد الله إبراهيم : ١٧٦.

٣- ينظر: فن القصة القصيرة، رشاد رشدي، مكتبة الأنجلو المصرية، طبعة ١، ١٩٥٩ : ١١٥- ١١٦ .

٤- ينظر: نفسه : ١٤٩ .

٥- ينظر: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، د. مرشد احمد، المؤسسة العربية، طبعة ١، ٢٠٠٥ : ١٩ .

٦- ينظر: الموسوعة الفلسفية العربية، د. معن زيادة، مركز الإنماء العربي، بيروت، طبعة ١، ١٩٨٦ : ١٩٨ .

كبيرة، ووحدة السرد تعتمد بشكل أساس على شخصية البطل الذي يربط مكوناته بوصفه نواةً بين العناصر المتفرقة؛ ذلك أن الظواهر الموجودة فيها تتحدث، والشخصيات تلتقي وتتقاطع فلا يكون لها بناء سردي واضح أم وحدة عضوية، في حين أن الصورة الهيكلية للقصة مهما كانت مليئة بالحوادث هي تتبع تصميمًا عامًا معقولاً.^(١)

وبهذا يبدو أن للبنية قواعدها الخاصة التي لا تجعل منها مجموعات ناتجة عن تراكمات عرضية مجردة، ولكن أنظمة متماسكة تنظم ذاتها، تتبع مساراً مرسومًا وفقاً لعمليات خاضعة لقواعد معينة، خاصة بها دون غيرها، على الرغم من أن كل بنية منغلقة على نفسها، إلا أن هذا لا يمنعها أن تكون في ضلالات أخرى أوسع على صورة بنية سفلية، فالمهم هو التنظيم الذاتي.^(٢) وهو ما يجعل من تحليل البنية أسلوباً فاعلاً يسمح للباحث من تحديد المظاهر التي يتكون منها النص السردى، وتحقيق وحدته الكاملة عبر عناصره ومعانيه المختلفة التي تشكل بنيته النصية.^(٣)

من كل ما سبق يتبين أن البناء يشير إلى العلاقات والارتباطات بين عناصر القصة أو الرواية من حيث الزمان والمكان والشخصيات والأحداث والبنية اللغوية؛ عندما تتشابه كل هذه العناصر لتشكل وحدة عضوية ظاهرة للنص السردى تعكس البناء الفنى لمحتوى العمل الأدبى، من حيث هو نظام تتوافق فيه عناصر وأجزاء العمل الأدبى مع بعضها البعض.

١- ينظر: الأدب وفنونه، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربى، القاهرة، ٢٠١٣: ١٠٥ - ١٠٦.

٢- ينظر: مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية : ٣١.

٣- ينظر: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله : ٢٠.

ماهية السرد:

إن متعة تخيل الواقع ونقل حقيقة الحياة اليومية الثقيل والمرهق إلى عالم فني جميل ورائع؛ هو دافع كامن عند الإنسان للتخلي عن عبء العواطف والتجارب في أي موقف، حتى لو كان مؤلماً وبائساً عبر ما يسمى مجازاً بغريزة السرد.^(١) الذي عد واحداً من المصطلحات القصصية الأكثر جدلية؛ نتيجة الاختلافات التي تصف معناه، وتنوع الميادين التي تتعارض معه، سواء أكان ذلك في المشهد النقدي العربي أم الغربي، حيث تعددت المجالات التي أستعمل فيها هذا المصطلح وتنوعت، فضلاً عن الحقول التي تلاشت فيها حدود المفاهيم التي تحدد من أين يبدأ ولأي غرض ينتهي؛ لهذه الأسباب أخذ الباحثون والنقاد مصطلح (السرد) قريباً للقص والحكي والخطاب، فلا نرى له مجالاً واضحاً؛ فتارة يطلقونه على المستوى اللغوي في الرواية، وتارة عن عمل المؤرخ في صياغة الأحداث سرداً، وأخرى ثالثة يوسعونها لتشمل السينما، والصور، واللوحات وغيره.^(٢) ذلك لأن المؤثرات التصويرية والتحليلية للمفهوم السردى تميل إلى الغموض؛^(٣) ولهذا تعددت آراء النقاد في الأوساط الأدبية حوله وكما يلي :

١- السرد عند الغرب :

أرتبط الاهتمام بالتشويق السردى في الأدب الغربي باللغة الشفوية، حيث كان يشير في البدء إلى الترجمة والتفسير ووصف الأحداث والتعليق؛ إذ تكمن أصوله بالقصص والأساطير الخرافية المرتبطة بالبطولة لما قبل الميلاد، فجنوره اللاتينية تتعلق بفعل السرد وشكله الملحمي الذي يعنى بتحليل الأحداث المترابطة وفقاً لطبيعة العلاقات السببية وتسلسل الأحداث في القصة أو الحكاية.^(٤) ولهذا يقول عنه بول ريكور: أنه مسار تجربة إنساني موجه نحو الماضي يكتسب ترتيباً تصويرياً معيناً، يحمل سلسلة من الأحداث إلى جدول زمني محدد كما هو متوقع، وهو المدى المستقبلي الذي ينحرف عن النص السردى، ولا يعكس الواقع الفعلي بشكل مباشر، ولكنه تحول في تجربة معيشة للحياة، وفقاً لمتطلبات السرد الذي تمليه الطقوس السردية.^(٥) أما السرد بالنسبة للشكلايين الروس فهو منهج الراوي الذي يحاول تعريفنا بقصة معينة باستعمال كلمات بسيطة وبطريقة خيالية

-
- ١- ينظر: نقد السرد (مقالات وبحوث في نقد القصة والرواية): د. أحمد زياد محيك، دار الفرقان للغات، حلب، ٢٠١٢: ١١٨ .
 - ٢- ينظر: السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجاً)، د. عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، القاهرة، طبعة ١، ٢٠٠٦: ٩٩ .
 - ٣- ينظر: السرد والهوية (دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة)، جينز بروكميير و دونال كربو، تر: عبد المقصود عبد الكريم، مؤسسة هنداي، المملكة المتحدة، ٢٠١٧: ٥٠ .
 - ٤- ينظر: خطاب الحكاية بحث في المنهج، جيرار جنيت، تر: محمد المعتصم، المشروع القومي للترجمة، طبعة ٢، ١٩٩٧: ٧٦ .
 - ٥- ينظر: الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور): بول ريكور، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، طبعة ١، ١٩٩٩: ٣١ .

تأخذ في الاعتبار تسلسل الأحداث،^(١) وأيضاً هو طريقة للإخبار عن وقائع يعرفها الراوي جيداً، ويجعلها القارئ ينتج بوساطة إشارة قرائية، في النص الروائي أو السردى وهو يماثل القصة.^(٢) ويصرح رولان بارت بأن السرد فعل بلا حدود، وهو موجود في مختلف فنون الأدب سواء أكانت أسطورة أم حكاية أم قصة أم ملحمة؛ يتم التعبير عنه عبر أساليب اللغة المعروفة الكتابية أو الشفهية، وعن طريق الصور المتحركة أو الثابتة، بفعل المزج المنظم لهذه المواد، لذا كان للسرد فضاءه الواسع الذي ضم مختلف الخطابات والآداب.^(٣) ولهذا لا يرى هايدن وايت أي ميزة علمية أو فكرية للسرد، مشيراً بكونه طريقة لتقديم سلسلة من الأحداث الحقيقية، أو هو الأسلوب الذي تتداخل به تلك الأحداث إثناء تقديمها خيالياً.^(٤)

كما ويصفه جيرار جينيت بأنه عرض لمتوالية من الأحداث، حقيقية أو خيالية، مرتبط بمفارقات زمانية تحملها،^(٥) وهو ما جعل السرد من حيث هو مفهوم يتخذ اتجاهات عدة تتمثل في: الأول هو أن مصطلح الحكاية يدل على الكلام السردى، أي الخطاب الشفهي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث، وهذا المعنى الأكثر وضوحاً ومركزيةً في الاستعمال الشائع من حيث السرد، الثاني: ما تحمله الحكاية من سلسلة الأحداث الواقعية منها أو التخيلية التي تشكل محتوى الخطاب وعلاقاته المختلفة، كما ويهتم بدراسة مجموعة الأفعال والمواقف التي يتم التعامل معها في حد ذاتها بغض النظر عن الوسيط اللساني أو غيره، الذي يخبرنا بها، وهذا المعنى شائع بين محلي المحتوى السردى ومنظريه في هذا الوقت لكنه الأقل حضوراً.^(٦) وأما الثالث فإن السرد يراد به الفعل الذي يقوم به الراوي للحديث عن شيء ما، فهو فعل رواية يتم تناوله في حد ذاته، وليس الحدث المروي في إشارة إلى الفعل الروائي الذي يقوم به الراوي، ومن ثم لا يوجد محتوى سردي، وهذا المفهوم هو الأقدم.^(٧) أما رؤية جيريمي هوثورن للسرد، فقد أسفرت عن عدة مسارات، منها: الكيفية التي تروى به أحداث الحكاية بطريقة توحى بإمكانية رؤية ما يوصف، بما يعده مؤشراً على اكتمال السرد،^(٨) وأيضاً هو الأخبار عن الوقائع والأحداث الحاصلة في النص الروائي بواسطة الراوي.^(٩) ووجد تودوروف السرد من حيث هو تداخل سلسلة من المقاطع الفرعية السردية المتداخلة، التي تعنى بالحدث والفعل

-
- ١- ينظر: نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلايين الروس، تر: ابراهيم الخطيب، مؤسسة الابحاث العربية، طبعة ١، ١٩٦٢: ١٠٨.
 - ٢- ينظر: مدخل الى التحليل البنيوي للقصص، رولان بارت، تر: د. منذر عياشي، دار لوسي، باريس، طبعة ١٩٩٣، ٧٠-٧١.
 - ٣- ينظر: الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، طبعة ١، ١٩٩٧: ١٩.
 - ٤- ينظر: الوجود والزمان والسرد: ٢١٥.
 - ٥- ينظر: خطاب الحكاية: ٦٠.
 - ٦- ينظر: نفسه: ٣٧.
 - ٧- ينظر: نفسه: ٣٨.
 - ٨- ينظر: مدخل لدراسة الرواية، جيرمي هوثورن، تر: غازي درويش، المكتبة الوطنية، بغداد ١٩٩٦: ٧.
 - ٩- ينظر: نفسه: ٤٧.

في النص،^(١) وبالنسبة لشلوميت ريمون فقد تمحورت رؤيتها للسرد بأنه وسيلة أساسية في خلق القص ونقله بواسطة راوي، سواء أكان واقعياً أم تخيلياً في العالم الواقعي، لذا فهو فعل إنتاج.^(٢) في حين فهم والاس مارتن السرد بأوسع معانيه على أنه خطاب موجه إلى جمهور أو قارئ،^(٣) وهو بذلك يمثل المفردات المكتوبة التي تلخص العلاقة بين المتحدث (المؤلف) والقارئ (الجمهور)، وكل التغيير الذي يحدثه الراوي على مستوى الخطاب.^(٤) أما برنار فاليط فقد وجد أن الطريقة التي يتم بها تحويل الواقع (الحقيقي أو الخيالي) إلى رواية هو ما يصح أن نطلق عليه مصطلح السرد، فهو يرادف المبنى الحكائي، إذ تستند كل رواية إلى حدث متسلسل زمنياً، وعلى سرد خاضع لفهم المؤلف، فضلاً عن قارئ لديه نفس القيم الثقافية.^(٥) بهذا يتضح أن التعريفات والآراء حول مصطلح (السرد) في الغرب لا تشير إلى الجزء المتعلق بالراوي فقط، ولكنه قد يكون مرادفاً لمعنى القصة، وقد يكون مرادفاً لمعنى الخطاب السردية، وأما مكوناته من حيث شموله فهي: (الراوي ، المروي ، المروي له).

٢- السرد عند العرب :

لغة: "تقدمة شيء إلى شيء تأتي به منسفاً بعضه في أثر بعض متتابعاً، وسرد الحديث ونحوه يسرده سرداً إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سرداً إذا كان جيد السياق له، وسرد القرآن: تابع قراءته في حذر منه، والسرد: التتابع"،^(٦) "وسرد الشيء، سَرَدًا: تَقَبَّه، والجَلَد: خَزَرُهُ، ويُقال سَرَدَ الحديث أو القراءة، أَجَادَ سياقَهُما، والصَّوْمُ تَابَعُهُ، والكِتَاب: قَرَأَهُ بِسُرْعَةٍ، والسَرْدُ مصدر: التَّابَعُ"،^(٧) "وسرد الشيء: تَابَعُهُ وَوَالَاهُ، ويُقال سَرَدَ الحديث أتى به على ولاءٍ، جيد السياق، تَسَرَدَ الشيء: تَتَابَع." ^(٨)

وفي الاصطلاح عرفه عز الدين إسماعيل بقوله: إن السرد هو تحويل الحدث من صورته المرئية إلى صورة لفظية، وغالباً ما يستعمل العنصر النفسي في محاكاة الأفعال لإضفاء الحيوية عليها، ويتمثل السرد بفعل الحوار الذي يجري بين الشخصيات^(٩)؛ فالسرد إذن مجموعة مواقف وأحداث وقعت أو تقع، يؤديها أشخاص

تكون بينهم علاقات مترابطة، يختلطون بصورهم المروية مع الحياة الواقعية.^(١)

- ١- ينظر: طرائق تحليل السرد الأدبي، تزفيطان تودوروف، تر: الحسين سحبان وفؤاد صف، منشورات اتحاد كتاب المغرب، طبعة ١٩٩٢، ١: ٤٤ .
- ٢- ينظر: التخيل القصصي (الشعرية المعاصرة)، شلوميت ريمون كنعان، تر: حسن احمامة، دار الثقافة، طبعة ١٩٩٥، ١٣: ١٤٠ .
- ٣- ينظر: نظريات السرد الحديثة، والاس مارتن، تر: د. حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨، ١٤٠: ١٤٠ .
- ٤- ينظر: نفسه، ١٤١: ١٤١ .
- ٥- ينظر: النص الروائي- تقنيات ومناهج، برنار فاليط، تر: رشيد بنحدو، منشورات ١٩٩٢، ٨٥: ٨٥ .
- ٦- لسان العرب، ج ٣: ٢١١ .
- ٧- معجم المنجد في اللغة والأدب والعلوم: لويس معلوف، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، طبعة حديثة، ٢٠٠٩: ٣٣٠ .
- ٨- المعجم الوسيط: ٤٢٦ .
- ٩- ينظر: الأدب وفنونه (دراسة ونقد): ١٠٤-١٠٥ .

لقد مثل السرد البنية الداخلية للقصة المكونة من أحداث وحقائق، إذ المراد منه هو ترتيب الأحداث وفق مفهوم زمن محدد، وفي ضوء علاقة الراوي بأحداث قصته وتوجيهه المباشر أو غير المباشر لمن يكتب له، وبهذه الطريقة ينكشف أسلوب الكاتب ورؤيته للأحداث،^(٢) وذهب آخر بقوله هو مزيج من الأساليب والتقنيات التي يختارها المؤلف لتقديم القصة للمروي له، يرتبط بالمهارة المستعملة لحكي القصة المتخيلة،^(٣) فالسرد هو أسلوب رواية القصص، وطريقة مثلى للتفريق بين أنماط الحكي، لذا فإن دوره يقوم على ركيزتين أساسيتين : الأولى أن يتضمن على قصة ما، تشمل أحداثاً معينة، وثانيهما أن يحدد الأسلوب التي تروى بها تلك القصة وهذا ما يسمى سرداً، ذلك أن القصة الواحدة يمكن أن تحكى بطرق متنوعة، لهذا السبب عند التمييز بين الأنماط السردية يكون السرد ضرورة لازمة،^(٤) فبوساطته يتمكن من جعل الحدث القابل للحكي متداولاً شفافاً أو كتابةً سواء أكان الحدث تخيلاً أم واقعياً، ونقله من حالة الغياب إلى واقع الحضور.^(٥)

ويرجح لطيف زيتوني بأن السرد هو عمل الراوي الذي يخلق الحكاية سواء أكان ذلك واقعياً أم متخيلاً حصيلته الخطاب، إذ يتضمن السرد كلاً من الظروف الواقعية والتخيلية للمكان والزمان المحيطة به ، فالسرد هو نتاج يقوم فيه الراوي بدور المنتج، والمروي له دور المستهلك والخطاب يمثل سلعة منتجة، لهذا عد السرد خياراً تقنياً وإبداعياً تتحول فيه الحكاية إلى قصة فنية، تشمل الروائي و منظوره وترتيب الأحداث؛ وواحداً من أشكال الخطاب الذي تتمثل وظيفته بتصوير مسار الوقائع في وقت معين،^(٦) وكأنه نسيج الكلام ولكن في شكل حكي، من حيث هو فعل يصف سمة كاملة لعمل القصة وكل ما يتعلق بها، ليأخذ شكل المحتوى في العمل الروائي، وهو بهذا المعنى أسلوب يختاره الراوي لتقديم الحدث للمتلقي.^(٧) كما وجد أيضاً بأن السرد هو الطريقة التي يقوم بها السارد حين يروي حكاية، حسب نمط تسلسل الأحداث.^(٨)

وبذلك يتحتم على السرد أن يتضمن حدثاً أو خبراً، سواء أكان من صميم الواقع أو من أبداع المخيلة، شريطة أن يأخذ الراوي في حسابه مبدأ أثارة المتعة الفنية لدى القارئ، عبر طريقة عرض الأحداث التي على أساسها يتم التمييز بين النص السردى وآخر.

- ١- ينظر: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي : ٤٣.
- ٢- ينظر: اللسانية والنقد الادبي (في النظرية والممارسة)، د. مورييس أبو ناضر، دار النهار، بيروت، طبعة ١، ١٩٧٩ : ٨٥ .
- ٣- ينظر: بنية النص السردى ، د . حميد لحميداني، المركز الثقافي العربي، طبعة ١، ١٩٩١ : ٤٦ .
- ٤- ينظر: نفسه : ٤٥ .
- ٥- ينظر: السرد العربي مفاهيم وتجليات، سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم، طبعة ١، ٢٠١٢ : ٦١ .
- ٦- ينظر: معجم المصطلحات (نقد الرواية): ١٠٥ .
- ٧- ينظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، د. امانة يوسف، المؤسسة العربية، لبنان، طبعة ٢، ٢٠١٥ : ٣٨ .
- ٨- ينظر: مدخل الى نظرية القصة (تحليلاً وتطبيقاً)، سمير المرزوقي، جميل شاكر، دار الشؤون الثقافية، بغداد : ١٣ .

٣- أهمية السرد وأشكاله:

تجلت مكانة السرد وأهميته بكونه يرفد العمل الروائي بتقنيات مكانية وزمانية هائلة، إذ لا يتحدد بالأبعاد الزمكانية التي يجري فيها الخطاب، فهو ينتقل داخلهما من زمن لآخر ومن بقعة لأخرى، كما يتيح للقارئ التركيز على جوانب الشخصيات وأفعالها بوضعها في بؤرة الحدث، ومن ثم يتولد عن فعل السرد عالمان (عالم الراوي وعالم المروي) الذي يضم زمان النص ومكانه وشخصياته.^(١)

وبهذا هو يحظى باهتمام الشكلايين الروس، حين ميز توماشفسكي بين نوعين من أساليبه الأول السرد الموضوعي الذي يكون فيه الراوي عارفاً بكل الأحداث، ومن ضمنها الهواجس والأفكار السرية للشخصيات، لكنه يتخذ موقف الحياد؛ إذ يتجسد دوره بوصف المواقف والصراعات كما هي في إذهان شخصياتها، ويفسح الحرية للقارئ ليفسر أو يؤول ما يحكى؛ أما النمط الآخر هو السرد الذاتي الذي تُقدم به الأحداث من قبل الراوي ورؤيته، فهو يفسرها ويرويها، ويتبع الأحداث بنفسه ويمنحها تأويلاً يفرض على القارئ الوثوق به والتسليم له.^(٢)

ومن الممكن عد السرد عملية غير مقيدة، ومناهة تتسع لتشمل الخطابات، أي طريقة لتذكر الماضي البعيد أو القريب عن طريق الحكى والقص، متخذاً من التخيل سبيلاً لإيجاد الهياكل التي تسمح لنا بالانفتاح على عدد من الأماكن والأزمان المتعاقبة بموافقها ودلالاتها وتفسيراتها، عندما يتم ذلك عبر المحاكاة ومفاهيمها، وتحليل الخطاب تجسيدا للابتكار الإبداعي،^(٣)

فما يتميز به السرد من طبيعة فكرية وعقائدية ونفسية، قد جعلت زوايا الرؤية تتضاعف مع وجهات نظر متعددة وبحالات نفسية وانتماءات طبقية اجتماعية متعددة؛ إذ نجد في الرواية عدداً كبيراً من الرؤى، وهو ما يجعل السرد الروائي مفتوحاً لكل قارئ للنص يزوده بالرؤية التي يتفاعل معها؛ مشكلاً بذلك محتوى الرواية بناءً عليها،^(٤) حيث أن الاتكاء على وجهات النظر في مضمون النص الحكائي وطرح ما قد يلانم الواقع في البنية السردية، هو ما جعل السرد يرتبط بمصطلح السردية الذي عد نمطاً خطابياً متميزاً من حيث هو الطريقة التي يروى بها النص الروائي أو القصصي فعلياً،^(٥) والتي عرفها غريماس قائلاً: إن السردية هو اقتحام

١- ينظر: دراسات في تعدي النص، وليد الخشاب، المجلس الاعلى للثقافة : ٧٦ - ٧٧.

٢- ينظر: بنية النص السردى (من منظور النقد الادبي)، د. حميد لحميداني، المركز الثقافي العربي للطباعة، طبعة ١، ١٩٩١ : ٤٦ - ٤٧.

٣- ينظر: متاهات السرد (دراسات تطبيقية في الرواية والقصة القصيرة)، شوقي بدر يوسف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، طبعة ١، ٢٠٠٠ : ٥.

٤- ينظر: السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد عقله نموذجاً): ١٥٤ .

٥- ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، طبعة ١، ١٩٨٥ : ١١١.

للسلسلة، المعلقة والمستمرة في حياة تأريخ أو شخص أو ثقافة، حين نعتزم تفكيك وحدة هذه الحياة إلى تقاطعات منفصلة تدخل منها التحولات، مما يتيح التعرف على هذه التمثيلات في مرحلة الأولى من حيث هي تمثيلات لأفعال تؤثر وتتأثر بالأحوال.^(١) حيث يمكن وصفها أسلوباً لرواية النص، وتحقيقاً في جعل القصة أو الرواية أدباً سردياً، بعد إنشاء سلسلة من العلاقات بين الأحداث والوقائع .^(٢)

إن عناية السردية بمكونات البنية السردية للخطاب من جانب، وبوجوه الخطاب السردية من جانب آخر تمخض عنه بروز نمطين أساسيين فيها: الأول يهتم بمضمون الأفعال السردية دون الاكتراث بالسرد الذي يؤلفه، بل بالمنطق الذي يحاكي توالي تلك الأفعال وهو ما أستخدم عليه بالسردية الدلالية، والثاني يُعنى بالظواهر اللغوية للخطاب وأساليب السرد، والعلاقات التي تربط الكاتب بالنص ورؤاه وهو ما يعرف بالسردية اللسانية.^(٣) لهذا أصبح اليوم مصطلح البنية السردية مرادفاً للبنية الشعرية والبنية الدرامية، إذ كثرت الآراء وتعددت المفاهيم حولها، فهي عند فوستر مرادفة للحبكة، ووفقاً لرولان بارت تشير إلى التعاقب والمنطق أو التتابع والسببية أو الزمان والمنطق في النص السردية، أما بالنسبة لأدوين موير فهي تعني الخروج عن التسجيلية إلى تغليب أحد العناصر الزمانية أو المكانية على الآخر، وعند الشكلايين تعني التغريب، وبالنسبة لسائر البنيويين فهي تتخذ أشكالاً عديدة، لذا كان هذا المزيج ناتجاً عن اختلاف البنى والمادة والمعالجة الفنية في كل منها.^(٤)

بالنتيجة تشكلت النصوص السردية من مزيج من البنية السطحية والبنية العميقة، فالأجزاء المرئية أو الطبقات والمعبر عنها بالكلام، أي الرموز الصوتية والمكتوبة، وكذلك الإشارات الجامدة التي يمكن فهمها مباشرة عبر تتابع الكلمات والألفاظ الصادرة من المتكلم جميعها تشير إلى البنية السطحية، في حين أن المحتوى أو القواعد التي تشكل الترتيب بين الكلمات تستمد من الجملة، أي بنية المحتوى المعبر عنه، والتي يمكن اكتشافها عبر طرق تحليل متعددة ومعقدة، تمثل البنية الأعمق.^(٥) لهذا يرى تشومسكي أن البنية العميقة هي: "تلك القواعد التي أوجدت التتابع بين الكلمات والتي تتمثل في ذهن المتكلم المستمع المثالي، أي هي عبارة عن حقيقة عقلية يعكسها التتابع اللفظي للجملة بعداً تداولياً يقصد به تجاوز عمق النص إلى خارجه والاهتمام بعلاقة العلامة اللسانية بالمستعمل من حيث تأديته للخطاب".^(٦)

١- ينظر: في الخطاب السردية (نظريات غريماس)، محمد ناصر العجمي ، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٩١ : ٥٦ .

٢- ينظر: بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات والوظائف والتفنيات)، د . ناهضة ستار، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٣ : ٦٤ .

٣- ينظر: موسوعة السرد العربي، د. عبد الله إبراهيم ، المؤسسة العربية للدراسات ، طبعة موسعة ، ٢٠٠٨ : ٨ - ٩ .

٤- ينظر: البنية السردية للقصة القصيرة، د. عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، القاهرة، طبعة ٣، ٢٠٠٥ : ١٨ .

٥- ينظر: اللسانيات والرواية، روجر فاوولر، تر: د. احمد صبرة، مؤسسة حورس، الإسكندرية، ٢٠٠٩ : ٢٤ .

٦- المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب : ٩٥ .

فالنص السردي الروائي هو القصة المروية أو المدونة التي يستند هيكلها العام على سرد قصة، يتم تقديمها على أنها متخيلة، أو أن أحداثها قد حدثت بالفعل، ثم هو خطاب لغوي ثري يدور حول سرد حكاية، سواء أكان ذلك شفويًا أو مكتوبًا، وبصرف النظر عن إمكانية ارتباطه بالواقع خارج الخطاب، لأن القصة المروية تخيل أم وهم عن طريق تصوير عالم تتحرك فيه الشخص، وفقاً لتوالي الأحداث والأفعال، وتغيير المواقف ضمن نطاق الزمن، ومن ثم فإن أية عملية سردية تعتمد على ثنائية القصة والخطاب،^(١) وهو ما جعل من السرد يرتبط بأي نمط لغوي أو غير لغوي يتسع نطاقه ليشمل الكلام اليومي والشعر وأشكال الخطاب التي نماها الإنسان وتفق فيها؛^(٢) كونه شكلاً من أشكال الخطاب مؤلف من لحظات سردية ووصف وحوار، فنرى كيف يمزج بين الواقعي والخيال، لكن ما يميزه هو الأسلوب الذي يختلف باختلاف البنية المجازية والبلاغية المستعملة، التي يمكن أن تكون تسلسلاً منطقياً لجمل بسيطة تصور النص بوصفه جزء من بنية وحدات الخطاب، أو تكون نصاً معقداً وهي تمثل أعلى مرتبة في بنية النصوص المعقدة بوصفها وحدة من الجمل، ولهذا يأخذ السرد في البنيات المدونة التي تحمل أخباراً شكلين: إما منطوق بواسطة الراوي (متكلم) فهو إذن خطاب، أو مدون من طرف المؤلف، فهو النص.^(٣)

ذلك أن السرد عندما لا يكون نوعاً أدبياً، فهو نوع قائم بذاته من العناصر والمكونات الفنية والإبداعية التي تعمل وفقاً لإطار تحدده المفاهيم السردية في قواعد أساسية ثابتة، بالتالي فإن السردية تركز على استكشاف الخصائص النوعية للسرد، وأيضاً خصائص الخطاب السردية المعبر عنها في النص الروائي حاملاً رسائل لغوية مشتركة بين طرفين (المرسل = الراوي، والمرسل إليه = المروي له)، ويوافق البحث النقدي على الرغم من قناعاته المختلفة؛ بذلك فإن دراسة الفن السردية يجب أن تبدأ من حيث بنية الشكل السردية بما تتضمنه هياكلها الداخلية من خواص نوعية، إذ ترتبط العناصر السردية بأواصر متشابكة من العلاقات الوظيفية والفنية، التي تعمل على تأسيس النص الروائي (الخطاب السردية) وفقاً لاستراتيجيات متنوعة تحددها ضوابط البنية السردية.^(٤)

وبهذا تبرز مكانة السرد من حيث أنه مجموعة من الحقائق والأزمنة والأماكن المترابطة التي تصور الواقع المعيش والمتخيل بدقة بهدف تقديم الأفكار في عمل أدبي فني رائع.

١- ينظر: معجم السرديات، إشراف محمد القاضي ومجموعة من المؤلفين، دار محمد علي، القاهرة، طبعة ١، ٢٠١٠: ٤٥٧ .

٢- ينظر: الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي : ١٩ .

٣- ينظر: تداولية الخطاب السردية بين القديم والحديث، دحمون كاهنة، إطروحة دكتوراه، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة مولود معمري، الجزائر، ٢٠١٤: ٢٢ .

٤- ينظر: البنية السردية والخطاب السردية في الرواية، بقلم سحر شبيب، مقالة بحثية، جامعة سمنان، ١٣٩٣ .

https://lasem.semnan.ac.ir/article_html.

٤- مكونات السرد :

الحكي هو قصة يشترط فيه أن هناك من يحكي، وشخص يقال له، أي وجود اتصال بين طرفين: الأول يسمى (راوي) أو السارد، والآخر يسمى (مروي) أو القارئ، وبما أن الرواية أو القصة بوصفهما نمطاً حكاياً مروحياً تتخذان من السرد الوسيلة التي تروى بها القصة أو الحادثة، كان لابد لهما من المرور عبر القناة التالية :

الراوي ————— القصة (المروي) ————— المروي له

ذلك أن الرواية لا تتميز بموادها فحسب، بل تمتاز بالصفة الأساسية في أن لها شكلاً، ونعني به طريقة عرض القصة المحكية في النص، أي مجموع الوسائل والحيل المختارة بفعل الراوي من أجل تقديم الوقائع والاحداث للمروي له.^(١)

فالراوي هو من يحكي القصة من حيث هو الصوت غير المسموع الذي يفصل مادة السرد للمتلقى؛ ذلك أنه يمتلك القابلية على عرض الشخصيات وخصائصها الفكرية وعلاقاتها وتناقضاتها، كذلك من واجباته في تقديم الحقائق المتسلسلة أو المتداخلة أو الموازية التي تؤلف كيان الحدث في الحكاية، فضلاً عن دوره في عرض الخلفية الزمنية والمكانية للشخصيات والأحداث، فهو يسبك كل هذه العناصر ويقدمها للقارئ في عالم الرواية بأسلوب عرض يوهم علاقته بالأحداث، فقد يكون هذا الراوي إحدى الشخصيات في الرواية، فيعرض الأحداث التي يشهدها أمامه، وما يشارك في صنعها، وقد يكون صوتاً خفياً لا يوصف ولا يتجسد مادياً في عالم الرواية، لكنه يعرض الوقائع دون معرفة علاقته بها،^(٢) ورأى آخر بأن الراوي هو الشخص الذي يصنع القصة، وليس بالضرورة الكاتب في التقليد السردى، فهو وسيط فني بين الأحداث ومتلقيها، وغالباً ما يرافق ضمير المتكلم،^(٣) كما وينبغي أن لا نخلط بين الراوي الرئيس الذي هو القاص مع الرواة الآخرين، وهم أناس خياليون دون أن يصبح هو نموذجهم الأساس، حيث يوجد العديد من الرواة الذين يروون القصة.^(٤) أما العنصر الثاني من عناصر السرد، فهو مجموعة الأحداث والحقائق التي تبرز في الرواية، وكذلك الرموز والإشارات التي تمثل الوقائع والأفعال الموصوفة، وهو ما يعرف بالمروي.^(٥) "أي الرواية نفسها إذ تحتاج إلى راوٍ ومروي له، أو إلى مرسل ومرسل إليه، وفي المروي (الرواية) يبرز طرفاً ثنائية (المبنى / المتن الحكائي) لدى الشكلايين الروس، كما يبرز طرفاً ثنائية (الخطاب / الحكاية) أو (السرد / الحكاية) لدى السردانيين

١- ينظر: بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي : ٤٥ - ٤٦.

٢- ينظر: المتخيل السردى (مقاربات نقدية في التناص والروى والدلالة) : ١١٧ .

٣- ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة : ١١١.

٤- ينظر: الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة : ١٠٩ .

٥- ينظر: المصطلح السردى (معجم المصطلحات)، جبرالد برنس، تر: عابد خزندار، المشروع القومي للترجمة، طبعة ١،

٢٠٠٣ : ١٤٢.

اللسانيين (تودوروف، جينيت، ريكاردو...) من حيث أن السرد والحكاية، هما وجهها المروي المتلازمان، أو اللذان لا يمكن القول بوجود أحدهما دون الآخر في بنية الرواية".^(١)

وهو ما عُرِف عن الشكلايين تسميتهم له بالمتن الحكائي، مُلمّحين بذلك إلى مجموعة الوقائع المتعلقة ببعضها البعض، والتي يتم أخبارنا عنها إثناء العمل، وعرضها حسب الترتيب الطبيعي، أي وفقاً للنظام الزمني والسببي للأحداث، وبغض النظر عن الطريقة التي يتم بها تنظيم هذه الأحداث والذي يرافقه حصول تطورات كبرى بفضل وجود الشخصيات، أو الأبطال المرتبطين ببعضهم عن طريق المصالح المشتركة، أو عبر الروابط التي تشكل علاقات متبادلة بين الشخصيات في لحظة معينة، إذ نجد في مقابل هذا المتن متناً آخر هو المبنى الحكائي الذي يتكون من الأحداث نفسها، لكنه يأخذ بالحسبان نظام ظهوره في العمل، وما يتبعه من معلومات وخلفيات داعمة، ذلك أن مواد المتن الحكائي تشكل المبنى الحكائي عبر عدد من المراحل، فالمتن الحكائي يهتم بالمحتوى ومضمون الحكاية أو الأحداث، في حين يهتم المبنى الحكائي بطريقة ظهور تلك الأحداث في العمل،^(٢) والطرف الأخير في السرد هو المروي له اسماً معيناً ضمن البنية السردية، وهو مع ذلك كالراوي شخصية من ورق، وقد يكون كائنًا مجهولاً، أو متخيلاً لم يأت بعد، وقد يكون المتلقي (القارئ) والمجتمع بأسره، أو من الممكن هو قضية أو فكرة ما يخاطبها الروائي على سبيل التخيل الفني،^(٣) كما ويمثل أيضاً الطرف الآخر الذي يتجه الراوي بخطابه إليه، وفي السرود الخيالية كالحكاية والملحمة والرواية ليكون الراوي كائنًا متخيلاً، يشبه الذي يروي له، ولهذا يرى برنس أن الروايات سواء أكانت شفوية أو وردت تسلسلاً بسيطاً للأحداث في وقت معين، فإنها لا تشترط راوياً فحسب، ولكن أيضاً مروياً له.^(٤)

إن أهمية تلك المكونات لا تتحدد بذاتها، وإنما بعلاقتها بالمكونين الآخرين، حيث أن كل مكون سيفتقر إلى أي دور في البنية السردية؛ إن لم يندرج في علاقة عضوية وحيوية معهما، كما أن غياب مكون ما أو ضموره، لا يخل بأمر الإرسال والإبلاغ والتلقي فقط، بل يقوض البنية السردية للخطاب، ولذلك فالتضافر بين تلك المكونات، ضرورة ملزمة في أي خطاب سردي.^(٥)

من كل ذلك نستنتج أن السرد هو إحدى الوسائل التي يمكن أن توفر اتصالاً مبدعاً يربط بين الأحداث الدرامية ويخلق جواً حيويًا ينبثق من الصور الذهنية الفردية وأشكالها وظواهرها الإنمائية المختلفة.

-
- ١- تقنيات السرد في النظرية والتطبيق : ٤١.
 - ٢- ينظر: نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلايين الروس) : ١٨٦-١٩٧.
 - ٣- السابق : ٤١-٤٢.
 - ٤- ينظر: موسوعة السرد العربي : ١٠.
 - ٥- ينظر: نفسه : ١١.

متهات برهان شاي

١- أيولوجية المتهات :

أهم ما يميز النصوص هو محاولة المؤلف خلق الانسجام بين الدلالة واللسانيات بفعل المكونات التفصيلية للنص مثل العنوانات والاقتباسات والوظائف؛ لأن أول ما يلتفت أنتبه القارئ هو ذلك العنوان،^(١) ولذلك يلجأ الروائيون عادة إلى عنوانات تحمل في طياتها جملة من المعطيات اللفظية والمعاني الرمزية والبصرية المقروءة التي تحيط بالنص وتميزه عن باقي النصوص الأخرى؛ لإثارة بعض القضايا الحساسة بشكل مضلل.^(٢) كانت المتهات واحدة من تلك المصطلحات التي يكتنفها الغموض؛ ولهذا نالت نصيبها من كتب التفسير والفهارس، فقد جاء في لسان العرب قوله عنه: "المتهات جمع، لمفرد مؤنث (المتهاة) وهي مشتقة من التَّيَّة: بمعنى الصِّلَف والكِبَر، وقد نَاه يَتِيه تَيْهًا ، تَكْبَر، وَرَجُلٌ تَيْهَانُ إذا كان جَسُورًا، وَنَاه في الأَرْضِ يَتِيه تَوْهًا وَتِيهًا، وَالتَّيَّةُ أعمها: أي ذَهَبٌ مُتَحِيرًا وَضَلَّ، وَمَتَّيَّةٌ: مُضَلَّةٌ أي يَتِيه فِيهَا الْإِنْسَانُ".^(٣)

أو قد يكون للفظ المتهاة معانٍ متنوعة وفقاً للسياق والغرض الذي تسعى إليه، من ذلك المرنثيات المألوفة مثل الزخارف والمتعرجات التي تتطلب إشارات ورموز لتوضيح معانيها.^(٤) إذ من الممكن عدها نوعاً ممتعاً من الألغاز المصممة لتحدي الأشخاص من جميع الأعمار وتسليتهم؛ من حيث كونها شبكة معقدة من المسارات والجدران والطرق المسدودة المؤلفة من ممرات مغلقة تؤدي إلى وجهات مختلفة بهدف إيجاد المسار الصحيح للوصول إلى نقطة نهاية محددة.^(٥) كما وقد يشير لفظ المتهاة أيضاً لعدد من المشاكل الخطيرة والأوضاع المزرية التي تعاني منها الفئات المضطهدة أو المقهورة ولفترة طويلة دون أي أمل حقيقي في تحسين أوضاعها.^(٦) بهذا فإن كل ما تحمله هذه الكلمة من دلالات وإشارات، يعكس تماماً ظلمة أركانها وخطورة أزقتها التي لا تؤدي إلى مكان معين.^(٧) بمعنى هي رموز عشوائية تعبر عن الأفكار التي تمثلها إرادة المتكلم.^(٨) من ذلك المفهوم كان للأدب الخيالي تقنياته الرئيسية المعتمدة في التعبير عن أفكاره والتي تنبثق من: المضمون داخل المضمون، ومن تداخل الحقيقة بالخيال، والانتقال عبر الأزمان، فضلاً عن ازدواجية الفعل،

١- ينظر: عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر: يوسف الإدريسي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، طبعة ١، ٢٠١٥: ١٧ - ١٨ .

٢- ينظر: نفسه : ١٣.

٣- لسان العرب : ٤٦٢ - ٤٦٣.

٤- ينظر: بورخيس صانع المتهات، ترجمة: محمد آيت لعميم، المركز الثقافي العربي ، المغرب، طبعة ١، ٢٠١٦ : ١٦٩ .

٥- ينظر: رواية المتهاة، مها سيد عابدين : ٢.

٦- ينظر: متهاة الوهم، يوسف زيدان، مطبعة دار الشروق، القاهرة، ٢٠١٣ : ١٨ .

٧- ينظر: الخروج من المتهاة، د. سبنسر جونسون، مكتبة جرير، طبعة ١، ٢٠١٩ : ١٥ .

٨- ينظر: أعلام الفكر اللغوي (التقليد الغربي من سقراط إلى سوسير)، روي هاريس وتوبلت تيلر، تر: د. أحمد الكلابي، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، طبعة ١، ٢٠٠٤، جزء ١: ١٧٢.

والتي شكلت بدورها التمثيل الأساسي للموضوعات الجوهرية لإشكالية الحياة وطبيعتها، والذات، والإدراك، والزمن.^(١) وهو ما شجع تودوروف للتمييز بين مجموعتين أساسيتين من العلاقات في تلك النصوص: العلاقات القائمة والعلاقات الغائبة؛ إذ يظن أن الأشياء التي لا وجود لها في النص يمكن أن تكون موجودة في الذاكرة الجماعية للقراء في زمن معين تتعارض مع العلاقة الحالية، وبالنقيض من ذلك قد نجد عدداً من النصوص منفصلة تماماً بحيث لا يوجد أي اتصال بينها.^(٢) ذلك لأن العلاقات الغائبة ذات معنى ورمزية؛ عبر ما يشير إليه الدال من المعاني، وهذا الحدث يستدعي ذلك الحدث وهكذا، في حين أن العلاقات الحاضرة هي علاقات تكوين والبناء.^(٣)

من هذا المنطلق بدأ الكاتب برهان شاوي بكتابة سلسلة روايات سياسية تصور تلك المشاهد المروعة التي جعلت من بلده ساحة اقتتال بين أبنائه، ساعياً من وراء ذلك إثارة أسئلة وجودية تتعلق بالإنسان وكيانه بدءاً بالعراق؛ متخذاً من دلالات المتاهة ورمزيتها لوحة إنسانية مليئة بسردييات الأموات الضيقة والملغمة، ومشحونة بالانتقادات والمحظورات التي أفاضت بها مسارات الحياة، والتي لا تكون مرتبطة ببلد معين بحد ذاته؛ فقد تطرقت تلك المتاهات بأجزائها المتعددة إلى الكثير من القضايا الواقعية ومنها (التعسف، الدين، السياسة، الفقر، إلخ) بشكل واضح ومباشر، وبالتفاصيل دون اللجوء إلى التعتيم أو التغطية أو التناقض، وهذا ما دفع بالكاتب إلى الخوض في السرد وسياقه، منغمساً في تسلسل الأحداث التي تحدد الخطاب السردى بشكل واضح ومتفرد.^(٤)

كما وسلط الضوء على نماذج مختلفة من الآفات التي تعشعش في المجتمع مثل (الهجرة، العلاقات المحرمة، الرغبة، الخيانة، الواقع...)، والتي تنبثق من منظور أكثر نقدية وواقعية؛ لجأ إليه الكاتب في إدانته لهذا الواقع معتمداً على مرجعية ذاتية تلتقط التفاصيل من جانب، ومن جانب آخر جمع بين المأساة والنشوة في عرضه، إذ نجد أن رواياته تتباين في الطول، والالتزام باستعمال الأسماء المستعارة.^(٥) نتيجة ما كانت تخوضه النصوص الروائية لسلسلة (المتاهات) من صراعات شرسة ضد سلطات الدولة الإمبريالية ونفوذها في الدول النامية، وضد القومية وقمعها وإرهابها البيروقراطي، كذلك كان سعيها يتمحور حول الكشف عن التراث والثقافة والنفوذ الأجنبي وغير ذلك.^(٦)

-
- ١- ينظر: المرايا والمتاهات (قصص)، خ.ل. بورخيس، تر: إبراهيم الخطيب، طبعة ١، ١٩٨٧ : ٧ .
 - ٢- ينظر: الشعرية، تزفيتان تودوروف، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، طبعة ١، ١٩٨٧ : ٣٠ - ٣١ .
 - ٣- ينظر: نفسه : ٣١ .
 - ٤- ينظر: ومضة في درب المتاهات، محمد ارغم، مطبعة عين برانت، موريثانيا، طبعة ١، ٢٠١٤ : ٥ .
 - ٥- ينظر: نفسه : ٥ - ٦ .
 - ٦- ينظر: المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، فاضل ثامر، دار المدى، سوريا، طبعة ١، ٢٠٠٤ : ١٠ .

إن تسلسل أحداث روايات (المتاهات) يؤرخ لتأريخ تحول في العراق، وتفصيلاً لما آلت إليه حال البلدان انطلاقاً من العراق، لتمضي بعد ذلك إلى الدول الأخرى المجاورة مثل سوريا والأردن والمغرب بحكم الفضاء الذي شغلته الأحداث، ثم تجوب البلدان الغربية بوصفها خريطة لأوروبا حاملةً الألم الإنساني أينما حلَّ في محاكاة للإنسانية وفقاً لجنسها، حيث نجد فيها أكثر من ٨٥ حواء و ١٣٥ آدم.^(١) كل ذلك جعل من خاصية الانفتاح على النصوص الأخرى وسائل ساعدت على بناء مرجعيات طوعها الراوي حسب مقتضيات السرد، من أجل تأسيس التمايز بين نصوص متاهاته، فكل نص هو تحويل لنصوص أخرى واستمرارية لنصوص مشكلة؛^(٢) محاولاً إتاحة الفرصة للقارئ الذي أوشك أن يكون مؤلفاً ثانياً للنص، بأن يستعرض دلالاته واستنطاقه للنص معتمداً في ذلك على مخزونه الثقافي، مما حدا بالنص السردي أن لا يكون محكوماً باختيار السارد فقط، فالقارئ أيضاً ملزم بخلق علاقة قائمة على مبدأ استكشاف الدلالة المبنوثة أو المرسلّة من طرف السارد، والتي يجب أن تكون علاقة قائمة على مبدأ التفاعل مع النص في تبني مرجعياته.^(٣)

أما بالنسبة للابتكار الذي قدمه برهان شاوي عند كتابة متاهاته، هو أنها تتماهى في بنيتها السردية من جحيم دائتي الذي يحتوي على تسع طبقات معتبراً إياها الملحمة الأولى التي تضم المتاهات متمثلة ب(متاهة آدم، متاهة حواء، متاهة قابيل، متاهة الأشباح، متاهة إبليس، متاهة الأرواح المنسية، متاهة العميان، متاهة الأنبياء، متاهة العدم العظيم)، مستمراً في كتابته للرواية في الجزء الثاني، الذي يتناص بين مطهر دائتي؟ والفصل بين الجحيم والفردوس، فالأسس التي شيدت عليها متاهات شاوي هو كشف الستار عن ثلوث (الجنس، ومقدس الدين، وبطش السلطات) وهو ما أدى في إثارة الرأي العام ضده.^(٤) فضلاً عن أبتعاد برهان شاوي عن كل ما هو مألوف في الروايات العربية والثورة عليه، بناءً على تمايزه بأسلوب السرد عن الروائيين العرب من قبله أو المعاصرين له ، الشأن الذي من أجله إن لعبت رواياته دوراً في الميل على كشف ما كان محرماً ومقدساً وممنوعاً، وهو ما بدا تأسيساً لذلك التمرد.^(٥)

ذلك أن البناء السردى للرواية بأكمله قد تأثر بالقوى السياسية والدينية والاجتماعية القمعية، التي تصنع الحدث السردى، وهو في الواقع تجربة مأساوية تنتقل من المأساة الفردية للبطل، إلى مأساة اجتماعية لجميع أفراد الأسرة أو المجتمع، وهو ما يبعث على التناقض المأساوي بين الواقع والأحلام، بين المثل الفكرية والإيديولوجية من جهة، والعملية والفعل والتجسيد من جهة أخرى، عبر مواجهة الرواية لمراكز الاضطهاد

١- ينظر: العراقي برهان شاوي صاحب رواية (المتاهات) الممنوعة في العالم ، ماهر حسن ، ٢٠١٨ ،
١٣٢٠٨٣٤ <https://www.almasryalyoum.com/news/details>

٢- ينظر: التناص نظرياً وتطبيقاً، احمد الزعبي، مؤسسة عمون، عمان ٢٠٠٠: ١١- ١٢

٣- ينظر: مرجعيات بناء النص الروائي، د. عبد الرحمن التمار ، دار ورد الأردنية، طبعة ١ ، ٢٠١٣ : ٦٦

٤- ينظر: برهان شاوي دوستوفسكي الرواية الحديثة، أمل محمد ياسر سورية ، ٢٠٢١ / <https://www.qitafnews.net/>

٥- ينظر: كسر تابوهات الثالوث المحرم (دراسة)، صباح هرمز، منشورات مقبرة الكتب، بغداد، طبعة ١، ٢٠٢٣ : ٥٩.

الخارجي بشكل مباشر.^(١) إذ يمتلئ الجسد القصصي للمتاهات بالمفاجآت والبنى الدرامية والسينمائية، بفعل إلتأم الخطابات الحديثة بالقديمة، كما وتلمس الفنتازيا السحرية بواسطة الانسجام بين الأفكار السحرية واللغة المعقدة والمناقشة الفلسفية بين مختلف الشخصيات والثقافات، كل منها يصور واقع العراق من حيث ثقافته ومستوى فهمه الذي يقترب من الخراب العربي، والذي هو أولى بوادر الحركات الإرهابية، والصراعات الطائفية والقومية في تلك البلدان طوال أحداث الرواية.^(٢) والتي عبرت عن واقعيته بعبارة موحية ومتمردة تخفي وراءها الكثير من الفوضى، فعندما تحاول الأحداث أن تدير رؤوسها عن السطر، فإنها تديرها إلى الوراء وتسلط الضوء على اختلاف وتفرد في الصياغة والابداع.^(٣)

لقد تضمن البناء المعقد للمتاهات إيديولوجيات فاعلة في تشكيل السرد زادت من انخراط القارئ في الأحداث بصورة مباشرة، سواء أكان ذلك رمزاً لصراعات الشخصيات أو وسيلة لخلق التشويق، إلا أنها أضافت عمقاً وتعقيداً وتشويقاً يغمر القراء في رحلة المتاهة، كما مكنت المؤلف من خلق قراءة عميقة تسمح للقارئ بالبحث عن مسارات مختلفة للإفصاح عن الطبقات المبهمة فيها. لذلك يأخذنا المؤلف عبر هذه السلسلة من الروايات في رحلة حول انهيار قيم المجتمع والأسئلة الفلسفية المحيطة بالطبيعة البشرية التي لا يمكن فهم أفعالها في مجتمعات معقدة مثل مجتمعاتنا، والكيفية التي تطارد بها لعنة الفعل الأفراد حتى وهم يتحركون بحرية عبر الفضاء، لكنهم يشيرون بوضوح لتلك العضلات الأخلاقية والاجتماعية التي يواجهونها سواء في بلدانهم أم في البلدان الأخرى .

٢- برهان شاوي ومنجزه:

ولد الأديب برهان شاوي مجول، في مدينة الكوت عام ١٩٥٥، ثم سافر من العراق عام ١٩٧٩ بعد اعتقاله قاصداً بيروت، حيث شهدت تلك الحقبة حملة قمعية واسعة ضد اليساريين وأحزاب التقدم، ليحصل بعد ذلك على درجة الدكتوراه في التاريخ الحديث (موسكو - ٢٠١٠)، ودكتوراه في الاتصال (جامعة موسكو - كلية اللغات - ١٩٩٧)، وماجستير في الفنون الجميلة (المعهد السوفيتي العالي للسينما - موسكو - ١٩٨٥)؛

مارس العمل الصحفي في العراق منذ العام ١٩٧١، وعمل في الصحافة اللبنانية ١٩٧٩-١٩٨٠، وإثناء إقامته في أوروبا عمل برامج وأفلام وتدرّس السيناريو في ألمانيا وهولندا ما بين ١٩٨٦-١٩٩٧، كما أصبح

- ١- ينظر: المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي: ٢٤.
- ٢- ينظر: مآزقيه الشخصية الروائية في متاهات برهان شاوي، مايا خليل، أطروحة دكتوراه في اللغة العربية وآدابها، جامعة القديس يوسف، بيروت، ٢٠٢٠ - ٢٠٢١.
- ٣- ينظر: متاهات السرد (دراسة تطبيقية في الرواية والقصة القصيرة)، شوقي بدر يوسف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، طبعة ١، ٢٠٠٠: ٨٢.

رئيساً للقسم الثقافي في جريدة الاتحاد في أبو ظبي بين العام ١٩٩٧-٢٠٠٢، وفي تلفزيون أبوظبي ما بين العام ٢٠٠٢-٢٠٠٣. كما عين أستاذاً زائراً في كلية الإعلام والمعلومات والعلاقات العامة (جامعة عجمان - فرع أبوظبي) ما بين ٢٠٠٢ - ٢٠٠٣ ليعمل محرراً في موقع التلفزيون الألماني بقنطرة عندما أستقر في ألمانيا.^(١) وبعد عام ٢٠٠٣، شغل منصب مدير عام قناة الحرية الفضائية ، ثم تيوأ منصب مديراً تنفيذياً لهيئة الإعلام والاتصالات في العراق، وبعدها عميداً في كلية الإعلام في جامعة أبن رشد بهولندا.^(٢)

تعددت المرجعيات التي أستند عليها الروائي برهان شاوي في مسيرته الأدبية فقد مثل الكاتب دستوفسكي مرجعاً أصيلاً ومعلماً أولاً في كتابته للرواية، حين أستسقى منه قاعدته الذهبية الأساسية لأي عمل إبداعي، ألا وهي الجرأة والصدق الإبداعي والفني في الكتابة.^(٣) إلى جانب المرجعيات الأخرى المتنوعة بين الأدبية والرومانسية، من بينهم الشعراء جبران والمنفوطي والرافعي وشعراء المهجر وعلى رأسهم إيليا أبو ماضي، وأما الدينية منها فكان كتاب (المراجعات) لشرف الدين الموسوي، وشجرة طوبى، ونهج البلاغة، ثم أطلع على كتاب (فلسفتنا اقتصادنا) للمرجع محمد باقر الصدر(قدس)، ما شجعه باللجوء نحو النصوص الأصلية لماركس وأنجلز لتتكشف له مرجعيات جديدة؛ وبالخصوص كتاب (أصل العائلة والملكية الفردية) لأفريديك أنجلز، إلا أن الحركات السياسية الطلابية وحوادث الاعتقالات في صفوف الشيوعيين، قد سرعت من نمو وعيه الفكري والسياسي بصورة مبكرة.^(٤)

لقد كانت ميول برهان شاوي الأديب وتوجهاته في بادئ الأمر نحو الشعر، ليخوض تجربة النظم في كل أشكاله من العمود والتفعيلة حتى التحرر منهما، ليصبح شاعراً واعداً يحظى بتقدير كبير، فقد قام بنشر العديد من الأعمال الشعرية والتي بلغت سبع مجموعات منها مراثي الطوطم، رماد المجوسي وغيره؛ الأمر الذي من شأنه إن حظيت رواياته بالكثير من تلك النصوص الشعرية، ذلك أن هيجان الشعرية يطغى على الكثير من جوانب السرد الروائي في رواياته، ثم سرعان ما تلاحم عالمه الشعري بالسينما وبقية الفنون كالمرسح والموسيقا والتشكيل، ليعلن عقب ذلك انتقاله العظيم للرواية مبرراً ذلك بالفضاء الرحب الذي تتمتع به من حيث أتساعها بالبوح والإسهاب وقصص السرد والتوثيق العديدة، والتي من غير الممكن التعبير عنها شعرياً؛ لأن بنية القصيدة تعتمد على إيجاز اللغة الشعرية وكثافتها.^(٥) فالإنجازات التي حققها الروائي برهان

١- ينظر: السيرة الذاتية والأدبية للشاعر والروائي العراقي الدكتور برهان شاوي، افاق حرة للثقافة، صفحة ٦٤، ٢٠٢٠.

<https://www.afaqhorra.com>

٢- ينظر: ما وراء السرد في متاهات برهان شاوي الروائية، حنان حسن علي البكري، رسالة ماجستير، جامعة بابل، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، ٢٠٢٣ : ١٤.

٣- ينظر: برهان شاوي - أديب من هذا الزمان، رامي فارس الهري، جريدة الصباح، العدد ٦٩٨٤٧، ٢٠٢٣.

٤- ينظر: برهان شاوي - معظم الروائيين كتبوا الشعر وانتقلوا إلى الرواية، علاء المفرجي، جريدة المدى، العدد ٥٤١، ٢٠٢٣.

٥- ينظر: نفسه .

شاوي تتسع لتشمل كل المجالات العلمية والأدبية عبر خوضه لتلك المجالات بفعل تأليفه لعدد من الكتب منها: (مدخل إلى الاتصال الجماهيري والدعاية) والاتصال الجماهيري عبر التاريخ ونظريات التأثير الإعلامي) وهم الحرية) و(أزمة الثقافة الفاشية في العراق) و(حول الإبداع وسلوك المبدع).^(١) كما ترجم العديد من الكتب العلمية والتاريخية عن الروسية والألمانية من ضمنها: أوسيب ماندلستام، ويوسف برودسكي، وفلاديمير فيسوتسكي، وأنا أخماتوفا، (لغة الفن التشكيلي)، الأنثروبوجيا عن تأريخ الحبشة،^(٢)

إن البداية التي نحاها الروائي برهان شاوي في مسيرته الروائية قد تكللت برواية (الجحيم المقدس) نهاية ثمانينات القرن الماضي، والتي وصفها بـ (الرواية السينمائية)، إذ تميزت بأوضح الروايات التي تلتها، حين وثقت طغيان سلطة الحكم ضد الأكراد لتتوالى بعد ذلك إصداراته في هذا المضمار، والتي أهمها مشرحة بغداد ٢٠١٢، وإستراحة مفيستو ٢٠١٦، وغيرها حتى نصل إلى سلسلة (المتاهات) التي بلغت تسع متاهات الأولى منها كانت: (متاهة آدم ٢٠١٢) وأخرها (متاهة العدم العظيم ٢٠١٨)،^(٣) حيث أنصبت جهود الكاتب نحو الروايات المعرفية التي ينظر بوساطتها إلى تأريخ تدمير العراق، وما خفي من بطش السلطات، وما يحدث في السجون، حين كشف الغطاء عن تفاصيل الرعب في كوابيس العراق الطويلة، ووحشية الأنظمة الاستبدادية والسلطة والأحزاب، ولكن مع بعض التعميمات.^(٤) من قبيل أن الأحداث والصور والحقائق التي ملأت فصول المتاهة، والتي كشفت عنها الشخصيات الكثيرة والمتنوعة في سلسلة الأحداث الروائية للمتاهات، لا تعبر عن شخص المؤلف شكلاً أو مضموناً، ولا تمثل من يتحدثون نيابةً عنه بشكل مباشر؛ بل أنهم لا يمثلون حتى الشعب في نطاق جغرافي أوسع يتجاوز حدود العراق على وجه الخصوص، ولكنها تترجم مخزوناً من العنف الدموي المنتشر في جوانب عديدة من المجتمعات والشعوب، ولهذا أختار برهان شاوي لفظة المتاهة قاسماً مشتركاً لرواياته كلها؛ حتى أطلق عليها سلسلة المتاهات.

١- ينظر: العراقي برهان شاوي صاحب رواية (المتاهات) الممنوعة في العالم، ماهر حسن، ٢٠١٨، ١٣٢، ٨٣٤، <https://www.almasryalyoum.com/news/details>.

٢- ينظر: وقفة مع برهان شاوي، العربي الجديد، ٢٠٢١، <https://www.alaraby.co.uk/culture>.

٣- نفسه.

٤- ينظر: برهان شاوي : التناص مع (دانتي) ليس تناصاً شكلياً وإنما تناص في الجوهر، علاء المفرجي، جريدة المدى،

العدد ٢٠٢٣، ٥٦١٣.

الفصل الأول

الشخصيات

المبحث الأول

الشخصية تجليات وأنماط

١. توطئة .
٢. تجليات الشخصية .
٣. مفهومات الشخصية : (الشخصية لغة - الشخصية اصطلاحاً)
٤. تيبولوجيا الشخصيات .
- أ - الشخصيات الرئيسية : (آدم البغدادي - آدم التانه - حواء المؤمن) .
- ب - الشخصيات الثانوية : (آدم الزاهد - قابيل الفهد - قابيل العباسي) .
- ج - الشخصيات المرجعية .
- د - الشخصيات التخيلية .

توطئة :

عدت الشخصية ركيزة مهمة من ركائز العمل السردي، إذ يؤكد النقاد القدامى والمحدثون أنها العنصر الأساس في الحكاية، ليصرح البعض بكونها ركيزة مهمة لذلك العمل، وأحد أهم المحاور الأساسية فيه؛^(١) فهي عنصر فاعل وبناء في الرواية، ذلك أنها تمثل موقفاً خاصاً من الأداء، أو تكون تعبيراً عن معنى في أطوار خلقه أو الإحياء به.^(٢) كما أنها تشكل فضاءً لا نهاية له في أشكالها ومعانيها المتعددة للتجارب والنصوص شأنها في ذلك شأن اللغة والهيكل والزمان والمكان والحوار والمواقف، إذ تكتسب مع كل تجربة أسلوبيتها المميزة في جعل القراءة نقطة انطلاق من مجموعها.^(٣) وبذلك ينظر إلى الشخصية بوصفها العنصر الوحيد الذي تتقاطع بوساطته جميع العناصر الشكلية الأخرى بما في ذلك تقاطعات الزمان والمكان اللازمة لنمو الخطاب الخيالي واستقراره؛ كونها تقع في قلب الوجود الروائي إذ لا توجد رواية دون شخصية تقود الأفعال، وتنظم الأحداث، وتعطي القصة بعدها السردي،^(٤) ولهذا اكتسبت الشخصية أهميتها في العمل السردي، من حيث كونها تمثل عنصراً حاسماً يؤدي العديد من المهام والوظائف المترابطة والمتكاملة في سياق سردي.^(٥) فما زالت الشخصية الروائية محوراً هاماً في معظم الروايات والقصص وجل الأنواع السردية، إذ يعتمد وجودها على حكمة المبدع وخياله الأخاذ الذي تمكنه من نقل تلك الهوية من عالمها الخاص إلى العالم الذي تصبح صوراً عامة وأمثلة .

تجليات الشخصية :

شهد مصطلح الشخصية منذ حقبة طويلة قدراً كبيراً من الإهمال، إذ نجدها تفتقر إلى أي تعريف نظري أو أسلوبى مناسب، مما يجعلها من أكثر جوانب الأدب غموضاً واهتماماً من قبل النقاد والمحللين،^(٦) لذا ومن أجل كشف الغموض الذي يلف استعمالاتها، ورفع الحيف الذي أصابها، وقبل مناقشة الشخصية وأيديولوجيتها ومفهومها في النقد نحن بحاجة إلى التمييز اللغوي والمعنوي بين مفهومين تشيران إليها وهما (الشخصية) و(الشخص)، والحقيقة أن الكثير من النقاد لا يميزون بين هذين المصطلحين في كتاباتهم؛ بسبب

- ١- ينظر: البنية السردية في قصص العشاق النثرية في العصر الأموي، نادية سالم عيسى، أطروحة دكتوراه، جامعة القادسية، كلية الآداب، ٢٠٢٠: ١٠٧.
- ٢- ينظر: المنهج التكويني من الرواية إلى الإجراء، نحو منهج مقترح في استقبال النص واستشراق المعنى، د. رحمن غركان، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، طبعة ١، ٢٠١٠: ١٦٢.
- ٣- ينظر: المصدر نفسه: ٩٩.
- ٤- ينظر: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصيات)، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، طبعة ١، ١٩٩٠: ٢٠.
- ٥- ينظر: قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، طبعة ١، ١٩٩٧: ٨٧.
- ٦- ينظر: السابق: ٢٠٧.

القرب بينهما أذ يعدونهما شيئاً واحداً^(١)، فالإشكالية المطروحة هي من حيث طبيعة التكوين اللغوي وأهميته؛ لأن الاختلاف يقتضي أن يكون الشخص هو الفرد ذي الحالة المدنية من يولد ويموت واقعاً، في حين أن الشخصية لا تخلو من عمومية معنى الدلالة الزئبقية في الحديث عن الروايات، من حيث العنصر الأدبي الذي يحققه العمل السردي، وبضمن الإطار اللغوي الذي يغزو الخيال لدفع الحدث^(٢)، ذلك أن الراوي والشخصيات هما بالضرورة أشياء مصنوعة من ورق ولا يستطيع الراوي أن يخط أي شيء مع مؤلف هذه الرواية؛ لأن إشارات المنشئ موجودة في السرد ومقبولة بشكل كبير، لهذا فإن المؤلف هو الشخص الذي يعلن عن نفسه ويخفي العلامات التي ينثر بوساطتها مصنفه، فإن ذلك يقيم علاقة عالمية بين الشخص وكلماته، مما يجعل المؤلف ذاتاً بمجملها والسرد هو التعبير الأدائي عنه^(٣).

وهكذا فإن الشخصية يتم توظيفها لإكمال الحدث، ففي الرواية التقليدية يكون التعامل معها بوصفها كائن حياً بوجوده الجسدي، إذ توصف ملامحه وقامته وصوته وملابسه وعمره وأهواءه، أي أن التعامل معها وكأنها (الشخص)؛ لأنها تلعب دوراً كبيراً في كل عمل روائي يكتبه المؤلف، لدرجة أنه من المستحيل تخيل رواية دون سطوة الشخصية التي يقدمها المؤلف^(٤). ويرى محمد عزام بضرورة التمييز بين مفهومي الشخصية الروائية والشخص الروائي، فالأول شامل وله قوانين وضوابط تنظمه وتؤسسه، والثاني متعلق بفرد محدد في رواية ما، له سماته الخاصة ومع ذلك فإن كليهما يلامسان بعضهما، ويمسان ما بداخله من الخصوصية^(٥).

إن فالشخصية وقبل كل شيء مجموعة من القيم، وغاية اجتماعية متحققة، لكن الشخص لا يفترض بالضرورة مثل هذه القيمة، فهو لا يضيف أي قيمة للحياة؛ فالفرد وحدة بيولوجية طبيعية عندما تكون الشخصية مجموعة روحية^(٦) عليه تكون الشخصية إذن هي الوعي الذي يحدث في الإنسان المادي لهدفه العقلي أو الإلهي، وعلى هذا الأساس تتجاوز الشخص وتضمه في نفس الوقت^(٧). لذلك زادت الأبحاث النفسية من أهمية دراسات الشخصية بفعل التركيز على الجوانب الفردية، أي ما يميز الفرد عن شخصية أخرى، فضلاً عن النظر في العوامل البيولوجية والوراثية، فكان تعريف جوردون ألبرت من أهم التعريفات في هذا المجال، حيث يذكر أن: الشخصية هي المخطط الديناميكي للفرد لكل من الجهازين العقلي والجسدي الذي يحدد مدى ملاءمته

١- ينظر: معجم السيميائيات، فيصل الأحمر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، طبعة ١، ٢٠١٠ : ٢١٤ .

٢- ينظر: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عبد الملك المرتاض، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ١٩٩٨ : ٧٥ .

٣- ينظر: النقد البنيوي للحكاية، رولان بارت، تر: انطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، طبعة ١، ١٩٨٨ : ١٣١ .

٤- ينظر: السابق : ٧٦ .

٥- ينظر: شعرية الخطاب السردي، محمد عزام، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥ : ٩ .

٦- ينظر: العزلة والمجتمع، نيقولا برديانف، تر: فؤاد كامل، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٠ : ٢٠٠ - ٢٠١ .

٧- ينظر: نفسه : ٢٠٣ .

بشكل فريد لبيئته،^(١) لتضيف أيضاً هذه الدراسات أن الشخصية هي الخصائص الجسدية والعقلية والعاطفية والاجتماعية (الموروثة والمكتسبة) التي تتشكل في وقت مبكر من حياة الفرد ولا تخضع لتغيير كبير، وهكذا فإن الشخصية تشير إلى جوهر الشخص الذي هو نواة يصعب تغييرها^(٢). أما علماء الاجتماع فقد أهتموا بدراسة طبيعية الشخصية في المجتمع والنظرة السوسولوجية لها حيث تجلت رؤيتهم للشخصية بوصفها بناءً نفسياً أساسياً، وجوهرًا عقلياً يتم تحديدها عموماً لرصدها كل المفاهيم التي تميز الإنسان في حريته عن جميع القضايا التي تتصل بظلمها في هذا الصدد، لذلك ولسبب ما ينظر لها ذات محكومة لنسخ قوانين البشر والإنسان^(٣)؛

إن هذا المفهوم متعدد الأبعاد يشمل عموماً فهم الناس ومعرفتهم لأنفسهم وما يعتقدون أنه مهم في حياتهم، حين يبنون هذا الفهم على مجموعة من الخصائص التي لها الأولوية؛ إذ تحدث علماء الاجتماع عن نوعين من الشخصية، هما الشخصية الاجتماعية والفردية (الذاتية)، فهما مترابطتان إلى حد كبير، ويمكن رؤيتهما عبر العلامات والرموز لهذا الشخص أو ذاك ناتجاً للرغبة في قبولية نتائج الإصلاح وفقاً لمعلومات معينة تم ترتيبها مسبقاً من قبل المجتمع؛^(٤) وبهذا تكون الشخصية عملية التنمية الذاتية التي ترسم الملامح وتضع الحدود المميزة للشخص والفرد؛^(٥) ومن ثم فإن الشخصية وحدة معقدة، مؤلفة من الروح والنفس والجسم جميعاً كونها شاملة تستوعب ذلك، فكل وحدة روحية مجردة ينقصها التنوع والتعقيد لا يمكن أن تؤلف شخصية، وهي تمثل رمزاً على التكامل الإنساني وعلى القيم الدائمة.^(٦) ذلك إن الدوافع التي أدت بدورها لهذا الاختلاف في تعريفات الشخصية وتنوعها؛ الصعوبة في إثبات أنها بنية شاملة لذا كان من المناسب تعريفها على أنها تنظيم يميز بنية الفرد ومزاجه واستقراره العقلي والجسدي فضلاً عن تحديد مدى ملاءمته النوعية مع البيئة التي يعيش فيها، ومن هنا يمكن التمييز الدقيق بين الطبع والطبيعة والعقل والجسد، ويعد هذا تعريفاً شاملاً ومناسباً لها.^(٧) بالنتيجة إذا ما نظرنا إلى الشخصية من الناحية النفسية والاجتماعية فهي مجموع الخصائص الجسمية، والعقلية التي لعبت فيها الأوساط البيئية دوراً كبيراً في تنشئتها؛ حيث العلاقة الجدلية القائمة على مبدأ التأثير والتأثير في تكوين الفرد وذاته بوصفه مزيجاً مكوناً من مجموع تلك الصفات.

١- ينظر: الصحة النفسية والعلاج النفسي، د. حامد عبد السلام زهران، عالم الكتب، القاهرة، طبعة ٤، ٢٠٠٥: ٥٣.

٢- ينظر: نفسه: ٥٣.

٣- ينظر: مفاتيح اصطلاحية جديدة (معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع)، طوني بينيت وآخرون، تر: سعيد الغانمي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، طبعة ١، ٢٠١٠: ٤٣٠.

٤- ينظر: علم الاجتماع (مع مدخلات عربية)، أنتوني غدنز، تر: د. فايز الصياغ، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، طبعة ٤، ٩٠.

٥- ينظر: نفسه: ٩١.

٦- ينظر: العزلة والمجتمع: ٢٠١.

٧- ينظر: علم النفس بين الشخصية والفكر، كامل محمد عويصة، دار الكتب العلمية، بيروت، طبعة ١، ١٩٩٦: ٨.

مفاهيم الشخصية

١- الشخصية لغة :

من الضروري الرجوع إلى بعض المعجمات والقواميس العربية، إذا ما بحثنا عن أصل كلمة (شَخَص) وعرفه ودلالاتها ومعانيها، يقول الخليل بن أحمد الفراهيدي (٥١٧٠هـ) "الشَّخْصُ : سَوَادُ الْإِنْسَانِ إِذَا رَأَيْتَهُ مِنْ بَعِيدٍ، وَكُلُّ شَيْءٍ رَأَيْتَ جِسْمَانَهُ فَقَدْ رَأَيْتَ شَخْصَهُ، وَجَمْعُهُ: الشُّخُوصُ وَالْأَشْخَاصُ، وَالشُّخُوصُ : السَّيْرُ مِنْ بَلَدٍ إِلَى بَلَدٍ، وَقَدْ شَخَّصَ يُشَخِّصُ شَخْوصاً، وَأَشَخَّصْتُهُ أَنَا، وَشَخِصَ بَبَصَرِهِ إِلَى السَّمَاءِ: أَرْتَفَعَ، وَأَشْخَصْتُ هَذَا عَلَى هَذَا: إِذَا أَعْلَيْتَهُ عَلَيْهِ".^(١)، أما ابن منظور فقد وردت تلك اللفظة بمعنى الشَّخْصُ : "جَمَاعَةُ شَخْصٍ الْإِنْسَانِ وَغَيْرِهِ، مَذْكَرٌ، وَالْجَمْعُ أَشْخَاصٌ وَشُّخُوصٌ، وَشِخَاصٌ؛ [...] الشَّخْصُ: كُلُّ جِسْمٍ لَهُ ارْتِفَاعٌ وَظَهْوَرٌ، وَالْمُرَادُ بِهِ إِبْتِاثُ الذَّاتِ فَاسْتَعْيِيرُهَا لَفْظَ الشَّخْصِ".^(٢) وفي المعجم الوسيط وردت "شَخَصَ الشَّيْءُ- شَخُوصاً: أَرْتَفَعَ، وَبَدَأَ مِنْ بَعِيدٍ، شَخَّصَ الشَّيْءُ: عَيْنُهُ وَمِيزُهُ مِمَّا سِوَاهِ الشَّخْصِ: كُلُّ جِسْمٍ لَهُ ارْتِفَاعٌ وَظَهْوَرٌ، وَالشَّخْصِيَّةُ: صِفَاتُ تَمِيزِ الشَّخْصِ مِنْ غَيْرِهِ، وَيُقَالُ: فَلَانٌ ذُو شَخْصِيَّةٍ قَوِيَّةٍ: ذُو صِفَاتٍ مَتَمِيزَةٍ، وَإِرَادَةُ وَكْيَانٍ مُسْتَقِلٍّ".^(٣) أما في القاموس المحيط فالشَّخْصُ: "هُوَ الْجِسْمُ الَّذِي لَهُ مُشَخَّصٌ وَحْجُمِيَّةٌ، وَقَدْ يَرَادُ بِهِ الذَّاتُ الْمَخْصُوصَةُ وَالْهَيْئَةُ الْمَعْنِيَّةُ فِي نَفْسِهَا تَعْيِينًا يَمْتَازُ عَنْ غَيْرِهِ، وَالشَّخْصُ لَا يَطْلُقُ إِلَّا عَلَى الْجِسْمِ، وَيَطْلُقُ الشَّخْصُ أَيْضاً عَلَى الْإِنْسَانِ ذَكَراً أَوْ أُنْثَى".^(٤) كما وقد وردت هذه اللفظة في القرآن الكريم للإشارة إلى أبصار الظالمين والكافرين كما في قوله تعالى: ﴿وَأَقْتَرَبَ الْوَعْدُ الْحَقُّ فَإِذَا هِيَ شَخِصَةٌ أَبْصَرُ الَّذِينَ كَفَرُوا﴾؛^(٥) وأيضاً قوله تعالى: ﴿إِنَّمَا يُؤَخِّرُهُمْ لِيَوْمٍ تَشْخَصُ فِيهِ الْأَبْصَارُ﴾^(٦)

أما الأصل التاريخي لمصطلح (الشخصية personality) في الأدب الغربي، فهو مشتق من اللفظة اللاتينية (persona)، ومعناها قناع؛ وهذا المصطلح له ارتباطات مسرحية، لأن الشخصية هي في الأساس قناع للإنسان، ليس فقط ليقدم نفسه للعالم، ولكن أيضاً ليحمي نفسه من معاناته أيضاً^(٧)، وبناء على ما سبق فإن كلمة شخصية مشتقة من الفعل (شخص) بمعنى التعبير عن الذات والحضور في وجود الآخرين، أي أنه متقدم عليهم في الأبعاد الجسدية، فيما يميزه عن سائر أشكال الأفراد وخصائصهم.

١- كتاب العين : ج ٢ : ٣١٤.

٢- لسان العرب : مجلد ٧ : ٤٥.

٣- المعجم الوسيط : ٤٧٥.

٤- معجم محيط المحيط: بطرس البستاني ، مكتبة لبنان، بيروت، طبعة حديثة، ١٩٩٨ : ٤٥٥.

٥- الأنبياء/ ٩٩.

٦- إبراهيم / ٤٢ .

٧- ينظر: العزلة والمجتمع: ٢٠٦.

٢- الشخصية اصطلاحاً:

عدت مفهومات (الشخصية) ودلالاتها من أهم المفاهيم في الدراسة النقدية المعاصرة للنقد الروائي، إذ أنها تمثل عصباً حياً ومؤثراً في فن بناء الرواية ككل^(١)؛ ولذلك يشكل مفهوم الشخصية الروائية منعطفاً فنياً وثقافياً، وإنهاكاً للتقاليد الأدبية السردية القديمة من مثل (الملحمة، الأسطورة، الحكاية الشعبية) والتحول من البطولة المثالية المطلقة إلى أفق إنساني حقيقي، رغم أنها تتحرك في المستقبل باتجاه يثير الغرابة والدهشة^(٢)،

حيث كان منحى بعض النقاد في فهم الشخصية بكونها كائن متخيل يتم تمثيله وتشكيله بواسطة الجمل التي تنطقها هي أو التي تُقال عنها،^(٣) وأما الشخوص: شخصيات فردية حقيقية أو خيالية تدور حولها رواية أو قصة أو مسرحية، وبسبب دور الشخصيات في الحكاية، يتجلى إبداع الروائي على أساس قدرته على رسم وخلق شخصيات جديدة لرواياته؛ ولهذا كان الابتكار والإبداع في الرواية، رهناً بقدرة المؤلف على إضافة وجوه جديدة للعرض (الرسوم التوضيحية) التي هي جزء من تأريخنا الأدبي.^(٤)

بالنتيجة اختلفت فكرة الشخصية الروائية باختلاف انتماء الروائي، فالروائيون التقليديون يمتلكون شخصية حقيقية (الإنسان) هي من لحم ودم، لأنها شخصية مبنية على إيمانهم العميق بضرورة أن تكون مرآة لما يحيط بها من الواقع الإنساني، بينما تختلف القصة مقارنة بالرواية الحديثة التي يرى منتقدوها أن الشخصية مجرد قطعة ورق،^(٥) على حد تعبير (رولان بارت) كونها شخصية تمتزج في وصفها مع الخيال الفني للروائي (الكاتب) ومع ذخيرته الثقافية، مما يسمح له بالإضافة والحذف والمبالغة في تركيبها وتصويرها، بشكل ما يستحيل علينا أن نصف تلك الشخصية الورقية مرآة أو صورة حقيقية لشخصية معينة في الواقع الإنساني المحيط، كونها شخصية قد وجدت في خيال الروائي فقط.^(٦)

لقد عد أرسطو من أوائل الذين أولوا عناية خاصة لمفهوم الشخصية؛ نظراً لسبقه الأدبي حيث قال: أعني الشخصية ما ننسبها إليها من خصائص وسمات يتميز بها القائمون على الفعل^(٧)، فالحدث الدرامي يستعمل فعلياً لتصوير الشخصية واكتشافها عبر علاقاتها الفعلية، فبدون الفعل لا توجد مأساة، لكن المأساة يمكن أن

-
- ١- ينظر: بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، د. بدري عثمان، دار الحداثة، لبنان، طبعة ١، ١٩٨٦: ٧.
 - ٢- ينظر: العلامة والرواية دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف، فيصل غازي النعيمي، دار مجدلاوي للنشر، عمان - الأردن، طبعة ١، ٢٠٠٩: ١٦٥.
 - ٣- ينظر: تحليل النص السرد (تقنيات ومفاهيم)، محمد بوعزة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، طبعة ١، ٢٠١٠: ٤٠.
 - ٤- ينظر: بنية النص الروائي (دراسة)، إبراهيم خليل، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، طبعة ١، ٢٠١٠: ١٧٣.
 - ٥- ينظر: تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق: ٣٣.
 - ٦- ينظر: نفسه: ٣٤.
 - ٧- ينظر: فن الشعر، أرسطو، تر: د. إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٢: ٩٦.

توجد بدون الشخصية،^(١) وهكذا فهو يركز عبر الأفعال على موضوع الشخصية، أي أن الفعل هو الذي يحدد الشخصية وليس العكس، وهو بذلك يتجاهل دور الشخصية في العمل المسرحي، في حين يعترف جورج لوكاش بدور الشخصيات في العمل الأدبي قائلاً: إن كل تفسير لا يتضمن وجهة نظر الشخصيات في النص السردى لا يمكن أن يكون كاملاً،^(٢) ورأي توماشيفسكي يتمحور على أن الشخصية تلعب دوراً ثانوياً، مبيناً أن البطل لا أهمية له، بالتالي فإن القصة بوصفها نظاماً تحفيزياً يمكن أن تستغني عن البطل وخصوصيته تماماً.^(٣) في حين يتجسد تعريف الشخصية الحكائية لدى فلاديمير بروب بقوله: هي كائن متغير ليس كياناً فريداً يمكن الاعتماد عليه، ومن الأفضل للدراسات أن تتخلى عن هذا المتحول وتفحص البنية السردية (العنصر الثابت) والوظائف التي توفرها؛^(٤) إذ تتمحور رؤيته للشخصية على مبدأ الاستمرارية والتغيير ليزيد القول: إن المهم عند دراسة القصة هو السؤال عن ما تفعله الشخصيات، فلا يعنينا من فعل هذا أو كيف فعل ذلك، فهذه تساؤلات لا يمكن أن تطرح إلا على سبيل الاستنتاجات فقط،^(٥) وبهذا التعريف يذهب إلى ما تؤديه الشخصيات من أفعال توظف لأجلها.

كما ويلخص جوردان ألبورت القول أن مصطلح الشخصية له أربعة معانٍ مختلفة مستمدة من فكرة المسرح، إذ يمكن عن طريقها النظر إلى الشخصية بكونها: أولاً الإنسان لما يبدو عليه وليس ما هو عليه واقعاً، وبهذا المعنى هو متعلق بالقناع، والثاني هو مجمل الصفات الشخصية التي تمثل حقيقة الفرد، فهي مرتبطة بالممثل، والثالث الدور الاجتماعي للفرد سواء أكان سياسياً أم مهنيّاً أو اجتماعياً، وأخيراً فإن مفهوم الشخصية يشتمل على صفات تدل على المكانة والتقدير والأهمية الذاتية، أي المكانة العظيمة التي يشغلها الفرد.^(٦) لكن باختين يفهم مصطلح الشخصية بقوله: هي العنصر المركزي الذي يميز الرواية، ويضفي عليها أصالتها الأسلوبية عبر المصطلحات الإنسانية؛ علاوة على ذلك فإن الإنسان في الرواية هو في المقام الأول شخصية خطابية، والرواية تحتاج إلى متحدثين تخاطبهم بخطابها النفسي الأصلي ولغتها الخاصة.^(٧) لتتمحور بعد ذلك رؤية ديفيد لودج في الشأن ذاته: الشخصية هي الشخص الذي يحرك الأحداث والمواقف في النص السردى، حيث تندمج فيه جميع عناصر القصة وتمتزج معاً لتتجلى في عمل فني شمولي، فالشخصية تمثل الفلك الذي تدور حوله جميع عناصر القصة الأخرى من وقائع وكلام وتجاوز وأزمة وأمكنة، لذلك وجد فيه الكثير من

-
- ١- ينظر: فن الشعر: ٩٧.
 - ٢- ينظر: دراسات في الواقعية، جورج لوكاش، تر: د. نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، طبعة ٣، ١٩٨٥ : ٢٥.
 - ٣- ينظر: طرائق تحليل السرد الأدبي : ٤٨.
 - ٤- ينظر: العلامة والرواية : ١٦٦.
 - ٥- ينظر: بنية النص السردى : ٢٤.
 - ٦- ينظر: سيكولوجية الشخصية (محدداتها، قياسها، نظرياتها) ، د. محمد غنيم ، دار النهضة العربية : ٤٦ .
 - ٧- ينظر: الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات، القاهرة، طبعة ١، ١٩٨٧ : ١٠١ .

وبالنسبة لكلود بريمون فالشخصية لديه هي كيان لا نهائي ومتجدد، من الممكن التحكم في القوانين المنطقية في صيرورتها، مستمداً مفهومه هذا من الإنجازات التي قدمتها الشكلائية، (٢) أما تودوروف فقد وجد أن الشخصية هي مجموع الصفات المنسوبة إلى الممثل عن طريق السرد؛ وبصرف النظر عما إذا كان هذا التعدد منتظماً أم لا، (٣) مشيراً إلى أن الشخصيات بوصفها أسماء، والخصائص المنسوبة لها وما تقوم به من الفعل هي نعوت؛ ومن ثم يكون لكل حادثة نوع من الجمل الممتدة التي تجمع تلك الوحدات بطرق مختلفة. (٤) ويذهب جيرالد برنس بالشخصية بقوله: هي مصطلح شائع الاستعمال للكائنات في عالم الوقائع والمواقف المروية، وفي أحيان أخرى إلى الراوي والمروي، (٥) إذ تعد كائناً مبدعاً ذا صفات إنسانية قد تكون مهمة أو أقل أهمية بالحكاية يمكن تصنيفها بناءً على أفعالها وكلماتها وأحاسيسها. (٦)

أما في الأوساط العربية فقد شغلت الشخصية مكانة بارزة بوصفها فرداً حقيقياً أو خيالياً تحيط به وقائع القصة أو المسرحية ومواقفهما؛ (٧) ولهذا نالت اهتماماً كبيراً من قبل النقاد العرب من بينهم محمد مندور الذي يقول: هي الصورة التي تنتقل أحداث القصة وفق المعايير التي يضعها الكاتب، فمن غير المنطقي أن يخرج الكاتب شخصيات محددة من قبل القصة، إذ لا بد أن تحدد أحداث القصة وسلوك الشخصيات في المواقف المختلفة لتلك الأبعاد وترسم صورة كاملة لكل شخصية، بفعل إعطاء الوهم بأنهم شخصيات حية؛ نتيجة مشاكلهم مع واقع الحياة حتى يصبحوا شخصيات مقنعة. (٨) فالشخصية هي فلك المعاني الإنسانية، وبؤرة الأفكار، والمكان الأول في القصة، ذلك أن الراوي لا يعرض أفكاره وقضاياها العامة بمعزل عن بيئته، بل أنها تتمثل في الأشخاص الذين هم في مجتمع حقيقي معاش. (٩)

لقد أوضح عبد الملك مرتاض مفهومها بقوله: هي أداة فنية ابتكرها الكاتب لوظيفة يرغب في رسمها وهي هوية ألسنية قبل كل شيء، بحيث لا توجد خارج الكلمات بأي حال من الأحوال، إذ لا يطمح فيها أن تكون كائناً ورقياً، (١٠) حين عدها إحدى أدوات الأداء السردية التي يصنعها الراوي لبناء عمله الفني؛ لذلك هو

- ١- ينظر: الفن الروائي ، ديفيد لودج، تر: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، طبعة ٢٠٠٢، ٧٨ : ٧٩ .
- ٢- ينظر: الخطاب الروائي : ١٦٧ .
- ٣- ينظر: مفاهيم سردية ، ترفيضان تودوروف، تر: عبد الرحمن مزيان ، منشورات الاختلاف ، طبعة ١، ٢٠٠٥ : ٧٤ .
- ٤- ينظر: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة (دراسة في نقد النقد) : ٢٩ .
- ٥- ينظر: المصطلح السردية (معجم مصطلحات) : ٤٣ .
- ٦- ينظر: نفسه : ٤٢ .
- ٧- ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، طبعة ١٩٨٤، ٢ : ٢٠٨ .
- ٨- ينظر: الأدب وفنونه ، د . محمد مندور، نهضة مصر، طبعة ٥، ٢٠٠٦ : ٩٨ - ٩٩ .
- ٩- ينظر: النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، نهضة مصر، ١٩٩٧ : ٥٢٦ .
- ١٠- ينظر: القصة الجزائرية المعاصرة، عبد الملك مرتاض، المؤسسة الوطنية للنشر، الجزائر، ١٩٨٦ : ٦٨ .

يضعها وبقية العناصر الفنية الأخرى من اللغة والزمن في بوتقة واحدة لتشكل شيئاً واحداً هو الإبداع الفني.^(١) كذلك يرجح البعض أن الشخصية هي كل من ساهم في أحداث الحكاية من الأفراد، سلباً أو إيجاباً، أما بالنسبة لأولئك الذين لم يشاركوا في العمل فلا ينتمون إلى الشخصيات لكنهم جزء من الوصف؛ كونهم عنصر مختلق الوصف لعناصر الحكاية المؤلفة من مجموع الكلمات التي تصف أفعالهم وتصور معتقداتهم وأقوالهم وانتقالاتهم.^(٢)

كذلك وسمت الشخصية بأنها كيان ديناميكي معقد له وظائف وسمات أولية يحددها مدى توزيعها في توسيع السرد،^(٣) أو بوصفها علامة يتشكل مدلولها من وحدة الأفعال التي تنجزها في سياق السرد وليس خارجه،^(٤) حيث أنه من الأهمية أن تنتظم الشخصيات في سياق زمني ومكاني، كونها تشكل جزءاً أساسياً من السياق الذي يتمثل فيه النص، فثمة شخصيات يتجسد وجودها في النص شكلاً مرجعياً يخص كائناً بهيئة إنسان يظهر في النص كالضمان ومسميات الشخوص، يتم تحديد خصائصها بفعل مجموع أفعالها، دون مراعاة علاقتها بجميع الشخصيات الأخرى في النص.^(٥)

وعليه فإن المعنى الوحيد لاستعمال مصطلح الشخصية في نقد الرواية لا يعني في الحقيقة إلا شيئاً واحداً؛ وهو وجود مميزات وخصائص شخصية معينة تدور حولها الرواية أو المسرحية، هذه الخصائص هي التي تحدد سيكولوجية هذا الشخص وشخصيته ووضعه الفريد ومزاجه الخاص، وفي الوقت نفسه فإن تلك المزايا تجعل الشخصية المتمثلة في النص قادرة على الحرية والإبداع للقيام بأفعال أكثر تأثيراً في الحكاية.^(٦)

إذن الشخصية ونتيجة تحولاتها الأدبية قد اكتسبت كثافة نفسية عبر تمثيلها شخصيات وأفراد بعد أن كانت مجرد أسم وعامل وفعل فقط فهي كائن مكتمل التكوين، حتى لو لم تتخذ أي إجراء أو عمل ما، بل الأمر نفسه ينطبق قبل أن تقوم بأي تصرف،^(٧) لتصبح بعد ذلك النواة الذي تدور حولها جميع الأنشطة والهواجس والرغبات، ومصدر إنتاج الفعل الدرامي لتكون بهذا المعنى وسيلة سلوك وتواصل تحكم السرد بالقدر الذي يكون فيه أسلوباً للتعبير والتمثيل في العمل الروائي.^(٨)

-
- ١- ينظر: القصة الجزائرية المعاصرة : ٧١ .
 - ٢- ينظر: معجم المصطلحات (نقد الرواية) : ص ١١٣ - ١١٤ .
 - ٣- ينظر: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ميساء سليمان الابراهيم، منشورات الهيئة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠١١ : ٢٠٦ .
 - ٤- ينظر: تحليل النص السردى (تقنيات ومفاهيم) : ٣٩ .
 - ٥- ينظر: نفسه : ٢٠٥ .
 - ٦- ينظر: بنية النص الروائي، إبراهيم خليل : ١٨٩ .
 - ٧- ينظر: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، رولان بارت، تر: منذر عياشي، دار لوسي، باريس، طبعة ١٩٩٣ : ٦٢ .
 - ٨- ينظر: القصة الجزائرية المعاصرة : ٦٧ .

كذلك أن من أهم الفرضيات التي يشترطها النقد بالنسبة للشخصيات هي عدم تجاهل خيوط الواقع، حيث بالضرورة أن تكون أساس الواقع والوضع الذي يعيشه الكاتب، ومن ثم لا يمكن أن يكون الصراع داخلي أو خارجي مجرد، لكنها حتماً حية متعايشة مع حقيقة الوضع والأحداث، فكانت رؤيتهم أن تشكلت الشخصية داخل النص السردي أو القصصي إلى أبعادٍ ثلاثة (البعد الجسدي، والبعد النفسي، والبعد الاجتماعي).^(١)

بالنتيجة تتمحور جمالية النص السردي وقوته في قدرة المؤلف على رسم شخصيات لا تحيد في الكتابة عن شخصيات إنسانية معروفة، بل تعكس بعض الخصائص الإنسانية المشتركة التي يطمح إليها أو يبدو متفاعلاً معها،^(٢) فمن الصعب أن يكون هناك تطابق بين ما موجود في الرواية من شخصيات مع مثيلاتها في الحياة اليومية، فثمة هناك فروق بين الشخصيات مما يجعل التشابه بينهما مستحيلاً، فالفن والحياة شيان مختلفان حيث تفرض علينا الحياة وجوداً مستمراً؛ ذلك أن الرواية لا تجبر الشخصية على الظهور إلا عندما يتوقع منها أن تقوم بعمل بارز.^(٣)

وهو ما نجده في معظم النصوص السردية، فكل الجهود التي يبذلها المؤلف من أجل التوفيق بين الشخصية والواقع، هي تشمل بالضرورة معظم السمات الجسدية والسلوكية والاجتماعية من وجهة نظره، وقد يخلق شخصية واحدة هي في الواقع مجموعة من السمات الكثيرة المتعددة، وهكذا نرى أنه من المستحيل أن يكون المؤلف أو (الراوي) متطابقاً نفسياً مع الشخصية الحقيقية وشخصية خيالية أخرى خلقها بشخصيته حتى لو كانت أسماء الشخصيات صحيحة.

١- ينظر: النقد الادبي الحديث : ٥٧١ - ٥٧٢.

٢- ينظر: فن القصة، د. محمد يوسف ، دار بيروت، بيروت ، ١٩٥٥ : ٥٣.

٣- ينظر: نفسه : ٨٩.

تكنولوجيا الشخصيات *

إن الشخصيات التي تتحرك إنما هي أفراد نابضة بالحياة تعيش وتفكر وتدرك؛ إذ لم يكونوا أبداً مخلوقات من ورق لا وجود لها خلف الورق، يقودها الإبداع الذي هو تدفق واسع من الخيال الخالص، وليس ثمرة التاريخ نفسه، أو الواقع؛ فلا يكون حقيقياً في الرواية مطلقاً، إلا إذا كان قريباً من صور الحياة، وهكذا لا تكون بالتأكيد الحياة نفسها؛ لهذا أتفق المؤلفون مع المحاور على انتقاء نماذج من شخصيات محددة يمكن نقلها من عمل إلى آخر دون تشويه العمل السردي.^(١) حيث ينتهج بعض الباحثين طرقات خاصة لتحديد طبيعة نمط الشخصية عن طريق وجهة نظر القارئ الذي يصفها عبر مصادر القص المتضمنة فيها وهي: (ما يحكي الراوي، أو ما تحكيه الشخصية، وما يستنتجه القارئ من سلوك الشخصيات وأفعالها)، من هذا المنطلق أصبح للشخصية في الرواية أو السرد بشكل عام وجهان، الأول دلالي من حيث استعمالها لأسماء أو صفات كثيرة تلخص مظهرها، والثاني مدلول، لأنها مجموع ما يقال عنها عبر العبارات المختلفة في النص، أو بفعل تعبيراتها وأقوالها وأفعالها.^(٢) وهذا ينطبق بالفعل مع ما تتضمنه سلسلة المآلات من جموع متنوعة ومتعددة من الشخصيات، والأدوار التي تميزها في مختلف مراحل الرواية، وما يترتب على ذلك من سلوك وأداء في المواقف المختلفة التي ننظر إليها. وهو ما سنحاول الكشف عنه بوساطتها على النحو التالي:

الشخصيات الرئيسية :

تمثل محور القصة، والمنوط إليها بتشكيل الأحداث والأفعال بما يتناسب مع طبيعتها وقدراتها، فهي شخصية متطورة في القصة تشكل محور السرد؛ فمن المثير في هذه الشخصية هو أنها تقوم بالتعريف عن ذاتها بنفسها، كما تتولى مهام تقديم الشخصيات الأخرى، وتعمل على رسم الشخصيات وفقاً لمنظورها، وعليه تتحرك في سياق الأحداث لتولد وحدات المعنى^(٣)، لهذا وضع (هينكل) مجموعة من العناصر يمكن عن طريقها تحديد الشخصية الرئيسية وهي: أولاً، صعوبة التشخيص مشيراً بذلك إلى نمط الأشخاص المعقدين والأقل قابلية للتفسير، ويرجع ذلك إلى أن تصرفاتهم وأفعالهم تنتج عن تفاعل مجموعة معقدة من الأهداف والعواطف المتضاربة، مما يجعلهم عرضة للتغيير الإيجابي، ويؤثر مبدأ التعقيد هذا على بنية الشخصية وهويتها النفسية لكنه في الوقت نفسه يعطي القدرة على جذب القارئ.^(٤) ثانياً، مدى الاهتمام بشخصيات معينة،

* التيبولوجيا، كلمة من أصل يوناني من مقطعين تيبوس بمعنى ضرب أو نمط، ولوجيا تعني معرفة، فهو علم النماذج الشخصية والتصنيف النوعي (المصدر: المورد الحديث قاموس إنكليزي - عربي، منير العنبي، دار العالم، لبنان: ١٩٧٢).

١- ينظر: القصة الجزائرية المعاصرة : ٧١-٧٣ .

٢- ينظر: بنية النص السردي : ٥١ .

٣- ينظر: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ميساء سليمان : ٢٠٧ .

٤- ينظر: قراءة الرواية (مدخل إلى تقنيات التفسير)، روجر ب. هينكل، تر: د. صلاح رزق، قصور الثقافة، طبعة ١٩٩٩، ٢٢٢ .

وطريقة بناء الشخصية وكيفية تصويرها على مستوى السرد؛ لأنها تجذب انتباه الراوي على إقصاء شخصيات أخرى بدرجة ما من التميز؛ عندما يمنحها الحضور المهيمن والمنزلة الرفيعة ما يجعلها محط اهتمام ليس فقط للراوي ولكن للشخصيات الأخرى.^(١) ثالثاً، بقدر ما يظهر العمق الشخصي للشخصية، فإن الغموض والألغاز التي تكتنف تلك الشخصيات وتشكل جوهر الحياة بالنسبة لها، هو الذي يلفت انتباه الآخرين ويستثير شغفهم ويكون محطاً لهم.^(٢) ولهذا عرفت الشخصية الرئيسة أيضاً بمصطلح (البؤرة) كونها تجسد محور الإدراك، ومن ثم يتم الأخبار عن المعلومات السردية عبر مفهومها ووجهة نظرها الخاصة، وهذه المعلومة ذات شقين: نوع يتعلق بالشخصية نفسها بوصفها مركز التأثير وموضوعه، ونوع يتعلق بجميع مكونات عالم الصورة التي تدخل تحت طائلة إدراكها.^(٣) لذلك سنحاول عن طريق التحليل تسليط الضوء على أهم الشخصيات الأساسية التي ترافق سلسلة الرواية في رحلتها عبر المتاهات في نماذجها آنفة الذكر، والتطرق للجوانب والأبعاد التي أسهمت في تكوين هذه الشخصيات، ففي هذه الرواية ثلاث شخصيات اختصت بالرواية خيالياً ومعنى وأسلوب، وشكلت دوراً محورياً فيها وهي :

١- آدم البغدادي :

إحدى الشخصيات الرئيسة التي نتعرف عليها في الرواية، والتي كان لها دور محوري بارز، إذ رافقت الأحداث والمواقف في رحلاتها المختلفة، وأخذت زمام المبادرة بفعل الظهور في الصفحة الأولى من الحكاية؛ اكتسب شهرة عبر مسيرته الكتابية، ليتعرض للاغتيال على يد مجموعة مجهولة، تاركاً خلفه مخطوطات تحت عنوان (متاهة آدم) مكتوبة عن أشخاص من مختلف الأديان والقوميات والطوائف في حقيقته الخاصة، فيجدها صديقه المقرب آدم المحروم في غرفته؛ وهكذا تبدأ سلسلة الروايات التي تحاول في حبكتها تسليط الضوء على سطوة الثالث الإشكالي في مجتمعنا لفترة ما بعد سقوط النظام و الاحتلال العسكري الأمريكي للعراق، بتتبع شخصياتها الرئيسية آدم التائه وزوجته حواء المؤمن ومواقفهما: "جلس آدم البغدادي على كرسيه قرب الطاولة، وسحب ملزمة الأوراق إليه بعد أن وضع الكوب جانباً، قرأ صفحة الغلاف التي كانت تحمل عنوان الرواية (السقوط إلى الأعلى) فشطب العنوان وكتب عنواناً جديداً هو (متاهة آدم). فكر أن عنوان (متاهة آدم) ربما يعبر عن فكرة الرواية وأحداثها أكثر من (السقوط إلى الأعلى)".^(٤) تركز الرواية على أحداث حياة هذين الزوجين، وتصف البرود واللامبالاة في الحياة الزوجية لعلاقتهم، مما يجبرهما على اللجوء إلى أماكن أخرى تبعدهما عن بعضهما، فضلاً عما يواجهان نفسيهما من المواقف في إثناء سفرهما إلى أوروبا من أجل العيش

١- ينظر: قراءة الرواية (مدخل إلى تقنيات التفسير) : ٢٢٣.

٢- ينظر: نفسه : ٢٢٤.

٣- ينظر: معجم السرديات: ٢٧١.

٤- متاهة آدم : برهان شاوي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، طبعة ١، ٢٠١٢ : ١٢.

فيها في فصول أقرب إلى كواليس السينما، ليجدا نفسيهما وسط أمواج الصراعات والمواقف المختلفة بمشاركة العديد من الشخصيات الخيالية والحقيقية في مسيرة حياتهما، منحت بدورها القارئ زمام المشاركة في أن يطأ عالماً فسيحاً مليئاً بالمآسي والمحن عكس إلى حد كبير عالمه المعيش الفعلي: "بعد أن أنهى آدم البغدادي قراءة الفصل الذي اعطاه عنوان (الكابوس) فكر في أن يستطرد أكثر في الحديث عن حواء المؤمن وزوجها الدكتور آدم التائه، لكنه فكر أيضاً بأنه من الأفضل ترك الأمور هكذا من أجل أن يمنح القارئ بعض الوقت ليشكل تصوراتهما دون تدخل المؤلف، بعد ذلك يتدخل شيئاً فشيئاً في رسم صورتهم".^(١) لقد وجد في سفر التكوين تصوير الزوجين الأولين وهما يمتلكان حرية المحادثة مع الله تعالى ويستمتعان به، وهما في مسعى إلى البحث عن السعادة بفعل الدور الذي رسمه لهما خالقهما؛ لكن كان جوهر الخطأ هو التمرد على الله تعالى الذي جعل كل شيء صواباً، بما في ذلك الإنسان.^(٢) وهذا يبدو منسجماً مع أحداث الرواية التي سعى لكتابتها آدم البغدادي عبر هذين الزوجين .

وقد تجسد ظهور شخصية آدم البغدادي في صفحات الرواية بشكل محدد بفعل ما كتبه الشخصية عن نفسها في أوراق سيرتها الذاتية، من حيث هو فرد عادي ولد في إحدى مناطق بغداد لعائلة بسيطة، كاشفاً عن معاناة نفسية بشعور الانتماء و الارتباط لما هو حوله، واصفاً ما يعتريه من مشاعر متضاربة اتجاه والديه: "إسمي الكامل، كما قلت آدم آدم البغدادي وبالرغم من أني، وهذا طبيعي جداً، ولدت في بلد يسمى العراق لعائلة ما، من أم وأب، إلا أنني لا أحس بأي إنتماء لأي بلد، ولا لأية عائلة، وكأني جنت الدنيا بلا أم ولا أب.. هكذا جنت ببساطة.. وجدت نفسي موجوداً في هذا العالم".^(٣) مبرراً لتلك المشاعر بما كان يعصف به من بيئة أسرية مضطربة في مرحلة الطفولة، إذ أن التناقضات في الصفات الشكلية والجسدية التي اتسم بها الأبوان، وانعدام الانسجام والاتفاق بينهما في التصرفات، فضلاً عن المعاملة السيئة التي تلقتها والدته من أبيه، أدخلته في دوامة من المشاعر الغامضة؛ فالخلافات بين الزوج والزوجة هو أمر طبيعي وارد الحصول، فمن الممكن أن يحدث بشكل منظم في جميع الأسر، وقد تكون بسيطة وعرضية فيتلاشى تأثيرها ولا تترك شيئاً ذا أهمية في النفوس، وفي أحيان أخرى يتفاقم التوتر ويؤثر على كيان الأسرة ويهدد وحدتها.^(٤) وهذا بدوره يترك أثراً سلبية يمكن أن تخلق نوعاً من الاضطراب والسلوك غير الطبيعي لدى الأبناء، فما يتركه الجوالأسري والعائلي في حياة الأبناء له أثر كبير طويل المدى على حياتهم، وهذا ما صرح به آدم البغدادي في تفسير سبب ما كان يحس به من مكنونات تجاه عائلته، التي جعلت منه يبغض والده ويبتعد عنه؛ ليلجأ إلى حضن أمه التي التمس

١- متاهة آدم: ١٧.

٢- ينظر: سفر التكوين، جويس بالدوين، تر: نكلس نسيم، دار الأسقفية، طبعة ١، جزء ٢: ١٧.

٣- متاهة الأشباح: برهان شاوي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، طبعة ١، ٢٠١٣: ٢١.

٤- ينظر: سيكولوجية المشكلات الأسرية، د. أحمد عبد اللطيف وسامي محسن، دار المسيرة، عمان، طبعة ١، ٢٠١١: ٥١.

فيها العطف، والحضن المعوض له عن حنان الأب: "ربما أن سبب برودة مشاعري تجاههما يعود لأنهما لم يكونا على وفاق دائماً، أو لأن أبي كان طاغية، جباراً، صموتاً، ظالماً في تعامله مع المرأة التي ولدتني، والتي هي أُمي طبعاً، والتي كنت أحياناً أشفق عليها[...]"، كانت أُمي ضئيلة الحجم، ناعمة الملامح، ليس لديها أي حضور أنثوي، ولأنها تعيش مع رجل ضخم الجثة، طويل القامة، شرس الطباع، بذيء اللسان، فقد كانت وكأنها غير موجودة أمامه، زوجة بلا شخصية، أقل من خادمة مطيعة، شبحاً غير مؤذ لكنه لا يرى^(١). إن رابطة الفرد بأمه تحدد إلى حد كبير علاقته بالآخرين بشكل عام، فهي العلاقة الأولى التي تتأصل فيه، سواء كانت إيجابية أم سلبية، وبناءً على شكل ومضمون هذه العلاقة نجد أن بعض الرجال يبحثون عن صورة الأم في كل أمرآه يقابلونها، وآخرون يبحثون عن عكس هذه الصورة، ولكل منهما تصوره النفسي الذي يتطلب الكثير من التحليل والتفسير^(٢). وقد عايش ذلك الدكتور آدم البغدادي عندما توفيت والدته، ومن ثم وفاة والده بعد عام ونصف من ذلك، ليعيش حياة العزلة والانطواء بين الكتب التي لم يجد بديلاً عنها فيما كان يحس به من مشاعر الإحباط واليأس؛ إذ أن الحاجة إلى الانعزال وتجنب الآخرين هو نوع من الاضطراب النفسي يحصل نتيجة الاستغراق المفرط ببعض المخاوف أو المشاكل، وقد يكون من شعور الضعف بالنجاح وعدم القدرة على التواصل مع الآخرين^(٣). وهو ما أثار بداخله شعوراً بدنو أجله وقرب رحيله عن هذا العالم، على الرغم أن عمره كان أربعين عاماً. كما وقد عبر آدم البغدادي عن آرائه العقائدية والدينية من حيث عدم اعتناقه ونهجه لمذهب أو طائفة ما، وتبرير ذلك بعدم اقترافه ما يخالف، فلا من داع بعد ذلك للردع؛ لأن الهدف من وجود الإنسان وتطوره هو تحقيق المُثل النبيلة التي تتوافق مع الجوهر الأخلاقي والإيديولوجي لجميع الأديان في العالم، ولذلك لا حاجة إلى وجود واعز ديني يحكم ويسيطر على الذات الإنسانية التي تكون دائماً ضحيتها وليس خالقها^(٤). وهي محاولة من الراوي أن يعلن بصراحة عن معتقدات دينية يحاول الكثير من الأفراد تجنب الخوض فيها والكشف عنها، مشيراً إلى أن توجهاته العقائدية لا تنكر وجود الخالق، لكنه لا يتخلّى عن مفاهيمه الشخصية للحيلولة دون ارتكاب ما يعرضه للتوبيخ؛ فما أثّرت من سجالات عدائية للدين في عصر التنوير لم يكن المقصود فيها الاتجاه الديني، بل ما تنزع منه المذاهب من ادعاءات علمية، أوجبت أتباعها على أنها أساس الإيمان^(٥). تلك الفلسفة التي جربها البغدادي في تلخيص نظريته حول الدين وتعاليمه: "[...]لست متديناً، لكني لست ملحداً أيضاً. لست ملتزماً بأية أحكام دينية، ولا أقيم لها أي اعتبار، لكن لا يذهب بك الظن، بأنني أقوم بأشياء مخالفة للدين وأحكامه أيضاً، فأنا لا أقوم بأي شيء مخالف له حقاً، وبالتالي فأنا لست في حاجة

١- متاهة الأشباح: ٢١-٢٢.

٢- ينظر: تحليل الشخصية، دون لوي، تر: حسين حمزة، دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن، طبعة ١، ٢٠١٤: ٤٣.

٣- ينظر: بناء الشخصية ومواجهة التحديات، حسن موسى الصفار، دار المحجبة البيضاء، دار الواحة، طبعة ١، ٢٠٠٣: ٩.

٤- ينظر: الدين والتحليل النفسي، أريك فروم، تر: فؤاد كامل، دار غريب، القاهرة: ٢١-٢٢.

٥- ينظر: نفسه: ٩٦.

لتحريماته، ولا لنواهيته، ولا لقيوده وفرائضه، لأنني أساساً، كما قلت، لا أقوم بأي شيء أنا أعيش في عزلي الداخلية، وعلاقتي بهذا الذي يسميه الناس (الله) هي علاقة خاصة.. علاقة شخصية، وفردية، فهو المجهول الذي خلق هذا الكون العظيم." (١) وذلك ينسجم مع ما يتسع له مصطلح (الكافر) في الإسلام ليشمل كل من لا يؤمن بالإسلام ورسوله ﷺ، وسواء أكان يؤمن بأي دين سماوي أو غيره، أو لا يؤمن بأي دين على الإطلاق، أو أنهم لا يؤمنون بالمبادئ الإلهية قط؛ (٢) فهي صورة واضحة وجليّة للنزعة الدينية التي كانت تتمتع بها شخصية البغدادي، إذ إن المفاهيم التي خلقتها الفلسفة الماركسية كان لها تأثير عبر الزمن على معتقدات تلك الشخصية، وبحسبها فإن الدين وسيلة للأغنياء لإذعان الفقراء وصرفهم عن حقوقهم، ومن المفروض القضاء على الدين حتى يغرق العالم في البكاء. (٣) وهو انعكاس الواقع الذي كان يراه ويحسه عندما عمل موظفاً في إحدى الهيئات بعد نيله شهادة البكالوريوس في الآداب، على الرغم من أن شغفه ومهنته الأساسية هي الكتابة، طامحاً لأن يصبح كاتباً مشهوراً رغم افتقاره للعلاقات الاجتماعية وقلة خبرته بالاختلاط مع الآخرين لكنه كثيراً ما كان يفصح عن عزلته متخذاً إياها ملاذاً للحرية، بسبب ما يراه من الدسائس والأكاذيب في وظيفته، ففي الوقت الذي لم يكن فيه يميل للسياسة ولا ينتمي لأي جهة حزبية ولم يكن متعاطفاً مع النظام السابق لكنه حاول التكلم عن الساسة الموجودين بالحكم بعد احتلال العراق ومقارنتهم بمن سبقوهم في النظام السابق: "ربما سأروي لك عن أشخاص يقودون هذه المؤسسة التي أعمل فيها، وأكشف لك عما قاموا به من دسائس، وممارسات لا أخلاقية تكشف عن مدى انحطاطهم، مدعومين من قبل شخصيات سياسية وأمنية وبرلمانية معروفة ومتنفذة في البلاد، بحيث أخذت أقارن بينهم وبين ممارسات النظام السابق، فوجدت وللحق يقال، أن النظام السابق كان عنيفاً جداً، دموياً، والدولة كانت تعاني من الانحلال الإداري والفساد، لكن لم يكن بهذا الشكل أو بهذه الدرجة كما هي اليوم.. كان الجميع مرعوباً آنذاك.. أما اليوم، فهؤلاء القادة لجدد، وأتباعهم، ومنتسبو أحزابهم، لا يهابون أحداً، لأن الجميع فاسدون، وكل يخاف أن يفصح فيسكت عن الآخر" (٤)

إن المناخات السياسية المضطربة، وعجز الأجهزة التنفيذية في الدولة عن القيام بمهامها؛ مقارنة بما كانت عليه قبل سقوط النظام قد شجعت المسؤولين سواء كانوا سياسيين أم موظفي الخدمة المدنية، بالعمل على إساءة التصرف في الصلاحيات الممنوحة لهم بهدف إثراء أنفسهم وذويهم بشكل غير قانوني، ما ترك أثراً طويلاً الأمد أمام تنمية المجتمع، وأضعف من تقديم خدماته للمواطنين بشكل إيجابي، مما عزز روح اللامبالاة

١- متاهة الأشباح : ٢٠.

٢- ينظر: علمانيون أم ملحدون (حقيقة العلمانية والصراع بين الإسلاميين والعلمانيين)، محمد إبراهيم مبروك، دار ثابت، مصر، طبعة ١، ١٩٩٠: ١٤٩.

٣- ينظر: نفسه : ١٥٠.

٤- متاهة الأشباح : ٢٧.

لديهم بالتطورات السياسية والاجتماعية، علاوة على ذلك حجم الآفات والمزالق التي طالت جسد الدولة وأصبحت تهدد كيائها؛ فالمشهد يعقد مقارنة بين حقتين زادت إحداها عن الأخرى في معاناتها وفسادها .

على الرغم من الدور الذي توديه هذه الشخصية والمكانة التي تفردت بها في صفحات الرواية إلا أننا لا نجد أي وصف جسدي أو أي تصوير خارجي من حولها، ويبدو أن الكاتب يريد أن يتخذها رمزاً للكتابة، من قبيل كونها فكراً منفطحاً وواعياً لحقيقة وجوده، مكتفياً بما رسمه عنه من أبعاد نفسية وداخلية، بذكر بعض المواقف التي من شأنها أن تدفع القارئ إلى الاستدلال بصورة تقريبية عنها، والتي يمكن وصفها بأنها شخصية مثقفة تدرك الواقع الذي تعيشه عانت من الواقع المؤلم الذي يعيشه، متأثرة بظروف البلاد والعباد في تلك الحقبة بالذات بشكل كبير: "دوى انفجار هائل فأهتزت البناية. فز آدم البغدادي من نومه مرعوباً على صوت الانفجار الذي إرتجت جدران الشقة وأرضيتها من قوته، أحس نفسه متعباً. شعر بصداع شديد يضغط على جمجمته [...]". نهض قلقاً ليطل من النافذة المشرفة على مشهد مفتوح من بغداد فرأى دخاناً كثيفاً يتعالى من جهة منطقة الصاحية، وسمع صوت إطلاق كثيف للرصاص وهدير سيارات الإسعاف الذي يؤكد بأن كارثة قد وقعت. إعتاد آدم البغدادي على هذه المشاهد التي صارت من يوميات بغداد وجزءاً من حياة العراقيين.^(١) كان مما شهده العراق من تفاقم للأوضاع الأمنية أن أنتج بدوره على السطح بنية دولة مشلولة باتت مدينة بغداد فيه مسرحاً لأعمال تصفية طائفية عالقة في الأذهان؛ من استمرار دوي القنابل التي تستهدف التجمعات السكنية أو المدنيين بناءً على خلفيات مذهبية متشددة، ساهمت إلى حد كبير بتدهور البنية التحتية الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والأمنية في البلاد، بل وقلبته رأساً على عقب، ما جعل الدكتور البغدادي يشعر بالخوف والتذمر جراء ما يحصل؛ بالنتيجة فإن الحياة كما يبدو لم تكن سوى الموت نفسه، لأن الإنسان يبدأ بالموت لحظة ولادته، وهذا الوقت المحدود الذي يعيشه هو الوقت الذي تستغرقه عملية موته،^(٢) وهذا ما كان بانتظار الكاتب آدم البغدادي، إذ سرعان ما أكمل كتابة فصول روايته في فصل (سبات آدم.. يقظة آدم) يصل إلى ختام آجله: "طوى آدم البغدادي آخر صفحة كان قد دَوّن عليها ملاحظاته وتعليقاته على النص الروائي الذي كتبه والذي أطلق عليه عنوان (مناهة آدم) مستغنياً عن العنوان السابق الذي وضعه لها وهو (السقوط إلى الأعلى)".^(٣) لنجد نهاية حياته تلوح في الأفق فتظهر صورة كاتبنا مقتولاً على يد إحدى شخصيات الرواية التي تزوره دون أي علم أو إذن مسبق، فيرده من خلفه عندما كان آدم البغدادي يتهيأ لتقديم الضيافة. ذلك أن الإنسان يعرف حقيقة أنه يجب أن يموت لكنه لا يحاول أبداً مواجهة هذه الحقيقة حتى لو كان لديه الشجاعة الكافية لمواجهتها؛ فسرعان ما يعود إلى الحياة ويعلن وجوده، ومع أن الحياة تستلزم الموت بالضرورة سواء أسمينا هذه حياة

١- مناهة آدم : ٩.

٢- ينظر: فلسفة الموت دراسة تحليلية، د. أمل مبروك، التنوير، بيروت، ٢٠١١: ٨.

٣- السابق: ٢٨٥.

الإنسان، أو بوصفها مقدمة للموت، إلا أنه يجب علينا أن نتقبل مصيرنا المحتوم.^(١) وهذا ما افترضه مؤلفنا بالنسبة لشخصيته الرئيسية، فالأبعاد التي صورها لمشهد القتل تدل على أصالة الموهبة الفنية والإبداع في تجسيد حقيقة ما يحدث للضحية في تلك المواقف لتنتهي بذلك متاهة آدم، ويعلن أخيراً عما يعرف بـ (وفاة المؤلف): "اتجه آدم البغدادي إلى المطبخ. فتح الثلاجة وأخرج الدورق الزجاجي الذي كان فيه بعض عصير البرتقال وهم بسكبه في القدح الذي كان أمامه. فجأة، أحسن بوخزة في مؤخرة رأسه، وخزة صغيرة لكنها مؤلمة جداً، ولم تستمر سوى لأقل من رفة رمش، ثم الظلام.. الظلام.. الظلام.. والاشيء. كان الشخص الغريب الذي أسمه آدم العراقي خلفه تماماً في المطبخ وفي يده مسدس كاتم للصوت. سقط آدم البغدادي على وجهه، وسقط الدورق الزجاجي متهدماً على الأرض، وتدفق الدم على الأرض مشكلاً بقعة صغيرة عند الرأس، حيث تجمد بعد لحظات. كان القاتل الغريب الذي أسمه آدم العراقي شاحباً. ثمة ابتسامة صفراء تجمدت على وجهه. وضع المسدس في حزامه من جهة الظهر، وغطاه ببلوزته، وخرج من المطبخ إلى الغرفة. [...] وخرج دون أن يغلق الباب، بينما ظل آدم البغدادي ملقى على أرضية المطبخ مستغرقاً في سباته الأبدي."^(٢) أظهرت شخصية الكاتب البغدادي الألم والعذاب الذي تعرضت له معظم طبقات الشعب في التسعينيات من القرن الماضي، من جوع وحرمان وتعسف في عهد النظام السابق؛ بسبب كابوس الحروب والموت البطيء المرتبط بالسياسة في العراق، وما حدث بعد ذلك من ويلات في حقبة ما بعد سقوط بغداد في وصول طبقة سياسية إلى السلطة الحاكمة فاقمت من معاناة تلك الطبقات المهمشة؛ في سعيها منه بإزاحة الستار عن الحياة الجماعية في بلد تعتبر فيه السياسة قوة تعسفية مفرطة عبر أحداث روايته وشخصياته، فضلاً لما تواجهه تلك الشخصيات نفسها من الحيف والظلم وهي تكافح من أجل البقاء حية في بحثها اللامتناهي عن الطمأنينة والسلام .

٢- آدم التائه :

من الشخصيات التي لعبت دوراً مهماً وأساسياً في أحداث الرواية التي كتبها الدكتور آدم البغدادي: يعود أصلها إلى عائلة ثرية مترفة ولد فيها أبْنهم الوحيد. تميز بكونه شديد التعلق بوالدته ومنسجماً معها؛ بسبب الإساءة التي رآها من والده، لأن الأخير كان يشعر بوجود علاقة بين زوجته وأحد أقاربه، لدرجة الاعتقاد أن آدم التائه ليس أبْنه، وهو ما أزعه كثيراً وعذبه، الأمر الذي دفع آدم إلى طرح عدداً من الأسئلة حول أسباب القطيعة في علاقة والده به عبر الاستفسار عن ذلك من والدته؛ لكنها كثيراً ما احتفظت بالإجابة داخل نفسها، لتبادر بالبكاء والعناق له للحيلولة بذكر ما كان تضره داخل نفسها، وهو ما كان يشعر به: "كان يحس بأن أباه لا يحبه من أعماق قلبه، بل يذكر حينما كان صغيراً، كيف كان يوقفه أمامه ويتأمله وكأنه كان يبحث عن

١- ينظر: فلسفة الموت دراسة تحليلية، د. أمل مبروك: ٩.

٢- متاهة آدم : ٢٨٦- ٢٨٧.

شيء في وجهه. وكلما تقدم بالعمر توسعت الهوة بينه وبين أبيه، بينما يلتصق أكثر بأمه، وحينما دخل الجامعة أحس بأن أباه لم يكن راضياً، فقد طلب منه العمل معه، إلا أن إصرار أمه على أن يكمل دراسته هو الذي أنقذه من مصيره الذي أراد أبوه أن يرسمه له".^(١) وهكذا فإن إساءة الأب لأبنائه تخلق صراعاً نفسياً بين الحب والكراهية تجاهه، بما يؤدي لأنماط نفسية متطرفة في أخلاقهم ورغباتهم وتوجيهاتهم من نتيجة ذلك.^(٢) لذا حاول آدم التائه بذل كل ما بوسعه للتعويض على ما كان يجد من تعسف والده له، متخذاً مساره البعيد عنه وعن العمل الذي يزاوله، ليحقق في النهاية مبتغاه بالحصول على الدكتوراه في اللغة العربية، ويصبح أكاديمياً وأستاذاً جامعياً ذا علمية ومنهجية في العديد من العلوم والمعارف فضلاً عن شغفه بالكتابة، ليتم بعد ذلك تزويجه من جارتته السابقة حواء المؤمن التي تصغره بعشرين عاماً، ويعيش معها نمطاً تقليدياً من الحياة الأسرية ضمن دائرة العائلة، ملخصاً القول في ذلك بما كان يتمتع به من التوجهات والميول ضمن ذلك الإطار بقوله: "أنا لست سياسياً بالمعنى الحزبي أو التنظيمي. لكني شخص ليبرالي. شخص حر التفكير. أنا من عائلة متدينة، أنا شخصياً مؤمن، لكني متحرر من الأديان بالمفهوم العقائدي والشعائري".^(٣) في إشارة منه بكونه مستقلاً في الفكر، واسع التطلعات، متقبلاً لكافة الاختلافات الدينية والعرقية، بعيداً عن المناكفات السياسية وتحزباتها.

عاش الدكتور التائه صراعات نفسية عصفت به من جوانب عدة، منها توتر علاقته بوالده، ومنها الهوس والشك الذي كان يتخبط به من جانب زوجته حول فكرة الشريك، فقد كانت زوجته حواء المؤمن متزوجة من ابن عمها قبل ارتباطه بها، وهذه إحدى السلبيات التي حاول الكاتب تسليط الضوء عليها، لجهة المعوقات التي يضعها المجتمع في هذا الشأن، فضلاً عن الرفض على الرغم من الثقافة والانفتاح الذي يتمتع به الرجال في مجتمعاتنا، إلا أنهم يجدون صعوبة في التكيف مع هذا الوضع، بل ويرفضونه تماماً، في حين أنها من القضايا التي تتماهى مع التقاليد والشريعة، لكنها ألقت بظلالها على آدم التائه وأجبرته على مغادرة المنزل بشكل مستمر أو البقاء خارج المنزل لوقت متأخر، وأحياناً ينغمس في الكتابة هرباً من هذه الأفكار: "أما زوجي الدكتور آدم، كما كان والداه يناديانه، فقد كان وكأنه لم يتزوج، إذ أنه يقضي معظم وقته خارج البيت أو في غرفة المكتبة التي كان يسهر فيها إلى وقت متأخر جداً منشغلاً بالكتابة، ولم يكن يتعامل معي كزوج إلا نادراً حينما يأتي ثملاً، ويحدث هذا في غرفة المكتبة، وأحياناً على طاولة الكتابة دافعا بالكتب إلى الأرض".^(٤) بعد وفاة والدته يقرر فجأة السفر إلى ألمانيا مع زوجته حواء المؤمن وهناك تبدأ المواقف والأحداث تتصاعد ويصبح ظهوره مستمراً على طول المتاهات، ليتلقى الصدمة الأخيرة في حياته عندما يكتشف أن زوجته حواء المؤمن خانتها مع

١- متاهة آدم : ٣٧.

٢- ينظر: دراسات سيكولوجية، سلامة موسى، سلامة موسى للنشر : ٨ - ٩.

٣- متاهة حواء: برهان شاوي، دار بغداد، بغداد، طبعة ١، ٢٠٢٠ : ٢٠٧.

٤- متاهة آدم : ٢٢-٢٣.

جاره (آدم اللبناني) وأنها حامل منه، ومما زاده من الوجد عدم بوحها بالموضوع وإخباره: "وخلال هذا الشهر عرف أن حواء المؤمن حامل، وبدأ الشك يمد جذوره الراسخة في نفسه من أن هذا الجنين ليس منه، لكن من يكون الفاعل..؟ ولم يفكر طويلاً، فقد أحس بما يشبه اليقين بأن ثمة علاقة ما بين زوجته وجارهم اللبناني".^(١) لتزداد الأيام صعوبة على الدكتور التائه إذ لم يستطع أن يتحمل ذلك الألم والقهر الذي يفكك به، وهو يفكر في حقيقة خيانة زوجته مع شاب عاطل عن العمل، ومما زاد الأمر وقاحة عدم الأخبار من جانب الزوجة بذلك؛ فما يعيشه آدم التائه من تجربة خيانة زوجته له هي إحدى القضايا المجتمعية التي حاولت أحداث الرواية تأطيرها، عبر توجيه أصابع الاتهام للمرأة دون الرجل، وعدها الجاني الحقيقي والمتهم الرئيس لما يحدث من إخفاق وانهيار للحياة الزوجية، دون بذل الجهد والعناء لمعرفة الأسباب التي أدت لذلك، بل وحتى تحمل جانباً من المسؤولية إزاء ما يحدث من أخطاء من قبل الطرف الآخر، وهو نوع من حب الأنا والغرور اللذين يتمتع بهما الرجل في المجتمعات التي تتيح للرجل إقامة العلاقات دون وصفها بالخيانة، وتمنع ذلك عن المرأة لتراه خيانة عظمى ومن الكبائر التي تؤدي بالحياة الأسرية والمجتمع لمزالق كبيرة: "كان الدكتور آدم التائه في وضع نفسي متعب ومحبط، فشكه شبه اليقيني بزوجته عذبه كثيراً، وكثيراً ما جلس ساعات يفكر مع نفسه باحثاً عن السبب الذي دفعها إلى ذلك، فهي متدنية، ترتدي الحجاب وتقوم بالفرائض لكنها من جانب آخر غير مخلصه له، ولم يشأ أن يقول مع نفسه بأنها زانية. هل هو المسؤول عن ذلك؟".^(٢) إن الرجل المقهور يسلط العار على المرأة، أي موضع الحياء والضعف، وهو بهذا الإسقاط يعلق شرفه كله بها، للدرجة التي يجعل من جريمة القتل في سبيله أمراً عادلاً ومشرعاً؛ لأنه يعد ذلك وسيلة لاستعادة حصانته وسمعته اللتين أريقتا.^(٣) لذلك كان هاجس الشك في مجريات الأحداث قد أخذ مأخذه لدى الدكتور التائه، وتحول شكه إلى يقين عن خيانة زوجته حواء المؤمن مع جارهم؛ فكثيراً ما تسأل عن سبب خيانتها له، ولم يتخذ لنفسه عذراً لارتكاب تلك الخطيئة، فالوحدة التي طغت على زوجته أثناء خروجه من المنزل، وانشغاله عنها بفعل الكتابة ولفترة طويلة، فضلاً عن التقصير في الواجبات الزوجية، يقابله الرغبة الجامحة للزوجة، كل هذه أسباب فاعلة للتمرد والخيانة وهو ما منحه الانطباع بأن شيئاً غير طبيعي سيحدث بسبب تصرفات زوجته؛ ليسعى بالأخير إلى معرفة ما ستفعله زوجته في غيابها، حتى يفضح الأمر ويعرف حقيقة ما يجري: "إقترب من الباب وأخذ يتنصت. سمع أصوات لهاث جنسي، وسمع صوت زوجته تقول وهي تلهث: [...] لم يتمالك الدكتور آدم التائه نفسه، ولم يستطع أن يفكر، وفجأة، أقتحم الباب بكل قوته فأنفتح. لم يستطع أن ينسى ذلك المشهد. كانت حواء بتيابها وحجابها على الرأس متربعة بإئحناء على الأريكة وقد رفعت ثوبها كاشفة عن مؤخرتها عارية

١- متاهة آدم : ٢٧٥.

٢- نفسه: ٢٧٦.

٣- ينظر: التخلف الاجتماعي (مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور)، د. مصطفى حجازي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، طبعة ٩، ٢٠٠٥: ٤٨.

وسروالها الداخلي عند أحد قدميها، بينما يتربع آدم اللبناني بسرواله المنزوع حتى ركبتيه[...]. جمد الجميع، حتى آدم اللبناني لم يستطع أن يغير من وضعه مع حواء المؤمن التي سحبت يدها من فخذي آدم اللبناني ومسكت حجابها لتغطي به وجهها. لم يفعل الدكتور آدم التائه شيئاً، أحس بأن جسده قد تيبس، لحظات قليلة كانت أقسى من سنين. تقدم بهدوء شديد وأقترب منهما، نظر إلى زوجته للحظات، بينما أخذت هي تنزل ثوبها لتغطي عريها، دون أن تتجرأ للنظر إليه.. لم يفعل شيئاً سوى أن بصق عليها، وأطلق كلمات الطلاق الثالث في وجهها، وخرج، بينما هيمن صمت ثقيل على ذلك المشهد الغريب.^(١) الصورة التي رسمها الكاتب لواقعة الخيانة، بتفاصيلها وملابساتها المقرزة، أثارت مشاعر الهول والصدمة لدى الجميع دون تمييز، لدرجة أن الصمت سيطر على الأجواء ولفظت كلمات الطلاق دون فعل يذكر.

تجسدت صورة الدكتور آدم التائه، الشخصية المحورية في أحداث الرواية، بعرض قصير حاول فيه المؤلف أن يميزه بصفات جسدية مذهلة تتناسب مع الدور الذي يلعبه في الرواية: "فتحت الباب فدخل رجل وسيم في منتصف الأربعينيات من العمر[...]"^(٢) فضلاً عن مستواه الثقافي والتعليمي الجيد، فقد لاقى ترحيباً من الآخرين وتجاذبه العديد من النساء اللاتي رافقنه في مسيرته؛ ليتنقل بين محطات كثيرة في حياته مصاحباً العديد منهن بدءاً من حواء الغريب زوجة الضابط، والتي كانت سبب هجرته لألمانيا، إلى الراهبة إيفا بيرغمان. كما وكانت هناك فتاة الموسيقى إيفا جايفوفسكايا وصديقتها إيفا إسكندروف والممثلة الشهيرة إيفا ليسينج، وهكذا فإن تعدد الزوجات أو النساء قد ارتبط بالرجل بسبب تركيبته البيولوجية والنفسية والاجتماعية، ما يدفع الرجل إلى تكوين علاقات عاطفية وربما جنسية مع أكثر من امرأة لتحقيق رضاه البيولوجي والنفسي، أو لعل ذلك يكون بسبب الإمكانيات العاطفية والجنسية التي تجعل الرجال مختلفين عن النساء كونهم لا يمرون بما يعرف بسن اليأس.^(٣)

أما المحطة الأخيرة لعلاقات الدكتور آدم التائه النسائية، فقد تمثلت في شخصية حواء صحراوي، التي كانت سبباً في نهاية حياته؛ فهي صديقة الممثلة الأجنبية الشهيرة إيفا ليسينج المقربة التي ألقت بالدكتور التائه في القطار أثناء سفرهما إلى ميونيخ بألمانيا، لتقوم بدور الوساطة في التعارف فيما بينهما سعياً منها في تخفيف ما كانت تعانيه الأخيرة من الضغوطات النفسية من قبل عائلتها وزوجها السابق، وإقدامها على محاولة الانتحار.

١- متاهة آدم : ٢٨١-٢٨٢.

٢- نفسه : ١٦.

٣- ينظر: تحليل الشخصية، دون لوري، تر: حسين حمزة، دار كنوز المعرفة، طبعة ١، ٢٠١٤ : ٣٩.

وصفت حواء صحراوي بأنها جميلة للغاية وحساسة وذوي ثقافة عميقة، حاصلة على شهادة جامعية ودكتوراه في الأدب الإنجليزي، علاوة على ذلك أنها سليل عائلة أكاديمية وعلمية ثرية تعود أصولها إلى منطقة الخليج العربي، لتتطلق من زوجها الذي كان يلاحقها (قابيل الموسى) ويتجسس عليها عبر مخبرين فتترك عائلتها وتعيش بمفردها في لندن: "ربما انت تعرف من خلال إيفا ليسنج قصتي الظاهرة، بأني ولدت في لندن، أبي كان خبيراً وأستاذاً جامعيًا، وتنقلت بين الدول في مختلف أرجاء العالم، حيث كانت العائلة تنتقل معه، ثم درست الآداب الإنكليزية، ثم أنهيت الدكتوراه حول شكسبير، وأني زُوجت لشاب من بلادي، اسمه قابيل الموسى، من العوائل القريبة والصديقة لعائلتي، وأن هذا الشاب من المتعلمين، والمولودين في أميركا وأنه كان رائعا في فترة الخطوبة ككل الرجال، لكنه تحول إلى رجل محافظ جدا بعد الزواج.. وأني كنت غير محببة، لكنني تحببت بعد الزواج، وكنت أتجنب الأنجاب منه، فانتبه لذلك، فضربني، وطرمني، وأخيرا تم التفريق بالطلاق بيننا."^(١) كانت العلاقة بين آدم التائه وحواء الصحراوي في بادئ الأمر مليئة بالحوارات والمناقشات الأدبية والفكرية والتجاذبات المتبادلة، مما جعل مستواهما العقلي والثقافي أقرب إلى بعضهما البعض، ومع تطور علاقتهما سرعان ما اتخذت منحى مختلفاً تمثل بإفصاحهما لعدد من الميول والرغائب النفسية المكبوتة لديهما إثناء تبادل الحديث، ما زاد من مشاعر الإعجاب والافتنان بينهما؛ ليقدّم بالأخير طليقها قابيل الموسى على قتله بسبب ذلك: "[...] ما أن فتح الباب حتى فوجئ بوجود ثلاثة اشخاص، ومعهم طليق حواء صحراوي، وبدون مقدمات دخلوا الشقة، ودفعوه أمامهم. أخرج أحدهم مسدساً كاتماً للصوت وهدده بالإنكليزية أنه إذا ما صرخ فأنهم سيكتمون صوته بطلقة واحدة، وأنهم لا يريدون منه شيئا سوى بعض المعلومات. شدوا وثاقه بحبل، كان مع أحدهم لكنه لم ينتبه له أثناء دخولهم، على الكرسي الذي يجلس عليه للكتابة. كان لا يعرف منهم إلا طليق حواء صحراوي..^(٢) بعد الضرب والتعذيب تحت وطأة السلاح، وإلقاء التهم والشتائم على آدم التائه، في محاولة معرفة حقيقة العلاقة من قبل طليقها يغادر الرجال المبنى، لتدخل حواء صحراوي الشقة وتجد التائه مقيداً على كرسي ومذبوح، لتكون نهايته مشابهة لنهاية آدم البغدادي، وهو الموت وحيداً في شقة بلا سبب، ودون أن يكون هناك مبرر للقتل، سوى أن هناك مَنْ يرى ما يزعجه فيهما: "حين وصلت، صعدت بحذر إلى الطابق الثاني، حيث الشقة. إستغربت حينما وجدت الباب مفتوحاً...، دخلت بهدوء إلى الصالة. تجمدت في مكانها. وقبل ان تصرخ، وضعت لإرادياً يدها على فمها لتمنع الصرخة. كان آدم التائه مشدوداً إلى الكرسي وصدرة، وقميصه مبتل بالدم، ثمة لاصق على فمه. وجرح أسود في عنقه. تقدمت بخطوات مرتجفة. كانت ترتجف. أحست بقطرات من البول تبلل فخذها قليلا. فجأة أحست بجمود أعصابها. وكأن المشهد يعاد، فقد أدركت بشكل حدسي بأن الفاعل هو طليقها قابيل الموسى. رفعت رأسها

١- متاهة قابيل: برهان شاوي، الدار العربية ناشرون، بيروت، طبعة ١، ٢٠١٣ : ٤٦٩-٤٧٠.

٢- نفسه: ٤٩٨.

قليلا لتأكد من عدم وجود أحد.. رأت رزمة أوراق الرواية على الطاولة.. تقدمت إليها. أخذت مخطوطة الرواية. وقفت لحظات أمام آدم التائه. نزلت دمعان من عينيها. أدركت بأنها سببت موته. غادرت المكان بسرعة، دون أن تغلق الباب خلفها. ^(١)

لقد مثلت الشخصيتان السابقتان (آدم البغدادي - آدم التائه) نفوساً هائمة مثقلة بالمعاناة، حيث تشاركنا التعاسة التي جعلتهما تتجهان إلى فعل الكتابة المتمثل بوقائع خيالية هي الأقرب إلى الحقيقة، تنعكس فيهما عبر الاختباء وراء أقنعة وأدوار بعضهما الآخر في كتابتهما عن ذاتيهما؛ إذ إن التناقضات التي صورتها حادثة مقتلهما، حين يبادر كلاهما إلى فتح باب شقتهم، استعداداً للترحيب بالغريب ومحاولة بكل ما لديهما للتعبير عن حسن نواياهما بالنسبة لهم، أما الآخر فكان الدافع هو القيام بذلك القتل الشامل، معلناً انتصار قضيته بهزيمة الشر لذلك الخير.

٣- حواء المؤمن:

واحدة من الشخصيات الرئيسة التي شاركت في أحداث المتاهة، وعنصر مهم يملأ الرواية بسلوكه وتجاربه مع العديد من شخصيات المتاهة، تزوجت من ابن عمها في سن مبكرة عندما علمت عائلتها بعلاقتها بحبيبها (آدم الصالح)، ما أضطرها لقبول ذلك، لكن سرعان ما تطلعت منه بعد مدة وجيزة، كونها لم تتمكن من إنجاب أطفال له؛ لتجد من نفسها متزوجة بالدكتور (آدم التائه) الذي يكبرها عشرين عاماً بغرض الاهتمام ورعاية والديه المسنين لتصبح بمرور الأيام سيدة البيت: "لقد قبلت بهذا الزواج بعد سنتين من الطلاق هرباً من بيت أخي، ومن مصير المطلقة التي يحاسبها المجتمع على انفاسها. لذا أحسست بالسلام حينما إنتقلت لبيت الزوجية الجديد." ^(٢) بفعل الدور الذي مارسته هذه الشخصية كشف الكاتب النقاب عن عدد من القضايا الاجتماعية التي تحفل بها الأوساط النسائية من حياتها اليومية، من ذلك الضغوطات ومصادرة للحقوق الذي تواجهه الفتيات في بعض البيئات بإجبارهن على الزواج دون موافقتهن، وهو الأمر الذي يرفضه الإسلام، كما أشار إلى معاناة المرأة المطلقة والحيف الذي تتعرض له من المجتمع والإساءة إليها من قبل أفرادها، ناهيك عن النظرة السيئة المفروضة عليها على الرغم من أنها في أغلب الأحيان ضحية للممارسات الحياتية العامة والمتنوعة التي تشكل الجوانب الاجتماعية لحياة المرأة.

١- متاهة قابيل: ٥٠٢.

٢- متاهة آدم: ٢٢.

برزت شخصية حواء المؤمن بشكلها الخارجي في مضامين الأحداث بكونها امرأة جميلة تجذب الأنظار بجمالها حيث الصفات الأنثوية والجسدية الفريدة من نوعها التي تمتعت فيها: "[...] كانت حواء المؤمن امرأة مثيرة. هي طويلة القامة نوعاً ما، متناسقة الجسد، ممتلئة الشفاه، طويلة الأنف قليلاً، بنية العين، يكشف جسدها عن إنحناءات مثيرة لا سيما الجزء الأسفل من جسدها، وشخصيتها وملامحها تشي بأنها امرأة لديها عالمها الخاص، فهي تتجه إلى الداخل ولا تهرب إلى الخارج." ^(١) تلك هي حقيقة المجتمع الذي لا يحكم على جمال المرأة إلا عبر المقاييس الجسدية، فيبدو أن جمال المرأة يقارن بجمال جسدها من حيث أنفها وشفتيها وجمالها وخصرها النحيف وساقها، وكأن وجود المرأة لا يضاهي إلا بجمال جسدها، فلا يكثر لما تمتلكه من الشخصية والعقلية المؤثرة. ^(٢) في حين أن جمال الفرد لا يشمل مطابقة جسده للمعايير المقررة فقط، مالم يكن متضمناً لمفهوم الجمال الشامل من حيث النفس والروح والجسد؛ فعلى الرغم من الصفات المثيرة التي كانت تتمتع بها، إلا أنها عانت من ميول نفسية ومناجاة داخلية جعلت منها شخصية يسهل الوصول إليها، وفريسة لا تستطيع مقاومة إغراءات الرغبات الجنسية التي قد تتلقاها في أقرب فرصة، وهو ما حصلت عليه في أول فرصة سنحت لها، مما جعلها تخون أزواجها، وبالنتيجة هي فقدت نفسها وسعادتها، وجلبت العار والتعاسة لزوجيها، لاسيما الدكتور التائه بحكم ما كان يتمتع به من المكانة الاجتماعية والثقافية المرموقة: "لقد أدركت حواء المؤمن بأن زوجها آدم اللبناني كان يعرف بطبيعة علاقتها بصديقه قابيل، ومنه عرفت أنه كان يبيع المخدرات. كما عرفت أنه يائس جداً، وشعرت بتمزقه لأنه أدرك كم هي تافهة، وكم هي خائنة، وكأن الخيانة تسري في دمها، فقد خانت زوجها العراقي الدكتور آدم التائه معه، وخائنته هو زوجها الثاني مع صديقه قابيل، وربما لو استمرا في الحياة لخانت قابيل أيضاً مع شخص ثالث، أهذه هي حقاً؟ عاهرة مبتذلة تنتقل من رجل إلى آخر لاهثة وراء قطعة من اللحم تدخل فيها؟ تأثرت جداً لكثافة الألم والتمزق الذي كان يعانيه، تألمت لأنها لم تستطع أن تفهمه، أو تحس به" ^(٣). إن التعرية التي أرادها المؤلف من تلك الصورة هو أن يتقبل الإنسان حقيقة نفسه عندما يكون بمواجهة مكنوناته النفسية؛ فالضعف والقهر والاستسلام للعواطف والملذات المكبوتة والمحرومة تجعل من الشخصية متناقضة في السلوك، رغم كل المحاولات والجهد الذي بذلته حواء المؤمن في إظهار الولاء والطاعة لأزواجها وإقامة الفرائض الدينية، إلا أن كل ذلك سرعان ما يتلاشى أمام أول تجربة تواجهها وتسقط راحة أمام هواجسها ورغباتها: "هي تقوم الليل بالصلاة، وقراءة القرآن، بينما في أول خطوة لها خارج الباب تنهار وتزني" ^(٤).

١- متاهة آدم : ٣٢.

٢- ينظر: المرأة والجنس، نوال السعداوي، مؤسسة هنداوي، ٢٠٢٢: ٩٧.

٣- متاهة حواء : ٤٦٩-٤٧٠.

٤- متاهة آدم : ٢٥٢.

إن في تبني المفاهيم الدينية لا يعني بالضرورة أن يكون المرء ملتزماً، لأن الإنسان في الواقع قد يعبد صنماً هو تمثيل مناسب لأهدافه الحقيقية.^(١) فالفراغ العاطفي والباطني الذي يعتري حواء المؤمن هو ما جعلها تلجأ لأداء العبادات والفرائض هرباً من الوسوس والذات الجامحة .

ثم تقرر بعد اكتشاف مسألة الحمل الطلاق من زوجها الدكتور (آدم التائه)، والزواج من عشيقها (آدم اللبناني) الذي لم يتردد في ذلك، لأنه وجد في زواجه منها فرصة للحصول على الإقامة الدائمة في ألمانيا، وعدم ترحيله إلى بلده، لتجد نفسها أمام مشاعر مضطربة ومرحلة من المعاناة والألم مع زوجها الجديد العاقل عن العمل: "تضايقت حواء المؤمن في داخلها كثيراً، لكنها لم تبد ذلك أمام العائلة المضيقة. أدركت بشكل غامض أنها تورطت ورطة كبيرة مع آدم اللبناني، فقد بدا لها سكيراً له خبرة واسعة بشرب الخمر، فقد انتبهت من خلال جلسته مع العم إلى أنه سكير له خبرة واسعة بشرب الخمر." ^(٢) إن التوتر والقلق الذي يشعر به البعض في الحياة الاجتماعية الحديثة يجعلهم يبحثون عن شيء يبعث فيهم الترفيه بفعل تعاطي المخدرات والكحول، والسبب من ذلك يرجع إلى مركبات وتوترات ناشئة عن عقد عميقة حملته للبحث عن السعادة بالنسيان والهروب. ^(٣) لكن هذا لا يمنع من أن يكون في الوقت نفسه مرضاً نفسياً يترك أثراً اجتماعية وأخلاقية تجعل متعاطيه يحتقرون أنفسهم عبر تصرفاتهم غير المسؤولة، ومن ثم يتطلبون العلاج والتوقف، هذا ما شعرت به حال رؤيتها لزوجها الجديد وهو يعاقر الخمر مع قريبه.

لتبدأ بعد ذلك عند وصولها مع زوجها لمدينة برلين صفحة جديدة تحكي ميول حواء المؤمن المنحرفة وهي تكتسب عادات سيئة رغم حملها بطفل مع صديق زوجها (آدم اللبناني/ قابيل) الذي لم يتردد في محاولة إغواؤها والتقرب منها لتجد نفسها أيضاً أسيرة الجسد والشهوة رغم شعور الذنب الذي يراودها لما تقترفه، إلا أنه لم يكن حائلاً لتصرفاتها، حتى تنطق السماء حكمها، وتضع حداً لما أصبحت عليه شخصية حواء المؤمن؛ فتعرض لحادث يفقدها جنينها المسخ الذي كانت حاملاً به ويموت زوجها (آدم اللبناني) وصديقه (قابيل)، وتصاب بالعمى وتصبح إنسانة وحيدة عاجزة يتم رعايتها من قبل أحد العاملين في الرعاية الاجتماعية المقدمة عن طريق الجهات المعنية، وهو ما يبدو في الوقت ذاته خلاصاً لها من النوازع النفسية والمونولوج الداخلي الشاذ والمضطرب الذي رافقها طوال ظهورها في الأحداث، والذي من شأنه أن أوقعها في مزالق خطيرة ومتعددة؛ لقد كان للعمى الذي أصاب حواء المؤمن معنى رمزي تم التعبير عنه بكونه تطهيراً لحواء المؤمن بعد إعاقتها، إذ أصبح وسيلتها وملاذها في تحرير جسدها من الشبق والرغبة الذي كان مستعراً بداخلها لتجد نفسها محترقة بمشاعر الخطيئة والآثام، لهذا تقرر الذهاب إلى الكنيسة مع صديقتها رغبة في التوبة وطلب

١- ينظر: الدين والتحليل النفسي: ٩٤.

٢- متاهة حواء: ١٧٥.

٣- ينظر: دراسات سيكولوجية: ١٤٧.

المغفرة:" إزدحمت النساء عند المذبح وأمام أيقونات القديسين والحواريين المتراففة جنباً إلى جنب، تتوسطها أيقونة يطغى عليها اللون الذهبي، مستنسخة عن أيقونة شهيرة لفنان الأيقونات الروسي المعروف "أندريه ريبيلوف". النساء وقفن في صف طويل تقريبا من أجل أن يشعلن الشموع أمام أيقونة العذراء، وحينما اقتربت إيفا أومسك وحواء المؤمن، همست إيفا في إنهما أن تنوي وتطلب ما تشاء في سرها من العذراء، لأن الأم المقدسة، السيدة العذراء، ستشفع لها من أجل تحقيقه. رائحة البخور المخدرة والشمع الذائب، يرافقه تصاعد موسيقى الأرغن، قد مس شغاف قلب حواء المؤمن التي تقدمت بصحبة إيفا أومسك، والتي أمسكت يدها لتشعل الشمعة ولتضعها في الأماكن المخصصة لها."^(١)

إن في لجوء الإنسان إلى الأضرحة الدينية، والأماكن المقدسة هوما يملكه من شعور البحث عن الطمأنينة والسلام في عالمه الموحش، ولهذا أراد الكاتب عبر مشهد الكنيسة أن يصور لنا الرسالة السحاء للسماء بكون(الله تعالى) هو رب، وإله واحد لكل الأديان والمذاهب باختلاف المسالك التي جُبلت عليها العباد؛ فما تعددية المذاهب وتنوع الطوائف إلا سبلاً تصب في رافد واحد يتوجه بها المرء إلى معرفة الخالق عز وجل ، ويهتدي إلى طريق الخلاص؛ للحيد عما يجعله منبوذاً في الدنيا والأخرة، ذلك الأمر الذي سعت إليه حواء المؤمن، وأقدمت عليه عند زيارتها للكنيسة؛ فشعور حواء المؤمن من أنها ستغادر هذا العالم، بعد قرأتها لمذكرات زوجها (آدم اللبناني) على الرغم من أن تلك الكتابات كانت سبباً في استعادتها بصرها، وعاملاً في أن ينكشف لحواء المؤمن بصيرة البغي والمعاصي التي كانت عليها، وتمارسه إثناء حياتها الزوجية، وهو السبب ذاته الذي أودى بها في النهاية إلى حتفها لتفارق الحياة على سريرها ويصبح قبرها بعد ذلك مزاراً: "لم يمض على دفن حواء المؤمن سوى أيام قليلة حتى انتشرت شائعة بين الأوساط التركية، والعربية، والأجنبية المسلمة بشكل عام، بأن هناك امرأة مباركة قد دفنت في تلك المقبرة [...] بعد مرور ثلاثة أشهر تحول قبر حواء المؤمن إلى مزار للنساء المسلمات وغير المسلمات، للنساء اليانسات، والغريبات، والمفجوعات برجالهن أو أبنائهن أو أهاليهن أو حتى بحبهن، اللاتي يأتين للتبرك منها، ويذرفن الدموع على هذه الغريبة التي ماتت بالغربة، لكن روحها تكرم كل ليلة. تحول قبر حواء المؤمن إلى واحد من المعالم الغريبة في برلين."^(٢)

لقد دأب المؤلف في هذه الشخصية على جمع الأضداد في الكثير من جوانبها، مصوراً إياها خليطاً تمتزج فيه العفة مع الفجور، والدنس والطهور، وأيضاً الطاعة والتمرد. ففي الوقت الذي كانت ملتزمة بالحجاب وبأداء الواجبات الدينية، وجدناها تمارس الشر في أول فرصة أتاحت لها، وبرغم ممارساتها الشنيعة التي كسرتها،

١- متاهة حواء: ٤٨٦.

٢- نفسه: ٥٠٧.

جعل من قبرها مزاراً يأمله الناس من كل حذب وصوب. حيث أن الاضطراب بين ما يُعتقد أن سلوك الشخصية يمثلها وما تفعله الشخصية بالفعل يدعم التناقض في الواقع عند نقطة واحدة على وجه التحديد تلك الصور الذاتية المثالية اللامعة تكون معرضة للانهايار في مواجهة الحقيقة المطلقة، لذا عمد الروائيون في أحيانٍ عدةٍ على رسم شخصيات رئيسية لا يمكن لها العيش بأفكارها.^(١)

لم تكن الغاية من بناء الشخصيات الرئيسية في الرواية أن تكون صوراً خلفية اجتماعية، أو فضاءات للأجواء السياسية، أو تقارير مباشرة عن القضايا والحوارات الفكرية المعاصرة، بل كانوا بدائل لأنواع خاصة من البنى الرمزية تتميز بالتمثيل اللغوي والفعل، إذ أُلقيت فيها المعطيات التي تمثل عادة بيئة العمل السردية الواقعي بحيث تتخذ أساساً للمعنى الأساسي الذي يمثل الرؤية النوعية للفنان.^(٢)

فما يتجلى من إبداع الكاتب يكمن بقدرته في التعبير عن رؤيته النفسية وقضاياها الاجتماعية بفعل التناغم بين ما هو موجود في العالم الخارجي وما يشبهه وخياله في العمل الروائي، وهو ما يعرف بالانعكاسية بالمعنى الأدبي؛ حيث التنوع الثقافي والاجتماعي للشخصيات وكثرة المواقف والحقائق من أجل وصف وتجسيد لطبقية المجتمع وبؤسه، جعل شخصياته تعيش أدواراً ومحطات من المعاناة والألم، خاضعة بلا إرادة منها للتقاليد والعادات التي تفرض عليها؛ لتكشف بالأخير عبر سلوكيات مضطربة عن مكونات نفسية خفية وميول مكبوتة؛ لذلك توجت كل المحاولات السردية على تجريد الشخصيات من أشكالها الخارجية وجر الأحداث إلى المحرمات، لإزالة الأقنعة عن وجوه الناس الحقيقية.

الشخصيات الثانوية :

شخصيات ذات مهام محدودة مقارنة بأدوار الشخصيات الرئيسية، تظهر في تسلسل أحداث أو مشاهد ليست مهمة للحبكة من وقت لآخر ليتم رسمها بشكل فعلي، كونها أقل تعقيداً وعمقاً من الشخصيات الرئيسية حيث تقدم جانباً واحداً من جوانب التجربة الإنسانية، لذلك إنمازت بدور تكميلي للبطل أو معيق له؛ وهو ما جعل الراوي لا يحظى كثيراً ببناء شكلها السردية.^(٣) ذلك أنها تؤدي دوراً داعماً في دائرة الأحداث، وتسهم في تصعيد المواقف، وبلورة معانيها وتصويرها.^(٤) حيث تفصح عما يعتري الشخصية الرئيسية من إيهام في بعض زواياها، وتسلط الضوء على الجوانب المخفية وغير المعروفة في الشخصية الرئيسية، أو تكشف أسراراً يعرفها

١- ينظر: قراءة الرواية (مدخل إلى تقنيات التفسير) : ٢٣٠ - ٢٣١.

٢- ينظر: بناء الشخصيات الرئيسية في روايات نجيب محفوظ : ٧.

٣- ينظر: تحليل النص السردية (تقنيات ومفاهيم) : ٥٧.

٤- ينظر: تطور البنية الفنية في القصة المعاصرة، شريط أحمد شريط ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨ : ٣٢.

القارئ أو تحافظ عليها بحسب الأدوار المناطة بها.^(١) إذ بفعل أفقها تتمكن من الاطلاع على الأحداث والوقائع، كونها تلازم الشخصية الرئيسة وتسير معها لدرجة يصعب الفصل بينهما، فمن غير الممكن تجسيد شخصية مركزية في قصة، إلا بفضل الشخصيات الثانوية التي لم تكن لتتواجد معه أصلاً لو لم تكن هناك شخصيات مهمشة، والأمر أشبه عندما يمجّد الفقراء الأغنياء، وهذا ما يحدث هنا.^(٢) كون المبررات والدوافع لوجود الشخصيات الثانوية والدور الذي تمارسه في النص الروائي ضروري لاستمرارية الأحداث ورسم الشخصيات في النص، وهكذا فقد وظفت تلك الشخصيات بطرق عديدة، حيث عدت عناصر اجتماعية تخلق بيئة الإنسان لمؤشرات طبيعية مألوفة، أو تصبح خصماً للشخصية الرئيسة، كما يمكن أن تكون وسيلة لحالة إنسانية أو حيوية، وربما ترمز إلى جوانب من الوجود الحاضر والسائد.^(٣) إلا أن الدور أو المهمة الأكثر وضوحاً للشخصيات الثانوية هو أنها تسكن عالم الرواية، وبقدر ما تدور الرواية حول توفير البيئات الإنسانية، فإن تلك الشخصيات هي التي تقيم هذه البيئات؛ ذلك أن الرؤية لتلك الشخصيات الثانوية في أنشطتها العادية والمألوفة هي التي تمكننا من اكتشاف جوانب العصر والمجتمع.^(٤)

لقد امتازت الشخصيات الثانوية ببساطتها وتباينها غير المعقد، فهي تمثل صفة أو شعوراً مشتركاً بينها منذ بداية القصة حتى نهايتها، مفتقرة لعنصر المفاجأة؛ لذلك يكون من السهل فهم جوانب أحداثها أو شخصياتها الأخرى، فمثل هذه الشخصية يسهل رسمها بسبب ضعفها الفني، ولأن تفاعلها مع المواقف يكون على أساس بسيط، لا تبرز فيه الكثير من التعبيرات النفسية والاجتماعية العميقة.^(٥)

بالنتيجة فإن هذه الشخصيات ليس لها أية جاذبية؛ كونهم يلعبون أدوراً ثانوياً عرضياً لا يغير مجرى القصة، إذ لا يؤثر غيابهم على فهم عمل الرواية؛ بسبب الانطواء والصمت الذي يغلب عليهم تجاه المواقف، ولكن بالمقابل من غير الممكن لأي عمل أن يخلو منها بسبب أدوارها التي لا يمكن إنكارها، إذ أن كرمها اللامحدود هو الذي يمنح الحقائق والمواقف حيويتها وقدرتها على إيصال محتواها، على الرغم من أن الأدوار التي تجسدها لا يمكن مقارنتها بالأدوار الرئيسة، إلا أنها تعبر أحياناً عن مواقف حاسمة تتطلب أخذها بعين الاعتبار وعدم التقليل من أهميتها. ومن الشخصيات الثانوية العديدة والمتنوعة التي رافقت تصاعد الأحداث والمواقف في سلسلة المتاهات:

١- ينظر: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي، دار الفكر، الأردن، طبعة ٢٠٠٨، ١٣٥.

٢- ينظر: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد: ٨٩-٩٠.

٣- ينظر: قراءة الرواية (مدخل إلى تقنيات التفسير): ٢٤٥.

٤- ينظر: نفسه: ٢٣٣.

٥- ينظر: النقد الأدبي الحديث: ٥٢٩.

١- آدم الزاهد :

إحدى الشخصيات الثانوية التي تمتعت برؤيتها المحدودة طوال ظهورها، تمثلت برجل عجوز يبيع الشاي في أحد أحياء بغداد تحديداً في منطقة الباب الشرقي مشغولاً بعمله، الذي كان وسيلته الرئيسة للمعيشة لذا بدت عليه ملامح البساطة واللفف، وهكذا ظهر لنا في أدوار معينة نوعاً ما بحسب ترابط أحداث القصة، بالنتيجة لم تنل العمق والتفصيل لأبعادها الشخصية، ثم ما أن يلتقي به آدم المحروم في محل عمله حتى يتجاذبا أطراف الكلام:" كان هناك رجل مسن قد أخذ من الزاوية المجاورة للمطعم مكانا لصنع الشاي. أقترب من الرجل الذي يمكن أن يكون بعمر والده، وجلس على صفيحة معدنية فارغة، طالباً منه إستكاناً من الشاي. بعد لحظات قدم الرجل المسن له إستكان من الشاي، شربة بلهفة وتلذذ، وطلب تكراره. إنبسطت أسارير الرجل المسن لأن شايه أعجبه، فقال بلهجة أبوية ذات نبرة جنوبية :كأنما أراك عطشاناً للشاي.أبتسم آدم المحروم وقال بنبرة فيها هدوء وتعاطف: بلى والله يا حاج، عطشان للشاي صار لي يوم كامل لم أشربه"^(١) كان لهذه الشخصية البسيطة والمحدودة بعدها السياسي والإيديولوجي عبر تاريخ نضاله ضد النظام السابق، وهو ما جعله أحد الضحايا الذين تعرضوا للتعذيب والانتهاكات في سجنونه، ليقدم بعد ذلك على رفض المشاركة في سلطة الحكومة الجديدة؛ حين رأى تناقضاً في مبادئه وقيمه. كما كان لهذه الشخصية أيضاً طابعها الديني الملزم بالتعاليم والشرائع المتوافقة مع الفكر الإسلامي، مما أثرى مفاهيمه ومعتقداته وجعله عرضة للدسائس والمكائد من قبل المتزلفين للسلطة والجاه، ليصل بالأخير للحالة التي هو فيها، وهو لسان حال أغلب الوطنين في البلدان والتي ينطبق عليها مقولة تشي جيفارا(الثورة يصنعها الشرفاء و يقودها الشجعان ثم يسرقها الجبناء)،وحسبما يبدو أن انعكاس المعاناة وتقاسمها بين العديد من الفئات، هو الدافع الذي حفز الزاهد الإفصاح عن تأريخه السياسي لشخص آدم المحروم، الذي التمس فيه خوف من بطش السلطة، وهو ما كان يقاسيه في أيام حياته، إلى جانب شبهه بابنه الشهيد، بالتالي هي من قصص المآسي الكثيرة التي يسعى المرء إلى البوح بها، عسى أن يجد في ذلك ما يريح كاهله : " أنا أمضيت عمري في العمل السري وسنوات أخرى في السجون، لست إرهابيا ولا من فلول النظام البائد، لكني زاهد في هؤلاء الذين سيدفعون الناس إلى أن تترحم على الطاغية المقبور. أنت دخلت قلبي من أول لحظة رأيتك فيها؛ إنك تشبه ابني الشهيد، فلا تخف.(توقف لنوانٍ ثم واصل ساخراً بمرارة) أليست لدينا حرية وديموقراطية كما وعد الأمريكان، فلماذا أنت خائف؟ برغم ارتباكك أحس آدم المحروم بالارتياح لتوضيحات الرجل المسن، فسأله من باب الفضول: ولماذا تباع الشاي هنا إذا كنت من المناضلين؟ وكما أظن أنك من الإسلاميين أيضا ولم تكن شيوعيا، فهذا واضح من لغتك واستشهادتك بخطب الأمام علي! صحيح. أنا كنت عضوا في الحزب الحاكم الآن، وقد دعوني في بداية الأمر لتسمن موقع في

إحدى مؤسسات الدولة، لكن حدث أن رأيت في بعض الاجتماعات وجوها كانت قد انهارت في السجن، واعترفت لأجهزة المخابرات عن نشاط بعض المناضلين الذين تم على أثر ذلك إعدامهم ، رأيت حفنة من هؤلاء الآن يتحدثون بنبرة عالية جداً، بل وتسلموا مناصب قيادية في الحزب والدولة، ولم اسكت عن ذلك، لكن كل صراخي كان بلا جدوى، بل إن هؤلاء على العكس، هم لفقوا لي تهمة التخاذل، والتعاون مع الأمن. فتصور السخرية. بل كاد الأمر يؤدي بي إلى التهلكة لولا تدخل بعض الخيرين الذين أيدوني على ما قلته لكنهم آثروا السلامة ونصحوني بالإبتعاد عن الصراع ، وها أنا كما تراني أبيع الشاي".^(١) هناك أفراد في المجتمع يعيشون على هامشه لأنهم غير قادرين على معارضة الرأي العام وثقافة محيطة، وبالتالي يتم عزلهم وإبعادهم عن الدائرة الاجتماعية والوظيفة الإدارية؛ لأن وجودهم يُنظر إليه على أنه تهديد للجسم الاجتماعي، ولذلك يتخذ التهميش بعداً بالنسبة لهم حتى يدرك المجتمع عدم جدواهم وحاجتهم.^(٢) وهذا ما جعل الزاهد منزوياً ومنطوياً في ركنه يبيع الشاي؛ إن هذا النوع من الشخصيات لا يميل إلى تكوين علاقات اجتماعية عديدة، إذ يكتفي بالعلاقات العائلية، كما يهتم بأراء الناس وسمعته ومظهره العام؛ فهو شخص يعتمد عليه ويتحمل المسؤولية كما أنهم أيضاً لا يفضلون التطورات الحديثة، إلا بعد أن تكون ضرورة ملحة لهم، لذا تكمن أهميتهم في المجتمع في أنهم يحافظون على التراث الاجتماعي، ويمنحون العالم طابع القيم الأصيلة.^(٣)

لقد تمتعت شخصية الزاهد الأب بهدوئه وحكمته، وحسن استماعه للآخرين رغم البؤس الذي يبرز تحت بسبب شظف العيش، وما كان يحس به من آلام أبنه الشهيد، وهو في ذات الوقت معيل لابنته وابنها الذي يعيش معهما في بيتهما التي زادت بدورها من همومه كون زوجها سجيناً في أحد معتقلات الاحتلال الأمريكي: "أسمع يا ابني. حينما كنت أنا في السجن قبل سقوط النظام المقبور. استشهد ابني، وبعد فترة تزوجت ابنتي من ابن جارنا، والذي كان معلماً في مدرسة ابتدائية. وحينما خرجت من السجن، بعد سقوط النظام، كانت زوجتي أم حواء، الله يرحمها، قد انتقلت إلى العالم الآخر، لذا أخذت أعيش في منزل ابنتي وزوجها، وقد أخبرتك اليوم عن نفسي قليلاً، بأني كنت قريباً من قادة الحزب الحاكم اليوم، وما جرى لي معهم، لكن لا أدري لم؟ وكيف؟ تمت مداومة منزل ابنتي وزوجها، وتم اعتقال زوج ابنتي من قبل الأمريكان نتيجة وشاية مخبر؛ فقد اتهم بأنه يساعد الميليشيات التابعة لتنظيم شيعي في المنطقة، وهكذا اختفى في غياهب سجون ومعتقلات العراق الجديد، وبعد التي واللتيا، عرفنا أنه تم تسفيره إلى سجن بوكا قرب أم قصر في أقصى جنوب العراق، وكان عمر آدم الملاك سنة واحدة فقط. وها أنت كما ترى، هو الآن في الخامسة ويشارف

١- مائة حواء : ١٣٤-١٣٥.

٢- ينظر: سوسولوجيا الهامش في زمن الكورونا (الخوف - الهشاشة - الانتظارات)، ماهر حنين، المنتدى التونسي للحقوق الاقتصادية والاجتماعية، ٢٠٢٠: ١٢.

٣- ينظر: قوة الشخصية (المفهوم، التحليل، الأنماط)، أسعد محمد فخري، دار أمجد، الأردن، طبعة ١، ٢٠١٥: ٩٢-٩٣.

السادسة، وهو بعيد عن أبيه".^(١) على الرغم من المحدودية والبساطة التي قدم فيها الكاتب هذه الشخصية، إلا أنه لم يتردد في أن يضيف عليها بعضاً من المستوى الثقافي الواعي، كونها قد دأبت على قراءة كتاب نهج البلاغة، وأيضاً امتلاكها لمكتبة ضمت عدداً من كتب التاريخ والدين: "لقد نهيتني لشيء مهم..ربما لو كانت مكتبتني تحتوي على بعض الروايات والكتب الأدبية المفيدة[...].أدري يا بني. إنك أشعرتني بأنني لم أقرأ شيئاً. وأن رأيي في الروايات ليس في محله، فهناك عالم آخر لم أتعرف إليه بل وكنت أتجنبه عن قصد، ربما لأنني لم أصادف من يرشدني إليه، على العكس كنت محاطاً بمن يمنعني عنه، وينبهنني لعدم الاقتراب منه لعدم جدواه. كانا يتحاوران وهما واقفان يتطلعان إلى رفوف الكتب التي تحيط الغرفة".^(٢) من الراسخ أن الثقافة هي نوع من السلوك المكتسب يتضمن معنيين الأول ذاتي يراد به ثقافة العقل، والثاني موضوعي ويشمل مجمل الظروف الاجتماعية والإنجازات الفكرية والمبادئ السائدة وأنماط الفكر، وجميع المكاسب التي يتداولها الناس في حياتهم الاجتماعية التي تحدث عن طريق النقل والتعلم؛ فهي مزيج من المعرفة والاعتقاد ولعادات وأشياء أخرى.^(٣) حيث أن قبول أشكال التعبير واحترام آراء الآخرين وإدراك وجود الثقافات الأخرى المختلفة وتشجيعها هو نوع من البعد الثقافي الذي تمتعت به شخصية آدم الزاهد، رغم أنه اقتصر في قراءاته على مواضيع محددة، إلا أنه لم يحتكر غيرها من أنواع الثقافات؛ بل إن الحديث مع آدم المحروم قد شجعه على التعرف على الفنون التي كان يرفض أن يتعلمها بسبب سوء فهمه لها. في النهاية تصل شخصية آدم الزاهد إلى وجهتها الأخيرة، عندما يقتل هو وابن أخيه على يد العصابات الإجرامية أثناء سفرهما إلى مدينة البصرة لإحضار جثة زوج ابنته الذي مات في السجن: "إسمعي يا بنت الناس. أخونا، الذي هو زوجك، مات تحت التعذيب في سجن بوكا. وأخونا الآخر سافر مع أبيك إلى هناك. لكنهما لم يصلا، حيث تم اختطافهما عند مدينة الصويرة، على الطريق العام بين بغداد والكوت، وتم ذبحهما وإلقاء جثتهما على الشارع مع بقية ركاب الباص الذي كانا فيه".^(٤) ترتبط الصراعات التي تنطوي على الهويات الجماعية ارتباطاً مباشراً بالصراعات العرقية أو الأيديولوجية الأكثر واقعية على المستوى الوطني، حيث تتقاطع الهوية الوطنية مع الوجود.^(٥) وهذا من الحقب التي شهدتها المجتمع العراقي حين قُتل الكثير من الأبرياء على مبررات واهية هدفها النيل من أبنائه. بالنتيجة فقد حملت هذه الشخصية بإيحاءات ودلالات رمزية وواقعية عديدة حاول برهان شاوي الإشارة إليها، منها الوحشية والتعذيب الذي تعرضت له العناصر الوطنية والنضالية على يد الأجهزة الأمنية للنظام السابق، فضلاً عن مقارنة الوضع في البلاد بعد مجيء قوات الاحتلال الأمريكي، وما أسفرت عنه حملات الاعتقالات

١- متاهة حواء: ١٥٥-١٥٦.

٢- نفسه: ٢٠٠-٢٠١.

٣- ينظر: دراسات في سيكولوجية الاغتراب، د. عبد اللطيف محمد خليفة، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٣: ٥٣.

٤- متاهة حواء: ٥٥٦-٥٥٧.

٥- ينظر: المرجع في علم النفس السياسي، دافيد أو. سيرز وآخرون، تر: ربيع وهبة وآخرون، المركز القومي للترجمة، القاهرة، طبعة ١، ج ١، ٢٠١٠: ٥٤٣.

التي طالت العراقيين بذريعة ما يسمى المخبر السري، والذي هو يماثل عمل وكيل الأمن فيما سبق، لتتبع في سجون مجهولة تحت وطأة أشد أنواع التعذيب، ناهيك عن سطوة الأحزاب والزعماء الذين بدأوا حكم البلاد عبر رفع شعارات الطائفية والمذهبية، وهو ما جعل البلاد تمر عبر نفق مظلم من التناحر والاقتتال، طال ضرره عدد كبير من الأفراد والعوائل العراقية في تلك الحقبة.

٢- قابيل الفهد :

من الشخصيات المساعدة بعملية السرد، تميزت بحضورها ضمن مساحة صغيرة من الاحداث مثلت فيها شريحة التربويين في المجتمع؛ بحكم عمله مديراً للمدرسة، وهو المكان نفسه الذي كانت حواء الزاهد ابنة (آدم الزاهد) تحضر ابنها إليه، وهو ما كان سبباً في لقائها به والتعرف عليه، ما جعل الأخير يشعر بالإعجاب والمودة تجاهها. أظهرت هذه الشخصية صفات العون والمساعدة والسلام، الأمر الذي شجع حواء المؤمنة على اللجوء إليه وطلب مساعدته من التهديدات التي كانت تواجهها عبر جهازها المحمول: " تحدثت حواء الزاهد له عن التهديدات التي وصلتها من خلال رسائل الهاتف النقال، وعرضتها عليه، فقرأها، لكنه سأل عن الاحتمالات التي في ذهنها فأخبرته عن أخوي زوجها، ترددت أول الأمر، لكنه كلما كان الوقت يمر، تعمقت ثقته به، وتعلقها بشخصه، فحدثته بشكل سريع عن كل شيء، عن اسمها، وأصلها وفصلها، عن زواجها الكنيب، واستشهاد أخيها، وموت أمها، وذبح أبيها، وعن جريمة ذبح حبيبها آدم المحروم، وأخبرته بأنه هو والد الرضيع هابيل، ودور آدم المحروم في حياتها وما قام به من تأثير على طريقة تفكيرها ورؤيتها للحياة. كان قابيل الفهد، وهو يستمع إليها، غارقاً في تأمل وجهها المثير، وحضورها الأنثوي الطاعى، يشعر أنه أمام شخصية متميزة، وأنها قد دخلت حياته بقوة، وأنه واثق الآن بأنه لا يستطيع أن يتخلى عنها".^(١)

لم يتردد قابيل الفهد بتقديم المعونة والمساعدة لحواء المؤمن معتبراً إياها قضية الأولى عبر محاولاته في تقديم بعض الحلول لها، مؤكداً لها بأنه سيكون إلى جانبها مهما كلف الأمر، وهو ما أودى بحياته في نهاية المطاف الى التهلكة، وفيما يتعلق بالجانب الاجتماعي، فالأستاذ قابيل كان ينحدر من عائلة تسكن في إحدى محافظات العراق، لكنه يعيش في مدينة بغداد بحكم عمله، لذلك لم يكن يفكر في الزواج، الأمر الذي جعل حواء الزاهد تتجه بأفكارها نحو خطط مستقبلية تتيح لها ولأطفالها الارتباط به والاستقرار معه: " أنا وحيد.. لا عائلة لي.. أنا أصلاً من الكويت، حيث أمي وأبي وأختي يعيشون هناك، وأنا وحدي هنا في بغداد.. لقد استأجرت شقة لي في منطقة العقاري أعيشها فيها وحدي، لذا إشارتك (وابتسم لها بطريقة خاصة) عن وضعي العائلي

ليست في محلها.. أما عملي المدرسي فهو روتيني ..لذا أتمنى عليك أن تسمح لي بأن أكون عند حسن ظنك..لأنني عرضت عليك مساعدتي.. فاسمحي لي أن أشعر بأنني فعلاً أستطيع مساعدتك.. ولا تنسي أنك امرأة وحيدة مع طفلين..ومن الضروري أن يقف رجل إلى جانبك..هل تسمحين..؟"^(١) لم يكن لدى قابيل الفهد أي توجهات حزبية أو سياسية في شخصيته؛ بل كان مثل معظم الناس الذين تعرضوا للقمع المستمر من قبل السلطات الحاكمة على أمل مستقبل أفضل، لكنهم يجدون أنفسهم أمام واقع مأساوي جديد خططت له جهات وأطراف خارجية أرادت الإضرار بهذا البلد وشعبه: "[...] أعتقد أننا قد دخلنا في نفق مظلم لخمس سنين قادمة..اللهم إلا إذا انتفض الشعب.. وهذا بعيد جداً لأنه شعب مشوه.. شوهته الحروب، والأن شوهته الكهرباء..الكهرباء؟ نعم الكهرباء.. أعتقد أن الأمر له علاقة بالفساد فقط..لا..الأمر أبعد من ذلك.. هناك آلهة في بلاد أخرى تريد لهذا الشعب أن يعيش في الظلام، وينام في الظلام، ويأكل في الظلام.. ويتناسل في الظلام.. يحيا في الظلام، ويموت في الظلام.. الظلام.. الظلام.. بالرغم من أننا جميعنا.. نحن.. وهم.. كلنا نمشي في الظلام.."^(٢)

مع تقدم الأحداث يحاول الفهد جاهداً لتقديم العون والمساعدة لحواء المؤمن، لكنه يجد نفسه في ورطة مع شقيق زوجها، ومحاسب المدرسة آدم الأسير الذي عرف بخلفيته الحزبية المخلصة، والطامح بالتخلص من قابيل الفهد في سعيه للاستحواذ على منصبه في إدارة المدرسة، لأن نفوذ الجهة المتحكمة كان يدعمه، رغم عدم صلاحيته لذلك؛ فضلاً عن افتقاره للمستوى العلمي المطلوب، بل أنه لم يكمل حتى دراسته الابتدائية: "كان الحاج آدم الأسير في حالة هستيرية وهو يصرخ بأعلى صوته الذي يتسم ببحة، فيخرج صوته وكأنه نباح كلب، وفي حمى حماسه العقائدي أطلق النار على قابيل الفهد.. طلقات عدة تناثرت على الصدر والكتفين والبطن.. مرت لحظات ثقيلة من الصمت. لم يكن هناك سوى روائح كريهة وشينا خفيفاً من رائحة البارود.. نظر الحاج آدم الأسير أمامه فوجد أن قابيل الفهد قد إنقلب مع كرسيه إلى الخلف، وبقعة الدم بدأت تتسع تحت الكرسي.. فقد مات قابيل الفهد فوراً.. أحس بالرعب فقد قتل مديره في العمل.."^(٣)

إن الاقصاء والتهميش الذي تعرضت له العناصر المثقفة والكفوة، يقابله انعدام الموازين ووصول العناصر المنعدمة والانتهازية إلى دكة الحكم والمناصب يدفعها في ذلك انتمائها الحزبي وولائها السياسي، ناهيك عن الواقع المرير الذي يتقل كاهل الكثير من أبناء الشعب، هو ما حاولت شخصية الفهد البوح به والتعبير عنه عبر أحداث وجودها، وهو ما حاول كاتب المتاهة الالتفات إليه.

١- متاهة قابيل: ٩٤.

٢- نفسه: ٩٧.

٣- نفسه: ٣٢٤-٣٢٥.

٣- قابيل العباسي :

هو أمير للتنظيم وزعيمهم، قاد مجموعة من الشباب الذين يمثلون الطائفة السنية، نفذت عمليات خطف و اغتالات وتفجيرات ضد من يسمون بالروافض أو أتباع الطائفة الشيعية إثناء الحقبة العرقية. والاقتيال الطائفي في البلاد. جسدت هذه الشخصية إيديولوجية متضاربة ورتابة داخلية من حيث المظهر الجميل والحرية الأخلاقية والدينية التي تتمتع بها، إلى جانب رقي المستوى المعاشي والثقافي كونه مهندساً معمارياً، جعلته فضلاً لدى النساء تربطه بهن علاقات كثيرة، إلا إننا نجدها في الوقت نفسه تواجه انقلاباً جذرياً تمثل بتحوله إلى شخص متطرف ديني و متعصب طائفي، ينشر الرعب بين الأهالي، ويهجر الناس، ويمنع دخول معارضيه، حتى أصبح شخصية متنفذة في صورة البطل المنقذ، على الرغم مما يتمتع به من خلفية حزبية وبعثية في زمن النظام السابق:"أغلقت الهاتف.أحست أنها فتحت جبهة أخرى من خلال حديثها مع قابيل العباسي،وأخذت تسأل نفسها عن هذا المهندس المعماري،الوسيم،الذي كان ابنها، يسميه أحيانا دون جوان المنصور، لعلاقاته المتعددة مع النساء، قد صار فجأة متديناً، محافظاً، وتحول من شخص معروف عنه تحرره الأخلاقي والديني لحد الاستهتار، إلى شخص حقود، طائفي، حول مكتبه إلى وكر مريب، بل سمعت صاحب السوبرماركت يمتدحه بأنه صار رئيساً لمجموعة تحاول أن تحافظ على المنطقة من دخول الغرباء، الروافض، وتطهرها منهم، فقد أخذ يهدد ساكني المنطقة ممن ينتمون لهم، بالرحيل عن المنطقة، وألا سيكون مصيرهم الموت، كما صار هو المسؤول عن المنطقة أمنياً. وقد سمعت أنهم إغتالوا مدرسا رفض أن يرحل عن داره، في منطقة حي دراغ، إذ إغتالوه صباحاً أمام باب داره حينما كان يريد أن يوصل ابنته الصغيرة إلى مدرستها. الكل يعرف أنه هو ومجموعته، لكن لا أحد يشير إليه علانية."^(١) إن الصراعات الأهلية التي يمكن أن تندلع من الداخل مثل الفتن التي تحدث داخل طائفة ما، أو بين فئاتها المشتتة، أو الصراعات التي تنشب داخل المجتمع، أو حتى بين الطوائف نفسها، هي أقسى وأشد ضراوة من الحروب التي يمكن أن يشنها الأعداء من الخارج.^(٢) بفعل تجنيد الشباب وتقسيمهم إلى مجموعات مسلحة من أجل تأجيج رياح الطائفية وإشعال نار الفتنة، سعياً للدمار والخراب تحت ذرائع واهية من الأخذ بالثأر والانتقام، وهوما برع فيه قابيل العباسي حين عمل على زج تلك الشباب في عمليات قتل وإبادة الآخرين:" توجه قابيل العباسي في سيارته ومعه آدم ذو النورين إلى شارع الأميرات، حيث مخزن الفتى الذي اتهمه آدم ذو النورين بأنه شخص جاسوس ينقل الأخبار إلى الروافض. تبعتهما سيارة فيها ثلاثة أشخاص. وقفت السيارة بالقرب من باب المخزن تقريبا. قبل أن ينزلا، التفت قابيل العباسي إلى آدم ذو النورين وقال له: هذا هو يوم انتقامك.. ألم

١- متاهة قابيل: ٣٣٠.

٢- ينظر: أسئلة الحقيقة ورهانات الفكر (مقاربات نقدية وسجالية)، علي حرب ، دار الطليعة، بيروت، طبعة ١، ١٩٩٤ : ١٣٣.

تقل إنه أوصل للخنازير كل المعلومات عن والدك وعائلتك.. بحيث تمكنوا من إغتياله.. إذاً خذ بثأر أبيك منه.. سأكون معك.. لكنني أريد أن تبدأ أنت بإطلاق الرصاصة الأولى وسأساعدك أنا.."^(١) لقد امتدت سطوة هذه الشخصية وأتباعها الإجرامية لتشمل كل الناس، بغض النظر عن طبقتهم أو طائفتهم، إذ مارست ضدهم أفظع أشكال القمع وأشد أنواع التعذيب. وفقاً للمبدأ القائم على أن الجماعات عندما تنقسم على نفسها، وتتمرد كل جماعة على الأخرى، وينشق الشقيق، ويصبح الصديق عدواً، فذلك هو ما يؤدي إلى التحزب والتعصب، ومن ثم مدعاة إلى الخلاف والتنازع، الذي يجر إلى الانقسام والاقتتال، وهي آلية تقسيم الأمم.^(٢) فالصراعات التي يشعلها أبناء أمة ما هي إلا تعبير عن سياسية الاختلاف والتمايز بين طبقات وشرائح المجتمع، وهو ما يجعل من الجميع ضحية للأفكار والأفراد المتطرفة التي تعمل دورها بالنيل من كل فرد يحاول الانشقاق أو معارضة الأيدولوجيات التي يفرضونها عليهم: "ما أن خطا آدم ذوالنورين أولى درجات السلم، هابطاً إلى الطابق السفلي، حتى واجهته روائح عطنة، كريهة تختلط فيها رائحة الدم، بروائح البول والغائط، وعفونة اللحم الجانف. بالكاد مسك نفسه عن التقيؤ، فلو فعلها لظن قابيل العباسي أنه ضعيف الشخصية[...]. إلتفت قابيل العباسي إليه موضحاً: هنا نقطع جثث هؤلاء الخنازير الرافضة، وكذلك الخونة من أبناء جماعتنا الذين يتعاونون مع الحكومة، ومع الاحتلال.. سأل آدم ذوالنورين محاولاً أن يكتم ظلال الخوف في نبرته: تقطعونهم..؟ وماذا تفعلون بعد ذلك..؟ ابتسم قابيل العباسي وكأنه سيروي نكتة طريفة: نوزع لحومهم على الكلاب التي رأيتها في الحديقة، وأحياناً نختطف شخصيات معروفة، فنذبحهم، ثم ندفنهم في الحديقة الخلفية. ونضع حجراً على مكان دفنه لنعرف صنف القتل هل هو عسكري، أو مدني، محامي، أو أستاذ جامعي، إنسان عادي، رجل أو امرأة.. كل صنف له لون من الحجر.. تعال سأريك أشياء أخرى."^(٣)

إن هذه الشخصية المتناقضة كان مصيرها أن تتبنى العنف والقسوة بوصفها وسيلة تعويض عن الإخفاقات والنكسات المتكررة عبر المراحل السابقة من حياتها؛ فما تمارسه من تعذيب وخوف للآخرين ما هو إلا تعبيراً عن الهزيمة النفسية المكسورة التي أرادت بفعل سلوكها أن تنتقم مما تحملته وتعرضت إليه: "أنا إنسان بانس وضعيف.. أنا لست سوى مجموعة محاولات يائسة، وبائسة.. فليس هناك ثمة إنجاز في حياتي.. حياتي فصل واحد طويل.. طويل.. وقتي واحد.. فصلي شتاء.. ووقتي ليل. ومع ذلك أسير بجراً الجبان في الظلمات.. حتى امتلاكي للنساء.. وسمعتي الدون جوانية ليست إلا محاولة يائسة للهروب من نفسي، من خيبيتي، من شكّي في نفسي.. من أسنلتني المشؤومة عن جدوى وجودي، وسأمي القاتل.. حتى زواجي منك، ليس إلا محاولة لأثبت لنفسي بأنني أستطيع أن أنجز شيئاً.. لكنني إنسان فاشل.. أنا هيكل من الوهم في ثياب مهرج

١- متاهة قابيل : ٣٤٢.

٢- ينظر: أسئلة الحقيقة ورهانات الفكر (مقاربات نقدية وسجالية) : ١٣٣.

٣- السابق : ٣٧٠.

أو قناع قاتل.. تحدوني رغبة عارمة في أن تتوجه الأنظار إلي دائماً." (١) إن في ممارسة العنف ضد الآخرين يظهر تأثير السلوك نتيجة التوتر والحرمان الذي يتعرض له الشخص في مرحلة الطفولة؛ لذلك تخلق شخصية ضعيفة لا تستطيع رؤية الآخرين معاً، ذلك أن مزيج العنف والسلوك العدواني مع جسد الشخص ليس أمراً طبيعياً؛ كون الطبيعة الحقيقية للسلوك السيئ والصراع غير قابلان للانسجام. (٢) فالتعنيف المفرط والمعاملة السيئة التي يتعرض لها الفرد من قبل أسرته في مراحل من نموه؛ بغية إلحاق الضرر به والسيطرة عليه بصورة لا تتناسب مع حريته ورغبته الشخصية يجعل منه أكثر عرضة لمزاولة السلوكيات العنيفة فيما بعد .

لقد كان في اختيار الاسم لهذه الشخصية، وشخصية المدير الذي سبقها، له معنى رمزي يتعلق بالعمل الذي يمارسونه في إبداع الرواية، فهو يشير تحديداً إلى الجذور الأولى للشر وفعل القتل الذي أقدم عليه ابن النبي آدم (عليه السلام) قابيل في حق أخيه؛ وهو بعد نفسي وفلسفي متأصل في وجود نزعات شريرة لدى الإنسان ضد أخيه الإنسان، فعلى الرغم من تعاقب الأجيال وتطور المفاهيم والقيم، إلا أن الإنسان يكرر الأدوار التي تدل على أنه نفس الشخص الذي تسيطر عليه الغرائز وتقوده اللذات.

إن الأسس التي اعتمد عليها المؤلف بتقسيم شخصياته الروائية يتأتى عبر دورهم في الأحداث أو قربهم منها، وبقدر ما يكون دوره مؤثراً في تشكيل الأحداث، إلا أنه يعد محورياً وأحد الشخصيات الرئيسية، أو على العكس من ذلك، إذا كان أضعف من ذلك، فإنه يسمى ثانوياً أو بمسميات أخرى كثيرة منها (المساعدة، والمعركة، والمسوحة) وغيرها.

تمثل عبر تلك النماذج من الشخصيات الثانوية التنوع بين ما كان دوراً حياً أو مساعداً، أو معيقاً في أحيان أخرى؛ فما تميزت به سلسلة روايات المتاهة هو كثرة الشخصيات الثانوية أو المساندة التي تختلف في مظاهرها ومستوياتها الثقافية والاجتماعية، وأيضاً اختلاف التجربة النفسية والمونولوج الداخلي الذي تصوره وتعبّر عنه، و باختلاف الأدوار والمواقف والمهام إلا أنها بصفة عامة قد مثلت معاناة شعوب وأجيال تحكمت بها الأطماع السياسية والمنافسات الحزبية، لتعصف بها الأزمات والعذابات التي نخرت عقولهم وأجسادهم، فاصبحوا أسارى متاهات تطوقهم دون انقطاع؛ لذلك فإن الكاتب قد عمد إلى الانغماس في العمق الداخلي لشخصياته كاشفاً عن رغبات النفس وأفكارها وهواجسها متجاهلاً الأخلاق والعادات؛ سعياً منه في إطار تحرير الروح الإنسانية من قيودها والتعبير عن ذاتها.

١- متاهة قابيل : ٥١٩.

٢- ينظر: أنماط الشخصية (أسرار وخفايا)، كارل البرت، تر: حسين حمزة، دار كنوز، عمان - الأردن، طبعة ١، ٢٠١٤: ٩٢.

الشخصيات المرجعية :

هي الشخصيات التي يستعيرها الراوي من عوالم نصية أخرى (مكتوبة - شفوية) ويسخرها في قصته مع احتفاظه ببعض الإشارات إليها وإعطائها حلة جديدة؛ ذلك أن سبب تسميتها بذلك هو قدرتنا على تصورنا خارج إطار القصة، مع ملاحظة أن البعد المرجعي ما هو إلا إطار تبنى عليه بنيات مرجعية زائفة، وهو ما ظهر بفعل التعامل مع تلك الشخصيات نفسها.^(١) حيث تواجهنا هذه الشخصيات بشكل مباشر مع عوالم تاريخية ذات خصائص معينة، سواء تجسدت هذه الخصائص عبر الحفاظ على روح المواد التاريخية أو مزجها بعناصر خارجية لا علاقة لها بالتاريخ المسجل أو التقليدي، وهكذا فإن هذه الشخصيات مساوية لغيرها من أنواع الشخصيات؛ لأنها في كل الأحوال تعرض من وجهة نظر مختلفة وبالتفاصيل والأجزاء المطلوبة من العمل السردية.^(٢) لهذا ظهر في الرواية عبر سلسلة أحداثها ومواقفها تقديم شخصيات من أزمان سابقة، في التفاتة إبداعية من جهة في محاولة التعرف على عوالم وشخصيات جديدة لم نألفها لأنها من الماضي، إذ نشهد رؤيتهم يعودون إلى الحياة مرة أخرى للمشاركة في متاهة مليئة بأحداث من عصرنا، ومن جهة ثانية هي دلالة سيكولوجية في إثارة الشك وعدم اليقين عن سبب وجودهم في عالمنا، أو ما إذا كنا قد انتقلنا إلى عالمهم السابق؛ بل والصدمة في أن ما يحصل هو فرط من الوهم والخيال. هذا ما شعر به آدم التائه عندما رأى رجلين عليهما ملابس قديمة مسرعين، ليجد من نفسه يتبعهما كما لو أنهما قوة غير مرئية تسيطر عليه وتجذبه نحوهما محاولاً التعرف عليهما: "كان آدم التائه يحث الخطى مسرعاً ليختصر المسافة بينهما، لكنهما كانا يسيران بسرعة واضحة، ربما أقل قليلاً من سرعته. شعر آدم التائه براحة خفية، لأن الرجل الخمسيني ذا اللحية الحمراء، وصديقه الفتى الأشقر كانا يسيران في ذات الاتجاه الذي يقع فندقه فيه. بعد أقل من عشرين متراً من المشي، وجد آدم التائه نفسه يمر من أمام واجهة مكتبة لبيع الكتب القديمة. تمهل قليلاً في مشيته، حيث ألقى نظرة سريعة على الكتب المرصوفة في الواجهة. فجأة، وكأنما ستارة ثقيلة سوداء قد أزيحت عن ذاكرته، تأكد من أن الرجل ذا اللحية الحمراء وصديقه، ليسا إلا الكاتب الروسي فيودور دوستوفسكي وبطله الأبله الأمير ميشكين."^(٣)

فالكاتب الروسي فيودور ميخائيلوفيتش دوستوفسكي يعد من الكتاب والروائيين في التاريخ، وهو عالم نفس ومحلل للطبيعة البشرية والنفس والأهواء والرغبات الإنسانية في الأدب، وأحد الشخصيات التاريخية والأدبية التي عاشت في القرن التاسع عشر.^(٤) ليس هذا فقط بل كان برفقته الأمير ليون نيكولايفيتش ميشكين،

١- ينظر: قال الراوي : ٩٥ .

٢- ينظر: نفسه: ٩٥ .

٣- متاهة قابيل : ٢٣٤ .

٤- ينظر: مذكرات من البيت الميت، دوستوفسكي، تر: إدريس الملياني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، طبعة ١، ٢٠١٤ : ١٦ .

البطل الرئيسي لرواية (الأبله) التي كتبها دوستوفسكي.^(١) مما يعني أن سنوات عديدة قد مرت على وفاة الكاتب، لكن آدم التائه يراه الآن يتجول في شوارع مدينة ميونيخ يزور المكتبات ويقيم في نفس الفندق الذي يقيم هو فيه الأمر الذي أثار حفيظته: "حينما وصل آدم التائه إلى الفندق، كان قلبه يخفق بشدة، فمن غير المعقول أن يكون هذا الرجل هو الكاتب دوستوفسكي، وأن الأمير ميشكين ليس إلا بطلاً روائياً، وليس شخصية حقيقية، فكيف هما الآن في ميونيخ، بعد أكثر من مائة عام؟ هل هذه من أوهامه أيضاً؟ هل هذا الفندق هو فندق الأشباح الغامضة؟ كان يسأل نفسه، وهو يصعد درجات السلم متجهاً إلى مكتب الاستعلامات ليستفسر عن اسميهما، ويتأكد من شخصيتيهما. بالرغم من أن آدم التائه كان يطرح أسئلة منطقية تسفه من إمكانية وجود فيودر دوستوفسكي والأمير ميشكين بطل رواية الأبله في هذا الوقت بمدينة ميونيخ، إلا أنه قرر مع نفسه أن يسألها عن الفاتنة ناستاسيا فيلوبوفنا، التي قال دوستوفسكي عن جمالها، بلسان الأمير ميشكين، بأن مثل هذا الجمال يمكنه أن يقلب العالم"^(٢) على الرغم من الأسئلة والشكوك التي تدور في ذهن آدم التائه، إلا أنه لم يتردد من محاولة التحقق منهما وسؤاله عن ناستاسيا فيليبوفنا، أو بارشكوفنا بطل رواية (الأبله) والتي يحبها الأمير ميشكين بشكل كبير لكونها جميلة جداً ومتفقة رغم كونها مجنونة، والتي ارتبطت بعلاقة مع رجل اسمه توتسكي آتاناخي إيفانوفتش توتسكي الذي كان وصياً عليها، ومن كبار الملاكين، ورأسمالي ضخم يدير عدة شركات آنذاك؛ لكنها تفضل الهرب بالأخير مع بارفيون روجوبين وتمتنع من الزواج به.^(٣)

إن المماثلة والمقارنة بين حياة الدكتور آدم التائه وأحداث رواية (الأبله) جعلتنا نرى هذه الشخصيات تتسكع في الفندق بالقرب من الغرفة التي كان يعيش فيها؛ ليشهد أحداث الصراع بين الأميرة الجميلة والمضطربة ناستاسيا فيليبوفنا، الذي رأى فيها صورة زوجته حواء المؤمن، والأمير ميشكين الذي يجسد شخصيته الذاتية، والنهاية المأساوية التي أدت إلى وقوع الأمور بين الأبطال من رواية (الأبله)، وهذا ما يتوافق والنهاية التي آلت إليه حياته الزوجية مع حواء المؤمن، من حيث هو نظرة عميقة ومتطابقة لما كان يشعر به ويشاهده الدكتور التائه، حين برر تساؤله حول وجود هاتين الشخصيتين فقط وليس الآخرين: "سأل آدم التائه نفسه وهو يدخل الفندق: [...] ولماذا بعض أبطال رواية الأبله، الأمير ميشكين وناستاسيا فيليبوفنا، فقط وليس بقية الشخصيات المهمة في الرواية مثل روغوجين، وأغاليا إيفانوفنا، وهيوليت؟ بل ولماذا أبطال رواية الأبله، وليس راسكولنيكوف وسونيا من رواية الجريمة والعقاب؟ أو سترافوجين من رواية الشياطين؟ لا بد من وجود سر في هذه الغرفة."^(٤)

١- الأعمال الأدبية الكاملة: دوستوفسكي، تر: د. سامي الدروبي، دار الكتاب العربي، طبعة ١، الجزء ١، ١٩٦٧: ٥٩٣.

٢- متاهة قابيل : ٢٣٥.

٣- ينظر: الأعمال الأدبية الكاملة : ٥٩٣

٤- السابق : ٢٩٤.

من الواضح أن مؤلف روايات المتاهة أراد عبر صورة الكاتب الروسي التي تكشف لنا في الأحداث، أن يجمع بين اهتمامه بالأبعاد النفسية والتحليل الوجداني لشخصيات الرواية، وهي تعاني في خضم صراعاتها من الأوضاع السيئة التي كانت تحيط بها؛ ذلك ما عرف عن الكاتب الروسي دوستوفسكي، ومن جهة ثانية أبرز لنا مدى الشغف والأثر الذي مارسه تلك الشخصية عليه، كونها شخصية عانت الأمرين في حياتها، من حيث الاعتقالات والصراعات والمرض، لكنها بالأخير جاوزت كل ذلك وحقت ما تتوق إليه.

الشخصيات التخيلية :

تلك الشخصيات المتميزة التي لا نملك لها أسماء تاريخية محددة، وهي تتميز عن الشخصيات المرجعية في هذا الصدد، والتي يمكننا تمييزها وفقاً لسماتها الملموسة من خصائص حقيقية أو من واقع التجربة؛ لهذا وسمت بالتخيلية لأن المؤلف يصطنعها لأهداف سردية بحتة، يقف بعضها بكونه يؤثث العالم السردى ويملاً عن طريقها الفراغات والفجوات الكثيرة التي تنشأ إذا لم يتم استعمالها في سياق السرد القصصي،^(١) فضلاً عن التمثيل فهي تلعب دوراً مهماً يجسد بعضاً من القيم المتعددة التي يطمح الراوي إتباعها عبر تفاعلها مع الشخصيات المرجعية بطريقة إيجابية أم سلبية، كما أن هذه الشخصيات يمكن أن تجلب المزيد من الإبداع ما يُمكن الشخصيات المرجعية من التعامل معه، حيث أن لديها مساحة أكبر للإتقان والابتكار.^(٢)

لذلك فإن لهذه الشخصيات المجهولة دوراً في وقائع الرواية من أجل كسر رتابة الأحداث أو الخروج عن العالم الحقيقي للشخصيات، والتي كان من ضمن هذه الشخصيات العجائبية (الجن)؛ تلك المخلوقات المنسدة من عالم آخر غير عالم البشر وعالم الملائكة، مرتبطين بمصير مشترك مع البشر بحسب خصائصهم ونوعية العقل والوعي والقدرة على تحديد طريق الخير والشر، وهم يختلفون عن الإنس في عدة جوانب، أهمها أن أصل الخليقة للجن يختلف عن أصل الإنس، وقد سُموا بالجن بسبب سترهم، أي اختبائهم عن الأعين.^(٣) كما ويزعم البعض أن الجن أرواح متجردة تتوسط بين الله تعالى والبشر، ويرى آخرون أنها أرواح سفلية تفريقاً لها عن الملائكة أي عقول مجردة، ونفوس روحانية عالية.^(٤) وبغض النظر عن الماهية والصنف لهذه المخلوقات، ألا إننا وجدناها تتداخل مع أحداث روايتنا مواكبة جنباً إلى جنب مع شخوصها، لتقتحم عليهم عزلتهم في بيوتهم أم في أنفسهم، ولذلك يذهب العلماء على عدم قدرة الإنسان رؤية الجن على الصورة التي خلقه الله سبحانه عليها، لكنه قد يتمكن من أن يراه، ولكن بصورة أخرى بديلة؛ لأن الله تعالى مكن الجن من الظهور في

١- ينظر: قال الراوي : ٩٧ .

٢- ينظر: نفسه : ٩٧ .

٣- ينظر: عالم الجن والشياطين، د. عمر سليمان الاشقر، مكتبة الفلاح، الكويت، طبعة ٤، ١٩٨٤ : ١١ .

٤- ينظر: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، د. جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت، طبعة ١، جزء ١، ١٩٨٢ : ١٥٠ .

صورة أخرى مخلوقة مثل الثعبان أو القط أو الكلب أو الجذام السام، أو على شكل إنسان أو حيوان، ومن روابط الجن مع الإنس أنهم يسكنون في بيوت مع الإنس، والمكان المخصص لهم هو الحمام.^(١)

وهو ما حدث لحواء المؤمن عندما دخلت غرفتها الباردة والمظلمة، لتجد في وسط الغرفة ضوءاً أخضر لامعاً فضياً، ينتشر في الفضاء، وكأنه يعانق السماء. ذلك أن الإيمان بالأرواح برهان على عقدة نفسية يلجأ إليها الشخص لكي يجد فيها ما يبتغيه من السلام.^(٢) وهو ما أسعدها عندما التفتت إليه وبدأت تحقق به في انشغال تام واستسلام، وكأنها في المجهول المشتاق الذي طالما تطلع إليه: "أحست أن ثمة شيئاً يقترب من خلال الضباب، شيئاً فشيئاً بدا ثمة مخلوق يشبه تلك التي رأت مثلها في بعض الأفلام الغرائبية، هيئة رجل بلا ملامح، أصلع الرأس، لا يرتدي شيئاً وبرغم ذلك كان وكأنه يلبس بدلة فضية مائلة للاخضرار تغطي جسده. كان وجهه بلا ملامح، وكان بلا عيين، فليس في محجر العينين أي شيء. كان يذكرها بتمثال الأوسكار الذي تراه أحياناً في الأفلام والمجلات الفنية[...]"، وعلى الرغم من أن هذا المخلوق كان بلا ملامح إلا أنها لاحظت ما يشبه الابتسامة قد ارتسمت على وجهه المطاطي الفضي. أحست بخوف طفولي بريء وأخذت تبسمل مع نفسها عسى أن يختفي هذا المخلوق فكثيراً ما سمعت عن تأثير البسمل على كل شيء أثناء الخطر لكن هذا المخلوق لم يختف. مد المخلوق الفضي المائل للاخضرار وجهه لها فامتد لأكثر من متر حتى صار وجهه قريباً منها على بعد سنتيمترات قليلة. لم يكن يتنفس، وبرغم وجود أنف يتوسط وجهه الخالي من الملامح إلا أن أنفه كان بلا منخرين.^(٣) وسرعان ما أطمأنت لوجوده، حتى وجدت نفسها تتجول مع هذا المخلوق، الذي بدأ يحكي لها عن معاناته على الأرض عندما كان مسجوناً فيها، وما لاقاه من عقوبة النفي في أعماق البحار ليتم إطلاق سراحه أخيراً بعد أن استوطنها البشر، عائداً إلى عالمه المريب في مجرة السديم الأزرق. لم تكن حواء المؤمن واثقة مما تراه أو تسمعه لكنها لم تردد في مجاراته وسؤاله عن ماهيته، ليبادلها الأخير متحدثاً عن نفسه واصفاً كنيته وبما يروونه هم في الإنسان: "أنا إنسانة وأنت مخلوق غريب لا أعرف كيف أسميك فماذا تريد مني؟ أنتم بنو آدم تسموننا الجن أو الأشباح أو الشياطين، تطلقون علينا أسماء مختلفة، لكن الجوهر واحد هو أننا لسنا من لحم ودم ولسنا مقيدين بقوانينكم البايولوجية والفيزيائية، وبرغم ذلك تعتقدون أنكم أفضل وأشرف وأعظم المخلوقات في هذا الكون الرحيب..؟ بينما نحن ننظر إلى بني آدم من السماء وهم يتخبطون في الحضيض.. في الشقاء الأرضي.. نراكم تلهثون وراء المال والسلطة، وراء الذهب والنفوذ، تهربون من أنفسكم، تذهبون طائعين إلى عبودية المال والسلطة.. أنتم منافقون.. كلكم تتحدثون عن الخلاص لكنكم لستم صادقين في بحثكم عنه.. لأنكم تستفيدون من كلامكم عنه.. لتبنوا سلطاناً

١- ينظر: حوارات مع الجن، حسن سليمان محمد، مؤسسة طيبة، القاهرة، مصر، طبعة ١، ٢٠٠٥: ٤.

٢- ينظر: دراسات سيكولوجية: ٧٣-٧٥.

٣- متاهة آدم: ٢٥٥.

وجاها ولتكنزوا الأموال، وبذلك تصيرون عبيدا لدعوى الخلاص، بل دعوة الخلاص تصير مهنة لكم.."^(١)

وجدت حواء المؤمن نفسها أمام مرافعة من المفاضلة والمقارنة بين البشر والجن، وكأنه الصراع الأزلي بين الإنسان والشیطان في أصل الخليقة، والذي بسببه طرد الشيطان ونفيه من الجنة لمخالفته أوامر الله عز وجل، هذا الحوار الذي هو فضلاً عن كونه محاولة للتمييز بين هذين المخلوقين (الجن والإنس)، يُعد أيضاً تبرير لفعل الشيطان المخزي المتمثل في رفضه السجود لأبينا آدم (عليه السلام) وبالنتيجة عصيانه لأوامر الله تعالى، حيث أن هذا المخلوق حاول عبر حوارهِ مع حواء المؤمن أن ينسب أوليته لمصدر خلقه من حيث التفضيل على البشر، وهذا ما جعل من إبليس يرفض الإذعان للإنسان: "ليس بنو آدم أفضل المخلوقات، فنحن أفضل وأذكى وأقوى منكم. نحن نرى ونسمع ونتحرك ونطير بسرعة الضوء.. ونتحول كما نشاء بينما أنتم لا تستطيعون ذلك، ونحن أشرف فنحن من نار زرقاء بينما أنتم من لحم ودم.. أنتم جيفة.. جيفة تمشي.. داخل كل منكم جيفة حقيقية مغطاة بالجلد.. كتلة من غائط وبراز وسوائل كريهة تمشي، وعند الموت تتحللون وتكون جيفتكم قاتلة.. لا يمحوها سوى التراب، بينما نحن نار زرقاء.. موتنا إنطفاء.. ومقبرتنا السماء.. لستم أشرف منا وأكرم. أنظروا إلى أنفسكم حينما تتغطون.. سواء كان الشخص ملكاً إمبراطوراً أو ملكة جمال فأنهما حينما يتغطوان ويتدفق الغائط والروائح الكريهة منهما فأنهما يكونان أسفل سافلين.. فحتى خراء بني آدم أكثر جيفة من براز بقية الحيوانات على الأرض فأين الشرف والكرامة؟"^(٢) الحقيقة أنه لا شك في أن خلق الجن قد سبق الإنس مع الاختلاف المادي للخلق، وهذا ما ورد في القرآن الكريم بقول الله تعالى: ﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ مِنْ صَلْصَلٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ، وَالْجَانَّ خَلَقْنَاهُ مِنْ قَبْلُ مِنْ نَّارِ السَّمُومِ﴾^(٣) إلا أنه ومن الواضح أن وجود هذا المخلوق أو كما يسمى الجن هو في الحقيقة تمثيل للنزعات الشريرة الموجودة في النفس البشرية وقواها الخبيثة.^(٤) وهذا ما حدث بالفعل عندما بادر هذا المخلوق إلى التعبير عن مدى حبه وشغفه لحواء المؤمن؛ لأنها كانت جميلة ليعلن لها عن قدرته في حمايتها وتوفير كل ما من شأنه أن يجعلها تشعر بالراحة بالرغم من علمه أنها كانت متزوجة بالدكتور آدم التائه: "فقلت متممة بإرتباك: أنا لا أفهم هذا الكلام الكبير، ماذا تريد مني..؟ تقدم بجذعه الأعلى متمطاً ومقترباً: أريدك.. أريدك لي. أنت جني وأنا إنسانة..؟ ثم ماذا..؟ أنا أخاف منك.. لا تخافي مني، على العكس أنا سأحميك، سترتاحين معي. صُدمت حواء المؤمن من سماع ذلك، فقالت بشكل ميكانيكي وكأن شخصاً آخر كان يجيب: أستغفر الله.. فقال بنبرة حادة: هل تريدين أن أخطفك وأذهب بك إلى كهوف بعيدة..؟ فقالت مرعوبة: لا.. لا تخافي.. ستستمتعين معي. أعرف أنك تحبين [...]]، وسأريحك أنا من هذا الجانب، وسأوفر لك كل شيء من مال وثياب ومجوهرات.. أحست حواء المؤمن

١- متاهة آدم: ٢٥٦.

٢- نفسه: ٢٥٧.

٣- الحجر/ ٢٦-٢٧.

٤- ينظر: عالم الجن والشياطين : ١٢.

بالخجل والخوف من كلامه، لأنه يعرف عن مشاعرها الدفينة ورغباتها التي لم تفصح بها لأي كان. سأكون معك في كل مكان، وسأنتظرك وحدك هنا في هذه الغرفة." (١) من الواضح ان هذه المخلوقات تتمتع بالقدرة في الحياة والبقاء على الأرض وفي خارجها، كما أنها تمتلك من القدرة والقابلية التي تفوق قدرات الإنسان وإمكانياته. (٢) ذلك الأمر الذي تجلّى بفعل تلك الحوارات، حيث برز لنا تفضيل تلك المخلوقات على البشر من جوانب عدة، لأن الغرض من ذلك هو كشف حقيقة النفس البشرية التي تتفخر بالكبرياء والعلو، وتخفي ما تقتتره من شناعة تصل بمستواها إلى كبائر الذنوب والمعاصي، الذي وسمت به تلك الكائنات غير المرئية من قبيل اللعن والرجم من رحمة الله تعالى ورضوانه.

لم يكن هذا المخلوق الوحيد الذي يواجهنا في أحداث الرواية، بل على العكس نجد ظهور أشكال متعددة غير مرئية مع شخصيات متعددة وفي أماكن مختلفة؛ من ذلك ما رآه أيضاً آدم الواسطي الشاب الذي كان مسجوناً بسبب وشاية في سجون الأمن العام في عهد النظام السابق، عندما أقدمت فتاة يائسة على إنهاء حياتها انتقاماً من واقعها العائلي المزري؛ ليتهم بقتلها ومن ثمة يتم الأفراج عنه بعد استبداله بشخص آخر لقاء مبالغ نقدية، فيبادر بالهرب بعد ذلك إلى منطقة صحراوية نائية في محاولة التواري عن الأجهزة الأمنية، ومن ثم يقطن مدة مع عائلة بدوية تعيش هناك في منطقة كانت فيما سبق سجناً للكورد الفيليين وبالقرب منها مقبرة لنساء وأطفال ورجال: "حين رجعنا صادفنا رجلاً نحيلاً فارح القامة يتجه نحو القلعة. شحب وجه الفتى حينما رآه. ظننته يعرفه. حين تجاوزناه حانت مني التفاتة نحوه، فهالني ما رأيته. كانت قدما الرجل بأظلاف. سألت الفتى لكنه لم يجبني فقد كان يرتعد من الخوف بل إنه أطلق ساقيه للريح من الخوف، ووجدت أنه مسني بخوفه فأخذت أركض أيضاً خوفاً، وحينما التفت أثناء ركضي، رأيت الرجل الغامض يقف وهو يضحك. كان صوت ضحكاته الساخرة تصلني برغم المسافة البعيدة التي صارت بيننا حينما أخبر الفتى أهله بالجنّي الذي التقيناه أخذوا يبخرون البيت." (٣) يرى الكثير من الناس مثل تلك المخلوقات، لكنهم لا يدركون أنهم من الجن، حيث يزعمون أنهم أرواح أو رجال غير مرئيين أو رواد من كوكب آخر. (٤) فالأهواء والشكوك المرتبطة بالحياة والممتلئة بالتأملات والأفكار حول الأشياء لا يمكن فهمها بمعزل عن المعرفة واليقين، وأما الجن والشیاطين كافة فلم يكشفهم الله عز وجل، ولا نعلم عنهم إلا ما يخبرنا به صاحب مفاتيح الغيب، والذي لا يعلمه إلا هو، كما أن نظرية وجود كائنات غير البشر، وعدا أنواع الحياة الأخرى المعروفة على الأرض في هذا الكون فلا جدال فيه. (٥) الأمر الذي ألهم آدم الواسطي رغم خوفه أن يذهب إلى الصحراء بحثاً عن حقيقة ما رآه

١- متاهة آدم: ٢٥٧-٢٥٨.

٢- ينظر: حقيقة الجن في ظلال القرآن، سيد قطب، إعداد: عكاشة عبد المنان الطيب، دار الفضيلة، القاهرة: ١٧.

٣- متاهة الأشباح: ٣١٨

٤- ينظر: عالم الجن والشیاطين: ١٥.

٥- ينظر: حقيقة الجن في ظلال القرآن: ١٦.

من هذا الجن؛ لأن الفضول والرغبة في اكتشاف أسرار الكون والوجود فيه يدفعان البشر إلى النضال برغباتهم وأهوائهم الداخلية، ويتحملون آلاماً كبيرة للعثور على إجابات للأسئلة التي وقف أزاها الإنسان حائراً في معرفة كنهها: "تلك الليلة لم أنم. وبعد أن تأكدت من أن الجميع قد رقد. خرجت من الغرفة المخصصة للضيوف إلى العراء. كنت خائفاً لكنني في الوقت نفسه كنت مدفوعاً بفضول أقوى من الخوف نفسه. مشيت لمسافة مائة متر بعيداً عن البيت. وهناك كانت المفاجأة. لقد سمعت أصوات عرس وموسيقى وصخب في الصحراء. ضجيج وضرب على الدفوف وأصوات مختلطة وضحكات. كل ذلك كان على مسافة قريبة، لكنني لم أكن أرى أحداً قط. شعرت برعشة تسري في جسدي. خفت.. تراجع فضولي أمام وقع المفاجأة، فجأة أخذت أركض نحو البيت. وحين صرت على بعد عشرين متراً منه. أخذت أنتقد نفسي على جبنها. أخذت أحرص نفسي لكي تتماسك قليلاً، فأخذت أمشي على عجل. فجأة أختفت الأصوات، لكن تعالى صراخات الألم والحزن والصراخ بشكل عال جداً. كانت الأصوات المعذبة تأتي من القلعة المهجورة." (١)

إن الهوس الشديد بإخضاع كل شيء من حولنا لحكم العقل والمنطق؛ هو ما يثير في أذهاننا التساؤلات عن حقيقة ما سمعه آدم الواسطي من أمر تلك الأصوات المتناقضة بين الضحك واللهو والطرب تارة، ولنواح وعويل وبكاء تارة أخرى؛ فالنوبات التي تظهرها تلك المخلوقات يعطي مؤشراً على وحشية الانتهاكات والقسوة التي عانت منها، ففي الوقت الذي كانت تحتفل به فرحاً وسروراً وهو دلالة ما تعطيه الحياة من البهجة والسعادة التي كانت تنتعم به، يجدون أمامهم الموت الأسود يسلب رونقهم ويحرق أرواحهم فتعلو صرخاتهم ألماً ولوعةً.

أما الشخصية الغيبية الأخرى التي ظهرت ضمن محطات الرواية ومواقفها فهي الأشباح، تلك المخلوقات التي بدت واضحة عبر أحداث من حيث اتخاذها لأشكال واضحة المعالم تمثل وكأنها شخصية حقيقية مصاحبة للأحداث؛ فقد ظهرت لنا بصورة راهبات رافقن الأحداث طوال سلسلة الرواية في سعيهن بتقديم العون والمساعدة لكل محتاج وبائس؛ فما كان من ظهورهن بذلك اللباس والزي إلا دلالة للرحمة والطمأنينة التي يشعر بها المرء عند رؤيته لهن، وهو بالفعل ما أحست به حواء المؤمن بعد إقدامها على محاولة الانتحار ودخولها المستشفى لتجدهما حولها في تقديم يد العون والمساعدة: "قالت الممرضة بهدوء وبنبهة جادة ووثاقة: هناك بعض المرضى من رأى أيضاً وجود راهبات يتجولن في الممرات بعد منتصف الليل. فقال آدم اللبناني بصوت عال أشبه بالصرخة: ماذا؟ ماذا تقولين؟ يعني هناك أشباح؟ نظرت المرأة إليهما وقالت بهدوء وهي تنسحب من الحوار، وكأنها قالت شيئاً لم يكن مسموحاً بالبوح به: لا أدري، لكنني سمعت ذلك عشرات المرات. هناك راهبات يتجولن في الممرات، واحدة منهن كبيرة في السن نوعاً ما، وأخرى شابة في

الثلاثين من عمرها لكن لا أحد يعرف هل هما من أوهام المرضى أو أرواح تائهة. لقد سمعت أنهما تواسيان المرضى. تأتيان بعد منتصف الليل لمساعدة المرضى. وقد وصل الأمر إلى أسماع الإدارة، لكنها كانت ترد بأن هذه جزء من أوهام المرضى.^(١) حسب ما يبدو أن الغرض الرئيس من ظهور الأشباح هو تحقيق غاية محددة على الأرض، أو محاولة تحذير بعض الأشخاص من مخاطر وكوارث ستلحق بهم، وفي أحيانا أخرى تكون مكلفة بإيصال رسائل معينة.^(٢) فالموت الذي يحوم فوق شخصيات الرواية هو الرسالة التي حملتها تلك الأرواح الهائمة (الأشباح)، أو الاستعداد له أو حتى قيادتهم إليه وهو ما ظهر عبر سير الأحداث: "حين فتحت الباب رأيت أبي مرعوبا ويرتجف كمن ألقى في حوض ماء مثلج، على الرغم من أن الوقت كان ربيعاً.. لم أعرف ماذا أقول له، إلا أنني أحسست لأول مرة بالشفقة نحوه، فسألته بقلق عما به، فقال لي بأن البيت مسكون بالأشباح، أو أن شبح أمي جاء ليأخذه معه. ظننت أنه مصاب بالحمى وهذا من هذيانات المحموم، فأخذته من يده التي أحسستها باردة جداً، وقدمته إلى السرير ليجلس، فأخذ يكرر لي بصوته المرتجف: لقد جاء ملك الموت ليقبض على روحي [...]. كنت قد خمنت بأن هذه الحركة في غرفة أمي هي لشبح أم آدم، وعادة لا تظهر الأشباح إلا إلى الأموات أمثالهم.. أو إلى البشر الذي يودون رؤيتهم حقاً.. وهذا يعني أن أبي إذا ما كان قد سمع حركة شبح أم آدم وأنينها وبكاءها فهذا يعني أن أجله قد اقترب."^(٣)

لا يلبث ظهور تلك المخلوقات التخيلية يتكرر مع شخصيات أخرى، لنجده مع حواء صحراوي الذي يقتادها شبح حارس المشرحة للمجهول؛ فمن الراجح أن ظهور أشباح للأحياء يتجلى عندما يكون الشخص على وشك الموت، أو يكون واحداً من المعرضين للخطر.^(٤) "...[...] فجأة، دخل القاعة فتى في بداية العشرينات من عمره، إلا أنه يبدو للناظر إليه وكأنه يكبر عمره بسنوات. كان الفتى شاحب الوجه، ناحل الجسد، كث الشعر، طويل القامة، يرتدي بنطلوناً أسود وقميصاً أحمر، يرتدي فوقهما قميصاً طويلاً أزرق اللون يصل إلى ركبتيه. كانت تنبعث منه رائحة كريهة، ننتة، رائحة الجثث المتفسخة، ورائحة الأدوية المعقمة. حين لمحت حواء صحراوي الفتى وهو يقترب منها جلست على سريرها المرمرى ومدت ساقها لتتدليا من جانب السرير. اقترب الفتى منها ووقف أمامها [...]. وبشكل آلي مد يده إليها ليساعدها على الوقوف [...]. صارا يمشيان في الضباب.. إلى أن اختفيا في أعماقه البيضاء."^(٥) يوحى توصيف الصبي الشبح بكونه رسالة خطر أو نذير شؤم لشخصية حواء صحراوي، فما ظهر به من هيئة يوحى بأنه شخصية معذبة من عالم آخر، وهو ما تمخض عنه مظهره الرث والرائحة الكريهة، وما في اقتياده لها، إلا تمثيلاً لمرحلة انتقالية من عالم الوجود إلى

١- متاهة حواء : ٥٧.

٢- ينظر: عالم ما فوق الطبيعة (الأشباح - القوى الخفية)، مؤسسة الإيمان - بيروت، طبعة ٢، ١٩٨٩: ٢٢.

٣- متاهة الاشباح : ٣٦١.

٤- ينظر: عالم ما فوق الطبيعة (الأشباح - القوى الخفية): ٧٣.

٥- السابق : ٤٠٦-٤٠٧.

عالم الفناء، وهو ما حصل بالفعل؛ عندما تم العثور على جثتها طافية في حوض سباحة الفندق الذي كانت تقيم فيه مقتولة على يد القاتل المأجور الذي أرسله زوجها السابق قابيل الموسى: "فجر ذلك اليوم، حين جاء العامل الذي عليه تنظيف حوض السباحة، وترتيب الطاولات، وتحضير المناشف للذين سيستلقون تحت الشمس، وجد جثة امرأة ترتدي فستاناً اسود وهي طافية ومنكبة على وجهها على سطح الماء."^(١)

لقد رجح البعض أن السبب في ظهور تلك الأشكال الغيبية (الأشباح) متخذة شخصيات مختلفة من البشر؛ كي يتمكن من رؤيتها تتجول حول المناطق التي عاشوا فيها من قبل، من حيث أنهم قد قتلوا أو وافتهم المنية قبل أن يحققوا ما يبغيون.^(٢) وهو ما كان واضحاً، أو ما تميزت به أغلب الشخصيات في الرواية بالفعل، إذ نجد أن القدر قد حكم عليهم بالموت أو القتل، أو في بعض الأحيان نرى بعضهم ميت في الأصل، ولكن مقدر لهم العودة عبر الأحداث، وبهذا المعنى كانت هذه الشخصيات أما أنها كانت غير قادرة على تغيير الواقع البائس الذي عاشت فيه وبالنتيجة عجزت على التكيف معه، أو أنها مثلت حالات متناقضة وفريدة من نوعها لمجتمعات سادت فيها التقاليد والعادات التي رفضت وجود هذه النماذج من الأشخاص، وفي كلتا الحالتين كان مصيرهم الموت أو القتل؛ فالشخصيات تنبثق من قلب الكاتب، ورغم أنها تبدأ بالانبعاث من روح المبدع، إلا أنها تستطيع أن تتفوق عليه في الطيبة والسادية والكرم والبخل.^(٣) وهكذا فإن الأفكار لا يمكن التعبير عنها بصورة تامة، مالم تمتزج بمشاعر وانفعالات الشخصيات وسلوكها وهو نوع من الإبداع.^(٤) ذلك ما دفع الكاتب إلى إعطاء شخصياته مجالاً واسعاً من الحرية للتعبير عن سلوكياتهم وهمومهم دون أي تدخل منه؛ سعياً منه في الكشف عن العديد من الظواهر والقضايا في المجتمع وتسليط الضوء عليها، وهذا ما نراه في العديد من شخصيات الرواية، إذ نجدهم يتحدثون بصدق وصراحة عن همومهم وأفكارهم، بما في ذلك القيود الاجتماعية والتقاليد القبلية والأنظمة السياسية القمعية إلى جانب أحكامها وسلطاتها الشرعية ومرجعياتها الدينية، وكل ما من شأنه أن يحدد الإنسان ويحرمه من التعبير عما يحدث بداخله أو الحيلولة من أن يعيش حياة كريمة مرفهة.

إن ما حظيت به الرواية من تقاطع عوالم مختلفة وسعي الكاتب في الكشف عن المونولوج الداخلي ووصف المشاعر النفسية والمسكوت عنه قد جعل من شخصياته تعيش في مواقف عديدة ومضطربة، حيث بدت لنا وكأنها حقيقية، وأحياناً ممزوجة بمخلوقات أخرى، ومع ذلك، فإنهم يواصلون الحديث عن أنفسهم مصورين معاناة طبقات عديدة من المجتمع؛ على الرغم من أن لكل شخصية لها كيائها وأيديولوجيتها الخاصة،

١- مناهة الأشباح: ٤٠٥.

٢- ينظر: عالم ما فوق الطبيعة: ٢٥.

٣- ينظر: الكاتب واشباحه، أرنستو ساباتو، ترجمة: سلوى محمد، المركز القومي للترجمة- القاهرة، طبعة ١٢٩: ١٠٢٠، ١٣٠.

٤- ينظر: نفسه: ١٠٤.

التي بذل المؤلف جهداً في تجسيدها، إلا أنها في الوقت نفسه تمكنت من التعبير عن جوانب معينة وحساسة من الحياة، وهذا بدوره أدى إلى ظهور أحداث الروايات بشكل متماسك بين الشكل والمضمون؛ فاستطاعت عبر صورها ومشاهدها أن تثير الإقناع والاستمتاع بالأحداث التي تجري، فضلاً عن القضايا التي عبرت عنها هذه الشخصيات المتضاربة، والتي تدور معظمها حول جوانب المسكوت عنه والمحرم في أغلب المجتمعات.

وهذا ما يميز هذه الروايات عن تلك التي سبقتها، فالأسلوب السردى الذي ميز المؤلف برهان شاوي يتصف بالجرأة والشجاعة في الحديث عما يوجد خلف الأبواب المغلقة، وما يوجد في غيابات الروح العميقة، والذي هو أمر لم تواجهه النصوص الخيالية من قبل، فقد تولى مهمة الكشف عن المكنونات النفسية للأفراد وفقاً لدراسات علم النفس وباحثيه، وسلط الضوء على عديد من القضايا الاجتماعية والدينية التي تحكم المجتمعات والتي تعد من الأعراف التي لا يجوز التعرض لها، ولم يكتف بذلك بل سعى إلى كسر هيبة الحكام والمسؤولين الديكتاتورين بفعل فضحه للفظائع والطغيان الذي ارتكبه ضد شعوبهم.

المبحث الثاني

أساليب تقديم الشخصيات

- توطئة :
- تقديم الشخصيات :
- أساليب التقديم :
-

- أولاً / أسلوب التقديم المباشر (التحليلي) .
- ثانياً / أسلوب التقديم غير المباشر (التمثيلي) .
- ثالثاً / أسلوب التقديم الداخلي (النفسي) .
- رابعاً / أسلوب التقديم الخارجي (المورفولوجي) .

توطئة:

إن الكيفية التي يتم بها تحديد الإنسان عن الآخرين تحصل بفعل مجموعة الخصائص الجسدية والعقلية والأخلاقية التي يتميز بها، أو عبر الصفات التي يتحلى بها الإنسان دون غيره، سواء أكانت جيدة أم سيئة، إذ تعتمد التعريفات على الملامح التي نراها في بعض الناس ولا نجدها عند الآخرين.^(١) ولهذا تلعب الأبعاد الشخصية دوراً هاماً في رسم شخصيات الرواية، ذلك أن كل فكرة في الرواية يجب أن تتناسب مع وظيفة تلك الشخصية وطبيعتها؛ لأن الشخصيات في الرواية تعد كائنات ذات وجود مادي يتطلب وصف معالمها، شكلها، عمرها، ملابسها، هواجسها.^(٢) وهذا ما يفسر سلوك الشخصيات بمجمل الواقع الاجتماعي المعيش في كثير من جوانب الأفعال والدوافع والعواطف التي تثيرها الشخصيات المحتدمة في صراعها مع المواقف داخل النص السردي .

تقديم الشخصيات:

ويراد به الوسيلة التي يعرض بها الروائي الشخصيات في روايته.^(٣) فنجد بعض المؤلفين يحرصون على إظهار شخصياتهم بتفاصيلها الدقيقة، ووصف طبيعتها وتحديد سماتها، وهناك من يبحث عن الإيجاز والتلخيص ويترك شخصياته خالية من التفاصيل والخصائص، ولا يقدم إلا قدراً ضئيلاً من المعلومات يكون غير كافٍ لإعطاء صورة واضحة عنهم، وآخرون يعملون على وضع شخصياتهم في مواقف غامضة ومتناقضة من أجل إرباك القراء وتضليلهم.^(٤)

بالمقابل تتجلى لقارئ الرواية شخصيات رئيسة ثلاث هم (الكاتب - السارد - المتلقي)؛ فالراوي هو ذلك الشخص الذي يسرد الحكاية، والذي هو من اختراع المؤلف وتصوراته الخاصة، حين يختار له موقعاً يقربه من الأحداث والشخص، والعناصر الأخرى المتداخلة في الحكاية مثل الزمان والمكان.^(٥) لذا رفض النقد البنوي التماهي بين الروائي والراوي مرجحاً بالقول أن الشخصية الخيالية ليست هي المؤلف بسبب بسيط وهو أنها مجرد خيال ابتكره المؤلف.^(٦) وباعتقادهم أن الراوي ليس أكثر من قناع يرتديه المؤلف ليتحدث؛ لكن هذا الوهم سرعان ما ينهار بمجرد أن يضع الروائي نفسه في بنية متعددة الأصوات.^(٧) وبذلك يركز الكتاب أحياناً

١- ينظر: الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، أحمد الشايب، مكتبة النهضة، طبعة ٨، ١٩٩١: ١٢٦.

٢- ينظر: في نظرية الرواية : ٧٦.

٣- ينظر: تحليل النص السردي : ٤٢.

٤- ينظر: نفسه : ٤٣.

٥- ينظر: بنية النص الروائي : ٧٧.

٦- ينظر: شعرية الخطاب السردي : ٢١.

٧- ينظر: نفسه : ٢٠ - ٢١.

على تنويع الراوي، وإحالة أحداث القصة الواحدة لرواة عدة من أجل خلق التأثير والإقناع بواقعية ما يروى، وأيضاً لإضفاء عمق واضح على مستوى القصة العام. ^(١) فكان من نتيجة ذلك أن تجاذبت الشخصيات على مستوى الحكاية ببعضها البعض وفق العلاقات الثلاث التي تقوم عليها الوظيفة الأساسية لخلق العمل الأدبي السردى على مستوى القصة، وهي علاقة الرغبة، وعلاقة الاتصال، وعلاقة المشاركة، إذ تنتج كل علاقة من هذه العلاقات محوراً تنحدر منه حزمة من العلاقات الجزئية تأخذ أبعاداً سلطوية تنازلية تتوافق مع هذا الإطار العلائقي. ^(٢) وتبعاً لذلك فإن سمات الشخصية إما أن تكون شخصية كثيفة تفاعلتنا بطريقة مقنعة، وإما أن تكون مسطحة محدودة. ^(٣)

الأمر الذي دفع الباحثين ونقاد الرواية إلى تصنيف الشخصيات في فئات تتوافق مع الخصائص الفنية لكل شخصية، فالشخصية في الرواية شخصية خيالية وليست من الواقع؛ لذا يكون لها أبعاد عديدة حسب دورها المتوقع أن تقوم به، أو عبر النظر إلى القناع الذي يرتديه الممثل في أثناء أدائه في مسرح الوقائع، حيث يمكن وصفه بأنه مريض نفسي، أي أن دوره يركز على الجانب النفسي، أو يمكن وصف الشخصية بأنها اجتماعية عند مقارنتها بظروف المجتمع وأحواله؛ لأن الكاتب يركز على مستواها الاجتماعي، ومكانتها بين الناس، وعلاقتها بالآخرين. ^(٤) كذلك من الممكن أن تكون الشخصية رمزية، أي أن المؤلف يصف ويعرض موقفها، ويظهر شخصية أو شخصيات أخرى بوصفها موضوعاً للفكر، ولكنه يستبدل الارتباط بين هاتين الشخصيتين في اللحظة، إذ يعتمد التوصيف على شخصية وفقاً لما تقوم به من مستوى إيجابي يتمشى مع رغبات القارئ وشخصيته واحتياجاته، وذلك بالتحديد ما يجعل منها شخصية متفردة وجذابة. ^(٥)

إن المنظرين الغربيين يعتقدون أن الأشكال السردية المبنية على علاقتها الوثيقة بالشخصية يمكن أن تقدم من وجهات نظر متنوعة بما في ذلك: تعريف الشخصية بنفسها، أو تقديم الشخصية من دون الشخصيات الأخرى، أو أن تقدم الشخصية من قبل راوٍ آخر، وأيضاً تعريف الشخصية نفسها والراوي والشخصيات الأخرى سوية. ^(٦) وهكذا فإن معظم الكتاب يتبعون أساليب مختلفة في تقديم الشخصيات للقارئ، فمن ناحية هنالك كتاب يصفون الشخصيات بأدق التفاصيل، والبعض الآخر يسعى لأن يخفي أي وصف خارجي للشخصية. ^(٧)

١- ينظر: بنية النص الروائي : ٧٨.

٢- ينظر: تقنيات السرد الروائي : ٤٣ .

٣- ينظر: مفاهيم سردية : ٧٦.

٤- ينظر: بنية النص الروائي : ١٩٤-١٩٥.

٥- ينظر: نفسه : ١٩٦.

٦- ينظر: السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة : ٢٠٦.

٧- ينظر: بنية الشكل الروائي : ٢٢٣.

وعلى الرغم من تنوع الأساليب وتعدددها، إلا أن النقاد يتفقون على طريقتين في تقديم الشخصية: الأسلوب المباشر: عن طريق العرض الجسدي والنفسي للشخصية، والأسلوب غير المباشر: عندما يقدم الراوي معلومات عن الشخصية بشكل شكلي يحددها الروائي، وهنا يتم التأكيد على هيمنة الراوي الفكرية على الحبكة، وهدفه هو أن يبين لنا (الشخصية) التي يخلقها الروائي، وكأنها شخصية محتملة بفعل ضمير الغائب الذي يتم تأسيسه عبر اصطلاحات السرد الكلاسيكية؛ لأن هذا الضمير يسمح للراوي بأن يأخذ بعداً ينسجم مع الشخصية التي يقدمها ولا يسمح له بالتدخل المباشر في السرد.^(١)

ورجح (فيليب هامون) معيارين أساسيين لتقديم الشخصية: المعيار الكمي، والذي يبحث في كمية المعلومات المنتظمة المقدمة عن الشخصية، والمعيار النوعي الذي يراد به تعيين مصدر ما يقدم من معلومات عن الشخصية؛ بشرط أن تكون الشخصية تتحدث عنها بشكل مباشر، وإما بشكل غير مباشر عبر التعليقات التي تدلي بها الشخصيات الأخرى أو المؤلف، أو أن الأمر يتعلق بمعلومات ضمنية يمكننا أستخلاصها من أفعال الشخصية وتصرفاتها.^(٢)

إن أبسط طريقة للتعريف بالشخصية وتقديمها هو ما نهجه الروائيون الأوائل من تقديم وصف جسدي لها وموجز عن حياتها، ومع ذلك فإن الروائيين المعاصرين يفضلون أن يتم كشف الحقائق المتعلقة بالشخصية تدريجياً، أو تنويعها، أو نقلها مباشرة بوساطة الأحداث والكلام، وعلى أية حال فإن كل وصف تحتوي عليه الرواية هو وصف يختاره الروائي.^(٣)

ولهذه الأسباب وغيرها عمل الروائيون على رسم صور فنية للشخصيات الخيالية عبر ثلاث طرق: أولاً الأسلوب الاستيطاني، وفيها يخترق الروائي العالم الباطني للشخصية الروائية، كما هو الحال في روايات (تيار الوعي) التي تستند بمجرياتها إلى اكتشافات علم النفس الحديث، إذ تعتمد هذه الروايات على تقنية المصالحة ومناجاة النفس والمونولوج الداخلي؛ وثانيهما: الأسلوب التصريحي (التقريري)، حيث يقوم الروائي بتقديم الشخصية الخيالية عبر وصف أحوالها وأيدولوجيتها وانفعالاتها حتى يتمكن من تحديد خصائصها العامة وتقديم أفعالها بأسلوب روائي يفسر الأحداث ويحللها؛ وأخيراً: الأسلوب الجرافيك (التصويري) الذي يرسم فيه المؤلف الشخصية بفعل تأديتها للحركات والأفعال والمواقف، سواء أكان ذلك مع نفسها أم مع الآخرين، وكلما ركز أكثر على العالم الخارجي ساعد على تطورها عبر الحقائق والوقائع الحاصلة.^(٤)

١- ينظر: شعرية الخطاب السردى : ١٩ .

٢- ينظر: بنية الشكل الروائي : ٢٢٤ .

٣- ينظر: الفن الروائي : ٧٨ - ٧٩ .

٤- ينظر: شعرية الخطاب : ١٩ - ٢٠ .

لقد مثل الأسلوبان الأوليان الطريقة المباشرة (الإخبارية) من حيث وصف أفكار ومشاعر والهواجس ومواقف الشخصيات، في حين يمثل الأخير (التصويري) الطريقة غير المباشرة، ويمكن الجمع بين الطريقتين لتقديم الشخصية، وبذلك تحتوي الرواية على منظور ثنائي الأبعاد للصيغة السردية، كون النص الروائي وإن كان أحادي البعد، إلا أنه يركز على نوع من المنظور المهيمن؛ إذ لا بد وأن تتسلل إليه رؤى أخرى بشكل مشروع بفعل الحوارات المتبادلة بين الشخصيات ذات الرؤى والأفكار المختلفة، ومن ثم فإن التعددية موجودة بشكل ما في النص.^(١) ورواية المتاهات عبر سلسلتها تجمع هذه المناهج في تصويرها للشخصيات الروائية، فنرى جانباً من أسلوب الاستيطان الذي يحدد عالم التوقعات الداخلية للشخصيات، كما نألف جانباً من الأسلوب التصريحي الذي يستكشف ويفسر الأحداث والشخصيات، وجانباً آخر لأسلوب البورتزية الذي يظهر الشخصيات في عالمها الخارجي، لكننا نجد في الوقت نفسه أن الأسلوب الإخباري هو المهيمن في معظم أحداث سلسلة الرواية؛ ليطمخض عن كل ذلك توليفة مفعمة بالشخوص والوقائع والمواقف المغربية لأذهاننا ومسامعنا، بحيث ننقل في وقت واحد بين محطات متنوعة ومختلفة من الوعي والخيال والمونولوجات والمتاهات.

أساليب التقديم وأنماطها

١- أسلوب التقديم المباشر (التحليلي):

ونعني به الطريقة التي يسعى بها المؤلف لعرض شخصيات روايته عبر تصويرهم من الخارج، وشرح مشاعرهم ودوافعهم وأفكارهم وأحاسيسهم، والتعليق على بعض تصرفاتهم، وغالباً ما يعطينا رأيهم فيها بوضوح دون أي تحريف.^(٢) أو في بعض الأحيان تتحدث الشخصية عن نفسها باستعمال ضمير المتكلم؛ عندما تصف حقائقها وملاحظاتها دون الحاجة إلى وسيط للقيام بذلك.^(٣) وتعد طريقة التقديم المباشر من أكثر أساليب السرد شيوعاً في العصور قديماً وحديثاً، وهو ما يؤكد قابليتها المتجددة في التعبير القصصي.^(٤) إذ يقوم المؤلف بتقديم الشخصيات أو توجيهها مباشرة عبر إخبارنا عن سلوكهم ووصفهم، وفي أحياناً أخرى بفعل ما يكشفه البطل عن نفسه بصفته نوعاً من الاعتراف والمذكرات.^(٥) وهو أسلوب أبرزته روايات المتاهات في أماكن ومشاهد كثيرة ومتنوعة، من ذلك ما نهجه كاتبنا عند تقديمه آدم البغدادي الشخصية الرئيسية والراوي الأول

١- ينظر: المتخيل السردى : ١٣٤.

٢- ينظر: فن القصة : ٩٤

٣- ينظر: تحليل النص السردى : ٤٤.

٤- ينظر: دراسات في نقد الرواية ، د. طه وادي، دار المعارف، القاهرة، طبعة ٣، ١٩٩٤ : ٤٢.

٥- ينظر: بنية الشكل الروائي : ٢٢٣.

لسلسلة الرواية، الذي يقتل في متاهتها الأولى، لكنه يبقى حاضراً بفعل مذكراته التي كشفها لنا صديقه آدم المحروم حين تم له الحصول عليها بعد حادثة اغتياله والتي جعلت منه المشتبه الأول على أثر تلك الواقعة؛ حيث كان التركيز على الجوانب الاجتماعية والفكرية لشخصية آدم البغدادي عبر ما صرحت به الشخصية عن ذاتها، وهو ما مثل مدخلاً في التعرف عليها: "إسمي آدم.. لقبي البغدادي..أجلس الآن حول طاولة الكتابة، في شفتي المتواضعة، في بيت قديم شبه متداع يطل على دجلة، على جانب من شارع أبي نؤاس يلتف على زقاق في منطقة الأورفلي. أجلس أمام نافذتي، أنظر إلى نهر دجلة الذي يبعث الحزن والوحشة في النفس، وألقي بين فترة وأخرى نظرة إلى ما يبدو لي من جسر الجمهورية، أرى أمامي جانباً كبيراً من منطقة كرامة مريم. أجلس منهمكاً بالكتابة إليك.. إليك أنت يا قارئ.. يا قارئ هذه السطور والصفحات الآن." (١)

إن الغرض من ذكر الأسماء في النص الروائي هو ذكر الهوية للإشارة إلى فكرة البطولة؛ وهو ما يكون له معنى معرفي لوصفها على وجه الخصوص. (٢) إذ يراد به المعنى الإدراكي والدلالي للشخصيات في الروائية التي تتطابق مع أشكالها وتعد عناويناً لها؛ ففي حقيقة الفعل الذي تمارسه هذه الشخصية ركائز واضحة إلى وجود فرد مثقف، ناضج يستشعر الواقع من حوله، وما يضاف إلى ذلك ذكره للعالم المادية التي يعيش فيها حيث نهر دجلة وشارع (أبو نؤاس) وجسر الجمهورية من سمات الواقعية حتى بدا وكأنه فرد قادم من ذلك العالم الحي الحقيقي، وهي التفاتة فنية رائعة تجمع بين العالمين الحقيقي والخيالي لوصف وتقديم الشخصيات.

بالمقابل نرى أن الكاتب يعمد في تقديم شخصية (إيفا بيرغمان) التي تعمل موظفة في مكتب السياحة، عبر وصف دقيق لمظهرها الخارجي وسماتها الجسدية المتميزة وحضورها الشخصي الفريد الذي يهيمن على من حولها؛ وهو ما يعزز من الثقة بالنفس والمفخرة، فضلاً عن جهود الراوي في التعبير عن المشاعر التي تنتابها أثناء تقديمها وتصويرها: "وما أن دخل حتى فتح باب في عمق المكتب وجاءته إحدى الموظفات التي بدا أنها كانت في مكان الراحة التابع للمكتب. كانت الموظفة امرأة في نهاية الثلاثينات أو بداية الأربعينات من العمر، شقراء، أنيقة، ناضجة، ذات شخصية محببة، مثيرة. اقتربت وعلى وجهها ابتسامة ودودة، وقالت بالألمانية مستفهمة: نهارك سعيد، هل أستطيع أن أخدمك؟ إرتبك الدكتور آدم التانه، إذ فوجئ بحضورها الأنثوي البهي، فقال بلغة ألمانية متلعثمة ومرتبكة نحوياً لكنها مفهومة: نهارك سعيد، أريد السفر إلى إحدى دول الخليج؟ [...] رفعت رأسها فجأة فانتبهت لنظرته إليها، تلك النظرة التي تملأ المرأة زهواً وكبرياءاً أنثوياً وتمنحها دفقات من الفرح الخفي." (٣)

١- متاهة الأشباح : ١٩.

٢- ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة : ١١٦

٣- متاهة حواء: ٢١.

من الواضح أن حقيقة الانطباعات المثيرة التي أثارها تلك الشخصية في نفسية الدكتور التائه، توحى بكونها شخصية متعددة الأبعاد تتماشى مع الوظيفة التي تؤديها، والدور الذي مارسه وجودها فيما كان يشعر به من المحنة؛ فالوجود الإنساني الذي تجسد في تقديمها العون والمساعدة للدكتور آدم التائه في سعيها لتسهيل إجراءات سفره إلى الإمارات؛ حيث أن انطباعات المحادثة الأولى بين شخصين قد تكون فرصة لكل منهما لتجربة لحظة ممتعة، أو تكون بداية لصداقة تتطور بينهما، أو لعلاقة اجتماعية أو رومانسية، بالنتيجة فإن حسن الاستماع للآخرين وإظهار التواصل معهم يزيد من احتمالية رد الآخرين بالمثل.^(١) ويبدو أن ذلك هو ما جعل الدكتور التائه ينجذب إليها واجداً فيها ملاذاً ينتشله من واقع الخداع والخيانة الذي لحقه من جراء علاقة زوجته حواء المؤمن المحرمة مع جارهم؛ محاولاً تعزيز ثقته بنفسه بفعل ذلك اللقاء والتقرب منها بصورة مباشرة. فالفرد ينجذب لأولئك الأشخاص الذين يشعرونه بالتفاؤل، ويلفتون أنباهه إلى الأشياء الإيجابية والممتعة في المواقف لتحسين حالتهم النفسية.^(٢) وهكذا فإن الصفات المذهلة والكفاءة المهنية في التعامل التي أظهرتهما إيفا بيرغمان جعلت حضور تلك الشخصية مميزاً ومحبيباً للآخرين.

ومن بين الشخصيات التي حاول الراوي تقديمها بشكل مباشر، شخصية (حواء الغريب) زوجة الضابط العراقي ذي السلطة الواسعة التي كانت تتمتع بهيئة جميلة، ومظهر فريد جعل من حضورها المميز وسيلة في التقرب من الدكتور التائه، الذي بدأ بدوره يمنحها ما تريده في المقابل، لتُقدم بالنتيجة صورة تمكنا من التعرف عليها بأجمل الملامح والصفات: " ذات يوم وقبل أن يخرج من مكتبه دخلت حواء الغريب. كانت في فستان أسود مكشوف الذراعين ويمتد إلى الركبتين ويكشف عن تناسق جسدها المثير، لكنها كانت بلا زينة واضحة، وكانت هالتان سوداوان تحيطان بعينيها، من أثر السهر كما يبدو، وكانت تبدو متعبة ومنهكة جداً."^(٣)

ما يمكن ملاحظته بشكل بارز وجلي هو التضاد المتجسد في شخصية حواء الغريب عبر وصفها؛ بمظهرها المتألق المفعم بالجمال الحقيقي، وغير المصطنع بطلاء الزينة والتجميل، يقابله الوهن والتذمر من واقع يفتك بها؛ وهو ما أشارت به تقاسيم وجهها المتعب، فضلاً لما يكشفه الفستان من إثارة، فإن إحياء اللون الأسود يوحي بالحزن الغامر والتشاؤم، وهو ما يفضلته الأشخاص المحبطون أكثر من بقية الألوان.^(٤) ولهذا فقد شكلت تلك الهيئة مزيجاً من الحضور المضطرب في حقيقة الدوافع التي تحملها تلك الشخصية، وبكيفية التعامل معها؛ إلا أنه برغم ذلك كله فإن الشخصيتين السابقتين كليهما قد أفصحتا في آن واحد بصورة دقيقة عن شخصية الدكتور آدم التائه من حيث الهواجس التي يعيشها والشهوة والعاطفة التي تتوقد في داخله نحو النساء.

١- ينظر: الانطباعات الأولى، د. آن ديماري، د. فاليري وايت، مكتبة جرير، الرياض، السعودية، طبعة ٣، ٢٠٠٨: ٢٤.

٢- ينظر: نفسه : ٢٨.

٣- متاهة آدم : ٥٢.

٤- ينظر: تحليل الشخصية، د. عمرو حسن بدران، مكتبة الإيمان، القاهرة : ٣٩.

لقد برزت لنا سطوة الراوي العارف وهيمنته في تقديم تلك الشخصيات والتعريف بها، فما تجلى من أثر واضح وملحوس في نصوص الرواية ومشاهدها؛ بفعل ما يقوم من دور في تدبر الأحداث وتسريبها، لأنه لم يلجأ إلى التخفي أو التمويه في وصف الملامح الداخلية والخارجية، وما تصطرع فيه النفس من هواجس وأفكار وأحاسيس، كما تكفل بتقديم جانب المظهر وصفات الشخصيات المعنوية الخاصة عبر عرضها بدقة وتفصيل؛ كل ذلك قد جعل من القارئ وانطباعاته الشخصية الطرف المكمل الآخر في استنتاج سمات وخصائص الشخصيات ضمن التوجه السردي، وهو ما دل على براعة الراوي وحكته في إدارة الأحداث وشخصها.

من ناحية أخرى نجد أن أشكال التعريف بالشخصيات لا ينحصر بما تعلنه الشخصية عن نفسها، في سعيها بالتركيز على المواقف التي تمر بها وسط الأحداث، بل قد يشمل أيضاً الحديث عن حياتها العائلية والاجتماعية الماضية؛ كونها علائق مرتبطة بالحالة الاجتماعية للشخصية، وأيديولوجيتها، وارتباطها الاجتماعي ومستواها المعيش من حيث الغنى أو الفقر، فضلاً عن مرجعياتها فيما يتعلق بتوجهاتها الرأسمالية، أم الراديكالية، أو حتى في أن تكون متنفذة حاكمة.^(١) التي قد تصطبغ بها الشخصيات بفعل محيطها وتفاعلها مع الآخرين، وأيضاً بما تشغله من المكانة الاجتماعية، وهو ما لجأت إليه إيفا بعلبكي عند حديثها مع صديقاتها في محاولة التعريف عن نفسها، وهي من الطرق التقليدية المباشرة المستعملة في تقديم الشخصيات الخيالية، والشائعة لدى معظم الكتاب: "[...] قبل كل شيء إيفا ليس اسمي الحقيقي، وإنما هو ترجمة لإسمي. اسمي حواء بعلبكي، وأنا مسلمة ولست مسيحية كما يوحي اسم إيفا. حين وصلت إلى ألمانيا طالبة اللجوء السياسي غيرت اسمي إلى إيفا. وهذه قصة طويلة سأرويها أيضاً. المهم.. كي لا أطيل عليك القصة.. ولدت لعائلة بسيطة، فقيرة الحال، تتألف من أب وأم وخمسة أبناء في مدينة بعلبك. كنت الثانية بين الأبناء بعد أختي الكبيرة. في الخامسة عشرة من عمري تقدم إلى أهلي رجل فلسطيني يكبرني بخمس وعشرين عاماً طالباً يدي، [...] مع أول ليلة لي معه بدأ كابوسي الحقيقي.. فقد أسكنني في غرفة لا تليق بالحيوانات.. وكان لا يجامعني بل يغتصبي بعنف. لا أعرف سبب ذلك.. فلم أكن أتغنج أو أمانع أو لأتجاوب مع رغباته، لكنه لم يكن يرتاح إلا بأن يكون عنيماً معي"^(٢)

لقد أثبتت الدراسات العلمية والنفسية أن معظم الجوانب المكتسبة للشخصية تتكأ على الثقافة أو البيئة التي يعيش فيها الفرد، إذ ما يقدم من المعارف والمبادئ يأتي بفعل الثقافة؛ لأنها تحدد ما يتعلمه الفرد بوصفه عنصراً في مجموعة وليس بوصفه فرداً مستقلاً، وبهذه الطريقة تتشكل شخصية الإنسان بفعل الأشخاص الذين

١- ينظر: تحليل النص السردي : ٤٠.

٢- متاهة الاشباح: ٢١٥-٢١٦.

يختلطون معه بشكل مباشر.^(١) فالحياة القاسية والواقع المزري الذي يحيط بشخصية حواء بعلبكي، يصاحبه النشوء في كنف أسرة فقيرة تعاني شظف العيش؛ الدور البارز في جعلها تقاسي الجوع والحرمان، والحافز الأكبر بقبول أسرتها تزويجها من رجل يكبرها بما يقرب الربع قرن، وهي لا تزال في سن مبكرة، وبين معترك الصراع وميدان الكفاح تقرر بعد ذلك أن تترك بلدها وتبتعد عنه؛ لاجئاً إلى بلد آخر لتقودها رحلتها المصيرية في النهاية إلى ألمانيا، لكنها رغم ذلك لم تستطع أن تجد ما كانت تسعى إليه من شعور الأمان والاستقرار؛ الأمر الذي دفعها إلى الزواج مرات عدة: "كي لا أطيل عليك القصة. لم أتزوج ابن عمي.. كنت أعمل.. وصرت أحصل على مبالغ جيدة من عملي فلم أكن في حاجة للإرتباط مجدداً.. ففي تلك الفترة انتشرت ظاهرة الهجرة إلى أوروبا وأمريكا.. لذا قررت السفر أيضاً.. حينها، وبعد ضغوط وتدخلات من شخصيات لبنانية وفلسطينية يعرفوننا ويعرفونه قاموا بالتوسط لي عنده من أجل طلاقي.. وافق على الطلاق.. وهكذا حصلت على حريتي.. كنت حينها قد حصلت على جواز سفري، وعن طريق علاقات معينة ورشاوى حصلت على تأشيرة دخول إلى ألمانيا الديمقراطية.. وأخيراً.. وجدت نفسي في برلين الشرقية [...]. وهناك قدمت طلباً كلاجئة سياسية.. لكنني بدلت أسمى من حواء إلى إيفا.. كما يسمى باللغات الأوروبية.. وهكذا صرت إيفا بعلبكي.. ومن هنا تبدأ قصة زواجي الثاني.. زواجي من ألماني.."^(٢) كان الهدف من تقديم هذه الشخصية المثقلة بالهموم والمتاعب وتصويرها هو العمل على إظهار ذلك الواقع المؤلم من رحلة البحث المجهولة؛ لأولئك الطامحين الذين يتطلعون في السراب على أمل أن يجدوا الوطن أو بصيصاً من الأمل، لكن في نهاية المطاف صُدموا بواقع أقسى ومناهة أعتى، وبعضهم ماتوا وهم يبحثون عن وطن؛ فقد عكست بفعل تجربتها في رحلة الاغتراب الفردية أنماط التنشئة الاجتماعية السائدة في المجتمع في ظل الاستبداد والقسر، وتطورات المؤسسات الغربية، إلى جانب ظروف الحياة التي تحيط بالفرد، التي أصبحت مصدر تهديد يقوض حقيقة وجوده الإنساني ويستنزف طاقته في العمل والإبداع؛^(٣) فالشعور العميق بالغربة عن الذات والمجتمع والدولة والمؤسسات الأخرى هو معاناة واجهتها المجتمعات كان من نتائجها خلق فجوات عميقة ومناهات واسعة تفصل الأحلام عن الواقع، والمستحيل عن الممكن في حياة الإنسان مع الشعور بالتمرد والقلق والمشاركة في اتخاذ القرار، ونتيجة لهذه الظروف يغترب المجتمع، وليس الإنسان وحده عن نفسه ويصبح مستباحاً وعرضةً للانقياد.^(٤) الأمر الذي من شأنه إن جعل هذه الشخصية وغيرها من الشخصيات تتكبد عناء الغربة، وتبحث عن مجتمعات أكثر انفتاحاً وأقل استبداداً في ظل عدم قدرتها على نيل حقوقها وتطلعاتها.

١- ينظر: دراسات سيكولوجية في مستوى الطموح والشخصية، د. كاميليا عبد الفتاح، مطابع نهضة مصر، ١٩٩٠: ٥٨.

٢- مناهة الاشباح : ٢١٩ .

٣- ينظر: دراسات في سيكولوجية الاغتراب : ١١٩-١٢٠ .

٤- ينظر: الاغتراب في الثقافة العربية (مناهات الإنسان بين الحلم والواقع)، د. حليم بركات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، طبعة ١، ٢٠٠٦ : ٣٠ .

إن ما يميز الرواية أيضاً هو التنوع والتعدد في الطرق والأساليب التي تحرص على تقديم الشخصيات بصورة سينمائية، أوفي بعض الأحيان إلى صورة أقرب ما تكون إلى الواقعية؛ من ذلك ما اتخذهُ المؤلف من التقنيات السردية عند تقديمه لبعض الشخصيات، حين أعطى خصائص وصفات مميزة ورائعة تتعارض و الوظيفة أو الدور الذي تلعبه الشخصية داخل الحدث؛ مما زاد ذلك من عامل التشويق والإثارة بكيفية سير الأحداث؛ إذ يعد ذلك محاولة من السارد بزرع بذور الشك والضياع في ذهن القارئ في حقيقة تلك الشخصية، وما تؤديه من دور: "قام نحو مصباح جانبي على الطاولة فضغط على زر فأضاء الغرفة بنور شاحب. لحظتها رأيته هو، نعم، الرجل الإيطالي الوسيم نفسه، مرتدياً بلوزاً فاخراً أصفر اللون وسروالاً أسود، وهو جالس على المقعد القريب من السرير، في مواجهتها، وإلى جانبه على الطاولة المجاورة، مسدس كاتم للصوت بماسورة طويلة. أحست برجفة تسري في جسدها، إذاً هو ليس بمغامر، ليس بكازانوفاً الذي يسطو على مخادع النساء وإنما هو قاتل محترف." ^(١) إن الانحراف الذي اعتمدته الشخصية في محاولتها التعريف عن نفسها، يكشف عن وجود ذات واعية تدرك الكثير من العلوم والمعرفة، ومطلعة على العديد من المذاهب والكتب الدينية في سعيها لفهم سر الحياة، لكن كل ذلك لم يحول دون أن يكون شخصية شاذة ومستاءة من الوجود؛ فما يتبناه الفرد من وجهات النظر للأشياء المحيطة به هو الأساس الذي يسعى على الدوام لاستعماله في تفسير ما يحصل من حوله وهكذا يوصف الإنسان عالم تجربته. إذ أن العمليات التي يقوم بها الشخص مصممة نفسياً بطرق تتنبأ بالحوادث؛ والسبب في ذلك هو أن السلوك البشري لا يستجيب للمثير، بل التفسير الذي يعطيه للمثير. ^(٢) هذا ما حاول القاتل إيصاله أثناء حديثه مع حواء صحراوي، مبرراً لها النوايا الحقيقية التي جعلته يقدم على قتلها: "اسمعي أيتها السيدة.. أنا قاتل محترف.. لكني لست قاتلاً بطبعي. أقصد أنني إتخذت هذا الأمر مهنة بعد أن أردت أن أصل إلى سر الحياة ولغز الموت. لا تستعربي. أعرف أنك حاصلة على شهادة عالية في الآداب.. لذلك قبلت هذا التكليف مباشرة.. لأنه كان لدي يقين غامض بأن هذه المرة الأمر مختلف.. شخصياً.. عرفت الأديان كلها.. لكنها زادتني حيرة.. بل سهلت علي القتل.. لأن جميع الأديان تدعي امتلاك الحقيقة الكلية.. وبالتالي لا قيمة لأبناء الديانات الأخرى.. فهم حطب لجهنم.. وقرأت الكتب المقدسة للأديان الثلاثة فصادفت فيها كمّاً هائلاً من الهراء واللغو والتناقض التافه.. ولا أستطيع أن أفهم كيف أن مليارات البشر يؤمنون بها..؟.. أنا أجد أن الأديان صارت مهمتها إدارة الشر أكثر مما تسعى لتفجير ينباع الخير في أعماق الإنسان كما تدعي.. حتى الخير في الأديان ليس إلا صفقة تجارية تنجي الناس من عذاب أليم.. وتبيعهم صكوك الغفران.. وتوعدهم بجنة الملذات.. بالنساء والغلمان.. ثم توجهت إلى التصوف فرأيت أنه يدعو إلى إمحاء الذات.. إلى البلادة وعدم التفكير، وإطفاء الشهوات بحيث يتحول الجسد إلى آلة

١- متاهة الأشباح : ٣٩٤-٣٩٥.

٢- ينظر: علم النفس بين الشخصية والفكر: ٣٠-٣١.

عفنه لعمليات التغوط والتبول.. هذا جنون مطبق.. ما الحياة إذن..؟ أنا ضميري أعمى.. بل هو أخرس.. وأطرش.. فهو لا يسمع شيئاً.. ضميري يوحى إلي أحياناً بأن كل شيء مباح.. فهو لا يؤمن سوى بالعدم.. إنه مشدود إلى العدم.. إنه يستمد معنى الوجود من العدم.. ضميري يسخر من كل شيء اسمه الأخلاق.. لذا لا أرى في القتل جريمة" (١) جسد التشاؤم والإحباط نحو الكون والموجودات أيولوجيات مفاجئة لنهاية الحياة، تنبع من هواجس شريرة مناهضة للوجود الإلهي السامي؛ فالإنسان لا يستطيع بأي جدية أن يقرر الشر إذا رأى في نفسه ظهوراً وقتياً لمصدر الكينونة الكاملة، فهو ليس حراً في فعل الشر، ولكنه مجبر على اختيار الخير؛ لأن تطبيق ما هو عكس ذلك يفقد الكون أساسياته، فلا يكون التمثل الإنساني إلا تطلعات للرغبات الشاذة. (٢) وهكذا فإن الازدواجية التي حاولت ترسيخها هذه الشخصية قد جاءت في سياق التناقض بين الفعل الإجرامي المرتكب في حق الآخرين ونظرياتها الفلسفية حول الأشياء الموجودة وتصويرها لدور الضحية التي تواجه الحيرة والتشرد من الميول والأفكار الوهمية المضللة خاصة العقائدية منها.

ففي الواقع أن هناك أناساً يعتقدون أن الرجوع إلى المعتقدات الدينية هو الحل، ليس بوصفه عبادات وتعاليم إيمانية، بل هرباً من واقع لا يمكن تحمله؛ فهم لا يتخذون هذا القرار من باب العبادة، بل بحثاً عن الأمان؛ لأنهم يتأثرون بأراء رجال الدين، ونتيجة لذلك اضطروا إلى الاختيار بين الدين وأسلوب الحياة في مسعى منهم بتلبية احتياجاتهم الغريزية فقط. (٣) فالجهد الذي بذلته شخصية القاتل المأجور في التماهي بين المذاهب الدينية من أجل اكتشاف المبادئ والأفكار السماوية التي تناسب رغباتها هو علامة فارقة على التشظي والضياغ، وبذلك أفرزت شخصية مضطربة بالأفكار والميول الشاذة.

تلك هي من الحالات التي نالت نصيبها في الدراسات النفسية؛ حيث يعتقد فرويد أن الدين ينشأ من عدم قدرة الإنسان على مقاومة القوى الخارجية عن طبيعته والقوى الغريزية بداخله. (٤) وهذا ينطبق بدوره على مالم تستطع أن تواجهه شخصية القاتل؛ فوجدت في القتل ضالتها لتخليص الروح الإنسانية من عذابها في الأرض، ذلك أن الحياة في نظره تافهة ولا تستحق العيش .

مما يستدل منه أن الاتصال الأول بالشخصية الروائية نفسها يقودنا إلى وصف المظهر الخارجي، والذي بوساطته نستطيع التعرف تدريجياً على المظاهر الأخرى مع تقدمنا في القراءة. (٥) فما أعتدنا عليه من أسلوب

-
- ١- متاهة الأشباح : ٣٩٩ .
 - ٢- ينظر: الموت والوجود دراسة لتصورات الفنان الإنساني في التراث الديني والفلسفي العالمي، جيمس. ب. كارس، تر: بدر الدين، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨ : ٤٠٢ .
 - ٣- ينظر: الدين والتحليل النفسي : ٩ .
 - ٤- ينظر: نفسه : ١٥ .
 - ٥- ينظر: بنية الشكل الروائي : ٢٢٥ .

العرض أو التقديم المباشر عبر سلسلة المشاهد والمواقف في الرواية يدل على أن المؤلف لا يترك أي شخصية دون خلق أبعاد خارجية أو داخلية، وبصرف النظر عن هوية الشخصية أو دورها. الأمر الذي جعل شخصياتها حرة بالتعبير عن نفسها بما تمتعت به من خصائص فريدة؛ فالأفعال والسلوك والسمات الخارجية وما يتصل بها، كل ذلك يعد وسائل وأدوات تتيح للقارئ أن يرسم صوراً دقيقةً وشاملةً عن كل شخصية في أي مستوى فردي .

٢- أسلوب التقديم غير المباشر (التمثيلي) :

ويتم بوساطته إعطاء القارئ حرية تكوين الآراء والاستنتاجات حول الخصائص المتعلقة بالشخصية، بفعل المواقف التي تشارك فيها أو الطريقة التي تنظر بها الشخصيات الأخرى، وهذا يتطلب تصوير الخصائص الفردية عبر الأعمال والتصرفات التي تقوم بها. ومما يسهل ذلك ما تصدره الشخصية من عبارات أو فقرات يعرف فيها الكاتب بشخصيته، فيقوم بفعل يلخص صورته ومزاجه وطبعه.^(١) وبهذه الطريقة يتنحى المؤلف جانباً، ويعطي الشخصية فرصة للكشف عن نفسها، والتعبير عن كينونتها الداخلية بفعل أقوالها وأفعالها، وإبراز بعض سماته بوساطة حوار الشخصيات الأخرى عنها.^(٢) حيث الرغبة في أن تتحدث القصة عن نفسها قدر المستطاع، وأن تبرز الشخصيات والحبكة مستقلين عن بعضها، لا أن يتم وصفهما والكشف عنهما. بالتالي فإن هذا الأسلوب يزيد من الطاقة الدرامية التي يسمح بها الموضوع؛ ليتراءى في الأخير أن لا شيء يحتاج إلى توضيح، ولا مسوغ في إثبات وجهة نظر أي شخص.^(٣) وهكذا يشعر القارئ وكأنه أمام مشهد درامي دون أي مفسر، أو وسيلة لإلقاء الضوء، ودون أي دليل للمعاني. حيث يفرق المرء بين المشهد الذي يستكشفه القارئ والطاقة الموجودة فيه، فكل هذه تصبح مادة في حضوره، والفارق هو أنه بدلاً من أن يتقبل القصة والأحداث، فإنه ينخرط في عملية الحكم وعرض الأشياء.^(٤) وبالإمكان أيضاً عد الحوار بين الشخصيات وسيلة فاعلة بالتعريف فيما بينهم، حيث السائد أن شخصية الإنسان تنكشف بفعل التواصل مع الآخرين، فكلام الإنسان يشبه المرآة التي تعكس ما هو مخفي بداخله، كما تعكس حقيقته.^(٥) ذلك ما أثمر عنه الحوار بين حواء المظلوم الباحثة الاجتماعية وحواء المؤمن عند تقديم الجارة الروسية إيفا أومسك، التي يلتقيان بها لأول مرة بعد حادثة العمى التي أصيبت به؛ لرغبة الأخيرة في محاولة التعرف عليها، الشأن الذي ترك بدوره تساؤلات لدى الباحثة تجاه الجارة. إذ إن الانطباع الأول للأشخاص يمنحهم لمحة بسيطة عن الفرد وعن حياته والتي تمثل لهم كل ما

١- ينظر: بنية الشكل الروائي : ٢٢٣- ٢٢٤.

٢- ينظر: فن القصة : ٩٤

٣- ينظر: صنعة الرواية : ١٣٩

٤- ينظر: نفسه : ١٣٤

٥- ينظر: تقنيات بناء الشخصية في رواية ثرثرة فوق النيل، د. علي عبدالرحمن فتاح، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، العدد

١٠٢ : ٥٨.

يعرفونه عنه، هذا ما يستخلصونه من ذلك التصور، وما يمتلكونه للتعامل معه؛ لأنهم يعتقدون لا شعورياً عبر ذلك الملمح الصغير أنها حقيقة ذاته كلها وصورته الشاملة.^(١) ويبدو أن ذلك ما تمخض من خيالات عند ظهور إيفا أومسك و تقديمها: "خرجت الجارة الروسية. بقيتا وحدهما. أحست حواء المؤمن برغبة في معرفة جارتها أكثر فسألت حواء المظلوم: كيف هو شكل جارتنا هذه، هل يمكنك ان تصفها لي؟ إنها جميلة. شقراء. طويلة القامة. نحيلة، لكن بجسم متناسق. تبدو حزينة بالرغم من أنها تسعى ألا تبدو كذلك. التعب واضح على ملامحها. فيها بعض ملامح مريم العذراء في الصور المنتشرة عنها. لا أعرف ماذا أصف لك أيضاً؟ ترتدي ملابس فيها شيء غير محتشم. ماذا تقصدين؟ أقصد أنها كانت ببجامتها الضيقة التي تبرز تفاصيل جسمها من الأسفل، وترتدي بلوزة مفتوحة الأزرار تكشف عن مرتفعات نهدية. وماذا في ذلك؟ إنها في بيتها، عساها تمشي عارية. هذا صحيح، لكن ماذا لو كان يعيش رجل هنا بدلا عنك؟ أليس هذا اللبس مثيراً ومغرياً ويعطي تفسيرات عديدة حينها؟^(٢) إن الأحكام التي نطلقها على الآخرين تخضع لعدد من المؤشرات والقرائن السلوكية، أهمها الخصائص الجسدية وردود الفعل الاجتماعية، وأيضاً السمات الجسدية، وتعابير الوجه، والملابس، وطريقة التحدث.^(٣) فالتوصيف الدقيق لهذه الشخصية، يشير إلى أن كل شيء فيها جميل، وهو ما كشفت عنه تقاسيم جسدها ومفاتها الواضحة، في إشارة إلى نوع من السلوك المنحرف الذي كانت تبديه بفعل ذلك السلوك، الأمر الذي من شأنه أن يثير الشكوك والتساؤلات حول مدى التزامها الأخلاقي.

لقد نالت شخصية إيفا أومسك لقب العاهرة الفاضلة من قبل السارد؛ ذلك أنها كانت فاجرة غير مبالية وغالباً ما يتم جرّها إلى الهاوية، فهي ضعيفة وخاضعة لأهواء الآخرين وملذاتهم دون مقاومة، وما زاد حالتها سوءاً هو ضيق الأحوال المعيشية والاجتماعية التي عصفت بها؛ مما أدى بالنتيجة إلى ممارستها للبغيء والدعارة، لكنها في الواقع لم تكن قابلة بما آلت إليه أوضاعها، بل كانت ناقمة لقدرها وغير راضية، حيث نجد في الجانب الآخر من ذلك إمرأه طيبة وكريمة رغم مظهرها الذي يوحي بغير ذلك؛ فما توحى به لغة الجسد من الانطباعات عن نفسها، هو بالضرورة انعكاس لما يعتمل في أعماقها من مشاعر وأحاسيس.^(٤) وهو ما جعل من دائرة الشكوك التي رسمتها الباحثة حواء المظلوم تدور حولها دون أن تبادر بالتعرف عليها أو الخوض في تفاصيل حياتها عبر ذلك اللقاء؛ لأن فعل الحوار الذي يدور بين الشخصيات هو الرد السريع الذي لا يحتمل التفسيرات المتعددة للحالات، وهذا يحد من قدرته على التغلغل في جوهر الأشياء والمواقف.^(٥)

١- ينظر: الانطباعات الأولى : ١٦.

٢- متاهة حواء : ٤١١.

٣- ينظر: علم النفس بين الشخصية والفكر: ١٢.

٤- ينظر: تحليل الشخصية : ٥٧.

٥- ينظر: الحوار القصصي (تقنياته وعلاقاته السردية)، فاتح عبد السلام، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، طبعة ١، ١٩٩٩ : ٥٦.

ومن الممكن أيضاً عد التمثيلات والمعتقدات الاجتماعية التي يكتسبها الفرد في التعاطي مع القضايا المختلفة جوانب مهمة في رسم السمات الشخصية وتقديمها، كما أنها تساعد في تكوين اتجاهات الأفراد وقيمهم وأفكارهم، وبالمقابل أن معايير السلوك الاجتماعي التي يعبر عنها الفرد في المجتمع؛ ماهي إلا انعكاسات شخصية أفرزتها الخلفيات والأيدولوجيات الثقافية والاجتماعية المكتسبة من محيطه.^(١) ذلك هو الجانب الذي سعت إيفا بعلبكي التركيز عليه عند تقديم شخصية صديقتها حواء كربلائي؛ عندما بدأت الحديث مع صديقتها الجديدة حواء صحراوي: "أحست إيفا بعلبكي بأنها قد جرحت صديقتها حواء كربلائي، لأن صوت الأخرى وهي تتحدث كان مشبعاً بالحزن والغضب المكتوم، فأرادت أن تداري الموقف، لذا التفتت إلى حواء صحراوي، وأخذت توضح لها: مدام كربلائي.. مهندسة.. أمها ألمانية وأبوها عراقي من مدينة عراقية تسمى كربلاء.. وبرغم أنها حتى السادسة عشرة من عمرها عاشت في العراق، إلا أنها تفكر بطريقة الألمان المنطقية، الباردة.. وبالمناسبة.. زوجها ألماني.. ومع أنه ملحد إلا أنه حينما أراد الزواج منها دخل في الإسلام.. طبعاً مسألة شكلية من أجل إرضاء والدها الذي كان قد أعلن بأن ابنته مسلمة ولا ينكحها إلا مسلم كما جاء في القرآن.. مثلما جرى معي." ^(٢) كان للأعراف الدينية، والمستوى الفكري، فضلاً عن دعوات التحرر من القيود في سبيل الرضا وتحقيق غاية الحياة؛ الأساس في تعريف هذه الشخصية، فعلى الرغم من أن هذه الشخصية نشأت في بيئة محافظة ذات عادات وتقاليد، ومدينة معروفة بثرائها الديني، إلا أن كل ذلك لم يكن حائلاً دون تبني الأفكار الغربية والتأثر بها في سن مبكرة، الذي من شأنه أن قبلت التزويج من رجل مختلف عنها عقائدياً رغم إسلامه تلبية لرغبة ذويها، وسعيها في التخلص من واقعها المعيش؛ فإذا ما نظرنا إلى العلاقة الوثيقة بين الأسرة والمجتمع وبين المؤسسات، نلاحظ أن الصلات والروابط المتبادلة بينها وبين الفئات الاجتماعية والأديان والتنظيمات السياسية تتسم في وقت واحد بالتآزر والتناقض، حيث الأسرة تربي أبنائها وفق عادات وثقافة المجتمع لكن الولاء العائلي قد يتعكس مع الولاء المجتمعي أو الولاء الوطني، فكثيراً ما تحاول الأسرة تعزيز مكانتها الاجتماعية بفعل تدينها وحرصها على إظهار ذلك الاهتمام بالشؤون الدينية.^(٣) ولهذا ارتبط سلوك الأفراد في التعبير عن حرياتهم بشكل وثيق ومباشر، بشتى أشكال التطور على النحو الذي يجعل من المستحيل الحصول على أحدهما دون الآخر.^(٤)

لقد كانت طبيعة هذه الأدوار تنطوي على الصراع بين العادات والتقاليد التي تتحكم في البلدان من جهة، والواقع بالشتات في فضاء الحريات لبلاد المهجر من جهة أخرى؛ فما أبدته الشخصيات من الشكوك حول

١- ينظر: علم نفس الشخصية، د. محمد شحاته ربيع، دار المسيرة، عمان - الأردن، طبعة ١، ٢٠١٣: ٨٤.

٢- متاهة الأشباح: ٣٧٣.

٣- ينظر: الاغتراب في الثقافة العربية: ١١٦.

٤- ينظر: الموت والوجود دراسة لتصورات الفنان الإنساني في التراث الديني والفلسفي العالمي: ٤٢٧.

أصالة قيمها، وإنكار طابعها الثقافي والبيئي، إلى جانب عدم تمكنها من العثور على الذات المفقودة في العالم الجديد، كان من شأنه أن خلقت ضحايا في المجتمع بسلوك فوضوي وميول غير طبيعية، جعلهم يدورون في حلقات مفرغة من الضياع والتهيه. ففي التشتت والاضطراب الذي يعيشه الفرد في البيئات التي يهاجر إليها؛ هو نتيجة حتمية للإرهاصات الثقافية المختلفة، وأيضاً لسلوكيات وأعراف اجتماعية لا يمكن تكييفها وقبولها؛ وهذا ما يجعل وجوده متناقضاً، وبالنتيجة فإنه يقبع على هامش المجتمع ليعيش ضياعه الخاص.^(١) كما وقد لعبت الآراء السياسية والأيدولوجية دورها لدى المؤلف، حين لجأ إلى استخلاص صوراً تعريفية لبعض الشخصيات وتقديمها ضمناً عبر أفراد آخرين داخل أحداث الرواية، ومن أمثلتها هابيل العطا الطالب ذي المستوى المعيشي المتدني الذي قضى سنوات عديدة في المرحلة الدراسية ولم يحقق النجاح المنشود؛ بسبب ما كان يلاقه من البؤس والإهمال العائلي، فضلاً عن المضايقات التي مارسها السلطات ضد عائلته لانتمائها الحزبية المعارضة، ليسع بدوره في نهج تلك الأفكار المناوئة للسلطة سبيلاً للخروج من المعوقات التي عانى منها، ولإثبات وجود كيانه المكبوت؛ هذا ما جعل من آدم البغدادي زميلاً له في المدرسة استناداً إلى استقلال الأخير عن السياسة وأفكارها، لهذا عمد بدوره على تقديم تلك الشخصية إلى الوسط بصورة معبرة عن واقعه قائلاً: "هابيل عطا فتى في الثامنة عشرة من عمره. رسب لعدة سنوات، وهذه هي فرصته الأخيرة، فإذا لم ينجح هذا العام فسيفصل من المدرسة وعليه مواصلة التعليم المسائي، وهو ينتمي لعائلة ينتمي بعض أفرادها إلى الحزب الشيوعي. برغم أن هابيل لا ينتمي لأي منظمة، إلا أنه كان يعد نفسه شيوعياً كما هي سمعة العائلة، ولكونه يعرف أن آدم ليس بعثياً ولا ينتمي إلى المنظمة الطلابية التابعة للسلطة لذلك فهو يتحدث أمامه بلا خوف وكأنما مسألة مشاركته مشاعره وأفكاره من قبل آدم هي بحكم المنتهية."^(٢)

يتم تشكيل الهياكل والممارسات السياسية وتوجيهها بفعل السلوك البشري، عبر مزيج من الإدراك والذاكرة والحكم والبحث عن الأهداف والتعبير عن العواطف والسيطرة عليها، ذلك هو التكامل الذي تشكله فريديتهم،^(٣) إلا أن ذلك هو خلاف ما يعكسه الواقع؛ فما خلفته بعض الأنظمة السياسية وأيديولوجياتها التعسفية. قد أدى إلى خلق شخصيات عاجزة ومثيرة للشفقة، تستعمل الادعاءات الحزبية أداة للتنمر على نظام السلطة وإثبات معارضتها، وتمد يدها إلى أفراد مستقلين؛ في محاولة لطرح أفكارها دون الاكتراث بالمستويات التعليمية والاجتماعية المتدنية، وهو ما عكس واقعاً مؤلماً. فالتكرار في المواقف المختلفة يمنح الإنسان خبرة في التعامل معها، عن طريق الدماغ الذي يقوم بتخزين الخبرات للاستفادة منها عند الحاجة، ويتملك قدرة في

١- ينظر: سيكولوجية الشخصية، د. أسعد الإمارة، دار صفاء، عمان، الأردن، طبعة ١، ٢٠١٤: ٢٠٥.

٢- متاهة الأشباح : ٣٧.

٣- ينظر: المرجع في علم النفس السياسي، دافيد او. سيرز وآخرون، تر: ربيع وهبة وآخرون، المركز القومي للترجمة، القاهرة، الجزء ١، طبعة ١، ٢٠١٠: ٢١٧.

توقع المواقف، والتكيف مع البيئة الطبيعية والاجتماعية.^(١) لذلك كان هابيل العطا يعيش الواقع المفروض عليه غير مكترث لشيء، أو لما سيحدث.

وهكذا فإن هناك بعض الشخصيات قد عمدت في التعريف عن نفسها بفعل بعض التصرفات التي تقوم بها، لافتةً الانتباه لبعض الخصائص الشخصية التي تعبر بها عن ذاتيتها وفرديتها، ويعد ذلك من الطرق الناجعة في تصوير الشخصية والحكم عليها. فما تقوم به الشخصية أو تفشل في عمله يكون له دلالات واضحة على نفسياتها وبنيتها العقلية والعاطفية، فالأفعال الخارجية تفصح عن البنية الداخلية للشخصيات.^(٢) وهو يتفق تماماً والصورة التي ظهرت بها شخصية والد الدكتور التائه، وما أخبرت به حواء المؤمن صراحة من وجود علاقة محرمة تربطها فيه إثناء محاولته التقرب منها، دون أن يكون لها وازع في منعه: "بعد مرور أشهر على وفاة الأم، وفي ظهيرة يوم صيفي ساخن، كان زوجي الدكتور آدم التائه غائبا فيه عن البيت كعادته، أعددت للأب وجبة الغذاء، ثم قدمت له الفواكه والبطيخ والرطب وذهبت لأخذ القيلولة في غرفتي، لكنني بعد فترة قليلة رأيت والد زوجي يدخل غرفتي. هذه هي المرة الأولى التي يدخل إلى غرفة نومي، ودون أيما كلام جلس على حافة سريري، بالقرب مني. كنت مستلقية وفي وضع النهوض، فسألني إن كنت تعب، فقلت له بشكل لا إرادي: نعم. فجأة جلس على الأرض أمامي. أخذ قدمي ليمسح عليهما برفق. شعرت بالصدمة من تصرفه. لم أعرف ماذا أفعل. قلت بصوت خافت: لا داعي لذلك يا عمي، لكنه، أخذ يصعد كفه إلى فخذي ويمد يده تحت ثوبي. أردت أن أبعد يديه عني، لكنه كان قويا، فلم أستطع النهوض ولا أن أبعد يده عني، ولم أعرف ماذا يمكن أن يحدث حينها، بل ولم أفكر إلا في شيء واحد هو: ماذا لو أن زوجي يدخل الآن ويرى هذا المشهد المحرم؟"^(٣) ففي المجتمعات الإسلامية والعربية تعد كرامة المرأة وتحديدًا شرفها أمراً لا يخصها أو أسرته فحسب بل يتعلق بالعائلة عموماً؛ كونه مفهوماً واسعاً يحتاج من المرأة أن تبذل جهداً من أجل الحفاظ عليه، فلا يقتصر الأمر فقط على عدم وجود علاقات جنسية تتجاوز الحدود الزوجية؛ بل لا يجوز لها مخالطة الرجال فمثل هذه الممارسات تفتح الباب على مصراعيه لجرائم الشرف إلى حد قتل المرأة لانتهاكها تلك القواعد وجلبها العار لأهلها وعائلتها.^(٤) الأمر الذي من شأنه أن كشفت شخصية الأب عن نفسها بفعل ما تقوم به من سلوك مشين من الرذيلة والخيانة بحق المحارم، ويعكس لنا شخصية منحلة ومنحرفة ليس لها مبادئ، ولا تشعر بأي وازع أخلاقي أو ديني، ولا تعير اهتماماً للأعراف الاجتماعية أم الأسرية، كما صرحت بالوقت ذاته عن نوع من الاضطرابات السلوكية والنفسية الشاذة التي تعاني منها وخاصة بعد وفاة زوجته، بسبب ما كان يتمتع

١- ينظر: مدخل إلى الفلسفة بنظرة اجتماعية، عبد المجيد عبد الرحيم، مكتبة النهضة، القاهرة، طبعة ١، ١٩٧٩: ١٦.

٢- ينظر: مدخل إلى تحليل النص الأدبي: ١٣٧.

٣- متاهة آدم: ٢٣.

٤- ينظر: توابع العلاقات الجنسية غير الشرعية، د. هشام عبد الحميد فرج، دار الفجر، القاهرة، طبعة ١، ٢٠٠٦: ١٧٣.

به من قدرات جسدية وجنسية غير عادية لم يتمكن من السيطرة عليها رغم كبر سنه؛ فالاختلاف في الأنماط السلوكية والتجارب الشخصية للفرد، واتخاذها طريقاً مغايراً عما يراد من شخص بمثله في المجتمع، وذلك عندما تتمثل الغرابة بسلوكه، وطريقة تفكيره عن نفسه وعن الأشخاص والأحداث في محيطه، أي الأسلوب الذي يتعامل به في المواقف والأحداث.^(١) هو ما أودى بالأب في نهاية المطاف أن يوضع في دار العجزة: "صار الأب أشبه بالمشلول شخصاً لا يطاق، إذ لم يعد يستطيع الحركة بسهولة، وتغيرت أحواله فصار شخصاً لا يطاق، إذ أخذ يشتمني بألفاظ جارحة أمام زوجي، الذي لم يكن يعلق شيئاً على أي كلام يصدر من أبيه، وإنما كنت أرى الغضب الدفين يملأ عينيه. أتذكر ذلك الصباح حينما طُرق الباب ولما فتحتُه وجدت رجلين بملابس طبية وسيارة إسعاف خلفهما ورأيت زوجي معهما. دخل الرجلان مع زوجي إلى البيت، وذهبا إلى غرفة الأب، وسمعت جدلاً، ثم تعالت الأصوات بين الأب والأبن، وأصوات الرجلين وهما يحاولان التهينة والشرح، وفهمت بأنه يريد إيداعه في بيت للمسنين والعجزة."^(٢) من الواضح أن السبب من وراء سلوك الأب للعداات العصبية والانفعالية، هو الارتباط الوثيق بينها وبين تلك الغرائز والرغبات التي تتعرض للتحريم أو التأثير ومن ثم العقاب، ولهذا يلجأ الأفراد لهذه النوازع العدوانية كونها تحقق أهدافهم في الحد من التوتر، وتلعب دوراً ضد التهديد المتخيل أو العقاب المتوقع لكل رغبة أو نزعة، وهكذا تتجلى العصابية في نمط سلوكي غير ناضج يتأثر بمشاعر الدونية ومفهوم الذات، وبالحساسية المفرطة تجاه الذات.^(٣)

ولهذا فإن الإنسان يحقق الرقي بشخصيته عبر ما يقوم به من سلوك إيجابي، وما يحدثه من تأثير في العلاقات الشخصية، وأيضاً بفعل وعيه بما يحدث في بيئته، فضلاً عن الدعم النفسي الذي يقدمه للآخرين؛ فالعلاقات الإيجابية تمنح الإنسان القدرة على تجاوز العديد من الصعوبات؛ ويتضح دور الشخصية الفردية في قدرتها على مقاومة الحاجات الفسيولوجية، وهو ما لم تستطع تلك الشخصية المتمثلة بوالد الدكتور آدم التائه في تحقيقه وفعله؛ مما جعل الذين من حولها ينبذونها ويتخلون عنها، بل الأدهى من ذلك جعلت أبنه يقاسى الشكوك والهواجس بعلاقته بزوجه حواء. فالتقديم غير المباشر إذن يتولاه السارد أو شخصية أخرى مستطرد بالحديث عن الآخرين دون أن يكون لحضوره نصيب في ذلك السرد.

حيث من الممكن الوصول إلى نقطة معينة مفادها أن هناك طرق عديدة ومتنوعة لتصوير الشخصيات سواء كان ذلك بفعل الحوار الخارجي والحوار بين الأشخاص، أم عبر الصور والأمزجة التي خلقتها تصرفات الشخصيات؛ فضلاً عن كل ذلك قد أظهر بوضوح بروز المؤلف في رسم الأحداث وشخصها، إلى جانب سيادة الأسلوب الإخباري في التصوير والعرض.

١- ينظر: قوة الشخصية (المفهوم - التحليل - الأنماط) : ١٠٣ .

٢- متاهة آدم : ٢٥ .

٣- ينظر: ديناميات السلوك غير السوي (دراسات في سيكولوجية العصاب والجناح)، د. محمد أحمد غالي : ٢٥٧ .

٣- أسلوب التقديم الداخلي (النفسي):

عرف عن المونولوج الداخلي بكونه أسلوب يستعمل لإظهار المحتوى النفسي والعمليات النفسية للشخصية في القصة دون التحدث عنها كلياً أو جزئياً، عندما تكون لهذه العمليات مستويات مختلفة من الانضباط الواعي، وهو شكل من أشكال التعبير في الكلام المتعمد قبل حدوثه.^(١) فالمونولوج وسيلة تقدم بها الشخصية نفسها، خاصة عندما يستكشف القارئ العالم الداخلي للشخصية، ولذلك أتجه المؤلفون إلى الطرق التي تظهر بها الشخصيات مستقلة عن السرد السائد متبعين أسلوب المونولوج الداخلي؛ بسبب اهتمامهم بالكشف عن كل ما هو شخصي وفردى بعيداً عن التوصيف والنمذجة، وهو ما يلقي الضوء بطبيعة الحال على الحياة الداخلية والخاصة للشخصيات.^(٢) إذ إن الارتكاز على المونولوج الداخلي في تصوير الشخصية يعد أسلوباً جديداً وثنوياً، كونه يجعل من الشخصية القصصية أكثر حيوية وحساسية، كما أن انفعالاتها القوية تتدفق بشكل عفوي؛ مما يقلل المسافة بينه وبين القارئ من ناحية، ومن ناحية ثانية فإن ذلك يجعل تصويره من قبل المؤلف أكثر مصداقية.^(٣)

لهذا فإن من أهم المزايا التي ترافق استعمال المونولوج أنه يضيف إحساساً درامياً على الشخصية. حيث يبدو المؤلف وكأنه قد وضع نفسه جانباً، وقد أطلق العنان للشخصية في التعبير عن مشاعرها وعواطفها وأفكارها وهمومها بمفردها.^(٤) فلا قيمة للأحداث إذن دون التعبير عن هذا الوعي الذي ينكشف بفعل الخطاب النفسي للشخصية؛ ولذلك يستوطن المؤلف الأعماق الداخلية لشخصياته.^(٥)

ومن مشاهد التقديم عبر المونولوج الداخلي، هي تلك الصورة الاستذكارية التي حاول الدكتور آدم التائه استعادتها في محاولة منه في التعريف بشخصية الممثلة إيفا ليسنج المسافرة معه في القطار. إذ إن الصلة بين المونولوج والاستعادة الفنية تنشأ عندما يتوجه المتكلم بحديثه إلى نفسه وقت وقوع الحدث؛ إذ تأخذ عملية تذكر الماضي شكل تغيير طبقات متعددة من الانطباعات والصور التي تظهر على سطح الحاضر بوصفها محفزات مباشرة تنشأ من الحاضر، مما يؤدي بالنتيجة إلى إنتاج صور وحقائق جديدة تسهم في بناء الرؤية السردية.^(٦) فما أثارته خبايا الدكتور التائه النفسية لشخصية الممثلة الأجنبية المشهورة، من تفاصيل لحياتها الشخصية والمهنية، أثرت في عواطفه وأثارت شغفه وإعجابه بها.

١- ينظر: تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفوي، تر: محمود الربيعي، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٠: ٥٩.

٢- ينظر: بنية النص الروائي: ١٧٧.

٣- ينظر: نفسه: ١٨٢.

٤- ينظر: الرواية مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، برنار فاليت، تر: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر، ٢٠٠٢: ٤٣.

٥- ينظر: النقد الأدبي الحديث: ٥١٨.

٦- ينظر: الحوار القصصي (تقنياته وعلاقاته السردية): ١٣٦.

وهكذا فإن اللجوء إلى تحليل عقل الشخصية وانفعالاتها واهتماماتها النفسية هو الأساس في التعبير عن الحركة والحدث في النص الروائي؛ فما يكشفه وعي الشخصية المستقل بديناميكية الأفعال، وخلق علاقات جديدة ينبثق من الرغبة الداخلية، أي أن تلك العلاقات المؤقتة مرتبطة بتصوير الشخصية وتقديمها.^(١)

فما أبدته الشخصيتان كلتاها الدكتور التائه والممثلة ليسنج من المشاعر والعواطف الداخلية تجاه بعضهما الآخر؛ قد لعب دوره في إقامة علاقة بينهما على المدى البعيد، الأمر الذي أنتج بدوره أحداث ومواقف جديدة رافقتها معاً: "شعر آدم التائه وكأن ستارة سمكة سوداء قد انزاحت جانباً لتكشف عن المشهد بأكمله. إذن، أنها ممثلة معروفة، ويبدو أنه قد رآها في فيلم ما أو رأى صورتها في مجلة ما. نعم.. نعم.. تذكرها.. لقد رأى صوراً لها عن انقطاع علاقتها مع عشيقها.. وكيف كانت تعاني.. بل أنه تذكر أين تصفح المجلة.. نعم.. كان ذلك في عيادة الطبيب الإيرانية حينما ذهب مع زوجته السابقة حواء المؤمن لفحصها. أحس آدم التائه بشيء من الخيبة لكون هذه السيدة التي أمامه ليست امرأة عادية، وإنما نجمة سينمائية معروفة، ومن سيدات المجتمع المخملي اللاتي تلاحقهن كاميرات المصورين والباراتري. إذن المسافة صارت شاسعة بينهما، وصارت هي نانية وبعيدة المنال، فلو كانت غير مشهورة فربما سمح لخياله أن يقوده إلى تصور إمكانية إقامة علاقة معها، لكنها نجمة مشهورة ومحاطة بأجمل الرجال، ناهيك أن لديها عشيقاً صحيح أنها قطعت علاقتها به، بيد أنها تظل نجمة سينمائية عالمية. وصحيح أنها تبدو كامرأة متواضعة، وبسيطة للغاية، ولا يبدو عليها الغرور والكبرياء اللذان يصيبان بعض النجوم، إلا أن في شخصيتها وحضورها الجسدي، وأناقتها، ما يشي بأسرار كثيرة."^(٢)

لقد كان في اختلاف الأساليب التي تسلط الضوء على الجوانب النفسية للشخصيات، بغية الكشف عن الرغبة والعاطفة المكبوتة التي تحتدم في أعماق الشخصيات؛ بما يؤدي إلى توترها واضطرابها هو الهاجس باللجوء لهذا النوع من التقديم؛ كونه يعطي صورة حقيقة مجردة من واقع مزيف تصطنعه الشخصية، فالغوص في البعد النفسي للدكتور آدم التائه كشف لنا عما ينتابه من أفكار ونوازع داخلية حال رؤيته للممثلة الأجنبية، وهو ما ساعد كثيراً في رسم صورة تفصيلية رائعة، وصفات مثيرة مطابقة لهيئة نجوم الفن؛ الأمر الذي جعله يهيم بعيداً في خياله وملذاته نحوها لكن التقاعس والخوف سرعان ما دبَّ فيه؛ عندما تخيل حقيقة الشهرة والمعجبين المحيطين بها، الأمر الذي جعل ذلك غير ممكناً رغم المودة والإعجاب الذي تولد بينهما أثناء سفرهما معاً.

١- ينظر: الحوار القصصي (تقنياته وعلاقاته السردية) : ١٠٣ .

٢- متاهة قابيل : ٣٣ .

كما يمكن أيضاً أن يكون الحوار الداخلي وصفاً وتقديماً لشخصية خائنة ومخدوعة جرى تقديمها عبر السارد للزوجة حواء المؤمن، وهي تطالع ما كتبه زوجها المتوفي آدم اللبناني تحت عنوان (تشيد المتاهة). فالحوار الداخلي يستعير طاقته التعبيرية من إمكانية السارد على توثيق العمق الداخلي لشخصياته أثناء قيامهم بالحدث، ليعيش بشخصيته ويلاحظ ومضات وتدفقات الوعي في جميع مواقف الحياة؛ لأن ذلك يعد أفضل طريقة للتعبير عن ما هو شخصي.^(١) فقد كان للهلع والخوف الذي ينتاب حواء المؤمن وهي تقرأ تلك الكتابات، يشير بوضوح إلى الفهم الخاطئ والسيئ المترسخ في ذهنها تجاه زوجها آدم اللبناني، إذ صورته بكونه شخصية مبتذلة مليئة بالفحش والقذارة، فلم يكن له مراد من الزواج بها إلا المكوث والعيش في بلاد الغربة ومحاولة استغلالها فقط، لكنها سرعان ما تنصدم بنفسها؛ عندما تكتشف زيف ادعاءاتها وبطلان معتقداتها:

"أحست بالخوف من هذه الوريقات التي بين يديها. لم تفهم شيئاً واضحاً مما قرأت، أكان آدم اللبناني مؤمناً بالخالق أم لم يكن؟ أحست بنغصات في قلبها. راودها إحساس، في لحظة، بأنها مذنبه تجاهه، وأنها لم تفهمه. تصورته رجال مستهتراً. يحب النساء والجنس. إنتهازياً. تزوجها من أجل الحصول على الإقامة. ربما هذا كل ما عرفته عنه من خلال سلوكه معها أو مع الآخرين، لكنها لم تفهم وحشته، ولم تفهم أنه كان يعيش معها ومع الآخرين حياة، ومع نفسه يعيش كل هذا اليأس والشك والمرارة واللا ثقة واللا يقين."^(٢) ما تبناه الراوي من النحت بصيغة أسلوبية عقلية عميقة، اخترقت أعماق ذهن حواء المؤمن، في وصف شعور الهوان والخذلان اللذين أحست بهما حواء المؤمن، والحال الذي وصلت إليه وهي تحاول إقناع نفسها بحقيقة ما تراه وتشعر به تجاه زوجها، ومما زاد في قناعاتها السلبية تجاه زوجها؛ إنها لم تحاول التكفير عن خيانتها مع زوجها السابق التائه، ولم تسع في فهم زوجها الحالي، لتجد نفسها في الأخير تعيش تعاني الخديعة والمهانة وهو الدافع نفسه الذي جعلها تشعر بدنو الموت نحوها: "أحست حواء المؤمن بأنها سترحل عن هذا العالم. صارت على يقين من ذلك. أخذت تستعد بهدوء لهذا الرحيل. دخلت غرفتها. وضعت شمعة على كل جانب من السرير. تمددت على السرير تمتعت مع نفسها بصوت مسموع: بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ (قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ. اللَّهُ الصَّمَدُ. لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ. وَلَمْ يَكُنْ لَهُ كُفُوًا أَحَدٌ)....] أغمضت حواء المؤمن عينيها. أحست ببرودة تسري في جسدها بدأت تصعد من قدميها. صارت متأكدة من أنها لن تستطيع الحركة والمشي. وكلما تصعد البرودة تحس أن الجزء الذي تتخطاه يصير وكأنه ليس منها، فلا تشعر به"^(٣) إن الموت هو الوجهة الأخيرة والنهاية الحتمية لجميع البشر، وهذه حقيقة عميقة ومتجذرة لا يمكن إنكارها، فما يشكله من تهديد أكبر على الأشخاص هو قدرته على إحالتهم إلى أناس آخرين أو أشكال أخرى؛ فموت الشخص يعني موت ذاته لأن الحياة بقاء

١- ينظر: الحوار القصصي (تقنياته وعلاقاته السردية) : ١١٣ .

٢- متاهة حواء : ٤٩٩ - ٥٠٠ .

٣- نفسه : ٥٠٠ - ٥٠١ .

والموت فناء، طرفان متنافران ومتلازمان في الوقت نفسه، ذلك أن الموت ليس حال مجردة بل هو ضرورة حتمية لا بديل عنها.^(١) فما يعتري الإنسان من نوبات الاحتضار، أو ما يمكن تجسيده من صور الأشخاص الذي ينازعون الحياة في لحظاتهم الأخيرة، هو تصوير مؤلم ومؤثر، فلا يستطيع أحد وصفه أو التعبير عنه إلا إذا كان يتمتع بقدرة إبداعية كبيرة، أو لأنه شهد تلك اللحظات الصعبة وهو ما أجاد فيه الكاتب في ذلك المشهد البليغ. كذلك قد يصور المونولوج الداخلي شخصيات ضعيفة ومنكسرة تحاول التشبث بمن سينقذها من مستقبل مجهول، وهذه الصورة التي عبرت عنها شخصية حواء الزاهد؛ بعد أن شعرت بذلك الألم الذي استولى على قلبها رغم أنها بعد رحيل والدها وحببيها ناضلت لحقبة طويلة وما زالت تكافح من أجل إعالة طفلها متسلحة برباطة الجأش رغم الهشاشة التي بداخلها، حتى تتلقى مكاملة مجهولة تهز كل شيء، ليعم الرعب، ويستيقظ فيها الشعور بالضعف والوحدة: "لأول مرة منذ سنة تقريباً تشعر بأن ثمة فراغاً عميقاً داخلها، يستتر بهذا السكون والهدوء الذي يحيط بها، والذي كان يمنحها، أحياناً، شعور الثقة بالنفس، والقوة، لكن الآن، قد تخلخل هذا السكون، بأبسط الأشياء، بإتصال شخص مجهول سخر من غضبها، وأهانها بقهقهته. لقد اضطرب عالمها كله، ووجدت نفسها ضعيفة، هشة، سهلة الإنكسار، وتقف، تقريباً، على حدود اليأس الشائكة. شعرت بحاجتها الحقيقية للحماية، تذكرت حبيبها آدم المحروم وأباها آدم الزاهد، وفجأة، أجهشت ببكاء حاد، لم تبهه منذ زمن. استمرت تبكي لنصف ساعة تقريباً، بكاء إنطلق من أعماق نفسها الحزينة، فيه من رثاء النفس، ورثاء هذه الحياة الموحشة، أكثر مما فيه من رثاء المفقودين من أحببها وأهلها."^(٢)

من الممكن أن يمثل الرجوع بالزمن إلى الوراء في بعض الأحيان وسيلة لإنعاش الروح المعنوية، من أجل إكتساب بعض الثقة عبر استذكار الإنجازات، وهي حالة تجسد حقيقة الشخص المقهور في مواجهة الخوف من الاستبداد والاستباحة، إلى جانب عدم القدرة على المجابهة والتغيير؛ بالنتيجة يصبح الزمن ملاذاً أمام واقعه الحالي.^(٣) فذكريات الماضي والأيام الجميلة التي خلفتها هي حوافز للتخفيف من مرارة الألم والفشل التي يتعرض لها الإنسان في حياته اليومية، حيث يندفع نحوه وكأنه لاجئ وباحث عن الشجاعة والإصرار المسلوبين من حاضره. ففي واقع الحال أن عملية الابتعاد عن الحقيقة واللجوء إلى الخيال؛ هي واحدة من أساليب الهروب في أقصى أبعاده والتي تشير إلى حدوث مشاكل نفسية، وهي من العلامات التي تبدأ بالظهور في ذهن الشخص؛ لذلك فإن التحول إلى الأوهام من الرغبة في تحقيق ما لا يمكن تحقيقه في الواقع؛ هو نوع من التفكير الداخلي الذي يخلقها الإنسان داخل نفسه للهروب من الواقع.^(٤)

١- ينظر: الموت والوجود دراسة لتصورات الفنان الإنساني في التراث الديني و الفلسفي العالمي: ٤٥٢.

٢- متاهة قابيل : ٨٦

٣- ينظر: التخلف الاجتماعي (مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور) : ١٠٩.

٤- ينظر: أنماط الشخصية (أسرار وخفايا): ١٣٣.

وهذا ما جعل حواء الزاهد تلجأ لهذه الوسيلة من استرجاع ذكريات أبيها وحبيبها؛ حزناً على ما تواجهه اليوم وتعيشه، وتخفيفاً لحدة التوتر والقلق الناجم مما ستؤول إليه الأمور، لكنها سرعان ما تجد الطمأنينة التي كانت تبحث عنها بفعل شخصية الصحفية حواء الكرخي، التي تحاول مد يد العون والمساعدة لها إزاء ما تتعرض له من ابتزاز متكرر من قبل شقيقي زوجها المتوفي: "أحست حواء الزاهد بفرح غامر لرؤية حواء الكرخي، فشخصيتها القوية وحضورها البهي، منحها شعوراً بالأمان، وبأنها ليست وحدها. وأحست أنها لأول مرة بعد مرور سنة تقريبا، منذ إنقطاع مجيء حواء المؤمن والراهبتين، لم تتحدث مع أية امرأة، سوى تبادل السلام والتحية وبعض الكلمات مع الأستاذ قابيل الفهد حينما تقابله صباحا عند باب المدرسة، أو حينما يتصل لإخبارها بضرورة أخذ ابنها من المدرسة لغياب المعلمين، وأيضا الحوار الأخير معه قبل يومين، لذلك فإن مجيء الصحفية حواء الكرخي فتح شهيتها للحديث."^(١) حيث أن الشخصيات القوية تتمتع بظلال كبير يتجلى في تعزيز الروح المعنوية للشخصيات التي تبحث عن النور في وسط الظلام، وهذا ما أدركته حواء الزاهد حال رؤيتها لشخصية حواء الكرخي والتعرف إليها.

لذا يعد العمق النفسي حصيلة بعدين (اجتماعي وجسدي) في التأهب والسلوك، والرغبة والأمال والإصرار والأفكار وملاءمة الشخصية لهدفها، يليه المزاج، الحماس، الهدوء، الانطواء، الانبساط والتعقيدات النفسية المحتملة التي تكمن وراءه؛ إذ لا قيمة لهذا البعد إلا في مجال القدرة الفنية التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بتطور الحدث، والشخصية لتحقيق الوحدة في العمل الأدبي.^(٢) ففي طريقة تقديم الكتّاب لشخصياتهم، فإنهم يصفونها بفعل حركاتهم ومواقفهم، أو حوارهم مع بعضهم البعض، وحوار كل منهم مع نفسه، أو من الممكن توسيع الأحاديث النفسية لشخصياتهم؛ لوصف وعيهم الداخلي فهم يهدفون من كل ذلك إلى جعل القصة ذات طابع درامي.^(٣) على الرغم من أن ذلك يشترط على الكاتب أن يسمح لخياله بأن يمارس دوراً مهماً في تقديم الشخصيات لأن مساحة تصويرها لا تقتصر على نطاق الملاحظة المباشرة، بل على فهمه للشخصية الإنسانية وطاقتها الخفية، وهذا الشعور يعتمد على فهم شخصيته، وقدرته على لعب دور الشخصية التي يصورها، وتخيل التصرفات التي ستقوم بها تلك الشخصية في مواقف محددة.^(٤)

وهكذا كانت الشخصيات الإنسانية مصدراً للمتعة والإثارة في الخيال لعوامل كثيرة، منها ما يعترى الفرد من ميل بالتحليل النفسي ودراسة الشخصية في سعيه لفهم العقل الانساني، وكذلك الدوافع والأسباب التي تؤدي به لتصرفات معينة في الحياة، كما أن الرغبة لدراسة الأخلاق الإنسانية، والعوامل التي تؤثر فيها

-
- ١- متاهة قابيل : ١٨٢.
 - ٢- ينظر: النقد الأدبي الحديث : ٥٧٣.
 - ٣- ينظر: نفسه : ٥١٥.
 - ٤- ينظر: فن القصة : ٨٧ - ٨٨ .

ومظاهر هذا التأثير.^(١) لهذه الأسباب وغيرها الكثير اتجه الكاتب برهان شاوي إلى عناية كبيرة لتقديم شخصياته معتمداً في ذلك على التقنيات والأيدولوجيات المختلفة التي ناقشناها سابقاً؛ لإبراز الجوانب النفسية والاجتماعية للشخصيات والتي من شأنها أن ترسم صورة حقيقية ومعبرة عن الإنسان وصراعه مع واقع المجهول، كونها نتاج حقيقي للواقع المعيش، أو ربما تمثل انعكاساً لبعض السمات الشخصية للكاتب في تفاعله مع المواقف والأحداث.

٤- أسلوب التقديم الخارجي (المورفولوجي):

يتجسد هذا النوع عبر وصف المظاهر الخارجية للشخصية، مثل المظهر والملابس، ليتمكن المؤلف من الإشارة إلى سيكولوجية الشخصيات وأوضاعها الاجتماعية.^(٢) وتشمل الخصائص الجسدية التي تميز كل شخصية عن أخرى، سواء أظهرها الراوي بشكل مباشر، أو بفعل إحدى الشخصيات، أو حتى من قبل الشخصية نفسها، أو في حالات أخرى أظهرها بشكل غير مباشر عبر أفعالها وسلوكياتها؛ فهو يعد الوجود المادي لتكوين الشخصية حيث تكون السمات والخصائص الخارجية من حيث الجنس والذكر والأنثى، وشكل الشخص سواء كان طويلاً أو قصيراً، جميلاً أو قبيحاً، وأيضاً عمره وكاريزماه، وتأثير كل ذلك على سلوك الشخصية حسب الفكرة التي يقوم بتحليلها.^(٣) فكل شيء هنا مرتبط بالحالة العضوية للإنسان، وأفضل وسيلة لوصف وتقديم كل شخصية بهذه الطريقة هو عبر إعطاء وصف لجسدها أو شكلها، أو بفعل التلخيص لمسيرة حياتها.

بهذا فإن المظهر الخارجي للفرد بشكل عام يتكون من جانبين مختلفين، منه ما يشتمل على الخصائص الجينية التي يتكون منها الجسم، والتي لا يستطيع الشخص اختيارها أو تغييرها إلا بوساطة عمليات تجميل معينة، من حيث ما يتميز به الوجه من تقاطيع، ولون بشرة وعينيين... إلخ، ومنها أمور يمكنه التحكم بها، مثل اختيار الملابس وتصفيفة الشعر أو العناية بالمظهر، على الرغم من أن هذه الأمور والشكليات أصبحت تخضع لعوامل بيئية واجتماعية تعتمد على الدخل والعادات والموضة.^(٤) ولذلك فإن أهمية المظهر الخارجي توشي الانطباع الأولي للأفراد الذي يمكن بوساطته تحديد كيفية معاملتهم أو حتى تقييمهم؛ فالتفرد والتمايز يجعل من الشخصيات مهيمنة في الوسط، ويكون حضورها طاغياً على الحواف، يخطف الأضواء ويجذب الانتباه، الأمر الذي تجسد حين عمد السارد الى وصف شخصية حواء صراوي أن يعرض وصفاً

١- ينظر: فن القصة: ٤٧.

٢- ينظر: مدخل إلى تحليل النص الأدبي: ١٣٦.

٣- ينظر: نفسه: ١٣٣.

٤- ينظر: تقنيات كتابة الرواية، نانسي كريس، تر: زينة إدريس، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، طبعة ١، ٢٠٠٩: ٣٨.

خارجياً رائعاً ومميزاً لتلك المرأة الجميلة جعل من الآخرين يتهايمسون عنها؛ إثناء دخولها المطعم للقاء صديقتها الممثلة إيفا ليسنج وصديقها الدكتور آدم التائه فيقول: "في هذه اللحظة بالذات كان نادل المطعم قد تقدم منهما وهو يحمل قوائم الطعام. إنقطع الكلام. أخبرته إيفا ليسنج بأنهما ينتظران شخصا آخر. سألهما النادل إن كانا يودان يشربا شيئا، فطلبت قنينة نبيذ. وبينما هي تتحدث مع النادل، دخلت حواء صحراوي القاعة. كانت في أبهى صورة. عند دخولها أثارت انتباه الجالسين على الطاولات البعيدة إذ رأوا امرأة شرقية الملامح أنيقة الملبس، تضع على رأسها حجابا تدخل هذا المكان وحدها، وانتبهوا حينما توجهت إلى حيث إيفا ليسنج التي عرفها بعضهم فأخذوا يتهايمسون في ما بينهم."^(١)

لقد عكست هذه الخصائص الخارجية صفات حواء في سياق مكانتها الاجتماعية الرفيعة، فضلاً عن أن الحجاب يظهر أيديولوجية محددة تؤكد الأصول التي تنحدر من حيث كونها مسلمة، كذلك هي تحاول أن تعطي دلالات أوسع لجاذبيتها بهذا الغطاء المليء بالمعاني المختلفة، والذي يظهر نوعاً من الوقار والهيبة في التعبير عن صورة المرأة العربية المحتشمة؛ وفي العموم تفضل معظم النساء إلى التستر والاختباء، فما تكشف فطرة الحياء لديها عن حقيقة رغبتها في الابتعاد عن سبر الأعين؛ نظراً لما تكشفه من مظاهر بيولوجية فاضحة جعلها تلجأ إلى الحجاب ولتجد فيه ما يشبع التناقض الغريزي المنبثق من بنيتها النفسية لستر شخصيتها.^(٢) وأما التأكيد على أنها قد دخلت المكان بمفردها، هو تلميح إلى أنها من ناحية منفصلة وتعاني من الوحدة، ومن ناحية ثانية ما تفرضه العادات الشرقية في رفضها للمرأة من الارتباط بعلاقات خارج حدود العادات والشرعية.

في قبالة ذلك نجد صورة معكوسة لشخصين ناقلين كانا يجلسان بالقرب منهما في نفس المكان تبدوان عليهما ملامح الضجر والغضب؛ لرؤية حواء صحراوي في ذلك المطعم ولقائها بآدم التائه ليتبين بالأخير بأن أحدهما هو طليقها السابق والآخر هو قريبه اللذان كانا يسعيان في أثرها أينما حلت: "بينما كانوا منهمكين بتناول الطعام، ويتحدثون عن رواية آدم التائه التي بدأ بكتابتها، إرتسمت ملامح المفاجأة غير السارة على وجه حواء صحراوي. انتبه آدم التائه وإيفا ليسنج لذلك، فالتفت كل منهما نحو الجهة التي كانت حواء صحراوي قد نظرت إليها، فانتبهوا إلى وجود رجلين شرقيين أنيقين، أحدهما ضخم الجثة، ذو كرش كبير، أما الآخر، قاسي الملامح، عيناه واسعتان، لكنهما تشعان غضبا وقسوة. فكان رجلاً أسمر، وسيما همست حواء صحراوي لهما قائلة بانزعاج واضح: هذا زوجي السابق وابن عمه."^(٣) إن تلك الملامح الشكلية تشير إلى طبيعة التركيبة للفرد العربي، من حيث لون البشرة وشكل الجسم، وما نوبات الغضب والانفعال التي تعترهم، فهي خلفيات بيئية فرضتها المجتمعات الذكورية في أغلب الأوساط العربية في إقصاء المرأة من أي هامش

١- متاهة قابيل : ٤٨٦.

٢- ينظر: تحليل الشخصية : ٤٤.

٣- السابق : ٤٨٦-٤٨٩.

للحرية بل يحاول استلابها وإخضاعها للرجل، فلا يجوز لها أن تختلط بالرجل، أو أن تفصح عن مشاعرها، حتى وإن لم تكن مرتبطة أو مطلقة، وهو ما عبرت عنه حواء صحراوي على حين غرة بحضور زوجها السابق وقريبه الذي يتبعها ويراقبها أينما ذهبت، وهو ما أثار حفيظتها وتذمرها.

لذلك فإن مظهر الفرد هو في الواقع بعد انطباعي أكثر مما توحى ملامحه الشخصية وسلوكياته؛ فهو انعكاس لمكانته الثقافية والمجتمعية في آن واحد.^(١) هذا ما أعلنت عنه هذه الشخصيات بفعل مظهرها الخارجي، حيث أن الحرص على رسم هذه السمات دون تقديم أي معلومات أخرى هو الوسيلة التي يتم عن طريقها تقديم صورة تقريبية لطبيعة ومستوى هذه الشخصيات.

ومن الممكن أيضاً في أحيان أخرى أن الراوي لا يهتم كثيراً بالمظهر الخارجي، فذكر تفاصيله وتقاطيع وجهه لا يهم بالقدر الذي يسمح بالتعرف على الوظيفة التي يؤديها، أو أنه عبر ذلك يريد من القارئ أن يسعى لاستنباط تلك الشخصيات بفعل الكشف عن بعض صفاتها، وبذلك يتحمل عبء استنتاج الشخصية: "صاح المحقق آدم التكريتي متجهاً بندائه صوب باب الغرفة: أيها الضبع.. يا آدم الضبع، دخل الغرفة رجل طويل القامة بشكل لافت، مفتول العضلات، أسود البشرة، كرية الملامح، وأقرب على مسافة من المحقق مستعداً بحركة عسكرية قائلاً: نعم سيدي .. شد وثاق هذا الكلب الأجرى إلى الكرسي كي نؤدبه. تقدم المدعو آدم الضبع قليلاً ليتأمل آدم المطرود، ثم قال موجهًا كلامه للمحقق آدم التكريتي: لحظة سيدي، سأتي الحبال.. [....] دخل المدعو آدم الضبع إلى الغرفة ثانية وبيده حبل متين. اقترب من آدم المطرود وأخذه من يديه التي سحبها إلى الخلف على جانبي الكرسي وبدأ يشدهما إلى الكرسي ثم بدأ يدير الحبل على صدره ورجليه، إلى أن صار المهندس جزءاً من الكرسي. وكان المهندس آدم المطرود مستسلماً لمصيره استسلام الشاة ليد الجزار"^(٢)

عادة ما يتسم الأشخاص الذين يرتكبون العنف والإساءة بالخضوع والاستلاب والامتثال؛ كونهم يستجيبون لأوامر رؤسائهم بالتعذيب والتنكيل دون بصيرة أو ضمير واع، ولذلك فإن هؤلاء الأفراد عادة ما يكون لديهم ذكاء محدود وثقافة ضحلة أو غير موجودة، وهم من بين أولئك الذين يسهل استدراجهم واستهوائهم بأن ما يقومون به هو من أجل مصلحة الوطن أو الإنسانية أو قضية ما.^(٣) لذا فإن ممارسات أجهزة النظام السابق من سوء المعاملة والتعذيب بحق المدنيين أو السجناء يعكس هذه السمات البغيضة في شخصيات رجالها؛ فهي تظهر وحشية العنف الذي لا يرحم إزاء ضحاياها من دون أي مسوغ يسمح بمثل هذا السلوك الهمجى،

١- ينظر: تقنيات كتابة الرواية: ٤٥.

٢- متاهة آدم: ١٩٢-١٩٣.

٣- ينظر: تحليل الشخصية: ٩٨.

ولهذا كان الغرض من إكساب الجلد صفة السواد هو الحقد والضغينة المخزنة في تلك الشخصية، وما الرائحة الكريهة إلا قبح النفس المحملة بالذنوب والطغيان المفروض عليها، فهذه الصفات المقيتة والقيحة تميز هذه الشخصية الاستبدادية عن غيرها من الشخصيات؛ لأنها تفصح قبح الفعل الذي يمارسه أفراد مؤتمنون أولاً وقبل كل شيء على حماية المواطنين، وليس التنكيل بهم وقمعهم.

ووفقاً لهذا الشكل من العرض، يتم إدخال الشخصيات إلى النظام السردى عن طريق راوٍ خارجي، متمركز خارج نظام الشخصيات السردية، لأن النص الروائي يتميز بوجود الراوي، الذي يكون وسيطاً بين الشخصيات السردية والكاتب والحكاية.^(١) أي أن ما تتميز به تلك الشخصيات من الخصائص قد لا يتيح لها التعبير عنه، إلا بفعل سارد ما يتمكن من وصفها بدقة وتحديد ملامحها، والذي بدوره يتجنب أي تلخيص و تعميم وتدخل أوحكم في مشاعر شخصياته، إذ يكفي بوصف مظهرهم الخارجي وتسجيل أفعالهم وكلماتهم.^(٢) الأمر الذي من شأنه أن يجعل من تقديم الشخصيات بمظهرها الخارجي غالباً ما يكون مفيداً في الرواية لإضفاء طابع درامي على الصراع بين الفرد والمجتمع وجعله أكثر تأثيراً.^(٣)

لقد كانت الشخصيات المتجسدة بفعل هذا النوع من التقديم تحمل انطباعات تعبر عن الدور والمستوى الذي تم تخصيصه لها؛ فالوصف الخارجي بشكل عام استطاع أن يقدم لنا صورة عامة عن بعض الشخصيات وكيف تم تكوين بنيتها الخارجية مما جعلها أكثر وضوحاً وفهماً، فضلاً عن الأداء المنوط به عبر المسار السردى الذي ساهم في تطوير البنية السردية، بالتالي شارك الوصف في تشكيل العملية السردية للرواية؛ إلى جانب التأكيد بأن الوصف في الرواية يمثل جانباً خادعاً من الحقيقة ومنفصلاً تماماً، حيث أن تطبيق أحداث ومواقف الرواية على الواقع هو أمر بالغ التعقيد للغاية، ولهذا كشفت الشخصيات في الرواية عن أدوارها بمنتهى البراعة والإتقان، بفعل أدائها ولمجموعة العلاقات التي وصفوها لنا مع حقيقة الواقع الذي نعيشه.^(٤)

إن الأسلوب الذي اعتمده الكاتب برهان شاوي في تقديم شخصيات روايته بشكل عام يتكئ على جانبين متقابلين الأول: ما تمثله الشخصيات النسائية والتي حملت اسم (حواء) حين حاول التركيز على تفاصيلها الجسدية ومظهرها الخارجي وبالأخص تلك المناطق التي تثير وتحتضن الشهوات من مثل (قوام متناسق، جسم مثير، صدر ناهد، وجه جميل...). ليقابلها بالطرف الآخر (آدم) الذي بدا شخصاً عادياً في معظم الأوقات، لكن جنسيته ورجولته وقوته هي أعظم مظاهر عرضه؛ ليصبح الجسد بؤرة المتعة واللذة الذي تكون

١- ينظر: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر: ٦٣.

٢- ينظر: عالم الرواية، رولان بورنوف، تر: فؤاد النكرلي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩١ : ١٧٤.

٣- ينظر: نفسه: ١٧١.

٤- ينظر: بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بورتر، تر: فريد أنطونيوس منشورات عويدات، بيروت، طبعة ٣، ١٩٨٦ : ٨ - ٩.

فيه حواء أيضاً أسيرة الشهوة والعجز أمام آدم المدمج بالذكورة والقوة، فتتغير العلاقة بعد ذلك من مجرد نزوة الاتصال الجسدي إلى التصريح عن الذات الإنسانية التي تزول أقنعتها في لحظة متعة كان الجسد المتسبب فيها، وبمجرد تفاعل كل هذه الشخصيات مع بعضها البعض تشكل عالمها الروائي المليء بالاعتراقات والمفاجآت؛ إذ تتقاطع فيه كل شخصية مع واقعها المأساوي ومع شخصية ثانية بحيث يعيد كل شخصية سرد مأساته وعالمه النفسي والأزمة الوجودية التي يشعر بها، في رحلة من اكتشاف الذات الضائع بن الأزقة والعادات والظروف المعيشية السيئة بكل مكوناتها وأشكالها.

وأخيراً يمكن القول أن شخصيات المتاهة مهما تعددت أشكالها وقضاياها؛ فإنها تحمل قيمة خاصة ومهمة استطاعت أن تتقلد كافة فئات المجتمع، عبر قدرتها النفسية والاجتماعية وحتى الجسدية على كشف حقائقها بالتفصيل وعكس واقعها.

الفصل الثاني

زمكانية السرد

المبحث الأول

((المَكَانِ السَّرْدِي))

- توطئة
- المكان لغوية
- المكان اصطلاحا
- المكان الفلسفي
- المكان الروائي
- جدلية المفاهيم المكانية: (الفضاء - الحيز - الخلاء)
- أهمية المكان
- أنماط الأمكنة الروائية:
 - أ - المفتوح والمغلق:
 - ١- الأماكن المفتوحة: (المدينة - الشارع - البحر- الحديقة)
 - ٢- الأماكن المغلقة: (البيت - السجن - الفندق - الجامعة - المقبرة)
 - ب - المتخيل والواقعي.
 - ج - الأليف والمعادي.

توطئة :

يشغل المكان جانباً بالغ الأهمية في النصوص السردية، بوصفه البقعة التي تجري فيها الأحداث، إذ بواسطته تعبر الشخصيات عن نفسها، فضلاً عن مكانته عنصراً مستقلاً إلى جانب العناصر الفنية الأخرى التي تشكل السرد القصصي.^(١) ذلك أنه لم يكن بمعزل عن العناصر السردية الأخرى للقصة، كالشخصيات والأحداث والرؤى السردية، بل العكس يرتبط معها في علاقات متعددة وشائكة.^(٢) فالقدرة التي يتمتع بها في تصوير الأشخاص، وحبك الحوار، يتطابق وتأثير الشخصيات بتشكيل البنية السردية للرواية من حيث أن العلاقات المتبادلة بين الأماكن والشخصيات في الرواية ثابتة ومستمرة؛ وأيضاً أن بنية المكان والتغييرات التي تحدث فيه قد تؤثر بشكل كبير على خلق الشخصيات، ولهذا فإن وصف الأماكن يمكن أن يكون أحد الأغراض التي عن طريقها يمكن فهم الأبعاد العميقة للشخصيات القصصية.^(٣) ذلك أن المكان لم يكن مفهوماً جغرافياً تجري فيه المواقف والوقائع فحسب، بل هو يؤدي دوراً مهماً على مستوى الفهم والتفسير والقراءة النقدية للنصوص الأدبية.^(٤) لذا عد المكان الروائي فسحة يتم عبرها استكشاف عالم الرواية، وفهم أهدافه ومعانيه العميقة ورموزه، فضلاً لجماليات السرد الحكائي.^(٥) ولهذا لا يمكن وصفه مجرد مسرح للوقائع والأحداث فقط، بقدر ما هو أحد أهم العناصر في العمل الأدبي، والوسيلة التي يتم بواسطتها دمج عناصر النص السردى بما يعزز قدرة القارئ على الفهم والإثارة.

المكان لغة :

تضمنت لفظة المكان في القواميس والمعاجم اللغوية دلالات عدة ومعان مختلفة. فقد وردت في معجم العين في مادة (كَوَّنَ) وفيه يقول: "المكان اشتقاقه من كَانَ يَكُونُ فلما كثرت صارت الميم كأنها أصلية، فجمع على أُمَكْنَة، ويقال أيضاً: تَمَكَّنَ كما يُقال من المِسْكِين: تَمَسَّكَنَ، وفلان مَنَى مكان هذا، وهو مَنَى مَوْضِعَ الْعِمَامَةِ، وغير هذا. ثم يخرج العرب على المَفْعَل ولا يخرجونه على غير ذلك من المصادر".^(٦) وذهب ابن منظور بأن المكان: "هو الموضع، والجمع أُمَكْنَة وأماكن."^(٧) كذلك المكان: "هو الموضع، وبه: أَسْتَقَرَّ فيه، وجمعه أُمَكْنَة، ومن الشيء: قَدَرَ عليه، أو ظَفَرَ به، والمَكَانَة: المنزلة، ورفعة الشأن."^(٨) كما عرف المكان من حيث هو "المَكْنَة:

١- ينظر: شعرية الخطاب السردى : ٦٧.

٢- ينظر: بنية الشكل الروائي : ٢٦ .

٣- ينظر: بنية النص الروائي : ١٣١.

٤- ينظر: شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرواية العربية)، حسن نجمي، المركز الثقافي، طبعة ١، ٢٠٠٠: ٣٢-٣٣.

٥- ينظر: السابق : ١٣١-١٣٢.

٦- كتاب العين: ج ٤: ٥٩.

٧- لسان العرب: ج ٥: ٤١٤.

٨- المعجم الوسيط: ٨٨١ - ٨٨٢.

الْتَمَكْنَ تقول: هو ذو مَكِنَةٍ عِنْدَ السُّلْطَانِ، و مكان الاستقرار، والمكانة: المنزلّة عند ذي سلطان، جمعها مكانات، المكان: الموضع الحاوي للشيء. (١)

وللمكان مرادفات تستعمل في اللغة للدلالة عليه منها، "مَحَلٌّ: أرضٌ لَامَرَعَى فيها ولا كَلَاءٌ، وَأَرْضٌ مَحَلٌّ: لم يصبها المطر في حينه". (٢) ومن الألفاظ أيضاً "أَيْنَ: سؤال عن مكان، وهي مغنية عن الكلام الكثير و التطويل، وذلك إذا قلت أَيْنَ بَيْتُكَ أَغْنَاكَ ذلك عن ذكر الأماكن كلها، وهو إسم لأنك تقول من أَيْنَ، والأَيْنُ هو وقت من الأمكنة، تقول أَيْنَ فُلَانٌ فيكون منتصباً في الحالات كلها مالم تدخله الالف واللام". (٣) و "الأَيْنُ: هو حصول الجسم في المكان، أي في الحيز الذي يخصه ويكون مملوءاً به ويسمى هذا أَيْناً حقيقياً، وأيضاً هو هيئة تحصل للجسم بالنسبة لمكانه الحقيقي". (٤) وكذلك المَلَاءُ بالفتح: فهو لغة ضد الخَلَاء. (٥) "أي المتسع من الأرض". (٦) أما في القرآن الكريم فقد وردت في أكثر من سورة، وفي كل واحدة تحمل معنى مستقلاً بذاتها. من ذلك قوله تعالى: ﴿وَإِذَا بَدَلْنَا مَكَانَ آيَةٍ وَاللَّهُ أَعْلَمُ بِمَا يُنْزِلُ قَالُوا إِنَّمَا أَنْتَ مُفْتَرٍ بَلْ أَكْثَرُهُمْ لَا يَعْلَمُونَ﴾. (٧) بمعنى الموضع، وقوله تعالى: ﴿قَالُوا يَا أَيُّهَا الْعَزِيزُ إِنَّ لَهُ أَبَا شَيْخًا كَبِيرًا فَخُذْ أَحَدَنَا مَكَانَهُ إِنَّا نَرَاكَ مِنَ الْمُحْسِنِينَ﴾ (٨) أي بدلالة البديل، بمعنى عوضاً عنه، وأيضاً قوله تعالى: ﴿قُلْ مَنْ كَانَ فِي الضَّلَالَةِ فَلْيَمْدُدْ لَهُ الرَّحْمَنُ مَدًّا حَتَّىٰ إِذَا رَأَوْا مَا يُوعَدُونَ إِمَّا الْعَذَابَ وَإِمَّا السَّاعَةَ فَسَيَعْلَمُونَ مَنْ هُوَ شَرٌّ مَّكَانًا وَأَضْعَفُ جُنْدًا﴾. (٩) أي المكانة والمنزلة. من ذلك يمكن الاستنتاج على أن مفاهيم المكان برمتها ترمز لموقع مادي ثابت، أو مفهوم يعبر عن الموضع أو الموقع، أو تحمل دلالة معنوية في الخطوة والرفعة التي يتمتع بها الإنسان أو التي يسعى إليها.

المكان اصطلاحاً:

يُعرّف المكان بأنه المساحة التي تسمح للجسم بالتحرك في اتجاهات مختلفة، ليتخذ موقعه المناسب منه بحسب شكله وحجمه. (١٠) فهو الذي يحدد وجود الأشياء وحركاتها بما يتناسب وخواصها؛ ولهذا فهم البنيويون المكان بكونه الموقع الفعلي الموجود على الخريطة الجغرافية، والذي يمكن التعامل معه بإخضاعه لمحددات

١- معجم متن اللغة موسوعة لغوية حديثة : أحمد رضا، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٠، مج ٥ : ٣٣٤.

٢- تهذيب اللغة : أبي منصور محمد الزهري، تحقيق: د. عبدالله درويش، الدار المصرية، القاهرة، ج ٥ : ٩٥.

٣- لسان العرب : مج ١٣ : ٤٤.

٤- موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، محمد التهانوي، تحقيق: د. علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، طبعة ١، ج ١، ١٩٩٦ : ٣٠٣.

٥- المثلث: لأبن السيد البطليوسي، تحقيق: د. صلاح مهدي الفرطوسي، دار الحرية، بغداد، القسم الثاني، ١٩٨٢ : ١٧٣.

٦- تهذيب اللغة : ج ١٥ : ٤٠٤.

٧- النحل / ١٠١.

٨- يوسف / ٧٨.

٩- مريم / ٧٥.

١٠- ينظر: رسائل أخوان الصفا وخلان الوفا، أخوان الصفا، مكتب الإعلام الإسلامي، قم، إيران، ١٤٠٥هـ، مجلد ٢ : ١٢.

موضوعية شائعة الاستعمال من مثل مكان مرجعي، واقعي، طبيعي، موضوعي، ليتم تحديد سياقه عبر الاسم والأبعاد الجغرافية التي تميزه.^(١) أي خضوعه بذلك لمفهوم المقياس الموضوعي والمادي والمجرد أو ما في معناه. لكن باشلار يجد أن المقصود بالمكان هو ليس ذلك الكيان ذا الأبعاد الهندسية وحسب، بل هو ما يعيش فيه البشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيز.^(٢) فهو يخرج به إلى إطار آخر مشروط بالخيال والفكر متجاوزاً به الواقع المادي، ليعيشه الفرد بمشاعره وعواطفه. أما رؤية لوتمان للمكان تتمحور بكونه مجموعة من الأشياء المتجانسة (ظواهر أو ظروف أو أشكال أو وظائف) توجد بينها روابط مشابهة للعلاقات المكانية المألوفة.^(٣) في إشارة لطبيعة العلاقات وتأثيرها في سلوك الأفراد وهو بذلك حقيقة مفروضة؛ ليوافقه الرأي بذلك ياسين النصير الذي يجد أن المكان: هو كيان اجتماعي يتضمن جوهر التفاعل بين الفرد والمجتمع، حيث أنه مثل معظم النتاجات الاجتماعية يحمل وعي سكانه وجوانب أفكارهم وأخلاقهم.^(٤) بوصفه البيئة التي تشهد سلوكهم، وتعلن عن تفاعلهم فيما بينهم ومع الآخرين: "مرت عشرة أيام على وصول حواء ذو النورين إلى فلورنسا. خلال ذلك وجدت نفسها تنسجم شيئاً فشيئاً مع إيقاع الحياة الإيطالية الصاخبة والسلسلة والمليئة بكل ما هو جديد. أحست أن بلادها هي خارج التاريخ الحضاري للبشرية، أو على الأقل إن الناس هناك لا يعرفون الحياة الحقيقية. أحست وكأن حياتها قد بدأت منذ لحظة وصولها إلى إيطاليا، ومن خلال علاقتها بآدم بوناروتي، لكنها لا تزال قلقة بصدد وضعها وإزدواجية شخصيتها، وهي تريد التخلص من ذلك."^(٥)

إن العلاقة بين الإنسان والمكان تتعزز بفعل الدور الذي يلعبه كل طرف من أطراف العلاقة (الشخص - المكان) بالنسبة للآخر، فالمكان يكشف شخصية الإنسان؛ والسبب في ذلك أن الفرد هو الذي يعطي المكان قيمته، فإذا أخذ المكان أهميته التاريخية والسياسية والاجتماعية عبر الاندماج بين الوظائف والعلاقات، فإنه يأخذ مكانته الحقيقية أثناء ارتباطه بالشخصية.^(٦) ومن المعروف أن المكان قد سبق وجود الإنسان، لكن الإنسان حاول إعادة تشكيله بما يتوافق مع متطلبات حياته ومبادئه الفكرية، كونه لم يتعامل معه من حيث البعد الهندسي الثلاثي الأبعاد المتجسد بفعل المباني والهياكل فحسب، بل بما يمثل من بيئة مؤثرة في عاداته وتقاليده، كما وتعكس أفكاره وثقافته عن طريق الوشائج الموجودة بينهما، وبغض النظر عن المفهوم أو المعنى الذي يحمله مصطلح المكان، إلا أنه يعكس حقيقة الدور الذي يلعبه في حياة الإنسان، وسبباً في تبرير بعض سلوكياته وعاداته.

- ١- ينظر: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر : ١٢٩.
- ٢- ينظر: جماليات المكان، غاستون باشلار، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعة للدراسات، بيروت، طبعة ٢، ١٩٨٤ : ٣١.
- ٣- ينظر: تحليل النص السردي : ٩٩.
- ٤- ينظر: الرواية والمكان، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦ : ١٦-١٧.
- ٥- متاهة إبليس : ٣١٤.
- ٦- ينظر: استراتيجية المكان (دراسة في جماليات المكان في السرد العربي)، د. مصطفى الضبع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة ٢، ٢٠١٨ : ٤٧.

المكان الفلسفي:

استحوذت قضية المكان على اهتمام الفلاسفة القدماء وحاولوا استكشافها ومعرفة أسرارها، فكان ظهور المكان مفهوماً وبعداً نفسياً أول الأمر عند الفلسفة اليونانية. فهو عندهم يدل على ما يحل فيه الشيء، أو ما يحتويه ذلك الشيء، ويميزه، ويحدده، ويعزله عن سائر الأشياء.^(١) وهذا ما ذهب إليه أفلاطون في تعريفه للمكان بأنه ما يحتوي عليه الشيء ويكون قابلاً له.^(٢) أي أنّ المكان يحوي الأشياء، ولا ينفصل عنها، ويتقبلها، ويتشكل بوساطتها. وبقدر ما ذهب أرسطو فقد تناول الموضوع بشيء من التفصيل والدقة، حيث توجه إلى أن المكان هو الحد الثابت المباشر الحاوي أو السطح لجسم يحوي ملامس للسطح الظاهر للجسم المحتوي، ففي تلاحم الأمكنة مع بعضها، يحتوي كل منها على الآخر، حتى نصل إلى الإطار العام الذي يحيط بكل مكان ولا يحتويه مكان.^(٣) وهو بذلك يريد أن يثبت حقيقة وجود المكان؛ لأننا ندركه ونتحيز فيه فلا يمكن أنكاره إذن، وبالنسبة لإقليدس فإنه ذو ثلاثة أبعاد: هي الطول والعرض والعمق.^(٤) مستندلاً على وجود الأمكنة بوصفها مواضعاً عبر الأبعاد الهندسية التي تتميز فيها.

لم يختلف مفهوم المكان لدى الفلاسفة المسلمين عن مفهومه في الفلسفة اليونانية، بإقرارهم بوجود المكان، وعدم تأثره بما يحتوي من أجسام متمكنة فيه، وهذا ما يرجحه الكندي في تعريفه للمكان من حيث هو نهايات الجسم، وأيضاً هو التقاء أفقي بين المحيط والمُحاط به.^(٥) أي أن المكان يعد السطح المحيط بالأجسام، أو الجزء المتصل بحواف تلك الأجسام. وأما الفارابي فقد جاء بتعريف للمكان يحاكي تعريف أرسطو ويتبناه حيث يقول: المكان، لما كان محيطاً ومحتوى بالشيء، والشيء المنسوب إلى المكان محاط بالمكان، فقد جعل المحيط جزءاً من حد المكان، وجعل ماهيته تكمن بأنه محيط، والمحيط بالمحاط به هو الذي بالمكان.^(٦) فهو بذلك يعترف بوجود مكان خاص لكل جسم يحدده وينتمي إليه. أما رؤية ابن سينا للمكان فإنها تتلخص من حيث أنه كيان قائم بذاته، له وجود وتنوع وفصول وخصائص، مهياً بحيث يمكن للأشياء أن توجد فيه وتتحرك في اتجاهات مختلفة، وقد بلغ من قدرته على منع وجود أي شيء إلا في مكان.^(٧) وهو يجد أن مصطلح المكان يتضمن معنيين: الأول هو ما يرتكز عليه الشيء، ثم لا يتميز عنهما من أنه الجزء السفلي من الجسم أو السطح

١- ينظر: نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، حسن مجيد العبيدي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، طبعة ١، ١٩٨٧ : ١٩.

٢- ينظر: نفسه: ١٩.

٣- ينظر: من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، د. محمد عبد الرحمن مرحبا، عويدات، بيروت، مجلد ١، ٢٠٠٧ : ١٧٢.

٤- ينظر: مدخل جديد إلى الفلسفة، د. عبد الرحمن بديوي، وكالة المطبوعات، الكويت، طبعة ١، ١٩٧٥ : ١٩٦-١٩٧.

٥- ينظر: رسائل الكندي الفلسفية، أبو يوسف يعقوب الكندي، تحقيق: محمد عبد الهادي أبو ريدة، دار الفكر، مصر، ج ١، ١٩٥٠ : ١٦٧.

٦- ينظر: الحروف، أبو نصر الفارابي، تحقيق: محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، ١٩٨٦ : ٨٨-٨٩.

٧- ينظر: الشفاء (الطبيعيات، السماع الطبيعي)، ابن سينا، د. إبراهيم مدكور، تحقيق: سعيد زايد، منشورات مكتبة المرعشي النجفي، إيران، ٥١٤٠٥ : ١١٤.

العلوي من الجسم السفلي، والآخر هو المحتوى الذي به تتدرج الأشياء وتكون فيه.^(١) لقد أجمع هؤلاء الفلاسفة وغيرهم أنّ المكان هو الفراغ المتخيل الذي يشغله الجسد، ويتخلل في أبعاده،^(٢) وهكذا فإن مفهوم المكان عند هؤلاء الفلاسفة يقوم على واقع مادي ملموس، يتعلق بإدراك الإنسان له وإحساسه به.

وفي العصر الحديث، أخذ مصطلح المكان مفاهيم عديدة عند الفلاسفة، فقد عد بكونه المحددات المادية الحقيقية والموضوعية للأشياء نفسها حسب ديكارت، وبما أن تمدد المادة وانحيازها ليسا ظاهرتين عرضيتين، بل طبيعتهما وجوهرهما فإن المكان هو الجوهر، فلا فراغ له في الكون.^(٣) ووفقاً لسبينوزا ومالبرانش هو امتداد لانهائي، وبحسب هيوم هو مزيج من الأزمنة والفترات والنقاط غير المرتبطة، أما لايبنتز فيعده نسقاً للأشياء في وحدتها.^(٤) ويرى توماس هوبس المكان صوراً ناشئة عن التمدد والحركة، مع قدرتها بالاستمرار على فرضية اختفاء جميع الأجسام.^(٥) وهكذا أرتبط مفهوم المكان بالمشاعر والعواطف التي يشعر بها الإنسان في حركته تجاه الأماكن المحيطة به؛ بغية أن يجد له موضعاً فيها يحده، وهو ما جعل مفاهيمه للمكان متعددة وغير محددة. لذا حاول هوفدينغ إلى التمييز بين المكان النفسي والمكان المثالي، فبحسبه أن المكان النفسي الذي تدركه حواسنا، فهو نسبي لا ينفصل عن الجسد الحركي، في حين الذي تدركه الأذهان هو مكان مثالي مجرد، ومطلق، ومساحة متجانسة ومتراصة.^(٦) وهكذا فإن مفهوم المكان لدى المحدثين هو الوسط المثالي الذي لا تتداخل فيه الأجزاء، ويحتوي على الأجسام التي تسكنه، ويحيط بكل امتداد نهائي متجانس في أقسامه، له نفس الخصائص في جميع الاتجاهات مترابط وغير محدد.^(٧) يستخلص مما سبق أن الفلاسفة قد سلكوا في تصوراتهم نحو المكان باتجاهين، الأول من يظن فيهم أن المكان محتوى، والثاني من يصوره بكونه فاصلاً عرضياً مشتركاً بين السطح والنواة.^(٨)

ومهما يكن الأمر من تلك المفاهيم والمصطلحات وتعددتها، التي جعلت من الفلاسفة ينشغلون بأفكارهم حول المكان منذ القدم وحتى وقتنا هذا، إلا أنه مؤشر واضح على الأهمية التي يحتلها المكان والمسافة التي يشعر بها الإنسان تجاهه؛ فما البحث في أعماق العلوم وأسس الكتب إلا محاولة في الكشف عن مفاهيم مستحدثة يتحدد نطاقها بفهم الإنسان وانتمائه لهذا المكون المهم.

١- ينظر: الشفاه (الطبيعيات، السماع الطبيعى): ١١٤-١١٥.

٢- ينظر: معجم التعريفات، علي بن محمد الجرجاني، تحقيق: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة: ١٩١.

٣- ينظر: الوجيز في الفلسفة، محمد يعقوبي، مطبعة المعهد التربوي الوطني، الجزائر، ١٩٨٤: ٣٤٩.

٤- ينظر: طريق الفيلسوف، جان فال، ترجمة: د. احمد حمدي، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، ١٩٦٧: ١٤٢-١٤٤.

٥- ينظر: تاريخ الفلسفة الحديثة، يوسف كرم، كلمات عربية للترجمة، القاهرة: ٦٣.

٦- ينظر: المعجم الفلسفي، ج ٢: ٤١٣.

٧- ينظر: نفسه: ٤١٢.

٨- ينظر: رسائل أخوان الصفا وخلان الوفا، أخوان الصفا: ١٢.

المكان الروائي:

وجد الاهتمام بالمكان بوصفه أحد العناصر الأساسية والمهمة في بنية الرواية، سواء أكانت البنية تصف الواقع الحقيقي، أو ما يتمخض عنه المتخيل العقلي للروائي.^(١) فضلاً عن انبثاق بعض المفاهيم والأفكار التي تجد في العمل الفني مكاناً محدد الأبعاد. فمن خصائص هذا المكان أنه محدود، لكنه يحاكي موضوعاً غير متناهي، وهو العالم الخارجي الذي يتخطى حدود النص السردي.^(٢) فقد عد وسطاً أتاح للإنسان جوانبه الجسدية والنفسية، فضلاً عما يمنحه من الموضوعية والمصادقية لوقوع الأحداث نفسياً مما يضطر الراوي بالتركيز على إظهار هذا المجال وشرحه.^(٣)

إذ بفعل وجوده تكتسب الأحداث الروائية قدراً من المعقولية عن طريق تأثيره بسلوك الفرد، فالكاتب لا يقتصر بوصفه على البيئة المادية فحسب، بل أيضاً عبر ما يزيد عليها من خياله وعواطفه وعالمه الخاص؛ لهذا فقد وجد جيرالد برنس أن المقصود بالأمكنة أو المكان هو ما يقدم من مواقف وأحداث فيها (بقعة القصة ومواقفها وأزمانها) أثناء زمن الحكى.^(٤) على الرغم من أمكانية سرد قصة دون الإشارة إلى الموقع أو المحل، إلا أن ذلك لا يغفل ما للمكان من دور مهم وأساسي في السرد؛ من حيث أنه يؤدي وظيفة موضوعية وهيكلية أو وسيلة للتشخيص.^(٥) متجاوزاً بذلك كونه إطاراً للأحداث إلى أبعاد إيحائية ودلالية تتعلق بالإنسان. كذلك فقد لجأ بعض النقاد المعاصرين لمصطلح البعد أو المكان للتعبير في آن واحد عن مستويين مختلفين: أحدهما محدّد ومختصّ بالموضع الذي يقع فيه الحدث، والآخر أكثر تفصيلاً يعبر عن الفراغ الواسع الذي تدور فيه أحداث الرواية وتطورها.^(٦) كما ويمثل المكان صوراً فنية تعيد لنا ذكريات الماضي، أو نرسم منها صورنا المتخيلة.^(٧)

بالنتيجة هو يمثل حصيلة المواقف السابقة التي نحاول الاستعانة بها للتعبير عن رؤيانا بحسب وصف عبد الله العروي للمكان قائلاً: إنه شبكة من الرؤى ووجهات النظر والارتباطات التي تتشابك لبناء الفضاء السردي الذي تدور فيه الأحداث، أي المواجهة الإيديولوجية؛ ذلك أنه يظهر نوايا المؤلف وأفكاره من حيث تفاعله بذلك لمكان، بالشكل الذي يسمح له بالوصول إلى ذهن المتلقي دون الكشف عن خلفيته الثقافية.^(٨) أي التلميحات والمؤثرات المكانية التي يحاول المؤلف إيصالها للقارئ دون الحاجة للإفصاح عما يدفعه لذلك، ومن ثم فإن

١- ينظر: جماليات المكان (في ثلاثية حنا مينا)، مهدي عبيدي، منشورات الهيئة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠١١ : ٧.

٢- ينظر : جماليات المكان، يوري لوتمان وآخرون، عيون المقالات، المغرب، طبعة ٢، ١٩٨٨ : ٦٨.

٣- ينظر: دراسات في نقد الرواية: ٣٦.

٤- ينظر: المصطلح السردي: ٢١٤.

٥- ينظر: قاموس السرديات، جيرالد برنس، تر: السيد إمام، ميريت للنشر، القاهرة، طبعة ١، ٢٠٠٣ : ١٨٢.

٦- ينظر: بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، د. سيزا قاسم، هيئة الكتاب، القاهرة، ٢٠٠٤ : ١٠٦.

٧- ينظر: جاستون باشالار / جماليات الصورة، غادة الامام، التنوير للطباعة، طبعة ١، ٢٠١٠ : ١٨٩.

٨- ينظر: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، د. إبراهيم عباس، منشورات المؤسسة الوطنية، الجزائر، ٢٠٠٢ : ٥٥ - ٥٦.

المكان الخيالي هو الأبعاد الخيالية التي تخلقها اللغة لدعم الحدث السردي من جانب.^(١) والإفصاح عن الأفكار والهواجس التي تختلج لدى السارد من جانب آخر وهو ما يسعى إلى القيام به: "لا يدري إلى أين يذهب، أحس بالكآبة تقبض على روحه، والوحشة، وإنقباض النفس يهيمنان عليه، وزادت قذارة الشوارع الموحلة التي يسير فيها، وتلك البيوت الآيلة للانهييار على من فيها، وتلك الأزقة القذرة والمليئة بالأوساخ والحفر والوحل، من شعوره بالحصار. والإختناق! إنهمرت الأسئلة في أعماقه:" أترى هذه هي بغداد التي يعشقها من كل أعماقه؟ أهذه هي المدينة التي تتمطى مثل نعاس لذيذ في ذاكرة التاريخ؟ أهذه هي مدينة الأحلام والأساطير وقصص ألف ليلة وليلة؟ لقد كانت بغداد مدينة خانقة في زمن الطاغية وحزبه، لكن هؤلاء رحلوا وجاء ضحاياهم، فلماذا لم تتخلص المدينة من حزنها ولم تتألق؟ لماذا تحول الضحايا بعد جلوسهم على الكراسي إلى قتلة شرسين؟"^(٢) إن الكاتب لا ينظر إلى المكان من حيث هو الأشكال أو الكيانات التي هي مجرد أشياء خيالية لا علاقة لها بواقعها الموضوعي، بل بما تعبر عنه من رموز لغوية تتيح رمزية فنية عبر العلاقات القائمة بينهما.^(٣) التي من شأنها أن تخلق عدداً من المفاهيم الجمالية والوظائف الفنية من النص الأدبي، ولهذا يمثل المكان عنصراً أساسياً وفاعلاً في البنية السردية بحيث أنه من المستحيل أن نتصور قصة دون مكان، فالأحداث لا توجد خارج المكان؛ لأن كل حدث يستمد وجوده من مكان وزمان معينين.^(٤) فضلاً عن أن المساحات والأمكنة التي تحتويها النصوص السردية هي في الواقع كيانات متجسدة في العالم المادي، لكن الراوي أعاد بنائها بطرق خيالية، مقدماً محتوى إدراكياً مرتباً بطريقة منطقية.^(٥) وهذا يعني أن المكان في الرواية ليس مكاناً واقعياً أو طبيعياً فحسب، بل هو ما يصنعه العمل السردى من معالم بفعل الكلمات.^(٦)

ولذلك فإن المكان في العمل الروائي له طابع متماسك، ومسافة تقاس بالكلمات، ووصف للأشياء المخبأة في الذات الاجتماعية، ومن ثم لا يصبح إطاراً خارجياً، أو عنصراً ثانوياً، بل حاضنة تزداد أهميته عند اقترانه بالعناصر الأدبية.^(٧) وهذا ما جعل الإنسان يتعامل معه بوصفه حقيقة ماثلة، حين يؤمن به مكاناً أصيلاً في قلب عالمه الفسيح، وهو ما يحيل المتلقي بدوره على جعل المكان خلفيته الواقعية، ووسيلته في ترسيخ المصادقية فيما يُحكى، من حيث أن المكان يجعل العمل الروائي مشابهاً للحقيقة.^(٨)

١- ينظر: استراتيجية المكان (دراسة في جماليات المكان في السرد العربي) : ٥٣.

٢- متاهة حواء : ١٢ .

٣- ينظر: بناء الشخصية في روايات نجيب محفوظ : ٩٤ .

٤- ينظر: تحليل النص السردى : ٩٩ .

٥- ينظر: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر : ٢٣٠ .

٦- ينظر: بناء الشخصية في روايات نجيب محفوظ، عثمان بدري : ٩٤ .

٧- ينظر: الرواية والمكان : ١٧ .

٨- ينظر: استراتيجية المكان (دراسة في جماليات المكان في السرد العربي) : ٥١ .

وهكذا فإن تمثيل المكان في الرواية يكون على شكلين: إما أن يكون حقيقياً يأتي من تجارب حياتية تستمد منها الأحداث والشخصيات، وإما أنه نتاج الخيال المتحرر من قيود الوجود والالتزام الذي تفرضه تجارب ومعطيات الحياة في الواقع؛ فينسج خيلاً واسعاً في فضاء اللاوعي، صانعاً رحلة عبر الزمن الخيالي. فمن غير الممكن في الفن الأدبي تمثيل المكان بأبعاد هندسية أو موضوعية؛ لأنه في الحقيقة ممارسة إبداعية مبنية على استجابة للتجربة الحياتية للكاتب تحمل أفكاره وتعكس واقعه، وهو يسعى بذلك للتعبير عما تعيشه الجماهير والأفراد في الواقع على الرغم من أن الخيال يتجسد في النص الروائي؛ إلا أن الكاتب يسخرون كل الإمكانات لجعل هذا الخيال يشبه الواقع، لكي يجذب القارئ ويقنعه بحقيقة المواقف التي تحدث ضمن الإطار المكاني .

جدلية المفهومات المكانية

أصبح من الشائع في العصر الحديث استعمال مصطلحات بديلة لمصطلح المكان، أوجد بدوره من التداخل بينها؟ بالنتيجة أدى إلى صعوبة تحديد مفهوم أو مصطلح عام أو ضبطه بصورة تامة، من أجل تأطير المكونات السردية في النص الروائي بشكل منهجي يسعى لخدمة الكاتب والقارئ ومن هذه المصطلحات :

أولاً / الفضاء:

من المصطلحات التي شاركت لفظة المكان في الدلالة على المساحة التي تجري فيها الوقائع والمواقف في النص الحكائي والذي يتم تعريفه بأنه مجموعة العلاقات القائمة بين الهياكل والبيئات والمواقع وأفعال الشخصيات في النص السردية^(١) فهو عنصر أساس من عناصر النص الروائي، ذلك أن الأسس الفنية والجمالية التي ينهض بها في المتن الروائي؛ ليس بكونه مكاناً تجري به المغامرة المحكية، لكنه أحد العناصر الفاعلة في تلك المغامرة نفسها^(٢) إذ عد الجوهر الذي تنتظم فيه المخلوقات والأشياء والأفعال في الكون؛ كما يمثل معياراً لوعي العلاقات والتسلسلات الهرمية الوجودية الثقافية والاجتماعية؛ فضلاً عن الأقطاب المكانية التي تركز عليها الدراسات الأنثروبولوجيا حول سلوك الأفراد والجماعات ووعيهم^(٣) للدرجة التي عد فيها الفضاء كياناً منظماً يتضمن على عناصر أو مكونات غير مترابطة تتطلب قدراً أكبر من العناية والحذر^(٤) فهو بذلك يمثل أرضية الحياد لمجموعة من المكونات المتعارضة التي تربطها علاقات ومتضافرات مشتركة، كما ويعتقد بعضهم أن الفضاء يشير إلى الزمان والمكان الذي يبدو فيه الأشخاص والأشياء وكأنهم منخرطون في

١- ينظر: قال الراوي : ٢٣٨.

٢- ينظر: معجم السيميائيات : ١٢٣.

٣- ينظر: شعرية الفضاء : ٥.

٤- ينظر: الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، د. إبراهيم جنداري، دار تموز، طبعة ١، ٢٠١٣ : ٢٦.

الأحداث، على النحو الذي تحدده عدد من العوامل المتعلقة بالمنظور الفلسفي للمؤلف، وعواطفه، وحتى النوع الأدبي للنص.^(١) على الرغم من أن العلاقات الجغرافية والاجتماعية تلعب دوراً في تحديد طبيعة هذا المفهوم، غير أن الفضاء بهذا المعنى أوسع وأعم من المكان، كونه يتضمن بعداً وعمقاً أكثر مما تصوره الأوصاف الجغرافية، حتى لو كانت بدائية، كما ويتيح استكشافاً للحركة المكانية خارج الملموس والمادي، ويعبر عن الصور الحقيقية والمتخيلة للأشياء التي يتسع لها.^(٢)

إن التواشج والأواصر بين الفضاء والأدب هي أكثر تعقيداً وتلاحماً، إلى الحد الذي يمثل فيه محتوى الرواية ومضمونها، إذ لا يخلو أي عمل من التأكيد على هذا العنصر، والذي أثبتته حسن نجمي ذلك بقوله: فإن علاقة الفضاء بالنص الروائي هي أكثر من وطيدة، ونكاد نرجح القول بأنه لا توجد رواية أبداً بدون فضاء، فكل عبارة في النص الروائي تحيل على فضاء معين، أو يستحضر آخر، طالما أنها تنقل حدثاً، أو تعطينا إحساساً بمكاننا في العالم.^(٣) وعليه لا يتم تعريف الفضاء بمظهره البصري، بل يتم توسيعه ليشمل المساحات المادية وغير المادية، وهو مرجع مكاني لمجموعة مماثلة من العلاقات والصفات التي لا يمكن العثور عليها في داخل المكان.

وهكذا فإن لمصطلحي المكان والفضاء ارتباطهما الوثيق في فن الرواية، على الرغم من اختلاف مفهومهما؛ فالمكان الروائي يشير إلى موقع مفرد داخل الرواية، سواء كان موقعاً واحداً، أم مواقع متعددة يكون بمثابة بؤرة للنفاذ؛ في حين يشير فضاء الرواية إلى جميع الأماكن التي تدور أحداث الرواية فيها. بيد أن دلالة الفضاء لا تقتصر على شمول جميع الأماكن في الرواية، بل يمتد ليشمل الإيقاع المنظم للأحداث التي تجري في هذه الأماكن وكيفية إدراك الشخصيات لها، ومن هنا يبدو أن مساحة الفضاء أوسع وأشمل من دلالة المكان.^(٤) ذلك أن الفضاء السردي لغوي لا يعتمد على البعد البصري أو السمعي كما هو الحال في فضاءات السينما والمسرح، وبالتالي فهو قادر على إعادة تشكيله من قبل المتلقي بناءً على ما يقدمه العمل السردي من إمكانيات مكانية يزخر بها بوساطة الأماكن المختلفة، أو بفعل العلاقات التي توجد بينها وبين الشخصيات في مدة زمنية معينة،^(٥) لهذا كان الفضاء الروائي بصفته موضوعاً ذهنياً يبدعه السارد في كل أجزائه عبر الكلمات المطبوعة؛ حيث يحمل طابعه المتطابق مع طبيعة الفن التشكيلي، ومبدأ المكان نفسه الذي يرتبط به زمن القصة والشخصيات

١- ينظر: الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا: ٢٠.

٢- ينظر: قال الراوي : ٢٤٠.

٣- ينظر: شعرية الفضاء : ٤٨.

٤- ينظر: الرواية العربية البناء والرؤيا (مقاربات نقدية)، د. سمر روجي الفيصل، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣ : ٧٤.

٥- ينظر: قال الراوي : ٢٣٨.

ومكونات النص الأخرى. ^(١) ما يُمكنه من أن يؤلف مادة أساسية للكتابة كان من نتيجتها أن أي رفض أو استبعاد لمفهوم الفضاء في النظرية الأدبية ؛ ينطوي على قمع محدد لهوية الخطاب الأدبي. مما يعني أن الكتابة قد أفرغت من أعماقها الشعرية والجمالية بفعل تدفق بعض العروض النظرية. ^(٢) وبذلك يكون الفضاء في النصوص الروائية ليس مطلقاً، فهو يعبر عن ذاته بأشكال مختلفة ويأخذ معاني متعددة لدرجة أننا نراه أحياناً ممثلاً لقضية الإنتاج نفسها، وهوية للسرد الذي لا يمكن اختزال العمل فيه. ^(٣) ومن ثم فإن الفضاء هو بيئة مثالية ذات عناصر خارجية تتموضع فيها تصوراتنا حين يكون المدى محدوداً، ونظاماً من القواعد التي تحكم الاصطفاف والتوافق بين الأشكال والمصطلحات والأبعاد، والفارق بين الأفراد والعواطف والأيدولوجيات، فضلاً عن كونه مدى لامتناهي لكل الأشياء. ^(٤)

وهكذا شكل الفضاء امتداداً لانهاياً وغير محدود؛ يمنح المكان أبعاده الهندسية والفلسفية والجغرافية والمادية؛ جاعلاً منه أحد العناصر الأساسية المنتظمة إلى عناصر أخرى في النص السردية، والتي لا يمكن أن تستمر دون فضاء يدور من حولها وتدور بوساطته؛ إذ يعبر عن وجهة نظر الروائي للأحداث والظواهر، ويشير إلى الكيفية التي يستطيع بها السارد أن يتحكم بعالمه السردية، بما فيه من شخصيات ووقائع؛ وهذا يعني بالضرورة أن الفضاء هو الإطار المحيط بها، والوعاء الذي يحوي العناصر السردية في العمل الروائي.

ثانياً / الحيزُ:

واحداً من المصطلحات المرادفة والمرتبطة بلفظ (المكان) والتي نالت نصيبها من اهتمام دارسي المكان في الأدب. فقد اختلف النقاد في تعريف مصطلح الحيز، فمنهم من ربطه بمصطلح الجغرافية المكانية، ومنهم من توسع في المفهوم فجعل الحيز أشمل و أوسع من المكان، ولهذا يعرفه غريماس بأنه كيان مبنى يتكون من عناصر متباينة تعتمد الامتداد المتخيل، فهو بُعد تام مطلق لا نهاية لاستمراريته؛ إذ بالإمكان دراسة هذا الشيء القائم من وجهة نظر هندسية بحتة. ^(٥) كونه يشير إلى المكان المحدد لا المكان المطلق، وإن كان يصعب تحديد أبعاده بالنسبة للإنسان، ^(١) ولذلك فقد خص ديكرت الحيز بأنه السطح الداخلي للجسم على خلاف الامتداد الذي يمثل السطح الخارجي. ^(٢) وهو بهذا يمثل الموضع الداخلي للأجسام كلها، فلا يختص بجسم دون سواه أي أن الحيز هو شيء محدد بحدود معينة؛ لأن حيز الجسم هو حده، لذلك من غير الممكن أن لا تكون

١- ينظر: الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا : ٢٨.

٢- ينظر: شعرية الفضاء: ٧.

٣- ينظر: بنية النص السردية : ٦٦.

٤- ينظر: الفضاء السردية، د. الجليلي الغرابي، دار الأكاديميون، عمان، الأردن : ٩.

٥- ينظر: في نظرية الرواية : ١٢٢

١- ينظر: جماليات المكان : ٥.

٢- ينظر: المعجم الفلسفي، ج ١: ١٣٣.

للحيز نطاق ينتهي فيه للتعرف على الشيء ونقيضه.^(١) من ناحية ثانية يرى البعض أن الحيز يرتبط بأشياء محددة بدقة من حيث هو تضاريس مكانية محددة بحدود معينة في النص الأدبي، يتم رؤيتها بفعل الأماكن المتنوعة في النص الروائي.^(٢) كذلك عرف الحيز أيضاً بأنه المجال الذي تحدث فيه الأفعال، إذ يحدد العوالم الزمانية والمكانية التي تحصل فيها أفعال القائمين بها حين يحتل موقعاً أساسياً ضمن نطاق الفعل؛ ذلك أن حضور المكان هو ما يمنحها دورها السردى الخاص.^(٣) وهكذا يتم استبدال الحيز بدلاً من المكان كونه مصطلح يفضي استعماله من حيث الأسقاط إلى الحجم والثقل والوزن والبروز بالقياس إلى الفضاء الذي يعد محدوداً يستلزم في الضرورة أن يكون معناه جارياً في الخلاء والخواء.^(٤) فالحيز الأدبي إذن هو كل ما يمكن أن يكون له حجم أو وزن أو عرض أو اتجاه أو حركة في تصرفات الشخصيات، أو في تمثيل النصوص التي تشغل هذا المكان، فقد يكون أسطورياً أو حقيقياً، وهو نوع من الموقع الجغرافي، كما يمكن أن يكون خيالياً تماماً لا علاقة له بالمكان الحقيقي ولا بالفضاء ومفاهيمه.^(٥) وهكذا فإن الحيز الخيالي المستعمل في معظم الأعمال السردية المعاصرة يهدف إلى أرباك القارئ في مكانه الخاص، لكنه في الواقع ليس له أي إمكانية؛ كونه إحدى المكونات السردية في الأعمال الأدبية.^(٦) مما يتجلى أن الباحث في النصوص السردية لا يمكنه تجاوز الحيز، دون أن يخصه بتأمل وإمعان طويل، يقابله في ذلك الروائي الذي يستحيل عليه الكتابة خارج الحيز، لأن ذلك يخلق مشكلة حقيقية في نمط الكتابة الحديثة.^(٧) وبهذا ينطبق مفهوم الحيز على المواقع الموصوفة في الرواية والمحددة بحدود معينة، فلا محل هنا للتعميم ولا للشمول، بل يقتصر على ما تم تحديده فقط.

ثالثاً / الخلاء :

من المصطلحات الوثيقة الصلة بمفهوم المكان ودلالاته، والتي تعددت الدراسات حول تفسيره وتحديد معانيه، بفعل افتراضه مكاناً مجرداً؛ لذلك ظهر له مفهوم الأول: يرى أن هو ليس أبعاداً، فلا يجوز إذن أن نسميه مكاناً، بل هو مساحة فارغة حول الجسم يمكن مقارنتها به، والثاني هو البعد المتضمن نهاية الشيء وموقعه الذي لا يتسع لغيره، فهو إذن جسم مكون من أبعاد ومادة يمكن الرجوع إليه.^(١) كما ظن آخرون أن الخلاء هو البعد إذا ما افتقد عنه الجسد الذي من الممكن تواجده فيه، فهو المكان حيث وجد فيه الجسم أو لم

١- ينظر: جيوبوليتيكا النص الأدبي، د. مراد عبد الرحمن مبروك، دار الوفاء، الإسكندرية، طبعة ١، ٢٠٠٢: ٦٨.

٢- ينظر: نفسه: ٦٨.

٣- ينظر: قال الراوي : ٢٣٧.

٤- ينظر: في نظرية الرواية : ١٢١.

٥- ينظر: نظرية النص الأدبي، عبد الملك المرتاض، دار هومة، الجزائر، طبعة ٢، ٢٠١٠: ٣٠١-٣٠٢.

٦- ينظر: نفسه : ٣٠٣.

٧- ينظر: في نظرية الرواية : ١٢٢.

١- ينظر: الشفاء (الطبيعيات، السماع الطبيعي): ١٢٦.

يكن، مما يعني أنه ليس عرضياً بل ضرورياً؛ فإن كان قائماً بوجود الجسم لدل ذلك على بطلانه.^(١) وقد رأى النقاد في أن الخلاء هو ذلك الفضاء المكاني الواسع الذي تجري فيه الأحداث الروائية وتتكشف عبره.^(٢) ووفقاً لهذا المنطلق فإن المكان ليس حقيقة مجردة، بل يتم التعبير عنه بفعل الظواهر التي تحتل حيزاً أو فراغاً.^(٣) وهكذا يتبين أن المكان بمفاهيمه المختلفة هو الحيز والفضاء الذي يشمل ويحيط بالأشياء والظواهر، وأنهما متماسكان في التعبير عن تلك المواقف والأحداث التي تدل على وجودهما في تلك الأماكن.

أهمية المكان:

تتجلى أهمية المكان في النصوص السردية بفعل المواقف والشخصيات التي لا يمكن لها أن تؤدي أدواراً في الفراغ، حين يعد المكان دليلاً على نماذج تعكس واقع الحياة بشكل أفضل يسهم في تطوير الرواية.^(٤) فعندما لا يكون للعمل الأدبي المكانية التي يحتلها، فإنه يبور في طابعه الخاص، ومن ثم يفتقد الأصالة.^(٥) ذلك أن وصف المكان في الرواية هو ما يجعل أحداثها ممكنة بالنسبة للقارئ، أي أنه يعطي الانطباع بحقيقتها.^(٦) ولهذا لعبت الأماكن دوراً محورياً فاعلاً في بناء الهويات الجماعية للمجتمعات، وفي التعبير عن العوامل الثقافية والبيئية التي تؤثر في الدوافع الأخلاقية والجمالية بكافة أنحاء العالم، وهكذا مثّلت نقطة مركزية تدور حولها حبكة الرواية، وأصبح تفاعل العناصر المكانية والأضداد جانباً إبداعياً في التكوين السردية.^(٧)

ولهذا يؤكد فيليب هامون على دور المكان في النصوص الأدبية بقوله: في أن الوسط هو ما يؤثر في الأفراد، ويلهمهم لخلق الوقائع، ويدفعهم إلى الفعل؛ وبذلك يمثل انعكاساً لوصف الشخصيات، بفعل وصف محيطهم وبيئاتهم^(٨) فهو يتفاعل مع شخصيات الرواية، محاولاً تشكيلهم فكرياً ونفسياً وعاطفياً، محدثاً التأثير في انتقالهم من حالة إلى أخرى؛ كما أنه يسهم في خلق المعنى داخل الرواية؛ عندما يعمل على تحويل تلك المساحة إلى أداة تعبيرية لموقف الأبطال والشخوص عن العالم الخارجي.^(٩)

وبذلك يصبح المكان سواء أكان حقيقياً أم خيالياً مرتبطاً ومتكاملاً مع الشخصيات، مثل ارتباطه وتكامله

-
- ١- ينظر: الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا: ١٩٧.
 - ٢- ينظر: بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ: ١٠٧.
 - ٣- ينظر: نفسه: ١٠٧.
 - ٤- ينظر: فضاء النص الروائي (مقاربات بنيوية تكوينية في أدب نبيل سلمان)، محمد عزام، دار الحور، طبعة ١، ١٩٩٦: ١١١.
 - ٥- ينظر: جماليات المكان، غاستون باشلار: ٥ - ٦.
 - ٦- ينظر: بنية النص السردية: ٦٥.
 - ٧- ينظر: جماليات المكان، مجموعة مؤلفين: ٣.
 - ٨- ينظر: الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا: ٣٠.
 - ٩- ينظر: عالم الرواية: ٩٣.

مع الحدث و تدفق الزمن.^(١) لياخذ وجوده في الرواية أشكالاً ومعاني متعددة، بدلاً من أن يكون عنصراً لا مبالياً وهو ما يدل على سبب التأثير.^(٢) فما يعكسه المكان من وطأة التغلغل في وجود الإنسان يرمز إلى نقطة البداية في تفسير كل سلوك الذي يتحدد أثره بفعل ذلك المكان، وأيضاً في التعبير عن كل ما يقاس به الإنسان أخلاقياً ونفسياً، ومفاهيمه العملية، وهو ما يجعل من أدراك التجربة الحسية للمكان تشمل كافة جسد الإنسان وقدرته.^(٣) وعلى هذا يكون المكان تعبيراً عن المفاهيم السلوكية والروحية الإنسانية عبر تجسيدها في الرواية.

ذلك أن السمات الجغرافية والطبوغرافية للنص الأدبي لا تحظى بأهمية كبيرة كون وظيفتها تقتصر على تعريف المكان؛ فالمهم فيما يتكشف عن المكان بفعل تعريضه لتقنيات الانزياح والانكسار، وهي استراتيجية الراوي لتجزئة الفضاء الحقيقي، واستيعابه، وتشكيله بطريقة متنوعة حتى تتحقق وظيفة الفضاء الشعري؛ فما يتجلى عن المكان من ذوق فريد ومتميز في الخطاب النصي بصفته نتاج معقد من العلاقات المتبادلة (أبعاد رمزية وأيدولوجيات دلالية) فضلاً عن الأبعاد الجغرافية التي تتمحور بإعادة ذهن المتلقي وترتيب معطيات إدراكه.^(٤) وهكذا صار المكان عبر هذا التحول مكوناً روائياً مهماً يخالف مفهومه الزخرفي، وعنصراً مهيماً في وظيفة الحكاية للنص السردى والرمزي؛ نظراً لبننيته والعلاقات الخاصة التي يخلقها.^(٥) أي أن المكان هو العنصر الذي يتحكم في فعل السرد وتسلسل الأحداث، فضلاً عن الرمزية والسردية التي يحملها فإنه من غير المستبعد أن يكون أحد الشخصيات؛ لأن المكان في حقيقته حامل لمعنى ودلالة أكثر مما هو شيء جامد، فهو قطعة شعورية وحسية يعاد تنسيقها وتركيبها على مستوى الذهن والشعور.^(٦)

إن أهمية المكان لدى برهان شاوي تتأرجح بين الوصف الجغرافي والفوتوغرافي، وما يليق به من ظلال التأثير والتفاعل على الإنسان، ذلك ما تجسد من الوصف النفسي لتصوير مكان معين بشكل واضح ودقيق؛ فما يقوم به الإنسان من الأنشطة المتنوعة هو في الواقع حصيلة انتمائه لمكان ما، وعليه فقد تضمن البناء السردى للأمكنة بعض الخيال والإلهام المنبثق من تلك الأوصاف، الأمر الذي من شأنه إن فرض على الكاتب الموضوعية والمصادقية عند وصف جغرافية الأمكنة بطريقة تنسم بكثير من الدقة، أو قد تكون سطحية في بعض النصوص السردية؛ لهذا تجاوزت الأمكنة حدودها الجغرافية المرسومة سواء أكانت واقعية أو متخيلة، لتغدو في النصوص والمشاهد جوانباً فكرية ورمزية تحمل في طياتها الكثير من المعاني والدلالات المختلفة وهو ما برز في حوار الشخصيات وانتقالها في الأماكن المتجسدة في الرواية.

١- ينظر: عالم الرواية : ٩٨.

٢- ينظر: نفسه : ٩٢.

٣- ينظر: جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، محبوبة محمدي آبادي، منشورات الهيئة السورية، دمشق، ٢٠١١ : ٩٢.

٤- ينظر: تجليات الفضاء السردى (قراءات في سرديات هيثم بهنام بردي)، محمد عبيد، دار تموز، دمشق، طبعة ١، ٢٠١٢ : ٣٤.

٥- ينظر: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية : ٣٤.

٦- ينظر: بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ : ٩٤ - ٩٥.

أنماط الأمكنة الروائية:

تدور حوادث الرواية في بادئ الأمر في غرفة واحدة، ومن ثم ينتقل القارئ إلى أماكن أخرى بفعل وصف ملامح المكان وتاريخه؛ إذ لا مقبول أن تجري الوقائع والأحداث الروائية في بقعة واحدة، أو مكان منفرد؛ فإذا ما ظهر لنا أن الرواية تدور أحداثها في مكان واحد، فإننا نخلق خيالات تأخذنا إلى أماكن أخرى؛^(١) وذلك لأن الرواية هي عمل فني أشبه بالسينما من حيث أنها تعيد خلق المكان عبر فعل الصورة اللفظية.^(٢) فالمكان بوصفه ركناً فاعلاً في العمل الروائي يتطلب من الكاتب أن يكون بارعاً في إختيار أماكنه وأنواعها، بل وأن يتقنها بما يتوافق مع الأبداع الأدبي؛ لذلك تعددت أنماط الأماكن حسب طبيعة المكان وتنوع وجهات النظر حوله، لهذا فقد حدد مول ورومير أربعة فئات من الأماكن حسب السلطة التي يخضعون لها:

١- (لدي) مكان للوعي الذاتي الحميم والألفة يستطيع الإنسان بوساطته ممارسة إمكاناته الكاملة وسلطاته.
٢- (لدى الآخرين) مكان يشبه الأول في كثير من النواحي، ولكنه يخضع لتأثير وسيطرة الآخرين، ويجب قبول تلك السلطة والاعتراف بها.

٣- (أماكن عامة) تلك الأماكن التي لا تكون ملكاً لأحد معين، بل تديرها مجموعة تخضع لسلطة الدولة، أذ أن الفرد ليس حراً فيها كونها تحت سلطة الآخرين.

٤- المكان اللامتناهي: وهو المكان الفسيح الذي يكون خالياً بشكل عام من الناس، ولا يخضع لسلطة معينة.^(١) أما فلاديمير بروب فقد خلص إلى ثلاثة أنواع منها نتيجة دراسته لسلسلة من الحكايات الشعبية هي :

١- أماكن الأصل: وهذا عادة ما يكون موضع الولادة والتنشئة، والعائلة، حيث من الممكن حدوث الإساءة فيه مما يترتب عليه السفر بحثاً عن وسائل الإصلاح والإنجاز، ولذلك أسماه غريماس بـ (مكان الأناش الحاف).
٢- أماكن الترشح: وهو مكان طوبولوجي مؤقت يسميه غريماس بـ (المكان الترشيحي الحاف).

٣- أماكن الأداء والتجريب يطلق عليها جريماس اسم (اللا مكان) أي نفي المكان بوصفه عطاء ثابت ومتزن للفعل.^(٢) وغيرها العديد من الأنماط الأخرى التي إذا أمعنا النظر فيها من حيث طبيعة الإنسان وصلاته بالمكان نجد أنها تتلخص في محاور تدور بين العداء والألفة والحياد؛ من قبيل ما تمثله المنازل والغرف الدافئة والطبيعة ودور العبادة وغيرها من الاطمئنان والمحبة، وما تجسده السجون والمدن الغريبة والمنفى وغرف

١- ينظر: بحوث في الرواية الجديدة: ٦١.

٢- ينظر: الرواية والمكان : ١٩.

١- ينظر: جماليات المكان، مجموعة مؤلفين : ٦١-٦٢.

٢- ينظر: مدخل إلى نظرية القصة (تحليلاً وتطبيقاً) : ٥٧ - ٥٩ .

التحقيق من القسوة والعدائية، فضلاً لما تثيره الأماكن المفتوحة والمغلقة في نفسية الشخصيات وطبيعة التعامل معهم.^(١)

فالمساحة المكانية التي أصبحت مسرحاً لأحداث سلسلة المتاهات الروائية لم تقع ضمن حدود معينة أو جغرافية محددة، بل على العكس كانت المساحة مطابقة ومتجانسة مع العنوان الذي يدل على تيه الإنسان في المساحات الشاسعة، فما شهدته المواقف والوقائع من التنقل و الارتحال بين البلدان والأماكن المتنوعة، بفعل ما واجهته الشخصيات داخل النص الروائي، جعلت من الأماكن أبعاداً لا يمكن لها الحصر، إذ زادت من بقعة الأحداث في أنحاء امتزجت التناقضات في جغرافيتها وتضاريسها، وهو ما جعل القارئ يطوف البلدان بخياله ويغوص في معالمها.

ففي الواقع يبدو أن الصراع مع الحياة بالنسبة للعديد من الشخصيات هو في الغالب صراع مع الفضاء حول الشكل، المادة، الحجم، والموجودات الحسية من قبيل (الأثاث، الملابس، الطعام) المتمثلة بشكل طبيعي على السطح، وبحكم مزاجية بعض الأمكنة التي تشعر بالتشاؤم أو التفاؤل.^(٢) لذا تجاوز المكان إطاره الجغرافي ليشكل مساحات جديدة تتجاوز حدود المكان الفعلي في علاقته بالحدث، وبينما تتشابك الأحداث وتتصاعد في حبكة من الخيال، يتضح أيضاً الخط الفاصل بين عنصري إطار الرواية، من حيث هو مكان الانتقال بين الواقع والخيال؛ ذلك أن الحدث الخيالي يشير إلى خرق القوى غير الطبيعية وغير العقلانية للمألوف، لما يمثله من فضاء يتيح لإخراج غير المألوف الذي غالباً ما يتسبب في أحداث مفصلية في تغيير الواقع. وبذلك يكون التنوع المكاني التي يتموضع تركيبه بين الوظيفة والدلالة، قد أسهم بشكل كبير في تكوين منظور القارئ، وزاد من اتساعه الدلالي؛ ومن ثم أتاح التمييز بين العديد من التقاربات المكانية، التي أفصحت عن عديد من المتاهات والمفاجآت، ولذلك لم يكن المكان إطاراً للشخصيات والأحداث فحسب، بل كان عنصراً مؤثراً في مسارها ومواقفها، وهو ما يظهر جلياً في نصوص الرواية التي سنحاول بواسطتها من الغوص في الأمكنة التي تجري فيها الأحداث، في محاولة الكشف عن رمزيتها وأبعادها الدلالية والمعنوية اعتماداً على مجموعة من العلاقات المكانية المبنية بينها وبين العناصر السردية الأخرى، ولهذا من الممكن حصر صور المكان في رواية المتاهات في ثلاث فئات:

١- الأمكنة الرئيسية : مدينة بغداد بما تمثله هذه المدينة الوطن، أرضاً وشعباً وهوية، إلى جانب ظهور بعض المدن العراقية الأخرى متمثلة ب(واسط، مدينة السلطان) ومدن وبلدان عربية وأجنبية منها(الأردن، المانيا، إيطاليا، لندن، كرويسبورغ، ريتشموند، نابولي.....الخ)

١- ينظر: بنية الخطاب السرد في القصة القصيرة، د. هاشم ميرغني، شركة مطابع السودان، طبعة ١، ٢٠٠٨ : ٢٠٢.

٢- ينظر: بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ : ٩٤.

٢ - الأمكنة الفرعية : ومن أشكالها البيت بأجزائه، الشارع، السجن، الجامعة، الفندق .. إلخ، والتي شكلت في مجموعها مكونات أساسية للأمكنة الرئيسية.

٣- الأمكنة الخيالية : وتمثلت بالجنة، النيرفانا بحسب الديانة البوذية ،عوالم الجن والأشباح....، والتي حاول عن طريقها محاكاة الواقع الحقيقي والنفسي لشخصياته.

إلا أن مدينة بغداد قد نالت الجزء الأكبر من اهتمام المؤلف، متخذاً إياها منطلقاً لإنشاء نصوص روايته، كونها استحوذت على معظم الفضاء الخارجي، مقارنة بالمدن العربية والأوروبية التي أُنْتُقِل إليها العراقيون، بعد الوضع السياسي السيئ، والظروف الاقتصادية التي مرت بها البلاد.

أما الأنواع الأخرى فكان حضورها مؤثراً في الأبداع الأدبي، ولم تخلو رواية من ذكر الشوارع والأزقة والبيوت التي وجدت موقعها في خيال المؤلف و واقعته، وهو ما سنحاول تسليط الضوء عليه في هذا المبحث:

المفتوح والمغلق

أ - الأماكن المفتوحة :

هي الأماكن التي تحتل المساحة الأكبر في النص الأدبي والتي تقع فيها العديد من الأحداث وتلعب دوراً مهماً في الرواية، وهذا ما يظهر في التأثير بينها وبين الشخصيات من جهة، والأحداث التي تدور حولها من جهة ثانية، حيث تشغل جزءاً كبيراً من السرد، وتحيط بالشيء الكثير عنه.^(١) ذلك أنها تشمل الأمكنة العامة التي تمنح الأفراد حرية الانتقال والتغيير وتوسيع المعرفة؛ بحسب كونها مساحة خارجية بلا إطار محدد لها، تخلق لوحة خارجية واسعة وطبيعية في كثير من الأحيان.^(٢) من قبيل أن الإنسان لا يعيش إلا في مناخ الحرية بجميع مستوياتها السياسية والاجتماعية والفكرية والروحية، وكل هذا يكون مقترناً بحدس الامتداد وحركة السفر والانتقال في الأقصي عبر تلك المساحات والأفضية الواسعة، التي تشكل مغامرة الإنسان مع المجهول والمدهش.^(٣) فالمكان المفتوح إذن هو مساحات مكانية خارجية لا تحدّها حدود ضيقة، تشكل فضاءات رحبة غالباً ما تكون لوحة فنية طبيعية في الأفق.^(٤) ولذلك نظر إليها بكونها خارجة عن أي قيد أو تقييد للحرية والتوسع، تنتج للأشخاص أن يجتمعوا فيها، حيث تكون زاخرة بالحركة والحياة، كما يتحقق التواصل مع

١- ينظر: البنية الروائية في رواية الأخدود (مدن الملح) لعبد الرحمن منيف، د. محمد عبد الله القواسمة، مكتبة المجتمع العربي الأردن، طبعة ١، ٢٠٠٩: ٩٢.

٢- ينظر: المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية (دراسة بنوية نفوس ثائرة لعبد الله ركيبي)، أوريدة عبود : ٣٠.

٣- ينظر: حركية الإبداع (دراسات في الأدب العريب الحديث)، خالدة سعيد، دار الفكر، بيروت، طبعة ٣، ١٩٨٦ : ٣٣.

٤- ينظر: السابق: ٣٩.

الآخرين في مثل هذه الأماكن، مما يقضي على كل مشاعر العزلة والوحدة والاكتئاب، ومن أمثلة تلك الأماكن في سلسلة روايات المتاهات ما يلي:

١- المدينة :

من الأماكن الأساسية التي ساعدت في تكوين شخصيات الحكاية، وأثرت في مسار حياتهم، وتشكيل أفكارهم وعاداتهم وتقاليدهم؛ فهناك ولدت وترعرعت وانتقلت من مدينة إلى أخرى، حين يعبر المتلقي عن طبيعة علاقة الشخصيات بالمدينة التي يعيشون فيها؛ فهي المسرح الذي تلعب فيه الشخصيات أدواراً في الحياة. وبما أن الجو الحضري في حياة الشخصيات يشكل الأرضية التي تجري فيها بعض أحداث الرواية بكل تفاصيلها، مما يظهر بوضوح مراحل تكوين الشخصية؛ ولهذا سميت المدينة مكاناً ثقافياً.^(١)

لقد كان من تأثير آليات التداعي والاستحضار بين عناصر البنية السردية للرواية وخطاباتها المتعددة، إن لم تعد المدينة مجرد مكان للأحداث المكتظة بالسكان، بل مارست دوراً في تركيز الضوء على الأحداث والشخصيات وتعميقها، كما وأصبحت ملتقى للتيارات والفلسفات الفكرية المختلفة، التي شكلت صراعاً فكرياً مع الصراع الاجتماعي الذي كان قائماً في مجتمع المدينة آنذاك.^(٢) فهي مكان النشاط المجتمعي المتداخل بين الإقامة والترحال الذي يشهده الأفراد، ومركز للخلق والإبداع الثقافي، الذي يزخر بفعل الصور والمفاهيم التي تميز هذه الفضاءات؛ فتلتقط جوهرها من حيث القيم الشاملة والمعاني ذات الصلة.^(٣) تلك المعالم والقيم التي أثارت رؤيتها وتجلت لشخصية حواء صحراوي في رحلتها إلى مدينة نابولي في إيطاليا: "أحست حواء صحراوي بعد ساعة من بدء الرحلة، وبعد أن تركوا مدينة نابولي، وتجاوزوا مدينة بومبي، وبعد أن بدأت السيارة تسير في الطريق الجبلي الساحلي، بأن ثمة عالماً جديداً يفتح أمامها. صحيح أنها زارت الكثير من بلدان العالم، الأوروبية وغير الأوروبية، لكنها لأول مرة ترى هذا المشهد الفردوسي الباهر. زرقة البحر اللازوردية، والأفق المفتوح على الضباب، وهذه المدن الصغيرة التي تبدو وكأنها لوحة رسمها ساحر مهووس بالألوان، وكل هذه الأناقة والترتيب في كل منعطف جبلي، وكل منحدر، دفعتها إلى حالة شعورية تداخلت فيها الأفكار بالإنفعالات، إذ أحست بالحضور الحي لتاريخ الحضارة الرومانية".^(٤) مما لا شك فيه أن الانطباعات نحو المكان والطبيعة تنبع من الشعور الكبير بالبعد الحضاري والثقافي للمكان الذي يخلق ارتباطاً واضحاً بالماضي أو بكونه رمزاً في الزمان، وعليه فإنه يكتسب صفة مؤقتة مرتبطة بشعور أحادي الجانب

١- ينظر: جماليات المكان في قصص سعيد حورانية : ٤٥.

٢- ينظر: تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التبنيير)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، طبعة ٣، ١٩٩٧ : ٢٤٤.

١- ينظر: بنية الشكل الروائي : ٧٩.

٢- متاهة الأشباح : ٣٣٤.

غالباً ما يكون شعوراً بحالة مختلفة.^(١) ذلك أن السعي إلى الفضاء الثقافي الإنساني ولطبيعة المكان بمناخه يظهر المجد والأصالة والمعالم الطبيعية والتضاريس الموجودة، كما تكشف عن عالم من الجمال يعيد بدوره التراث الثقافي المجيد لتلك المدن بغض النظر عن الأزمنة التي مرت عليها، والتي لم تزدها إلا جمالاً وبهجةً. هذا ما شعرت به حواء صحراوي عندما رأت تلك المدن التي هي بحسب رأيها، قريبة من العالم المثالي الذي أثاره أفلاطون في جمهوريته، كونها لم تكتف بالرهبة والعجب، بل زادت من نطاق آمالها وأحلامها إلى حد أنها كانت تمنى نفسها بالعيش في تلك المدينة: "كانت حواء صحراوي تشعر بتدفق مشاعر خاطفة متحها لذة وتهيجاً لذيذاً. تمتت لو أنها كانت تعيش في إيطاليا، وفي إحدى مدن هذا الساحل الخلاب بجامله حيث البحر والشاطئ الرملي والجبل المغطى بأشجار الليمون والزيتون وعرائش الكروم. صحيح أنها زارت معظم دول العالم، وتقريبا جميع الدول الأوروبية، وعاشت في بعضها لفترات طويلة، كما إن إنكلترا بلد جميل، لكنها أحست بالإنبهار من جمال ساحل نابولي. وأخذت تفكر وتخطط مع نفسها حول إمكانية الانتقال للعيش في إيطاليا".^(٢)

إن ما تنطوي عليه رغبة الحياة بالعيش في أماكن هادئة وجميلة هو سعادة موجودة في الفكر الإنساني بمعناه الأوسع؛ حيث أن اللذة في المتعة والمغامرة من الدوافع التي تؤمن بوجود الحياة الإنسانية في سلوك الفرد ومساعيه في التغيير.^(١) فما أحست به حواء صحراوي من الضغط النفسي كان السبب الرئيس لرحلتها، والذي قد تم تشخيصه من قبل طبيبها الشخصي الذي نصحها بذلك، ما دفعها للبحث عن الراحة والاسترخاء، والانغماس بالسلام والهدوء؛ في أماكن مفعمة بالجمال والسحر والعظمة بطبيعتها الخلابة وبارثها الحضاري الذي تضمن معايير المطالبة بالحرية والتمرد على التناقضات والقيود والمؤسسات الاجتماعية والدينية، حيث بنيت أيديولوجياتها ضد كل ما يمثل انتهاكا للحرية الفردية.^(٢)

ذلك أن المدينة فضاء حضري مفتوح يتمتع بكافة أنواع المرونة في نمط الحياة، مما يتيح لسكانها حرية الحركة والنشاط على المستويات كافة.^(٣) ولذلك كانت وما تزال تشكل المدينة عوالم ومعالم إيجابية يلجأ إليها الإنسان مما يشعر به من الضيق والبؤس في عالمه الحقيقي المعيش، فهي الموطن الطبيعي للإنسان والذي أنشأها لتكون في خدمته، ولتوفر له احتياجاته التي تمكنه من المضي قدماً في الحياة بحرية واطمئنان..

١- ينظر: حركية الإبداع (دراسات في الأدب العريب الحديث) : ٢٥ - ٢٦ .

٢- متاهة الأشباح : ٣٣٥ .

١- ينظر: أحاديث نفسانية اجتماعية ومبسطات في التحليل النفسي والصحة العقلية، علي زيعود، دار الطليعة، بيروت، طبعة ١٩٨٦ : ٨٦ .

٢- ينظر: حركية الإبداع : ٢٩ .

٣- ينظر: شعرية الفضاء : ١٤٣ .

٢- الشارع :

عدت الشوارع جزءاً لا يتجزأ من المدينة، وأحد المعالم البارزة فيها؛ فهي تشكل ساحات شاسعة بلا حدود ثابتة تتيح لساكنتها حرية التصرف، وتمنحهم زمام الحركة والقدرة على الاستكشاف والتغيير، وهي بذلك لا تقوم على تحديدات ثابتة مما يصعب على الكاتب تجسيدها.^(١) كما نظر إليها بكونها الطرق المختلفة التي تربط بين الأماكن وأزقتها، فكانت إما خارجية عما حولها، أو داخلية من المدن والقرى الواقعة تحت هذه الطرق التي يمر بها الناس.^(٢) لهذا مثل الشارع فضاءً مفتوحاً تكتنفه العلانية بأبعاده الرمزية والدلالية الشاهدة على حركة شخصيات القصة، وملجأهم في الهروب من وطأة الداخل الخانق إلى الخارج المتسع حيث الفضاء المفتوح والحيوي.^(٣) فضلاً من كونها مسارات مثالية للمواصلات والمرور شهدت حركة الشخصيات وخلفت مسرحاً لذهابهم وإيابهم وهم يغادرون مساكنهم وأماكن عملهم.^(٤) وهو ما جعل من الراوي يتخذها مسالكاً وطرقاً للنفاذ من الأحداث أو إليها بما حملته طبيعتها المتجسدة من وجودها في الرواية: "كانت الشوارع قد أقفرت تقريباً، والداكين في الجهة المقابلة بدت كأطلال مهجورة، بالرغم من أن المساء في أوله. كان أبرز ملامح الشارع والمنطقة عموماً هو كثافة سيارات الشرطة وبعض آليات الجيش والحرس الوطني. لكن في الزقاق الفرعي المجاور للفندق كانت الحياة تبدو في عنفوانها برغم الكآبة الواضحة".^(٥)

إن البؤس والظلام الذي خيم على تلك الشوارع جعل منها أماكن مقفرة، تبعث على الرعب وتثير الهلع، فبدت وكأنها مدينة أشباح تطفو على جزيرة من الظلام الذي يلفها من كافة جوانبها، بعدما تركها أهلها وهجرتها الطمأنينة والسلام، فما أن شارف المساء تخيمه حتى برزت لنا شخوص خاوية تبحث عن يدب فيها الحياة، الذي لم تجد له سبيلاً إلا عبر بقعة صغيرة زادت من تواجد القوات الأمنية فيها هاجس الخوف والرعب المتفشي في أرجائها، وهو ما أثار بالنتيجة حفيظة آدم المحروم الذي كان يقطن الفندق الموجود بالشارع، مبادراً بالإسراع للرحيل عنه؛ فالوظيفة الوصفية التي أرادها السارد هنا، هو التعبير عن حجم المعاناة التي تقاسيها الشخصيات والأماكن في ظل الظروف المأساوية الحالكة التي تعصف بهم تحت وطأة الخوف والرعب من المجهول القاسي.

وفي صورة أخرى يصف لنا السارد الحال الرثة التي آلت إليها بعض الأمكنة وهي تنسلخ عن هويتها عند فقدانها لرونقها الذي عرفت به من ذلك شارع السعدون بما يضمه من دور الكتب والمكتبات وهي تروي للمارة

١- ينظر: الرواية والمكان : ١١٤-١١٥.

٢- ينظر: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا : ١٥٤.

٣- ينظر: جماليات المكان في قصص سعيد حورانية : ٥١.

٤- ينظر: بنية الشكل الروائي : ٧٩.

١- متاهة حواء : ١٣٦.

حال البؤس الذي تعيشه:" ومن هناك عبر إلى الطرف الآخر من بداية شارع السعدون حيث المكتبات البغدادية المعروفة، والتي بدت مظلمة لعدم وجود التيار الكهربائي. توقف عند الكتب المعروضة على الأرض في عتبات المكتبات، مر سريعاً على عناوين الكتب التي بدا معظمها قديماً، والكثير منها قد قرأه قبل سنوات. أطل على عناوين الكتب داخل الحاجر الزجاجي والتي بدأت جديدة الطبع. انتبه لإكتساح الكتب الدينية وكتب الشعوذة لمعظم العناوين، بالرغم من أن بعض العناوين كانت تشكل تناقضاً صارخاً لبعض العناوين المحاذية لها. كما انتبه إلى أن معظم الكتب الدينية مطبوعة في قم الإيرانية، والبعض الآخر كان يرقد في مخازن دور النشر اللبنانية لأن معظم الطبوعات كانت من فترة السبعينات"^(١) من الواضح أن الظلام الذي غطى وجه المكتبات ودور النشر يعكس تماماً العتمة التي أصابت قطاع الثقافة في البلاد بجانبه التعليمي والتربوي في حقبة من الزمن؛ فقد نالت الكتب والمكتبات قدراً كبيراً منه، بما تعرضت له من الازدراء والاستخفاف وهي ملقاة في الأرض أمام عتبات دور العرض، على عكس مما حظيت به كتب السحر والدجل، التي وضعت في أماكن خاصة بعيدة عن متناول المارة وعبثهم؛ فالدلالات الإيحائية التي حملها ذلك الوصف يشير صراحة إلى مدى الجهل والتخلف الذي وصل فيه المجتمع جعل من الدجالين والمشعوذين يشعرون بالحظوة والمكانة على حساب المفكرين والعلماء، ومما يبعث على السخرية أن أصبحوا محط اهتمام من قبل دور النشر التي سعت لترويج كتبهم ومؤلفاتهم التي لم تزد الواقع إلا سوءاً وقبحاً. بالنتيجة ومما لاشك فيه أن هذا الوصف قد منح القارئ قدراً عالياً من الإحساس بصدق التصوير وواقعيته؛ فالأزرقة والشوارع هي فضاءات مكانية مفتوحة تحمل دلالات تعبر عن بيئة ساكنيها من حيث الأفكار والعادات.

٣- البَحْر :

تلك المسطحات المائية ذات الأبعاد المترامية الأطراف والمساحة الشاسعة الممتدة في الأفاق، وغالباً ما تستعمل من حيث هي ممرات لعبور الأشخاص والأشياء من ضفة لأخرى، أو تكون ملاذاً يقصده الناس طلباً للراحة والاستجمام. ولذلك فإنها تمارس دوراً مهماً في تحديد مستقبل أغلب المخلوقات الحية، بما في ذلك مستقبل الإنسان، إذ كانت البحار منذ القدم مصدر إلهام أثار مزيج من المخاوف الكبيرة والإغراءات التي لا تقاوم في النفس الإنسانية.^(١) فما تتسم به البحار من السحر والجمال فضلاً للعظمة الكونية قد جعلت منه هاجساً يزخر بالكثير من المعاني والدلالات، ولهذا تتجلى أهميتها بفعل الانطباعات التي تحملها، والتي تنعكس في المشاعر التي تضيء الراحة والغموض على شخصيات الرواية في آن واحد:" كان مشهد إبتعاد الباخرة عن الساحل يمنحها شعوراً جميلاً، شفافاً وحزيناً، كانت تشعر بنداوة نسيم البحر حين يلمس وجهها، بينما كان

١- متاهة حواء : ٣٣٩

١- ينظر: البحار والمحيطات، آن لوفيفر- باليدييه، تر: زينب منعم، مكتبة الملك فهد، الرياض، طبعة ١، ٢٠١٥ : ٨.

صوت تلاطم الموج على جانب الباخرة يمنحها نشوة داخلية سرية، وتحرك فيها مشاعر شبقية غامضة. أخذت تنظر إلى خط الزبد الأبيض الذي تخلفه الباخرة وهي تشق البحر. زبد كثيف يتصاعد وكأنما يفور أمام عينيها مباشرة، لكنه سرعان ما يخف شيئاً فشيئاً إلى أن يتلاشى على سطح البحر".^(١)

لعبت الأماكن دوراً في خيال الإنسان لا يمكن تمييزه عن دور الآخرين، فيصبح عجبها وسحرها رهبةً وانهاراً للإنسان.^(٢) فالهواجس والعواطف التي أثارتها أمواج البحر المتلاطمة بهيكل الباخرة جعلت حواء صحراوي تعيش عزلة نفسية، وممعنة التفكير عن ذاتها وتساؤلاتها عن مصيرها المجهول، الذي يطفو على الواقع وكأنه الزبد الطافي الممتد خلف الباخرة متلاشياً بعيداً حال ابتعاده عنها. ذلك ما أيقظه البحر من الإحساس بالخوف والرغبة مما قد تواجهه من مصير في حياتها حال إمعانها فيه حتى بدا وكأنه شريكاً لها في المصير: "أخذت تنظر إلى البحر الذي بدا مظلماً، ومخيفاً، وبعيداً عن أية مشاعر رومانسية. أحست بنفسها وحيدة، خاوية داخلياً، لا يمكنها على فكرة محددة، أو تكاد أن تكون فارغة من أية فكرة".^(٣)

إن الوصف هنا يجسد التزاوج بين الذاتي والموضوعي، أي بين الصورة المرجعية للبحر والصورة الخيالية التي حملتها حواء الصحراوي أثناء تأملها للمنظر البحري، عندما جعلت منه بعداً فلسفياً يعكس سر حياتها، إذ عبرت عن أواصر الحب والألفة والانسجام المفقودان لها؛ وهذا ما تكشفه علاقة العشاق بالبحر، الذين يزورون المكان في المساء بحثاً عن أفراح رائعة، لكنهم لا يجدونها إلا في رحابته ما يقرؤونه في الموج وزرقة الماء ومناطق الساحل، وهم يتأملون جمال البحر الذي يمثل رمزاً للنقاء والهدوء والقيم النبيلة، من قبيل أن مياهه تحمل نبع القداسة والحياة وأصلها، كما هو شائع في بعض المعتقدات والأساطير الدينية القديمة المختلفة. ولذلك فإن المكان هو بناء يتشكل في أذهاننا عبر مجموعة من العمليات والعلاقات الاجتماعية التي يمتلكها الفرد، والتي بدورها تتيح له الارتباط بمفهوم القدرة على المشاركة مع الآخرين.^(٤)

وعليه فإن البحر الدال على الاتساع واللامحدودية، هو المكان الذي تتغلغل فيه مشاعر الحب والهدوء والسكينة، ومن بين الأماكن المفتوحة التي تكون أكثر هدوءاً وخلواً من العنف والفوضى على عكس ما وجدناه في أماكن أخرى.

١- متاهة الأشباح: ٣٣١.

٢- ينظر: شعرية الفضاء: ١٤٠.

٣- السابق: ٣٤٨.

٤- ينظر: شعرية المكان في الأدب العربي الحديث، بطرس الحلاق وآخرون، تر: نهى أبو سدر، المركز القومي، القاهرة، طبعة ١، ٢٠١٤: ١٩٧-١٩٨.

٤- الحديقة :

تلك الجنائن والمساحات الوارفة المظلمة، والمشاتل والمنتزهات التي تشهد نماذج من الجمال والأناقة، حتى وصفت بأنها زجاجة عطر لعبير أشجارها وأزهارها.^(١) فهي من الأماكن العامة التي يقصدها الناس للاسترخاء والاستمتاع حيث الأغصان والعشب الأخضر والألوان الزاهية، كما تمثل أحد الأماكن العائلية المفتوحة والمتاحة التي تعطي الشعور بالراحة النفسية والهدوء والهروب من الضغوط النفسية المختلفة وتنفس الهواء النقي؛ لأجل ذلك عدت مكاناً رومانسياً يسمح فيه للمرء بممارسة طقوس الأحلام، واستعادة الذكريات المفقودة والوصول إلى أعماق الروح والتأمل؛ إذ يلجأ إليها في كثير من الأحيان الناس من كافة الطبقات ومناحي الحياة هاربين من المدن والضوضاء بحثاً عن الراحة والاسترخاء ومشاهدة معالمها السياحية والترفيهية. وهو ما تجلّى من صورة الحديقة عبر بيت حواء ذو النورين تلك الشخصية التي تعرضت للابتزاز والترهيب على أثر مقتل زوجها القاضي، وأيضاً اختطاف ابنها آدم ذو النورين من قبل الجماعات المتطرفة؛ ليتم بعد ذلك مساومتها بمبالغ من المال من أجل الافراج عنه: "استيقظت حواء ذو النورين مبكرة على غير عاداتها، فالساعة الآن تشير إلى السابعة، فقد تعودت منذ أن تزوجت أن تستيقظ، يومياً، ما بين التاسعة والعاشر صباحاً، وحتى حينما قتل زوجها واختطف ابنها، فأنها كانت تسهر الليل كله في التفكير لكنها كانت تستيقظ منتصف النهار. هذه المرة مختلفة. فبالرغم من سهرها إلا أنها استيقظت مبكرة. وبنشاط غير عادي.[....]، بعد ساعة من ذلك أخذت حماماً دافئاً، ثم تزينت، وارتدت ثياباً أنيقة مهيئة للخروج. أعدت لنفسها القهوة ثانية، ثم عادت، مع صينية القهوة لتجلس مرة أخرى في الشرفة. أخذت تنظر إلى أشجار الحديقة المغبرة، وإلى الحشيش المهمل، الذي يحتاج إلى تشذيب.[...] نهضت ماشية نحو زاوية الحديقة حيث حنفية الماء المرتبطة بخرطوم طويل ومن الجهة الأخرى مرتبط موزع للمياه. فتحت صنبور الماء، وبعد لحظات بدأ الماء يتناثر منتشراً باتجاهات دائرية على العشب."^(١)

كانت الصورة التي قدمت فيها تلك الحديقة، من حيث وصف الأشجار المغبرة والعشب المهمل، تشير إلى الإهمال الذي أصابها عندما عافتها اليد التي كانت توليها الرعاية والاهتمام، وفي ذلك الوصف أبعاد رمزية عميقة توحى بوجود العلاقة بين واقع المرأة وتلك الحديقة؛ فكلاهما تمثلان صوراً للجمال والسحر الأخاذ الذي يبعث على الطمأنينة للآخرين، عند اللجوء إليهما في حالات الشعور بالتعب والضجر من هموم الحياة. تلك الفطرة التي أوجدها الله عز وجل عندما خلق المرأة، وجعلها شريكاً للرجل في حياته ومصدراً لراحته كما جاء

١- ينظر: الفلاحة الاندلسية، ابي زكريا يحيى الإشبيلي، تحقيق: د. سمير الدروبي، منشورات مجمع اللغة العربية الأردني، ج١، ٢٠١٢، ١٥.

١- مائة قابيل: ٣٢٧.

بقوله تعالى: ﴿وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ خَلَقَ لَكُمْ مِنْ أَنْفُسِكُمْ أَزْوَاجًا لِتَسْكُنُوا إِلَيْهَا وَجَعَلَ بَيْنَكُمْ مَوَدَّةً وَرَحْمَةً إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِقَوْمٍ يَعْقِلُونَ﴾^(١) إن من حيث التعبير عن خصائص الجمال ومظاهره، فإن الصورة المأخوذة من الطبيعة لا تقوم على المقارنة والتشبيه فحسب، بل تشير إلى خضوع الإنسان والعالم الطبيعي لقوانين موحدة.^(٢) فالحاجة إلى الانغماس في الطبيعة والتغلغل في أحضانها تخلق إحساساً بقيمة الحياة؛ ذلك أن الحياة رغم قسوتها تجبرنا على المثابرة والتأقلم مع ظروفها الصعبة وهذا ما جعل حواء تعيش حياتها المؤلمة رغم فقدان أحبائها، بل وأن تبادر في ارتداء حلتها وزينتها على أمل أن تجد الهناء والسعادة المفقودة.

إن المرء لا يجد عزاءه في المستقبل المتوقع الذي يراهن عليه ويثق بأنه سينصف وجوده، مالم ينتأى بنفسه عن ذكريات ماضيه الأليم وأحزانه العميقة، وإيمانه بما سيأتي لا بما حدث وأندثر هو ما يعزز ثقته بأن الأيام المقبلة ستجعل منه إنساناً قوياً قادراً على التحرر من قيوده وعقده وآلامه.^(٣) هذا ما أظهرته حواء ذو النورين وهي تفتح صنبور الماء الذي يبيت الحياة في محيطها رغم الكآبة وإهمال مظهر الحديقة، وهو ما شكل جزءاً من الفضاء الحيوي الذي ينبض بالأمل والتجديد، والملجأ الذي يبعث في النفس الراحة والطمأنينة. وذلك لأن المساحات المفتوحة تتجاوز وتتخلص من كل الحدود والقيود لتذهب إلى حد آخر نحو التحرر والتوسع؛ ولأنها ترمز إلى الانفتاح الإنساني والتحرر من القيود، فهي تنقل لنا حركات الشخصيات وحركاتها في الأحياء والشوارع والطرق والحدائق.

ب - الأماكن المغلقة :

واحدة من الأماكن التي تعبر عن العجز وعدم القدرة على الفعل أو التفاعل مع الآخرين أو العالم الخارجي لما تتسم به من الضيق في نواحيها دون التمكن من انسيابية حركة ساكنيها.^(١) من حيث مواضع الإقامة والمساكن التي يلجأ إليها الإنسان، ويمكث فيها أحقاباً متعددة، إما بإرادته أو بإرادة الآخرين، ولذلك فهي فضاء محاط بإطار هندسي وجغرافي؛ يسلط الضوء على الصراع المستمر القائم بين الفضاء بوصفه عنصراً فنياً من جانب، وبالأشخاص الذين يعيشون فيه من جانب آخر، فلا يتوقف هذا الصراع إلا إذا أصبح الانسجام بين الإنسان ومكانه واضحاً وممكن.^(٢) وهكذا فإن الحديث عن الأماكن المغلقة هو حديث عن المساحات ذات الأبعاد والمكونات الثابتة والمحددة، من مثل الغرف في المنازل والقصور التي تعد ملاجئ اختيارية وضرورات اجتماعية مثل زنازين السجون التي تعد مساحات مؤقتة وضرورية، حين تكشف تلك الأماكن

١- الروم/ ٢١.

٢- ينظر: حركية الإبداع : ٣١.

٣- ينظر: خطاب الرواية النسائية السعودية وتحولاته، د. سامي الجمعان، النادي الأدبي بالرياض ، طبعة ١، ٢٠١٣ : ١٣٠.

١- ينظر: بناء الرواية : ١٠٧.

٢- ينظر: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا : ٤٤.

إحساساً بالألفة والأمان، أو قد تكون مصدراً للرعب والرغبة، فضلاً عن الأماكن الشعبية التي يقصدها الناس لقضاء الوقت والاسترخاء مثل المقاهي، أو الأماكن التي يرتادها الأثرياء، والطبقات الفاخرة لتلبية رغباتهم وملذاتهم ومن ضمنها الملاهي.^(١) إذ تمارس تلك المساحات المحدودة دوراً مهماً في مستويات الاستيعاب أو القراءة النقدية، بما يحدث التغير بالاستراتيجية التحليلية التي يندمج فيها المؤلف والقارئ مع فعل القراءة وبنية النص في إطار معرفي موحد.^(٢)

ولهذا فقد وظف الكاتب برهان شاوي المكان المغلق خير توظيف في متاهاته من حيث أنه أستاذ كثيراً على تلك الأنواع من الأمكنة لتسليط الضوء على بعض السلوكيات والأفكار التي تم عرضها و تشخيصها، فما منحته تلك الأماكن من بعد محوري ومفصلي عبر ما تمخضت عنه المواقف الحاصلة في الكثير منها من مثل (المنازل، الشقق، الجامعات، والفنادق...) وغيرها قد أسهم بصورة فاعلة في الكشف عن الشخصيات وتطور الوقائع، بما يخدم تحقيق الأهداف الإيهامية أو الوصفية للأحداث السردية في سلسلة الرواية، ومن بين تلك الأماكن التي تصورها المتاهات هي:

١- البيت :

أحدى الأماكن المغلقة التي تجذب الناس، والتي يرغبون دائماً في الارتباط بها، إذ يمثل المنطلق الرئيس الذي يبدأ منه المؤلف؛ فهو موطن الطفولة والألفة، ومركز تكييف الخيال والوجود الذي ينبثق منه الإيمان بالعالم.^(٣) كما يعد أحد أهم عوامل توحيد أفكار الإنسانية وذاكراتها وأحلامها، إذ يعطي ديناميكية محددة للماضي والحاضر والمستقبل، الذي غالباً ما يتداخل أو يتعارض، وفي أحيان أخرى يندمج معها، وينشط بعضاً منها؛ ففي حياة الإنسان يزيل البيت عوامل المفاجأة ويخلق الاستمرارية، كما يعد الملاذ الذي يحميه من عواصف السماء وأهوال الأرض؛ ولهذا فإن غيابة حضوره يصبح الإنسان حزيناً ومتشظياً.^(٤)

إن الفضاءات البيئية والمنزلية تفسح المجال لاستكشاف قيم الألفة وجوانب الحياة الداخلية للأفراد الذين يعيشون بين جدرانها، فمَنْزل الإنسان هو امتداد له، كما يقول ويليك: يكون في تصوير البيوت ووصفها انعكاس يتجلى أثره في وصف الأشخاص، ذلك أن البيوت تعبر عن أصحابها وتكون بمثابة أجواء في نفوس الآخرين الذين يجب أن يعيشوا فيها.^(٥)

١- ينظر: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا: ٤٤-٤٣.

٢- ينظر: شعرية الفضاء : ٣٣.

١- ينظر: جماليات المكان، غاستون بلاشار: ٩.

٢- ينظر: نفسه : ٣٨ .

٣- ينظر: بنية الشكل الروائي : ٤١-٤٣.

فهو موضع الاستقرار الذي طالما لجأ إليه الإنسان للراحة والأمان، وبما يعززه من الشعور بالعزلة عن العالم الخارجي الذي يتضح بصورة جلية لدى وصف السارد له حيث يقول: "رجع الدكتور آدم التائه من مدينة أيسن القريبة عند الغروب. كان تعباً، مشتت النظرات، ومهموم الملامح.. ما أن فتح باب الشقة حتى وصلت أنفه روائح الطعام الطيبة، رائحة الرز البسمتي الزكية، وروائح البهارات المنبعثة من مرق الدجاج الذي أعدته زوجته، وكذلك روائح البخور الزكية المنبعثة من غرفة الاستقبال.. حين دخل إلى غرفة الاستقبال ورأى زوجته حواء المؤمن في ثوبها الأسود قد غطت رأسها بغطاء جميلة، أصيب بالذهول، لكنه إنتبه إلى أن ذلك زاد وجهها جمالا وإثارة." (١)

لقد كان في توظيف القاص فضاء المنزل في هذا النص بوصفه مكاناً تجري فيه الأحداث، وتعبيراً في الوقت ذاته عن الأجواء العائلية المشحونة بالعواطف الدافئة التي تبعث على الراحة والطمأنينة بعد يوم طويل مملوء بالتعب والهموم، حيث الروائح الزكية التي تختلج أجوائه، معزراً ذلك العرض بالحضور المميز للزوجة بملامحها وطلتها التي زادت في الأجواء بهجةً ورونقاً؛ أو قد يكون المراد من دلالة البيوت في بعض الأحيان هو استعادة مراحل الطفولة ونشأتها عبر استذكار الفرد لها، ذلك أن البيت هو المهد الأول للإنسان الذي ينطلق بواسطته الى العالم الخارجي، ولهذا غالباً ما نجد استحضاراً لتلك المواقف الماضية التي تبعث فيه الأثر الجميل، أو تنير فيه ذلك الاستغراب والتعجب مما كان يمارسه من تصرفات.

ومن هذه الحالات سلوك آدم البغدادي المشين في مراحل صباه الذي أورده الراوي قائلاً: "تعالوا معي لنقرأ هذا المشهد الذي كتبه عني حينما كنت صبياً في الثانية عشرة من عمري، يروي فيه إحدى تجاربي مع ابنة جريانا.. (في ظهيرة أحد أيام تموز الملتهبة. صعد الفتى آدم البغدادي إلى سطح دارهم بعد أن تأكد من أن أهله ناموا القيلولة منحشرين في تلك الغرفة المظلمة الرطبة غالقين الباب كي لا يهرب منها الهواء البارد الذي تمنحه لهم المروحة الهوائية الصغيرة الخضراء اليابانية الصنع. حين صار على سطح الدار نظر إلى بقية السطوح المجاورة الوطيئة. لم يجد أثراً لإنسان، لكنه، فجأة، لمح على أحد السطوح القريبة إحدى الجارات جالسة في ظل سياج سطح دارهم كاشفة عن ساقين سمراوين مليئتين، منشغلة ببنف الزغب الخفيف عن ساقيهما بواسطة مادة لزجة . أخذ آدم يتلصص عليها دون أن تراه. شعر بالاختناق في أنفاسه، قلبه بالخفقان السريع وبالإنزعاج بين ساقيه. لم يعد يشعر بحرارة الجو. بل أحس برطوبة باردة تسري في ساقيه وعرق بارد أخذ ينزل من ظهره كخيوط رقيق. أخذ يحرق بلهفة إلى المرأة السمراء الغافلة عنه." (١)

لطالما كان بيت العائلة والطفولة مستودع الذكريات الإنسانية، الذي نجد أنه يتحول مع مرور الأيام إلى مكان

١- متاهة آدم : ٢٣٤.

١- متاهة الأشباح : ٣٠.

نحلم بالعودة إليه، حين ما تدور مستوياته المنظورية بطريقة واعية وخيالية تحوله من مكان ثابت إلى مكان فكري ورمزي يستدعي فيه الإنسان اهتمامه ورغبته فيه، لما فيه من مشاعر السعادة والحماية والأمان.^(١) ولهذا يحتفظ كل منا بذكرياته في ذلك المكان، الذي ينشأ فيه الفرد بين أحضان عائلته ويرعاه أهله، ويكون له في كل ركن منه قصة ما تزال مترسخة بين جدران القلب؛ لأنه المكان الدافئ الذي أحتضن سنوات الطفولة وجنون الشباب وجمحه، لهذا كان الوصف الذي جاء به السارد مليئاً بذكريات البيت العتيق بمظاهره وأشياءه القديمة من مثل المراوح، وبانزواء العائلة في الغرف الباردة، والأسيجة المنخفضة، ولجوء الناس إلى الأسطح للخلوة، واختلاس النظر على الجيران؛ كل هذا جعل من الحياة تعود بأدراجها إلى الزمن الماضي العبق بترانيمه البسيطة التي عاشتها المجتمعات في مراحل سابقة. لذلك فإن العودة إلى بحر الذكريات المنسية في لحظات الخلوة هو هروب الإنسان بعيداً عن ضجيج الحياة العصرية وهمومها المفترضة التي أثقلت كاهله، مما يجعل من اشتياقه متجهاً إلى حيث ما ينعم فيه بالهدوء والطمأنينة، لهذا كان لبيت العائلة أبعاده الفلسفية العميقة التي تشعر الفرد بأنه جزءاً مهماً من حياته.

٢- السجن :

يعرف السجن بأنه المكان المخصص لإيواء الأشخاص الذين يتعرضون لعقوبات جسدية تحقيقاً لتنفيذها، واحتجازاً لأولئك الذين اقترفوا الجرائم في انتظار محاكمتهم.^(١) فهو الفضاء المغلق بكل معنى الكلمة، إذ كان مكاناً جغرافياً محاطاً بحواجز قوية من كل جانب تمنع هروب ساكنيه؛ لهذا يُنظر إلى السجن على أنه تعبير عن اغتصاب حرية الإنسان، ومصادرته لتلك القيمة المشتركة التي تجمع الناس، ويميلون إليها بطبيعتهم.^(٢) حين لجأت إليه معظم المجتمعات بوصفه وسيلة لحماية المجتمع من العناصر الخطرة، وأداةً للعقاب في مواجهة سلوكهم الإجرامي، كما يعد في بعض الأحيان أسلوباً في تعزيز كرامة ضحايا الممارسات الإجرامية.^(٣) فالسجن بعد ذلك هو مظهر من مظاهر الحرية المحرومة، حين يصبح صاحبه أسير قيود وأغلال وجدران تحجب عنه نور الحياة، وتخلق فيه اليأس الذي يزيده وحدته وعزلته. لذا كان الغرض من وجود تلك الأماكن القمعية في الرواية هو وصف أنواع التعذيب والإذلال؛ حيث عمد السارد إلى وصف دقيق لعنف ووحشية الجلادين في أقبية السجون لانتزاع اعترافات السجناء أو لإسقاطهم، من ذلك ما واجهه المهندس آدم المطرود من العنف والتنكيل في إحدى أجهزة الدولة بعد اتهامه بمقتل حواء الصايغ التي كان تربطه وزوجها نوع من

١- ينظر: تحليل النص السردى : ١٠٦.

١- ينظر: تطور مفهوم السجن ووظيفته، د. عبد الفتاح خضر، جامعة نايف العربية للعلوم الأمنية، الرياض، ١٩٨٤: ١٧.

٢- ينظر: السجن والسجناء (نماذج من تاريخ المغرب الوسيط)، د. مصطفى نشاط، المجلس الوطني لحقوق الإنسان، ٢٠١٢: ٩.

٣- ينظر: نفسه : ١٢.

علاقات المودة الاجتماعية، واصفاً الحال المزري الذي وصل إليه إثناء وجوده في ذلك المكان: " كان آدم المطرود عارياً بالكامل، وملقى على أرضية الغرفة الباردة ملوثاً بالغائط والبول الذي يحيطه. شعر بالألم وهو يفتح عينيه المتورمتين والملينتين بالدم من أثر الضرب، وأحس أن فمه ثقيل جداً، وكأن ثمة حجراً ثقیلاً وضع على فمه، وحينما أراد أن يفتحه أحس بأن شفتيه متورمتان ومطبقتان معا من أثر تخثر الدم عليهما، وأحس ألماً شديداً في فكه وثمة فراغاً في فكه الأمامي، فحاول تحريك لسانه، فانتبه إلى أن بعض أسنانه الأمامية قد سقطت نتيجة اللكمات التي وجهت لفمه أثناء التحقيق، وأحس بأنه مشقوق إلى نصفين من الأسفل، وأن ناراً ملتهبة تغور في شرجه ".^(١) إن هذه المشاهد من حياة السجن قد سلطت الأضواء على الخبايا المعتمنة والمؤلمة من حياة تلك الحجرات الضيقة التي تشبه النعوش، حيث الظلام والسواد ورائحة العفن الذي يملأ زواياها، فضلاً عن صور التعذيب التي تواجه النزلاء والمتهمين؛ ذلك أنها صورت عذابات ومعاناة السجن التي قد مزقت روح كل سجين طيلة أيام سجنه وأنهكت روحه إلى الحد الذي يجعله يفقد به أحساس الشعور بالألم بل وحتى إدراك ما يحصل به، ولم يقتصر هذا الحال على المتهمين بالقضايا والجرائم؛ بل استعملت تلك الأساليب في بعض الأحيان لأغراض سياسية حين كانت السلطة القائمة تبتغي منه معتقلاً لمن يرى في وجودهم طلقاء تهديداً لسلطانهم، للحد من تحركاتهم، أو النيل منهم عبر انتزاع اعترافات لجرائم لم يرتكبوها.^(٢) ذلك الأمر الذي لحق بآدم المطرود بعد مأساته مع التعذيب والمعاناة فيتهم بالخيانة ومعاداة السلطة، ليتم بعد ذلك اقتياده وإعدامه في نهاية المطاف: "أسمعني جيداً. دعنا الآن عن قضية مقتل حواء الصايغ.. حدثنا عن الأشياء الأخرى.. أية أشياء أخرى..؟ لدينا معلومات خطيرة عنك، كنا نتصور أنك أحد الناس المؤيدين للحزب والثورة واتضح لنا العكس.. ارتعب آدم المطرود عند سماع هذه الكلمات، فالقضية أخذت مجرى آخر، لقد كان مطمئناً خلال الأيام الماضية من البراءة، لكن القضية الآن أخذت بعداً سياسياً، ولم يفهم الذي يقصده المحقق.. فقال مرعوباً: أنا دائماً كنت مع الحزب والثورة.. منذ أيام الثانوية ولحد الآن.. وأنتم تعرفون أنه ليس لدي أي شيء سيء للحزب والثورة.. من كان يزورك في مكتبك أيام تمرد عملاء إيران ضد الحزب والثورة..؟ لا أحد.. لا أحد..؟ هل تستغلنا أيها الحقير..؟ فجأة، وبدون أي توقع، أحس آدم المطرود بصفعة قوية ومدوية على وجهه فكاد أن يقع عن كرسيه إثرها. حقير.. نحن نعرف كل شيء عنك وعن نشاطك ضد الحزب والثورة[...]. صفعه المحقق آدم التكريتي ثانية صفعة أقوى من الأولى فسال دم من شفتيه، وهو يصرخ: وهذه كي تتذكر أيها السافل الحقير.. كنا نحترمك لكن اتضح أنك لا تستحق سوى أن نضع الخراء في فمك يا حقير".^(٣)

١- متاهة آدم : ٢١٠.

١- ينظر: تطور مفهوم السجن ووظيفته : ١٧.

٢- السابق : ١٩٢.

لقد كان السجن وما زال يمثل بؤرة التطويق المكاني الذي يمكن عده بالنقيض من الفضاءات الأخرى؛ فهو تعبير عن حضور صوت القمع، والانغلاق الجسدي للذات ومحاصرتها مادياً، فضلاً عن كونه نشاطاً حيويّاً تصعيديّاً لمفهوم العقاب.^(١) ذلك أن في عرض السجن بجانبه المادي والمعنوي، وحقيقة تلك الأجواء الخائفة التي تحوم حوله، تجسيدا لعناية الكاتب بهذه الحثثيات التي تأخذ بعداً رمزياً في رواياته، أثناء تركيزه على إبراز سيكولوجية السجن، والآثار التي يخلفها السجن فيه حين يصبح المكان رمزاً للظلم الاجتماعي الذي يسود في عصره، ذلك الظلم الذي ينتزع من الإنسان حريته، فيمسح منه عبداً مقيداً ينتهي به المطاف ميتاً أو مداناً بجرم لم يرتكبه. وهكذا شكل السجن مكاناً قمعياً في قهر السجناء وممارسة لأنواع الإهانة والتنكيل، وهو ما أثار حفيظة الكاتب الذي لم يكن يبغي من تلك المشاهد تحريضاً سياسياً أو تنكيلاً للمؤسسات التي تكفلت بمهام حماية المواطنين وتطبيق العدالة، بقدر ما أراد النقد وفتح آفاقاً للتغيير عبر خلق عالم موازي لعالم الواقع يدخل عبره إلى عالم السجن راصداً كل ما يحيط به من أساليب تعسفية وقمعية مجحفة في بعض مؤسساته.

٣ - الفندق :

ذلك المكان المخصص للإيواء بهدف تقديم الخدمات والإقامة الذي يحصل فيه السائح أو النزير على جميع المتطلبات التي يحتاج إليها طيلة مدة ضيافته نظير أجرٍ متفق عليه مسبقاً.^(١) كما عرف بكونه مؤسسة أو مبنى تسعى إلى تأمين الخدمات والظروف الملائمة من قبيل الطعام والشراب للمسافرين نظير سعر قادرين على دفعه.^(٢) لذلك عد الفندق مكاناً مغلقاً يستقطب لفترة من الزمان أشخاصاً ليس لهم مأوى مؤقتاً: "لم يكن آدم التائه يعرف إلى أين عليه التوجه، كل ما في ذهنه الآن إيجاد فندق رخيص قدر الإمكان للإقامة فيه لليومين المقبلين.[....] وبعد ربع ساعة من المشي قرأ لافتة ضوئية صفراء كبيرة تحمل اسم الفندق، فدخل إليه مباشرة. كان الفندق غريباً في موقعه. الطابق الأرضي كان مشتركاً مع مكاتب أخرى، ولا علاقة له بالفندق، سوى من خلال مصعد كبير يقود إلى مكتب الاستعلامات الذي تقع في الطابق الأول، وإلى طوابق الفندق الأخرى. دخل المصعد الذي كان بابه مفتوحاً وكأنه ينتظره. صعد إلى الطابق الأول حيث مكتب الاستعلامات.[...] في المكتب كانت فتاة ألمانية شقراء تميل إلى الامتلاء قليلاً، تقوم بالخدمة. تقدم منها، وسألها عن إمكانية وجود غرفة لليلتين، فأجابته بالإيجاب، سألها عن كلفة المبيت لليلة الواحدة وجده معقولا، طلبت أي هوية أو وثيقة رسمية له، فأعطاهما فذكرت له رقما جواز سفره، ومأل استمارة كانت قد قدمتها له. ثم استنسخت صورة للجواز.[....] فتح غرفته بالبطاقة الإلكترونية التي لديه. أشعل مصابيح

١- ينظر: الفضاء الروائي : ٢٨٨ .

١- ينظر: المرشد في الأمن والسلامة الفندقية (مدخل نظري وتطبيقي)، د. خالد وليد السبل، الوراق للنشر، طبعة ١، ٢٠٠٤ : ٦.

٢- ينظر: إدارة الفنادق (منظور إداري)، د. محمد الصيرفي، مؤسسة حورس، مصر، ٢٠٠٠ : ٣٥.

الغرفة مباشرة. وجد نفسه، فيها أثاث بسيط. ألقى حقيبته على الأرض. كانت الغرفة تحتوي في غرفة صغيرة نسبياً على كرسي وطاولة عليها تلفزيون، وصينية فيها بعض الكؤوس الفارغة، ومفتاح لقناني البيرة وآخر أصغر لقناني البيبسي، وبالقرب من رأسه جهاز تليفون وبجانبه أوراق ملاحظات وقلم. على الجدار ساعة حائطية تشير إلى الساعة. غرفة الحمام بالقرب من السرير.^(١)

من الممكن النظر إلى الفنادق بصفاتها نظاماً مهياً للعمل من أجل تحقيق مجموعة محددة من الأهداف التي تمتاز بكونها محفزاً تسويقياً في تلبية احتياجات الأفراد ورغباتهم.^(٢) لهذا تندمج الرواية في بيئتها عبر الحضور المكثف للفندق، من حيث هو موضع يختلف معناه باختلاف موقعه ودلالته. ففي هذا المقطع يكشف لنا معاناة آدم التائه في ألمانيا والتيه الذي يعيشه الفرد في البلدان الغربية، ما زاد من أحاساسات الغربة لديه بفعل العنصرية التي واجهها من قبل بعض الأفراد عند محاولته الاستعلام عن مكان يمكث فيه؛ فضلاً عما ألفه من واقع مزري لفندق لا يصلح للسكن حين كان ينبغي الإقامة فيه، إذ يظهر عبر الوصف أن الفندق كان يشترك مع مكاتب أخرى في البناية دون أن تكون له فسحة خاصة به، ومن مصعد مفتوح طوال الوقت متطلعاً لمن يمتطيه، مما يبعث على عدم توفر الخصوصية والراحة لقاطنيه، وأيضاً بساطة المرافق المتعلقة به، والتي توحى بقصرها وصمتها المريب الذي يترك انطباعات في انعدام رونق الحياة وأنيسها، يضاف إلى ذلك عدم تواجد من يساعده في الوصول لمقر إقامته داخل الفندق؛ كل هذا جعل من آدم التائه يشعر بآثار نفسية سيئة إزاء ما يعيشه من ظروف صعبة بعيداً عن أهله ووطنه. وهكذا فإن وجود الفندق في معظم روايات المتاهة يشير إلى ثنائيتين متعارضتين: الراحة واللذة، والضيق والهروب، بالنتيجة جسد إحدى الوسائل التي لجأ إليها الروائي لإيصال رسالته في تحقيق الإقناع الكامل والمتعة في التعبير عن المواقف التي تحاكي الواقع بأحداثها.

٤- الجامعة :

تلك المؤسسة التعليمية التي يلتحق بها الطلاب بعد إكمال دراساتهم الثانوية من أجل الحصول على الشهادة الأكاديمية والتخصص الذي يؤهلهم لشغل الوظائف في الدوائر الحكومية والقطاعات الأخرى. فهي إذن ذلك المكان الذي يرتاده الأفراد لكسب العلم والمعرفة، فضلاً عن كونها رمزاً للثقافة والانفتاح نحو العالم الخارجي، من حيث أنها تشكل وعي المجتمع المثقف وتقدمه؛ فالتعليم الجامعي له أبعاد اجتماعية واقتصادية وثقافية كبيرة تهدف إلى رقي المجتمعات وأفرادها عبر الدور الذي تمارسه في التغيير المجتمعي.^(٣)

١- متاهة قابيل : ٥٤-٥٦.

٢- ينظر: إدارة الفنادق : ٣٥.

١- ينظر: دور الجامعات في تطوير وتنمية المجتمع(بحث)، د. ساجد شرقي شعلان، مركز الدراسات الإيرانية، جامعة البصرة، العدد ١٠، ٢٠٠٨ : ١٧١.

إذ كان لها دور متميز في سلسلة أحداث الرواية عبر التعريف بأبطال الرواية من قبيل التحصيل الدراسي، وأيضاً بفعل المواقف التي مارست دوراً في تغيير مجرى الأحداث المصاحبة لهم، من ذلك العلاقة التي أرتبط بها الأستاذ آدم التائه بإحدى النساء وهي حواء الغريب حين كانت تتردد مكان عمله بالجامعة المستنصرية في كلية الآداب معتقداً بأنها إحدى الطالبات: "أشد اللحظات إثارة في حياته الإبداعية كانت عندما دخلت امرأة فاتنة ظنّها إحدى الطالبات الفاتنات الأنيفات إلى مكتبه في الجامعة وقالت له بأنها قرأت روايته (كوابيس القنفذ)، وإنها معجبة بهذه الرواية جداً، ومعجبة بطريقته في الكتابة، لكن لديها بعض الملاحظات. بعد أن قام الدكتور آدم التائه بمراسيم الترحيب طلب أن يسمع ملاحظاتها ربما لا تعجبه، وربما سينزعج منها، فنفى ذلك وأصر على أن تقول ما لديها وبصراحة شديدة، فقالت له كلاماً وكأنها كانت قد أعدته، لأنها لم تتوقف ولم تتردد في سرد ملاحظاتها الجريئة، وما زال يتذكر كل تلك اللحظات والجمال التي فتحت باب السعادة مؤقتة في حياته: أنت يا دكتور آدم التائه كاتب تائه قلبك. كاتب متردد. لا تستطيع أن تقول كل شيء. إن الغموض في روايتك ليس متأتياً من طريقك الجديدة في الكتابة وإنما لخوفك من أن تقول كل شيء عن الشخصية وبصراحة[....]. وجد الدكتور آدم التائه أنه أمام شخصية غريبة، بل نسي كل تفاصيل جسدها الطاغية ولباقتها المثيرة، وأخذ يفكر بما قالت، فشحب لون وجهه وقال بارتباك: من أنت؟[....] أنا طالبة في كلية الحقوق، السنة الرابعة. هل تريد أن تعرف عني أكثر؟ اسألني وسأجيبك."^(١) من الواضح أن الدور الذي تؤديه هذه الأوساط المتحضرة لا يقتصر على العلم والتعليم فحسب، بل شكلت فضاءات في حرية الأفراد بالتعبير عن أفكارهم وآرائهم، حتى لو لم تكن في مجالات تخصصاتهم الأكاديمية أو بعيد عنهم، وهو ما تجلّى في شخصية حواء الغريب التي كان لها اهتماماتها الأدبية وهي طالبة للحقوق؛ فالمساحة التي تمنحها الجامعة للحوار الناضج بين الأستاذ والطالب تجسد حقيقة التفاعل الثقافي بين الفئات باختلاف مستوياتها، فضلاً عن تلك الأجواء فقد أوجدت مناخاً من العواطف الممتعة انتابت شخصية الأستاذ التائه حال رؤيته لحواء الغريب حين شعر بإحساس من السعادة لم يشعر به من قبل. فما أبدته من التعليقات النقدية حول أسلوب كتابته قد عزز من ثقته بما أحسن كتابته في الرواية، لدرجة أنه كان يفكر بعمق في كلماتها وشخصيتها، ما غدى فضوله لمعرفة حقيقة تلك الشخصية التي سحرته بمظهرها وتفكيرها، بل وزادت من حيرته أيضاً؛ فالشغف الذي تملكه نحوها جعله يستمتع كثيراً عند اللقاء بها، بل والبحث عنها بين أزقة الجامعة وقاعاتها شوقاً ولهفة لرؤيتها، والتي لم تتردد هي بالمقابل من مبادلتها إعجابها به وبشخصيته، فضلاً عن سماحها له بالتعرف عليها أكثر. بالنهاية ورغم كل ما حدث من وقائع ومواقف لا يسعنا إلا أن نقول أن الجامعة، أو بالأحرى الحرم الجامعي، هو ذلك الفضاء الحر الحضاري الذي يحتضن الأشخاص والأفكار الآراء ويطورها لما هو الأفضل.

٥- المقبرة :

وهو مكان يتم فيه دفن جثث الموتى بحيث تكون مخفية تماماً، لذلك عدت مساكناً للأموات ومنازلهم^(١). فالقبر هو المثنوى الأخير الذي يرقد فيه الإنسان، والمصير لكل من ذاق الموت، حيث السلام التام والصمت المطبق؛ والشاهد على كينونة الإنسان في المكان، ودليل وجوده في مواجهة مرور الزمن الذي انقطعت فيه حياة المخلوق بانتقاله للعالم الآخر:" الآن في برلين، وفي مقبرة للمسلمين في شارع يسمى كولومبيا دام، شأنها شأن بقية المقابر الألمانية المزينة بالأشجار والزهور، ثمة قبر مرمرى، عليه صورة لفتى في مقتبل العمر، وُكتب بخط عريض اسمه وتاريخ ميلاده ووفاته، يزوره بشكل دائم هذان العجوزان، حتى أني استغربت أول الأمر حينما قابلتهما هنا، لكن كما يبدو أن الأم مريضة بالمفاصل لذا جاءا إلى هنا للعلاج . كانت الدموع قد تفرقت في عيني حواء صحراوي وهي تسمع قصة هذين العجوزين الحزينين، لكن الفضول لم يفارقها فسألت : لكن هل هي ترى ابنها الميت فعلاً أو هي في حالة تشوش نفسي..؟ لا أدري بالضبط.. لكنها أحيانا تتصل بي صباحا لتخبرني بأن قابيل زارها وأخبرها بأنه سعيد في عالمه الآخر، وهو لا يريد أن تحزن، بل يوصيها بأن تعتني بأبيه.. وأنه معهما ولا يفارقهما بتاتاً."^(٢) يصبح الموت معضلة خطيرة وشكلاً مؤلماً بالقدر الذي يقترب فيه من دائرة مشاعرنا الشخصية وضميرنا، أي بقدر ما يدنو أولاً من الذات، ومن ثم دائرة الاهتمام المباشر، عندما نكون أمام الغياب المطلق لمن نحب، فموته عندئذ يشكل تحدياً لنا يهشم الوحدة القائمة بيننا.^(٣) لهذا يحتفظ الناس بأدوات الموتى ويزينون القبور بالنقوش واللوحات من أجل تذكر الموتى وإيمانهم بعودة الروح إلى الموتى؛ تلك التصرفات التي تعبر عن عمق الشعور العاطفي وكثافة المشاعر نتيجة فقدان الأحبة.^(٤) فالألم الحقيقي الذي تعين على شخصية الوالدين العجوزين في النص، وبكيفية التعامل معه من حيث مشاعر الحزن ولوعة الفراق لأبنهما قابيل الذي وافته المنية وهو في مقتبل العمر قد دفعهما إلى التردد على قبره باستمرار؛ إذ كانا مؤمنين بأن روحه ماتزال متعلقة بالحياة، وذلك عبر زيارته لهما بين الفينة والأخرى للاطمئنان عليهما، بل وبإخبارهما بما يحس به من الطمأنينة والراحة في عالمه الآخر.

تلك الأجواء الروحانية التي استطاع الكاتب اختراقها قد شكلت لوحة عاطفية مفعجة تظهر البؤس الذي تشعر به الأسر عندما تفقد أبنائها. لذلك عدت تلك الأماكن بمثابة مساحة تحمل آلام الأفراد وعذابهم وتمنحهم الإحساس بالحزن والبؤس لفقد أحبائهم. ومن ثم فإن الأماكن المغلقة، على الرغم من محيطها الضيق إلا أنها تشكل زوايا مثالية للخصوصية التي يبحث عنها الأفراد في جهودهم للابتعاد عن العالم الخارجي.

١- ينظر: عمارة القبور في الإسلام(المبيضة)، عبد الرحمن اليماني، تحقيق: علي بن العمران، دار عالم الفوائد، ١٣٨٦هـ: ٢٦.

١- متاهة الأشباح : ٢٩٥.

٢- ينظر: حقيقة الموت بين الفلسفة والدين، د. محمد الزيني، دار اليقين، مصر، طبعة ١، ٢٠١١: ٣٠.

٣- ينظر: نفسه : ١٥.

المتخيل والواقعي:

التخيل هو كل ما يتم إدراكه بلا شعور من الهياكل المرئية، والأشياء المحسوسة، ذلك أن علمها محدود من حيث أنه يرجع إلى الحواس من تمثيل المعنى.^(١) فهو ما يتمثل للسامع من حيث ألفاظ متخيلة أو معانيها، أو أسلوبها وتنظيمها، وتخلق في مخيلته صورة يستوحي منها تصويرها ورؤيتها، أو يتخيل معها شيئاً آخر، دون رؤية اتجاه التوسع أو الانكماش.^(٢) وإما الخيال فقد عد جزءاً من التخيل من حيث أنه يمثل البنية السحرية التي تتجلى في خلق التوازن، أو التوفيق بين الصفات المتناقضة أو المتعارضة بين الإحساس بالمتعة والقدرة على خلق تأثير موحد للوفرة في سمة من الإبداع.^(٣) كونه يمثل تفاعل الروابط القائمة بين الأشياء عندما ينتقيها المؤلف ويجمعها ويشكلها جميعاً بخياله، ومن ثم إحساسه بخلق شيئاً جديداً من الأشياء المشتركة والمعاني المستقلة عن العناصر التي صنعتها، بالنتيجة يثير مشاعر تختلف تماماً عن تأثير هذه الأشياء في الواقع.^(٤) لذلك فإن الخيال هو الإطار الذي يستعمله المبدع لاستحداث جواً مليئاً بالألفة والغرابية، وهو من أهم مكونات الرواية، حين ينتحل شخصيات وأماكن وذكريات زمنية خارجة عن المؤلف لجذب انتباه القارئ وحماسه عبر تقديم صورة مليئة بالشغف والإبداع، وعليه كان المكان الخيالي هو ذلك الموضع المثالي الذي من الصعب الوصول إليه أو تحقيقه، والذي يمكن تصويره بناءً على جغرافية خيالية ذات طبيعة أسطورية.^(٥)

ومن بين تلك الأمكنة الكثيرة والمختلفة التي وصفت في سلسلة المتاهات هي الجنة ذلك المكان الروحي الذي وعد به الله عز وجل عباده المؤمنين والنعم المقيم الذي ورد ذكره في العديد من آيات القرآن الكريم من ذلك قوله تعالى: ﴿وَالَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ سَنُدْخِلُهُمْ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا أَبَدًا﴾.^(٦) في محاولة السارد تخيل ما فيها من النعم والمظاهر الربانية: "دائماً كنت أتخيل الجنة على أنها مكتبة من نوع ما. وربما تخيلها غيري على هيئة قصر أو بستان. إنني أتنبه الأب إليه وكأنه قال شيئاً غير مألوف. إلا أن آدم المحروم بادره بالتعليق قائلاً: هذا قول لكاتب أرجنتيني أسمى من أميركا اللاتينية اسمه بورخيس. هذا قول غريب حقاً.. فكل أوصاف الجنة في القرآن أو حتى الكتب المقدسة هو توصيف ريفي. أي أنها بستان جميل وفيه ما لذ وطاب من الفاكهة، والحدائق، وأنهار من الحليب والعسل، والخمر. لكن لم يرد ذكر للكتب فيها علماً أن القراءة هي من المتع العظمى. علق آدم المحروم مشاكساً بمرح: وليس فيها إنترنت ولا موبايل

١- ينظر: في نظرية الأدب من قضايا الشعر و النشر في النقد العربي القديم، عثمان موافي، دارالمعرفة، مصر، جزء ١، ٢٠٠٠:

١٥١.

٢- ينظر: نفسه : ١٥٠.

٣- ينظر: مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ريتشارد، تر: محمد بدوي، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، طبعة ١، ٢٠٠٥: ٢٩٧.
١- ينظر : مفهوم الخيال و وظيفته في النقد القديم والبلاغة، إطروحة دكتوراه في النقد والبلاغة، جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية، فاطمة سعيد أحمد، ١٩٨٩ : ٣٣٩.

٢- ينظر: شعرية المكان في الأدب العربي الحديث : ٣٣- ٣٤.

٣- النساء/ ٥٧.

ولا سيارات أو طائرات أو أي شيء آخر. وكأنه منتج للعلاج. ثم أين تقع الجنة.. هل هي في مجرتنا أم في مجرات أخرى؟" (١)

في خضم التطورات الفكرية والتحديات الدينية بات الكثير من الأفراد يجهل حقيقة هويته وغايته في الوجود، مما صعب عليه سبله في الوصول الى الحقيقة؛ وذلك عندما يتخذ كلام الفرد في التعبير الخيالي عن آمال النفس فيما يتعلق بطموحاتها الدنيوية وملذاتها الشهوانية هاجس الرغبة التي ينوي تحقيقها ويتمنى إشباعها. (٢) فيصبح الدين ضعيفاً في النفوس ويبقى متعلقاً في الغريزة التي تبحث عن تلبيةها، لا عقيدة راسخة تنبثق من أحقيتها عند الحديث عن العوالم الغيبية من قبيل الجنة والنار وغيرها من الثوابت التي كان وما يزال علمها عند الله تعالى؛ وكأن حقيقة هذه الأمكنة لها نوع من الوجود الذي لم يتمخض عن العدم، ولو كانت كذلك لم يكن لها معنى في العقل؛ لأن أحقيتها ثابتة في الأرواح ومتضمنة فيها منذ الأزل، كونها حقائق سالبة لا يمكن أن توجد من تلقاء نفسها. (١) فما وصفت به الجنة من الصفات الطبيعية منذ حيث الأنهار والأشجار وغيرها من المظاهر التي بدت بكونها ريفية حسب كلام شخصية آدم المحروم، لكنه في الواقع يشير إلى المنابع الرئيسية التي تعطي الحياة للموجودات دون أن يكون للبدن البشرية تدخل فيها، فضلاً ما زاد عليها من الوصف من حيث كونها منتج للعلاج هو في حقيقة الحال تعد منتجاً لراحة النفس بعد شقائها المرير الذي عاشته في مرحلة سابقة، وهو دليل الجائزة التي يحظى بها الإنسان لقاء ما قدمه من العبادات والطاعة للذات الإلهية المقدسة.

ومن أمثلة التعبير عن وجود تلك الأماكن في الرواية من حيث علاقاتها بالشخصيات وارتباطها بالأحداث، تلك الرؤية التي أفزعت حواء المؤمن وجعلتها تشعر بالخوف والهلع عبر تخيلها لذلك العالم، وتواجدها فيه أثناء نومها: "في وسط المرج الأخضر الذي تحيطه الأشجار لم يكن ثمة أحد من البشر. كانت الشمس عالية، وثمره ضباب كثيف يغطي الأفق المفتوح من المرج. في وسط المرج كان تابوت من الخشب الصندل. من خلف الأشجار بدأت حركة ما. شينا فشينا برزت أشباح ملفوفة بالقماش الأبيض وكأنها مومياء. أخذت الأشباح تقترب من التابوت بحركة بطيئة إلى أن التفت حوله، ثم انحنت وفتحت التابوت. لم يكن هناك سوى دمية من القماش. أغلقت الأشباح غطاء التابوت ثم أخذت تبتعد راجعة إلى مكانها خلف الأشجار إلى أن اختفت. التابوت ما زال وسط المرج. شينا فشينا بدأ غطاؤه يفتح. من التابوت خرجت حواء المؤمن واقفة. كانت في ثوب أبيض شفاف. خرجت من التابوت ومشيت مثل السائر في النوم نحو جهة الضباب إلى أن اختفت فيه." (٢) لقد زعم بعضهم في أن الرؤيا تحقيق لأمثلة محكومة في الخيال تنبئاً على ما سيحدث،

١- متاهة حواء : ١٩٧-١٩٨.

٢- ينظر: نحو علم نفس إسلامي، د. حسن الشرقاوي، الهيئة المصرية للكتاب، الإسكندرية : ١٦٤.

١- ينظر: بحث في الوجود والعدم، مصطفى محمود، دار العودة، بيروت، ١٩٨٦ : ٣٨ - ٣٩.

٢- متاهة آدم : ٣١.

تصح للنائم وقد غرقت أجزاء قلبه بالنوم مشككاً ومتخيلاً.^(١) إذ تعد نوعاً من النشاط العقلي المشوش الذي يمكن بواسطته التعرف على ظواهر غير مرئية بعيدة عن زمانها ومكانها؛ نظراً لطول الوقت الذي يستغرقه حدوثها.^(٢) فما تجلى من الظواهر أثناء وجود حواء المؤمن في ذلك العالم التخيلي يوحى بالشؤم الذي ينتظر مصيرها، حيث أن كل الدلائل التي عبرت عنها رؤيتها تشير إلى دنو أجلها بفعل وجود التابوت والدمية التي تحتويها، والتي مثلت رمزية الجثة؛ فضلاً عن الضباب الذي أحاط بالمكان في التعبير عن المجهول الذي يلفها، ناهيك عن المروج الواسعة التي تخلو من الحياة إلا وجودها كان من نتيجتها أن اختفت في نهاية ذلك الفضاء الشاسع، وهو ما تحقق بعد حين من أحداث الرواية التي أدت إلى نهايتها كما سبق توضيحه في أجزاء سابقة.

أما فيما يتعلق بالمكان الواقعي والذي يرتبط بحرية حركة الإنسان فيه ضمن بيئته، إذ يمتلك عناصر سردية كثيرة وخصائص إنسانية محلية شاملة، بما فيها الثوابت المكانية التي تضي على القصة خصوصية معينة، يمكن بواسطتها تسمية الواقعية التي تراعي جهود الكتاب في تكوين رؤية واضحة لأنفسهم لا تتوقف عند الحاضر بالتأكيد، ولكن تمتد إلى الماضي لرسم أفق واسعة.^(٣) فهو تجسيد عميق لتجربة الروائي في تمثيل قوي للحياة، وتحديد معنى الواقع في تلك الأماكن التي تخلق نفس الواقع الحي الذي تتناسل فيه القصص والأحداث الخيالية.^(٤)

حيث يسعى السارد من وراءه الكشف عن الظواهر السلبية، والإمعان في سلوكيات الأفراد وطبائعهم دون تشذيبها على وفق ما ينطبق والواقع المعيش.^(٥) لهذا شكل وجود هذه الأماكن انعكاساً لما يختبره الأفراد في العالم المادي، ووسيلة يتحقق بها الإبداع بفعل الواقعية المضافة إلى مجريات الأحداث؛ ومن جملة تلك الأماكن التي جاء وصفها من قبل السارد: "توجهت إلى جهة ساحة الأمين، منعطفاً إلى اليمين، حيث تقع محطة باصات مصلحة نقل الركاب، منتظراً الحافلة التي ستقلني إلى منطقة إسكان غربي بغداد لأتوجه من هناك إلى منطقة الوشاش. انتبهت إلى أن محطة انتظار الحافلات تكاد أن تكون خالية أيضاً، رغم قربها من سوق السراي، وشارع النهر والمتحف البغدادي، وهي محطة لأكثر من حافلة ولأكثر من اتجاه في منطقة الكرخ، فالحافلات التي تقف في هذه المنطقة تعبر جسر الشهداء ناقلة الركاب من جهة الرصافة إلى جهة الكرخ، ذاهبة بهم إلى مختلف المناطق في غرب العاصمة."^(٦)

١- ينظر: الرؤى والأحلام في ضوء الكتب والسنة، الشيخ الحافظ العسقلاني، مكتبة التراث الإسلامي، القاهرة : ٨.

٢- ينظر: معنى الأحلام وغرائب أخرى، راجي عنايت، دار الشروق، القاهرة، طبعة ١، ١٩٩٥ : ٨.

١- ينظر: الرواية والمكان : ٢٤.

٢- ينظر: بنية السرد العربي من مسألة الواقع إلى سؤال المصير، محمد المعتصم، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، طبعة ١، ١٩ : ٢٠١٠ - ٢٠.

٣- ينظر: نفسه : ١١.

٤- متأهة الأشباح : ١٨٠.

إن الأماكن الواردة في النص هي رموز حقيقية لمدينة بغداد وهويتها، كان الهدف من وجودها هو خلق الانطباع بما يعزز من واقعية الأحداث، عبر ما تمخض من وصف للباصات وهي تهرع مسرعة مع حركة السكان لإحضارهم وإيصالهم لمبتغاهم، في استثارة السارد لعنفوان الحياة وانسيابها، فضلاً لجمال تلك الأحياء بأزقتها وشوارعها والأماكن التي تميزها؛ كل ذلك أسهم بصورة فاعلة في خلق وجه مشرق للعاصمة بغداد يستحضر فيه بهجة الحياة ورونقها؛ فالبساطة التي لجأ إليها الراوي في وصف مساره للوصول تسمح للأفكار بمشاركته متعة التنقل بين تلك المناطق.

ومن الأماكن الأخرى التي جاءت متزامنة مع الأحداث هي دائرة الهجرة في ألمانيا: "يقع القسم الخاص باللاجئين في الطابق الخامس من بناية بلدية مدينة (ركلنك هاوزن) الألمانية التي تقع ضمن منطقة (الروور) الشهيرة بمناجم الفحم والتي تتبع مقاطعة (نورد راين فستفالن). حين وصلت حواء المؤمن وجدت أمامها صفا من اللاجئين. كان هناك كورديان من العراق، أفريقي، فئاتان إيرانيتان، لبنانيان، فلسطيني، أفغاني جاء معه أربعة من أطفاله وابنته الفتية الجميلة. كان الحديث يدور بلغات مختلفة، ولكن حينما يود أحدهم أن يحدث شخصاً آخر لا يعرف لغته فإنه يتحدث معه بالألمانية التي لا يجيدها أي منهم لكن يمكنهم التفاهم بها. [...] عادة ما يحصل اللاجئون على ورقة من الدوائر المختصة بالتعامل معهم حينما يريدون الذهاب إلى الطبيب. وحينما أخذت حواء المؤمن الورقة من دائرة الأجانب واجهتها المشكلة نفسها، إذ كيف لها أن تشرح للطبيبة وضعها. فكرت في نفسها أنها ستشرح لها بالإشارات."^(١)

لقد كان للتنوع الذي تجسد في هذا المكان أشكال وأبعاد جميلة عبرت عن مزيج من الأفراد والجنسيات ولغاتهم المختلفة، فضلاً عن الوصف الدقيق للمكان بجغرافيته وموارده الطبيعية؛ فالتركيز على الظروف التي عاش فيها اللاجئون في الخارج، إلى جانب معاناتهم في كيفية التعامل مع الإدارات المعنية هناك في تكييف أحوالهم، كل هذا وغيره قد جسد واقعاً فنياً ومادياً رقد الرواية بعوالم تضلل القارئ إلى المسار الحقيقي للأمور والأحداث التي تزخر فيها؛

ومن ثم شكل هذا التمايز بين الأمكنة الممتزجة بخيالها وحقيقتها أفعوانيه تتصاعد بين القبول والرفض والتصديق والتكذيب، وهو ما خلق جواً مشحوناً بالأفكار المضطربة في ماهية تلك الوقائع.

الأليف والمعادي :

تتعدد علاقات الشخصيات بأمكانها وتتعدد بتنوع الأزمنة الذاتية، لذا كان الغالب على علاقة الشخصيات هو صفة التذبذب التي تتراوح بين النفور والحب، وبين الاحتماء والهروب في لحظاتها المختلفة بين السعادة والبؤس.^(١) فقد تنسجم الشخصية مع المكان فتحبه وتعيش في ألفه معه، وقد يكون مناقضا لها فيخلق هذا التناقض نوعاً من الصراع الذي يحدد أبعاد الشخصية وعلاقاتها.^(٢) وهذا ما أدى إلى تقسيم الأماكن بين الصديقة والعدائية؛ حيث يستعمل مصطلح الأليف في الأماكن التي نشعر بالرغبة والشغف تجاهها وهو ما يرتبط بقيمة الحماية التي يمتلكها المكان، والتي تكون قيمة إيجابية سرعان ما تصبح قيم مسيطرة ننجذب إليها.^(٣) لهذا يصبح مكاناً للإقامة ومتعلقاً بالدفء الذي يمنحنا الشعور بكونه فضاءات محمية من الخارج المعادي وأخطاره، كما ويتيح فسحة للذكريات والتأمل.^(٤) ومن أمثلة تلك الأمكنة المسجد وصوت الأذان الذي يغذي الأرواح الهائمة: " رفعت نصف جسدها قليلاً إلى الأعلى متكئة على الوسادة، وهي تردد مع صوت الأذان المهيّب القادم إليها من جهة النافذة: الله أكبر الله أكبر ، أشهد أن لا إله إلا الله. نهضت من سريرها وتوجهت إلى النافذة وفي روحها لمسات خشوع وإيمان. فتحت النافذة، إندهشت. كانت منارة مسجد مضيئة تعلو فوق الأشجار المحيطة بالمستشفى. منارة كبيرة وعالية وبيضاء. راودها إحساس بأن ما تراه ليس حقيقياً، وأنها ما تزال نائمة بلا شك. فهي لا تعرف في هذه المدينة أي مسجد بهذا الاتساع، بل إن المسجد الوحيد الذي تعرفه هو للأتراك وهو أشبه ببيت للسكن، ويقع بعيداً جداً عن المستشفى، قريباً من تلك الأحياء التي يسكنها الأتراك والعرب في أطراف المدينة. ظلت واقفة لدقائق عند الشباك. كانت منبهرة بجمال منارة المسجد المضيئة البيضاء والتي يزينها شريط من المصابيح الخضراء."^(٥) تضيف المساجد بمآذنها الدقيقة المنسرحة في السماء وقبابها الأنيقة جلالاً وجمالاً روحياً رقيقاً على نفوس الأفراد، كما وتزيل عزلة القلوب المهووسة بالطموحات والهموم الدنيوية.^(٦) فما تمارسه دور العبادة من مهام لا يقتصر على كونها أماكن يقصدها الناس لأداء العبادات، والاستماع للأحاديث الوعظية والدينية فحسب، لكن بقدر ما تحمله من القدسية وما تمثله من الروحية التي تبعث على الراحة والشعور بالطمأنينة وتعزيز ثقة الفرد وقدرته في مواجهة الحياة وصعوباتها، ذلك أن الخصائص المشتركة بين دور العبادة هو ما يبحث عنه الإنسان في تغذية أفكاره وعواطفه، وما تلك النعوت التي أغدقت على هذه الأمكنة إلا دلائل على نقاء سريرتها ووضوح تأثيرها على النفوس بشكل عام.

١- ينظر: الفضاء الروائي: ٢٨٢.

٢- ينظر: نفسه: ٢٨٦.

١- ينظر: تحليل النص السردي : ١٠٥.

٢- ينظر: شعرية المكان في القصة القصيرة جداً قراءة تحليلية في المجموعات القصصية (١٩٨٩-٢٠٠٨)، هيثم بهنام بردى، د. نيهان حسون، دار تموز، طبعة ١، ٢٠١٢: ١٠٠.

٣- متاهة حواء : ٧٥.

٤- ينظر: المساجد، د. حسين مؤنس، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ١٩٨١: ٢٧-٣٠.

ومن الأماكن التي أثارت مشاعر الهدوء والسكينة هو القاعة في مطار مدينة (دوسلدورف) الألمانية عندما كان آدم التائه ينتظر موعد طائرته للسفر منتظراً في صالة الانتظار داخل المطار: "جلس على كرسي ضمن مجموعة كراس توزع عليها بعض المسافرين الذين وصلوا قبل موعد طيرانهم. أحس وكأنه يستريح بعد رحلة شاقة. تأمل سقف القاعة. كان منبهراً بالمطار. ظل يتأمل المسافرين ويتتبع الذين يصطفون أمام مكاتب الخطوط الجوية التي ستوصلهم إلى مقاصدهم، أو يتتبع بنظراته النساء الأنبيقات اللاتي يمرقن من أمامه. بعد أن تيقن من أن طائرته قد غادرت المطار، ولا أمل في رحلة طيران قريبة، وبرغم الخيبة والإحباط اللذين تركهما وقع الخبر ليه، شعر آدم التائه بشيء من الاسترخاء ينظر بعينه على المسافرين والأشياء الداخلي، وبامتلاكه لوقت حر كاف، لذا ظل جالسا وكأنه غير موجود، أو تحول بكل كيانه إلى عيني فقط" (١) من الواضح أن الأماكن تعكس انطباعات يتجلى تأثيرها المباشر على الأفراد، وهو ما تجسد في وصف الحالة التي يمر بها آدم التائه من الافتتان والدهشة بالمظاهر الجميلة داخل القاعة حيث المسافرين والنساء والتفاصيل التي زينت الصالة، بل وأثارت فيه مشاعر الهدوء والاسترخاء التي سيطرت عليه، فكان منغمساً بالتطلع لحركة المارة دون حراك، وكأنه مسلوب الإرادة، أو أنه قد وجد ضالته في الراحة بعد عناء سفر طويل قضاه بالتجوال بين المدن.

أما الأماكن العدائية فهي ساحات الصراع والكراهية، فقد مثلت العواطف الانفعالية الملتهبة والصور الكابوسية المحزنة والمؤلمة. (٢) حيث أن ثمة أماكن يشعر فيها الإنسان بالعداء والكراهية والسأم تضطره للعيش فيها تحت ظرف إجباري في حالة من الإكراه مثل المنفى أو المعتقل، أو تلك الأماكن الغريبة التي توحى له بالخوف والرعب لطبيعتها الوحشية والمقفرة. (٣) فهذه الأماكن بكل تفاصيلها تعد مواقعاً طاردة للمشاعر التي تجذب الإنسان إليها، وتزرع فيه ذكريات سيئة لا يمكن أن ينساها بسهولة، ومن ضمن تلك الأماكن التي جاء ذكرها في سلسلة المتاهات ما سمي بالمسالخ على حد تعبير السارد، في إشارة إلى حقبة العداء الطائفي في مدينة بغداد خاصة والعراق عامة: "كان الظلام قد غطى تلك الفيافي النائية من أطراف مدينة بغداد، حيث اندغمت البيوت والشقق المهدمة والمهجورة، التي أخذت إحداها معتقلاً للمختطفين، مع عتمة النخيل في البساتين القريبة. في تلك الغرفة النائية التي أعتقل فيها قابيل الفهد وآدم ذوالنورين كانت العتمة كثيفة وثقيلة. كانا يتألمان مما جرى لهما، فرأس قابيل الفهد قد تشبع بالدم المتخثر الذي نزف منه، كما خلعت كتفه عن موضعه، نتيجة سقوطه وهو مشدود إلى كرسيه، أما أنف وفم آدم ذو النورين فقد تورما قليلاً نتيجة ضربه وتدرجته مع كرسيه وارتطامه بالحائط، لكن آلامهما النفسية كانت أشد عليهما من آلامهما الجسدية،

١- متاهة قابيل : ١٣.

٢- ينظر: تحليل النص السردي : ١٠٥.

٣- ينظر: شعرية المكان في القصة القصيرة لهيثم بهنام : ٩٩.

فقد كانا يسمعان صرخات ألم واستغاثة لشخص آخر يعذب، تأتي من الغرفة المجاورة، وأصوات استخدام آلات تعذيب غريبة.^(١) ليقابله السارد بوصف لمكان آخر لا يقل عنه وحشية وعدوانية حاول بوساطته التجسيد لمعسكري التناحر آنذاك: "إنتبه آدم ذو النورين إلى أنه بدأ يألف رائحة المكان، وأخذ يتحرك بحرية أكبر، بل صار يتقبل ما يرى لا إرادياً، إذ شعر أن هناك حرباً أكبر منه تجري في هذه البلاد، حرباً لا يعرف من أشعلها، ولا إلى أين ستقود، وبماذا ستنتهي، بالرغم من كل الصراخ والنعي الكاذب عن وحدة الشعب. كان يحس بأن قناعات جديدة بدأت تتشكل لديه خلال وقت قصير، ربما أقل من ساعة واحدة. توجه قابيل العباسي به إلى زاوية تنبعث منها رائحة جيفة قاتلة، وكلما كانا يقتربان منها، عاودته رغبته في التقيؤ. دفع بابها، إذ كانت الزنزانة غير مقفلة، فهاله أن يرى كما كبيراً من الجماجم البشرية، لنساء ورجال، وأطفال بمختلف الأعمار." (١)

ما تمثله حقيقة تلك الأماكن يثير فينا مشاعر وذكريات مؤلمة عصفت بالبلاد في مرحلة ما؛ لذا حاولت الاستغناء عن الحديث عنها بمقولة (رُفِعَتْ الْأَقْلَامُ وَجَفَّتِ الصُّحُفُ) مشيراً فقط إلى أن الكاتب حاول من ذلك هو تبيان أن الخاسر الوحيد في تلك الصراعات هي الشعوب التي اتخذت وقوداً لنيران أشعلها المغرضون.

وهكذا بلغ تنوع وتعدد الأماكن والبلدان التي ظهرت في سلسلة روايات المتاهات أفاق عديدة وشاسعة إلى المدى الذي لا يمكن أن تتضمنه بضعة أسطر أو صفحات؛ لأن العوالم التي احتلتها والتجليات التي عبرت عنها قد كونت أجناساً كونية وغيبية بمختلف أشكالها، وهو ما سبق ذكره؛

لذلك كانت جهود الباحث تتمحور حول التركيز على الأماكن التي كان لها التأثير الأكبر في مجريات الأحداث والأكثر فاعلية، أو تلك التي عبرت بوجودها عن تجليات دلالية عميقة، أو قد شكلت معتركاً مهماً في أدوار الشخصيات ومواقفها، وهو ما عملنا على ذكره في ميادين البحث، الذي نطمح بوساطته على تجسيد الصور والمضامين التي أرادها السارد من ذكر تلك الأمكنة. بالتالي كان المكان ولا يزال واحداً من الأركان والمقومات السردية التي عمقت من أحداث الرواية وعكست واقعاً حقيقياً أو خيالياً أتاح للقارئ التنقل بحرية عبر فضاءاته الواسعة.

١- متاهة قابيل : ٢٤٣.

١- نفسه : ٣٧٢-٣٧٣.

المبحث الثاني

الزمن السردي

- توطئة نظرية.
- الزمن الروائي.
- المفارقات السردية (الزمنية) :
- أولاً - الاسترجاع .
- ثانياً - الاستباق .
- التقنيات السردية :
- أولاً - تقنيات تسريع السرد :

(أ . الخلاصة ، ب . الحذف)

ثانياً / تقنيات إبطاء السرد :

(أ . الوقفة الوصفية ، ب . المشهد)

شكل الزمن واحداً من الجوانب المهمة التي تتدفق تلقائياً إلى عمق الإنسان ووعيه، محدداً مواقفه وتصورات، وحتى لغته.^(١) فقد عد هاجساً شغل الكثير من العلماء والفلاسفة والكتاب بسبب ارتباطه الوثيق بجوانب الوجود والحياة الإنسانية؛ فالتغيرات التي يشهدها الوجود الإنساني من فناء وبقاء وركود وحركة، قد خلقت إحساساً واعياً بأهمية الزمن ودوره في مختلف مناحي الحياة.^(٢) على النحو الذي يجعل من الزمن فكرة فريدة لمختلف الحركات العلمية والفنية والفلسفية والأدبية، متخذةً إياه محوراً لها وقاسماً مشتركاً يجمع بين ممثلي الحضارات على تنوع مشاريعهم ومذاهبهم.^(٣) الأمر الذي من شأنه أن يبرز عدم إمكانية فصل الزمن عن وعي الإنسان وضميره، لأن كل لحظة حاضرة يعيشها هي إضافة جديدة لسجل تجاربه الماضية.^(٤) لذلك وجب التأكيد على الزمن بوصفه العنصر الأهم في تحديد بقاء الإنسان وحركته والتغيرات التي تطرأ عليه وتساعد في تشكيل فهمه للحياة؛ بهذه الأسباب تعددت الآراء والمفاهيم في تحديد طبيعته، فمنهم من يتخذه دالاً على الدهر للإشارة إلى زمن المطلق، ومنهم من يتخذه مرادفاً للأبدية.^(٥) وهو ما تجلّى عبر النظر إلى الزمن على أنه سلسلة من المراحل تبدأ من الخلق حتى تصل إلى النهاية المنتبئ عنها.^(٦) فكان أن بدأت الدراسات السردية تعالج إشكالية الزمن من حيث العلاقات المتأصلة بين السرد والزمن والروائي من جهة، والتداخل فيما بين الازمنة والنظام المتسلسل من ترتيب واستغراق من جهة ثانية، كل ذلك جعل الروائي يدرك أهمية التعامل مع الزمن كونه أحد العناصر السردية المهمة في العمل الأدبي.^(٧)

لقد كان الزمن من المصطلحات التي كثر الحديث عنها في الكتب المعجمية والقواميس التقليدية، بما في ذلك المخصص لابن سيده فيقول: "ولفظ زَمَنٌ وَأَزْمَانٌ مشتق معناها من الأزمنة بمعنى الإقامة، أَرْمَنْتُ بالمكان أقمته فيه زَمَانًا، ومنه اشتقت الزمَانَةُ لأنها حادثة عنه يقال رَجُلٌ زَمِنٌ وَقَوْمٌ زَمْنَى".^(٨) إما القاموس المحيط يذكر الزمن قائلاً: "هو اسم لِقَلِيلِ الْوَقْتِ وَكَثِيرِهِ، وجمعه: أَزْمَانٌ و أَرْمَنَةٌ وَأَزْمِنٌ".^(٩) وفي المعجم الوجيز ورد لفظ الزمن للدلالة على مدة الإقامة إذ يقول: " الزَّمَانُ: الوقت قَلِيلُهُ وَكَثِيرُهُ، ويطلق على مدة الدنيا كلها".^(١٠) كما

١- ينظر: المفهوم الحديث للمكان والزمان، ب.س. ديفيز، ترجمة: السيد عطا، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٦: ١١.

٢- ينظر: الزمن والرواية، أ.أ. مندولا، ترجمة: بكر عباس، دار صادر، طبعة ١، ١٩٩٧: ١٠.

١- ينظر: لحظة الأبدية (دراسة الزمان في أدب القرن العشرين)، سمير الحاج شاهين، المؤسسة العربية، بيروت، طبعة ١، ١٩٨٠: ٦٣-٦٤.

٢- ينظر: تقنيات السرد وآليات تشكله الفني (قراءة نقدية)، د. نفلة حسن أحمدن دار غيداء، طبعة ١، ٢٠١١: ٣٦.

٣- ينظر: في نظرية الرواية: ١٧٢.

٤- ينظر: فكرة الزمان عبر التاريخ، كولن ولسون وآخرون، ترجمة: فؤاد كامل، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢: ١٧.

٥- ينظر: جماليات البناء الروائي عند غادة السمان، د. فيصل النعيمي، مجدلاوي للنشر، عمان - الاردن، طبعة ١، ٢٠١٣: ٢٥.

٦- المخصص: ابن سيده المرسى: ٦٣.

٧- القاموس المحيط: مجد الدين الفيروز آبادي، تحقيق: أنس الشامي، دار الحديث، القاهرة، ٢٠٠٨: ٧٢٠.

٨- المعجم الوجيز: مجمع اللغة العربية، مصر، جزء ١٤، ١٩٩٨: ٢٩٢.

ورد في المعجم الأدبي بأنه النقطة أو الفترة التي يحدث فيه حدث ما.^(١) ويراد بذلك الوقت التي تحصل فيه المواقف؛ أو هو اللحظة أو الساعة المعتادة أو المحددة لحدوث أمر ما في بدايته أو نهايته.^(٢) ويعني به فترة حصول الأمر من أوله إلى آخره.

أما في القرآن الكريم فقد وردت الألفاظ الدالة على كلمة الزمان في مواضع كثيرة باستثناء كلمة الزمن فلم تذكر مطلقاً.^(٣) وفي ذلك قوله تعالى: ﴿يَسْأَلُونَكَ عَنِ السَّاعَةِ أَيَّانَ مُرْسَاهَا﴾.^(٤) وقوله تعالى: ﴿يَسْأَلُونَكَ عَنِ الْأَهِلَّةِ ۖ قُلْ هِيَ مَوَاقِيتُ لِلنَّاسِ وَالْحَجِّ﴾.^(٥) وفي ذلك أيضاً قوله تعالى: ﴿قَالَتِ امْرَأَتُ الْعَزِيزِ الْآنَ حَصْحَصَ الْحَقُّ﴾.^(٦) فالألفاظ (مواقيت، الساعة، الآن،) تدل على الزمن المتعلق بحدث، أو زمن حدوثه، سواء أكان في الماضي أو المستقبل، أو لشيء سيأتي في الوقت المناسب، ولذلك يتضح مما سبق أن الزمن هو الحقة الذي يحصل عبرها الحدث.

إن الغموض الذي أحاط بمفهوم الزمن منذ القدم جعل من الصعوبة تحديد ماهيته أو طبيعته، فتارة يعد بيئة لا محدودة مماثلة للمكان الذي يمكن أن تجري فيه الوقائع، وأخرى سلسلة من الأحداث المترابطة التي تواجه المشاهد، أو بكونه معطى بكامله للفكر.^(٧) لهذا تعددت الآراء والأفكار حوله، لأن مفهوم الزمن متعدد الأوجه، فكل مجال يعطيه معنى خاصاً، ويتعامل مع أدواته التي تصنعه في المجال الفكري والنظري.^(٨) من حيث هو مظهر خيالي يتعايش فيه الكائنات والأشياء، وتتأثر بإشعاعاته الوهمية غير الحسية أو المرئية، مثل السراب الذي لا يُستطاع تلمسه أو سماع أصواته.^(٩)

لذا أخذ الفلاسفة الأوائل زمام المبادرة في دراسة الزمن والتعرف على طبيعته، حيث آمنوا في سعيهم لمفهوم الزمن بأن الوعي السائد للإنسان البدائي حول الزمن يعتمد على إحساسه بالتناغم والإيقاع، وليس التسلسل المستمر.^(١٠) ولهذا فإن آرائهم وأفكارهم حول الزمن انبثقت من الدنيوي لتطال الكوني.^(١١) من ذلك مفهوم أرخوطاس الفيثاغوري المعاصر لأفلاطون للزمن الذي يراه من حيث مقدار لحركة معلومة، وهو أيضاً المدة

١- المعجم الأدبي : نواف نصار: ٩٥.

٢- نفسه : ٩٥.

٣- ينظر: الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، د. عبد الله الصائغ، عصمى للنشر، القاهرة: ٤.

٤- الأعراف/ ١٨٧.

١- البقرة / ١٨٩.

٢- يوسف/ الآية ٥١.

٣- ينظر: موسوعة لالاند الفلسفية، أندريه لالاند: ١٤٣٤.

٤- ينظر: تحليل الخطاب الروائي : ٦١.

٥- ينظر: في نظرية الرواية : ١٧٢- ١٧٣.

٦- ينظر: الزمان أبعاده وبنيته، د. عبد اللطيف الصديقي، المؤسسة الجامعية للدراسات، لبنان، طبعة ١، ١٩٩٥ : ٢٠ .

٧- ينظر: الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا: ٤٢.

الخاصة بطبيعة الكون على وجه العموم.^(١) الشأن الذي لم يختلف عليه أفلاطون حين عدّ الزمن شكلاً من أشكال النظام في الكون، وهو عنده أبدي وجوهري نشأ مع الوجود.^(٢) ويذهب أرسطو في تعريفه للزمن بأنه عدد أو تسلسل رقمي موجود في أدراكنا قبل وبعد الجزء المتحرك، يربط أصل مفهوم الزمن بالإنسان، ففي اعتقاده يستحيل وجود الزمن بدون الإنسان، إذ أن الزمن موجود أساساً في العقل البشري فقط.^(٣) وقد وافق أفلوطين في مذهبه مع أفلاطون حين عد الزمن جوهرًا تنبثق فيه حياة النفس وحركاتها بعد خروجها من السكون الذي كانت فيه، ولذلك فهو صورة متحركة للأبدية.^(٤)

أما بالنسبة للفلاسفة العرب فلا يختلفون كثيراً عما جاء به اليونانيون، إذ وجد ابن سينا في مفهوم الزمن أنه لا يدل على الحركة فحسب، بل هو قوة ذات مقدار يتوافق مع الحركة والتي تحصل فيها الحركة بأجزائها التي لها مسافة، فهو هنا يكون مقدار الحركات وتطابقها، وكل ما يوافق الحركة هو متصل ويحتاج إلى اتصال، ولهذا لا يمكن تمثيل الزمن إلا بالحركة، ومتى لا نشعر بالحركة لم نشعر بالزمن.^(٥) فقد كان يعده مقياساً ثابتاً للحركة ونسبتها إلى السرعة؛ في حين وجد أبو حامد الغزالي أن الزمن شيء نسبي يمتد إلى ما لا نهاية لأنه مخلوق نتيجة لحركة الكون، وهو عنده حدث غير قابل للتفسير ومحدود في النفوس، فالافتراض بوجود زمن ما قبل وجود العالم هو أحد الأوهام.^(٦) ومن ثم فهو ينفي وجود الزمن قبل وجود الكون؛ لأن الزمن مرتبط بحركة العالم وأحداثه، أما ابن رشد فيرى الزمن أبدي ووجوده بديهي بذاته، وعادةً ما يكون ذو طبيعة كمية، أجزاؤه أما ماضية أو مستقبلية، ولا يمكن الإشارة إلى شيء منه بفعل وأقرب شيء هو الحركة، وخاصة الحركة، ولا يمكن تصور الزمن إذا لم نتخيل شيئاً متحركاً. فالزمن هو عرض للحركة، والحركة متضمنة في حده.^(٧) وإجمالاً ما يمكن الاستدلال به من أقوال المتكلمين عن الوقت هو ثلاثة أشياء:

أولاً: تخيلوا أن الزمن يتكون من أجزاء صغيرة منفصلة ومتسلسلة غير قابلة للتجزئة، ولذلك فهو لا يقوم على الانفصال، ولا على الاتصال، أي أن لكل حدث وقت، أي أن لحظة وقوعه واختفائه هي وقته.

ثانياً: إنهم يربطون الزمان بما فيه، كما يربطون المكان بما هو متمكن فيه، ذلك أنهم لا يعتقدون بأن المكان أو الزمان مستقلاً عن محتواه، بل يتصل الشيء بمكانه وزمانه ويخلقه في وحدة متماسكة.

١- ينظر: الزمان الوجودي، عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، لبنان، طبعة ٣، ١٩٧٣: ٤٨ - ٤٩.

٢- ينظر: نفسه: ٥٣.

٣- ينظر: الزمان أبعاده وبنيتة: ١٠.

١- ينظر: الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم، د. حسام الألوسي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، طبعة ١٩٨٠، ١: ٧٨ - ٧٩.

٢- ينظر: النجاة في الحكمة المنطقية والطبيعية والإلهية، ابن سينا، مطبعة السعادة، مصر، طبعة ٢، ١٩٣٨: ١١٥ - ١١٦.

٣- ينظر: تهافت الفلاسفة: ٣٣-٣٤.

٤- ينظر: الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم: ١٠٤ - ١٠٥.

ثالثاً: كانت رؤيتهم للزمن من حيث وظيفته، أي من حيث هو أداة تقييم للأحداث واحداً تلو الآخر، وهذا لا يعني أن الزمن مستقل عن الأحداث بل الزمن و المتزامن يجب أن يكونا كل الأحداث. ^(١) عبر البقاء معاً طوال حياة الفرد حتى النهاية الحتمية لوجوده؛ فما أن يفنى الإنسان فلا يكون هنالك معنى أو ضرورة لوجود الزمن: "كان آدم التائه مأخوذاً بالمشهد الذي رأى فيه إختصاراً لكل مقولات الحياة ومعناها، والوجود وضرورته، وكل تفاهات الأساطير البطولية، وصراع الأديان، والمذاهب، والسياسة بكل تبريراتها، والتعصب بكل أشكاله، ووجد نفسه، وحيداً، وغريباً، فكل يذهب إلى موته وحيداً. لا أحد يذهب مع الإنسان عند موته." ^(٢)

بالنتيجة فإن فيما سبق يدل تماماً على ارتباط الزمن بمفهوم الحركة ارتباطاً وثيقاً عن طريق ما يتجلى فيه من مظاهر السرعة والانتقال. ^(٣) الأمر الذي يوجب انعدام الزمان إلا إذا كان هناك تجدد حاضر، يستمر بوساطته مع هذا التجديد، وإلا لن يكون زماناً بالمطلق. ^(٤) ولذلك كان العقل الفلسفي القديم ينظر إلى الزمن من وجهة نظر الثبات، فهو يعده جوهرأً مستقلاً مرتبطاً بالكون منفصلاً ومستقلاً عن الأشياء والنوات، مكون من حاضر مستمر دون أي صفة ديناميكية. ^(٥) إذ تتلخص آراء الفلاسفة القدماء حول الزمن في أمرين: الأول هو التغير، والثاني هو الدوام والاستمرار. ^(٦)

من هذا المنطلق يمكن تجنب الإشكالية الموجودة بين الزمن وجوانبه الفلسفية، بتفسيره على أنه كيان متدفق دائماً، ماضٍ لن يعود، ومستقبل لم يصل، وحاضر لن يكون أبداً، لأنه يمر دائماً من بين الأصابع؛ ذلك أن فهم اللحظة الحالية لا يعني إلا أنها تمضي وتأتي أخرى وتذهب كذلك؛ فالزمن تغير متواصل موجود كما هو غير موجود. ^(٦)

لقد كان اهتمام الروائيين بالزمن شأن الفلاسفة من حيث سعيهم إلى توظيفه في أعمالهم وإنتاجاتهم، حتى جعلوه عنصراً مهماً فيها؛ فكانت رؤيتهم له تتجسد من حيث هو الزمن الإنساني، وأدراكه يشكل جزءاً من الخلفية الغامضة للتجربة، عندما يدخل في بنية الحياة الإنسانية ويجد معناها، معبراً عن حصيلة تلك التجارب الحياتية. ^(٧) لذا يأخذ عنصر الزمن بعداً جدياً في الرواية التقليدية، من حيث أنه يقوم على فرضية منطقية يعتمد

١- ينظر: بنية العقل العربي (دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية)، د. محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، طبعة ١، ١٩٨٦: ١٩١.

١- متاهة قابيل: ٤١٦.

٢- ينظر: الزمن بين العلم والفلسفة، إميل توفيق، دار الشروق، القاهرة، طبعة ١، ١٩٨٢: ٣٧.

٣- ينظر: الشفاء الطبيعيات (السماع الطبيعي): ١٥٩.

٤- ينظر: الزمان الوجودي: ٨٧.

٥- ينظر: الزمن بين العلم والفلسفة: ٨٥.

٦- ينظر: الموروثات الشعبية القصصية في الرواية اليمنية (دراسة في التفاعل النصي)، إبراهيم أبو طالب، وزارة الثقافة، صنعاء، ٢٠٠٤: ١٨٩ - ١٩٠.

٧- ينظر: نفسه: ١٩١.

تسلسلها على ترتيب الأحداث وعلاقتها بالشخصيات في الماضي والحاضر والمستقبل وفقاً للواقع الفعلي للحياة. أما الرواية الأكثر فنية فهي تدمج النظام الزمني في بنية سببية، حيث تصور شخصية تتدهور أو تتحسن لأسباب تستمر في التأثير مع مرور الوقت.^(١) لكن المفاهيم الحديثة التي تدور حولها مدلولات الزمن تتلخص في كونه لحظة حاضرة واسعة النطاق يبدو فيها الماضي غير منظم ومضطرب، فكلمة حضور تعني وجوداً ملموساً وحيّاً في الوقت نفسه، أي الحاضر المؤقت أو ما هو كائن.^(٢) وهذا ما يحدد مصير الإنسان الذي يتحقق وفق تلك السرمدية المجزأة من هذه الأزمان المجهولة.^(٣) وبذلك فإن مفهوم الزمن في الرواية التقليدية كان يعني الوقت السابق، في حين أن مفهومه في الرواية الجديدة وما تلاها يشير إلى مدة التلقي أو القراءة، رغبة في التأكيد على الزمن اللازم لقراءة مختزلة للأحداث، وهي بذلك تفصل الزمن عن زمانيته، وتمنعه من الاستمرار، لهذا يرى غرييه أنه منذ بروسست وكافكا، أصبح الزمن هو الطابع الأساسي للأحداث في الرواية المعاصرة، وعليه لا يوجد زمن قبل الحاضر أو بعده (الزمن الخطابي).^(٤)

إن عناية الروائيين للزمن تتجلى في إبراز الديكور والزخرفة للأحداث، وتمثيل المظهر الجسدي للشخصيات في كتاباتهم الخيالية، بقصد تقليد العالم الحقيقي الذي يضمن صحة الوقائع والأقوال والحركات.^(٥) عبر ما يتمتع به الزمن من نظام العلاقات المتعاقبة لكل حدث مع الأحداث الأخرى، مثل الماضي والحاضر والمستقبل وهي ليست محددة، بل هي استمرارية متواصلة تُدرك على أنها تلك التي يتداخل فيها حدث مع حدث آخر.^(٦) جعلت الزمن إحدى السمات الأساسية للرواية بما يكشفه عن المستقبل وتمثله بصور حية، فلا يصبح عملية موضوعية بحتة، أو تسلسلاً فارغاً، بل حاضراً عدائياً أو محبوباً.^(٧) كما أن في مجموعة العلاقات الزمنية القائمة بين السرد والزمن الروائي من استغراق وسرعة وتتابع بين المواقف المحكية ومواقعها، وبين الزمان والخطاب والحكاية وعملية السرد برمتها.^(٨) قد أتاحت زمام المبادرة للزمن بتبني دور مفصلي في تحديد طبيعة النصوص المتضمنة في الفن السردية، وهو ما أشار إليه لوبوك عندما أدرك أن الموضوعات لا يمكن تقديمها إلا إذا أصبح من الممكن إدراك عجلة الزمن شكلاً ومضموناً بحسب تمثيلهما في النصوص.^(٩) وأيضاً يؤكد فورستر فيما يتعلق بأهمية الزمن الذي يرى فيه عنصراً مهماً لدرجة أنه لا يمكن كتابة نصوص روائية بدونه، إذ يجد من المستحيل تماماً أن يتجاهل الروائي وجوده أثناء نسج روايته، لدرجة أن الزمن يصبح بالنسبة له

١- ينظر: نظرية الأدب، رنيه - أوستن وآرن، ترجمة: د. عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، ١٩٩٢: ٢٩٦.

١- ينظر: بناء الرواية، سيزا قاسم: ٤١.

٢- ينظر: العزلة والمجتمع: ١٦٥.

٣- ينظر: فضاء النص الروائي مقارنة بنيوية في أدب نبيل سليمان: ١٢١ - ١٢٢.

٤- ينظر: تحليل الخطاب الروائي: ٦٧.

٥- ينظر: المعجم الأدبي: ٩٥.

٦- ينظر: بناء الرواية، إدوين موير، ترجمة: إبراهيم الصيرفي، المؤسسة المصرية للتأليف، القاهرة، ١٩٦٥: ٦٩.

٧- ينظر: المصطلح السردية (معجم المصطلحات): ٢٣١.

٨- ينظر: صناعة الرواية: ٥٥.

أكثر إشكالية وخطورة مما يثيره عنصر المكان.^(١)

لهذا كان الزمن عنصراً أساسياً في السرد الحكائي، من حيث هو الأصل الذي تنبثق منه عناصر التشويق والاستمرارية في الرواية، فلا وجود للزمن بشكل مستقل، بل لابد من اندماجه فيها.^(٢) لأن الرواية في مفهومها تعد توليفة معقدة من قيم العصر؛ بذلك لم يكن مستغرباً أن أغلب الكُتاب الذين لعبوا دوراً في القصة على مر الزمن عبروا عن انشغالهم الروحي وتحدثوا عنها مطولاً، من حيث أن مسعى الروائي يكمن في معالجة جانب الزمن الذي ينطوي على قدر كبير من المشقة، وقدر أكبر من الارتقاء بالنص، كونه يخلق علاقة معقدة بين القارئ والكاتب وقيم الزمن المختلفة، فهو هيكل معقدة ومهم في تحقق التوازن.^(٣) وهو ما أدى بالنتيجة ب(بنفسنت) من أن يقترح مفهومين متناقضين للزمن بحكم أواصر الترابط بين الزمن والتجارب الإنسانية: من جانب أن هناك الزمن المادي للكون، وهو خطي ولانهائي وله اتصالاته التفاعلية الخاصة، من حيث هو مدة انتقالية يقوم فيها كل فرد بتقييم حالة رغباته وعواطفه وحياته الداخلية، ومن ناحية ثانية هناك الزمن اللغوي الذي يتم بوساطته التعبير عن تجربة الإنسان للزمن؛ فهو متعلق باللغة، إذ يتم تعريفه وبناءه بوصفه نشاطاً بلاغياً ووظيفة خطابية.^(٤) تدور فيه أحداث الرواية نظراً لما يتمتع به من دور كبير في تشكيل تجارب ووجهات نظر الشخصيات، والأحداث التي تتكشف بفعل تسلسل وقوعها: "أحسّت حواء ذو النورين بصدمة عند سماع هذا الجزء من الحكاية.. وشعرت بعرق بارد يتجمع في أعلى ظهرها ويجري في خط ضعيف.. لقد كانت إيفا بوناروتي قد واجهت مصيراً مشابهاً لمصير ابنها آدم ذو النورين حينما رأى فيديو اغتصابها.. مع فارق الزمان والمكان.. وفكرت بمصائر البشر المتشابهة.. لم تعلق.. لكن التوتر والارتباك الممزوج بالخوف كان قد ارتسم على وجهها.. وغمرتها لهفة لسماع بقية الحكاية.."^(٥)

فالأحداث والتجارب الإنسانية تكاد تكون متشابهة إلى حد كبير من حيث المعاناة والألم الذي يواجهه الأفراد في هذا الكون لدرجة أننا غالباً ما نراهم يستذكرون ذكريات مأساوية للمواقف التي مروا بها والتي لا تختلف كثيراً عن تجارب الآخرين، وبهذا تتضح مدى المكانة التي يتمتع فيها الزمن في علاقته الوثيقة بالسرد الحكائي التي تكاد تفوق منزلة المكان، من حيث قدرته في تجسيد الانطباعات والانفعالات، واهتمامه برسم الوقائع بما يعبر عن العالم الخارجي، وينسجم وحقيقة الشخصيات وهي في خضم صراعاتها النفسية والجسدية مع تلك الوقائع، في سعي منه لتعزيز فهم القارئ لحيثياتها عبر ارتباطها بزمان وقوعها.

١- ينظر: أركان القصة، أ.م. فورستر، ترجمة: كمال عياد، دار الكرنيك، القاهرة، ١٩٦٠: ٣٨.

١- ينظر: فضاء النص الروائي : ١٢١.

٢- ينظر: الزمن والرواية : ٧٥ - ٧٦.

٣- ينظر: تحليل الخطاب الروائي : ٦٤ - ٦٥ .

٤- متاهة إبليس : ٢٧٣ .

الزمن الروائي :

من أهم الأهداف الرئيسة للرواية هو البحث عن الحقيقة وسرد قصص الواقع المعيش عبر الزمن، مما جعلها نوعاً من الفن يعتمد التتابع الزمني، فضلاً عن الديناميكية والحركة التي تتسم بها العلاقة بين الشخصيات الخيالية داخل النص، حتى وإن كان ما تتضمنه وصفاً للأماكن أو الجمادات، إلا أنه يمثل في واقع الحال نوعاً من الزمن الكوني العام^(١) الأمر الذي بدوره أن شجع العديد من الروائيين الذين أسهمت تجاربهم في تشكيل الرواية شكلاً وأسلوباً، من التركيز على عنصر الزمن من حيث طبيعته ومكانته، وخاصة علاقته ببنية الرواية.^(٢) فما يتولد من الرغبة في سرد الأحداث عبر أداء الشخصيات ومدى توافقها مع الحقائق والمواقف الحقيقية في نواحٍ عديدة، إنّ بات الزمن بأشكاله المختلفة والمتعددة عاملاً رئيساً ومحددًا لتقنيات الرواية وأساليبها، ذلك أنه يجسد الجانب الذي يخلق إحساساً بالمدة وانحسارها، الأمر الذي فرض على الروائيين العمل بموجبه.^(٣)

فما ارتكزت عليه نظريات الشكلايين حول طبيعة العمل الروائي من حيث أنه شكل ديناميكي تتحرك فيه البنى المترابطة التي تنتظم في بؤرة سردية متحركة تنظم الأحداث وتقودها صوب اللامألوف، نتيجة ارتقاء مجموعة من العوامل على حساب أخرى خارج الزمن، ومن ثم هم لا يكثرثون بتضمين الزمن بعداً تطورياً.^(٤) وهذا ما جعل توماشوفسكي يميز بين فترتين زمنيةتين في الروايات والأعمال الأدبية، وهما زمن النص السردية أو بما يعرف بـ(زمن المتن الروائي) ويعني المدة المفترضة التي تدور فيها الأحداث المقدمة؛ بينما الثاني هو وقت السرد (زمن الحكى) وهذا يعني الوقت اللازم لقراءة العمل (مدة العرض)، لأن الوقت الأخير يوضح حجم العمل بمفهوماً.^(٥)

أما تودوروف فقد وجد أن العمل الأدبي في مستواه الأكثر عمومية جانبان: فهو يمثل حكاية وخطاب في الوقت ذاته، مما يعني أنه يمثل واقعاً معيناً وأحداثاً ربما حدثت، تنشأ في العقل شخصيات خيالية تمتزج بشخصيات حقيقية يمكن نقلها بوسائل متعددة وفقاً لهذا المنظور، والمستوى الثاني هو الخطاب في آن واحد، حيث يوجد الراوي الذي يروي القصة، وفي إزائه قارئ يفهمها، وفي هذا المستوى ليس المهم الأحداث، بل كيف يخبرنا الراوي عن تلك الأحداث.^(٦)

١- ينظر: البنية والأسلوب، د. مصطفى عطية جمعة، دار شمس، القاهرة، ٢٠٢٠ : ١٠٩.

٢- ينظر: الزمن والرواية : ٢٢.

٣- ينظر: نفسه : ٢٣.

٤- ينظر: نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلايين الروس: ٧٧ - ٧٨.

٥- ينظر: نفسه : ١٩٢.

٦- ينظر: طرائق تحليل السرد الأدبي: ٤١.

لذا لجأ إلى التفريق بين حقيبتين من الزمن هما (زمن القصة) والذي يأخذ اتجاهات متعددة؛ والآخر (زمن الخطاب) ذو الخطية التصاعدية، كما ذهب أيضاً إلى التمييز بين (زمن الكتابة) الذي يتحقق بتدخل العناصر الأدبية في القصة، أو عندما يتم سرد القصة، و(زمن القراءة) حين يكون المؤلف هو الراوي.^(١) ولهذا فهو يحدد ثلاث أصناف للأزمنة الروائية :

١- زمن السرد: وهو خاص بالعوالم المتخيلة أو المستحضرة.

٢- زمن الكتابة أو المحكي : ويكون متعلق بأسلوب اللفظ داخل النص.

٣ - زمن القراءة: وهو الوقت اللازم لقراءة النصوص .^(٢)

ثم يمضي جيرار جينيت بعد ذلك في التمييز أيضاً بين زمنين في الرواية هما: زمن الفعل السردى، الذي هو زمن منتحل يظهر بصفته زمن حقيقي، يحتاج التعامل بنوع من التحفظ المتأرجح بين الرفض والقبول، بوصفه يماثل الزمن الواقعي؛ والثاني هو زمن المحتوى السردى، ويعني به الزمن اللازم لتغطية وإكمال مساحة النص الحكائي.^(٣) ليتبعهما بذلك ميشال بورتر الذي يقترح وجود ثلاث أزمنة في الرواية هي: زمن المغامرة، وزمن فعل الكتابة، وزمن الحكى أو القراءة، وهذه الأزمنة متنوعة ومتشابكة؛ لأن المؤلف يعطي ملخصاً للأحداث التي امتدت لسنوات يمكن قراءتها في أوقات قد تطول أو تقصر.^(٤) أما فرانسواز فان روسم فقد استندت في تقسيمها للزمن الروائي على نظريات الشكلايين و رؤيتهم حوله أذ وجدت فيه أنه بالإمكان تقسيمه إلى: زمن القصة ويشمل ما هو عالمي من فصول وأيام ومعايير زمنية تتحكم بمختلف مواعيد الرحلات بواسطة وسائل النقل المتعددة، وكذلك ما هو نفسي من مثل الذكريات والمشاعر المختلفة، كما يشمل أيضاً ما تقوم به الشخصية الرئيسة من الوظائف والأعمال، وبالنسبة للتاريخي منه فيضم المنجزات الفنية والآثار؛ أما الزمن الثاني فيبدو عبر التسلسل المنتظم للأوصاف، ومن الاندماج المتصاعد والتاريخي للتابعات الزمنية المختلفة، فضلاً عن تغيرات المحفزات الموضوعية.^(٥) وبشكل عام يمكن القول أن الباحثين في نظرتهم للزمن الروائي حاولوا التمييز بنيوياً في السرد بين مستويين زمنيين:

١- زمن القصة : ويراد به الزمن الذي تحدث فيه الوقائع والمواقف الموصوفة في النص، من قبيل أن لكل قصة بدء وخاتمة، مع إخضاع وقت القصة لتسلسل منطقي.

١- ينظر: فضاء النص الروائي (مقارنة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان) : ١٢٢ .

٢- ينظر: مفاهيم سردية: ١١٠ .

٣- ينظر: الزمان والسرد (التصوير في السرد القصصي)، بول ريكور، ترجمة: فلاح رحيم، دار الكتاب المتحدة، طبعة ١، جزء ٢ : ١٤٤ - ١٤٥ .

٤- ينظر: بحوث في الرواية الجديدة : ١٠١ - ١٠٢ .

٥- ينظر: تحليل الخطاب الروائي : ٧٤ .

٢- زمن السرد: وهو الزمن الذي يعرض فيه الراوي القصة، ويكون بالضرورة مشابه لزمن القصة.^(١) لهذا جاءت محاولات ميشال بورتر إلى التمييز بين الزمن في الروائية الجديدة والرواية التقليدية من حيث رؤيته أن الحبكة الجديدة لم تعد تعتمد على علاقات السبب والنتيجة المغلقة أو نظام زمني خطي طبيعي، بل أصبحت مفتوحة على الأزمنة المتداخلة، فهو يتخلى عن المنطق الزمني التقليدي، ويخلق نوعاً من الإيقاع الزمني المتوافق مع روح الكاتب، الذي يستطيع الآن أن يكتب ما يختاره، وليس ما ينبغي أن يكون.^(٢) الشأن الذي أدى بالزمن الروائي بمظاهره المتعددة ووظائفه المتنوعة، أن يطرح إشكاليات للباحثين لا تأتي من مجال علمهم؛ كونه قد فرض عليهم الكثير من الجهد في سبيل التعرف على طبيعة الزمن وفهم جوهره، مما اضطّرهم للتخلي عن مهمتهم الأساسية المتمثلة في تحديد مواضعه في النص وإظهار جذور اشتغاله.^(٣) ذلك أن الزمن المثالي الذي سعت إليه الفنون الأدبية والروائية لا يعني بالضرورة بأن تكون النصوص متضمنة الترتيب الزمني للأحداث من حيث وقوعها بقدر، ما تهتم بطريقة عرض المواقف والأحداث عرضاً تداولياً بأكثر ما يمكن من الوضوح عن حقيقة ما يجري في الواقع.^(٤) وبهذا يتبين أن الرواية هي بناء زمني لا يمكن لها أن تتجاهل الدور الذي تمارسه الأزمنة المتعددة في السرد، وهو ما يتطلب مزيداً من الاهتمام بالمؤشرات الزمنية في النص السردي ومراعاة الأحداث وأفعال الشخصيات وعلاقاتها بالترتيب الزمني.^(٥) ذلك أن الزمن هو أداة تضيف أشكالاً مختلفة من الفهم والتفسير بين أحداث القصة كأجزاء من السرد والمادة الزمنية التي تتناولها في النص: "في صباح اليوم الثاني، بينما كانت حواء ذو النورين تجلس على الطاولة نفسها التي جلست حولها بالأمس لتتناول فطورها، انتبهت إلى أن الرجل الأشقر الوسيم يجلس على الطاولة المقابلة لها عند النافذة المطلة على الشارع. كان ينظر إليها ويبتسم.. وكأنه يعرفها ويحاول أن يذكرها بنفسه. ارتبكت. أنهت فطورها بسرعة غير اعتيادية ونهضت خارجة من المطعم. كيف يمكن أن يكون هو الشخص نفسه الذي كان في فندق (الشام) بدمشق..؟ هذا مستحيل، لكنه يشبهه إلى حد التطابق..! فكرت مع نفسها بقلق. نظرت إلى الساعة الجدارية في مكتب الاستقبال؛ فرأت أنها تجاوزت العاشرة بخمس دقائق.. إذاً عليها أن تنتظر آدم بوناروتي لمدة ساعة تقريباً."^(٦) وبهذا يكون الغرض من كل تلك التقسيمات السابقة التي حظي بها الزمن الروائي، وما تمخضت عنه الدراسات والنظريات العديدة، هو تحقيقاً للرؤيا الدلالية والعمق الرمزي التي تحمله تلك النصوص الحكائية، سواء ما كان منه كلياً أو جزئياً، عبر دمج عناصر السرد فيما بينها وانتظامها في تلك الفنون الأدبية التي تسير بخط موازي في أحداثها مع العالم الحقيقي.

١- ينظر: تحليل النص السردي (من منظور النقد الأدبي): ٨٧.

٢- ينظر: بحوث في الرواية الجديدة : ١٠٠.

٣- ينظر: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصيات): ١١٦.

٤- ينظر: طرائق تحليل السرد الأدبي : ٤٢.

٥- ينظر: البنية والأسلوب : ١٠٩.

٦- مآهة إبليس : ٢٨٩.

المفارقات السردية (الزمنية) :

تلجأ النصوص الحكائية إلى أنظمة عديدة ومختلفة لتنظيم وحدثاتها السردية في وقت واحد؛ فضلاً عن النظام الزمني المتسلسل الذي يربط أحداث السرد وأفعاله، إذ توجد أيضاً علاقات سببية تحتكم إليها الأفعال والوقائع في القصة، لأن تسلسل تلك المواقف ليس عشوائياً، وإنما يخضع لمنطق ونمط من العلاقات التي تنشأ بين تلك الوحدات المشتركة في العمل السردى.^(١) ذلك أن زمن القصة يعتمد على الترتيب المنطقي للأحداث، في حين أن زمن السرد لا يتوافق مع هذا الترتيب المنطقي، ومن هنا تكون المفارقات الزمنية بين زمني القصة مع السرد التي تكتسب مشروعيتها عن طريق كسر ذلك النظام الزمني.^(٢) إذ تهتم بدراسة التتابع الزمني للقصص، وتقرن تسلسل الوقائع أو الفترات الزمنية في القصة بتتابع الأحداث أو المقاطع الزمنية المماثلة في القصة، بفعل أن هذا النظام السردى يشار إليه صراحة في القصة، لكن من المسلم به أن إعادة بنائه ليس ممكناً دائماً وفي حالة بعض الأعمال الأدبية يصبح عديم الفائدة.^(٣)

ولهذا عرفت تلك المفارقات الزمنية بكونها وضع الأشياء أو الأحداث المعاصرة في مكان آخر غير الموقع التاريخي المعروف لها على سبيل المثال، ذكر الزمن التاريخي الذي وقعت فيه هذه الأحداث في العالم الفرعوني والعصور القديمة.^(٤) عبر تواجد إحدى شخصيات سلسلة المتاهات في غرفة العلاج بالطين البركاني: "ظلت حواء صحراوي مستقلة كالمومياء على سريرها ملفوفة بالنايلون ومغطاة بالطين ذي الرائحة الكريهة جداً، لا تستطيع القيام بأية حركة. وليس أمامها سوى الإنتظار، لكنها أثناء ذلك إنتبهت إلى أن الطين كان بارداً جداً حينما مس بشرتها، إلا أنه الآن بدأ يشع حرارة وأخذت تشعر بحرارته تسري في جسدها. فكرت في تلك اللحظات بالمومياءات الفرعونية الملفوفة بقطع أشبه بشرائط الشاش الطبية، وانهمرت في ذهنها التدايعات عن الإنسان البدائي الذي كان برغم المشقة وقساوة الحياة والوساخة والوحل والطين والقذارة، أكثر حرية من الإنسان المتحضر المعاصر."^(٥) فالفرق بين الترتيب المتوقع للأحداث والترتيب الذي تظهر به الشخصية من حيث البدء في منتصف القصة والعودة إلى وقائع سابقة يعد مثلاً لتلك المفارقات.^(٦) وهي بذلك تتضمن أشكالاً زمنية متنوعة، من حيث أن الشكل الزمني للكلام أحادي البعد، في حين أن زمنية الخيال متعددة، واستحالة المساواة تحيل إلى إرباك زمني يمكن بوساطته التمييز بين شكلين رئيسيين:

- ١- ينظر: تحليل النص السردى : ٧٣ - ٧٥.
- ٢- ينظر: بنية النص السردى (من منظور النقد الادبي): ٧٣ - ٧٤.
- ٣- ينظر: خطاب الحكاية : ٤٧.
- ٤- ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب : ٣٧٦.
- ٥- متاهة الأشباح: ٢٨٩.
- ٦- ينظر: معجم السرديات، إشراف محمد القاضي ومجموعة من المؤلفين، دار محمد علي، القاهرة، طبعة ١، ٢٠١٠: ١٥.

الاسترجاعات أو العودة الى الخلف والاستباقات. ^(١) التي وصفت بكونها تقنيات وأنماط شائعة في الفن الروائي، تستمد وجودها بواسطة التناوب ذهاباً وإياباً في الزمن، إذ يكون في شيوع هذه الأنماط فائدة كبيرة عندما يؤخذ في مفهومها مشكلات الزمن التي تنطوي عليها الرواية؛ لأن الجوانب البنيوية والفنية يتم اشتقاقها عن طريقها في نهاية الأمر. ^(٢)

فما يميز العلاقة بين زمن الأحداث وزمن كتابتها هو أنها تبدأ من الحاضر الذي يمكن إعادته أو نقله إلى المستقبل؛ بالنتيجة فإن الأزمنة مرتبطة ببعضها مما يجعل اللعبة عملاً جمالياً بحثياً داخل القصة لا يؤثر على الأحداث من حيث الطبيعة والحضور، بل من حيث البنية والنظام. ^(٣) ولهذا تتوافق المفارقات الزمنية للذكريات وطابعها الساكن في أنها تنبثق من عمل الذاكرة، الذي بدوره يختزل المراحل الزمنية إلى فترات وأحداث متزامنة في اللوحات الفنية، وهي فترات تنظمها الذاكرة في تسلسل لتحرر القصة من زمانية السرد، لذا فإن هيمنة التعاقب الزمني ترتبط جديلاً بالانحسار التدريجي للحالة التذكيرية وبالتالي بتحرر القصة التي تستعيد قبضتها على الحكاية عبر هيمنة زمن السرد وليس زمن الحكاية للقصة نفسها. ^(٤)

من هذا المنطلق حاولت النصوص الروائية الحديثة تطوير أساليب وتقنيات جديدة لمعالجة الزمن وتمثيله. ^(٥) والتي عملت الفنون الحكائية على إبرازها بوصفها أساليب تأسيسية لمسار الحكاية. ^(٦) تحدد إيقاف سرد سرد المواقف والأحداث من حيث مدى تباطؤها أو سرعتها؛ إذ يختزل زمن القصة ويصبح أقصر، ويستعاض بألفاظ محدودة أو أسطر قليلة عن الأحداث التي تستغرق زمناً طويلاً، كما يتم بوساطتها تأخير زمن القصة وتعطيله أو حتى إيقاف السرد هذا وأكثر عبر الأنماط التي أطلق عليها بالتقنيات السردية. ^(٧) بالنتيجة لم تكن هناك حركة أو نمط محدد يمنع مرور الزمن من نقطة البداية التي اختارها الروائي محدداً فيها حاضره على الخط الزمني لأحداث أخرى من الماضي والمستقبل لتتطابق في النص. ^(٨) حيث أتاحت هذه الحركات الزمنية الراوي حرية كبيرة في التلاعب بالأحداث وتمويه بعض المعلومات الأساسية حتى يتم الكشف عنها، وبالتالي تمثل مساراً مهماً في كيفية تطور الأحداث وترابطها بما يؤدي إلى ذروة الصراع، فضلاً عن الدور الفاعل الذي تمارسه هذه التقنيات في تحفيز القارئ وتشجيعه على فهم تسلسل المواقف التي تحدث في عمل الراوي،

١- ينظر: الشعرية، تزفيتان تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، طبعة ١، ١٩٨٧ : ٤٨.

٢- ينظر: الزمن والرواية : ٢٨.

٣- ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا : ١٠٤ - ١٠٥.

٤- ينظر: خطاب الحكاية : ١٦٦.

٥- ينظر: السابق : ١٠٤.

٦- ينظر: فضاء النص الروائي : ١٢٥.

٧- ينظر: تحليل النص السردى : ٩٢.

٨- ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا : ١٠٤.

مما يجعله راجعاً في مواصلة القراءة، وهذا ما ترجوه كل الجهود والمجهودات في الفنون الأدبية؛ لهذا جاءت سلسلة المتاهات بأجزائها المتعددة حافلة بمثل هذه المفارقات من الاسترجاعات، إزاء القليل من الاستباقات، حين يعتمد الكاتب أثناء إبحاره بسرد المواقف، ليعود ثانية مستذكراً أحداثاً سابقة ساعدت في إيضاح الأمور الهامة حول الشخصيات أو الأحداث الجارية؛ ذلك الرجوع الذي لم يكن عشوائياً أو اعتباطياً بقدر ما كان غايات محددة تهدف للكشف عن العديد من الأحداث التي تعين القارئ في فهم حقيقة ما يجري، وهو ما سنحاول التعرف عليه والاحاطة به بما يغني معرفتنا في أحداث المتاهات ووقائعها بفعل تلك المفارقات الزمنية:

أولاً / الاسترجاع :

مفارقة زمنية موجهة نحو الماضي بدءاً من الزمن الحالي، نحو تذكر حدث أو أكثر وقع قبل اللحظة الآنية، أو إلى تلك المدة التي تفسح فيها سلسلة زمنية من الأحداث مجالاً للتذكر.^(١) فهو يشير لكل قول لاحق إلى حدث ما قبل النقطة التي وصلت إليها القصة.^(٢) ومن الممكن وصفه انتهاكاً لتدفق السرد بناءً على عودة السارد لأحداث سابقة.^(٣) لهذا كانت كل عودة للسرد هي تذكير بماضيه، يحيلنا بوساطته إلى مرجعيات سابقة حول النقطة التي تصل إليها الحكاية؛ ففي الأنواع الأدبية المختلفة تميل الرواية إلى الاحتفاء بالماضي واستحضاره أكثر من غيرها باستعمال الذكريات لتوظيفه بنائياً^(٤) من قبيل أن عملية الاستدكار هذه ليست إعادة بناء هيكلية أم استرجاعاً موجزاً للماضي مثلما كان، بل هي تحليلاً لأحداث متدفقة بالمشاعر تتحول وتتغير تبعاً لنمو الذات المفسرة في الزمن ومكانتها والتأثر فيه.^(٥) من حيث أن استدعاء الماضي يشكل نوعاً من الذاكرة السردية التي تصل الحاضر بالماضي، وتشرحه وتفسره، وتنير الجوانب الغامضة من أحداثه؛ ذلك الماضي المكتوب قبل اللحظة التي تروى فيها القصة في الحال، حين يصمت السرد المتصاعد من الحاضر إلى المستقبل.^(٦) ليستوطن السارد عالماً محدداً بدقة من وجهة نظر جغرافية، عبر رحلته إلى الزمن المستعاد فيه، ولكنه يتغير ويتحول باستمرار مع مرور الوقت.^(٧) بفعل تشكيل مجموعة من المشاهد الصغيرة التي تعد ثانوية بالنسبة للمشاهد الكبرى التي تشكل القصة برمتها.^(٨) والتي بدورها تخلق نوعاً من القصة الثانوية داخل الرواية، دون أن يكون

١- ينظر: قاموس السرديات، جيرالد برنس: ١٦.

٢- ينظر: خطاب الحكاية : ٥١.

٣- ينظر: معجم مصطلحات نقد الرواية: ١٨.

٤- ينظر: بنية الشكل الروائي : ١٢١.

٥- ينظر: الزمن والرواية : ٣٩.

٦- ينظر: الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة: ٩٥ - ٩٦.

٧- ينظر: مارسيل بروست والتخلص من الزمن، جيرمين بريه، ترجمة: نجيب المايح، مكتبة الرافدين، بيروت، طبعة ٢،

٢٠١٩: ٤٥.

٨- ينظر: السابق : ٩٣.

هناك مانعاً من تضمين الاسترجاع لحبكة فرعية داخل القصة الثانوية.^(١) ثم يتم قطع هذه المشاهد وحذفها بشكل صريح، وبعد ذلك تستأنف القصة من حيث توقفت، كما لو كانت معلقة من لا شيء، أو تعلن بشكل صريح عن انقطاع، واسترجاع مع التركيز على الوظيفة التفسيرية التي تمت الإشارة إليها سابقاً في بداية الاسترجاع.^(٢) إذ يبدو أن هذه التقنية مستمدة في الأصل من الفنون السينمائية، وتعد ضرورة ملحة في الرواية لتغطية فترات زمنية طويلة، وكذلك في السرد متعدد الأصوات، حين يؤدي رحيل شخصية وعودة أخرى إلى تعطيل التعاقب في السرد.^(٣) أو عندما يسعى السارد إلى تعطيل زمن قصته، أو تحطيم حاضر ذلك القَص، وفتحه على الزمن السابق له، حيث نجده يعود بالأحداث بفتحها تارةً على الماضي القريب، وتارةً على الماضي البعيد، وقد يكرر تلك المحاولات من أجل تهشيم زمن القصة عدة مرات، فتتداخل بذلك أزمان متنوعة تخلق فضاءات لعالم قصته.^(٤) الأمر الذي من شأنه إن برزت أنواع متعددة من الاسترجاعات وهي :

- ١- الاسترجاع الخارجي: يرجع لما قبل نقطة بدء الرواية .
 - ٢- الاسترجاع الداخلي: هو ما كان عائداً إلى الماضي لما بعد بداية الرواية، حيث تأخر إدخاله في النص .
 - ٣- الاسترجاع المزجي: وهو ما يمثل النوعين السابقين.
- إن الاسترجاع بأشكاله الثلاثة يمثل جزءاً مهماً من النص السردي، عبر ما يشير إليه من مؤشرات وما يمارسه من دور محدد يختلف من نص لآخر.^(٥) على الرغم من صغر مساحتها النصية، من حيث هي مقاطع لا تسهم في انسياب الأحداث، إلا أنها تلعب دوراً هاماً في تحقق بواعث الجمال الفني، وتبرز القيمة الدلالية الخاصة لبعض عناصر الحكاية عن طريق استذكار الأحداث الماضية، لتفسرها بطريقة جديدة وفق المعطيات الناشئة عن الأحداث المذكورة بعدها، إلى جانب سد الثغرات في النص السردي الذي لعبه هذا التصحيح.^(٦)
- بذلك تتضح أهمية الماضي وقيمه في الحاضر والارتباط به، من حيث هو يلاحقنا في كل لحظة من حياتنا، لأن إشارات الماضي وتصريفاتها هي التي تشكل أدراكنا ووعينا، اتجاه ما نقوم به من تفكير وتفكير ومشاعر وسلوكيات أخرى في لحظتنا الحالية، حيث كتلة الماضي بآثاره ومضمونه، وعناصره الفكرية والعاطفية والعملية، التي تتفاعل مع عناصر الحاضر ولو بشكل طفيف.^(٧)

١- ينظر: معجم مصطلحات نقد الرواية : ١٨ .

٢- ينظر: خطاب الحكاية : ٧٢ .

٣- ينظر: جماليات البناء الروائي عند غادة السمان: ٢٩ .

٤- ينظر: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي: ١١٣ .

٥- ينظر: بناء الرواية، د. سيزا قاسم : ٥٨ .

٦- ينظر: مدخل إلى نظرية القصة (تحليلاً وتطبيقاً): ٧٧ - ٧٨ .

٧- ينظر: الزمن بين العلم والفلسفة والأدب : ٩٧ .

ومن المشاهد الاسترجاعية الكثيرة التي تزينت بها أحداث سلسلة المتاهات، ما حاولت استنكاره حواء ذي النورين من الأحداث المفجعة التي عصفت بها مما أضطرها إلى مغادرة البلاد: "ها أنا أجلس الآن في غرفتي الأنيقة، وأنا بملابسي التي كنت قد أمضيت السهرة فيها. أحاول أن أستعيد ما جرى. منذ لحظة جلوسي إلى جانبها في الباص المتجه إلى دمشق، بعد أن هربت من بيتي في المنصور، في ذلك اليوم المشؤم الذي استيقظت فيه على الاتصال الذي جرى من خلال الهاتف النقال لزوجي الثاني قابيل العباسي، وعرفت بأن ابني آدم، من زوجي الأول، قد انتحر بعد أن قتل بعض المخطوفين، وبعد أن شاهد الفيلم الذي تم تصوير اغتصابي فيه، فلم يكن أمامي سوى أن أهرب بأقصى ما أستطيع. لقد خسرت كل شيء."^(١)

يروى هذا الاسترجاع الخارجي الأسباب التي دفعت حواء ذي النورين إلى الفرار من بلدها العراق واللجوء إلى بلد آخر بحثاً عن الطمأنينة هذا من جانب، وفي الجانب الآخر يكشف عن النواحي النفسية التي عانت منها هذه الشخصية، برغم الحياة الهائلة التي عاشتها في مرحلة سابقة، إلا أن الصدمات القاسية التي تلقتها، والتي كان آخرها انتحار ابنها، بسبب رؤيته المشاهد المؤلمة لوالدته؛ وغيرها من المواقف التي آلمتها وجعلتها تشعر وكأنها سقطت في الهاوية، زادت من وطأة اجتثاث كل الجذور والأواصر التي كانت تربطها بوطنها، مما دفعها بالهروب لأول ملجأ يحتضنها ويمكنها من العيش فيه؛ فهربت حيث حاولت مواساة نفسها لما كانت تواجهه.

أيضاً من ضمن تلك المقاطع الاستنكارية التي أستطاع الكاتب بوساطتها الجمع بين الأنواع الاسترجاعية، والمزج بين العوالم المتعددة، تلك الأحداث التي وقعت في الفندق الذي أقام فيه آدم التائه، والتي بدورها أثارت الخوف والهلع في نفسه، جعلته يشكك في حقيقة ما كان يحدث ويرى من مواقف وصور: "عاد إلى غرفته خائفاً، أغلق على نفسه بالمفتاح. استلقى على سريره، مفكر بما رأى وما سمع. سأل نفسه إن كان كل ما سمعه ليس إلا إستحضاراته الفكرية وأوهامه النفسية، لأنه يحب دوستوفسكي، ولأنه فعلاً سأل نفسه، عن السبب الذي دفع بالكاتب دوستوفسكي أن ينهي حياة بطلته الرائعة ناستاسيا فيليبوفنا بهذه الطريقة المفاجئة والبشعة.. أليحقق نبوءة الأمير ميشكين الذي قال عنها في مقدمة الرواية بأن راغوجين إذا ما تزوج ناستاسيا فيليبوفنا فإنه سيذبحها بعد أسبوع..؟ هل أن كل ما رآه وسمعه من حواء المظلوم هو حقيقة.. وليس من أوهام خياله الروائي، وكتبته الفكري والنفسي..؟ ثم كيف سمع خرمشات على الباب وكأن مخالب قطة، وإذا بها هذه المرأة العراقية الذبيحة تقف أمامه..؟ ولكن كيف روت له كل هذا وعنقها مقطوعة..؟ هل يا ترى كان روح المرأة القتيلة..؟ كيف هذا وهو حاول أحتضانها أول يوم جاءته إلى غرفته..؟ هل عليه أن يعرض نفسه على طبيب نفساني، ليشرح له ما به، أم عليه أن يدون كل رؤاه، وكل ما يجري معه، في

نص سردي روائي جديد..؟^(١) يكمن الهدف من وراء هذه الأحداث والمواقف هو تأسيس واقع متاهة، وجعل عنصر التشويق قائماً، لكي يسعى القارئ بدوره، في التحري عن تعاقب الأحداث وخواتيمها التي تشعر بالدوامة بين حقيقة الواقع وطبيعة الوقائع الناشئة في عالم من الخيال، ويتضح ذلك بوضوح بين الأحداث التي تجري في الفندق وارتباطها بشخصيات وأحداث تاريخية سابقة، حيث يعيد الراوي تلك الأحداث إلى حقبة ماضية من القرن التاسع عشر بشخصية أدبية حقيقية تشارك في تلك الأحداث جنباً إلى جنب مع شخصياتها الخيالية، وهو نوع من الاسترجاع الخارجي المرتبط بواقع الأحداث التي تجري في الوقت الحاضر، الأمر الذي من شأنه أن أصبحت الحدود بين هذه العوالم ضعيفة لدرجة جعلت آدم التائه يشكك في ذاته، ويقواه العقلية حتى يصدق ما يحدث ويرى.

ما يمكن استنتاجه أن الغرض الاسترجاعي لسلسلة روايات المتاهة يهدف إلى خلق مسار سردي آخر، يتم بوساطته عرض قصص وأحداث تدعم القصة الرئيسية للسرد؛ ذلك أن الدور المحوري الذي مارسه الاسترجاع في إعادة الأحداث إلى حقبة سابقة بدلاً من القفزات الفجائية إليها، قد مكن الراوي من تسليط الضوء على قضايا سياسية واجتماعية واقتصادية خطيرة في المجتمع، وأصبح في الوقت نفسه وسيلة في الكشف عن ماضي الشخصيات الروائية المتلاحمة.

ثانياً / الاستباق :

هو نوع آخر من أشكال التناقض الزمني الذي يخرج السرد عن مساره الطبيعي والذي يعرف بكونه أي حركة سردية مبنية على وصف أو إشارة إلى حدث لاحق ^(٢) بمعنى إدخال أحداث لاحقة ستحدث حتماً ضمن بنية القصة السردية. ^(٣) فهو أسلوب متسلسل يروي بشكل واضح أو ضمني عن الأحداث التي ستشهدها القصة حتماً. ^(٤) عندما ينتقل فيه السرد المتصاعد من الحاضر إلى المستقبل متخطياً النقطة التي وصل إليها، ليتم بعدها استلاب أحداث قادمة لما وصل إليه السرد. ^(٥) عبر تكهنات إحدى الشخصيات حول ما سيحدث، أو تخطيط تلك الشخصية نفسها لكيفية تطور الأمور في ضوء الأحداث الجارية. ^(٦) ولذلك هو يمثل قفزة إلى فترة معينة في القصة تتجاوز فيه المرحلة التي وصل إليها الخطاب للتنبؤ بمستقبل الأحداث وما سيحدث في الرواية. ^(٧)

- ١- متاهة قابيل : ٤١٢.
- ٢- ينظر: نظريات السرد الحديثة، والاس مارتن، ترجمة: د. حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨ : ١٦٤.
- ٣- ينظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق: ١١٩.
- ٤- ينظر: خطاب الحكاية : ٥١.
- ٥- ينظر: الأسنوية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة : ٩٦.
- ٦- ينظر: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني (قراءة نقدية)، د. نفلة حسن العزي، دار غيداء، عمان - الأردن، ٢٠١٠ : ٧٠.
- ٧- ينظر: بنية الشكل الروائي : ١٢٣.

لقد أحتلت هذه التقنية مساحة ضئيلة من الفضاء السردي، كونها تتعارض مع مفهوم التشويق الذي يعد أساس النصوص السردية، ومع مبدأ السرد الذي يصف أحداث الرواية، ويبدو مندهشاً في الوقت نفسه من حقيقة تلك التطورات. ^(١) ولهذا يرى جنيت في الاستباق من حيث هو ترقب يوحى بنفاد الصبر من جانب الراوي، كما لو كان في عجلة من أمره لوصف المواقف قبل حدوثها. ^(٢) ومع ذلك من غير الممكن أغفال أهميته بوصفه جانباً سردياً يميل إلى رفض رتابة البنى السردية الخطية، مما يضيف عليها جودة جمالية مرتبطة بلمستها الفنية، تتيح للكاتب توظيف عدد من الأدوات والاستراتيجيات الحكائية، بهدف بناء قصصي متميز. ^(٣) من قبيل أن بعض الاستباقات ترسم مساراً محدداً معيناً من الحدث إلى نهايته المفترضة، حتى الوصول إلى نقطة الالتقاء بالحاضر السردية؛ كما وتستعمل استباقات أخرى لتأكيد صحة الروايات الماضية أثناء تواجدها في الذاكرة الحالية في الحاضر، وهو ما يشير إلى ثمة فائدة ودور مهم تؤديه تلك الاستباقات داخل السرد القصصي. ^(٤)

لأجله صنف الاستباق شأنه في ذلك شأن الاسترجاع إلى استباق خارجي والذي يتضمن حدثاً يقع بعدما ينتهي سير الوقائع للقصة الأساسية، واستباق موضوعي أو ما يعرف باستشراف الحدث والذي يشير فيه إلى المواقف التي ستحصل بالفعل، والنوع الأخير هو الاستباق الذاتي أو استباق الحدث غير المؤكد، وهو ليس أكثر من وجهة نظر شخصية لا تمثل مستقبلاً محتملاً للأحداث. ^(٥) ونتيجة لذلك لا يمكن وصف المعلومات التي تسعى إليها هذه الاستشرافات لتقديمها بأنها نهائية ما لم يتحقق وقوعها بالفعل، فلا يوجد ما يؤكد حصولها، وهذا ما يجعل هذه الاستباقات شكلاً من أشكال التوقع والانتظار. ^(٦)

من ذلك ما نجده من الاستباق بمواضعه المحدودة في مشهد التعارف الذي جمع آدم المحروم وبائع الشاي آدم الزاهد، وهو ما أصبح فيما بعد بداية لأحداث جديدة ومتاهة تسرد لنا وقائع تمر بها تلك الشخصيات مع أطراف: "ساد صمت هيمن على الجميع بحيث راود آدم المحروم إحساس بأنه تسرع في الموافقة على مغادرة الفندق. نظر إلى وجه آدم الزاهد، فرآه متوتراً تحيطه ظلال، وأحياناً تسقط عليه إنارة من هنا أو هناك من مصابيح الشارع. سأل نفسه بقلق: هل عليه أن ينزل الآن ولا أوصل الذهاب مع هذا الرجل الذي قدم نفسه باسم آدم الزاهد؟ لكن أين يذهب وقد خرج من الفندق؟ أليس غريباً أن يدعوني آدم الزاهد وهو

١- ينظر: بناء الرواية، سيزا قاسم: ٦٥.

٢- ينظر: بنية النص الروائي (دراسة): ٥٨.

٣- ينظر: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني (قراءة نقدية): ٧١ - ٧٢.

٤- ينظر: الزمان والسرد (التصوير في السرد القصصي): ١٤٦.

٥- ينظر: علم السرد (مدخل إلى نظرية السرد)، يان مانفريد، ترجمة: أماني أبو رحمة، دار نينوى، سوريا، طبعة ٢٠١١، ١١٧.

٦- بنية الشكل الروائي: ١٣٢ - ١٣٣.

بائع للشاي للمبيت عنده؟ ألا يحتمل بأن لديه خطة ما يريد تحقيقها من ذلك؟ هل هو مخبر أو له علاقة بالأجهزة الأمنية يريد الإيقاع بي؟ لكن، لو كان الأمر كذلك فلماذا دعائي للخروج من الفندق، كان أسهل عليه أن يتصل بالأجهزة الأمنية ويخبرهم عن مكاني ليقبضوا علي؟ ثم ألا يخاف أن أنتقم منه مثلاً، فأنا شاب وهو رجل عجوز؟".^(١)

كان في عرض الأحداث اللاحقة التي ستحدث بالضرورة بوصفها امتداداً لبنية السرد ، مع توقع حدوثها أو عدم حدوثها بعد ذلك، هو نوع استباقي للأحداث والمواقف.^(٢) فعلى الرغم مما وصفت به تقنية الاستباق من كونها تحد من عنصر التشويق، إلا أن هذا المقطع يعكس التناقض من ذلك، فما أثارته أفكار آدم المحروم من الهواجس حول حقيقة ما سيحصل إليه عند مغادرته الفندق الذي كان يقطن فيه وذهابه مع آدم الزاهد، قد زاد من واقع المجهول الذي ينتظره؛ ذلك أن الإنسان بتركيبته المعقدة والمتكاملة، والتي لا يمكن فصلها أو تمثيلها ولو بشكل بسيط له، تجعل من الصعوبة فهمه بصورة جزئية أو كلية في آن واحد.^(٣) ففي الغالب أن التوقعات تنبع من القلق بشأن القادم المجهول، ولهذا أرتبط القلق بعلاقة متينة مع التوقعات.^(٤) عبر الغموض والشبهة التي أثارها آدم الزاهد من حيث كونه بائع شاي يقبل على دعوة شخص لا يعرفه لمرافقته إلى منزله، في محاولة منه لإبقائه متوارياً بعيداً عن سلطة الأجهزة الأمنية، وهو ما أثار حقيقة تلك المخاوف لدى آدم المحروم، الذي أخذ يتساءل عن النوايا الحقيقية من وراء تلك الدعوة، فهل هو بائع شاي أم رجل آمن سري؟ كل هذه الاستباقات والتخمينات سرعان ما برزت في ذهن آدم المحروم عما سيحدث له عندما يرافقه، مما زاد عنصر التشويق والغموض في الأحداث؛ بذلك فإن محاولة المؤلف في هذا النص كانت تتضمن نقل نبوءة لحدث ما قبل وقوعه، أي إشارة زمنية ذات معنى تحذيري وإيصال الرسالة للقارئ دون معرفة الشخصيات لمصيرها، ليتم تشكيل نهاياتها تدريجياً؛ بالنتيجة فقد جسدت تلك الاستشرافات نوعاً من المعرفة المسبقة بكيفية سير الأمور.^(٥) وهذا ما حدث بالفعل لجميع الشخصيات المشاركة في النص من حيث وقائع القتل التي تعرضوا لها.

ومن جملة الأحداث السردية التي ينسجها الراوي في تجسيده لمجموعة من الاستباقات التي تهدف إلى تعريف المتلقي بطبيعة المواقف المستقبلية المصاحبة لواقع الشخصيات وسلوكياتهم، ما أثير بين حواء الصايغ وزوجها آدم الولهان مع المهندس آدم المطرود من حديث حول خططهما للسفر: "وجد زوجها السؤال فرصة للانتقال بالحديث عن شيء آخر غير الكتابة، وغير الحديث عن وحشة زوجته حواء، وخواء عالمها، فقال بمرح:

١- متاهة حواء: ١٤٧.

٢- ينظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق : ١١٩.

٣- ينظر: الإنسان ذلك المجهول، ألكسيس كاريل، ترجمة: شفيق أسعد، مؤسسة المعارف بيروت، طبعة ١، ١٩٧٤ : ١٦.

٤- ينظر: الكف والعرض والقلق، سيجمند فرويد، ترجمة: محمد نجاتي، دار الشروق، القاهرة، طبعة ٤، ١٩٨٩ : ١٤٦ .

٥- ينظر: بناء الرواية ، إدوين موير : ٧٣.

غدا صباحا نسافر إلى اسطنبول، ومنها إلى جنيف، ومن هناك نمر بباريس ومن باريس نعود إلى بغداد أن شاء الله. يعني خلال أسبوعين سنكون في بغداد. وأنت، كم ستبقى هنا؟ غدا سيبدأ المؤتمر، وسيستمر ليومين، ربما سأبقى لبضعة أيام. سأحاول السفر إلى اسطنبول لأبقى فيها بضعة أيام ثم أعود إلى بغداد. سنلتقي في بغداد إذن، لأننا ربما لن نلتقي في اسطنبول حيث سنبقى يومين فقط، بعدها سنطير إلى جنيف. أحس آدم المطرود وكأن تشنجا قبض على صدره. نظر إلى حواء الصايغ التي كانت مستسلمة لعالمها ولم تعلق شيئا، أما هو فأحس برغبة مفاجئة في البكاء، لذا تمنى لهم سفرة سعيدة وتبادل مع زوجها العناوين.^(١) لقد عدت الملخصات التي يتضمنها النظام السردى بمثابة استباقات خارجية، لأنها ليست الرواية الأولى التي تتميز بتقديم الأحداث السردية بشكل دقيق ومفصل.^(٢) ذلك أن السرد يبدأ بتأسيس الفرضية الأولية المتعددة الوظائف حتى ظهور الشخصيات في مسرح الحدث.^(٣) وهو ما نلمسه في هذا السرد المستبق حين لخص الراوي مجموعة من الأحداث السردية والوجهات المكانية المتعلقة بمحتوى القصة، وهي عبارة عن تكهنات حول الأماكن التي ينوون زيارتها إثناء رحلتهم، والتي تهدف إلى تسليط الضوء على مزايا الحياة التي تمتعت بها الأطراف المتجاذبة الحديث، إلى جانب التأكيد على أن كل تلك المظاهر المغرية لم تستطع أذخار البهجة على الزوجة والتي عبر عنها السارد بمقولة (خواء عالمها، واستسلامها)، في إشارة منه على أنها رهينة لذلك الواقع الزائف؛ لهذا مارس الترقب دوراً في الإيحاء بأن الحوار والعلاقات بين الشخصيات قد وصلت إلى مراحل متقدمة، وهو ما يعد مؤشراً على أن القارئ سيواجه سلسلة من الأحداث المتلاحقة.^(٤) من كل ذلك أخذ يُنظر لكل استشراف على أنه مقدمة أو تمهيد للوقائع اللاحقة التي يستعد الراوي لوصفها؛

وعليه يكون الهدف في هذه الحالة هو أن يستبق القارئ الأحداث أو مستقبل الشخصيات والتكهنات حول مصيرها.^(٥) وهذا بالضبط ما تجسد في نصوص المتاهات، التي تضمنت حضوراً بارزاً لذلك الاستشراف، بما في ذلك التنبؤات والتساؤلات حول ما سيحدث، كما في النص الأول، أو عن طريق خطط معلنة، يراد لها أن تكون في المستقبل كما هو الحال في النص الثاني. وبهذا شكلت تقنيات الاستباق والاسترجاع جوهرى التناقض الزمني في الخطاب السردى؛ فبوساطة تلك التوقعات والأمنيات، أو استعادة الذكريات انطلاقاً من سرد الحاضر يتوقف الحكي من أجل استشراف الماضي واستحضار المستقبل عن وقائع قد تحدث أو لا تحدث، وهو ما يؤدي بالنتيجة لاضطراب التتابع الخطي للأحداث، عندما يتجاوز السرد التسلسل الزمني المنطقي لاستمراريته؛ رغم التباين في الحيز الذي تشغله كلتا المفارقتين.

١- متاهة آدم : ١١٢.

٢- ينظر: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله: ٢٦٧.

٣- ينظر: البداية والنهاية في الرواية العربية، د. عبد الملك أشهبون، رؤية للنشر، القاهرة، طبعة ١، ٢٠١٣: ١٣٥.

٤- ينظر: نفسه : ٢١٨.

٥- ينظر: بنية الشكل الروائي : ١٣٢.

التقنيات السردية :

تلك التقنيات التي تدخل على مستوى المدة الزمنية السردية والتي تعرف أيضاً بالحركات السردية؛ لأنها تتعلق بقياس السرعة، وهي أربع حركات سردية، أثنان منها متعلقان بتسارع السرد ويمثلهما (الحذف والتلخيص)، والاثنان الآخران متعلقان ب(الوصف والمشهد).^(١) التي عدت أنماطاً أساسية في الحركة السردية، إذ كان في تقسيمها لطرفين متناقضين وفقاً لنسق الزمن في النصوص الحكائية، حين يتسارع الزمن السرد نتيجة القفز على الفترات الزمنية للأحداث عبر أسلوب الحذف والخلاصة، في محاولة من السارد اختصاراً للفترات الطويلة من الزمن بمشاهد قصيرة وقليلة المساحة في السرد، على العكس من ذلك يستع ذلك الزمن ويمتد أكثر في الخطاب في الوقفة الوصفية والمشهد، وبهذا تروى الأحداث بصورة أبطأ مما هو متوقع.^(٢)

إذ يعد ذلك من السهولة مقارنة بالتسلسل الزمني للقصة والترتيب الذي يتبناه السارد لحكايته، في حين يبدو من الصعوبة إجراء تلك المقارنة بين زمن القصة وزمن السرد، لأنه ليس ممكناً في جميع الحالات قياس أو تحديد طول المدة الذي تتطلبه القصة لقراءتها، ومع ذلك تبقى مراقبة الإيقاعات الزمنية أمراً يمكن تحقيقه عبر التناقضات والاختلافات المتضمنة في أجزاء السرد، وهو ما يولد بدوره انطباعاً سلبياً لدى القارئ عن سرعة الزمن أو انحساره.^(٣)

فما تمارسه تقنيات التسريع والتباطؤ من دور في تحديد استمرارية العلاقة بين زمن القصة وطول النص الذي تُروى فيه.^(٤) من قبيل كونها علامات زمنية، بعضها ظاهر، وبعضها ضمني ومفترض، ينتقل فيها الراوي من مدة زمنية لأخرى دون تحديد لتلك الفترة.^(٥) كما وتعد في الوقت ذاته معدلاً قياسياً للحركة الزمنية في النص السردية، ومفهوم يرتبط بشكل أساسي بالإيقاع السردية، حيث يشعر القارئ أن عرض الأحداث في النوع الأدبي ينطوي على البطء والسرعة معا.^(٦)

كل هذا جعل من وجود تلك الحركات معياراً لماهية الزمن داخل النصوص والطبيعة التي يتسم بها من قبيل تلك السرعات، وهوما يسمح بدوره تلامساً حقيقياً للزمن السردية في تلك النصوص.

١- ينظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق : ١٢١.

٢- ينظر: خطاب الحكاية : ١٠٨ - ١٠٩.

٣- ينظر: بنية النص السردية : ٧٦.

٤- ينظر: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني : ٨٠.

٥- ينظر: فضاء النص الروائي : ١٢٥.

٦- ينظر: أشكال السرد في القرن الرابع الهجري : ٣٦٦.

تقنيات تسريع السرد

أ / الخلاصة (المجلد):

هو ما يروى من المواقف والأحداث الحاصلة على مدى حقب طويلة من الزمن في جملة واحدة أو بضع كلمات، فهي وصف قصير ومختصر للأحداث دون الخوض في التفاصيل.^(١) كما تتجلى في تلخيص الوقائع غير المهمة لتسريع عملية السرد والتحكم في الشكل السردى.^(٢) عندما يحكي الراوي بكلماته الخاصة ما حدث، أو ما تفكر فيه أو تشعر به الشخصيات دون إعادة صياغة.^(٣) ولهذا لعبت الخلاصة أو كما يسميها بعضهم: الإيجاز، أو المجلد، أو التلخيص، دوراً مهماً، يتضح عند مرور المؤلف بمدة زمنية يرى أنها لا تستحق اهتمام القارئ، لتصبح من نتيجة تعميمه نوعاً من الرؤية الخاطفة للماضي والمستقبل، فضلاً عن وظائفها الأخرى في تقديم شخصيات مستحدثة، أو ثانوية، بل حتى في إعطاء مقدمة عامة للمشاهد والربط بينها.^(٤)

فالارتباط بين المشاهد والتلخيص متداخل إلى الحد الذي يصعب فيه التمييز بينهما في مقطع روائي؛ نظراً لخطورة العلاقة بينهما، حيث نجد قدراً كبيراً من التلخيص في صلب المشهد الدرامي، كلما يمتد المشهد ويتسع، ليصبح التلخيص بذلك أكثر إيجازاً.^(٥) الأمر الذي جعل بروسيت يتجنبه عندما وجد أنه يخل بإيقاع النص، ذلك أن الانتقال من البطيء إلى السريع يترك القارئ مرهقاً منهمكاً على حد تعبيره، كما أن التلخيص أقرب إلى أسلوب التسجيل منه إلى الأسلوب الأدبي، فضلاً عن تميزه بالتجريد الذي يتعارض مع التعبيرية التي تسعى لوصف العواطف وخلجات النفس.^(٦) كل ذلك حال دون أن يحتل التلخيص مكاناً كبيراً في خريطة النص السردى؛ نظراً لحجمه رغم أهميته بوصفه تقنية لها دور في البناء السردى.^(٧)

لقد اتخذ التلخيص في الرواية من حيث الإشارة إلى الزمن جانبان هما: المحدد الذي يهتم بتحديد الزمن الذي تستغرقه الأحداث السردية الواردة، مع ما يمثله من حيث الزمن (يوم، أسبوع، شهر...)، وغير محدد مما يتجنب فيه تحديد الزمن الذي تستغرقه الأحداث السردية التي يحتويها.^(٨) من قبيل أن التلخيص هو مدة غير محددة من القصة، يتم تلخيصها بطريقة توحى بالإيقاع، ويتم تطويلها أو تقصيرها بطريقة مختلفة تماماً اعتماداً

١- ينظر: تحليل النص السردى : ٩٣ .

٢- ينظر: معجم السرديات : ٣٧٣ .

٣- ينظر: نظريات السرد الحديثة : ١٦٣ .

٤- ينظر: شعرية الخطاب السردى : ١١٢ .

٥- ينظر: تحليل الخطاب الروائي : ١٨١ .

٦- ينظر: بناء الرواية، سيزا قاسم : ٨٨ .

٧- ينظر: جماليات البناء الروائي : ٨٤ - ٨٥ .

٨- ينظر: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر: ٢٨٤ - ٢٨٩ .

على كيفية خلق الروائي للتناقضات في النص السردى.^(١) بما يحيل من التخلص من الحشو غير الضروري، وإلى تقليل النصوص الحكائية في السرد.^(٢) وهو ما عمد إليه السارد عند الحديث عن حياة حواء الزاهد واصفا إياها بالروتينية قائلاً عنها: "لم يكن أمام حواء الزاهد أن تفعل شيئاً بعد أن غادرتها حواء الكرخي. ولم يكن هذا بغريب عليها، فحياتها روتين لا يخرج عن دائرة إعداد الفطور لآدم الملاك، وتوصيله إلى المدرسة، بعد أن ترضع الصغير، وتغير حفاظاته، ثم ترجع إلى البيت لتفطر هي بهدوء، ثم تنهض إعداد وجبة الغداء قبل أن يعود من المدرسة، ثم تذهب إلى المدرسة لتأخذ ابنها وتعود إلى البيت، وهكذا إلى اليوم التالي، وقد تقلصت هذه المهمة، بعد أن قررت عدم إرسال ابنها إلى المدرسة خوفاً من التهديدات التي وصلتها فصار يومها مقتصرًا على الاستيقاظ وإعداد الفطور، وإطعام الأطفال، وأحياناً قضاء الوقت بإيجاد أعمال جانبية،".^(٣)

القصة في مجملها تعتمد على التلخيص دون الخوض بتقديم حوار أو شرح لكيفية إيصال الابن للمدرسة أو كيفية تحضير الطعام أو حتى الحديث عن نوع تلك الأعمال الجانبية الأخرى التي تقوم بها، مكتفياً بسرد وصفي متتابع، وبكلمات قصيرة وبسيطة للغاية، لطبيعة المهام الضرورية التي تؤديها يومياً في حياتها دون الاكتراث بما تمثله تلك الحياة بالنسبة لها، أو ما هو الدور الحقيقي للشخصية فيما يتعلق بالواقع والبيئة.

وأيضاً نلمس إيجاز وتكثيفاً لمفاهيم عديدة لخصها السارد بجمل موجزة تخلو من التفاصيل السردية عن حقيقة تلك الثورات والأديان وأغلب حركات التحررية عبر التاريخ: "إن فكرة الثورة تجعلنا نستحضر أفكاراً جمّة، فننتذكر الثورة الفرنسية وعصر الأنوار الذي مهد لها الطريق، وننتذكر الموسوعيين، وإعلان حقوق الإنسان، ومن ثمة ننتذكر والعبارة لهيغل نابليون بونابرت، روح العالم ممتطياً حصاناً أبيض، وننتذكر الضرورة التاريخية التي لا أحد بإمكانه أن يتجاهلها ولا شيء يوقفها، وأخيراً ننتذكر ماركس وصراع الطبقات والمصير الآخروي للبروليتاريا. (صمت قليلاً، ثم واصل). في مقابل ذلك بم توحى لنا كلمة إسلام؟ التسليم بالإرادة الإلهية، وبذلك فهي تذكرنا بالقرآن، وبظاهرة الكتاب المقدس، وبالوحي وبالروح النبوية؛ فنستحضر في أذهاننا دورة النبوة منذ آدم، أول إنسان خلق على صورة الله، إلى محمد خاتم الأنبياء."^(١) لقد عمد السارد إلى القفز على عديد من الأحداث والوقائع في محاولة منه لتجسيد مفهوم الثورة، وبمدى ارتباط ذلك المفهوم بحركات التحرر عبر التاريخ، مستعرضاً بالوقت نفسه لمفهوم الإسلام، وأهم المعالم التي تدل عليه، مختزلاً

١- ينظر: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبشير، جيرار جنيت، وآخرون، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي، طبعة ١، ١٩٨٩: ١٢٦.

٢- ينظر: آليات السرد في الرواية العربية المعاصرة (الرواية النبوية نموذجاً)، د. مراد عبد الرحمن مبروك، إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٦: ٢١٢.

٣- متاهة قابيل: ٤٠٧.

١- متاهة حواء: ٢٠٢.

بذلك صراعات وحقب تاريخية يطول الحديث عنها بتوصيفات وعبارات مختصرة؛ فالهدف الذي تطمح إليه الحقائق اليومية هو الاهتمام بالتوجه صوب المعنى الذي يمتد إذا ما تبقى مخفياً، كونه ينطوي بالحديث مطولاً عن تلك الحقائق الأساسية، مقابل تجاهل الحقائق الثانوية بشكل هامشي.^(١) بتلك الدواعي كان تركيز الراوي في النص الأول هو تمثيل الحياة اليومية للمرأة في مجتمعنا، لأن وجودها الأساس ينطوي حول قدرتها على إدارة شؤون البيت والأطفال دون الخوض بالتفاصيل التي تصادفها في هذه العملية التي عدت أشياء ثانوية؛ أما في النص الآخر فقد أظهرت الملخصات وعي الروائي ومعرفته الواسعة بمختلف الحركات التحررية والثورية والدينية، والتي سعى بوساطتها إلى إظهار خلفيته الثقافية وتعزيز ادعاءاته وتصريحاته لما كان يحاول من أقناع الشخص الآخر بأفكاره.

ب / الحذف :

هو محو مدة زمنية قصيرة أو طويلة من القصة، وعدم ذكر الوقائع والأحداث التي جرت فيها، فلا تذكر الرواية أي شيء عنها.^(٢) وهو أسلوب فني آخر يضاف إلى الإيجاز، يعمل على تسريع وتيرة السرد.^(٣) عندما يتعلق الأمر بفترة من القصة يصمت عنها الراوي تماماً، مما يستلزم منه وجود ما يدل على الحذف، أو على الأقل الإشارة إليه في النص.^(٤) ولهذا يتوقف السرد فيما يمضي الزمن بالتتابع داخل القصة.^(٥) بفعل ما يتجسد من مقاطع زمنية مؤقتة لم يتناولها المؤلف بالنص.^(٦) من حيث هو نمط سردي يتضمن دلالات محددة، أو غير محددة للفترات التي تمر بها الأحداث في تطورها نحو المستقبل، أو في استرجاعها للماضي.^(٧) ولهذا شكل الحذف وسيلة مثالية تسمح بأغفال التفاصيل الجزئية، ومن ثم اكتسب شكلاً من السرعة في عرض الحقائق.^(٨) أما أشكال الحذف فهي ثلاث:

- ١- الحذف الصريح: تلك المدة التي تم حذفها بشكل واضح إذا جاءت في أول الحذف كما جرت العادة، أو توقفت الإشارة إلى تلك المدة حتى يستأنف السرد عمله.
- ٢- الحذف الضمني: لا يظهر رغم حدوثه في النص، ولا يستعاض عنه بإشارة زمنية أو مادية، بل يوجه القارئ بالاهتمام إلى موقعه عبر تحديد الثغرات والانقطاعات التي تحدث بالترتيب الزمني داخل القصة.

١- ينظر: بحوث في الرواية الجديدة : ١٠٢ .

٢- ينظر: تحليل النص السردي : ٩٤ .

٣- ينظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق : ١٢٥ .

٤- ينظر: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير : ١٢٧ .

٥- ينظر: علم السرد : ١٢١ .

٦- ينظر: بناء الرواية، سيزا قاسم : ٩٣ .

٧- ينظر: الأسنوية والنقد الأدبي : ١٠١ .

٨- ينظر: بنية النص السردي : ٧٧ .

٣- الحذف الافتراضي : ويتشارك مع سلفه في عدم وجود دليل واضح يساعد في تحديد مكان أو زمان حدوثه، ولا سبيل لفهمه إلا افتراض أنه انقطاع في الاستمرارية الزمنية، بناءً على ما توفر من رؤية داخل النص.^(١) في حين يرى آخرون أنه من الممكن تقسيمه إلى نمطين الأول هو الحذف المميز المذكور الذي يشير إليه الكاتب بعبارات موجزة من مثل (بعد مرور سنة، مرت ستة اشهر) وهكذا؛ والنوع الآخر هو الضمني الذي يستطيع القارئ أن يستخلصه من النص من قبيل تحديد الفترة المنقضية بين الأحداث و فصولها.^(٢)

لذلك فقد برع شاوي في توظيف هذه التقنية فنياً في رواياته، حيث كانت متاهاته تحتوي على أسرار كثيرة لم تبذل النصوص جهداً في استيفائها، أو أنه أراد من ذلك منح شخصياته مساحة أكبر في أن تلعب دوراً مثيراً في مجريات الأحداث؛ من ذلك ما حصل بين آدم التائه والممثلة الأجنبية في أمسيتهما من أحاديث السمر: " هل أنت مستعدة لسماع قصة غريبة لا تكاد تصدق..؟ نظرت إليه بمرح مفاجيء اجتاحتها، وكأنها كانت تريد أيضاً أن تهرب من أفكارها وأحزانها الخاصة، فقالت: مستعدة.. روى لها آدم التائه ما جرى معه في الفندق مع المرأة العراقية، وموظف خدمة الغرف، وعن لقائه مرة أخرى بالمرأة، وعن مطعم الفندق الغريب، وعن القطة السوداء التي رآها على سريرها وسط الغرفة، وعن الجو الغامض الذي يسود الفندق وكأنه فندق مهجور، لكنه لم يتطرق إلى قصة إيفا جايكوفسكايا، لأنه بذلك ربما يغامر بفرصة الحصول عليها، فكيف هو يريد ما بينما تنام امرأة أخرى في سريرها، لذا فكر حينها بأن لا ينبس بأية كلمة حولها، اما هي فقد أحست بالخوف قليلاً، ثم ضحكت وقالت: أتدري.. إن ما جرى معك يذكرني ببعض تفاصيل فيلم (البريق) لستانلي كوبرك".^(٣)

تضمنت تلك القصص والأحاديث تفاصيلاً كثيرة، لم يشأ السارد من ذكرها، بما يؤدي إلى استحالة تحقق نوايا آدم التائه اتجاه الممثلة الأجنبية وهو ما يعد منعطفاً يناقض حقيقة ما سيجري من الأحداث، فضلاً عن أن تكرارها قد يؤدي إلى السأم من جانب القارئ، ولهذا السبب كانت براعة الحذف بوصفه بعداً زمنياً زاد من وتيرة السرد، ودوراً محورياً في ديمومة وقائع الرواية.

إن الروائي برهان شاوي يسعى للاستعانة بتقنية الحذف والإضمار في عدة أماكن؛ تجنباً لهيمنة الخطاب التقليدي في أحداث المتاهة، من ذلك الأسلوب الذي ظهرت فيه شخصية أم قابيل، وما تميزت به من الوعي والأدراك لحقيقة الواقع عبر وصف السارد لها دون أن يكون للكاتب دور محوري في وصفها: " استرسلت تقص علي كل تفاصيل علاقة هذا الرجل الذي يرتدي الزيتوني بتلك العائلة الفقيرة. تفاصيل أكثر

١- ينظر: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة (دراسة في نقد النقد)، محمد عزام، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٣ : ٢٠١.

٢- ينظر: بناء الرواية، سيزا قاسم : ٩٣- ٩٤.

٣- متاهة قابيل : ١٦٥.

بكثير من تلك التي عرفتھا من صديقي آدم الواسطي الذي كان قد استقى معلوماته من الخادمة ومن أم الفتاة حينما كان على علاقة بها من خلال حديث أم قابيل عن الرجل الذي يرتدي الزيتوني، اكتشفت أمامي امرأة نادرة. أم قابيل ليست امرأة ساذجة، لا تفهم ما يجري حولها من تحولات سياسية واجتماعية، فقد منحتها الحياة حكمتها العميقة، وفراصة عجيبة في تشخيص الأشياء. لقد حدثتني عن مفاهيم الإستغلال بكلمات بسيطة، تتطابق في الجوهر مع ما جاء بكتابات المفكرين التنويريين.."^(١)

مما لاشك فيه أن الحذف إحدى الثغرات التي تسهم في تسارع الأحداث بطريقة أو بأخرى وصولاً للغايات المنشودة.^(٢) وهو ما نلتمسه من ذلك المقطع الذي لم يتطرق الراوي فيه لطبيعة التفاصيل التي كانت بحوزته عن تلك العائلة الفقيرة ومدى اختلافها عما عرفه عنها لاحقاً، فضلاً عن جانب المستوى الثقافي لأم قابيل، أو حقيقة الحوار الذي دار بينهما؛ ليستنتج أن كلماتها تمثل جوهر كتب التنوير، كل هذا جعل من المحو وظيفة فنية تؤدي إلى استنتاجات حول السمات الشخصية المعنية، سواء ما كان متعلقاً بالعائلة، أو حقيقة ابتزاز الرجل ذو البدلة الزيتونية، أو مدى إعجاب الراوي بشخصية أم قابيل، دون الحاجة إلى ذكر تفاصيل عن كل هذه الأمور.

١- متاهة الأشباح : ١٣١.
٢- ينظر: بنية النص الروائي: ١١١ - ١١٢.

تقنيات إبطاء السرد

أ / الوقفة الوصفية:

شكل من أشكال الأخبار يقدم فيه الراوي شخصية أو يصف السياق المكاني والزمني للحدث.^(١) يعتمد على عرض بطيء جداً للأحداث حيث يبدو أن السرد يتوقف عن التطور.^(٢) من حيث هي انقطاع زمني غير سردي يتعلق بفقرات تتوقف فيها القصة وتختفي عن الأنظار، ويستمر السرد فقط،^(٣) وهو ما جعلها تشغل صفحات يمكن للقارئ أن يتخطاها دون الإضرار بالرواية، من حيث هي زخرفة ذات قيمة محدودة، أو مخزون للمعرفة العلمية التي لا تفيد بشكل مباشر في فهم الرواية.^(٤) لأنه في أغلب الأحيان يسعى إلى إنشاء الديكور وتحديد فضاء الحدث وتصوير المظهر المادي للأبطال والشخصيات الرئيسية.^(٥) لهذا تتضح مكانة الوصف في النصوص السردية عبر الوظائف التي يؤديها، وهي:

١- الوظيفة الجمالية : نظراً لدوره الجمالي المماثل لدور النحت في الآثار الكلاسيكية، لهذا عد من العناصر التي تقوي الخطاب.

٢- وظيفة سردية : تعمل على خلق فجوات في وتيرة الحكي، حين يضطر الراوي إلى التوقف عن السرد ومقاطعة متوالية قصته، واصفاً شخصية ما، أو مشهداً أو غيره، ثم ما إن يعود ثانيةً مستأنفاً رواية الحكاية، وهم ما يجسد توقفاً أو فاصلاً بعملية السرد.

٣- الوظيفة الرمزية : يهدف الوصف إلى توضيح موقف معين في سياق الحكي، أو تفسير سلوك إحدى الشخصيات، مما يعني أنه يتم أداء وظيفة إرشادية تشير إلى دلالات ضمن سياق فهم القصة.^(١) فضلاً عن وظيفته النفسية، وما يخلقه من انفعالات نفسية لدى الشخصيات، عن طريق وصف الملامح الجسدية وهيئات الملابس والأماكن، ومن ثم تصبح الأوصاف عنصراً أساسياً في الأداء.^(٢)

لذا من الممكن التمييز بين نوعين من الوقفات الوصفية : الوقفة التي ترتبط بلحظة معينة من القصة ، حيث يكون عرضاً لوقفة تأملية لذات البطل، أو إزاء شيء ما؛ والوقفات الوصفية خارج وقت القصة التي تكون

١- ينظر: علم السرد : ١٢٥.

٢- ينظر: أشكال السرد في القرن الرابع الهجري : ٣٦٧.

٣- ينظر: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبشير: ١٢٧.

٤- ينظر: النص الروائي (تقنيات ومناهج)، برنار فاليت، ترجمة: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٢: ٣٩.

٥- ينظر: نحو رواية جديدة : ١٢٩.

١- ينظر: تحليل النص السردى : ١٢٠ - ١٢١.

٢- ينظر: طرائق تحليل السرد الروائي : ٧٧.

بمثابة محطة استراحة يتنفس فيها السرد، مما يسمح برؤية سليمة وواضحة، تساعد في تشكيل المشاهد والاستعداد للوصف البصري.^(١) انطلاقاً من مبدأ أن الوقفات الوصفية تعمل مع المشهد على حساب الوقت الذي يقتضي الحدث.^(٢)

ومن بين الوقفات الوصفية التي خلقت إحساساً بالمكان دون الزمن، هي وقفة حواء الكرخي التي تحدثت عن طبيعة المكان الذي كانت تقطن فيه: "الساعة الآن الثانية بعد منتصف الليل. غرقتي، التي تقع في بداية الممر قرب السلم بالطابق الخامس من الفندق، مضاءة بضوء شاحب من المصباح الموجود قرب سريري، بينما خيط من النور يتسرب من فتحة الباب السفلى قادماً من جهة الممر الذي يغمره صمت يكاد يسمع طنينه في الأذن. حتى فندق (الشام) نفسه، الذي يقع في شارع ميسلون، على مقربة من بوابة الصالحية بدمشق، يطبق عليه صمت مشحون بترقب مريب. أنا حواء الكرخي، أشك في كل شيء. طمأنينة اليقين تخيفني، بينما قلق الشك يمنحني الطمأنينة. الشك هو الذي يقودني إلى الحقيقة، لكن الحقيقة متاهة.. متاهة تفضي إلى شك جديد.. نعم الحقيقة هي متاهة صامتة."^(٣) إن الخوف والقلق القمعيين من الواقع الحسي المحيط بالإنسان شكّل آفاقاً بعيدة في المجال المعرفي الإنساني، نتيجة الحالة الانفعالية المستمدة من بعض الصور الذهنية التي لا تنسى.^(٤) لذا فإن غرض هذه الوقفة الوصفية لم يكن التزيين؛ بقدر ما كانت دلالة رمزية في وصف لمشاعر من الخوف والشك حول حقيقة ما يحدث، أو توقع شيء سيء قد يحدث، وهي انفعالات وهواجس توحى بانعدام الثقة في الواقع المعيش الذي من المفترض أن يكون ملاذاً من الأخطار، لأن في تجارب الماضي القاسية ما جعلتها تشعر بالسوء تجاه كل ما يحيط بها.

وباللجوء إلى وقفات المؤلف الوصفية نرى أنه يميل إلى المقاطع الموجزة المتداخلة مع الخطاب والمواقف، والتي لا تسهم بالأفراط في إبطاء السرد، ومن بين تلك اللحظات التي ارتبطت بسلسلة الأحداث، توصيفات آدم اللبباني لنفسه في نشيد المتاهة حيث يقول: "أنا آدم الأحمق. جمجمتي تطن بالذكريات المجنونة. ذبلت زهرة الأمل في المزهرية وتعفنت بل وانبعثت منها عفونة اليأس. أنا أكثر فتوة من الألم نفسه لكنني في أعماقي عجوز هرم. رغبتني أشد بريقاً من عين نسر محنط في متحف للكواسر والخراتيت والمأمونات الوحشية. ذكرياتي الحزينة تقودني من أنفي مثل دب حزين ألبسوه ثياب مهرج. أنا الذي أواجه المجهول مثل نحت شامخ وبارز في مقدمة سفينة مهجورة. إننا أموات. ونحاول أن نتظاهر بأننا أحياء. أنا آدم، ملاك رجيم يطل على حافة الجحيم. أنا المنسي من الرب مثل ظلال منسية في خرائب ضائعة. أصمت عن خيانات حواء

١- ينظر: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة : ٢٠١.

٢- ينظر: بنية الشكل الروائي : ١٧٥.

٣- متاهة إبليس : ٩.

٤- ينظر: سيكولوجية الشك، يوسف ميخائيل أسعد، مكتبة غريب، القاهرة: ٦ - ٧ .

وكأننا شركاء في جريمة. أليس من الحماسة أن أكتب عن كل هذا الألم والتعاسة؟" (١)

أشتمل المقطع عناصر الوقفة الوصفية كافة، من قبيل توقف في السرد، وتباطؤ وتيرته وإيقاعه، مما ينتج عنه تناقض زمني، حين يتوقف الراوي عن السرد ويبدأ بالوصف، ليستأنف بعد ذلك السرد بعد الانتهاء من توقيفاته الوصفية. (٢) لهذا كان العرض في هذا المقطع يتضمن أوصافاً وملاحم تحمل معاني ودلالات كثيرة تدل على حقيقة الإنسان المحبط والمكسور، نتيجة الظلم والبؤس الذي حل به في هذه الحياة؛ حيث كانت تلك الأوصاف لسان حال جميع الرجال الذين يشعرون بمثل أوجاعه وآلامه، لدرجة جعلته يبدو منبوءاً من الله عز وجل لشدة ما مر به، وشريكاً متواطئاً مع حواء التي كانت زوجته بشكل خاص، أو النساء بصورة عامة في ارتكاب الفاحشة والمعاصي.

ب / المشهد :

هو الأسلوب الذي ينتقي فيه الراوي المواقف المهمة من الأحداث السردية ويقدمها بشكل مسرحي مفصل ومباشر. (١) بوصفه عرضاً تفصيلياً للحقائق بكل حيثياتها ودلالاتها، وأيضاً تدخلاً بصرياً فعالاً في تقنيات السرد. (٢) لهذا يعد شكلاً روائياً يتناقض جوهرياً مع الخلاصة، حيث أن الأحداث تتبع بعضها البعض بكل تفاصيلها وأبعادها. (٣) ذلك أن البعض قد عبر عن رؤيته حول المشهد من قبيل هو سياق حوار يحدث أثناء القصة، ليتحقق بذلك تكافؤ زمنين: زمن القصة وزمن الخطاب، بوصفه تحقيقاً تقليدياً. (٤) حيث يمتنع السرد ويمنح الراوي الكلمات إلى الشخصيات، للتخاطب والتواصل مباشرة فيما بينهم، دون تدخل منه أو وساطة. (٥) إذ يتطابق المشهد مع الأحداث والنص، حين نجد الشخصيات تتحرك، وتسير، وتتكلم، وتتصارع، وتفكر، وتتخيل وهكذا، يصبح المشهد انتقالاً من الخاص إلى العام. (٦) لهذا يُعرف المشهد بالأداء والتقليد كونه يشير بصورة مباشرة لكلام الشخصيات وسلوكياتها. (٧)

١- متاهة حواء : ٤٩٥.

٢- ينظر: تحليل النص السردى : ٩٧.

١- ينظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق : ١٣٢.

٢- ينظر: أشكال السرد في القرن الرابع الهجري : ٣٧٥.

٣- ينظر: الأسنوية والنقد الأدبي : ١٠٣.

٤- ينظر: خطاب الحكاية : ١٠٨.

٥- ينظر: تحليل النص السردى : ٩٥.

٦- ينظر: بناء الرواية، سيزا قاسم : ٩٥.

٧- ينظر: نظريات السرد الحديثة : ١٦٣.

لقد شغل المشهد مكانة مرموقة في النصوص السردية من حيث هو الأداة الأكثر استعداداً لإثارة الاهتمام والأسئلة.^(١) عبر اهتمامه بنقل مداخلات الشخصيات وهواجسها كما تظهر في النص، عن طريق حوار معبر لغوياً، مقسم إلى ردود ثنائية الاتجاه، كما هو شائع في النصوص الدرامية، كذلك من الممكن أن يكون للمشهد قيمة تمهيدية عندما يمثل دخول الشخصية إلى بيئة أو موقع جديد، أو أن تأتي المشاهد في نهاية الفصل أو في نهاية الرواية لتنتهي السرد أو توقف مساره مجسداً بذلك قيمة ختامية للنصوص.^(٢) فضلاً عن أن التباطؤ المفرط الذي يمارسه المشهد على حساب زخم الحركة السردية، ليس عبثاً أو يبغي عرقلة وتيرة الحركة السردية، بل هو تراخي فني، من شأنه أن يؤدي دوراً في تسليط الضوء على الأبعاد الاجتماعية والنفسية للشخصيات الخيالية.^(٣) وهكذا نحن بصدد تقنية تقدم لنا الوقائع والمواقف كما حدثت من غير تغيير ملموس في الكلمات التي تنطق بها الشخصية الخيالية، وحدث يقع في زمان ومكان محددين، يستغرق وقتاً طويلاً بالقدر الذي لا يكون فيه انقطاعاً لديمومة الزمن أو تغييراً للأمكنة.^(٤)

ومن تلك المشاهد التي تستند بالأساس على نوع من الحوارات و المحادثات بين الشخصيات الخيالية أو مع أنفسهم، والتي تدور بشكل مباشر بين شخصيتين أو أكثر في إطار المشهد داخل العمل الروائي.^(٥) ما دار من الحوار بين آدم التائه وحواء إسكندروفنا في محاولة التعارف فيما بينهما، والكشف عن رؤياهم فيما يخص بعض المفاهيم والمبادئ الأخلاقية، في محاولة لإعطاء تصور واضح عن المستوى الفكري والثقافي لـ"كليهما": أحس آدم التائه بإحراج داخلي، فقد كان أمام امرأة لا تقبل كلمات المواساة المجانية، بل هي منتبهة لوضعها جداً، ولديها منطقها الخاص بها، وقد كان في أعماق أعماقه يتفق مع جل ما قالت.. لكنه أراد أن يوضح موقفه، فقال بنبرة هادئة، مليئة بالتعاطف: ليست الفضيلة بالضرورة هي تطبيق الوصايا العشر. فهذه قضية تخص الأديان السماوية.. أنا أقصد ربما الفضيلة تكمن في الصمت.. تكمن في إلغاء الرغبات وإخماد لهيبها، في تحرير الذات من الرغبات الجسدية، والحياتية.. نظرت إليه بصمت، وسألت: هل أنت بوذي؟ في ثوان قليلة، وقبل أن يجيبها، فكر مع نفسه بأنه أمام بطلة روائية بامتياز، فهذه امرأة ذات جمال فاتن، وثقافة عالية، وأحلام سامية، كانت تفكر أن تصبح كاتبة، أو ترتبط بكاتب أو فنان،[....] فقال بهدوء، ناظراً إلى الأرض: لم أصل إلى المرتبة العليا من الإرادة والشجاعة، كي أتبع بوذا حقاً، بالرغم من أي أشد المناصرين له.. لكن ألا تجد أن في ذلك تصعيد للكبت والحرمان..؟ للبوذية طرقها للوصول إلى ذلك.. إنها فلسفة الحس

١- ينظر: صنعة الرواية : ٧٤.

٢- ينظر: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة : ٢٠١.

٣- ينظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق : ١٣٢ - ١٣٣.

٤- ينظر: جماليات البناء الروائي : ١٣٠.

١- ينظر: نفسه : ١٣٢.

تتسم الحوارات بتقاطع الأصوات المتعددة، وأنماط الوعي، أو بوجهات النظر المختلفة حول العالم، من دون هيمنة أحداها على الأخرى، ما عدا أنها لا تعكس رؤية السارد وأحكامه، أو حتى إدراكه بما سيحصل من تواصل.^(٢) ولذلك نجد أن ما حاول المشهد إثارته هو طبيعة المعتقدات المختلفة حول حقيقة المفاهيم العامة، والتي من شأنها إصدار أحكام حول طبيعة الأديان والمستوى الثقافي الذي يتمتع به الأفراد، فضلاً عن المصالح الشخصية المكبوتة للأفراد في قدرة المتحاورين على كسب تأييد الطرف الآخر عبر إظهار مدى وعيهم.

وبالانتقال من الجانب اللغوي إلى جانب الدور الأساس للمشاهد، فإن له دور فعال للغاية في تطور الأحداث عبر الكشف عن الانطباعات الاجتماعية والنفسية للشخصيات، ولهذا تعتمد عليه الروايات بشكل كبير ومكثف لإضفاء الحركة والعفوية على السرد؛ لتعزز من أثر الواقع في القصة.^(٣) ومن تلك التقديمات المشهدية ما جرى من الحديث بين السكرتيرة حواء اللهيبي ومديرها، والتي تهتم بالكشف عن مشاعرها تجاه مديرها: "نظر إليها مستفسراً: خيراً حواء..؟ هل حصل شيء لا سمح الله..؟ ما بك..؟ هذه أول مرة تدخلين بدون قهوة الصباح. نظرت السكرتيرة إليه بتساؤل وقالت: كل هذه الفترة لم أثبت حبي إلا أمس؟ ما لذي فعلته كدليل على حبي؟ هل لأنني اشتريت باقة الزهور الجميلة بنفسني كي تحملها إلى امرأة غيري؟ هل بهذا أثبت حبي؟ كان لهيب الغيرة واضحاً في نبرة صوتها، وكان هو منذ لحظة دخولها يفكر بطريقة تطفئ نار غيرتها، لذلك ما إن ألقت أسألتها حتى تبسم وقال بهدوء: أهذا قليل ..؟ إنك تثبتين لي حبك يومياً."^(٤)

سعى المشهد إلى خلق صورة جانبية لشخصية حواء اللهيبي المتضاربة في إطار عملها سكرتيرة في مكتب للأعمال الهندسية والبناء من جانب، وزوجة تعاني من بعض المشاكل العائلية في الجانب الآخر، لكن ورغم ذلك تتجسد بداخلها عواطف الحب والغيرة صوب مديرها، وهو المحور المهم الذي حاول السارد التركيز عليه، لما سيمثله من منعطف لاحق في مجريات الأحداث، وتحديداً ما تعرضت له من إهانة واعتداء جنسي في المكتب نفسه نتيجة ذلك، تحت ضغط الضرب والتعنيف من قبل من يدعون تطبيق القانون وحماية المواطنين دون أن تعرف الأسباب وراء ذلك، ليس هذا فقط، بل عملوا على تصوير فعلتهم الشنيعة، في جهدهم لإجبارها على الكشف والاعتراف بجميع الاتهامات الباطلة التي وجهت إليها لاحقاً.

١- متاهة قابيل : ٢٨٧ - ٢٨٨.

٢- ينظر: قاموس السرديات : ٤٤.

٣- ينظر: بنية الشكل الروائي : ١٦٦.

٤- متاهة آدم : ١٨٣.

لقد تمكن الكاتب برهان شاوي عبر تلك النصوص الروائية المستشهد فيها بالاستدلال على الزمن السردى وطرائقه وأساليبه، والتي تعد غيضاً من فيض مما حظيت سلسلة روايات المتاهات، من تسخير كل الإمكانيات الزمانية، بما تمثله من تقنيات تسارع الأحداث وإبطائها، ومفارقة الاسترجاع والاستباق، بأسلوب أدبي مشوق، وبمنط مبسط، سعى بوساطته إلى تسليط الضوء على الجوانب الاجتماعية والأخلاقية، والقضايا والمفاهيم السياسية التي تتطلب الإصلاح والمعالجة .

حيث نألف العديد من مشاهد الحوار الداخلي والخارجي التي تكشف بدورها عن حقيقة الشخصيات وهواجسها النفسية، إلى جانب التأمل والوقوف على بعض المواقع والمشاهد في محاولة تبديد الغموض والوهم الذي يحيط بها، فضلاً إلى الوظائف التفسيرية والجمالية والدلالات التي عبرت عنها تلك التقنيات في نصوص الرواية، فإنها قد عملت في الوقت نفسه على زعزعة الترتيب الزمني لأحداث الرواية وتعطيله، وأيضاً خلق الثغرات والمساحات التي تتيح للقارئ والشخصيات بوساطتها من التنقل بين العوالم المختلفة، وهو ما يدل بوضوح على قدرة المؤلف ومهارته في رهينة الزمن وطواعيته لشخصيات المتاهات وصراعاتها ومواقفها.

الفصل الثالث

الحَدَّثُ السَّرْدِي

المبحث الأول

((الحدث مفاهيمياً وأنساق))

- توطئة .
- الحدث لغوة .
- الحدث اصطلاحاً .
- الحدث الروائي .
- عناصر الحدث :
- (أولاً - المعنى . ثانياً - الحكمة . ثالثاً - الخاتمة) .
- أساليب بناء الحدث .
- أهمية الحدث .
- أنساق بناء الحدث :
- (أولاً - نسق التتابع . ثانياً - نسق التداخل . ثالثاً - نسق التوازي . رابعاً - نسق التكرار) .

توطئة :

تتفق معظم آراء السرديين في مدى الصعوبة التي يواجهونها عند وصفهم المادة السردية التي تنبثق من أنماط الخطاب، وتتنظم وفق أساليب محددة، وبالأخص في مجال الرواية بكونها جنساً روائياً لم تنتظم أنظمتها الداخلية بعد.^(١) ولذلك فقد صوبوا اهتمامهم نحو الحدث بوصفه بناءً تأليفيًا متماسكاً يمنح القصة هوية ديناميكية متحركة.^(٢) وقالاً تصب فيه المواقف التي تحدث بين شخصية وأخرى، أو بين عدة شخصيات معتمداً بذلك على عنصر التشويق، الذي يقود القارئ بدوره إلى تصاعد هذه الصراعات، وبالتالي للحل المتوقع في نهاية الأمر.^(٣) لهذا مثل الحدث عرضاً فنياً، وعنصراً سردياً، يعمل على تنسيق العناصر المتكونة تلك وهو غالباً ما يكون مختلفاً.^(٤) من حيث أن نصوص الرواية تتشكل من مجموعة وقائع ومواقف تعبر عنها الشخصيات في فضاء زمكاني محدد، متمثلة برواية الكاتب لواقعه، وبمدى تأثيره بالبيئة المحيطة به.

الحدث لغة:

معجم مقاييس اللغة لأبن فارس: " الحاء والذال والشاء أصل واحد، وهو كون الشيء لم يكن. يُقَالُ حَدَثَ أَمْرٌ بَعْدَ أَنْ لَمْ يَكُنْ. وَالرَّجُلُ الْحَدَثُ: الطَّرِيُّ السِّنُّ. وَالْحَدِيثُ مِنْ هَذَا؛ لِأَنَّهُ كَلَامٌ يَحْدُثُ مِنْهُ الشَّيْءُ بَعْدَ الشَّيْءِ. وَرَجُلٌ حَدَثٌ: حَسَنُ الْحَدِيثِ. وَرَجُلٌ حَدَثٌ نِسَاءً، إِذَا كَانَ يَتَحَدَّثُ إِلَيْهِنَّ. وَيُقَالُ هَذِهِ حَدِيثِي حَسَنَةً، كَخَطْبِي، يَرَادُ بِهِ الْحَدِيثُ."^(١) ويرى الزمخشري في أن الحدث: " هو حَدَثٌ من الأحداث، وَحَدِيثُ السِّنِّ. وَنَزَلَتْ بِهِ حَوَادِثُ الدَّهْرِ وَأَحْدَاثُهُ، وَمَنْ يَنْجُو مِنَ الْحَدَثَانِ؟ وَكَانَ ذَلِكَ فِي حَدَثَانِ أَمْرِهِ، [...] وَأَحْدَثَ الشَّيْءَ وَأُسْتَحْدَثَهُ."^(٢)

ويرى الجرجاني أن الحدث عبارة عن: "وجود الشيء بعد عدمه، فهو كون الشيء مسبقاً بالعدم سبقاً زمانياً."^(٣) وجاء في لسان العرب (حَدَثَ) الْحَدِيثُ: " نَقِیْضُ الْقَدِيمِ، وَالْحُدُوثُ: نَقِیْضُ الْقَدَمَةِ. حَدَثَ الشَّيْءُ يَحْدُثُ، حُدُوثًا وَحَدَاثَةً، وَأَحْدَثَهُ هُوَ، فَهُوَ مُحْدَثٌ وَكَذَلِكَ أُسْتَحْدَثُهُ. [...] وَالْحُدُوثُ: كَوْنُ شَيْءٍ لَمْ يَكُنْ، وَأَحْدَثَهُ اللَّهُ فَحَدَثَ. وَجَدْتُ أَمْرًا أَيْ وَقَعَ."^(٤) أما الحدث في معجم علوم اللغة العربية فقد ذكر على سبيل الدلالة على شيء يقوم به الفاعل، سواء أكان فعلاً صادراً منه مثل المشي والوقوف، أو بما يميز الفاعل مثل كونه قصيراً أو طويلاً، حيث يتم التعبير عن الحدث المجرد بصيغة المصدر، وعن الحدث المرتبط بالزمان بما يعرف بالفعل،

١- ينظر : المتخيل السردى : ١٠٣.

٢- ينظر: الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور): ٤٠.

٣- ينظر: القصة والرواية، د. عزيزة مريدن، دار الفكر، دمشق، ١٩٧٩: ١٢.

٤- ينظر: نظرية الأدب، رنيه وليك : ٣٠١.

١- معجم مقاييس اللغة: أبي الحسين بن فارس زكريا، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، القاهرة، ج ٢: ٣٦.

٢- أساس البلاغة: أبي القاسم الزمخشري، تحقيق: محمد باسل، دار الكتب العلمية، بيروت، طبعة ١، ١٩٩٨: ١٧٢.

٣- التعريفات : ٨٦.

٤- لسان العرب : ٧٩٦.

أما الحدث والقائم به فيتم التعبير عنه باسم الفاعل.^(١) فالحدث إذن يرتبط بوجود شيء لم يكن موجوداً، من حيث ارتباطه بحدوث أشياء أو أخبار جديدة، أي هو عكس القديم ويصدر عن فاعل.

الحدث اصطلاحاً :

يعد الحدث نشاطاً مرتبطاً بسلسلة من الأحداث الماضية التي توضحه، وبالأحداث اللاحقة الناتجة عنه.^(٢) ولهذا يعرف بكونه انتقالاً من موقف إلى آخر في النص القصصي أم الروائي، فلا من نقطة انطلاق لها دون سلسلة من الأحداث، سواء أكانت حقيقية أم متخيلة، تخلق تسلسلاً أو نمطاً متكرراً فيما بينها.^(٣) فهو فعل شخصية، سواء أكانت فردية أو جماعية، يتم تحديده وتفسيره بواسطة فاعل يتم إدخاله في الخطاب بصفته شاهد أو مشارك للسرد والقصة.^(٤) أي أن لكل شخصية وظيفة وأسلوب خاص تؤديه من أجل الولوج للأحداث وصولاً إلى الحكمة.^(٥) فمن المسلم به أنه من غير الممكن حصول الحدث بالطريقة المحددة التي وقع بها، إلا إذا كان نتيجة تدخل فرد أم أفراد معينين يتسببون في وقوع الحدث بتلك الطريقة، وبهذا يكون من المستحيل الفصل بين الحدث والشخصية؛ لأن الحدث هو الشخصية كما تفعل، أو هو الفاعل كما هي تتصرف.^(٦) وتلك إشارة إلى مجموعة أحداث متتالية حسب الترتيب الزمني والمنطقي لحدوثها تمارسها الشخصيات داخل النصوص الحكائية. في حين ذهب بعضهم برؤيته إلى الحدث بكونه شكلاً من أشكال الأداء المسرحي ظهر في الولايات المتحدة الأمريكية منذ عام ١٩٥٨، يقوم على أساس التفاعل بين الجمهور والممثلين على خشبة المسرح، إذ يتميز بالارتجال والتواصل بين الجمهور وفناني الأداء، كما وتستعمل فيه بعض الأجهزة التي تخلق جواً فنياً خاصاً، بما في ذلك الأجهزة الأوتوماتيكية والسينما وغيرها.^(٧) وبهذا يكون نوعاً من العرض القائم على الحوار والحركة المتبادلة بين الشخصيات من جانب، والتفاعل والتشويق من قبل الجمهور من جانب آخر.

لقد تخلت العديد من الروايات السردية عن لفظ حدث واستبدله بلفظ الفعل؛ لأن المصطلح الأخير يفتقر إلى الوحدة والحكم على القيمة مما دفع بعضهم إلى الاعتقاد بأن الأحداث المترابطة في القصة تشكل حدثاً، ويكون الفعل بهذا المعنى هو مجموعة من الأحداث المتواصلة مع بعضها، بفعل التسلسل الزمني والنظام

١- ينظر: معجم علوم اللغة العربية، د. سليمان الأشقر، مؤسسة الرسالة، بيروت، طبعة ١، ١٩٩٥: ١٨٣.

٢- ينظر: مدخل إلى نظرية القصة : ٢٠.

٣- ينظر: معجم السرديات : ١٤٥.

٤- ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة : ٦٤.

١- ينظر: مورفولوجيا القصة، فلاديمير بروب، تر: د. عبد الكريم حسن، دار شراع للدراسات، دمشق، طبعة ١، ١٩٩٦: ١٠٢.

٢- ينظر: فن القصة القصيرة : ٣٠.

٣- ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب : ١٤٤ - ١٤٥.

السببي.^(١) لهذا يستغني محمد عناني بالحادثة بدلاً عن الحدث حين وجد الدقة في تعريف (ميك بال) لها الذي يعدها انتقالاً من موقف لآخر في سياق روائي أو قصصي، مبيناً أن النقّاد ميزوا بين الحوادث النووية، تلك التي تمثل نواة الرواية، والأحداث المنضوية أو المحيطة في فضاءها؛ أما الأحداث المترابطة فهي التي تتابع بعضها بعضاً، بخلاف الأحداث الواردة في غيرها أو المخفية في أخرى.^(٢)

الحدث الروائي:

يُعرف الحدث في الفن الروائي على أنه مجموع أحداث جزئية متصلة ومنظمة بطريقة معينة يمكن تسميتها بالأطر؛ نظراً لحصولها ضمن نظام معين ومسار محدد يميزها عن غيرها من النصوص الأخرى.^(٣) من هنا جاء البحث المنهج في بناء النصوص السردية الروائية بهدف الإفصاح عن العناصر المكونة له والذي يقتضي تمييزاً نظرياً فيما بينها.^(٤) وهو ما تطلب من ظهور الحدث بوصفه آخر عناصر الرواية، والعمود الفقري لجميع العناصر السردية السابقة من (شخصيات، وزمان، ومكان)، إذ يتميز بكونه مخالفاً تماماً للحدث الحقيقي، فلا تشابه أحداثه حقيقة ما يجري في الحياة اليومية، وإن كانت مستوحاة منها؛ وذلك لأن الروائي عندما يشرع في كتابة روايته فإنه ينتقي من أحداث الحياة ما يصلح للكتابة، فهو يضيف ويمحو ما يجده مناسباً له مستعيناً بذخيرته الثقافية وخياله الفني، فيخلق من الحدث المتخيل شيئاً آخر، وصورة دقيقة لا تطابق الواقع المعيش.^(٥) فلا تكون الوقائع الظروف خامات خالصة، بل هي أحداث مقدمة بأسلوب ومنظور خاص.^(٦) وفي ذلك يقول تشارلتن: لقد أخذ بعض الروائيين على عاتقهم ترتيب أحداث قصصهم في ارتباك وفوضى بحيث تبدو مطابقة للحياة، من منطلق أن مواقف الحياة لا تجري وفقاً لتعاقب معلوم، لدرجة أنهم لا يمنحون فيه قصصهم من بداية أو خاتمة؛ لأن الحياة لديهم لا تبدأ عند موضع ما وتنتهي في آخر، لذلك كان لازماً عليهم أن يجسدوا الواقع في قصصهم واضعين الحقائق واحدة تلو الأخرى، دون رابط بينها لأن الحقائق تمضي هكذا دون أي اتصال.^(٧)

الأمر الذي دفع الراوي منذ البدء لخلق مفاهيم توهم بالحقيقة، عندما يروي ما يناظر العالم الخارجي، موضعاً التمييز بما ينسجم والرؤيا التي ينطلق منها، ولذلك فإن الإقناع عبر العملية السردية هو محض اهتمام

١- ينظر: معجم السرديات : ١٤٥.

٢- ينظر: المصطلحات الأدبية الحديثة : ٢٥٥.

٣- ينظر: الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، عز الدين إسماعيل : ١٠٤.

٤- ينظر: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي : ٤١.

١- ينظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق : ٣٧.

٢- ينظر: الشعرية : ٥١.

٣- ينظر: دراسات في القصة العربية الحديثة (أصولها، اتجاهاتها، أعلامها)، د. محمد زغلول، منشأة المعارف، مصر: ١١.

الروائي وهدفه.^(١) من أجل ذلك نهض النص الروائي على الإيهام بصدق المسرود من قبيل أن مقولة الصدق لا تستلزم بالضرورة التماثل أم المطابقة فيما بين محتويات النص والواقع الخارجي، فصدق النص ينبثق من إحلال الخيالي الإبداعي في النص لتبقى هنالك مسافة محدودة بين متواجدات الواقع وبين فنية الاحتواء.^(٢)

إذاً ومن هذا المنطلق يتم تعريف الحدث الروائي بأنه كل ما من شأنه أن يخلق تغييراً أو يسبب حركة أو ينتج شيئاً ما، أو يمكن تعريفه بكونه عرض لقوى متعارضة أم متصالحة يتشكل بفعل عناصر ومواقف التحالف أو الصراع بين الشخصيات.^(٣) فهو يشير إلى تدخل مؤثرات خارجية تحدث تغييراً في العمل الروائي أو أنتاج شيء جديد، لم يكن متوقعاً؛ وبذلك يتشكل جوهر الصراع الذي يحيط بالقصة، وعنصرها الرئيس في تطور المواقف، ومن ثمة ما يؤدي بالنتيجة إلى تحريك الشخصيات في بوتقة الأحداث.^(٤) والمتابعة في سياق روائي وفق منطق معين يجعل من حدوث بعضها مرتبطاً بحصول آخر، وإن تجلت في أحيان عديدة بما يوحي بالفوضى والعبث، بحكم ارتباطها بواقع الشخصيات.^(٥) إذ لم يعد يُنظر إلى بناء الأحداث السردية بمعزل عن البنى الزمانية والمكانية، وشخصياتها، بل أصبح النص كلاً شاملاً تكمن جمالياته في البناء الذي تشكله هذه العناصر مجتمعة، وتلك هي الرؤية المستحدثة التي تسعى للتخلص من النماذج والأساليب التي كانت سائدة، والتي تميزت بالتجزئة والتفريق بين عناصر الفن السردية، ومن ثم أفرغته من مضمونه الفني والإبداعي.^(٦) وهكذا أصبح الحدث ركيزة للشبكة التي تشكل الإطار الفني للبنية السردية وجزءاً من المكونات الفنية المتداخلة.^(٧)

لقد تضافرت الأحداث الروائية فيما بينها حتى تشكلت في الأخير أحداثاً مركبة تدور حولها وقائع السرد.^(٨) الأمر الذي من شأنه إن اشتملت الرواية على عدد كبير من الأحداث والتعقيدات والأزمات ذات الأبعاد الأساسية أو الثانوية، التي تثري عوالمها وتجذب القارئ نحوها، ولنا أن نتصور أن مجال حياة الإنسان يمكن أن يتحمل حدوث الكثير من الوقائع العظيمة أو الدنيئة.^(٩) وبهذا مثلت الرواية شكلاً فنياً منفتحاً مرناً وغير جامد على عكس الأنواع الأدبية الأخرى، ترفض الأساليب والمواضيع، أو الأشكال المحددة، من قبيل خصوصيتها وأتساعها لعدة مواضيع قصصية وخيالية، تمكنت بواسطته من أن تزيج الأجناس القصصية

١- ينظر: البداية في النص الروائي، صدوق نور الدين، دار الحوار، سوريا، طبعة ١، ١٩٩٤: ٣٢.

٢- ينظر: نفسه: ٣٥.

٣- ينظر: معجم مصطلحات نقد الرواية: ٧٤.

٤- ينظر: القصة والرواية: ٢٥.

١- ينظر: تقنيات السرد الروائي: ٤٣.

٢- ينظر: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد (بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينيات)، عبد القادر بن سالم، دار القصة، الجزائر، ٢٠٠٩: ٨٦ - ٨٧.

٣- ينظر: نفسه: ٩٥ - ٩٦.

٤- ينظر: آليات السرد في الرواية العربية المعاصرة (الرواية النوبية نموذجاً): ١٤٢.

٥- ينظر: فنون النثر العربي الحديث، د. حسني محمود وآخرون، منشورات جامعة القدس، الأردن، جزء ١، ١٩٩٥: ١٦.

الأخرى وإحلالها بديلاً عنها.^(١) من أجل ذلك جاءت الأحداث الروائية غير مشابهة لما هو موجود في الحياة الواقعية، وإن كانت في الأساس مستمدة منها؛ بسبب لجوء الروائي لتقنيات سردية متعددة تمكنه من التصرف بواقع الأحداث ومواقفها، وترتيبها الزمني الذي يعد المسار السردى الذي تسير بخطاه، إلى جوانب المعالم المكانية المختلفة، ولذلك شكل الحدث عنصراً روائياً مهماً تتصاعد عبره المواقف وتتحرك الشخصيات، بما يتلاءم وأحداث الرواية من الحياة اليومية والواقع.

عناصر الحدث:

إن الرواية في مضمونها هي سلسلة من الأحداث تقع على وفق تعاقب زمني للشخصيات، في فضاء مكاني محدد تدور فيه عن طريق اللغة؛ ولهذا تبذل الجهود من أجل وصف سياق تلك الحقائق والوقائع التي نجدها تتصاعد بفعل الصراع بين قوتين حيث تسير عبر ذلك بمراحل ثلاث هي: مقدمة لكل عمل يتسم بنوع من الاستقرار الظاهري، ثم يختل توازن الوضع التمهيدي بسبب حدث ما ليبدأ الصراع ويحتدم حتى يبلغ ذروته وهو ما يعرف بالأزمة، ليؤدي في النهاية إلى الحل.^(٢) ذلك أن الحدث الإجمالي للنص الروائي ينشأ عبر الدفع الناتج عن الأحداث الجزئية، حيث أن لكل حدث في نسيج الرواية هو دافع لحدث آخر.^(٣)

وهكذا لا يكون الحدث هامشياً أو عفوياً يحصل وينتهي فقط، فالدور الذي يلعبه في العملية السردية يساهم بشكل فاعل بانسياب السرد الحكائي، بالنتيجة لا تكون النصوص مجرد إحصائية أو رقم في نظام محدد، سواء أكانت متتابعة أو متوالية من الأحداث التي تنتظم في كل مقبول.^(٤) متخذة شكلاً هرمياً يبدأ التعريف بأطراف الأزمة وشخصياتها والروابط القائمة بينها، لتبادر بعد ذلك بالنمو والتصاعد حتى تصل لل قمة وهو ما يعرف بالذروة، ومن ثمة تميل بالانحدار نحو الحل.^(٥)

تلك هي المراحل الأساسية في بناء الأحداث بشكل عام في النصوص السردية وكما يلي:

- ١- ينظر: فنون الأدب في لغة العرب، د. إبراهيم عوض، دار النهضة العربية، القاهرة، ٢٠٠٨ : ٢٣٤.
- ١- ينظر: فنون النثر العربي الحديث: ٢٣ - ٢٤.
- ٢- ينظر: أليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة (التحفيز نموذجاً تطبيقياً)، د. مراد مبروك، دار الوفاء ، مصر، طبعة ١، ٢٠٠٢ : ١٤٦.
- ٣- ينظر: الوجود والزمان والسرد : ٤١.
- ٤- ينظر: الأدب وفتونه، د. محمد مندور: ١١٢.

أولاً / المعنى (الفكرة) :

من أهم الأمور التي يجب على الكاتب أن يضعها نصب عينيه هو جذب القارئ إليه، بأثارة تركيزه وانفعالاته تجاه عمله الروائي، فليس من شك أن ذلك لا يتأتى إلا بوساطة موضوع مؤلف بشكل رائع، وبحسب الأسس والمعايير الفنية؛ من بداية تأسر اهتمام القارئ منذ الوهلة الأولى، وخاتمة تستحوذ على فضوله وتجعل النص لا يمكن نسيانه بعد فترة وجيزة من قراءته.^(١) ولهذا مثل المعنى بالنسبة للروائيين بشكل خاص وللفنون الأدبية بشكل عام ركيزة أساسية في بناء الحدث، وجزء لا يتجزأ منه، من حيث الأهمية التي توجب الأفعال والموضوعات، أو الأحداث، بل وحتى الشخصيات، في أن تكون مسخرة لخدمة المعنى من بداية السرد إلى نهايته، فإذا لم يتم ذلك يصبح المعنى متطفلاً على الحدث، وتكون الحكاية مضطربة.^(٢) ذلك أن العمل الأدبي يتكامل بالمعنى الإيجابي الذي يخدم الإنسانية وينميها، كما يسهم في انتشار النص السردي، ومن ثم يكون له الأثر الواضح في تغيير الظاهرة التي يدينها النص الفني تأثيراً عميقاً وفعالية أكثر.^(٣) على الرغم من أنه لا يحتاج إلى حل المشكلة.^(٤)

في الشأن نفسه وجد البعض أن العرض يعد عنصراً مرادفاً للمعنى الذي تتضمنه النصوص الأدبية، وركيزة أساسية في تشكيل الحدث الروائي، من حيث أنه يقدم أفكاراً موجزة حول طبيعة العمل الروائي؛ فالمؤلف يلجأ إليه من أجل منح المتلقي مساحة من التعريف بالشخصيات والأماكن والظروف المحيطة بهم، مع التأكيد على أن يكون العرض متوازناً بين الوضوح الذي يشير فيه إلى الشخصيات الرئيسية، والخيوط التي ينسج منها العمل حبكتها، وغامضاً لدرجة عدم كشفه للنهايات والحلول بما يحقق التشويق والأثارة.^(٥) إذ بوساطته تعرض الشخصيات أفكارها، وتنظم الأحداث، ويحدد مدى النجاح أو الفشل الذي يحققه النص السرد.^(٦) لذلك هو يلعب دوراً مهماً في توعية القارئ بالحبكة التي سيشهدها ويتعرف عليها.^(٧) وبهذا لا يكون المعنى مضموناً متصلاً في النص، بقدر ما يعتبر قيمة جمالية يحملها السرد، تنبعث عن طريقه تفسيرات متعددة لدى القارئ نحو ما يشهد .

١- ينظر: فن كتابة القصة، حسين القباني، المؤسسة المصرية العامة، ١٩٦٥ : ٤٥ .

٢- ينظر: فن القصة القصيرة : ٥٦ - ٥٧ .

١- ينظر: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (١٩٤٧-١٩٨٥) : ٢٤ .

٢- ينظر: الأدب وفنونه، د. عز الدين إسماعيل : ١٠٩ .

٣- ينظر: في أصول الأدب (مقالات ومحاضرات في الأدب)، أحمد حسن الزيات، مطبعة الرسالة، القاهرة جزء ١ : ١٤٠ .

٤- ينظر: فن كتابة القصة، فؤاد قنديل، الدار المصرية اللبنانية، طبعة ١، ٢٠٠٨ : ١٤٧ .

٥- ينظر: معجم المصطلحات العربية والأدبية : ٢٤٥ .

ثانياً / الحبكة (العقدة) :

الحبكة في اللغة العربية من الفعل (حَبَكَ) : " وهو الشَّدُّ، وأَحْتَبَكَ بِأَرْزَارِهِ: أَحْتَبَى بِهِ وَشَدَّهُ إِلَى يَدَيْهِ، وَالْحُبْكَةُ: الحبل يشد به على الوسط، والتَّحْيِيكُ: التوثيق، وقد حَبَكْتُ العقدة أي وثقتها." (١)

أما مفهوم الحبكة في المصطلح فيشير إلى مجموع الحوافز المفترضة داخل النص السردى الخاضعة للصراعات، حيث تعمل على جذب المتلقي إليها، عندما يبلغ التوتر ذروته. (٢) وعليه فهي نمط الأحداث في القصة أو الدراما، سواء أكانت شعراً أم نثراً، وأحد عناصر الأدب القصصي التي يتم نسجها وتعديلها ودمجها وفقاً لعناصر أخرى. (٣) والحاصل من تتابع الحوادث السببية الذي يفرض في الأخير إلى حلول في النصوص السردية. (٤)

إذ غالباً ما تتطور الحبكة النامية من الفوضى أو الارتباك وصولاً إلى الهدف. (٥) ولهذا فإن ما ينجم عن ذلك التطور في أحداث الحبكة هو في الواقع أمران: انحسار الأزمة وتلاشيها وصولاً للحل، أو انبثاق معترك جديد من الأزمات. (٦) ولهذا مثلت الحبكة الجزء الذي تتشابك فيه الحقائق وتتصادم الظروف والدوافع لتنبط عزيمة البطل وتقطع سبيله، بفعل تصادمها بين الشك والأمل والتوتر ونفاد الصبر، مما يزيد من جاذبية الأحداث وصراعاتها المتوالية، ولهذا تعد الحبكة التي تنشأ من هواجس الشخصيات وتطلعاتها وسلوكها من أعمق التعقيدات وأكثرها إثارة؛ من حيث أنها ليست حقائق قسرية أو مثيرات خارجية منفصلة عن إرادة الشخصيات، الأمر الذي يستلزم الحبكة بدوره للمضي قدماً بما يتوافق مع طبيعة الحياة بحيث يمكن تصورها وتوقعها. (٧)

ذلك أن الدور الذي تقوم به بين مراحل الحدث مع بعضها البعض من جانب، وبينها وبين العناصر السردية الأخرى من جانب آخر، تجعل الحدث يظهر وكأنه ينمو داخلياً بشكل مقنع، وبشكل متعاقب بما يؤدي بالنتيجة إلى نهاية الحكاية المتمثلة في الصراع العاطفي أو الجسدي بين الشخصيات، أو بفعل المؤثرات الخارجية عليها، بناءً على أواصر السببية الضرورية بين الأحداث. (٨) وهكذا تصبح الحبكة أسلوباً يجعل من الرواية بناءً متماسكاً، يحول مجموع الوقائع المختلفة إلى حكاية متكاملة ضمن سلسلة من الأحداث المهمة،

١- لسان العرب : مجلد ١٠ : ٤٠٧.

٢- ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة : ٦٤.

١- ينظر: كتابة الرواية من الحبكة إلى الطباعة، لورانس بلوك، تر: د. صبري محمد، دار الجمهورية، القاهرة ٢٠٠٩ : ٦ .

٢- ينظر: معجم المصطلحات العربية والأدبية، مجدي وهبة : ١٤٤.

٣- ينظر: فن كتابة القصة، حسين القباني ٣٥.

٤- ينظر: بنية النص الروائي: ٢١٩.

٥- ينظر: في أصول الأدب (محاضرات ومقالات في الأدب العربي) : ١٤١ - ١٤٢.

٦- ينظر: فنون النثر العربي الحديث : ٢٥.

الخاضعة بدورها لقوانين الزمن النفسية والفنية والطبيعية.^(١) تستدعي الغموض والإيهام الذي من المفترض حللته لاحقاً.^(٢) لقد خضعت الحكمة إلى العديد من التقسيمات الوصفية، من ذلك ما قام به كرين عندما صنفها إلى ثلاث أنماط :

١- حبكة الحدث التي تعتمد على التغيرات في مواقف الشخصيات.

٢- حبكة الشخصيات التي تكون مبنية للانفعالات النفسية والتغيرات المعنوية والأخلاقية.

٣- حبكة الفكرة التي تركز على ما يطرأ من الاختلافات في المشاعر والأفكار للشخصيات.^(٣)

وفي السياق ذاته هناك الحكمة التنازلية، التي يتم فيها التأكيد على انهيار الشخصية الرئيسة وانكسارها إزاء الأحداث التي تواجهها أما بالخضوع لها، أو بفعل الانتحار الجسدي أو الفكري، وأيضاً هناك الحكمة الصاعدة التي تركز بشكل أساس على ما تمكنت شخصية البطل من تحقيقه من الأهداف والغايات التي كان يأمل فيها.^(٤) في حين وجد آخرون أنه من الممكن تقسيمها إلى نمطين هما: الأول يتعلق فيه على التسلسل الحاصل بمجريات الأحداث، أما الآخر فيعتمد فيه على الشخصية وما يصدر منها تصرفات، وما يجول بداخلها من مشاعر وانفعالات؛ فالأحداث لا تحدث من تلقاء نفسها، بل يتم تحليلها من قبل تلك الشخصيات التي تتحكم في الحقائق والظروف بحسب خططها ورغباتها، وقد حاول بعضهم التوفيق والمزج بين هذين النوعين من الحكمة موزعاً ميوله بين الشخصية والحدث.^(٥)

وأخيراً فالحبكة هي تسلسل الأحداث الذي يشكل بنية السرد، وفقاً لمنطق السببية المحتملة، والذي يمكن مقارنتها بالهيكل العظمي الذي ترتبط فيه جميع أجزاء الجسم بشكل متناغم، إذا ما عدت الرواية بكونها كائن عضوي.^(٦) إذ تتربط المواقف والصراعات مع بعضها بوساطتها ومع المقومات الأخرى للفن الروائي والقصصي، فضلاً عن دورها في تشكيل مسارات الأحداث الموضوعية والخيالية، بما يؤدي إلى الاستنتاج الذي أراده المؤلف بطريقة تتوافق مع رؤيته الفنية للظواهر والمواقف المتضاربة.

١- ينظر: معجم مصطلحات نقد الرواية : ٧٢.

٢- ينظر: أركان القصة : ١١٨.

١- ينظر: قاموس السرديات : ١٤٩.

٢- ينظر: بنية النص الروائي : ٢٢٠.

٣- ينظر: القصة والرواية : ٤٢.

٤- ينظر: مرايا الرواية (دراسات تطبيقية في الفن الروائي)، د. عادل فريحات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠ : ١٠.

ثالثاً / الخاتمة (الحل) :

هي الجزء الأخير من النص الذي يصف عواقب القرار النهائي للشخصية الحاسمة بشأن كيفية حل المشكلة، ونتيجة حتمية تم أعدادها بعناية لتطور الأحداث.^(١) عندما تتشابك أحداث السرد وتصل إلى قمة التعقيد، لتنتج بعد ذلك نحو الحل الذي تتجلى فيه مصائر الشخصيات، وهو ما يعرف عادة بلحظات الانفراج، أو التنوير.^(٢) التي تشتمل على مواجهة عقبة على الأقل هي في غاية الصعوبة للوصول الى الهدف الرئيسي المتمثل في حقيقة ما ستؤول التطورات السردية.^(٣) كما يمكن أن ينتهي الحل بالتعريف إذا كان العمل الروائي معقداً ومبنياً على أساس الإنكار والجهل، فيكون في إطار اختزال المواقف والتعارف بين الشخصيات، أو قد يتمثل بفعل ما تتعرض له شخصية البطل من انقلاب مفاجئ في أوضاعها يؤدي بها للتحول من النعيم إلى الشقاء أم بالعكس.^(٤)

بمعنى آخر أن النهايات أما أن تكون لمصلحة البطل الرئيس للرواية أو بالنقيض من ذلك، حيث تقل حدة الصراع نتيجة التغيير في علاقات الأطراف المتناحرة؛ لهذا مثلت النهايات الأهداف التي وجهت إليها الجهود السابقة برمتها، إلى جانب ما تؤديه من دور محوري في جمع خيوط الحكاية بأسلوب يجعل من مضمونها متكاملًا ومشوقاً بعد إن كان ناقصاً ومشوهاً قبل وصول السرد لمرحلته النهائية.^(٥)

ففي الثقافات القديمة كان من الضروري أن يكون الحل مفاجئاً تماماً وممكنًا، أي أنه يركز بالأخبار عن المصير النهائي لجميع الشخصيات في الرواية.^(٦) في حين أن النظرة الحديثة قد حسمت تماماً مسألة الحلول المحددة التي كانت سائدة حتى وقت قريب، فليس ثمة حل معين، وليس هناك نتيجة حاسمة وجلية تصل إليها الشخصيات؛ لأن النهاية تركت مشرعة، والأفق مستساغ، وأضحت المواقف ممتزجة فنياً وإبداعياً؛ فلا يتوجب فيها المشابهة لحقيقة الواقع في تأزم أحداثها وتضاعدها لتضطرم بالحل النهائي، وبهذا تتحطم شكلية البناء وتنتزع العقدة في الأخير؛ لتختار تجسيد الأحداث والشخصيات وتنظيمها فنياً هرباً من علامات الزمن التي تتحرك عادة في مسار مستقيم.^(٧) وبذلك يتضح الدور الذي تمارسه النهايات والذي لا يقل أهمية عن بدايتها، من حيث كونها ليست خاتمة لأحداث الرواية فحسب، بل تشكل الإضاءة النهائية للنصوص السردية التي بفعلاها

١- ينظر: القصة القصيرة: ولسن ثورنلي، تر: د. مانع الجهني، مطبعة دار البلاد، السعودية، طبعة ١، ١٩٩٢ : ١٢٨ .

١- ينظر: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة : ٢٨ .

٢- ينظر: الأدب وفنونه، عز الدين إسماعيل : ١٠٧ .

٣- ينظر: في أصول الأدب (محاضرات ومقالات في الأدب العربي) : ١٤٥ .

٤- ينظر: فنون النثر العربي الحديث : ٢٤ .

٥- ينظر: معجم المصطلحات العربية والأدبية : ١٥٣ .

٦- ينظر: فن كتابة القصة، فؤاد قنديل : ٦٦ .

تتكمّل أدوار الشخصيات ونهاياتها.^(١) لتتضح عبرها الصورة النهائية والحاسمة لحقيقة ما آلت اليه الصراعات المتفاقمة التي جعلت القارئ يمور فيها بحثاً عن الإجابات .

أساليب بناء الحدث :

شغلت الأحداث في النصوص الروائية أدواراً محورية تمخضت من قدرتها على التحكم في مدى النجاح المتحقق في تلك النصوص وصولاً لبلوغ غاياتها، لاسيما إن كان الروائي قادراً على خلق التشويق والتوتر في معظم أجزاء عمله، وهو ما يعد من أبرز تقنيات بناء الحدث، إن لم يكن أهمها.^(١) فالتنوع الشكلي الذي برزت به الأحداث في النصوص الروائية والتي يمكن تقسيمها إلى :

١- الأحداث المتعاقبة كما هي في السرد.

٢- الفعل كما يحصل في سياقه الزمني الحقيقي (الرواية).

٣- البنية السببية للحكاية (العقدة).^(٢)

إلى جانب اهتمامه بتصوير الشخصيات وهي تمارس تلك الأفعال في الفضاء والزمان المعينين.^(٣) والذي أدى بدوره إلى تجنب المؤلفون الأساليب المحددة في عرض الأحداث، حيث كان لكل منهم له طرائقه وأساليبه الخاصة المرتبطة بإتقانه وموهبته في أدوات الكتابة.^(٤) لهذا يتبع الكتاب أنماطاً عديدة في كيفية بناء الأحداث السردية في أعمالهم الروائية، وذلك على النحو التالي:

١- **الطريقة التقليدية:** وتعد من الأساليب التي تتميز بمنهجها السببي والمنطقي في تصعيد الأحداث، حين تبدأ الأحداث من نقطة ضئيلة تطفو على السطح بشكل مبسط لتتحول بعد ذلك الى عقدة من المفاجآت التي تستثير تساؤلات القارئ بحقيقتها وغرابتها وصولاً إلى نهاياتها.^(٥) حيث يتم عرض الحقائق والمواقف في تعاقب زمني مطابقاً للترتيب الذي حدثت في الواقع الحقيقي، مما يجعل من الأحداث عناصر أساسية في تسلسل ذلك السرد

١- ينظر: القصة تطوراً وتمرداً، يوسف الشاروني، مركز الحضارة العربية، القاهرة، طبعة ٢، ٢٠٠١: ٤٧ .

١- ينظر: القصة والرواية : ٢٦ .

٢- ينظر: علم السرد (مدخل إلى نظرية السرد) : ١٠٨ .

٣- ينظر: فن القصة القصيرة : ٣٠ .

٤- ينظر: مدخل إلى نظرية النص الأدبي : ١٢٥ .

٥- ينظر: في النقد والأدب (مقدمات جمالية عامة وقصائد محللة من العصر الجاهلي)، إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، طبعة ٥، جزء ١ : ١٠٢ - ١٠٣ .

القصصي.^(١) ذلك أن جوهر المتتابعات السردية أنها تقع في ترتيب زمني تصاعدي، حيث تتحرك القصة خلسة وببطء نحو النهاية المعدة مسبقاً في ذهن المؤلف، إلا أن استجابة الرواية لهذا النظام الطبيعي في عرض الأحداث هي افتراضية أكثر منها حقيقية، فقد ينحرف التسلسل أكثر أو أقل عن المسار الخطي للسرد.^(٢)

٢- الطريقة الحديثة: ويبدأ الراوي فيها بتقديم أحداث روايته منذ لحظة تعقد الأحداث وظهور الأزمة، أو كما يعرفها بعضهم ب(الحبكة)، ليعود بالزمن بعد ذلك الى الوراء ليسرد الأحداث من بداياتها، متكناً بذلك على بعض المفارقات والأساليب المحددة من قبيل المناجاة والاستنكار، وحركات اللاوعي.^(١) ذلك أن التسلسل في إيقاع السرد يستلزم الرجوع للماضي من أجل الكشف عن بعض العناصر المهمة، أو الإشارة لبعض التلميحات والخطط اللاحقة؛ بالنتيجة يصبح الزمن النصي خاضعاً لمفارقات السرد من تقديم وتأخير وحذف ونحو ذلك.^(٢) وهكذا ارتبط هذا الأسلوب بوتيرة سير الأحداث الروائية من حيث البطء والسرعة، ولذلك فهو يتضمن جانبين: الأول يتطلب استعمال صيغ سردية تختصر الزمن وتختزله لأدنى مستوى ممكن، عندما يقوم المؤلف بمراجعة سريعة للأحداث التي من المفترض أنها استغرقت وقتاً طويلاً؛ أما في الجانب الآخر يتم فيه تعطيل الزمن الروائي على حساب توسيع الزمن الحكائي، مما يجعل الأحداث تتحرك بوتيرة أبطأ.^(٣)

٣- طريقة الارتجاع الفني: يميل المؤلف في هذه الطريقة إلى تصوير الأحداث في نهاياتها، ثم سرعان ما يعود بعد ذلك إلى الماضي ليروي حكايته بأكملها، وهي من الطرق الشائعة في بعض المجالات الفنية والأدبية مثل السينما وبالخصوص في الروايات البوليسية التي غالباً ما تبدأ بجريمة، لتصف الأحداث والظروف التي أدت لذلك، ولهذا مثل هذا الأسلوب جزءاً من الصور الخلفية للشخصيات أو الأشياء الملموسة، متمثلة بمجموع الظروف المادية والمعنوية لظاهرة ما.^(٤)

لقد بذلت الفنون السردية المستحدثة جهداً من أجل استكشاف أشكالها الأدبية الجديدة انطلاقاً من المحتوى الجديد الذي يتوافق مع هذه الأشكال، مما يعني أنها تقيم الواقع الجديد ومعاناته وعواقبه في إطار هذا النظام المتجسد بين تقديرات الاحتمال والممكن.^(٥) وهذا ما جعل الروائيون ينكفون على الموازنة بين طبيعة هذه الأنواع السردية ومحتوى العمل الأدبي ودوافعه و منطلقاته التي يسعون للتعبير عنها بما ينسجم وواقع الحياة .

١- ينظر: بناء الرواية، سيزا قاسم : ٥٤.

٢- ينظر: بنية الشكل الروائي : ١١٩.

١- ينظر: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة : ٢٣.

٢- ينظر: بناء الرواية، سيزا قاسم : ٥٤ - ٥٥.

٣- ينظر: بنية الشكل الروائي : ١١٩ - ١٢٠.

٤- ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب : ١٦١ - ١٦٢.

٥- ينظر: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد : ٨٦.

أهمية الحدث:

يشكل الحدث أولى الوسائل في التعبير والإلهام عن الحركية الدرامية في النصوص السردية؛ كونه يمثل مشاهداً وإحياءات لجوانب من الحياة، أو لظاهرة اجتماعية، أو نفسية متبلورة من شأنها استمالة عواطف المتلقين وتحريك عواطفهم نحوها.^(١) فهو عنصر أساسي في النصوص الأدبية، والفلك الذي تجري به العملية السردية، وتبلغ الصراعات حدثها بين الشخصيات وتبقى مستمرة دون توقف.^(٢) ليتحقق ما كان من النجاح المنشود، خاصة إذا تمكن المؤلف من الحفاظ على عنصر المفاجأة والتشويق في جميع مراحل الحدث ومستوياته، ذلك أنه يجذب انتباه المتلقي منذ الوهلة الأولى، ويجعله منسجماً مع مضمون الحكاية ومواقفها بكل الحيوية والشغف.^(٣) بفضل الصفات التي يتمتع بها مثل الكشف عن ذوات الشخصيات، والتكهنات السديدة المنتظمة في عقدة محكمة بنوع من الاتساق السببي والمنطقي، تزيد من أمشاجه تماسكاً ووطأة في النصوص، فضلاً عن تعددية الزمنية المصاحبة له من مثل زمن الحبكة، وزمن الرواية، وزمن الفعل السردية، وزمن القراءة.^(٤)

كل ذلك أتاح له مكانته المميزة في النصوص السردية حين أصبح نظاماً منسجماً للأفعال يتطور بفعل مجموعة الأحداث المترابطة التي تتميز بوحدة كبيرة ومستمرة لها بداية ووسط ونهاية.^(٥) من مراحل الصراع الناشئ بين القوى المتعارضة، أو عبر تضارب الشخصيات المتحالفة أو المتعارضة فيما بينها.^(٦)

إن الأحداث في النصوص السردية توفر عامل المتعة عبر تحفيزها للشخصيات للقيام بأفعال تساعد على تعقيد المواقف ومن ثم حلها، وهذه طريقة ذكية للغاية تبين بوضوح مدى تأثير الأحداث على الشخصيات، ومدى استجابتها له.^(٧) بالنتيجة ومع تطور أحداث القصة، يسيرها قدماً يجد القارئ فيها نوعاً من المتعة والتشويق، مما يشجعه على مواصلة القراءة.^(٨) وهكذا يصبح الحدث أحد العناصر الفنية التي تسهم في الهيكل الجمالي للخطاب السردية، بفعل إمتزاجات متغيرة مع عناصر فنية أخرى يتشكل منها الفضاء النصي.^(٩)

- ١- ينظر: الأدب وفنونه، د. محمد مندور: ١٠٧.
- ١- ينظر: مدخل إلى نظرية النص الأدبي: ١٧١.
- ٢- ينظر: القصة والرواية: ٢٦.
- ٣- ينظر: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة: ٢٢.
- ٤- ينظر: المصطلح السردية: ١٩.
- ٥- ينظر: عالم الرواية: ١٤٤.
- ٦- ينظر: بناء الرواية، إدوين موير: ١٥.
- ٧- ينظر: فن القصة: ٣٥.
- ٨- ينظر: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد: ٨٦.

أنساق بناء الحدث:

تقوم الرواية على ركنين أساسيين: الخيال السردي، والذي يتمثل بتوافر العناصر الفنية للحدث والشخصية والمكان والزمان، وهو ما يعرف بالمتن والمضمون، ومن أسلوب قص حول تلك العناصر التي تنسج، وعرضها في قالب فني وهو ما يعرف بالأسلوب السردي، فالبنية الفنية للرواية هو كيفية خلق تلك العناصر.^(١) بفعل أساليب النظم وهو ما يعرف بالنسق الذي هو نظام هيكلي أو وحدة عضوية للأحداث تتضمن الحبكة والشخصيات والخلفية ونطاق الأحداث.^(٢) فالحاجة الماسة للسرد في الرواية قد فرضت عليها صيغة توظيفية ملائمة لتطلعاتها.^(٣)

ففي كل نتاج أدبي نجد أنه عادة ما يستعمل أنواعاً عديدة من العلاقات بين مكوناته ويتبع أنظمة متنوعة.^(٤) لذلك كان النسق هو ضالتها الذي لم تجد فيه أمراً جمالياً بحتاً أو قالباً شكلياً فحسب، بل أصبح مضمون رؤية الفنان وتجربته الحياتية، التي بواسطتها تتحدد طبيعة أنماط تلك النصوص وأصالتها؛ لأن الحياة والنظام لا ينفصلان في الحقيقة، فيكون النسق بذلك أسلوباً تتطور به الحياة.^(٥) تماماً كما هي الأنواع الفنية التي تتحدد بضرورتها الجمالية وليس عبر المحفزات الخارجية من الحياة الواقعية.^(٦) لهذا كانت النتيجة الحتمية لتعدد تلك الأنواع الأدبية؛ بسبب اختلاف وجهات نظر الأدباء تجاه العالم ولواقع الكتابة، الأمر الذي دفع بهم إلى إتقان أساليب وتقنيات الكتابة ذات الجوانب الفكرية والدلالية؛ فالمؤلف عندما يختار أسلوباً لكتابة الرواية فإنه يلجأ لذلك بناءً على منظور جمالي وفكري واجتماعي في آن واحد.^(٧)

وهكذا فإن الشمولية المتضمنة للحوار والمشاهد إلى جانب عرض الأحداث هي أنماط أساسية في كتابة الرواية.^(٨) بفعل أن جميع مقومات الرواية هي مرتبطة بشكل محكم، إن لم يكن متداخلاً فيما بينها، فالرواية مثل أي كائن آخر، حي دائماً ومتضمناً لداخله اعتماداً على مدى الحياة الذي يستمد من بقية الأجزاء.^(٩) ولذلك عد النسق ذلك النظام أو الأسلوب الذي استطاعت النصوص السردية بواسطته تمثيل هدف الحياة والرؤية الأدبية والتعبير عنها، وإذا تعددت أمثلتها فهي كما يلي:

١- ينظر: المتخيل السردي: ١١٥.

٢- ينظر: نظرية الأدب: ٢٩٤.

٣- ينظر: البنيوية وعلم الإشارة، ترنس هوكز، تر: مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، طبعة ١، ١٩٨٦: ٦٠.

٤- ينظر: نظرية البنائية في النقد الأدبي: ٢٧٩.

٥- ينظر: مدخل إلى الأدب الروائي الإنجليزي، أرنولد كيتل، تر: لطيفة عاشور، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٤، ج ١: ١٧.

٦- ينظر: نظرية المنهج الشكلي: ٥٠.

٧- ينظر: قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود)، سعيد يقطين، دار الزمان، الرباط، طبعة ١، ٢٠١٢: ٩٣ - ٩٤.

٨- ينظر: نظرية الأدب، رنيه وليك: ٢٩٧.

٩- ينظر: مدخل إلى الأدب الروائي الإنجليزي: ١٤.

أولاً / نسق التتابع:

يشير مفهوم التتابع القصصي إلى الطريقة التي يقوم بها الراوي ببناء مجموعة من المشاهد في النص السردى، وذلك للتعبير عن المحتوى أو خلق معنى عبر بنيته.^(١) ولهذا كان هذا الأسلوب واحداً من الأنماط التي كانت وما تزال سائدة في السرد القصصي، إذ يتميز نظام صياغته بأن النص مرتب بشكل متسلسلة زمنية بحيث تتبع فيه العناصر السردية واحداً تلو الآخر، دون أي تراجع أو تحريف في الزمن؛ كونه من الأساليب الأكثر سهولة في النثر الحكائي؛ بسبب أن كثرة من الروايات تنتظم حسب تتابع محتواها في الزمان.^(٢) لهذا تكون العلاقة بين الشخصيات متناظرة على مدى مراحل متعددة؛ لأن الرتبة يتم تجنبها بهذا التسلسل، وبالتالي تكون الخاتمة منطقية بحسب ما جاء قبلها.^(٣) حيث نواجه سرداً متسلسلاً لعدة قصص أو عدة أحداث، ومع انتهاء إحداها يبدأ سرد أخرى وهكذا، لذا فإن هذا النوع من المحتوى يرصد حكايات مختلفة ومتجاورة، بعد أن ينتهي من الحكاية الأولى لتبدأ الثانية.^(٤) على افتراض أن الفن الروائي يهتم في المقام الأول بالاستمرارية والتعاقب عبر الزمن.^(٥)

فما يميز هذا الشكل من الصيغ هو التوازن على صعيد المستوى الكمي من حيث التراكم، وتوازناً أيضاً على المستوى النوعي عبر ترابط الصيغ من حيث التعاقب أو التجاور بإحالة الواحدة إلى الأخرى.^(٦) لهذا يرى بعض النقاد أن هذا النوع من النسق متأصل في فن السرد، وبدونه لا يمكن تحقيق الشرط الفني للفعل السردى، فإن لم يحدث التعاقب تنهار القصة وتتحول إلى لوحة وصفية تترابط عناصرها فقط بفعل التقارب المكاني.^(٧) الأمر الذي من شأنه إن وجدت أنواع مختلفة من أشكال التعاقب في النصوص من ذلك التتابع المستمر حيث تجري الأحداث في دورات مكتملة، وهناك أيضاً التتابع بالقفز إذا تدخلت عوامل وقطعت هذه الدورات للحيلولة من تحقيق نتائجها المرتقبة، أو ما يؤدي منها إلى نتائج عكسية.^(٨)

ومن النصوص التي أبرزت تعاقب الأحداث في تتابعها حدثاً بعد آخر ولقطة بعد أخرى وصولاً إلى لحظة النهاية، هو ما نجده في حادثة مقتل الفتاة في الفندق كما يرويها عامل الفندق قائلاً: "أنا رأيت بعض أشخاص يدخلون إلى تلك الغرفة، وهناك امرأة شابة في الثلاثين من عمرها، عادة ما تلبس لبس سوداء، وتضع شالاً

١- ينظر: السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجاً) : ١٥٩.

٢- ينظر: المتخيل السردى : ١٠٧ - ١٠٨.

٣- ينظر: نظرية المنهج الشكلي : ٤٣.

٤- ينظر: الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا : ٧٧.

٥- ينظر: البنيوية وعلم الإشارة : ٦٠.

٦- ينظر: تحليل الخطاب الروائي : ٢٥٧ - ٢٥٨.

٧- ينظر: نظرية البنيوية في النقد الأدبي : ٢٧٨.

٨- ينظر: نفسه : ٢٧٩.

أحمر على عنقها، تخرج منها، أو تنظر من النافذة المطلة على الشارع.. كان الفتى ينظر إليه مذهولاً وقد إنجذب لكلامه، فسأل بخوف واضح: وهل رأيته بعينيك؟ نعم.. إنها هي.. هي.. تلك المرأة التي قتلت في تلك الغرفة.. قتلت؟ نعم.. قتلت.. فقد كانت هنا، كما روي لي أول ما عملت هنا منذ سنة ونصف، بأن جريمة حدثت في هذه الغرفة.. حيث كانت فتاة شرقية، لا أعرف أعراقية كانت أم من أي بلد آخر، تعمل في مطعم الفندق، ويبدو أنها هربت من زوجها الذي كان يؤذيها مع ابنها، تطلقت منه، وجاءت، مع ابنها إلى هنا لتعمل، إلا أن زوجها تابعها شهراً، إلى أن عرف مكان عملها في الفندق، فدخل الفندق بصفة نزيل، ولم يواجهها مباشرة إلى أن عرف مكان غرفتها، فطرق الباب عليها، واغتصبها، ثم ذبحها.^(١)

في النص الوارد نجد أن السرد استرجاعي، ولكن بأحداث متسلسلة ومتعاقبة تتمثل في البداية من رؤية شبح المرأة المقتولة وتجوّاله في أزقة الفندق من قبل الدكتور التائه، ثم بعد ذلك سؤال عامل الفندق عن حقيقة ما يجري، والذي بدوره أسترّجع روايات متتالية للأحداث، وتذكر الأسباب التي أدت إلى النتيجة المرسومة لتلك الفتاة، وهي مقتلها على يد زوجها في غرفتها، وهو ما شكل سلسلة من الأحداث المتتابعة التي لم تنقطع وقت وقوعها.

ومن النصوص الأخرى التي يؤكد فيها على حدوث ذلك النمط من الأساليب هو ما جرى من الحوار بين إيفا سميث الفتاة الفرنسية ذات الأصول اللبنانية وأم صديقتها حواء دمشقية: "انتبهت إيفا سميث إلى أن أم صديقتها حواء دمشقية كانت مرتبكة جداً عند مجيئها إلى الفندق؛ كي تذهب معها إلى المستشفى. أحست بعد لحظات من تعارفهما إلى أن هذه المرأة تخفي شيئاً ما؛ فسألتها إن كان ثمة شيء خطير حدث لابنتها..؟ فأجابت الأم بإنكسار بأنها تحس بتأنيب ضمير كبير أمامها.. إستغربت إيفا سميث قولها، وحينما طلبت أن توضح لها ما تقصده، أخبرتها الأم أن ابنتها حواء إنتحرت قبل أسبوع، ونقلت إلى العناية المركزة فعلاً، لكنها خرجت بعد ثلاثة أيام.. وهي الآن في الشقة وليست في المستشفى.. وأوضحت الأم بأنها أرادت أن تتصل بها في باريس؛ كي تخبرها بذلك لكن ابنتها أخبرتها بالأفعال.. لأنها تحتاج أن تحدثك وجهاً لوجه. صدمت إيفا سميث من هذه المعلومات، وكتمت في نفسها غضباً. أحست أنها أستغفلت وخدعت."^(٢) إن الانفعالات التي أحست بها إيفا سميث، فضلاً عن الارتباك الذي ظهر بوضوح على والدتها حواء الدمشقية، هي نتيجة حتمية لما عمدت إليه الأخيرة من إخفاء ما تعرضت إليه ابنتها، بدءاً من محاولة الانتحار ومن ثمة خروجها لاحقاً من المستشفى لشقتها بعد تحسن حالتها، كل ذلك جعل إيفا سميث تشعر بالخديعة والهوان لتحملها عناء السفر من باريس إلى سوريا من أجل الاطمئنان عليها دون أخبارها بكل هذه التفاصيل المتلاحقة.

١- مائة قابيل : ٢٩٨ - ٢٩٩.

٢- مائة إبليس : ٤٩.

كما يتضمن تسلسل الأحداث الممثلة في الرواية سلسلة من الاسترجاعات لما كشفه آدم بغدادي عن الانتهاكات والتعذيب الذي تعرض له النشطاء السياسيون آنذاك بسبب مشاركتهم في هذه الحركات المعارضة: "كانت قصص الرعب السياسي والاجتماعي تتوالى، فقد سمعت بأن هناك طالبا أعتقل لأنه ينتمي لحزب إسلامي معارض، وكان معذوبه يحاولون إستنطاقه للكشف عن الشخص الذي يرتبط به تنظيمياً، وقد صمد هذا الطالب الشجاع متحملاً التعذيب الوحشي، لكنه بعد فترة من التعذيب خارت قواه النفسية، وفي لحظة تعذيب وحشي مرعب، رافقتها لحظة ضعف نفسي، اعترف بإسم الشخص المسؤول الذي يرتبط به تنظيمياً، لكنه لم يكمل الاسم، إذ نطق اسمه الأول فقط، ومات تحت التعذيب، فما كان من أجهزة المخابرات إلا أن إعتقلت جميع الطلبة الذين يحملون ذاك الاسم في الجامعة."^(١)

ما يميز البناء المتسلسل هو قدرته على تجسيد الأحداث الاجتماعية التي ترتبط مباشرة بحياة الأفراد، خاصة تلك الطبقات التي عانت القسوة والألم، فهو يعكس صورة حقيقة تنسجم مع واقع الحياة و وفقاً لمجريات الزمن، فما أشار له السارد من أحداث مؤلمة بدءاً من اعتقال الشاب ومروراً بلحظات التعذيب وانتهاءً بوفاته من جراء ذلك، وهو واقعاً ما كان يحدث في سجون الأنظمة القمعية وأجهزتها، ولذلك شكل هذا النمط انعكاساً لواقع الحياة ومسارها نحو استدامة حالة التغيير في واقع الإنسان والمجتمع، عبر علاقات السببية القائمة في سلسلة الأحداث.

ثانياً / نسق التداخل:

هو أدراج قصة في أخرى، والتي لا يجب أن تكون محاطة بمسارات تحدد نقطة البداية أو النهاية، كما لا يفترض اكتمالها.^(٢) فهو من الأساليب التي تتميز فيه أن الوقائع المتزامنة في بعض الحالات تخلق تناقضاً بين زمن السرد وزمن الحدث، نتيجة التشتت غير العقلاني للمادة الحكائية عبر الزمن، مما يجعلها بحاجة لإعادة ترتيب في ذهن المتلقي، فالفعل السابق لا يؤدي إلى وقوع التالي، بل هو ملاصق له، وقد تتمخض النتائج قبل نشوء دواعيها، إلى جانب أحلال العلاقات السردية بديلاً عن تلك السببية المعروفة، ومن ثم يجعل من زمن القص قصيراً بالمقارنة بزمن المتن.^(٣) نتيجة التداخل والتقاطع الحاصل بأشكال الخطاب في علاقاته مع ذلك السرد.^(٤)

-
- ١- متاهة الأشباح : ٨٥ .
 - ٢- ينظر: معجم مصطلحات نقد الرواية : ٥٧ - ٥٨ .
 - ٣- ينظر: المتخيل السردى : ١٠٩ - ١١٠ .
 - ٤- ينظر: تحليل الخطاب الروائي : ٢٥٨ .

لقد عد التشظي في هذا النوع أسلوباً جمالياً حديثاً؛ كونه يكسر وحدة النص ويرفض الحكمة المبنية في مسار مستقيم ومتصاعد مما يقطع السرد، بحيث تدور القصص الثانوية حول الأصل بوصفها قصصاً مستقلة أو تظهر كذلك؛ إذ تعمل الاستعارة الروائية على إعادة ربطهما ببعضها بفعل الارتباط الظاهري بين القصتين سواء في الزمان أو المكان، أو بتشابه مواقف الشخصيات.^(١) وذلك لأن السارد قد نظم محتوى تجربته الحياتية وفق موضوعات تناسب زمن الكتابة واستراتيجيته في الوجود، ناهيك عن أن الأحداث التي تروى تعكس بوضوح ذلك المشهد الذي يبغى فيه ما يطمح.^(٢) لهذا كانت القصص منفصلة في وقائعها عبر التشرذم بين الشخصيات المنضوية في عوالم مختلفة، توحدتها رؤية الراوي الذي يدعو فيه القارئ إلى تعليق القراءة، والبحث عن طريقة ربط للربط بين الحكاية الرئيسية وتلك المقحمة فيها، وهذا ما بدا واضحاً في المشهد الذي صور وجود حواء الكرخي في شقتها: "أطبقت حواء الكرخي باب غرفة النوم بهدوء بعد أن أطعمت الرضيع هابيل حليباً وأرقدته في مهده. جلست على كرسي مقابل التلفزيون في الصالون الضيق. كانت قد قابلت مع المدعو آدم أبو التنك صاحبة الشقة المفروشة، ووقعت عقد الإيجار الذي كانت قد هيأته المؤجرة حسب المعلومات التي زودها بها الخير، كما استغلت وجوده معها فنزلت إلى البقالية التي قرب المنزل فتزودت بما يلزمها من مواد بيتية أساسية، وكذلك مستلزمات الطفل من علب الحليب المجفف والحفاظات وأشياء أخرى لفترة طويلة. وها هي الآن بعد أن غادر وأطعمت الطفل تجلس وحدها يغمرها شعور بأنها في أمان. الهدوء الذي يهيمن على الشقة دفعها للتفكير بنفسها، وبما جرى لها خلال الفترة القليلة التي عاشتها في العراق، لاسيما الأيام الأخيرة التي تعرفت خلالها بحواء الزاهد أم هابيل، وكل ذلك الكابوس منذ اعتقال مدير المدرسة قابيل الفهد، وحتى إغتيال حواء الزاهد وإبناها الأكبر آدم الملاك، ونجاتها العجيبة هي من ذلك الهجوم المنظم، ثم رحلتها إلى دمشق ولقائها بحواء ذو النورين الغامضة."^(٣) شكل النص مزيجاً من عدة أزمنة مختلفة تتداخل فيما بينها فلا نجد زمناً واحداً متتابعاً، ذلك أن السارد مثلاً يبدأ الأحداث في الوقت الحاضر الذي تقوم فيه حواء الكرخي ببعض الأعمال المنزلية، ليستطرد بعدها بمجموعة من الأمور التي أنجزتها قبل تلك اللحظة من قبيل التبضع ولقائها بصاحبة الشقة من أجل عقد الإيجار، وشراء العديد من المستلزمات التي حاولت تأمينها للمستقبل، ثم نشهد رجوعاً بالذكريات لمراحل سابقة واجهتنا في الرواية يتعلق بما شهدته من المعاناة أثناء تلك الفترة التي قضتها بالعراق، والتي حاولت استرجاعها في تلك اللحظة؛ كل ذلك أوجد نوعاً من التعقيد الذي يتطلب فيه إعادة ترتيب الأحداث في ذهن القارئ لكي يتم استيعابها وأدراكها.

١- ينظر: تشظي الزمن في الرواية الحديثة، د. أمينة رشيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨ : ١٢٦

٢- ينظر: عندما تتكلم الذات (السيرة الذاتية في الادب العربي الحديث)، د. محمد الباردي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥ : ١١٧ - ١٢٠.

٣- مآهة إبليس : ٤٧ .

كما ويتمثل لنا هذا التداخل بالأحداث بفعل تغلغل الأزمنة فيما بينها، عبر مجموعة من المشاعر المختلفة، منه ما كان إحساساً بالأمان من مخاوف مستقبلية متوقعة، ومنه شعوراً بالألفة بين أحضان تفيض عليه بمشاعر الأعجاب والمحبة لما حوله في الوقت الراهن، بالنتيجة أفرز كل ذلك ذكريات الماضي الجميل من الأجواء العائلية المفعمة بالسلام والمودة وبشعور الشوق لهم؛ تلك هي المشاعر والأحاسيس التي تمخضت لدى آدم المحروم وهو يتأمل ذلك في نفسه عندما أستقبل يومه بهذه الطاقات الإيجابية: "كان آدم المحروم يشعر بخدر عاطفي، فثمة تيار من المشاعر الرقيقة والمتوهجة بالفرح يسري في فضاء روحه، أحس أنه في أمان كبير، فهذا المشهد ذكره بتلك الصباحات الصيفية البهيجة حينما كان طفلاً، وحينما كان ينام في السطح مع أخوته، لكنه يصحو على صوت القرآن الكريم وهو يصدح بصوت عبد الباسط محمد عبد الصمد المهيب، فينزل الدرج ليجد العائلة تجلس في باحة الدار للفطور، فيأخذ مكانه مباشرة إلى جوار والده الذي كان يعد له لفة القيمر والعسل أيضاً. كما أحس بالحيوية حين سمع صوت حواء أم الملاك وهي تناديه، وكان يترقب دخولها عليهم"^(١) لطالما كان برهان شاوي يهدف إلى خلق مزيداً من الإثارة والإرباك، التي من شأنهما جذب القارئ وشده نحوهما، فضلاً عن تعزيز قدرته بالاستمرارية والتشويق، وهو ما تجسد حين عمد على كسر النمط المعتاد والتسلسل المنطقي للأحداث، فالتداخل في هياكل الأزمنة والأمكنة وانحلالها، ومن ثمة إعادة تشكيلها بين الحلم واليقظة، هي مسارات تبحث عن نقطة التقاء توحد الرؤية الكبرى نحوها، وهو ما ترك فسحة للقارئ يخلق في فضاءاتها الواسعة من حيث ترتيب تلك المفارقات واستجماعها وصولاً لخواتيمها .

إن الإتيان في الأزمنة السردية المتداخلة لا يقتصر على تقديم وتأخير التقدم وتسلسل الأحداث، بل يكمن في القدرة على جعل كل حدث يبدأ ببداية مختلفة، بحيث يمكننا القول أن كل بداية تشكل سلسلة جديدة في السرد والتي تمثلها أسئلة آدم الضائع مع نفسه: "أعد فطوراً لنفسه. أحس وكأنه صحا، ليس من نومه فقط، وإنما من سباته الوجودي.. سأل نفسه عن سبب وجوده في لندن..؟ إسترجع كل التفاصيل مع إيفا ليسنج، وقصبتها مع زوجها، وتفاصيل زيارته لحواء صحراوي، ووعداها بزيارتها اليوم، لكنها لم تأت.. فكر، ربما هي التي اتصلت به، بينما كان هو نائماً.. لكن ثم ماذا.. ماذا سيفعل في لندن..؟ إلى متى سيبقى في شقة إيفا ليسنج، أتبقى هي التي تتحمل مصاريف إقامته..؟ أليس من الأفضل أن يحاول عن طريقهما، هي وحواء صحراوي أن يجد فرصة عمل، كي يستطيع أن يستقل بنفسه، ويؤجر لنفسه شقة صغيرة أو حتى غرفة في سكن ما..؟ لكن ماذا يعمل..؟ أية فرصة عمل يمكن أن يجدها هنا..؟"^(٢)

١- متاهة حواء : ١٩٠ .

٢- متاهة قابيل : ٤٨٢ .

لجأ الراوي إلى مواقف سابقة وأحداث متداخلة وقصص بين الشخصيات ليروي ويكشف أسراراً داخلية، بهدف مواجهة العجز الذي تظهره شخصية آدم التائه في حاضرها، والمخاوف التي أثارها في نفسه من طبيعة وجوده في لندن والأحداث التي يحملها له المستقبل، فالتداخل في الأزمنة بين حاضر التائه ووجوده في لندن كان سبباً في استرجاع تلك الأحاديث الماضية، التي أستطاع بوساطتها توطيد علاقته بالشخصيتين كليهما وهما إيفا ليسنج وحواء صحراوي، الأمر الذي شكل بدوره تمهيداً ونقطة انطلاق لأحداث لاحقة شكلت منعطفاً مفصلياً في حياتهم وفي أحداث الرواية.

ثالثاً / نسق التوازي:

هو القصة المتضمن سرداً مطموراً أو ضمناً، يغلظ عليه النص دون حاجته لاستئناف السرد الأصلي^(١). إذ يتم بوساطته عرض المادة السردية مباشرة دون الحاجة الى مقدمات؛ لأن المتن يتجزأ إلى محاور عدة متزامنة في زمن حصولها، ولكنها مختلفة في أماكن وقوعها^(٢). وبهذا يتكون التوازي من تسلسلين على الأقل من عناصر متناظرة ومتناقضة، بحيث يصبح الفرق واضحاً بسبب تلك المتشابهة منها، وهو ما يبرز بدوره شكليين رئيسيين من التوازي في النصوص السردية: يشير الأول إلى توازي مسارات العقدة التي تنتمي إلى الوحدات السردية الرئيسية، في حين أن الثاني يلمح إلى التشابه بين التعبيرات اللفظية التي تظهر ضمن مواقف متشابهة تتعلق بالتفاصيل^(٣). الأمر الذي يؤدي إلى إنتاج نص روائي جديد يوفر لنا قراءة وتحريفاً للنص السابق، وهكذا نجد أنفسنا في عملية تفكيك وبناء النصوص السابقة في آن واحد^(٤). لتتضح بعد ذلك أواصر التشابه بين النصين بتشخيص تغيرات النص السابق سرداً عن النص اللاحق له، على الرغم من الاختلافات المسخرة في إنشاء علاقات تميز الحكائي عن الواقعي^(٥). ومن المواقف التي شهدت أحداثاً متوازية ما شهدته الزوجان حواء المؤمن والدكتور التائه: "توجهت حواء المؤمن إلى الحمام. في الحمام نزعت ثوبها مباشرة ووقفت تحت دش الماء وفتحته على أشد قوة فيه وبقيت هناك للحظات تحت وابل الماء الذي أحست به يطهرها ويعيدها لنفسها. بينما كانت حواء المؤمن منشغلة بنفسها واقفة تحت وابل الماء، كان الدكتور آدم التائه قد أنهى فصلاً جديداً من روايته التي أمضى أشهراً وهو يكتب في فصولها. فكر مع نفسه لحظتها في أنها رواية متعبة، ولا يدري كيف سينهيها. لم يكن قد خطط لها بهذه الطريقة. لقد ولدت في ذهنه بشكل بسيط وأحداث واضحة المعالم، لكن ما أن بدأ الكتابة حتى أخذت الأحداث مسارات لم يفكر فيها والشخصيات

١- ينظر: علم السرد : ٦٤.

٢- ينظر: المتخيل السردى : ١١١.

٣- ينظر: نظرية المنهج الشكلي : ٤٣.

٤- ينظر: الرواية والتراث السردى، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، طبعة ١، ١٩٩٢ : ٣٧ .

٥- ينظر: نفسه : ٤٤.

تواجه مصائر لم يفكر بها قط، وبالرغم من أنه بدأ الرواية في بغداد إلا أنه واصل كتابتها في عمان، واستمر بكتابتها في ألمانيا دون أن يستطيع الوصول إلى الخاتمة التي لا يعرفها لحد الآن.^(١)

على الرغم من الزمن الموحد الذي جمع الشخصيتين كليهما، والقصة الكبيرة التي جسدت تواجدهما في شقتهم، إلا أننا نجد محاوراً أخرى قد شكلت خطوطاً متوازية للأحداث، ففي الوقت الذي كانت فيه حواء المؤمن تستحم في محاولة منها لإعادة توازنها وحيويتها مما كانت تشعر به من الوهن والضعف، كان زوجها في مكتبه مشغولاً أيضاً ولكن بأحداث أخرى تختلف تماماً عن تلك التي كانت تراود زوجته، فقد كان منهمكاً في البحث عن النهايات التي يختم فيها تلك النصوص الروائية التي قد بدأ كتابتها في وقت سابق، واستمر بذلك طوال فترة تنقله من بلد إلى آخر مما جعله يشعر بالتيه في كيفية نشوء الأحداث في ذهنه، كل هذا من شأنه إن أشار لتناسخ عدة أحداث جمعتها قصة كبيرة تشعبت في أماكن متعددة.

كذلك من الصور التي حظيت بها نصوص الرواية ما تجسد من مشاهد مؤلمة إبان العنف الطائفي والسياسي الذي شهده البلد في فترات سابقة، والذي تمثل فيه بشاعة ما كان يحصل من أحداث مؤلمة توزعت بين شخصيات الضحايا، وبمدى الضرر الذي لحق بهم، فضلاً عن الفجوات والتناقض الذي كان قائماً بين المسؤولين آنذاك؛ عبر وجودهم في أماكن محصنة بالمنطقة الخضراء وبامتلاكهم كافة الإمكانيات التي من شأنها أن تؤمن لهم الحماية والأمان، في حين أن الشعب بالنقيض من ذلك، إذ يعيش أحلك أيامه من القتل والتهجير رغم تعدد الأجهزة الأمنية وتنوع تقنياتها ومعداتاتها، فالأحداث هي صور متجاذبة ومتعكسة تدور رحاها في زمن واحد وفي بلد واحد لكن باختلاف شخوصها ومجرياتها وأماكن حصولها: "عند رأس الشارع، وليس ببعيد عن منعطفه كانت سيارة ملغمة قد انفجرت. أصوات نفير سيارات الإسعاف وهي تهرع إلى مكان الحادث يصم الأذان ويبعث القلق في النفس....] لم يجد آدم المحروم ما يمكن أن يساهم فيه وكذلك الأب. كان آدم المحروم يشعر بالانقباض النفسي، والغضب. الغضب من كل شيء، من هؤلاء الساسة الذين يعيشون في تلك المنطقة المسورة بكل شرطة ومخابرات الدنيا، وبالأجهزة الإلكترونية، وبالذبابات، والتي تسمى المنطقة الخضراء، بينما الناس هنا يتساقطون كالذباب وبطريقة بشعة ومؤلمة وقاسية، بل سوف يخرج أحدهم ليهين الناس بالتقليل من عدد الضحايا والجرحى، ويوجه الاتهام للقاعدة وذبول الحزب المجتث. رأى الناس تتجمع، وبعض النساء بدأن بالطم على خدودهن، والبعض الآخر راح يشتم الحكومة والناس السياسيين الذين يجلسون في المنطقة الخضراء."^(١)

١- مائة آدم : ٣٥ - ٣٦.

١- مائة حواء : ٣٣١.

من الملاحظ أن في تقسيم المادة السردية إلى محاور متعددة يتمكن النص من التعبير عن وجهات نظر متعددة لعدد أكبر من الشخصيات عبر أزمنة سردية مختلفة ومتوازية، وهو ما ظهر بوضوح في حوار حواء ذو النورين مع صديقتها، والذي أنتج بدوره تفصيلات ومواقفاً أخرى: "صمتت حواء ذو النورين.. ثم فجأة أخذت تبكي بحرقة.. ذهلت إيفا سميث من بكائها.. فقد كانت قبل لحظات تتحدث بشكل طبيعي.. وها هي تبكي بمرارة تدفع المقابل إلى البكاء معها.. وكانت تنتظر أن تتوقف عن البكاء؛ لتعرف منها ما تبقى من هذه الحكاية الغامضة.. خارج الغرفة.. وعند باب غرفة إيفا سميث كانت النساء الأربع واقفات ينتصتن إلى الحديث الذي كان يجري بين المرأتين الصديقتين. كن ينظرن الواحدة نحو الأخرى بآلم.. واحدة منهن، وكانت ترتدي عباءة.. كانت امرأة جميلة جداً.. نظرت إلى الراهبتين، والمرأة الثالثة التي كانت تعتمر العباءة السوداء أيضاً ثم قالت: هذه هي زوجة القاضي آدم ذو النورين الذي حكم بالسجن على الحاج هابيل.. وكما تعرفن فإن هذا المدعو الحاج هابيل، قام هو وثلاثة آخرين بذبح حبيبي آدم المحروم ذات فجر في غرفة نومه وعلى فراشه.. لكن تم إخراجهم من السجن بالرشاوى التي جمعها أصحابه في تجمعاتهم وأحزابهم ودفعوها.. وألقوا القبض على رجل بريء كان يمشي في الشارع، ثم أودعوه السجن باسم الحاج هابيل.. أما هذا المدعو الحاج هابيل فقد قام مع مجموعة من الرجال باغتيال القاضي.. زوج هذه المرأة المسكينة.. ثم اختطفوا ابنها.. كما أرسل بعض أعوانه فقاموا باغتيالي. مع ابني آدم المالك.." (١)

إن أمعان النظر في تكوين أحداث هذا النص يكشف عن توازي في القصص إلى جانب تداخلها وتقاطعها مع بعضها البعض، والذي يعد امتداداً لعرض السارد ورؤيته في الإفصاح عن العمق الداخلي للشخصيات؛ فالإحباط والحزن اللذان شعرت بهما حواء ذو النورين أثناء حديثها مع صديقتها قد خلق في ذات الوقت قصصاً وأحداثاً مؤلمة بدأت ترويها إحدى الراهبات إثناء تنصتهن خارج الغرفة، الأمر الذي قاد الأحداث إلى روايات أخرى وتفصيل متنوعة تفرعت من كلام الراوي حتى بدت جميعها وكأنها في فم واحد، كما خلقت في آنٍ واحدٍ تجاوزاً بين العالم الحقيقي الذي تجسده حواء ذو النورين وصديقتها، والعالم الخيالي الذي تمثله الراهبات.

يتضح لنا بوساطة النماذج التي تم تمثيلها أن هذا النمط يتشكل بفعل وجود أكثر من قصة في النص السردية، ووجود أكثر من رؤية للحدث؛ إذ يضم العديد من القصص المتعددة التي تدور أحداثها في عدة أماكن في نفس الوقت من القصة الرئيسية، والتي بدورها تتفرع إلى مسارات تخلق توازياً في مجرى الأحداث، ففي امتزاج الشخصيات وتعددتها في خضم الأحداث، إلى جانب التجربة الفردية التي تعبر بوساطتها الشخصية عن أفعالها، ما يشير لدلالات جمالية وإبداعية من شأنها التعبير عن الأفكار والرؤى التي يطمح الكاتب بلورتها، أو تسليط الضوء عليها.

رابعاً / نسق التكرار :

عرف التكرار في اللغة العربية بكونه الكلمات والأقوال التي ينطق بها الفرد ثم يكررها بنفس الشيء، سواء كان لها معنى واحد أو مختلف، أو يخترع معنى ثم يكرره، وله مقاصد عدة منها أن التكرار أكثر إقناعاً من التأكيد، ومنها زيادة الوعي بدحض الاتهامات استكمالاً لتقبل الكلام، وكذلك للمبالغة أم التعجب.^(١) أما في الفنون السردية فقد عرف بكونه الطريقة التي يتم فيها سرد الأجزاء السردية من الحكاية التي حدثت مرة واحدة لعدد لا نهائي من المرات.^(٢) فما يتميز به هذا النوع أن المتن فيه تعاد روايته، وهذا يؤدي بدوره إلى ضمور حركات الزمن في الحركات اللاحقة؛ حيث يتم إعادة الخلفية الزمانية والمكانية ذاتها، كما تتكرر الوقائع والأحداث والشخصيات فجميع مكونات السرد الأخرى، ولكن برؤية مختلفة عن غيرها في كل مرة بما لا يخلخل تعاقب المتن زمانياً.^(٣)

ذلك أن كثيراً ما يستعمل الفن السرد التكرار في نصوصه تجسيداً لحالات عدة، بما في ذلك التعبير عن وجهات نظر مختلفة، فيتكرر النص مع اختلاف بسيط في الأسلوب أو المحتوى، وهذا الاختلاف في المنظور قد يعيد الحقائق أو يصور باطن الشخصيات.^(٤) بهذا وجد أن القدرة على تكرار القصة هي إحدى التقنيات التي اعتدتها بعض النصوص الحديثة، إذ من الممكن سرد الحدث مرات عديدة، ليس فقط مع اختلافات أسلوبية، ولكن أيضاً مع وجهات نظر مختلفة.^(٥)

لهذا فقد وجدت عدداً من النصوص في رواية المتاهات تعبر بوضوح عن هذا النمط، من ذلك تكراراً للأفعال التي تؤديها الشخصيات في مواقف معينة في محاولة منها التعرف على حقيقة ما يجري من الوقائع، وهو الأمر الذي قامت به حواء صحراوي: "[...] إذ شعرت برغبة حامية مفاجئة في قراءة رسالة آدم التائه ثانية، فأخرجتها من حقيبتها، وأخذت تغوص في ما وراء الكلمات باحثة عن دلالات جديدة ربما تكشف لها شيئاً عن هذه الأحداث الغامضة. قرأت الرسالة ثلاث مرات، ولم تكتشف شيئاً جديداً، وإستمرت في القراءة الرابعة، إلا أن ذهنها لم يكن يستوعب أي شيء من الكلمات والأسطر التي تمر عليها، إذ وجدت نفسها تفكر في أشياء أخرى، لكن الناظر إليها كان يرى وكأنها تقرأ الرسالة بانتباه شديد. كانت وكأنها في عالم آخر بعيد عن الغرفة. فجأة، وبلا مبالاة واضحة وضعت الرسالة إلى جانبها على الصوفا. كانت حواء صحراوي تتمتع بما يكفي من الوعي لتدرك أنها ليست واهمة في ما يخص مقتل آدم التائه، فقد رآته بنفسها وأخذت

-
- ١- ينظر: معجم النقد العربي القديم، د. أحمد مطلوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، طبعة ١، ج ١، ١٩٨٩: ٣٦٩ - ٣٧٠.
 - ٢- ينظر: خطاب الحكاية : ١٣٠.
 - ٣- ينظر: المتخيل السردى : ١١٢.
 - ٤- ينظر: معجم مصطلحات نقد الرواية : ٦١ .
 - ٥- ينظر: خطاب الحكاية : ١٣١.

مخطوطة روايته أيضا، والتي ترقد هناك على الطاولة قرب السرير.^(١)

لقد كان في تكرار حدث القراءة من قبل حواء صحراوي لرسالة الدكتور آدم التائه دلالات رمزية عديدة، منها محاولة الأخيرة في معرفة الأسباب التي أدت بدورها لحادثة مقتله، أو من الممكن رغبتها في التعرف على الجاني، ومنها الشك الذي بدأ يسري بداخلها في حقيقة ما يجري، لهول الصدمة ووقع الحادثة عليها، وهو ما آفاق بداخلها التشكيك بقدرتها وقواها النفسية والعقلية، كل ذلك تمثل بإعادتها قراءة الرسالة ولمرات متعددة .

كما يمكن أن يحدث التكرار في الرواية عبر ظهور شخصيات تؤدي نفس الدور مرات عديدة، حاول المؤلف بوساطتها إيصال رسالة محددة لبعض أبطال روايته، من ذلك ظهور الراهبتين في مواضع عدة لشخصية حواء المؤمن، وتقديمهما المساعدة لها في كل موضع لكن باختلاف الإيحاء الذي كانتا تحملانه لها: "في المستشفى رأيت راهبتين ألمانيتين، واحدة شابة وأخرى كبيرة في العمر. وكنت، حينما أراهما تأتيني قدرة عجيبة على التحدث والتفاهم معهما بالألمانية. وكانتا تحنوان علي جدا".^(١)

في هذا الموقف كان أول ظهور لهما مع حواء في المستشفى عقب إقدامها على محاولة الانتحار وشعورها بخيبة الأمل والعار لاكتشاف زوجها خيانتها له، فكان وجود الراهبتين خير عون لها في اجتياز تلك المحنة، لتكرر بعد ذلك زيارتهما لها: "[....] لقد رأت الراهبتين اللتين قابلتهما في المستشفى بمدينة الأولى واقفتين أمام الباب، وكانت الراهبة المسنة إيفا مارتا هي التي تنقر على الباب. بينما تقف الراهبة الشابة إيفا بيرغمان إلى جانبيها! لم تصدق ما رأت، إذ راودها شك بأنه ربما لم يكن هناك طرق على الباب أصلا، وأنها ربما تتوهم كل ذلك، لكن الطرق إستمر، ولكي تتأكد من رؤيتها ذهبت إلى حيث المرأة المقعرة ونظرت ثانية، فرأت الراهبة المسنة إيفا مارتا تبسم لها بطيبة وكأنها تعرف أنها تقف وراء الباب المغلق".^(٢)

أما هنا فقد كان ظهورهما لحواء في مكان أقامتها الجديد بعد أن غادرت مدينتها الأولى يتجلى بحملهن رسالة الاستعداد والتهيؤ لطى صفحات حياتها وبتطهير روحها وجسدها من الدنس الذي حل بها: "فجأة. سمعت حركة ما في الصالة. بصعوبة حركت رأسها تجاه باب الغرفة قليلا. أدهشها دخول الراهبتين عليها. إبتسمت، أو حاولت الابتسام. لأنها أحست أن شفتيها لا تطاوعانها بالحركة. وقفت الراهبة الشابة عند جهة القدمين بينما وقفت الراهبة المسنة عند أحد الجانبين. نراودها إحساس بضرورة فتح عينيها. نظرت إليهما نظرات شاكرة مليئة بالحب والعرفان والصدقة".^(٣) وهنا كان ظهورهما الأخير وهما يقفان إلى جانب حواء المؤمن في

١- متاهة الأشباح : ٨٠ .

١- متاهة حواء : ٤٠٥ .

٢- نفسه : ٢٧٩ .

٣- نفسه : ٥٠١ - ٥٠٢ .

لحظات احتضارها، في محاولة منها بتقديم الشكر لهما بعد كل ما قدمناه من دعم لها، لكن الموت حال دون تحقق ذلك.

ومن المشاهد والاحداث التي تكررت ضمن سلسلة المتاهة والتي حاول السارد بوساطتها إثارة التساؤلات والدهشة في مجريات الأحداث والتي من شأنها أن جعل شخوصه تعيش حالة الذهول بين عالم الحقيقة أو الخيال ما تجسد من أحداث لآدم المطرود أثناء زيارته لحواء الصايغ في شقتها: "عند مصعد البناية وقف آدم المطرود حاملاً باقة الورد بيديه، منتظراً أحد المصعدين اللذين كانا معلقين في الطابق الثالث. من غرفة في أقصى الممر خرج حارس البناية الذي كان في ثياب رسمية أنيقة على خلاف حراس البنايات فهو كما يبدو من رجال أمن البناية، تقدم من آدم المطرود وسأله: عفواً أخي.. حضرتك تقصد من من سكان البناية؟ لا.. أنا ضيف السيد آدم الولهان؟ وإسم حضرتك إذا ممكن.. هذه إجراءات فلا تنزعج رجاء؟

[....] مضى الرجل الحارس إلى مدخل البناية، بينما هبط أحد المصعدين فدخل آدم المطرود أحدهما، وفي تلك اللحظة بالذات وقبل أن يضغط على زر الطابق الثالث دخل المصعد رجل وامرأة، عجوزان، نظرا إلى آدم المطرود مع ابتسامة ودودة وألقيا عليه التحية: مساء الخير، مساء النور.[....] فتحت امرأة بدا واضحاً أنها التي تقوم بالخدمة في البيت، فدخل آدم المطرود إلى البهو الذي كان بمثابة غرفة إستقبال أيضاً.[....] ما أن دخل حتى أشارت إليه المرأة بالجلوس وسألته إن كان يحب أن يشرب شيئاً، فجلس ولم يطلب شيئاً سوى كأس من الماء، فاخفت المرأة وبقي وحيداً مستغرباً من عدم وجود أحد. فجأة سمع وقع أقدام وحركة تأتي من جناح آخر في الشقة، التفت كانت حواء الصايغ أمامه." (١)

كل الأحداث والمواقف المتلاحقة التي رواها المهندس آدم المطرود طوال رحلته إلى مسكن حواء الصايغ هي وقائع عادية لا تثير الشكوك والريبة، من حيث هي سلوكيات اجتماعية مألوفة يقوم بها الافراد بشكل شبه يومي، لكن ما يثير الاستغراب هو أن الأحداث عند لقائه الأخير بحواء الصايغ قد تكررت ذاتها مع نفس الشخصيات، وبطريقة مماثلة دون أي اتفاق مسبق أو موعد محدد على حقيقة ما يحدث؛ ما جعل آدم المطرود يشعر وكأنه في حلم، أو كما لو أنها أحداث لفيلم يعاد عرضها: "ما أثار استغراب آدم المطرود أن مشهد الزيارة تكرر بتفاصيله وكأنه فيلم معاد، فعندما دخل إلى مدخل البناية جاءه حارس الأمن نفسه ليسأله السؤال نفسه، وعندما ضغط زر المصعد، وحينما وصل وقبل أن تغلق أبوابه دخل العجوز وزوجته اللذان يسكنان الطابق الثالث، سلما عليه وابتسما له. وتكرر وجه المرأة التي تساعد في الخدمة، التي فتحت له الباب، ودعته للجلوس في الصالة، حيث جلس على نفس المقعد الذي جلس عليه سابقاً عند زيارته الأولى والثانية.

من الواضح أن ما أراده المؤلف من هذا التكرار لحقيقة الأحداث هو التلميح إلى أن آدم المطرود لم يحرز تقدماً ملحوظاً بعلاقته مع حواء الصايغ، والذي أصبح حدثاً شبه منتظم لا يحدث إلا بين الأصدقاء، مثل اللقاء والدرشة، وهو ما حدث بالفعل أثناء سير الأحداث؛ ومن الممكن أن يكون هذا التكرار هو إشارة استباقية على براءة المهندس المطرود من جريمة قتل حواء الصايغ الذي حمل المسؤولية عنها فيما بعد.

يتبين لنا مما سبق أن التكرار السردى هو أحد الأنماط السردية التي يستعملها الروائيون لحاجات إبداعية ولمسات جمالية تضيف على النص تنوعاً وجودة في إنتاج المفاهيم الغيبية من جهة، وتفعيل أدراك المتلقي وفق آفاقه وتوقعاته الثقافية والمعرفية، والتي تتبنى في المقابل منظوراً منبثقاً عن أصل هذه الأحداث من جهة ثانية، ولذلك تعتمد الروائي رواية ما حدث عدة مرات للتذكير والكشف عن الوهم المتجسد في تشابك الصراعات، أو ليكون منطلقاً لأحداث جديدة ومراحل أخرى. إذ تسعى الرواية الحديثة لوضع القارئ في متاهات ما يفرض عليه التحلي بالفطنة والدراسة التي تمكنه من النفاذ عبرها، كما تخلت في الوقت نفسه عن أبطالها، فقد أصبحت تميل لتهمش الدور الإنساني، فلا تهتم بتقديم مونتاج أو تقديم لعالم خيالي يخطط له المؤلف أو الراوي لإبهار القارئ، بل تحاول لفت انتباه القارئ إلى ما لم يدرجه المؤلف في روايته. (١)

لهذا وبناءً على الأمثلة التي ذكرناها يتضح أن البناء السردى في نصوص المتاهة قد تحقق بفعل براعة الكاتب برهان شاي في تلاحمه مع الألفاظ والأشياء وبامتزاجهما؛ من أجل خلق عالمه الروائي المشحون بشغف التنظيم الدقيق والإتقان المحكم على بلاغة المعنى، الذي يبرز بوضوح حركة الزمن وتشكل الأحداث في مختلف أروقة مساحاته الخيالية، مما يخلق أنماطاً مختلفة من الإضاءة التي تؤدي دورها المتكامل في تقويم العناصر السردية باتجاه تعدد وجهات النظر وواقع الأحداث وإشراك الراوي والقارئ نفسه في أحداث الرواية.

١- متاهة آدم : ١٩٥ - ١٩٦ .

١- ينظر: السرد ومناهج النقد الأدبي، د. عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٤ : ٤٥ .

المبحث الثاني

الحدث والرؤية السردية

- توطئة
- مفهوم الرؤية السردية
- الرؤية السردية تجليات وأنماط :
- أولاً - الرؤية من الخلف
- ثانياً - الرؤية المصاحبة
- ثالثاً - الرؤية من الخارج
- تعدد الرؤى :
- أولاً - اختلاف الرؤى وتعدد الأحداث
- ثانياً - اختلاف الرؤى وأحادية الحدث

لم يكن العالم الروائي عرضاً متوالياً لأحداث يجري تقديمها فحسب، بل هو قصة من الصراعات بين نظامين الأول هو النظام السردي الذي يتطور وفق مجموعة من العلاقات القائمة في النص، والآخر هو نظام الواقع الموجود في الخارج الذي يبرز بصفته محفزات للأفعال.^(١) الأمر الذي تطلب وجود منظور سردي حول كيفية أدراك الراوي لذلك الصراع وعرضه لنا.^(٢) بفعل تحويل الأحداث الحقيقية إلى أحداث خيالية، تنتقل من المرسل إلى المرسل إليه بشكل لفظي يهتم بسرده أكثر من حدث بصور متعاقبة ومتناسكة، وبشكل تخيلي يحمل أكثر من معنى؛ ذلك أن الخيال القصصي يقوم على هذه الجوانب الثلاثة، وهي الأحداث، ومن ثم الألفاظ المتمثلة، وأخيراً الفعل الشفهي أو الكتابي.^(٣) وهكذا فإن حدود السرد وتقنياتها تركز بصفة خاصة على أسلوب تصوير المحتوى الحكائي أو تأثيراته السياقية أو التفاعلية بوصفه نصاً موحداً، مما يعني أن الراوي يختار طريقة معالجة المواضيع من وجهة نظره الخاصة، عبر الزاوية التي يتم بها تحديد تعامله مع تلك الموضوعات.^(٤) وبهذا تتحدد العلاقة بين الراوي والشخصيات في تحديد البناء الداخلي للسرد.

مفهوم الرؤية السردية:

قد يتشابه المحتوى السردى، لكن لا بد من وجود اختلاف في أشكال التعبير عنه بحكم نوع الحكاية.^(٥) فالعرض هو جانب يشتمل على وجهات نظر مختلفة يمكن التعبير عنها حول محتوى العبارة المرجعية والإسنادية البحتة، إذ يتضمن مصداقية القول ودرجة الشك واليقين أو الاحتمال، كما ويتناول منظور العلاقة بين المتحدث والكاتب في نسج الهوية الشخصية والأحداث.^(٦) ففي تلك النصوص يتم تقديم أفعال الشخصيات عبر ما يقوم به الراوي من فعل السرد، وبالتناقض الحاصل بين هذين الفعلين فإن أزمنة وأمكنة الرواية تختلف عن أزمنة ذلك السرد وفضاءاته.^(٧) وهكذا تتجلى العلاقة بين الحكاية والحكي في شكلين أساسيين: هما العرض، والذي يتحقق بفعل كلام الشخصيات، والسرد الذي يقوم به الراوي، أو قد تؤديه بعض الشخصيات.^(٨) من قبيل أن الموقف الذي يتخذه الراوي في علاقته بالشخصيات وبالعالم القصة بشكل عام يسمى الرؤية.^(٩) التي تنبثق

١- ينظر: طرائق تحليل السرد الأدبي : ٦٩ .

٢- ينظر: نفسه : ٦١ .

٣- ينظر: الخطاب الروائي : ٤١ .

٤- ينظر: الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي : ٢٨ .

٥- ينظر: تحليل الخطاب السردى وقضايا النص، عبد القادر شرشار، منشورات دار القدس، وهران، طبعة ١، ٢٠٠٩ : ١٤٧ .

٦- ينظر: تحليل الخطاب (التحليل النصي في البحث الاجتماعي)، نورمان فاركلوف، ترجمة : د. طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، طبعة ١، ٢٠٠٩ : ٣٠٦ .

٧- ينظر: الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي : ٢٢٥ .

٨- ينظر: تحليل الخطاب السردى وقضايا النص : ١٤٨ .

٩- ينظر: نفسه : ١٤٩ .

من العلاقة بين عالمي الراوي والممثل، ومن مفهوم الكلام والمتكلم، إذ ترتبط بشكل مباشر بالبنية الداخلية للرواية، وبالأخص ذلك الجانب الذي يدور حول العلاقات التي يخلقها السارد بفعل الأداء والعرض مع شخصيات قصته، فضلاً عن استعمال أساليب وتقنيات سردية معينة في تلخيص الأحداث، أو التعليق على جوانب أو مشاهد معينة، أو حتى التأكيد على حقائق معينة؛ وهو ما يتمخض بدوره من وجود أو غياب للراوي طوال مدة القصة، مما يطرح قضيتين في فن السرد: كيف نكتب ولمن نكتب.^(١)

لقد فهم مصطلح الرؤية بكونها وجهة النظر التي يتم بوساطتها تمثيل الحقائق والأحداث.^(٢) وهي بدورها تحدد القصة التي سيتم سردها.^(٣) لذلك خلق ذلك المفهوم اختلافات عديدة تتعلق بالمسميات من ذلك: المنظور السرد، والبؤرة، وحصر المجال^(٤) وأيضاً وجهات النظر أو مواقع الرؤية.^(٥) وهي مصطلحات حظيت بها في مجال النقد الروائي الحديث، كما وجدت أيضاً في مختلف المجالات العلمية والنظرية.^(٦) ولكن جميعها يدور حول محور واحد هو علاقة السارد بما يرويها، من حيث هي تقنية فنية تستعمل في سرد القصص المتخيلة، باتخاذ الراوي زاوية معينة بغية إحداث التأثير بالقراء.^(٧)

فالاتجاهات التي تنبثق منها الرؤى نحو الأشياء في السرد لا يمكن تحديدها، فقد تكون فكرية أو مكانية أو زمانية، ولذلك فإن زوايا تلك الرؤى يتضاعف تبعاً لتنوع الانطباعات النفسية، وبتعدد المستويات الاجتماعية والطبقية، بل يصل الأمر أحياناً لتعدد الأشخاص أنفسهم، وهذا ما جعل السرد الروائي في متناول كل متابع للنصوص، يزوده برؤية يتألف معها ومن ثم يشكل محتوى الرواية بناءً على ذلك.^(٨) الأمر الذي من شأنه إن أصبحت الرواية مليئة برؤى جديدة يعاد تشكيلها مع كل تغيير يحدث في زاوية الرؤية الخيالية.^(٩)

وهكذا نصل إلى نتيجة مفادها أن الرؤية السردية تشير إلى الصوت الذي يعبر عن العمل الروائي من وجهة نظر المؤلف ومنهجه في الرواية، حين تجعلنا ندرك العديد من الأماكن والأشياء والكيانات، وتطلعنا لعدد من الأفكار والمشاعر والآراء للشخصيات المختلفة في الرواية.

-
- ١- ينظر: الألسنية و النقد الأدبي في النظرية و الممارسة : ١٠٨ - ١٠٩ .
 - ٢- ينظر: المصطلح السردى : ٢٤٥ .
 - ٣- ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة : ١٠٦ .
 - ٤- ينظر: تحليل الخطاب الروائي : ١٨٤ .
 - ٥- ينظر: شعرية التأليف (بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفى)، بوريس أوسبنسكي، تر: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المشروع القومي للترجمة : ١٢ .
 - ٦- ينظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق : ٤٥ - ٤٦ .
 - ٧- ينظر: بنية النص السردى : ٤٦ .
 - ٨- ينظر: السرد في الرواية المعاصرة : ١٥٤ .
 - ٩- ينظر: نفسه : ١٥٣ .

الرؤية السردية تجليات وأنماط:

ارتبطت الرؤية بعلاقة وثيقة ومتناغمة مع الفنون الأدبية، لدرجة أنه يمكن وصف كل فن بأنه رؤية تتبلور من رؤية الفنان للعالم من حوله وتنعكس في رؤيته الخاصة؛ لأن الرؤية هي الإدراك الحسي للأشياء والموجودات، متجاوزة ما فيها من الغموض لخلق عالم جديد.^(١) ذلك أن الرؤى تستمد خصائصها من مجموع التجارب الإنسانية التي يخوضها المؤلف في عالمه المعاصر، بما يمتلكه من أيديولوجيات اجتماعية وثقافية ونفسية، وكذلك الخبرات الجمالية من حيث الأبداع والذوق، فضلاً عن مدى تقبله أو رفضه للمجتمع.^(٢) لهذا نهض العالم الروائي على ركنين رئيسيين هما: أولاً الوقائع والأشياء المحيطة بالأفعال والشخصيات، ومن ثم تتحقق إمكانية تصورهما وأدراكهما، وبهذا تتعمق الرؤى لتشكل الجواهر الكونية للعالم، وثانياً البحث عن رؤى يتمكن عن طريقها تبادل الآراء معها.^(٣) فـرؤية الكاتب في مضمونها رؤية شاملة مستكشفة لذلك الوجود الذي تصفه، والوسيلة الوحيدة التي تتحول بها الحياة لشكل آخر جديد.^(٤) بسبب ما حققته من التطور والانفتاح الحاصل في زواياها المتعددة.^(٥) ولذلك لا يمكن الافتراض أن الرؤية ليست سوى أدراك فكري وعاطفي، بل أن لها ظلال متعددة :

الأول: يرتبط بنظرة المؤلف إلى الوجود انطلاقاً من فلسفته و ثقافته وأفكاره، فهي ليست حالة ثابتة، بل تنمو وتتعمق بتجربتها وروافدها المغذية للفكرة التي يتم دراسة الكون والحياة والوجود بوساطتها.

ثانياً: موقفه من الوجود الإنساني نفسه ينبع من الوعي الفلسفي والتفاعل المستمر مع الناس أفراداً أو جماعات في حياة الناس وأحوالهم وهمومهم فضلاً لمشاكل مجتمعه.

ثالثاً: الموقف الجمالي من الصور والخيال والعناوين والرموز والمراجع التي كشفت عنها نصوصه السردية، والمرجعيات المتنوعة الموجودة في كتاباته.^(٦) ونتيجة لهذه العلاقات تنهض الأعمال الأدبية من مواقع تكشف انتظام البنية السردية وتأثيرها على أصوات الشخصيات في السرد.^(٧) وبهذا تكون الرؤية فهماً شاملاً للمؤثرات الإبداعية في جوانب البناء والتركيب، والتوجيه، والمفاهيم.^(٨)

١- ينظر: البنية والأسلوب : ١٦٧.

٢- ينظر: شعرنا الحديث إلى أين، د. غالي شكري، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩١ : ٧٦ .

٣- ينظر: شعرية الفضاء : ١٠٩.

٤- ينظر: السابق : ١١٤.

٥- ينظر: تحليل النص السردى : ٧٦.

٦- ينظر: البنية والأسلوب : ١٧٠.

٧- ينظر: الراوي الموقع والشكل (بحث في السرد الروائي)، يمنى العيد، مؤسسة البحوث العربية، طبعة ١، ١٩٨٦ : ٣٠ .

٨- ينظر: المتخيل السردى : ٥.

لقد مرت الأبحاث حول مفهوم (الرؤية) عبر حقبتين: الأولى مع مطلع القرن العشرين، وتستمر حتى نهاية الستينيات، وفي هذه الأثناء شغلت الرؤية مركز الاهتمام في فلسفة الخطاب الروائي؛ والحقبة الثانية قد بدأت مع التطورات التي طرأت مطلع السبعينيات وبلغت ذروتها بظهور "فنون السرد" التي صنفت الرؤية إلى ثلاثة أنواع:

١- الرؤية من الخارج: وتبرز في الروايات التي تكتب بضمير الغائب.

٢- الرؤية من الداخل : متمثلة بتلك النصوص المكتوبة بصيغة المتكلم .

٣- الرؤية المتعددة: وتتجسد في الروايات التي تعكس الصراعات الحياتية والفكرية.^(١)

لا تختلف الآراء حول مصطلح الرؤية من حيث هو مفهوم أوجده الروائي هنري جيمس أثناء مشاهداته للراوي الذي ينظر لعالمه السردي من الأعلى مصوراً إياه بوصفه دُمي متحركة ، وهو ما دفعه للمطالبة بأحقية تمثيل الأحداث وتقديمها بدلاً من سردها أو وصفها.^(٢) ليحذو على خطاه بيرسي لوبوك الذي أكتشف بدوره بفعل قراءته لعدد من الروايات أن الرؤية تتألف من مزيج من الأفعال الدرامية تعامل بشكل تصويري، حيث يظهر السارد بعيداً عن الأحداث الجارية، وأما الآخر فهو وصف تصويري يتم التعبير عنه بشكل درامي يتضمن حضور السارد العارف بكل ما يجري.^(٣) ومن التصنيفات الأخرى ذلك الذي وضعه ستانزل، والذي نجد فيه ثلاثة مواضع للرؤية السردية تقوم على الجمع بين الشكل والصوت وهو :

١- وضعية المعرفة الشاملة: السرد يكون وفق رؤية الراوي للأحداث بضمير الغائب.

٢- السرد بضمير المتكلم: ويتجلى بفعل منظور واحدة من الشخصيات باستعمالها ضمائر المتكلم .

٣- الوضع الشخصي: ويتحقق السرد فيه بضمائر الغائب عبر رؤية فردية تسمى الانعكاس.^(٤)

ثم يأتي بعد ذلك تصنيف نورمان فريدمان للرؤية، والذي يعد أكثر تعقيداً، لأنه يتكون من ثمانية أبعاد وفقاً لدرجة الموضوعية التي تسمح لوجهات النظر ببلوغها.^(٥) وهو على النحو التالي:

١- ينظر: شعيرة الخطاب السردى : ٩٤ .

٢- ينظر: تحليل الخطاب الروائي : ٢٨٥ .

٣- ينظر: صنعة الرواية : ٧٦ .

٤- ينظر: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبني، جيرار جنيت وآخرون، تر: ناجي مصطفى، مشورات الاتحاد الأكاديمي ،

طبعة ١، ١٩٨٩ : ١١٢ .

٥- ينظر: خطاب الحكاية : ١٠٩ .

- ١- المعرفة الشمولية للسارد: منظور المؤلف لانهائي وهو ما يسمح بتدخلاته داخل إطار الحكاية.
 - ٢- المعرفة الكلية الحيادية: يتحدث السارد بضمير الغائب ولا يتدخل بشكل مباشر؛ لأن الأحداث تعرض وفقاً لرؤيته لا كما تراها الشخصيات.
 - ٣- الأنا الشاهد: يتم تقديم هذا المنظور بضمير المتكلم، حيث يتعرف القارئ على حقائقه عن طريق الراوي، فضلاً عن رؤيتها من زوايا أخرى عديدة.
 - ٤- الأنا المشارك: حالة السرد بضمير المتكلم، ويكون فيها السارد وشخصية البطل متساويين .
 - ٥- المعرفة المطلقة المتعددة الزوايا: الراوي هنا غائب تماماً، لذا تقدم لنا القصة مباشرة كما عاشتها شخصياتها.
 - ٦- المعرفة الكلية الأحادية الزاوية: ويكون الراوي حاضراً، ولكن التركيز ينصب على شخصية محورية يتم بواسطتها رؤية القصة.
 - ٧- النمط الدرامي: تظهر فقط أفعال وأقوال الشخصيات المشاركة، وليس أفكارهم أو مشاعرهم، والتي تقع مسؤولية استنتاجها على القارئ.
 - ٨- التصوير: حيث يكون الغرض هو التعبير عن جزء من الحياة، كما حدث دون اختيار أو تنظيم، وبهذا التصنيف يحاول فريدمان فهم الواقعية فهماً كاملاً، عبر جعل القارئ يواكب أحداثاً حقيقية.^(١)
- أما جان بويون فقد أقترح تصنيفاً لوجهات النظر حدد فيه ثلاثة أنماط يمكن عدّها معايير لقياس العلاقات بين السارد والشخصيات هي: (الرؤية من الخلف، الرؤية مع ، الرؤية من الخارج).^(٢) إذ كان هدفه الرئيس من ذلك هو تحديد مواضع السارد الواعي، الذي من الممكن أن يتماهى مع إحدى الشخصيات، أو قد يكون هو الراوي نفسه.^(٣) وهو ما اشتمل بدوره على مزيتين رئيسيتين:
- أولاً : مثل موضع الارتكاز نحو العديد من التقسيمات اللاحقة، التي حاولت تكراره مع تعديلات طفيفة.
- ثانيهما: أظهر العلاقة بين السارد والشخصية في القصة من ناحية، وتواجهه أو اختفاؤه داخل النص الذي يرويّه من ناحية أخرى.^(٤) وكما يلي:

١- ينظر: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير : ١٤ - ١٥ .
٢- ينظر: السرد في روايات محمد زفزاف، محمد عز الدين التازي، مطبعة دار النشر المغربية، ١٩٨٥ : ٢٣ .
٣- ينظر: خطاب الحكاية : ١١٥ - ١١٦ .
٤- ينظر: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني : ١٥٧ .

أولاً / الرؤية من الخلف :

يكون الراوي في هذا الحالة أكثر دراية من الشخصية الروائية نفسها، فهو يستطيع رؤية ما يدور من وراء الجدران، ويعرف تماماً ما هي الأفكار والرغبات التي تحملها الشخصية مع نفسها، فليس لشخصيات الرواية في منظوره من أسرار تخفيها.^(١) لأنه يكشف عن أشياء أكثر مما تحيط به أي من الشخصيات الأخرى.^(٢) انطلاقاً من موقعه المتسلط الذي تفتقر إليه معظم الشخصيات في الرواية، فهو يتمكن من التجوال عبر الزمان والمكان دون عناء، كما يعري جدران البيوت محدقاً لما بداخلها وخارجها، ويتغلغل في أعماق الشخصيات من أجل التعرف على الدوافع الكامنة والخفايا.^(٣) دون تكبد عناء الإفصاح عن الوسيلة التي يتمكن عبرها الحصول على تلك المعلومات.^(٤)

من هذا المنطلق فإن المؤلف يروي الأحداث، ويحلل الشخصيات بعمق، فيصور أفعالها ويصف المشاعر والعواطف بدقة، كما ويخترق أعماق الأفكار كاشفاً عن النوازع النفسية.^(٥) أي أنه يعرف عن أحداث الشخصيات وسلوكياتها وتفكيرها تفوق مقدرة الشخصيات نفسها.

وهكذا نتلمس مثل هذا الشكل في قصة آدم التائه ومفاجأته في مكتب الطيران في ألمانيا عندما لم يجد تذكرة رحلته، حيث نرى أن الراوي على دراية تامة بجميع أحوال شخصياته حين يصف الصراعات التي استحوذت عليه في ذلك الموقف: "كان مصدوماً، وخائفاً، ومشوشاً. ابتعد عن المكتب دونما أي تعليق. نظرت موظفة المكتب إليه مستغربة ردة فعله اللامبالية. سار في رواق المطار بهدوء، وكأنما هو معزول عن كل الضجيج والحركة اللتين تحيطانه. أحس بثمة هواء ينفخ صدغيه ويضغط عليهما، مما يثقل عليه بصره. أسرع بالجلوس على أحد كراسي القاعة التي تصطف على الجانب. أخذ رأسه بين يديه، وأغمض عينيه، محاول أن يجد تفسيراً لما حدث، ومفكراً بالأماكن التي يحتمل أنه أضاع التذكرة فيها، فالتذكرة وحدها تؤكد له بأن كل ما جرى كان حقيقة، فأين هي؟".^(٦)

كان الراوي مدركاً تماماً لحقيقة ما يحدث لشخصية آدم التائه، والظروف الداخلية والخارجية التي كان يمر بها، بفعل الوصف الدقيق لعواطفه وشعوره الداخلي باليأس والارتباك؛ إذ نلمس مزيجاً من المشاعر المضطربة بين الهوس واللامبالاة، والإثارة والاسترخاء أثرت على السرد بشكل أعمق مما كان يمكن أن

١- ينظر: طرائق تحليل السرد الأدبي : ٥٨.

٢- ينظر: المصطلح السردى : ٢٤٥.

٣- ينظر: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني : ١٥٨.

٤- ينظر: السرد في روايات محمد زفزاف : ٢٣.

٥- ينظر: دراسات في الأدب العربي الحديث (النثر)، د. محمد ربيع، د. سالم الحمداني، دار الكندي، الأردن، ٢٠٠٣ : ٦٩.

٦- متاهة قابيل : ٢٢٦.

تتخلله الشخصية نفسها؛ فالتوتر والمعاناة التي بدت واضحة في محاولة آدم التائه جمع أفكاره حول الأماكن التي من المحتمل أن يكون قد فقد فيها تذكرة سفره، فضلاً عن الأحداث التي واجهته، ومن بينها عدم وجود حجز سفر باسمه، بل لا وجود لوكالة السفر التي قام بالحجز عن طريقها، كل هذا وضعه في حالة نفسية غير مستقرة بين الواقع والخيال، وهذا ما قرأه المؤلف في أعماق الشخصية الخفية وأخرجه إلى سطح الواقع.

كما يظهر المنظور من الخلف أيضاً عندما يتمكن الراوي من الوصول إلى هواجس الشخصية ليخبرنا عن المشاعر المتطرفة التي تدور فيها تجاه الآخرين: "أتذكر أنني كنت أكره أبي جداً.. لا.. لا.. ربما هذا ليس صحيحاً..، فربما أقول ذلك من باب الإثفال والغضب الداخلي، فأحياناً كنت أحس بأنني أحبه جداً جداً.. لا أدري حقيقة مشاعري بالضبط، لكنني متيقنة من أن علاقتي به كانت معقدة جداً.. كان أبي يود أن يكون مولوده الأول ذكراً، لكن هذا لم يحصل، فقد ولدت أنا الأنثى.. كنت بالنسبة له خيبة حياته الكبرى؛ لذا كان يكرهني كرهاً عميقاً.. لا أذكر يوماً أنه أخذني بأحضانه كأب، أو قبلني حتى ولو بالمناسبات كالأعياد وما شابه، بل إنه لم يبتسم في وجهي بتاتاً..، لا أذكر ذلك.... كان يعاملني كذكر، بل كان يطلب من أمي أن تتعامل معي كولد وليس كبنث.."^(١)

عبر النص عن المشاعر النفسية المؤلمة التي تنتاب شريحة كبيرة من الفتيات تجاه ذويهم، وهي نتيجة مطردة لواحدة من الآفات المجتمعية الأزلية التي لطالما أشبع الحديث عنها ولكن دون جدوى، لدرجة أن النصوص القرآنية الكريمة صرحت بذلك جملة وتفصيلاً في وصفها، بل والحد منها من ذلك قوله تعالى: ﴿وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِالْأُنثَىٰ ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا ۖ﴾^(٢) فهي واحدة من الظواهر المستشرية في مجتمعاتنا، من حيث النظرة الدونية تجاه البنات، وبتفضيل الذكور عليهن عبر التمييز في المعاملة، بل وأيضاً باضطهادهن ومصادرة لحقوقهن، كل ذلك هو حقيقة ما كانت تشعر به حواء ذو النورين تجاه والدها؛ فالسارد لسان حال تلك الشريحة ينطق بلسانها، ويحس بمشاعرها، ويعري النفس من محاذيرها، ويكشف المنازل والجدران في التعبير عما يحدث خلفها من هواجس لا تصفها إلا الذات الواعية لذلك.

إن الراوي لا يكشف عن مهارته السردية إلا عندما يحاول أن يضبط لقائه كل احتمالات الأفكار التي يطورها؛ وعليه فإن المنظور المعرفي الشامل هو الإجراء الذي يعطي أقصى قدر من المرونة والحيوية للنص.^(٣) وهو ما تمخضت عنه محاولات السارد ورؤيته في التعبير عما تضرره الشخصيات من مونولوج داخلي وأفكار تراودها طوال فترة الحوار مع بعضها: "أحس الدكتور آدم التائه بمشاعر مختلطة وهو يستمع

١- متاهة إبليس : ٩٠ .

٢- النحل/ ٥٨.

٣- ينظر: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير: ٥٣ .

إليها. مشاعر هي خليط من الطيبة والشفقة، والفرح، والخجل أيضاً، فقد قرأت تلك المشاهد الجنسية والتفاصيل الأخرى، وربما فهمت شيئاً آخر، فقال لها بعد لحظات من الصمت الثقيل عليها: تعرفين أنني أكره من يتلصص علي، ويفتش في أوراقي وكتبي، ويقرأ شيئاً لا أريد أن يقرأه أحد حالياً... صمت للحظات، بينما هي أحست بالخوف، وشعرت أنها ارتكبت شيئاً لا يحبه ويثير غضبه كما يقول، فنكست رأسها اعترافاً منها بالذنب."^(١)

تمتع الراوي بفهم أوضح للشخصيات المشاركة في المحادثة وأسرارهم أكثر مما تفعله هي نفسها، لأنها لا تبذل أي جهد في الكشف عن المشاعر والأفكار الحقيقية التي تشعر بها، فما تملك آدم التائه من إحساس العطف والخجل؛ معللاً ذلك بالمشاهد الفاضحة المحرجة التي تضمنتها كتاباته الروائية والتي من الممكن قد زعزعت من صورته المثالية أمام زوجته، فضلاً عن الرفض الذي أبداه من العبث والتفتيش بمقتنياته الخاصة، بالمقابل نجد في الجانب الآخر حواء المؤمن تعاني مزيجاً من مشاعر الحرج والخجل؛ بسبب قيامها بتصفح كتابات زوجها دون علمه، كل ذلك تجسد عبر عيون الراوي الذي ظهر بوصفه مشاركاً في الأحداث وواعي تماماً لما يحدث.

ثانياً / الرؤية المصاحبة (مع) :

تكون معرفة الراوي في هذه الحالة بالقدر نفسه الذي تحيط به الشخصيات الروائية (الحكي = الشخصية)، فلا يعطي معلومات أو تفاصيل للمحكي أو القارئ مالم تصل إليه الشخصية بنفسها، مما يعني أن علمه يساوي ما تعرفه الشخصية.^(٢) في حقيقة ما يروى وتحيط به بقية الشخصيات دون زيادة أو نقصان.^(٣) حيث يظهر في هذا التنسيق هيمنة ضمير المتكلم بشكل واضح، حين تروي الشخصية نفسها الأحداث طوال تعقبها لشخصية ما أو شخصيات أخرى كثيرة.^(٤) وهو ما يوسعنا أن نطلق عليه استيطاناً، لأنه يبدأ بنمط من التعبير عن الذات مفتوح لكل الضمائر، إذ يستعمل ضمير المتكلم بطريقة استطرادية أو في إطار السيرة الذاتية. كما يمكن أيضاً عن طريقه وصف أحداث تتعلق بحياة خيالية أخرى، أو أن يظهر على شكل مونولوج لشخصية تشارك فيما يعرف بـ (أنا الراوي الغائب).^(٥) ولذلك فإن السارد لا يحكي إلا ما تعرفه الشخصيات، وعليه فإن نظريته لمجريات الأحداث تكون محدودة.^(٦) وهو يعد من الجوانب السلبية التي ميزت هذا الأسلوب، ذلك أن المؤلف

١- متاهة آدم : ٢٣٦ .

٢- ينظر: تحليل النص السردى : ٧٩ .

٣- ينظر: المصطلح السردى : ٢٤٥ .

٤- ينظر: طرائق تحليل السرد الأدبي : ٥٩ .

٥- ينظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق : ٤٨ - ٤٩ .

٦- ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ١٩٩٢ : ٢٨٤ .

يتقصد دور البطل باستعماله ضمائر المتكلم في وصف الشخصيات من وجهة نظره الخاصة، مما يخليل للقارئ بأن الحقائق المعروضة في القصة تعكس تجربة المؤلف الذاتية.^(١)

لذلك نجد سرداً متوافقاً مع هذا النوع من وجهات النظر في نصوص المتاهات بفعل ما يمثله عرض الراوي ورؤيته لمدينة بغداد وهي تتعرض للقصف أثناء العدوان الأمريكي عليها، والتي بدت أيام عصيبة على جميع أبناء الشعب آنذاك، فالخوف والرعب من هول الصواريخ والأسلحة يسلب المرء حكمته واتزان بل وحتى شجاعته؛ هذا ما ظهرت عليه شخصية الأب في تلك اللحظات، فضلاً عن استغاثة الأم ودعاءها لله عز وجل في أن يدفع عنهم البلاء..: "حين بدأت الصواريخ الأمريكية تمطر على بغداد ليلة أمس كنت جالساً مع أمي نتحدث وأمامنا استكانات الشاي. تزلزل المنزل وكأن نيزكا دك المدينة دكاً. أخذت أمي تقرأ بصوت عالٍ بعض الآيات القرآنية وتبتهل إلى الله أن تمر هذه الليلة بسلام. دخل أبي غاضباً، كعادته، وكان القصف سلب راحته. لم يكن خائفاً، وإنما منزعجاً، لاسيما حينما رأيته في الصلاة. لم يتحدث مع أي منا، على الرغم من أن أمي سألته إن كان يود أن يشرب الشاي معنا، إلا أنه لم يجبها وإنما خزرها بنظراته، ثم خرج راجعاً إلى غرفته، وهو يلعن الخنازير الأمريكان الذين لا يقتلون السن النتنه التي زرعوها هم بأنفسهم."^(٢)

ومن الممكن أن يستعين السارد بضمير المتكلم للإفصاح عن وجهة نظر واحدة، جاعلاً من نفسه موضوعاً للسرد، في إشارة إلى نوع من السيرة الذاتية التي تعبر بوساطته الشخصية عن نفسها: "نعم.. تحررت.. أقصد أن النحس والخراب كان نصيب عائلتنا، كمعظم العوائل العراقية خلال فترة الحرب.. لقد أصيب والدي بالفالج.. وأمي أصيبت بجلطة دماغية.. وظلت على حالها لمدة شهر.. بعدها إستراحت من هذه الدنيا الفانية.. ودعت عذابها.. وتخلصت من زوجها الذي لم تعيش يوماً سعيداً معه.. أما أبي.. فقد كان فالفجه كريها.. حيث تشوه وجهه تقريباً.. لكنه ظل شرساً.. بل صار لا يُطاق.. لكنه لم يعد يستطيع أن يشتم ويصرخ كالسابق.. وكانت الضربة القاضية.. حينما وقفت السيارة التي تحمل التابوت المغطى بالعلم العراقي أمام دارنا مرة أخرى.. لكن هذه المرة كان العنوان صحيحاً.. لم أكن أنا موجودة حينها في البيت..[....] وحينما دخلت دارنا ووجدت بعض جيراننا، الذين أخذوا يعزونني بوفاة أخي الشهيد.. لحظتها شعرت بالإنهيار."^(٣)

يعكس التقابل بين المقطعين المذكورين حقتين مضطربتين في التاريخ العراقي، فيظهر لنا الراوي بصفته مؤرخاً للأحداث، عالماً بظواهر الأشياء، يرويها كما يراها دون الخوض في أسبابها أو عللها الباطنة؛ فالظروف القاسية قد طالت شرائح عدة بشكل عشوائي؛ جعلت الراوي يعبر عن ازدرائه لما كان يمر به البلد

١- ينظر: دراسات في الأدب العربي الحديث (النثر) : ٦٨ .

٢- متاهة الأشباح : ١٨٣ .

٣- متاهة إبليس : ٩٩ .

في مراحل سابقة، لدرجة وصفها بأنه محنة تمثلها معظم الأسر، فلا يخلو بيت من مأساة وفجيرة لأفراده، مما جعله يعرب عن حسرته ولوعته من سوء حظه؛ كل ذلك جعل السارد يوثق تلك المعاناة، ولذلك السرد دون وصف لواقع تلك المشاعر، ومن غير أن يعمد لتصوير آثار ذلك على شخصياته؛ حيث أن المحدودية التي خرجت بها الأحداث كانت مستمدة من واقع الشخصية التي أكتفت بسرد الحقائق دون الخوض بتفاصيلها، ولهذا كانت الرؤى بين الطرفين مساوية في القصة.

وهكذا فإن الراوي لا يستطيع رؤية ما تحمله الشخصية في داخلها، لكنه يلتقط وعي الشخصية عندما تتبنى ضمير المتكلم في السرد، مما يسمح للقارئ بالتواصل معه.^(١) ومن أمثلة ذلك رؤية حواء الزاهد لنفسها في المرأة ومحاولة التزيين من أجل لقاء مدير المدرسة: "وقفت أمام المرأة ومررت قلم الكحل حول جفنيها، ولم تتجراً على أن تضع أحمر الشفاه، وإنما عضت بنفسها على شفتيها حتى احتقنتا بالدم قليلاً، بالرغم من أن شفتيها تتميزان بلون ساحر دونما حاجة لأي أحمر شفاه، إلا أن شعوراً بالخجل هجم عليها فجأة، ماذا تفعلين يا حواء؟ هل أنت مجنونة؟ أنسيت حبيبك آدم المحروم؟ لماذا تبحثين عن أي ذريعة لكي تبديني مغامرة جديدة؟" ^(٢)

لقد أخذ الراوي موقفه الحيادي دون التعليق أو الحكم على ما شاهده في مشهد حواء الزاهد وهي تقف أمام مرآتها، في قيامها بالتأنق من أجل الظهور بشكل ملفت ومميز عندما تلتقي بمدير المدرسة، عقب مشاعر الإعجاب والمودة بينهما، لكنها سرعان ما تتراجع عن خططها وتجد أن ذلك خيانة لسابق عهدا من المشاعر التي تكنها تجاه حبيبها السابق، وفي كلتا الحالتين، صور الراوي ذلك المشهد بطريقة ممتعة، دون تدخل يذكر، مما يفتح الباب أمام القارئ لتحليل ما يستقبله مباشرة من تصرفات الشخصية نفسها.

ثالثاً / الرؤية من الخارج :

تكون المعلومات المتاحة للراوي في هذه الحالة هي أقل بكثير مما تحيط به الشخصية الروائية من معرفة، فلا يروي إلا الذي يتمكن من سماعه أو رؤيته، حيث يصف ما يجري في الخارج دون الحاجة لمعرفة ما يجول في ذهن الشخصية، كونه لا يتغلغل في عمق الشخصيات وذواتهم ونفسياتهم، ضمن أفكار الشخصيات أو مشاعرهما التي تفكر فيها. ^(٣) فهو يعتمد بشكل كامل على التفاصيل الظاهرة دون أي مداخلات أو تفصيلات؛

١- ينظر: معجم مصطلحات نقد الرواية : ٤٢ .

٢- متاهة قابيل : ٨٩ .

٣- ينظر: تحليل النص السردى : ٨٢.

بالنتيجة لا يظهر إلا بصفته شاهداً^(١) يروي مواقف وحقائق معينة تعرفها شخصية أخرى أو أكثر من بقية الشخصيات^(٢) حيث يؤدي بطل الرواية واجباته من دون معرفتنا بما يخطط، أو بم يشعر^(٣).

لهذا يرى تودوروف أن الجهل شبه الكامل للراوي هنا هو مجرد مسألة تقليد، وإلا فإن السرد وفق هذه الأنماط سيكون غامضاً، لهذا توصف النصوص السردية المشابهة لهذا المنهج السردى بالشينية؛ من حيث أنها تفتقر التعبير عن المشاعر النفسية، فضلاً عن كونها في بعض الأحيان خالية من الأحداث^(٤).

ومن الأمثلة التي جسدتها نصوص المتاهة الموقف الذي ظهرت فيه شخصية آدم الشامي وجهله بشخصية حواء الكرخي الحقيقية وصديقتها المرافقة لها، أثناء مساعدته لهما أثناء تواجدهما في سوريا: "إنهمرت الأسئلة والخواطر على ذهن آدم الشامي في ما يخص حواء ذو النورين إذ بدأ يسأل نفسه، بأنه على الرغم من أنه قضى معها ومع صديقتها السهرة كلها تقريباً لكنه لم يعرف عنها أي شيء، سوى أنها جاءت إلى الشام لقضاء بعض الوقت، ولم يفهم منها هل هي هاربة من السلطة الجديدة في العراق كحال عشرات الألوف من العراقيين الذين كانوا مرتبطين بالنظام السابق أو الاقتتال الطائفي، أم هي جاءت للسياحة والراحة فقط كحال أبناء السلطة الجديدة الذين يأتون إلى الشام للراحة والاستجمام، وللقاء أحبهم، والإستمتاع بأموالهم المكتنزة والتي لا يجدون أية وسيلة للإستمتاع فيها في بلادهم؟"^(٥)

يبين لنا الراوي العجز الحقيقي والجهل لدى الشخصيات في حقيقة معرفة الأشياء؛ ذلك أنه ينظر إلى تلك الشخصية من الخارج، معتمداً على المظهر الخارجي في رسم انطباعاته وتفسيراته التي قد تكون صحيحة أو لا، حيث لم يكن لدى الشامي أي معلومات عن الشخصيتين، ولا الأسباب التي دعتهما للمجيء إلى سوريا، ليظهرها بكونهما لغزاً محيراً أستعصى عليه الحل، كل ذلك شكل رؤية منعمة تماماً للواقع .

وثمة مقطع آخر تتجلى فيه الرؤية من الخارج عن طريق كلام الراوي المحقق على الآخرين في محاولة التعرف على مجريات الأحداث: "ظل جالساً القرفصاء لدقائق بدت له طويلة جداً، واضعاً عينه على فتحة الباب الفاصل بينه وبين غرفة المرأة المجهولة. سأل نفسه: أظل هكذا جالساً منتظراً؟ وماذا أنتظر؟ ربما ستتعري؟ ربما سيأتي شخص ما ويضاجعها كما جرى في الغرفة الأخرى في الرواية الفرنسية؟ لكن لا شيء حدث مما كان في تلك الرواية، بل سمع نشيجاً خفيفاً أول الأمر ثم تعالى النشيج حتى صار مسموعاً جداً. كانت المرأة تبكي بمرارة شديدة. ظلت المرأة تبكي وهي في سريرها، وظل هو جالساً القرفصاء متسماً في

١- ينظر: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني : ١٦٦ .

٢- ينظر: المصطلح السردى : ٢٤٥ .

٣- ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص : ٢٨٤ .

٤- ينظر: بنية النص السردى : ٤٨ .

٥- متاهة إبليس : ١١٨ .

مكانه، إلى أن توقفت المرأة، بل تعبت من البكاء والنشيج. بهدوء شديد قام هو وعاد إلى السرير مستلقياً عليه ثانية. ظل لدقائق ممداً على السرير عاجزاً عن التفكير بشيء محدد.^(١)

عبر الراوي عن حضوره بوساطة ضمائر الغائب بإشارته للشخصية تارةً، وإلى ضمير المتكلم في حوارها مع نفسها معبراً عن تساؤلاتها تارةً ثانية؛ لذلك كان حضوره واضحاً برصده الأحداث بفعل رؤيته الخارجية لحركات الشخصية الأخرى وتصرفاتها في الغرفة المجاورة؛ فالفضول الذي تملكه في معرفة ما سيحصل من أمور، وما تبع ذلك من بكاء الشخصية دون سبب واضح؛ هو اعتراف واضح بأن ما يحدث هو دون علم الشخصية وفهمها لما يحدث مما منعه من متابعة استراق النظر.

لقد كان خلق التشويق أو الغموض عبر حجب معلومات الشخصيات، أو هوياتهم أو حتى أفعالهم هو ما يسعى إليه الروائيون في هذا النمط؛ إذ يتم عرض الأحداث وتصور الشخصيات بموضوعية، دون التأثير على تصور القارئ للشخصيات.^(٢) ذلك ما تجسد من مشهد رؤية السارد لشخصين غريبين وسط الزحام، جذبته سلوكهما غير الطبيعي: "ركز على رجل بعينه، أثارته حركاته المريبة، إذ كان برغم المصاب الأليم يتتبع امرأة لم يتبين كم عمرها من نافذته، وكان الرجل يحاول الالتصاق بها في زحمة الناس الذين تجمهروا. الفضول الأدبي دفعه لتتبع هذا المشهد. لاحظ أن المرأة التفتت للرجل وكأنها انتبهت لمحاولة التصاقه الجسدي بها، فتحركت من مكانها وذهبت إلى مسافة بعيدة عنه، لكنه تبعها أيضاً والتصق بها من الخلف أكثر حتى أنه حجبها عن مشهد نظره، وحينما تفرق الناس شيئاً فشيئاً لاحظ أن الرجل كان يتحدث مع المرأة ويمشي بجانبها على مسافة، وإبتعدا عن مكان الانفجار وشيئاً فشيئاً إقترب منها وصارا يمشيان معاً."^(٣)

يبدو الجهل والقصور واضحاً لدى الراوي، للدرجة التي لم يتمكن منها من كشف حقيقة هذين الشخصين، أو ما كان يدور بينهما من الحوار، فكل ما تم سرده هو تعبير عن رؤية خارجية انبثقت مما ظهرت عليه الوقائع تماماً، من دون أن يقض مضجعه محاولة التغلغل في دوافع تلك التصرفات أو طبيعة العلاقة القائمة بينهما.

١- متاهة حواء : ٤٩ - ٥٠ .

٢- ينظر: معجم مصطلحات نقد الرواية : ٤١ .

٣- متاهة آدم : ١٠ .

تعدد الرؤى :

إن الأسس التي تركز عليها النصوص الروائية هي تلك الأفكار والخواطر المنبثقة من حوار الشخصيات، وما تحمله من معتقدات واستنتاجات فيما يتعلق بمحاور الحياة وجوانبها، فضلاً عن الصراعات التي تتشكل نتيجة لذلك بين وعي الشخصية الرئيسية مع أنماط معرفية تتعارض معها وتكون لها نفس الأهمية؛ إذ لم يعد نص السرد تهيمن عليه فكرة موحدة أو صوت واحد، بل أصبح لكل بطل أو مجموعة من الأبطال رؤى وأفكار مختلفة عن غيرهم؛ فكان من شأن هذا الاختلاف الأيديولوجي ما يتيح لإمكانية خلق الحبكة في تلك النصوص.^(١)

لهذا فإن فنون السرد قد أتاحت للراوي المشاركة في الأحداث بطرق تجعله متحدثاً وشخصية في الوقت ذاته، كونها لا تقيد الشخصيات في القصة، بل على العكس من ذلك تسمح لهم بتكوين السرد؛ وعليه فإن النص قد يتضمن على عدة رواة كل منهم يروي قصته الخاصة على وجه التحديد، أو على الأقل يروي قصة من وجهة نظر مختلفة عن الآخرين، وهو ما يُشار إليه غالباً على أنه سرد متداخل.^(٢) مما يجعل الرؤى متعددة داخل بيئة النص الروائي الواحد وكما سيأتي:

أولاً / اختلاف الرؤى وتعدد الأحداث :

وهي رؤية يتضاعف فيها الحدث بعدد الرواة أنفسهم؛ فكل منهم يروي على حدة بعض الوقائع والأحداث، والتي تشكل بدورها زوايا متعددة لمجموعة من الأحداث.^(٣) لا تتأثر بالسمات أو الخصائص الموضوعية المتعلقة بالبطل، كما لا يمكن أن تكون لسان حال المؤلف؛ مما يمنحها قدرًا من الحرية ضمن بنية النص الأدبي يسمح لها بالتعبير عن أفكارها وأيدولوجيتها في إطار بعيد عن تدخلات المؤلف وهيمنته.^(٤)

وهكذا فإن اختلاف وجهات النظر يكون على أساس ما تصفه كل شخصية من منظورها وهو ما يتجلى في قصة آدم البغدادي مع جارتته: "كنت أسترقي السمع لأحاديثهما، فعرفت مأساتها، التي تنحصر في أن زوجها عاجز عن إنجاب الأطفال، بل وإنه برغم عضلاته المقتولة وخشونته الواضحة، إلا أنه كان عاجزاً عن القيام بواجباته الزوجية أيضاً، ولكي يحتفظ بمنصبه دون أن يرسل إلى الأماكن الحرجة والحساسة والتي تشكل خطورة على سلامته، أخذ يقدمها إلى مسؤوليه من الضباط. كانت هي تستنكر الأمر في البداية، بل أرادت أن

١- ينظر: النقد الروائي والأيدولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي)، د. حميد لحميداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، طبعة ١، ١٩٩٠: ٣٢.

٢- ينظر: بنية النص السردي : ٤٩ .

٣- ينظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق : ٥٠ .

٤- ينظر: شعرية دوستوفسكي، ميخائيل باختين، تر: د. جميل التكريتي، دار توبقال، المغرب، طبعة ١، ١٩٨٦ : ١١ .

تنتحر، بحيث أنها سكبت النفط على جسدها وثيابها لتشعل النار في جسدها، وأقدمت على ذلك فعلاً، لكنها ارتعبت حينما شبت النار في ثوبها، فركضت مسرعة إلى الحمام، ونزعته، بحيث لم يتعرض جسدها إلا لحروق بسيطة جداً. بعد ذلك تقبلت مسألة أن تكون مع رجال آخرين بعلم زوجها، بل صارت تستعذب ذلك.^(١)

يعود بنا النص بأحداثه المروية بأسلوب مرهف يرقق النفوس لفترات سابقة كان السارد فيها إحدى عناصر القصة؛ حيث تجسد نوعاً من السيرة الذاتية في محاولة الشخصيات الإفصاح عن تجاربها الحياتية، وهو ما شكل بدوره نوعاً من المنظور المصاحب للوقائع، باعتماد ضمير المتكلم الذي من شأنه الالتصاق بالشخصيات الحكائية وهي تؤدي ذلك؛ فالمظهر الخارجي الجذاب للجارة دفع الراوي إلى التنصت على أحاديثها أثناء زيارتها لوالدته، وهي تروي شعورها بإهمال زوجها لها وعدم قدرته على أداء واجباته الزوجية بسبب عجزه، إلى جانب سعيه في تقديمها لمروءوسيه طمعاً بمرضاتهم، مما اضطرها لممارسة الرذيلة مرغمة، لهذا أقدمت بعد ذلك على محاولة إحراق نفسها من أجل الانتحار؛ فالنص حافل بالرؤى المتنوعة بين جمال الجارة بحسب منظور السارد، ومعاناتها في جور ما تقاسيه من ألم الحياة، فضلاً عن تطلعات الزوج وعقدة النقص، كل هذا جعل النص متشابكاً بعدد من القصص التي يرويها صاحبها على حسب وجهة نظره.

ومن النصوص الأخرى التي تمثل نوعاً من النظرة الخارجية لواقع ما يحدث من سوء المعاملة التي تعرض لها اللاجئين، سواء في البلدان التي غادروها، أو تلك التي كانوا يطمحون إليها في بلدان الشتات: " عند كل عائلة يزورانها يسمعون قصصاً عجيبة وغريبة، سواء معاناة هذه العوائل في العراق أم في البلدان المجاورة أم معاناة وصولهم إلى ألمانيا، كما إلتقوا بنماذج مختلفة من العراقيين، ولأن بيوت اللاجئين ضيقة فقد كانت هي تنام مع النساء وهو مع الرجال، وفي معظم الأحيان تكون غرفة الاستقبال هي المكان المناسب للرجال حيث يفترشون الأرض بينما تكون غرفة نوم الأزواج هي مكان نوم النساء."^(٢)

يعتمد الراوي بشكل عام على رؤيته الخارجية للأحداث التي كان يقاسيها عدد ممن هاجروا أوطانهم مرغمين، بحثاً عن أماكن توفر لهم سبل العيش الكريم، ليجدوا واقعاً لا يختلف كثيراً عما كانوا يعانون منه، ولهذا فقد شكلت كل شخصية واقعاً وقصة متناقضة تماماً لما يعيشه الآخرون، وهي محاولة تصوير أكثر من رؤية وحكاية بين الحزن والألم .

١- متاهة الأشباح : ٢٣- ٢٤ .

٢- متاهة آدم : ٢٦٦ .

ثانياً / اختلاف الروى وأحادية الحدث:

هو المنظور الذي يعبر عن طريقه الراوي علاقته بالعالم وأحداث وشخصيات الرواية عبر روى سردية تتنوع بتعدد الرواة، وهو ما يخلق بدوره عامل إرضاء وقبول للطموحات الموجودة بالفعل في الواقع.^(١) حيث يمكن ملاحظة التنوع والاختلاف في معظم الروايات التي تصنعها الشخصيات؛ منها ما يتعلق بالأفكار التي تدور حوله، ومنها ما يقال بأنه أقوال تزيد أو تنقص في إطار ذلك الحدث المنفرد. من ذلك ما كان من الحوار حول الخطيئة وحرية الاختيار بين المتحاورين: "فقلت له بهدوء شديد وكأنها تقطر الكلمات -: أنا أعتقد أنه ليست هناك أية خطيئة. أقصد أن قرار أبينا آدم لم يكن خطيئة، بل هو تجسيد لإرادته الحرة، وأن عليه أن يتحمل تبعات قراره، وهذا ما جرى له، أي تم طرده من الفردوس.

-لكن بهذا المعنى فإن إبليس أيضاً مارس حريته بعدم السجود آدم..

- هذا صحيح.. لكن خطيئة إبليس هي من نوع آخر.

- كيف؟

- إبليس لم يسقط في الخطيئة، إبليس تحدى قرار الرب، لكن من شدة حبه للرب، أو من كبريائه.. وهذه قضية أخرى، فليست هناك إبليس أنثى.. ثمة إبليس واحد..

- إبتسم لها بمودة قائلاً : رؤية جديدة وممتعة.."^(٢)

كان الهدف من هذه المناظرة بين المتحاورين هو الشغف القائم على جذب عواطف الشخص الآخر واستمالاته، عبر طرح موضوعات من شأنها الكشف عن الأيديولوجيات الثقافية والدينية للشخصيات؛ ذلك أن مواضيع الخلق والخطيئة والحق والباطل هي مواضيع يتم التطرق إليها بشكل متكرر، ولكنها في الوقت نفسه محاولات لإقناع الفرد بوجهات نظر الآخرين الخارجية من أجل تحقيق غايات محددة.

وينطبق هذا الحال على الأمر ذاته المتجسد في حوارية الحجاب الذي حاول السارد التطرق إليه قائلاً: "في أول يوم لسكننا هناك جاءتني امرأة منقبة بدأت بالحديث معي عن ضرورة الحجاب والابتعاد عن طريق الشيطان وقدمت لي عباءة وحجاب وفوطة وكتاب المصحف الكريم. وحين جاء زوجي وأخبرته بمسألة المرأة المحجبة، سخر منها، وقال إن علي أن أنتبه من هؤلاء الناس، وإن الإيمان في القلب وإن الإنسان ما دام لا يؤذي الآخرين فهو غير مذنب، وإن الرسول الكريم قال إن المسلم من سلم الناس من لسانه ويده، وإن

١- ينظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق : ٧٦ .

٢- متاهة قابيل : ١١٩ .

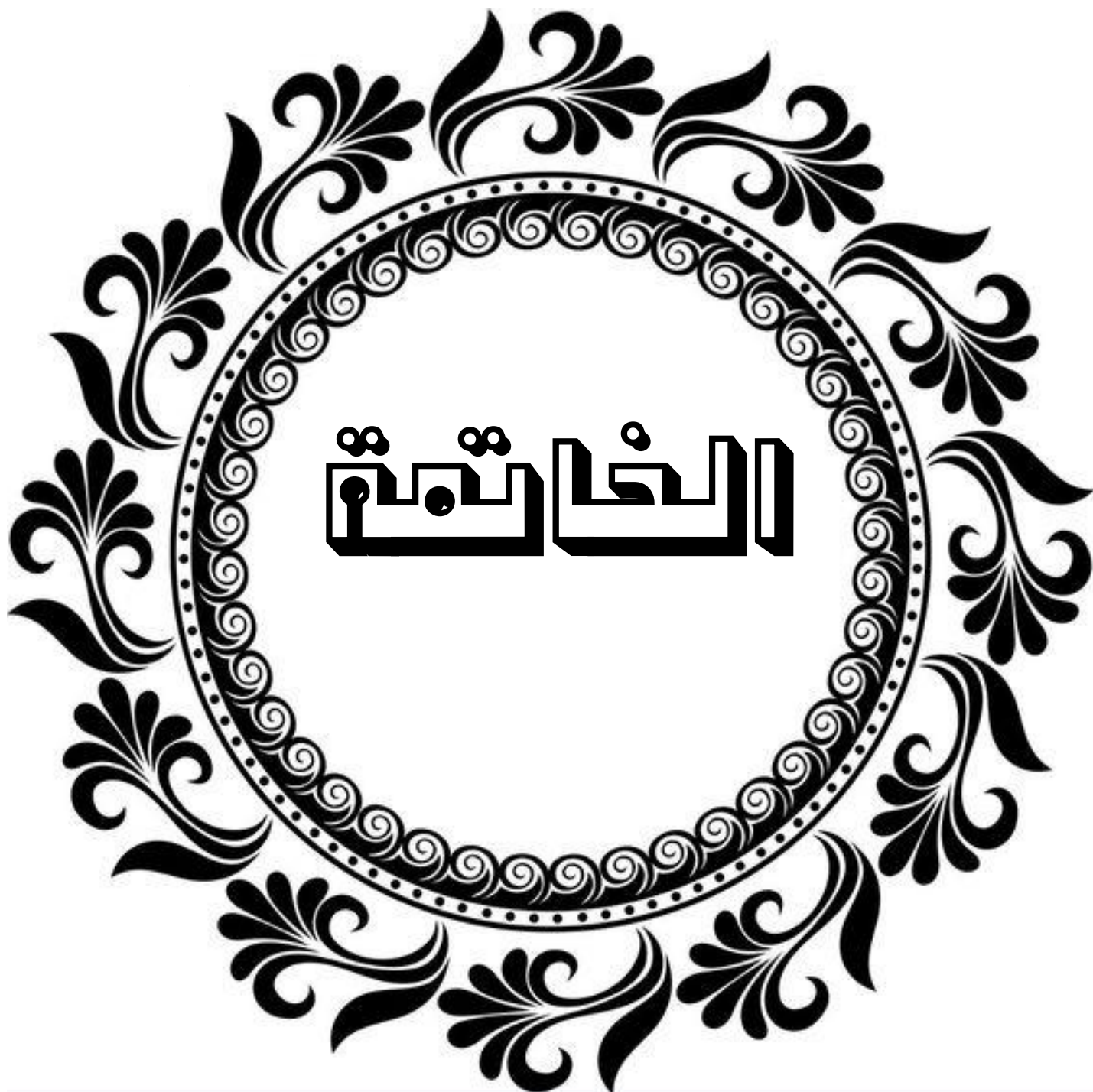
الحجاب مسألة شخصية.^(١) أظهر النص أن الساردة لم تكن على دراية كاملة بالواقع من حولها؛ بفعل منظورها الخارجي للأشياء المحدود، وهو ما دفع زوجها بتحذيره إياها من عواقب مخالطة الآخرين؛ فالأعراف الدينية والمجتمعية للإنسان في علاقته بالله عز و جل قد فرضت عليه الالتزام بعدد من الأمور، ومن ضمنها الحجاب للمرأة المسلمة، ولكن كان للزوج رؤية خاصة تتعلق بكون المسلم هو الذي يحاول الابتعاد من إيذاء الناس، ومع تكاثر الأقوال بين الشك واليقين، لهذا شكلت الجدالات فضاءات لتعدد الرؤى حول حقيقة الفعل الواحد الذي يتجسد في القصة.

مما سبق يمكن نستنتج أن الرؤية السردية قد قُسمت إلى شقين: الأول حقيقي وهو ما يختص بجانب العين والبصر، والثاني مجازي ويراد به وجهة النظر، وهي الموضع الخيالي الذي يخلقه المؤلف في النص، حيث يمكن أن يكون الراوي في القصة متعدداً، ويمكن أن يختلف حسب الصورة التي يخلقها له المؤلف، وهذه إحدى الأساليب التي يلجأ إليها المؤلف للاختباء خلفها حتى يتمكن من حكي قصته، وهو ما يعد قناعاً في تمثيل قصة من الشخصيات التي يختارها. فقد كانت للروائي برهان شاوي رؤيته الأدبية والمسرحية المتكاملة، المتميزة بالاستشراق الدقيق والجدلي للتواصل السردية في كتاباته، من حيث التنسيق المتنوع للأصوات والشخصيات والموضوعات والمواقع، وهي تمارس دورها بطرح وتشخيص لمختلف المحظورات الجنسية والقضايا النفسية والمشكلات العصابية بحرفية وموضوعية غاية بالجمال والإبداع المتواصل بين ثنايا أجزاء المتاهات الخمس.^(٢) وهو ما يشير لتلك الرؤية التي تجسدت شكلاً ومضموناً عبر عناصر البناء السردية في سلسلة المتاهات الروائية، والتي أفصح عن ذاتها بدقة لتصبح نظرة شمولية يتردد صداها لدى المتلقي في أي مكان وزمان ومتأثراً بها؛ كونها مؤثرة تجاوزت ما كان موافقاً آنية ومحددة، إلى ما هو حاضر ومستقبل وشامل فيما يتعلق بالوجود الإنساني وقضايا المصيرية العالقة؛

من جانب آخر فإن العلاقات التي تربط أبطال سلسلة المتاهات هي علاقات غير طبيعية ركزت فيها على الرغبات في الدفينة السحيقة للنفس الإنسانية، والتي هي غالباً ما تكون رغبات محرمة ومرفوضة من المجتمع وتقاليده وأعرافه الدينية التي تعود عليها، بيد ان برهان شاوي يصر على كشف عن ذلك الثالوث الإشكالي الذي حاول الكثيرون تجنب غماره والخوض فيه، من أجل تجسيد صورة في تقديم الشخصيات من حيث تمردها على تقاليد مجتمعها ورفضها لذلك الواقع الذي تعيشه وإن اقترفت المحرمات، في محاولة للتركيز على الجوانب المظلمة من حياة الإنسان وعواطفه التي يدور الكثير منها حول الجنس والملاذات المحظورة على الأغلب.

١- متاهة آدم : ٢٦.

٢- ينظر: الحجاج السردية والتحليل النفسي في رواية (المتاهات) لبرهان شاوي، د. عبد الجليل غزالة، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، طبعة ١، ٢٠٠٨ : ٢٤.



بعد جهود مضنية وإصرار دؤوب في رحلة يملأها التشويق والغبطة بتتبع البناء السردى لسلسلة المتهاتات الروائية للكاتب الدكتور برهان شاوي، عبر دراسة كل عنصر وبيان وظائفه وأدواره في الرواية، والتي هي في غاية التداخل والتعقيد فيما بينها، فقد توصل البحث لمجموعة من النتائج يمكن إيجازها بما يلي:

١- مثلت روايات المتهاتات بشكل عام حالة من الانتهاك للثالث الإشكالي (الجنس و الدين والسياسة) بأسلوب أدبي جميل وبارع، يهدف إلى الكشف عن العديد من الظواهر والمشاكل ذات الصلة المباشرة بحياة الناس بمختلف أطيافهم عانت منها المجتمعات، فضلاً عن طرحها مواضيع منبثقة من صميم الواقع تمخضت عنها آثار نفسية و اجتماعية قاهرة؛ لهذا كان التصريح بها وسيلة لإنكارها ومحاولة للتغير أو القضاء عليها.

٢- استطاعت روايات المتهاتات من عرض أنماط عديدة لقطبي المجتمع (آدم وحواء)؛ التي توافقت بدورها مع مستوياته الاجتماعية المختلفة، حين تتقاطع مع بعضها في عالمها الوجودي المأساوي؛ متخذةً من حواء بما تمتلكه من قدرة جسدية ودور اجتماعي ركيزة أساسية في بناء المجتمع وانحداره عبر ما تقوم به من سلوك داخل الأسرة والمجتمع، في رحلة استكشافها عن ذاتها الضائع بن الأزقة والعادات والظروف المعيشية السيئة بكل مكوناتها وأشكالها.

٣- اعتماد الروائي برهان شاوي على نماذج مختلفة من الشخصيات لتجسيد متهاتاته، منها ما كان رئيساً، وبعضها ثانوي، فضلاً عن العديد من الشخصيات الخيالية والتاريخية، والتي أسهمت جميعاً بما تؤديه من دور خاص في تطوير الأحداث، وبالتعبير عن مواقفها وأفكارها المصيرية داخل قضايا الرواية.

٤- تمكن الروائي برهان شاوي من توظيف كافة تقنيات السرد في بناء الأفكار والرؤى التي أراد لها أن تظهر للقارئ في رواياته، فضلاً عن الإمكانات السينمائية التي امتلكها، والتي بدورها أعطت الروايات شكلها السردى المميز.

٥- جاءت الصيغ السردية للشخصيات في الروايات بأساليب متعددة من السرد، إذ عمد الروائي إلى إعطاء الشخصيات السلطة الكاملة للتعبير عن ذاتها عندما تقول أفكار تدور في ذهنها، وفي أحيان أخرى تترجم كلماتهم نصاً عبر الحوارات والنقاشات فيما بينها، مستعينة بأفكار الفلاسفة والمتخصصين، وبنصوص الكتب الدينية والعلمية بما يعزز أفكارها وقناعاتها في الطرح، وهو ما خلق انسجاماً للمرجعيات والأيدولوجيات المتباينة لحوار واعي مؤثر تجاوز ما كان موافقاً آنية ومحددة، إلى ما هو حاضر ومستقبل وشامل فيما يتعلق بالوجود الإنساني.

٦- شكل المكان فسحة يتم بواسطتها استكشاف عالم الرواية، بما يبرزه من أوصاف تعبيرية وإيحائية تضيء جمالاً للسرد الحكائي، فضلاً عن دوره المحوري والمهم على مستوى فهم الأحداث وتفسيرها، بفعل ارتباطه الذاتي الموضوعي بالشخصيات وهي تعاني أزمتها الوجودية فيه؛ عندما تتحول معظم الأماكن لبيئات معادية خاضعة لسطوة الآخر؛ بهذا لم يكن المكان مسرحاً تجري فيه المواقف والوقائع بل وسيلة لدمج عناصر النص السردية، مما يعزز من قدرة القارئ على الفهم والتشويق.

٧- يتجلى الزمن الروائي في نصوص الرواية عبر المفارقات السردية من استرجاع مكثف لماضي الشخصيات وبدايات الأحداث، واستباق وتنبؤ لما ستؤول إليه المواقف والوقائع، بالشكل الذي يسمح لها بتنسيق الأحداث واستمراريتها بما يحقق التنوع الزمني ويضفي عليها طابعاً فنياً وإبداعياً.

٨- تغيير إيقاع السرد عبر توظيف تقنيات إبطاء وتيرته وتسريعها، في محاولة الكاتب برهان شلوي تجاوز تلك الفترات الطويلة التي لا تمثل المحاور الرئيسية في سطور متعددة دون الإشارة إلى تفاصيلها، فضلاً عن اعتماده أسلوب التباطؤ الذي كان أكثر حضوراً في التفاصيل والجزئيات الوهمية والجمالية التي تصورها الأحداث.

٩- يلجأ الحدث السردية في نصوص المتاهة إلى العديد من الصيغ والأنماط السردية في التعبير عن المواقف والصراعات المختلفة، بفعل اعتماد الكاتب نمط التعاقب الطبيعي في توالي الأحداث، أو بالتكرار الذي من شأنه أن يثير وقائع جديدة، أو عبر تداخل القصص فيما بينها، كل ذلك وأكثر جعل عنصر الإثارة حاضراً ومستمرّاً في كل حدث.

١٠- إخضاع النص لسطوة كاتبه مما أدى إلى ظهور الرؤية الخلفية و الراوي العليم الذي يحيط بكل شيء، بما في ذلك أفكار ومشاعر الشخصيات، وهو ما يعطي مساحة أكثر مرونة بإبراز الشخصيات، إلى جانب وجود الرؤى الأخرى التي أتاحت بدورها تعدد الأصوات المعبرة عن وجودها دون تدخل السارد وهيمنته، مما يزيد من واقع الإيهام.

١١- إن انخراط الخيال في أحداث الرواية جعلها تنفتح على عوالم دلالية عبر الوجود الخاص بين الحلم واليقين والحياة والموت، وهي محاولة في الانتقال إلى الجانب الآخر بمنظور فني يعتمد التساؤل والتشكيك المعرفي بالاتجاه الذي يؤدي إلى حقيقة الوجود.

فهرس المصادر والمراجع

• القرآن الكريم

• فهرس الروايات :

١. متاهة إبليس : برهان شاوي، الدار العربية للعلوم ناشرون، طبعة ١، ٢٠١٤ .
٢. متاهة آدم : برهان شاوي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، طبعة ١، ٢٠١٢ .
٣. متاهة الأشباح : برهان شاوي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، طبعة ١، ٢٠١٣ .
٤. متاهة حواء : برهان شاوي، دار بغداد للطباعة والنشر، بغداد ، طبعة ١، ٢٠٢٠ .
٥. متاهة قابيل : برهان شاوي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، طبعة ١، ٢٠١٣ .

• المصادر والمراجع :

١. السرد والهوية (دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة)، جينز بروكميير و دونالد كربو، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ٢٠١٧
٢. أحاديث نفسانية اجتماعية ومبسطات في التحليل النفسي والصحة العقلية، علي زيعود، دار الطليعة، بيروت، طبعة ١، ١٩٨٦ .
٣. إدارة الفنادق (منظور إداري)، محمد الصيرفي، مؤسسة حورس للنشر، مصر، ٢٠٠٠ .
٤. الأدب وفنونه، د محمد مندور، نهضة مصر للنشر، طبعة ٥، ٢٠٠٦ .
٥. الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، طبعة ٩، ٢٠١٣ .
٦. أركان القصة، أ.م. فورستر، ترجمة: كمال عياد، دار الكرينك للنشر، القاهرة، ١٩٦٠ .
٧. أسئلة الحقيقة ورهانات الفكر (مقاربات نقدية وسجالية)، علي حرب ، دار الطليعة، بيروت، طبعة ١، ١٩٩٤ .
٨. أساس البلاغة أبي القاسم الزمخشري، تحقيق: محمد باسل، دار الكتب العلمية للنشر، بيروت، طبعة ١، ١٩٩٨ .
٩. استراتيجية المكان (دراسة في جماليات المكان في السرد العربي)، د مصطفى الضبع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة ٢، ٢٠١٨ .
١٠. الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، طبعة ٨، ١٩٩١ .
١١. أشكال السرد في القرن الرابع الهجري (كتاب الفرج بعد الشدة للتتوخي نموذجاً)، د مصطفى عطية جمعة، مركز الحضارة العربية للنشر، القاهرة، طبعة ١، ٢٠٠٦ .

١٢. أعلام الفكر اللغوي (التقليد الغربي من سقراط إلى سوسير)، روي هاريس وتولبت تيلر، ترجمة: د. أحمد الكلابي، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، طبعة ١، جزء ١، ٢٠٠٤.
١٣. الأعمال الأدبية الكاملة دستوفسكي، ترجمة: د. سامي الدروبي، دار الكتاب العربي للطباعة، طبعة ١، جزء ١، ١٩٦٧.
١٤. الإغتراب في الثقافة العربية (مناهات الإنسان بين الحلم والواقع)، د. حليم بركات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، طبعة ١، ٢٠٠٦.
١٥. الألسنية والنقد الأدبي (في النظرية والممارسة)، د. مورييس أبو ناضر، دار النهار، بيروت، طبعة ١، ١٩٧٩.
١٦. آليات السرد في الرواية العربية المعاصرة (الرواية النوبية نموذجاً)، د. مراد عبد الرحمن مبروك، إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٦.
١٧. آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة (التحفيز نموذجاً تطبيقياً)، د. مراد مبروك، دار الوفاء للنشر، الإسكندرية، طبعة ١، ٢٠٠٢.
١٨. الإنسان ذلك المجهول، ألكسيس كاريل، ترجمة: شفيق أسعد، مؤسسة المعارف بيروت، طبعة ١، ١٩٧٤.
١٩. الانتطاعات الأولى، د. آن ديماري، د. فاليري وايت، مكتبة جرير للنشر، الرياض، السعودية، طبعة ٣، ٢٠٠٨.
٢٠. أنماط الشخصية (أسرار وخفايا)، كارل ألبرت، ترجمة: حسين حمزة، دار كنوز للنشر، عمان - الأردن، طبعة ١، ٢٠١٤.
٢١. البحار والمحيطات، آن لوفيفر- باليدييه، ترجمة: زينب منعم، مكتبة الملك فهد الوطنية للنشر، الرياض، طبعة ١، ٢٠١٥.
٢٢. بحث في الوجود والعدم، مصطفى محمود، دار العودة للنشر، بيروت، ١٩٨٦.
٢٣. بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بورتر، ترجمة: فريد أنطونيوس منشورات عويدات، بيروت، طبعة ٣، ١٩٨٦.
٢٤. البداية في النص الروائي، صدوق نور الدين، دار الحوار للنشر، سوريا، طبعة ١، ١٩٩٤.
٢٥. البداية والنهاية في الرواية العربية، د. عبد الملك أشهبون، رؤية للنشر، القاهرة، طبعة ١، ٢٠١٣.
٢٦. بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٢.
٢٧. بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، د. بدري عثمان، دار الحداثة، لبنان، طبعة ١، ١٩٨٦.
٢٨. بناء الشخصية ومواجهة التحديات، حسن موسى الصفار، دار المحجبة البيضاء، طبعة ١، ٢٠٠٣.
٢٩. بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، د. سيزا قاسم، هيئة الكتاب، القاهرة، ٢٠٠٤.
٣٠. بناء الرواية، إدوين موير، ترجمة: إبراهيم الصيرفي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٥.
٣١. البناء الفني ودلالاته في الرواية العربية الحديثة، نزيهة خليف، دار التونسية للنشر، طبعة ١، ٢٠١٢.
٣٢. بنية الخطاب السرد في القصة القصيرة، د. هاشم ميرغني، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، طبعة ١، ٢٠٠٨.

٣٣. البنية الروائية في رواية الأخدود (مدن الملح) لعبد الرحمن منيف، د محمد عبد الله القواسمة، مكتبة المجتمع العربي للنشر، الأردن، طبعة ١، ٢٠٠٩ .
٣٤. بنية السرد العربي من مسائلة الواقع إلى سؤال المصير، محمد المعتصم، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، طبعة ١، ٢٠١٠ .
٣٥. بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات والوظائف والتقنيات)، د. ناهضة ستار، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣ .
٣٦. البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ميساء سليمان الإبراهيم، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠١١ .
٣٧. البنية السردية للقصة القصيرة، د. عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، القاهرة، طبعة ٣، ٢٠٠٥ .
٣٨. بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن ، الشخصيات) ، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، طبعة ١، ١٩٩٠ .
٣٩. بنية العقل العربي (دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية)، د. محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، طبعة ١، ١٩٨٦ .
٤٠. بنية النص الروائي (دراسة)، إبراهيم خليل، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، طبعة ١، ٢٠١٠ .
٤١. بنية النص السردى (من منظور النقد الادبي)، د. حميد الحميداني، المركز الثقافي العربي، طبعة ١، ١٩٩١ .
٤٢. البنية والأسلوب، د مصطفى عطية جمعة، دار شمس للنشر، القاهرة، ٢٠٢٠ .
٤٣. البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله، د. مرشد أحمد، المؤسسة العربية للدراسات، طبعة ١، ٢٠٠٥ .
٤٤. البنيوية، جان بياجيه، تر: عارف منيمة، وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، طبعة ٤، ١٩٨٩ .
٤٥. البنيوية وعلم الإشارة، ترنس هوكز، ترجمة: مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، طبعة ١، ١٩٨٦ .
٤٦. بورخيس صانع المتاهات، ترجمة: محمد آيت لعميم، المركز الثقافي العربي، المغرب، طبعة ١، ٢٠١٦ .
٤٧. تاريخ الفلسفة الحديثة، يوسف كرم، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة.
٤٨. تجليات الفضاء السردى (قراءات في سرديات هيثم بهنام بردي)، محمد صابر عبيد، دار تموز للنشر، دمشق، طبعة ١، ٢٠١٢ .
٤٩. تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية (دراسة في نقد النقد)، محمد عزام، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ٢٠٠٣ .
٥٠. تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التبني)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، طبعة ٣، ١٩٩٧ .
٥١. تحليل الخطاب (التحليل النصي في البحث الاجتماعي)، نورمان فاركلوف، ترجمة: د. طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت ، طبعة ١، ٢٠٠٩ .
٥٢. تحليل الشخصية، د. عمرو حسن بدران، مكتبة الإيمان، القاهرة.

٥٣. تحليل الشخصية، دون لوي، ترجمة: حسين حمزة، دار كنوز المعرفة للنشر، عمان - الأردن، طبعة ١، ٢٠١٤.
٥٤. تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، محمد بوعزة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، طبعة ١، ٢٠١٠.
٥٥. التخلف الاجتماعي (مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور)، د مصطفى حجازي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، طبعة ٩، ٢٠٠٥.
٥٦. التخيل القصصي (الشعرية المعاصرة)، شلوميت ريمون كنعان، ترجمة: حسن أحمامة، دار الثقافة، طبعة ١، ١٩٩٥.
٥٧. تشظي الزمن في الرواية الحديثة، د. أمينة رشيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.
٥٨. تطور البنية الفنية في القصة المعاصرة، شريط أحمد شريط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨.
٥٩. تطور مفهوم السجن ووظيفته، د. عبد الفتاح خضر، جامعة نايف العربية للعلوم الأمنية، الرياض، ١٩٨٤.
٦٠. تقنيات البنية السردية في الرواية المغربية، د. إبراهيم عباس، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر، الجزائر، ٢٠٠٢.
٦١. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت، طبعة ١، ١٩٨٨.
٦٢. تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، د. امنة يوسف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، طبعة ٢، ٢٠١٥.
٦٣. تقنيات السرد وآليات تشكله الفني (قراءة نقدية)، د. نفلة حسن أحمدن دار غيداء للنشر، طبعة ١، ٢٠١١.
٦٤. تقنيات كتابة الرواية، نانسي كريس، ترجمة: زينة جابر إدريس، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، طبعة ١، ٢٠٠٩.
٦٥. التناص نظريا وتطبيقا، احمد الزعبي، مؤسسة عمون، عمان ٢٠٠٠.
٦٦. تهافت الفلاسفة، أبو حامد الغزالي، تحقيق: سليمان دنيا، دار المعارف، مصر، طبعة ٤، ١٩٦٦.
٦٧. تهذيب اللغة أبي منصور محمد الزهري، تحقيق: د. عبدالله درويش، الدار المصرية للتأليف والترجمة، جزء ٥.
٦٨. توابع العلاقات الجنسية غير الشرعية، د. هشام عبد الحميد فرج، دار الفجر للنشر، القاهرة، طبعة ١، ٢٠٠٦.
٦٩. تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفوي، ترجمة: محمود الربيعي، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٠.
٧٠. جاستون باشلار/جماليات الصورة، غادة الامام، التنوير للطباعة والنشر، طبعة ١، ٢٠١٠.
٧١. جماليات البناء الروائي عند غادة السمان (دراسة في الزمن السردى)، د فيصل النعيمي، مجدلاوي للنشر، عمان - الأردن، طبعة ١، ٢٠١٣.
٧٢. جماليات المكان (في ثلاثية حنا مينا)، مهدي عبيدي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١١.
٧٣. جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، محبوبة محمدي محمد آبادي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠١١.

٧٤. جماليات المكان، غاستون بلاشار، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر، بيروت ، طبعة ٢، ١٩٨٤.
٧٥. جماليات المكان، يوري لوتمان وآخرون، عيون المقالات، المغرب، طبعة ٢، ١٩٨٨.
٧٦. جيوبوليتيكا النص الأدبي، د. مراد عبد الرحمن مبروك، دار الوفاء للنشر، الإسكندرية، طبعة ١، ٢٠٠٢.
٧٧. الحجاج السردي والتحليل النفسي في رواية (المتاهات) لبرهان شاوي، د. عبد الجليل غزالة، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، طبعة ١، ٢٠٠٨.
٧٨. حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث)، خالدة سعيد، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، طبعة ٣، ١٩٨٦.
٧٩. الحروف، أبو نصر الفارابي، تحقيق: محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، ١٩٨٦.
٨٠. حقيقة الجن في ظلال القرآن، سيد قطب، إعداد عكاشة عبد المنان الطيب، دار الفضيلة للنشر، القاهرة
٨١. حقيقة الموت بين الفلسفة والدين، د محمد الزيني، دار اليقين للنشر، مصر، طبعة ١، ٢٠١١ .
٨٢. حوارات مع الجن، حسن سليمان محمد، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، طبعة ١، ٢٠٠٥ .
٨٣. الحوار القصصي (تقنياته وعلاقاته السردية)، فاتح عبد السلام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، طبعة ١، ١٩٩٩ .
٨٤. الخروج من المتاهة، د سينسر جونسون، مكتبة جرير، طبعة ١، ٢٠١٩ .
٨٥. خطاب الحكاية بحث في المنهج، جيرار جنيت، ترجمة: محمد المعتصم، المشروع القومي للترجمة، طبعة ٢، ١٩٩٧ .
٨٦. الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، طبعة ١، ١٩٨٧.
٨٧. خطاب الرواية النسائية السعودية وتحولاته، د. سامي الجمعان، النادي الأدبي بالرياض للنشر، طبعة ١، ٢٠١٣.
٨٨. الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشرحية، د. عبد الله الغدامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة ٤، ١٩٩٨.
٨٩. دراسات سيكولوجية في مستوى الطموح والشخصية، د. كاميليا عبد الفتاح، مطابع نهضة مصر، ١٩٩٠.
٩٠. دراسات سيكولوجية، سلامة موسى، سلامة موسى للنشر.
٩١. دراسات في الأدب العربي الحديث (النثر)، د. محمد ربيع و د. سالم الحمداني، دار الكندي للنشر، الأردن، ٢٠٠٣.
٩٢. دراسات في نقد الرواية ، د. طه وادي ، دار المعارف ، القاهرة، طبعة ٣، ١٩٩٤.
٩٣. دراسات في القصة العربية الحديثة (أصولها، اتجاهاتها، أعلامها)، د. محمد زغلول، منشأة المعارف ، مصر.
٩٤. دراسات في الواقعية، جورج لوكاتش، ترجمة: د. نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، طبعة ٣، ١٩٨٥.
٩٥. دراسات في تعدي النص، وليد الخشاب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

٩٦. ديناميات السلوك غير السوي (دراسات في سيكولوجية العصاب والجناح)، د. محمد أحمد .
٩٧. دراسات في سيكولوجية الاغتراب، د عبد اللطيف محمد خليفة، دار غريب للنشر، القاهرة، ٢٠٠٣ .
٩٨. الدين والتحليل النفسي، أريك فروم، ترجمة: فؤاد كامل، دار غريب للنشر، القاهرة، ٢٠٠٣ .
٩٩. الراوي الموقع والشكل (بحث في السرد الروائي)، يمنى العيد، مؤسسة البحوث العربية، طبعة ١، ١٩٨٦ .
١٠٠. رسائل أخوان الصفا وخلان الوفا، أخوان الصفا، مكتب الأعلام الإسلامي، قم - إيران ، ٥١٤٠٥، مجلد ٢ .
١٠١. الرؤى والأحلام في ضوء الكتب والسنة، الشيخ الحافظ العسقلاني، مكتبة التراث الإسلامي، القاهرة.
١٠٢. رسائل الكندي الفلسفية، أبو يوسف يعقوب الكندي، تحقيق: محمد عبد الهادي أبو ريدة، دار الفكر العربي، مصر، جزء ١، ١٩٥٠ .
١٠٣. الرواية العربية البناء والرؤيا (مقاربات نقدية)، د سمر روجي الفيصل، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣ .
١٠٤. الرواية مدخل الى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، برنار فاليت، ترجمة: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر، ٢٠٠٢ .
١٠٥. الرواية والتراث السردى، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، طبعة ١، ١٩٩٢ .
١٠٦. الرواية والمكان، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ١٩٨٦ .
١٠٧. الزمان أبعاده وبنيته، د. عبد اللطيف الصديقي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، لبنان، طبعة ١، ١٩٩٥ .
١٠٨. الزمان الوجودي، عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة للنشر بيروت - لبنان، طبعة ٣، ١٩٧٣ .
١٠٩. الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم، د. حسام الألوسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، طبعة ١، ١٩٨٠ .
١١٠. الزمان والسرد (التصوير في السرد القصصي)، بول ريكور، ترجمة: فلاح رحيم، دار الكتاب المتحدة، طبعة ١، جزء ٢ .
١١١. الزمن بين العلم والفلسفة، إميل توفيق، دار الشروق، القاهرة، طبعة ١، ١٩٨٢ .
١١٢. الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، د. عبد الله الصائغ، عصمى للنشر والتوزيع، القاهرة
١١٣. الزمن والرواية، أ. أ مندولا، ترجمة: بكر عباس، دار صادر للنشر، طبعة ١، ١٩٩٧ .
١١٤. السجن والسجناء (نماذج من تاريخ المغرب الوسيط)، د مصطفى نشاط ، المجلس الوطني لحقوق الإنسان، ٢٠١٢ .
١١٥. السرد ومناهج النقد الأدبي، د عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب للنشر، القاهرة، ٢٠٠٤ .
١١٦. السرد العربي مفاهيم وتجليات، سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم، طبعة ١، ٢٠١٢ .
١١٧. السرد في الرواية المعاصرة، د. عبد الرحيم الكردي، تقديم، د. طه وادي مكتبة الآداب، القاهرة، طبعة ١، ٢٠٠٦ .
١١٨. السرد في روايات محمد زفزاف، محمد عز الدين التازي، مطبعة دار النشر المغربية، ١٩٨٥ .

١١٩. سفر التكوين، جويس بالدوين، ترجمة: نكلس نسيم، دار نشر الأسقفية، طبعة ١، جزء ٢.
١٢٠. سوسولوجيا الهامش في زمن الكورونا (الخوف - الهشاشة - الانتظارات)، ماهر حنين، المنتدى التونسي للحقوق الاقتصادية والاجتماعية، أفريل، ٢٠٢٠.
١٢١. سيكولوجية الشخصية، د. أسعد الإمارة، دار صفاء للنشر، عمان، الأردن، طبعة ١، ٢٠١٤.
١٢٢. سيكولوجية الشخصية (محدداتها، قياسها، نظرياتها)، د. محمد غنيم، دار النهضة العربية، القاهرة.
١٢٣. سيكولوجية الشك، يوسف ميخائيل أسعد، مكتبة غريب للنشر، القاهرة.
١٢٤. سيكولوجية المشكلات الأسرية، د. أحمد عبد اللطيف وسامي محسن، دار المسيرة للنشر، عمان، طبعة ١، ٢٠١١.
١٢٥. شعرنا الحديث إلى أين، د. غالي شكري، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩١.
١٢٦. الشعرية، تزفيتان تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، طبعة ١، ١٩٨٧.
١٢٧. شعرية التأليف (بنية النص الفني وأنماط الشكل التألفي)، بورييس أوسبنسكي، ترجمة: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المشروع القومي للترجمة.
١٢٨. شعرية الخطاب السردي، محمد عزام، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٥.
١٢٩. شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرواية العربية)، حسن نجمي، المركز الثقافي العربي، طبعة ١، ٢٠٠٠.
١٣٠. شعرية المكان في الأدب العربي الحديث، بطرس الحلاق وآخرون، ترجمة: نهى أبو سدر، المركز القومي للترجمة، القاهرة، طبعة ١، ٢٠١٤.
١٣١. شعرية المكان في القصة القصيرة جداً قراءة تحليلية في المجموعات القصصية (١٩٨٩-٢٠٠٨)، هيثم بهنام بردي، د. نبهان حسون، دار تموز للنشر، طبعة ١، ٢٠١٢.
١٣٢. شعرية دوستوفسكي، ميخائيل باختين، ترجمة د جميل التكريتي، دار توبقال للنشر، المغرب، طبعة ١، ١٩٨٦.
١٣٣. الشفاء (الطبيعيات، السماع الطبيعي)، ابن سينا، د. إبراهيم مذكور، تحقيق: سعيد زايد، منشورات مكتبة أية الله العظمى المرعشي النجفي، قم المقدسة، إيران، ٥١٤٠٥.
١٣٤. الصحة النفسية والعلاج النفسي، د. حامد عبد السلام زهران، عالم الكتب للنشر، القاهرة، طبعة ٤، ٢٠٠٥.
١٣٥. صنعة الرواية، لوبوك بيرسي، ترجمة: عبد الستار جواد، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨١.
١٣٦. طرائق تحليل السرد الأدبي، تزفيتان تودوروف، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صف، منشورات اتحاد كتاب المغرب، طبعة ١، ١٩٩٢.
١٣٧. طريق الفيلسوف، جان فال، ترجمة: د. احمد حمدي، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، ١٩٦٧.
١٣٨. عالم الجن والشياطين، د. عمر سليمان الاشقر، مكتبة الفلاح، الكويت، طبعة ٤، ١٩٨٤.
١٣٩. عالم الرواية، رولان بورنوف، ترجمة فؤاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩١.

١٤٠. عالم ما فوق الطبيعة (الأشباح - القوى الخفية)، قسم التأليف والترجمة في دار الرشيد، مؤسسة الإيمان - بيروت، طبعة ٢، ١٩٨٩.
١٤١. عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر: يوسف الإدريسي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، طبعة ١، ٢٠١٥.
١٤٢. العزلة والمجتمع، نيقولا برديانف، ترجمة: فؤاد كامل، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٠.
١٤٣. العلامة والرواية دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف، فيصل غازي النعيمي، دار مجدلاوي للنشر، عمان - الأردن، طبعة ١، ٢٠٠٩.
١٤٤. علمانيون أم ملحدون (حقيقة العلمانية والصراع بين الإسلاميين والعلمانيين)، محمد إبراهيم مبروك، دار التوزيع والنشر الإسلامية، بور سعيد، طبعة ١، ١٩٩٠.
١٤٥. علم الاجتماع (مع مدخلات عربية)، أنتوني غدنز، ترجمة: د. فايز الصياغ، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، طبعة ٤.
١٤٦. علم السرد (مدخل إلى نظرية السرد)، يان مانفريد، ترجمة: أماني أبو رحمة، دار نينوى للنشر، سوريا، طبعة ١، ٢٠١١.
١٤٧. علم النفس بين الشخصية والفكر، كامل محمد عويصة، دار الكتب العلمية، بيروت، طبعة ١، ١٩٩٦.
١٤٨. علم نفس الشخصية، د. محمد شحاته ربيع، دار المسيرة للنشر، عمان - الأردن، طبعة ١، ٢٠١٣.
١٤٩. عمارة القبور في الإسلام (المبيضة)، العلامة عبد الرحمن اليماني، تحقيق: علي بن محمد العمران، دار عالم الفوائد للنشر، ١٣٨٦هـ.
١٥٠. عندما تتكلم الذات (السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث)، د. محمد الباردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥.
١٥١. الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، إبراهيم جنداري، تموز للنشر، طبعة ١، ٢٠١٣.
١٥٢. الفضاء السردى، د. الجليلي الغرابي، دار الأكاديميون للنشر، عمان - الأردن.
١٥٣. فضاء النص الروائي (مقاربات بنويّة تكوينية في أدب نبيل سلمان)، محمد عزام، دار الحور للنشر، طبعة ١، ١٩٩٦.
١٥٤. فضاء النص الروائي مقارنة بنويّة في أدب نبيل سليمان، محمد عزام، دار الحوار للنشر، سوريا، طبعة ١، ١٩٩٦.
١٥٥. فكرة الزمان عبر التاريخ، كولن ولسون وآخرون، ترجمة: فؤاد كامل، عالم المعرفة للنشر، الكويت، ١٩٩٢.
١٥٦. الفلاحة الأندلسية، أبي زكريا يحيى الإشيلي، تحقيق: د. سمير الدروبي، د. علي محاسنة، منشورات مجمع اللغة العربية الأردني، جزء ١، ٢٠١٢.
١٥٧. فلسفة الموت دراسة تحليلية، د. أمل مبروك، التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ٢٠١١.
١٥٨. الفن الروائي، ديفيد لودج، ترجمة: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، طبعة ١، ٢٠٠٢.

١٥٩. فن الشعر، أرسطو، ترجمة: د. إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٢.
١٦٠. فن القصة، د. محمد يوسف، دار بيروت للطباعة، بيروت، ١٩٥٥.
١٦١. فن القصة القصيرة، رشاد رشدي، مكتبة الانجلو المصرية، طبعة ١، ١٩٥٩.
١٦٢. فن كتابة القصة، حسين القباني، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٦٥.
١٦٣. فن كتابة القصة، فؤاد قنديل، الدار المصرية اللبنانية، طبعة ١، ٢٠٠٨.
١٦٤. فنون الأدب في لغة العرب، د إبراهيم عوض، دار النهضة العربية، القاهرة، ٢٠٠٨.
١٦٥. فنون النثر العربي الحديث، د حسني محمود وآخرون، منشورات جامعة القدس المفتوحة، عمان - الأردن، جزء ١، ١٩٩٥.
١٦٦. في أصول الأدب (مقالات ومحاضرات في الأدب العربي)، أحمد حسن الزيات، مطبعة الرسالة للنشر، القاهرة، جزء ١.
١٦٧. في الخطاب السردى (نظريات غريماس)، محمد ناصر العجمي، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٩١.
١٦٨. في النقد والأدب (مقدمات جمالية عامة وقصائد محللة من العصر الجاهلي)، إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، طبعة ٥، جزء ١.
١٦٩. في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، عثمان موافي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، جزء ١، ٢٠٠٠.
١٧٠. في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عبد الملك المرتاض، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨.
١٧١. قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، طبعة ١، ١٩٩٧.
١٧٢. قاموس السرديات، جيرالد برنس، ترجمة السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، طبعة ١، ٢٠٠٣.
١٧٣. القاموس المحيط مجد الدين الفيروز آبادي، تحقيق: أنس الشامي، دار الحديث، القاهرة، ٢٠٠٨.
١٧٤. قراءة الرواية (مدخل إلى تقنيات التفسير)، روجر هينكل، ترجمة: د. صلاح رزق، الهيئة العامة لقصور الثقافة، طبعة ٢، ١٩٩٩.
١٧٥. القصة الجزائرية المعاصرة، عبد الملك مرتاض، المؤسسة الوطنية للنشر، الجزائر، ١٩٨٦.
١٧٦. القصة القصيرة: ولسن ثورنلي، ترجمة: د. مانع الجهني، مطبعة دار البلاد، جدة - السعودية، طبعة ١، ١٩٩٢.
١٧٧. القصة تطوراً وتمرداً، يوسف الشاروني، مركز الحضارة العربية للنشر، القاهرة، طبعة ٢، ٢٠٠١.
١٧٨. القصة والرواية، د. عزيزة مريدن، دار الفكر للنشر، دمشق، ١٩٧٩.
١٧٩. قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود)، سعيد يقطين، دار الزمان للنشر، الرباط، طبعة ١، ٢٠١٢.

١٨٠. قوة الشخصية (المفهوم، التحليل، الأنماط)، أسعد محمد فخري، دار أمجد للنشر، عمان، الأردن، طبعة ١، ٢٠١٥ .
١٨١. الكاتب واشباحه، أرنستو ساباتو، ترجمة: سلوى محمد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، طبعة ١، ٢٠١٥ .
١٨٢. كتابة الرواية من الحبكة إلى الطباعة، لورانس بلوك، ترجمة: د. صبري محمد، دار الجمهورية، القاهرة ٢٠٠٩.
١٨٣. كتاب العين الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق عبد الحميد هنداي، دار الكتب العلمية، لبنان، جزء ٤، ٢٠٠٠.
١٨٤. كسر تابوهات الثلاث المحرم (دراسة)، صباح هرمز، منشورات مقبرة الكتب، بغداد، طبعة ١، ٢٠٢٣.
١٨٥. الكف والعرض والقلق، سيجمند فرويد، ترجمة: محمد نجاتي، دار الشروق، القاهرة، طبعة ٤، ١٩٨٩.
١٨٦. الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، طبعة ١، ١٩٩٧ .
١٨٧. لحظة الأبدية (دراسة الزمان في أدب القرن العشرين)، سمير الحاج شاهين، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، طبعة ١، ١٩٨٠.
١٨٨. لسان العرب ابن منظور، تحقيق عبدالله الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة.
١٨٩. اللسانيات والرواية، روجر فاوئر، ترجمة: د. أحمد صبرة، مؤسسة حورس للنشر، الإسكندرية ٢٠٠٩ .
١٩٠. مارسيل بروست والتخلص من الزمن، جيرمين بريه، ترجمة: نجيب المايح، مكتبة الرافدين، بيروت، طبعة ٢، ٢٠١٩.
١٩١. المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، د. جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت، طبعة ١، جزء ١، ١٩٨٢ .
١٩٢. مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ريتشارد، ترجمة: محمد بدوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، طبعة ١، ٢٠٠٥ .
١٩٣. متاهات السرد (دراسات تطبيقية في الرواية والقصة القصيرة)، شوقي بدر يوسف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، طبعة ١، ٢٠٠٠ .
١٩٤. متاهة الوهم، يوسف زيدان، مطبعة دار الشروق، القاهرة، ٢٠١٣ .
١٩٥. المتخيل السرد (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، عبدالله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، طبعة ١، ١٩٩٠.
١٩٦. المثلث: لأبن السيد البطليوسي، تحقيق: د. صلاح مهدي الفرطوسي، دار الحرية للطباعة، بغداد، القسم الثاني، ١٩٨٢.
١٩٧. المخصص : ابن سيده المرسى، المطبعة الكبرى الأميرية، مصر، طبعة ١، جزء ٩، ١٣١٩هـ.
١٩٨. مدخل إلى الأدب الروائي الإنجليزي، أرنولد كيتل، ترجمة: لطيفة عاشور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، جزء ١، ١٩٩٤ .
١٩٩. مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، رولان بارت، ترجمة: د. منذر عياشي، دار لوسي للنشر، باريس، طبعة ١، ١٩٩٣ .

٢٠٠. مدخل إلى تحليل النص الأدبي، عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي، دار الفكر، الأردن، طبعة ٤، ٢٠٠٨.
٢٠١. مدخل إلى الفلسفة بنظرة اجتماعية، عبد المجيد عبد الرحيم، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، طبعة ١، ١٩٧٩.
٢٠٢. مدخل إلى نظرية القصة (تحليلاً وتطبيقاً)، سمير المرزوقي، جميل شاكر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨١.
٢٠٣. مدخل جديد إلى الفلسفة، د عبد الرحمن بديوي، وكالة المطبوعات، الكويت، طبعة ١٩٧٥، ١.
٢٠٤. مدخل لدراسة الرواية، جيرمي هوثرون، ترجمة: غازي درويش، المكتبة الوطنية، بغداد، ١٩٩٦.
٢٠٥. مذكرات من البيت الميت، دستوفسكي، ترجمة: إدريس الملياني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، طبعة ١، ٢٠١٤.
٢٠٦. المرأة والجنس، نوال السعداوي، مؤسسة هنداوي، ٢٠٢٢.
٢٠٧. مرايا الرواية (دراسة تطبيقية في الفن الروائي)، د. عادل فريحات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠.
٢٠٨. المرايا والمتاهات (قصص)، خورخي بورخيس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، طبعة ١، ١٩٨٧.
٢٠٩. المرجع في علم النفس السياسي، دافيد او سيرز واخرون، ترجمة: ربيع وهبة واخرون، المركز القومي للترجمة، القاهرة، جزء ١، طبعة ١، ٢٠١٠.
٢١٠. مرجعيات بناء النص الروائي، د. عبد الرحمن التمار، دار ورد الأردنية للنشر، طبعة ١، ٢٠١٣.
٢١١. المرشد في الأمن والسلامة الفندقية (مدخل نظري وتطبيقي)، د. خالد وليد السبل، الوراق للنشر، طبعة ١، ٢٠٠٤.
٢١٢. المساجد، د. حسين مؤنس، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ١٩٨١.
٢١٣. مشكلة البنية أو اضواء على البنيوية، د زكريا ابراهيم، مكتبة مصر.
٢١٤. المصطلح السردى (معجم المصطلحات)، جيرالد برنس، ترجمة: عابد خزندار، المشروع القومي للترجمة، طبعة ١، ٢٠٠٣.
٢١٥. المعجم الأدبي : نواف نصار، دار ورد الأردنية، طبعة ١، ٢٠٠٧.
٢١٦. المصطلحات الادبية الحديثة، د محمد عناني، الشركة المصرية العالمية للنشر، طبعة ٢٠٠٣، ٣.
٢١٧. المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، نعمان بوقرة، عالم الكتب الحديث، ٢٠٠٩.
٢١٨. معجم التعريفات، علي بن محمد الجرجاني، تحقيق: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة.
٢١٩. معجم السرديات، إشراف محمد القاضي ومجموعة من المؤلفين، دار محمد علي، القاهرة، طبعة ١، ٢٠١٠.
٢٢٠. معجم السيميائيات، فيصل الأحمر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، طبعة ١، ٢٠١٠.
٢٢١. معجم علوم اللغة العربية، د: سليمان الأشقر، مؤسسة الرسالة للنشر، بيروت، طبعة ١، ١٩٩٥.
٢٢٢. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، طبعة ١، ١٩٨٥.
٢٢٣. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، طبعة ١، ١٩٨٤.
٢٢٤. معجم المصطلحات (نقد الرواية)، لطيف زيتوني، دار النهار للنشر، لبنان، طبعة ١، ٢٠٠٢.
٢٢٥. معجم النقد العربي القديم، د. أحمد مطلوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، طبعة ١، جزء ١، ١٩٨٤، ٢٥٢.

٢٢٦. المعجم الوجيز: مجمع اللغة العربية، مصر، جزء ١، ١٩٩٨.
٢٢٧. المعجم الوسيط، مجمع اللغة، مكتبة الشروق الدولية، طبعة ٤، ٢٠٠٨.
٢٢٨. معجم متن اللغة موسوعة لغوية حديثة، أحمد رضا، منشورات دار المكتبة الحية، بيروت، مجلد-٥، ١٩٦٠.
٢٢٩. معجم محيط المحيط، بطرس البستاني، مكتبة لبنان، بيروت، طبعة حديثة، ١٩٩٨.
٢٣٠. معجم مقاييس اللغة: أبي الحسين بن فارس زكريا، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر للنشر، القاهرة، الجزء ٢.
٢٣١. معنى الأحلام وغرائب أخرى، راجي عنايت، دار الشروق للنشر، القاهرة، طبعة ١، ١٩٩٥.
٢٣٢. مفاتيح اصطلاحية جديدة (معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع)، طوني بينيت وآخرون، ترجمة: سعيد الغانمي، مركز دراسات الوحدة العربية، طبعة ١، بيروت، ٢٠١٠.
٢٣٣. مفاهيم سردية، تزفيتان تودوروف، ترجمة: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، طبعة ١، ٢٠٠٥.
٢٣٤. المفهوم الحديث للمكان والزمان، ب. س. ديفيز، ترجمة: د. السيد عطا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦.
٢٣٥. المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، فاضل ثامر، دار المدى للنشر، سوريا، طبعة ١، ٢٠٠٤.
٢٣٦. المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية (دراسة بنيوية لنفوس ثائرة لعبد الله ركيبي)، أوريدة عبود.
٢٣٧. مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد (بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينيات)، عبد القادر بن سالم، دار القصة لنشر، الجزائر، ٢٠٠٩.
٢٣٨. من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، د. محمد عبد الرحمن مرحبا، عويدات للنشر، بيروت، مجلد ١، ٢٠٠٧.
٢٣٩. المنجد في اللغة معجم المنجد في اللغة والأدب والعلوم: لويس معلوف، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، طبعة حديثة، ٢٠٠٩.
٢٤٠. المنهج التكويني من الرؤية إلى الإجراء، نحو منهج مقترح في استقبال النص واستشراق المعنى، د. رحمن غركان، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، طبعة ١، ٢٠١٠.
٢٤١. الموت والوجود دراسة لتصورات الفنان الإنساني في التراث الديني والفلسفي العالمي، جيمس ب. كارس، ترجمة: بدر الديب، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨.
٢٤٢. مورفولوجيا القصة، فلاديمير بروب، ترجمة: د. عبد الكريم حسن، دار شراع للدراسات والنشر، دمشق، طبعة ١، ١٩٩٦.
٢٤٣. الموروثات الشعبية القصصية في الرواية اليمنية (دراسة في التفاعل النصي)، إبراهيم أبو طالب، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، ٢٠٠٤.
٢٤٤. موسوعة السرد العربي، د. عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، طبعة ١، ٢٠٠٨. ٤١.
٢٤٥. الموسوعة الفلسفية العربية، د. معن زيادة، مركز الإنماء العربي، بيروت، طبعة ١، ١٩٨٦.

٢٤٦. موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، محمد التهانوي، تحقيق: د. علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، طبعة ١، جزء ١، ١٩٩٦.
٢٤٧. موسوعة لالاند الفلسفية، أندريه لالاند، ترجمة: خليل أحمد، منشورات عويدات، بيروت، طبعة، مجلد ١، ٢٠٠١.
٢٤٨. النجاة في الحكمة المنطقية والطبيعية والإلهية، الشيخ أبو سينا، مطبعة السعادة، مصر، طبعة ٢، ١٩٣٨.
٢٤٩. نحو رواية جديدة، آلان روب جرييه، ترجمة: مصطفى إبراهيم، دار المعارف، مصر.
٢٥٠. نحو علم نفس إسلامي، د. حسن الشرفاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية.
٢٥١. النص الروائي- تقنيات ومناهج، برنار فاليط، ترجمة: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٢.
٢٥٢. نظريات السرد الحديثة، والاس مارتين، ترجمة: د. حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨.
٢٥٣. نظرية الأدب، رنيه - أوستن وآرن، ترجمة: د. عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، ١٩٩٢.
٢٥٤. نظرية البنائية في النقد الأدبي، د صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، طبعة ١، ١٩٩٨.
٢٥٥. نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، جيرار جنيت وآخرون، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الاتحاد الأكاديمي والجامعي، طبعة ١، ١٩٨٩.
٢٥٦. نظرية المكان في فلسفة أبو سينا، حسن مجيد العبيدي، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد، طبعة ١، ١٩٨٧.
٢٥٧. نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلايين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، طبعة ١، ١٩٦٢.
٢٥٨. نظرية النص الأدبي، عبد الملك المرتاض، دار هومة للنشر، الجزائر، طبعة ٢، ٢٠١٠.
٢٥٩. النقد الأدبي الحديث، د محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للنشر، ١٩٩٧.
٢٦٠. النقد البنيوي للحكاية، رولان بارت، ترجمة: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، طبعة ١، ١٩٨٨.
٢٦١. نقد السرد (مقالات وبحوث في نقد القصة والرواية): د. أحمد زياد محيك، دار الفرقان للغات، حلب، ٢٠١٢.
٢٦٢. النقد الروائي والأيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي)، د. حميد حميداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، طبعة ١، ١٩٩٠.
٢٦٣. الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، بول ريكور، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، طبعة ١، ١٩٩٩.
٢٦٤. الوجيز في الفلسفة، محمد يعقوبي، مطبعة المعهد التربوي الوطني، الجزائر، ١٩٨٤.
٢٦٥. ومضة في درب المتاهات، محمد ارغم، مطبعة عين برانت، موريتانيا، طبعة ١، ٢٠١٤.

* الرسائل والأطاريح الجامعية:

١. البنية السردية في قصص العشاق النثرية في العصر الأموي، نادية سالم عيسى، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة القادسية، ٢٠٢٠.
٢. ما وراء السرد في متاهات برهان شاوي الروائية، حنان حسن علي البكري، رسالة ماجستير في اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة بابل.
٣. تداولية الخطاب السردى بين القديم والحديث، دحمون كاهنة، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة مولود معمري، الجزائر، ٢٠١٤.
٤. مآزقيه الشخصية الروائية في متاهات برهان شاوي، مايا خليل، أطروحة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها، جامعة القديس يوسف، بيروت، ٢٠٢٠ - ٢٠٢١.
٥. مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، فاطمة سعيد أحمد، أطروحة دكتوراه في النقد والبلاغة، جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية، ١٩٨٩.

* الصحف والبحوث والمقالات:

١. برهان شاوي - أديب من هذا الزمان، رامي فارس الهركي، جريدة الصباح، العدد ٦٩٨٤٧، ٢٠٢٣.
٢. برهان شاوي دوستويفسكي الرواية الحديثة، أمل محمد ياسر سورية، ٢٠٢١ <https://www.qitafnews.net>.
٣. برهان شاوي: التناص مع (دانتي) ليس تناصاً شكلياً وإنما تناص في الجوهر، علاء المفرجي، جريدة المدى، العدد ٥٦١٣، ٢٠٢٣.
٤. البنية السردية والخطاب السردى في الرواية، بقلم سحر شبيب، مقالة بحثية، جامعة سمنان، ١٣٩٣. <https://lasem.semnan.ac.ir/article.htm>.
٥. تقنيات بناء الشخصية في رواية ثرثرة فوق النيل، د.علي عبد الرحمن فتاح، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، العدد ١٠٢.
٦. دور الجامعات في تطوير وتنمية المجتمع، د. ساجد شرقي الشعلان، مركز الدراسات الإيرانية، جامعة البصرة، العدد ١٠، ٢٠٠٨: ١٧١.
٧. السيرة الذاتية والأدبية للشاعر والروائي العراقي الدكتور برهان شاوي، أفاق حرة للثقافة، صفحة ٦٤، ٢٠٢٠. <https://www.afaqhorra.com>.
٨. العراقي برهان شاوي صاحب رواية (المتاهات) الممنوعة في العالم، ماهر حسن، ٢٠١٨، ١٣٢٠٨٣٤، <https://www.almasryalyoum.com/news/details>.
٩. وقفة مع برهان شاوي، العربي الجديد، ٢٠٢١، <https://www.alaraby.co.uk/culture>.

9. The narrative event in the maze texts resorts to many narrative formulas and patterns in expressing different situations and conflicts, due to the writer adopting a pattern of natural succession in the succession of events, or through repetition that would raise new facts, or through the overlapping of stories among them, all of that and more. The element of excitement is present and continuous in every event.
10. Subjecting the text to the control of its writer, which led to the emergence of the background vision and the all-knowing narrator who surrounds everything, including the thoughts and feelings of the characters, which gives a more flexible space in highlighting the characters, in addition to the presence of other visions, which in turn allowed the multiplicity of voices expressing their existence without the intervention of the narrator. And his dominance, which increases the reality of the illusion.
11. The involvement of imagination in the events of the novel made it open to semantic worlds through the special existence between dream and certainty, life and death, and it is an attempt to move to the other side with an artistic perspective that relies on questioning and cognitive skepticism in the direction that leads to the truth of existence.

5. The narrative formulas for the characters in the novels came in multiple styles of narration, as the novelist intended to give the characters full authority to express themselves when they say things that are on their mind, and at other times their words are translated into text through dialogues and discussions among themselves, using the ideas of philosophers and specialists, and the texts of religious and scientific books. In a way that strengthens her ideas and convictions in the presentation, which created harmony between the different references and ideologies for a conscious and influential dialogue that went beyond what were immediate and specific positions, to what is present, future, and comprehensive with regard to human existence.
6. The form of the place is a space through which the world of the novel is explored, with the expressive and suggestive descriptions it highlights that add beauty to the narrative, in addition to its pivotal and important role at the level of understanding and interpreting events, due to its objective, subjective connection with the characters as they suffer their existential crisis in it. When most places turn into hostile environments subject to the control of others; Thus, the place was not a theater in which situations and events took place, but rather a means of integrating the elements of the narrative text, which enhances the reader's ability to understand and excite.
7. Narrative time is manifested in the texts of the novel through narrative paradoxes, such as intense retrieval of the characters' past and the beginnings of events, and anticipation and prediction of what situations and events will lead to, in a way that allows them to coordinate and continue events in a way that achieves temporal diversity and gives them an artistic and creative character.
8. Changing the rhythm of the narrative by employing techniques of slowing down and accelerating its pace, in an attempt by writer Burhan Shawi to overcome those long periods that do not represent the main themes in multiple lines without referring to their details, in addition to adopting the method of slowing down, which was more present in the imaginary and aesthetic details and details that the events depicted.

Abstract

After strenuous efforts and persistent determination on a journey filled with suspense and bliss by tracing the narrative structure of the novel Labyrinths series by the writer Dr. Burhan Shawi, by studying each element and explaining its functions and roles in the novel, which are extremely intertwined and complex with each other, the research has reached a set of results that can be summarized as follows:

1. Labyrinth novels, in general, represented a case of violation of the forbidden trinity (sex, religion, and politics) in a beautiful and brilliant literary style, aiming to reveal many phenomena and problems directly related to the lives of people of all walks of life from which societies suffered, in addition to presenting topics emerging from the core of reality that resulted from them. Compelling psychological and social effects; Therefore, declaring it was a means of denying it and an attempt to change or eliminate it.
2. The maze novels were able to present many types of the two poles of society (Adam and Eve); Which in turn corresponded with his different social levels, when they intersected with each other in his tragic existential world. Taking Eve, with her physical ability and social role, as a basic pillar in building society and its decline through her behavior within the family and society, on her journey of discovery about herself, lost among the alleys, customs, and bad living conditions in all their components and forms.
3. The novelist Burhan Shawi's reliance on different models of characters to embody his labyrinths, some of which were main, some of which were secondary, in addition to many fictional and historical characters, all of which contributed with their special role in developing the events, and by expressing their fateful positions and thoughts within the issues of the novel.
4. The novelist Burhan Shawi was able to employ all narrative techniques in constructing the ideas and visions that he wanted to appear to the reader in his novels, in addition to the cinematic capabilities that he possessed, which in turn gave the novels their distinctive narrative f

The message limits:

The fields of the thesis specialized in focusing on construction, structure, and narration, making the basic components of building narrative arts, such as (character, place, time, and event), a spacious space for study, analysis, and investigation, in addition to the impact, role, and concept of each element in forming the structure of the narrative structure of the series of novelistic mazes.

The message approach :

This study adopted the formative structural approach, which involves analyzing narrative texts that are characterized by being texts with different levels of connotations and meanings, in addition to using data from psychology and sociology approaches to analyze the relationships of fictional characters with other narrative components.

Previous studies :

Researcher

Summary

Mission objectives :

The thesis aims to study the narrative structure and its elements in the novels of labyrinths by the novelist Burhan Shawi, in terms of revealing their mechanisms and artistic components that contributed to their narrative and narrative construction, making them a single phenomenon that fits the writer's vision expressed within the folds of the labyrinth texts (Adam, Eve, Cain, the spirits, Satan). It contributed to the emergence of well-woven texts, with diversity and pluralism that increased their uniqueness and artistic depth.

Message questions :

The nature of the message and its central ideas raised a number of questions, which the research attempted to answer through study and analysis, such as:

- 1- What is meant by structure in the narrative arts, what is its relationship to structure, and what is the role of narration in all of this?
- 2- What is the significance of the maze that the series of novels refers to in its names?
- 3- What distinguishes the Maze novel series from other novels? What are the topics and ideas that you tried to embody through its events?
- 4- What are the elements on which the narrative structure of the maze series relies, and what is the place and role of each element in it?
- 5- How did the author succeed in achieving that form that allows for the continuity of events, and allows for intertwining and mixing between the elements of the narrative to the extent that it is difficult to separate the parts?

Ministry of Higher Education and Scientific Research
Al-Qadisiyah University – College of Literature
The Department Of Arabic Language



Narrative Structure in Burhan Shawi's Novel Labyrinths

Represented by

Amir Adnan Jassab Al-Hamidawi

To the council of the college of Arts at Al-Qadisiyah University
Which is part of the requirements for obtaining a certificate
Master's degree in Arabic Language and Literature - Literature

Directed by

Mohsen Turki Al-Zubaidi

2024 A.D

1445 A.H