



جامعة الأقصر
عمادة الدراسات العليا
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية

تقانات السرد الروائي في "أيام الشتات، أحلام العودة، المليجي"
للروائي كمال رحيم

رسالة ماجستير مقدمة من الطالب

محمد زهير عبد الحميد النواجحة

إشراف الأستاذ الدكتور

موسى إبراهيم أبو دقة

أستاذ الأدب والنقد الحديث في جامعة الأقصر

قُدمت هذه الدراسة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير
من قسم اللغة العربية بكلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة الأقصر

1437هـ/2015م



﴿نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَذَا الْقُرْآنَ وَإِن
كُنْتَ مِنَ الْقَافِلِينَ﴾

(سورة يوسف: الآية 3)

إهداء

- إلى معلم البشرية الأول، الهادي الأمين محمد صل الله عليه وسلم.
- إلى من ساهم في وصولي إلى طريق النهاية، وغدى فكري بالعلم والمعرفة ووقف بجانبني وساعدني في كل المصاعب، إلى من جرع الكأس فارغاً ليسقيني قطرة حب، إلى من كلت أنامله ليقتدم لي لحظة سعادة، إلى من حصد الأشواك عن دربي ليمهد لي طريق العلم، إلى القلب الكبير، أبي العزيز، أمد الله في عمره.
- إلى من أرضعتني الحب والحنان، إلى رمز الحب وبلسم الشفاء، إلى القلب الناصع بالبياض، إلى سندي وملاذي بعد الله، إلى من آثرتني على نفسها وقدمت لي حليّ يديها لأكون اليوم هنا، إلى أُمي العزيزة، أمدها الله بالصحة والعمر الطويل.
- إلى شريكة حياتي زوجتي الحبيبة.
- إلى من علموني علم الحياة، إلى من أظهروا لي ما هو أجمل من الحياة، إخوتي وأعمامي الكرام.
- إلى من كانوا ملاذي وملجئي، إلى من تذوقت معهم أجمل اللحظات، إلى من جعلهم الله أخوتي بالله... إلى أصدقائي جميعاً كلُّ باسمه وكنيته.

إليهم جميعاً أهدي هذا الجهد المتواضع

الباحث

شكر وتقدير

"رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَصْلِحْ لِي فِي دُرِّيَّتِي إِنَّي تُبْتُ إِلَيْكَ وَإِنِّي مِنَ الْمُسْلِمِينَ" ﴿الأحقاف، الآية: ١٥﴾

إنه ليطيب لي امتثالاً لقول الحق تبارك وتعالى ﴿وَمَنْ شَكَرَ فَإِنَّمَا يَشْكُرُ لِنَفْسِهِ وَمَنْ كَفَرَ فَإِنَّ رَبِّي غَنِيٌّ كَرِيمٌ﴾ (النمل: الآية 40)، وقول النبي محمد صلى الله عليه وسلم " وَمَنْ لَا يَشْكُرِ النَّاسَ لَا يَشْكُرِ اللَّهَ عَزَّ وَجَلَّ" [رواه الإمام أحمد في مسنده]. أن أتقدم بالشكر والامتنان لجامعة الأقصى ممثلة في كلية الآداب وعمادة الدراسات العليا على إتاحة الفرصة لي لنيل درجة الماجستير، وأخص بالشكر الجزيل والعرفان أستاذي الفاضل سعادة الأستاذ الدكتور موسى أبو دقة المشرف على هذه الرسالة اعترافاً بفضلته، وعلى ما قدم لي من اهتمام ونصح وتوجيه، أسأل الله أن يبارك له في علمه وعمره وفي أهله وأبنائه وأن يجزيه خير الجزاء، وأسجل شكري وتقديري لعضوي لجنة المناقشة الكريمين سعادة الدكتور وسعادة الدكتور على تفضلهما بقبول مناقشة الرسالة وإثرائها بفكرهما وآرائهما السديدة وتوجيهاتهم الرشيدة، أسأل الله أن يكتب لهما الأجر والثوبة، ولا يفوتني أن أتقدم بالشكر الجزيل لجميع أساتذتي الأفاضل بقسم اللغة العربية بالجامعة على ما قدموه لي ولزملائي من علم جم وجهود مشكورة.

ختاماً أسأل الله العلي العظيم، الكريم المنان أن ينفع بهذه الدراسة كل من اطلع عليها، أو احتاج إليها

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين

المقدمة:

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد على آله وصحبه وسلم.

تنبؤ الرواية مكانة بارزة بين الأجناس الأدبية الحديثة، من حيث الكثرة والازدهار والانتشار، ولكن النقد في مجال الرواية _ قليل إلى حد ما _ إذا قيس بنقد الشعر، لذلك تظل الرواية في حاجة ماسة إلى النقد، خاصة إذا أدركنا أن الرواية الحديثة شكل وافد، مما يعنى أن كثيرا من قضاياها النقدية وافدة أيضا [1].

والسرد أداة من أدوات التعبير الإنساني [2]. والرواية من أهم الفنون السردية وأكثرها استقرارا، وتأتى القصة القصيرة في شكلها تابعة للفن الرواية.

لقد عمل النقد العربي على المواكبة المستمرة للإنتاج الروائي العربي، وتطوره وذلك من خلال ما تم نشره من مؤلفات فردية كانت أو جماعية ، كما حاولت هذه الدراسات النقدية المساهمة في تخصيب الوعي النقدي عن طريق متابعة مسار الروايات وإبراز خصوصيتها، ووجوه تميزها مقارنة مع الرواية التقليدية، مستفيدين من النقد الغربي.

لذلك نجد أن التطور في التقانات السردية قد أضفى على النص جماليات وخصوصيات، تدل على اهتمام الروائيين العرب بشعرية الرواية الغربية، مع محاولتهم مواكبة الواقع الذي يطور روايتهم، وقد لاحظنا اهتمام النقد العربي بالتقانات السردية، كون الرواية نفسها لم تكن تهتم بهذا المكون الحكائي وتعتبره إطار عام، لكن نتيجة التفاعلات الداخلية داخل النص أصبح للتقانات

[1] انظر: طه وادي: دراسات في نقد الرواية، ط3: دار المعارف، القاهرة، ص5: 1994

[2] انظر: عبد الرحمن الكردي: السرد في الرواية المعاصرة، (الرجل الذي فقد ظله نموذجا): دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ص11.

السردية قيمة راسخة ضمن مكونات الرواية بشكل عام، وقد فُتحت له قيمة قصوى نتيجة تغير آليات اشتغال الرواية وتجديدها، وهو أمر فرضته التحولات التي عرفها العالم العربي، وكذلك الاطلاع على الثقافة الأجنبية.

ومن ثمة يعدُّ موضوع بحثي هذا أنموذج من الموضوعات الشائكة بعض الشيء ومرد ذلك إلى اختلاف التقانات حول شكل الرواية ومضمونها، بالإضافة إلى تعددها وتطورها المستمر، وتحليلها وينطوي تحت هذا الرواية المصرية ومسارها.

ويعود سبب اختياري للموضوع الذي عرفته الرواية، باعتبارها الشكل الأنسب لمعالجة قضايا المجتمع، في مقابل قلة الدراسات عن الأدب المصري بالمقارنة إلى ما ينتجه الأدب بشكل عام، ومن جهة أخرى اطلاعي على إنتاج " كمال رحيم" الروائي الفذ الذي يعد حالياً من أفضل الروائيين المصريين بشكل عام.

والرغبة أيضاً في التعامل مع تقانات الرواية المصرية إذ استوقفتني بحثي حول عدة تقنيات سردية، أعطت صوراً متعددة الظلال للرواية المصرية، تستقطبها أعين النقاد والمحللين. ومحاولة ترسيخ القيمة الفنية الجمالية للتقانات السردية كمكون كبير من المكونات الروائية الجديدة، وإظهار التباين والاختلاف في كيفية تحديد مفاهيم أساسية تقتضيها التقانات السردية كمكون رئيسي من المكونات الروائية الجديدة.

ومن خلال هذه الأسباب السالفة الذكر يتضح أن الموضوع يكتسي أهمية بالغة كونه يخرج الرواية من الشرنقة الكلاسيكية، ويدخلها في أفق نقدية جديدة، مع إدخال وعى القارئ (المتلقي)، في التقانات السردية بكل أبعاده، أما فيما يتعلق بالمنهج المتبع في الدراسة.

والواقع أنني حاولت في تعاملي مع المنهج أن يتناسب قدر الإمكان مع صيغة كل فصل، وإن كان ارتكازي على المنهج التحليلي التكاملي؛ لاعتقادي أنه الأقدر فك شفرات النص، مع الوعي بأن

النص لا يفضى بكافة أسرارها، وطبيعة الموضوع تفرض تضافر عدة مناهج لربما، والقراءات النقدية الحديثة ما هي إلا ثمرة الدراسات النقدية الحديثة من بنبوية وتاريخية ونفسية و..... إلخ.

وكان موضوع بحثي مقسم إلى ثلاثة فصول ومدخل، حيث استهللت المدخل بعدة تعريفات عن السردية ومفهومها، والسرد ومعانيه المختلفة وأنواعه، لانتقل إلى جملة من التقسيمات المتعددة للسرد، أما الفصل الأول فقد حمل عنوان (الراوي) وتحدث عن أصناف الراوي وأشكاله.

وقد قسمته إلى ثلاثة أقسام وهي : الراوي العليم "الرؤية من الخلف"، حيث نرى الراوي يعلم أكثر مما تعلم به أية شخصية في السرد، ويرمز له بالشكل الآتي: الراوي <الشخصية، الراوي الشخصية "الرؤية مع"، الراوي متساوي المعرفة مع الشخصية، وتتحدد العلاقة فيه بالشكل الآتي: الراوي يساوي الشخصية، الراوي الشاهد (قليل المعرفة)، الراوي هنا قليل المعرفة بالنسبة للشخصية، وتكون فيه معرفة الراوي أقل من معرفة أية شخصية روائية ويرمز له بالشكل الآتي: الراوي > الشخصية.

في حين عنونت الفصل الثاني بـ "الفضاء الروائي" وقد قسمت هذا الفصل إلى مبحثين : حيث حمل المبحث الأول اسم : "الفضاء الحكائي" وقد اشتمل على عدة أقسام وهي : الفضاء كمعادل للمكان، الفضاء النصي ، الفضاء الدولي، الفضاء كمنظور، في حين حمل المبحث الثاني اسم: "الزمن الحكائي" وقد اشتمل على عدة أقسام وهي كالتالي: الترتيب، والاسترجاع، الاستباق، المدة، الخلاصة، الحذف، الوصف، وقد تناولت فيه التشكيل الداخلي والخارجي للروايات الثلاثة، بداية من رواية "أيام الشتات" ثم "أحلام العودة" ثم "المليجي".

وقد اشتمل هذا الفصل على جملة من الفضاءات المتدفقة في غمار هذه الروايات، حيث يترك كل فضاء من هذه الفضاءات سمات خاصة في كل رواية، ترمز إلى أبعاد دلالية متعددة. ذلك وأن الفضاء والزمن هما عنصرين أساسيين في التكوين الروائي.

فالبداية كانت مع المفاهيم الفلسفية والنقدية المعاصرة للزمن، لآتناول بعد ذلك الفضاء الزمني من خلال تجلياته في الروايات، على ضوء نقطتين أساسيتين، من حيث الترتيب الزمني، والذي يقوم على الاسترجاع، والاستباق ثم تقانات الزمن السردي من حيث تسريعه وإبطائه وأختم هذا الفصل على نقطة تشكلات هذين العنصرين_الفضاء والزمن_ من خلال إبراز العلاقة الترابطية القائمة بينهما.

أما الفصل الثالث والأخير فقد حمل عنوان(خصائص السرد في روايات كمال رحيم) وبه تطرقت إلى عدة أقسام وخصائص كانت على الشكل الآتي: السرد الطلبى والاعتراب ولغة السرد والمفارقة السردية.

كما لا أخفى على القارئ مدى الصعوبات التي واجهتني في إعداد البحث من أهمها قلة الدراسات عن الروائي، وبعض الفصول داخل البحث إلا أنه كان لي الاعتماد على جملة من المصادر والمراجع، فالمصادر كالروايات الثلاثة طبعاً في حين أن المراجع ركزت على بنية النص السردى لـ"حميد لحمداني"، وبنية الشكل الروائي لـ"حسن بحرأوي" وشعرية الفضاء لـ"حسن ذهبي" وجماليات المكان في الرواية العربية لـ"شاكير النابلسي"، كذلك الزمن في الرواية العربية لـ"مها قصرأوي" وبناء الرواية لـ"سيزا القاسم" وتحليل الخطاب العربي لـ"سعيد يقطين".

1- تمهيد:

يعتبر مصطلح السرد هو الآخر من أكثر المصطلحات السردية إثارة للجدل، بسبب الاختلاف حول مفهومه، والمجالات المتعددة التي تنازعه، سواء على الساحة النقدية الغربية، أو الساحة العربية، بل لقد ذابت الحدود الاصطلاحية، التي تحدد أين يبتدىء السرد وأين ينتهي؛ لذلك يطلق كثير من الباحثين مصطلح "السرد" بوصفه مرادفاً لمصطلح "القص" ولمصطلح "الخطاب" ولمصطلح "الحكي"[1]. وفيما يأتي خلاصة لمعني مصطلح السرد لغة، في عدد من المعاجم القديمة، وما يناسبه من مصطلحات أخرى.

1. جاء في أساس البلاغة: "قال الشماخ يصف حمرا:

شككن بأمساء الذناب على هوى..... كما تابعت سرد العنان الخوارز.
أي تتابعن على هوى المساء، وسرد الدرع إذا شك طرفي في كل حلقتين وسمرها، ونجوم سرد، متتابعة، وقيل لأعرابي: ما الأشهر الحرم؟ فقال: ثلاثة سرد وواحد فرد، وتسرد الدّر: تتابع في النظام. ولؤلؤ متسرد، قال النابغة:

أخذ العذارى عقده فنظمنه..... من لؤلؤ متتابع متسرد.

وتسرد معه كما يتسرد اللؤلؤ، وسرد الحديث والقراءة، جاء بهما على ولاء. وفلان يحرق الأعراض بمسرده أي على لسانه، وماش مسرد: يتابع خطاه في مشيه"[2].

2. جاء في لسان العرب: "السرد في اللغة: تقدمه شيء إلى شيء تأتي به متنسقا بعضه في إثر

بعض متتابعاً. سرد الحديث ونحو يسرده إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سرداً إذا كان جيد

[1] انظر: د. عبد الرحيم كردي: "السرد في الرواية المعاصرة" ص 105.

[2] انظر: أساس البلاغة، دار صادر، بيروت، 1965: مادة (س ر د).

السياق له. والسرد المتتابع. وسرد فلان الصوم إذا والاه وتابعه، ومنه الحديث: كان يسرد

الصوم سرداً، والسرد: الخرز في الأديم، بعضها في بعض" [1].

3. جاء في العين: سرد القراءة والحديث يسرده سرداً، أي يتابع بعضه بعضاً" [2].

4. جاء في (القاموس المحيط): "السرد: ينسج الدرع، ويعني جودة سياق الحديث" [3].

5. جاء في (تاج العروس): "من المجاز: السرد: (جودة سياق الحديث.. إذا تابعه، وفلان يسرد

الحديث سرداً أو تسرده، إذا كان جيد السياق، وسرد القرآن: تابع قراءته في حده منه) [4].

مصطلح (القص) لغة:

1. جاء في العين: "قصّ: القصّ والقاص يقص القصص قصاً، والقصة معروفة، ويقال: في

رأسه قصته، أي جملة من الكلام ونحوه، واستقص منه أي طلب أن يقص منه، وأقصه به

وأحسن القصص القرآن" [5].

2. جاء في (لسان العرب): "قصص، الليث: القص فعل القاص إذا قص القصص، والقصة

معروفة ويقال في رأسه قصة يعني الجملة، من الكلام، ونحو قوله تعالى: نحن نقص عليك

أحسن القصص، أي نبين لك أحسن البيان، والقاص: الذي يأتي بالقصة. وقال قصصت

الشيء إذا تتبعته أثره شيئاً بعد شيء، ومنه قوله تعالى: وقالت لأخته قصّيه، أي اتبعي أثره.

والقصة: الخبر وهو القصّ وقصّ عليّ خبره يقصه قصاً وقصصاً: أوردته، القصص. الخبر

المقصوص، بالفتح، وضع موضع المصدر حتى صار أغلب عليه، والقصص، بكسر القاف:

[1] لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ت: مادة (س ر د).

[2] العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تح: د. مهدي المخزومي ود. إبراهيم السامرائي، دار الحرية، بغداد 1984: مادة (س ر د).

[3] القاموس المحيط، دار الجيل، بيروت، لبنان، د.ت: مادة (س ر د).

[4] تاج العروس، تح: عبد العليم الطحاوي، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1968: مادة (س ر د).

[5] العين: مادة (ق ص ص).

جمع القصة التي تكتب. وتقصص كلامه: حفظه، وتقص الخبر: تتبعه والقصة: الأمر والحديث. واقتصت الحديث رويته على وجهه، والقص: البيان، والقاص: الذي يأتي بالقصة على وجهها كأنه يتتبع معانيها وألفاظها. قال الأزهري: القص إتباع الأثر، وقيل: القاص يقص القصص لإتباعه خبر بعد خبر وسوقه الكلام سوقاً"[1].

3. جاء في أساس البلاغة: "قصص، وقصصت أثره، وقصصته: اتبعته قصصاً، وخرجت في أثر فلان قصصاً، وقص عليه الحديث والرؤيا، واقتصه، وتقصصت كلام فلان، وله قصة عجيبة، وقصص حسن، وقصيصة وقصص وقصائص وأقاصيص، قال هدبة بن خشرم: فقصوا عليه ذنبنا وتجاوزا ذنوبهم عن القصيصة والأثر. أي عن القصة والحكاية، ورفع قصته إلى السلطان، والقصاص يقصون على الناس ما يرق قلوبهم"[2]، وهكذا نجد أن ما بينته هذه التعريفات اللغوية من معانٍ للقص يأتي على: 1- القص وهو الكلام والخبر والإخبار.

2- وهو تتبع الشيء، وتتابع الكلام بعضه يتبع بعضاً (من قص الأثر).

3- فعل القاص إذا أخبر شيء ما، على الجودة والإحسان فيه.

4- والقص أخيراً هو البيان والوضوح في القص والمراد من الشيء.

مصطلح الحكى (لغةً):

1. جاء في لسان العرب: "حكى الحكاية: كقولك حكيت فلاناً وحاكيتته، فعلت مثل فعله أو قلت مثل قوله سواء لم أجازه، وحكيت عند الحديث عنه حكاية، وفي الحديث: ما سرني أني

[1] لسان العرب: مادة (ق ص ص).

[2] أساس البلاغة: مادة (ق ص ص).

حكيت إنساناً، وإن لي كذا وكذا إني فعلت مثل فعله. يقال حكاة وحاكاه، وأكثر ما يستعمل

في القبيح. المحاكاة والمشابهة، يقول: فلان على الشمس حسنا ويحاكيه لمعنى"[1].

2. جاء في أساس البلاغة: "تقول العرب: هذه حكايتنا أي لغتنا، امرأة حكي، حاكية كلام الناس

مهذار"[2]. ويبدو أن معنى الحكي ينصرف إلى:

أ. كثرة الحكي كلام الناس وهو الهذر.

ب. الحكي بمعنى التقليد والمحاكاة، وهذا يشبه المفهوم الأفلاطوني للمحاكاة إلى حد بعيد.

ج. مشابهة الشيء للشيء من حيث تقليد فعل المرء لفعل غيره من غير زيادة أو نقصان.

ويدل السرد في استعمالاته القديمة على سبك الحديث وتزويقه، فهو لم يستخدم في القرآن الكريم

في الدلالة على أخبار الماضيين الصحيحة أو المكذوبة، إنما أطلق على الأولى "القص" وأطلق

على الثانية "الأساطير"، وهذا يحدد مجال "القص" في الإخبار عن الوقائع التاريخية، أما "السرد"

فيتحدد مجاله في المهارة البشرية في تزويق الكلام عامة، صحيحا كان المسرود أم مكذوباً

مختلفاً"[3].

لقد كانت نظرية السرد عبارة عن خلاصة لجهود الكثير من الباحثين، بداية بالشكلايين الروس

الذين عرفوه بأنه: "هو طريقة الراوي، الذي يحاول أن يعرفنا على حكاية معينة، وذلك باستعماله

كلمات بسيطة وبأسلوب تخيلي، يراعي فيه نظام تتابع الأحداث"[4].

هو قريب الفابيو لا (القص)، ومعناه الإخبار عن الأحداث، فهو مجرد حكاية تتناول درساً أخلاقياً،

وتخبر عن وقائع قامت بها شخصيات غير بشرية"[1].

[1] لسان العرب: مادة (ح ك ي).

[2] أساس البلاغة: مادة (ح ك ي).

[3] انظر: د. عبد الرحيم كردي: "السرد في الرواية المعاصرة" ص 105.

[4] انظر: نظرية المنهج الشكلي، 108-109 ومشكلات المضمون والشكل في العمل الأدبي. إي. مينو غرادف،

تر: هشام الدجاني، د. مط، د. ط، د.ت: 130 - 140.

نجد هنا أن هذا التعريف يجمع بين مفهومين وهما: أولاً (مفهوم الفابيولا)، حيث أنه هو مادة القصة المكتوبة من تتابع الأحداث.

ثانياً: (مفهوم السوزجيت) والمقصود به الخطاب بوصفه السبيل لعرض مادة القصة

ومن تعريفات الشكلايين الروس أيضاً: "هو الأخبار عن الحدث الموضوعي بالإشارة إليه، بأن تنبئ عن تقلباته الأساس، فيطرح أمامنا الفعل بوصفه شيئاً ينجز على مرأى منا"[2]، "الإخبار عن سلسلة متصلة من الحوادث والوقائع المقترنة بتصرفات الشخصية، ودوافع أفعالها"[3]. "إن السرد القصصي هو إخراج الواقعة زائداً الطريقة التي تتم بها هذه الواقعة"[4]، كما أنه "سلسلة من الحركات، التي تتم صياغتها وتكتسب تجسيدها المادي في الكلام الفني في تتابع العبارات، وهذا التعريف يُعلي من شأن الصياغة اللفظية للحركات، وهو يقابل مفهوم السوزجيت/ المبنى الحكائي"[5].

إن المفهوم السردى عند الشكلايين الروس، يعتبر تلك الثنائية التي تبناها في دراستهم له، وهي ثنائية (المتن الحكائي/ الفابيولا) و(المبنى الحكائي/ السوزجيت).

لقد كان للبنويين إسهامات كبيرة في نظرية السرد، بسبب اشتغالهم بعلم الدلالة وفي مقدمتهم العالم الفرنسي غريماس، الذي تكلم عن الخطاب السردى بقوله: "الخطاب السردى ذو طبيعة

[1] انظر: موسوعة نظرية الأدب (إضاءة تاريخية على قضايا أساسية- الصورة، المنهج، الطبع المتفرد)، تر: د.

جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط3 1993، 1: 108-109 و 466، 468.

[2] انظر: موسوعة نظرية الأدب (إضاءة تاريخية على قضايا أساسية- الصورة، المنهج، الطبع المتفرد)، تر: د.

جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط3 1993، 1: 108-109 و 466، 468.

[3] انظر: موسوعة نظرية الأدب (إضاءة تاريخية على قضايا أساسية- الصورة، المنهج، الطبع المتفرد)، تر: د.

جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط3 1993، 1: 108-109 و 466، 468.

[4] انظر: المصدر السابق ص 108- ص 109، ص 466 و ص 468.

[5] انظر المصدر السابق ص 466 و 468.

مجازية، تنهض الشخصيات بمهمة انجاز الأفعال فيه"[1]. أي أن السرد أصبح موضوعاً تنجزه الشخصيات من أفعال، فهو يعتمد على فعل (المرسل) - أي السارد - و(المرسل إليه) - المسرود إليه- والعلاقات الشكلية المائزة لكل منهما"[2].

لقد أصبح الأدب خلاصة لتلك الفروق التي ميزته عن الواقع، مما أدى إلى منحه تلك الأدبية الخاصة؛ لذلك فإننا نجد أن الشكلايين الروس قد نادوا بمبدأ التغريب، الذي يعني الابتعاد عن كل ما هو مألوف في العمل الأدبي.

لقد أهمل الشكلايون دور المؤلف، واعتبروا أن لا قيمة لسيرته الذاتية أو الأدبية؛ بسبب كونه وسيلة لكتابة العمل الفني والأدبي حسب اعتقادهم، كما أهملوا أيضاً أهمية الواقع في نشوء الأدب. كما اهتموا بالشكل على حساب المضمون، وهذه التهمة تم إلصاقها بهم من أعدائهم. لكن الإنجازات الجيدة التي خرجت من تحت يد الشكلايين لم تصل إلى الغرب بصورة كاملة، حين تم ترجمة مقالاتهم الأدبية إلى اللغة الفرنسية، على يد "تزيفتان تودوروف" الذي يعد أحد النقاد البنيويين، وأول من استعمل مصطلح ناثولوجي "Narratology" (علم السرد، السرديات)، الذي عرفه بقوله: "إن السرد يقابل الخطاب، وعليه فإن ما يهم في العمل الأدبي هو أن يوجد في الخطاب (أي السرد) راوٍ يروي القصة، ويوجد أمامه قارئ يتلقاها. فلا تهم الأحداث المرئية بقدر ما تهم الطريقة التي يتبعها الراوي في نقلها لنا- أي نقل القصة- هذه الطريقة التي تتعلق بالجانب

[1] انظر: موسوعة نظرية الأدب (إضاءة تاريخية على قضايا أساسية- الصورة، المنهج، الطبع المنقرد)، تر: د.

جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط3 1993، 1: 517.

[2] انظر: المصدر السابق: ص 551- ص 552.

الصوتي للغة، " المظهر اللفظي، والتتابع الزمني / المنطقي / والجانب التركيبي. (السردي) بحضور مقولات الصيغة والزمن وغيرها"[1].

وقد عرف تودوروف السرد بعدة تعريفات أخرى حيث قال: "إن السرد كله عبارة عن تسلسل، أو تداخل مجموعة من المقاطع السردية الصغيرة، (ويقصد بالمقاطع الأحداث والأفعال)"[2]. "والسرد ليس تتابعا للأفعال بشكل عفوي، وإنما هو تتابع على وفق منطق معين"[3].

كما أن هناك تعريف آخر للسرد، لتودوروف بالاشتراك مع دكرو في معجمهما الموسوعي لعلوم اللغة هو "نص مرجعي يجري تمثيله زمانيا"[4].

ويعد علم السرد أحد التفريعات البنوية الشكلانية التي تبلورت في دراسات كلود ليفي شتراوس، ثم نمت وظهرت بفضل أعمال تودوروف وغريماس والباحث الأمريكي جيرالد برنس الذي عرف السرد بقوله: " تصوير لحوادث وحالات حقيقية أو خيالية في وقت متعاقب"[5].

أو هو " تصوير حادثين في الأقل (حقيقة وخرافة) أو حالات وقعت في وقت متعاقب"[6]. وقد سعى نقاد آخرون وعلى رأسهم جيرار جينيت لتطوير نظام شامل ودقيق لكيفية بناء النص السردي، لأن علم السرد يسعى إلى استخراج القوانين التي تمنح النص دلالاته، وقد عرف جينيت علم السرد بقوله: " عرض لحوادث متتالية من الأحداث، حقيقية أو خيالية، عرض بواسطة اللغة،

[1] انظر: الشعرية: 45- 61 التحليل البنوي، تر: د. سامية أسعد أحمد: 7-9 ومقولات السرد الأدبي، تزفيتان تودوروف، تر الحسين سبحان وفؤاد صفا، آفاق، المغرب، ع 8- 1998. 9: 19، 31- 34، 42.

[2] انظر: التحليل البنوي للسرد: 7- 9.

[3] انظر: السابق: 7- 9.

[4] انظر: السابق: 9.

[5] . p.1 . Narratology

[6] . p.4 . Ibid.,

وبصفة خاصة بواسطة لغة (مكتوبة) [1]، أو هو "المعادل اللفظي لوقائع غير لفظية، كذلك لوقائع لفظية" [2].

إلا أننا في كتابي (خطاب الحكاية) و (عودة إلى خطاب الحكاية) نجد أن السرد ينحصر في بعض المعاني وهي:

1. السرد من حيث هو حكاية (reci) هذا المعنى هو الأكثر بدها ومركزية حاليا في الاستعمال الشائع، وهو يدل على المنطوق السردى، أي الخطاب الشفهي أو المكتوب، وهو يتولى إخبارنا بما حدث أو بسلسلة من الأحداث [3].

2. السرد من حيث هو مضمون أو محتوى حكاية ما ، وهذا المعنى أقل انتشارا ولكنه شائع بين محلي المضمون السردى ومنظريه- أي اتجاه تريمون وغريماس- وهذا يدل على سلسلة الأحداث الحقيقية، أو التخيلية التي تشكل موضوع الخطاب، ومختلف علاقاته، وهو يعني (أي هذا الجانب) بدراسة مجموعة الأعمال والأوضاع المتناولة في حدّ ذاتها (بغض النظر عن الوسيط اللغوي أو غيره، الذي يطلعنا عليها- أي أساليب السرد [4].

3. السرد من حيث هو فعل (act) وهذا المعنى هو الأكثر قدما، إذ يدل على الحدث، غير أنه ليس الحدث الذي يروي أو يسرد، بل هو الحدث الذي يقوم على أن شخصا ما يروي شيئا ما أنه فعل السرد (act narrating) متناولا في حد ذاته.

[1] انظر: حدود السرد، جيرار جينيت: بن عيسى بو حماله، مجلة الأفاق، المغرب، ع8-9، 1998: 55.

[2] انظر: المصدر السابق: 58.

[3] انظر: خطاب الحكاية: 37-39، وعودة إلى خطاب الحكاية: 13-15.

[4] انظر: السابق: 37-39.

ويطلق جينيت على هذا المعنى الثالث مصطلح (Narrating)، ويقصد به فعل السرد أو الفعل السردى الذي يضطلع به السارد في السرد.

فلا منطوق بل لا مضمون سردى دون فعل السرد [1].

أنماط السرد:

ترتبط الأنماط السردية في تقديم النص بوضعية السارد ومظاهر حضوره، وهي بين نوعين، هما: أسلوب السرد الموضوعي وأسلوب السرد الذاتي.

1. السرد الموضوعي:

يأخذ السرد الموضوعي صيغة التعبير عن الآخر (الغائب)، كما يكون الكاتب في السرد الموضوعي مطلعاً على كل شيء حتى الأفكار الداخلية، التي تدور في ذهن الشخصيات، ويكون الكاتب مقابلاً للراوي المحايد، الذي لا يتدخل ليفسر الأحداث وإنما يقوم بوصفها بشكل محايد، كما يسمى هذا السرد بالموضوعي، لأنه يترك مساحة واسعة لحرية القارئ، ويكثر السرد الموضوعي في الروايات الواقعية.

2. السرد الذاتي:

يتمثل السرد الذاتي في تقديم الحدث عبر رؤية شخصية قصصية مشاركة في الحدث، أو مراقبة له [2]؛ إذ السارد أحياناً يكون هو المتكلم بلسانه، أو أنه إحدى شخصيات القصة. وفي السرد الذاتي "تتبع الحكى من خلال عيني الراوي أو طرف مستمع)، متوقفين على تفسير

[1] انظر: خطاب الحكاية ص 39-41.

[2] انظر: الأعمال الشعرية: 505.

لكل خير، ولا تقدم الأحداث إلا من زاوية نظر الراوي، فهو يخبر بها ويعطيها تأويلا معيناً يُفرض على القارئ، ويدعوه إلى الاعتقادية، ونموذج هذا النمط هو الروايات الرومانسية [1].

و"ينقسم السرد عند تودوروف إلى نمطين هما: التمثيل والعرض، اللذان يقابلان مفهومي الخطاب والقصة، ولهذين النمطين مصدران مختلفان، هما: القصة التاريخية والدراما. والقصة التاريخية عنده حكيٌّ خالص، يكون المؤلف فيه شاهداً ينقل الوقائع ويخبر عنها، أما القصة في الدراما فلا تنتقل خبراً، ولكنها تجري أمام أعيننا (حتى وإن كنا نقرأ مسرحية)، فليس هناك حكي، لأن السرد يوجد متضمناً في ردود الشخصيات على بعضها" [2].

إن السرد الذاتي يظهر في النص، حين يفسح المجال للتحدث في الوقت الذي يمسك فيه الشاعر بخيوط الحدث ويوجهه كيفما يشاء، مختزلاً كثيراً من تفاصيل الحدث، كما أنه يزاوج بين الماضي والحاضر، إذ يمثل الخروج عن التسلسل الزمني عاملاً في إبهامية الحدث وغموضه الموحى. " كما أن الكاتب في سرديته الذاتية يتحدث بشكل مباشر عن شخص آخر يقاسمه كل شيء سماه بعض الدارسين (القرين)" [3].

أنواع السرد:

1. السرد الأفقي:

إن بداية الأحداث في السرد الأفقي، يكون من نقطة معينة في الوقت الحاضر، متجهة إلى المستقبل دون رجوع للوراء، كما أن السرد الأفقي ينتج بدوره قارئاً محافظاً على صمته السردي.

[1] انظر "حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 46-47.

[2] انظر: تزيفتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب (طرائق تحليل السرد الأدبي)، منشورات اتحاد المغرب، سلسلة ملفات الرباط، ط1، 1992، ص 61.

[3] انظر: اتجاه الشعر المعاصر: 73.

2. السرد المنحني:

وهو في الغالب مثل السرد الأفقي، مع فارق بسيط مع المقدرة على الرجوع إلى الزمن الماضي بعدة أشكال مختلفة.

3. السرد اللولبي:

تتكرر الأحداث فيه عن طريق العودة إلى الماضي، بتكرار السرد نفسه، حيث يتحرك السرد إلى الأمام وإلى الخلف"[1]. لذلك فإننا نجد بعض الباحثين، يسمونه أيضاً بالسرد التشعبي أو المكوكي، لأن الحركة فيه تكون إلى الأمام والخلف، بينما في اللولبي تكون إلى الأمام. لقد وصف مسلم العاني السرد اللولبي بأنه: "يقوم على سرد الأحداث في القصة أكثر من مرة عن طريق رواية الحدث من وجهات نظر متعددة، ولا يعني تكرار الحدث بهذه الطريقة أن يتكرر دون زيادة أو نقصان"[2].

4- السرد الإشعاعي:

ويسميه البعض بالبورّي لأنه ينطلق من نقطة أو بؤرة محددة حيث: "حيث يبدأ السرد من نقطة وسط القصة، ويرتد إلى الخلف ثم يمتد إلى الأمام، وقد يرتد إلى الوراء فيعود فيتجه إلى الأمام"[3]. "وقد يقوم هذا النوع من السرد على التناوب"[4]. وهذا ما يطلق عليه بعض الباحثين السرد المتعدد، لأن جميع القصص لا بد أن تضمن بداخلها قصص أخرى، بحيث تتكون هذه القصة من سطور قليلة أو بضع صفحات. "وقد يتم سرد الحكّي أو الكلام من قصتين تحدثان بالتناوب،

[1] انظر "شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994، ص 75-76.

[2] انظر: السابق: 120.

[3] انظر: السابق 43.

[4] انظر: السابق 43.

عن طريق قطع الأولي مرة، وقطع الثانية مرة أخرى، وقد تكون القصتان متزامنتين" [1]، أو غير متزامنتين ويسمى أيضا السرد " المتضمن " كما يسميه (والاس مارت).

أساليب السرد:

1. الأسلوب المباشر:

وفيها يقص الكاتب الأحداث، ويحلل الشخصيات تحليلا عميقا، فيعرض لتصرفاتها ويصف بدقة عواطفها، ومشاعرها وينفذ إلى بواطنها ليكشف عن المشاكل التي تعترها، ومنه أيضا أن الراوي يطلق العنان للشخصية للتكلم بصوتها وربما يتكلم الراوي بصوته هو، وهذا الأسلوب متواجد بكثرة في الروايات، مثل: (قال المعلم بحزم، قالت المعلمة). "فالراوي في هذا الأسلوب يقدم كلام الشخصيات فقط، ثم بعد ذلك تقول أو تفكر" [2]. كما أن "نطق الشخصية هنا، هو كلامها الحوشي أو العامي، أو الشفهي الخاص، أي المميز المختلف عن سياق القول السردية، الذي يصوغه الراوي. يضع الراوي هذا الكلام عادة بين مزدوجين، ولهذا الكلام مؤشرات، هي الحوار، واستعمال ضمير المتكلم (الأنا)، واستعمال صيغة الفعل المضارع" [3].

2. الأسلوب غير المباشر:

ويتم هذا الأسلوب بلسان بطل من أبطالها، ويستخدم عندئذ ضمير المتكلم ويعتمد فيها على تصوير الشخصيات، التي يتحدث عنها من خلال وجهة نظره الخاصة، فيحللها تحليلا نفسيا عميقا متعمقا شخصية البطل. ويطلق على هذه الطريقة (الترجمة الذاتية). كما أنه "قد يختلط كلام الراوي بكلام الشخصيات، وإن كانت الضمائر ما تزال راجعة للراوي، وفيه يفترق كلام الراوي

[1] انظر "شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994 ص 39.

[2] انظر، عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، ط2، مصر، 1996، م، ص 54.

[3] انظر: يمى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص 106.

عن كلام الشخصية، فالراوي يقدم لكلاهما كما في الأسلوب المباشر، لكنه يزيد على ذلك أنه لا يتيح لها إعادة الضمائر عليها"[1]. و"يبقى الكلام بصوت الراوي، لكنه ينقله محولاً أسلوب الصياغة، من المباشرة إلى اللامباشرة"[2].

3. الأسلوب الحر غير المباشر:

هو ذلك الأسلوب الذي يكون فيه الراوي مسيطراً على الشخصيات من خلال حقولها، ويتحكم في أفكارها فلا نستطيع به أن نميز إن كان الكلام هو كلام الشخصيات، أم كلام الراوي لأن الخطاب يكون من الراوي والضمائر كلها تعود على الراوي، لكن اللغة هي لغة الشخصيات، فيبدو الكلام غريباً، فهو " ربما يكون منقولاً (بصوت الراوي) وبين أن يكون منطوقاً (بصوت الشخصية المباشرة). والخلاف يحصل عندما يكتسب الكلام طابع الشفوية والعفوية والبساطة ولا يحدث الخلاف فقط من حذف الراوي للقوسين الذين نضع بينهما كلام الشخصيات، بل إن الخلاف يحصل من الصيغة الأسلوبية للتعبير: "ولعل هذا الأسلوب هو الأكثر اعتماداً في السرد الروائي الحديث"[3].

مستويات السرد:

لقد ميز توماشفسكي Tomashevsky بين عنصرين أساسيين للعمل السردية وهما: (المتن الحكائي، والمبنى الحكائي). فالمتن: هو: "الحكاية كما يفترض أنها حدثت في الواقع، بمراعاة منطقي التتابع والتراتب". أما المبنى الحكائي: فهو يتعارض مع المتن، لأنه يتكون من الأحداث

[1] انظر: عبد الرحيم كردي: الراوي والنص القصصي، ص 54-55.

[2] انظر: يمني العيد: تقنيات السرد الروائي، ص 106.

[3] انظر: المصدر السابق، ص 106-107.

نفسها، لكن بمراعاة نظام ظهورها في الأثر، وما يتبعها من أخبار تعينها لنا"[1]. كما يعتبر المبنى الحكائي "هو التجلي الكتابي لعناصر المتن أو هو المتن الحكائي مرويا أو مكتوبا، أي أنه خاضع لقواعد الكتابة، وأيضا لقواعد الحكى واتساقه"[2]. حيث يعتبر منتج لغوي بحت. كما يرى جينيت أن العمل السردي يتكون من ثلاثة أشياء، وهي القصة وهي المدلول أو المحتوى السردي والخطاب، ويمكن تسميته أيضا بالدال أو الملفوظ أو النص السردي في حد ذاته، والسرد، وهو الفعل السردي المنتج بصورة أوسع، أي مجموع الوصفية الحقيقية المتخيلة. وبعبارة أخرى فإن القصة هي: جميع الوقائع المحكية، أما الخطاب فهو كل خطاب شفوي أو مكتوب يحكي هذه الوقائع، بينما السرد هو الفعل الحقيقي أو المتخيل، الذي ينتج هذا الخطاب أي حدث المحكي في حد ذاته. أما زمن السرد عند جيرار جينيت فهو نفس زمن التلفظ عند تزيفيتان تودوروف، فزمن التلفظ هو الذي يتحدث فيه الراوي عن حكايته وهو الزمن اللازم لكتابة القصة وقصها علينا.

[1] انظر: مقولات السرد: تزيفيتان تودوروف، ترجمة الحسين سبحان وفؤاد صفا (طرائق التحليل السرد الأدبي) ص 41.

[2] انظر: جيرار جينيت- خطاب الحكاية- بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم وآخرون ط2/ 1997 المشروع القومي للترجمة /ص 39- 40.

الفصل الأول

بُنية الراوي

بنية الراوي:

يعتبر السرد من أهم الوسائل البنائية، حيث تكثر أنماطه بوجود الراوي المتعدد والذي تظهر عنه الرؤى، و"هكذا تبرز ضرورة الوقوف عند الرؤية، بوصفها وجهة النظر التي تقدم إلى المتلقي عالماً فنياً، تقوم بتكوينه أو نقله عند رؤية أخرى، وهذا يفرض التوقف عند الراوي الذي تنبثق منه هذه الرؤية"[1].

كما يعد السرد الطريقة الوحيدة في الرواية، التي يستطيع عن طريقها الراوي تقديم حكايته، و بها يحدد الراوي هويته تبعاً لطبيعة الراوي، وموقعه بصرف النظر عن السردية والمسرد له؛ "ولذلك يرى بعض النقاد أن الحديث عن السرد دون تحديد (الموقع) كلام بلا معنى"[2].

ويقصد بالراوي ذلك الشخص الذي يقوم بالسرد، والذي يكون شاخصاً في السرد، وهناك على الأقل سارد واحد لكل سرد موجود في مستوى الحكى بنفسه، مع المسرد له الذي يتلقى كلامه. "وفي سرد ما قد يكون هناك عدة ساردين لعدة مسرود لهم أو لمسرد واحد بذاته"[3]، كما أن "درجة قرب الراوي من الشخصيات والأحداث أو بعده عنها تؤثر في رؤيتنا لها وفي طريقة تقييمها"[4].

فدرجة وجود السارد بجانب الأحداث ينتج عنها ما يسمى بالسرد المشهدي، ودرجة بعد السارد من الأحداث ينتج ما يسمى السرد الإخباري، وهذا بدوره يؤثر في البنية الزمنية للرواية... كذلك المسافة بين السارد والشخصيات أو الأحداث تختلف بحسب الشخصية، فمثلاً قد تكون

[1] انظر: عبد الله إبراهيم "المتخيل السردى" (ط1-1990) المركز الثقافي العربي، بيروت، ص 116.

[2] انظر: صالح إبراهيم "الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف"، (ط1_2003م)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص124، ص 125.

[3] انظر: جيرالد برنس "المصطلح السردى" ت.عابد فرندان ط1-2003م، المجلس الأعلى للثقافة، ص 158.

[4] انظر: عبد الرحيم الكردي "الراوي والنص القصصي" (ط2- 1417هـم 1996) ص21، دار الجامعات للنشر.

المسافة بين السارد والشخصيات أو الأحداث تختلف بحسب الشخصية، فقد تكون المسافة زمنية (قريبة أو بعيدة) أو ثقافية (أقل أو أعلى من ثقافة الشخصية أو مساوٍ لها) أو قولية (بواسطة شخص دون واسطة) فالراوي هو الكاتب الضمني الذي يختلف عن المؤلف، لأن الراوي هو الشخص المرسل المتخيل للأحداث والخطاب والحكي إلى المرسل إليه المتخيل أيضاً، ويخلق هو وعمله في آن واحد صيغة أرقى من صيغة الإنسان الحقيقي (المؤلف) نفسه، كما يشكل ضرباً من وجهة النظر الخاصة، والتي تتخذ شكلاً تعبيرياً ما، وكلما تغيرت وجهة النظر تغير شكلها التعبيري.

وبناءً على ذلك، فإنه من أبعد المستحيلات على المؤلف أن يقوم بالتعبير عن وجهة نظر ثابتة في إبداعاته الروائية، حيث نجد للمؤلف الواحد أشكالاً تعبيرية محددة، يعبر فيها الرواة عن وجهات نظر مختلفة. وهكذا نجد أن كل شكل تعبيرى قد أصبح له راوي أو عدة رواة.

يتغير الراوي أو يتعدد تبعاً لتغير الصيغة التعبيرية وتعددتها، كما أن وجهة النظر تتغير وتتعدد تبعاً لتغير وتعدد الرواة، وحيث إن المؤلف يعد شبيهاً بشخص واقعي، فإن الراوي شبيه بشخصية خيالية لا اسم لها ولا شيء يدل عليها في الرواية، سوى ما ترويه أمامنا.

وعلى هذا المنوال يختلف الراوي عن الشخصية الروائية، التي يدل عليها الضمير أو الاسم أو ما يقوله وما تفكر فيه، و" قد يختفي الراوي نهائياً لاسيما عندما تتكلم الشخصية بالحكي، أو عندما تتحاور مع شخصية، أو عندما تتاجي ذاتها"[1].

ويعد السرد وسيلة لبناء العنصر الفني، ومن ثم مادة هذا الفن، وهو بذلك لا يمكن أن يكون عنصراً، بل وسيلة لتجسيد وإبراز ذلك العنصر، وهنا يتضح أن الاختلاف بارز بين هذا وذاك

[1] انظر: محمد سويرتى "النقد البنوي والنص الروائي_ نماذج تحليلية من النقد العربي ج/2- الزمن- الفضاء - السرد" إفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1991م ص 116، 117.

ولهذا؛ لابد من القول هنا: "أن أساليب السرد وسيلة بناء لا غير، تتعدد أنماطه ومظاهره بتعدد الرؤى التي ترشح عنه، وهكذا فإن أساليب السرد تتعدد بمقدار تعدد الرؤى أو زوايا النظر، ولهذا تبرز ضرورة الوقوف عند الرؤية التي تقدم إلى المتلقي عالما فنيا تقوم بتكوينه أو نقله عن رؤية أخرى".[1].

كما ونجد عدد من المصطلحات النقدية عن مفهوم الرؤية، وهي كالتالي "الرؤية، الرؤية السردية، زاوية الرؤية، البؤرة، التبئير، وجهة النظر، المنظور، حصر المجال، الموقع،... إلخ. كل هذه المصطلحات النقدية نجدها في مجال النقد الروائي الحديث، مثلما نجد عددا منها في مجالات علمية ونظرية مختلفة كالهندسة والفلسفة وعلوم السياسة والاجتماع والفنون التشكيلية... إلخ".[2].

أما بوث فيعرف زاوية الرؤية بقوله: "إننا متفقون جميعا على أن زاوية الرؤية، هي بمعنى من المعاني مسألة تقنية، ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحة"[3].

وهكذا نرى هنا أن زاوية الرؤية تتعلق بالتقنية التي يتم استخدامها من قبل الراوي لحكي القصة، وتحدد الغاية و كيفية وشروط اختيار هذه التقنية دون غيرها.

والرؤية هي السياق الذي يستخدمه الراوي في تقديمه للأحداث، ولذلك نقول أن الراوي والرؤية يكملان بعضهما البعض، والرؤية تتجسد من خلال مشاهدة الراوي لمادة القصة، لأنه يبدعها وفقا لآرائه الفكرية، وبواسطتها يتم تحديد طبيعة الراوي الذي نقف خلفها، فهما متداخلان ومترابطان،

[1] انظر: عبد الله إبراهيم: المتخيل السردى- مقاربات في الرؤى والدلالة- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص 117.

[2] انظر: أمينة يوسف: تقنيات السرد 1997، ص 34.

[3] انظر: حميد لحميداني: بنية النص السردى- من منظور النقد العربي- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1991، ص 46..

وكل منهما ينهض بالآخر، فلا رؤية بدون راوٍ ولا راوٍ بدون رؤية" [1].

ويمكن تحديد أنواع الراوي كما قسمها نقاد الغرب والشرق والعرب، إلى ثلاثة أقسام رئيسية وهي:

1. الراوي العليم بكل شيء، ويسميه النقاد الفرنسيون (الراوي من الخلف).

2. الراوي يعلم ما تعلمه الشخصية، وتسمى (الرؤية من الخارج).

3. الراوي يعلم أقل مما تعلمه الشخصية، وتسمى (الرؤية من الخارج).

ويعتبر هذا التقسيم أوسع من التقسيم التقليدي للحكي المختصر في أسلوبين: أسلوب الراوي العليم

بكل شيء، ويستخدم في الغالب ضمير الغائب، وأسلوب الراوي بضمير المتكلم وهو "الراوي

المشارك" [2].

ثم نجد الباحث "جان بويون" الذي انطلق في حديثه عن الرواية والرؤيات من علم النفس [3].

ومن تأكيده على الترابط الوثيق بين الرواية وعلم النفس، استنتج ثلاث رؤى هي:

1. الرؤية مع.

2. الرؤية من الخلف.

3. الرؤية من الخارج.

ثم يأتي دور تودوروف ليعيد تصنيف بويون للرؤيات، مع إدخال بعض التعديلات عليها محافظاً

في الوقت نفسه على تقسيمها الثلاثي مغيراً في شكلها على النحو الآتي:

1-الراوي= الشخصية. 2- الراوي > الشخصية. 3- الراوي < الشخصية.

ومن خلال ما قدمه (بويون وتودوروف) نرى أن التقسيم الثلاثي يوافق ما يسميه النقد الأنجلو

[1] انظر: عبد الله إبراهيم: المتخيل السردى_ مقاربات في الرؤى والدلالة_ ص 62.

[2] انظر: د. أحمد جبر شعت: شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة"، (ط1، 2005م)، مكتبة القادسية، فلسطين. ص77، ص78. وانظر أيضاً د. يمنى العيد" في معرفة النص"، (ط4، 1999) دار الآداب، بيروت، ص 233.

[3] انظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1998، ص 287.

سكسوني الحكاية ذات السارد العليم، ويسميه بويون رؤية من الخلف، ويرمز إليه تودوروف بالصيغة الرياضية: سارد <الشخصية.

فالسارد لا يقول إلا ما تعلمه إحدى الشخصيات، وهذه هي الحكاية ذات وجهة النظر بحسب (لوبوك) والتي يسميها (بويون) الرؤية مع، ومن الطرف الثالث نجد: سارد >الشخصية، حيث نجد الراوي يقول أقل مما تعرفه الشخصية، وهذا هو السرد الموضوعي الذي يسميه بويون: رؤية من الخارج [1]، والراوي هنا يعتمد على الوصف الخارجي، أو وصف الحركة أو الأصوات. وقد ذكرت يمني العيد نوعين من الرواة؛ وذلك بناءً على العلاقة بين الراوي وما يروييه، وهي كالتالي:

أ. سارد يحلل الأحداث من الداخل ويتمثل في موقعين:

1. بطل يسرد قصته بضمير (الأنا) (حاضر).

2. سارد راوٍ كلي المعرفة مسقطا المسافة بينه وبين الأحداث (غير حاضر).

ب. راوٍ يراقب الأحداث من الخارج وهو بدور يأتي من موقعين:

1. راوٍ شاهد (حاضر) ولكنه (لا يتدخل).

2. راوٍ يحلل، يروي بواسطة ناقل غير حاضر، دون إسقاط المسافة بينه وبين السرد [2].

[1] انظر: جيارر جينيت: خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، عبدا لجيليل الأزدي، عمر الحلبي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1998، ص201، وينظر: صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص396.

[2] انظر: يمني العيد: تقنيات السرد الروائي، ص90.

وبناءً على ما تقدم يمكن تقسيم الرواة على النحو التالي:

1. بضمير المتكلم:

وهي في الغالب شخص يروي الحكاية، ولكننا لا نستطيع أن نطلق عليه لقب البطل، بسبب أن الراوي هو الذي يتحدث في الزمن الحاضر عن البطل مع أن أفعاله قد وقعت في الزمن الماضي، أي أن الراوي لو كان هو البطل لوجدنا مسافة زمنية بين الزمن الماضي والحاضر أي بين البطل والراوي.

2. المُطَّلَع على كل شيء:

وهو يروي بضمير الغائب، مما يعنى أنه بعيد غير حاضر، ولكن هناك تدخلات في السرد من قبل الراوي بشكل غير مباشر حتى لا يبقى بالصورة، وهذا التدخل الغير مباشر يكون عن طريق إقحامه للشخصيات في الحدث. كما أن للكاتب القدرة على خلق شخصيات جديدة قادرة على الحكى بصوتها بعيدا عن الكاتب والراوي، وبهذا يصبح العمل الروائي أو الإبداعي مجرد نقل للأحداث لأنه يفتقر للمصداقية وقتها.

3. الراوي الشاهد:

وهو الراوي الذي يروى من الخارج، وهو حاضر لكنه بعيد لا يتدخل، ويعتبر بمثابة عين الكاميرا التي تكتفي بنقل المشاهد في حدود النظر، وهو بمثابة آلة التسجيل التي تسجل ما تسمعه. فهو بذلك يعتبر نفسه تقنية آلية، وهو لا يكشف عن حضور الراوي لأنه يتطلب قدرة ومهارة عالية من الروائي حتى لا يسقط في الشكلية.

4. الكاتب غير الحاضر ولا كلي المعرفة:

إن هذا الكاتب يبحث هنا عن طرق وأساليب يستطيع بواسطتها رواية ما يريده، والراوي هنا يكون على مسافة بما يروى لأن ما يرويه من أحداث لا يقع في حضوره، لأنه يروي ما يرويه الآخرون

وما سمعه منهم، وهو بذلك ليس شاهداً علي ما يُروى، لأنه يحاول الابتعاد قدر الإمكان عن تأويل وتشخيص ما تبديه الشخصيات فلا يدخل إلى أعماق الشخصيات.

مفهوم الراوي:

يكون الراوي في الأغلب كائن له طقوس معينة في حياته، ويتميز بالحكمة وسلامة اللغة وطلاقة اللسان، وتكون لديه في العادة خبرة وذكاء حادين، لكنه يدفعك إلى الظن والشك لأنه يعتبر " كائن لعوب يصمم الشكل الهندسي ثم يطمسه، ويبني المعني ثم يهدمه، يصقل الصورة ثم يكسرها، ينظّم الذرات الزمنية ثم يبعثرها، يرتب المشاهد حسب منطق معين لا يلبث أن يبطله في غفلة من الشخصيات ومنك، خطره محقق ومع ذلك فإن أطرف نماذج الرواة وأرقها، هو من يجعلك لا تتق به" [1].

لقد كان الراوي محط بحث وعناية واهتمام في مجال النقد الأدبي؛ بسبب كونه أحد مكونات السرد الروائي الأساسية، وبوصفه مبدعا للحكي بما يحتويه من أحداث، ويعتبر الراوي أحد شخوص الرواية" غير أنه ينتمي إلى عالم آخر، غير العالم الذي تتحرك فيه شخصياتها. " [2].

وباعتباره الشخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها سواء كانت حقيقية أو متخيلة، والصوت الخفي الذي لا يتجسد إلا من خلال ملفوظه، هو الذي " يأخذ على عاتقه سرد الحوادث، ووصف الأماكن وتقديم الشخصيات، ونقل كلاهما والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها" [3]، فلا يشترط أن يكون الاسم محددًا فقد " يكتفي بأن يقتنع بصوت، أو يستعين بضمير ما يصوغ

[1] انظر: عبد الوهاب الرقيق، هنديين صالح: أدبية الرحلة في رسالة الغفران، دار محمد علي الحامي، الجمهورية التونسية، ط1، 1999، ص 37.

[2] انظر: عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، مصر، ط2، 1996، ص 17..

[3] انظر: عبد الله إبراهيم: السردية العربية ص 61.

بواسطته المروي"[1] وهكذا نجد أنه يمثل" الواسطة بين مادة القص والمتلقي، وله حضور فاعل لأنه يقوم بصياغة تلك المادة فهو الذي يتولى مهمة الترتيب والتصنيف داخل النص الروائي"[2].

وظائف الراوي:

إن القراءة النقدية والنظرية للنصوص القصصية والروائية، تكشف عن عدد من الوظائف التي تقع على عاتق الراوي، والتي تظهر بظهوره في النص وتختفي باختفائه، وهي الرموز نفسها التي توضح لنا وجوده أو اختفائه، ويمكن أن نجمل تلك الوظائف فيما يلي:

1. الوظيفة السردية:

يرى جيرار جينيت أنه من الغريب أن يسند إلى "سارد دور آخر غير السرد بمعناه الواضح؛ فهي وظيفة بديهية كانت أولى الأسباب في تواجده داخل النص السردية، فهي" إذا تعد أبرز وظيفة للراوي، وأشدها رسوخا وعراقة، وحيثما وجد الحكيم دل ذلك على وجود حاكٍ يقوم بعملية توصيل الحكاية من مخاطب يحاول التأثير في مخاطب عن طريق السرد"[3]. كما أن دور وظيفة الحكيم لا يقتصر على إبراز موقع الراوي، وتمييزه عن موقع الأحداث والشخصيات بل" للراوي الحرية المطلقة في إجراء بعض التعديلات التي يجدها مناسبة على الحدث الذي يصوره، فيقوم بعملية تقديم وتأخير الأحداث، فنجد بذلك أن الترتيب الزمني للسرد غيرَ زمان الأحداث، وهنا نكشف عن اليد الخفية للراوي"[4]، فهو " لا ينقل بالضرورة جميع التفاصيل الدقيقة التي وقعت، ولا يصف جميع الأشياء الواقعة في المكان الذي وقعت فيه"[5]. وفي رواية أيام الشتات، تظهر لنا الوظيفة

[1] انظر: عبد الله إبراهيم: السردية العربية ص 19.

[2] انظر المرجع نفسه ص 11.

[3] انظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، 264، وسمير مرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص 207.

[4] انظر: السابق، ص 207.

[5] انظر: عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، ص 62.

السردية بشكل واضح في قول الراوي " لم أستقل الطائرة مع المسافرين.. سمعتهم ينادون على طائرة مصر للطيران المغادرة إلى القاهرة، ويحثون الركاب على القدوم في الحال إلى بوابة السفر رقم عشرين.. كنت أترقب هذا النداء مثلي مثل الناس الذين يملؤون المقاعد من حولي"[1]. فهنا السارد جلال يبدأ السرد في مقدمة الرواية، ويخبرنا عما حدث حينما حاول الهرب من أهل أمه وما حدث له في المطار.

2. وظيفة الشرح والتفسير:

تختص هذه الوظيفة بعدم الاكتفاء بنقل الأحداث وتصويرها؛ بل تتعدى ذلك إلى التعليق عليها وبيان عللها، والراوي يتجاوز تقديم الحكاية إلى البحث عن أصلها وأسبابها ومسبباتها [2]. ونجد أن هناك أيضا من يطلق بعض التسميات الأخرى على هذه الوظيفة، فهناك من يسميها التقييمية أو التعليقية أو التفسيرية، فالتفسيرية تقوم على شرح الأحداث وبيان الأسباب، أما التقييمية فمهمتها التقييم والتعليق على الأحداث من وجهة نظر السارد، ووصفه للشخصيات بطريقة ساخرة، وهذا يظهر في رواية أيام الشتات حيث يقول: "كنت عائدا لتوي من محل بوشار، وعندما انعطفت تجاه البيت رأيت الشيخ منجي جالسا على مقعد خارج المحل، ساقاه ممدوتان أمامه، وعلى المقعد المقابل أحد زبائنه الأفارقة يلف شالا مزركشا على رأسه، ويتدثر بعباءة فضفاضة مزينة عند فتحة العنق، عباءة غاية في المسخرة، وهو نفسه معوج في جلسته"[3]. فهنا الراوي جلال يصف أحد الأفارقة عند محل الشيخ منجي، وهو يلبس بعض الملابس التي تدعو للضحك والسخرية عند مشاهدتها.

أما الوظيفة التعليقية فهي تقوم بتوظيف السرد للحظات بسيطة، حتى يتمكن السارد من التركيز

[1] انظر: عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي ص 61.

[2] انظر: السابق، ص 62.

[3] انظر: أيام الشتات ص 99.

في بعض الأمور الهامشية، كأن يتكلم عن قصة حدثت معه منذ سنوات، فهو هنا يوقف عملية السرد الأساسية ليستطرد في القصة الهامشية؛ وبذلك يمكن أن نقول عن هذه الوظيفة أنها استطرادية شكلية.

3. الوظيفة الانتباهية:

وهي تتمثل في اختبار وجود اتصال بين السارد والمتلقي (القارئ)، وتبرز في المقاطع التي يتواجد فيها القارئ على نطاق النص حين يخاطبه السارد [1]. وتظهر الوظيفة الانتباهية بشكل أساسي في تلك المقاطع، التي يبرز فيها القارئ على نطاق النص، حين تتم المخاطبة بشكل رئيسي من قبل الراوي، وهذا بعد أن ينتقل الراوي من ضمير الغائب إلى المخاطب، فهو هنا يجمع بين صورتين من الوظائف وهما الوظيفتين السردية و الانتباهية، ويظهر هذا بشكل واضح في رواية أحلام العودة حيث يقول: "أم حسن في نصف حجمها الذي أعرفه.. راح الشحم واللحم والرسغ المتين، وتهدل الثدي المغدق النقي الذي كنت أغرز فيه أصابعي فيتقطر في فمي وهزلت الأقدام التي كانت تدور في الشقة كالديابان، وتروح وتجيء من عند الفرارجي والجزار والخباز والبقال.

- من السكر يا ابني، قطع نفسي وهد حيلي الله يهد حيله

- بس يا أمي لازم تاخدي بالك من صحتك" [2].

هنا يظهر بشكل واضح التحول من الضمير الغائب إلى المتكلم ، ثم إن إدخال عبارة (لازم تاخدي بالك) قد نبّه القارئ للانتقال إلى ضمير المخاطب، حيث أوصي جلال جارتته أم حسن أن تأخذ حذرًا وتهتم بصحتها حتى لا تهزل بشكل أكبر من ذلك.

[1] انظر: سمير المرزوقي وجميل شاعر: مدخل إلى نظرية القصة ص 109.

[2] انظر: أحلام العودة ص 45.

4. الوظيفة الإبلاغية:

وتتجلى في إبلاغ رسالة القارئ، سواء أكانت تلك الرسالة هي الحكاية نفسها، أو مغزى أخلاقي أو إنساني^[1]. ولعل روايتي أحلام العودة وأيام الشتات، توصلان رسالة عن مدى الصمود الذي أبداه جلال في وجه أهل أمه، ومحاولة تهويده أو الصمود في وجه الإغراءات الغربية من نساء وخمر ولذة... الخ. وهنا تجدر الإشارة إلى أن هذه الوظيفة، لا تمت بأية صلة لتلك القصص الموجودة في الأدب الملتزم، أو في القصص الرمزية، أو الأسطورية، أو الخيالية مثل (التوابع والزوابع، ورسالة الغفران، وكليلة ودمنة).

5. الوظيفة الأيدلوجية:

وهي وظيفة تتعلق بالخطاب التنويري، أو التربوي، أو الأخلاقي، أو المذهبي، الذي يحمله الراوي في عباراته، وفي طريقة سرده للأحداث^[2]. وفيها تظهر تدخلات السارد المباشرة أو غير المباشرة، في القصة وتستطيع أن تتخذ الشكل الأكثر تعليمية لتعليق مسموح به على العمل^[3]. ومثاله ما يقوله جلال عن الحرب التي كانت قائمة بين العراق وإيران في ذلك الوقت: "وبدأ الحديث ثانية. خفيفاً في أول الأمر وبصوت معقول، غير أنه سرعان ما بدأ الضجيج والتوشيح...

تكلما في كل شيء تقريباً..

الحرب الدائرة على أشدها بين العراق وإيران، ورونالد ريجان رئيس أمريكا الجديدة، وعن بعض دول الخليج التي تساعد صدام في العلن والخوميني في الخفاء، والتصريحات النارية التي أطلقها

[1] انظر: عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، ص 65.

[2] انظر: جيارر جينيت: خطاب الحكاية، ص 265.

[3] انظر: أيام الشتات ص 355.

جورج مارشيه زعيم الحزب الشيوعي في مطار شارل ديغول بعد عودته من موسكو ومشاركته في احتفالات تنصيب قسطنطين تشيرنكو رئيساً للاتحاد السوفياتي.

وأحب عبد اللاهي مامادو أن يخوض في اليهود، فأسكته الشيخ منجي بزغدة كوع، ورغم ذلك عكّر علينا الجلسة بتمخظه بصوت مرتفع والكلام فيما يجهله أو يعنيه"[1].

هنا نلاحظ أن هذا المقطع من الرواية كشف عن الصراع المستمر الذي كان قائماً بين العراق وإيران، والدعم الذي كان يتلقاه من كل طرف من الأطراف المقربة إليها، وتطرق بشيء خفيف إلى اليهود، ومدى الحقد المشتعل في النفوس العربية والإسلامية عليهم، بسبب المجازر التي ارتكبوها ضد الفلسطينيين.

وتمثل في إدماج القارئ في عالم الحكاية، ومحاولة إقناعه أو تحسيسه[2]، لقد مثلت روايات الكاتب بعدا واقعيًا لأحداث حدثت في التاريخ العربي، وأحداث حدثت معه بشكل مباشر، أو نقلها عن طريق أشخاص آخرين، ومن هذه الأحداث وفاة جد جلال في رواية أيام الشتات حيث يقول: "ولم أشأ أنا إسدال الغطاء على وجهه مثلما يفعل الناس في هذه الأحوال، تركت وجهه عاريا بعدما أرخيت له جفنيه، ولا أعرف لماذا راحت عيناى إلى ساعة الجوفياء القديمة التي تحيط بمعصمه"[3].

كما تحمل رواية أيام الشتات الكثير من القصص؛ منها قصة موت والد جلال وزواج أمه من السيد يعقوب وقصة وفاة جدة جلال وزوجته خديجة، حيث وصف فيها كل ما عايشه من لحظات صعبة في فرنسا.

[1] انظر: أيام الشتات ص 101.

[2] انظر: سمير مرزوقي وجميل شاعر: مدخل إلى نظرية القصة، ص 10.

[3] انظر: أيام الشتات ص 359.

6. الوظيفة الاستشهادية:

وهي وظيفة فرعية ولا تعد شرطاً من شروط العملية السردية، ولكنها لا تكاد تخلو منها، وتظهر هذه الوظيفة حين يقوم السارد بمحاولة أثبات مصدره الذي استمد منه معلوماته، أو درجة دقة ذكرياته[1]. ونلاحظ في روايات الكاتب الثلاث الكم الكبير من الاستشهاد بالأمثال، والآيات القرآنية، والأحاديث الشريفة، وأقوال الصحابة، والأمثال الشعبية، ومما جاء في رواية أيام الشتات: "أبو حصيرة هذا ولي من أولياء الله الصالحين في عقيدة أهل أمي، وعندما يستجد به أحد منهم أعرف أنه في كرب عظيم"[2].

ومن الاستشهاد في رواية أيام الشتات، استشهاد الكاتب ببعض المحفوظات، من أغاني فريد الأطرش للدلالة على الحنين للوطن، ومنها "بساط الريح قوام يا جميل..

أنا مشتاق لوادي النيل.....أنا لفيت كثير ولقيت البعد عليه يا مصر طويل.

ومن استخدامه الأمثال في رواية أيام الشتات قول راشيل "أحلى من الشرف مفيش"[3]، ومنها أيضا "تجر النوايب بعضها بعضا"[4]، ومن الاستشهاد بالقرآن الكريم ما ورد من كتاب الله عز وجل "ولا تزر وازرة وزر أخرى"[5].

7. الوظيفة التوثيقية:

ترتبط الوظيفة التوثيقية بالراوي ارتباطا كبيرا، لأنه تقع عليه مهمة جعل القارئ أكثر ثقة في الكلام المحكي له. وقد اختلفت أساليب التوثيق حسب الأذواق والزمان ووجهات النظر، فربما يعد الراوي من المصادر الجيدة للمعرفة عن طريق إحضار الأسانيد والشهود، وقد يكون الراوي نفسه ممن

[1] انظر: سمير مرزوقي وجميل شاعر: مدخل إلى نظرية القصة ص 105.

[2] انظر: أيام الشتات ص 21.

[3] انظر: السابق ص 38.

[4] انظر: السابق ص 72.

[5] انظر: السابق ص 82.

شهدوا الأحداث، وجميع روايات الكاتب توثق ما جرى من أحداث تاريخية مرت على العرب، ومن ذلك توثيقه لزيارة السادات لإسرائيل حيث يقول: "وظهر الرئيس على باب الطائرة..مهندما. واثقا. يختال كالغندور، صفق له جدي بحرارة وهو ينظر نحونا متوقعا أن نجاريه إلا أننا لم نفعل"[1]. وتوثيقه لكلمة(الكاتباه) وهي كلمة عبرية تعنى عقد الزواج عند اليهود، وكلمة (الشطار تنائم) وهي كلمة عبرية أخرى ترمز إلى الخطبة ومراسمها.

وتوثيقه (التروكايرو) وهو أحد المعالم السياحية في باريس، وبها متحف الإنسان الذي عولجت به مومياء الفرعون الشهر رمسيس الثالث .

وتوثيقه لكلمة (البانثيون) وهي مقبرة أو مئوى العظماء، مدفون بها رجالات فرنسا الكبار، أمثال فيكتور هوجو، وفرانسو فولتير، وإميل زولا، وبودليير، وينظر إليها على أنها مزار سياحي هام.

8. الوظيفة الجمالية:

بالإضافة إلى ما سبق يقوم الراوي بوظيفة أخرى، أطلق عليها توماتشفسكي(التحفيز التأليفي)، ويؤكد على أن " قوام هذه الوظيفة يعتمد على تحويل الحياة الفجة، إلى صورة فنية عن طريق رؤية الراوي وصورته"[2]. وهذا ما يضيف على الأحداث الواقعية الموجودة في الرواية سمة جمالية، فنجد في ثناياها الوصف والتعبير عن الأحداث بكلمات دالة ومؤثرة، وهذا ما نلاحظه بشكل واضح في روايات الكاتب. ونستطيع إجمال هذه الوظائف في أمرين وهما:(الحكي) و(التأثير). فمتى كان الراوي يقص قصته، وأمامه شخص مستمع بكل جوارحه، وفي نية الراوي التأثير على المستمع بطريقة ما، كما يقول بنفسه، وُجد الخطاب السردي. وتبقى هذه الوظائف منتشرة لأن توزيعها غير جامع، ونستطيع الإضافة عليها أو الحذف منها، ولا يجب أن تكون

[1] انظر: أيام الشتات ص 122.

[2] انظر: عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي: ص 65.

جميع هذه الوظائف موجودة في رواية واحدة، فقد تأخذ وظيفة واحدة مجمل الحدث السردي، ولكن وجود أكثر من وظيفة، هو دليل على وجود تنوع عند الراوي، وقدرته على تأدية مهام متعددة، ترتفع بمستوى النص المعتمد على السرد إلى المفتوح، الذي يقبل عدة تحليلات. كما أن وجود الوظائف في الروايات يختلف بدرجات متباينة " ولا يعتبر شرطاً أن تكون كلها موجودة في كل رواٍ، أو في كل قصة، فقد يحتوي راوي قصة من القصص على ثلاث منها، أو أربع أو أكثر أو أقل، لكن لا وجود للراوي بدونها، وهي الوحيدة التي تصنعها"[1].

وبهذا فإننا نجد أن صناعة الراوي، هي صناعة مفتوحة ومرتبطة إلى مدى بعيد بإبداع كل قاص، وتقانات كل راوية بما يضيفه الزمان من أحداث وتطورات، فكل وظيفة من الوظائف السابقة لها الكثير من الطرق التي تبدأ بها عملها، وقد نجد الوظائف جميعاً مجتمعة، حتى أننا لا نستطيع تفريقها عن بعضها البعض.

9. الوظيفة التنسيقية:

هنا نجد أن السارد قد أخذ التنظيم الداخلي للخطاب الروائي، من أول العمل السردي الذي يجب أن يتمتع بالتنسيق، من أجل تثبيت ما يريد النص قوله. فللراوي الحرية المطلقة في إجراء بعض التعديلات، التي يجدها مناسبة على الذي يصوره، فيقوم مثلاً، بعملية تقديم وتأخير للأحداث، وهنا يكشف عن اليد الخفية للراوي"[2]. فهو لا ينقل بالضرورة جميع التفاصيل الدقيقة، التي وقعت ولا يصف جميع الأشياء الواقعة في المكان الذي وقعت فيه. [3]. وبذلك فإن الوظيفة التنسيقية مهمة جداً، لأنها تنظم ما يريد السارد قوله بصورة جميلة، فمن الممكن أن يُقَوِّم السارد نفسه بهذه الوظيفة مثل: "منا يا خويا ثلاث منابات وأبوك الله يرحمه مناب وعماتك الاتنين مناب، وكل مناب

[1] انظر: عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي: ص 75.

[2] انظر: السابق ص 62.

[3] انظر: السابق ص 62.

عشر فدادين. أنا منابي راح، الله لا يربحه، شوف انت بقى اللي فاضل لك كام"[1]. كما نجد الراوي يتدخل في الحوار؛ وذلك من خلال بعض الجمل النثرية لتنسيق الكلام، ومن ذلك ما ورد في رواية المليجي عندما تحاور مع العم مفتاح بشأن التخطيط للمعركة مع أولاد هارون. كما نجد أن الراوي قد قام بالاستطراد في أمور عدة، والاختصار في أمور أخرى وذلك بحسب رؤية الراوي للموضوع.

مدخل نظري: الرؤية

نستطيع أن نعرف الرواية ونقول أنها "مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحة"[2]، حيث نرى أنه "يتم وفقا لها عرض الوقائع والأحداث" [3]، وهي تعد النافذة التي نستطيع النظر منها باتجاه ما نريد.

إن أول من بدأ بالاهتمام بهذه النظرية، هو هنري جيمس حيث وضع القاعدة التي تقول: "إن من واجب القصصي أن يمسح حياته"[4] ويعتبر هنري جيمس هو أول من نادى بضرورة ابتعاد الكاتب عن التعليق، ورسم المؤشرات التي توضح لنا كيفية الشعور اتجاه شخصياته. لكن على ما يبدو فإن كتاب(صنعة الرواية) لبيرسی لوك، هو البداية الحقيقية في بناء نظرية (وجهة النظر)، حيث أن التمييز بين الإظهار والإخبار أصبح وسيلة من وسائل تقديم الرواية. يقول (لوبوك): "إن فن الرواية لا يبدأ إلى أن يعتقد الروائي أن قصته كمادة لا بد أن تظهر،

[1] انظر: أحلام العودة ص 137.

[2] انظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي ص 46.

[3] انظر: جبر الديننس، المصطلح السردي (معجم المصطلحات)، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003، ص245.

[4] انظر: رولان بورنوف وريال أوئليه، عالم الرواية: تر، نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية بغداد، ط 1991، ص

وتعرض بشكل تعلن فيه عن نفسها"^[1]، ثم نجد كتاب (فهم السرد الخيالي) لكلمينث بروكس وروبرت بن راون) اللذين اقترحا فيه مصطلح "بؤرة السرد"^[2]، الذي أصَلَ عليه جيرار جينيت فيما بعد نظرية (التبئير).

"لقد صنف المؤلفان بؤرتين لأداء مفهوم (وجهة النظر) وكل بؤرة تنقسم إلى قسمين"^[3].

1. بؤرة الشخصية وتنقسم إلى قسمين:

أ- صيغة المتكلم: يكون السرد بضمير التملك (الأنا).

ب- صيغة المتكلم المراقب: يكون السرد بضمير التملك (الأنا) شاهدا ومراقبا.

2. بؤرة المؤلف:

أ- صيغة المؤلف المراقب: يكون السرد بحس موضوعي مراقب.

ب- المؤلف كلي العلم: يكون السرد متحررا متوغلا في عقول الشخصيات.

أما الناقد خورمان فريدمان، فقد جاء بشيء من التوسع في تقسيم أنواع الرواة؛ إذ صنفهم على ثمانية أنواع^[4]. وهي كالتالي:

1. المعرفة الكلية للكاتب: إذ أن وجهة النظر غير محدودة أو غير مراقبة، وهو يتدخل سواء اتصلت تدخلاته بالقصة أم لم تتصل.

[1] انظر: بيرسي لوبوك، صناعة الرواية، تر: عبد الستار جواد، دار الرشيد، بغداد، 1981، ص 65.

[2] under standing fiction , p 599

نقلا عن يحيي عارف الكبيسي، المقولات والتمثلات والأوهام، دراسة في النقد العربي الحديث، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط، 2009، الهامش- ينظر: الهامش رقم 35، ص 54.

[3] انظر: المصدر السابق ص 54.

[4] انظر: سعيد يقطين تحليل الخطاب الروائي، ص 286-287. وفر انسوفان، وروسوم غيون في (نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير)، تر: تاجي مصطفى، الحوار الأكاديمي، ط 1989، ص 12- ص 13، وجيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، الهيئة العامة للطباعة الأميرية ط 2، 1997، ينظر: ص 199.

2. المعرفة الكلية المحايدة: الكاتب لا يتدخل مباشرة، وهو يتكلم بضمير الشخص الثالث، ولكن الأحداث تقدم بالشكل الذي يراها الكاتب فيه لا في الشخصيات.

3. الأنا الشاهد: وجهة النظر هي نظر الراوي بضمير المتكلم، إذ يختلف السارد عن الشخصية.

4. الأنا المشارك: إنها حالة الراوية بضمير المتكلم، إذ يتساوى السارد والشخصيات الرئيسية.

5. المعرفة الكلية المتعددة الزوايا: إن الحكاية تقدم كما تحتاجها الشخصيات أي أكثر من راوٍ.

6. المعرفة الكلية الأحادية الزاوية: الراوي يسلط الضوء على شخصية مركزية ثابتة، ترى القصة من خلالها.

7. النمط الدرامي/ المسرحية: وهنا لا ترى إلا أفعال الشخصيات، أما أفكارها وعواطفها فيمكن أن ترى من خلال الأقوال والأفعال.

8. عين الكاميرا: وتتميز هذه الواجهة بنقل شريحة من حياة الشخصيات من غير اختبار أو تنظيم.

بعد ذلك ظهر كتاب (زمن الرواية) للناقد الفرنسي (جون بويون) الذي "ميز فيه بين أنواع الرؤى،

بحسب طبيعة علاقة الراوي بالشخصيات، ومدى إحاطته بالوقائع والأحداث"^[1]، حيث قسم الرؤى

إلى ثلاثة أقسام، يوافق أولها ما يسميه النقد الأنجلوسكسوني (الحكاية ذات السارد العليم)، ويسميه

بويون (الرؤية من الخلف) السارد < الشخصية، إذ إن الراوي يعلم أكثر من الشخصيات، أما الرؤية

الثانية فيسميها (الرؤية مع)، السارد = الشخصية، والرؤية الثالثة هي، (الرؤية من الخارج)،

السارد > الشخصية، السارد أقل علما من الشخصية، ويطلق عليه (السرد الموضوعي)"

هنا نجد أن (تودوروف) قد اهتم بهذا التقسيم وتبناه، وأن تودوروف هو أول من استخدم مصطلح

الإشارة بواسطة الصيغ الرياضية، مثل (<، =، >)، أما مصطلح (التبئير) فقد ظهر مع جيرار

[1] انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ينظر ص 132.

جينيت الذي استعمله تماشياً مع مصطلح (رؤية) و(حقل) و(وجهة النظر)، إذ أن هذه المصطلحات كما قال جينيت فيها " مضمون مفرد الخصوية" [1].

لذلك يقدم جينيت تنميته الثلاثي للتبئير، على النحو الآتي [2].

1. الحكاية ذات التبئير الداخلي، وتنقسم إلى:

أ. البؤرة الثابتة: إذ يمر كل شيء من خلال راوٍ أو شخصية واحدة.

ب. البؤرة المتغيرة: أي التي تمر عبر عدة شخصيات.

ج. البؤرة المتعددة: كما في الروايات المبنية على الرسائل، إذ تبرز الحادثة نفسها إلى الوجود

عدة مرات، كما مر خلال وجهة نظر إحدى الشخصيات.

2. الحكاية غير المبؤرة أو ذات التبئير الصفري (وهذا النمط تمثله الحكاية الكلاسيكية عموماً).

3. الحكاية ذات التبئير الخارجي: إذ يتصرف فيها البطل أمامنا من غير أن يسمح لنا بمعرفة

أفكاره أو عواطفه.

الجانب التطبيقي:

يعتبر الراوي من الخلف من أهم الطرق والأساليب السردية، التي اتكأت عليها الفنون السردية منذ

معرفة هذا الفن "بل أكثرها استخداماً في طرق السرد التقليدية، فهو السرد الموضوعي الذي يسمح

للسارد بالتحكم في إيراد الوقائع السردية وترتيبها [3]. وبعد ضمير الغائب من أكثر الضمائر التي

يستخدمها الراوي من الخلف، وقد يتحدث هذا الراوي بضمير الغائب عن نفسه، وقد يتحدث عن

الآخرين، وقد تبدو صورة الراوي مسيطرة بوصفها رواية، " (لكن صوته لا يظهر بالمظهر الغنائي؛

[1] انظر: جيران جينيت، خطاب الحكاية، ص 21.

[2] انظر: المصدر السابق، ص 201، ص 202 وسيد ابراهيم، نظرية الرواية ودراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة القصة، دار قباء، القاهرة، 1998، ص 145.

[3] انظر هيثم الحاج على: "الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردية"، (ط1، 2008) مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ص 154.

بل يتوارى خلف ضمائر الغائب"[1] لقد عدَّ كثيرٌ من النقاد " الراوي من الخلف هو الراوي من الخارج أو الراوي بضمير الغائب، وهو يساوي ذات السارد العليم"[2]. وهكذا فقد ظهرت إشكالية عدم تمييز النقاد بين الراوي من الخلف (محدود العلم) الذي يشبه الراوي المشارك في التركيز على زاوية محددة والراوي من الخلف(كلي العلم) الذي يعرف جميع الشخصيات والاماكن، ويشترك مع الراوي من الخلف (محدود العلم) في استخدام ضمير الغائب. إن الخلط بين المؤلف الحقيقي العالم بكل شيء والمؤلف الضمني،(الراوي من الخلف) أوقع النقاد في إشكالية عدم التمييز والتفريق بين محدود العلم وكلي العلم. لقد عزّف كثيرٌ من النقاد الراوي من الخلف بأنه " الرؤية الخارجية لراوي العلم التي يقدم بها المؤلف الضمني مادته القصصية"[3]، وتستعمل هذه الرؤية عادة في الروايات التقليدية، حيث يعرف الراوي كل شيء عن شخصيات عالمه، بما في ذلك أعماقها النفسية"[4]. وبنظرة سريعة وفاهمة للروايات التي بين أيدينا، نجد أن (الراوي من الخلف) بنوعيه (محدود العلم ، وكلي العلم) يسيطران على أحداث الرواية في عدة مراحل وخصوصا مراحل تطورها. كما نلاحظ أن هذه الروايات قد اندرجت تحت الأسلوب التقليدي في البناء، بداية برواية أيام الشتات مرورا بأحلام العودة انتهاءً بالمليجي. وكذلك استخدام هذا النوع من السرد بواسطة الراوي من الخلف، لا يقلل أبدا من القيمة الفنية للروايات، بل إن طريقة التوظيف لهذا النوع من الرواة، هي أفضل الطرق والأساليب المؤثرة في نجاح السرد وصيرورته.

أ. الرؤية من الخلف(الراوي محدود العلم):

[1] انظر: د. عبد الرحيم كردي: "السرد في الرواية العربية المعاصرة، ص 151.

[2] انظر: د. عالية " البناء السردى"، ص 175.

[3] انظر: د. عبد الله إبراهيم: " المتخيل السردى" ص 65.

[4] انظر: " همام- قنان: "السرد الروائي"، ص 80.

للراوي من الخلف نوعان مهمان بحسب تركيز السارد على شخصياته، فهناك محدود العلم ومعرفته أحادية الرؤية، التي يركز فيها الراوي على وعي إحدى الشخصيات، وهي في الغالب تكون من الشخصيات الرئيسية. أما النوع الثاني فقد كان (كلى العلم) فمعرفة الراوي متعددة الزوايا ومحايده، فالراوي يوزع علمه بين الشخصيات والأماكن ولا يتبنى وجهة نظر إحداهما. وقد اشتملت على منظار الرؤية الخارجية، فقد تبني كمال رحيم الراوي من الخلف - محدود العلم - ليقوم بسرد أحداث رواياته الثلاث، وبهذا استطاع تحقيق الوحدة العنصرية للعمل الفني ، ونجد أن الراوي في الصفحات الأولى من رواية " أيام الشتات" قد استعمل ضمائر الغائب حين قال: " سمعتهم ينادون على طائرة مصر للطيران المغادرة إلى القاهرة، ويحثون الركاب على القدوم في الحال إلى بوابة السفر رقم عشرين"[1].

هنا نجد أن الراوي قد استعمل الضمير المتصل(هم) للغائب، حين أراد السفر وجلس في المطار ليسمع النداء على المسافرين إلى مصر، ثم يقول أن موظفي المطار كانوا يحثون الركاب على القدوم إلى بوابة السفر رقم عشرين. كما نجد مشهداً آخر محدوداً للعلم فيقول: " غطت شعرها بالايشارب واستعدت للفراق، مثلما فعلت جدتي أيفون لما رحل خالي أيزاك إلى مصر وساح في بلاد الله حتى استقر به المقام الآن في (إسرائيل)! لم تخلع جدتي الإيشارب إلا عندما جاءها أول خطاب منه بعد ما يزيد عن عام"[2].

فالراوي هنا ليس إلا كاشفاً وراصداً لشخصية تنظر إلى وحدته من الخارج، وهذا هو السبب الذي يعزز سيطرة الراوي محدود العلم على بعض أحداث الرواية، وإن كانت هناك بعض المواقف والمشاركات التي توحى إلى مشاركة ووجود الراوي(كلى العلم) في اتخاذ بعض وجهات النظر

[1] انظر: أيام الشتات ص 7.

[2] انظر: السابق ص 19.

والمواقف، مثل وصفه للحوار الداخلي في أحد المشاهد حيث يقول: " لو كان العجوز تمس شعرة من شعرات زين العابدين إلا ما نطلع إليها وبالله العظيم الذي لا إله إلا هو إلا لما نوربها النجوم في عز القايلة (الظهر)، هيه وسي تاته العبيط بتاعها- يقصد جدي وكمان...

وأحجم عن الكلام.

أظنه أراد إدخال أمي هي الأخرى في زمرة المعاقبين، غير أنه أمسك إكراما لي. عاود الكلام ثانية ، وإصبع سبابته إلى الأمام. - لا والحكاية مهياش بأش تقف هنا (والحكاية مش حتقف لحد كده). حتى ولدها شمعون إल्ली ساكن في العشرين"[1].

لقد أكثر الراوي هنا من الأوصاف التي تدل بشكل تام على التدخل في البناء السردي، كما أكثر أيضا من الانفعالات والدوافع التي عبرت بشكل تام على التدخل في البناء السردي والوجود الكامل من خلال هذا المقطع. كما نجد أن الراوي من الخلف قد أوهم القارئ بمحدودية علمه، وبأنه لا يستطيع أن يدخل إلى أعماق الشخصية ويكشف الخبايا النفسية التي تعتمل بداخلها إلا من خلال الأحداث ومجرياتها، كما أنه لم يوظف المونولوج الداخلي ليقوم بالكشف عن الشخصية أو لتكشف الشخصية نفسها، فمحدود العلم في الراوي من الخلف، هو نفسه محدود الإمكانيات السردية في التوظيف الذي يسبر أغوار الشخصية.

فالراوي محدود العلم لا يروي إلا ما يراه ظاهرا، أو من خلال زاوية واحدة، أو انعكاس لمرآة واحدة وهي في الغالب، قد تكون لبطل واحد أو شخصية محورية أساسية، بعكس الراوي كلي العلم الذي

[1] انظر أيام الشتات ص 46.

يغوص ويتعمق في أعماق البطل. كذلك باقي شخصيات الرواية، حيث نجده يقوم بوصف ما يدور بداخلها وما لا يستطيع رؤيته.

ففي رواية (أحلام العودة) يتولى الراوي محدود العلم سرد الأحداث من زاوية بطل الرواية جلال، وكأنه ظل هذه الشخصية، حيث يقول: "وبعد أن تفرغ الست نظيرة مما في يدها ، تأتي بهيئة جديدة. جلباب بيتي نظيف، وشبشب من منتجات الصين تعلوه وردة حمراء، وشعرها يبدو أنها أعلت فيه أسنان المشط قدر ما تستطيع، غير أنه لم يسمع الكلام أو ارتدع وتموج حسبما تريد. تجلس قبالة، سائلة عن وقت قدوم الضيوف.

- لسه بدري، معادنا الساعة ثلاثة.

- ويرمقها بنظرة من يدبر لأمر ما. [1].

وهو هنا يصف ويقول ما تقوم به السيدة نظيرة، فينقل لنا معالم الهيئة التي كانت عليها السيدة نظيرة بدءاً من جلبابها الجديد وحدائها وشعرها.

ويضيف: "وتكاد تغرب عيناه، وهو يكمل للست نظيرة" [2]. "برهة ويقول، وهو يميل برأسه متصنعا الانشغال بإزاحة ذرة غبار بكم منامته:

- مش يناسب هديل؟" [3].

هنا الراوي لا يفارق السيدة نظيرة في جميع المشاهد التي ظهرت بها، وكأنه جاء ليشهد على أقواله وأفعاله، فينتقل معها من موضوع إلى موضوع، ويصف ما يحدث بشكل جيد. أما في رواية أيام الشتات نرى أن الراوي محدود العلم يسرد أيضا من زاوية واحدة حيث يقول: "تحتار أُمِّي وتجلس واجمة قلقة، أو تدخل إليّ وتجلس بجواري على حاشية الفراش: تظن أنني

[1] انظر: أحلام العودة ص 73.

[2] انظر: السابق ص 74.

[3] انظر: السابق ص 74.

محسود! فتريح رأسي على صدرها وهي تلمس ظهري، وجبهتها تعلو وتهبط مع الغمغمات الخارجة وتبدو كالأدعية والصلوات، وعندما تمسح شعري متممة (آمين... آمين)

تدور بعدها في الشقة بطاسة من النحاس ينبعث منها البخور، تلفها حول رأسي عدة مرات وأسفل السرير وفي الدواليب، وغرفة جدي الذي يسرع بفتح النافذة ويختبئ بجسده كله تحت اللحاف فرائحة البخور كانت تزكم أنفه وتسبب له السعال.

لا تكثرت أمني به كثيرا، فالتركيز كان على وعلى غرفتي، وكان لا ينقطع فمها عن الأدعية التي تطرد الأرواح والشياطين بسر سيدنا موسى الذي فلق البحر بعصاه، وسيدنا سليمان الذي سخرَ الله له الجن والريح.. [1].

هنا نجد الراوي يراقب انفعالات أمه بسبب مرضه، فينقل لنا معالم خوفها على ابنها، وما تفعله من أجل أن يرجع سليما، كما أن هذا الراوي لا يفارق أمه في أغلب مشاهد الرواية، وكأنه جاء ليشهد على أفعالها وأقوالها، فينتقل معها من غرفته إلى الصالة إلى غرفة جده حتى الحمام.

كما نجد تصويرا للأماكن بكثرة في رواية أحلام العودة ومنها: " لا وابور الطحين بقامته التي يتصاعد منها الدخان، ولا الساحة التي كانت تعج النسوة حاملات قفف الحب أو من يأتي به على ظهور الحمير، والحركة والوسع والفرحة بخيرات الله التي تطحنها أضراس الوابور.

رحل... ورحلت معه العجائز اللاتي يجلسن أمامه بمشنيات الترمس والفول الناب وحبّ العزيز والنصبّة التي بجانبه البحري حيث كان أنفار الوابور يشربون الشاي والدخان، أو من يفرش منهم ساعة القيلولة حصيرة في ظل شجرة أو بداء جدار، مريحا جسده من المناهدة والنقار مع النسوة

اللاتي لا يكفن عن التثرثرة والفصال في أجرة الطحين.

وغاب الرجل الأكتع الذي كان يقف على الميزان، محركا بذراعه المثنية وكتفه المرفوعة رمانة

[1] انظر: أيام الشتات ص324-393.

المؤشر إلى اليمين واليسار، ورفيقه ذو النظارة الملحوم ذراعها بالغراء، الذي كان يسجل الأرقام بريشة في يده على قصاصة ورق ويسلمها لمن عليه الدور." [1].

ولعل تمسك الراوي بهذا البطل، أنقذ الكاتب من مأزق كبير كان على وشك الوقوع فيه، وهو تفكك الوحدة المكانية، بسبب كثرة الأماكن الموزعة بين الأحداث الرئيسية والثانوية.

وعندما يستخدم الراوي من الخلف هنا السرد الموضوعي، فهو لا يصور إلا المكان الذي يكون فيه البطل، لاستثناء ما يدور بين الشخصيات من حوار.

وهذا يدل على أن الراوي من الخلف (محدود العلم) لا يشترط فيه ان يكون دائم الحضور ومن الأمثلة على ذلك: "فمال برأسه نحوى متفرساً:

صاحب الشقة! هو أنت من سكانها الأوليين.

- أيوه..

الجماعة اللي غاييين في بلاد بره؟

أيوه..

الجماعة إل..

أيوه الجماعة إل..

فلمعت عيناه:

- تكونش هو أنت جلال!؟

- "وكانت قدماء قد تمكنتا من العثور على الشبشب، فدهسهما فيه وقام يحمل عني الحقائب:" [2].

[1] انظر: أحلام العودة ص 105- ص 106.

[2] انظر: السابق ص 12.

" وبدأ في التمخط فأخذت خطوة إلى الوراء محتاطا، وأقسمت عليه بالله أن يعيد لي الحقيبة التي أخذها من يدي ويعود إلى دكته سالما، فأنا أعرف طريقي"[1].

" إطار نظارته تبدل لونه من لفتح الشمس وملوحة العرق، خاصة عند أول الذراعين والمواطن التي يركن فيها على الأنف والمقلتين وتبدو عيناه من وراء العدسات ناعستين متعبتين"[2]

فالراوي محدود العلم في هذه الرواية، لا ينقل صوت المؤلف بطريقة مباشرة، لكن الحوار بين الشخصيات بدا في بعض المواطن مباشرة في نقل آراء المؤلف وأهدافه، وذلك عندما يُقدم الوثائق والشواهد الكثيرة التي تقطع سير الأحداث الرئيسية عبر لغة الحوار.

ومن ذلك أيضا في رواية المليجي ما نجده هنا: " العم مفتاح هو الاستثناء. فتوة قديم، قديم جدا، تقاعد منذ ما يربو على الخمسين سنة. بلغ من العمر أرذله ولا يزال صاحيا. تضاريس وجهه عضية على الوصف، فالكرمشة والنتوءات والأخاديد لا يستطيع أحد أن يوفيهها حقها مهما اجتهد. كذلك جسده، رخو، لين، وعظامه هشة كشرائح البسكويت"[3].

" مخه بيت القصيد. يزن بلدا. يلف ويدور ويحاور ويناور، يبتلعك ويهضمك ويتجشؤك يا أخ مليجي أنت وعشرة من أمثالك"[4]. " في زمنه كانت الحارة تمشي على الصراط المستقيم، كما أن له مآثر لا تُنسى، فقد استمات هذا العجوز للدفاع عن الحارة حتى فقد عينه اليمنى في غزوة لأولاد هارون"[5].

[1] انظر: أحلام العودة: ص 12.

[2] انظر: السابق: ص 23.

[3] انظر: المليجي ص 123.

[4] انظر: السابق: ص 124.

[5] انظر: السابق: ص 125.

هنا نجد أن الراوي في رواية المليجي كلي العلم؛ لأن الراوي هو نفسه الفتوة المليجي الذي يحاول دائماً أن يكون على اطلاع بكل ما يحدث من خبايا بالحارة قديمة وحديثة.

وبالرغم من تلك الاستطرادات فقد كان الكاتب يهتم براوٍ واحد، وحاول في أكثر من موطن أن يكسبه محدودية العلم، وكأنه لا يعلم إلا ما يدور في رأس بطله وحده، أما باقي الشخصيات فعلمه بها محدود وفق البطل الموجود في الرواية.

فمثلاً في رواية أيام الشتات، نشعر بأن جلال هو المتحدث عندما يتكلم الراوي ومن ذلك: "بايعاز من بوخلع مضى صبي تونسي بملابسه التقليدية بيننا، راح وجاء عدة مرات متمتما بذكر الله، ويهز سلسلة من الخيط المضفور تتدلى من يده مثبتا بها طاسة بها جمر متقد ينبعث منه البخور، ثم عرج إلى الغرفة التي بها النساء، ولما فرغ مكث في المطبخ يصلح الجمر ويجدد ذرات البخور، وبين الحين والحين يطل برأسه منتظراً تعليمات الشيخ بوخلع ليبدأ المرور بيننا"[1].

هنا يظهر لنا أن درجة قرب الراوي من الشخصية يحدد بشكل رئيس قيمتها الفنية، فكما ابتعد عنها تهشمت وضعف دورها في الأحداث، " فدرجة قرب الراوي من الشخصيات والأحداث وبعده عنها يؤثر في رؤيتنا لها، وفي أسلوب تقديمها"[2].

وبهذا نجد أن الراوي في رواية أيام الشتات، قد حاول الاقتراب من جميع الشخصيات، بما فيها تلك الشخصيات الثانوية حتى ولو برز ذلك بدرجة قليلة ، مما يحذو بالمتلقي أن ينظر بشمولية وتمعن إلى الشخصيات، فيحدد بذلك وجهة النظر من جميع الشخصيات، التي ينظر إليها من زوايا متعددة. أما في رواية " المليجي " فنرى أن وجهة النظر تُرى من زاوية واحدة وهي شخصية المليجي نفسه، الذي يعتبر الشخصية الرئيسية في الرواية، بوصفه الفتوة الذي يحكم الحارة.

[1] انظر: أيام الشتات ص 126.

[2] انظر: د. عبد الرحيم الكردي: " الراوي والنص القصصي " ص 21.

" والرواية الحديثة منذ بدايات القرن العشرين الميلادي ربطت بين ضمائر الغائب والرؤية الذاتية حين اقترحت زاوية محددة للرؤية"[1]، وكأن شهادة الراوي لا تتحقق هنا إلا بواسطة هذه الشخصية، مما جعل دور الشخصيات الأخرى مهماً وخاضعة لسطوة المليجي، وكان المؤلف قد اعتبر المليجي هو العين التي يرى بها الأحداث. مما يعكس على المتلقي شعوراً بأن المؤلف يقص لنا قصة قد سمعها من شخصية

تُسمى المليجي، أو أنه شاهد مسلسلًا مصريًا قديمًا يتكلم عن الفتوات، وهو بذلك يكون قد سرد أمور قد شاهدها أمام ناظريه.

أما في رواية أحلام العودة، فنجد أن الراوي من الخلف - محدود العلم - قد استفاد من مكانه ونظر إلى الأمر بحيادية تامة، من دون أن يعلق على الأحكام، أو أن يُقحم نفسه بإصدارها؛ لذلك يستطيع القارئ التوصل إليها من خلال مراقبته لأقوال وأفعال الشخصيات، وإن كان قد تحول إلى الراوي كلي العلم في ختام الرواية؛ عندما تعمق في شخصية أبو الشوارب التي آلت إلى الحزن واليأس الشديدين بعد عملية النصب والاحتفال، التي تعرضوا لها من قبل التجار الهنود.

" أما ما عدا ذلك فقد كان الراوي هو مجرد راصد يسجل الحركة، ويصور الأماكن والأشياء وينقل أصوات الشخصيات"[2].

الرؤية من الخلف (الراوي كلي العلم).

" يعد هذا الراوي كلي العلم أحد أهم الأنماط السردية، التي تجعل السارد مطلعاً على كل شيء، حتى الأفكار السردية للأبطال، والتحكم في إيراد الوقائع السردية وترتيبها"[3].

[1] انظر: سيزا القاسم: "بناء الرواية" ص 180.

[2] انظر: محمد الشنطي "فن الرواية في الأدب العربي السعودي" ص 117- ص 118.

[3] انظر: هيثم علي الحاج: "الزمن النوعي"، ص: 154.

فقد "تتضخم شخصية السارد، إلى درجة لا تتيح لنا فيها فرصة لسماع صوته فحسب، وهذا النوع من السارد يتفق مع الراوي كلي العلم"[1].

كما أن الراوي كلي العلم يعتبر امتداد للنوع السابق من الراوي من الخلف_ محدود العلم_، لأنه يشترك معه في أنه يستخدم ضمير نفسه (ضمير الغائب)، ويشتركان في إنتاج نوع واحد من السرد وهو السرد الموضوعي، ويطل على شخصيات الرواية وأحداثها من الخارج. كما أن الاختلاف بين النوعين السابقين، لا يكون إلا من خلال التعمق والبحث في داخل الشخصيات والأحداث.

وفي رواية المليجي نجد أن المؤلف قد اختار راويًا من خارج الرواية، يطل على أحداث الرواية من موقع الراوي كلي العلم، لكن الغريب في الأمر هو عدم استخدام ضمير الغائب كما في النوع السابق، بل قد ذهب لاستخدام ضمير المخاطب ليدفعنا إلى داخل الأحداث مباشرة.

" واستخدم ضمير المخاطب(أنت) في السرد أمر قليل الورد، وحديث النشأة أيضا"[2].
فمنذ بداية الرواية نجد(عباس) يخاطب (قناوي) ويقول له: " يا عم طول بالك! يا سيدي طول بالك! أنا قصدي أقولك إن الزمن دلوقتي بقى زمن الفضائيات والمسلسلات، فسبيك من العك ده إلى إنت بتعكه واتلفت لحاجة تنفك.

أعملك سيناريو، الزق لواحد من بتوع السيناريو واعمل انت الحوار، ومن عارف يمكن ربنا يفتحها عليك." [3].

" أتتذكر يا أيها الكذاب! المشغول عني بأحجار شيشتك، يوم أن كنت تحاورني في روايتي الثانية (الغلبان)، أتتذكر؟

[1] انظر: د. عبد الرحيم الكردي: "السرد في الرواية المعاصرة"، ص: 150.

[2] انظر: في نظرية الرواية: ص 189- 627.

[3] انظر: المليجي: ص 13.

لم تكن ملما بالأحداث، فلا حدث واحد من الأحداث التي ناقشتني فيها كان مكتوبا في الرواية والبطل؟! البطل اسمه (لبيب) وأنت مصمم على أن اسمه(حجازي)، والمرعب في الأمر أنك وجهت لي اللوم لأنني جعلته يعاشر زوجة أبيه وإن كنت قد أثبتت عليّ لأنني اخترت له وظيفة محصل بهيئة النقل العام"[1].

يتضح مما سبق ومن خلال وصف الراوي، أنه استطاع دخول أعماق نفسية (قناوي) حتى تحول السرد من السرد الإخباري الذي عهدناه في الراوي محدود العلم، إلى السرد التصويري الذي يصور الأحداث والمكان من وجهة نظر الشخصية كما ينقلها الراوي العالم بكل شيء، وهذا النقل التصويري لا يكفي بالتصوير الفوتوغرافي، بل يعتمد إلى تشويه الأحداث والمكان.

بعد ذلك تُفاجئ بضمير المتكلم الذي لا يمكن أن يلتقي مع السرد الإخباري المستخدم مع الراوي من الخلف، فالكاتب يختل عنده السرد عندما يتذكر ما يعيش فيه، وهو ما يجعل الراوي ينتقل فجأة من ضمير المخاطب إلى ضمير المتكلم، فيقول: " فأنا الآخر كنت أعريد في هذه المعمة، أبحث وأدقق وأنحني على الكشوف المبعثرة، غير أن بالي كان مطمئنا إلى حد ما كنت مرتاحا. ولا يسألني أحد عن السبب، فهذا الأمر لا يعلل أو حتى يوصف، يحس فقط.. كنت أشعر بأني سأنجو من هذه المذبحة، بأني الوحيد من بين هؤلاء التعساء الذي سينصفه الحظ. فأنا رجل غلبان، لا في حوزتي ريع دكان مثل الأخ عباس"[2].

وهذا الخطأ يربك النظام السردية، ويجعل الأحداث داخل الرواية متوترة وغير ثابتة، حيث ينتقل الراوي مباشرة إلى استخدام ضمير الغائب في قوله: " فمن الآن بالات الأقمشة، صوف قطن كتان، سوف تنهال كالمطر على أوروبا وأمريكا واليابان. فتزد عليها الجريد بأن ليس هذا فقط، فقد

[1] انظر المليجي: ص 20.

[2] انظر السابق: ص 30.

وصلتها أيضا أخبار مؤكدة بأن أوساط النسيج بمقاطعتي (مانشستر) و(بوركشاير) أصابها الوجود عندما سمعت بهذا الخبر، ومن تفاجئنا بأن الخواجة فلان صاحب مصنع (جبل) أو الخواجة علان صاحب علامة (الهيلد) قد انزعجا ويعكفان الآن على وضع الخطط لمواجهة غول النسيج هذا الذي ظهر"[1].

وقد استنتر الراوي في أكثر مواضع الرواية؛ مما أدى إلى بروز شخصيات الرواية بأقوالها وأفعالها، وهذا بدوره أثر على بنية السرد، فظهر إلى جانب السرد الإخباري السرد التصويري وخاصة في الصفحات الأولى من الرواية، مسهما في تقديم صورة حية للطبيعة متناغمة مع نفسية البطل: "صحيح أن راتبي كان اثني عشر جنيها في الشهر والعلوة خمسة وسبعون قرشا في السنة، إلا أنني كنت مرتاحا ويراودني الحلم بأني سوف أصبح عضوا في مجلس الإدارة مثلما خايلني بذلك الأستاذ أباظة وما المانع أيضا أن أصير وزيرا في يوم من الأيام فشركتنا هذه كانت لها (شنة ورنة) وثلاثة منها صاروا وزراء للعمل "[2].

أما السارد في رواية أحلام العودة، فيبدأ الكاتب نفسه بسرد الأحداث باستخدام ضمير الغائب، فيقول واصفا رؤية البطل جلال "راحا من الشقة..

راحا وراحت معها الشقة وصارت خلقا آخر، شركة ربما، أو مخزنا..

سدوا النافذة التي كانا يطلان منها بالاسمنت وقالب الطوب، وفتحوا لها بابا يطل على الرصيف، أناس تدخل وتخرج منه بلفافات وكراتين. وقطع الملاعيين الشجرة التي كانت بمدخل البيت، جعلوا موضعها مركنا لسيارتهم النصف نقل التي تحمل اسمهم (أولاد الجحش لتجارة البويات ومواد

[1] انظر المليجي ص 37.

[2] انظر السابق ص 40.

البناء)"[1].

فالراوي من الخلف في رواية " أحلام العودة" يقترب من الراوي المشارك، لأنه ينظر إلى الأحداث من زاوية البطل (جلال)، ولا يفترق عنه إلا في نوع الضمير المستخدم، وفي مواضع قليلة من الرواية تكشف شخصيات بعيدة عن رؤية (البطل/ جلال)"[2].

ونلاحظ أن الراوي هنا ينظر إلى شخصيات الرواية وأحداثها نظرة استكشافية واسعة من خلال رؤيته للأحداث. فمن بداية الرواية يأتي الراوي من الخلف، مستخدماً الأفعال الماضية الدالة على الرؤية والصوت، في مثل قوله: " تسألني هي بلين..، يسأل نفس السؤال..، أخذ يربت على رأسي..، تخرج لي قطعة حلوى، حتى عندما يستخدم هذا الراوي الفعل المضارع، فإنه كثيراً ما يأتي مصحوباً بالفعل الناسخ (كان) وهو ما يسمى بالمضارع التاريخي، ليدل على الحدث الماضي؛ مما يوسع إمكانات هذا الراوي في معرفة سير الأحداث، وكأن ما تقوم به الشخصيات ليس إلا في الزمن الماضي بقصها الراوي من ذاكرته.

نجد أيضاً أن الكاتب حينما أختار الراوي العالم بكل شيء، قد وُفق بشكل كبير، نظراً لأنه يهدف في هذه الرواية إلى رصد التحولات التي طرأت على جلال، خصوصاً بعد أن رجع إلى مصر من باريس، وشاهد مدى التغيير الذي طرأ على المكان الذي كان يعيش فيه سابقاً، وهذا بدوره يعد تغييراً اجتماعياً.

فالراوي كلي العلم ينتقل بسهولة بين ماضي البطل جلال في مصر وماضيه في باريس، بعد أن رجع إلى مصر وحاضره الآن في مصر بعد أن ترك باريس. فهو لا ينقل فقط ما يتوارد في ذهنه

[1] انظر المليجي ص 40.

[2] انظر السابق ص 40.

أو في اللاوعي الداخلي، إنما يستعين بالسرد التصويري، فيصف المنازل الحجرية والطينية القديمة والحي العتيق أيضا، حيث يقول: "لا وابور الطحين بقامته التي يتصاعد منه الدخان، ولا الساحة التي كانت تعج بالنسوة حاملات قفف الحب أو من يأتي به في أجولة على ظهور الحمير، والحركة والوسع والفرحة بخيرات الله التي تطحنها لهم أضراس الوابور.. رحل.."

ورحلت معه العجائز اللائي كن يجلسن أمامه بمشنيات الترمس والفول النابت وحب العزيز حيث كان أنفار الوابور يشربون الشاي والدخان، أو من يفرش منهم ساعة القيلولة حصيرة في ظل شجرة أو بحداء جدار، مريحا جسده من المناهدة والنقار مع النسوة اللائي لا يكففن عن التثرثرة والفصال في أجرة الطحين"[1].

وإذا كان الراوي كلي العلم يوهمنا أنه لا ينقل الأحداث إلا من زاوية واحدة (البطل / جلال)، وكأن هذا التحول بين الحاضر والماضي ليس إلا نتيجة لمصطلحي الاستذكار والاسترجاع، فإن حقيقة الأمر ليست كذلك، فقد كان في بعض الشواهد من الرواية يُصدّر الزمن الحاضر، فيقول الراوي واصفا حال البطل جلال بعد أن رأى أخته ليلي "واندفع الباب عن امرأة برداء لا تعرف منه"[2] وقوله: "طفقا يهرولان، الأب يتلفت وراءه خوفا من أن يقذفه العم بفردة مداس ومحمود لا يصدق أنه لا يزال في الدنيا مثل هذا الحيوان!

ملأ زعيق العم بعدها كل البيت، وأم ليلي رحمها الله.. تخفيها عن عينيه. وهو يبحث من غرفة

[1] انظر: أحلام العودة ص 9.

[2] انظر: السابق ص 105.

إلى غرفة ويده (فرقة) بها لسانان، لا يقول الواحد بعدها إلا: أمين.. أمين.. أنا غلطان، وهسمع الكلام"[1].

فالراوي العالم يشترك مع المحدود العلم في رؤية شمولية، واستطاعته الاطلاع على شخصية البطل وقدرته على رؤية الشخصيات الأخرى البعيدة عن محيطه، ويتميز أيضا في قدرته على سبر أغوار نفسية الشخصيات الأخرى البعيدة عن محيطه، ويتميز أيضا في قدرته على سبر أغوار نفسية الشخصيات ومعرفة أسرارها. ويشترك مع الراوي المشارك في قدرته على معرفة ما تخفيه الشخصيات الأخرى في داخلها. فالراوي في الروايات الثلاث قد عرّج على الشخصيات الثانوية جميعها ففي رواية أيام الشتات قد عرج على (الشيخ المليجي) و (عبدو لاهي مامادو) و(راشيل) وخاله (إيزاك) وخاله (شمعون)، أما في رواية أحلام العودة فقد عرج على (أبو السعد أفندي) و(نادية) و(الليثي) و (أم حسن)، أما في المليجي فقد عرج على (أولاد هارون) و(الفتوة مفتاح) و(الشيخ الخميس).

وهكذا يتضح لنا تميز الراوي(الكلي العمل) عن الراوي (المحدود العلم) في أنه يستطيع أن يلج في داخل اللاوعي للشخصية، ويستطيع أن يعرف ما تفكر به، على عكس الراوي (محدود العلم) الذي يسرد فقط ما يراه ظاهرا، دون معرفة أسرار الشخصيات الداخلية.

فاستخدام الراوي كلي العلم في رواية أيام الشتات، قد ساعد على تنويع تقانات السرد عند الكاتب، كما أن الراوي من الخلف في روايتي أحلام العودة والمليجي قد صورَّ الأحداث بسرعة شديدة؛ لطول الفترة الزمنية مما أدى إلى اتساع الفجوة بين زمن السرد وزمن الحكاية.

وبذلك نجد أن اللغة الإخبارية زادت، بينما قلت اللغة التصويرية، وفي هاتين الروايتين نجد أن الراوي كلي العلم يختلف عن محدود العلم، من حيث أن كلي العلم قادر على استشراف المستقبل.

[1] انظر أحلام العودة ص 120.

ب. الراوي المشارك الشخصية (الرؤية مع).

يبدو نمط الراوي المشارك واحداً من أهم الأنماط السردية، حيث الرغبة في التعبير عن نزعات

الفروسية، وهو ما تسمح به الموازة بين علم الراوي وعلم الشخصية"[1].

ويسمى الراوي المشارك (الرؤية مع) وهي التي يكون فيها السارد = الشخصية، والضمير

المستعمل في الحكى لا يعود بالضرورة على الذات المدركة (الشخصية) بقدر ما يعود على الذات

المكتملة (السارد) خلافاً لما يقال بأنه يطابق بين شخصية البطل والسارد [2].

كما ويعتبر الراوي المشارك الشخصية " شخصية من شخصيات الراوية يحكى عن نفسه وعن

علاقاته بالشخصيات الأخرى، وهو في سرده يعتمد على ضمير المتكلم "[3]. ويعرف يوسف نجم

طريقة الراوي المشارك الشخصية في رسم الشخصيات والأحداث من الداخل بـ(الطريقة التمثيلية)؛

لأن الكاتب يبتعد قليلاً حتى يفسح المجال للشخصية للتعبير عن نفسها.

"أما الراوي من الخلف فهو يرسم الشخصيات والأحداث من الخارج؛ لذلك يستخدم (الطريقة

التحليلية)" [4]. وقد قال د. حميد لحميداني أن هذا الراوي هو روائي ممثل داخل الحكى، وهو في

نفس الوقت شخصية حكاية موجودة داخل الحكى، ولكن تمثيل الراوي داخل الحكى له عدة

مستويات " فإما أن يكون الراوي مجرد شاهد متتبع لمسار الحكى، ينتقل عبر الأمكنة، ولكنه لا

يشارك مع ذلك في الأحداث، وإما أن يكون شخصية رئيسية في القصة"[5]. وقد أشار وين بوث

لهذا التفاوت من خلال وجهات النظر الداخلية، حيث قال: "إن الرواة يختلفون في مدى تورطهم

في الحدث، فقد يستطيع الكاتب تقديم وجهة نظر داخلية غير أنها سطحية نفسية، فيبقى بعضهم

[1] انظر: هيثم الحاج: " الزمن النوعي"، ص 162.

[2] انظر: د. عالية محمود " البناء السردى"، ص 162.

[3] انظر: د. يمنى العيد " في معرفة النص " ط4، 1999، دار الأرقم، بيروت، ص: 233.

[4] انظر: د. محمد يوسف نجم: " فن القصة"، ط 1، 1989م، دار الثقافة، بيروت، ص 233.

[5] انظر: د. حميد لحميداني: " بنية النص السردى"، ص 49.

على السطح عن قصد في الأبعاد الأخلاقية، واستخدام السرد بصيغة المتكلم يحل جزءاً من هذه المشكلة، ولكن إلى أي حد يكون الراوي واعياً لذاته؟ [1]. وقد "يعد ظهور الرواية الداخلية أحد أهم الإنجازات السردية في القرن العشرين بالنسبة لفن الرواية، وبظهورها فُوض إلى حد ما، أحد أركان النص التقليدي المتمثل بهيمنة الرواية الخارجية" [2]. كما يجب علينا التمييز بين الراوي والمؤلف، نظراً لعدة أسباب منها أن الراوي يكون خارجاً ومتسلاً من السرد، أما المؤلف فلا يعتبر من العناصر السردية "كما يجب أن نميز بين السارد والمؤلف الضمني، فالأخير لا يرى وقائع، ولكنه يعد مسئولاً عن اختيارها وتوليفها وتوزيعها، فضلاً عن أنه يستنتج كامل النص وليس منطبعاً فيه، ولو أن التمييز بينهما قد يكون إشكالياً في الراوي من الخلف (محدود العلم)، أو (كلي العلم) بشكل واضح، إلا أنه يكون واضحاً في الراوي (المشارك). [3]

إن رواية " أحلام العودة " بشهادة الكاتب نفسه – وإن لم يفصح صراحة بذلك_ تعد سيرة ذاتية للكاتب، مثلها مثل رواية أيام الشتات وبطبيعة الحال فإن الضمير المستخدم في الرواية سيكون ضمير المتكلم (الأنا) وخاصة في الجزء الأول من الرواية عندما تصوّر طفولة الكاتب، فمنذ مطلع الرواية، يصف الراوي بلدته التي عاش فيها والبيت والغرفة وصفاً رائعاً بضمير المتكلم. وذلك في قوله: " حسببت أن ما بيننا مصمت جاف كحالي مع ابن العم الآن. أغفاني البعد والفرق عن أن بيننا أبا واحد. دما واحداً. يتما واحداً. وبلا وعي مني، أو لعل شيئاً بداخلي تحرك وثار فأبدلني إلى النقيض، ولقيت نفسي ألقى بجسدي عليها مثلما فعلت هي قبل لحظات وأقبلها على

[1] انظر: البروفيسور وين بوث: " بلاغة الفن القصصي"، ت. أ.د. أحمد خليل، د. علي أحمد (ط2، 1994)

مطابع جامعة الملك سعود، الرياض، ص: 191_193.

[2] انظر: عبد الله إبراهيم " المتخيل السردى" المركز الثقافي، ط1، 1990: ص 129.

[3] انظر: جبرالد بر نس " المصطلح السردى". ص 158، ص 159.

خديها ويديها ومفرق شعرها الذي يلوح من وراء طرحتها السوداء. أسلم كل منا نفسه للآخر، كأننا لحم ودم يعاود الالتئام." [1]

وعندما يتحدث (الراوي المشارك) تجده يقحم المتلقي في الأحداث، وكأنه يريد أن ينقل له تاريخ حياته في هذا المكان، فيتدخل نتيجة ذلك السرد الإخباري مع السرد التصويري. وهذا يظهر في قوله: "كل شيء كما تركناه.."

فروة الغنم المبسوطة أمام غرفة جدي، ماكينة الخياطة، والرقعتان اللتان على الطرف الأيسر" [2]. إلى قوله في نهاية الصفحة: "فأتقدم أنا وأفعل لها ما تريد في غمضة عين. أتوقع أن تربت على كتفي أو تقول لي كلمة امتنان..." [3].

وربما كان بإمكان الكاتب أن يحد من الانتقال المكاني الفعلي للشخصية؛ بما أنه لجأ إلى أسلوب الراوي الشخصية المشارك، وذلك عندما استخدم تقنية الاسترجاع، وبذلك تبقى الشخصية الرئيسية تحكي قصتها وسيرتها الحياتية والذاتية مع بقائها في نفس المكان ولكن مجيء ضمير الغائب، بدلا من أن يتعمق في نفسية البطل أو حتى شخصياتها النامية.

"وعندما أصبحت السيرة الذاتية شكلا أدبيا مستقلا، أخذت عن الرواية السرد الذي يعتمد على ضمير المتكلم (أنا) واللجوء إلى ضمير الغائب: (هو، هي، هم، هن) وسيلة توجد مسافة بعداً بين الراوي وروايته" [4]. وبالرغم من أن روايتي "أيام الشتات" و"أحلام العودة" انتقلتا إلى الراوي الخارجي (الراوي من الخلف) عندما انتقلت الشخصية الرئيسية مرة إلى باريس ومرة إلى مصر، إلا أن استخدامهما للراوي المشارك هو ما جعلنا نشير إليها تحت نمط "السارد المشارك

[1] انظر: أحلام العودة ص 121.

[2] انظر: السابق ص 21.

[3] انظر: السابق ص 21.

[4] نقلا عن د. عبد الله الحيدري: "السيرة الذاتية في الأدب السعودي"، ص 69.

الشخصية".

وقبل الشروع بتحليل بعض النصوص من الروايات، نُلمح إلى أن (الراوي المشارك) هو الراوي المفضّل عند الكثير من الروائيين، لأنهم يستطيعون بواسطته التزام الصدق الفني في سطورهم أكثر مما لو تم استخدام (الراوي الخارجي)؛ وذلك لأن ضمير المتكلم يقوم على استثارة العواطف. فالسارد "يستخدم ضمير المتكلم ويتحدث عن نفسه وعن الأحداث التي تقع له، أو الأحداث التي يشاهدها بوصفه راوياً؛ أو الأحداث التي يدركها بعقله، أو تقال له، أو تفيض بها مشاعره الداخلية بوصفه صاحب تجربة، وفي هذا النوع تتلبس شخصية السارد. بشخصية الراوي، بل يكون له صوت شاعر غنائي"[1].

ففي رواية أحلام العودة نجد أن خيوط أحداثها قد بدأ الكاتب بنسجها من بداية الرواية عندما يتكلم عن (أم حسن) حين يقول: "أم حسن في نصف حجمها الذي أعرفه.."[2]. فعندما يروي البطل جلال قصته فإنه لا يتوانى عن إظهار كل شخصية وصفاتها السيئة أو الحسنة وكأنه موجود في كل مشاهد الرواية ويبدأ هذا من عمه ابراهيم الذي أكل حقه وحق أخته وعماته من الميراث.

ففي رواية أحلام العودة يبدأ جلال مشهد من المعاناة مع ذلك العم المتسلط، فتحاول الرواية من خلال هذا المشهد التعرّيج على والد جلال، الذي يعتبر شخصية ثانوية والتعريج على عماته وأخته وزوج أخته حتى تتم له السيطرة الكاملة على أفكار الرواية، من خلال تحريك الحوارات الداخلية بها، ويكشف المشهد عن شخصية العم تدريجياً من خلال ما يقوله جلال في الرواية "لم يقدم لهما العم كوب ماء أو حتى ردهما بكياسة ولين! كان شرساً، تهجّم على محمود مشيحاً بيده ويصيح:

[1] د. عبد الرحيم الكردي: "السرد في الرواية المعاصرة"، ص 151.

[2] انظر: أحلام العودة: ص 45.

من أنت؟! وابن من حتى تتجراً وتطلب مصاهرتي يا عديم التمييز! ألم يعلموك في المدرسة أن هذا عيب!"[1].

ثم تقول ليلي عن استبداد عمها أيضا: "كلما هم الأب يدفع الأذى عن ابنه أخرسه العم بعينيه، ثم استدار وسمم بدنه بكلمتين. والرجل يتكفأ وينحني على مداسه"[2].

وتستطر ليلي في الحديث عن استبداد العم أيضا حيث تقول: "مأ زعيق العم بعدها كل البيت، وأم ليلي_رحمها الله_ تخفيها عن عينيه. وهو يبحث عرفة إلى عرفة ويبيده (مرقلة) لها لسانان، لا يقول الواحد بعدها إلا: آمين.. آمين.. أنا غلطان، وسمع الكلام!"[3]. وهنا ينتهي دور ليلي في الرواية، بنهاية وجود أخيها جلال بطل الرواية في بيتها، بعد أن انتهت من الحديث بعفوية عن قسوة واستبداد عمها.

بعد ذلك في نهاية رواية أحلام العودة، نجد أن الراوي قد استغل ضعف عمه ومرضه، ليلخص ما قام به هذا العم من استبداد وظلم لبقية أفراد عائلته.

فمرض العم إبراهيم سمح للراوي بأخذ نفس عميق، ليلخص بإسهاب ما قام به عمه لكن هذا الإسهاب لا يتعدى أكثر من صفتين، ليستكمل سرد ما بقي من أحداث أشد مرارة، فهذا السرد لم يكن إلا محطة يقف عندها المسرود؛ ليخفف قليلا من الحقد المشحون من الراوي اتجاه العم المتسلط؛ لتظهر بعد ذلك صورة زائفة للشفقة والحزن المفتعل بقوله: "أصابه شيء أسكته مرة واحدة، فأسرعنا إليه..".

أنفاسه تخرج متقطعة، ورعشة بأصابع يده التي تشير لفريد بأن يسرع إليه بالحبة التي توضع أسفل اللسان فأسرع خارجا وشرعت أنا في الاقتراب منه، فأشار لي براحة كفه بأن ألزم مكاني!

[1] انظر: أحلام العودة: ص 124.

[2] انظر: السابق: ص 124.

[3] انظر: السابق: ص 124.

ثوانٍ ورجع فريد ووراءه امرأة كما الفيل، أظنها زوجة عمي.

ناولته حبة الدواء وأنا في حيرة من أمري. هل هو مريض بالفعل، أم (يتصلب) مثلما تقول ليلى؟! [1].

وتضفي الرؤية الشخصية للرواية، أهمية استثنائية على ذكرياتها، فتستعرض شخصياتها مستسلمة للماضي، ولعل في نهاية الرواية دلالة واضحة على استسلام (الرواية) للماضي حتى في حاضر الشخصية التي يعود بها إلى الماضي؛ فكل شخصية تراها في ختام الأحداث تذكرها بماضيها. فالروايات تقوم بعدة أشكال سردية موظفة بإحكام لخدمة الأحداث بمساعدة الراوي المشارك وهي:

- الموازنة بين الشخصيات والأحداث، والتدوير، والاسترجاع في المدى البعيد والقريب، والمفارقة على مستوى المفردات والجمل والضدية والتكرار.

وفي رواية (المليجي) تؤدي الرؤية الداخلية وظيفية مقارنة، لما يستطيع قناوي كتابته من سطور تصلح لأن تكون سيناريو لفيلم كما يستطيع الكتّاب الآخرون الكتابة: "سيناريو؟ أنا سيناريسيت؟! ما شأنني أنا بالسيناريو، بل ولا أعرف حتى معنى هذه الكلمة..". [2]، "أسمع دون أن أشغل نفسي بما يقال" [3].

"أكتفي بالإيماءات وقد أجاريه بكلمة أو كلمتين لا معنى لهما.

فما الذي أفهمه أنا عن فنون السيناريو، تقطيع المشاهد وتحريك الشخص، أو الفلاش باك والخدع والحيل التي يشوقون بها الناس" [4].

[1] انظر: أحلام العودة ، ص 170.

[2] انظر: المليجي ص 14.

[3] انظر السابق ص 14.

[4] انظر السابق ص 14.

والراوي هنا لا يريد أن يكشف عن شخصيات روايته منذ بداية الرواية، بل يحاول تشتيت القارئ؛ ليحاول بنفسه ترتيب الأحداث وكشف الشخصيات... وقد يكون تشتيت المتلقي عيباً يؤخذ على النص، لكن الكاتب حاول أن يتجنب الانتقاد، ويبتعد عنه بوضع العلل المنطقية لكل حدث وشخصية، باستخدام "الراوي المشارك"

فالراوي هنا يستطيع أن يحدد الأزمنة ويتلاعب بها كيفما يشاء، لكن ليس له الحرية في الكشف عن دواخل الشخصيات الأخرى، إلا باستخدام وعيه الداخلي المسائر لثقافته ونفسيته وحدود معرفته في إطار تحركاته.

ومن أهم المثيرات المحركة للروايات (المذيع) الذي يعيد الراوي إلى الوراء بداية سماعه للأغنية المنسوجة والمنسوبة لفريد الأطرش.

"بلاد الحور والغلة والزيتون.."

تونس آه يا خضراء يا حارقة الأكباد..

غزلانك البيضاء تصعب على الصياد.."[1].

ثم يكمل الأغنية عن مصر فيقول: "بساط الريح قوام يا جميل.."

أنا مشتاق لوادي النيل..

أنا لفبت كثير ولقبت البعد عليه يا مصر طويل .. "[2].

فهاتين الأغنيتين اختصار لوجهة نظر المؤلف، الذي جاء بهما على مراحل متفرقة من صفحات الرواية، بل يمكن القول أن هاتين الأغنيتين هي مفتاح دخول عوالم الشخصية هنا.

[1] انظر أيام الشتات ص 37.

[2] انظر السابق ص 38.

ويختار الراوي بما أنه داخل النص - شخصيات تستطيع بواسطتها رسم الأحداث المؤثرة في المتلقي من وجهة نظرها، فالشيخ المنجي والجد زكى الأزرق كانا يحبان سماع الأغاني القديمة وهما شخصيتان تسمعان الأغنيتان وسط مشاعر من الشوق والحنين، والتنقل بين هاتين الشخصيتين، يقطع الأحداث ويزرع ترتيبيهما فينتج عنه ما يسمى بـ "تيار الوعي".

فاستخدام "الراوي المشارك" مكّن الكاتب من توظيف تقنية تيار الوعي، حيث تعتبر هذه التقنية من التقنيات الزمنية الحديثة.

ويظهر لنا أن الراوي قد تحمل الكثير من المتاعب النفسية التي تعود للزمن الماضي المتربع بين ماضيه وحاضره.. ولذلك كان هناك رغبة من قبل الراوي في اختيار راوي مشارك له في الأحداث؛ حتى يتمكن من التخفيف عن نفسه، وحتى يتمكن من إطلاق اللاوعي للوعي، وتداخل - تبعاً لذلك - رؤيته مع رؤية الشخصيات الأخرى في الرواية.. فهو يستسلم لهذه الرغبة

ويعطي (الراوي/ جلال)، أحقية التعمق في نفسيته.. وهذا من حقه، لكن أن يتجاوز ذلك إلى الغوص في نفوس الشخصيات الثانوية وتجعلها تتحدث بلهجتها أو العكس، فهذا يحسب على وظائف الراوي من الخلف.

فالراوي يفتح الحوار بين الشخصيات، إما بإلقائها؛ لتوالى الحديث في أكثر من ثلثي الرواية، حيث كانت الروايات كما السير الذاتية والخواطر الأدبية، أو لأن الراوي نقل لنا الحوادث.

ومن ذلك وجود هذا الحوار الدائر بين جلال وأخته وزوجها حيث يقولون:

" تتحسس موضع ركبته، وتحكها بظفرها خفيفاً من فوق الجلباب:

- وسنة ورا سنة وهو وولاده فاكرين إن الزمام زمامهم والأرض أرضهم، وجدي عبد الحميد مخلفش

غيرهم!

وترمقني مشيحة بيدها:

ويمكن يكون فريد أطيبهم، اترى في المدارس وكل الناس بتشكر فيه، لا له في زراعة ولا يعرف حتى غيطه.

- سلطان! البتاع الكبير ده، اللي انت شفته أو ما جيت.

أحظها وهي تحرك قدمها بحثاً عن الشبشب، ويبدو كما لو أنها تتهياً للقيام، فأستوقفها سائلاً:

- وبعدين؟

- وبعدين إيه! توتة توتة فرغت الحدوثة"[1].

ثم استمع إلى هذا الحوار الدائر بين الشخصيات الثانوية- بكل تفاصيله وكأنه مقتطع من الحاضر، وليس من الماضي: "وبدأ الكلام ثانية.. عن خالي إيزاك الذي باع السوبر ماركت الذي يملكه في حيفا وتفرغ للاستيراد والتصدير، وهارون زوج أختي بيلا الذي تحسنت أحواله وبان عليه العز فجأة.

قالت جدتي:- ولا يدخل في دماغي كلمة وحدة من الكلام اللي بتقولوه! تقولوا شاطر! تقولوا بي فهم في البيزنس! تقولوا مش عارفة إيه! ولا أصدق من الآخر كده، وراجل مشيه بطل وأكيد بيشتغل في البودرة..

فيضرب جدي كفا بكف:

- لا حول ولا قوة إلا بالله! بودرة إيه يا أيفون! بتجيبى الكلام ده منيم! حسني الظن ذا جوز بنتك.

- أنت اللي على نيائك يا أبو ايزاك وكل الناس عندك ملايكة! طيب فهمني كده منين(أبو زلومة)

ده يشتري شقة في الشارع اللي اسمه...

- نظرت إلى خالي طالبة المساعدة، فقال،

[1] انظر: أحلام العودة ص 134.

- اسمه (إنا) يا ماما.. شارع (إنا)..

- (إنا)! إلهي تئن طول الليل يا هارون يا ابن فريحه. والشارع ده يا حبيبي حاجة كده زي

الشارع بتاعنا!

-بتقولي إيه! أواه هو.. وإيش جاب لجاب! ذا شارع أبهة وفي أحسن حته ويدوبك خطوتين ويبقى

في الشانزلزيه.

-آه يا ابن الكلب يا هارون! ودفع حقها كاش على كده؟

- أيوه كاش وأسألني حتى راشيل.

وسمعت يا زكي! سمعت اللي بيقوله ابنك؟".[1].

ومع أن هذا الحوار يوضح رؤية الكاتب المتمثل بالراوي المشارك؛ فإنه في كثير من الحوارات قد

وقع في مشكلة توحيد ثقافة الشخصيات إذ جعلها تمتزج برؤية وثقافة واحدة.

ومن ذلك ما جاء على لسان قناوي في رواية المليجي : " وكنت أضحك على نفسي بهذا الكلام

وأعلل الأمر لصالحه، كما لو أن الحظ هذا شيء يفهم وله عين ترى، وليس مجرد ضربة تخطئ

وتصيب. ولذا فأول ما انتشل الشيخ عمارة كشفنا المحشور في طرف السجادة، خطفته على الفور

من يده ولأقطع الشك باليقين جرت عيناوي على ديباجة، ومعها شفتاوي تغمغان بسرعة"[2].

وعلى الرغم من الصعوبات التي وقع فيها الكاتب عند استخدامه لهذا النوع من الرواة، فقد استطاع

أن يخفي الراوي نفسه عند كشفه لثقافة ومكان الشخصيات المهمة في رسمه للأحداث.

ومن ذلك أيضا الحوار الذي دار بين جلال وأبو الشوارب: "انشغلنا عن بعضنا البعض أنا وأبو

الشوارب، هو بالمحادثة الهاتفية التي يجريها وأنا برأسي الذي ذهب بعيدا حيث سعدون والشيخ

[1] انظر: أيام الشتات ص 134.

[2] انظر: المليجي ص 31.

زكي وجدي الذي ظل واقفا حتى عدت من المدرسة، ولم يهدأ أو هدأ البيت وعادت فيه الحياة إلى سابق عهدها إلا بعدما قلت:

- الحمد لله.. كل حاجة خلصت.. البركة في عم الشيخ زكي.

فيرد جدي:

- والأسطى زكريا كمان! الناس هنا غلابه وبتحق نفسها وجواها الدين.. أنهى أبو الشوارب محادثته، وانتقل للجلوس على الأريكة التي تواجهني وتغره الباسم يقول:
- أهلين أهلين يا زلمة.

ويسال عن أحوالي وأحوال الشيخ منجي وصحة الجدة والجد، وشيئا فشيئا بدأ يقلل من حديثه المتحفظ ويقص عليّ نواته مع امرأته (أم بهلول) [1].

وكأن سطور الراوي المشارك هي أحد أسباب تشابه ثقافة الشخصيات، وعندما توارى قليلا استطاع المخاطب الاقتراب أكثر من الخلفية المكانية أو الثقافية للشخصيات.

ويبدو أن الكاتب في رواية أيام الشتات تيقظ إلى أن الراوي المشارك يختلف عن الراوي من الخلف في محدودية العلم، فالراوي يعرف بعض الأشياء من الشخصيات والأحداث التي تجري حوله.

فيكتسب بذلك معرفة قليلة من عمله محدود العلم، في مثل قوله: " أحسست بأن أبا الشوارب يود التسوية معي، فلم أخذه. انسقت معه إلى أن عرج بنا الحديث إلى أحوال الشركة، فقال: إن لديه

موعدا في الثانية عشر ظهرا مع (قيطي أجويد) على مقهى الفوكيت بالشانزليزيه.. [2].

ومن المآخذ على رواية أيام الشتات استخدام الكاتب الحوارات الطويلة، التي نتجت بسبب استخدام الكاتب " تيار الوعي " وذلك بسبب سيطرة الزمن السياسي والنفسي على أفكار (الراوي/ البطل)،

[1] انظر: أيام الشتات ص 330.

[2] انظر: السابق ص 331.

لذلك فقد وجدناه في هذه الرواية قد ربط ووازن بين الحرب النفسية بداخله بسبب كونه ابنا لأم يهودية وأحوال يهود، وفي نفس الوقت لأب مسلم وأعمام مسلمين من جهة، وبين الحرب التي كانت بين المصريين واليهود خصوصا أن والده قد استشهد في حرب السويس.

وفي النهاية نخلص إلى أن هناك ثلاث شخصيات قد تحكمت في سير أفكار الكاتب في رواية أيام الشتات، وهي (خديجة وجمال وجده) بينما في رواية أحلام العودة فهناك شخصيتان فقط وهما (جمال وعمه إبراهيم) أما في رواية المليجي فنجد أن (العم مفتاح والمليجي) هما من تحكما في وجهة البوصلة عند الراوي.

في رواية أيام الشتات كانت خديجة هي الشخصية المؤثرة في حاضر الراوي، وهي التي غيرت أفكاره؛ لذلك فقد صور الراوي خديجة بين الحين والآخر بوصفها زوجة جمال، وهي الطريق لمعرفة جمال ومعرفة نفسه بالأخص، فيقول مخاطبا خديجة: "أحببت أن أبقى معها، فرفضت قائلة" مال الذي ستفعله معي، أنا سأنام على الفور. اذهب مع خالي وتمتع بالسهرة نيابة عني. غير أنها شددت عليّ كي أوقفها عندما أرجع، حتى ولو كان ذلك في آخر الليل"[1].

وأخيرا فعلى مدى التشابه بين روايتي (أيام الشتات وأحلام العودة) من حيث توظيف الراوي نفسه في سرد يشبه بشكل كبير السيرة الذاتية، وما تم على إثره من تقطيع للزمن.. إلا أن هناك اختلاف واضح بينهما، فأيام الشتات عمدت للاسترجاع دون خلخلة للزمن الحقيقي، مما يشعر القارئ أنه أقام سيرة ذاتية متتابعة تنتهي عند (التدوير)، وربما يعود بسبب سير الكاتب في الرواية بطريق الرومانسية إلى جانب الواقعية، أما في رواية أحلام العودة فقد ذهب الكاتب إلى خلخلة الزمان وتفتيت الأحداث، حتى لا يستطيع القارئ أن يقوم بمعايشة النمو الحقيقي للأحداث بترتيبها

[1] انظر: أيام الشتات ص 308.

المنطقي؛ إلا بعد الانتهاء من قراءة الرواية وربما يرجع ذلك إلى أخذ الكاتب المنهج الرمزي في السرد مع الأخذ في الحسبان الواقعية.

أما في رواية "المليجي" فنجد أنها قدر سارت في ترتيب منطقي للأحداث، حيث اعتمدت على الترتيب الزمني المتسلسل مع العودة في الزمن قليلاً عند استخدامه لبعض الاسترجاعات مع انتهاجه الاتجاه الرمزي أيضاً بجانب الاتجاه الواقعي.

ج- الراوي الشاهد:

يعتبر الراوي الشاهد هو أحد الرواة الذين يصفون ما يرون وينقلون ما يسمعون، دون أن يتجاوز الراوي الشاهد ذلك الأمر لما هو أبعد منه، فلا يضيف شيئاً فوق ما رآه أو سمعه ولا يحذف شيئاً أيضاً، لأنه أقل معرفة من جميع الشخصيات فهو راوٍ غير حاضر؛ لأنه يرى من الخارج لذلك لا يجب علينا أن ننتظر منه الكلام بما تخفيه الشخص، كالحديث عن أحاسيسها ومشاعرها. نجد أيضاً أن الراوي الشاهد لا يقوم بتحليل ما يراه أو يسمعه إلا في حدود ما تراه عينه أو بحدود ما تسمعه أذنه، إنه "بمثابة العين التي تكتفي بنقل المرئي في حدود ما يسمح به السمع، فوظيفة هذا الراوي هي التسجيل، أي أنه يميل إلى أن تكون وظيفته أقرب إلى وظيفة الآلة، إنه تقنية آية" [1]، إذ أن وظيفة الراوي تنحصر فقط في التسجيل لما يراه.

لقد تأثر الراوي الشاهد بالإنجازات العلمية والتكنولوجية الحديثة، التي تستخدم في تصوير الأفلام والمسلسلات ونشرات الأخبار... الخ، وهذا كله أيضاً دفع المهتمين في هذا المجال إلى التركيز على المونتاج، أي على كيفية إخراج الصور والجودة التي سيرى بها المتلقي العمل، كما دفع

[1] انظر : المازني: المرأة في حياة الأديب، ضمن مجلة الرسالة، العدد 303، السنة السابعة، 1939/5/1، ص100.

المهتمين بهذا المجال للتركيز على تركيب الصور، بسبب العلاقات التزامنية بين جميع العناصر المكونة له، حيث أن الزمن يقوم بتقطيع السرد وتحريره من سطوته، لذلك نجد أن الأحداث الزمنية لا تتابع وراء بعضها البعض، بل إنها تكون متقطعة بسبب رؤية الراوي، الذي هو بمثابة المخرج. إن وظيفة الراوي الشاهد الرئيسية تنحصر في توظيفه واستعماله تقنية تركيب الأحداث؛ لأن من مهام هذا العمل أن يكشف بشكل رئيسي عن حضور الراوي لا حضور للراوي.

حيث أننا جميعاً نعرف أنه موجود، لكن وجوده كعدمه تماماً، كالمخرج الذي يحاول جاهداً أن يخرج لنا العمل على أكمل وجه دون ظهوره أبداً في هذه الآلية.

إن استخدام الراوي لهذا المصطلح "الشاهد"، يتطلب من القاص مهارة عالية، حتى يستطيع تحويل الصور الآلية الجامدة إلى صور متحركة تخرج منها الحياة وتجذب المتلقي لها وكأن الراوي الشاهد بهذا مجرد شاهد على ما تقول.

وتعد هذه الرؤية (الراوي الشاهد) قليلة الاستعمال قياساً بالرؤيتين السابقتين، فالكاتب الذي يروي من الخارج هو كاتب ليس كلي المعرفة؛ لأنه لا يعرف كل شيء كما أنه توجد بين ما يروي وبينه مسافة تبقيه بعيداً عن الأحداث (فهو راوٍ غير حاضر) وليس شاهداً، فما يروي ويسمعه ويراه، كما ولو أنه على علاقة حقيقة تامة وكاملة بما يروي به دون أي تحايل أو تزوير للحقائق منه، فهو "لا يدعي النفاذ إلى دواخل النفوس ولا يتطلع لنبش دوافن القلوب، بل يلجأ أحياناً إلى تأويل هذه المظاهر، وهو إذ يفعل يعدد التأويل أو يترك دلالاته للاحتمال، فيترك بذلك أمر الخيار فيه للقارئ، كأنه بفعله هذا يقف في موضع القارئ، مثله، على مسافة أو كأنه يضع القارئ مكانه فلا يريه أكثر مما يرى"^[1]، وهذه الرؤية تعد مناقضة للرؤية الأولى.

^[1] انظر : المازني: المرأة في حياة الأديب، ضمن مجلة الرسالة، العدد 303، السنة السابعة، 1939/5/1، ص105.

لقد كان هؤلاء هم أنواع الرواة الذين رصدتهم الباحثون في أبحاثهم، من خلال البحث عن العلاقة بين النص والقارئ، ومن خلال هذه الأنواع المختلفة فقد قاموا بتحديد العديد من الرؤى السردية المتعددة، التي تختلف بين الباحثين بحسب وجهات النظر المختلفة. إن الطريق الوحيد الذي يسهل مهمة إحكام الموقف الذي يعرض الراوي أحداثه من خلاله هو تحديد هذه الرؤى لدى الكاتب/الراوي، وبالتالي سيجعلنا هذا ندرك الحقيقة وراء تعدد الأساليب واختلاف أبعادها بشكل يكون أكثر واقعية. إن ذلك الأمر ليعدُّ أمراً ضرورياً جداً لمعرفة البيئة الحقيقية للنص. كما أن معرفة وجهة نظر الراوي، من خلال القصة والقارئ معا أفضل الطرق للإجابة عن أحد الأسئلة الصعبة والشائكة حول صناعة الرواية، هذا الأسلوب الذي أبعد المؤلف مسؤوليته عنه، وجعله يقبع حيث يستطيع القارئ إدراكه وتحديد به أن هذه الرؤية، إن لم يستطع الكاتب إظهارها وتوضيحها، ولم يقدّر باختيار الشخصية المعنية برفعها وإبرازها، فإن ذلك سيكون مؤثراً بشكل سيء باتجاه الشخصية والنص على حد سواء، ولا سيما إذ لم تستطع أن تمزج الشخصية نفسها بشكل طبيعي مع وجهة نظر القارئ الذي يتجه تارة نحو القاص ويستمتع له ومرة نجده يراقب القصة نفسها. وهنا ندرك قيمة الدور، الذي تلعبه الشخصية في الرواية والطرق والسبل التي تفتحها أمام القارئ من أجل إحلال التوازن.

"إن استخدام الراوي الشاهد ما زال في السرد الروائي العربي استخداماً تجريبياً، يحاول الوصول إلى وضعه الخاص والمميز"[1]، ومن أمثلة ذلك: "تصادف أن كان اليوم الذي ذهبنا فيه يوم الجمعة، وهو ميعاد زيارة من قضاوا حديثاً.

أسراب من النسوة بجلابيب سود، تحف أذيالها بالأرض مثيرة الغبار العجائز منهن ضمرت أبدانهم وكأنهن مستنسخات وسيفانهن العليلة تجبرهن على المشي على مهل، ومن أصغر منهن

[1] انظر: المازني: المرأة في حياة الأديب، ضمن مجلة الرسالة، العدد 303، السنة السابعة، 1939/5/1:.

سنا تبطئ مراعاة لهن وتسير على قدر خطواتهن.

العجائز وبحق كن عاقلات رزينات، لا يتكلمن إلا لضرورة، والأكثر مهابة على الطريق. أم الصبايا فذوات استدارات وأجسادهن عفية، ويحملن على رؤوسهن سلاسل مغطاة بخرق قديمة أو بشاكير تحوي القرص والمنين والبلح الجاف..

قله منهن صامتات، والباقيات لا يعنيهن الأمر كثيرا. يتغامزن أو واحدة تقرص الأخرى في فخذها وتصدر عنهن فجأة ضحكات يعقباها سكون.. ولما يتتاهى ضجيجهن إلى الكبار، وتلتفت إليهن إحداهن، كن يسرعن الخطى بعيدا عن بعضهن البعض حافظات توازنهن بلمسات خفيفة على السلال"[1].

يشير هذا النص إلى أن الراوي في وضع مكاني يخوله أن يشاهد بعينه ما يحدث أمامه. إنه حاضر لكنه مجرد شاهد على الفتيات والعجائز، كما يظهر من سرده، فهو لا يُقحم نفسه في النص بل يقصر بسرده على ما يستطيع نقله إلينا كشاهد، ثم نرى الراوي بعد ذلك يصف العجائز بالعليات، وقد جاء هنا بكلمات مثل (أبدانهن) وهي تعود على العجائز ثم ب(عاقلات ورزينات) نكرات للدلالة على أنه لا يعرف أي واحدة منهن.

كما أن الراوي الشاهد اكتفى هنا بنقل ووصف الحركة حينما قال: "يسرعن الخطى"، أما عن تعرضه للكلام فلقد كان هذا الكلام من قبيل تفسير حركة أولئك الفتيات، ذلك أن بين الراوي والفتيات مسافة ليست بالقصيرة لا تمكنه أن يسمع بشكل واضح ما قلن لبعضهن البعض. ولذلك فالراوي ليس بإمكانه معرفة ما كنّ يتكلمن به إلا من خلال تفسيره لحركتهن.

[1] انظر: أحلام العودة ص155.

فالراوي هنا قد قام بدوره كشاهد بشكل رائع وكان حريصا على ممارسة دوره بشكل دقيق ووظيفته السردية كمجرد شاهد.

نجد أن هناك مقطعا آخر في رواية أحلام العودة يقول: "تتقدمني إلى الداخل بروبها القصير وشيء كالفميص أسفل منه. عروق رفيعة بالساق تنفر متعرجة، وأشعر بأن خطواتها كسول ولم تعد يقظة كما الأول. تسبقني إلى مقعد وثير بالصالة. ونشير لي بأن أجلس قبالتها، فتلوح الصورة من حيث نجلس وتبدو صاحبها لأمي وكأنها ترمقها من علٍ وتشاركها المكان. برهة وتبدأ أمي في الدخان.. واستكمال قدح من الشاي كان موضوعا من قبل على منضدة بيننا. وألحظ ذرات جافة من مسحوق (النس كافييه) عالقة بشفتيها، ربما أخذت منه ملعقة على الريق كعادتها، والدخان هالات هالات وكلما هسسته بيدي رجع لي مرة ثانية.

تتناوب مزيجة الإيشارب إلى الورا فتتفرج عقدته ويسقط في حجرها، ويبدو لي شعرها - أحلى ما فيها - مريضا باهتا متقصف الأطراف. فقد المسكين رونقه، وبقعة بحجم عقلة الإصبع لا ينبت بها الشعر اللهم إلا عدة شعرات تافهات لا قوام لها"[1].

يسرد الراوي الشاهد الوصف الخارجي لأمه هنا، ويخبرنا بأنها "كسولة" ولم تعد "يقظة" مثل السابق، وقد استنتج هذا من حركتها أمامه ثم يتابع المشهد، حينما أشارت له بأن يجلس قبالتها من دون أن تتكلم بذلك، بل اكتفت بالإشارة بيديها، وكأنها تأمر خادمها وليس ابنها، ثم يتكلم عن شعرها وكأنه نكرة، ثم يأتي السرد "مريضا باهتا"، "متقصف الأطراف" "بقعة بحجم عقلة الإصبع". فقد جاءت هذه الكلمات جميعها نكرة غير مُعرفة، سواء ما وقع عليه نظر الراوي أو ما لم يقع عليه نظره، وربما فهم سلفا ما تريد أمه أن تقوله من خلال النظر في عينيها.

[1] انظر: المليجي ص 83.

أما في رواية المليجي، فنجد أن الراوي الشاهد أيضا قد جاء في أكثر من موضع وذلك في: "الحاج غباشي في حوش المَغلِق، بجلباب بلدي، أكمامه واسعة وعلى عينيه نظارة نظر، وثلة من العمال هناك في آخر الحوش، البعض يطس وجهه بحفنة ماء، والبعض يجفف عرقه بديل الفانلة أو منديل، كانوا قد أفرغوا للتو شحنة خشب، من صندوق عربية لا تزال واقفة. يشير لهم الحاج بالعصا التي بيده بأن يستريحوا الآن، ثم يبدئوا في رص ألواح الخشب، سطر هنا، وسطر هناك. وسائق النقل يدق مرتين على البوق، ويعود بالمركبة إلى الخلف تاركا وراءه دفقة دخان مؤذية"[1].

ومن الأمثلة أيضا على الراوي الشاهد في رواية المليجي: "الزاوية كانت خالية، فلا أحد يترجع أو يمسك مصحف ويقرأ القرآن. هذا النبي آدم فقط وعلى مسافة منه ثلاثة رجال يقعدون في أحد الأركان، رؤوسهم في رؤوس بعضهم البعض ويتهايمسون. لم يشعر بدخولك، كان مشغولا بجمع المصاحف ورسها فوق الرف، أما هم فنزل عليه سهم الله وطفقوا يحدقون فيك. أخذتهم المفاجأة وهم يرونك واقفا أمامهم وجها لوجه. اصفرت وجوههم وأصابهم الشلل، هبوا واقفين بعدها في أقل من ثانية أسرعوا خارجين بعد أن حيوك بكل أدب"[2].

إن هذين المقطعين يعبران عن الراوي الشاهد بكل تفاصيلهما، فنجد في الموضعين على مسافة بعيدة من الشخوص واصفاً ومصوراً بارعاً للمشهد، ناقلاً لأغلب الأمور وأدق التفاصيل الصغيرة وهو هنا قد اتخذ من الأحداث منطلق لمعرفته بالأمر، وليس الشخصيات الرئيسية التي يروي عنها، وهو هنا يؤمن بمصادقية سرده على مساحة النص دون وجود أية حواجز

[1] انظر: المليجي ص 150.

[2] انظر: أيام الشتات ص 120-121 .

يتابع الراوي الشاهد الوصف ولكن هذه المرة في رواية أيام الشتات حين يقول: "ودارت الكاميرا دورة سريعة على كبار المستقبلين وجولدا مائير التي كانت خارج إسرائيل استدعوها على عجل، موشيه ديان، إسحاق شامير برأسه الذي يزن نصف جسده ووجهه الذي لا يريح، وحاييم هيرتزوج، ووايزمان، وأبا إيبان، ووزراء ورجال أحزاب وجنرالات.. وقد اصطفوا كلهم بهيئة أشبه بهيئة الطابور.

اتجهت عدسات الكاميرا بعد ذلك إلى مناحم بيغن، تتبعه أينما ذهب. كان واضحا أنه ذو مهابة وحضور من دون الجميع، ربما المنصب الذي يتقلده فهو رئيس الوزراء، أو لذاته التي يجلبها الصمت والغموض.

يمشي بتؤدة وكلمته قانون وعيناه الكليلتان لا تعرف أين هما أو في ماذا تدفقان، وجدتي تتبعه بعينيها وتهيم في وجهه الذي بدا كوجه ثعلب عجوز حنكته الدسائس والأيام. اقترب بخطوات رزينة من سلم الطائرة رافعا رأسه نحو بابها الذي لا يزال مغلق، أما أنا وبلا قصد مني كانت عيناى تروحان نحو جدتي الهائمة في مناحم بيغن! ويبدو أن أمي كانت تتوقع ذلك فقطعت عليّ الطريق، تصلبت عيناها عليّ محذرة أن تبدر عني كلمة أو تعليق أو شيء يثير جدتي؛ كي تمضي الجلسة على خير"[1].

لا شيء في هذا السرد، سوى أنه سرد منقول عن التلفاز، فهو وصف سردي براني أو رصد، تبدو معه وتظهر حركة القادة اليهود أثناء انتظارهم نزول السادات من الطائرة، يصف الراوي هذه الخطوات والإجراءات وصفا دقيقا، وكأنها منشودة منذ وقت طويل. وهي تأتي هنا في إطار علاقة الراوي بالقارئ.

[1] انظر أيام الشتات ص 122.

¹كأنه بذلك الوصف يريد أن يجعلنا نتابع المشهد معه، وكأننا واقفون بجانبه أمام التلغاز وبين أهل أمه اليهود، مبررا قوله "يمشي بتؤدة وكلمته قانون وتهيم في وجهه الذي بدا كوجه ثعلب عجوز حنكته الدسائس والأيام" [1].

إن هذا الوصف هنا مبرر تدعيمي لتقنية الراوي الشاهد، الذي يطالبه القارئ بأن يكون مقتنعا في ممارسة هويته هذه، أو في ممارسة وظيفته الفنية هذه.

إن روايتي "أيام الشتات" و"أحلام العودة" تعتبران تصويريتان، بمعنى أنهما تستدعيان راوٍ ما أي شخصا يعرف كيف يتأمل في الحقائق، ويصوغ منها إحساساً معيناً.

إن ذلك يفتح أمام القارئ بابا يطل من خلاله على تجربة إنسانية معينة، تحتوي على عناصر تاريخية وعاطفية ونفسية لا حصر لها. بينما في رواية "المليجي" نجد أنها كانت درامية أكثر منها تصويرية، مع احتوائها على بعض العناصر النفسية والعاطفية والتاريخية أيضاً.

لقد استطاع الكاتب هنا بأسلوبه الأدبي، ومن خلال وجهة نظره أن يجعلنا ننظر إلى ماضي الشخصيات الرئيسية والبطلة، ونأمل أحداثها في خضم العلاقة مع جميع الشخصيات.

لقد تقدم الراوي في هيئة راوي يتوسط بين شخصيات العالم الخيالي، وبين الكاتب الذي يمثله. فإن هو أقحم نفسه فيما لا يعرفه أو أبدى معرفة في ذلك، فإن أمره سينكشف ويظهر بأنه الكاتب. وهذا يعتبر عيب من العيوب التي تؤخذ على الكاتب، ويعتبر سبب رئيسي في فشل عمله وبخاصة عندما لا يكون سيرة ذاتية.

إن "كمال رحيم في روايتي "أيام الشتات" و"أحلام العودة" أراد أن يوهمنا بأن ما كتبه في الروايتين ليس سيرة ذاتية بعكس رواية المليجي، حيث فشل في إخفاء بصماته التي دلت عليه، من خلال

[1] انظر أيام الشتات ص 122.

التطابق القائم بينه كشخص مستقل، وبين بطله (جلال) كما يظهر في الرواية. بالإضافة إلى تدخلاته غير المبررة، التي كانت تفضحه من داخل النص، في علاقاته مع الشخصيات والأفعال. إن الراوي في الروايات الثلاث هو راوٍ عارف بكل شيء، حيث نفذ إلى عالم اللاوعي للشخصية، وعرف ما ينطوي بداخلها، دون أن يقدم مبرراً عما يخبرنا عنه؛ إنه لا يستعين بشخصية ثانوية من الرواية فتخبره، ولا يتخذ من الشخصيات الرئيسية التي يروي عنها واسطة فتطلع على ما يقوله.

وبالتالي يضمن المصدقية لكلامه. ونراه يتحرك على مساحة النص، لا يعيقه في ذلك حاجز، ولا يوقفه مانع، حتى الزمن بالنسبة له يتلاشى، فهو ينتقل في أية لحظة شاء، من مكان إلى آخر في لمح البصر.

لقد وُفق الراوي في استمالة نظرة قارئه إلى وجهة نظره إلى حد بعيد، إن لم يكن واضحاً على مستوى الفكر والإحساس - لانعدام الصلة، في بعض الأحيان، بين واقع فكره وإحساس جمهور قرائه، لأنه كان يحكي عن واقع ليس واقعهم - فإنه موجود - على الأقل - على مستوى التعبير، كما نلاحظ ذلك في "صيغ الحكيم".

إن الإقناع على المستوي الفكري والوجداني يبرز بشكل كبير؛ عندما يعبر عن الواقع الحياتي في المجتمع الذي نعيش فيه، نظراً لأنه يتابع أفكاره ووجهات نظره في داخل النص. ويراقب عالمه الخارجي الذي يروي عنه.

إن التعبير يمنح القارئ فرص الصدق الذاتي، التي تجعله يواصل معه الإنصات دون كلال أو ملل، وهو الأمر المطلوب في أي عمل أدبي رائع.

هكذا استطاع "كمال رحيم" في رواياته توجيه نظر الراوي، مع وجهة نظر القارئ وتكييف وجهة النظر، لا تعني بالضرورة، قبولها من القارئ، فهو قد يرفضها، ويأخذ موقفاً منها غير أنه يقبل

طرحها، ويتجاوب معها، فالفشل والنجاح ليسا مقرونين بمدى مطابقة النص للواقع، ولكن بمدى الأثر الذي يخلقه على مستوى القراءة، بل بمدى ولوج النص لعقل القارئ.

الفصل الثاني

الفضاء

مقدمة:

إن بداية الطفل الرضيع لها غاية، وهي اكتشاف الفضاء الذي يلفه من حوله واكتشاف ذاته، فالطفل الرضيع يحدد الأشياء عندما يقوم بمقارنتها مع ذاته، ولكنه يعجز عن تحديد نفسه وذاته داخل هذا الفضاء العام وبهذا يتعلم الإنسان، ويبدع في علاقته الفضائية بطريقة تدريجية تسمح برصد تاريخ هذا الإبداع، وبهذا التعلم يماثل الفضاء رحم العلاقات بين الإنسان ومحيطه، هذا المحيط الذي يجد فيه مرجعيته ويحدد من خلالها موقعه.

لذلك يعد (الفضاء) من أهم المصطلحات النقدية، التي دخلت عالم البحوث والدراسات، حيث أنها تتخذ من العلوم الإنسانية مجالاً للممارسة. ولم يظهر مصطلح (الفضاء) في الدراسات الأدبية إلا حديثاً، وذلك بسبب انصراف الباحثين وابتعادهم إلى الاهتمام بعناصر أخرى، من الشخصيات والحوار والأبعاد الأيدلوجية للنص... الخ. لذلك يقول (حميد لحداني) بأن الأبحاث المتعلقة بدراسة الفضاء الحكائي، هي أبحاث حديثة العهد، حيث أنها لم تتطور بعد لتؤلف نظرية متكاملة من الفضاء الحكائي.

تعريف الفضاء لغةً:

الفضاء هو: "ما استوي من الأرض واتسع"[1] هذا ما ورد عن ابن منظور، أما ما ورد عن (الفيروز أبادي) حينما يبسط القول في معنى الفعل الثلاثي "فضا"، "فإذا فضا المكان وفضوا، فكأنه اتسع"[2] وابن منظور يقول عن دلالة الفضاء: "والفضاء والسعة وما اتسع من الأرض"[3].

[1] ابن منظور. لسان العرب. معجم علمي لغوي قدم له: عبد الله العلي. إعداد وتصنيف: يوسف الخياط. دار لسان العرب. المجلد. 15. بيروت. ص: 157.

[2] الفيروز أبادي. القاموس المحيط. تحقيق. محمد عبد الرحمن المرعشلي. دار إحياء التراث. بيروت. الجزء 2. ط 1. 197. ص 1731.

[3] المصدر السابق ص 1731.

ويقول ابن منظور: الإفضاء "هو في الحقيقة الانتهاء"[1]. ومن الأحاديث نرى أن هناك حديثاً، ورد بنص الدعاء ويقول: "لا يفضى الله فاك ومعناه أن لا يجعله فضاء لا سن فيه"[2] وأكثر ما يمكن قوله في لفظ (الفضاء): أن له معاني كثيرة، وألفاظ السعة والاستواء، وبضيف (ابن منظور) صفة أخرى، وهي الفراغ والخلو.

حيث يقول: "الفضاء الخالي الواسع من الأرض"[3] حيث تغدو الصحراء هي الأخرى لاتساعها وخلوها واستوائها حقيقة بهذا الاسم، ذلك ما يؤكده (ابن منظور) بقوله: "والصحراء فضاء"[4]

المبحث الأول: المكان.

يمتاز الفضاء بوصفه المسرح العام، الذي يحوى كل المكونات السردية، فهو أشبه ما يكون بالبيت، الذي يضم ساكنيه ويحتضنهم. وللفضاء طبيعة أدبية منفردة، وخاصية لغوية، إذ يعد أكثر استلزماً لانضباطية العلاقة الجدلية بباقي مكونات السرد الأخرى"[5]، "كاشفاً لنا في الوقت نفسه عن درجة وعي السارد، وقدرته على استيعاب مادته وتشكيلها"[6]، "مشكلاً بعنصره الزمان والمكان قاعدة أساسية، ينطلق منها ويقوم على الحدث القصصي"[7]، بل تذهب الباحثة سيزا

¹ ابن منظور. لسان العرب. الجزء 15. ص:156.

² المصدر السابق: ص158.

³ المصدر السابق ص156.

⁴ المصدر السابق: ص157

⁵ [انظر: "الفضاء الروائي وأشكالياته، إبراهيم جنداري، مجلة الأقلام، 54. 2001. ص12.

⁶ انظر "الموصل فضاءً روائياً روايتاً الإعصار والمثدنة، فجر بها وحشي/ نموذجين". إبراهيم جنداري، مجلة الأقلام، 74-8، 1992: ص 57.

⁷ انظر بنية السرد في القصص الصوفي " المكونات والوظائف والتقنيات"، ناهضة ستار، اتحاد الكتاب العرب، دمشق. 2003: ص 72.

القاسم إلى أبعد من ذلك إذ ترى "أن الزمان يُمثل الأحداث نفسها في حين يمثل المكان الخلفية التي تقع عليها الأحداث"[1].

ولعل أهمية الفضاء تكمن في كونه "يمثل الإطار العام للحركات ولأفعال الشخصيات ليلعب هذا الإطار أدوارا متعددة من ذلك مثلا: تحديده لنوعية الأحداث أو نوعية سلوك الشخصيات"[2].
و"يأتي الزمان ملتحما بالمكان؛ بسبب طبيعته المتداخلة وكيونته السائلة التي تتزاح بدورها على عناصر السرد الأخرى"[3]، لكن يبقى هناك فارق أساسي يميز الزمان عن المكان وهو أن "خبرة الإنسان بالمكان وإدراكه له تختلفان عن خبرته وإدراكه للزمان، فبينما يدرك الزمان إدراكا غير مباشر من خلال فعله في الأشياء، فإن المكان يدرك إدراكا حسيا مباشرا، ويبدأ بخبرة الإنسان بجسده، هذا الجسد هو (مكان)" [4]، إلى جانب هذا فإن جوهر الزمان، يقوم على: "الانفصال نظرا لتعاقب لحظاته، أما جوهر المكان فيقوم على الاتصال، لأن وجوده قائم على المسافة والامتداد"[5].

بالإضافة إلى أن هذا التفاعل، الذي يحصل بين البشر والمكان، لا يحدث بالدرجة نفسها بينهم وبين الزمان، من حيث أن "الزمان قوة متسلقة، ذات قدرة على الحكم في مصير البشر، من دون أن تكون لهم القدرة، على إيقاف حركته الذاتية".[6]، وعلى الرغم من ذلك، يبقى عنصرا الزمان والمكان متلازمين، إذ لا يمكن أن نتصور مكانا يخلو من زمان ، أو زمان يخلو من مكان، فهما

¹¹ انظر: بناء الرواية" دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ"، سيزا القاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984:ص102.

¹² انظر: الموصل فضاءً روائيا: ص 56.

¹³ انظر: "خطوط السرد الملتفة"، بشرى موسى صالح، مجلة الأقلام، ع4، 1999:ص39.

¹⁴ انظر: الفضاء الروائي واشكالياته:12.

¹⁵ انظر: الفارئ والنص/ العلامة والدلالة، سيزا القاسم، المجلس الأعلى للثقافة، 2002م:ص37.

¹⁶ انظر: الفضاء الروائي واشكالياته: 13.

كالجسد والروح للكائن الحي، فالذي يحدث بين هذين العنصرين هو "عملية انصهار لعلاقات الزمان والمكان، في مدرك واحد، فالزمان يتكثف ويتراص بحيث يصبح شيئاً مرئياً. وكذلك "المكان فإنه يتكثف أيضاً مندمجاً، في حركة الزمان بوصفه حدثاً أو جملة من الأحداث..."[1]، ولذا كانت العلاقات بين أجزاء المكان أمكنة أيضاً، وينطبق هذا الأمر نفسه على الزمان، فالعلاقات القائمة بين أجزاءه يمكن عدّها أزمنة أيضاً"[2].

الفضاء اصطلاحاً:

إن مصطلح الفضاء الذي هيأته لنا الدراسات النقدية المعاصرة، بشيء من الدقة والتحديد، مع اختلاف نسبي يدين ببعض الفضل في تشكّله لإسهامات قديمة، تقدم بها مؤلفون من فئة الفلاسفة والمتكلمين، لهذا كان لزاماً على كل باحث عن جذور المصطلح، أن يلوذ بمصنفات الفلاسفة وعلم الكلام، من أجل إحداث مقارنة منهجية، من شأنها أن تعزز موقع الفضاء في الدراسات العربية المعاصرة، وتمنحه مشروعية التواجد على حساب مصطلحات أخرى، قد تنازعه على موقعه ذلك.

ولما كان التطور من سنان العلوم والمعارف، ولما كان المصطلح أداة للمعرفة، وهو نفسه نتيجة لها _ من حيث إنه يشكل موضوع علم قائم بذاته(علم المصطلح)_ خاضعاً لهذا الأمر، فنحن لا نشك أبداً أن ما يجول بخاطرنا، من مصطلح الفضاء هو حصيلة تنقله في مدارج العلم والأدب وهذا ما يؤكد لنا الدكتور(حسين نجمي) بقوله:(ذلك أن ما كان يفهمه قدماء اليونان، أو قدماء العرب المسلمين، من مفهوم الفضاء، ليس هو ما فهمته أوروبا النهضة، أو أوروبا القرن التاسع

¹ انظر: أشكال الزمان والمكان في الرواية، ميخائيل باختين، ترجمة: يوسف حلق: مكتبة الأسد، دمشق: 1990: ص239.

² انظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، إبراهيم جندارى، دار الشؤون الثقافية بغداد، 2011، ط1: ص 16.

عشر، وليس هو ما نفهمه اليوم"[1].

تسميات الفضاء الروائي المكاني:

لقد كان لتطور الفضاء الروائي أثر واضح على النص، حيث أنه قد أضفى عليه جماليات وخصوصيات، وهذا يدل على تمثل الروائيين العرب لشعريته الروائية الغربية، ومحاولة التمشي مع الواقع الذي يظهر في رواياتهم، لذلك كان هناك نوعا من القصور النقدي العربي بالفضاء الروائي، لكن نتيجة التفاعلات الثقافية والتاريخية، فقد تمكن الفضاء من ترسيخ علاقته المتينة مع المكونات الروائية الأخرى. لذلك نرى أن "الفضاء الروائي ليس مجرد تقنية أو تيمه أو إطار للفعل الروائي، بل هو المادة الجوهرية للكتابة الروائية ولكل كتابة أدبية"[2]، ومن هنا فإنه يجب على من يريد أن يبحث في الفضاء في أي نص أدبي، شعرياً أم سردياً، أن يحاول قدر المستطاع، أن يلتقط ويجمع كل المكونات المشكلة لذلك الفضاء والذي يتوزع على أربعة مكونات وهي كالتالي:

أولاً- الفضاء النصي:

ويسميه البعض بالفضاء الطباعي، ويعرفه (حميد لحداني) بقوله: "الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفاً طباعية على حساب الورق ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول وتغييرات الكتابة المطبعية، وتشكيل العناوين وغيرها"[3]. فكل هذه الأمور الداخلة في التشكيل الخارجي للرواية، لها أبعاد دلالية جمالية ذات قيمة. وقد نجد خاصة عند بعض الدارسين المعاصرين، الذين يميلون للمنهج السيميائي من وضع الاسم مثلاً في أعلى الصفحة، حيث يعطى انطباعاً يختلف عنه إذا وضع تحت العنوان، وهكذا فإن

[1] انظر: حسين نجمي. شعرية الفضاء. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. ط1. 2000. ص36.

[2] انظر: السابق. ص 15.

[3] انظر: حميد لحداني. شعرية الفضاء. ص. 59.

(الفضاء النصي) "هو المكان الذي تتحرك فيه عين القارئ، إنه فضاء الكتابة الطباعي ، ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال"[1]. لذلك تم التطبيق في الرواية، من خلال دراسة مظهرها الخارجي والداخلي والطباعي، كما تمت تطبيقاته حول شعر التفعيلة، الذي يستغل إمكانيات الطباعة الحديثة الهائلة.

ثانياً: الفضاء كمعادل للمكان:

ويُقصد به الأماكن جميعها، التي توجد داخل الرواية، والتي تحلق فوقها أخيلة الروائيين، حيث أنه يسمح بتحرك الأبطال داخل حيزه الخيالي، وينبغي أيضاً أن تميز ما يقوله (مرتاض) حيث يقول: "الحيز الأدبي ليس الجغرافيا ولو أردنا أن يكونها"[2]، حيث أن هذا يقودنا إلى أن الفضاء الجغرافي الذي يقصد به الروائي ليس هو ما نعرفه من جغرافيا طبيعية علمية. والفضاء كمعادل للمكان، أو كما يسمى بالفضاء الجغرافي في النص الأدبي، هو مفتاح يمكن للقارئ من خلاله الدخول إلى علم النص، ويعطيه المساحة للتطبيق في فضاءه الواسع، وهنا يعرفه الدكتور(مراد عبد الرحمن مبروك) (بالجغرافية المكانية)، ويقصد بها "حدود التضاريس المكانية للنص الحكائي من حيث المكان الجغرافي للنص، وحيز التابع المكاني له وفقاً للرؤية الفكرية المطروحة، وعلاقة كل منها بالشخصية والحدث واللغة"[3].

ثالثاً: الفضاء كمنظور أو كروية:

يقول الدكتور(حميد حميداني) أن الفضل إلى تلقى الفضاء هذا المستوى من الفهم، يعود إلى (جوليا كريستيفيا) التي وضحت لنا وجعلته يبدو كالخطة، التي يقوم الراوي من خلالها بتوجيه

[1] انظر: محمد عزام. شعرية الخطاب السردية. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. سوريا. 2005. ص : 72.
[2] انظر: عبد المالك مرتاض. في نظرية الرواية. سلسلة عالم المعرفة. الكويت. ديسمبر 1998. ص:144.
[3] انظر: مراد عبد الرحمن. جيولوجيا النص الأدبي. دار الوفا لدنيا الطباعة والنشر. الإسكندرية. ط1. 2000. ص67.

أحداث روايته، وإدارة حوارها.... كما تسميه (كرستيفيا) "الرواية بالواجهة المسرحية، فالعالم الروائي بما فيه من أبطال أو أشياء، يبدو مشدوداً إلى محركات خفية يديرها الكاتب وفق خطة مرسومة، وهذا يشبه ما يسمى بزواية رؤية الرواي أو المنظور الروائي.."[1].

ومهما اختلفت تلك التصورات، التي تأتي منها دراسة الفضاء في أي نص أدبي، فلا هرب من الاعتراف، بأن هذه الجهود قد وطدت، لأخذ مكانة قوية في المجال النقدي الذي كان لدراسته وما يزال، أثراً قوياً في الولوج إلى النصوص قديمة ومعاصرة، حيث أن دراسة الفضاء الأدبي، تعنى أن نفتح على أكبر كم ممكن، من المعاني الموجودة في الوحدات اللغوية المشكلة لنسيج النص.

المبحث الأول:

1-الفضاء النصي:

يُعتبر الفضاء النصي أحد الأبحاث الحديثة، التي عمل عليها الدارسون في العهد الحديث، وبذلك عرف الفضاء النصي جدلاً كبيراً، في إعطاء صورة واضحة له. وهذا الجدل نجده عند جوليا كريستيفيا وميشال بورتو، فعلى الرغم من استخدامها لنفس المصطلح، إلا أننا نجد المفهوم قد اختلف، فيما بينهما فمثلاً لقد عرفت جوليا كريستيفيا الفضاء النصي للرواية بأنه: "الرؤية التي بها ننظر إلى العالم الروائي والقصصي، من فضاءات وأمكنة تؤطر الأحداث، وتوجه مصائر الشخوص" [2]. وتقول: "الفضاء النصي مرصود بوجهة النظر الوحيدة للكاتب، التي تهيمن على مجموع الخطاب، بحيث أن النص بكامله متجمع في نقطة واحدة، وهذه الخطوط هي الأبطال الفاعلون، الذين تنتج الملحوظات السردية بواسطتهم المشهد الروائي والقصصي" [3]. أما ميشال بورتو فقالت: "الفضاء الذي تشغله الكتابة ذاتها، باعتبارها أحرفاً طباعية على مساحة الورقة،

¹¹ انظر: محمد عزام. شعرية الخطاب السردى. ص:73.

¹² انظر: حميد حميدانى. بنية النص السردى. ص61.

¹³ انظر السابق. ص.62.

وتشمل طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع وتنظيم الفصول وتغيرات الحروف المطبعية، وتشكيل العناوين"[1]. أي أن الفضاء عندها كان بالطريقة التي يتم بها التشكيل على سطح الصفحة، من بداية الغلاف التي هي الواجهة الأمامية للمدونة، ومن بعد ذلك وصولاً للمحتوى كما يضيف حميد لحميداني في كتابه(بنية النص السردى) إلى مجموعة مظاهر تقوم بتشكيل فضاء النص، ومن أهم هذه المظاهر ما يلي:

أ. الكتابة العمودية:

وهى عبارة عن استغلال الصفحة، بطريقة جزئية فيما يخص العرض، مثل أن تضع الكتابة على اليمين أو الوسط أو اليسار، وتكون عبارة عن أسطر قصيرة، لا تشغل الصفحة كلها وتتفاوت في الطول، بين بعضها البعض.

ب. الكتابة الأفقية:

وهى عبارة عن استغلال الصفحة بشكل عادى، بواسطة كتابة أفقية تبدأ من أقصى اليمين، وحتى أقصى اليسار، وتعطى هذه الطريقة انطباع بتزاحم الأحداث والأفكار، في ذهن البطل الرئيسي في النص الروائي أو القصصي.

ج. البياض:

يقوم البياض بالعادة بالإعلان عن نهاية فصل أو نقطة زمانية أو مكانية محددة، وقد يفصل بين اللقطات بإشارة تدل على انقطاع الحدث والزمان، مثل أن يتم وضع فاصل ثلاث نجم متتالية_ (***) ويمكن أن يتخلل الكتابة البياض للتعبير عن أشياء محذوفة أو غير مرغوب ذكرها. وعند البياض الفاصل بين فصول الرواية عادة ما يتم الانتقال إلى صفحة أخرى، وهذا يدل على المرور بزمن أو حدث ما، وقد يتبع ذلك تغيرات مكانية على مستوى القصة ذاتها.

¹¹ انظر: ميشال بوتور. منشورات عويدات: بيروت. 1971.ص112.

د. ألواح الكتابة:

وهي ورود كلمات أو فقرات أجنبية من لغات شعبية داخل الكتابة الأصلية، وتقوم وظيفة هذا التشكيل على الاتصال بالتحفيز الواقعي، وهي ما تأتي في أغلب الأحيان في الحوار، ويقوم القارئ بالتفاعل فيها بأفعال تختلف حسب الرصيد الثقافي الذي يتميز بشكل قارئ.

هـ. التشكيل التيوغرافي:

أتاح تصور تقنية الكتابة بالوسائل العلمية الحديثة الحصول على أشكال من الكتابة، لم تكن متاحة من قبل وأهمها الكتابة المائلة والممططة، ويستعمل هذان الشكلان عندما يراد تمييز فقرات بكاملها داخل الصفحة أو عند الاستشهاد، ولا ينحصر تشكيل الكتابة البارزة، وتشكيل العناوين الداخلية بخطوط مختلفة يدخل في هذا النطاق.

وإبراز الكتابة بالخط الأسود له على العموم وظيفة مهمة، لأنه يثير انتباه القارئ إلى نقط محددة في الصفحة؛ لذلك تأتي عناوين الفصول مبرزة عادة، كما قد تكتب أسماء الأبطال والأماكن بخط أسود لتركيز حضورها في ذهن القارئ.

التشكيل وعلاقته بالنص:

ويتركز التشكيل في الغلاف الأمامي الخارجي للنص الروائي ويمكن تصنيفه إلى نمطين:

1. **تشكيل واقعي:** يشير بشكل مباشر إلى أحداث القصة، أو على الأقل إلى مشهد مجسد من هذه الأحداث.

2. **تشكيل تجريدي:** ويتطلب في نظرنا خبرة عالية ومتطورة، لدى المتلقي لإدراك بعض دلالاته،

وكذا الربط بينه وبين النص، وإن كانت مهمة تأويل هذه الرسومات التجريدية، رهينة بذاتية

الملتقى نفسه، فقد يكتشف علاقات تماثل بين العنوان أو النص، عند قراءته له، وبين التشكيل

التجريدي، وقد تظل هذه العلاقة قائمة في ذهنه. وفي كلتا الحالتين، "يقوم الرسم الواقعي

والتجريدي معه، بالدور نفسه الذي يقوم به الإشهار بالنسبة للسلع، وتنتهي وظيفة التشكيل الخارجي للناشر، بلحظة اقتناء الكتاب من طرف القارئ، غير أن المؤلف يفترض أن هذه الوظيفة تحافظ على بقائها مع الكتاب على الدوام"[1]، كما يضيف "لحميداني" أنها كل ما وضع في الغلاف الأمامي، من أسماء المؤلفين وكل الإشارات، التي تدخل في بناء وتشكيل المظهر الخارجي. وكما يرى أن كيفية تنسيق الغلاف أيضا، لها أبعاد دلالية تتوافق وما يرمى إليه الكاتب، كما يعتبر الفضاء النصي ما هو إلا فضاء مكاني، تتحرك فيه عين القارئ، فيقول عنه بذلك "فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعيا"[2]. وهو في نظره ليس ارتباطا بمضمون الحكى؛ بل إن أهميته تنحصر في تحديد طبيعة تعامل القارئ مع النص الحكائي، وتوجيهه إلى فهمه فهما خاصا؛ بالإضافة إلى ذلك فلقد أعطت (جوليا كريستيفيا) طبيعة خاصة للفضاء والواجهة المسرحية. وكون هذا النوع من التحليل يتطلب دراية عميقة، بما يشكل خصوصية النص السردي، فالفضاء عند كريستيفيا هو "فضاء يشير إلى الطريقة، التي يستطيع السارد بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي، بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه واجهة خشب المسرح"[3]. وعلى الرغم من الأهمية العظمى، التي يكتسبها هذا الضرب من الفضاءات، في "استنطاق النصوص الأدبية إلا أنها ما زالت في بدايتها كأدوات إجرائية، ولم تحجز لها موقعا في استراتيجيات القراءة النصية"[4].

[1] انظر: حميد لحميداني. بنية النص السردي. ص60.

[2] انظر: السابق ص56.

[3] انظر: حميد لحميداني. بنية النص السردي. ص 62.

[4] انظر: الرواية الجديدة (الخطاب الروائي. لإدوارد الخراط. نموذجا. مؤسسة اليمامة الصحفية (د.ط.د.ث). ص84.

أ. التشكيل الخارجي لرواية (أيام الشتات)

ونقصد بالتصميم الخارجي للرواية، ما تستقر عليه عين القارئ عند الوهلة الأولى، وطبعا يرجع هذا الى العنوان والأشكال والألوان المنسجمة الأخاذة ولذلك "أفرزت الدراسات أن نسبة عالية، في اجتذاب القراء تصل إلى 75 بالمائة، يعود سببها الى العنوان الجيد، وتصميم الغلاف وجمالياته"[1]. لذلك نجد أن الغلاف، يضع بصمة شخصية تميز مبدعه، وتحاول أن تكشف عن شخصية المبدع الحقيقية، ولذلك فهو يلعب دورا هاما في إبراز الجانب الجمالي الأخاذ، الذي تخفيه ريشة مبدعه، فيخرج لنا إبداعه في صورة فسيفسائية براقعة، ولهذا فإن غلاف الرواية يمنح "هوية بصرية ينبغي أن نقبلها كأحدى هويات النص، فالغلاف هو أول من يحقق التواصل مع القارئ، قبل النص نفسه، فهو ينتزع السلطة من النص ويتحدث باسمها إلى شعار جديد، فهو الناطق بلسانه يقدم قراءة النص، وبالتالي يضع سمات النص وعلاماته وهويته"[2]. وكأن الغلاف هو إناء توضع فيه أسرار الرواية وما تؤول إليه، وهو ما يلاحظ في رواية أيام الشتات . صحيح أن الغلاف في الواجهة يعتبر العتبة الأولى، التي تقف ببابها ونطرقها لكن الغالب في الغلاف، هو طريقة رسم العنوان الذي يعتبر في الصدارة، لمختلف الكتب والمجلات والرسائل والصحف.. إلخ. لذا فلقد "تطور مفهوم العنونة في العصر الحديث تطورا مذهلا، إذ أضحت له الخطوة والصدارة في نشر الكتب والمجلات والصحف والأفلام، وتسويقها وبأهداف تختلف وتباين، ولربما كان أبرزها تشويق القارئ، أو السامع وجذب اهتمامه وتركيز وعيه بأهمية ما ينتقاه"[3]. ولهذا

[1] انظر: عبد الكريم جبوري: "الإبداع في الكتابة والرواية" دار الطليعة في اللغة والأدب. مكتبة لبنان. بيروت. ط. 1984. ص 172.

[2] انظر: حسين نجمي. شعرية الفضاء. ص 22.

[3] انظر: عثمان بدري. وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ "دراسة تطبيقية. موقع للنشر والتوزيع. (د-ط). 2000. ص 29.

فنظرتنا الأولى لغلّاف الرواية، تريّنا أن عنوانها واسم صاحبها، واضح بخط سميّك ومائل واضح وبحجم غليظ بعض الشيء، حتى يبرز أي نوع من الروايات هي، وجملة "أيام الشتات" هي جملة اسمية، حيث يقول في ذلك سيبويه "واعلم أن بعض الكلام أثقل من بعض، فالأفعال أثقل من الأسماء، لأن الأسماء للوهلة الأولى، وهي الأشدّ تمكينا، ألا ترى أن الفعل لا بد له من الاسم، وإلا لم يكن كلاما، والاسم قد يستغنى عن الفعل" [1].

وجاءت لفظة "أيام" في بداية العنوان، كما وردت مفردة والأيام معروفة والمفرد يوم، ونحن من خلال ذلك نستشف من هذه الكلمة دلالتها على الزمان لكن أي زمان هي، ليست كبقية الأزمنة، بحيث اتسمت بجملة من السمات كإخبارنا عن أوقات، و تكتمل صورة الأيام هنا، عند إضافة كلمة "الشتات" بحيث نعلم أن هذه الكلمة لها جوهر خاص عندنا كفلسطينيين، حيث أنها تعبر عن التشرّد والنكبة والطرّد من البلاد، ولكن ماذا تعنى عند الروائي؟ هذا ما يراه القارئ عند الولوج خلف العنوان، لذلك جاء تمييز العنوان، لأنه يشوق القارئ لفتح الرواية، وقراءتها بغية الاستمتاع ومعرفة الأحداث وما يجري خلفها؛ ولذلك فقد "كانت كل الأعمال الأدبية مفاتيح توشّر العالم الدلالي في خطابها، فإن العنوان يقف في صدارتها" [2]. وبالرغم من أن غلاف الرواية، استحوذ على كل ما تقتضيه الرواية، وهو هنا قد احتل مكانا مرتفعا، وعالي الشأن في بقية رواياته، إلا أن العنوان يبقى "أكثر هذه العناصر إثارة لفضول التحليل والمقاربة، وذلك لما توفره العناوين عادة_ بتعبير سوزان مونتاع_ عن إمكانية إضافية لفهم النص الأدبي" [3]. ونجد أيضا أن الدراسات الغربية الحديثة، قد أعطت الأولوية في الاهتمام الأكبر، لغلّاف الرواية وصيغة العنوان، وهذه

[1] انظر: سيبويه "الكتاب". مح.1. تج: عبد السلام هارون. هيئة الكتاب. مصر. ص.20.

[2] انظر: عثمان بدري. "وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ" ص 28.

[3] انظر: حسن نجمي . "شعرية الفضاء". ص:221.

الأخيرة عدت أنه "شفرة أدبية بها يتوصل الكاتب لخلق جزء من خطة الرواية، فإن النص يخلق عالماً موازياً لواقعه، وأن العنوان يميل هو الآخر، إلى لغة موازية للغة النص الذي يعنونه" [1]. وبذلك يجب على عنوان الرسالة، أن يختزل القضايا المطروحة فيها. فكانت رواية "أيام الشتات" الرواية الوافية، لجملة ما حققته التصورات للمسائل المنصبة ضمن ركام الأحداث، والأزمات السياسية فيها، بحيث اختزلت حقبة زمنية من الحقب التي عاشها اليهود المصريون في مصر، والتي عايشها البطل الرئيسي جلال الذي وُلد لأب مسلم شهيد وأم يهودية مصرية، فنحن نجد في هذه الرواية تأريخاً لليهود المصريين في صورة مجزأة، وحدتها بانوراما واحدة، فهنا التأريخ ما عبرت عنه كلمة (أيام)، هذه الكلمة إنما هي التكوين والكتابة المصممة، لهذه الفترة الزمنية السوداء من وجهة نظرهم، والتي لم تترك في نفوس اليهود المصريين إلا الحلم بالعودة إلى مصر، إذ نجد في الرواية لمسة وصفية، لحياة الطفولة لبطل الرواية "جلال"، كونه انحدر من أصول إسلامية، ولكن أمه وأخواله كانوا يهود، فالكاتب حاول قدر الإمكان أن يجعل جلال مظلوماً، فكانت صبغة جلال هي الطبيعية التي تحاكي هذه النفوس، كونه يعيش معهم ويقاسمهم سقم الحياة ومرارتها.

ب. التشكيل الداخلي لـ(رواية أيام الشتات):

ويقصد به الجزء الداخلي، أو تفاصيل الرواية من حيث عدد الفصول، وطريقة كتابتها والمعلومات المحيطة حول الرواية...، لذا فالفضاء النصي كما نعلم، لا يقتصر بالتشكيل الخارجي فقط، وإنما تكتمل وظيفته عند تناول حيثيات أو جزئيات داخلية، حيث ندرك أن بناء الرواية، يتألف من "شبكة متعددة الخيوط تسهم في عمل نسيج البنية الروائية، واستكمال مقومات بلوغها مرحلة النضج والتكامل، وترتبط هذه الشبكة بمجموعة عتبات، ومصاحبات نصية يتقرر على أساس

¹¹ انظر: محمد سالم "مستويات اللغة في السرد". ص 134.

استوائها، وتكاملها وتفاعل مستوياتها، للوصول إلى تشكيل نموذجي ناجح للعمل"[1]. كما يمكن أن ندرج بعد عتبة العنوان، الذي يمثل للرواية "مفتاحها الأساس، الذي نلج بواسطتها عالمها المتخيل إذ يعتبر سمة تضى غوامضه، وتتك رموزه وتعيد توزيع عناصره"[2]، إلى مصاحبات أخرى للرواية، حيث نجد عند فتح غلاف الرواية معلومات عنها من الرواية كالهئية الناشرة لهذه الطبعة وطابعها الرسمي، ألا وهو: "وكالة سفنكس للفنون والآداب" والموقع لها من البلد الناشر "وسط البلد-القاهرة"، بالإضافة لأرقام الهواتف والفاكس والاي ميل ورقم الإيداع والترقيم الدولي؛ بالإضافة إلى رقم الطبعة وهي الطبعة الأولى، وقد تم إصدارها في القاهرة عام 2008، في حين نجد أن الصفحة المقابلة، تتشاطر ما احتوى عليه غلاف الرواية، من اسم المؤلف وعنوان الرواية. أما الوجهة الخلفية لهذه الصفحة، فقد احتوت على الإهداء بشكل عام، إلى أحبة الروائي أما بشكل خاص فكان لبطل الرواية جلال. وعند الولوج على أجزاء الرواية، نجد أن الروائي قد رمز لكل جزء برقم ووضع سبعة وثلاثين رقما دالاً على أجزاء الرواية، ولم يضع عناوين جزئية لها، حتى يترك القارئ متشوقاً للولوج إلى فصول الرواية. في حين أننا لو تتبعنا الكتابة الواردة في طيات هذه الرواية، لوجدناها قد جاءت بخط واضح ومتراوح بين الكتابة الأفقية والعمودية، فكانت الأفقية تختزل وقائع السرد والأحداث في قالب وصفى . كما جاء في قوله مثلا "سمعتهم ينادون على طائرة مصر للطيران المغادرة، إلى القاهرة، ويحثون الركاب على القدوم في الحال إلى بوابة السفر رقم عشرين. كنت أترقب هذا النداء مثلى مثل الناس الذين يملئون المقاعد حولي، نهضوا فنهضت. هرولوا صوب البوابة التي ينادون عليها فهرولت غير أنى ما كنت أصل وألمح رجال

[1] انظر: سامية داودى: الكتابة الروائية والاجتماعي المتحول. مجلة الخطاب، منشورات عن تحليل الخطاب. العدد الخامس. دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع. جامعة تيزي وزو. جوان. 2009. ص100.

[2] انظر: محمد فكرى الجزار " سيموطيقا الاتصال الأدبي". الهيئة المصرية العامة للكتاب.(د.ط). 1998. ص118.

المطار ببيزاتهم الزرقاء وهو يدققون في أوراق المسافرين المارين أمامهم حتى قفلت راجعا"[1]. أو عن وصف جلال لنفسه، وهم ينادون عليه في المطار حيث يقول: "نادوا عليّ من جديد وبضجر هذه المرة وبما يشبه التهديد، قالوا إنه النداء الأخير. ولم أتحرك أيضاً، فقد كنت تأتها فارغاً، وكأني لا أفهم أنى المقصود بالنداء، أو ربما أفهم غير أنه لم يعد لي على قدامي أي سلطان"[2]. إلى غير ذلك من الفقرات الواسعة والشاسعة التي اكتسحت المساحات البيضاء، التي جاءت في قالبها الوصفي، والوصف كما نعلم لا يقتصر على وظيفة واحدة، إذ تتعدد وظائفه وتتفاوت حسب تداعيات النص وبناء لذلك: "اختلفت هذه الوظائف تسمية وعددا باختلاف الدارسين، وباختلاف تاريخ دراستهم والمدونات التي اعتمدها لمقارنة الوصف"[3]. وعلى غرار ذلك نجد أن الكتابة العمودية، التي تستوقفها حوارات كالحوار الساري بين جلال ووالدته عند عودته وجدلهم حول "أبو حصيرة" وتدخل جدته به. فيصور الكتاب ذلك الحوار بقوله: "قلت لأمي مازحا، ودمعة لم أتوقعها تغلت من عيني:

يعنى انتي بأه اللي سلطتي أبو حصيرة عليه يا ست ماما! أجابنتي بحزم: أيوه، أيوه أنا اللي استسمحته واترجيته، وهو مين اللي رجعتك غيره! وباغنتنا جدتي من الداخل بصوتها العالي ورنتها الخنقاء.

أيوه هو اللي رجعتك يا ولد. ولا أنت عندك شك في الحكاية دي."[4]. فالرواية تشبعت بجمله من الحوارات، اختلف كل حوار عن الآخر بحسب ما استدعاه الحدث.

¹¹ انظر: أيام الشتات ص7.

¹² انظر: السابق ص8.

¹³ انظر: محمد نجيب العمامي: "في الوصف بين النظرية والنص السردي. دار محمد على للنشر. تونس ط1. 2005. 174.

¹⁴ انظر: أيام الشتات ص 24.

أ- رواية المليجي: (التشكيل الخارجي):

ويمثل الواجهة الأمامية التي تستقطب عينا القارئ، حيث نجد غلاف رواية "المليجي" يشكل فيه البياض الجزء الفوقي الأيمن مساحة واسعة، تشغل حيزا هاما منه_ من الغلاف_ وفيه تتنوع مكونات وأيقونات تحدد هوية كاتبنا " كمال رحيم" فالعنوان كونه مشكل من كلمة واحده، إلا أنه ينشطر إلى جزأين، الجزء الأول يتمثل في أداة التعريف: "الألف واللام، والجزء الثاني هو الكلمة "مليجي". إلا أنه: "بالرغم من رحابة هذا الانفتاح على حرية الروائي في اختيار المعمار المناسب لروايته من دون شروط مسبقة، إلا أنه ثمة عتبات مركزية لا مناص من اعتمادها أساسا في البناء التشكيلي العام للرواية، ويقع العنوان في مقدمة هذه العتبات"[1]، حيث أن العنوان هو الخطوة الأولى، التي يحاول الكاتب من خلالها جمع شتات روايته، حتى يتسنى للقارئ من خلال ذلك أن يتعرف على أي جنس من الأجناس يقبع هذا العمل، وفي هذا المنوال نجد أن "خالد حسن حسين" قد رأى أن دراسة العنوان كان من العناصر المهمة في الدراسات النقدية، بالرغم من الأهمية الكبرى التي يندرج ضمنها فيقول: "ألم يكن العنوان عنصرا هامشيا في القراءات النقدية؟ ألم يكن طي النسيان؟ يلوك في حظه العاثر ولا يلفت انتباه القراءات النقدية المشغولة أبدا بسلطة المتن وسطوته على عتبات النص: العنوان، الاهداء، كلمة الناشر..إلخ. التي غدت وظائف في الممارسة النقدية، بوصفها مفاتيح لخلخلة النص وزحزحته، في حين أن العتبة هي التي تقودنا إلى باب النص، لكن القراءات النقدية فيما سبق وإلى أمد قريب، كانت مرهقة بميتافيزيقيا الأصل والأساس، وبالتالي نبذت التتمات والاضافات_ هنا العتبات النصية_ إلى أقاصي الصمت دون أي

¹¹ انظر: محمد صابر عيد. المغامرة الجمالية للنص الروائي. ص159.

محاولة لمساءلتها، وتفسير وجودها الأنطولوجي في مواقعها النصية" [1]. وفي نفس المنوال نرى "عثمان بدرى" قد ذهب بقوله: أن دراسة العنوان قد هُملت عند العرب، ولكنها قد شهدت محاولات عند الغربيين فيقول: "وإذا كانت الدراسة التطبيقية للعنوان غائبة مطلقاً في النقد العربي الحديث والمعاصر؛ فإن هناك بعض المحاولات النظرية التي نبهت لذلك مستلهمة ما وصلت إليه الدراسات الأسلوبية الحديثة في الغرب، من تطور في هذا المجال وفي هذا السياق يرى أحد النقاد: أن علم اللغة النصي يبحث ضمن ما يبحث في العلاقة بين مضمون النص وعنوانه" [2]. وبالتالي فإن للعنوان دوراً أساسياً، حيث أنه يعتبر أول خطوة يتخطاها القارئ؛ ليدرك بذلك محتوى الرواية، وهو الصلة بين المتن وعنوانه. ولذلك فإذا حللنا كلمة "المليجي" فإننا نجد انصهار الألف واللام مع كلمة "مليجي" حتى يتم إعطاء تعريف لشخصية معينة، أرادها الكاتب أن تكون محور أحداث الرواية، وفعلاً انطبق هذا اللفظ على الشخصيات الرئيسية التي لعبت الدور الأساسي في الرواية؛ إلا أن كلمة المليجي وتعنى الفتوة، لم تُستغل إلا بما يحقق مصلحة الشخص الذى يطلق عليه "المليجي" كونه الرجل المسؤول عن الحارة أو الحي. ولذلك تأتي أهمية العنوان كونه "مؤشر تعريفى وتحديدى ينقذ النص من الغفلة لكونه، والعنوان الحد الفاصل بين العدم والوجود، الفناء والامتلاء، فإن النص اسماً "عنواناً هو أن يحرز كينونته، والاسم (العنوان) في هذه الحال هو علامة هذه الكينونة: يموت الكائن ويبقى اسمه" [3]. كما أن العنوان لا يكون صفة؛ وإنما يركز لإدراك الكاتب لجوهر الرواية ومآلها حيث يستطيع بذلك أن يرسم العنوان المناسب ولهذا "تخضع البنية العنوانية في تشكيلها اللغوي والتركيبى لوعى الروائي اللغوي والنحوي، وإدراكه العميق لأسرار

¹¹ انظر: خالد حسن حسين "في نظرية العنوان" مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية. التكوين للتأليف والترجمة والنشر - دمشق - سوريا. 2007. ص 16.

¹² انظر: عثمان بدرى. "وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ". ص: 30.

[3] انظر: خالد حسن حسين "في نظرية العنوان" مغامرة تأويلية في شؤون العتبات النصية ص 5.

المفردة وقيمتها التعبيرية في الافراد والاسناد، وقدرته على ضخها بكثافة كدليل على تناسب رؤيته لعلمه، بحيث يدرك درجة تأثيرها فيه" [1]. حيث جاء موقع العنوان من الغلاف في الجهة العلوية وهى دلالة على قيمة المصطلح أو الاسم "المليجي" والمتمثل في "الحاكم" ولكن أي نوع هو ذلك "الحاكم" فهو ليس كبقية الحكام من حيث السلطة والنفوذ، فالشكل والألوان أعطت سمة بارزة وهى سمة البساطة، وهذا ما أكد عليه العنوان لأنه من البديهي أن يستعين المبدع لرسم لوحاته بالألوان، فاستعمالها "يندرج ضمن التعامل الجمالي مع مظاهر الحياة وخواطرها، ومن غير الممكن أن يكتب نصا أدبيا ولا يتحدث عن الألوان، ولا يسخرها في عملية البث أو التبليغ من حيث هي أدوات لتجميل نصه" [2]، لذلك فإن الرسومات والألوان التي توضع على غلاف الرواية، هي من بين العتبات النصية التي تصاحب عتبة العنوان، لتساهم بدورها في عملية النسق والانسجام، لإعطاء دلالة بينة تميز ابداع المبدع، وتستقطب أكبر عدد ممكن من القراء والدارسين. وانطلاقا من هذا عُرف اللون: "بأنه موضوع معقد وهو جزء من خبرتنا الإدراكية الطبيعية للعالم من مزاجنا وإحساسينا، ويؤثر في تفصيلاتنا وخبراتنا الجمالية، بشكل يكاد يفوق تأثير أي بعد آخر يعتمد على حاسة البصر، أو أي حاسة أخرى" [3]. ومن ثم فالعتبات النصية الأولى التي يحتويها الغلاف تتعدد وتختلف باختلاف التشكيلة الفنية، أو باختلاف الجنس الأدبي المسند إليه، وتبقى الصيغة الجمالية أو بالأصح الواجهة الجمالية تلعب دورا هاما في اخضاع

[1] انظر: محمد صابر عبد" المغامرة الجمالية للنص الروائي".ص160.

[2] انظر: عبدالفتاح كيلطو. الغائب. "دراسة في مقامة الحريري". دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. المغرب. ط1.1987. ص91.

[3] انظر: سليمان كاصد" الموضوع والسرد" مقارنة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي".ص181.

الابداع في عملية تمييزية بين القراء، كما قد: "تضيف شيئاً الى النص"[1]. وهذه الاضافة هي الحجر الأساس، الذي يُمكن القارئ من قراءة أفكار المبدع وميولاته.

أ- التشكيل الداخلي لرواية (المليجي):

إن رواية "المليجي" هي أخرى لها حجم مقدر من الصفحات، شأنها شأن ما احتوت عليه رواية أيام الشتات، بحيث اشتملت على مائتين وثمانية وثمانين صفحة، وهذا الحجم مقسم إلى أجزاء متفاوتة، تصل إلى ثمانية وثلاثون جزء، كل جزء ينطوي على حادثة معينة، وخلف الغلاف نجد صفحة مليئة بالبياض، وفي آخرها عنوان الرواية، وفي الصفحة الخلفية لها نرى أن الصفحة قد احتوت على الدار الناشرة، وهي "دار سفنكس" مع شارع معروف، الدور السابع، وسط البلد_القاهرة، مع أرقام الهواتف ورقم الايداع. فالرواية ككل جاءت على شيء من التناسق بين اللونين الباديين في الغلاف، وهو لون الأبنية المائل الى الرمادي والأبيض الموجود في الجزء الأيمن من الرواية، وهذا الشيء المميز يلفت انتباه القارئ؛ بحيث: "تعتبر المساحات السوداء الأفقية مناطق نشاط يتم فيها خلق الأشكال، لأنها مشكله من الحركة البنائية المسجلة، أما المساحات البيضاء العمودية فتعتبر مساحات سكون، لأنها تقدم مناطق منفتحة لا تشهد أي عملية بناء، وهذا يعنى أن المنقطع هو من مبدأ سكوني، في حين أن المتصل هو من مبدأ دينامي"[2].

وبالتالي فإن كل من اللونين أعطى ميزة، حيث نجد أن الرمادي يمتص الألوان ليشكل الحركة، والأبيض يعكس كل الألوان ليشكل السكون، وبين الحركة والسكون تتعدد الرؤى في الفضاء النصي، الذي حاول الروائي "كمال رحيم" أن يوليه العناية التي يستحقها في تشكيل البعد البصرى.

[1] انظر: عبدالفتاح كيلطو. الغائب "دراسة في مقامة الحريري". دارتو بقال للنشر. الدار البيضاء. المغرب. ط1. 1987. ص92.

[2] انظر: حمد الماكري "الشكل والخطاب" مدخل للتحليل الظاهري. ص120.

كما أن رواية "المليجي" هي عبارة عن تشريح للطبقة المصرية البائسة، والتي تعيش في الحارات المتآكلة، التي يحكمها مجموعة من العصابات القاهرة لجميع حقوقهم، تفرض عليهم الأتاوات فكانت بداية القصة هي محاولة وصف هذا الزمن، ومحاولة انهاء حكم العصابات. بحيث نجد الرواية أضفت على تشابك الأزمنة الماضية والحاضرة موقع تداول بين هذين الزمنين؛ حيث عادت الرواية إلى زمن كان فيه المليجي يحاول أن يُنهي فيه عصر الفتوة الذي قبله، ثم تتكلم الرواية بعد ذلك عن الحياة العامة في المجتمع المصري على لسان "قناوي" الذي يتكلم على لسان المليجي، حيث أنه يضع لنا السيناريو ويرويّه بسبب تأثيره بمسلسل "ليالي الحلمية". هذا المسلسل الشعبي المصري الذي حاله هو نفس حال المليجي حيث يقول: "لا حل أمام الأستاذ قناوي إلا أن يشغل نفسه بإعداد سناريو.. أي سيناريو! سيناريو لفلم، لمسلسل يشغل به نفسه ويرتاح من دوامات السأم والاحباط، الدوامات التي ما إن يفلت من واحدة حتى يجد أختها في الانتظار. متى راودته هذه الفكرة؟ أظنها راودته وهو يتابع مسلسل "ليالي الحلمية" أو ربما مسلسل "المال والبنون"[1].

إن ما يلاحظ من خلال اطلاعنا على الرواية هو اكتسابها الطابع الوصفي لجملته من الصور الواقعية، أو بالأحرى المنقولة عن الواقع والتي تمثلها قوة المليجي، فتسعى وظيفة الوصف الاخبارية لإبراز ذلك كونها" أساسية ولا يمكن تجنبها مهما تكن طبيعة النص، فهي تجسم من خلال قدرة الوصف على المحاكاة، السرد والتفسير وتيسير الفهم وتكسب الخطاب مصداقية ونتيح في الآن نفسه تميز عناصر الخطاب وتيسر التعرف إليه"[2]. أما بالنسبة لحجم الرواية فقد جاء مقدراً بعض الشيء، إذ كتبت بعض الشيء بخط أقل حجماً من الكتابة العادية كما تتخلل أحداثها

¹ انظر: المليجي ص7.

² انظر: محمد نجيب العمامي "في الوصف بين النظرية والنص السردي" ص180.

عدة حوارات، حيث إن الشيء الملفت أيضا في الرواية، هو ذلك التدفق بين أحداث الرواية من حوارات يقتضيها الحدث. إذ يعد الحوار من أهم الوسائل التي يعتمد عليها الكاتب في رسم أحداث روايته؛ فهو يلعب دورا هاما في تطوير الحدث لإبلاغه عنه في الوقت ذاته، بالإضافة إلى الدور الأهم الذي يمارسه الحوار، فيخلق الاحساس بالمتعة والتذوق والفن لذلك فإن " كثيرا ما يكون الحوار السلس المتقن مصدرا من أهم مصادر المتعة في القصة، وبواسطته تتصل شخصيات القصة بعضها ببعض الآخر اتصالا صريحا مباشرا، وبهذه الوسيلة تبدو لنا وكأنها تضطلع حقا بتمثيل مسرحية الحياة "[1]. وقد اعتمدت رواية المليجي على الحوار في سرد الأحداث، مثل الحوار الذي جرى بين العم مفتاح والمليجي ، حيث يقول العم مفتاح: "إذا كان الرجال لا يكفون يا سيدنا، فبالحيللة يكفون. فرددت عليه بضجر: أي حيلة؟ قال لك: ائدن لي أولا أن أريك رجلا عيناى عليه لو أخذت بفكرتي. فقلت وأنا بين الرجاء والاحباط: أي رجل؟ فأشار بإصبعه صوب الخرابات قائلاً: رجل له عشة هنا فى خرابية عكاشة. فهزرت رأسك بلا مبالاة وقلت: لا مانع، اتئونى به. وجاءوك به رجل حجمه حجم فحل الجاموس، وجلبابه ملفوف حول خصره أسفل منه سروال طويل معقود برياط كالحبل. تتأمل رباط السروال الذى يروح ويجئ أمام ركبتيه وهو يسير "[2].

أ. التشكيل الخارجى لرواية أحلام العودة:

وهذا الأمر قد تناولناه سابقا فيما يتعلق بالعتبات النصية المتعلقة بالغلاف والعنوان، وشأن هذه الرواية هو شأن الروائيتين "أيام الشتات" و"المليجي"، حيث نجد صاحب الروايات قد اعطى لكل رواية جواً استراتيجيا، يفيض بأحداث مختلفة تحتضن أوساط متعددة؛ ولهذا فالروائي يعد من بين

¹¹ انظر: محمد يوسف نجم. فن القصة دار الثقافة. بيروت. لبنان. ص 117.

¹² انظر: المليجي ص 205.

"العناصر المناصية المهمة، فلا يمكننا تجاهله أو مجاوزته لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فيه تثبت هوية الكاتب لصاحبه، ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله"[1]. ولذلك إذا نظرنا إلى غلافها الأمامي رواية أحلام العودة: فإنها ترينا أن العنوان مع اسم صاحبه كتب بخط سميك وكبير نوعا ما حتى يلفت انتباه القراء، ذلك أن ممارسة الفضاء النصي وتشكيلات الغلاف الخارجي، إنما يعتمد على هذين العنصرين وخاصة العنوان الذي يعتبر المنطقة الأولى بصريا ودلاليا لأن: "أي عنوان لأي كتاب يكون عبارة صغيرة تعكس عادة عالم النص المعقد الشاسع الأطراف"[2]. فنجد القارئ يطراً عليه شيء من التصادم عند محاولة كشف أسرار العنوان أثناء عملية تلقى النص. حتى أننا نجد "جاك دريدا" يقول عن العنوان: بأنه "الثريا التي تحتل بعدا مكانيا مرتفعا يمتزج لديه بمركزية الإشعاع على النص"[3]، حتى يعطى صورة مجسدة لأحداث حفلت بها الرواية. ولقد اختزل الروائي العنوان في كلمتين هما "أحلام" و"عودة" وهما مركبتان تركيبيا إضافيا، حيث يتلقى المتلقي خلال أول دفقة شعورية، دفعة قوية للولوج لداخل الرواية، ولعل أبرز ما اختص به العنوان كونه: "أعلى اقتصاد لغوي ممكن أن يفرض أعلى فعالية تلقى ممكنة مما يدفع إلى استثمار التأويل.."[4] لهذا فالكلمتان اللتان لفتتا انتباهي لدى قراءتي لهذه الرواية، والروايات الأخرى هو تكرار لفظتي "الشتات والعودة" وهذه الظاهرة نجدها كثيرا عند الأدباء العرب المتأثرين بالقضية الفلسطينية بشكل عام. وهذه الكلمات تحمل دلالات متعددة، حيث نجد كل أديب يستثمرها وفق هدفه المنشود الذي يؤول إليه نصه. وإن عدنا إلى عنوان الرواية مرة

¹¹ انظر: عبد الحق بلعابد. "عتبات جبرار جنيت من النص إلى المناص. منشورات الدار العربية للعلوم. ناشرون. بيروت. ط1: 2008. ص63.

¹² انظر: عبدالمالك مرتاض "تحليل الخطاب السردي". معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق" ديوان المطبوعات الجامعية. الساحة المركزية. بن عكنون الجزائر. ص.277.

¹³ انظر: سليمان كاصد "عالم النص". ص51.

¹⁴ انظر: محمد فكرى الجزار "العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي" ص 10.

أخرى؛ فإن ذلك يحيلنا إلى ذلك الجو من الأحلام والأفكار التي تتبع من عقل انسان مُثقل بالهموم؛ وكأن الأمر شبيه بتوقف الحياة أو الزمن. فيبقى العنوان يغمر ويرaud كل شيء إلا أن هذا العنوان لا يستقر على دلالة واحدة، ففي الوقت نفسه نجد القارئ له بعد تشاؤمي سببه ذلك الموت الأبدى الذى تستطرق فيه النفس مع صراع التشبث بالحياة، وهو حال البطل -جلال- الذى يغمره هاجس رهيب أوقف تفكيره وتركه حائراً بين البقاء والعودة لذلك "عنوان الرواية هو جزء من نصها- أول جزء يصادف القارئ فيه الواقع- ولذلك فله قدرة مهمة على أن يجذب انتباهه ويشكله" [1]، وبالتالي فعنوان الرواية ليس صدفة من قبل الراوي، إنما هو جزء مدروس بعناية، حتى يتسنى له الاختيار الأنجع لعنوان روايته، لذلك فإن اختيار العنوان يمثل "جزء مهما من أجزاء العملية الابداعية، إذ هو يلقى ضوءاً كثيفاً على المحتوى الذى يفترض أن يكون في الرواية.."[2]، وهو الأمر نفسه الذى احتكم به الروائي "كمال رحيم" في ضبط عنوان روايته "أحلام العودة".

ب. التشكيل الداخلي لرواية أحلام العودة:

إن رواية "أحلام العودة" تعد متقاربة نوعاً ما مع رواية "أيام الشتات" من حيث الحجم وعدد الصفحات وأكبر من رواية "المليجي"، كما نجد أن الروائي أبقى فيها توزيع البياض والسواد ثابتاً و"هكذا يتشكل على الصفحة بناء على هذا التوزيع علامة أوسع من المساحات السوداء والمساحات البيضاء، هذه العلاقة تعتبر نتاج الأنشطة المندمجة في البناء، لأن الكاتب يبني فضاءه المفضل في فضاءه الخطي"[3]. أي أن الخط يلعب دوراً أساسياً في التعبير عن صاحبه، ولهذا جرت دراسات حول الخط وأنواعه وكيفية استغلاله لإدراك طبيعة صاحبه وهكذا فالخط يعمل

¹¹ انظر: ديفيد لودج "الفن الروائي". ترجمة ماهر البطوطي. دار المجلس الأعلى للثقافة. العدد 28. ط1. 2002. ص210.

¹² انظر السابق ص210.

¹³ انظر: محمد الماكرى "الشكل والخطاب" ص 104.

على إثبات نفسه لدى القارئ بشكل ما، أي أن الحروف كلما كانت واضحة وبارزة، وجلبت انتباه القارئ حدث شيء من التلاؤم يدخل في عملية التنسيق. إذ إن "الصورة القبلية المتكونة لدى الكاتب لا تقوم فقط بتوجيه عملية البناء؛ بل تحدد الشكل أيضا وعلى الخصوص حجم الحروف وأبعادها"[1]، ولذلك فالفضاء الخطي يعتبر "مساحة محدودة وفضاء مختار ودال بمجرد أن نترك حرية الاختيار للشخص الذي يكتب"[2]، فكانت هذه الرواية تكملة لأيام الشتات ولما حدث لجلال بطل الروايتين بعد أن رجع من باريس، واختصار لريشة الروائي على تسليط الضوء على عدة شرائح في المجتمع منها، أصحاب الأحياء الشعبية داخل المدن والقرويين في القرى، فاختصت بهم هذه الرواية ولربما كان الدافع من وراء ذلك هو أن الروائي نفسه قد عاش في حي شعبي، وأن أهل أبيه هم قرويون في الأصل؛ ولربما أراد من وراء ذلك أن يعكس الحياة التي عاشها في شخصية جلال. لقد كانت بداية هذه الرواية تفاعلية نوعا ما، ثم ما لبثت أن بدأت تظهر بصفة تشاؤمية نوعا ما، عندما علم جلال بموت بواب العمارة وموت صاحب القهوة المعلم "أبو العوف" وتحويل محله الى كافيتيريا مرجان، فالقارئ وهو يقرأ الرواية يشعر أنه ممتزج في تلك الأحداث، وهنا تكمن جودة الروائي في تجسيد واقع تلك الرواية بين عيني القارئ لذلك: فواقعية الرواية: "لا تكمن في نوعية الحياة التي تطرحها، وإنما في الطريقة التي تطرحها بها"[3]، حيث نجد الروائي هنا قد حفّز القارئ على المشاركة في أحداث الرواية، وقد حاول الروائي هنا أن يستغل الواقع بلمسة جمالية، لتصوير ما يراه بشكل قريب من الواقع ومتناسب معه، وهذا ما يقوله "جورج ليفن" حين أشار للواقعية: "أنها كأني منهج أدبي تعكس أعرافا وطريقة في النظر الى الحياة وما بعد

¹ انظر: محمد الماكري "الشكل والخطاب" ص 104.

² انظر: ياسين النصور "ما تخفيه القراءة". دراسات في الرواية والقصة القصيرة. الدار العربية للعلوم. ناشرون. بيروت. لبنان. ط. 1. 2008. ص 242.

³ انظر: قاسم سيزا احمد. بناء الرواية "دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ" ص 79.

الحياة، فهي تتطوي في أي نص واقعي". لذلك نجد الروائي قد اعتمد على الوصف في سرد أحداث روايته حيث يقول: "حتى صورة الجد لا تزال معلقة في إطارها، وجدتي على الجدار المقابل تجلس على مقعد من الجلد ذي مسندين، وإلى جانبها خالتي بيلا بثياب المدرسة وأنا ابن السنيتين ضحكاتي ترن في جنبات الشقة، وأغدو من غرفة إلى غرفة هرباً من أمي وجدتي لفعلة فعلتها، أو أقع على مؤخرتي بطرف الصالة، ساقاي ممدودتان وهائم في متعلقاتي، صفارة قديمة، أغطية زجاجية، بعض الفوارغ، أو ساعة معطلة زهد فيها جدى"[1]، هنا نجد الروائي يصف الحالة التي تمثلت أمامه أول ما دخل شقة أهل أمه القديمة، وعند تذكره ذكرياته وهو صغير في هذه الشقة. وفي قول آخر: "تطلعت إلى صورة أبي حصيرة التي اجتزأها جدى يوماً من إحدى الصحف ورشقها بالدبابيس في ضلفة الدولاب. كانت مائلة من أحد الأطراف وطغى عليها القدم والاصفرار، ووجهه كابٍ وليس الوجه الذى تركناه. وددت تثبيتها بالدبوس الذى أفلتت منه واعدتها إلى حالها الأول، غير أنى لم أفعل، فما الفائدة؟! بعد أن راح الذى كان يتبرك بها صباح مساء! وتوقف عن الحركة صرصار بحجم رأس عود الكبريت، أردت أن أفضى عليه، لم أفعل أيضاً! أغلقت عليه هو الآخر ضلفة الدولاب ... وبت ليلتي وحيدا إلا من أطياف من كانوا يوماً فى هذا المكان يخيلوننى وأخيلهم، يحدثونى وأحدثهم، ويقبلون ويدبرون وكأنى أعيش زمناً، غير الزمن الذى كنت فيه.. زمناً خُلق لتوه أنا الفاعل فيه والمفعول"[2]، وهنا وصف لشدة الوحدة التي عانى منها جلال حين عودته الى مصر. أما فيما يخص الكتابة العمودية، فقد اشتملت هي الأخرى على عدة جوانب من الحوارات المختلفة؛ حيث يكون "الحوار المعبر الرشيق سبب من أسباب حيوية السرد وتدفعه، والكاتب الفني البارِع هو الذى يتمكن من اصطناع هذه الوسيلة

¹¹ انظر: أحلام العودة ص 27.

¹² انظر السابق ص 30.

الفعالة وتقديمتها في مواضيع مناسبة"^[1]. ومن بين الحوارات الواردة، الحوار الوارد بين جلال وأبو

السعد أفندي حين عودة جلال، حيث يقول الحوار: "ودفنتموه هناك طبعاً.

- فأومأت برأسي بأن : نعم.

- لا إله إلا الله! سبحان من له الدوام.

- برهة وقال، وهو يعيد بطرف اصبعه النظارة الذى ارتخى فيه الى الاسفل:

- وجدتك الست ايفون، مش بخير والحمد لله.

- هي رخره! يا أطفاف الله!

- وتردد قبل أن يسألني عن أمي، لعله خشى أن تكون هي الاخرى من زمرة الهالكين، غير أنى

طمأنته.

- والباقين يا جلال؟ خالك شمعون وخالتك..

وتوقف مقطباً حاجبيه ويتذكر، كما لو أن اسم خالتي راح منه، فلحقتة وأنا أكاد أبتسم:- قصدك

خالتي بيلا!"^[2]. هذا الحوار كان الغرض منه هو السؤال عن عائلة جلال وعن ما حدث في

فرنسا، ولماذا رجع جلال إلى مصر مرة أخرى. وفي رواية "أحلام العودة" ما شدَّ انتباه القارئ هو

ذلك النوع من التوافق بين الكتابة الأفقية والعمودية، بحيث نجد أن معظم أحداث الرواية قد اعتمد

على الحوار، كالحوار الذى دار بين جلال وأخته ليلى، أو بين جلال وعمه، أو بين جلال

والليثي، أو بين جلال وأمه على الهاتف. والرواية هي الأخرى تعتمد على الحوار الداخلي أو ما

يعرف ب" المونولوج"، لأن عمل هذا النوع من الحوار " فى القصة هو رفع الحجب عن عواطف

الشخصية، وأحاسيسها المختلفة، وشعورها الباطني اتجاه الحوادث والشخصيات الأخرى، وهو ما

¹ انظر: محمد يوسف نجم. فن القصة. ص 118.

² انظر: أحلام العودة ص 32.

يسمى عادة بالبوح أو الاعتراف، على أن يكون بطريقة تلقائية تخلو من التعمد والصنعة والرهق والافتعال"[1]، ويتجلى لنا الحوار الداخلي أو النفسي عند حديثه مع أبو السعد أفندي، فيترك أبو السعد يتكلم ويحاور جلال نفسه ويقول "فقد كنت أعرف حكايته مع خالتي بيلا، فهو من سكان العمارة الأوائل وجاء للسكنى فيها قبل أن أولد، وكان ساعتها عزباً"[2]. حيث اعتمدت هنا على الحوار الداخلي للتعبير عما خالجه من أفكار وذكريات قوية.

ثانياً: الفضاء كمعادل للمكان:

لقد دخلت الرواية العربية مراحل متطورة؛ بسبب نجاحها في استغلال الأساليب الفنية والثقافات العالمية، ومنها كانت الرواية المصرية التي استغلت هذا بشكل جيد؛ حيث أنها استفادت من الكثير من الأدوات في تطوير نفسها، مثل الأفلام والتصوير وتسيير الأحداث وإعطاء الشخصيات الوظائف المناطة بها، وأثناء سير المشهد فقد التقطت عدة صور اختلفت فيما بينها بحسب اختلاف الموقف بحيث تأخذ الصورة الواحدة شكلاً يُعطى لها من خلال الفضاء التي عاشت فيه وهذا يعتبر "بمثابة بناء يتم إنشائه اعتماداً على المميزات والتحديات التي تطبع، الشخصيات بحيث التحديد التدريجي ليس فقط لخطوط المكان الهندسية وإنما أيضاً لصفاته الدلالية ذلك لكي يأتي منسجماً مع التطور الحكائي العام"[3] ، لذا نجد أن الفضاء يأخذنا إلى دلالات قابضة ضمن متن الرواية، وتحت هذه الدلالات تتطوي الأمكنة والشخوص والأحداث لذلك فالفضاء في الرواية "ليس في العمق، سوى مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن والوسط والديكور الذي تجرى فيه الأحداث والشخصيات التي يستلزمها الحدث.."[4]. وتجدر الإشارة أنه بالإمكان القول

¹ انظر: محمد يوسف نجم. فن القصة. ص 185.

² انظر: أحلام العودة ص 32.

³ انظر: حسن بحرواي. بنية الشكل الروائي. ص 30.

⁴ انظر: السابق. ص 30. ص 31.

والحديث عن أن هناك خلافا واضحا بين النقاد والدارسين في تحديد مفهوم للفضاء، وهو ما ورد في كتاب "بنية النص السردي" بحيث اعتمد على تعدد الفضاء للولوج لماكينة الأقلام الغربية. وكان ذلك مع الفضاء كمعادل للمكان، أو كما يطلق عليه البعض الفضاء الهندسي أو الجغرافي، والذي نقصد به الحيز المكاني أو الحكلي في الرواية وهو نفس مفهوم المكان، بحيث تجرى فيه جميع الأحداث، ويعتبر هذا النوع أداة تعبيرية قوية تبرز موقع المبدع، وما يحيط به لأنه يستطيع رؤية وتنظيم الأشياء. لهذا تأتي أهمية الفضاء المكاني أو الجغرافي في المتن الروائي لارتباطه بعناصر الرواية؛ حيث يصبح له بهذا "بعد جمالي من أبعاد النص السردي لما يمنحه من امكانية الغوص في أعماق البنية الخفية، والمختفية في أحشاء النص وأجوائه ورصد تفاعلاته.."[1]. ونستطيع القول أن الفضاء يقوم بنفس العمل السردي، الذي تقوم به الأحداث والشخصيات والزمن، حيث أن الشخصيات هي من تيسر الأحداث، وتقوم بها وتصنع الفضاء المكاني وتصنع أبعاده ودلالاته، لأنه هو من يحتضن الأحداث حيث أن الفضاء المكاني: "يسمح لحدث بأن يتجلى تدريجيا، وقد يغزو في بعض الروايات أداة بنائية، أو عملا حقيقيا يتوقف عليه النص الروائي نفسه"[2]، وهنا نقول ما تقوله جوليا كرسنيفيا أن: "الفضاء الجغرافي غير منفصل عن دلالاته الحضارية فهو يتشكل من خلال العالم القصصي، يحمل معه جميع الدلالات الملازمة له، والتي تكون عادة مرتبطة بعصر من العصور، حيث تسود ثقافة معينة أو رؤية خاصة للعالم وما يسميه أيديولوجيم العصر، والأيدولوجيم هو الطابع الثقافي الغالب في عصر من العصور"[3]. ويمكننا أن نتناول أنواع الأفضية الواردة في الروايات وهي كالتالي.

¹¹ انظر: أحمد زنيبر: جمالية المكان في قصص ادريس الخوري. التتوخي للطباعة والنشر. ط.1. 2009. ص21.

¹² انظر: حمان بول غولد نشتاين " الحيز المكاني في الرواية". ترجمة حامد فرزات. مجلة الآداب الأجنبية. اتحاد كتاب العرب. دمشق. العدد 7. 1992. ص160.

¹³ انظر: حميد لحميداني. بنية النص السردي. ص54.

أ. فضاء المدينة:

والمدينة في أبسط تعريفاتها الأدبية" المكان الذى يجمع شتات الشخصيات التي لا رابط بينها غيره، فيصبح هو صلة الدم الجغرافية، التي تقوم على أساسها شبكة العلاقات"[1]، أي أنها عبارة عن الوعاء الذى يجمع شتات كافة الأجناس المختلفة، والتي لا تربط بينهم أي صلة. فمثلاً الفضاء العام الذى تجرى فيه أحداث راوية أيام الشتات هي مدينة باريس العاصمة الفرنسية، حيث يقول الروائي: "كنا نذهب مرات كثير إلى ساحة "كليشي" بقلب باريس، فنجد مجموعات من شباب وشابات شمال افريقيا قد افترشوا الأرصفة وفى حجورهم آلاتهم الموسيقية، والعود والدف والدريكة والناي، وأخذوا في العزف والغناء، وأغلب أغنياتهم حنونة وذات ايقاع. كانوا يغنون لفريد الأطرش وعليها التونسية وعبد الوهاب الدوكالى"[2]. إن الكاتب هنا قد قدم لنا باريس فى صورة جميلة، تعيش في جو من الأمن والحرية، وهى ميزة اتسمت بها مدينة باريس إذ أننا ندرك ما عاشته الجزائر وتونس والمغرب وليبيا، من انقلابات ومشاكل في فترة الثمانينات. كما يستطرد الروائي ويقول "ويتجمع المارة ومنهم فرنسيون وسياح أجنب استقزم الفضول، يتحلقون في دائرة حول الفرقة الموسيقية التي تعزف (وهات يا غُنا ورقص)، وكانت النشوة تستبد لدى إحدى الفتيات فجأة، فتخطف شالا من أي أحد وتعفده على خصرها وأيضاً "هات يارقص وانسجام"[3]. لقد وصف الروائي الراحة التي كان يشعر بها المهاجرون من شمال افريقيا فى مدينة باريس، وكيفية البساطة التي هم عليها ثم أتبع ذلك بوصف المدينة نفسها؛ حيث يقول: "كنا نخرج في جولة كل يوم على الأقدام، مرة في شارع (ماليزف) مخترقين دوار (الليبرالئون) ومرة أخرى في شارع(جان ماديبيا)

¹ انظر:حافظ صبرى"الحداثة والتجسيد المكاني". مجلة فصول. العدد. يوليو. 1984.ص 160.

² انظر: أيام الشتات ص 159.

³ انظر: السابق ص 307.

متسكعين أمام البوتيكات ومحلات الانتيكات أو نجلس على أحد المقاهي للراحة"[1]، حيث وصف الروائي هنا المدينة وشوارعها وجمالها، كونها تجذب حشدا كبيرا من الناس اليها دائما، ويوضح لنا الروائي ما يريده هنا، وما يشاهده بالمدينة التي تعج بالقصص ومختلف نشاطات الأفراد الذين يسكنون بها، أو يزورونها بين الحين والآخر ولهذا: "فعلاقة من في الرواية بالمدينة ليست علاقة هامشية أو متراجعة، أو تخضع لمتغيرات خارجية وشكلية، بل علاقة مبنية على جدل الواقع"[2]، ولذلك فالرواية وما جاءت به ما كان إلا من الواقع الذي عاشه الروائي في باريس، بحيث شرحت تفاصيل الواقع بكل أحداثه من صراعات يومية يواجهها الفرد، وهي سمة من سمات الرواية العربية بشكل عام، وهو المسار نفسه الذي اتخذته الروائي في رواية " أحلام العودة" بحيث احتضنت مدينة القاهرة أحداثها، والتي شهد بها جلال أحلى أيامه عندما كان صغيرا. ويصف ما جرى معه منذ أن غادر المطار في سرد حوارى مع سائق سيارة الأجرة المصري، حيث يقول: "أقلني سائق التاكسي من المطار إلى حي الظاهر، ولم يقبل إلا بضعف الأجر، وعندما أبدت اعتراضى، أخرج لي رأسه من النافذة، مُتأهبا للشجار: -البنديرة بتقول بريزتين، ودى تسعيرة الحكومة! التسعيرة بتاعتنا أربع برايز، وتبقى مروءة منك لو خلتهم خمسة!

- بس!!

- بس ايه الله يكرمك، وياريت تقبضني بالدولار ولما توانيت، أشاح بيده:

-الهمة يا أستاذ الله لا يسيئك وانا أشغال"[3].

لقد حاول الروائي رسم الصورة عند دخوله للقاهرة، والحياة العامة التي يعيشها سكان مصر بعد

¹¹ انظر: أيام الشتات ص303.

¹² انظر: عبدالله رضوان "البنى السردية. دراسة تطبيقية في القصة القصيرة. الطبعة العربية. دروب للنشر والتوزيع. عمان. الأردن. 2009. ص243.

¹³ انظر: أحلام العودة ص7.

رجوعه بفترة إلى بلده، حيث رأى اختلافا كبيرا على صعيد المعاملة بين الناس. ثم نلمس مع الروائي شعورا بالغبية والضياع، وتدنى المستوى في رؤية ما كان يصبو إليه بسبب اختلاف كل شيء؛ حيث أن الجو العام للحى قد تغير بعد هذه الفترة الزمنية حيث يقول: "الرصيف تأكلت حوافه وهبط على شكل فجوات، وباب العمارة كأنما انحنت قوائمه وعلى وشك السقوط والعمارة ذاتها أشبه برجل مريض. بانث بطانة الطلاء في أكثر من موضع، وثمة شرح في الأعلى ينزل متعرجا على الجدار، والنوافذ وأبواب الشرفات تبدو عارية إلا من بقايا طلائها القديم. وزاد ألمى عندما لم أعثر على شقة الدور الأرضي، شقة الأستاذ قاسم وزوجته الحاجة سماح"^[1]، حيث نرى هنا أن مستوى الأمل قد تدنى بسبب ضياع ما كان يحتفظ به في ذاكرته، واندثار الكثير من الأمور الجميلة، كاختفاء الأستاذ قاسم وزوجته، وقد حل مكان أمله في رؤية الأشياء القديمة خوف وهلع، من أن لا يرى أناس أحبهم، وتمنى اللقاء بهم من جديد، وهذا الذى يحدث عندما يصل باب العمارة، حيث يقول: "ولمحت رجلا في حجم البقرة، متربعا على دكة العم ادريس بوابنا القديم، سحنة والعياذ بالله كسحنة فرس النهر، وجسد هائل في جلباب يفقر تشبيته عند المنحر والأكتاف، كانت إحدى ساقيه مطوية بين ثنايا الجلباب والأخرى تتدلى ملففة بضخامتها، وفردة شبشب احدهما ملقاة على مسافة منه وطارت الثانية أسفل الدكة"^[] حيث أن بصيص الأمل الذى وضعه الروائي قد تبخر عندما علم بموت العم ادريس، وحل مكانه اليأس والأمل. هذا ويضيف الروائي الحديث عن الشارع والمحلات التي عرفها فى الصغر، وكيف تغيرت عندما عاد بعد عشر سنين، وهذا جاء على حد قوله: "أقوم إلى الشرفة.. الشارع ليس الشارع الذى أحبه قلبى ووطنته قدامي.. مقهى أبى عوف القديم التراثي، وضعوا يافطة على واجهته تقول: أن اسمه الآن(كافثيريا مرجان) بعد أن اشتراها هذا المرجان من ورثة أبى عوف،

^[1] انظر: أحلام العودة ص10.

وعلى اليسار وأنت تهم بالدخول لوحة خشبية عليها ملصق بالألوان و يحوى بقعة سوداء إلى جوارها كأس فارغة يتمدد فوقها سيجار"[1]. يرسم لنا الروائي المدينة هنا مرتين، مرة فى ما سبق، حيث البساطة والجمال كما كان يحب، ومرة في الحداثة والبشاعة، كما لا يريد ولم يكن يتوقع، حيث يتابع، ويقول: "استبدلوا بالباب الخشبي العتيق ذي الثماني ضلقات والزجاج السميك المليء بالرسوم، استبدلوا به واحدا من الألوميتال باردا كارها للحسن والجمال، ومقاعد زمان الخشبية المبطننة بالقش والخصوص وتتحمل الأوزان، ألقوها بعيدا، ولم أعد أرى إلا مقاعد رخوة تؤذى البدن"[2]، أي أن جلال هنا كان يجب أفراد الطبقة الفقيرة، ويحب البساطة وشقاء الدنيا وصعابها، وهو بذلك يريد أن يكون من هذه الشريحة المسحوقة؛ إلا أن سنين الغربة قد جردته وجردت المدينة من جمالها، فشهدت تغيراً جذرياً لأمس كل جزء من قطرها، ويؤكد الروائي بهذا على الحزن الذى لأمس جلال من خلال تغير الأماكن التي كان يشعر نحوها بالراحة والاطمئنان والهدوء، ويصف شعوره بالأسى والتذمر الذى يزيد فى قلبه اختناقاً من المدينة، حيث أصبح الشك يراوده عندما يفكر بأن يدخل شارع من شوارع المدينة خوفاً من أن لا يرى ما يريده، كما يصور أيضاً شعوره عندما دخل أحد الأحياء الشعبية التي كان يحب أن يذهب إليها فى الصغر مع جده وأمه، حيث يقول: "سوق روض الفرج يقول أنا مصر بطلوها ومرها..

صلت بشق الأنفوس لبوابته التي تحاكي بوابات الحصون، وأول ما ولجتها بقدمي ضعت في الزحام. الناس على كل لون.. من الأرياف والبنادر والصعيد، حاسري الرؤوس أو بطواقٍ وعمائم وجلاليب.. وأفندية بقمصان وبناطيل، ونسوة بملاءات سود يجرجرن أولادهن،.. ورجال أشداء

¹¹ انظر: أحلام العودة ص43.

¹² انظر: السابق ص44.

بالصداري والسرراويل يذفعون عربة يد، أو يحملون على أكتافهم خيرات الله فى أقفاص" [1]، فما نلاحظه هنا أن الروائي حاول رسم المدينة بكافة مناحيها العامة، وهو تأكيد على شدة الخوف والشوق فى الوقت ذاته من المدينة، وهناك فضاء آخر من أهم الفضاءات المكانية أو الجغرافية، التي لا تقل أهمية عن فضاء المدينة، وهو فضاء القرية.

¹¹ انظر: أحلام العودة ص57.

ب. فضاء القرية:

القرية فضاء مكاني مهم مثل المدينة، وهي مؤثر كبير لها حدود فاصلة بينها وبين القرى المجاورة، أو المدن بحيث نجد في العادة مدينة كبيرة تحفها قرى مجاورة تسمى بالقضاء، والقرية تحتل مكان جميل في الروايات، وخاصة الروايات العربية، حيث يقول: "ظلت القرية تحتل في الرواية العربية مكاناً رفيعاً في جماليات المكان"^[1]، وهذا قد يكون لأسباب عدة، من أهمها أن الروائيين ربما يكونوا قرويين، أو أن الرواية قد اقتصرَت أحداثها على قرية معينة، بهدف توضيح بعض الأحداث، أو توصيل رسالة ما للقارئ؛ وربما للحديث حول طبيعة الفرد في القرية، وتعاملاته مع الناس ومن حوله، والافصاح عن العادات والتقاليد القروية، أو الحديث عن الطبيعة في القرية، والقرية بذلك قد أسهمت بشكل واسع في تكوين الشخصيات الابداعية، والتي بدأت أقلامهم يسيل حبرها حول معاناة أفرادها وآلامهم وحرمانهم من أدنى الحقوق، دون أن ننسى الجمال الساحر، الذي تخفيه القرية بأحزان أهلها وتوجعهم وفي ذلك يُقال أن: "الأمكنة ليست البنيان الظاهر، وإنما نواتها الخفية التي لا تنتهي بتدمير الشكل الظاهري"^[2]. كما يمكن اعتبار القرية مجرد أماكن محدودة، يمكن القول أنها تسلب حرية أفرادها وبعض من حقوقهم، وكأن هذا الشيء هو أمر حتمي، كما نلاحظ على القرى ضعف الإمكانيات، والوسائل الصحية والاقتصادية وغيرها من ثقافة ومواصلات. ولهذا فلقد كانت رواية "أحلام العود" للروائي "كمال رحيم" تعج برسمها للقرية؛ بحيث أعطت لها ظاهرة جمالية مميزة، حيث أن بدايتها كانت بالقرية التي نشأ بها والد جلال وعائلة والده، هذه القرية التي عاش بها جلال فترة من الزمن، وبقي القليل من الذكرى

^[1] انظر : شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية: "المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت. لبنان. ط1. 1994. ص40.

^[2] انظر : فتحية كلوش "بلاغة المكان" قراءة في مكانية النص الشعري. مؤسسة الانتشار العربي. بيروت. لبنان. ط1. 2008. ص24.

في عقله، ولكن دخوله للقريّة لم يسعفه برؤية ما كان يصبو إليه؛ حيث يقول: "عندما وطئت زمام البلدة، لم أجد شيئاً مما كان في الذاكرة.. لا وابور الطحين بقامته التي يتصاعد منها الدخان، ولا الساحة التي كانت تعج بالنسوة حاملات قفف الحب، أو من يأتي به في أجوله على ظهور الحمير والحركة والوسع والفرحة بخيرات الله التي تطحنها أضراس الدابور"[1]. ففي الوقت الذي دخل به جلال تذكر كل ما رآه في القرية في صغره من نسوة ووابور الطحين والرجال والحركة، وغير ذلك حيث كان جلال متفائلاً برؤية ذلك، ثم يستطرد ويقول: "رحل... ورحلت معه العجائز اللاتي كنّ يجلسن أمامه بمشنيات الترمس والفول النابت وحبّ العزيز، والنسبة التي بجانبه البحري حيث كان أنفار الوابور يشربون الشاي والدخان أو من يفرش منهم ساعة القيلولة حصيرة في ظل شجرة"[2]، كما حاول الروائي أيضاً توضيح الصورة الحقيقية، التي كان عليها أهل القرية والقرية في السابق، وحاول بعد ذلك أن يوضح ما آلت إليه حال القرية بعد عدة سنين حيث يقول: "أقاموا محل الوابور أربع بنايات.. بنايات من تلك التي نسميها مساكن شعبية ونسوة من أهل البندر ممن استوطنَ البلدة يجلسن في شرفاتها بجلايب النوم، من تُدلى بسلي من الخوص ليضعوا لها فيه الخضار والطلبات وتفاصل من أعلى في الأسعار، واللاتي يثرثرن بصوت عالٍ أو يحدقن في المارة بجرأة لا تعرفها الفلاحات."[3] هنا نجد أن الروائي قد أبرز الفرق بين أهل البندر كما يُطلق عليهم في مصر، والفرق بين النسوة القرويات وبين نسوة البندر اللواتي لا يخجلن من الوقوف على الشرفات والتحديق في المارة، ويصف أيضاً التغير الجذري الذي طرأ على أراضي القرية ومبانيها وشكلها.

لكن الكاتب لم يقتصر في هذا الأمر على وصف مباني القرية؛ بل تعداها لوصف الكثير من

¹¹ انظر: أحلام العودة ص 105.

¹² انظر: السابق ص 105.

¹³ انظر: السابق ص 106.

الأحداث التي حصلت له وهو في القرية، وبدأ يصف بيت عمه حين رآه من بعيد حيث يقول: "طغى بيت العم على البيوت التي تحاذيه.. أربعة طوابق، وسور من الدبش تعلوه قضبان سنونها كسنون الحراب، ناهيك عن البوابة الحديد. بدا كالحازوق بين الدور الطيبة المسالمة التي حوله فكلها لا تعلو على وجه الأرض إلا قليلاً، ويهفو بك طوبها الى الزمن القديم"[1]. لقد أعطى الروائي هنا صبغة تشاؤمية صرفة، حين وصف بيت عمه فكان التشبيه كأنه أمام قلعة من قلاع الروم، فلقد وصف السور بأنه كحراب المقاتلين، ووصف البيت بأنه كالوحش بين مجموعة من الخراف وهي بيوت أهالي القرية، وهذا يدل على قوة العم ابراهيم وحجم سلطته وسطوته وسيطرته على القرية.

ثم يذهب الروائي بعد ذلك لتصوير لحظة دخوله لبيت العم ابراهيم، حيث البيت الذي يتسم بالشؤم والرعب بسبب بروز جوانب البيت القديم في الجوانب، فيصف لنا الروائي لحظة دخول البيت وخروج ابن عمه له: "خرج إلىّ فحل بشارب كث، عرّفته من أكون فقال وهو لا يزال يتأملني:

- يعنى انت ابن عمي؟

- أمنت على قوله، وهو لا يزال متعجبا من المفاجأة.

- على كده تبقى انتا أخو ليلي اللي مسافر بلاد برا بقالك سنين" [2].

لقد أعطى الروائي صورة صادقة لابن عمه؛ حين عرّفه بنفسه حيث زاد من حيرته وصدمته؛ بسبب ظهور ابن عمه مرة واحدة؛ حيث لم يكن يتصور أن يظهر بعد كل هذه السنين، في حين لو عرجنا الى رواية "أيام الشتات" فسنجد أن لفظ القرية لم يذكر في الرواية سوى مرة واحدة، وذلك بسبب أن أحداث الرواية جميعها قد دارت بعيداً عن القرية، وبالأغلب فقد كانت في الشتات في

¹¹ انظر: أحلام العودة ص 115

¹² انظر: السابق ص 117.

مدينة باريس، حيث كان النزوح والبعيد عن الوطن، وقد ورد ذكر القرية حين كان يتذكر جلال والده "لطالما تذكرت أبي في أدعية الصلوات وكم طاف في خيالي ونحن في القرية، لم أرى وجهه من قبل، فصنعتة بنفسه، العينان، والحاجب والجبهة وشعر أسود غزير. لم أعرف له قامة أو هيكلًا أو نبرة في الحديث فأنشأهم قلبي انشاء"[1]. حيث نجد هنا أن جلال قد ربط القرية بوالده الذي لم يره أبداً، ووصف والده مثل القرويين بشكل عام، لان والده كان قروياً، وهنا يحاول الروائي في الروايتين أن يصورها، وما تحمله في طياتها من تاريخ مُشبع بالدلالات مُزود بفائض من صور الماضي، حافلاً بالأحداث يحمل رموزاً واسعة تنبض بها القرية.

ج. فضاء الحي:

لقد شكّل تعدد الفضاء في أعمال الروائي "كمال رحيم" ظاهرة جمالية متميزة؛ بحيث يأخذ المكان الهندسي، وهو المكان الذي يظهر في الرواية من خلال وصف المؤلف للأمكنة التي تجرى فيها الحكاية، أبعاداً دلالية متعددة، تتعدد المواقف فيها والمسارات، فنجد الفرد مثلاً إذا ولى به الزمن قليلاً إلى الوراء، تشكلت أمامه أطراف الطفولة وحنينها، أي ارتسم أمامه المكان الذي تربى فيه، ونشأ فيه بين أحضان أسرته وخلاته، فيبعث هذا شيئاً من تدفق المشاعر والأحاسيس لذلك "فالحي هو النواة الأولى للقرية والبلدة والمدينة، ويعتبر من أماكن الطفولة الأولى"[2] مثله مثل رحم الأم والبيت الأول، ومثل هذه الأمكنة تتسم بالدفء والحنان والسلام والمحبة، ومن هنا تبقى عالقة في الذاكرة، أطول مدة ممكنة، لأنها هي البدء وهي أصول الأمكنة بالأخرى"[3]. فهنا حاول هذا الكاتب أن يفسر مدى تعلق الحي بالذاكرة، وذلك ليس من باب تجاهل هذا الشيء، وإنما لإبراز

¹¹ انظر: أحلام العودة ص 124.

¹² انظر: ابراهيم خليل "من الاحتمال إلى الضرورة" دراسات في السرد الروائي والقصصي. دار مجدلاوي للنشر والتوزيع. المملكة الأردنية الهاشمية. ط. 2008. ص 20.

¹³ انظر: شاكر النابلسي "جماليات المكان في الرواية العربية" المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ط. 1994. ص 52.

تلك الصلة الوطيدة التي تجمع الذاكرة والحي؛ حيث رأى ذلك التشابه من حيث تعلق الفرد بها، وإن مرت به سنوات عديدة من عمره، إلا أنه يبقى متشبثاً بأمه والبيت الذي احتضنته جدرانها وطبعا هذه هي سنة الحياة، حيث يبقى الفرد دائما على صلة بماضيه وبخاصة طفولته، فيزيد ارتباطه أكثر بذلك المكان الذي قضى فيه طفولته، حتى أننا قد نجد الفرد الذي عاش مراحل طفولته منتقلا من بلد لآخر يقل حنينة بشكل كبير. وربما يرجع ذلك إلى قلة الاستمتاع بهذا المكان، فنتشبع الغرائز لديه بجمال ومميزات ذلك المكان ولهذا "فالمكان المعيش هو الذى يستطيع أن يثير لدى القارئ ذاكرة مكانه هو، فهو مكان عاش الروائي فيه، ثم انتقل منه ليعيش فيه بخياله بعد أن ابتعد عنه"^[1]. وهذا ما يزيد الروائي تميزا بقدرة تحكمه في صياغة تفاصيل هذه الأمكنة، والتدقيق فيها ببصمات جمالية ينفرد بها عن غيره من الروائيين، إلا أن كلمة "الحي" لا تأخذ معنى فريدا، انما تتعدد دلالاته إلى عدة صور أخرى؛ حيث نجد "الحي" في اللغة مأخوذا من الحياة، وللحي معانى كثير في اللغة، منها البين الواضح ومنها الحق، ولعل "الحي من أكثر أسماء الأمكنة العربية التي تشير إلى معنى الحياة، وحركتها الدائمة الى درجة أن الحي اسم يشترك فيه المكان والانسان والمطلق في مفرده، ويشترك فيه الانسان والمكان مفرده وجمعه معا"^[2]. كما يحاول حسن بحراوي توضيح الحركة الدائبة التي تتمتع بها الأحياء؛ عندما تجمع بين الشخص ومختلف الأعمال والمهن التي يمارسونها، فيقول: "الأحياء والشوارع تعتبر أماكن انتقال ومرور نموذجية؛ فهي التي تشهد حركة الشخصيات، وتشكل مسرحا لغدوها ورواحها عندما تغادر أماكن اقامتها أو عملها"^[3]. وكمال رحيم من خلال رواياته يحاول الجمع بين مختلف الأحياء الواردة في الواقع، فذهب في رواية "أحلام العودة" بالحديث عن الحي فى المدينة والذي يتخلله

¹ انظر : ابراهيم خليل. من الاحتمال للضرورة. ص:20.

² انظر : شاعر النابلسي. جماليات المكان في الرواية العربية. ص:51.

³ انظر : حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ص. 79.

مجموعة من السكنات والبنىات العمرانية فيقول: "والرصيف تأكلت حوافه وهبط بعضه على شكل فجوات وباب العمارة كأنما انحن قوامه وعلى وشك السقوط والعمارة ذاتها أشبه برجل مريض"[1]. حيث هنا يشبه الروائي العمارة بالرجل المسن الذي بلغ من الكبر عتيا في اشارة إلى الأحياء العرية القديمة والتي تتسم بالبساطة.. وطبعاً تمتاز الأحياء ببيوتها المتلاصقة بجانب بعضها البعض حيث يسكن الناس؛ بحيث لا يكاد يفصل بينهم سوى جدار واحد، أو في منازل فوق بعضهم البعض؛ بحيث يرى الأطفال والشباب بعضهم البعض وقت الخروج، ومن هنا يتذكر جلال، نادية بنت الجيران والتي كان يحب أن يراها وهو صغير فيقول "كانت قادمة من المدرسة يومها، وأنا أهبط من أعلى بسرعة التقينا هنا، في هذه الردهة التي تفصل الباب عند أول الدرج. كنت شيطاناً أيامها، ولم أكن أهبط الدرج أبداً مثلما يفعل الناس، وإنما ثلاث في ثلاث"[2].

حيث يصف لنا الروائي هنا مشاهد اختلاط الجيران في العمارات والبنىات العالية بعضهم ببعض، وهذه الصفة لا تقتصر على بلد معين، إنما تشهدها معظم دول العالم وخاصة الكبرى، والتي تشتمل على نسبة عالية من السكان؛ بحيث تستقر هذه الفئات السكانية في المباني والعمارات العالية، والتي تشهد شموخاً فائق التصوير، خاصة في البلدان المتطورة وهذا نظراً للكثافة السكانية العالمية، التي تترعب على مساحة تقل عن حجم قاطنيها. وهذا ما يحدث في القاهرة التي يقطن بها ما لا يقل عن ثلاثين مليون نسمة من المصريين. وفي سياق آخر يطلعنا الروائي على أحد الأحياء في رواية المليجي وهو حي دير الملاك، هذا الحي الذي يخيم عليه هدوء غريب ينبعث من أفراد ومبانيه وكأن الزمن قد توقف فيها؛ فيشعر كل عابر سبيل مر بها بأن أهلها قد هاجروا أو أن أهلها قد حلّ عليهم نعاس شديد؛ فأصبحوا كأصحاب الكهف بسبب كسلهم البائن. فنجد

¹¹ انظر: أحلام العودة ص 81.

¹² انظر السابق ص 15.

الروائي يعبر عنها فيقول: "ما الذي رماه ناحية دير الملاك، ورّطه في السكنى بجوار زغلول؟ زميلة عباس هو أيضا السبب، قال له: على حد علمي السكن في الحنة دي رخيص، وهي مواصلة واحدة من الشغل، و هتلاقي نفسك نازل قدام البيت. كان ذلك بعد سنة ونصف من التحاقه بالشكرة، فأخذ بنصيحته وطفق يبحث ويسأل حتى ألقته قدماه امام هذه العمارة. كانوا يشطبون الواجهة يومها"[1]. وهنا يصف الروائي هذا الحي بأنه يكاد يخلو من البشر؛ حيث أن المشهور منهم كان عباس وزغلول أما الباقيين لا يكادون يظهرون أبدا في الحي. في حين نجد أن الكاتب قد أعطى سمات أخرى للأحياء الفرنسية في رواية أيام الشتات، والتي تختلف عن الأحياء الشعبية، لذلك نرى أن الروايات قد خضعت للتفاوت فيما بينها، حيث يقول: "أخذته في جولة بالسيارة بدأنا من هذا الحي من شارع سان ميشيل حيث كنا واتجهنا الى شارع اميل زولا فشارع الرئيس كيندي، وهو يتأمل الناس وواجهات المحلات بوجه ساكن شبه ناعس، وعندما وصلنا الى ميدان شارع ديجول الواسع العريض حيث ينتصب قوس النصر بلامحه العتيقة وبنياته المتين، أزاح ظهر المقعد إلى الورا ورجع بمنكبيه مسبلاً عينه، حسبت أنه دخل في غفوة فأغلقت مفتاح الكاسيت على عبد الوهاب وهو يترنم بمطلع قصيدة الكرنك ويقول: حلم لاح لعين ساهر وتهادى في خيال عابر وهفا بين سكون خاطر يصل الماضي بيمين الحاضر"[2]. هنا يحاول الروائي أن يقول أن الأحياء الشعبية لا تتوقف دلالتها على المعنى البين الصريح، إنما تأخذنا إلى أبعاد دلالية بعيدة المدى أي أن إضفاء الأحياء الشعبية، والأحياء الراقية يأتي ضمن أخذ القارئ إلى نقطة جمالية، وسيرورة حكائية لتمثل نقطة ارضاد، ويسلط الروائي عدسته عليها، وما يظهر هنا أن الروائي قد ذكر الأحياء الشعبية أكثر من الأحياء الراقية، وهذا قد

[1] انظر: المليجي ص 67.

[2] انظر: أيام الشتات ص 348.

ورد في روايتي أحلام العودة والمليجي، حتى نبصر بعين ثاقبة بطل الرواية جلال ونرسم بؤرة التوتر، ونستطيع أن نلمس أن الانسان العربي مهما رأى من أحياء راقية؛ فإن التشابه مع الأحياء الشعبية سيأخذ تفكيره وهذا ما حصل عند سماعهم قصيدة الكرنك لعبد الوهاب.

د. فضاء البيت:

نجد هنا أن البيت قد أخذ صوراً شتى، وكل صورة لها غاية خاصة بها؛ بحيث تعددت تسميات البيت حسب ما يرمى إليه جوهره، إلا أننا نرى أن مصطلح البيت يجارى السكن، والمكان الذى يأخذ به الانسان راحته، وهو ما ذهب إليه شاعر النابلسي حينما قال "البيت والمبيت والمبات، في اللغة معناه واحد، وهو المكان الذى يقيم فيه المرء بالليل، وإن لم ينم في" [1]. ومن هنا ندرك أن فضاء البيت يقتصر على النوم فقط؛ حيث ينفرد به الانسان ويبتعد عن الناس والضوضاء، فهو بمثابة مكان منعزل يرمى الانسان بنفسه فيه، حتى ينسى هموم ومشاكل اليوم الذى عايشه، كما نرى أن للبيت أبعاد دلالية تخدم البيئة الحكاية، ففي قاموس المنجد نجد ما يلي: "البيت بيوت وأبيات وجمع بيوتاً وأبابيت قيل وهذا يختصان بالإشراف، وتصغيره(بيت): المسكن سواء أكان من شعر أو مدر، ويقال " هو جارى بيت بيت" أي ملاصقاً، "البيت العتيق" و"البيت الحرام": الكعبة، وبيت الرجل، عياله، "بيت المال" خزينة المال، "بيت العنكبوت" نسيجه، وبيت الشعر ما اشتمل من النظم على مصراعيه: صدر وعجز، بيت القصيدة. أبياتها نفسها، أو البيت المتضمن غرض الشاعر. المبيت: المسكن" [2]. في حين يرى شاعر النابلسي أن هذه السمة وهى سمة الانطواء بالذات أثناء الليل، قد أعطت له دلالة التعريف بينه وبين الدار، فيضيف قائلاً "ولهذا دلالاته الكبيرة في التفريق بين الدار والبيت، فالدار هي مكان للإقامة والنوم والاجتماع والسهر بينما البيت

[1] انظر: شاعر النابلسي "جماليات المكان في الرواية العربية". ص 142.

[2] انظر: المنجد في اللغة والأعلام. دار المشرق. بيروت. ص 55.56.

هو الإقامة ليلا فقط، أي أنه لا يتسع في الأصل إلا لهذا الغرض ومن هنا كان أصغر حجما من الدار، وأقل مقدارا من الناحية المعمارية والاجتماعية"[1]. حيث نجده هنا قد وقف على ميزة الاتساع، نقطة التفريق بين البيت والدار، على غرار ذلك يباشر بلفظة الشقة للدلالة على البيت، ويوضح ان الشقة هي الأخرى قد أخذت موقعا آخر غير الذى يأخذه البيت. ويوضح ذلك بقوله "عندما تطورت الحياة العربية، أصبح يطلق على البيت شقة، ولم يعد هناك فرق بين البيت والشقة، إلا من حيث الموقع فإن كان البيت بعدد معين من الحجرات واقعا في عمارة سُمى شقة، وإن كان واقعا في أرض محددة، وبنفس عدد الحجرات سُمى بيتا أو فيلا"[2]. كما نجد في رواية أيام الشتات وصف الروائي لذلك الصمت الرهيب الذى يخيم على البيت بعد موت الجد زكى الأزرق، فيقول: "ومكنت أنا بالشقة وحيدا، أتأمل أشياء جدى.. نظارته.. جرائده القديمة.. وساعته (الجوفيال) التي أتى بها من مصر وظلت برسغه إلى أن مات.. وجلباب جدتي الذى كان ملقى على مقعد مجاور، طبقته عدة طبقات بعد ان نفضته مرتين في الهواء مزيلا ما عليه من أتربة وغبار"[3]. وهو وصف لذلك البيت الذى كان يملؤه النشاط والحيوية، والذى أصبح الآن مثل الصحراء الجرداء القاحلة، بسبب موت جميع من كانوا به وبقاء جلال وحيدا يتأمل أشياء جده وجدته، فيزيد تشاؤم الكاتب أكثر من هذه الأماكن، التي عاش بها بتساؤله الغير مسند إلى شخص معين بعد وفاة زوجته خديجة، فيقول: "عندما نام البيت خلوت بنفسى بالغرفة، طافت خديجة بقدها الذى أكله الموت وأنا أتذكر يوم أن رأيتها أول مرة في بيت الشيخ منجى، وأحاديثنا في الطائرة ونحن متجهان إلى نيس، وضحكاتنا على نواردها خالها الأستاذ مصطفى بوصاف.. وبت اسأل نفسى عن هذا الجبار الذى تطأطئ له الجباه، جبهة ملك أو هلفوت! الطلسم الذى لا

[1] انظر: شاعر النابلسي "جماليات المكان". ص.143.

[2] انظر: السابق ص.143.

[3] انظر: أيام الشتات ص 363.

نعرف له حيزاً، أو أين هو موجود! الفراغ المعتم السحيق، الذي نلج بابه ولا نعود.. الخفي الصامت الذي نحسبه عنا بعيداً . وهو قريب لا يفصلنا عنه سوى برزخ رقيق! شهقة نفس. رعشة جسد. دفقة تسلب الروح"[1]. في العادة فإن هدوء البيت وسكونه يبعث الراحة في نفس المرء، حتى أننا نجد ابداعات لكثير من الأدباء والروائيين أساسها الاطمئنان والسكينة التي تتبع من البيت، وطبعاً هذا كله يحدث بسبب نتيجة التأثير بها، وكأن ذلك الجو الهادئ قد أعطى للمبدع اطلالة واسعة بمخيلته، لكن المخيلة هنا لدى الروائي قد فاقت ما كان لدى الروائيين الآخرين، حيث أن هدوء البيت واطلاق العنان لمخيلته في الذهاب الى الموت، والتساؤل عنه قد رسم جواً قاتماً حزيناً، فعكس هذه الصورة على الشخصيات، وكأن الحياة قد أصبحت تنعدم في البيت. حتى أننا نلمس شيئاً من المخالفة للإنسانية وكأن الروائي قد أراد لهذا الأمر أن يكون مثل ما تريد "فتحية كحبوش"، حين قالت: المكان غير مستقلة عن الإنسان كما تعرف، فقد ارتبط بالعقل البشري والعواطف الإنسانية"[2]. ومع هذا فقد تحدث الروائي عن البيوت الفرنسية في رواية أيام الشتات، ورسم حالة البؤس والحزن التي كان يعيشها بعد موت جده، ولكن عندما ننقل إلى رواية أحلام العودة ونرى وقت رجوع جلال إلى العمارة التي كان يسكن بها، سنجد ان الحزن قد ارتسم على وجهه مرة أخرى، حين رأى بيت السيد قاسم قد أغلق بسبب موته أيضاً حين يقول " زاد ألمي عندما لم أعر على شقة الدور الأرضي، شقة الأستاذ قاسم وزوجته الحاجة سماح، طالما وقفا بالنافذة يتطلعان، هو عابس وشعره أبيض وهي لا تكف عن الكلام دون أن تلقى منه إلا إيماءة رأس و يضع كلمات"[3]. حيث رسم الروائي بريشته بيت الأستاذ قاسم وزوجته سماح والتي تقطن وسط حارة تعج بالفوضى وصياح الأطفال حيث كانوا يعيشون في حي شعبي. ثم نرى الروائي

[1] انظر: أيام الشتات ص318.

[2] انظر: فتحية كحلوش. بلاغة المكان. ص 14.

[3] انظر: أحلام العودة ص8.

يدخل في تفاصيل شقته القديمة التي يخيم عليها ظلام دامس ينبع من تركها وهجرها، فترة طويلة، حيث يقول: " كل شيء كما تركناه.. فروة الغنم المبسوطة أمام غرفة جدى، ماكينة الخياطة والرقعتان اللتان على الطرف الأيسر للكنب"[1]. ويصف الروائي هنا الشقة بعدما هجرها عدة سنوات فيقول: " وعلى هذه الكنبة، كان يجلس جدى وفى يده مجلة أو كتاب، كان يقضى يوم الاجازة كله بالبيت، كأغلب الناس في شارعنا يقرأ أي شيء، او يقلب محطات التلفاز ولم تكن لفافات التبغ تفارق أصابعه أبدا"[2]. فالمكان كما ندرك يعبر عن الحالة التي هو فيها صاحبه، سواء بالسلب أو بالإيجاب، وذلك متوقف على ما تستدعيه الظروف التي مر بها، وفى هذه الرواية يحاول الكاتب بعد تدفق الأحداث العودة إلى نفسه، حتى يخرج من كآبته وبذلك " فالحضور الإنساني في المكان يعتبر عاملا أساسيا في مقروئية النص، موضوع الفضاء الروائي، فالمسكن مثلا لا يأخذ معناه ودلالته الشاملة إلا بإدراج صورة عن الساكن الذى يقطنه، وابرار مقدار الانسجام أو التنافر الموجود بينهما، والمنعكس على هيئة المكان نفسه وجميع مكوناته"[3].

فتبقى هنا شقة جلال مكان طرح عدة قضايا مصيرية، نطرحها مختلفة بعد تشابك وصراع مع أفكاره، فنعرف أنها في كل مرة تحمل جملة من المعاني، يفصح عنها بسلوكيات القاطن بها، وبذلك نعرض الشقة كما وصفها الروائي لنا، وهى تشتمل على: "طائفة من المعاني والمجمولات الوصفية التي تشكل بداخلها النسيج الدلالي لبينة المكان وتعطيه امتداده الرمزي والأيدولوجي المرتبط بالقيم التي يحتضنها كفضاء راقي استثنائي"[4]. لذلك نرى أن المكان الذى اختاره الروائي في روايته لا يمكن أن يكون عبطا؛ إنما يحتكم إلى معايير رسمها وفق أطر محددة، لأننا نعرف

[1] انظر: أحلام العودة ص 21.

[2] انظر السابق ص 22.

[3] انظر: حسن بحرأوى "بنية الشكل الروائي" ص 54.

[4] انظر السابق ص 54.

أن " تحليل دلالات الأمكنة في السرد الروائي يساعدنا على معرفة ما يريد الروائي إيصاله إلى الملتقى" [1]، فيكون بذلك قد وصل إلى الغاية المنشودة التي تكمن ضمن سطره تلك.

ثالثاً: الفضاء كمنظور أو كروية:

يتعلق هذا العنوان بشكل كبير جداً بالرؤية، أو وجهة نظر الروائي لما يتخيله، أو لتلك القصة التي يريد أن ينسج خيوطها، ويعتبر الفضاء كمنظور أشد المباحث التصاقاً بمقولة الفضاء الروائي، حتى وإن أشارت إليه جوليا كرستيفيا كمبحث منتشر يدخل ضمن الرؤية السردية التي تعد إحدى مكونات الخطاب الروائي، ذلك أن الفضاء يتأسس بواسطة وجهات نظر متعددة، بدءاً من الراوي ومن خلال اللغة التي يستخدمها في تشكيل الفضاءات، ومن بقية شخصيات الرواية. إن الفضاء الذي تجرى فيه حوادث القصة المتخيلة يبني بالدرجة الأولى على وجهات النظر، التي تنصهر جميعاً لتشكيله وبناءه، ولا أظن أن أحداً يستطيع الإشارة إلى وجهة النظر التي يجسدها الروائي من خلال اعلانه الانحياز إلى موقف ما، أو إلى رؤية الشخصية القابعة في المكان الذي يدخل في رؤية الروائي المكانية. إن الفضاء كمنظور هو أحد أهم الأدوات التعبيرية التي تُظهر موقف الروائي، وما يحيط به فهو ينظر للأشياء وينظمها انطلاقاً من قناعاته الفكرية والجمالية، كما أن القراءة المتأنية والدقيقة للرواية تكشف عن الصور التي يقصدها ويريدها الروائي، حيث تساهم في التعرف على موقف الروائي من الأحداث والشخصيات والمكان، ويمكن القول أن مصطلح "الفضاء كمنظور أو كروية" يعتبر من أبرز القضايا الفنية التي برزت في مجال النقد الروائي، إذ لا يكاد يخلو كتاب من الإشارة إلى هذا المصطلح السردية المهم الذي يحمل دلالات متعددة، فهذا المصطلح متعدد الدلالة" إذ يعنى فلسفة الروائي، أو موقفه الاجتماعي أو السياسي،

¹¹ انظر: ابراهيم خليل. " فن الاحتمال إلى الضرورة". دراسات في السرد الروائي والقصصي. المكتبة الأردنية الهاشمية. دار مجدلاوي للنشر والتوزيع. ط2008. ص.18.

أو قد يكون بمثابة العلاقة بين المؤلف والراوي وموضوع الرواية" [1]. لقد شكلت وجهة النظر أو الرؤية السردية ميدانا خصبا للدارسين، ولعل الدواعي لذلك متعددة من أبرزها ارتباط هذا المصطلح بأحد أهم مكونات الخطاب السردى، وهو الراوي وعلاقته بالعمل السردى بوجه عام، انطلاقا من أن الحكى يستقطب عنصرين أساسيين بدونها لا يمكننا التحدث، وهما القائم بالحكى ومتلقيه (الراوي والمروى له).

لقد تعددت المسميات التي أُطلقت على الأسلوب السردى، ومن هذه المسميات التي عرف بها "وجهة النظر - الرؤية - البؤرة - حصر المجال - المنظور - التبئير، ولعل مصطلحي وجهة النظر والرؤية السردية، هي الأكثر شيوعا في الكتابات الأنجلو الأمريكية، التي تركز في معظمها رغم بعض الفروقات البسيطة على الراوي، الذى من خلاله تتحدد رؤيته إلى العالم الذى يرويه بأشخاصه وأحداثه، وعلى الكيفية الذى من خلاله يبدو في علاقته بالمروى" [2] ويعرف "بوث" زاوية الرؤية بقوله: "اننا متفقون جميعا على أن زاوية الرؤية، هي بمعنى من المعاني مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحة" [3]. ويعود الفضل في تلقى الفضاء هذا الفهم إلى جوليا كرسنيفيا، التي جعلته يبدو لنا كالصرار والطريق المستقيم، الذى من خلاله يقوم الروائي بتيسير أحداثه الروائية، وإدارة حوارها بشكل سلس وبسيط. كما شبهت كرسنيفيا هذا بواجهة المسرح التي بحاجة إلى أبطال وشخصيات، حتى يبثوا الحياة بداخلها. " كما يؤدى المكان دورا كبيرا في عملية الابداع، لأن النص الأدبي لا بد له من وعاء يحتضن أحداثه" [4]، حيث يجسد المكان الحاضنة الاستيعابية، والاطار العام الذى تتحرك فيه الشخصيات، وتتفاعل معه وأي نص مهما كان جنسه

[1] انظر: شوقي بغدادى، جماليات المكان الدمشقي، مجلة عمان، العدد 34 لسنة 1988. ص 12.

[2] انظر السابق ص 12.

[3] انظر السابق ص 13.

[4] انظر د. محمد صابر عبيد ود. سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي: دراسة في الملحمة الروائية (مدارات الشرق) لنبييل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط6 اللاذقية، 2008: 299.

الأدبي لابد أن يتوافر على هذا العنصر، ما دام فعل الحكي هو الأساس الذي ينطلق منه ويعود إليه ويتمظهر من خلاله بواسطة آلياته وقوانينه.

وتشكل الرؤية للمكان شبكة من العلاقات، التي تتضافر لتشييد المكان الذي تجرى فيه الأحداث بفعل الشخصيات"[1] وبذلك تُبنى المنظومة التي تقوم على تمثيل المكان بالوسائل الجمالية والفنية في وعاء وقالب فني معين، و" نقطة الاحالة في منظومته هي المنظور الخطي، أي هي موقع الشخص الذي يقوم بالوصف، ومن خلال وجهات النظر يمكن الوقوف على الموقع أو المنظور الذي يتخذه الروائي للمكان"[2].

إن رؤية الروائي سنقودنا لمعرفة المكان وتملكه من حيث هو صورة، فضلا عن رسم طبوغرافيته، وتجعله يحقق دلالات جيدة وخاصة، لأن المكان لا يعتبر مجرد تشكيل للمادة أو الأشياء فقط، وإنما هو صورة تظهر في متن النص بوضوح من خلال زوايا نظر؛ لتعبر عن ولادة عالم جديد، و"الرؤية المضمونية لها تأثير عام على أسلوب الوصف المكاني"[3]، و"لا يُقدم المكان إلا برؤية الشخصية، وهي تعمل والحدث وهو ينمو، واللغة وهي تعكس الوعي"[4]. ومن هذا كله نرى أن المكان ليس فقط مجرد اطار تسير عليه الأحداث، وبه تتصارع الشخصيات وإنما هو عبارة عن مجموعة من العلاقات المتشابكة المترابطة القائمة؛ فضلا عما يوصله من

[1] انظر: شاعر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارابي، عمان، 1994:96. زياد الزعبي، المكان. دلالاته في رواية العودة إلى الشمال، مجلة أبحاث اليرموك - اريد: الأردن، المجلد 12، العدد 2 لسنة 1999:256. د. ابراهيم جدارى: الموصل فضاءً روائياً، مجلة الأقلام، العددان 7 و 7 لسنة 1992:ص 56.

[2] انظر: د. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مطبعة المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1985. ص 221.

[3] انظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1993: 68.

[4] انظر: ياسين النصير، الرواية والمكان: دراسة المكان الروائي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط 2، دمشق:ص 50.

الاحساس بالواقع، كونه يحتل مركز الحدث وهو عنوان الشخصية الذي يُظهر انتمائها الاجتماعي؛ فضلا عن صياغته للأفكار والمشاعر بحسب رؤية المؤلف.

أ. الرؤية الأفقية/ الرؤية العمودية:

يعتبر المؤلف مبدعا في مجال عمله مثل الفنان والرسام والمخرج، حيث يختار المؤلف مكان ويضع نفسه قريبا منها و" يتخذ الراوي من المكان، إما موقعا جانبيا أو أماميا أو عموديا"[1]، أي "التقاط منظر المكان بشكل شامل على محور أفقي أو عمودي من خلال اختيار عدة أمكنة وعرضها دفعة واحدة"[2].

ومن أمثلة عرض المكان على وفق الرؤية الأفقية العمودية "شمس الظهيرة لا تطاق والذباب في أقصى درجات الرذالة والعم مفتاح على بعد أمتار قادما نحوك ترمقه بإمعان وهو يجرجر ساقيه وأنت تسأل نفسك: كيف قُدر لهذا المخلوق أن يعيش كل هذا العمر، دون أن تبلى خليه واحدة من خلايا دماغه؟"[3]. حيث يوحى المشهد المعروض هنا على وفق رؤيتنا العمودية شمس الظهيرة في تقديم المكان على بداية اقتراب النهار، وبدء الليل بأسراره وخفاياه، فهذا هو الرعب الذي يتوجس منه" المليجي "ويقلق نومه. ومن أمثلة عرض المكان وفق الرؤية الأفقية/ العمودية: "أعدت فتح الكاسيت ودرت دورة حول قوس النصر فثانية فثالثة وأنا أتهادى بطيئا وشارع الشانزليه يلوح لي كلما انحرفت دائرا بالسيارة على يسار الميدان، يلوح بانتساعه وجنونه وأشجاره وبنائاته القديمة ومقاهيه ذات التتدات"[4].

[1] انظر: شاعر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارابي، عمان، 1994: 96. ص 292.

[2] انظر: جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ترجمة: صياح الجهم، وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، 1997: ص 128.

[3] انظر المليجي: ص 197.

[4] انظر أيام الشتات: ص 348.

حيث ينتقل جلال بجده ليلا، فيفقد سيارته من المكان الخاص(البيت) إلى المكان العام(قوس النصر)، فينتقل إلى شارع (الشانزليه) من جهة اليسار، وفي ذلك تفضيل للمكان بذكر ما يوحي به فضلا عن اتجاهه من حيث المسافات التي تقطعها الشخصية في رحلتها العلمية والثقافية، ليصل المطاف بمكان آخر هو المقهى. ويقف الرواي هنا متأملا لوصف جزئيات المكان من حيث معماره وأدواره وقوسه وجنونه واتساعه وأشجاره من خلال الفعلين(درت ويلوح)، الأول لحركة الشخصية والتاني للإيحاء بسعة المكان، ولهذا فقد جاء وصف المكان مركبا من خلال حركة الشخصية عبر عدة أماكن منها (قوس النصر وسان ميشيل والشانزليه) إذ ينتقل الرواي من مكان خاص إلى عام، ثم إلى خاص مع التفصيل لجزئيات المكان المحوري في الرواية، ألا وهو (المقهى) على شكل حركة أفقية عمودية من خلال معاينة جزئيات المكان، ومن أمثلة عرض المكان وفقد الرؤية الأفقية/ العمودية، بيت الأستاذ يعقوب الذي ذهب إليه جلال مع جده، حيث يقول: "عندما دخلنا من باب الشقة استرعاني فخامتها، فشقة جدى وياي مقياس تعتبر فضيحة إذا ما قورنت بها، الأنتريه به عدة مقاعد متقابلة من الحديد الزخرفى (الفير فورجيه)، وبأعلاه نجفة مودرن تتدلى منها ثلاث لمبات حسناوات ينبعث منها ضوء لا هو بخافت ولا بساطع، وثمة مشجب علق عليه جدى البالطو والبيرييه، وجذبتني المرأة المستطيلة التي بزواوية المدخل فحدقت فيها، فإذا بي أطلع سنكوحا أرزقيا بمحل بوشار ليس على بدنه سوى بنطلون جينز وسويتير رخيص"[1].

وهنا نجد أن الروائي قد ذكر منزل الأستاذ يعقوب الذي يعتبر كالقصر؛ حيث تميز هذا البيت بالأثاث الجميل، وذكر أنواع من الأشياء التي تجذب النظر وتدع النفس تطيل التأمل فيها، حتى يصل في النهاية إلى المرأة المستطيلة؛ حيث يرى نفسه سنكوحا أى انسانا بلا قيمة أبداً.

[1] انظر: أيام الشتات ص 134.

ب. الرؤية من الجزء إلى الكل / الرؤية من الكل إلى الجزء:

يقدم هنا الروائي رؤيته في رواية أحلام العودة، حيث بدأ بالوصول الى الكل من قبل ما يعرضه هنا، "انطلق بالسيارة والدخان الخارج من مؤخرتها يلفح وجهي، الرصيف.....، الرصيف تأكلت حوافه وهبط بعضه على شكل فجوات، وباب العمارة كأنما انحنت قوائمه وعلى وشك السقوط، والعمارة ذاتها أشبه برجل مريض. بانث بطانة الطلاء في أكثر من موضع، وثمة شرخ في الأعلى ينزل متعرجا على الجدار والنوافذ وأبواب الشرفات تبدو عارية إلا من بقايا طلائها القديم"[1]

ويقول أيضا: "سدوا النافذة التي كانا يطلان منها بالإسمنت وقوالي الطوب وفتحوا لها بابا يطل على الرصيف، أناس تدخل وتخرج منه بلفافات وكراتين"[2]، حيث يوحى ذكر هذه الأماكن بمحاولة معرفة جلال الساعية والحنيثة، ما حصل بالمنطقة التي يعيش فيها، لذا عرض الروائي العناوين بشكل كلى للوصول للجزيئات، من ذكر الشقق والشجر وكل ما وقعت عليه عينه. ومن أمثلة تقديم المكان على وفق الرؤية من الجزء إلى الكل، ما يقدمه الروائي من أحداث تجرى أمام جلال في القرية، وتقديم بيت عمه حيث يقول: "طغى بيت العم على البيوت التي تحاذيه... أربعة طوابق، وسور من الدبش، تعلوه قضبان سنونها كسنون الحراب، ناهيك عن البوابة الحديد، بدا كالحازوق بين الدور الطيبة المسالمة التي حوله، فكلها لا تعلو عن وجه الأرض إلا بقليل ويهفو بك طوبها اللين إلى الزمن القديم ونوافذ ليس عليها رسم أو زخرف أو لها قضبان ومنايريس"[3].

ولكى تتقابل الروية من الجزء على الكل في تقديم المكان يسعى جلال ليعرض العكس، وهو البدء بالكل للوصول إلى الجزيئات، فتبدأ الرؤية بعرض "البيت"، وهو هدف جلال وهو ذاهب لزيارته ثم يسعى للتفصيل في:

¹ انظر: أحلام العودة ص 8.

² انظر السابق ص 9.

³ انظر السابق ص 115.

- انتشار الدور الطيبة المسالمة.

- عدم وجود رسم أو زخرف أو قضببان ومتاريس للبيوت.

- النساء المختبئات خلف النوافذ يتابعن الرجال عندما يدخلون المنطقة.

ومما سبق تركز الرؤية على الجزئيات من أمكنة تواجد النساء خلف النوافذ والقضببان والمتاريس والبيوت الصغيرة، فهذه السطور تعرض القرية المصرية بوصفها المعتاد.

ج. الرؤية التجزيئية:

وهي المنظر القريب الذي يشير " إلى التفاصيل ويمكن أن تكون هذه التفاصيل جزءا من الديكور، كتقب في حائط نشأ من طلاقة رصاص أو يكون جزءا من شيء" [1]، وترتكز هذه الرؤية على المفردات والتفاصيل عن طريق الوصف الدقيقة للأشياء، أو بجعل الأشياء لها بعض الرموز التي تدل على الهوية السلبية أو الايجابية، إذ" تجرى عملية المسح التتابعي والانتقال فيه من جزء لآخر لإتمام التفاصيل الدقيقة للمكان عبر المنظر القريب" [2]. هنا يعرض جلال عبر زيارته إلى قريته وزهابه إلى بيت أخته ليلي وبيت عمه والمقبرة برؤية تجزيئية، يسعى فيها لتثبيت الأجزاء التي تكمل المشهد عبر الانتقال بحركة الشخصية من خلال التفاصيل الآتية:

- متابعة تقب الباب.

- حركة الصينية والطاولة والمقاعد القليلة.

- شوكة وسكين وملعقة وفوطة بيضاء.

- لوحة بالألوان لسلة فاكهة.

[1] انظر: صلاح أبو سيف ، كيف تكتب السيناريو، دار الحرية للطباعة، بغداد: 1981: ص65.

[2] انظر: د. ابراهيم جندارى، هامشية المكان في رواية غانم الدباغ" ضجة في ذلك الزقاق"، مجلة آداب الرفادين، كلية الآداب، جامعة الموصل، العدد 23 لسنة 1992: ص208-209.

وتعتبر هذه الرؤية التجزيئية عن المتعة التي يعيشها جلال في بيت أخته، فهو يرى أن كل شيء ينسجم مع هواء، ومن أمثلة الرؤية التجزيئية في عرض المكان بعد أن وصل جلال إلى القرية .

- شواهد القبور التي لا ترى بالعين.

- امتداد الزرع حتى نهاية البصر.

- الفلاحون والفؤوس على أكتافهم.

- الشروخ والفجوات التي لا ترحم. الموجودة بالطريق.

حيث توحى الرؤية التجزيئية للمكان بالبساطة التي عليها أهل القرية وهذا على مرأى جلال الذي ينظر لكل شيء. ومن أمثلة عرض المكان على وفق الرؤية التجزيئية(بيت جد جلال)، حيث يقول الروائي: "فروة الغنم المبسوطة أمام غرفة جدى، ماكينة الخياطة والرقعتان اللتان على الطرف الأيسر"[1].

"النظارة تملأ نصف وجهها وبين أصابعها ابرة طويلة وشلة خيط"[2].

"على هذه الكنبة كان يجلس جدى وفى يده مجلة او كتاب، اطار نظارته تبدل لنوه من لفح الشمس وملوحة العرق"[3].

"لم يكون يخلو الحال من أشياء تذكرنا بالزعيم، صورة معلقة على حائط أو عمود نور، خطاب على الهواء يأتي من مذيع قديم أو اثنان يمضيان بجوارنا، أحدهما يتكلم عن مآثر الزعيم والآخر يضيف إليها ويزيد"[4].

هنا نجد الروائي قد قدم تفصيلات استقصائية عن بيت جده من حيث أثاثه وتوزيع الأشياء

¹¹ انظر: أحلام العودة ص 21.

¹² انظر السابق ص 21.

¹³ انظر السابق ص 22.

¹⁴ انظر السابق ص 24.

بداخله؛ فضلا عن عدم تميز غيره عن البيوت الأخرى في الحى ولكنه يفرق عنها بأن من يسكنه سكان يهود وليسوا مسلمين بخلاف باقي سكان الحى، وبعد أن يفرغ الراوي من بيان هذه التفاصيل يسعى الراوي لتحديد الموقع الزمنى الذى جرت به هذه الأحداث، وهى أيام الزعيم الراحل " جمال عبد الناصر"، كما وتظهر النصوص الروائية السابقة بخصوصية بيت الجد لجلال، عندما يتحدث عنه وعن ساكنيه والفترة الزمنية التي كانوا بها هناك، وحديثه عن الديكور أيضا، فهذا البيت بالنسبة لجلال مكان جميل، يوحى له بالخصوصية لأنه نشأ فيه.

د. الرؤية المشهدية:

يتكون المشهد من لقطات عديدة، ويعبر عن فعل في القصة أو مرحلة من مراحلها و "على ذلك يكون المشهد حدثا مفردا، يحدث في زمان محدد، ويستغرق من الوقت الذى لا يكون فيه أي تغيير في المكان، أو أي قطع في استمرارية الزمن، إذ يمثل المشهد حادثة حيوية مباشرة"[1]. ونستطيع ان نقول أن الرؤية المشهدية هي: "المنظر المتوسط الذى يحدد الرؤية من حيث الاطار المحدد للمكان"[2]. حيث لا يتم عرض كل ما هو موجود ولكن يتم التطرق إلى بعض الاجزاء، أو جزء صغير منه فهو لا يظهر إلا جزءا من الأثاث، ويظهر فريقا صغيرا من الناس، وهذا خاص بالشيء المهم من عين الكاميرا، وتتم هذه الرؤية بالتركيز على اختيار الأمكنة بوصفها جزئية معينة، وجعلها البؤرة التي يستند إليها الراوي في تقديم المكان"[3]. ومن أمثلة الرؤية المشهدية في عرض المكان ما يركز عليه جلال عند ذهابه لمحل اللحوم الخاص بالشيخ المنجى،

¹¹ انظر: السيناريو، سد فيلدا، ترجمة: سامى محمد، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989:137. بناء المشهد الروائي، ليون سرميليان، ترجمة: فاضل حمد. مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد 3 لسنة 1987: 24-25.

¹² انظر: ابراهيم جنداري، هامشية المكان في رواية غانم الدباغ، "ضجة في ذلك الزقاق، مجلة آداب الزمان، كلية الآداب، جامعة الموصل. العدد 23. لسنة 1992: 208-209.

¹³ انظر: صلاح أبو سيف، كيف تكتب السيناريو، دار الحرية للطباعة، بغداد. 1981: 60.

إذ يجتاز كل ما هو موجود، ويركز على الزبون والشيخ والمفاصل التي تحدث بينهم. ومن أمثلة الرؤية المشهدية في عرض المكان، ما يركز عليه جلال في رحلته لبيت العم ابراهيم بعد دخول القرية، إذ يجتاز بيت عمه حيث يقول: "بدا كالحازوق بين الدور الطيبة المسالمة التي حوله، فكلها لا تعلق عن وجه الأرض"[1].

مما سبق يتبين أن الرؤية المشهدية تعرض دكان الشيخ التونسي المنجى. في فرنسا ويعرب هنا الراوي عن الحرية التي كان يتمتع بها أهالي المغرب العربي بشكل خاص، ثم يعرض بيت عمه الذي يشبهه بالحازوق بين البيوت المجاورة له بسبب ارتفاعه وتشبيده القوى المتين الذي يبعد عن بساطة البيوت المجاورة. ومن أمثلة الرؤية المشهدية للمكان والفضاء ما يقوله جلال هنا: "وأول ما أشرفنا على المقابر ازدادت الهمة وسرت روح جديدة في المجتمع، وابتعدت العجائز عن بعضهن البعض كل واحدة تتلفت ورائها على بناتها، ومنهن من يسبقها ، فتفتش الواحدة منهن في عبا عن طرفة أو منديل، أو تمسح عينيها بذيل الطرحة التي على رأسها، ويبدأ النداء على الصبايا اللائي بالخلف، منشغلات بالعبث والترثرة"[2]. يقدم النص الروائي للمكان الذي يذهب إليه جلال وأخته، وهو المقابر والناس التي تذهب لزيارة أقاربها المتوفاة، ليدل بذلك على كثافة الناس الذاهبة للمقابر في هذا اليوم، ولعل الروائي لم يحدد اليوم ليترك للقارئ مهمة التقصي عن يوم يذهب فيه القرويون إلى المقابر بشكل كبير.

هـ. الرؤية الشمولية:

^[1] انظر: أحلام العودة ص 115.

^[2] انظر السابق ص 157.

وهي المنظر العام الذي "يستطيع أن يرينا مجموع العناصر، ولكن المنظر العام، يُرى من بعيد، ولا يمكن أن يظهر التفاصيل"[1]، وهذه الرؤية "تتسع باتساع الحيز المكاني، وانتشاره إنها التأطير الفضائي العام للنص المحسوس والنفسي"[2]، لذلك تسمى هذه الرؤية بالشمولية وهناك من يسميها بالاشتمالية. ومن أمثلة الرؤية المكانية في عرض المكان ما يقدمه الراوي في رواية المليجي، حيث يقول "اليوم يومك ياملجي والحارة على قدم وساق-صبية منهكون في اللعب الكرة-وزفة قادمة من آخر الحارة، يقال أنها زفة لأحفاد الرئيس دريالة.. أما الحاج رزق فقد تجمع أمام وكالته رهط من المبتاعات، وكان الشبل سماحة قد نقل في أذنه بمجمل الوضع، وأن عليه غلق الوكالة أول ما يرى الإشارة.. وفي الزوايا والأركان كلاب امتلأت بطونها"[3]، حيث سعى الكاتب لتقديم أكبر كم من الجزئيات من دون التركيز على احداهن، أو التفصيل من خلال ذكر الحارة والصبية والزفة والمبتاعات والشبل سماحة والكلاب، فعرض كل ما هو موجود في الحارة، وما وقعت عليه عيناه، فالكل متأهب من أجل الانقضاض على أبناء هارون، من أجل تحديد مستقبل أفضل، ومن أمثلة الرؤية الشمولية في عرض المكان ما يقوله جلال هنا: "بدأ الرئيس في مصافحة كبار مستقبليه، توقف دقيقة أمام موشيه ديان بعينه اليسرى المطمورة خلف عصابة سوداء، تكلموا كلمتين وتبسم كل منهما للآخر، وبإشارة من مناحيم بيجن هرول أرييل شارون بجسده البدين فوق البساط الأحمر"[4]، إذ توزع في هذا المشهد كبار القادة الصهاينة متأهبين لتلك اللحظة التاريخية والمهمة في تاريخ إسرائيل وهي زيارة أول زعيم عربي لدولتهم، وتطبيع علاقاتهم وعقد سلام مع أقوى الدول العربية، فقد كانت نفوس هؤلاء القادة مليئة بالقلق والعرب والخوف في حرب أكتوبر

¹ انظر: صلاح أبو سيف، كيف تكتب السيناريو، دار الحرية للطباعة، بغداد: 1981: 65.

² انظر: ابراهيم جنداري، هامشية المكان في رواية غانم الدباغ، "ضجة في ذلك الزقاق، مجلة آداب الزمان، كلية الآداب، جامعة الموصل. العدد 23. لسنة 1992: 275.

³ انظر: المليجي: ص 218.

⁴ انظر: أيام الشتات: ص122.

من هذا الرجل والآن هي مليئة بالسكينة والاطمئنان والأمان ومن أمثلة الرؤية الشمولية هنا للمكان الطابرة والبساط الأحمر والصحفيين والمطار وعازفي السلام الوطني الإسرائيلي وموشيه ديان ومناحم بيجن واريل شارون.

رابعاً: الفضاء الدولي

يبدو جلياً من هذا العنوان أن الفضاء الدولي يتعلق بأسماء الدول التي ترد في الروايات، ورؤية الروائي لما يصل ويجول في تلك الفضاءات الدولية، التي يريد أن يحبك الكاتب ضوابطها، ويعتبر الفضاء الدولي من أهم الفضاءات التي أشار إليها الكثير من الباحثين في العصر الحالي، ذلك أن الفضاء الدولي يدل على شدة اتساع الخيال لدى الروائي. إن الفضاء الدولي الذي تدور فيه أحداث الروايات، يُبنى بشكل أساسي على الدول التي ارتبط ذهن الروائي فيها بحادثة أو واقعة ما، كما ويعتبر الفضاء الدولي من أهم الأدوات التعبيرية التي تُظهر موقف الروائي من هذه الدول، فهو ينظر إليها في خياله ويكتب عنها انطلاقاً من قناعات تاريخية ونفسية وفكرية وجمالية وفلسفية، وقد انقسم الفضاء الدولي إلى ثلاثة أقسام وهي:

1. مصر:

تعد مصر هي المكان الذي وُلد به الروائي، وهي الدولة التي تعلق بها تعلقاً شديداً، ويرى أنها هي التي تجمع جميع الشخصيات التي لا رابط بينها غيره، فهو بذلك يرى أنها الحوض الذي يحتضن جميع الأجناس المختلفة، والتي لا تربط بينهم أي صلة قرابة، إنما القدر والغاية، ويظهر الفضاء الدولي في هذا القسم في قول الروائي في رواية أيام الشتات حين يقول: "الطائرة المتجهة إلى أكرا أو إلى داكار والدار البيضاء أو تونس العاصمة، كانت أذني ترهف السمع لهذه النداءات وأول ما قالوا إلى القاهرة على رحلة مصر للطيران، حملت (الهاند باج) واتجهت إلى بوابة السفر"[1]. نجد

¹¹ انظر: أيام الشتات: ص378.

هنا أن الروائي قد تعامل مع أسماء الدول التي سبقت مصر بنوع من اللامبالاة ، حيث أنه كان يتوق لأن يسمع اسم مصر من شدة تعلقه وتلفه إلى الرجوع إلى مصر، التي وُلد بها وحلم وهو في الشتات بأن يرجع إليها، حيث أن الروائي قد رسم لوحة فسيفسائية جميلة في مخيلته لبلده؛ مما أدى إلى أن يقف بسرعة، ويحمل حقائبه ليعود بسرعة، وهو هنا يبرز في لهفة وتوق شديدين للرجوع بعكس المرة الأولى، التي كان مترددا بها بين البقاء في الشتات أو بين العودة، وتظهر مصر هنا أيضا في الحوار الذي يدور بين جلال وجده حين يقول: "أصل يا ابني وعلى حد علمي، التُّرب هنا مش زي مصر، حتة للمسلمين، وحتة لليهود وحتة للمسيحيين"[1]، هنا نجد ذكر مصر قد جاء عندما أراد جد جلال أن يدفن زوجته، ولم يكن يعرف شيئا عن آلية دفن الأموات في فرنسا. ويأتي ذكر مصر أيضا على لسان جلال حين يقول: "أدركت ما يتألم منه، بيد أن لم تكن لديّ طاقة في هذا الوقت على فتح موضوع مصر، فاعتصمت بالصمت"[2]، وهنا نجد جلال كان على وعي تام بما تمثله مصر لجدته من ذكريات وأيام جميلة؛ لذلك نجد أنه قد أثر السكوت بدلا من الحديث، حتى لا يُذكر جده بالذي قد مضى من أيامه في مصر، ونجد أن ما نلمسه هو إنما شعور بالضياح في هذه البلاد الغربية على جلال وجده، حيث تدني مستوى الأمل واندثاره وحلول الخوف مكانه.

2. فرنسا:

تعتبر فرنسا هي الفضاء الدولي الثاني في روايات الروائي "كمال رحيم" حيث نجد في هذه الروايات أن جلال وعائلة أمه قد مكثوا في فرنسا مدة تزيد عن العشر سنوات، حيث عاصروا وشاهدوا أحداث كثيرة كان لها تأثير كبير على سير أحداث الرواية وأخذها منحى آخر لذلك، نجد

^[1] انظر: أيام الشتات: ص374.

^[2] انظر السابق: ص129.

أن رواية أيام الشتات قد جرت معظم أحداثها في فرنسا، وإن لم يُشر الروائي بالكلمة ذاتها، وفي هذا نجد ما يقوله جلال حين أراد الهرب من أهل أمه، حيث يقول: "استدنت ثمن التذكرة من الشيخ منجى العياري الرجل التونسي الذي يقطن مع جدى بنفس العمارة بحي "باراباس" شمال باريس"[1]. وهنا يضيف الروائي الحديث عن الفضاء الفرنسي المتمثل بمدنه وأحيائه من بينهم حي "باراباس" الذي قدم إليه الكثير من أهل المغرب العربي ويظهر أيضا ذكر باريس في رواية أيام الشتات في قوله: "فقد كانت تود الرحيل إلى أهلها بباريس في أقرب وقت وبأى طريق"[2]. حيث يصف هنا جلال ما كان يريده من الاستقرار في مصر، ولكن الرياح تأتي بما لا تشتهي السفن، فلقد كان لأمه رأي آخر، وهو السفر إلى أهلها في باريس والبقاء هناك، حيث لم يكن يعلم جلال بأن أمه ستبقيه هناك، لقد كان يظن أنها رحلة قصيرة وسيعود، ولم يعلم أنه سيعيش حياة المهاجرين، ويستمر الروائي بذكر فرنسا في رواية أيام الشتات، حيث يقول "استمر جدى في سرد حكاية خالي شؤول منذ أن وُلد ببركة الرطل المتاخمة لحي الظاهر، حتى هاجر إلى فرنسا عقب حرب السويس مباشرة"[3]. حيث نجد هنا أن فرنسا كان لها بعد تشاؤمي؛ بسبب أنها تعلقت بذكر الهجرة والشتات من بلدهم التي وُلدوا فيها، حيث يرى الجد أن فرنسا ما هي إلا عبارة عن محطة، وأنه يجب أن يعود إلى مصر عاجلا أم آجلا. ويستمر ذكر فرنسا أيضا في رواية أيام الشتات حيث يقول الكاتب في الحوار بين جلال وجده "فرنسا يا سيدى بلد علمانية وكله سايح على بعضه في حيا ولا في موت، وأنا لا فكرت احجز تربة ولا جه في بالى إن حدا مننا هيندفن هنا أبدا" [4]، ويستطر الروائي هنا في الفضاء الدلالي، فيصف الفرق ما بين فرنسا

¹ انظر: أيام الشتات: ص 9.

² انظر: السابق: ص 11.

³ انظر: السابق: ص 12.

⁴ انظر: السابق: ص 347.

ومصر حيث أن المقابر في فرنسا كما يقول كلها مفتوحة على بعضها البعض، فليس هناك مقابر للمسلمين أو مقابر مختصة بالمسيحيين أو خاصة باليهود؛ بل إن جميع الموتى يدفنون هناك في مقبرة واحدة . بخلاف المقابر في مصر حيث أن لكل ديانة مقابر خاصة لها .

3. فلسطين المحتلة:

تعتبر فلسطين المحتلة الجانب الثالث والأخير من أقسام الفضاء الدلالي في الروايات، ولقد ورد ذكرها بكثرة هنا؛ بسبب وجود خلاف بين جلال المسلم الذي يرى أنها أرض عربية تم اغتصابها واحتلالها، وبين أهل أمه الذين يروون أنها أرض الميعاد وأرض الآباء والأجداد، وهذا يظهر جليا في النقاشات التي تدور حين تُذكر فلسطين بين جلال وأهل أمه، ويظهر جليا حين يتم ذكرها أيضا على لسان المهاجرين العرب هناك، ومن هذا يقول الشيخ المنجي حين سمع بزيارة السادات لإسرائيل: "أيوه يا ولدى السادات. سمعت اليوم في التي في ثرو (القناة الثالثة بالتلفزيون) إنه ماشي اسرائيل! حزم أمره خلاص وماشى اسرائيل! تيجى في راس إشكون! (تيجى فى دماغ مين).

- اسرائيل!

- إيبه نعم! إيبه اسرائيل!

وقلب كفه، والغيط يتفجر من تقاطيع وجهه"[1]

هنا نرى مدى الصدمة والاندهاش على وجه الشيخ المنجي حين علم أن السادات قد ذهب إلى اسرائيل؛ ليعقد معهم المعاهدات، حيث أن الجميع لم يتوقع ذلك أبدا، لأنهم كانوا ينظرون إلى مصر بأنها حامية المشروع القومي العربي، ويستترد بعد ذلك الشيخ المنجي ليذكر فلسطين والمذابح اليهودية بحق الفلسطينيين، فيقول: "إسحاق شامير هاذا اللي يقولوا عنه رئيس الكنيست مثله مثل مناحم بيجن، وهو الآخر إرهابي كبير. أيوه يا ولدى قتل وذبج وشرب من دوم أولادنا

¹¹ انظر: أيام الشتات: ص102.

ونسائنا في فلسطين" [1]، حيث يصف هنا الشيخ منجى العياري ما فعله اسحاق شامير من ذبح وقتل في الفلسطينيين إثر احتلالهم لفلسطين، ويصفه بالإرهابي الكبير ومصاص الدماء. ونجد أيضا ذكر فلسطين قد ورد في ما يقوله جلال: "وانزوت فلسطين هي الأخرى في جانب قصى من عقلي! ليس من مشاعري ووجداني، إنما من عقلي وفعلي وقولي" [2]. وهنا يظهر جليا أن جلال قد ملّ في الغرب عن تقصى أخبار الوطن وأخبار فلسطين بسبب المتاعب والمشاكل التي عانى منها في الغربة، وهذا يدل على أن جلال لم يعد يهتم إلا بالأمر الحياتية العادية؛ بسبب كثرة المشاكل والهموم التي يعانى منها الانسان العربي في الغربة؛ ونجد أيضا ذكر اسرائيل في جانب آخر وهو "كان خالي إيزاك يتحدث من اسرائيل، فهبوا كلهم لتبادل التهاني معه" [3]. حيث يصف الروائي هذا المشهد الذى أسعد أحوال جلال حين زار السادات اسرائيل، فيما يصف هو شعوره بالغضب والأسى، ونجد ذكر اسرائيل أيضا في رواية أيام الشتات في الحوار الذى يدور بين جلال وزوج أمه، حيث يقول جلال: "كنت أعرف أنه دخل في علاقة تجارية مع خالي إيزاك ولعل هذا هو السبب في كثرة تردده على اسرائيل، فسألته:- وحضرتك يا أونكل مشارك في حكاية المستوطنة ذى؟" [4]. وهنا نجد أن الروائي قد ذكر مرة أخرى اسرائيل وذكر أن زوج أمه له علاقات تجارية مع خاله، وفي هذا إشارة إلى أن اليهود في الخارج مشاركون في العمليات التجارية وبناء المستوطنات في فلسطين المحتلة.

2- المبحث الثاني: الزمن الحكائي

¹¹ انظر: أيام الشتات: ص107.

¹² انظر: السابق: ص111.

¹³ انظر: السابق: ص126.

¹⁴ انظر: السابق: ص258.

يعد الزمان أحد أركان عملية السرد الأساسية، إذ يكفيه أنه الاطار العام الذي يحيط بالسرد ويشكله. ويُعدّ "القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بالزمن" [1]، إذ لا يمكن له أن يستغنى عن الزمان بحال من الأحوال، ذلك أن " علاقة القصة بالزمن علاقة مزدوجة، فالقصة تُصاغ في داخل الزمن، والزمن يصاغ في داخل القصة" [2]، ولذا فقد احتلّ البحث عن "اعادة بناء لأجزاء الزمان على أساس نمط موحد، مكانه مهمة رئيسة في تفكير الانسان وشعوره" [3]. حتى عده فورستر: " إنه أخطر هوية لغريب.. بل إنه أكثر خطراً من المكان" [4]. في حين رأى غيره أن وجود الزمان في النص هو "وجود موضوعي لا سبيل إلى تجاهله مهما حاولنا، فالزمن في النص هو كالنص نفسه" [5]، ولعلّى أتفق مع حسين بحراوي الذي توصل إلى نتيجة مفادها أن " لا سرد خالٍ من الزمن، فالزمن هو الذي يوجد في السرد، وليس السرد هو الذي يوجد في الزمن" [6]. ويشكل الزمان "بؤرة القصّ ومحركه الأساس، فلا نكاد نعثر على عنصر من عناصر العملية السردية من دون أن تكون له علاقة ألفة وتعامل معه، فهو من جانب (لوحة الحدث وملحُ السرد)" [7]، ومن جانب آخر "هو العامل الأساس في تصميم الشخصيات، وبناء هيكلها وتشكيل

¹¹ انظر: بناء الرواية، سيزا قاسم: ص26.

¹² انظر السابق ص26.

¹³ انظر: الزمان والمكان في قصة العهد القديم"، أحمد عبداللطيف حماد، مجلة عالم الفكر، مج16، ع3، 1985: ص65.

¹⁴ انظر: الزمن في الأدب، هانز ميرهوف، ترجمة: أسعد زروق، مؤسس سجل العرب بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين، القاهرة 1972: ص 98.

¹⁵ انظر: أركان الرواية، أ.م. فورستر، ترجمة: موسى عاصي، مطبعة جروس بروس، طرابلس، لبنان، ط1، 1994: ص 26.

¹⁶ انظر السابق ص 26.

¹⁷ انظر: الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا: ص 56.

أحداثها"[1]، هذا بالإضافة إلى أن "السرد زمن" ، والوصف في بعض حالاته زمن، وأن الحوار زمن بمعنى أن كل ما يحصل في القصة يتم عبر الزمان ومن خلاله"[2]. وهذه العلاقات بين الزمان وبقية العناصر لا تتم إلا بعد أن يباشر السارد بالتعامل مع الزمان، مشكلاً بذلك أول تلامس واحتكاك بين الزمن وعملية السرد، وحين يتعامل السارد مع الزمان لا يمكنه أن يقدم كل مجريات الأحداث مرة واحدة... وأن يقدم أحداثاً على مساحة واسعة من الزمن، لهذا فهو يعتمد إلى اسقاط الكثير من المساحات الزمانية وكذلك القفز إلى الأمام زمنياً لإيصال الحدث المعني، تاركاً ما لا يفيد النص من أحداث"[3]، فالسارد ليس ملزماً بالضرورة أن يتقيد بالترتيب الزمني للأحداث، فهو يستطيع بموهبته القصصية وأدواته الفنية أن يتلاعب بالزمان وفق ما يراه مناسباً لأحداث قصته، فالسرد "خلخلة واضحة للزمن"[4]، وتلاعب بين فيه، وهذا التلاعب من شأنه أن يحقق لنا غايات فنية وجمالية، أهمها أن السارد "يخلق فضاءً لعالم قصته، ويحقق غايات فنية أخرى منها، التشويق، التماسك، والابهام بالحقيقة"[5]. وقد اعتنى الشكلانيون الروس بعنصر الزمان انطلاقاً من ثنائية البنى/ المتن الحكائي، والمتن الحكائي كما يُعرفه تشومسكي هو: "مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها التي يقع اخبارنا بها من خلال العمل"[6]، أما المبنى

¹¹ انظر: بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، حسن بحراوي-المركز الثقافي العربي، بيروت. ط1، 1990: ص117.

¹² انظر: في نظرية الرواية "بحث في تقنيات السرد"، عبدالمك مرتاض، عالم المعرفة، الكويت، 1998: ص 207.

¹³ انظر: السرد العربي القديم، صحراوي: ص 24.

¹⁴ انظر: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، يُمنى العيد، دار الفارابي، لبنان، ط 2، 1999: ص 75.

¹⁵ انظر: نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة ابراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدّين، بيروت، لبنان، 1998: ص 180.

¹⁶ انظر: نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة ابراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدّين، بيروت، لبنان، 1998: ص 180.

الحكائي فهو: "يتألف من الأحداث نفسها، بيد أنه يراعى نظام ظهورها في العمل، كما يراعى ما يتبعها من معلومات تتبع لها"[1] وقد سار دارسو السرد أمثال(تودوروف وجنيت ورولاندرت، وغيرهم على نهج الثنائية الشكلية)، وقد درجت الدراسات السردية عموماً على التفريق بين زمنين في القص هما: "زمن القصة وزمن الحكاية"، ويراد بزمن القصة: الزمان الطبيعي الذي تسير على وفقه مجريات الأحداث على أرض الوجود بواقعية.

أما زمن الحكاية: "فهو ذلك الزمان الزائف أو الكاذب، الذي يحاول أن يقوم مقام الزمن الحقيقي في القص"[2]، وفي هذا الزمان يكون التحكم في سير الأحداث بيد الراوي. ويختلف زمان القصة الواقعي عن زمان الحكاية الزائف، في أن الأول يسير وفق تسلسل طبيعي فرضته الطبيعة ابتداءً من الماضي ومروراً بالحاضر، وصولاً إلى المستقبل، إذ ليست له القابلية على التحرك بخلاف ذلك، على العكس من زمن الحكاية، أو زمن السرد الذي يتحكم به السارد، فيستطيع تسييره على وفق رؤاه الخاصة، إذ يمتاز بوصفه زمناً يتسم بالانحراف واللاترتيب، والتشظي الزمني، والبعثرة، ويرجع ذلك إلى اعتماد السارد على ذاكرته المثالية وتداعياته الحرة، وهو ما يؤدي إلى تداخل الأزمنة من ماضي وحاضر ومستقبل، ومن ثم يصعب على المتلقي تتبع قراءة النص السردية بحيث، "أن السارد يحاول أن يسرد أحداثاً كثيرة تجرى في القصة وفي وقت واحد على خط مستقيم، هو الزمن الخطي وهو ما يفرض تكسيرا لزمن القصة"[3]، وبناءً على ذلك نلاحظ الاختلاف وعدم التطابق بين هذين الزمنين؛ مما يترتب على ذلك ظهور عدة مستويات زمنية

¹¹ انظر: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، جيارر جينيت، تر: محمد معتصم وغيره، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997: ص 146.

¹² انظر: الزمن في الرواية العربية ص 37.

¹³ انظر: التداخل الثقافي في سرديات إحسان عبد القدوس: ص 229

ينبغي الوقوف عليها وهى:

أولاً: الترتيب

ويُقصد به الاختلاف بين " الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة، والترتيب الكاذب لتنظيمها في الحكاية"[1]، ويترتب على هذا الاختلاف بين ترتيب الزمنين مفارقة زمنية، وهذه المفارقة الزمنية" إما أن تكون استرجاعاً لأحداث ماضية أو أن تكون استباقاً لأحداث لاحقة"[2]. وعلى هذا فإن مستوى الترتيب يندرج تحته شيئان هما: الاسترجاع والاستباق.

أ- الاسترجاع:

وهو مفارقة زمنية يعود بواسطتها الراوي بقارئ نصه إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة، تلك اللحظة "التي يتوقف فيها القص الزمني لمساق من الأحداث؛ ليفسح المجال أمام عملية الاسترجاع"[3]. ويعد الاسترجاع "نوعاً من أنواع الاحتيال الإرادي وبذل الجهد الفكري؛ لاستعادة ما ندرس من ذكريات"[4]، فضلاً عن كونه يمثل، "نوعاً من الاتساع النصي الذي يحث بالضرورة غايات جمالية ودلالية، فهو عملية لا شعورية تفسيرية تحليلية"[5]، ويمتاز الاسترجاع بتحقيقه جملة من الوظائف، والمنافع النصية التي تخدم السرد، فضلاً عن وظيفتي التفسير والتعليل؛ فإن له وظائف أخرى منها وظيفته التي يسعى من خلالها الراوي إلى ملأ الثغرات الحكائية، بواسطة تقديم المعلومات عن ماضي الشخصيات، أو من خلال الإشارة إلى أحداث سابقة في بداية السرد،

¹¹ انظر: الزمن في الرواية العربية: ص 40.

¹² انظر: المصطلح السردى: ص 25.

¹³ انظر: بناء الرواية، سيزا القاسم: ص 60.

¹⁴ انظر: السرد عند الجاحظ(البخلاء أنموذجاً)، أطروحة الدكتوراه للباحثة(فاديه مروان أحمد ألونسنة)، جامعة الموصل، كلية الآداب، 2004: ص 87.

¹⁵ انظر: السرد عند الجاحظ(البخلاء أنموذجاً)، أطروحة الدكتوراه للباحثة(فاديه مروان أحمد ألونسنة)، جامعة الموصل، كلية الآداب، 2004: ص 90.

وهذه الوظيفة يطلق عليها "الوظيفة التوضيحية"^[1]، فضلا عن دوره في تخليص السرد من الرتابة والخطبة وأهميته في الكشف عن عمق التطور الحاصل في الحدث، والتحول في الشخصية بين الماضي والحاضر، "وبذلك يستطيع القارئ رؤية الآتي في ظل معطيات الحاضر واسترجاع الماضي كي تكون رؤياه من ثم رؤية واضحة وصحيحة"^[2]. ويتم الاسترجاع بواسطة عدة طرق "فهو إما أن يتم بطريقة السرد التقليدي عن طريق الراوي الذي يقوم برواية ما مضى من أحداث، أو عن طريق إحدى الشخصيات القصصية"^[3]، ووسيلة الاسترجاع في كلتا الطريقتين (الذاكرة) فهي أشبه ما تكون بالوسيط الناقل، الذي ينقل لنا الأحداث الماضية في ظل اللحظة الحاضرة للقص. وينقسم الاسترجاع إلى قسمين: "استرجاع داخلي واسترجاع خارجي، تبعا لدرجة ماضوية الحدث الحكائي، ونوعية العلاقة التي تربطه بالحدث الحاضر"^[4].

1. الاسترجاعات الخارجية:

"وفيها يعود الراوي إلى البدايات الأولى لما قبل القص"^[5]، وهذه الاسترجاعات لمجرد أنها خارجية- لا توشك في أي لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى، لأن وظيفتها الوحيدة هي "إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك"^[6]. وتحقق هذه التقنية للسرد جملة من الغايات والسمات الفنية، لعل من أهمها إعادة تفسير الأحداث السابقة تفسيرا جديدا في ضوء المواقف المتغيرة، "فكثيرا من الأحداث تتغير نظرتنا إليها بتعاقب الزمان؛ مما

¹¹ انظر: بنية الشكل الروائي: ص 130.

¹² انظر: الزمن في الرواية العربية: ص 194.

¹³ انظر "البناء الفني في الرواية العربية في العراق"، أطروحة دكتوراه للباحث شجاع مسلم العاني، جامعة بغداد، كلية الآداب، 1987: ص 61.

¹⁴ انظر: الزمن في الرواية العربية: ص 194.

¹⁵ انظر: بناء الرواية، سيزا القاسم: ص 40.

¹⁶ انظر: خطاب الحكاية: ص 61.

يؤدى إلى اختلاف معناها، إذ إن الحاضر يضىف عليها ألوانا جديدة"[1]. ويتمثل ذلك في قول جلال، وهو يسترجع ما يحدث له ويسترجع كينونته فيقول: "أعاهد الكلام قائلا: أبى مات شهيدا في حرب السويس وأنا مجرد نطفة في رحم أمي يا سيدنا الشيخ، ولا أعرف أحدا غيرهم في مصر ويقول: ولو... ولو...، كان الرجل متمسكا بأهداب الدين: لحية، ومسبحة، وعدة أوراد يحفظها عن ظهر قلب وجلباب أبيض للصلاة، ويظن أن الحذر وأخذ الاحتياط من اليهود واجب شرعي وفرض من الفروض، ومبدأه في الحياة أنه لا سلم ولا مهادنة أبدا مع هؤلاء الظالمين والحرب سجل بيننا وبينهم إلى يوم الدين"[2]. هنا في هذا الموضوع وهذه النقطة السردية تقوم شخصية جلال باسترجاع ماضيها وماضي أباه، عندما يقول أن أباه قد توفى في العدوان الثلاثي على مصر، الذي كان يستهدف قناة السويس، موجها الحديث إلى نفسه مفتتحاً كلامه بعبارة (أبى مات شهيدا)، التي تعيد بدورها القارئ- مشاركة منه للشخصية- إلى ذلك الماضي المؤلم، يتابع قائلا عن جدته: "كانت تهوى العراك ولا تبارى أبدا في طول اللسان والضرب بالرأس والركل بالأقدام. فكم ذقتُ الويل منها أيام أن كنا بمصر، ولم تكن علاقتنا يوما علاقة جدة بحفيدها الصغير، بل قتالا بين هرة عجوز وفأر يتيم، لست وحدي الذي اكتوى بناها، بل جيرانها القدامى أيضا، حتى أنهم ومن شدة ضجرهم منها أسموها أم منقار"[3]. وفي بعض الأحيان "يلجأ الراوي للاسترجاع الخارجي بغية إعطاء المعلومات عن ماضي عنصر من عناصر القصة كالشخصية مثلا"[4]، التي كانت قد ظهرت في افتتاحية الأحداث ولكن لم يتسع المقام لعرضها وتقديمها"[5]، ومن ذلك

¹¹ انظر: بناء الرواية: سيزا قاسم: 40.

¹² انظر أيام الشتات: ص 9 .

¹³ انظر السابق: ص 9-10.

¹⁴ انظر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، سمير المرزوقي وغيره، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986م: ص 78.

¹⁵ انظر: بناء الرواية، سيزا قاسم: ص 40.

ما نقرأه حين يبدأ جلال بالحديث عن أمه، وكيف أنها كانت تخطط عكس ما كان يخطط هو بالذات فيقول: "كانت تود الرحيل إلى أهلها بباريس، في أقرب وقت وبأي طريق، ليست وحدها، بل كانت تخطط لأن تأخذني معها لأقضي أشهر الصيف ثم أعود كما كانت تقول، بل لأمكث معها هناك ولا أعود. وأنا أماطل... غير أن الريح قد تأتي أحيانا بما لا تشتهي السفن، فقد عرفت أم نادية بالذي يحدث في الخفاء، واستكثرت علينا ذلك.. استكثرت عليّ أنا بالذات"[1]. يذكر السارد كيف أنه كان يخطط، لأن يقرأ في كلية الطب، وأين سيفتح عيادته، واختلافه مع حبيبته نادية، حول مكان افتتاح العيادة، وكيف أن الرياح تأتي بما لا تشتهي السفن، عندما علم أن أمه كانت تخطط لشيء آخر ليس في الحسبان، وكيف أنه تأثر بشدة عندما علم أن أم نادية لا تريده زوجا لابنتها، لأن أمه يهودية وأخواله يهود، في حين أن نادية مسلمة من أب وأم مسلمين. ومن اللمسات الفنية التي يحققها الاسترجاع للنص هي "ملء بعض الفراغات الزمنية والثغرات الحكائية، ليساعد بذلك على فهم مسار الأحداث"[2]، ويتضح هذا في قول جلال: "شكوت همي للشيخ المنجى، فلم يعطني فرصة، هبّ واقفا وهو يقول: وهل هذا أمر فيه حيرة وتفكير! بلدك أولى بك، وترك محل الجزيرة وشدني من يدي لأركب معه سيارته الستر وبين، متجها بي إلى ميدان الأوبرا حيث مقر شركة مصر للطيران"[3]، حيث أخذه الشيخ ليحجز له تذكرة ليرجعه إلى بلده، ثم بعد ذلك نرى أن جلال قد تولى زمام السرد، ليبدأ بالاسترجاع قليلا فيقول: "كانوا نياما فأيقظتهم، وجدوني بثياب الخروج وبيدي تذكرة السفر، ففرك جدي عينيه مدهوشا ولم تتحمل أمي رؤيتي على هذا الحال وكادت أن تهوى منا على الأرض، لولا أن أجلسناها على حافة السرير، وهي تضرب على جبينها بكف يدها، كأنما أنا ذاهب للحرب أو هو فراق ليس بعده لقاء، وجدتي

¹¹ انظر: أيام الشتات : ص 11.

¹² انظر: بناء الرواية، سيزا قاسم: 40.

¹³ انظر: أيام الشتات :ص 12.

تتناعب وتلملم شعرها المنكوش والأمر على هولها، لو كانت تقدر لأطلقت زغرودة وتركتنا لتنام"[1]. هنا يعود جلال بذاكرته وتدايعاتها حين أراد أن يترك باريس، بعد أن اشتاق لمصر وجمالها، حتى أخذه عقله مأخذاً ومكنه التفكير، ليجمع ملابسه وحاجياته، ويوقظ أهله وهو يسرد حكايته الاسترجاعية، حتى يسد فراغا وثغرة حكاية كان سيخلفها النص لولا أنه أراد أن يوقظ أهله ويوضح لهم أين هو ذاهب. وما يقدمه الاسترجاع الخارجي للنص هو "إعادة عرض أحداث سابقة للمحكي الأول وتزويد القارئ بمعلومات تكميلية، تسهم في فهم ما جرى وما يجري من أحداث"[2]، ومما نستشهد به في هذا الموضوع، حين شاع خبر وصول جلال إلى بيته، وهناك يبدأ المهنيين بالقدوم لزيارته، فيكون أبو السعد أفندي أول المهنيين بقدمه فيقول: "أهلا أهلا يا جلجل، وحشتنا يا ابن الالاه! فينك وفين أيامك يا عكروت!

وعندما عرف بموت جدي سأسأ بفمه أسفا، وجلسنا على كنب الصالة، وجهه تعلوه مسحة حزن، ويربت علىّ مَعْزياً، وجدي صورته قبالتنا على الجدار وعيناه علينا"[3]. ويستمر الحوار بينهم إلى أن يطلب أبو السعد أفندي من جلال أن يخبره بما جرى معهم هناك في باريس، فيستلم جلال زمام سرد الأحداث مرة أخرى؛ ليعود بنا إلى باريس ساردا ما حدث، ليمثل هذا الجزء البسيط في الرواية حكاية الاسترجاع، يقول جلال: "زدنا واحداً بقدوم مجدي ابن المعلم حبيب أحد أصدقاء جدي القدامى، والذي كان يمتلك محل عصير القصب الذي رايته عند وصولي، بعدما تحول لمحل للفيديو والكاسيت ومستلزمات سهر الشباب، ترحمت على أبيه فأوماً برأسه شاكراً، ورسم علامة الصليب في الهواء قبالة وجهه، ولما سألته، قال: أنهم اخذوا خلو رجل في المحل واستبدل هو النشاط، فتح محلا لبيع الأشياء المستوردة في شارع الجيش، وكل شهر يخطف رجله إلى بور

¹¹ انظر: بناء الرواية، سيزا قاسم: 42

¹² انظر: التداخل الثقافي في سرديات إحسان عبد القدوس:ص 234.

¹³ انظر: أحلام العودة ص 32.

سعيد ويأتي ببضاعته، ثياب داخلية للنساء، شيكولاته، إكسسوارات.. [1].

يسعى الاسترجاع هنا لإعادة سرد ما سبق من حوادث، وإضاءة النص وتوير القارئ لفهم ما جرى من أحداث وقعت للشخصيات؛ ليظهر الاسترجاع ملتحماً ببناء النص. ومن السمات الفنية التي يقدمها الاسترجاع للنص هو أنه يأتي "كاستدعاء مرتبط بالحدث الحاضر" [2]، ليعمل بدوره على ربط الحوادث وإيضاح الصلة فيما بينهما، ومن ذلك علاقته بنادية ابنة الجيران حيث يقول: "قدّها مسبوك، وفمها حلو وهي تضحك وهو مزوم.. عيناها تتطلعان هنا وهناك، وكأن قلبها يتحسنني ويقول، إني هنا في الانتظار .. لا تطيل تعبر الطريق وأنا أرمقها من وراء، ساقاها تخطوان بوقع متزن، والشعر ناعم فاهم" [3]. وبعد هذا السرد الوصفي يكمل جلال سرد الأحداث فيقول: "استوقفتها خائفة من أن يلحظنا أحد، تتدافع أنفاسي وأنا أدنو منها، فتسكن وتتلقاني وعيناها غاربتان.. أحس بطراوة شفيتها بين شفتي، وجسدها بين يديّ طاوعني وأطاعه" [4]. يضيء الاسترجاع النص من جميع جوانبه، موضحاً سبب وصف جلال لنادية، وهو وصف جميل يخرجها من ضيق الحال بعض الشيء، فكان أن تم توظيف الاسترجاع الخارجي كتقنية زمنية تعمل على بيان أفعال وحركات الشخص الذي حرك مسار الأحداث، ودفعته نحو استكمال سرد.

2. الاسترجاعات الداخلية.

في هذا الضرب من الاسترجاع "يكون الحقل الزمني للاسترجاعات الداخلية متضمناً في الحقل الزمني للحكاية السابقة، بمعنى أن سعته تكون داخل سعة الحكاية الأولى" [5]، وفيه يعالج الرواي الأحداث المتزامنة، حيث "يستلزم تتابع النص أن يترك الشخصية الأولى ويعود إلى وراء

¹¹ انظر أحلام العودة ص 36.

¹² انظر: التداخل الثقافي في سرديات إحسان عبد القدوس: ص 234.

¹³ انظر: أحلام العودة ص 42.

¹⁴ انظر: السابق ص 48.

¹⁵ انظر: خطاب الحكاية: ص 61.

ليصاحب الشخصية الثانية"[1]، رابطاً أحداث القصة بعضها ببعض، ومن نماذج ذلك ما يقوله جلال عن أم حسن حين رآها بعدما رجع من باريس "راح الشحم واللحم والرسغ المتين، وتهدل الثدي المغدق العفي الذي كنت أغرز فيه أصابعي فيتقطر في فمي، وهزلت الأقدام التي كانت تدور في الشقة كالديدبان، وتروج وتجيء من عند الفراجي و الجزائر والخباز والبقال..

- من السكر يا ابني، قطع نفسي وهد حيلي الله يهد حيله. بس يا أمي لازم تاخدي بالك من صحتك.

- أمك! أمك لسه على ظهر الدنيا يا حبيبي، ربنا يخليها ليك يا قادر يا كريم."[2].

يتابع جلال هنا تقنية الاسترجاع قائلاً: "بحسبها إمي رفعت الطرحة السوداء من فوق رأسها، فبدت أكثر بؤساً وهزلاً مما كانت مغطاة، وكنت ألحظ يدها أحياناً ترتعش، وإذا طالت ضحكاتها مرة كانت تعقبها نوبة سعال حتى أني كنت ألحقها بكوب ماء."[3]. طفقنا زمناً نتكلم، حكيت لها حكايتي كاملة في الغربة والشتات وشكت همها لي وما أصابها بعد وفاة زوجها الحاج محمود العطار وأنها صارت كالغريبة بين ابنها حسن وزوجته"[4]. يستدعي الرواي الاسترجاع الداخلي ليقطع التواصل الزمني للأحداث، وليعود بذاكرته إلى الماضي القريب رابطاً الحوادث إحداها بالأخرى؛ ليعرضها القارئ في نسيج سردي محبوبك الجوانب ساهم في إضاءة بعض جوانب الشخصية من خلال إظهار أم حسن، وهيئتها ومحاولة وصفها بشكل جيد. ويتضح توظيف آخر للاسترجاع فيما يقوله السارد جلال: "كنت أشعر بأنها تنتظر إليّ على أنني ولدها وأنها تفضل البقاء معي على الذهاب إلى حسن. والحال ذاته بالنسبة لي، فلم أتمسك بها لمجرد الشهامة ورد

¹ انظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ص 107.

² انظر: أحلام العود: ص 45.

³ انظر: السابق: ص 45.

⁴ انظر: السابق ص 46.

الجميل، وإنما على أنها أم صنعتها واصطفيتها لنفسي، عوضاً عن كل ما افتقدته في أمي التي أخرجتني من أحشائها"[1].

يسهم الاسترجاع هنا في إيضاح موقف جلال، من أم حسن وإلقاء الضوء على سبب حبه لها، ما جعله دافعاً قوياً ليتمسك بها، كما لو أنها كانت أمه التي خرج من أحشائها. ومن شواهد الاسترجاع الداخلي أيضاً. ما يقوله جلال، بعد أن جلس مع الليثي، وهو تاجر فواكه وخضراوات في مصر، يقول: "تركنت الليثي مفكراً فيما دار بيننا، خاصة قوله بأنه لا يحفل إلا بالفاكهة والخضروات التي خلقها الله لنا طاهرة عفيفة، تشبعنا وتغذينا وتقينا شر الأمراض، لا أن تمرضنا وتضرنا بعدما عبث بها المخاليق بالحقن والحبوب، فنجد حبة الخيار كبيرة عظيمة كحبة القثاء".[2].

يعمل الاسترجاع على شرح الأحداث، وتوضيح الوقائع الإخبارية مبيناً السبب من تفكير جلال بالليثي، وما قاله ومحاولة أن يفتح باب رزق له في مصر، وتفكيره بعرض الليثي أن يشاركه في تجارة الخضروات والفواكه، ولولا الاسترجاع الذي وظفه الرواي لما استطاع القارئ معرفة خلفية الأحداث وبواطن الأمور، ولعله يمكننا القول أن ما ذكره جلال عبارة عن استرجاع كبير جاء على لسان السارد وفق ترتيب خاص في سرده، ولعل ذلك يتضح من كثرة استعماله لصيغة الفعل الماضي الدال على الماضي في عموم قوله وسرده. وجدير بالذكر أن نلاحظ الاسترجاع في الروايات يأتي في أغلبه على لسان إحدى الشخصيات وهو جلال، إذ يتنحى الرواي ليُسلمه زمام السرد لمواصلة الحدث، ويتصدر الاسترجاع عبارات تمهيدية تعلن عن بدء الاسترجاع مثل عبارة: كنت، تركنت، لقد كنا، و... وغير ذلك من عبارات متنوعة تمهد لبداية الاسترجاع.

¹¹ انظر: أحلام العودة ص 48.

¹² انظر: السابق ص 67.

الاستباق:

تقف تقنية الاستباق أو كما يعبر عنها بالاستشراف على الضدّ من تقنية الاسترجاع، ففي الوقت الذي يعود بنا الراوي نحو الماضي في استرجاعه للأحداث، فإنّه ينطلق نحو المستقبل في استباقه لما سيأتي. فالاستباق "عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت، أو الإشارة إليه مسبقاً"[1]، أو كما يعرفه تودوروف هو: "سرد قبل وقوعه"[2]، يمهد فيه الراوي لقارئ نصه لما سيأتي "مشيرا إلى ذلك بإشارة زمنية أولية تعلن صراحة عن حدث ما سوف يقع في السرد"[3]، ويمتاز الاستباق بتأثيره الخاص في تركيب الحكاية فما يؤمئ إليه بإيجاز سيتحول لاحقا إلى واقعية تتدرج في الحكاية، مولدا في القصّ حالة من الترقب والترصد لما سيأتي"[4]، وهذا التوقع والتطلع إلى ما هو آت، " هو الوظيفة الأصلية والأساسية للإستباقات بأنواعها المختلفة"[5]

ويرى جينيت أن الحكاية بضمير المتكلم، أفضل ملائمة للاستشراف من أي حكاية أخرى وذلك، بسبب طابعها الاستعادي المصرّح به الذي يرخّص للسارد في تلميحات إلى المستقبل"[6]. وتظهر "الاستباقات في الرواية على شكل حلم أو نبوءة، أو افتراضات قد تكون صحيحة أو غير صحيحة بشأن المستقبل"[7]، أي أن هذه الافتراضات والمعلومات المقدمة مسبق "لا تتسم باليقينية، وهذه لعلها أبرز خصيصة للسرد الاستباقي"[8]. ويمتاز الاستباق بقلّة انتشاره وتواجده

¹ انظر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا:ص76.

² انظر: الشعرية، تزفيطان تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء، المغرب، ط1،1987: ص 48.

³ انظر: الزمن في الرواية العربية: ص27.

⁴ انظر: بنية الشكل الروائي:133.

⁵ انظر: خطاب الحكاية: ص76.

⁶ انظر: نظرية المنهج الشكلي: ص 179-180.

⁷ انظر: بنية الشكل الروائي: 132.

⁸ انظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف، دار الحواء، ط1، 1997م:ص 17.

في القصّ إذا ما وُزن بالاسترجاع، لكن هذا لا يعنى أنه أقل أهمية منه" [1]، وهذا ما لاحظته في الروايات؛ إذ تظهر قلة الاستباقيات قياسا بالاسترجاعات الواردة فيها، ولعلنا لا نجد غرابة في ذلك لأنّ جلّ الوقائع المسرودة فيه هي وقائع درامية حياتية، وبالتالي لا نجد حيزا كبيرا للاستباق. وقد جاءت استباقيات الروايات على أشكال عدة، اذكر منها:

أ. استباق يأتي على شكل (حلم يقظة) أو (رؤيا مناميه).

ومن شواهد ذلك: "عندما نام البيت خلوت بنفسي بالغرفة، طافت خديجة أمامي بقدها الذي أكله الموت، وأنا أتذكر يوم أن رأيتها أول مرة في بيت الشيخ، وأحاديثنا في الطائرة ونحن متجهان إلى نيس، وضحكاتنا على نوارد خالها الأستاذ مصطفى بوصاف... وبت اسأل نفسي عن هذا الجبار الذي تُطأئ له الجباه، جبهة ملك أو هلفوت! الطلمس الذي نعرف له حيزا، أو أين هو موجود! الفراغ المعتم السحيق الذي نلج بابه ولا نعود... الخفي الصامت الذي نحسبه بعيدا، وهو قريب لا يفصلنا عنه سوى برزخ دقيقة! شهقة نفس. رعشة جسد. دفقه تسلب الروح." [2]، على أثر حلم اليقظة هذا، يخبرنا جلال بأن جده سيأتي دوره في الموت قريبا، جده الذي كان بمثابة والده، الذي كان يدافع عنه من بطش جدته، وإذا تتبعنا ما يقوله جلال، نلاحظ أن الموت شيء واقعي لكل البشر لا مناص ولا مهرب منه، في حين نرى أن ذلك قد تحقق فعلا حين وفاة جده الأروع "طفق ينادى على أناس كأنما هم معنا في الغرفة، يرونه ويراهم من مجال آخر غير البصر والعيون!". أحسست بذلك ليس بالكلام الواضح الظاهر، إنما من إشارات وغمغمات تصدر عنه تخت تارة وتزيد، وكأنما تقترب منه وترد عليه النداء وهو الآخر يجارها ويفعل ما تفعله... كانت أقرب إليه منى. لا يشعر بوجودي، وإنما يشعر بها هي... بل يكادان يتماسان، لولا شيء بينهما لا يزال

¹¹ انظر: نظرية السرد من وجهة نظر التبئير، مجموعة من النقاد، ترجمة: مصطفى ناجي، منشورات الحوار الأكاديمي، دار الخطابي للطباعة، الدار البيضاء، 1989: ص 124.

¹² انظر: أيام الشتات ص 318.

يجول.. شيء خفيف.. برزخ كهالات البحار ربما أو نفحات الضباب، الأيدي محدودة من خلاله وتظن أنها بقادرة على النفاذ، إلا أن أقصى عزمها أنها تكاد.. [1]. "لم أشأ استبدال الغطاء على وجهه مثلما يفعل الناس في هذه الأحوال، ترك وجهه عاريا بعدما أرخيت له جفنيه" [2]. يعمل الاستباق هنا على استثارة ذهن القارئ، والتخليق به نحو عوالم جدية لم يسبق وأن عرفها الإنسان؛ نظرا لعدم تحققها بعد واقعا، وهذا ما لاحظناه في حلم جلال المتمثل في يقظته، إذ أسهمت في تحريك مخيلة القارئ؛ لتجعله يتطلع بحزن إزاء ما سيحدث في المستقبل بشأن جده.

3. استباق التمني

ويظهر استباق التمني في صورة (أمنية)، تتمناها واحدة من الشخصيات الموجودة في الرواية، وبمرور الزمن تتحقق تلك الرواية، متخذة لها حيز من أشكال الاستباق، ومن النماذج التي نمثل بها: "أنتى مرفقي على حافة النافذة باسما رأسي على راحة يدي فتنساب، راشيل نحوى في منامة من الحرير الشفاف، حافية القدمين، وعلى أظافرها طلاء بلون الحناء. تطيح بشعرها في الهواء بلفته رأس، فتبدو صفحة عنقها بيضاء مشوية بحمرة خفيفة، ويزوم بوق المترو عاليا، ومع كل ضربة من ضربات العجلات للقضبان كان جنوني بها يزداد." [3]. وبعد ذلك نلاحظ أن هذه الأمنية قد تحققت حين تم الزواج بين جلال وراشيل حيث يقول: "تزوجنا أنا وراشيل... كتبنا ورقة ووقعنا عليها أنا وهي وأشهدنا عليها الشيخ المنجي ورجلا من مريديه اسمه الشيخ بوخلاع." [4].

¹¹ انظر: أيام الشتات ص 358.

¹² انظر: السابق ص 359.

¹³ انظر: السابق ص 125.

¹⁴ انظر: السابق ص 224.

4. استباق يتجلى في مظهر دعاء

ويتمثل ذلك في دعاء المليجي، وقصة ذلك الدعاء، أن المليجي كان يمر بفترة حرجة في الحارة؛ حيث أحس أن أولاد هارون وبعض الأندال في الحارة يريدون أن يبعده عن الفتوة، وزعامة الحارة، فيدعو الله أن ينصره عليهم، فيقول: "وتدعو الله أن يزيح هؤلاء الأندال عن طريقك، وأن يشدّ أزرك ويقويك، فأنت عبده المليجي صاحب التركة الثقيلة، عبده المؤمن المسكين المطيع، وأن يجعلك في موقف منتصر بقوة" [1].

تدور الأيام وتبدأ معركة كبيرة بين أولاد هارون والمليجي، وينتصر بها المليجي وهكذا يتحقق دعاء المليجي بأن يزيح أولاد هارون من طريقه، يقول الرواي: "وانهال رجال المليجي بعصبيهم على أولاد هارون الثلاثة، فكسروا رجل واحد وقضى آخر، أم الثالث فتركوه يفلت ليأتي ببقية أصحابه، تمام مثلما خططت يا سيد الفتوات، ونقلت إلى أدمغتهم ما في دماغك، وما هي إلا دقيقة، وبالضبط مثلما حسبت وتصورت، حتى أقبلوا بنبايتهم وسكاكينهم ومنعمهم من كان معه طبنجات، فانهال عليهم دياب من أعلى هو، والحذيفة وبورك فيك يا دياب فكل رمية ما شاء الله بإصابة" [2].

5. استباق جامع بين الدعاء والحلم معا.

ومن شواهد ذلك عندما كان جلال يدعو ربه، أن يعطيه مهنة ليعيش من ورائها؛ فأراد أن يصبح طبيبا كي يحصل على الكثير من المال، ولكنه كان يعرف أن جده وأمه ليس باستطاعتهم أن يوفروا له النقود اللازمة لإكمال تعليمه بالجامعة غير أن عليه أيضا أن يتعلم اللغة الفرنسية، لكي يستطيع الدخول للجامعة، فكان يدعو الله بأن يوفر عليه الوقت والجهد كي يكسب نقودا كثيرة، ليبدأ حياته في هذه البلد الرأسمالية، يقول: "دفعني النوم بعدها من حالق، جذبني إلى عالمه

¹¹ انظر المليجي ص 183.

¹² انظر السابق ص 224.

السحيق، عالمه السحري، الذي نغدو فيه دُمى لا حول لها ولا قوة أو عقل يفهم... وكأني جالس في قاعة الامتحان.. قاعة غريبة الطراز.. عالية السقف ومعتمة قليلاً، فلا ضوء يأتيها من الخارج إلا من كوة في حجم كف اليد وجدرانها ذات استطالة غير مألوفة، فالسبورة التي في نهايتها تبدو وكأنها هي في آخر الدنيا، ومن حيث العرض فهي بالكاد تتسع لاثنتين، يجلس كل منهما إلى طاولته وبينهما ممر يتسع لشخص واحد. كانت أشبه بعربة قطار طويلة ومصفحة تماماً، لا نافذة، أو حتى رأيت لها باباً، ورغم أن المراوح المتدلية من السقف كانت كثيرة وتعمل بأقصى طاقتها، إلا أنها لم تأتِ بنسمة هواء واحدة إلى وجهي، وبدأت رائحة العفن التي تملأ المكان وتزُمُ الصدر، وعندما وزعوا أوراق الأسئلة حدقت فيها غير مصدق، فالاختبار اليوم في مادة اللغة العربية وليس الفرنسية.

رفعت يدي محتجاً، فجاءني رجل طويل من أول القاعة ورهط من المراقبين يسير وراءه على هيئة الطابور. كان واضحاً أنه شيخهم، تكلمت معه، أو هكذا ظننت...فعقلي كان واعياً ويدرك الخطأ الذي وقع، وأن عليهم إصلاحه واستبدال أوراق الأسئلة التي بأيدينا بورق جديد لأسئلة اللغة الفرنسية، المشكلة كانت في لساني... تعطل منى عندما هممت بالكلام، كان ثقيلاً والكلام يخرج من فمي منقطعاً "[1].

يرتسم هنا شبح الخوف الذي يعاينه جلال هنا؛ فهو عندما استعد لامتحان اللغة الفرنسية في الجامعة، تفاجئ بأن الامتحان هو امتحان لغة عربية في النحو والصرف والدلالة ومتعلقات اللغة العربية التي نسي جزءاً كبيراً منها، منذ أن أتى إلى فرنسا حيث أنه هنا يتوقع ما كان قد دعا به وقد جاء أيضاً في حلمه، وهذا ما جسده هذا الشكل من الاستباق.

¹¹ انظر أيام الشتات ص 34.

أنواع الاستباقيات:

تنقسم الاستباقيات إلى قسمين (داخلية وخارجية)، وهى:

1. الاستباقيات الخارجية:

وفيهما "يقع نطاق الاستباق خارج الحد الزمني المحكي الأول"[1]، ويتمثل ذلك في حلم زكى الأزرع جد جلال اليهودي، حين حُلم بان مشيه ديان والسادات واقفان وجها لوجه؛ حيث استيقظ صباحا يقول أنه رأى السادات في إسرائيل، ويتمثل ذلك في قوله: "وظهر الرئيس على باب الطائرة.. مهندهما. وانثقا.. يختال كالغندور.

- راجل والله راجل يا سادات وأد الفعل! أيوه كده يا أبو قلب كبير"[2]. شكلت رؤيا زكى الأزرع في هذا الموضوع أو الحلم استباقا سردياً، تمثل في رؤيته للسادات، وتوقيع اتفاق سلام بين المصريين والاسرائيليين، وهذا ما حدث فعلاً؛ إذ يتابع السارد قوله: "بدأ الرئيس فى مصافحة كبار مستقبليه، توقف دقيقة أمام موشيه ديان بعينه اليسرى المطمورة خلف عصابة سوداء، تكلمتا دقيقتين، وتبسم كل منهما للآخر، وبإشارة من مناحم بيجن، هرول أرييل شارون بجسده البدين فوق البساط الأحمر الذي يتهدى عليه الرئيس ورأيناه وهو يومئ له برأسه محيياً والرئيس يتلقاه بشوا ويُسّر له بعدة كلمات، ويرفع سبابته أمام وجهه"[3]. وهكذا ترد عدة استباقيات داخل الروايات، واقعة خارج المدى الزمني للمحكي الأول في محاولة من الروائي لشدّ القارئ، وتشويقه نحو متابعة الروايات حتى النهاية.

¹⁴ انظر : مستويات دراسة النص الروائي، عبد العالي بوطيب، مطبعة الأمنية، الرباط، 1999:ص 175.

¹² انظر أيام الشتات ص 122.

¹³ انظر السابق ص 126.

2. الاستباقات الداخلية:

وهي "بخلاف الاستباقات الخارجية، من حيث وقوع مداها الزمني داخل نطاق المحكي الأول من دون تجاوزه"[1]، ويتمثل ذلك في رواية أحلام العودة، يقول الراوي: "اندفع الباب عن امرأة برداء لا تعرف منه، إن كانت من أهل البندر أو الريف، قلت في نفسي، إنها أختي، وهي تهلل وتسرع نحو فاتحة ذراعها.

- أهلاً أهلاً بالحبیب! أهلاً بالغانب! كل واحد عنده إلى مكفيه وأنا لوحدي النهارده إلى عندي عيد. وأنا كمان نزل عليه سهم الله، وانحاش التعبير عنى، لم تسعفني لحظتها بردة فعل أو حتى بأي انطباع، أو وافنتي بحل للموقف الذي أنا فيه"[2]. يُتحفنا هنا الراوي في قصة وفاء الأخت وحبها لأخيها، فعندنا تعرف أن أخيها جلال الذي لم تره أبداً، قد جاء إلى بيت عمها، تبادر مسرعة إلى الذهاب لرؤية أخيها، ولرعايته وتحديره من عمه وأولاد عمه الذين سرقوا ميراثها من الأرض وميراثه، ولتقول له بأن يكون على حذر في التعامل مع عمه، وعدم الخوف أو الرهبة أمامه، وأن يكون كلامه حاضراً وبقوة لأنه يطلب حقه الطبيعي في ذلك. وإذا ما وقفنا متأملين كلام الراوي، وجدنا أن الاستباق الداخلي واضح بعبارة أوردتها وهي (تهلل وتسرع)؛ مما يدل على أن الفارق الزمني بين توقع أنها أخته واحتضان أخته له هو فارق بسيط واقع داخل نطاق الزمن الأول. ومن النماذج الأخرى للاستباق قول ليلي لجلال، أن عمها سيرسل له مرسلاً ليذهب إليه ويتفقا على نصيبك من الأرض يقول: "ظللنا على هذا الحديث إلى أن دقت علينا الباب أم الكوز (مرسال الغرام)، معها الست (بهانة) والدة محمود. أم الكوز هذه أعجوبة من أعاجيب

¹¹ انظر: مستويات دراسة النص السردي الروائي: ص 157.

¹² انظر: أحلام العودة ص 139.

الزمان.."[1]. حيث أن ليلى قد تنبأت بأن الأمر لن يطول، وأن العم سيرسل لهما في النهاية رسالاً ليحضرا، وبالفعل يتحقق ذلك وتأتي (أم الكوز).و يذهب جلال إلى ملاقة عمه في بيته، وذلك في صباح اليوم التالي، وهو زمان داخلي لا يتجاوز المحكي الأول ولا يبتعد عنه زمناً طويلاً، ولم يكن تنبؤ ليلى بوقت إرسال المرسال بحد ذاته، وإنما كان تنبؤها بقرب إرسال المرسال وفق ما رأته من حماسة وما أصبحت عليه من قوة بعد وصول أباها. يقول جلال: " أخيراً أدخلوني على العم. غرفة أشبه بالقاعة يتوسطها سرير يتسع لثلاثة أشخاص يتمددون عليه بكل راحتهم، وقد جُلبت أعمدتهم النحاسية على ما يبدو منذ وقت قريب، فبدت زاهية وتضوي بلون أصفر مع ضوء النهار"[2]. وبالفعل يذهب جلال ويتحقق الاستباق في الرواية. وإلى جانب هذه الاستباقات الداخلية التي ذكرناها، فإن هناك نماذج أخرى تردت داخل النصوص الأخرى في الروايات سعت إلى خدمة السرد، وإثارة ذهن القارئ وتحفيز ذاكرته، إذ يقرأ الكلام المحكي أو المسرود بشغف متشوقاً لنتمة السرد، ليقف على حقيقة مدى تلك التوقعات الصادرة على لسان الرواي، أو لسان إحدى الشخصيات. ومن خلال ما لاحظت من شواهد استباقية في الرواية، وجدت أن معظم هذه الاستباقات بأشكالها المختلفة هي استباقات متحققة الحصول؛ نظراً لواقعية ما يُقال من سرد، وعلى الرغم من حضور هذه الاستباقات تبقى كفة الاسترجاع في الروايات هي الكفة الراجحة، فكلما كان السرد واقعياً أو قريباً إلى الواقع كلما كانت مهياً للاسترجاع أكثر من الاستباق"[3].ويمكن القول أن وجود مثل هذه الاستباقات بأنواعها المتعددة تدلّ دلالة واضحة على أن الروايات قد تضمنت أغلب تقانات السرد التي نريدها.

¹ انظر: السابق ص 140.

² انظر: أحلام العودة ص 141.

³ - انظر: بناء الرواية، سيزا القاسم: ص 39.

ثانياً: المدّة.

بعد أن وقفنا عند المستوى الأول وهو الترتيب، نقف هنا عند المستوى الثاني وهو المدّة أو كما يطلق عليها الديمومة. يتمثل تحليل المدّة في " ضبط العلاقة الزمنية بين زمن الحكاية التي تقاس بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور، وبين طول النص القصصي الذي يقاس بالأسطر والصفحات والفقرات والجمل"[1]، ويترتب على ضبط العلاقة بين زمن الحكاية، وطول النص تولد أربع حركات سردية عددها جينيت"[2]، اثنتان منهما تعمل على تبطئة السرد وتهدئته، في حين تعمل الاثنتان الأخريان على زيادة سرعته، فأما اللتان تعملان على تبطئة السرد فهما (الحوار والوصف) وأما ما تعمل على تسريع السرد فهما (الخلاصة والحذف)... وسأقف عند كل من الحركات الأربع.

1. تسريع السرد: ويتم ذلك بواسطة حركتين سرديتين زمنيتين هما:

الأولى/ الخلاصة.

الخلاصة أو كما يطلق عليها الملخص، أو المجمل أو الإيجاز، وأياً كانت التسمية فهي تعنى " السرد في بضع فقرات أو بضع صفحات لعدّة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود، دون تفاصيل أعمال وأموال"[3]. ونتيجة لهذا يكون زمن القصة أكبر بكثير من زمن الحكاية؛ فما يحدث في شهور وسنوات أجمل في عدة سطور، ومن هنا يكون " التفاوت بين الزمن التلفظي والزمن الوقائعي"[4]، واضحاً مؤدياً وذلك التفاوت إلى "تقلص الحكاية على مستوى النص"[5]. ويرى

¹¹ -انظر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً: ص 85.

¹² - انظر: خطاب الحكاية" ص 108.

¹³ - انظر: السابق ص 109.

¹⁴ -انظر: البنية القصصية في رسالة الغفران، حسين الواد، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ط3: ص 59.

¹⁵ - انظر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً: ص 86.

لوبوك ضرورة تقديم الرواي خلاصة للحقائق وانطبعا عن سلسلة حوادث القصّ لقارئه"[1]، لأنها تضع معطيات الماضي في حاضر القصة، وتفسح المجال بذلك أمام القارئ لكي يستجمع صورة الأحداث كما يريد له السرد أن يلمّ بها"[2].

وتمتاز الخلاصة بأنها "حركة زمنية تهيمن بصورة أساسية على صيغة السارد العليم الذي يرى الأحداث من الخارج مجملا لنا ما يراه مهما"[3]. إن تلخيص السارد للأحداث وإيجازها يأتي به السارد لتحقيق جملة من المنافع النصية، والغايات السردية التي تخدم النص وتمضى به نحو الأمام، "ولعل أبرز تلك الوظائف، هو المرور السريع على سنوات طوال أو شهور عديدة في بضع أسطر أو فقرات"[4] ، ومنه ما يقوله جلال بعد وفاة زوجته خديجة: "عندما نام البيت وخلوت بنفسي طافت خديجة أمامي بقدها الذي أكله الموت، وأنا أتذكر يوم أن رأيتها أول مرة في بيت الشيخ، وأحاديثنا في الطائرة ونحن متجهان إلى نيس، وضحكاتنا على نوادر خالها الأستاذ مصطفى بوصاف... وبت اسأل نفسي عن هذا الجبار الذي تُطأطي له الجباه، جبهة ملك أو هلفوت!"[5]

في هذا الموضع القصير نلاحظ محدودية حجم النص؛ مقارنة بالزمان الذي يتضمنه في طياته، إذ استطاع السارد في هذه الأسطر القليلة أن يُجمل لنا حياة زوجته خديجة، فالسارد لا يذكر لنا كيف نشأت خديجة وترعرعت؛ لأنه لا يرى في ذلك أهمية لكلامه المسرود، فحياة الزواج اختصرت في سطرين، إذ لا يهم الرواي نشأة خديجة بل كل ما يهمه هو ما تركته وفاتها من حزن شديد وجزع أترّ في قريحة جلال، ليتساءل عن هذا الموت الذي يذبّ الرعب في قلوب

¹¹ - انظر: صنعة الرواية، بيسرى لوكا، ترجمة: عبد الستار جواد، دار الرشيد للنشر، بغداد. 1981: ص 229.

¹² - انظر: بنية الشكل الروائي: ص 148.

¹³ - انظر: بنية السرد في القصص الصوفي: 228.

¹⁴ - انظر: بناء الرواية، سيزا قاسم: ص56.

¹⁵ - انظر أيام الشتات ص 318.

الجميع، حيث يقول: "الطاسم الذي لا نعرف له حيزاً، أو أين هو موجود الفراغ المعتم السحيق، الذي نلج بابه ولا نعود.. الخفي الصامت الذي نحسبه عنا بعيداً، وهو قريب لا يفصلنا عنه سوى برزخ دقيق، شهقة نفس، رعشة جسد، دفقه تسلب الروح. ما هذا الذي جعل الشيخ منجى القوى المتين يهوى كما تهوى أوراق الشجر في الخريف، ويأتي له أهل أمي في ثيابهم السوداء"[1].

ومن النماذج الأخرى التي يمكن أن نمثل بها هنا، ما يرويه جلال مرة أخرى عن موت والده: "لم أعرفه أول أمري بخلقه وطبعه الذين يعرفهما الناس، إنما بالدمع الذي ينساب من عيني أمي، كلما جاءت سيرة أبي في حديث"[2]. حيث يمر جلال في كلامه وسرده مروراً سريعاً، مجتازاً بذلك الكثير من الأحداث التي ليست بذات أهمية، فنراه اختصر سنوات من حياة أبيه من دون التفصيل فيها، لأن ما يريد أن يصل إليه الرواي هو أن والد جلال كان منقطعاً عن تفكيره، فمر على تلك الأحداث التي تذكرها وهو صغير، عندما كان يسمع من الناس بأنه وُلد يتيماً، ويكمل بعد ذلك فيقول: "السؤال الذي كان يشغلني وقتها، كنت أحسبه يسيراً بسيطاً وأمي تتلأ ولا تريد أن تجيبني، وتقول: لماذا هي وحدها التي معي وأبي غير موجود؟. وعندما فرغ صبرها مني، قالت "مات يا جلال! مات"[3]. حيث مر هنا أيضاً مرور الكرام على معنى الموت حين سأل أمه، دون أن تشرح له أو توضح له معنى الموت، بل اكتفى على لسانها بالإشارة إليه؛ مما ساهم في تسريع الإيقاع السردي للزمن من خلال هذا التكتيف النصي، الذي حققته الخلاصة في الرواية.

ومن الوظائف التي تؤديها الخلاصة في الرواية، "التقديم العام للشخصيات والربط بين مشاهد

¹¹ - انظر: أيام الشتات ص 319.

¹² - انظر: السابق ص 319.

¹³ - انظر: السابق ص 320.

الأحداث"[1]، ومن تطبيقات هذه الوظيفة ما نجده في رواية أيام الشتات حين يقول: "استوقفني

جدي قبالة هذا الفندق، ودخل هو ثم عاد مسرعاً وهو يقول متأففاً:

- خالك شاؤول ذا راجل مش محترم! إدانى ميعاد مليقتوش: قالوا جاي آخر النهار. قلت بدهشة:

هو أنا ليّه عم اسمه شاؤول!

- خالك يا ولد! خالك! خالك!!! صحيح إنت متعرفوش إنما هو قريبننا من بعيد من ناحية خالتك

إستر إللى... كان جدي دقيقاً في مسألة الخال والعم هذه.. فكل من يمت لي بصلة قرابة من

ناحية أُمي فهو خالي، ولا يمكن وصفه بتاتا بأنه عمى ما دمت أنا من أب مسلم" يقول الراوي

باختزال عن شاؤول دون إيضاح دقائق ذلك، كذلك فعل حين أشاء إلى إستر التي وصفها بأنها

خالته، ليرتبط التلخيص بتقديم الشخصية، وللتعريف بها لاغياً تفاصيل ذلك؛ مسهما في تكثيف

النص، واختصاره في عدة أسطر.

ومثل ذلك ما يفعله الراوي إزاء التعريف بكثير من الشخصيات في الروايات، كالتعريف بحياة

الشيخ خميس، إذ يقول: "والزاوية ليس بها شيخ معتمد من وزارة الأوقاف، ولا خصص لها أهل

الحارة واحد بأجر يعطونه له كل شهر، أو حتى كل عام، فتطوع لخدمتها رجل بلحية وشارب

حليق اسمه (الشيخ خميس)، رجل ظاهره التقوى والإصلاح؛ أما باطنه فالله أعلم بما في النفوس،

ويملك دكاناً لتأجير وإصلاح الدراجات، فالرجل يفتح الزاوية ويغلقها ويكنسها وينظفها"[2]. يوجز

الراوي بشكل كبير في تعريفه شخصية الشيخ خميس، معتمداً في ذلك على جملة من الصفات،

التي تعدّ كل صفة في حد ذاتها هي اختزال لحدث، أو مجموعة من الأحداث في كلمة، أو عبارة

فكون خميس ملتجياً، يعنى أن هذا اختزالاً لمرحلة من حياته، جعلته يميل إلى التدين، وكونه

¹¹ - انظر: أيام الشتات ص 91.

¹² - انظر: المليجي ص 105.

يمتلك دكاناً لتأجير الدراجات، هو اختزال لمهنته وحياته التي جعلته يصبح بائعاً للدراجات ومصلاً لها، وكونه تقي من الخارج أما باطنه فإله أعلم به، فهو يمثل جانباً خفياً من حياته، إذ إن ما يفهمه القارئ من هذا، أن جميع ما ذكر هو من عبارات التلخيص التي ذكرها الرواي، وأشار إليها بإشارات سريعة. وكثيراً ما اعتمد الرواي في سرده على الخلاصة كسارد عليم بالأحداث يحمل ما رآه أو ما سمعه، فاسحاً المجال للقارئ كي يربط الأحداث ويوصل بينها بخيط السرد. وقد كانت كثرة استعمال الرواي لهذه الآلية نابعة من كثرة ما يتعرض له من شخصيات ليستوعب ما أمكنه من هذه الشخصيات، لذلك لا نجده يطيل الوقوف عندها؛ بل يلخص حياتها في عدة سطور إيداناً منه للدخول في أخبارها، وما يتعلق بها من حوادث.

الحذف:

الحذف أو كما يطلق عليه الإضمار أو القفز، والحذف هو الحركة الزمنية الثانية التي يوظفها الرواي من أجل زيادة سرعة السرد، ويُعرف الحذف على أنه: "ذلك الشكل السردى الذي يُسقط جزءاً من الحدث أو المادة الواقعية الخام في النص، مكتفياً بالإشارة إليه بصورة ظاهرة، أو ضمنية حينما ينتقل بنا السارد أو الرواي من فترة زمنية إلى أخرى، من دون ذكر أي شيء عن كيفية تحقق السرد"[1].

وعلى هذا "فالزمن على مستوى الوقائع سيكون زمناً طويلاً؛ إذا ما وزن بالزمن على مستوى القول إذ يكون حينئذ زمن موجز مقارب للصفحة"[2]، والحذف كأى تقنية أخرى في السرد يوظفها الرواي من أجل تحقيق غاية، أو مجموعة من الغايات التي من شأنها أن تؤثر في مسار القص وسير الأحداث، فمن خلال الحذف يستطيع الرواي إسقاط ما يسمى بالمدة الزمنية، تلك المدة

¹¹ انظر: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي: ص 82.

¹² انظر: الزمن في الرواية العربية: ص 233.

التي وقع فيها حدث أو مجموعة أحداث خلال الأيام والشهور والسنوات سردا دقيقا متسلسلا"[1].

أنواع الحذف: يمكن تحديد نوعين للحذف:

أولاً: الحذف الصريح

ويراد به ذلك الحذف الذي يوظفه الرواي أثناء سرده للأحداث مع "إشارة محددة أو غير محددة"[2]، إذ يستطيع القارئ التعرف عليها بسهولة من خلال لفظٍ معين يوظفه الرواي، يفهم منه قارئ النص أن هناك حذفاً لحدثٍ ما جرى وقوعه في النص. ولعل ما يميز هذا النوع من الحذف أنه لا يُتعب ذهن القارئ، أو يربكه مما يجعل هكذا نص سهل التلقي من المروى له البسيط صاحب الثقافة المحدودة، وينقسم الحذف الصريح إلى قسمين: معروف المدة، وغير معروف المدة. ومن أمثله في رواية أحلام العودة ما نجده من حذف واضح للساعات حيث يقول: "وتركتني إلى الغرفة التي تببت فيها عدة ساعات، لما طال غيابها طرقت عليها الباب. كانت ثيابها في صرر متراسة على السجادة، وتضع أشياءها الصغيرة في حقيبة يد موضوعة على

السريـر، فاندفعت نحوها: - إيه ذا يا أمي؟

- ربنا يجازيك وكفاية لحد كده.

- هتروحي فين؟

- على بيتي.

- وبصوت خافت وهي مطرقة:

- عند حسن.

- حسن! حسن إيه، بيتك هنا.

¹ انظر: بنية الشكل الروائي: ص 200.

² انظر: الزمن في الرواية العربية: ص 232.

وظفنا نتجادل وهي تلين وتزداد استجابة، لثم تبيد مقاومة تُذكر، اكتفت بالكلمات القليلة التي قالتها، وأخذت ترمقني دون اعتراض.^[1]

يبرز الحذف الصريح في عبارة الراوي (عدة ساعات) إذ تجاوز الراوي عدة ساعات ترك فيها جلال أم حسن من دون أن يطرق عليها الباب؛ بل تخطاها مكملًا بقية ما جرى من أحداث، حين طرقت الباب، ووجدها تحزم أمتعتها ويجري الحوار بينهما، وكانت مدة ترك جلال لأم حسن (عدة ساعات) لا يتناسب مع مستوى القول على سطح النص، فساعات تركه لأم حسن اختزلت في كلمة واحدة. ومن الحذف الصريح أيضا ما يرويهِ الراوي في رواية المليجي حين يقول "مضت أشهر على المعركة التي أدرتها بنجاح، والدكة هي الدكة، الذي تغير هو الوجوه. قضى الدكرورى هو والشبل سماحة، واعتزل غراب بعد أن أقعدته الضربة التي نزلت فوق ركبته، واستأذنتك البغل في التقاعد. اشتاق لعالمه القديم. العلم الذي نشأ وترعرع فيه. عالم الكارو"^[2].

يبرز الحذف الصريح هنا أيضا في عبارة الراوي (مضت أشهر) إذ تجاوز الراوي هنا عدة أشهر على المعركة التي قام بها المليجي مع أولاد هارون حيث يتذكر المليجي هنا المعركة، وما لحق به من خسائر في رجاله أثناء المعركة، وكانت مدة المعركة التي انقضت تتناسب مع مستوى القول على سطح النص، فانقضاء الشهور ثم اختزاله بكلمة واحدة هنا أيضا، وقد كان المستوى الزمني هنا طويلا (أشهر) قياسا بمستوى القول في عبارة الراوي. ومن النماذج الأخرى التي يمكن أن نسوقها للاستشهاد بها ما يروي "هنا" وكانت قدماء قد تمكنتا من العثور على الشبشب، فدهما فيه وقام يحمل عنى الحقائق:

- دا بيقولو انك هاجج من هنا بقالك عشر سنين ولا أكثر. لم أعلق، سألته عن عم ادريس

^[1] انظر: أحلام العودة ص 147.

^[2] انظر: المليجي ص 227.

(البواب القديم)؟

- تعيش أنت، ومراته الست شوق؟ العلم عند الله [1].

يخبرنا الرواي أن جلال قد مكث عشر سنين خارج مصر، لكننا لا نلاحظ ذكرا لحدث ما، وقع في تلك السنين الماضية، بل اضمر كل ما جرى فيها، فنحن بوصفنا مرويا لهم، لا نعلم شيئاً عما حدث خلالها، فالراوي يمكنه أن يتخطى كل السنين من دون الوقوف عندها، أو بيان ما حدث فيها؛ لأنه يريد أن يصل بنا إلى أحداث أكثر أهمية، وواجب الوقوف عليها والتأمل فيها، إذ يسأل جلال عن العم ادريس وهو بواب العمارة القديم، فيخبره البواب الجديد أنه قد توفي منذ زمن، ثم يتابع جلال سؤاله عن زوجة العم ادريس، فيجيب البواب أنه لا يعلم عنها شيئاً، حيث أن مثل هذه الأحداث يطيل الراوي بالوقوف عندها لأهميتها في نظره، في حين اجتاز السنين الماضية لعدم تأثيرها في المسار السردى للأحداث. ويوظف الحذف الصريح في عبارة أخرى حين كان جلال يدرس في المدرسة في مصر، وقد كان الأولاد يسخرون منه لأن أمه يهودية وجده وجدته وأخواله يهود، يقول الرواي: "وانحنى علىّ يُقبلني أمام الأولاد، ثم طفق يقول: حتى ولو كان الذى تتناقلونه بينكم صحياً، وهو فيما علمت غير صحيح، فرينا العزيز يقول {ولا تزرر وزر أخرى}، فكفوا يا أولادي عما يُغضب الله.

ودفعني بيده دفعة خفيفة، وهو يقول: "والآن أسرع إلى الفصل، وإن أساء إليك أحد فتعال إلىّ في الحال، فأنا في مقام أبيك. كانت أيام مرها يذوب في حلوها، وسلام عليك يا شيخنا، فقد صرت أدخل قاعة الدرس رافعا الرأس، بعد أن كانت منكسة من طغيان الأولاد" [2]. يحدثنا الرواي أن جلال قد عاش أياماً سوداء؛ بسبب مضايقة الأولاد له في المدرسة، وقد اختصر ما جرى فيها

¹¹ انظر: أحلام العودة ص 12.

¹² انظر: أيام الشتات ص 329.

اختصارا شديدا، وليحجب القارئ تفاصيلها وحيثياتها، وكأن ما جرى في هذه الأيام ليس بذي أهمية تسترعى الانتباه أو السرد من قبل الرواي.

الحذف الضمني:

وهو "الحذف الذي لا يصرح بوجوده في النص، وإنما يمكن للقارئ الاستدلال عليه، من خلال ثغرة في التسلسل الزمني، أو انحلال لاستمرارية السرد"[1]، فالحذف الضمني إذن هو على عكس الحذف الصريح، فالأول يُصرّح الرواي بوجوده، أما هذا فلا يحمل أيه إشارة للتدليل عليه، وتكون مهمة اكتشافه موكلة للقارئ، وليس كلّ قارئ بل تحتاج هنا إلى قارئ فطن لبيب، يستطيع بفطنته التعرف على موضع الحذف وسعته الزمنية، من خلال ثغرة يتركها الحذف الضمني للأحداث، فتكون وسيلة القارئ لاكتشافه هي هذه الثغرة الزمنية. ولعلنا نأخذ على الحذف الضمني، أنه يتعب ذهن القارئ البسيط الذي لا يستطيع التوصل إلى ذلك الحذف بسهولة. ومن أمثلة ذلك ما يقوله جلال: "ومكثت أن بالشقة وحيدا مدة، أتأمل أشياء جدي... نظارته، جرائده القديمة..ساعته (الجوفيال) التي أتى بها من مصر وظلت برسغه إلى أن مات.. ولجباب جدتي الذي كان ملقى على مقعد مجاور، طبقتة عدة طبقات بعد أن نفضته مرتين في الهواء مزيلا ما عليه من أتربة وغبار...ولم أفكر في غلق الباب علىّ مثلما كنت أفعل عندما تجتاحني نائبة أو ألم كبير، فإن فعلت من الذي يسأل عنى"[2]. في هذا السرد القصير ذي النص محدود المساحة نلاحظ أن هناك حذفًا ضمنيا تعمده الرواي متمثلا ذلك بعبارة (مدة) من دون معرفة كم كانت تلك المدة، فهناك غموض لف هذا الحدث، ليفسح المجال للقارئ كي يتصور ما حدث في هذه المدّة. ويستدعى الرواي تقنية الحذف، وهو يعرض لما جرى بقوله: (أتذكر زماننا الأول بمصر) وهذه العبارة

¹¹ انظر: خطاب الحكاية: ص 119.

¹² انظر: أيام الشتات ص 363.

ضمنها الرواي حذفاً ضمناً استبعد فيها تحديد المدّة التي قضوها في مصر إلى جانب اختزاله لكل ما جرى فيها من أحداث، وعلى إثر هذا الحذف يتساءل القارئ: هل كانت الفترة التي قضوها بمصر أجمل من باريس؟ حيث أن مثل هذا قليلاً. ومن الحذف الضمني ما يرد هنا: "غابت نادية... غابت مخلفة سدة نفس ودقات قلب زائدة وفي مرة من مرات شرودي أخرجت أم حسن خطاباً من عبا وقدمته لي. كان مجرد قصاصة ورق غير مرتبة أو لها تاريخ ويبدو أنها كُتبت على عجل، غير أنها كانت بخط نادية الذي أعرفه"^[1]. حيث جاء هذا الحذف الضمني في عبارة الرواي (غابت نادية) أثناء عرضه لحوادث ذكرته بحبيته الأولى نادية من دون تحديد مدة الغياب؛ بل بقي الإبهام يلف هذه المدّة إلى جانب ذلك؛ فإن الرواي لم يرفع الستار عن ما يريده جلال، في هذه المدّة بل ضمنها أحداثاً بقيت خافية على القارئ، رأى فيها الرواي قلة تأثيرها أو انعدامها في مسار السرد. وهكذا يوظف الرواي الحذف الضمني في سرده محاولاً من خلاله اختصار المدّة الزمنية، ولا سمياً في الأحداث التي لا يرى فيها تنويراً للنص، فضلاً عن ذلك يتيح للمتلقّي أن يشارك في إنتاج النص من خلال ما يسمح به من فكره في التحليق في عالم الخيال. وقد كانت تقنية الحذف الزمنية بنوعها الصريح والضمني شائعة الورد في الروايات؛ إذ برز تجليها في كثير من المواضيع ذلك أن الروائي محكوم بهدف سعى من ورائه لإضفاء جماليات على الروايات، فكلماً وجد فسحة لحذف زمني لمدّة قد تطول وتقصّر دون أن يكون لها تأثير على سير الأحداث عمد إلى توظيفه.

الوصف:

يعتبر الوصف حركة زمنية تعمل على تهدئة وتقليل سرعة السرد، وفي الوصف يتوقف "سير

^[1] انظر: أيام الشتات ص 329.

الزمن تماماً بغية وصف شيء ما أو التأمل في مشهد ما"[1]. وهذا التوقف الزمني الحاصل يأتي من جراء مرور الرواي من سرد الأحداث إلى الوصف مشكلاً في هذا الأمر مقطعاً زمنياً مستقلاً عن زمن الحكاية"[2]، حيث يكون "الزمن على مستوى القول أطول، وربما بما لا نهاية من الزمن على مستوى الوقائع"[3]. كما و "ترتبط حركة الوصف في أدبيتها وتشكلها بفن الرسم"[4]، حيث أن الفنان يرسم بألوانه لوحة أدبية فسيفسائية مستخدماً كلماته كأدوات خاصة به. وفي الوصف يستطيع الرواي عكس "الصورة الخارجية لحال من الأحوال، أو لهيئة من الهيئات، فيحولها من صورتها المادية.. إلى صورة أدبية قوامها نسيج اللغة وجمالها تشكيل الأسلوب"[5]، ومن هنا كانت الحركة الوصفية ضرورية للنص السردي، إذ أنها تجعل للشيء الذي نراه وجهاً وهيئة جديدة حتى وإن لم يتغير شكله بتغير الوصف له. وتظهر أهمية الوصف في أن السارد "يحاول من خلاله وصفه اصطحاب القارئ لمعينة الموصوف؛ خالقاً حالة من التفاعل والإحساس المشترك"[6]، فضلا عن الأثر الذي يخلفه الوصف في "شد الأحداث والأخبار والشخصيات إلى أماكن وأزمنة معروفة"[7]، حيث يقوم ب "تسليط الضوء على المواقف من جهة أخرى"[8]. إن الوصف يعتبر حركة زمنية يسعى الرواي لتحقيقها وبناءها داخل النص ليخدم السرد، ويحقق عدة وظائف تنمي النص والأحداث داخله، منها "الوظيفة الموسيقية من خلال قدرة الوصف على خلق الإيقاع السردى لافتاً نظر القارئ إلى الوسط الذي يحيط به، ليترك حالة من الراحة أو يثير

¹¹ انظر: أيام الشتات ص 329.

¹² انظر: تقنيات الزمن في السرد القصصي: ص 26

¹³ انظر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً: ص 86.

¹⁴ انظر: بناء الرواية، سيزا قاسم: ص 13.

¹⁵ انظر: في نظرية الرواية: ص 285.

¹⁶ انظر: بنية السرد في القصص الصوفي: ص 220.

¹⁷ انظر: الموصل فضاءً روائياً: ص 58.

¹⁸ نظر: في نظرية الرواية: ص 294.

حالة من القلق. كما تظهر هناك وظيفة أخرى تصاحبها وهي الوظيفة الوصفية التصويرية التي تركز على تصوير الأماكن، والأحداث تصويراً دقيقاً وإبراز صورتها للمتلقي" [1]، هذا فضلاً عما يحققه الوصف من "خدمة تفسيرية توضيحية للقاص إلى جانب وظيفته التزيينية للنصوص مسهماً من خلال ذلك إلى إيهام القارئ بواقعية الأحداث" [2]. ويذهب الوصف بجميع وظائفه ليحقق أمرين مهمين وهما: "الأول عنايته برسم صورة كلامية للمشهد البيئي، والثاني مساعدته للشخصيات على التغيير مع تغيير البيئة المحيطة بها إذ يمنحها الجو المناسب لمسايرة التطور الحاصل في الأحداث" [3]، وقد تعددت الأوصاف في الرواية بين وصف للشخصيات ووصف للمكان وبين هذين الوصفين كان كمال رحيم يسعى ليصف أشياء أخرى كوصفه لساعة مثلاً أو ملابس.

وصف الشخصيات:

نجد أن الروائي في معظم سرده في الروايات، قد عمد إلى أن يقف عند وصف الشخصيات، سواء كانت هذه الشخصيات رئيسية أم ثانوية، فلقد وظفها بألوان متعددة وأشكال مختلفة، فنجده مرة يصفها من درجة مادية (جميلة أو قبيحة)، أو يصفها لنا بشكل معنوي، أو نراه يعتمد إلى الجمع بين الوصفين في آن واحد. ومن أوصاف الروائي المادية، ما نراه في وصفه للشيخ المنجي في رواية أيام الشتات: "بدا عملاقاً بسترة الجزارة البيضاء المزمومة من عند فتحة الصدر، وزنده المشمور عنهما كم السترة يقولان إنهما لبشر خرافي، وأعطته اللحية المهولة والسحنة التي لا تعرف الهزل مهابة في أعين الزبائن". نجد هنا أن الوصف قد جاء مادياً مؤدياً دوراً كبيراً في خلق

¹¹ انظر: بناء الرواية، سيزا قاسم: ص 83.

¹² انظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ص 182-183.

¹³ انظر: أيام الشتات ص 37.

صورة تجمع بين الجمال والقبح عند الملتقى، ومن الأوصاف المادية أيضاً قوله: "كان لافتاً بثيابها هذه التي اشترتها لها راشيل ابنة خالتي والعطر والمكياج الزائد حبتين، وقدميها البيضاوين اللتين تغوصان في شيشب من القطيفة السوداء مزينة برسوم وأشكال من بلاد الصين. بدت كالغندورة التي أتى جو باريس على هواها"[1]. حيث نجد أن السارد هنا قد وصف قديمها والشيشب وشبه أمه بالغندورة التي تحاول أن تكون امرأة باريسية، حيث أوقف الرواي هنا مجرى الأحداث ليوجه طاقته الأدبية نحو وصف أمه وإبراز مفاتها، ليلتحم السرد هنا بالوصف التحاماً شاملاً. ومثلما تؤدي الأوصاف المادية دوراً في تطور الأحداث وسيرها، تؤدي الأوصاف المعنوية دوراً آخر، ومن هذا ما نجده في وصف (أبي كف) حين يسمع صوته. "كانوا يعرفون ما سيبتدون به، فالأغنية الأولى لا مجال فيها للاختيار إنما هي تقليد يبدأون به في حفلاتهم الشهرية منذ زمن طويل وتتحنح أبو كف مثلما يفعل عبد الوهاب، وانسابت منه الكلمات تتاجى الجالسين وتقول:

حب الوطن فرض عليه أفديه بروحي وعنيه..

ليه بس ناح البلبل ليه فكرني بالوطن الغالي..

قضيت أعز شبابي فيه وفيه حبايبي وعدالي..

وإن شاف هوان ولا آسيه أفديه بروحي وعنيه." [2].

نلاحظ هنا أن النص يتكثف ويتضخم على اثر استدعاء الرواي للوصف، إذ يؤسس الرواي جميع أحكامها على وصف معنوي خاص ب(أبي كف) وغناءه؛ مما أسهم بدوره في بث الحركة، وخلق جو من التفاعل والإحساس المشترك بين المبدع والمتلقي، فكأن المتلقي هنا يشارك الشخصيات في استماعها لأبي كف، ويتابع جلال وصفه أيضاً المعنوي فيقول: "كنت أهيم معهم في ملكوت

¹¹ انظر: أيام الشتات ص 49.

¹² انظر: السابق ص 141.

الله وهم يقولون: الله أكبر.. الله أكبر.. الله أكبر كبيراً.. والحمد لله كثيراً..
وسبحان الله بكرة وأصيلاً..

وتشرب عنقي إلى أعلى، وهم يصيحون بفخر:

صدق وعده.. ونصر عبده.. وأعز جنده.. وهزم الأحزاب وحده.. وأنحى خاشعاً بقلبي وأنا أقول
معهم: لا إله إلا الله ولا نعبد إلا إياه.. مخلصين له الدين ولو كره الكافرون.. اللهم صلى على
سيدنا محمد وعلى آل سيدنا محمد، وعلى أزواج سيدنا محمد وعلى ذرية سيدنا محمد، وسلم
تسليماً كثيراً.. [1]. حيث جاء هذا الوصف لنفسه وصفاً معنوياً تعبيراً عن امتزاجه مع أصدقائه
في التسبيح والتهليل والتكبير، وهذا ما يؤكد عليه الرواي حين يقول: "رددنا هذا الدعاء أمس في
مسجد باريس أثناء صلاة العيد، أنا وأبو الشوارب، والشيخ منجى والمامادو وغلان خان الباكستاني
الذي يقطن معنا في باريس، غير أنه لم يخطف مني قلبي أو سرت في دمي دفته من تلك
الدقائق التي كانت تحدث لي هناك! في بلدي البعيد" [2].

وصف المكان:

يقوم الرواي إلى جانب وصف الشخصية، بمهمة وصف الأماكن التي تدور فيها الأحداث،
ويجري فيها ضمير التمازج والخطاب بين الشخصيات.. ومن أوصافه في ذلك "كانت شواهد
القبور آنذاك لا ترى بالعين، إلا بعد أن نكون قد تركنا البيوت وأوغلنا في السير لمسافة، والزرع
حولنا يتراعى حتى نهاية البصر، والطريق ذاته لئن تحت أقدامنا ونتهادى عليه.
أنا في ذيل أمي وجدتي، وجدي أمامنا، والفلاحون يحيطون بنا على أكتافهم الفؤوس في أيديهم أو
معلقة على رقاب الدواب مخالٍ صغيرة تحتوى السكر والشاي والدخان. تبدل حال الطريق.. صار

[2] انظر : أيام الشتات ص 174.

[1] انظر: السابق ص 174.

كئيباً غريباً ليس بكراً أو ابناً للطبيعة، بعد أن جاس فيه بالرصف والتعبيد مقاولو وأنفار هذه الأيام. امتلأ بشروخ وفجوات لا ترحم.[1]، وتمثل هذه الأوصاف في بدايتها محاولة اتحاف القارئ لعوالم يرصدها له الرواي مفعماً وصفه بالحركة والحياة، مطبقاً في الوقت نفسه مسحة واقعية ذات بناءٍ فني بأسلوب أدبي رصين. ولعل الوصف الذي أورده الروائي بمختلف أشكاله محاولة للتوضيح، والتأمل والتعليق وإبراز قدرته الأدبية وسعة مخزونه اللغوي، ومن نماذج الوصف في الروايات أيضاً، وصف السارد للشارع بعد أن رجع من مصر، حيث يقول: "أقوم إلى الشرفة.. الشارع ليس الشارع الذي أحبه قلبي ووطنه قدامي. مقهى أبي عوف القديم التراث، وضعوا يافطة على واجهته تقول: إن اسمه الآن (كافثيريا مرجان) بعد ان اشتراها هذا المرجان من ورثة أبي العوف. وعلى اليسار وأنت تهم بالدخول لوحة خشبية عليها ملصق بالألوان، يحوى قبة سوداء إلى جوارها كأس فارغة يمتد فوقها سيجار"[2]. وهناك عدة نماذج أخرى للوصف، ومنها وصف السارد لثوب راشيل حيث يقول: "استأذنتُ أمي في ثوب من ثياب البيت، ارتدته وخرجت علينا به. ثوب زهري فاتح يصل إلى قدميها وأكمامه حتى الرسغين، وله ياقة لا تكشف العنق، ورغم كل هذا الاحتشام والأدب كان الثوب مفتوحاً من الجانب حتى منتصف الفخذ"[3]. ومنه أيضاً وصف جلباب محمود الذي أعطاه لجلال ليبيت به عنده: "فراش أختي مريح، والجلباب الذي أعارني إياه زوجها (محمود أكمامه واسعة وملئ بالفتحات"[4].

¹¹ انظر: أحلام العودة ص 153.

¹² انظر : السابق ص 43.

¹³ انظر: أيام الشتات ص 72.

¹⁴ انظر: أحلام العودة ص 123.

ومن الوصف الوارد في رواية أحلام العودة أيضا، وصف السارد للساعة التي على الحائط "ساعة حائط بندولها يروح ويجيء، هيكل صغير من النحاس على هيئة شمعدان، صورة في برواز لصّروف بك أبي السعد والد الأستاذ يعقوب بشارب مرفوع إلى أعلى وحُلة من حُلل الزمان.. على مسافة منى وفوق طاولة ذات سيقان عالية، تقف عليه من الخشب الثمين منقوش على جدرانها رسومات فاضحة"^[1].

^[1] انظر: أحلام العودة ص 229.

الفصل الثالث

خصائص السرد

الفصل الثالث

خصائص السرد

حفلت سطور كمال رحيم في رواياته الثلاث، بجملة من الخصائص السردية التي كان لها تجليها الواضح، وحضورها البين وهذه الخصائص كانت مشتركة لأغلب الروايات، ولكن بدرجات متفاوتة ومستويات متباينة، وهي كالاتي:

أولاً: السرد الطلبي

حيث تميز السرد في روايات الروائي، بأن بعضه جاء طلبياً، بمعنى أنه جاء تلبية لرغبة الطرف الآخر في سرد هذه السطور وكتابتها، ولطلب ضربان " طلب خارجي وطلب داخلي"[1]. أما الطلب الخارجي، فيراد به أنه صادر من ذات خارج النص، موجه بالأساس إلى المؤلف (الكاتب) لكي يبدأ حكيه وسرده، وهنا باستطاعتنا القول أن صاحب الطلب يكون مفارق للعملية السردية وغريب عنها. وأما الطلب الداخلي فهو بخلاف الطلب الخارجي، حيث يكون صادراً من ذات داخل النص، تثير السارد وتحفزه على المباشرة بالسرد، حيث ينماز صاحب الطلب بانه موجود في العملية السردية، حاضر وسامع لما يُسرد.

السرد الطلبي الخارجي:(رواية أحلام العودة).

لعلنا في بداية رواية أحلام العودة، نلاحظ سبب إقدام المؤلف أو الكاتب على كتابة روايته، وهم ابنته ياسمين وحفيدته كنزي وسليم، حيث أن السرد في الرواية قد جاء في سبيل أن يصنع لهم إرثاً يعتزون به وقد قام بإهدائه لهم حيث يقول: "إلى من يبعثون في قلبي الفرحة..."

[1] انظر: (عبد الوهاب شعلان)- السرد العربي القديم، البنية السوسيو ثقافية وقد نشرته مجلة الموقف الأدبي الصادرة عن اتحاد الكتاب- العرب-2005م.

ابنتي ياسمين .وحفيدي كنزي وسليم..."[1].

حيث أننا نستطلع من هذا أن هؤلاء الأشخاص كانوا بمثابة المحفز لذات الراوي، ليقوم بنسج سرده داخل هذا الرواية، حيث أنه قد أهداها لهم بعد أن انتهى منها. ومن نماذج السرد الطلبي الخارجي، ما يقوله جلال أيضا في رواية أحلام العودة بعد أن دفعه أبو السعد أفندي للحديث عقب وصوله إلى مصر إذ يقول: "وبعدين يا جلال؟! وبعدين؟ وتعمل إيه حظها كده! وساعات لما تتفتح في البكا تقول: "أنا إيه اللي شبكني الشبكة السوداء دي وخالني أتجوزه! أنا لا عمري حبيته ولا فكرت ارتبط بيه! انتم اللي حلتوه في عيني، وزى ما يكون غصبتوني عليه.

- بتقول كده! لها حق! لها حق والله!". [2]. حيث أن أبو السعد أفندي قد أحب خالة جلال عندما كانوا بمصر، وبعد أن تزوجت وسافرت مع زوجها كانت قد انقطعت أخبارها كليا، ورأى أبو السعد أفندي أن هذه هي الفرصة لكي يتعرف على أخبارها وأحوالها من ابن أختها جلال، حيث أن أبو السعد هو الذي دفع جلال ليقوم بسرد تلك السطور أمامنا.

السرد الطلبي الداخلي (رواية أحلام العودة):

إن الطلب الداخلي يكون "صادراً من ذات داخل النص تثير السارد وتحفزه على السرد"[3]. ويمتاز صاحب الطب الداخلي بأنه متماهي في العملية السردية حاضر فيها، وسامع لما يروى مشكلاً بذلك المروى له ما يسمعه، ولعل هذا ما يؤكد العبارة القائلة "بأن المروى له هو من يحدد قبلياً نوعية ما يريد أن يسرد عليه"[4]. ومن الطلب الداخلي في رواية أحلام العودة ما تريد أن تسمعه ليلي أخت جلال من زوجها محمود عن معاملة الناس في القدم لبناتهم، وعدلهم معهن

[1] انظر أحلام العودة ص 6.

[2] انظر السابق ص 33.

[3] انظر: السرد العربي القديم، البنية السوسيوثقافية: ص 4.

[4] انظر: السرد العربي القديم، صحرواي: ص 99.

حيث يبدأ السرد فيقول: "دا أنا مرة سمعت أبويا بيقول: أنهم لما كانوا عايشين زمان في بلد كده ضواحي رشيد كان هو الموال والست من دول ولا العيل اليتيم إذا خد حقه بالمضبوط يبقى زعق له نبي ولا شيخ! ويدير عينه نحوى، ثم يعود إلى ليلي:

- بس يا ليلة لسه الدنيا بخير وناس ولاد حلال، عندك الحاج حسنين أبو عون، أهه مدخلش على ولاده حرام، ولا الحاج عبد الغفار المنشاوي وأهو قريبكم وانتي عارفاه، مش قال: اشهدوا عليّه يا ناس، كل واحدة من أخواتي البنات هتاخذ حقها في الدار قبل الغيط، وفوق دا كله حلال عليهم دهب أمهم وكل إلى يخصها من متاع." [1].

حيث طلبت ليلي من زوجها جلال أن تحدثه ببعض قصص الناس القديمة التي وقعت، وهي بذلك قد طلبت منه أن يكون هو صاحب الاختيار ليسرد ما تحفظ ذاكرته، وعلى إثر هذا الطلب يتحفز محمود ليبدأ بالسرد والحديث وليلي وجلال يستمعون بشغف وتتبع، متأملين في أخلاق رجلين لا وجود لمتلهما في القرية.

ويصدر الطلب الداخلي مرة أخرى في موضع آخر من رواية أحلام العودة، وهذه المرة جاء على لسان جلال ليطلب من عمته أن تخبراه عن أبيه فيقول: "سألت السؤال الذي طالما شغلني، وأنا صغير، الصورة التي كان عليها؟ فقالت العمّة أم الخير:

- أبوك الله يرحمه هو وهانم فوله وانقسمت لنصين! الطول هو الطول والوش هو الوش وبالخصوص و الشفة وتدوير العين وتتهدت:

- هو هو يا حبة عيني هانم أختي! فرنوت صوب العمّة هانم وهي تحتويني بنظر حانية وقامت من جوار أختها لتجلس بجانبني وتخصني بالحديث عن أبي. شجرة الكافور التي وراء البيت القديم، حيث لم يكن يحلو له الجلوس أو القراءة في كتاب إلا عن جدعها، وكان أن أجبره الجد عبد

[1] انظر: أحلام العودة ص 36.

الحميد على إلقاء خطبة الجمعة في مسجد المنشاوية عندما غاب الإمام، ولم يفتح الله عليه ساعتها بكلمة سوى: يا عباد الله اتقوا الله، إن من يعمل منكم مثقال ذرة خيرا يره ومن يعمل منكم مثقال ذرة شرا يره"[1].

حيث يصدر السرد من قبل ذات داخلية متمركزة في النص، هي ذات جلال الذي يطلب من عمته الحديث عن والده، واستجابتهما لطلب جلال، وتبدأ الساردتين المتمثلين في شخصيتي عمتي جلال بالحديث، وسرد ووصف والد جلال على مسامح جلال، وكأنه أشبه بالأمر الذي يجب تنفيذه.

1. السرد الطلبي الخارجي (أيام الشتات):

قلنا أن الطلب الخارجي يكون صادر من ذات خارج النص، موجه بالأساس إلى المؤلف (الكاتب) كي يباشر سرده، ويكون صاحب الطلب مفارق وبعيد عن العملية السردية، حيث جاء ذلك في عبارة صريحة في الإهداء وذلك حين قال: "إلى من أحبني وأحبيته... إلى جلال وكل جلال أهدى هذا العمل..."[2]. وهنا يبدو أن المقصود بجلال ليس جلال المذكور بالرواية بل إنه جعل جلال هنا رمزا لكل إنسان يعيش خارج بلده في الشتات، فكان أن أهدى هذه الرواية له.

2. السرد الطلبي الداخلي (أيام الشتات):

ومن نماذج ذلك في الرواية، ما قالتها الست زهيرة زوجة الشيخ منجى حينما حركت الشيخ ليفقد أعصابه ويتكلم حيث قال: "أن نشاط جدتي ازداد هذه الأيام على السلم، تهبط وتصعد وفي يدها عصا غليظة من تلك التي تستخدم في المشاجرات! وأنها تخشى على زين العابدين منها..."[3] حيث أنها طرقت على الوتر الحساس؛ ليبدأ بالحديث حيث قال: "تعرف لو كان هالعجوز تمس

[1] انظر: أحلام العودة ص 196.

[2] انظر: أيام الشتات ص 5.

[3] انظر: السابق ص 45.

شعرة من شعرات زين العابدين إلا ما نطلع إليها وبالله العظيم الذي لا إله إلا هو إلا لما نوربها النجوم في عز القايلة(الظهر).هي وسى تاته (العبيط)-يقصد جدي.

- لا والحكاية مهياش بأش تقف هنا(والحكاية مش حتقف لحد كده).حتى ولدها شمعون اللي ساكن في العشرين- يقصد خالي- إلا لما ندقق عظامه- ونوريه الرجال أيش تعمل!"[1]. وهنا يكمن الطلب الداخلي على لسان الشيخ المنجى، عندما أشعلت زوجته غضبه، ودقت له على الوتر الحساس، حيث يبدأ بالسرد المتضمن التهديد والوعيد لجد وجدة جلال وخاله في حال حصل لولده(زين العابدين) شيء بسبب تهور جدة جلال. ومن الطلب الداخلي في رواية أيام الشتات أيضا ما يقوله أبو الشوارب حين سأله جلال عن مكان لتخزين البضاعة: فقال " هز أبو الشوارب سبابته يمينا ويسارا وهو يؤكد على أن شقته لا تصلح، فزوجته(أم بهلول) يدها طويلة وحتما سوف تسطو على أكياس البضاعة أثناء غيابه والذي يعجبها سوف تأخذه رغما عنه! بل والأدهى من ذلك أن لها ثلة من الجارات الفاقات معدومات الإحساس، وأتوقع أن تأذن لهن هذه المرأة الجبارة من اقتحام الشقة ليتفرجن ويلبسن ويجربن المقاسات"[2]. حيث أن جلال وأبو الشوارب هنا قد انفقوا على أن يقوموا بالتجارة وشراء بضاعة وبيعها لأثرياء الخليج حلما يصلون إلى باريس، وقد سأل جلال عن شقة لتخزين البضاعة وسأله عن شقته، لكن أبو الشوارب كان قد بدأ بالسرد بشكل مطول؛ بحيث أن جلال ربما توقع إجابة صغيرة تقتضى(نعم أستطيع أو لا أستطيع).

[1] انظر أحلام العودة ص 46.

[2] انظر السابق ص 172.

3. السرد الطلبي الخارجي (المليجي):

لقد جاء السرد الطلبي الخارجي في رواية (المليجي) صادراً من ذات بعيدة عن النص، بحيث أن الإهداء في بداية الرواية كان لروح الأديب الكبير: "يوسف الشاروني" حيث قال: "إهداء وتقدير... للأديب الكبير يوسف الشاروني..."[1]. ويبدو أن الباعث عند كمال رحيم لتأليف وكتابة هذه الرواية هو الروائي والأديب الكبير يوسف الشاروني، حيث كان كمال رحيم معجب به بدرجة كبيرة جداً.

4. السرد الطلبي الداخلي (المليجي):

ومن السرد الطلبي الداخلي هنا، ما يقوله العم مفتاح من خطة أمام المليجي للانقضاض على أولاد هارون؛ حيث أن حديث العم مفتاح كان بإيعاز من المليجي، وهو هنا يكون صادر من ذات داخل النص حفزته، وأثارته حتى يبدأ السرد، فيقول: "ودياب من فوق بيت السناري ومعاة شوية العيال الحديفة، ينزلوا عليهم من فوق وتنشين على الراس والحنت اللي توجع، اللي يتعور، واللي يتكسح وللا يروح فيها، وهما يتلخبطوا ويتبرجلوا من هنا وإحنا ساعتها نكبس عليهم، واللي يطلع لهم من ورا الجامع." [2]. هنا المليجي كان يريد خطة ذكية ليقضى على أولاد هارون، وبالفعل أتى بالعم مفتاح الذي يشهد له الجميع على راحة عقله، وقصّ عليه الخطة التي رسمها بإتقان، فكان سرده صادراً من ذات في النص نفسه قد حفزته على السرد.

[1] انظر المليجي ص 5.

[2] انظر السابق ص 217.

ثانياً: الاغتراب

يعد الاغتراب أحد أهم الخصائص السردية التي لها وجود في الروايات العربية الحديثة، فلقد جمعت هذه الروايات بين الكثير من الأمور المتناقضة، التي نتج عنها أزمات شتى منها: الفكرية والاجتماعية والسياسية أدت إلى حدوث صدمات هزت القارئ والمبدع معاً، وكان لها تأثير بالغ لأنها عكست الكثير من الأشكال المسيطرة على الذات البشرية من قلق وخوف مستمرين. ولقد عانى المبدع كمال رحيم أشكالاً كثيرة من الاغتراب، حيث أنه وُلد لأب مصري وأم يهودية، وسافر بعيداً عن مصر التي لطالما أحبها، وقد قابل ذلك بردود فعل مختلفة، فمرة نراه ينأى بنفسه بعيداً عن الأحداث، ومرة يضع نفسه على الهامش، وفي بعض الأحيان نراه يتمرد على الواقع. وفي روايات كمال رحيم نلاحظ بروز ظاهرة الاغتراب بصورة واضحة على عدة مسميات منها، الشخصية والفكرية والرؤية.

مفهوم الاغتراب:

تعد ظاهرة الاغتراب جزءاً من الحياة العامة التي يمر بها أي إنسان على مستوى العالم، وتنعكس على كافة مجالات الحياة، وهي تأتي لأمر عديدة منها القمع في البلد الذي يعيش فيه والبطس والفقر، ومنها الثقافي بهدف الحصول على المعرفة والدراسة، وفي هذا يقول على وطفة أن ظاهرة الاغتراب: "تأتي نتاجاً لإكراهات شتى تتمثل في القمع التاريخي والسياسي والأخلاقي والترابي والاقتصادي، الاغتراب ليس نتيجة وحسب؛ بل هو نتيجة وسبب في آن واحد، ذلك لأن ممارسة القمع والإرهاب ظاهرة اغترابية في حد ذاتها، وعلى هذه الصورة يمكن الاغتراب في أصل العنف، ويكمن العنف في أصل الاغتراب وتتداخل الظاهرتان في كينونة واحدة يتعانق فيها السبب بالنتيجة والشكل بالمضمون" [1].

[1] انظر: على وطفة "المظاهر الاغترابية في الشخصية العربية، مجلة(عالم الفكر)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت: مج27، العدد الثاني _ أكتوبر: ديسمبر 1998، ص 242.

وفى تحديد مفهوم الاغتراب، نجد أن بسام فرنجية قد حدد عدة مفاهيم عن الاغتراب فذكر أنه عند (هيجل) و(ماركس) هو "حالة اللا قدرة، بمعنى أن الإنسان يعجز عن تحقيق ذاته، وعند(ماكس فيبر) يعنى عجز المواطن عن مواجهة الدولة التي تحاول السيطرة عليه، وتقرير مصيره، وعند (دوركايم) تفكك القيم والمعايير الاجتماعية التي فقدت السيطرة على السلوك الإنساني وضبطه، وعند(كارل مانهايم) حالة من العيب وافتقاد الأشياء لمعناها مصحوبة بالقلق واليأس واللا انتماء، وعند(جرودزن) الحالة التي لا يشعر فيها الأفراد بالانتماء إلى المجتمع أو الأمة، حيث العلاقات الشخصية الغير الثابتة وغير المرضية"[1]. أما عن صور الاغتراب فنلاحظ أن هناك عدة صور للاغتراب حسب ما قدمه لنا (ريتشارد شاخت) في كتابه الاغتراب منها " الاضطراب العقلي، والغربة بين البشر، وفتور العلاقة الفردية مع الآخرين، الاغتراب عن النفس، الشعور بالعجز، اغتراب الوعي، إبداء الارتياح واللامبالاة، أو العداة أو غربة المشاعر، الانفصال(انفصال الناس عن شيء ما)، افتقاد التضامن مع الآخرين، وعدّ (شاخت) الشخص المغترب، هو من تم تغريبه عن مجتمعه وعن الثقافة التي يعيشها ودفعه إلى اتخاذ موقف غير ودي منها"[2].

أولاً: الاغتراب عن الذات

يتمثل اغتراب الشخص عن ذاته في أن معاشته لا تضرب جذورها في الواقع وإنما هي وهم، وعلى هذا نستطيع القول أن من يغترب ويبتعد عن ذاته يخفق في معاشة هويته في زخم خصوصيتها وتفردتها؛ إذ ليس لديه شعور بذاته، ويعرّف الاغتراب عن الذات بأنه "فقدان الشخص

[1] انظر: بسام فرنجية: الاغتراب في أدب حليم بركات، مجلة (فصول)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة:مج4 ، العدد الأول، أكتوبر 1983، ص 209.

[2] انظر(ريتشارد شاخت: الاغتراب ترجمة: كامل حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت: ط1:1980، ص63-66،237-308.

لسمة واحدة أو لجميع سمات الذات الأصلية_ وهي التفرد والعقل والحب والنشاط الخلاق"[1].
وعليه فإننا نلاحظ أن مظاهر الاغتراب عن الذات عند جلال تظهر في قوله " تيبس عقلي وبدوت
لنفسي وكأني في لحظة زمن غير الزمن الذي يخص هؤلاء القوم الذين حولي! لحظة تخصني
وحدي! الولد الذي يجلس على يساري هو وحده الذي انتبه لي، ربت عليّ بحنوٍ عارضا
المساعدة. استكنت له! أسلمته أمري! وهو يقول لي بصوت عالٍ وغير آبه للمراقبين: تعال إليّ ولا
تخف! خد مني العلم الذي تجهله! وأخذ يملي عليّ الإجابة كلمة بكلمة"[2].
حيث وصف جلال هنا مشهد مما حدث له في قاعة الامتحان، عندما دخل للقاعة وتفاجئ أن
الامتحان باللغة العربية وليس بالفرنسية كما ظن، مع العلم أن جلال باللغة العربية أقوى منه
باللغة الفرنسية ولكن بسبب ابتعاده عن بلده لم يستطع أن يجيب على أسئلة الامتحان، وقد مثلت
هذه الفقرة أبرز مظاهر الاغتراب عن الذات.

إن هذه الظاهر المطلقة، ربما ترجع إلى عدم قدرته على فهم الأسئلة؛ مما أدى إلى اغترابه عن
ذاته وعقله وذهابه بعيدا؛ حيث أننا نلاحظ عدم وجود توازن في ذات جلال، ومن مظاهر الاغتراب
عن الذات أيضا ما يقوله الشيخ المنجي: "إسحاق شامير هذا اللي يقولوا عنه رئيس الكنيست
الإسرائيلي مثله مثل مناحم بيغن. هو الآخر إرهابي كبير يا ولدى قتل وذبح وشرب من دم أولادنا
ونسائنا في فلسطين. فعل كل شيء يا ولدى واستباح أهلنا هناك وبعد... بيمشي السادات
للكنيست ويجلس معاه [3]. هنا نلاحظ أن جلال حين عودته من أحد المواعيد، قد قابل الشيخ
المنجي عند محله، وسرد عليه الشيخ المنجي ما شاهده على التلفاز. لقد كان جلال وقتها يعيش
مع أهل أمه اليهود، ولا يهتم بالمسائل السياسية أبدا، فلما رأى السادات واقفا في مطار بن غريون

[1] انظر ريتشارد شاخت: الاغتراب: ص 191 . .

[2] انظر أيام الشتات ص 34.

[3] انظر: السابق ص 107.

الإسرائيلي شعر أنه ابتعد عن ذاته، كما شعر أن هناك فجوة كبيرة بين شعور الشيخ المنجى وشعوره هو، عندما شاهد الشيخ وهو يتكلم بكل غضب. لم يكن جلال شخصاً عادياً، ولم يقنع بالسكوت بعدها والانزواء والرضا بواقعه، وقد رمزت هذه الشخصية هنا إلى الإنسان العربي الحر الذي يرفض أن يهادن اليهود ويرفض الاستسلام والخنوع، فيقف في حالة من الصراع مع الذات (الأنا) ويقف بين أمرين أحلاهما مر وهو أن تسكت وتعيش بغضبك مع أهل أمك اليهود الذين ربوك واحترموك وجعلوك شخصاً جيداً، وبين أن تعبر عن غضبك وبالتالي ستجعل من ربوك يغضبوا منك خاصة أن جلال كان يحب أمه وجدته وخاله شمعون كثيراً، بخلاف جدته التي لم يكن يطيق رؤيتها أبداً، وقد مثل هذا بحد ذاته حالة من التنازع والتناقض في عقل جلال ونفسيته. ومن لحظات الاغتراب عن النفس والذات الذي برز في صورة التناقض بين الداخل والخارج أن جلال كان خجولاً جداً، ولا يقبل أن يتكلم أبداً مع إحدى موظفاته في العمل، ولا أن ينظر لإحداهن نظرة جنسية أو استغلالية، أو يتخيلها في حالة من الخلوة على سبيل المثال، إلا أنه في ضرب من سطور النص نجد بعض التناقض حيث يقول: "هبطت راشيل على سمائي، أعادتني إلى بدائيتي، إلى حيث الذكر والأنثى. ولبث على هذا الحال يومين أو ثلاثة. فكم أنا ولد تافه لا وزن له!! لم أفعل أي شيء أو أفكر أو أحلم بمعجزة تنقذني قبل فوات الأوان، معجزة تعيدني على الطائر الميمون إلى مصر وتجلسني على مقعدي الخالي بطلب الدمرداش، سكت... وتغافلت.. انشغلت بسمانتني راشيل الممثلتين وتديبها اللذين يدعوانني إلى التلصص عليهما ومتابعة حركتها كلما مالت أو انتنت"[1] ورغم أدب جلال واحترامه لنفسه، واحترام الناس له وتعاليمه وقيمه الإسلامية التي حرمت عليه النظر هكذا؛ إلا أنه بعد أن خلا بنفسه مارس عكس ما تربي عليه، لقد مارس عكس ما ألف نفسه عليه، وكأنه يعاني من حالة انفصام في الشخصية، إذ يظهر أمام

[1] انظر: أيام الشتات ص 80.

الآخرين صاحب قيم وتعاليم دينية راقية وسامية ينادى بها ويدعو إلى تحقيقها، ولكنه في الحقيقة خالف ذلك، وهذه الثنائية تدل على حالة الانشطار التي وصل إليها نتيجة الإحساس بالضياع. ومن مظاهر الاغتراب عن الذات أيضا ما يقوله جلال: "كلت همتي وأنا في الغربية عن تقصى أخبار الوطن وقضاياه أو حتى عدت أنشغل بأي شيء يجرى في دنيا الغير وليس دنياي. انطويت على ذاتي مكتفيا بهمي وترحالي وبلواي.."

بت لا أعرف عن بلدي إلا من جريدة ألقاها عرضا، برنامج إخباري على شاشة التلفزيون، يصادف عيني، أو مما تتناقله الألسنة هنا، السنة المحب والكاره ومن يدس السم في العسل. الشيخ منجى ورهطه، أقارب أمي اليهود، ولكمات عابرة من العرب الذين يرتادون محل بوشار، وفرنسيين أحيانا وشوام.. [1].

لقد وضع الروائي جلال هنا في مشهد اغترابي هام جدا، حيث أن المواطن العربي في الغربية يحاول قدر المستطاع أن يتقصى أخبار وطنه، ويحاول أن يعرف ما يجرى في الوطن العربي بشكل عام، وبالأخص في ذلك الوقت؛ حيث أن القومية العربية كان حلم يغالب أكثر العرب ويسعون لتحقيقه، وخاصة المصريين لتأثرهم بالزعيم الراحل جمال عبد الناصر أحد الداعيين لهذا الشيء، لقد قال جلال هنا أن همته قد تعبت، وأنه لم يعد يهتم بأحد غير نفسه، فلقد اكتفى بمتاعبه الكثير في الغربية، وقال أن كل ما يعرفه هو شيء نادر، وذلك من جريدة أو برنامج أخبار أو من الناس الذين يتناقلون الأخبار فيما بينهم.

إن هذا الأمر بحد ذاته قد مثل كابوسا مزعجا لجلال، لأن هذا شيء خارج عن المؤلف بالنسبة له ويستوفى ويقول: "وانزوت فلسطين هي الأخرى في جانب قصي من عقلي! ليس من عقلي ووجداني، إنما من عقلي وفعلي وقولي.. فكم كان هذا العقل متوهجا بها من قبل في مصر، وكم

[1] انظر: أيام الشتات ص 111.

قال لساني إن حقي لدى الصهاينة حقان! حق الوطن الذي ضاع، والأب الذي مات"[1].
يكمل جلال ما بدأه من سرد، وهذه المرة من جهة فلسطين، تلك البلد التي شغلت المواطن العربي بشكل عام حتى أصبحت موطننا للنقاش في جميع الأوقات والأحوال، فلقد كان جلال في مصر كثيرا ما يتحدث عن فلسطين، ويتكلم ويدافع عن أهلها أمام أهل أمه اليهود ، لكنه اليوم لا يعبأ أبدا بها، ولا يلقي لها بالا، وهذا بحد ذاته قد مثل اغترابا خطيرا بالنسبة للكاتب؛ بل إن الأخطر من ذلك أنه قد نسي أن والده قد استشهد في معركة الدفاع عن قناة السويس، أثناء العدوان الثلاثي على مصر، ونسي أن لديه حقا لدى اليهود يتمثل في الثأر لدماء والده، وهذا يمثل الحق الأول، أما عن الوطن الثاني الذي يصفه جلال فكفى عنه بفلسطين، حيث إن جلال كان يقول أن فلسطين ليست للفلسطينيين فقط، وإنما هي أرض وقف إسلامي، و أرض عربية يجب أن يعمل الجميع على تحريرها.

يتابع جلال مظاهر اغترابه عن ذاته في رواية أيام الشتات، ويقول: "انزوت فلسطين وانزوى معها كلام كبير، القومية العربية والبعد الاستراتيجي للوطن الذي من المحيط إلى الخليج...و...و... مما كان يلهب مشاعرنا في مصر ليل نهار بوسائل الإعلام. وآه من القومية العربية هذه!!! زرعها فينا الزعيم ونحن فراريج صغيرة فتشبتنا بها، مضغتها واستحلبتها قلوبنا على مهل! وكنت أنا، أو هكذا بدا لي أكثر الأولاد تعلقا بها." [2].

وهنا يصف جلال المظاهر الذي تعلق بها في مصر، عندما كان صغيرا يستمع لوسائل الإعلام المصرية، التي حاولت زرع فكرة القومية العربية في النفوس والعقول، ويصف كيف أن هذا الكم الكبير من الشحن العقلي الذي انشحن به في مصر، قد ذهب رغم أنه أحب تلك الأيام وتلك

[1] انظر: أيام الشتات ص 111.

[2] انظر: السابق ص 112.

الأشياء. ومن مظاهر الاغتراب عن الذات أيضا ما يصفه جلال من نقاش وانفجار قد بدر منه أثناء زيارة السادات لإسرائيل.

"وأبدت أُمي استيائها، أما أن فجن جنوني وانفجرت غاضبا موبخا قاذفا بكلام كثير، ولاعنا إسرائيل بل وحتى السادات الذي ذهب لهؤلاء الناس! واليهود الذين في كل مكان! اليهود الذين هنا، والذين في أمريكا أو بريطانيا أو الأرجنتين، ويملئون زوايا ومخابئ الأرض كالصراصير. لا أعرف على وجه التحديد ما الذي حاق بي في هذه اللحظات، ونقلني من حال إلى حال. ما هذا الشيء الكامن بداخلي وفجرته هذه الحيزيون!

الشيء الذي كان خاملا وأنا أتحدث أول أمس مع الشيخ المنجي وهذا الهلفوت الذي اسمه مامادو، بل وكان خاملاً قبل دقيقة وتركني أرتشف منه قدح الشاي الذي بيدي، هائناً مستمتعاً بالذي يجري أمامي وكأنني أشاهد مسرحية من المسرحيات التي كانوا يقدمونها لنا بمصر أيام العيد. ذلك الشيء الذي في العميق ووخزته جدتي، فأطبق على صدري وأخذني في خفقة جفن إلى أبي ورفاقه الذين أبحروا ذات يوم ومعهم سلاح وعتاد قاصدين بورسعيد إبان حرب السويس، فأمسكت بهم تيارات الماء التي لا تعرف الرحمة، تقلبهم ذات اليمين وذات اليسار ولم تدعهم إلا غرقى موتى بلا حراك"[1].

لقد وصف جلال الحالة التي شعر بها بعد ان كان قد نسي ما تعنيه له كلمات القومية، والوطن والغربة فترة كبيرة، ولكن ما قالتها جدته عن المصريين بأنهم جبناء، وذهبوا إلى إسرائيل خوفاً من اليهود، قد فجرَ كلاماً مختزناً كامناً في نفس جلال، وجعله يتذكر مرة واحدة كل ما حدث له ولوالده من هؤلاء اليهود، لقد تذكر أنهم السبب في هجرته من مصر، وهو صغير مجبراً منقاداً

[1] انظر: أيام الشتات ص 123-124.

منصاعاً من يده دون أي ييدى رأياً، وهذا أيضا يعبر عن اغتراب في ذاته التي تعودَ عليها لفترة من الزمن بعد أن تأقلم في العيش مع أهل أمه.

الاغتراب الاجتماعي:

لقد ظهرت بعض مظاهر الاغتراب الاجتماعي لدى شخصيات روايات كمال رحيم، ومنها الاضطراب في العلاقة بين عدد من شخصيات الرواية، وكان أبرزها ما حدث بين حسن وجمال حين عودة جمال من فرنسا، فلقد شعر جمال أن حسن قد تغير ولم يعد كما كان في أيام الطفولة حيث يقول: "حسن الغبي عديم الإحساس لم يكلف نفسه بإصلاح واجهة محل أبيه، الواجهة مزرية بهت لونها وعششت فيها عوادم الطريق"[1]، لقد كان حسن من أقرب الأصدقاء إلى قلب جمال حينما كانا في المدرسة مع بعضهما البعض، ولكن بعد أن رجع جمال من فرنسا وجد أن حسن قد تغير كلياً، واختلف في كبره عنه عندما كان صغيراً، ولربما كان ذلك راجعاً إلى الكثير من الأمور منها الوضع المعيشي الصعب الذي كان يمر به، أو زواجه وكثرة مشاكله الزوجية مع زوجته أو حلمه بالسفر إلى الخارج مثلما يحلم الكثير من الناس المتواضعين، ولقد صور هنا الروائي حسن على غير ما نتوقع، وهذا يكشف عن بؤرة اغترابه كبيرة حادة عند جمال دفعته إلى مثل هذا القول، والاختلاف في موقفه من أقرب الأصدقاء إليه، ومن مظاهر الاغتراب الاجتماعي في الرواية أيضا ما نجده في قول جمال عن أم حسن: "راح الشحم واللحم والرسغ المتين، وتهدل الثدي المغدق العفي الذي كنت أغرز فيه أصابعي فيتقطر في فمي... وهزلت الأقدام التي كانت تدور في الشقة"[2]. يتكلم هنا جمال عن أم حسن التي عرفها صغيراً بقوتها ورشاقتها وحيويتها، التي كانت بادية عليها عندما كان صغيراً، كما يتكلم عن مدى الاختلاف الذي وجدها عليه حين

[1] انظر: أحلام العودة ص 44.

[2] انظر السابق ص 45.

عودته، فلم يكن يتوقع أن يجد أم جلال أيضا على هذا الحال من التعب والإرهاق والمرض، فبعد أن كانت قوية ، أصبحت ضعيفة جدا، حيث وصف ثدييها المترهلين وهذا دلالة على كبرها في السن، ووصف الشعر الأبيض وحالة الضعف البائنة عليها. ومن مظاهر الاغتراب الاجتماعي الوارد أيضا في رواية أحلام العودة؛ ما يقوله جلال حين عودته من فرنسا، وذهابه إلى القرية ليقابل عمه، حيث أن جلال قد عاش فترة بسيطة في كنف أهل أبيه مع أمه قبل أن تذهب برفقة جلال للعيش مع أهل أمه حيث يقول هنا: " عندما وطئت زمام البلدة، لم أجد شيئا مما كان في الذاكرة. لا وابور الطحين بقامته التي يتصاعد منها الدخان، ولا الساحة التي كانت تعج بالنسوة حاملات قفف الحب أو من يأتي به في أجولة على ظهور الحمير، والحركة والوسع والفرحة بخيرات الله التي تطحنها لهم أضراس الوابور. [1]، لقد كان شيئا طبيعيا جدا أن يشعر جلال أن القرية غريبة عنه، وليست كالسابق فلقد غاب عنها جلال مدة تقارب على العشرين عاما، ومن الطبيعي جدا أن يرى أن القرية تغيرت، فالناس تتطور ولا ترجع إلى الخلف، وهذا قد مثل اغترابا اجتماعيا عن القرية التي ولد بها والتي عاش فيها فترة بسيطة أيام صباه. ويذكر الراوي بعض مظاهر الاغتراب الاجتماعي أيضا في الرواية، ويقول في موضع آخر: "واندفع الباب عن امرأة برداء لا تعرف منه، أن كانت من أهل البندر أو الريف. قلت في نفسي إنها أختي، وهي تهلل وتسرع نحوى فاتحة ذراعها أهلا بالحبیب! أهلا بالغايب! كل واحد عنده اللي مكفيه، وأنا لوحدي النهارده اللي عندي عيد. وأنا كمان كمن نزل عليه سهم الله، وانحاش عنه التعبير. لم تسعفني مشاعري لحظتها بردة فعل و حتى بأي انطباع، أو وافنتي بحل للموقف الذي أنا فيه. وقفت فارغا متيبسا، غير سهلٍ أو لئین بين يديها وأسارير وجهي على الحياذ" [2].

[1] انظر: أحلام العودة ص 105.

[2] انظر: السابق ص 121-122.

لقد وصف الراوي هنا شدة الدهشة التي بدا عليها جلال حين رؤية أخته له، ومعايقته حيث أبرز هذا النوع الاغترابي الاجتماعي عن أخته بشكل جميل جدا، فقد صور فيه مشاعر الأخت المتلهفة لرؤية أخيها ومشاعر جلال الذي لم يحرك ساكنا؛ بسبب حالة الصدمة التي كان عليها عندما قابل أخته علما بأن ليلي هي أخته من أبيه فقط. ومن مظاهر الاغتراب الاجتماعي أيضا في الرواية هنا، إكمال السارد لبقية الحدث بعد أن بقي جلال صامتا لا يدري ما يفعل لوقت قصير حتى عاد إلي رشده، حيث يقول: "كل ما أعرفه أن لي أختا، أخت من أب تسكن عالما غير العالم الذي أسكن فيه، أخت في حالها وأنا في حالي، لا أكثر من هذا ولا أقل... حسبت أن ما بيننا مصمت جاف كحالي مع ابن العم الآن. أغفاني البعد والفرق عن أن بيننا أبا واحدا، دما واحدا. يُتما واحدا. وبلا وعي مني، أو لعل شيئا بداخلي تحرك وثاب فأبدلني إلى النقيض، ولقيت نفسي ألقى بجسدي عليها مثلما فعلت هي قبل لحظات، وأقبلها على خديها وبديها ومفرق شعرها الذي يلوح من وراء طرحتها السوداء. أسلم كل منا نفسه للآخر، كأننا لحم وعظم يعاود الالتئام. وأقسمت هي بالله أن تأخذني إلى بيتها في الحال، أقسمت مثلما يقسم الرجال وابن العم يقول: طب بس ارتاحي وخدي نفسك يا أم جلال. وقبل أن تأخذني الدهشة، نظرت إليّ قائلة: أصل أن سميت ابني على اسمك، هو فيه أعز من اسمك، جوزي على اسم أبويا وابني على اسم أخويا. وخرجت في كعبها، دون أن ينطق ابن العم بكلمة تدعوني إلى البقاء." [1]، ومن مظاهر الاغتراب الاجتماعي في الرواية أيضا هنا: "أسراب من النسوة بجلابيب سود، تحف أذيالها بالأرض مثيرة الغبار. العجائز منهن ضمرت أبدانهن. وطمست التجاعيد ملامح وجوههن حتى تماثلت وبدونَ وكأنهن مستنسخات. سيقانهن العليلة تجبرهن على المشي على مهل، ومن أصغر منهن سناً تبطئ مراعاة لهن، وتسير على قدر خطواتهن. العجائز وبحق كن عاقلات

[1] انظر: أحلام العودة ص 121-122.

رزينات، لا يتكلمن إلا لضرورة والأكثر مهابة على الطريق. أما الصبايا فذوات استدارات وأجسادهن عفيه، ويحملن على رؤوسهن سلالا مغطاة بخرق قديمة، أو بشاكير تحتوي القرص والمينين والبلح الجاف"[1]. هنا يصف السارد مظهر الاغتراب الاجتماعي الذي عايشه جلال حين ذهب إلى المقبرة برفقة أخته، فلقد شعر أنه إنسان آخر من كوكب آخر، حيث لم يتعود على رؤية مثل هذه الأشياء من قبل، فوصف المنظر بشكل مفصل تعبيراً عن مدى الدهشة التي تملكته جلال حين مشاهدته له. ومن مظاهر الاغتراب الاجتماعي الذي وظفه الروائي في الرواية أيضاً، هو عدم معرفة جلال لعمته حينما أتينا لزيارته في بيت أخته، حيث يقول: "عندما رجعت من عند العم إمام وجدت العمتين في انتظاري ... قامتتا من فوق الأريكة أول ما دخلت، لبثتا برهة وأنا أقف ساكناً على عتبة الباب وهما قبالتني، وليس من شيء نفعله سوى التحديق في بعضنا البعض... العمة هانم رشيقة فارعة الطول، وردة فعلها بلقائي أسرع وأدفاً. أما العمة فمكثت في موضعها مستندة على قائم الأريكة براحة يدها، والاثنتان (بالمس) الأسود والطرح المعصوية على الرأس وكردان حول الرقبة"[2].

وصف هنا جلال مظهراً آخر للاغتراب الاجتماعي الذي عانى منه؛ حين رؤيته لعميته اللتان لم يراهما منذ زمن طويل، حيث أنه نسي شكليهما. ويبرز مظهر آخر للاغتراب الاجتماعي في رواية أحلام العودة عند جلال حين ذهب برفقة زوج أخته محمود لزيارة العم إمام خادم جده عبد الحميد، والذي لم يره جلال منذ ما يزيد عن عشرين سنة مضت. حيث يقول: "بدا العم إمام كأدمي آت من زمن قديم...أشار لنا أن نجلس على الكنبه الأخرى وعاد هو إلى أبيه، أراح ظهره إلى المسند وساعده في تدلية ساقيه.

[1] انظر: أحلام العودة ص 155.

[2] انظر السابق ص 195.

يقول له مسعود، وهو يشير إلى زوج أختي:

-محمود أفندي بتاع الجمعية الزراعية.

فيومئى له العم إمام بأنه يعرفه، ولما جاء الدور عليّ رفع مسعود صوته قليلا:

- جلال أفندي ابن المرحوم محمود.

يتأمل العم إمام وجهي ثم يميل برأسه نحو مسعود، فيفهم أنه لم يسمع ويعاود بصوت أقرب إلى

الصياح:

-جلال أفندي بتاع مصر، جلال أفندي! جلال أفندي!

لم يسفر صياحه عن أي نتيجة تُذكر، لا مؤاخذه يا جلال أفندي، أصل الوالد ودنه شوية كده.

والعم إمام يبدو أنه عرفني، هس مسعود بكف يده وصوت خافت يخرج من بين شفثيه:

-جلال

- أيوه يابا جلال. وعاود التحديق في وجهي:

- بتاع الظاهر؟!

لا إله إلا الله، أيوه يابا بتاع الظاهر! ابن الست... ولم يكمل.

ومسعود الذي فرغ صبره:

- أيوه يابا هو! وهو إحنا من الصبح بنقرا في سورة (عبس) [1].

ومن مظاهر الاغتراب الاجتماعي أيضا الاغتراب العاطفي، فقد تميل الذات البشرية إلى العزلة

التي تنهدها باستمرار، وتدخل في صراع ايجابي معها للخروج من تلك العزلة، وتعمل الأنا أيضا

على تنمية قدرتها عبر التواصل مع الآخرين، ودخولهم معهم في علاقات اجتماعية أو عاطفية

لمواجهة عزلتها، مع حرصها على المحافظة على خصائصها وحريرتها، وعلوها وسموها من جهة

[1] انظر: أحلام العودة ص 186-187.

أخرى، من خلال الاتحاد بأنا أخرى تكون على نفس شاكلتها، وتعمل على فهمها بصدق، وإذا حدث عكس ذلك سيكون سببا في تعميق الاغتراب. "إن إقامة علاقات ايجابية مع الطرف الآخر (الأنثوي أو الذكري) من الوسائل التي تكفل للإنسان التغلب على عزلته، والخروج من حالته الاغترابية، فالحب بهذا الفهم، وبتلك السمات يعد منهاجا تعويظيا يعتمد عليه المغترب للخروج من العزلة التي يقع فيها، ولكن إخفاقه في الحب سيقوده إلى اغتراب عاطفي أكثر عمقا يضاف إلى اغترابه الاجتماعي"[1].

لقد عاش جلال تجربة عاطفية مع نادبة عندما كان في مصر، كما عاش تجربتين بعد رحيله عن مصر وقد كانت هاتين التجربتين مع خديجة وراشيل ورغم ذلك لم يستطع أن يبقى على تواصل عاطفي معهن، أو مع غيرهن من الشخصيات النسائية الواردة في الرواية. كما عاش جلال حالة من الاغتراب العاطفي مع أمه بعد أن تزوجت بالرجل اليهودي المسمى ببعقوب. وسنرى ذلك بشكل تفصيلي الآن؛ بحيث سنفصل الحديث عن تجارب جلال العاطفية وإحساسه بالاغتراب في جميع هذه التجارب.

1. الاغتراب العاطفي مع نادبة:

لقد كانت نادبة هي أول فتاة يقع جلال في حبها، ويتمنى أن تكون زوجة له، ولكن الجميع استكثر عليه ذلك، وبالذات أمها لأن جلال ينحدر من أب مسلم وأم يهودية، في حين أن نادبة كانت تنحدر من عائلة إسلامية خالصة، ومن ذلك ما يقوله السارد عن نادبة حين رؤية جلال لها: "نادبة بنت الجيران.. كانت قادمة من المدرسة يومها، وأنا أهبط من أعلى مسرعا، التقينا هنا، في هذه الردهة التي تفصل الباب عن أول الدّرج.

[1] انظر: محمد راضي جعفر: الاغتراب في الشعر العراقي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1990، ص

كنت شيطاناً أيامها. لم أكن أهبط الدرج أبداً مثلما يفعل الناس، وإنما ثلاث في ثلاث. لم أملك نفسي في هذا اليوم، دفعتها بكتفي وأنا في القفزة الأخيرة، وكانت هي تدلف من الباب. سقطت منها أشياءها وتساندت عليّ وآهة خافتة تندّ عناءه، وهبطنا معا حتى الأرض، أنفاسنا تتلاحق ونللمم الذي وقع" [1].

هنا وصف جلال الحالة التي كان ينظر بها إلى نادية؛ عندما كان في مصر، وكيف أنه كان يريد لها من كل قلبه أن تكون زوجة له، وقد سرد الرواي هذا المشهد بحيث أننا لم نلمح فيه أي أثر للاغتراب عند جلال، في حين عندما يعود جلال من فرنسا، ويرى نادية فإن هذا المشهد يختلف اختلافاً كلياً حيث يقول: "وأقبلت نادية... فوجئت بي فوقفت لحظة على باب المحل، ثم تقدمت خطوة وعيناها عليّ، أما أنا فطاشت عيناى. هبطنا إلى حيث موضع قدمي، وبلفته خاطفة ذهبنا إلى زوجها الأستاذ فؤاد، ثم إلى رف بجدار المحل يحمل علبا محفوظة وأكياسا للشاي إلى جوارها حزمة من أمشاط الكبريت... ترهلت قليلا وغطت شعرها، ولم ألحظ شيئا آخر.. عيناى لم تتجاسرا، لا أكلنا وجهها أكلا مثلما فعلنا من قبل مع الأستاذ فؤاد، ولا سقطنا على نهديةا وعنقها أو حامت على مواضع يوما كنت يوما أحوزها.."[2]. هنا يبرز مدى الاختلاف بين الصورتين الأولى والثانية، حيث كان جلال فى الأولى شجاعا قوي القلب، أما فى الثانية فقد اندهش عندما رأى نادية واقفة أمامه، فلقد تغيرت تلك الصورة التي كانت مرسومة لها في مخيلته منذ زمن بعيد، حيث أحس باغتراب عاطفي شديد نابع من المفاجأة التي لم يتوقعها ومن عدم مقدرته على النظر إلى أجزاء جسدها مثلما كان يفعل من قبل.

2. الاغتراب العاطفي مع راشيل:

[1] انظر: أحلام العودة ص15.

[2] انظر السابق ص 86.

كانت راشيل هي المحطة الثانية في مراحل الحياة الاغترابية التي عاشها جلال في حياته العاطفية، والتي كانت في فرنسا، فقد كانت راشيل هي ابنة خالته بيلا اليهودية، وكان والدها هو هارون (أبو زلومة) كما كانت تطلق عليه جدته، وقد كان هو الآخر يهودي.

تبدأ قصة جلال وراشيل حين رأى جلال راشيل ثوب أمه الذي لبسته، وخرجت أمامهم به حيث يقول: "ارتدته وخرجت علينا به. ثوب زهري فاتح يصل إلى قدميها، وأكمامه حتى الرسغين، وله ياقة لا تكشف عن العنق، ورغم كل هذا الاحتشام والأدب كان الثوب مفتوحاً من الجانب حتى منتصف الفخذ. رأته جدتي فصاحت في راشيل غاضبة.

إيه المسخرة دي يابت! ارجعي اقلعيه منتش شايفة ابن خالتك قاعد معنا"[1].

وفى الليل يبدأ تفكير جلال ينحى ناحية راشيل فيقول: "وفى الليل وقبل أن يأتيني النوم، همت في راشيل.

تجرات وفعلت معها، ما لا أتجاسر عليه في الصحوة.

لم أنشغل طوال فترة سهادي لا بالوظيفة الجديدة التي أنا مقدم عليها، ولا بوعود جدي عن استكمال دراستي.

استهواني جسد راشيل.

ولم تأتِ نادبة في بالي لا هذه الليلة، ولا ليالي كثيرة بعدها"[2].

وهنا يظهر مدى الاغتراب الذي عانى منه جلال؛ بين ما لا يستطيع أن يفعله أمام راشيل وما يفعله حين يخلو بنفسه ليلاً.

ويقول جلال أيضاً: "أنتى مرفقي على حافة النافذة باسطاً رأسي على راحة يدي، فتنساب راشيل

[1] انظر: أيام الشتات ص 72.

[2] انظر السابق ص 77.

نحوي في منامة من الحرير الشفيف، حافية القدمين، وعلى أظافرها طلاء بلون الحناء، تطيح بشعرها في الهواء بلقطة رأس، فتبدو صفحة عنقها بيضاء مشوية بحمرة خفيفة، ويزوم بوق المتروعاليا، ومع كل ضربة من ضربات العجلات للقضبان كان جنوني بها يزداد"[1].
ومن مظاهر ذلك أيضا حينما طلب جلال الزواج من راشيل، وبالفعل فقد تم هذا الزواج غير أن الريح تأتي بما لا تشتهي السفن، فلقد تركا بعضهما في ليلة الزفاف ، لأن راشيل لم تكن بكرا كما توقع جلال، فلقد كانت بنتا لعوب وهو لا يدرى بذلك. فيقول "وكأننا لم نتزوج..

فقد انفصلنا أنا وراشيل في ليلة الزفاف"[2].

ويبدأ الشعور بالاعتراب بعد الانفصال عن راشيل، ومحاكاة جلال لنفسه حين يفكر في الأمر الذي اقترفته راشيل بحق نفسها فيقول: "منذ الليلة التي سهرت فيها مع أبي الشوارب بملهى (نوار شا) وأنا مجرد طاقة تهدر في ماكينة من لحم ودم! طاقة غير عاقلة آتية من مكامن شهبانية شبه مسحورة، ليس لها من هم إلا اقتناص راشيل والارتواء من شفيتها وخديها الأسيلين. كنت أشبه بقدر يغلي أزاحوا عنه الغطاء! فحل غشيم عرضوا عليه مُهرة ذات جبين أشقر فأقلت منه الزمام! هكذا كان أمري. فانا منذ أن أتيت إلى هنا لم أخطئ مع أنثى قط، أو حتى فكرت فيما يغضب الله.. كنت أخاف. أخاف من نفسي... [3].

ويُكمل جلال ويقول: "بت اسأل نفسي كم مرة فعلت راشيل ذلك؟ ومع من؟ مع العرب الذين تدور بهم في الشوارع ومحلات؟ أم عشاقها اليهود؟ أو ربما مع المغاربة والزنوج وكلاب السكك؟ [4].
لقد دارت في نفس جلال هنا لحظة اغترابه صعبة جدا بين ما كان يريه من راشيل، وبين ما

[1] انظر: أيام الشتات ص195.

[2] انظر: السابق ص209

[3] انظر: السابق ص209.

[4] انظر: السابق ص214.

أحس به بعد أن علم أنها ليست بكرًا، وبعد أن أصبح يهيم، ويفكر لماذا حصل هذا معه مع أنه لم يفعل أمرًا يُغضب الله منذ أن جاء إلى فرنسا.

3. الاغتراب العاطفي مع خديجة

خديجة هي ابنة الرجل التونسي الشيخ المنجي، وهي المرأة الثانية التي ارتبط بها جلال بعد راشيل، فقد كانت من أبوين مسلمين بخلاف راشيل، وقد عاش جلال مع خديجة فترة بسيطة قبل أن تموت بنوبة قلبية، حيث كانت تعاني من مرض القلب. يبدأ الاغتراب العاطفي مع جلال بعد وفاة خديجة، فلقد كان سعيدًا جدًا بالزواج منها خصوصًا أنها كانت خجولة جدًا، وكانت ملتزمة بالتعاليم الدينية الإسلامية. يبدأ جلال بالسرد عن خديجة فيقول: "تزوجت من خديجة.. جدي هو الوحيد الذي أتى معي لخطبتها، رفضوا كلهم الحضور بل حتى خالي شمعون كان يتهرب مدعيًا المرض، ولما عاتبته قال لي خجالا: اعذرني يا جلال، فأنا في وضع حرج! أنت تعرف الماما (يقصد جدتي)" [1]. لقد تزوج جلال من خديجة ولم يوافق أحد من أهل أمه على هذا الارتباط بسبب المشاكل التي كانت بينهم وبين أسرة الشيخ المنجي إلا جده، لكن بعد ذلك تموت خديجة بنوبة قلبية فيقول جلال وهو يعاني من الأسى والحزن ويشعر باغتراب عاطفي مرة أخرى حيث يقول: "حتى زر الكهرباء لم ألمسه، اكتفيت بشعاع النور الآتي من الشارع. وشيئًا فشيئًا بدأت عينايا تألفان الغرفة وأشياءها. كل هذا وهي نائمة.. لم أعرف أنها ليست نائمة وإنما فارقت الحياة كلها، إلا عندما استويت إلى جوارها! دهمتها علة القلب وأنا في الكازينو.."

[1] انظر: أيام الشتات ص 305.

أمسك بعنقها ملك الموت وأنا غائب أتسلى..[1]..

ويتابع جلال ألمه وحزنه فيقول: "ناديت على خديجة، فلم تجب..

ذهبت.. ذهب الجسد الذي كان دافئا قبل قليل..

القلب الذي أسكن فيه..

الفم الذي قال: أيقظني يا جلال عندما تعود.. [2] .

4. اغتراب جلال مع أمه:

لقد استعرضنا في السابق مراحل الاغتراب العاطفي التي عانى منها جلال مع نادية وراشيل وخديجة، ورأينا كيف كان جلال في حالة من التوهان بسبب ما يحصل له، لكنَّ أشد المراحل التي مر بها كانت مع أمه التي كان يراها أقرب الناس له. فلقد كانت أمه تعني له كل شيء قبل أن تتزوج من (يعقوب) حيث يقول: "أتأملها بحنو وهي تكرر الأمر ذاته، وأحسب مرة ثانية أنها سوف تتكلم ولا تفعل أيضا.. وتطفو بسمة شاحبة على شفثيها، ما تلبث أن تخبو لينفرج ثغرها عن ابتسامة أكبر، وأرى وجنتيها وهما تعودان إلى حالها الأول. ساكنتين إلا من تجهم خفيف يعلوهما ويكسو الوجه كله، وشفثيها مزمومتين وكأن عينيها غائمتان وعلى وشك أن تطفرا بالدموع! كانت فرحتها مشوبة باضطراب. بارتباك. كأنما عصفورا طار من يدها ثم عاد وهوى في كفها، لا تصدق أنه عاد أو تخلصت بعد من الصدمة عندما أفلت منها وطار[3]. لقد وصف جلال هنا في البداية ما كان يشعر به من حنان أمه عليه ، حيث كان يرى بها الملجأ الوحيد له، والموطن الذي يأوي إليه في أحزانه وهمومه، ولكنه بعد ذلك نراه يشعر باغتراب عاطفي شديد من ناحية أمه

[1] انظر: أيام الشتات ص309.

[2] انظر: السابق ص320.

[3] انظر: السابق ص296.

بعد زواجها فيقول: "لم تعد الأم التي عرفتها صغيراً، ولا هي أمي التي أتت إلى فرنسا فقيرة هزيلة تبحث عن مأوى ولا رجاء تبتغيه من الدنيا إلا أن أكون شيئاً. منذ أن تزوجت هذا العجوز (الفلاتي)، وانطلقت تنهل من الدنيا كالناقة العطشى! مرة في منتجع (ناتانيا) ومرة في (دكابري) أو (كان)، ومرة يقولون أنهم أخرجوها قسراً هي وزوجها من ملهى (فولي بيرجيه)؛ لأنها كانت ثملى ولا تكف عن أحداث شغب أو ضوضاء" [1].

ثالثاً: الاغتراب الثقافي

يظهر الاغتراب الثقافي عادة لدى المثقفين الذين يتمتعون بقدر من الوعي، والإحساس بمشكلات الأمة، ومعاناة الناس، وغالباً ما يحدث اغتراب المثقف نتيجة لتحطم الآمال المنشودة على صخرة الواقع، وعجز الإنسان الواعي والمثقف على التكيف والتعايش مع الأوضاع العامة، ومع القيم والتقاليد السائدة. يمثل بطل الرواية جلال نموذجاً للمثقف الذي يتميز على الدوام بأرائه الجريئة، والحرّة وذوقه الفني الرفيع الذي يتجلى في اختياراته الموسيقية والتشكيلية. كما أنه يعرف غايته وهدفه في الحياة، ومع ذلك يواجه ما واجهه المثقف العربي من مشكلات لا حصر لها، تجعله محبطاً عاجزاً عن تحقيق ما يحلم به، فهو رغم وعيه وانتمائته الفكري لا يفهمه إلا تلة قليلة منهم جده والشيخ المنجي وصديقه أبو الشوارب، ومن مظاهر الاغتراب الثقافي ما يقوله جلال في رواية أيام الشتات، حيث يقول: "وكأنني جالس في قاعة امتحان.. قاعة غريبة الطراز.. عالية السقف ومعمّنة قليلاً، فلا ضوء يأتيها من الخارج إلا من كوة في حجم كف اليد، وجدرانها ذات استتالة غير مألوفة. فالسبورة التي في نهايتها تبدو وكأنما هي في آخر الدنيا، ومن حيث العرض فهي بالكاد تتسع لاثنتين يجلس كل منهما إلى طاولته وبينهما ممر يتسع لشخص واحد. كانت أشبه بعربة قطار طويلة، ومصممة تماماً، لا نافذة أو حتى رأيت لها باباً، إلا أنها لم تأت

[1] انظر: أحلام العودة ص273.

بنسمة هواء واحدة إلى وجهي أو بددت رائحة العطن التي تملأ المكان وتزم الصدر، وعندما وزعوا أوراق الأسئلة حدقت فيها غير مصدق، فالاختبار اليوم في مادة اللغة الفرنسية وليس العربية!"[1]. هنا وصف جلال الاغتراب الذي عاناه في قاعة الامتحان التي وجد أنها تختلف عن القاعات المصرية، ووصف مدى الاغتراب الذي وجد نفسه عليه حين وجد أن الامتحان باللغة العربية وليس بالفرنسية كما كان يظن، وهذا يظهر في استكمال جلال لما فعله بعد ذلك حيث يقول: "رفعت يدي محتجا، فجاءني رجل طويل من أول القاعة، ورهط من المراقبين يسير وراءه على هيئة طابور. كان واضحا أنه شيخهم. تكلمت معه، أو هكذا ظننت.. فعقلي كان واعيا، ويدرك الخطأ الذي وقع، وأن عليهم إصلاحه، واستبدال أوراق الأسئلة التي بأيدينا بورق جديد لأسئلة اللغة الفرنسية"[2]، نلاحظ أن جلال هنا قد ذهب لقاعة الامتحان، ليتقدم لامتحان القبول في الجامعة، والذي كان من المفروض أن يكون باللغة الفرنسية، لكنه تفاجئ بأن الامتحان هو عبارة عن أسئلة باللغة العربية، فعبر جلال هنا عن دهشته، واغترابه خصوصا أنه قد نسى الكثير من العلوم العربية كالنحو والصرف وغيرها، وصبَّ جُلَّ اهتمامه على تعلم اللغة الفرنسية حتى يستطيع النجاح والدخول للجامعة.

يكمل جلال ويصف ما حدث له بعد أن شاهد الامتحان باللغة العربية، ويقول: "تبيس عقلي، وبدوت لنفسي وكأنني في لحظة زمن غير الزمن الذي يخص هؤلاء القوم الذين حولي! لحظة تخصني وحدي!"[3].

لقد وصف جلال هنا ما عاناه من اغتراب في ذاته بشكل واضح في هذه السطور، فلقد وصل به

[1] انظر: أيام الشتات ص34.

[2] انظر السابق ص34.

[3] انظر السابق ص35.

الأمر إلى بؤرة الاغتراب الثقافي في لغته الأم، ولم يستطع أن يجب عن الأسئلة التي كان يجب عليها سابقا بكل يسرٍ وسهولة، وكان هذا واضحا من خلال عدة كلمات أوردها هنا مثل: (تيبس عقلي، زمن غير الزمن، هؤلاء القوم)، لقد كان هذا شعورا بالضيق والتشرد والألم بسبب ما حل به، ويقول جلال هنا عن حلمه بالدخول للجامعة، وذهابه إلى محل لبيع الأقمشة في باريس: "غير أنني لم أنم.. بقيت مسهداً أتقلب في الفراش مبكراً في هذا الهم الذي أنا مقدم عليه، فمن باكر عليّ السعي باكرا في طلب الرزق لأؤكل نفسي بنفسي كما تقول جدتي..

من باكر سوف أصبح صبيا في حانوت قماش..

وإن كان لا يزال ثمة شيء في رأسي عن جامعة سوف ألتحق بها.. أن كان! فعلي إزالته بممحاة، فما وعود جدي إلا فض مجالس وكلام في كلام"[1].

هنا يصف جلال أيضا حالة الاغتراب الثقافي الذي عاشه في الشتات مع أهل أمه، حيث أنه قد تخلى عن جميع أحلامه بالدخول للجامعة؛ بسبب قلة الإمكانيات المالية لأهل أمه، وقبل بالعمل في محل لبيع الأقمشة مقابل أجر زهيد، غير أن فكرة الدخول للجامعة لم تكف عن مرآودته وملاحقته من وقت لآخر، ليشكل ذلك نزاعا في عقله وشخصيته، بين أحلامه التي تدمرت، وبين الشيء الذي يرفض فعله، وهو العمل في محل لبيع الأقمشة.

وقول جلال أيضا: "منذ أن دخلت إلى الفراش وحتى جن بي الليل، وأنا أشعر بأنني على حافة شيء..

شيء يبتلع.. وخطوة واحدة وتزلق قدماي وأهوى فيه..

في فراغ معتم وأكيد مهالك.

دنيا جديدة في انتظاري..

[1] انظر: أيام الشتات ص 79.

دنيا ليس فيها كتاب التشريح وسماعة الطبيب، إنما باللات قماش احملها على كتفي من هنا
لهناك. وتعال يا ولدا! واذهب يا ولدا! وما هذا الذي فعلته يا ولدا؟[1].

يصف جلال هنا مدى النزاع المؤلم، والاعتراب بين العقل، وبين الواقع المحتوم من خلال الرجوع
لأحلام الماضي ولسماعة الطبيب، وإلى الذهاب غدا إلى حانوت بيع الأقمشة، فهو يرفض أن
يكون في هذا الموقع، ويرى أن هذا الشيء لا يليق به، وأنه يستحق شيئا أفضل من ذلك بكثير
وهذا ما يقوله هنا: "أدخل في زمرة المهمشين والهلافيت وقليلي الحيلة الذين يملئون محطة باريس
في هذه الساعة المبكرة، ولا يعرفون شيئا عن الذوق واللياقة.

يرفسون ويضربون بالكعب ويلكزون بالكوع عند الصعود إلى المترو، وعرق وروائح تهبش الأنوف
ولا تقول أبدا إنك في بلد النور والعطور"[2].

يرفض جلال رفضا قاطعا أن يكون في هذا المكان، وأن يكون في زمرة الهلافيت والمهمشين
الذين يزاحمون على عربات المترو، ويريد أن يكون شخصا له كيانه، ومكانه المستقل مع الناس
النبلاء.

وتظهر شدة الاعتراب الثقافي الذي عانى منه جلال خلال رجوعه مع نفسه إلى الماضي قليلا،
فيقول: "وانتابتني رغبة في البكاء. رغبة تغلف شعورا عميقا بالضجر من هذه الدنيا، ومرارة تطفو
في الشرايين. تقلل جريان الدم. تجعله آينا، لزجا، والجسد هامد، خائر، وتولد حنقا وحقدا لا أدرى
لمن يتوجهان؟

لنفسى التي أبت الرحيل من هنا، عندما وانتهت الفرصة..

أو لأمي التي أغوتني بها، وسلسلتني فى أقدامها!

[1] انظر: أيام الشتات ص82.

[2] انظر السابق ص82.

أم لأهل أمي كلهم. الذين هنا، والذين في كل مكان، الذين يتوجس منهم الناس ويحذرونهم!

أم لأبي الذي مات وتركني[1].

لقد عانى هنا جلال من اغتراب لا مثيل له؛ حيث وقع حائراً بين مفرق طرق، فلقد وقع بين نفسه، وبين أمه وبين أهل أمه وبين أبيه، وهذا دلالة على الحالة الثقافية المقلقة التي كان جلال هائماً فيها.

لغة السرد:

نستطيع القول بأن اللغة في الرواية قد تكون مهمشة في الدراسات النقدية والأدبية؛ إذا ما قارناها كمكون سردي ببقية المكونات الأخرى من شخص وزمان ومكان وأحداث، وكأن اللغة هي نظرية مسلم بها لا تحتاج إلى نقاش، ولعل السبب في ذلك هو ما تركته لنا الدراسات النقدية في الرواية حين أراد أصحابها مطابقة الواقع الذي يعيشون فيه، بعالم الرواية الخيالي، وذلك لأن عالمنا يمشي وفق المنطق، ويتحكم فيه. لذلك فإن عالم الرواية أخذ ميزته، وتماسك وانتظم وفق ذلك، بهدف أن يردنا إليه مرة أخرى من جهة، وليعطينا في النهاية إجابات عن تساؤلات واقعية لم نعثر على إجابات جيدة لها في جهات أخرى. لذلك فقد صرح أصحاب الدراسات التقليدية بأفضلية المحتوى السردى الممثل بحركة شخصياته التي تمثل سلوك الناس عن اللغة التي اعتبروها مجرد وسيلة "لصنع هذه الرموز التي يلتحم بعضها ببعض لتكوّن مناظر وحركات وشخوصا وتجارب، أي أنها أشبه بزجاج شفاف يرى القارئ من خلاله حياته متشابكة مع حياة الناس وأحوالهم"[2]، وبهذا فقد وجد النقاد العرب أنفسهم معلقين بين المحتوى السردى، ومكونات السرد الأخرى الأكثر دراسة؛ جاهلين ما لدى اللغة من دور في إضفاء النصية على النص والسردية على السرد. وعند

[1] انظر : أيام الشتات ص83.

[2] انظر: نبيلة إبراهيم، نقد الرواية، من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، مكتبة غريب، القاهرة_مصر، د ط، د.ت.ص.20.

العودة إلى ما أنتجه النقاد والدارسين العرب في هذا المضمار من خلال التنظير والتطبيق، نجد أنهم قد عرفوا جيدا كيف يستفيدون من الانتعاشة التي شهدتها اللغة الروائية مع اللسانيات من خلال ما قدّمه "دوسوسير" و "جاكسون" و "تشومسكي" وغيرهم.

ومع البلاغة الجديدة، أو أسلوبية الرواية التي ظهرت في العقد الثاني من القرن العشرين مع الشكلايين الروس ولا سيما "ميخائيل باختين" بمؤلفاته "جمال الرواية ونظريتها و "شعرية دوستفسكي" حيث أعاد بهما للصورة الروائية واللغوية قيمها التعبيرية؛ فدرس الرواية دراسة مستفيضة، أعطت خصوصية لهذا الجنس الأدبي بعد أن كانت لحقب طويلة عالية على النقد الشعري، وهذا يعنى أن أسلوبية الرواية قد تخلصت من أدوات البلاغة التقليدية، أو قد استعاضت عنها بأدوات بلاغية جديدة تراعى خصوصية الرواية من ناحية الجنس والنوع، وبذلك أصبحت الأسلوبية قادرة على الولوج إلى السرد الروائي.

ولعل أهم ما توصلت إليه هذه الدراسات، والتي طعمتها وكملتها جمالية التلقي هو الخصوصية الزمنية للغة النص الروائي، وذلك على مستوى الكلمة والجملة، ومنها على مستوى النص الذي لا يعدو إلا أن يكون سياقاً زمنياً لهما يحكمه الاحتمال والتوقع، "فالكاتب يقف ملياً قبل أن يشرع في كتابه روايته، إذ لا بدّ له أن يتساءل عن كيفية توصيل تيار الحياة المتدفق إلى القارئ... ولا بدّ أن يتساءل عن كيفية تحريك اللغة حركات زمنية إلى الوراء، أي من الحاضر إلى الماضي وبالعكس، ثمّ منهما إلى المستقبل"[1].

لذلك يفعل الروائي ذلك ليصور باللغة قلقه الزمني، ومن الطبيعي أن يلجأ إلى اللغة لتحقيق غايته وهدفه، فاللغة هي: "القالب الذي يحمل إلى المتلقي الفكرة والعاطفة والجمال، الحامل لرؤية الكاتب الإنسانية، القدرة على جعل الماضي واقعا معيشا، كما أنها الباعث بالحضر إلى رؤية مستقبلية

[1] انظر: نبيلة إبراهيم، نقد الرواية، من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة. ص32.

مشحونة بالتوقعات" [1].

حيث يعتمد المحكي على طريقتين سرديتين أساسيتين فقط وهما: (السرد والعرض) وقد فضل النقاد التفريق بينهما بواسطة مسألة " الوساطة " فالمقصود من السرد: هو " تلخيص الأحداث والأوصاف والأقوال والأفكار على لسان سارد"[2].

حيث يصبح السارد هنا هو الوسيط الفعلي الذي يقوم بالتقديم والإخبار، أما العرض فيقصد به تقديم الشخصيات أنفسها مباشرة دون وساطة السارد، عن طريق المشاهد الحوارية"[3]. وسنحاول هنا في هذا البحث الاعتناء بجانبين رئيسيين وهما: علاقة الصيغ السردية بالسارد، ومستويات لغة السرد.

صيغ السرد وحضور السارد:

يعتبر السارد من أهم العناصر في بناء العمل، ويعتبر وسيلة أيضا لنقل رؤيته ووجهة نظره، فهو الصوت الذي ينقل مادة الرواية إلى الملتقي عن طريق اللغة. ويمكن القول أن العلاقة بينهم علاقة مركزية، إذ بها ترسم دلالات النص، إلى جانب ذلك نجد أن السارد يعتبر هو الحامل لوجهة النظر أو الرؤية المطروحة، وهو المتحكم في شكل السرد، ولغته وأبعاده الدلالية واللغوية، فحالات السارد النفسية، وهواجسه الداخلية وكل ما يدور في داخله زمنيا تكشفه اللغة؛ ليأتي القارئ ليتعرف على كل المعاني من خلالها، وتبعا للغة السردية يمكن تقسيم العلاقة إلى ثلاثة أقسام رئيسة وهي: "السارد المشارك، والسارد الراصد، والسارد المشارك الراصد"[4].

[1] انظر: عبد الرحيم حمدان، اللغة في رواية تجليات الروح للكاتب(محمد نصار)، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية) المجلد: 16، العدد 25، 2008. ص 104.

[2] انظر: عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة. ص: 103.

[3] انظر السابق ص: 103.

[4] انظر: يمني العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ط1، 1990 ص. 5.

ونلاحظ أن السرد في القسم الأول هو سرد غيري؛ لأن السارد بعيد عن الرواية، أما القسم الثاني فهو ذاتي لأن الراوي يكون مشاركاً في البناء، فهو يعتبر من الشخصيات، وفي نفس الوقت يكون سارداً، أما القسم الثالث فيكون قد شارك الأول والثاني وأخذ من خصائصهما.

1. السارد المشارك:

في رواية (أيام الشتات) ثمة سارد رئيسي يروي أحداث الرواية من خلال ضمير المتكلم (أنا) حيث يؤدي بالإضافة إلى دوره دور الشخصية المحورية للرواية، وعليه فقد كان المكان المروي هو نفسه المكان الذي يتحرك فيه (البطل)، والزمن هو نفسه أيضاً، وهذه طبيعة هذا النوع من السرد، فالسرد الذاتي يستدعي جميع التوقعات، ويستبعد أي شيء قد يحصل بين السارد والشخصية، أو ما يسمى بالذات المخبرة والذات الفاعلة. وبالنظر على ما تحمله رواية (أيام الشتات) من مضمون، نجد أن هذا النوع من السرد، مما يقتضيه من صيغ لغوية قد جاء متساوقاً معه، فرصد الواقع الذي يعيشه (جلال)، وانتقد هذا الواقع، وحاول البحث عن سبيل للخروج إلى مستقبل أفضل استدعى مثل هذا التماهي، فالسارد المشارك حين يروي الأحداث باستخدام ضمير المتكلم "أنا" يُكسب النص روحاً ذاتية، وحرارة ومصداقية تُفحم القارئ وتورطه في الحكى، فهو يرى ما يحصل بعينه التي تنقل إليه التجربة مشحونة بقلقه الزمني والنفسي، ومن أمثلة ما يصوره جلال هو تصويره للواقع المرير الذي يعيش به أهل أمه اليهود، ومحاولته للبحث عن مستقبل مغاير، كما رآه السارد المشارك، وكما انعكس في قوله وقلبه ما يقوله: "غير أنني ما كدت أصل رجال المطار ببزاتهم الزرقاء، وهو يدققون في أوراق المسافرين المارين أمامهم حتى قفلت راجعاً. هذا الذي يحدث! حدث في دقيقة. في ثانية. في أكثر أو أقل. لا أدري! فقدت رشدي. أصابني مس، لا أرى أيضاً! واكتشفوا غيابي بالطبع.. نادوا عليّ مرة واثنين وعشرة، وأنا ملقى على مقعد

بأقصى صالة الانتظار"[1]، وبعتماد(أنا) يكون الروائي قد أدغم الشخصية بالسارد، لنتناسب مع اندغامها لغة السرد بالتمزق وقلة الحيلة، ومما يؤكد عدم توقفه في هذا المقطع، أو غيره عند ضمير المتكلم المفرد(أنا) بل تجاوزه إلى ضمير المتكلم الجمعي(نحن)، وهذه الطريقة تؤكد اندغام واندماج الخاص في العام، والمصير الشخصي بالمستقبل العام للأهل والوطن، يقول: "كانوا نياما فأيقظتهم أنا، وجدوني بثياب الخروج وكادت أن تهوى منا على الأرض، لولا أن أجلسناها على حافة السرير"[2].

إن أكثر ما يجذبنا في هذا المقطع السردى انتقال السارد من (أنا) المتكلم إلى (نحن) الضمير الجمعي المعبر عن روح الجماعة والعائلة، ذات الماضي والحاضر المشتركين، وقد انعكست روح العائلة على الصيغ الأسلوبية، فجاءت الأفعال خاضعة في معظمها لتأثير ضمير الجمع مثل: (أجلسناها) والحرف والضمير المتصل(منا).

وباستخدامه ضمير المتكلم المفرد، والجمعي يكون السارد قد وُفق في الكشف عن خبايا الشخصية الروائية عبر تصوير واقعها الداخلي، الذي نجد فيه أفكارها وتطلعاتها ورغباتها وآمالها الذاتية والجماعية، وقد جاء هذا الأسلوب موافقا لموضوع الرواية في المراحل الأولى من حياة جلال، حيث يصبو إلى السفر إلى مصر مع انتقاد الواقع الذي جعله ابنا لأب مسلم وأعمام مسلمون وابنا لام يهودية وأخوال يهود، فكان الحضور من منظور اجتماعي عام، ولكن هذا الحضور سيتراجع إلى حده الأدنى في المرحلة الثانية، حيث ستفقد الأنا خارج الجماعة، بعيدا عن العقل الجمعي، إنَّ المنتبع لكل الصيغ السردية في علاقتها بالسارد(البطل)، لا يفتأ ويدرك شيوع الصيغ اللفظية الدالة على الماضي (فعلت)، ويرجع إلى استخدام هذه الصيغ إلى طبيعة المحكي المتخيل

[1] انظر: أيام الشتات ص 7.

[2] انظر السابق ص 13.

الصادر عن ذات تسعى إلى تقسيم الحالة التي يعيشها في ضوء تجربة شعبية، فالرواية عبارة عن رسائل بعث بها جلال إلى القارئ، فسجل فيها ما عنَّ له من ذكريات، رأى فيها ما يعطيه الحق في السرد، فكان الفعل الماضي بذلك المركز الذي تصدر عنه رغبة الأحداث يقول: "عندما نام البيت وخلوت بنفسي بالغرفة طافت خديجة بقدها الذي أكله الموت وأنا أتذكر يوم أن رأيتها أول مرة في بيت الشيخ المنجي، وأحاديثنا في الطائرة ونحن متجهان إلى نيس، وضحكاتنا على نواذر خالها الأستاذ مصطفى بوصاف.. وبت أسأل نفسي عن هذا الجبار الذي تُطأطئ له الجباه، جبهة ملك أو هلفوت! الطلسم الذي لا نعرف له حيزا! أو أين هو موجود!"[1]. وبرصد الصيغ الأخرى في الرواية، نجد أن الروائي لم يتوقف عند توظيف صيغة الفعل المضارع فقط، بل إنه اتكأ في نقل الأحداث أيضا على صيغة الزمن الحاضر المعبر عنه بالفعل المضارع (أفعل)؛ ليثبت وجوده كسارد مشارك من زاوية قوله أخرى تمدّ حضوره من الماضي المتذكر إلى الحاضر المر الذي يعيشه بعد أن توفيت زوجته خديجة، حيث يتابع ويقول: "ما هذا الذي يجمع القريب بالبعيد، ويجعل من العدو زائرا مشفقا، ويأخذنا من حال إلى حال فنطرق رؤوسنا واجمين ساهمين نتوكأ على بعضنا البعض ويُخرج كل منا للآخر أحسن ما فيه"[2]. حيث نجد هنا أن المتأمل في الصيغ السردية، يظهر له جليا أن الصيغ السردية الدالة على المستقبل قليلة، إذا قورنت بصيغ الماضي ثم الحاضر، فهو لم يعنِ بالمستقبل، أو هكذا يبدو الأمر، ولعل السبب الرئيسي عائد إلى مدى الحزن الذي أصبح عليه السارد في معظم أجزاء الرواية، موتٌ كان كفيلا لأن يجعله يعيش حاضرا مرا وصعبا، وقد حاول أن يجد مبررا، فعاد إلى ماضيه، ليستمد منه القوة بأن هذا شيء حتمي، ومكتوب على جميع البشر، وهو ما طبع في النص سردا أولا بأفعال تدل على الحاضر،

[1] انظر: أيام الشتات ص 318.

[2] انظر: السابق ص 319.

وسردا ثانيا اختار منه ما يناسبه به من أفعال ماضية، بينما ترك الصيغ الدالة على المستقبل؛ ليتوافق ورؤية السارد مع ما كان عليه، وما أصبح عليه الآن، أي الموت فبقيت الإجابة الفعلية إلى المستقبل قليلة لتتماشي، وطبيعة الذات الغير متممة، وتظهر صيغة السارد المشارك أيضا فيما يقوله جلال في الحوار بينه وبين جده ، حيث يقول: " قلت له: لست مريضا يا جدي! أنا بخير. كان مجرد كابوس..

قرأ لي بعض الأدعية، ثم قبلني على وجنتي وأحكم عليّ الغطاء وقام.

قال وهو يهم بإغلاق باب الغرفة: هل أترك لك النور مضاء؟

قلت: نعم.

قال: سوف أذهب أنا وجدتك غدا مساءً لزيارة أمك، هل تجئ معنا؟

قلت: لا.

وأنا أشد الغطاء على وجهي.

قال: استعد بالله من الشيطان قبل أن تنام كي لا تدهمك الكوابيس.

هززت له رأسي بالإيجاب من أسفل الغطاء.

ورغم ذلك جاعني كابوس آخر.^[1]

نلاحظ هنا وجود الكثير من صيغ الفعل المضارع أيضا منها (أذهب، وأترك).

وهذا دلالة على مشاركة جلال في السرد بجوار بعض الشخصيات الأخرى،

والحق أن رواية أيام الشتات كانت مليئة بهذه الصيغ أكثر من روايتي أحلام العودة والمليجي.

^[1] انظر: أيام الشتات ص 155.

2. صيغ السارد الراصد:

لقد عرفت رواية المليجي سارداً رئيساً غريباً عن السرد، يستخدم في تقديمه للحكي ورصده له وهو ضمير الغائب، وقد أسعف هذا الضمير الروائي في التخلي عن ذاتية السارد، فأسبغ النص بروح من المفارقة تسرد وقائعه بشيء من الموضوعية والواقعية. يقول: "أظنها راودته وهو يتابع مسلسل (ليالي الحليمة)، أو ربما مسلسل (المال والبنون)، راودته غير أنه لم يتحمس لها. تلقاها بوصفها فكرة خائبة صنفها هكذا، وكلما لاحت له كان يرمقها بعبوس." [1].

إن استخدام ضمير الغائب صنع من السرد شكلاً سردياً ينحو إلى الخارج باستمرار، وهو ما يوافق الدلالة الكلية للرواية ويخدمها، فتسليط الضوء على الواقع الحياتي، والمعيشي في الحارة خصوصاً بعد المحاولة للعثور على (فتوة) للحارة يستدعي ذاتاً ساردة راصدة.

تنظر بتمعن إلى ما هو موجود وإلى ما لم يوجد بعد، والمحتمل وجوده بموضوعية وحياد. وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى أن صوت السارد قد اختلط في بداية الرواية بصوت المؤلف، وقد عمد إلى ذلك "كمال رحيم" قبل أن ينفصل عنه لكسر الحاجز بين عالم الفن، وعالم الحياة الواقعي حيث يقول: "كتم غيظه لآعنا السجائر ومن يصنعون السجائر وكل أصناف الدخان وطفق يرتشف من كوب الشاي صامتاً، أما عباس فكان يدق على آلتة الحاسبة مسترجعاً الرقم الذي ذكره له في المعاشات" [2].

إن هذا الجزء من الرواية يأخذنا منذ البداية إلى المنطلق الواقعي الذي يستند إليه الروائي في بناء تطلعاته، وهو ما جعله يستدعي في روايته ضميراً لا يسعى إلى استبطان ذات الشخصية، ورؤيتها وأملها وتطلعها بقدر ما يسعى إلى تصوير واقع بمنظور السارد الذي يمثل الروائي في الحقيقة رغم

[1] انظر: المليجي ص 7.

[2] انظر: السابق ص 9.

ما يقوم به من إيهام للقارئ بغير ذلك.

أما بالنسبة لتلك الصيغ اللفظية المستخدمة فقد غلبت على الرواية صيغة الفعل المضارع (يفعل) الدالة على الحاضر مقارنة بالصيغ التي تدل على الماضي والمستقبل، وهي صيغة ارتضاها الرد لأنه من جهة انطلق من الحاضر المعيش في سرده، وفي فكرته المركزية التي حملتها رواية (أيام الشتات)، ومن جهة أخرى لأنه استعمل السرد المباشر الذي يعتمد على النقل بالعين لما يراه، وهو ما يسمى بالسرد التلفزيوني حيث يقول: "عدنا إلى التلفاز وبدأ الرئيس في مصافحة كبار مستقبله، توقف دقيقة أمام موشيه ديان بعينه اليسرى المظمورة خلف عصابة سوداء، تكلم كلمتين وتبسم كل منهما للآخر وبإشارة من مناحم بيغن هرول أرييل شارون بجسده البدين فوق البساط الأحمر الذي يتهادى عليه الرئيس ورأيناه وهو يوميء له برأسه محيياً والرئيس يتلقاه مبهوشاً ويُسرّ له بعدة كلمات، وهو يرفع سبابته أمام وجهه"^[1].

لقد كان السادات قادراً على قتل شارون عند عبور جدار بارليف في حرب أكتوبر سنة 1973، وقد طلب منه الفريق الشاذلي آنذاك الاستمرار في العبور إلى إسرائيل، لكنه لم يستمع له، ولذلك كانت إشارته رفع الإصبع من السادات باتجاه شارون. فالأفعال (توقف، تبسم، يتهادى، يوميء، يسرّ، يرفع)، وغيرها مما توالى على صيغة الفعل المضارع الدال على الحاضر، رصدت صورة الواقع والحاضر المعيش في ذلك الوقت.

3. صيغ السارد المشارك والراصد:

إن المنتبع لرواية "أحلام العودة" وبنيتها اللغوية يكتشف أن هناك سارداً وحيداً أخذ موقعاً، يجمع بين المشاركة والرصد، فهو شخصية من الشخصيات من جهة، ومن جهة أخرى غريب عن السرد؛ لأنه سيكتفي بعد أن سرد قصته التي تمثل حاضره بعد رجوعه إلى مصر من باريس

^[1] انظر: أيام الشتات ص 126-127.

برصد ما وقع في الماضي وما يراه سيقع في المستقبل دون أي مشاركة منه، وهو ما سيعكسه المزج الحاصل بين ضميري المتكلم (أنا) والغائب (هو). إن المزج بين الضميرين في العمل الواحد أضفى على رواية أحلام العودة بالنظر إلى مضمونها تعابير الصدق والموضوعية المبينة للحقيقة، فالقارئ بعد أن يفرغ من قراءة هذا العمل يجد نفسه قد حُوطب وجدانيا وفكريا، فيتعامل مع رواية ومتمن فيها من لذة الحكيم ما لا يمكن أن تراه في رواية أخرى ف (أنا) السارد تقحم ذات القارئ في العمل، وتفتح له آفاق من المتعة؛ فتقوم بجذبه إلي متن الرواية للشعور بما شعر به جلال حين رجع إلى مصر و (هو) الضمير الذي يخرج مرة أخرى، ليرى ما حصل في مصر أثناء غيابه، وما قد يحصل أثناء عودته، وهكذا إلى أن تنتهي هذه الرواية. أما بالنسبة للصيغ اللغوية المستخدمة، فقد كانت صيغة الفعل الماضي، هي الصيغة الأكثر ورودا في الرواية، ولم يقف الروائي عند توظيف صيغ الماضي؛ بل انتقل إلي صيغ الحاضر الذي دلّ عليه استخدام الفعل المضارع والماضي الدال على الحاضر، وذلك عند اندماج ذات السارد بالشخصية حيث يقول: "وبدأت أنا في الحديث عن الأمر الذي قدمت من أجله، فرمقني بجانب عينه وبدا وجهه جاد وهو يقول: "بص يا عم جلال، أنا مبفهمش غير في الفاكهة والخضار، فإذا كنت حابب الشغلانة دي يا ألف أهلا ويا ألف مرحب ببيك، بس تقولي معاك كام"[1]. وبالنظر إلى المضمون نجد أن الروائي قد رصد له الضمير الأنسب للتعبير عنه، فوافق الدال مدلوله، وهو ما جاء بصيغة الفعل المضارع.

[1] انظر: أحلام العودة ص 61.

مستويات لغة السرد:

تتعدد أساليب التشكيل اللغوي بتعدد أساليب السرد، التي تأخذ مظهراتها من التنوع الذي يريده الروائي من أفكار، ونستطيع بدورنا أن نُفصل هذه الأساليب في ثنائية واحدة يتلاقى فيها الأسلوبين المباشر، وغير المباشر مع بعضهما البعض وهو: "ما يُولد لغويا التعبير عن هذه الأفكار تبايناً واضحاً في المستوى الذي تقدم به الفكرة"^[1]. ولأن لغة السرد تحمل في جعبتها أبعاد مضمونية هي بمثابة جزء من كل تمثله لغة السرد عموماً، فقد حقَّ لها أن تصل إليه الرواية، وهنا نستهدف الكشف عن تشكيلات اللغة المتطلعة إلى المستقبل في الروايات الثلاث من خلال ما تمنحه إياه هذه الثنائية .

1- السردية اللغوية المباشرة.

هنا في هذا المستوى يستخدم الروائي للتعبير عن رؤاه لغة مباشرة بعيدة عن أيّ استخدام للألفاظ والتراكيب المجازية، فاللغة في هذا المستوى تؤدي دوراً ناقلاً للرؤية فقط، حيث تلعب دور الوسيط التبليغي فهي: "لغة تتحو إلى الشفافية وتعبّر عن مجموعاتها بوضوح ويسر"^[2]، وعن صورة هذا المستوى التعبيري في الروايات الثلاث يمكن أن تميز بين ما استخدمه (كمال رحيم) في التعبير عن لغته.

لقد استعان الروائي بعدة لغات في محاولة تبليغ رسالته بسرد بسيط ولغة بسيطة، وقد اصطحبت هذه اللغة بنغمة خافتة جراء الحزن الذي يبدو عليه الروائي؛ بسبب ما آلت إليه حال الأمة آنذاك حيث يقول: "أيوه يا ولدى السادات. سمعت اليوم في التي في تروا(القناة الثانية بالتلفزيون) إنه ماشي إسرائيل! حزم أمره خلاص وماشى إسرائيل! تيجي في راس اشكون! (تيجي في دماغ مين!)

^[1] انظر: عبد الرحيم حمدان، اللغة في رواية تجليات الروح للكاتب(محمد نصار): ينظر ص 116.

^[2] انظر: السابق ص 116.

- إسرائيل_ اييه نعم! اييه إسرائيل! معقول هذا يا رسول الله!... السادات هذا الوقت ليمشي لإسرائيل مش معناه أنه مشي لوحده. مصر كلها كأنها مشت معاه، ومش بس مصر العرب والمسلمين، معقول هاذا! لعنة الله على الظالمين"[1].

لقد جاءت لغة السارد في حديثه عن مستقبل الأمة من خلال هذا المقطع، وغيره من المقاطع لغة مباشرة بسيطة تتناسب إلى حد كبير، ولغة الصحافة اليوم لفظاً وتركيباً، وبذلك اتسم خطابه بموضوعية الطرح، وصدق الخبر وحرارة التجربة، والحيادية في التبليغ، الأمر الذي جعلها تصل إلى القارئ بشكل هادئ تسعى إلى الولوج إلى عقله بهدوء. ونجد بعد ذلك أن هذا ما حدث فعلاً، فلقد أقامت الكثير من الدول العربية والإسلامية علاقات مع إسرائيل، وكان الشيخ المنجي قد رأى الزعماء العرب يتقاطرون واحداً تلو الآخر لعقد معاهدات الصلح. والذي نستطيع قوله هنا عن هذا الأسلوب أن الروائي قد نجح في توظيف السرد التلفزيوني على لسان السارد ليخاطب به جميع الفئات، كما نستطيع أن نقول أن تراكيبه جاءت بسيطة وعباراته جزلة وألفاظه قريبة المأخذ، مما جعل اللغة المستخدمة تتساقق وتوظف هذا الأسلوب من السرد، وهو ما أشرك المتلقي في التجربة، وتوحيد المصير الذي رآه الروائي معتماً لا بياض فيه.

2- السردية اللغوية الغير مباشرة:

ويقصد بها: "اللغة المعتمدة في تقديم فحواها ومضمونها على الرمز، والمدلول الاستعاري فهي:" لغة يميل بها السارد إلى الاكتناز والامتلاء"[2]، فيتم فيها اختيار تلك الألفاظ العامرة بالإيحاءات

[1] انظر: أيام الشتات ص 102.

[2] انظر: السابق ص 102.

والتراكيب المجازية لإيصال الدلالة بالشكل المناسب، فينقل "السرد من نثرته اللغوية إلى شعرية أسلوبية بنائية كثيفة. إذ يصير لكل دال حقول دلالية متعددة يفتح عليها ويستوعبها"[1].

وبمراجعة الروايات نجد أن لغة الحلم بما حملته فكراً من طاقة ولغوية من بناء رمزي هي المقصود الأول بهذا الوجه غير المباشر من لغة السرد، فالحلم "بمثابة رسالة رمزية تأتي للرأي في المنام، والمؤول هو وحده القادر على فك شفرة هذه الرسالة، والكاشف عن محتواها التبشيري أو الإنذاري"[2].

إن رمزية الحلم تعتبر إحدى الصور المرئية، والتي لا تتأني للمؤول/ القارئ إلا عن طريق اللغة، فتكتسي هذه اللغة بالرمزية، والكثافة المستمدة من مادة الحلم ذاتها؛ لتكون نصاً قابلاً للتأويل "فالمشاهد والرموز التي تنتقي بطريقة لإرادية لتشكيل عناصر الحلم، تعمل دائماً على تكثيف التجربة الواقعية بجوانبها النفسية والخارجية، وإدراجها في نسق إخراج جديد يفتح بعض الآفاق المجاوزة للتجربة نفسها، إما في اتجاه التخويف أو التجنيد أو التضحية"[3].

وهنا نتعامل مع نص يعبر عن الحلم، وهو ما نراه حين يقول الراوي على لسان جلال: "نُقرب المرأة وتبعدها، ثم تديرها إلى جانبها الآخر الذي تبدو فيه الأحجام أكبر، ويلوح أمام الشيء الذي تبحث عنه.. شعرة بيضاء! تجذبها بملقاط بين أصابعها، وفي حركتها هذه يضطرب الحاجب، وتبدو شعرات بيضاء أخرى مدسوسة فيه. تحاول انتزاعها وتقطية تعلق وجهها، وفي اهتزاز المرأة أرى انثناءات وتعرقات خفيفة على عنقها وصفحة وجهها، أشياء أشبه بالتجاعيد تجلو وتبرز كلما

[1] انظر: عبد الرحيم حمدان، اللغة في رواية تجليات الروح للكاتب محمد نصار. ص 120.

[2] انظر: سعيد يقطين، السرد العربي - مفاهيم وتجليات. ص 238.

[3] انظر: حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط2، 2007. ص

توترت... جفلت عيناى من أزيز السرير واهتزازه المفاجئ، فتبدو أنى غفوت للحظة"[1].
المتأمل فى المقطع السابق، يلحظ أن الراوى عبّر عن معاناة المرأة بلغة تلقائية، خالية من التكلف، غلبت عليها الجمال القصيرة، المتتابعة مع التخلص من أيّ حشو ، وهي لغة مثيرة ذات إيقاع سريع، مليئة بالصور الموحية، والرموز المرتبطة بالحلم والتي سيتعامل معها القارئ الذي سيغدو أمامها المفسر، والمؤول للحل ولأن لكل حلم ألفاظه، ورموزه التي تغدو بمثابة المفتاح لفك شيفرة الحلم، فإن الروائي الناجع يحاول تخير الألفاظ المناسبة لما يريد من معنى وإلا أصبح الحلم دون قيمة. وهنا نرى بعض الرموز منها(شعرة بيضاء) وفى قوله: (بضطرب الحاجب)، لقد رأى جلال أمه فى الحلم عاجزة عن جذب الشعرة البيضاء، فكامليليا المرأة الفاتنة أصبحت عاجزة عجوز قد ملأ الشيب رأسها، وحاجبيلها لذلك نجد أن الروائي قد عبّر عن هذا المعنى بلغة جميلة وسهلة وبسيطة، تربط لغة هذا الحلم بالمعنى العام للحياة.

المفارقات السردية:

إن دراسة النظام الزمنى فى الرواية، يعنى مقارنة ترتيب الأحداث السردية من ناحية، بترتيبها فى الحكاية من ناحية أخرى، كما ينقطع التسلسل المنطقي للأحداث فى زمن الرواية بينها، وبين أحداثها فى الترهين السردى، وهذه التعارضات يسميها جيرار جينيت (المفارقات السردية).
وهي "مختلف أشكال الانقطاعات بين نظام القصة ونظام الخطاب"[2].

ويرى جينيت أن المفارقة هي أيضا "مختلف أشكال التنافر والانحراف بين ترتيب أحداث الخطاب السردى وأحداث الحكاية، وهو ما يفترض ضمنيا وجود نوع من الدرجة صفر، تلتقي عندها كل

[1] انظر: أيام الشتات ص 33.

[2] انظر: خطاب الحكاية ص 47.

من القصة والخطاب" [1].

هذه المفارقات تُمثل أساسا في الاسترجاعات والاستباقات، وفق اقتراح جينيت لدراسة النظام الزمني في العمل السردي، وسيتم دراسة المفارقات السردية وفقا لثلاثة أشياء وهي:

1- محور النظام:

ويعني به جينيت "دراسة النظام الزمني للحكي، وهي مقابلة نظام موقع الأحداث، أو المحاور الزمنية في الخطاب السردى مع نظام تتابع هذه الأحداث أو المحاور الزمنية في القصة" [2].
وعناصر المفارقة الزمنية هي:

أ- اللواحق/ الاستنكار (الاسترجاع)

واللواحق هي كل ما حدث وسبق وتم تذكره عند نقطة زمنية محددة يلعبها السرد، ويُظهر ذلك الترهين السردى والنقطة التي بلغها السرد ثم الاسترجاع.

وفي هذا نجد في الروايات منه: "أخذتني نفسي من الهم الذي أنا فيه إلى هم آخر . الهم القديم، حيث كان بعض الأولاد الجهال الملاعين يتأففون من صحبتي ويعيرونني بأمي!
في شارعنا القديم، وفي المدرسة.. والإهانات والعراك ونادية التي استكثروها عليّ". [3].

هنا استنكار أي استرجاع لأحداث مضت منذ زمن بعيد، وقد بلغ السرد نقطة أن رجع الهم القديم لجلال، ودارت نادية في رأسه من جديد، ويكمل السارد استنكاره واسترجاعه حيث يقول: "انتابنتي وقتها رغبة في البكاء. رغبة تغلف شعورا عميقا بالضجر من هذه الدنيا، ومرارة تطفو في الشرايين. تقلل جريان الدم. تجعله آسنا، لزجا والجسد هامد، خائر، وتُولد حنقا" [4].

[1] انظر: خطاب الحكاية ص 47.

[2] انظر: السابق ص 49.

[3] انظر: أيام الشتات ص 83.

[4] انظر: السابق ص 83.

ويمتد الاسترجاع ليتضمن قصصاً متعددة داخل السرد، ويمكن للرواية أن تشمل أيضاً علي قصص ثانوية إلى جانب القصص الرئيسية، ويكون في هذا الوقت دور القصص الثانوية هو تمييز خصائص إحدى الشخصيات عن الشخصيات الأخرى، ومما يقوله هنا: "كنت عائداً لتوي من محل بوشار، وعندما انعطفت تجاه البيت رأيت الشيخ المنجي جالساً على مقعد خارج المحل، ساقاه ممدودتان أمامه، وعلى المقعد المقابل أحد زبائنه الأفارقة يلف شالاً مزركشاً علي رأسه، ويتدثر بعباءة فضفاضة مزينة عند فتحة العنق بشريط من الساتان الأصفر، وعلي الأكمام وفي منطقة الصدر خطوط بكل الألوان.

عباءة غاية في المسخرة وهو نفسه معوج في جلسته، ويؤرجح بمشط قدمه صندله الذي هرسته الشيخوخة، وفي أعلاه إبريم صدي ناهيك عن سيره الخلفي المقطوع والكلام.. يا حفيظ يارب.. يخرج من طرف أنفه، كأنما هو أحد أباء إفريقيا وشيوخها الكبار" [1].

وهناك أيضاً ما يقوله عن نادية: "وأقبلت نادية.. فوجئت بي.. فوقفت لحظات على باب المحل ثم تقدمت خطوة وعيناها عليّ، أما أنا فطاشت عيناها، هبطنا إلى موقع قدمي، وبلغته خاطفة ذهبنا إلى زوجها الأستاذ فؤاد" [2].

ومن ذلك أيضاً قصة (أم الكوز مرسال الغرام)، حيث يقول " كان غداء أول يوم يُسيل اللعاب، ذكرني بالطعام الذي كانت تعده لنا جدتي عندما أتينا أنا وأمي إلى البلدة أول مرة. أم الكوز_ مرسال الغرام_ التي خصصوها لخدمتنا أيامها، تدرج الطبلية حتى تضعها بمنصف الغرفة التي نبيت فيها، تخرج بعدها لتعود وعلي رأسها صينية الطعام، وأنا أضمن وأسال نفسي عن المفاجأة التي أعدها لنا اليوم، هل هي لحم مسلوق، أم زوجان من الحمام؟ أم ضجروا منا

[1] انظر: أيام الشتات ص 99.

[2] انظر: أحلام العودة ص 86-87.

وسيكثفون برغيفي خبز وحفنة مش" [1].

ومنه ما يقوله عنه أمه: "ظلمتني أمي، فلم يكن هذا الذي أفعله سوى لعب عيال وطاقة أفرغها، فقد كنا أنا وهي كالأسرى في الغرفة لا نخرج أو يكلمنا أحد إلا بحساب، وأولاد عمي ومعهم أولاد عمتي يزمون في وجهي كلما اقتربت للعب معهم. أيام! وها أنا بعد عقدين من الزمان، أكل من طعام البلدة من جديد" [2].

وهذا الاسترجاع والتناوب الذي سارت عليه الروايات، يسهم في صهر المسافات، وردم الفجوات وملء الفراغات التي قد يتركها الروائي، ومن ناحية أخرى تبعد الملل والرتابة عن القارئ. وفي رواية أحلام العودة تظهر المفارقات السردية عبر انقطاع السرد بالاسترجاع حيث يقول الراوي: "لا أعرف أين راحت أشجار الكافور العلية، التي كنت أتأمل شواشيها وهي تدور وتلعب في السماء. ولا المصرف القديم حيث كان صبية زمان يمدون أقدامهم في مياهه أو يسبحون، وقبل أن تتعس الشمس وتولي وجهها للمغيب، يأتون بجلاليتهم ويتحلقون حوله بأعواد الغاب والصنابير. جف المصرف وامتلاً قاعه بما ترميه فيه الريح عند هبوبها من غبار وأشواك وأوراق شجرية، فيما عدا بعض المواطنين التي تلقي فيها النسوة مخلفات الغسيل" [3].

ويسترجع جلال ويقول: "كان يدور. يدور بطلوه ومره. ومشاهد منه تنقل عليّ وتمضى بالبطيء، واسأل نفسي: ترى لو لم يرحل قبل الأوان هذا الراقد خلف الشجرة، أكان حالي هو نفس الحال؟! أم كنت أكملت دراستي وصرت طبيبا، وتزوجت من نادية ولعلي كان لي منها الآن أبناء، ولم أرحل وراء أمي أو هي تزوجت باليهودي يعقوب..

[1] انظر: أحلام العودة ص 127.

[2] انظر: السابق ص 128.

[3] انظر: السابق ص 154.

وتطوف أمامي أيام الصغر.. والأولاد وهم يسيرون بصحبة آبائهم، وجدي زكي، وليس أب الذي يوقع علي الأوراق التي تخصني، ومن يحنو عليّ فأحسبه مشفقا، وراحة يد آه لو كان صاحبها على ظهر الدنيا ومسح بها على جبينني، أو لفها حول معصمي.. لا يعرف اليُتم إلا من جربه." [1]. وما سبق لواحق داخلية مرتبطة بالشخصيات والأحداث بالرواية، وهي تسير معها وفق خط زمني واحد، بالنسبة إلي زمنها الروائي، فهي تسهم في تصعيد الحدث السردي، فاسترجاع الأحداث يأتي في المقاطع، كسبب لما هي عليه الأحداث عند نقطة السرد الحالية. ويقول: "أخذني زوج أختي من حارة إلى مصرف إلى زقاق، حتى وصلنا إليه. حال البيت أشبه بحال رجل مسكين.."

الجدران بطوب نبيء يابس بعضه بفعل المطر، وبقر الغيظ وندى الفجر بعضه الآخر، مخلفا فجوات عميقة يمكن لدجاجة أن تلبد فيها، وفي حضنها ثلاثة كتاكيت" [2]، وكذلك عبارة: "كان ممدودا على فرشة بآخر(المنذرة)، وكنبتان كل واحدة منهما لها مسند يرتكنا إلى الحائط، وعليها حاشية يعلوها حرام، ولا شيء بعد ذلك، سوى الحصيرة التي نطوها بأقدامنا" [3].

وهنا استرجاع لذكرياته بالقرية، لكنها ذكريات صعبة تصعد بالحدث وتنميته، استرجاع من أجل صيرورة زمن السرد، وتناميته لماذا يتردد على هذا الزقاق في القرية؟ وما هو اللغز في هذا؟ يسترجع جلال لنا ليفك لنا عقدة اللغز، ليسرد ويصعد نحو السرد فيقول، عندما فتح مسعود شيش النافذة حتى آخره، اقتحمتنا أشعة الشمس مضيئة المكان، وبدا العم إمام كأدمي آتٍ من زمن قديم. سنده مسعود حتى أجلسه على إحدى الكنبتين، وهو لا يزال جاهلا من نكون... وأشار أن نجلس

[1] انظر: أحلام العودة ص172.

[2] انظر: السابق ص183.

[3] انظر: السابق ص186.

على الكنية الأخرى وعاد إلى أبيه، أراح ظهره إلى المسند وساعده في تدلية ساقيه، كانتا عاريتين حتى السمانة ، شديتي النحول، وفردة شبشب مكفية على وجهها، والفردة الثانية معلقة بطرف إصبعة"[1]، حيث قام السارد هنا بفك عقدة، ولغز ذهاب جلال إلى الزقاق.

ب- اللواحق الخارجية:

وفيه يزود القارئ الملتقي بمعلومات إضافية تساعد على فهم الحدث السردى، ومن ذلك وصف الروائي للحارة في رواية المليجي: "الحارة تمتد أمامه بانحناءة خفيفة عند المنتصف، ثم تعود إلى حالها الأول.

يراهما من أول دكان الفرارجي، حتى آخر بيت، بيت المليجي. بيت كبير في السن. كله بالحجر والدبش والشبابيك طويلة مريضة، وكذلك البوابة، فهي ما شاء الله تضاهي بوابات الدواوير في الهية والسماكة"[2].

وهذا الاسترجاع لماهية الحارة هو تمهيد لبدء السيناريو الذي يريد قناوي أن يشرع بكتابته. ومنه أيضا: "أفرخ الورق عنده منذ سنة. كانوا يعرفون في الشركة أنه بارع في الخط، فاستدعاه حتاتة أفندي وسلمها له ومعها أمر ممهور من مدير شئون العاملين، بأن يخصص واحدا منها للهيكل التنظيمي للشركة، ويسجل في باقي الأفرخ اختصاص كل إدارة وقسم." [3].

وهذا تمهيد لما سيفعله قناوي في الشركة ويقول: "شددوا عليه يوما بالإسراع، وأدخلوه إلى المدير الذي سلم عليه يدا بيد، وأثنى على انضباطه ودقته في العمل. كانت لحظة من اللحظات المؤثرة في حياته، فلم يسمع من قبل كلمة شكر واحدة من أي إنسان. ولم يكتفِ المدير، أصر على أن

[1] انظر: أحلام العودة ص186.

[2] انظر: المليجي ص 94.

[3] انظر: السابق ص 100.

يضيفه هذه السنة في كشف العلاوات التشجيعية"[1].

وهذا سرد يمهّد لبدء عمل قناوي في الشركة، وعبوره باتجاه طريق العمل الذي لطالما أحبه، وتمناه وهذا سرد طبيعي في الرواية، وهو دال على استحسان الروائي لهذا الأسلوب ' واقتناعه بأهميته بالنسبة لتفسير الأحداث والتهيئة لتنامي السرد.

السوابق (سبق الأحداث)

يعرف جينيت السوابق: بأنها كل مناورة سريعة تتمثل في إيراد حدث لاحق أو الإشارة إليه مسبقاً، كالإشارة إلى وجود شخصية قبل أن يجيء دورها في الحدث، أو الإشارة إلى قرينة أو دالة يظهر سرها فيما بعد، مثل: "والزاوية ليس بها شيخ معتمد من وزارة الأوقاف، ولا خصص لها أهل الحارة واحدا بالأجر يمهرونه له كل شهر أو حتى كل عام، فتطوع لخدمتها رجل بلحية وشارب حليق اسمه (الشيخ خميس)" [2].

فخميس هنا ظهر فجأة، ولم يأتِ التعريف عنه إلا لاحقاً في الأحداث، ولا نجد الكثير من هذا الاستباق للأحداث عند الروائي، فالأسلوب الأول هو الطاعي على زمن السرد، وتتأى عنه الكتابة لأنه يكشف عن جوانب من لغز الرواية. "وقد يؤدي ذلك إلى إخماد رغبة القارئ بالمتابعة والمضي إلى نهاية الرواية، حيث تفسر بعض هذه الدلالات حقيقة الحدث في نهايته، لهذا فإن الكتاب الروائيين لا يستخدمونه كثيراً"[3].

[1] انظر: المليجي ص 100.

[2] انظر: السابق ص 105.

[3] انظر: خطاب الحكاية 156.

والسوابق نوعان:

أ- سوابق داخلية:

وتتألف منه إشارات مستقبلية تسهم بدورها في وظيفة الحدث الأساسية في القصة ومنه: "يزعجك خاطر، وتقسم بينك وبين نفسك، أنه لن يحدث أبدا طالما أنك على قيد الحياة، وإن أفلحت لن تنسى أهلك وناسك، ستفعل لهم كل ما في مقدورك، والحارة بفضل مخك الجبار ستصبح كالحارات الكبيرة". [1]. هنا يظهر أن الاستباق قد جعل من حدوث الحدث أمرا متوقعا وغير مفاجئ، وقد يخفف ذلك من رغبة القارئ في المتابعة، إذ يمسك في خيط السرد مبكرا.

ب- السوابق الخارجية:

وهي ظاهرة سردية تتعلق عرضا بالخبر الأساسي في القصة الأسلوبية وعرض الخطاب، ويظهر هذا في التالي: "أما أمي فكان الأمر هينا.. مجرد نصف نهار. كان قلبها يخوفها من الفراق.. يقول لها: إنه آتٍ لا محالة" [2]، إن السرد يؤكد هذه السابقة المستقبلية، فجلال سيفارق أمه يوما، وهذا تأكيد للفراق وإبداء المبررات والمسوغات معا، والسرد ينقطع بهذه السوابق، وقد ذكرنا قبل ذلك أن هذا النوع غير كثير في العمل الروائي الذي أبدعه الراوي. وكلما صعد السرد حمل مفاجآت، وكان هذا أوعى للمتابعة، لكن كشف سير الأحداث عبر إشارات ودلالات، يجعل من أفق التوقعات محدودا وضيقا.

2- محور التواتر.

وهو الذي يشمل على علاقات التواتر بين النص وبين الحكاية، ويرى جينيت أن هذا العنصر قد درسه النقاد من منظور أسلوبى، ويصر جينيت على أن مسألة التواتر تعتبر من المظاهر

[1] انظر: المليجى ص 171.

[2] انظر: أيام الشتات ص 21.

الأساسية الزمنية السردية" [1].

وبحسب جينيت فإن للسرد علاقات بالتواتر عبر أربعة أمور ننظر في أمر وجودها في الروايات وهي:

أ - السرد الافرادي وهي نوعان:

1- أن يُحكى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة، وهي الصيغة الأكثر رواجاً في النصوص السردية. ومثال ذلك: تساؤل المليجي عن الرجال الذين رأهم للمرة الأولى في الزاوية، حيث يقول: " هذا البني آدم فقط وعلى مسافة منه ثلاثة رجال يقعدون في أحد الأركان، رؤوسهم بعضهم البعض ويتهامسون. لم يشعر بدخولك، كان مشغولاً بجمع المصاحف وصفها فوق الرف. أما هم فنزل عليهم سهم الله وطفقوا يحدقون فيك. أخذتهم المفاجأة وهم يرونك واقفاً أمامهم وجهاً لوجه. اصفرت وجوههم وأصابهم الشلل، هبوا واقفين بعدها وفي أقل من ثانية أسرعوا خارجين بعد أن حيوك بكل أدب" [2].

هذا الحدث والحوار الذي تم فيه حدث واحد مرة واحدة، وحكي مرة واحدة، وهو يطابق ما عناه جنيت عن السرد الإفرادي الذي يقابل فيه كل حدث مفرد ملفوظ سردي مفرد. ومنه أيضاً في الروايات "اجتمعت الأسرة لتقرير مستقبلي.. كانت أمي مسترخية على أريكة بالصالة وساقاها ممدودتين أمامها والفستان لونه رمادي بفتحة صدر عريضة، وعلي أكتافها شال أبيض مكتوب على طرفه اسم الصانع(فيليب لاكروا)" [3].

ومن ذلك أيضاً حكاية جلال مع زوجته الأولى راشيل: " وكأننا لم نتزوج.. فقد انفصلنا أنا وراشيل

[1] انظر: خطاب الحكاية ص 129.

[2] انظر: المليجي ص 153.

[3] انظر: أيام الشتات ص 49.

في ليلة الزفاف! من الليلة التي سهرت فيها مع أبي الشوارب بملهى(نوراشا) وأنا مجرد طاقة تهر في ماكينة من لحم ودم! طاقة غير عاقلة آتية من مكان شهبانية شبه مسحورة"[1].

2- أن يحكى أكثر من مرة ما وقع أكثر من مرة.

وهو شكل من أشكال السرد الافرادي؛ لأن تكرار الأحداث على مستوى القصة يقابله تكرار ملموس على مستوى الملفوظ السردى"[2]، مثل جلوس جلال مع نادية، تكرر في عدة مواقع، وتكلم عن هذا اللقاء بملفوظ سردي متنوع ومختلف؛ حيث يقول "كنت أهدق في شفيتها وهما تخرجان الحروف بتأنٍ ودلال، فبدت لي شفيتها العليا رفيعة رقيقة على خلاف الشفة الأخرى المكتنزة المسحوبة قليلا لأسفل"[3]. ثم يتكرر الحديث بملفوظ سردي آخر: "كانت غرفة نوم خديجة.. وهي ممدودة على الفراش، أنفاسها تتسارع وصُفرة مقبّية تُغلف صفحة وجهها، وحببات عرق كثيفة تجمعت بأعلى الجبهة، وخلف الأذنين ينساب بعضها في مسار رفيع صوب عنقها"[4]. ومنه أيضا "تبسمت لي خديجة وأنا أنحني عليها مُسلما، ضغطت على كف يدها فشعت عيناها نورا ثم أسدلت رموشها، وتباطأت قليلا في سحب يدي"[5].

3- السرد التكراري:

وهو أن يحكى أكثر من مرة ما وقع مرة واحدة حيث إن "تعدد الأحداث على مستوى القصة يقابله تعدد على مستوى الخطاب، وتعتمد كثير من النصوص المعاصرة على هذه الطاقة التكرارية، بواسطة تنويعات أسلوبية أحيانا، وباستعمال وجهات نظر مختلفة أحيانا"[6].

[1] انظر: أيام الشتات ص 209.

[2] انظر: خطاب الحكاية ص 120.

[3] انظر: أيام الشتات ص 48.

[4] انظر: السابق ص 235.

[5] انظر: السابق ص 245.

[6] انظر: خطاب الحكاية ص 31.

ويظهر ذلك في موقف جلال حين يتذكر زواج أمه: "طار بها المجرم إلى مخدعه بشارع (جي موكيه) لتسرى عنه، وتلك أطرافه المتبيسة، وتدخل وتخرج بأطباق الفاكهة، وكؤوس النبيذ على أصحابه التعساء بدلا من الخادمة الفرنسية العجوز. غافلني تاجر البصل هذا، ولا أقدر على فتح فمي بكلمة! ففي يده ورقة اسمها (الكاتباه)، وبكفه صافح جدي، واتفق معه على ذلك الذي يسمونه فيشرعهم (الشطار تنائم). وأصبحت أُمي طعاما يلوك فيه.. ولكما جنَّ الليل اختلطت أنفاسه بأنفاسها، وتسَلَّلت أصابعه إلى حمالة صدرها.."[1]. ونرى التكرار في رواية أحلام العودة حيث يقول: "كانا يجلسان ليلتها جلسة عروس وعريس.. هو في كامل هيئته، البذلة السوداء والبابيون والشعر المصبوغ وهي بستان وطرحة وصدر مكشوف. وأناس كلهم من ملة (موسى) ما عداي، تتلفت مبتسمة لهذا وضاحكة لذاك، كأنما الليلة أول فرحتها، ولا تزال (بنت بنوت) وأنا الكسوف يقتلني، وأرمقها من مكان لا تراه، ويدعوها للرقص، يد تحيط بخصرها، والأخرى نائمة على كتفيها، وتأخذهما النشوة، ودق العازفين فيضمها إليه، وهي راضخة وشفاتها في شفتيه"[2]. حيث نجد هنا أن هذا الحدث قد تكرر بعدة ملفوظات سردية متنوعة.

4- أن يُحكى مرة واحدة ما وقع أكثر من مرة:

حيث يستوعب ملفوظ سردي واحد أكثر من حدث سردي على مستوى القصة، ويسميه جينيت السرد المؤقت، ويستعمل بصيغ كثيرة مثل: "كل أسبوع"، "كل يوم"[3]. ومثال ذلك ما يرويه جلال في رواية أحلام العودة، حيث يقول: "تصادف أن كان يوم الجمعة الذي ذهبنا فيه، وهم في كل جمعة يذهبون لزيارة من قضوا حديثا"[4]. حيث نرى هنا أن جلال قد ذهب للمقابر برفقة أخته

[1] انظر: أيام الشتات ص 144.

[2] انظر: أحلام العودة ص 235.

[3] انظر: خطاب الحكاية ص 131.

[4] انظر: أحلام العودة ص 155.

ليلى في يوم الجمعة، ويصفه بأنه يوم متكرر كل أسبوع لكن هذا الحدث لا يُحكى إلا مرة واحدة مع أنه يتكرر أسبوعياً، وهذا هو الحدث الوحيد الذي ورد بهذا اللفظ في الروايات، وهذا التواتر أو التكرار الذي نظر إليه جينيت من زاوية علاقته بزمن السرد والقصة والملفوظ السردى.

الخاتمة

وبعد: فإني أحمد الله عز وجل حمداً يليق بجلاله على إنجازي هذه الدراسة التي استخلصت

منها العديد من النتائج المهمة وأبرزها:

• أن الكاتب برغم عمره الروائي القليل؛ إلا أن رواياته قد احتوت بنية فنية رائعة؛ بسبب استخدامه آليات سردية متنوعة.

• دخول مفكر ورجل شرطة في مجال الرواية، يدل دلالة واضحة على سيطرة الجنس الروائي على باقي الأجناس الأدبية.

• أن الكاتب قد تأثر بشكل كبير بالمذاهب الأدبية، وخاصة الواقعية والرومانتيكية.

• أن الراوي من خلال الفصل الأول، وخصوصاً المبحث الأول، قد قسمَ الراوي من الخلف، إلى قسمين وهما: الأول: ينظر من زوايا متعددة وهو النوع المتعارف عليه عند النقاد. أما الثاني: ينظر من زاوية واحدة وهي "البطل"، ويشبه بذلك الراوي المشارك.

• تبين أن تعدد الرواة في رواية "المليجي"، جاء تعدداً شكلياً، لا يخدم وجهة النظر السردية، بينما جاء في روايتي "أحلام العودة وأيام الشتات" متفقاً مع تنوع الأدوات السردية والأصوات الروائية.

• غلبة السرد البطيء؛ بسبب اعتماد الكاتب حركة الوقف، والمشاهد الحوارية، فالكاتب قد منح شخصيات رواياته حرية الوجود والكلام، كما قام بتصويرها من الداخل، من خلال تحليل أفكارها وأحاسيسها قبل تصويرها من الخارج، وهذا هو السبب في وجود تضخم، في حكي الكلام والأفكار مقابل تراجع حكي الأحداث.

• هيمنة السرد الأحادي بشكل واسع من قبل السارد، الذي عبر عن آراء الكاتب نفسه، وهو ما أكسب الروايات سمات السيرة الذاتية.

• اعتماد السارد على طابع المونولوج والحديث النفسي، ليكشف بذلك عن الحالة النفسية للراوي.

- حفلت الروايات الثلاث بالعديد من التقانات السردية الرئيسية، التي مهدت للفضاء الروائي أن يتجلى فيها على النحو الذي يتناسب مع العمل الروائي الفني، فلم يقد الكاتب باستخدام التقانات السردية إلا بحسب الحاجة التي اقتضتها مواضيع رواياته.
- لقد كانت الأحداث الروائية في الروايات الثلاث عبارة عن مجموعة من الصراعات اللامتكافئة بين أفراد المجتمع الواحد بسبب الواقع الذي عايشه الكاتب.
- تعامل الروائي مع الزمن بطريقة تقنية حديثة، حيث طمس ما يعرف بالزمن التقليدي، فقد تلاعب بإحداثيات الزمن مستخدماً (الاستباق، الاسترجاع، الحذف)، وكلها أساليب حديثة.
- استخدام الكاتب لتقنية الوصف كان بطريقة فنية رائعة حيث مكنته من التغلغل والتعمق في بواطن الأشياء.
- اهتم الروائي بالمضمون والأفكار على حساب الشكل الفني رغبة في إيصال رسالة للقارئ من خلال نقد الواقع وجلده.
- عبرت الروايات عن الوضع السياسي في تلك الفترة، كما عبرت عن الوضع الاجتماعي بسبب الحالة الاقتصادية السيئة آنذاك، وقد حاول الراوي عرض هذا الواقع من خلال رؤية أدبية وجمالية خالصة.
- وإلى هنا نصل إلى أن هذا الموضوع لا زال مفتوحاً للدارسة والبحث من قبل باحثين آخرين، حيث أن الكمال لله وحده وهذا البحث بحاجة إلى إضافة وتعديلات لأن الدراسة السردية تُعتبر "أرضاً تلتقي فوقها وتتصارع عليها مختلف الفروع والتخصصات، بل سرعان ما صارت اختصاصاً في ذاتها" [1].

[1] بول ريكور "الوجود والزمان والسرد". ترجمة: سعيد الغانمي. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء بيروت. ط. 1. 1997. ص: 68.

الملخص

إن هذه الدراسة الموسومة بـ "تقانات السرد الروائي في روايات الكاتب كمال رحيم"، تعتبر السرد أساساً تقوم عليه، لذا فهي تعالج موضوعاً ذو أهمية بالغة، نظراً لأنه يهتم بالسير الذاتية للكاتب وبالادب العربي المقاوم، ولأن ثلاثية الكاتب لم تحظ بدراسات نقدية كثيرة. كما تهدف أن تكون مقارنة موضوعية للنصوص المدروسة، وتكشف عن قيمة روايات الكاتب وما تمثله، كما تبرز الأسلوب الأدبي لصاحبها. ونظراً لكون النص السردى في حقيقته يقوم على تكافل ثلاث تقانات وهي : (الرؤى والزمان والفضاء) وغيرها، التي تتكافل وتتسجم وتتفاعل مع النص، ومن ثمّ قمنا برصد هذه المكونات لمعرفة تجلياتها المختلفة في روايات الكاتب، فتناولناها رغبة منّا في معرفة كيفية اشتغال هذه النصوص على هذه المكونات الحساسة.

وقد كان هذا كله اعتماداً على ما قدمته المناهج النقدية وعلى رأسها البنوية، ومن خلال أعمال جيرار جينيت، وتزيفيتان تودوروف في عناصر (الرؤية، والزمان، والمكان).

كما أبرز البحث الخصائص السردية في الروايات، من خلال تناوله (السرد الطلبي والاعتراض والمفارقة ولغة السرد). إن هذه الدراسة تسعى إلى بحث السرد في حد ذاته، مع اعتماد المنهج التحليلي التأويلي منهجاً رئيسياً، بالإضافة إلى استخدامه المنهج الشكلي في بعض الأمور مع تقدير الدور الذي يمكن أن يقوم به هذه المنهج.

غير أننا نقر بأن علم السرد هو اللبنة الأساسية التي لا يمكن دراسة السرد أو القص عموماً بدونه، وهو السبيل الأمثل لتحقيق الهدف والوصول إلى الدلالات التي تعكسها روايات الكاتب.

Abstract

This study, dealing with the novelist narrative techniques in the novel of the writer Kamal Rahim is a narrative which we can depend upon. It deals with an issue which is paramount important because it cares about the writers' biography and the Arab resistance literature. Also because the writer's triplicity hasn't got much critical studies. It also aims to be an objective approach to the studied texts. It reveals the value of the writer's novels and what they represent. It also highlights the writer's literary style. Due to the fact that the narrative text is based on solidarity of three techniques' namely: evasions, time and space and others which combine, harmonise and react with the text. So, we have monitored these components to see their various manifestations in the writer's novels. We deal with them in a desire to discover the impact of these text on these sensitive components. This is depending on what the critical methods, particularly on these sensitive components. This is depending on what the critical methods, particularly the structural through the works of Germaine de Staël, Jeanette and Tzvetan Todorov in the techniques' of vision time and place. Also the research highlights the narrative characteristics in the novels through dealing with the order narration, alienation and the narrative. The study seems to research the narrative in itself depending on the analytic explanatory method as a main technique. Also it uses the formalist method in some points evaluating the role which this methods can do. But we confess that the narrative science is the basic thing which we can't study the narrative without it because it is the best way to achieve the aim and reach the denotations which the writer's novels reflect.

المصادر

- 1-كمال رُحيم ، رواية أيام الشتات، ط1، مصر، القاهرة: 2008.
- 2-كمال رُحيم ، رواية أحلام العودة رواية، مصر، ط1 ، القاهرة: 2012.
- 3-كمال رُحيم ، رواية المليجي، مصر، ط1، القاهرة: 2014.
- 4-ابن منظور. لسان العرب. معجم علمي لغوي قدم لع العلامة الشيخ، عبدالله العلي، اعداد وتصنيف: يوسف الخياطي. دار لسان العرب. بيروت.
- 5-ابن الفيروز أبادي. مجد الدين محمد بن يعقوب. القاموس المحيط. شركة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده. مصر. ج.3. ط2: 1952.
- 6-المنجد في اللغة والاعلام. طبعة جديدة منقحة. ط41، دار المشرق. بيروت. لبنان: 2005.
- 7-سيبويه. الكتاب. مجلد1- تحقيق عبد السلام هارون. هيئة الكتاب. مصر: 1975.

المراجع:

- 1- أحمد شعت: "شعرية السرد في الرواية المعاصرة" ط1، مكتبة القادسية، فلسطين: 2005.
- 2- أمنة يوسف: "تقنيات السرد" ط1، دار الحوار، سوريا: 1997.
- 3- جيارر جينيت: "خطاب الحكاية (بحث في المنهج)" ت: محمد معتصم وعمر حلي وعبد الجليل الأزدي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية.
- 4- جيرالد برنس "المصطلح السردى" ت: عابد خزندار، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة: 2003.
- 5- حسن بحرأوي: "بنية الشكل الروائي" ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء: 1990.
- 6- حميد لحميداني: "بنية النص السردى" ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء: 2003.
- 7- سيزا قاسم: "بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)" ط1، دار التنوير، بيروت: 1985.

- 8- صالح ابراهيم: "الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف" ط1، المركز الثقافي العربي ، بيروت: 2003.
- 9- عبد الرحيم الكردي: "البنية السردية للقصة القصيرة، دار الثقافة للطباعة والنشر.
- 10- عبد الرحيم الكردي: "الرواي والنص القصصي" ط2، دار النشر للجامعات:1996.
- 11- عبد الرحيم الكردي: "السرد في الرواية المعاصرة " دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة.
- 12- عبدالله ابراهيم: "المتخيل السردى" ط1، المركز الثقافي العربي بيروت:1990
- 13- يمنى العيد: "تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي" ط2، دار الفارابي.
- 14- محمد سويرتي: "النقد البنيوي والنص الروائي -نماذج تحليلية من النقد العربي ج2-
- (الزمن - الفضاء - السرد)"، افريقيا الشرق، الدار البيضاء:1991.
- 15- يمنى العيد: "في معرفة النص" ط4، دار الأرقم، بيروت: 1999.
- 16- سعيد يقطين "تحليل الخطاب الروائي" ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت:1998.
- 17- صلاح فضل: "بلاغة الخطاب وتحليل النص" ، دار عالم المعرفة، القاهرة: 1992.
- 18- عبد الوهاب الرقيق، هنين صالح، "أدبية الرحلة في رسالة الغفران" ط1، دار محمد علي حامي، تونس:1999.
- 19- عبدالله ابراهيم "السردية العربية" ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت:1992.
- 20- سمير مرزوقي وجميل شاکر "مدخل إلى نظرية القصة" ، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الدار التونسية للنشر، تونس.
- 21- رولان بورونوف، وريال أوليه "عالم الرواية" تر، نهاد التكرلي، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد:1991.
- 22- يحيى عارف الكبيسي "المقولات والتمثلات والأوهام" : ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد:2009.
- 23- فرانسو فان، ورسوم غيون "نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير" تر، ناجي مصطفى، ط1، الهيئة العامة للطابع الأميرية، مصر:1989.

- 24- هيثم الحاج علي: "الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي" ط1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت: 2008.
- 25- سيد ابراهيم "نظرية الرواية ودراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة القصة" ط1، دار قباء، القاهرة: 1998.
- 26- عالية محمود صالح: "البناء السردي في روايات إلياس خوري" ط1، دار الأزمنة، عمان: 2005.
- 27- محمد الشنطي: "فن الرواية في الأدب السعودي المعاصر" ط2، دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل: 2003.
- 28- البروفيسور وين بوث: "بلاغة الفن القصصي" ت: أ.د. أحمد خليل، د: علي أحمد، ط2، مطابع جامعة الملك سعود، الرياض: 1994.
- 29- د. عبدالله بن عبد الرحمن الحيدري "السيرة الذاتية في الأدب السعودي"، ط1، 1997م، دار المعراج الدولية، الرياض: 1418هـ.
- 30- ناهضة ستار: "لبنة السرد في القصص الصوفي/ المكونات والوضائف والتقنيات" ط2، اتحاد الكتاب العرب، دمشق: 2003.
- 31- جينيت وآخرون: "الفضاء الروائي وإشكالياته. ترجمة: عبد الجليل حزل، أفريقيا الشرق . المغرب: 2002.
- 32- سيزا القاسم: "القارئ والنص/ العلامة والدلالة"، المجلس الأعلى للثقافة، بيروت: 2002.
- 33- ميخائيل باختين "أشكال الزمان والمكان في الرواية"، ترجمة: يوسف حلق: مكتبة الأسد: 1990.
- 34- جبرا ابراهيم جبرا، ابراهيم جنداري "الفضاء الروائي" ط1، 2011، دار الشؤون الثقافية، بغداد: 2011.
- 35- حسين نجمي "شعرية الفضاء" المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. ط1: 2000.
- 36- محمد عزام "شعرية الخطاب السردي". اتحاد الكتاب العرب. دمشق. سوريا: 2005.

- 37- عبد المالك مرتاض "في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد). سلسلة عالم المعرفة. الكويت. دمشق: 1998.
- 38- مراد عبد الرحمن مبروك "جيبولوتيكيا النص الأدبي". دار الوفا للطباعة والنشر. الاسكندرية. ط1: 2000.
- 39- ميشال بوتور "بحوث في الرواية الجديدة". ترجمة: فريد انطونيوس. منشورات عويدات. بيروت. ط1: 1997.
- 40- عبد الكريم الجبوري "الابداع في الكتابة والرواية". دار الطليعة في اللغة والأدب. مكتبة لبنان. بيروت. ط2: 1984.
- 41- عثمان بدري "وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ". دراسة تطبيقية. مرقم للنشر والتوزيع: 2000.
- 42- محمد سالم محمد الأمين الطلبة "مستويات اللغة في السرد(دراسة نظرية تطبيقية في سيمانيتيقا السرد)" مؤسسة الانتشار العربي. بيروت. لبنان. ط1: 2008.
- 43- محمد فكري الجزائر "العنوان وسيموطيقيا الاتصال الأدبي". الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1998.
- 44- محمد مجيب العمامي. في الوصف "بين النظرية والنص السردى". دار محمد علي للنشر. تونس، ط1: 2005.
- 45- محمد صابر عبيد "المغامرة الجمالية للنص الروائي" عالم الكتب الحديث. عمان. الأردن. ط1: 2010.
- 46- خالد حسين حسين. شعرية المكان في الرواية الجديدة " لخطاب الروائي لإدوارد الخراط نموذجاً". مؤسسة الإمامة الصحفية.
- 47- خالد حسين حسين. في نظرية الرواية "مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية". التكوين للتأليف والنشر. دمشق. سوريا: 2007.
- 48- عبد الفتاح كيليطو. الغائب. "دراسة في مقامة الحريري". دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. المغرب. ط1: 1987.

- 49- سليمان كاصد. الموضوع والسرد "مقاربة تكوينية في الأدب القصصي". دار الكندي: 2002.
- 50- محمد يوسف نجم. فن القصة. دارالثقافة. بيروت. لبنان. ط1: 2000.
- 51- عبد الحق بلعابد. عتبات جيرار جينينت من النص إلى المناص. منشورات الاختلاف. الدار العربية للعلوم ناشرون. بيروت. ط: 2008.
- 52- عبد المالك مرتاض. تحليل الخطاب السردى "معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق". ديوان المطبوعات الجامعية. الساحة المركزية. بن عكنون. الجزائر: 1995.
- 53- سليمان كاصد. عالم النص "دراسة بنيوية في الأدب القصصي. فؤاد التركي نموذجاً". دار الكندي للنشر والتوزيع. الأردن: 2003.
- 54- ديفيد لودوج. الفن الروائي. ترجمة. ماهر البطوطي. دار المجلس الأعلى للثقافة. العدد 288. ط1: 2002.
- 55- ياسين النصير. ما تخفيه القراءة "دراسات في الرواية والقصة القصيرة". الدار العربية للعلوم ناشرون. بيروت. لبنان. ط1: 2008.
- 56- حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي "الفضاء. الزمن. الشخصيات". المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب. ط2: 2009.
- 57- جان بول قولدنشتاين. "الحيز المكاني في الرواية" ترجمة. حامد فرازات. مجلة الآداب الأجنبية. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. العدد 7: 1992.
- 58- أحمد زنيجر. جمالية المكان في قصص ادريس الخوري. التنوفي للطباعة والنشر. ط1: 2009.
- 59- عبدالله رضوان. البنى السردية "دراسة تطبيقية في القصة القصيرة" الطليعة العربية. دروب للنشر والتوزيع. عمان. الأردن: 2009.
- 60- شاعر النابلسي. جماليات المكان في الرواية العربية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. لبنان. ط: 1994.

- 61- فتحية كحلوش. بلاغة المكان "قراءة في مكانية النص الشعري". مؤسسة الانتشار العربي. بيروت. لبنان. ط: 2008.
- 62- ابراهيم خليل. من الاحتمال إلى الضرورة، "دراسات في السرد الروائي والقصصي". دار مجدلوي للنشر والتوزيع. المملكة الأردنية الهاشمية. ط1. 2008.
- 63- د. محمد صابر عبيد. ود. سوسن البياتي "جماليات التشكيل الروائي". دراسة في الملحمة الروائية (مدارات الشرق) لنبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية، ط6: 2008.
- 64- جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ترجمة، صياح الجهم، وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق: 1997.
- 65- صلاح أبو سيف : كيف تكتب السيناريو: دار الحرية للطباعة. بغداد: 1981.
- 66- هانز ميرهوف، "الزمن في الأدب"، ترجمة: أسعد زروق: القاهرة: 1972.
- 67- ابراهيم صحراوي. السرد العربي القديم (الأنواع والوظائف والبنىات) منشورات الاختلاف، الجزائر، ط: 2008.
- 68- نظرية المنهج الشكلي: (نصوص الشكلايين الروس): تر: ابراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت، لبنان: 1998.
- 69- مها حسن قصرابي، "الزمن في الرواية العربية " : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس، الأردن، ط1: 2004.
- 70- شريف الجيار "التداخل الثقافي في سرديات إحسان عبد القدوس"، الهيئة العامة لقصور الثقافة (كتابات نقدية) العدد 155، شركة الأمل للطباعة والنشر: د.ت.
- 71- سمير مرزوقي وغيره "مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا": دار الشؤون الثقافية العامة، أفاق عربية، بغداد: 1986.

72- تزيفيتان تودوروف، "الشعرية" تر: شكري المبخوث وآخر، الدار البيضاء، المغرب، ط1: 1987.

73- ناجي، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير: مجموعة من النقاد، تر: مصطفى ناجي، منشورات الحوار الأكاديمية، دار الخطابي للطباعة، الدار البيضاء: 1989.

74- عبد العالي بوطيب "مستويات دراسة النص الروائي" مطبعة الأمنية، دمشق، الرباط:، 1999.

75- حسن الواد: "البنية القصصية في رسالة الغفران" الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، د. ت.

76- ريتشارد شاخت (الاغتراب) ترجمة: كامل حسين: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت: ط1: 1989.

77- محمد راضي جعفر "الاغتراب في الشعر العراقي" منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ط1: 1990.

78- نبيلة ابراهيم، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديقة "مكتبة غريب، القاهرة- مصر، مصر د- ط، د.ت.

79- حميد لحميداني "القراءة وتوليد الدلالة"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط2: 2007.

80- بول ريكور "الوجود والزمن والسرد": ترجمة: سعيد الغانمي. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. بيروت. ط: 1997.

الدوريات:

1- المازني: "المرأة في حياة الأديب" مجلة " الرسالة " 34، 3، 1939/5/1.

- 2- ابراهيم جنداري "الفضاء الروائي وإشكالياته". مجلة الأقاليم، ع 54، 2001م.
- 3- بشرى صالح "خيوط السرد الملتفة" مجلة الأقاليم، ع 4، 1999م.
- 4- مجلة الخطاب. منشورات مختبر تحليل الخطاب. العدد الخامس. دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع. جامعة تيزي وزو. جوان. 2009.
- 5- شوقي بغدادي. جماليات المكان الدمشقي. "مجلة عمان" ع 34 : 1988.
- 6- زياد الزعبي، المكان . دلالاته في رواية العودة إلى الشمال، مجلة أبحاث اليرموك. اريد: الأردن، مج 12. ع 2 : 1999.
- 7- ابراهيم جنداري، هامشية المكان في رواية غانم الذباغ، "ضجة في ذلك الزقاق" ، مجلة آداب الرافدين، لكلية الآداب، جامعة الموصل، ع 23 : 1992.
- 8- أحمد عبد اللطيف حماد. ، الزمان والمكان في قصة العهد القديم، "مجلة عالم الفكر"، مج 16، ع 34، 1985.
- 9- عبد الوهاب شعلان ،السرد العربي القديم، البنية السوسيو الثقافية، ، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع 412، 2005.
- 10-الموصل فضاءً روائياً (روايتا الاغصان والمئذنة) و (فجرنهار وحشي) نوزدين، مجلة الأقاليم، مجلة الأقاليم، ع (7-8) 27، 1992.
- 11- علي وطفة " المظاهر الاغترابية في الشخصية العربية، مجلة (عالم الفكر)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت: مج 27 و ع2- اكتوبر: 1998.
- 12- بسام فرنجية "الاغتراب في أدب حلیم بركات"، مجلة (فصول)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. مج 4، ع: 1983.

13- عبد الرحيم حمدان، اللغة في رواية تجليات الروح للكتاب(محمد نصار)، مجلة الجامعة

الاسلامية (سلسلة الدراسات الانسانية) مج:16، ع : 2008.

الرسائل العلمية:

1-فادية مروان أحمد ألونسه ،السرد عند الجاحظ (البخلاء نموذجاً)، اطروحة دكتوراه مقدمة إلى

كلية الآداب، جامعة البصرة: 2007.

2-شجاع مسلم العاني ،البناء الفني في الرواية العربية في العراق، اطروحة دكتوراه، مقدمة إلى

كلية الآداب، جامعة بغداد: 1987.

قائمة المحتويات

الصفحة	البيان
	الإهداء
	شكر وتقدير
	المقدمة: وتتضمن مسوغات البحث ومنهجه وأقسامه
	التمهيد: ويتضمن
	أولاً: خلاصة لمعنى السرد لغة في عدد من المعاجم القديمة
	خلاصة لمعنى مصطلح القص لغة في عدد من المعاجم القديمة
	خلاصة لمعنى مصطلح الحكى لغة في عدد من المعاجم القديمة
	ثانياً: مفهوم (مفهوم السوزجيت) والمقصود به الخطاب بوصفه السبيل لعرض مادة القصة
	ثالثاً: أنماط السرد
	رابعاً: أنواع السرد
	خامساً: أساليب السرد
	سادساً: مستويات السرد
	الفصل الأول: ويتضمن
	أولاً: بنية الراوي
	ثانياً: مفهوم الراوي
	ثالثاً: وظائف الراوي
	رابعاً: مدخل نظري الرؤية
	المبحث الأول: الرؤية من الخلف وتنقسم إلى
	الراوي محدود العلم
	الراوي كلي العلم
	المبحث الثاني: الراوي المشارك (الرواية مع)
	المبحث الثالث: الراوي المشاهد (قليل المعرفة)
	الفصل الثاني: ويتضمن
	- مقدمة عن الفضاء
	- تعريف الفضاء لغة

	- تعريف الفضاء اصطلاحاً
	المبحث الأول:
	- المكان
	- تسميات الفضاء الروائي
	المبحث الثاني: الفضاء الحكائي
	- الفضاء النصي
	- الفضاء كمعادل للمكان
	- الفضاء كمنظور أو رؤية
	- الفضاء الدولي
	المبحث الثاني: الزمن الحكائي
	- الترتيب ويتم بثلاث طرق
	- الاسترجاع
	- الاستباق
	- المدة
	- تسريع السرد ويتم بثلاث طرق
	- الخلاصة
	- الحذف
	- الوصف
	الفصل الثالث : (خصائص السرد) ويتضمن الآتي
	المبحث الأول: السرد الطلبي: ويتضمن
	- السرد الطلبي الخارجي (أحلام العودة)
	- السرد الطلبي الخارجي (أحلام العودة)
	- السرد الطلبي الخارجي (أيام الشتات)
	- السرد الطلبي الداخلي (أيام الشتات)
	- السرد الطلبي الخارجي (المليجي)
	- السرد الطلبي الداخلي (المليجي)
	المبحث الثاني: ويتضمن مفهوم الاغتراب
	- الاغتراب عند الذات
	- الاغتراب الاجتماعي
	المبحث الثالث: لغة السرد وتتضمن
	أولاً: صيغ السرد وحضور السارد

	- السارد المشارك
	- السارد الراصد
	- السارد المشارك والراصد
	ثانياً: مستويات لغة السرد وتشمل
	- الرؤية اللغوية المباشرة
	- الرؤية اللغوية غير المباشرة
	ثالثاً: المفارقات السردية وتتضمن
	- محور النظام
	- محور التواتر
	- السرد التكراري
	الخاتمة
	ملخص الدراسة باللغة العربية
	ملخص الدراسة باللغة الإنجليزية
	المصادر والمراجع
	قائمة المحتويات