جامعـــــة آل البيـــــت
كليـــة الآداب والعلـــوم

رسم الشخصية في روايات حنا مينه

إعداد
فريال كامل محمد صالح سماحة

إشراف
الأستاذ الدكتور : شكري عزيز الماضي

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في الأدب والنقد في كلية الآداب والعلوم / قسم اللغة العربية في جامعة آل البيت

التاريخ : ١٦ ربيع الآخر ١٤١٩هـ ، الموافق : ٨ آب ١٩٩٨م

جامعـــــة آل البيـــــت
كليـــة الآداب والعلـــوم

رسم الشخصية في روايات حنا مينه

إعداد
فريال كامل محمد صالح سماحة

المشرف
الأستاذ الدكتور : شكري عزيز الماضي

أعضاء لجنة المناقشة	التوقيع
١. أ.د. شكري الماضي	
٢. أ.د. داود سلوم	
٣. د. خالد الكركي	
٤. د. عبدالقادر أبو شريفة	

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في الأدب والنقد في كلية الآداب والعلوم / قسم اللغة العربية في جامعة آل البيت.

نوقشت وأوصي بإجازتها بتاريخ : ٨ / ٨ / ١٩٩٨م الموافق ١٦ / ربيع الآخر / ١٤١٩هـ

الإهداء

إلى الزّوج والصّديق

عبد الهادي مصطفى الضميري

شكـر وتقـدير

أتقدم من رئيس وأعضاء لجنة المناقشة الأفاضل : الأستاذ الدكتور شكري عزيز الماضي ، والأستاذ الدكتور داود سلوم ، والأستاذ الدكتور خالد الكركي ، والدكتورعبدالقادر أبو شريفة ، بأعظم آيات الشكر وأعمق مشاعر التقدير والعرفان بالجميل، فقد أنارت توجيهاتهم الكريمة ما غمض علي، وكشفت لي مواطن القوة في بحثي ومواطن الضعف فيه. آملة ، بإذنه تعالى ، أن أنطلق بفضلها إلى آفاقٍ في عالم البحث أرحب . و كذلك أتقدم من أعضاء مجلس قسم اللغة العربية في جامعة آل البيت بكل مشاعر التقدير والعرفان .

كما أجد من واجبي الاعتراف بفضل الذين يسّروا لي إنجاز هذا البحث وأولهم زملائي في قسم اللغة العربية في المدرسة الإنجليزية الحديثة بعمان، الذين حملوا عبء الحصص المتأخرة في جدولي كي أتمكن من الالتحاق بمحاضراتي ، وأخص بالذكر منهم : الأستاذ حسن غيث، والأستاذ محمود نصار، والأستاذة ميسون مسمار.

كما أشكر إدارة المدرسة الإنجليزية ممثلة بالمديرة العامة : السيدة أوفيليا بشوتي و المديرة العامة السابقة : السيدة عبلة زريقات ، ومدير القسم الثانوي السابق : السيد نايجل ميلين NIGEL MELEN، ونائبتيه : السيدتين كاثي عواد CATHY AWWAD، وأمل كنعان، وأتقدم بالشكر أيضاً من أمين مكتبتها : السيد خالد رشيد ، ومساعدته : السيدة أروى عيسى.

ولا يفوتني أن أشكر السيد/ أيمن محمد العمر الذي أتم طباعة هذا البحث في زمن قياسي.
لهم جميعاً تقديري العميق إذ كان دعمهم وتشجيعهم الحافز لي لإنجاز هذا البحث .

فريال كامل محمد صالح سماحة

رسم الشخصية في روايات حنا مينه

المحتوى العام

الموضوع	الصفحة
* **المقدمة**	ز
* **الفصل الأول : الشخصية في الرواية**	٢
أولاً : الشخصية الروائية	٢
ثانياً : أنواع الشخصيات الروائية	٩
ثالثاً : أبعاد الشخصيات الروائية	١٢
رابعاً : أساليب رسم الشخصية الروائية	١٤
* **الفصل الثاني : الشخصيات في روايات حنا مينه**	٢٩
أولاً : الشخصيات : سمات وملامح عامة	٣٣
ثانياً : شخصية البطل	٣٥
ثالثاً : شخصية المرأة	٥١
رابعاً : شخصية المناضل : مثقفاً و عاملاً	٦٣
خامساً : الشخصيات الثرية والأجنبية	٧٠
سادساً : الشخصيات الثانوية والمتعددة	٧٤
سابعاً : تمايزات و قضايا عامة	٧٨
* **الفصل الثالث : أساليب رسم الشخصية في روايات حنا مينه**	٨١
أولاً : الأسلوب التصويري	٨٣
ثانياً : الأسلوب الاستبطاني	٩٩
ثالثاً : الأسلوب التقريري	١١٨
* **الخاتمة**	١٣٦
* **المصادر و المراجع**	١٤٠
* **الملحقات :**	١٤٩
أولاً : عالم حنا مينه الروائي (وقفة إحصائية)	١٥٠
ثانياً : حنا مينه في سطور.	١٥٩
* **الخلاصة بالإنجليزية**	١٦١

الخلاصة

يهدف هذا البحث إلى دراسة موضوع جديد وجدير بالتناول هو "رسم الشخصية في روايات حنا مينه " أحد الروائيين الرواد في العالم العربي، فيهتم بالرسم الفني للشخصية وبدلالتها وبعلاقاتها ببقية عناصر الرواية وبرؤيتها دون أن يغفل السياق الاجتماعي والحضاري.

وقد فرض هذا الموضوع الأسئلة الثلاثة التالية: ما الشخصية الروائية وما أهميتها؟ وكيف ظهرت الشخصيات في روايات حنا مينه، وبم رسمت تلك الشخصيات؟ وللإجابة عن هذه الأسئلة قسم البحث إلى مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة. تناولت المقدمة خطته ومنهجه، وتناول الفصل الأول المعنون بـ " الشخصية في الرواية " هذه الشخصية محاولا الإجابة عن السؤال الأول بتوضيح مفهومها وانواعها وأبعادها وأساليب رسمها.

وعرض الفصل الثاني الذي جاء بعنوان " الشخصيات في روايات حنا مينه " للشخصيات الروائية في الروايات جميعها من حيث سماتها المشتركة، و وقف بالتفصيل عند شخصية كل من البطل والمرأة والمناضل والثري والأجنبي وغيرها، مختاراً نماذج منها رابطاً بين صورة الشخصية ورؤية الرواية وبنائها العام ليجيب عن السؤال الثاني.

أما السؤال الثالث فيجيب عنه الفصل الثالث وقد عنون بـ " أساليب رسم الشخصية في روايات حنا مينه " وقد قسم إلى محاور ثلاثة وفق الأساليب التي رسمت بها الشخصيات وهي الاسلوب التصويري والأسلوب الاستبطاني والأسلوب التقريري:

وتأتي الخاتمة لإجمال النتائج التي من أهمها:

أولاً: الشخصية عنصر تكويني مهم له دلالته ووظيفته في الرواية، ويساهم من خلال تفاعله مع بقية عناصرها بتجسيد رؤية الكاتب.

ثانياً: لكل أسلوب من الأساليب التي استخدمت في رسم الشخصية أدواته، وقد تبين أن لهذه الأساليب علاقة قوية بالقدرة على جذب المتلقي وتشويقه.

ثالثاً: تبين بالدراسة أن التحول في الرؤية الفنية ينعكس على رسم الشخصية.

رابعاً: كما بدا جليا أن البناء الفني بعامة ورسم الشخصية بخاصة يتفاعل مع السياق الاجتماعي والحضاري، إذ تزامن الأسلوب التصويري مع فترة الفوران القومي والاجتماعي في الخمسينيات والستينيات، كما برز الأسلوب الاستبطاني بعد هزيمة

حزيران ١٩٦٧، وتكرّس الأسلوب التقريري في التسعينيات بانهيار الاتحاد السوفيتي(نموذج الروائي ذي الفكر الاشتراكي)، وتراجع حركة الواقع العربي عموماً. وبهذا يظهر انكسار حاد في مسار الروائي. نانياً بروياته الأخيرة عن طريق الفن.

خامساً: يخلص الدارس إلى أن هناك علاقة قوية بين الأدب والواقع لكنها ليست بالعلاقة الآلية أو المتوازية ، فللأدب خصوصيته التي تميزه عن سائر العلوم والتي تجعل الحقائق الأدبية تتجاور دون أن يلغي بعضها بعضاً بتقدم الزمن، وبناء على هذه الحقيقة ، فإن أعمال الأديب الأخيرة قد لاتكون أفضل أعماله والمثل واضح في روايات حنا مينه الأخيرة.

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

يهدف هذا البحث إلى دراسة ظاهرة " رسم الشخصية في روايات حنا مينه " ، أحد الروائيين الرواد في العالم العربي، ولعل أهميته تكمن في طموحه إلى الكشف عن الأساليب المتعددة والتقنيات المتنوعة التي تُرسم من خلالها الشخصية الروائية.

وكنت قد قرأت عدداً من الروايات لروائيين عرب من بينهم حنا مينه الذي لاحظت في أثناء قراءتي لرواياته ، ظاهرة على درجة كبيرة من الأهمية والوضوح ، تتمثل في وجود شخصيات جذابة، وشائقة، ومقنعة، كشخصيات "فارس" ، "والطروسي" ، "وزكريا" ، "وشكيبة" وغيرها، وشخصيات أخرى منفرة ، وغير مدهشة ولا مقنعة، فأثارت هذه الظاهرة في نفسي تساؤلات عديدة ولا سيما أنها لكاتب واحد. من بين هذه التساؤلات الأسئلة الثلاثة التالية:

١.ما الشخصية الروائية وما أهميتها؟

٢.كيف ظهرت شخصيات حنا مينه الروائية؟

٣.بم رسمت تلك الشخصيات؟

وتفرع عن هذه الأسئلة الرئيسة أسئلة أخرى كثيرة منها: ألدى حنا مينه أسلوبٌ محددٌ في رسم الشخصية؟ ولم اختار هذا الأسلوب؟ وهل طرأ تطور عليه؟ وما دور هذا الأسلوب في الارتقاء الفني برواياته؟ وما علاقة كل ما سبق برؤيته؟

وقد فرضت هذه الأسئلة تقسيم البحث إلى مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة .

وأول هذه الفصول هو " الشخصية في الرواية " ويحاول الإجابة عن السؤال الأول فيوضح مفهوم الشخصية الروائية ودورها، وأهميتها، وأنواعها وأبعادها وأساليب رسمها. ويشكل هذا الفصل أرضية يقف عليها البحث وينطلق منها إلى ما هو أساسي فيه.

أما الفصل الثاني ، فيحاول الإجابة عن السؤال الثاني ، وقد تم من خلاله عرض الشخصيات في الروايات الخمس والعشرين المدروسة ، من حيث أهميتها ، وسماتها المشتركة، ويقف بصورة مفصلة عند شخصية البطل ليبين أبعادها وأنواعها، لينتقل إلى شخصيات المرأة فالمناضل (مثقفاً و عاملاً) فالثري والأجنبي متناولاً إياها بالدراسة كسابقتها، وينتهي بالوقوف عند الشخصيات " الثانوية " مع اختيار نماذج متعددة لكل نوع مما سبق، ويحاول هذا الفصل الربط بين الشكل الذي ظهرت عليه الشخصية ، وبين رؤية الرواية وبنائها العام، كما لا يغفل الإشارة إلى السياق الاجتماعي والحضاري الذي رسمت فيه.

ويأتي الفصل الثالث وعنوانه " أساليب رسم الشخصية في روايات حنا مينه " ساعياً للإجابة عن السؤال الثالث، وقد قسم بدوره إلى محاور ثلاثة وفق الأساليب الثلاثة التي تبين بالبحث أن الكاتب اتبعها في رسم شخصياته، وهي الأسلوب التصويري والأسلوب الاستبطاني، والأسلوب التقريري، ويركز هذا الفصل على أدوات كل أسلوب، محاولاً تعليل اختيار الكاتب لأسلوب بعينه في رسم شخصياته وتعليل انتقاله من أسلوب إلى آخر وعلاقة ذلك كله برؤيته الفنية وبالسياق الاجتماعي والحضاري العام. تلي هذا الفصل الخاتمة التي جاءت مُجملة لأهم النتائج التي توصلت إليها، وقد ألحقت به وقفة إحصائية شملت الروايات جمعيها من نواح متنوعة لها دلالاتها الفنية والفكرية، وكذلك نبذة عن حياة الأديب.

ولا بأس من الإشارة هنا إلى أن إنجاز هذا البحث لم يكن بالأمر اليسير، فقد واجهت خلال إعدادي له صعوبات جمة أولاها – وربما أهمها – عدم وجود تراث نقدي عربي ممتد حول الرواية بشكل عام وحول الرسم أو البناء أو فلسفة الشكل، على وجه الخصوص. فمعظم الأبحاث في هذا المجال تقف عند المضمون، وتعتمد على تصنيفات مدرسية يجدها الدارس فضفاضة ومتداخلة، وثانية هذه الصعوبات عدم وجود دراسات تطبيقية تتناول أساليب رسم الشخصية الروائية وقد أفدت – حقيقة – من الدراسات الموازية من مثل " بناء الشخصية في الرواية المصرية " [١] و " شخصية المثقف في الرواية المصرية " [٢] وشخصية الفلسطيني في القصة الفلسطينية " [٣]، وغيرها، إلا أن هذه الدراسات تلجأ في معظمها إلى تصنيفات مألوفة – ولكنها غامضة – من مثل الرومانسية والواقعية، والتي قد يكون الاعتراض عليها نابعاً من الاعتقاد بأن الرواية العربية حديثة النشأة فمن السابق لأوانه تصنيفها في اتجاهات أو جدولتها في تيارات. أضف إلى ذلك قلق المصطلحات التي تستخدمها هذه التقسيمات وتناولها المختلف من قبل بعض النقاد.

أما ضخامة حجم النصوص المدروسة فتمثل صعوبة لا يستهان بها إذ تجاوز عدد صفحات الروايات الخمس والعشرين الثمانية آلاف بمئتين ونيّف، وهي تزخر بشخصيات متعددة، ومتنوعة، ومتشابكة العلاقات.

ويخيل للدارس أن الصعوبات آنفة الذكر وغيرها[٤] ، هي السبب في عدم وجود دراسات فنية حول الشخصيات الروائية، ينسحب الأمر على روايات حنا مينه [٥].

---

(١) أحمد، عبد اللاه [كذا] عبد المطلب: رسالة دكتوراه جامعة عين شمس ١٩٨٩.
(٢) الشاذلي، عبد السلام : ١٩٨٥.
(٣) أبو الشباب، واصف : ١٩٨٧.
(٤) لم أجد في المتاح بين يدي من مراجع بالإنجليزية ما خلص لرسم الشخصية كما لم تسعفني شبكة الإنترنت بشيء في هذا المجال .
(٥) أخبرني حنا مينه حين قابلته بتاريخ ١٩٩٧/٥/١٤ بأن أحداً لم يكتب بحثاً في هذا المجال حسب علمه.

أما الرسالة الوحيدة التي عثرت عليها في رواياته – وعنوانها " صورة المرأة في روايات حنا مينه "[1] – فقد تناولت صورة المرأة فيها منطلقة من دراسة الواقع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي في سوريا عقب الحرب العالمية الأولى لترصد انعكاس هذه الواقع على تلك الصورة. وقد لاحظت فيها الباحثة الأثر السلبي الذي تركته الحرب الكونية الأولى على المرأة، وبينت تعاطف الكاتب معها على اختلاف مستوياتها راصدة التطور الذي طرأ على أوضاع المرأة الاجتماعية، ملاحظة دور الزمان والمكان في التأثير على سلوك المرأة، واقفة عند لغة المرأة في الروايات مركزة على طبيعتها، ومبينة من خلالها تجسيد الكاتب شخصية " النموذج " واتخاذه من بعضها رموزاً لقضايا الوطن.

أما الكتب الكثيرة حول روايات حنا مينه فلم تتعرض للرسم بل نظرت لإبداع الكاتب من منظورين نفسي وأيديولوجي في الأغلب الأعم، مقتصرة في دراستها على الموضوع والمضمون، فقد تناول محمد كامل الخطيب وعبد الرزق عيد في كتابهما المشترك : " عالم حنا مينه الروائي "[2] الروايات حتى عام ١٩٧٧ من حيث الموضوع والمضمون الأيديولوجي ولم يتعرضا للرسم الفني، في حين تناول محمد الباردي في كتابه " حنا مينه روائي الكفاح والفرح "[3] تجربة الأديب الإبداعية من وجوهها المختلفة متخذا من حياته العائلية والاجتماعية مدخلاً لدراسة أدبه وفكره.

وحيث أن دراستي للشخصية دراسة فنية تنطلق من حقيقة أن للشخصية دلالة ، ووظيفة، وأنها تساهم من خلال تفاعلاتها مع بقية عناصر الرواية في تشكيل الرؤية الفنية للأديب وهو يتأثر في تشكيله لها بالسياق الاجتماعي والحضاري، فقد دفعتني هذه الظاهرة إلى اتباع المنهج الاجتماعي في معالجتها.

وقد برزت هنا مشكلة إجرائية مهمة تتمثل في تعذر فصل عنصر الشخصية عن بقية عناصر الرواية مع الإبقاء على وظيفته في بناء الرواية المترابط والمتناغم، والذي لا يبرز إلا من خلال التفاعلات الذاتية والموضوعية بين عناصره المتعددة كافة، وقد حاولت التغلب على هذه المشكلة بدراسة عنصر الشخصية من خلال ربطه بالرؤية، ومن خلال الوقوف عند دلالة الشخصية حيث أني عددتها أداة فنية دالة لها دور في تجسيد رؤية الكاتب، كما قمت بتلمس السياق الاجتماعي والحضاري لأساليب الرسم، أي أنني راعيت علاقة الجزء بالكل والكل بالأجزاء. لذا سيلحظ القارئ الكريم أن الحديث عن الشخصية سيفرض بالضرورة الحديث

---

(١)الكسواني، ناهدة : " **صورة المرأة في روايات حنا مينه** " ، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية ، ١٩٩٣.
(٢) دار الآداب، ط١، ١٩٧٩ .
(٣) دار الآداب، ط١، ١٩٩٣.

عن المكان والزمان، وعن طبيعة الرواية ، ورؤية الروائي في المحصلة النهائية.

وختاماً فإنني وإن كنت مدينة للكتب والأبحاث والرسائل التي رجعت إليها فإن ديني لروايات حنا مينه أكبر، أما ديني لأستاذي الجليل الدكتور شكري عزيز الماضي، الذي أشرف على هذه الرسالة مذ كانت فكرة، وتابعها خطوة خطوة، إلى أن صارت حقيقة واقعة، فيفوق كل دين، فقد سخا عليّ بعلمه الغزير، وبسط لي خبرته الواسعة، ووجهني بنقده الدقيق، وقوّم بأناة وحكمةٍ بالغة أخطائي، وهي كثيرة، كما أغدق علي بوقته الثمين في اللقاء الأسبوعي الذي بفضله استمددت العزم على مواصلة العمل في هذه الرسالة، وقد أوشكت مراراً ألا أفعل.

فإن أك قد أفلحت في بحثي فلأني أحسنت الاستماع والإنصات لأستاذي، وإن أك قد أخطأت في جوانب منه فلنزق وغرور، كثيراً ما يصيبان الباحث المبتدئ، فيدفعانه إلى التشبث برأيه.

فلأستاذي الفاضل الشكر ، ما وسعني الشكر، وما أقدر عليه من العرفان بالجميل، وللجنة المناقشة الجليلة كل التقدير والاعتراف بالفضل.

ولله الشكر أولاً وأخيراً فمنه التوفيق وعليه التوكل

الفصل الأول

الشخصية في الرواية

أولاً -الشـــــــــخصية الروائيـــــــــة

ثانيـــاً-أنـــواع الشـــخصيات الروائيـــة

ثالثـــاً - أبعـــاد الشـــخصيات الروائيـــة

رابعـاً - أســاليب رسـم الشـخصيات الروائيـة

الفصل الأول

أولا : الشخصية في الرواية

-مفهومها وأهميتها :

الشخصية لغة واصطلاحاً :

الشخصية لغة :

يجد الباحث في " لسان العرب " في مادة شخص أن " الشخص جماعة شخص الإنسان وغيره ، مذكر، والجمع أشخاص وشخوص وشخاص ... والشخص سواد الإنسان وغيره تراه من بعيد ... ورجل شخيص إذا كان سيداً وشخص الرجل بالضم فهو شخيص أي جسيم . وشخص بالفتح ارتفع"[١] . وورد في المعجم الوسيط أن " الشخصية صفات تميز الشخص من غيره . ويقال فلان ذو شخصية قوية : ذو صفات متميزة وإرادة وكيان مستقل (محدثة)[٢] ".

الشخصية اصطلاحاً :

ذكر معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب أن " الشخصية (Character) أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة أو المسرحية"[٣]. والشخصية هي أحد العناصر الرئيسة التي تتجسد بها فحوى القصة[٤] ، وهي تعد " ركيزة الروائي الأساسية في الكشف عن القوى التي تحرك الواقع من حولنا، وعن ديناميكية الحياة وتفاعلاتها، فالشخصية من المقومات الرئيسية للرواية ، وبدون الشخصية لا وجود للرواية ، لذا تجد بعض النقاد يعرّفون الرواية بقولهم : الرواية شخصية ".[٥] .

وتفترق الشخصية الروائية عن الشخصية الواقعية أو التاريخية لأنها أكثر تفردا منها فمهما عرف القارئ عن تلك الشخصيات فلن تصل به المعرفة إلى حد إدراك أسرارها[٦]، أما

---

(١) ابن منظور : جزء ٧ ، مادة: شخص .

(٢) **المعجم الوسيط** : ج٢ ، ط٢ ، مادة: شخص .

(٣) وهبة ، مجدى وكامل المهندس : **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب** ص ٢٠٨ .

(٤) اولتبنيرند : **الوجيز في دراسة القصص** ، ص ١٢٨.

(٥) الماضي ، شكري : **فنون النثر العربي الحديث** ، ص ٣٠ .

(٦) فورستر : **أركان الرواية** ، ص ٣٩.

الشخصية الروائية فتجذب القارئ لأنه يعرف عنها أكثر مما يعرف عن كثير من المخلوقات الأخرى ، فعن طريق استبطان الكاتب وعي شخصياته يصبح كل شيء فيها متوقعا مفاجئا ، تشف عنه نفوسها وتوضحه [١].

ومزية أخرى تضاف إلى الشفافية والوضوح اللذين تتميز بهما الشخصية الروائية تلك هي أن سلوكها معلل في دوافعه ونوازعه ، وكذلك هو مفسر تفسيراً لا يخلو من معان إنسانية[٢].

ومعلوم أنّ التحول الاجتماعي ، إبان الثورة البورجوازية في القرن التاسع عشر ، هو الذي أبرز الشخصية الروائية ، ومنحها وجودها المستقل عن الحدث الذي صار بدوره تابعا لها، ووظيفته إمداد القارئ بمزيد من المعرفة عنها ، ويعود ذلك لصعود قيمة الفرد في المجتمع[٣].

من غير المستغرب بعد أن اتضح مفهوم الشخصية الروائية أن يعدها النقاد أكثر عناصر القصص أهمية[٤] ، بل إن بعضهم يصل إلى حد القول إن الروايات العظمى في أغلبها قد وجدت لتكشف الشخصية وتكتشفها[٥] . وتذهب " إليزابيث بوين " إلى القول بأن سر اهتمام القراء بأية رواية يكمن في قدرة شخصياتها على جذبهم بتألقها"[٦].

ولكن كيف تكتسب الشخصية الروائية أهميتها ؟

بما أنّ الرواية تركز على الإنسان وقضاياه ، فمن المحتم أن تكون شخصياتها مدار المعاني الإنسانية ومحور الأفكار العامة " فلا مناص من أن تحيا الأفكار في الأشخاص ، أو تحيا بها الأشخاص وسط مجموعة من القيم الإنسانية يظهر فيها الوعي الفردي متفاعلا مع الوعي العام ، في مظهر من مظاهر التفاعل على حسب ما يهدف إليه الكاتب"[٧].

ويرى " لوكاتش " أن أهمية الشخصية تأتي من تمكّن مبدعها من الكشف عن الصلات العديدة بين ملامحها الفردية وبين المسائل الموضوعية العامة ، ومن قدرته على جعلها تعيش أشد قضايا العصر تجريداً وكأنها قضاياها الفردية المصيرية[٨] . فأهميتها إذن تأتي من تمثلها للعام وكأنه أمر خاص بها ، أي في إدغامها ما هو ذاتي بما هو عام وموضوعي ، وفي كونها

---

(١) هلال ، محمد غنيمي : **النقد الأدبي الحديث** ، ص ٥٦٤.

(٢) المرجع نفسه: ص ٥٦٢.

(٣) بحراوي ، حسن: **بنية الشكل الروائي** ، ص ٢٠٨.

(٤) اولتبنيرند : **الوجيز في دراسة القصص** ، ص ١٣١.

(5) Docherty : **Reading (Absent) Character**, Px.

(٦) **الشخصية في صناعة الرواية** ، الآداب ، فبراير شباط ١٩٥٧ ، ص ٣٣.

(٧) هلال ، محمد غنيمي : مرجع سابق ، ص ٥٦٢.

(٨) لوكاتش : **دراسات في الواقعية** ، ص ٢٨.

تروي خلال حياتها حكاية الحياة الإنسانية ، فتعكس بمشكلتها مشكلة الإنسانية، وتصبح هذه المشكلة " زاوية من مشكلة الزمان كله"[١] .

وهي مهمة للروائي الذي يبدعها لأنها تظهر حقيقة ملكة الخلق لديه في كل غناها وسعتها[٢] ولأنه يهدف من خلالها إلى الإفصاح عما يريد قوله ، وإيضاح موقفه من الحياة والناس أي تجسيد رؤيته أو فلسفته في الحياة[٣].

ب - رواية الحدث ورواية الشخصية :

يقود الحديث عن الشخصية الروائية إلى الحديث عن رواية الحدث ورواية الشخصية[٤]، وهما تصنيفان درج النقاد على استخدامهما فما المقصود بكل من هذين المصطلحين؟.

رواية الحدث :

تكون الأهمية الكبرى في هذا النوع من الروايات للوقائع، إذ يخصص لها الروائي الحيز الأكبر، ولا يكون إيجاد الشخصية فيها إلا لخدمة الوقائع ، أي أن الشخصية أداة لتقديم الحدث[٥]، وتتسم أحداث هذه الروايات بالغرابة، والعجائبية، والإيهام، وتخلو من الرابطة التي تربط بينها، وهي لا تعبر عن إحساس الأديب الخاص بالحياة وبذلك تفقد التماسك، وتكثر فيها الصدفة والخرافة[٦]. وقد تعد رواية "المرصد" لحنا منيه من هذا الصنف حيث تبهت شخصياتها، ولا تتمايز عن بعضها بعضاً، ويبرز الحدث التسجيلي فيها بروزاً قويا.

رواية الشخصية :

أما رواية الشخصية، فهي الرواية التي تكون السيادة فيها للشخصية الإنسانية، وقد برزت إلى الوجود في بدء ظهور الرواية الفنية، أي في عصر التحول البورجوازي وازدياد قيمة الفرد بسيادة الطبقة الوسطى واندحار الطبقة الإقطاعية[٧] ولأن الروايات السابقة لها أعطت الحدث اهتماما مبالغا فيه، فإن رد الفعل الأول كان اهتماما مبالغاً فيه بالشخصية، إذ صار يتم اصطناع الأحداث لإبراز هذه الشخصية، وتزويد القارئ بمعلومات عنها، ومن جديد حدث فصل بين الحدث والشخصية، وهو أمر تفادته فيما بعد الرواية الفنية أو الرواية الدرامية عندما

---

(١) الماضي ، شكري : مرجع سابق ، ص ٣١.

(٢) كورمو ، نيللي : **فيزيولوجية القصة** ، **الآداب** ، يناير ١٩٥٤ ، ص ٧٣.

(٣) الماضي ، شكري : مرجع سابق، ص٦٥ .

(٤) نجم، محمد يوسف : **فن القصة**، ص ١٣،١٤.

(٥) أمين ، أحمد: **النقد الأدبي** ، ص ١٢٤، ١٢٥.

(٦) بدر، عبدالمحسن: **تطور الرواية العربية**، ص ١٩٣.

(٧) بحراوي، حسن : مرجع سابق، ص ٢٠٨

نضجت[١]، وفي هذا النوع من الرواية يحس القارئ بامتلاء المكان امتلاء مبالغا فيه وغير عادي مقابل ازدحام الزمان في الرواية الدرامية[٢] وغرضها الرئيس تقديم ألوان مختلفة من الشخصيات والاحتفاظ بها في حركة دائمة[٣].

ويعدّ النقاد رواية الشخصية مرحلة من مراحل تطور الرواية، وإن كانت مرحلة متخلفة بالقياس إلى الرواية التي يبدو التفاعل فيها بين الأحداث والشخصيات كاملا، بحيث يمهد سلوك الشخصيات لوقوع الأحداث، كما تؤثر الأحداث بدورها في تطور الشخصية[٤].

ويرجع عبدالمحسن طه بدر الاختلاف بين هذين النوعين من الرواية إلى التباين في الرؤية والغرض ، مما يؤدي بالضرورة إلى الاختلاف في التناول، ففي حين تصدر رواية الحدث عن فلسفة تتمسك بالثابت، والمثالي، والمطلق، تصدر الرواية الفنية – ورواية الشخصية مرحلة من مراحل تطورها – عن فلسفة تهتم بالخاص والفردي مع إحساس بالمكان والزمان أي أنها تحترم التجربة الذاتية والحس الفردي[٥] وفي حين يكون هدف رواية الحدث التسلية والترفيه عن طريق تقديم سلسلة من الأحداث المثيرة والوهمية يأتي هدف الرواية التي يسود فيها عنصر الشخصية ليعبر عن إحساس الأديب بالعالم من حوله وموقفه من الحياة والناس [٦].

من هنا كان لابد أن يعلي النقاد من شأن مبدع الرواية الفنية، فأين قدرة الروائي الذي يلفق المواقف ويخترع الحوادث من ذاك الذي يرسم الإنسان بكل أبعاده ويتعمق في قرارة نفسه ويقف على دوافع سلوكه؟[٧] فالرواية تكتسب قيمتها مما فيها من معان إنسانية سامية، ومن قدرتها على إبراز مشكلات الإنسانية من خلال مشكلات شخصياتها.

ج- البطل والبطولة

مفهوم البطل

ويفضي الحديث عن الشخصية الروائية حتما إلى الحديث عن الشخصية الأولى أو الرئيسة، وهي ما اصطلح على تسميتها " بشخصية البطل" ، ومن المألوف لقارئ الرواية ان يجدها تولي شخصية مّا عنايتها الكبرى ، فتجعلها محور الصراع الذي هو أساس بناء الرواية

---

(١) بدر، عبدالمحسن: المرجع السابق، ص ١٩٢ – ١٩٩.

(٢) موير، إدوين: **بناء الرواية** ، ص ٨٤.

(٣) المرجع نفسه : ص ١٣١.

(٤) بدر، عبدالمحسن : **حول الأديب والواقع**، ص ١٦٢.

(٥) بدر، عبدالمحسن : **تطور الرواية العربية الحديثة** ، ص ١٩٢.

(٦) المرجع نفسه : ص ١٩٦.

(٧) نجم، محمد يوسف: مرجع سابق ، ص ١٦.

والذي قد يكون ضد المجتمع أو ضد عوامل الطبيعة أو ضد الذات [١]

وتصور الرواية هذا البطل وهو يتفاعل مع الواقع ويتحداه مع إدراكه بمحدودية محاولته أو صعوبتها، أو عدم فوزه في النهاية إلا انه يواصل محاولته،[٢] وقد يختار الكاتب هذه الشخصية لتكون المعبرة عن سلوك كثير من أبناء طبقتها الاجتماعية لأهداف منها انه " يريد أن ينعى عليهم موقفهم من وراء تصويرهم تصويرا موضوعيا، أو يقصد إلى إعذارهم في سلوكهم ملقيا التبعة على القيم السائدة الظالمة في المجتمع"[٣]. ويحشد الكاتب في العادة كل جهده لإبراز هذا البطل من كل جوانبه فيعطيه الحيز الأكبر من حجم الرواية لأنه الحامل لرسالة الكاتب والمجسد لرؤيته ومواقفه من الحياة.

وقد يعبر البطل عن اتجاه إيجابي ، يرضى عنه الكاتب، فيجعله ينتصر على ما يعترض طريقه وفي الحالة الأخيرة " يظهر البطل في القصة بوصفه بطلا حق البطولة ويقرب بذلك من البطل في معناه الملحمي"[٤]، ويمثل الطروسي في "الشراع والعاصفة" هذا البطل ويقابله الشخصية الرئيسة التي يطلق عليها " البطل الفني "، وهو الذي يسهم أكثر من غيره في تجسيد فكرة الرواية ولكنه على الصعيد الواقعي قد يهزم ويندحر "ففارس في المصابيح الزرق" بطل على الصعيد الفني لكنه ليس كذلك على صعيد الواقع لأنه يهزم ويختفي في نهاية الرواية" [٥]، وكذلك مفيد المنتوف في رواية " نهاية رجل شجاع ".

البطولة بين الفرد والجماعة

ومن تصنيفات النقاد في هذا المجال تقسيمهم البطولة إلى بطولة فردية وبطولة جماعية، والبطل الفرد إنسان بعينه فرد بذاته مثل " زكريا " في "الياطر" ، أما البطل الجماعي، وقد ظهر في مرحلة لاحقة لمرحلة البطل الفرد ، فيظهر حين تصور الرواية ضروبا من الوعي الاجتماعي، في الكفاح المشترك، في مواقف إنسانية تكشف عن استلاب الإنسان ومأساته في المجتمعات الحديثة، وصراع البطولة الجماعية في سبيل التغلب على هذا الاستلاب كما يقول الدكتور محمد غنيمي هلال ممثلا على هذا النوع من البطولة بروايتي " الأرض "

---

(١) هلال، محمد غنيمي : مرجع سابق، ص ٥٦٢ ، ١٢١. : او لتبنيرند : مرجع سابق، ص ١٣٩.

(٢) غولدمان، لوسيان: **البنيوية التكوينية** ، ص ١٠٤.

(٣) هلال، محمد غنيمي : مرجع سابق، ص ٥٧٠.

(٤) المرجع نفسه والصفحة نفسها.

(٥) الماضي ، شكري : مرجع سابق، ص ٣٥.

للشرقاوي و " المصابيح الزرق" لحنا مينه[١].

البطل الإيجابي والبطل السلبي

وقد يوصف البطل بأنه إيجابيّ أو سلبيّ، فمتى يكون ذلك؟ حين يلتزم البطل المنتمي لعقيدة أو أيديولوجيا تؤطر أقواله وأفعاله ويسهم في التغيير حاملا كتابه بيمينه، مكافحا " من أجل ما هو خير وجديد ومضيء وتقدمي " فهو بطل إيجابي في تصوّر الواقعية الاشتراكية[٢]، ويشكل الطروسي في الأسلوب الذي جسدته به رواية "الشراع والعاصفة" بطلا إيجابيا إذ تنطبق عليه أوصاف هذه البطل، ويرى بعض النقاد أيضا في شخصية " زكريا " وشخصية " صالح حزوم" صورة للبطل الإيجابيّ .[٣]

أما حين يهرب البطل لعجزه إثر مروره بتجربة قاسية، فيتقوقع حول ذاته فذاك هو البطل السلبيّ، ويجدر التنبيه إلى أن رسم الكاتب لبطل سلبيّ لا يعني أنه هروبيّ فقد يكون قد صوّره لتعريته أو لتعرية الظروف التي جعلت منه بطلاً سلبيا، ومن الأمثلة عليه بطل "كانت السماء زرقاء" لإسماعيل فهد إسماعيل.[٤]

الشخصية المحورية

أما حين تفتقد الرواية للصراع، ويغيب عنها الحدث، فإنها تفتقد لكل من البطل الإيجابي، والبطل السلبي، ويظهر فيها ما يمكن تسميته بالشخصية المحورية، فهي تحتل الرواية من بدايتها إلى نهايتها، إلا أنها تبقى ثابتة السمات منفصلة عن واقعها لا تؤثر فيه ولا تتأثر به ، وروايات حنا مينه الصادرة في التسعينيات تخلو من البطل، وتحل الشخصية المحورية الثابتة مكانه مثل شخصية مران الطوراني في رواية "فوق الجبل وتحت الثلج" وشخصية زبيد الشجري في رواية "حدث في بيتاخو ". وسيبين الفصل الثالث هذه المسألة بالتفصيل.

---

(١) مرجع سابق ، ص ٥٧٢

(٢) التكريتي ، جميل نصيف : **المذاهب الأدبية**، ص ٣٦٨.

(٣) الباردي ، محمد : **حنا مينة ، روائي الكفاح والفرح** ، ص ٩٤

(٤) الماضي ، شكري عزيز :. مرجع سابق، ص ٣٦.

د: الشخصيات الثانوية :

يصاحب وجود شخصية البطل في الروايات شخصيات ثانوية تساعد على دعم فكرة الرواية ونماء حركتها، وذلك بتلاقي هذه الشخصيات في حركتها نحو مصائرها،، وتجاه الموقف العام فيها[١].

ولكن أيعنى هذا أن الشخصية الثانوية أقل أهمية من غيرها من الشخصيات؟ أم اقل نصيبا من عناية المؤلف؟ وهل تعنى ثانويتها أنها يتحتّم أن تكون مسطّحة؟.

يتبين للمطّلع على الرواية عموما وعلى روايات " حنا مينه " بوجه خاص أن كثيرا من الشخصيات الثانوية فيها تحظى بعناية الروائي فتخرج مفعمة بالحيوية، محملة بآراء المؤلف أو مواقفه مثل شخصية " عبدالقادر " في المصابيح الزرق التي احتلت مساحة ضئيلة من الرواية إلا أن عناية المؤلف بها كانت كبيرة، بحيث بدت قريبة من القارئ، يصعب عليه نسيانها.

وقد تكون الشخصيات الثانوية نامية و مسطحة أيضا، تماما كما قد تكون شخصيات أبطال بعض الروايات ثابتة (مسطّحة) مثل شخصية عبد الجليل في " المرأة ذات الثوب الأسود" لحنا مينه.

وسواء أكانت الشخصية الروائية رئيسة أم ثانوية فهي وسيلة بيد الكاتب لتجسيد رؤيته، والتعبير عن إحساسه بواقعه.

---

(١) هلال، محمد غنيمي ، مرجع سابق، ص ٥٦٩.

ثانيا : أنواع الشخصيات الروائية

يتنوّع أسلوب الكاتب في إخراج شخصياته الروائية إلى الوجود، فقد يخرجها دفعة واحدة، فتظهر جاهزة بصفاتها وأحوالها، وقد يكشف الغطاء عنها بالتدريج فتنمو وتتطور أمام ناظريّ القارئ. ويتفق النقاد على تصنيف الشخصية حسب ظهورها في الرواية في صنفين اثنين الشخصية المسطّحة/ الثابتة والشخصية النامية.

أ. الشخصية المسطحة (FLAT CHARACTER)

وهي الشخصية التي تبقى ثابتة الصفات طوال الرواية لا تنمو ولا تتطور بتغير العلائق البشرية أو بنمو الصراع الذي هو أساس الرواية، إذ تبقى ثابتة في جوهرها[١]، وقد تبنى هذه الشخصية على سجية واحدة، أو حول فكرة واحدة، أو تصور بشكل كاريكاتوري مضخّم [٢]، ويمكن توضيحها بجملة واحدة[٣].

وقد يستخدمها الكاتب لإغراض كثيرة منها ، إلقاء أضواء على الشخصية الرئيسة أو البطل، عن طريق إبراز تطوره وتفاعله الدينامي مع الحياة، في مقابل ثبات الشخصية المسطّحة، أو لتساعد البطل على كشف آرائه وآماله للشخص الثانوي الذي يعرف بالمؤتمن (CONFIDANT)[٤]. وقد يلجأ الكاتب لاستخدامها كي يخلق لدى القارئ إحساسا بتنوّع الشخصيات أو ليعبر بواسطتها عن رؤية معينة في الحياة[٥]، رؤية قد ترتبط بالمثاليّ والثابت والمطلق في مقابل الرؤية التي تؤمن بدينامية الحياة وتطوّرها وتحترم فردية الإنسان[٦].

وتفيد الشخصيات المسطحة (الثابتة) الكاتب؛ لأنه يلتقطها بسهولة من الحياة ويرسمها بلمسة واحدة، ولا تحتاج منه إلى كثير عناء في ذلك، وقد يجد القارئ أيضا فيها فائدة لأنها تذكّره ببعض معارفه[٧]، ولأنها تغالب النسيان فهي " لا تتبدل نتيجة الظروف، إنها تتحرك من خلال

---

(١) أُولتنيرند : مرجع سابق ، ص ١٣٦، ١٣٧.
(٢) ويليك رينيه : **نظرية الادب**، ص ٢٣٠
(٣) فورستر : **أركان الرواية**، ص ٥٤.
(٤) أولتنيرند : المرجع السابق، ص ١٤٠.
(٥) موير، إدوين : مرجع سابق ، ص ٢١.
(٦) بدر ، عبدالمحسن طه : **تطور الرواية العربية الحديثة في مصر**، ينظر ص ١٩٢.
(٧) نجم، محمد يوسف : مرجع سابق، ص ٨٥.

الظروف التي تمنحها صفة استعادة حوادث الماضي"[١].

وقد يحسن التنبيه هنا إلى أن ثبات الشخصية لا يُعدّ خطأ فنيا، فقد قدم كثير من الروائيين شخصيات مسطّحة فيها إحساس رائع بالعمق الإنساني[٢]، ولكن إذا قام الكاتب برسم كل شخصيات رواياته كذلك فإنه حينها يكون قد جانب الفن، لأسباب متعددة ، منها أن تقديم الشخصيات كلها بهذا الشكل يعني انفصالها عن الحدث فلا تتفاعل معه سلبا أو إيجابا، مما يعد صدعا في بناء الرواية الذي يجب أن يقوم على الصراع ،والتناقض، وعلى تفاعل عناصره جميعها بما فيها الشخصيات ، تفاعلا يخدم قضية الرواية ورؤيتها، كما أن هذا التقديم ينفي الإيهام بالواقعية، فالواقع متحرك غير ساكن كما هو معلوم. وقد يذكر هذا الرسم بأسلوب القصص القديم مما يعكس رؤية ثابتة للعالم وللإنسان، الأمر الذي يفقد هذه الشخصيات أهم سمة من سماتها وهي سمة الإقناع. وشخصيات روايات حنا مينه الصادرة في التسعينيات جميعها ثابتة وسيعرض لها البحث بالتفصيل في ثالث فصوله.

ويبرز سؤال هنا: أيتحتم أن تكون الشخصيات الثانوية ثابته كلها، وأن تكون الشخصيات الرئيسة نامية؟.

قد يرسم الروائي كثيرا من شخصياته الثانوية نامية مفعمة بالحيويّة، مثل شخصية أحمد في " الشراع والعاصفة" في حين قد يرسم الشخصيات المحورية (الرئيسة) ثابتة أو مسطّحة مثل مران الطوراني في " فوق الجبل وتحت الثلج " الصادرة عام١٩٩١.

وتقدّم الشخصية المسطحة من خلال السارد أي بضمير الغائب، وقد تقدم بضمير المتكلم[٣]، ولكن المعيار الحقيقي لثباتها هو عدم تطورها، وانعزالها عن الحدث تأثرا وتأثيرا، فضلا عن ضعف أثر الزمان والمكان فيها، وعلى كلّ، فالمعيار الذي يختبر فيه نمو الشخصية أو ثباتها هو قدرتها على الإدهاش والإقناع، فإن لم تدهش القارئ ولم تقنعه فهي مسطّحة تتظاهر بأنها نامية[٤]. وشخصية زبيد في رواية حنا مينه " حدث في بيتاخو " من هذا النوع .

---

(١) فورستر : مرجع سابق ، ٥٥.

(٢) موير، إدوين : مرجع سابق، ص ١٣٧.

(٣) عبدالجليل الحصباوي في رواية "**المرأة ذات الثوب الأسود**"، لحنا مينه يستلم دفة السرد دون اختلاف يذكر بينه وبين السارد ص ٨ و ١٠و ٩٠ على سبيل المثال.

(٤) فورستر : مرجع سابق، ص ٦١

- الشخصية النامية (Round Character) :

يجمع النقاد على أن الشخصية النامية أو المدوّرة هي الشخصية التي تتكشف للقارئ بالتدريج ، وتتطور وتنمو بتفاعلها مع الأحداث ، ومع من حولها، وما حولها، فتؤثر وتتأثر ، وتتغير من موقف إلى موقف ، سواءٌ أنتهى تفاعلها بالغلبة أم بالإخفاق[١]، وسميت مدورة لأنها " تدور مبينة لنا كل جوانبها بدلا من ذلك السطح الذي لا يتغير"[٢] والمعيار الحقيقي للحكم على نموها، هو قدرتها على إدهاش القارئ وإقناعه[٣]، وغالباً ما تكون الشخصية النامية الأداة التي تتمثل فيها رؤية الروائي ، فعن طريقها يبين مواقفه من الحياة والناس ومن القضايا الحيوية التي يعاني منها مجتمعه أو المجتمع الإنساني بشكل أعمّ.

ج- الشخصية النموذجية :

إضافة إلى الشخصية النامية والشخصية المسطّحة يلتقي الدارس بتصنيفات أخرى للشخصيات الروائية منها الشخصية النموذجية، وهي الشخصية التي يرسمها الروائي بوصفها ممثلة لطبقة من الطبقات، أو لجيل من الأجيال ليبرز فيها اتجاهات تلك الطبقة، أو ذلك الجيل، أو سماتها المتميزة[٤].

تمتاز الشخصية النموذجية عن الشخصية العادية بأنها تختزل سجايا الطبقة أو الفئة التي تمثلها، في حين تتمتع الشخصية العادية بخصائصها المميزة وقسماتها الواضحة، والهدف من رسم الشخصية النموذجية هو بيان رؤية الروائي نحو هذه الطبقة التي تمثلها أو الفئة التي اختُزلت فيها سماتها[٥].

وشخصية صالحة في " الياطر" تعد نموذجا للزوجة في سوريا في فترة أحداث الرواية أي الأربعينيات من هذا القرن.

---

(١) نجم ، محمد يوسف : مرجع سابق ، ص ٨٦.
(٢) موير ، إدوين : مرجع سابق ، ص ٢٠.
(٣) فورستر : المرجع السابق ، ص ٦١.
(٤) هلال، محمد غنيمي : مرجع سابق، ص ٥٤٠.
(٥) نجم ، محمد يوسف : المرجع السابق، ص ٨٦، ٨٧.

ثالثا : أبعاد الشخصيات الروائية

ليس جديدا القول بأن رسم شخصية مقنعة هو أساس بناء الرواية وسبب من أسباب نجاحها، ويأتي عنصر الإقناع هذا من خلال رسمها وهي تتحرك بتلقائية وعفوية، لا من خلال تقرير صفاتها والتعليق عليها، كما يأتي من خلال تقديم أبعادها المختلفة بالتدريج وعلى دفعات وفق المنطق الذي تفرضه أحداث الرواية وجوها العام، ومن خلال أساليب الرسم المتعددة، الأمر الذي يكسب الشخصية دلالتها ويساعد القارئ على التعرف عليها وفهمها،

ويكاد نقاد الرواية يتفقون على الأبعاد الأربعة التالية :

أ - البعد المادي

لعل أولى وسائل الإقناع بحيوية الشخصية الروائية وواقعيتها رسم الجانب المادي منها، أي إكسابها ثقلها من اللحم والدم، ومنحها لونا للسحنة، وشكلا معّبرا للوجه، ولتحقيق هذا الحضور الماديّ، لا داعي للأوصاف الطويلة الدقيقة، فالإيجاز من دلائل العبقرية، كما تقول نيللي كورمو،[١] وحين يرسم الروائي شخصياته بهذا الشكل، أو ذاك فانه يرمي إلى دلالات اجتماعية أو اقتصادية من وراء هذا الرسم[٢].

وتعد شخصية شكيبة في " الياطر " من بين شخصيات عديدة في روايات حنا مينه رسم بعدها المادي ليعّبر عن وضعها الاجتماعي، كما قُدّم بالتدريج ولم يقدم دفعة واحدة.

ب - البعد الاجتماعي

بعد رسم الجانب المادي من الشخصية لابد من إقامة عالم بشري ومادي[٣] من حولها تحقق فيه انتماءها إلى فئة معينة من الناس أو مكان محدد كالريف أو المدينة أو طبقة اجتماعية بحيث ينعكس هذا الانتماء على حركتها، ولغتها، وسلوكها، وطموحها[٤]. وشخصية نجوى في " الشراع والعاصفة "، تظهر كيف تتغير الشخصية ويتبدل سلوكها بتغير وضعها الاجتماعي.

---

(١) مرجع سابق ، ص ٧٧.
(٢) الماضي، شكري : مرجع سابق ، ص ٣٢.
(٣) كورمو ، نيللي : مرجع سابق ، ص ٧٧.
(٤) الماضي، شكري : مرجع سابق، ص ٣٢، ٣٣.

ج_ البعد النفسي :

ينفرد الروائي عن غيره بتصوير أعماق نفس الشخصية ، فوسيلته هذه النفس وما يدور فيها، وما الذي تخفيه في باطنها[١]، ولكى تكون الشخصية الروائية مفعمة بالحياة، لابد من ارتياد مجاهل عالمها الداخلي واستبطانه وإخراج ما فيه من مشاعر، وانفعالات ، وأفكار، فحين تبوح الشخصية للقارئ بمكنونات نفسها وتكشف الغطاء عن طبيعتها ، أمطمئنة هي أم قلقة؟ أمستقرة أم طموحة؟ أمتفائلة أم متشائمة ؟ تكون قد اجتذبت القارئ وشدته، وبنت جسرا من الثقة بينها وبينه، مما يجعلها محببة إليه وخالدة في ذاكرته[٢]. وقد تميزت روايتا "الشمس في يوم غائم" و" الياطر " لحنا مينه في باجتلاء البعد النفسي لشخصياتها فظهرت هذه الشخصيات بفرداتها وخصوصيتها، من هذه الشخصيات شخصية الفتى في " الشمس في يوم غائم" وشخصية زكريا المرسنلي في " الياطر" .

د. البعد الأيديولوجي :

لاستكمال أبعاد الشخصية الروائية، وإضفاء مزيد من الخصوصية عليها يحاول الكاتب أن يجلو النقاب عن " انتمائها الفكري، وعقيدتها، واتجاهها السياسي. ولا يخفي ما لهذه الملامح الأيديولوجية من أثر في تحديد وعي الشخصية، ومواقفها، وفي توجيه سلوكها. وقد يرسم الروائي هذا البعد ليؤكد الفصام الذي تعيشه الشخصية بين ما تؤمن به أو تقوله من أفكار وبين ممارساتها، فالشخصية تدّعى أنها تؤمن بفكر معين، لكنها تمارس عكسه بوعي أو دونه "[٣] مثل شخصية كرم المجاهدي في " الربيع والخريف " لحنا مينه.

وقد يتصل تأكيد الكاتب على بعد أو آخر، برؤيته الفنية، وبطبيعة المرحلة التي يصورها وربما بطبيعة المرحلة التي يكتب فيها أو يعايشها.

وهذا ما اتضح للبحث من دراسة أعمال حنا مينه حيث ابتدأ بالتركيز على خارج الشخصية أو تصوير الشخصية من الخارج ولم يستأثر العالم الداخلي لها باهتمامه إلا في الروايات الصادرة بعد عام ١٩٦٧، أي بصدور رواية " الثلج يأتي من النافذة " عام ١٩٦٩ كما سيتضح لاحقا في هذا البحث.

---

(١) الماضي، شكري : مرجع سابق : ص ، ٣٣.
(٢) كورمو، نيللي : مرجع سابق ، ص ٧٨.
(٣) الماضي، شكري : مرجع سابق، ص ٣٣.

رابعا : أساليب رسم الشخصية الروائية

تبين بدراسة الروايات موضوع البحث ، وبرصد أساليب رسم شخصياتها، أن هذه الرسم قد تم من خلال أساليب ثلاثة هي: الأسلوب التصويري، والأسلوب الاستبطاني، والأسلوب التقريري.

فما مفهوم كل أسلوب؟ وما الأدوات أو التقنيات التي يعتمد عليها في رسم الشخصيات؟ وما مزاياه؟ وما الرؤية التي تقف خلفه؟

أ – الأسلوب التصويري

الأسلوب التصويري في أبسط تصوّر له، هو الأسلوب الذي ينتهج رسم الشخصية الروائية من خلال حركتها وفعلها وحوارها وهي تخوض صراعها مع ذاتها[١]، أو مع غيرها أو مع ما يحيط بها من قوى اجتماعية أو طبيعية، راصداً نمو الشخصية من خلال نمو الوقائع وتطورها الذي ينتج عن تفاعل تلك الشخصية معها، بحيث لا ينفصم التلازم بين الشخصية والحدث ، فيتضمن كل تطور في الحدث تغييرا في الشخصية، ويتبع كل نمو في الشخصية تغيّر في الحدث وتنامٍ في الصراع[٢].

ويلاحظ الباحث مما كتبه النقاد في هذا المضمار أمرين مهمين: الأول قلة عدد الدراسات التي تناولت هذا الموضوع، والثاني تعدد المصطلحات التي أشار بها النقاد إليه، وتنوّعها، من هذه المصطلحات العديدة مصطلح الأسلوب التمثيلي[٣] في رسم الشخصية، ويتحفظ البحث عليه؛ لأن كلمة تمثيلي قد توحي بظلال مسرحية من جهة وبظلال بلاغيّة من جهة أخرى. ومن النقاد من أشار إلى هذا الأسلوب بإحدى تقنياته وهي " الحوار الذي يرافق التحليل في إبراز الشخصية "[٤]، وأما تسميته بالتقديم المشهدي[٥] ، ففيها دلالة على الكيفية لا على الماهية، كما أن كلمة مشهد قد توحي بالحركة مثلما قد توحي بالسكون، من هنا لم يحبذ البحث استخدام هذا المصطلح . ويرد مصطلح التشخيص الدرامي أو الطريقة الدرامية في رسم

---

(١) أمين ، أحمد : مرجع سابق، ص ١٤٥.

(٢) موير، إدوين : مرجع سابق ، ص ٤٢ كذلك :
-هلال ، غنيمي ، مرجع سابق ، ص ٥٦٢ و
-نجم ، محمد يوسف : مرجع سابق، ص ٨٢.
-بدر، عبدالمحسن طه: **نجيب محفوظ : الرؤية والأداة** ،ص ٤٤٣.
-أمين ، أحمد : مرجع سابق ، ص ١٢٣

(٣) نجم ، محمد يوسف : مرجع سابق ،،ص ٨٢ وأحمد أمين ،مرجع سابق ص ١٤٥

(٤) بوين ، إليزابيث : مرجع سابق ، ص ٣٤.

(٥) يقطين، سعيد: **تحليل الخطاب الروائي** ، ص ٢٨٥، ٢٨٦.

الشخصية[١] وقد يكون هذا المصطلح من أدق المصطلحات للدلالة على جوهر هذا الأسلوب إلا أن الأصل الغربي للكلمة يدفع بالبحث لاختيار المصطلح الذي أطلقه عليه الدكتور " عبدالمحسن طه بدر " وهو مصطلح الأسلوب التصويري في رسم الشخصية الروائية[٢] لأن لكلمة تصوير دلالة قد تتجاوز الوصف الساكن إلى التقديم المتحرك للحدث، أي توحي بحضور الفعل ، لا وقوعه في زمن ماض، وتوحي أيضا بالمشاهدة، فالتصوير من الروائي يقابله فعل المشاهدة من القارئ، الذي يكاد ، من خلال تصوير المؤلف للشخصية في أثناء حركتها وفعلها وحوارها، يكاد يجزم بأنه يراها أو يعرفها.

عناصر الأسلوب التصويري وتقنياته :

الحدث :

ويفرض هذا الأسلوب في رسم الشخصية استخدام عناصر وتقنيات عديدة، منها عنصر الحدث حيث يساهم هذا العنصر مساهمة كبرى في إبراز معالم الشخصية من خلال حركتها وسلوكها وتفاعلها معه. ومن النقاد من يذهب إلى حد الدمج بين الشخصية والحدث حين يقول: "إن الرواية الدرامية تبين أن الشخصية حدث والحدث شخصية"[٣].

ولابد في الأسلوب التصويري الناجح من أن يكون الحدث نابعا من طبيعة الشخصية[٤]، وأن يكون بعيدا عن المصادفة والمبالغة، إضافة إلى ضرورة إسهامه في نمو الشخصية وتطورها. ويكشف الحدث عن سمات الشخصية، النفسية والفكرية، ويبين مدى نموها وتطورها. وقد استخدمت رواية " الشراع والعاصفة " الحدث للكشف عن سمات شخصية " الطروسي" ، النفسية والفكرية، إذ أظهرت الرواية مع كل حدث من أحداثها سمة جديدة لهذه الشخصية وبينت مدى نموها، وتطور وعيها بتطور الأحداث ، بعيدا عن الوصف الساكن، وهذا ما سيقف عنده البحث مفصلا في الفصل الثالث.

الحوار:

أما الركن الأساسي الآخر الذي يرتكز عليه الأسلوب الدرامي في رسم الشخصية الروائية فهو الحوار الذي تنبثق أهميته من وظائفه الحيوية، ومن أهمها عرض الأشخاص أمام القارئ بخصوصيتهم الفردية الحية كما يقول " لوكاتش " الذي ينسب خلود محاورات أفلاطون

---

(١) كولتبنيرند : مرجع سابق، ص ١٣٢.
(٢) بدر، عبد المحسن طه: **نجيب محفوظ الرؤية والأداة** ، ص ٤٤٣.
(٣) موير، إدوين : مرجع سابق، ص ٤٢.
(٤) أمين ، أحمد : مرجع سابق: ص ١٢٥

لا إلى مضمونها الفكري فحسب بل إلى نضارة الحوار وهو يقدم شخصيات يمكن أن تستعاد معايشتها[١]. من هنا فإن الحوار والعرض الدرامي يكسبان الرواية "قوة كافية تماما، وشينا جماليا يمسك بذهن القارئ بطريقة فريدة" [٢].

والحوار أقدر الأساليب على إقناع القارئ بأن شخصيات الرواية حية، وهو كذلك أكثرها إثارة لاهتمام القارئ وجلبا لاستمتاعه[٣].

ولا يخفى ما للحوار إن جاء ملائما لمستوى الشخصية ونابعا من ذاتها من أثر مساعد في كشف أبعادها، وسبر أغوار عالمها الداخلي، وإيضاح ماضيها، وبيان ميولها وطريقة تفكيرها، وعمق وعيها. ولعلّ أهم وظائف الحوار وأخطرها في الرواية هي وظيفة تنمية الصراع فيها، والتنبؤ بالأحداث القادمة.

والحوار الناضج هو الذي يظهر فيه حديث كل شخصية مختلفا عن حديث الشخصية الأخرى متباينا عن حديث المؤلف، بحيث تبرز فيه الفروق الفردية الدقيقة بينها في مجالي التفكير والتعبير[٤]. وبدهيّ ألا يتم ذلك إلا إذا تنحى المؤلف جانبا، معطيا كل شخصية من شخصيات روايته حريتها في تقديم ذاتها، متجنبا، بذكاء، فرض نفسه عليها بالتعليق أو المقاطعة أو التوضيح[٥]، كي تتاح للقارئ فرصة للالتفات إلى الشخصية، والاستمتاع بمراقبتها واستنتاج صفاتها بعيدا عن قبضة المؤلف المهيمنة التي تصدم القارئ حين يستخدم الأسلوب السردي التقريري[٦].

ويقتصد الروائي الحقيقي في حواراته لأن طغيان الحوار قد يحوّل عمله إلى عمل مسرحي كما يقول بيرسي لوبوك[٧].

حديث الشخصيات الاخرى :

وقد يسهم حديث الشخصيات الأخرى عن الشخصية في كشف ماضيها، وتفسير بعض أفعالها، وإضاءة أبعادها، كما قد يبين مواقف هذه الشخصيات منها.

---

(١) لوكاتش : مرجع سابق ، ص ٢١.
(٢) لوبوك، بيرسي : مرجع سابق ، ص ٢٤.
(٣) بوين ، اليزابيث : مرجع سابق ، ص ٣٤.
(٤) وادي، طه : **دراسات في نقد الرواية** ، ينظر ص ٤٣.
(٥) بدر، عبدالمحسن: **نجيب محفوظ ، الرؤية والأداة** ، ص ٣٢٣.
(٦) لوبوك، بيرسي : مرجع سابق ، ص ١٠٨
(٧) المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

السارد :

إضافة إلى اعتماد الرواية في رسمها للشخصية على المشهد بحركته وحواره وعلى حديث الشخصيات الأخرى عنها فقد يتدخل السارد في حدود ضيقة واصفا ومفسرا دون ان يظهر ظهورا مباشرا " فعليه أن يذكر الحقائق والتأويلات من غير طابع وجداني، وبحيث تظهر كأنها صادرة عن قاص محايد مصاحب للشخصيات الأخرى، فلا يتحمس ولا يغضب ولا يثور على هذه الحقائق[١]. فتدخل السارد السافر بالشرح والتفسير والتعليق يعد عيبا من عيوب الرواية في نظر النقاد[٢].

وتسهم الأساليب السردية الأخرى في كشف أبعاد الشخصية إلا أن استخدامها هنا محدود[٣] ، من هذه الأساليب الحوار الداخلي، والتذكر، والحلم بنوعيه، والقطع المكاني والزماني، وترجع محدودية استخدامها إلى الرؤية التي تقف خلف هذا الأسلوب كما سيتضح لاحقا.

مزايا الأسلوب التصويري وفلسفته:

لا شك ان تقديم الشخصية من خلال سلوكها ومواقفها أي من خلال فعلها وحركتها، يزيدنا بها معرفة، ويصبغ عليها صفة الإقناع التي تعدّ من أهم أسباب نجاح الرواية[٤]، وبالتالي رسوخ شخصياتها في أذهان القراء. كما أن تجسيد فعل الشخصية وحركتها في حالة حضور أمام القارئ أقرب إلى طبيعة الفن، لأنه يترك له فرصة المشاركة باستخلاص ملامح الشخصية من خلال أفعالها وحركتها لا من خلال أوصاف جامدة يخلعُها عليها المؤلف أو السارد.

يضاف إلى ما سبق أن المؤلف حين يعطي الشخصية مساحة كافية من الحرية لتعبر عن نفسها، بلغتها وتقوم فيها بالأفعال التي تتناسب مع طبيعتها، فإنه يبدو موضوعياً وديمقراطيا[٥].

كما يُبعد هذا الأسلوب الرواية عن المباشرة والتقريرية حين يوحّد بين حركة الأحداث وطبيعة الشخصيات، ولا يخفى أن في عرض الفعل حركة وحواراً بصورة مجسدة لا يعوقها تعليق المؤلف أو تقريره ما يبرز خصوصية الفعل، وتفرد الشخصية، وأهمية دور القارئ الذي يشعر - أولا - بقربه من الشخصية، فيألفها ويحبها، ويستمتع ثانيا - بلذة المشاركة في العمل حين يمنح الفرصة للربط والاستنتاج بعيداً عن تحكم المؤلف .

---

(١) هلال، محمد غنيمي : مرجع سابق، ص ٥٥٠.
(٢) المرجع نفسه : ص ٥٥١.
(٣) السعافين، إبراهيم : **تطور الرواية العربية في بلاد الشام**، ينظر ص ٤٠٧.
(٤) الماضي ، شكري : مرجع سابق ، ص ٣٢.

ويجدر التنبيه هنا إلى أن هذا الأسلوب لا يغفل العالم النفسي للشخصية حين يعطي الاهتمام الأكبر لعالمها الخارجي[١]، لكن اهتمامه بالعالم الداخلي محدود أولا، ومرتبط بالعالم الخارجي ومُنعكس عنه ثانيا، لأن الفلسفة التي يصدر عنها ترى الإنسان يعيش في مجتمع متحرك يموج بالصراعات والتناقضات[٢]، مما ينعكس على الفرد الذي يعيش في صراع دائم بينه وبين نفسه، وبينه وبين العالم الاجتماعي أو العالم الطبيعي من حوله[٣]، وهي فلسفة تبجُل الإرادة الإنسانية، وترى المواقف الإنسانية ردود فعل لأفعال إنسانية فلا يفسر الفعل الإنساني بالقدر أو المصادفة والحظ، فالإنسان في نظرها قادر على التأثير وقابلٌ للتأثر ، فهو يرث من مجتمعه قيمه وإمكانات التغيير فيه[٤]. وهي فلسفة تحترم الواقع المادي المحسوس والحقيقة التي يكتشفها الإنسان [٥] بحواسه.

ب. الأسلوب الاستبطاني :

ويقصد به الأسلوب الذي يمكّن الروائي من ولوج العالم الداخلي للشخصية الروائية، وتصوير ما يدور فيه من أفكار، وما يتصارع فيه من عواطف وانفعالات، وما تتناوب عليه من رؤى وأحلام وذكريات في عفويتها وتلقائيتها، كاشفا بهذا التصوير حقيقة تلك الشخصية في خصوبتها وتفردها، مع حرصه على الاختفاء من أمامها دون أن يفقد حيوية أسلوبه وعفويته، ودون أن يتحول في عمله هذا إلى عالمٍ من علماء النفس.

ولا مناص من الإشارة هنا، إلى أن تقنيات هذا الأسلوب تُستخدم في نوعين مختلفين من الرواية، يعود اختلافهما إلى اختلاف الرؤية التي يصدر عنها كل نوع منها. والنوع الأول هو ما يسمى بروايات " تيار الوعي" التي تعتمد على الرؤية الفلسفية النفسية الحديثة، فتنظر إلى النفس على أنها وعاء يختزن مواد أولية، تعمد رواية التيار إلى محاكاته بالكلمات [٦]، وذلك من أجل كشف التناقض الذي تراه بين ما يجري في العالم الداخلي للشخصية وما يجري في عالمها الخارجي، إذ تقوم بتصوير الحياة الداخلية كتعارض (CONTRAST) للحياة الخارجية[٧]، معتبرة أنّ العالم الداخلي هو الحقيقي، وما عداه فمزيف.

---

(٥) أولتنيرند : مرجع سابق، ص ١٢٤.
(١) السعافين، إبراهيم : مرجع سابق، ص ٤٠٧.
(٢) بدر، عبد المحسن : **حول الأديب والواقع** ، ص ٧.
(٣) هلال، محمد غنيمي : مرجع سابق، ٥٦٢
(٤) بدر، عبدالمحسن : **حول الأديب والواقع** ، ص ٩،٧.
(٥) بدر، عبدالمحسن : **تطور الرواية** ،ص ١٩٦.
(٦) غنايم ، محمود : **تيار الوعي في الرواية العربية** ، ص ١٨.
(٧) غنايم ، محمود : مرجع سابق ، ص ٣١.

وتعود جذور هذه الرؤية إلى كشوفات علم النفس الحديث وتأثر كتاب التيار بها[١], وينزع هؤلاء الكتاب إلى تحديد الجوهر الإنساني لشخصياتهم بمعزل عن المجتمع، فالفرد عندهم يوجد وحده منذ الأزل وسيظل إلى الأبد مستقلاً عن أية علاقة إنسانية أو من باب أولى اجتماعية[٢]. من أبرز كتاب هذا التيار " فرجينيا وولف" "وجيمس جويس " . وتعتمد روايات تيار الوعي على تقنيات الاستبطان لإظهار اللوحة الداخلية للشخصية في تناقضها، واشتباكها، وفوضاها، وبدائيتها، بلا تنسيق، أو تهذيب، أو تدخل ظاهر من الروائي[٣].

أما النوع الثاني من الروايات التي تستخدم أسلوب الاستبطان في رسم الشخصية فإنه يستخدمها لإبراز داخل الشخصية مرتبطاً بخارجها، فالإنسان عنده كائن اجتماعي وهو مجموعة من العلاقات، لا يمكنه، بحال، العيش بمعزل عن الآخرين، وهذا الاتجاه حين يرسم الواقع الخارجي للإنسان بعلاقاته المتشابكة مرتبطاً بالواقع الداخلي النفسي، فلأنه يرى الواقعين كليهما يشكلان معاً الواقع الموضوعي. [٤]

وهو يرى أن ما يدور في داخل النفس من انفعالات وأحاسيس يتصل اتصالا وثيقاً بما يجابهه الإنسان خارج ذاته من صراع وتناقض.

وتستخدم روايات هذا الاتجاه أسلوب الاستبطان من أجل إضفاء مزيد من الخصوصية والتفرد على شخوصها، لأنها تنبع من رؤية تحترم التجربة الذاتية والحس الفردي، وحين تكتسب الشخصية الروائية خصوصية وتفرداً تصبح صديقة للقارئ لأنها تبوح له بأسرارها، وخفايا نفسها.

وإضافة إلى اختلاف الرؤية بين الاتجاهين كما تقدم ، هناك اختلاف في توظيف تقنيات هذا الأسلوب، إذ يستخدم اتجاه تيار الوعي هذه التقنيات ليحاكي، تماماً ، ما يدور في ذات الشخصية بلا تشذيب أو تنسيق، في حين يستخدم الاتجاه الثاني هذا الأسلوب ليظهر خصوصية الشخصية وليكشف انفعالاتها المتصلة بالخارج، فليس هدف هذا الاتجاه المحاكاة بل الاختيار المقصود المهذب من أجل خدمة رؤية الرواية المستندة إلى فلسفة ترى أن الإنسان لا يعيش في فراغ، بل يتحرك في عالم غير ساكن يموج بالتناقض والصراع، وهو يرتبط بعالمه المتحرك هذا بعلاقات دينامية يتبادل فيها معه التأثير والتأثر [٥].

---

(١) غنايم ، محمود : المرجع السابق ، ص ١١.
(٢) فضل ، صلاح : **منهج الواقعية في الابداع الأدبي** ، ص ١٠٣.
(٣) غنايم ، محمود : المرجع السابق ، ص ١١.
(٤) فضل، صلاح : **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي** ، ص ١٠.
(٥) بدر، عبد المحسن : **حول الأديب والواقع** ، ص ٦.

وتتعدد مصطلحات النقاد التي تتناول الأسلوب الاستبطاني في رسم الشخصية، وقد تتباين في تعريفها للمدلول الواحد، مما قد يربك الدارس ويحيّره، ففي حين يشير محمد يوسف نجم إلى هذا الأسلوب بعبارة " تيار الوعي" مبيناً أهميته في نضو حجب النفس عن جوهرها[١]، تسميه إليزابيث بوين " بتداعي الفكر"[٢] وفي حين يضويه الدكتور نجم تحت جناح الأسلوب التمثيلي[٣]، تضعه إليزابيث بوين ضمن الأسلوب التحليلي [٤].

ومن النقاد من أشار إلى هذا الأسلوب بـ "الحديث النفسي" [٥]، أو " تيار الوعي" [٦]، أو "تيار الشعور" [٧]، ولعل الخلط الذي وقع فيه بعض نقاد الرواية راجع لتسميتهم الأسلوب بإحدى تقنياته، فهذا الأسلوب الذي يجلو العالم الداخلي للشخصية ينفذ من خلال تقنيات متعددة. ويجدر التأمل هنا بما قاله روبرت همفري في هذا الصدد، نافياً وجود تقنية خاصة منفردة يقدم من خلالها عالم الشخصية الداخلي، ذاكراً أن هناك تقنيات متعددة ومتباينة ينفذ بها هذا الأسلوب الذي سمّاه " تيار الوعي " فهو يقول " لا يوجد تكنيك خاص لتيار الوعي، وإنما يوجد بدلا من ذلك عدة ألوان من التكنيك جد متباينة تستخدم لتقديم تيار الوعي" [٨].

ومن أهم التقنيات التي يتوسل بها الروائيون لنضو الحجب عن عالم الشخصية الداخلية، المونولوج الداخلي مباشراً وغير مباشر، والتذكر، والتداعي، والأحلام بنوعيها، أما أقدم تقنية من تقنيات الاستبطان فهي الوصف المستقصي ، والمناجاة وسيأتي الحديث عنها بالتفصيل لاحقاً.

مسوغات اختيار المصطلح، ومسوغات فصل الأسلوب.

يميل البحث إلى استخدام مصطلح الاستبطان أو الأسلوب الاستبطاني في رسم الشخصية لأنه يراه أكثر دقة من غيره للأسباب التالية:

أولاً: حتى لا يقع البحث في خطأ تسمية الأسلوب بإحدى تقنياته.

ثانياً: لكي يكون للمصطلح المختار مدلول شامل لا يستثني تقنية من سواها.

ثالثاً: ولأن هذا الأسلوب يقوم بوساطة تقنياته باستبطان ما يجول في أعماق الشخصية فإن

---

(١) نجم ، محمد يوسف : مرجع سابق ، ص ٨٢.
(٢) مرجع سابق ، ص ٣٤.
(٣) نجم ، محمد يوسف : مرجع سابق ، ص ٨٢.
(٤) بوين إليزابيث : مرجع سابق ، ص ٣٤.
(٥) هلال ، محمد غنيمي : مرجع سابق ، ص ٥٩٤.
(٦) ويليك ، رينيه : مرجع سابق ، ص ٢٣٥.
(٧) وادي ، طه : مرجع سابق ، ص ٤٣.
(٨) همفري ، روبرت : **تيار الوعي في الرواية الحديثة** ، ص ٢٠.

البحث يجد أن هذا المصطلح أدق وأشمل: أدق ،لأن الباطن يأتي دائماً في اللغة مقابل الظاهر، وباطن كل شيء داخله واستبطن الأمر عرف باطنه[١]، وأشمل، لأنه يحتوي في مدلوله على مدلولات تقنياته مجتمعة كما قد ذُكر.

وقد استخدم عدد من النقاد هذه الكلمة، منهم الدكتور محمد يوسف نجم في معرض موازنته بين قصة الحدث، أو رواية الحدث ورواية الشخصية حيث يقول " إن القدرة على اختراع الحوادث وتلفيق المواقف، لا تقاس إلى القدرة على استبطان الشخصية الإنسانية، والتعمق إلى أبعد قراراتها ".[٢]

ويميل البحث أيضاً إلى الحديث عن هذا الأسلوب باعتباره أسلوباً مستقلاً عن الأسلوب التصويري الذي يركز على رصد الصراع في الواقع الخارجي، وذلك للمسوغات المهمة التالية:

أولاً: اتساع المساحة التي يحتلها العالم الداخلي للشخصية في الرواية التي تستخدم هذا الأسلوب عنه في الروايات التي تستخدم الأسلوب التصويري. ويعود سبب هذا الاتساع غالباً لانعزال الشخصية عن الناس لأسباب خارجة عن إرادتها، مثل وجود فيّاض في غرفة، هربا من الاعتقال في " الثلج يأتي من النافذة " لحنا مينه ، أو لوجودها في مكان يصعب عليها فيه محادثة الآخرين، كالغابة التي لجأ إليها زكريا في " الياطر " للكاتب نفسه ، أو السجن أو غيره من الأماكن التي تجلس فيها الشخصية وحيدة، أي أن الشخصية لا تنعزل عن الناس نتيجة لموقف نفسي، أو عقد نفسية.

ثانياً: يركز هذا الأسلوب على العالم النفسي للشخصية، مرتبطاً بعالمها الخارجي ومتأثراً به ويظهره وهو يتشكل ويتطور ويتغير بالتدريج، وتعد شخصية زكريا في " الياطر" مثلاً بارزاً على الرسم بهذا الأسلوب.

ثالثاً: لأنه يصور غالباً من خلال الشخصية ذاتها فهي التي تبوح بمكنوناتها، مثل الفتي في "الشمس في يوم غائم".

رابعاً: يفرض استبطان العالم النفسي، والتركيز عليه استخدام تقنيات حديثة وأساسية تنهض بمهمة كبرى في بناء الرواية، من هذه التقنيات التداعي الحر، والحلم بنوعيه، والتذكر، والحوار الداخلي (المنولوج الداخلي)، والاسترجاع وغيرها، إلا أنه يوظفها بطريقة مغايرة لما هي عليه في روايات "تيار الوعي"، لاختلاف في الرؤية وفي الهدف كما ذكر سابقاً. وتجدر الإشارة هنا إلى نقطة مهمة وهي أن هذا البحث في تصنيفه لأسلوب رسم الشخصية في رواية ما من

---

(١) **المعجم الوسيط** ، ج١ ، ط٢، مادة: بطن .
(٢) مرجع سابق ، ص ١٦.

روايات حنا مينه ضمن هذا الأسلوب ، لا يعني أن الكاتب قد اقتصر في رسم شخصياتها عليه فقط، بل يعني أن الأسلوب السائد في رسم شخصيات تلك الرواية هو الاسلوب الاستبطاني .

تقنياته

يتفق أكثر النقاد على أن ما اصطلح البحث على تسميته " أسلوب الاستبطان" يقدم في الرواية من خلال عدد من التقنيات أهمها: الحوار الداخلي المباشر وغير المباشر، والتذكر، والتداعي الحر، والحلم بنوعيه، ومناجاة النفس. وفيما يلي لمحة موجزة لمفهوم كل تقنية وأهم وظائفها.

الحوار الداخلي

ويقصد به التقنية التي تقدم المحتوى النفسي والعمليات الذهنية بداخلها دون أن تنطق بها الشخصية في كلام مجهور، في اللحظة التي توجد تلك الأفكار أو العمليات في مستوى الوعي، ودون أن تفترض تلك الشخصية أو تتوقع وجود سامع على الإطلاق، ويقسم النقاد الحوار الداخلي إلى قسمين الحوار الداخلي المباشر والحوار الداخلي غير المباشر[١].

التذكر

وهو من التقنيات التي ترتبط بالعالم النفسي للشخصية. ويساعد التذكر على كشف ماضي الشخصية، بهدف إضاءة حاضرها، وتوضيح ما غمض من تاريخها، علماً بأنها تقنية تجمد سير الحدث، إلا أنه تجميد يكشف ويفسر ويضيء. وقد يبدأ التذكر من خلال كلمة أو موقف أو بسبب مشاهدة شخص ما[٢].وقد استخدمت رواية "الياطر" هذه التقنية استخداماً واسعاً.

الحُلم بنوعيه:

ويعد الحلم بنوعيه من التقنيات التي تعين الكاتب على إنارة اللوحة الداخلية للشخصية، حين يعرف القارئ منها ما تحلم به، وما تتمناه، ولهذه التقنية فائدة أخرى تخص الكاتب الذي قد يلجأ إليها هرباً من الواقع القاسي إلى عالم لا يحكمه منطق ولاعقل، وتعصف هذه التقنية

---

(١) همفري ، روبرت : **تيار الوعي في الرواية الحديثة** ، ينظر ص ٤٤، ٤٥.
(٢) الماضي ، شكري عزيز ، مرجع سابق ، ص ٤٣.

بالزمان والمكان[١]، وقد لجأ إليها حنا مينه في رواية " الشمس في يوم غائم " وكذلك في رواية " الياطر" حيث مزج زكريا بين الحلم، والكابوس، والهذيان.

مواقف بعض الاتجاهات الأدبية منه :

ويقود الحديث عن تباين موقف هذين الاتجاهين في تناول أسلوب الاستبطان وفي توظيف تقنياته – إلى الحديث عن موقف بعض المدارس الأدبية والنقدية منه، فعلى الرغم من الضجة التي أثارتها روايات أسلوب تيار الوعي، وعلى الرغم من الحماسة التي أبداها كثير من الروائيين له، فإنه لم يحظ بتمام القبول من المدارس والاتجاهات الفنية جميعها، فالوجوديون لم يرحبوا به لأنهم يرون ضرورة تصوير الحقائق الاجتماعية من خلال وعي الأفراد، مطلقين على أدبهم اسم أدب المواقف، ذلك لأنهم " لا يحفلون في أدبهم باللاشعور، إلا إذا ظهرت آثاره في أعمال الأفراد وفي مواقفهم عن وعي" [٢].

وقد لاحظ إبراهيم السعافين أن أنصار الواقعية الاشتراكية من الأدباء العرب (في بلاد الشام على وجه الخصوص) لم يتجهوا بقوة إلى داخل شخصياتهم لاعتبارات وصفها بأنها مذهبية وفنية، إذ وجدهم لا يميلون إلى التحليل النفسي وإلى الغوص العميق في طوايا شخصياتهم، عادّاً حنا مينه واحداً من هؤلاء الكتاب مدللا بأقواله التي أدلى بها لإحدى المجلات. [٣] وقد ينطبق على الروايات الصادرة حتى تاريخ عام (١٩٦٧) أما الروايات الصادرة بعد عام ١٩٦٧ فقد تبين بالبحث أن الكاتب استخدم فيها الاستبطان بشكل واسع. وقد يتصل موقف هؤلاء الأدباء بموقف أعلام نظرية الانعكاس – وهي النظرية التي يقوم عليها منهج الواقعية الاشتراكية في الأدب – كما هو معلوم– الذين رفضوا الذاتي والفردي كما رفضوا أن تكون العواطف والانفعالات فحسب المحور الرئيسي للأدب، إذ أنهم لم يغفلوا أثرها وأهميتها في تكوين الأعمال الأدبية [٤].

وقد يكون من الإنصاف الاعتراف بأن مدرسة الواقعية الاشتراكية لم ترفض رسم الشخصية من الداخل أي من خلال تقنيات الأسلوب الاستبطاني وعلى رأسها الحوار الداخلي (المونولوج الداخلي) بل يعدّه كثير من نقاد تلك المدرسة إسهاماً حقيقياً في جعل القارئ يحس بوقع العالم

---

(١) المرجع السابق نفسه والصفحة نفسها .
(٢) هلال ، غنيمي : مرجع سابق ، ص ٥٧١.
(٣) مرجع سابق ، ص ٤٠٧.
(٤) الماضي ، شكري عزيز : **في نظرية الأدب** ، ص ٩٣.

الخارجي، ومذاقه بالنسبة لمشاعر الأنا ومدركاتها [١]، أي أن ما في داخل النفس البشرية هو امتداد لما تجابهه خارجها أو أن ما يحدث خارج الذات الإنسانية يجد له صدى كبيراً في داخلها.

جـ- الأسلوب التقريري في رسم الشخصية:

هو الأسلوب الذي يقوم فيه السارد/ المؤلف بتقديم الشخصية الروائية من خلال وصف أحوالها، وعواطفها، وأفكارها بحيث يحدد ملامحها العامة منذ البداية، على الأغلب، ويقدم أفعالها بأسلوب الحكاية أي في الماضي وعلى شكل ملخصات، معلقاً على أفعالها ومعللاً لها بأسلوب مباشر، فتبدو الشخصية جامدة، ثابته، باهتة الملامح، عاجزة عن القيام بأية أفعال حقيقية، وعاجزة كذلك عن التفاعل مع الأحداث فلا تتأثر بحركة الأحداث من حولها ولا تؤثر فيها أي تكون منفصلة عن الحدث، ومعزولة بالتالي عن الزمان والمكان.

ويتم في هذا الأسلوب الإخبار عن الشخصية، لا عرضُها حيث يأتي الفعل بصيغة الماضي (كان) لا بصيغة الحضور كما هو الحال في الأسلوب التصويري [٢]. وحين يرسم المؤلف الشخصية بهذا الأسلوب، فإنه يسطحها ويجمدها ويوقف حركة الحدث أي انسيابيته ، ويبدل الشخصية من الحيوية والعفوية رتابة وإضجاراً، فلا يشعر القارئ نحوها بألفة أو صداقة، لوجود الحواجز التي تحول بينه وبينها.

وللروائيين الذين يلجؤون إلى هذا الأسلوب طريقتان في رسم الشخصية، الأولى: أن يقوم السارد/ المؤلف نفسه بتقديم الشخصية: أفعالها وأوصافها مستخدماً ضمير الغائب. والطريقة الثانية أن يتيح للشخصية فرصة تقديم نفسها من خلال ضمير المتكلم، مع بقاء أسلوب التقرير في ذكر أفعالها، وأوصافها، فلا يشعر القارئ بخصوصيتها أو تفردها، أو تفاعلها بمحيطها، ولا يستخلص لها قضية، أو وجهة في الحياة، فتبدو الشخصيات باهتة من جهة، ومتشابهة من جهة أخرى، وبعيدة عن الإقناع الفني في المحصلة النهائية.

---

(١) الماضي ، شكري عزيز : **انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية**، ينظر ص ١٤٣. / نقلا عن جريدة المساء القاهرية عدد ٤ يناير ١٩٦٩ من مقال لإبراهيم فتحي .

(٢) بدر ، عبدالمحسن طه : **نجيب محفوظ : الرؤية والأداة** ، ص ١٤٠.

وتتباين مصطلحات النقاد التي تناولت هذا الأسلوب، وتختلف في تحديد مفهومه، فمنهم من يسميه " بالتقديم السردي" الذي يعتمد على الصورة والموجز السردي في مقابل التقديم المسرحي الذي يعتمد على المشهد والحركة [١] والمقصود بالصورة هنا الوصف الساكن. [٢]

ويذكر هذا الأسلوب في كتاب " نظرية الأدب" تحت مصطلح التشخيصات السكونية أو مصطلح التشخيص الجاهز، في مقابل التشخيصات الدينامية [٣].

ولا يجد الدارس في معجم " مجدي وهبة " اسماً محدداً لهذه الطريقة بل إشارة إلى إنها إحدى طريقتين يخلق بهما المؤلف شخصياته، وتقوم على وصف المؤلف للشخصية وصفاً دقيقاً في حين تقوم الطريقة الأخرى بتقديمها من خلال أحداث الرواية نفسها ومن خلال تفاعل الشخصية مع تلك الأحداث. [٤]

ويحبذ البحث استخدام مصطلح " الأسلوب التقريري" [٥] لأنه قد يكون أدق المصطلحات في بيان مدلول هذا الأسلوب الذي يشبه إلى حد بعيد أسلوب التقرير الصحفي، إذ يتحدث الكاتب عن الشخصية أو الحدث، كما يتحدث الصحفي في مقالة بجريدة أو مجلة، عن حادثة أو حكاية، بأسلوب يخلو من روح الفن، الذي يعتمد على الإيحاء، فقوة الفن تكمن في " أن يوحي لا أن يصف كل شيء بدقة " [٦].

ويلجأ كتّاب هذا الأسلوب غالباً إلى منح الشخصية اسماً يلخص صفاتها ويثبتها ، مثل " فهيم المتبحر" اسماً للفيلسوف في رواية " مأساة ديمتريو " ، لحنا مينه، مما يذكّر بأسلوب الحكاية الشعبية. ويتبع التسمية أو يقترب منها في تثبيت الشخصية وتجميدها إلصاق صفة تمهيدية أو لازمة أو عبارة تتكرر كلما ظهرت الشخصية.

أما الوقائع أو الأحداث أو الشخصيات، مادامت " الشخصية هي التي تخلق الحدث وتستقطبه في آن واحد" [٧]، فتقدم في هذا الأسلوب من خلال الإخبار Telling لا العرض

---

(١) سمعان ، أنجيل : **دراسات في الرواية العربية** ، ص ١٠٩.
(٢) لوبوك ، بيرسي : مرجع سابق ، ص ٢٤١.
(٣) ويليك ، رينيه وأوستن وارين : ص ٢٢٩.
(٤) وهبه ، مجدى وكامل المهندس : **معجم مصطلحات الأدب** ، ص ٥.
(٥) استخدم عبد المحسن طه بدر هذا المصطلح : نجيب محفوظ ، **الرؤية والأداة** ، ص ٤٤٣.
(٦) كورمو ، نيللي : مرجع سابق، ص ٧٩.
(٧) روب غرييه ، آلان : **لقطات** ، مقدمة الدكتور عبدالحميد إبراهيم ،ص ١٣.

Showing [١]، أي " لا يقدم الفعل في صورة الحضور، بل بصيغة تقرير عنه" [٢].
ولمزيد من التوضيح، فإن الروائي الذي يرسم الشخصيات بالأسلوب التقريري يقوم بعمل شبيه بعمل المراسل الصحفي، في حين يقوم الروائي الذي يرسم الشخصيات بالأسلوب التصويري بعمل شبيه بعمل المخرج السينمائي.

ولا بأس من التنبيه هنا إلى أن هذا الأسلوب لا يقدّم دائماً بضمير الغائب، بل قد يتيح المؤلف للشخصية فرصة التحدث عن نفسها بضمير المتكلم، ولكنّ حديثها لا يخرج عن نطاق الوصف وإيجاز الأخبار، وتقديم التقارير عما فعلت وعما كان يدور في ذهنها أو في نفسها، مع العجز التام عن إظهار خصوصية الشخصية وتفردها، أو إبراز قضاياها أو حتى الإفصاح عن رؤيتها في الحياة، مما يثير علامات استفهام حول رؤية الكاتب نفسه وهدفه من وراء كتابة مثل هذا النوع من الروايات ، وقد تبين بالبحث أن حنا مينه قد لجأ إلى هذا الأسلوب في رواياته الأخيرة في فترة التسعينيات، وسيأتي التفصيل في الفصل الثالث.

كيف يوظف التقرير في الرواية؟

مثله مثل الأسلوب الاستبطاني فإن هذا الأسلوب قد يوظف من قبل اتجاهين روائيين، فالاتجاه الأول، يستخدم الأسلوب التقريري في وصف بعض شخصياته، لهدف مدروس، منبعثاً من رؤيته لها، إذ يراها في الواقع ثابتةً جامدة لا تتغير، إمّا بسبب عدائه لها كشخصيات الفرنسيين في رواية " المصابيح الزرق " لحنا مينه على سبيل المثال، أو لأنه يراها كذلك لا تتأثر بالوقائع ولا تؤثر فيها، يرسمها ليركز الضوء على مشكلتها أو ليضيء بوجودها الصفات المتميزة في الشخصيات النامية في الرواية، من أجل أن يقاس نموها بثبات غيرها [٣] أي أن بناء الرواية لا يكون قائماً على التقرير.

أما الاتجاه الثاني فهو يقيم بناء الرواية برمته على التقرير بحيث يتولى الروائي الوصف أو التقرير أو يدع الشخصية تعبر عن ذاتها تبقى في كلتا الحالتين ثابتة عديمة الحركة بلا رؤية تسيرها أو قضية تسعى من أجلها. وعندها فإن الرواية تفقد قيمتها الفنية، وتصبح بمجموعها أشبه بتقارير صحفية، أفكارها بارزة ومدبَّبة بعيدة عن الإيحاء وبالتالي عن الإدهاش والإقناع.

---

(١) يقطين ، سعيد : مرجع سابق ، ينظر ص ٢٨٥، ٢٨٦.
(٢) بدر ، عبدالمحسن : **نجيب محفوظ : الرؤية والأداة**،ص ٣٤٠.
(٣) اولتبنيرند : مرجع سابق ، ص ١٤٠-١٤١.

أما الرؤية التي تقف خلف هذا الأسلوب المجافي للفن فقد تكون مبنية على النظر للإنسان والأشياء نظرة مطلقة،مفصولة عن الزمان والمكان، تعود في أصولها إلى أفلاطون ومثله العليا كما يقول د. عبد المحسن طه بدر [١]، أو مبنية على رؤية لا يقينية، عدمية ممزقة، وهذا يظهر بجلاء في روايات حنا مينه الأخيرة مثل رواية " المرأة ذات الثوب الأسود " ، و " حدث في بيتاخو " وعروس" الموجة السوداء" و " المغامرة الأخيرة" .

ولا شك أن طغيان هذا الأسلوب على رواية ما، ينأى بها عن الفن ويقربها من العمل الصحفي، فالفن يستمد قوته من الإيحاء وهو يهدف بلغته إلى التأثير والإقناع، لا التوصيل. أما التسجيل التقريري المباشر فإنه يخلو من الروح التي تكسب العمل الفني جاذبيته[٢].

د. الشخصية والرواية الجديدة:

يؤمن كثير من نقاد الأدب ومبدعيه بأن الواقع الجديد يحمل معه دائماً أشكالاً أدبية جديدة، إذ من غير الممكن تجسيد الواقع الجديد والتعبير عن الإحساس به من خلال أشكال مستهلكة. [٣]

ومن الطبيعي أن تظهر في الرواية، وهي أكثر الأشكال الأدبية مرونة، اتجاهاتٌ تجريبية جديدة تسير بخط مغاير لما درج عليه أغلب كتاب الرواية، وينادي رواد هذه الاتجاهات باختفاء الشخصية [٤] منطلقين من فلسفة ترى أن اختفاء الشخصية " يشكل نظيراً صارماً لاختفاء، دور الفرد في وظافة [كذا] المجتمع الرأسمالي القائم على التنظيم بينما تزداد الأشياء أهمية وذلك من خلال ظاهرة تميمية السلعة [توثين السلعة] التي درسها ماركس". [٥]

ويرى ديفيد لودج أن الفكرة الكامنة خلف هذه التجارب الروائية مبنية على أن " واقعيتنا أصبحت غير عادية، مرعبة، عبثية، بحيث أن أساليب السرد الواقعية لم تعد مناسبة، ولا فائدة من إنتاج رواية جيدة تعطي وهم الحياة حين تكون الحياة نفسها وهماً ". [٦]

في ظل هذه الرؤية للواقع والإنسان، تغيرت صورة الشخصية في الرواية، ولكنها : " لم تختف تماماً بل تغير مفهومها لأن مفهوم الإنسان نفسه قد تغير، جرييه يرى أن معاني العلم قد أصبحت مؤقتة، وجزئية، ومتناقضة وقابلة للنقاش، ومن ثم لا تستطيع الرواية الجديدة أن تعتمد

---

(١) **تطور الرواية العربية في مصر** ، ص ١٥٦.
(٢) بدر ،عبدالمحسن : **حول الأديب والواقع** ، ص ١٩.
(٣) برادبوري ، مالكوم : **الرواية اليوم** : ١.س جونسون ، ص ١٤٠.
(٤) ساروت، ناتالي : **انفعالات** ، مقدمة فتحي العشري ، ١٩،٢٠.
(٥) غولدمان ، لوسيان : مرجع سابق ، ص ١٢٥.
(٦) برادبوري ، مالكوم :**الرواية اليوم** : ديفيد لودج : **الروائي في مفترق طرق** ، ص ٩٩.

على معان مسبقة، إن الشخصية دائماً في حالة بحث ولكنه بحث يخلق بنفسه دلالات نفسه كلما تقدم"[١]. إذن كيف ترسم الشخصية في الرواية الجديدة؟

ترسم الشخصية في الرواية الجديدة باهتة بلا اسم [٢] ولا قدر ولا أعماق[٣]، ويرفض أصحاب هذا الاتجاه، رسم الشخصية من الداخل ويفضلون الطريقة التي تقوم على وصف النفس من الخارج: (Descriptive Psychology)، تأثراً بآراء سارتر وغيره، والبطل الجديد هو أنموذج " للغريب " الذي لا تحركه مجموعة من الانعكاسات الاجتماعية، وليس لديه طموح ولا قيم متعالية ولا حتى خيال، وهو دائماً يراقب ويسجل ويشكك. [٤]

" وكثيراً ما تختفي الشخصية في الرواية الجديدة تحت ضمير المتكلم الذي يخفي حالة غير محددة، حالة ذاتية خاصة تبحث عن نفسها، ولن يسمح للقارئ أبداً أن يرى ملامح شخصية كاملة، ولن يستطيع أن يكون وجهة نظر محددة" [٥]. فهذا النوع من الرواية يسعى إلى إيجاد قارئ يتمتع بحساسية خاصة [٦]، ويبذل جهداً خاصاً عند قراءة هذه الأعمال [٧]. ومطلوب من هذا القارئ أن يشارك في صنع الرواية، ولم يعد بمقدور الروائي أن يفرض عليه حقائقه الخاصة فقد انتهى عهد الطغيان وبدأ عصر الشك، وأصبح القارئ من الوعي بحيث يناقش المؤلف ويشاركه أيضاً في صنع الأحداث حسب رأي روّاد هذا الاتجاه من الروائيين. [٨]

وعلى الرغم من كل مبرراتهم فإن الرواية الجديدة لم تستطع زحزحة الرواية الواقعية (التقليدية) هذا ما يراه ديفيد لودج الذي يقول إن جيلين متتابعين من الروائيين الإنجليز قد تبرأا منها [٩]، وكذلك فعل حنا مينه، لاختلاف رؤيته عن الرؤية الكامنة وراء هذه الرواية.

ويضم هذا البحث صوته إلى صوت إليزابيث بوين التي ترى " أن الناس هم مادة الرواية وستبقى الرواية حكاية الحياة الإنسانية بالرغم من أن عامل الزمن قد يفرض تغييراً في العرض وفي الأشخاص وطبيعة الأدوار التي سيلعبون " [١٠]

---

(١) روب جرييه: مرجع سابق ، ص ١٧.
(٢) المرجع السابق ، ص ١٥.
(٣) ساروت ، ناتالي : مرجع سابق ، ص ٢٠.
(٤) مرجع سابق ، ص ١٥،١٦.
(٥) روب جرييه : **لقطات** ، ينظر ص ١٦.
(٦) برادبوري ، مالكوم : **الرواية اليوم** : فيليب شتيفك ، ص ١٦٤.
(٧) برادبوري ، مالكوم : **الرواية اليوم** : مينشيل بوتور ، ص ٤٥.
(٨) روب جرييه : مرجع سابق ، ص١١.
(٩) برادبوري ، مالكوم : مرجع سابق ، ص ٨١.
(١٠) إليزابيت بوين : مرجع سابق ص ٣٦.

الفصل الثاني

الشخصيات في روايات حنا مينه

أولاً – الشخصيات : سمات وملامح عامة .

ثانياً – شخصية البطل .

ثالثاً – شخصية المرأة .

رابعاً – شخصية المناضل مثقفا وعاملا .

خامساً – الشخصيات الثرية والأجنبية .

سادساً – الشخصيات الثانوية والمتعددة .

سابعاً – تمايزات وقضايا عامة .

الفصل الثاني

توطئه :

لعله من الأسلم للدارس الذي يبغي البحث في أساليب رسم الشخصيات الروائية أن يبدأ أولا بعرض تلك الشخصيات، أي ببيان كيفية ظهورها قبل التعرض للأدوات والأساليب التي رسمت بها، لذا تعيّن وجود هذا الفصل الذي سيعرض بشكل شمولي للشخصيات في روايات حنا مينه،وقد جعل همّه الأساسي الوقوف عند أبرز الظواهر، والتمثيل عليها من الروايات نفسها دون إغفال ما كتبه النقاد عنها[1]، ولن يكون همه الوقوف عند كل رواية أو عند كل نوع من أنواع الشخصية.

وقبل الشروع في إبراز ملامح الشخصيات وسماتها لابد من البدء بأمر مهم يتبينه الباحث يتعلق بكيفية ظهور الشخصية الروائية وأسلوب رسمها، إذ تشير هذه الكيفية إلى حلقات في مسار حنا مينه الروائي: الحلقة الأولى وتضم روايتي ' المصابيح الزرق ' الصادرة عام ١٩٥٤ و' الشراع والعاصفة ' الصادرة عام ١٩٦٦. وفيها يجد القارئ شخصيات مفعمة بالحركة والحياة تنتمي في أغلبها إلى بيئة فقيرة وتُقدَّم من خلال حركتها، وفعلها، وسلوكها، وحوارها، وحديث الآخرين عنها. أي من خلال تفاعلها مع واقعها، دون تقييد من السارد فتبدو هذه الشخصيات مستقلة، تتمايز عنه وعن بعضها بعضاً، لذا يجدها، القارئ عفوية وجذابة ومقنعة. ومن الشخصيات التي قدمت في هذه الحلقة شخصية فارس وشخصية عبد القادر في ' المصابيح الزرق ' وشخصية الطروسي وشخصية نجوى وشخصية الأستاذ كامل وشخصية أحمد في ' الشراع والعاصفة' . وقد صورت هذه الشخصيات من الخارج إذ قلما اتجهت عدسة الرواية إلى باطن الشخصية لكشف عالمها الداخلي، فالنزعة السائدة في هذه الحلقة هي النزعة التصويرية.

وتضم الحلقة الثانية الروايات الصادرة بعد عام ١٩٦٧ بدءاً من رواية "الثلج يأتي من النافذة" الصادرة عام ١٩٦٩ ، وتضم إنتاج الكاتب إلى أواخر الثمانينيات، وفي هذه الحلقة يجد القارئ شخصيات مأزومة تخوض صراعاً داخلياً إضافة إلى صراعها المتعدد الوجوه مع قوى المجتمع وقوى الطبيعة، وتبوح هذه الشخصيات للقارئ بمكنونات نفوسها لأنها تقدم من خلال حوارها الداخلي وتذكّرِها وأحلامها وبقية تقنيات الاستبطان أي أن النزعة التي تسود هذه

---

(١) مما يجدر ذكره في هذا المقام، أن جل دراسات النقاد تناولت الروايات الصادرة قبل الثمانينيات، إذ لم تحظ الروايات الصادرة بعدها بالقدر نفسه من عنايتهم. وبما يكون لهذا علاقة بأسلوب رسم الشخصية كما سيتضح لاحقا في هذا البحث.

الروايات هي النزعة الاستبطانية التي تكشف عن داخل الشخصية فتصوره مرتبطاً بما يدور خارج ذاتها فالداخل هنا مرتبط بالخارج ومتأثر به. ويغلب عليها أنها من الطبقة الفقيرة كشخصيات الحلقة السابقة.

وممثلو هذه الحلقة كثيرون يكتفى بذكر شخصية فياض في " الثلج يأتي من النافذة " و شخصية الفتى في"الشمس في يوم غائم " وشخصية زكريا في " الياطر" وشخصية سعيد حزوم في "حكاية بحار" وشخصية مفيد المنتوف في "نهاية رجل شجاع " و شخصية كرم المجاهدي في " الربيع والخريف".

وبصدور رواية " فوق الجبل وتحت الثلج " عام ١٩٩١ تتكرس الحلقة الثالثة من مسار هذا الروائي ،وتضم هذه الحلقة روايات " الرحيل عند الغروب" الصادرة عام ١٩٩٢ و" النجوم تحاكم القمر" الصادرة عام ١٩٩٣ " والقمر في المحاق" الصادرة عام ١٩٩٤ و" المرأة ذات الثوب الأسود" الصادرة عام ١٩٩٥ و " حدث في بيتاخو" الصادرة في العام نفسه و"عروس الموجة السوداء" الصادرة عام ١٩٩٦، و "المغامرة الأخيرة " الصادرة عام ١٩٩٧. وفي هذه الحلقة يلتقي القارئ بشخصيات منفصلة عن واقعها، تعيش بلا قضية، يختفي لديها التفاعل مع غيرها، وتغلب عليها غرابة الأطوار، وتقدم من خلال الوصف والتقرير، إذ تختفي النزعة التصويرية والنزعة الاستبطانية هنا لتحل محلها نزعة تقريرية ، تبدو من خلالها الشخصية ثابتة، وغير مقنعة أو مدهشة أو جذابة يضاف إلى ذلك أن عناصر البناء بما فيها الشخصية في هذه الحلقة تبدو غير منسجمة ولا مؤتلفة وكأن الكاتب يصف الظواهر من مسافة بعيدة. وأبرز شخصيات هذه الحلقة : مران الطوراني في " فوق الجبل وتحت الثلج " الصادرة عام ١٩٩١ وفاطر اللجاوي في " الرحيل عند الغروب " الصادرة عام ١٩٩٢ وسلافة في الرواية نفسها، و " عناد الزكرتاوي في" النجوم تحاكم القمر " الصادرة عام ١٩٩٣، وعبد الجليل الحصباوي وربيحة رويشد في رواية " المرأة ذات الثوب الأسود " الصادرة عام ١٩٩٥ و زبيد الشجري في رواية " حدث في بيتاخو " الصادرة عام ١٩٩٥ وغيرها.

ويجدر التأكيد هنا على أن الهدف من هذا الفصل هو بيان الكيفية التي ظهرت عليها الشخصية، وواضح أن هذه الكيفية لا تنفصل عن أسلوب التقديم، كما تقدم.

ومع ذلك التلاحم بين الكيفية والأسلوب، فإن الحديث ممكن هنا عن نوع الشخصية وأبعادها وقضاياها والوقوف عند نماذج ممثلة للبطل في الحلقات الثلاث، وعند شخصيات كل من المرأة والمناضل مثقفاً وعاملاً والثري والأجنبي، والشخصيات الثانوية المتعددة والمتنوعة،

في محاولة من البحث لجعل هذه النماذج تغطّي حلقات المسار الفني في روايات حنا مينه، وتكون بذلك قاعدة تسند الفصل الثالث الذي سيتناول أساليب الرسم وأدواته بالتفصيل.

أولاً : الشخصيات : سمات وملامح عامّة

تعددت الشخصيات في روايات حنا مينة، وتنوعت فقد زخر عالمه الروائي بشخصيات فقيرة وثرية، مناضلة، ومحتكرة، عربية، وأجنبية، ثابتة ونامية، نموذجية ورمزية إلى آخر ما يمثله هذا التعدد والتنوع وهو ما سيعرض له هذا الفصل في محاوره.

وقد لقيت بعض هذه الشخصيات اهتماما من النقاد العرب فربطوا بينها وبين شخصيات روائية عربية [١] وأخرى أجنبية [٢].

وكما هو معلوم فأن الشخصية الروائية ليست هدفاً في ذاتها فهي وسيلة الروائي لتجسيد رؤيته للعالم والناس، من هنا فقد رسمت الشخصيات في معظم الروايات الصادرة بدءاً من رواية المصابيح الزرق عام ١٩٥٤ ، وحتى رواية نهاية رجل شجاع الصادرة عام ١٩٨٩–أي شخصيات روايات الحلقتين الأولى والثانية – مرتبطة بظروف اجتماعية واقتصادية وسياسية حرجة وغير مستقرة، مما حدد وعي كثير منها وجعلها تتفاعل وتنمو من خلال حركه الواقع الذي فيه وجدت. ولذا فإن ملامح وسمات مشتركة تجمع بينها على كثرتها وتنوعها، فهي شخصيات عاديّة غير خارقة تغلب عليها البساطة والعفوية، والكرم والأنفة والإباء وقوة الإرادة[٣]، والتحدي [٤] والرغبة في التغيير ، وتسعى للعمل [٥] الذي يعيد اليها ثقتها ويبعدها عن مزالق اليأس والإحباط. وهي في معظمها متفائلة ومحبة للحياة [٦] .

لا تعاني هذه الشخصيات من العقد النفسية كما أنّ نفسياتها تتبدل وتتشكل أمام القارئ في حركة توازي حركة الواقع المحيط بها [٧].

---

(١) الخطيب، محمد : " **عالم حنا مينه الروائي** "ص ٣٦" كذلك " الماضي شكرى : **الدلالة الاجتماعية للشكل الروائي في روايات حنا مينه** " مجلة فصول، ديسمبر ١٩٨٩ ص ١٥١

(٢) الموسوي، **الرواية العربية ، النشأة والتحول**، ص ١٣٢ وعطية، أحمد: **أدب البحر**، ص ١٥٣ وشكري، غالي: **الرواية العربية في رحلة العذاب** ص ٣٥.

(٣) شخصة الطروسي، وشخصية الأستاذ كامل في "**الشراع والعاصفة**" ، شخصية سعيد حزوم في "**حكاية بحار**".

(٤) أمراة القبو في "**الشمس في يوم غائم**"، وشكيبة، والأم في "**المستنقع**" والأخت في "**القطاف**".

(٥) كشخصيات أحمد في " **الشراع والعاصفة**"، وأم بشير في " **الشمس في يوم غائم**" ، وسعيد حزوم في "**حكاية بحار**"

(٦) لا توجد من بين الشخصيات من هيمن عليها هاجس الإنتحار، فموت ديمتريو لم يظهر أو يثبت أنه بفعل الانتحار، أما انتحار مفيد في " **نهاية رجل شجاع**" فلم تظهر الرواية أنه قد خطط له، وقد تم نتيجة لتورطه في العراك مع ضابط الشرطة.

(٧) مثل شخصية نجوى في " **الشراع والعاصفة**" وكذلك شخصية سعيد حزوم في " **المرفأ البعيد**".

ولا يلتقي القارئ فيها بمن يرى رأي الوجوديين بأن الآخرين هم الجحيم [١] ، بل إن الغالبية تهتم بالآخرين، وتتفاعل معهم وتتبنى قضاياهم وكأنها قضاياها الخاصة [٢].

وتتركز هموم الشخصيات المحوريّة وقضاياها حول النضال في سبيل مجتمع خال من الفوضى والاستغلال والقهر الاقتصادي والوطني،لذا فإنّ المسائل الميتافيزيقية كوجود الخالق والدين لا تشكل محور نشاطها واهتمامها [٣]، من هنا فقد خلت الروايات في هاتين الحلقتين إلى أول الثمانينيات تقريباً من القدر والمصادفات [٤].

ومن المواقف المشتركة التي يلحظها الباحث لهذه الشخصيات تعاطف معظمها مع المرأة المنحرفة[٥] بإستثناء فياض في" الثلج يأتى من النافذة" [٦] .

وتنحسر هذه السمات تمام الانحسار عن شخصيات الروايات في الحلقة الأخيرة الصادرة بعد عام ١٩٩٠ تحديداً بل إن هذه الشخصيات تتخذ خطا مناقضاً للشخصيات في الحلقتين الأولى والثانية، فقد استبدلت بعفويتها تعقيداً وتكلفا، وبحركتها وتفاعلها مع واقعها ثباتاً وجموداً وانعزالا، إذ صُوِّرت منقطعة عن حركة الواقع من حولها فبدت بلا قضية، تعاني من الملل، والعجز عن الحب، وتتسم بغرابة الأطوار والخروج على المألوف لا هم لها سوى التلذذ بالخمر والجنس والتدخين، تتعامل مع المرأة باستعلاء وغلظة، وهذه سمات مشتركة لدى مران الطورانى و فاطر اللجاوي وعبد الجليل الحصباوي و زبيد الشجري ، وسيقف البحث عندها بالتفصيل.

---

(١) أبو النجا ، السيد عطية ومحمد الإمام العفيفي : **في الوجودية** " ص ، ١٩٨.

(٢) شخصية عبد القادر في " **المصابيح الزرق**" وشخصية زنوبة في " **بقايا صور** "، وشخصية خليل في " **الثلج يأتي من النافذة** ".

(٣) الماضي، شكري: الدلالة الاجتماعية ... حنا مينه **مجلة فصول** ع (٤,٣) ديسمبر، ١٩٨٩، ص ١٦٠.

(٤) في رواية " **ثلاثية البحر**" بدأت المصادفات تتسرب مصحوبة بكثرة الوصف التقريري.

(٥) يتزوج الطروسي بأم حسن وهي مومس سابقة، وكذلك يفعل كل من " ديمتريو " و "مفيد " . كما تتعاطف شخصية السارد مع زنوبة في " **بقايا صور**".

(٦) يقول فياض : " البغي امرأة أثرث الراحة على الكدح وبرغم الدوافع فإنها امرأة رخيصة"، ص ٢٤٢.

ثانياً: شخصية البطل

يصاغ العالم الروائي عند حنا مينه من خلال التركيز على شخصية محورية تحظى بالاهتمام من بداية الرواية وحتى نهايتها، وتبدو هذه الشخصية – في الأغلب – وسيلة رئيسة لتجسيد رؤية الرواية. وقد توصف معظم هذه الشخصيات بالبطولة الفنية والواقعية في روايات الحلقتين الأولى والثانية بينما تبدو في روايات الحلقة الأخيرة أي الصادرة بعد عام ١٩٩٠ بعيدة عن هذا الإطار، فهي ثابتة غير مقنعة بدت بلا قضية تدافع عنها أو تهتم بها. ولم تغب هذه الشخصية المحورية عن واحدة من الروايات جميعها [١].

يبدأ البطل – وهو إنسان عادي بسيط وغير خارق– يبدأ فرديا وذاتيا بلا رسالة أو قضية، إلا أن انغماسه في معترك الحياة والواقع من حوله يجعله يتفاعل مع هذا الواقع فيتحول ويتغير وينمو . وقبل تناول نماذج ممثلة للبطل من كل حلقة من حلقات الروايات ، يستحسن الوقوف عند الملامح العامة التي تغلب على كثير من هؤلاء الأبطال.

أ – شخصية البطل : سمات وملامح عامة

لم تكترث الروايات كثيرا بوصف لون عيني البطل[٢] ، أو شكل أنفه وغيرها من السمات المادية المحددة، وقد يكون هذا بدافع من الرؤية الغالبة عليها التي لا تركز على الفرد إلا لتقدم من خلاله حركة المجتمع وعلاقاته ، إلا أنها تعمّدت وصف عدد كبير منهم بضخامة الجسم ، خصوصاً أولئك الأبطال الذين اضطروا لخوض معارك مباشرة وصراعات عنيفة مع قوى المجتمع وقوى الطبيعة مثل ، فارس ، والطروسي، وزكريا ، وصالح حزوم ، ومفيد . وهم – باستثناء خمسة – من الكهول الأصحاء الأبدان[٣].

اختارت الروايات جُلّ أبطالها من أبناء الطبقة الفقيرة. ثريان فقط حظيا بالبطولة هما الفتى في "الشمس في يوم غائم" ، وفاطر اللجاوي في " الرحيل عند الغروب" وقد لا يكون من

---

(١) يرى الدكتور محمد غنيمي هلال أن رواية "**المصابيح الزرق**" قدمت بطلاً جماعياً هو أهل الحي، لكن الواقع المدروس يثبت أن البطولة الفردية هي السائدة في الرواية. هلال ، محمد غنيمي ، **النقد الأدبي الحديث** ص ٥٧٢.

ويعد الدكتور الباردي الشخوص في روايتي " **بقايا صور**" و"**المستنقع** " أبطالاً جماعيين، مع احترازه بأنهم لا ينسجون البطولة الجماعية إلا في نهاية الرواية الباردي " **حنا مينه روائي** ..." ص ٩٩.

(٢) يستثنى ديمتريو هنا إذ ذكرت الرواية أن له عينين خضراوين.

(٣) يستثنى زكريا الذي فقد يده في حادث صيد ومفيد الذي فقد ساقيه جراء مرض السكر الذي أصابه في السجن.

قبيل الصدفة أنهما يثوران على قيم الطبقة التي ينتميان إليها، ويهدمان الجدار الفاصل بين الأثرياء والفقراء ويتبنيان قضية الطبقة الفقيرة.

ولاشك أنّ لهذا الاختيار علاقة برؤية الروايات التي تومئ إلى أن الفقراء هم الذين يحملون على جباههم بوادر المستقبل، وهم الذين سيغيرون المجتمع. وقد مارس عشرة من الأبطال العمل اليدوي، وامتهن سبعة الكتابة:منهم الروائي: كرم، وجهاد، ومنهم الشاعر: مران الطوراني، ومنهم الصحفي وكاتب القصة: عبد الجليل الحصباوي، ولم ترسم الروايات أبطالاً من ذوي المهن الهندسية أو الطبية أو القضائية أو المحاسبية. أما الفنان الوحيد فهو ديمتريو الموسيقيّ اليوناني الفقير.

قدمت الروايات أغلب أبطالها من العزاب[١]، ولم يصور متزوجاً سوى زكريا في " الياطر" وجهاد في " حمامة زرقاء في السحب" الذي فقد ابنته المريضة في أحد مشافي لندن. وقد يستخلص المرء من هذا دلالات؛ منها أن الأسرة قد تكون عائقا في سبيل تقدم البطل، وكفاحه.

من السمات التي يتكرر وجودها لدى أبطال الروايات الكرم والتحدي والتصدي والجرأة، والشهامة. تلحظ هذه السمات في سلوك فارس بطل " المصابيح الزرق" الذي شارك في معركة الخبز ضد المحتكر حسن حلاوة [٢]، والطروسي الذي أبت عليه أخلاقه أن يهان بحار عربي[٣]، في ميناء كونستانزا فعارك الطليان وتغلب عليهم، وسجن. وتصدى صالح حزوم للأتراك منتصراً للفقراء من أهل الحي [٤]، ودخل مفيد في معركة مع الفرنسيين [٥]، لأن نفسه الأبية لم ترضَ له السكوت على إهانتهم للعرب، وقد دخل هؤلاء السجن جميعاً نتيجة لتصديهم للظلم.
هذه السمات العفوية والفطرية هي التي شجعتهم إلى الدخول في اللجّة إضافة إلى احتكاكهم بالواقع، وتفاعلهم معه الذي زادهم وعياً بقضايا مجتمعهم الاقتصادية والسياسية، وهم يتفاوتون في وعيهم هذا ، ففارس مثلاً لم يكتمل وعيه، فانهزم.

ومن اللافت أن سمات الشهامة والجسارة والمروءة تبدو أبرز لدى أبطال الروايات من غير المثقفين أمثال فارس، والطروسي، وصالح حزوم ،ومفيد المنتوف، منها لدى الأبطال المثقفين الذين رسموا انهزاميين بدءاً من فياض في " الثلج يأتي من النافذة" . وتجمع عدداً من

---

(١)الطروسي بطل " **الشراع والعاصفة**" ومفيد بطل "**نهاية رجل شجاع**" تزوجا قرب نهاية الرواية من فقيرتين اضطرتهما الظروف إلى ممارسة البغاء.

(٢) " **المصابيح الزرق** " ص ١١٤.

(٣) " **الشراع والعاصفة** " ص ٣٣٤.

(٤) " **حكاية بحار** " ص ٢٠٥.

(٥) " **نهاية رجل شجاع** " ص ٦٩.

أبطال الروايات – سواء أكانوا من العمال أم من المثقفين – سمة كره الأب والميل للأم، فقد أظهر عدد من أبطال الروايات بغضاً واضحاً لآبائهم ولم يظهر محبا لوالده سوى فارس في "المصابيح الزرق" في بداية الرواية، وسعيد حزوم في "حكاية بحار"، كما يجمعهم ذوقهم الذي يلتقي عند حب المرأة البيضاء الناضجة الممتلئة ، وتلذذهم بالخمر والتبغ والقهوة، ويتسم حب هؤلاء الأبطال بالحسّية، ولم يرسم من بينهم من أحب المرأة حباً عذرياً، كما أنّ واحداً من الأبطال لم يقم على حب امرأة واحدة مخلصاً لها باستثناء ديمتريو. فالطروسي أحب نجوى وظل متعلقاً بماريا، وكرم المجاهدي أحب إيرجكا وبيروشكا في الوقت ذاته والأمثلة من الروايات كثيرة. فالتعددية في حب المرأة سمة أخرى تجمعهم.

ويُلحظ لدى عدد من أبطال الروايات هواية جمع التحف وهؤلاء الأبطال: سعيد حزوم وكرم المجاهدي، وعبد الجليل الحصباوي، وفاطر اللجّاوي وزبيد الشجري.

بتتبع أقوال الأبطال وأفعالهم يتبين للدارس أن القضايا الدينية لا تشكل محوراً أساسياً من محاور اهتماماتهم، علماً بأن الروايات قد رسمت ثلثي هؤلاء الأبطال ممن ينتمون إلى المسيحية ديانة، لكن الذي يدفع هؤلاء الأبطال للحركة والتحدي والتصدي هو الواقع الاجتماعي والاقتصادي الذي يرفضونه بداية بدافع إحساسهم بالظلم وانتصارهم لكرامة الإنسان كما فعل الطروسي في " الشراع والعاصفة" ، ثم يضطرون إلى خوض الصراع تلو الصراع مما يخلق لديهم الوعي وقد يعمقه بعد أن يكونوا قد بدؤوا فرديين وذاتيين بلا رسالة أو وعي. ولكن وجودهم في لجة الصراع وخوضهم له نتيجة لرفضهم واقعهم يولّد لديهم الوعي ويعمقه، وقد يتأطر هذا الوعي نتيجة لاحتكاكهم ببعض الأطر الحزبية مما يجعلهم قادرين على التغيير، وعلى استشراف المستقبل. وعندما لا يكتمل هذا الوعي لظرف أو لآخر كما حدث عند فارس في " المصابيح الزرق" ومفيد في " نهاية رجل شجاع " فإن البطل ينتكس ويهزم وقد ينتهى بالاختفاء أو الموت. فالأبطال يبدون اجتماعيين بالفطرة أو بالوعي الذي يتأطر ويتشكل تدريجياً أمام القارئ نتيجة للصراع مع ظروف الواقع، فزكريا الصياد الفقير الذي يضطر للهرب إلى الغابة يقول " روحي تنشد روحاً " [١] فكأنه بفطرته يدرك أهمية العلاقات الإنسانية، وقد التزم عدد من أبطال الروايات بالعمل الجماعيّ المنظم، أمثال الطروسي وفياض وسعيد حزوم، وفاطر، وقد كانت نهاية الذين لم يلتزموا بالجماعة مهدّفة تماماً لخدمة رؤية الرواية إذ فقد فارس في "المصابيح الزرق" [٢]، وانتحر مفيد في " نهاية رجل شجاع " الذي ظن أنه باعتماده على قوته الجسدية

---

(١) " **الياطر**" ، ص ٨٢.

(٢) ظل فارس فرديا، ولم يتمكن من الالتحاق بالعمل الجماعي وفردية فارس يلحظها كثير من النقاد ومنهم الدكتور سعيد الوراقي في كتابه " **اتجاهات الرواية العربية المعاصرة**" ص ٢٤٦

سيتصدى للمحتكرين. ولم يكن بحاجة للانتحار ليثبت انهزاميته فقد مات معنوياً قبل ذلك بكثير.

وكما يؤمن هؤلاء الأبطال بأن الإرادة الإنسانية هي الأساس في تحقيق الآمال فإنهم يؤمنون بأهمية العمل، الذي فيه وبواسطته يستعيدون احترامهم لذواتهم ويندمجون في واقعهم فيزدادون معرفة به ووعياً مما يدفعهم إلى السعي في تغييره، فأحمد في "الشراع والعاصفة" تتغير نفسيته عندما يستلم عملاً حقيقياً يكتسب به احترام الناس، وكذلك تتغير نفسية سعيد حزوم في "حكاية بحار"[١]، ويغير العمل من نفسية فاطر اللجاوي [٢] فيقلع عن الانتحار في رواية "الرحيل عند الغروب".

فبالعمل يزداد وعي هؤلاء الأبطال وبالانتماء يتعمق ويترسخ، ومن هنا كان وجود المرشد أو المعلم ضرورياً لتعميق وعي البطل وتحديده وتأطيره، ففي إحدى عشرة رواية يجد البطل شخصاً يرشده ويحدد انتماءه، وينتمي هذا المرشد إما إلى فئة العمال النقابيين أو إلى فئة المثقفين، ومن الصنف الأول عبد القادر في "المصابيح الزرق" وخليل في "الثلج يأتي من النافذة"، والخياط في "الشمس في يوم غائم"، ويلتقى الفتى في "المستنقع" بالنقابي سبيرو الأعور، فيبدأ وعيه بالتفتح، وعلى يديه يتلقى أول دروس الاشتراكية.

ويعلم قاسم العبد سعيد حزوم [٣] دروس العمل النقابي والنضال الجماعي وحتى حين يغادر سعيد حزوم بلده فإنه لا يعدم وجود من يرشده فكان سيد الإسكندراني البحار المصري [٤] ذلك الشخص المرشد.

أما المرشدون المثقفون فهم الأستاذ كامل في "الشراع والعاصفة "والأستاذ ماهر في نهاية "رجل شجاع" والأستاذ صبحي في "الولاعة" والأستاذ صلحي الشكوري في "الرحيل عند الغروب".

تتسم العلاقة بين البطل والمرشد بالاحترام والطاعة.وهكذا يشكل المرشد عنصراً أساسياً في تأطير وعي البطل، وتوجيهه، وقد ذهب أحد النقاد إلى أبعد من ذلك حين قال أنه بالانتماء والتفاعل مع الجماهير، وبوجود المعلم المرشد المؤطر حزبياً يصبح الوعي الثوري هو الأساس للفعل الثوري[٥].إذ كان الوعي الفطري والقيم الاجتماعية كالشهامة والنخوة وحب الوطن هي التي تحركهم للتصدّى للظروف الاجتماعية التي يرفضونها فيحاولون تغييرها

---

(١)الرواية ص ٢٨١.

(٢) رواية " **الرحيل عند الغروب** " ص ،٢٨٦

(٣) رواية " **المرفأ البعيد** "ص ، ٥٦.

(٤) المصدر نفسه ، ص، ٢٤٤.

(٥) السعافين، إبراهيم : " **تطور الرواية العربية في بلاد الشام**" ص ٤٠٧ .

ويتغيرون معها وهم يتحدّون الصّعاب، فقد دفعت الشهامة الطروسي للانتصار للبحار المريض، فاصطدم بالمحتكر أبي رشيد ورجاله. ولكن وعيه ما لبث أن تعمق وتأطر بفضل وجوده وسط العمال والبحارة في المقهى وبفضل احتكاكه ومن ثم تفاعله مع الأستاذ كامل.

ويلاحظ الدارس عدم وجود أيديولوجيا واحدة خالية من الشوائب لدى هؤلاء الأبطال وهذا أمر يقرّبه المؤلف ذاته مبرراً إياه بعدم وجود أيديولوجيا صافية لدى الإنسان، إذ لابد أن يحمل معه رواسب مجتمعه التي تبرز في تعبيراته رغم إرادته، إذ يستحيل على الإنسان بشكل عام والفنان بشكل خاص الانخلاع من البيئة بما فيها من أفكار وأوهام [١]، وقد لاحظ نبيل سليمان أن حياة كرم المجاهدي في "الربيع والخريف" تبنى على عنصر المصادفة، ولا يخلو سلوكه من وجود إيمانية مسيحية دفينة على الرغم مما يظهره من ' تمركس" على حد تعبيره[٢]، ويعزز جورج طرابيشي هذا الاستنتاج بقوله إن مواقف أبطال حنا مينه من المرأة تعد دليلاً على عدم انتمائهم الناجز للواقعية الاشتراكية [٣]، بل إنه يذهب إلى أبعد من هذا حين يعلن استغرابه من تصنيف النقاد لرواية مثل " الثلج يأتي من النافذة " في عداد شواهد المستقبل الاشتراكي والمجتمع الجديد، يدفعه إلى هذا الاستغراب مواقف أبطال الروايات من المرأة بالتحديد [٤]، وقد يقبل المرء تبرير الروائي السابق من أنه لابد للإنسان من أن يحمل رواسب الأيديولوجيا السائدة [٥].

تشكل المرأة محوراً مهماً من محاور حياة البطل إلا أنها ليست المحور الأساسي فيها، ويتفق أبطال الروايات جميعهم في مواقفهم من المرأة أمّا فهي نبع العطاء، وهي مصدر الحماية مقابل الأب الذي قلما كان محبوباً لمعاملته القاسية للبطل ، أو لأمه. أمّا المرأة زوجة ، فهي قليلة الظهور في الروايات، إذ ندر عدد المتزوجين من الأبطال كما ذكر سابقاً.

ومما يلحظه الدارس أن وجود الزوجة ، أو الخطيبة، أو الحبيبة لا يعيق البطل عن إقامة علاقة ، مع امرأة أخرى، فقد أحب فارس[٦] رندة في الوقت الذي كان يقيم فيه علاقة جنسية مع زوجة الضابط، وتزوج الطروسي بأم حسن وظل قلبه معلقاً بماريا [٧]، واتخذ صالح حزوم من كاترين عشيقة له في حين كانت زوجته على قيد الحياة [٨]، وكان جهاد بطل "حمامة زرقاء في

---

(١) مينه، حنا : "**هواجس في التجربة الروائية**" ، ص ١٥٩ .
(٢) " **وعي الذات والعالم** " ص ١١١.
(٣) " **الرجولة وأيديولوجيا الرجولة** ..." ص ٨٧.
(٤) المصدر السابق ص ١١٨.
(٥) وهذا ما صرح به الروائي أيضاً في مقابلة للباحثة معه في دمشق بتاريخ ١٩٩٧/٥/١٤
(٦) "**المصابيح الزرق**" ص، ٢٦٦، ٢٣٥.
(٧) "**الشراع والعاصفة**" ص ، ٣٣٧.
(٨) "**حكاية بحار**" ص ، ١٤٨.

السحب " يراسل حبيبته مخبراً إياها عن تطور مرض ابنته متجاهلاً أمها. [١]

كما يلاحظ الباحث أنّ الحب العذريّ لا مكان له في قلب بطلٍ من أبطال هذه الروايات. ويقود الحديث عن موقف البطل من المرأة ، إلى الحديث عن موقفه من المومس حيث يبدى أبطال الروايات في الحلقتين الأولى والثانية موقفاً متسامحاً وشجاعاً من هذه المرأة المنحرفة وقد يقترن بها متناسيا ماضيها [٢] فتتغير نفسيتها وتتغير نظرة الآخرين إليها، مما يدفع الدارس إلى الاستنتاج بأن للروايات موقفاً من الفضيلة والرذيلة يربطهما بالظروف والأوضاع الاقتصادية للشخصية. أما موقف الشخصية المحورية في الحلقة الأخيرة من الرواية فهو موقف يتسم بالتعالي والتشوّف، وسوء التعامل [٣].

وانطلاقاً من أن الشخصية الروائية ليست هدفاً في ذاتها بل هي وسيلة بيد الروائي لتجسيد رؤية من العالم فقد رُسم جل أبطال الروايات التي سبقت الحلقة الأخيرة، مرتبطين بظروف اقتصادية واجتماعية حرجة الأمر الذي حدد وعيها وجعلها تتفاعل من خلال حركة الواقع الذي فيه نشأت. لذا فإن قضايا هؤلاء الأبطال تدور حول الوصول إلى مجتمع خال من الفوضى والاستغلال والقهر على الصعيدين الاقتصادي والوطني [٤]، كما تدور حول الانتماء والاغتراب: الانتماء إلى الجماعة والنضال من أجلها والسعي للتحقق الذاتي في الوقت نفسه، ومن هنا ونتيجة لاعتناق هؤلاء الأبطال قضايا المجتمع، ذي الظروف غير المستقرة فإنّ أكثر من نصفهم دخل السجن لأسباب اجتماعية وسياسية لا من أجل مشاكل خاصة أو قضايا جزائية، فدخل فارس السجن من أجل معركته مع محتكر الخبز المتعاون مع الفرنسي، ودخل الطروسي السجن مرتين الأولى بدافع الانتصار للعروبة والثانية بدافع الانتصار للعمال المضطهدين، وهرب فياض من سجن بلاده ليجد السجن بانتظاره في لبنان نتيجة إصداره منشورات سياسية ومقالات تحريضية ، وعاد كرم المجاهدي من غربته ليدخل سجن بلاده، كما دخل فاطر اللجاوي السجن نتيجة تعاطفه مع الأستاذ صلحي الشكوري وجماعته الثورية.

ويخرج هؤلاء الأبطال من السجن بشعور من الفخر والاعتزاز، ولم يحدث أن خرج أحدهم محبطاً سوى مفيد بطل " نهاية رجل شجاع" ، فهم لم يدخلوه لقضايا مريبة أو ذاتية، بل

---

(١) "**حمامة زرقاء في السحب**" ص ، ١١٤.

(٢) تزوج كل من الطروسي وديمتريو، ومفيد من نساء منحرفات وتعاطف أبطال الروايات مع المنحرفة باستثناء فياض في "**الثلج يأتي من النافذة**" ص، ٢٤٢.

(٣) سيأتي البحث على هذا الموقف بالتفصيل عند الحديث عن شخصية زبيد.

(٤) الماضي، شكري عزيز: **الدلالة الاجتماعية للشكل الروائي في روايات حنا مينه** مجلة فصول ديسمبر ، ١٩٨٩، ص ١٦٠.

من أجل الكرامة الإنسانية ومن أجل المظلومين، فقضايا الآخرين هي قضاياهم فقد اتحد العام والخاص لدى هؤلاء الأبطال. في السجن يزداد البطل وعياً بقضايا مجتمعه فقد اكتسب فارس بعض الوعي من احتكاكه بعبد القادر، وتعلم خليل معرفة القراءة والكتابة في الفترة التي قضاها سجيناً، وقد ازداد وعيه النقابي والسياسي حتى أنه تمنّى لو مكث في السجن مدة أطول ليزداد معرفة ووعياً [١] لذا يجد الباحث السجن في الروايات جميعها يعد" بمثابة مدرسة لتثقيف المناضلين" [٢]

وإذا صح هذا الكلام على معظم أبطال الروايات في الحلقتين الأولى والثانية فإن صحته لا تنسحب على شخصيات الحلقة الثالثة بدءاً من بطل رواية " فوق الجبل وتحت الثلج " . حيث بدا البطل مختلفاً تمام الاختلاف في سماته النفسية وملامحه الفكرية ومواقفه، انسجاماً مع سيادة النزعة التقريرية وهيمنتها وغياب النزعة الدرامية تماماً من الروايات. فالشخصيات المحورية في هذه الحلقة،وجميعها من فئة المثقفين،تتسم بسمات مناقضة تماماً لسمات الأبطال في الحلقتين السابقتين إذ تفتقد هذه الشخصيات للعفوية، وللاتصال مع الواقع، فتبدو منقطعة عنه، لا تأثير للزمان أو المكان عليها لأنها تعيش في ذواتها، تعاني من الملل، والعجز عن الحب، وتظهر غريبة الأطوار لا هم لها سوى التلذذ بالخمر والجنس، وتختلف مواقفها من المرأة اختلافاً بيناً إذ تعاملها باستعلاء وتشوف .

نهاية البطل :

من المعلوم أنّ نهاية الرواية ليست النقطة التي تختم الأحداث فحسب بل هي " اللمسة الأخيرة التي تُكسب الكشف عن الشخصية كماله ونهائيته " كما يقول إدوين موير [٣] وبالتالي فهي تخدم رؤية الرواية التي يحملها البطل على كتفيه. في نهاية الرواية تستكمل الرؤية غرضها أو هدفها مادام الغرض من الشخصية أو الشخصية المحورية هو تجسيد هذه الرؤية، من هنا تتضافر نهاية البطل مع نهاية الأحداث لتحقيق غرض الرواية.

وبتتبع شخصيات الروايات المحورية يتبين للدارس أن معظمها [٤] يقوم بحركة محورية تشبه الاستدارة فهي "تبدأ من موقع معين أو نقطة محددة ثم تعود إلى ذلك الموقع أو النقطة بعد

---

(١) " **الثلج يأتي من النافذة** " ص ٤٦، ٤٧، ٤٨.

(٢) الماضي شكري: **فنون النثر الأدبي**، ص ٦٤.

(٣) **بناء الرواية** ، ص ٥٥ .

(٤) خمسة عشر بطلاً بالتحديد .

رحلة من المعاناة أو البحث أو التأمل على طريق اكتساب الوعي" [١] . فالطروسي يقيم في البر قسراً بعد تحطم مركبه ثم يعود للبحر بعد اكتسابه وعياً مكنه من الانتماء للجماعة والعمل من أجلها، وكذلك فعل فياض الذي تعلم في الغربة أن مواجهة الظروف أفضل من الهرب منها فعاد بعد أن استكمل فجوات في شخصيته من خلال العمل اليدوي المضني ومن خلال احتكاكه بخليل المناضل النقابي العنيد، ويخرج زكريا من المدينة وهو أقرب إلى الوحش منه للإنسان فيكتشف في الغابة ذاته، ويستعيد حياته متأملاً فيها، فيغير مواقفه من الآخرين ومن المرأة بشكل خاص، ويعود للمدينة وقد تغيّر لأنه تعلم في الغابة " [٢] ويعود كرم إلى موطنه بعد أن تعلم في الغربة ، وحتى الطفل السارد في " بقايا صور" والفتى في "المستنقع" والفتى في "القطاف" يعودون مع الأسرة إلى مكان البدء: المدينة [٣] بعد اكتشاف حياة الفلاح البائسة وبعد تفتح وعيهم على فكر وليد هو الفكر الاشتراكي في المستنقع[٤] ويدخل فاطر اللجاوى السجن ويعود منه إلى المدينة بعد أن تتبدل نفسيته ويقلع عن الانتحار [٥] ويعتنق الفكر الذي يهدف إلى تحقيق العدالة الاجتماعية وهدم الجدار بين الطبقات.[٦] ويعود سعيد حزوم إلى وطنه بعد أن غادره في رحلة طويلة متسلحاً بفكر يؤمن بالنضال والمواجهة من أجل التغيير فيصدم في وطنه لأن الاستقلال لم يحقق أحلامه، إذ استلمت البورجوازية الحكم وتحكمت بكل شيء فيعود مرة أخرى للغربة آملاً أن تقتلع الاستغلال من جذورها [٧].

يلحظ الدارس أن البطل قد لا يحقق طموحاته كلها في هذه الاستدارة، إلا أنها تعبر عن أهمية تعرف الواقع وتحسس آلامه بشكل مباشر، والاندماج به عبر مسار تغييره [٨]، ولعل الروايات تجسد من خلال الاستدارة رؤية تقول بأنّ مجابهة الظروف تساوى أحياناً الانتصار عليها[٩] . ولا ينتهي بالموت أو الاختفاء التام سوى أربعة هم فارس في المصابيح الزرق، وصالح حزوم في حكاية بحار، وديمتريو في " مأساة ديمتريو" ، ومفيد في "نهاية رجل شجاع ".

---

(١) شكري الماضي، **الدلالة الإجتماعية للشكل الروائي..**، فصول، ديسمبر ١٩٨٩ ص ١٥٩.

(٢) "**الباطر**" ص ١١٠.

(٣) في رواية "**القطاف**" يبدأ البطل من المدينة ويذهب في جولة معاناة إلى الريف ثم يعود إلى اللاذقية ، وكذلك الأمر في المستنقع حيث يبدأ من إسكندرونه ويمر بقرى الريف ويعود إلى اللاذقية

(٤) "**المستنقع**" ص ٢٤٦-٢٥١ .

(٥) " **الرحيل عند الغروب** " ، ص ٢٨٦.

(٦) المصدر نفسه ، ٢٨٧.

(٧) " **المرفأ البعيد** "ص ، ٤٠٨.

(٨) الماضي :**الدلالة الاجتماعية**....: فصول ديسمبر ١٩٨٩، ص ١٥٩

(٩) وقد تفسر الاستدارة بارتباط الروايات بحياة المؤلف الشخصية .

وقد وظفت هذه النهاية المأساويّة للأبطال لخدمة رؤية الروايات فقد يفسر غرق فارس واختفاؤه بأنه يرمز إلى تعثر الوعي الجديد الغضّ الذي بدأ ينمو في المرحلة التي تقع فيها أحداث الرواية، ولذا فإن الرواية لم تؤكد موته[١] ، أما موت كل من صالح ومفيد، فقد يهدف إلى تجسيد فلسفة ترى أن العمل الفردي مهما كان نبيلا في أهدافه ودوافعه، فلن يصل بصاحبه إلى أهدافه بل قد يودي به إلى طريق مسدود فالفرد لا يمكنه تحقيق طموحاته إلا من خلال الجماعة وبها، فقد اعتمد صالح حزوم في حكاية بحار على قوته الجسدية وعلى عاطفته الوطنية الصادقة والعفوية لخدمة الفقراء، ومحاربة الاستعمار بين التركي والفرنسي، ولكن عمله العفوي فشل ففقد مثل فارس.

أما ديمتريو فقد يكون غرض الرواية من إنهاء حياته القول بأن حياة الإنسان الذي يسحق عواطفه[٢] ويرفض الاعتراف بها تنقلب إلى مأساةٍ، الموت خير منها.

ولم يكن مفيد المنتوف بحاجة لهذه الخاتمة المأساوية إذ انتهت حياته حين قاوم فكرة الانضمام إلى العمل الجماعي[٣] على الرغم من تعاطفه مع أنصاره ودعاته، ظناً منه أن قوته الجسدية الاستثنائية ستغنيه عن الآخرين، فحاول مقاومة العجوز المحتكر وعصابته بجسده[٤] الذي حسبه سلاحاً فعالاً فأتاه الموت من هذا الجسد الذي غزاه مرض السكر فأنهكه، وأفقده أطرافه السفلية وأقعده. هنا انتهى مفيد ولم يأت موته سوى تحصيل حاصل إذ حققت الرواية غرضها عند هذه النقطة فكأن الرواية تبغي من هذه النهاية بيان عاقبة العمل الفردي الذي يودي بصاحبه إلى طريق مسدود، وإلى تأكيد أهمية العمل الجماعي والانتماء.

أبطال الروايات بين الثبات والنمو:

من الحقائق العامة في نقد الرواية أن الشخصية النامية هي تلك الشخصية التي تتكشف للقارئ بالتدريج، والتي تنمو وتتطور بتفاعلها مع الأحداث سواءٌ أكان هذا التفاعل ظاهراً أم خفياً، وأنها الاستثناء الدائم الذي يحطّم العادة أو تتحطم من أجلها العادةُ كما يقول إدوين موير[٥] وبالوقوف عند أبطال الروايات يتبين الباحث أن أكثر من نصفهم[٦] تنطبق عليه هذه الصفات.

---

(١) شكري الماضي: **فنون النثر** ص ٦٧.

(٢) رواية "**مأساة ديمتريو**"، ص ٥

(٣) رواية " **نهاية رجل شجاع**" ص ، ٢٤٩.

(٤) المصدر نفسه ص ، ٢٣٥.

(٥) " **بناء الرواية** " ص ١٣٩.

(٦) من هؤلاء الأبطال: فارس في "**المصابيح الزرق**"، والطروسي في "**الشراع والعاصفة**"، وفياض في "**الثلج يأتي من النافذه**" والفتى في "**الشمس في يوم غائم**" وزكريا في "**الياطر** "والفتى في " **المستنقع**" ، وصالح حزوم وسعيد حزوم في " **ثلاثية البحر** "إلخ أبطال روايات الحلقتين الأولى والثانية.

وأول هؤلاء الأبطال فارس الذي تكشّف للقارئ بالتدريج، وبدأ يتأثر بالأحداث من حوله ويؤثر فيها، كما كان قادراً على إدهاش القارئ أوّلاً وإقناعه ثانياً، ومع أن نهايته انهزامية إلا أنها كانت مهدَّفة تماماً لخدمة رؤية الرواية.

والطروسي مثلٌ آخر على البطل النامي في الروايات بل هو الأكثر نمواً، فقد بدأ الطروسي فردياً وذاتياً ليس له من هم سوى استعادة وضعه السابق ريساً على مركب لكن الظروف اضطرته للبقاء على الشاطئ في المقهى حيث يرغم على الاحتكاك بالناس والتفاعل معهم، فتتغير مواقفه، وبتطور الأحداث تتكشف أبعاده النفسية، وتتبلور أفكاره، وينمو لديه الإحساس بالجماعة، ويتفاعل معها إلى حد التضحية بنقل الأسلحة، ثم يرتبط ارتباطاً شرعياً بأم حسن هذا الارتباط الذي قد يرمز إلى الارتباط بالناس وقضاياهم، وحين يحين موعد العودة إلى البحر، الذي تحقق بفعل عمله مع الجماعة يتردد ظناً منه أنه لا صلة بين البر والبحر، ويسافر حين يؤكد له الأستاذ كامل بأنه يمكنه خدمة وطنه ومجتمعه أينما كان مادام حبل الفكر موصولاً بينه وبين الجماعة .

وسيتعرض البحث لشخصية زكريا بطل "الياطر" بالتفصيل مبينا مراحل نموها ضمن النماذج التي سيتناولها بالدراسة.

أما الصنف الآخر من الشخصيات وهو الذي وصفه موير[1] بالشخصيات " أسيرة العادة " أي الشخصيات الثابتة التي لا تتغير ولا تدهش القارئ ولا تفاجئه، لأنها لا تتفاعل مع محيطها، وليس لديها هدف أو قضية تدافع عنها فهو ما يندرج تحته كل الشخصيات المحورية في الحلقة الثالثة حلقة التسعينيات إذ يعرف القارئ جل صفات زبيد على سبيل من المثال من البداية وتظل هذه الصفات تتكرر في أجزاء الرواية بالحوار تارة، والسرد التقريري تارة أخرى، فلا يقربه هذا التكرار من القارئ، ولا يمكنه التقرير من الظهور على حقيقته أمامه، فيظل غريباً عنه غير متعاطف معه فهو ليس بطلاً بأي معنى إذ لا يتحدى واقعه أو يتفاعل معه ولا يجده القارئ مغامراً أو مجادلاً من أجل قضية ما، ولأنه يعيش خارج الواقع المحيط به فإنه، يفقد حركته وحيويته، فيفقد حب القارئ، وتعاطفه وينسحب هذا على كل أبطال مرحلة التسعينيات أو أبطال الحلقة الأخيرة بدءاً من مران الطوراني وانتهاء بزبيد الشجري.

---

(١) موير ، إدوين : **بناء الرواية** ، ص ١٣٩.

ب- نماذج

١- شخصية الطروسي

ويمكن الوقوف بتفصيل أكبر عند ثلاثة من الشخصيات المحورية تمثل كل واحدة منها مرحلة من المراحل التي مر بها أسلوب الروائيّ، وذلك لبيان الكيفية التي ظهرت عليها، وتوضيح الفرق في الصورة التي ظهرت عليها كل واحدة من الشخصيات المحورية عبر حلقات الروايات الثلاث/ أو مراحل الرسم الثلاث، وسيكون البدء بشخصية الطروسي لأنها خير مثل على الرسم بالأسلوب التصويري ، ولأنها ظهرت للقارئ مقنعة ومدهشة، ومفعمة بالحركة، والحياة، كما أنها لقيت اهتماماً واسعاً من النقاد الذين لم تنقطع دراستهم لها إلى فترة التسعينيات. [١]

فقد أظهرت الرواية الطروسي كهلا عازباً، لم تذهب أعوامه الخمسة والاربعون [٢] برشاقة حركاته، ولم تكسبه سمنة أو هزالاً، وقد أظهرت قسمات وجهه البيضاوي، وملامح جسده الأسمر الضامر، والممشوق سيماء رجل عنيد مشبوب النزوات، لا تنال السنون من شموخه وصلابته. كما أظهرت ملابسه الوطنية: الشروال والصدّار المزركش (والزنّار) الصوفي، اهتماماً واضحا منه بأناقته وحسن مظهره.

لم يرتبط الطروسي بأسرة، إذ ذكرت الرواية من خلال الحوار أنه ينتمي إلى أسرة من صغار التجار، مات معظم أفرادها، وتفرق الآخر حيث تعيش أخت له في طرابلس مع زوجها وأولادها، وبينت الرواية أنه لم يكن محباً للمدرسة لذا فقد كان يعاقب من والده في صغره وتقدم الرواية الطروسي بعد غرق مركبه المنصورة التي كان ريساً عليها، وهو على صخور الشاطئ بعد أن صار يملك مقهى، على أمل العودة للبحر ريساً لا بحاراً، ومن أجل هذا الهدف جعل مقهاه على الشاطئ، ومن أجله رفض كل العروض للعمل تحت إمرة الآخرين [٣]

وظل الطروسي في مقهاه يترقب لحظة العودة إلى البحر، إلى أن تحقق أمله من خلال العمل مع الجماعة. ولا يرتبط الطروسي بزواج إلا في نهاية الرواية حيث يرتبط بأم حسن، وهو ارتباط يحمل أكثر من مدلول .

الصلابة، والتحدي والميل للمجابهة، والأنفة والاستقلال، والفردية، سمات لا تفتأ الرواية تظهرها في شخصية الطروسي من خلال حركته وفعله تارة ، ومن خلال حديث الآخرين، فقد اعتاد على الأقدام والمواجهة لا الهرب أوالانسحاب [٤]. وبخلاف ما كان يظهره الطروسي من

---

(١) ما زالت كثير من الدراسات النقدية الحديثة (التسعينيات) تشير إلى هذه الشخصية الفريدة مثل : كتاب **دلالات العلاقة الروائية**، فيصل دراج١٩٩٢.

(٢)" **الشراع والعاصفة**" ، ص ٤٦

(٣) المصدر نفسه ، ص ٥١،٢٨٣

(٤) المصدر نفسه ، ص ١٥

بأس في حياته العامة كان رقيقاً في حياته الخاصة: في معاملته للمرأة تحديداً، أينما كانت ومهما كان وضعها الاجتماعي. من ذلك معاملته لماريا في ميناء كونستانزا ومعاملته لنجوى في اللاذقية وارتباطه بها في نهاية الأمر غاضاً النظر عن ماضيها.

وكان شغوفاً بحب البحر والمرأة معا حتى أنه لم يكن يعرف أيهما يهيجه أكثر [١] وقد أدخلته غيرته على عروبته السجن في كونستانزا مرة [٢]

وكان الطروسي حريصاً على أن ينأى بنفسه عن شؤون الآخرين ، إلا أن وجوده في المقهى وبين البحارة وعمال الميناء والصيادين، إضافة إلى سمات الإباء والأنفة والغيرة التي يتصف بها، كل ذلك جعله ينغمس شيئا فشيئا في هموم الآخرين وينجرف في تيارات الحياة وصراعاتها، فيتعارك مع ابن برو، ومع أبي رشيد من خلفه، لأنه حاول الدفاع عن حقوق البحارة متألماً للظلم النازل بهمهم ويقف متحدياً قائلاً: " أنا هنا وسأبقى، وليطبخ أبو رشيد أحمض ما عنده " [٣]

كان للمكان، وللأحداث التي مر الطروسي،ومر بها المجتمع من حوله أكبر الأثر في تنمية وعيه وتغييره من وعي فطري" وطني بلا فلسفة"[٤] إلى وعي عميق دفعه في مرحلة متأخرة إلى المغامرة بنقل الأسلحة إلى المجاهدين، وإلى التردد في مغادرة الميناء بعد أن حقق أمله بأن يكون صاحب مركب. كما كان للأستاذ كامل المثقف الثوري أثر واضح في تأطير وعيه الذي بفضله أيقن أنه لا انفصام بين البر والبحر، وأن الإنسان يمكنه أن يخدم جماعته أينما وجد ما دام حبل الفكر موجوداً بينه وبينها.

وقد منحت الرواية الطروسي صفات إيجابية عديدة لخدمة رؤيتها التي تؤكد على أهمية العمل الجماعي والانتماء ، وهو يبدأ فرداً عادياً، وينتهي إنساناً إيجابياً تتفاعل لديه الذات مع الموضوع، فينتمي إلى الجماعة رابطاً بين التحقق الذاتي والنضال من أجل الجماعة.

٢- شخصية زكريا:

أما الشخصيات المحورية في المرحلة الثانية فقد يكون زكريا المرسنلى " بطل رواية الياطر " الصادرة عام ١٩٧٥ مثلا بارزاً عليها ، إذ قدمت شخصيته وهي تتحرك وتتفاعل مع محيطها وتصارع وتكشف ذاتها، وتتغير، وقد سلطت الرواية الضوء عليها من الخارج ومن الداخل فبدت قريبة من القارئ الذي تمكن بفضل التقنيات المستخدمة في رسمها من معرفة أدق

---

(١) المصدر نفسه ، ص ٣٤

(٢) المصدر نفسه ، ص ٥٨.

(٣) المصدر نفسه ، ص ٥٨.

(٤) المصدر نفسه ، ص ٣٢٨.

خلجات نفسها فأحبها، لأنها بدت له مقنعة ومدهشة و حميمة.

من خلال التذكر الذي يقوم عليه بناء الرواية، يقدم زكريا الصياد الضخم الجثة نفسه، فهو أبتر اليد بسبب حادثة انفجار إصبع ديناميت في أثناء الصيد [١] ولفقره وطول اعتياده على المشي حافياً فقد تضخمت قدماه بحيث يصعب أن يدخل فيهما حذاء، [٢] لذا يسير حافيا طوال وقته،وإضافة إلى فقدانه إحدى يديه فإن اليد الأخرى مصابة برجفة دائمة نتيجة لحادث قديم [٣]. يتمتع هذا الصياد بقوة بدنية تمكنه من حمل الأثقال التي يعجز حمالو الميناء عنها [٤]، وهي التي مكنته من ربط الحوت الذي روّع مدينته يوماً وأَعْجَزَ رجالَها[٥]

ولا تزيد الملابس التي يرتديها عن قميص من الشيت وسروال قصير واسع الكم، ولبادة رأس[٦] ونتيجة لعمله في صيد السمك، وفقره أيضاً،فإن رائحته وشعره المصمغ ينفران منه زوجته [٧]، وتدل ملامحه هذه على فقره وبؤسه .

لانتمائه إلى بيئة فقيرة وجاهلة عانى هذا الصياد الأمّيّ [٨]، من سوء معاملة والده ، وتنقله في مهن كثيرة قبل أن يهوى الصيد ويتشبث به [٩] ،وللتخلص من مشاكله المتكررة زوّجه والده من صالحة [١٠]القابلة، فأنجب منها ولده الوحيد فؤاد.

يقبل زكريا على الحياة والأحياء بشهوة، فهو " كتلة هائلة من الحياة البدائية التي لم تتشكل " كما يقول د. علي الراعي[١١] ، يشرب الخمر بشراهة، ويتعاطى الحشيش[١٢]، ويتفاخر أمام زملائه بجثته الضخمة وقوته البدنية الاستثنائية إلا أنه على الرغم من ذلك يخشى الأفاعي[١٣].

كل شيء في الكون لدى زكريا ينقسم إلي ذكر وأنثى: السمكة أنثى والشمس أنثى، فكأن

---

(١) " **الياطر** " ص ٣.
(٢) المصدر نفسه ، ص ١٦.
(٣) المصدر نفسه ، ص ٦.
(٤) المصدر نفسه ، ص١١١.
(٥) المصدر نفسه ،ص ٩.
(٦) المصدر نفسه ، ص٤.
(٧) المصدر نفسه، ص ٦٠.
(٨) المصدر نفسه ، ص١٦٧.
(٩) المصدر نفسه ، ص١٠٩.
(١٠) المصدر نفسه، ص ١٠٩.
(١١) الراعي ، علي : **حنا مينه وروايته الياطر**، مجلة العربي (٢٥٤) يناير ١٩٨٠ ص٧٢.
(١٢) " **الياطر** " ، ص ٥٥.
(١٣) المصدر نفسه ، ص ١٠٢.

كل شيء عنده " ينبع من الجنس ويعود إليه"[١]. والأنثى لديه أقل شأنا من الذكر، بل هي لا شيء، كائن بلا عقل، إلا أن هذه النظرة لا تلبث أن تتغير عندما يعيش وحيدا في الغابة ويمر بتجربته المريرة مع الخوف والجوع والعري، وعندما يلتقي شكيبة الراعية الشابة التي يتعلم من تفاعله معها المعنى الحقيقي لوجود المرأة. كما أنه يستعيد بفضل هذا التفاعل، وبفضل صراعه ومعاناته في الغابة، سماته الإنسانية التي سلبتها منه المدينة بقوانينها الظالمة.

كان زكريا يتلقى فلسفته الساذجة في الحياة من صياد فقير آخر يدعى عبعوب، ويظل مع ذلك بعيدا عن استخدام عقله فيده دائما تسبق تفكيره، لا يحسن سوى التعامل بعنف مع زملائه ومع زوجته ومع ابنه.

قد يتساءل القارئ ما الذي تمثله صورة زكريا في المدينة قبل مروره بتجربة الهرب واللجوء إلى الغابة، والتفاعل مع شكيبة؟ ولماذا استعاد زكريا سماته الإنسانية في الغابة؟ التي يفترض أن تعيش فيها الوحوش؟ ويأكل القوي فيها الضعيف؟

وقد تتصل الإجابة بالرؤية التي جسدتها الرواية في هذه الشخصية؛ رؤية تبغي إدانة قيم المدينة القائمة على الاستغلال والقمع وفيها يأكل القوي الضعيف (زخريادس- يسلب الصيادين أموالهم). وفي ظل هذه القيم كان زكريا أشبه بالحيوان إذ تأثرت طبيعته بالظروف المحيطة به، وحينما رفعت هذه القوانين، بوجوده مضطرا في الغابة، وامتلاكه فيها لحرية التصرف، وتفاعله مع الأخطار، وتعامله مع شكيبة، تعود لهذا الصياد سماته الطيبة، فيبدأ بالتفكير الذي يهديه إلى اكتشاف نفسه ومحاسبتها، والندم على أفعاله.

فالغابة هنا ربما تكون رمزا لعالم ينتفي فيه الاستغلال والقمع، بينما قد تومئ الرواية إلى أن المدينة بعلاقاتها هي الغابة الحقيقية.

الشخصية المحورية في روايات التسعينيات:

٣- شخصية عبد الجليل الحصباوي.

بشكل مغاير تماما لما ظهر عليه الطروسي، ولما قُدم به زكريا، تظهر هذه الشخصية المحورية التي تعد نموذجا يتكرر في روايات التسعينيات. فمن خلال الأسلوب التقريري وحده رسمت رواية " المرأة ذات الثوب الأسود" عبدالجليل كهلا عازبا[٢]في الأربعين[٣]من عمره

---

(١) الراعي ، علي ، مرجع سابق ، ص١٧٢

(٢) " **المرأة ذات الثوب الأسود** " ص ٤٨.

(٣) المصدر نفسه ص ٥٤.

ينتمي إلى منطقة البقاع من لبنان[١]. وقد تخرج في الجامعة الأمريكية ببيروت ليمارس كتابة القصص فيشتهر وتنتشر صوره في الصحف والمجلات[٢].

ويهوى هذا الكاتب– الذي يظن نفسه متمكنا في التحليل النفسي[٣] –، السفر إلى مصر بالتحديد لأنها توفر له ما يشتهي من أسباب الراحة، وهو يسافر بلا هدف سوى توقع مغامرة ما في القطار فيحتاط باستئجار مقصورة ذات سريرين[٤] .

تُظهر الرواية هذا الكاتب المثقف بلا قضية تشغله وبلا رؤية تحدد مواقفه فهو متحرر من الماضي إذ يقول: " ما حاجاتنا إلى الماضي ونحن أبناء الحاضر"[٥]. أمَا الرغبة التي تبدو واضحة على مستوى الشعور الوطني فهي رغبته في محو الذاكرة التاريخية لأمته[٦]، علما بأنه يرى هذا الزمان الحاضر " رديئا كريها بما فيه من مزالق[٧]، ويصفه بأنه زمن الشذوذ"[٨] .

فهو شخصية خالية الوفاض، لا يعرف القارئ كنه رؤيتها، همها الشراب والأحاديث التافهة، والتحسّر على عدم تدليل القارنات لها[٩] ، والتفكير بالمرأة غنيمة جنسية[١٠].

وبدت هذه الشخصية المحورية ثابتة، منقطعة عن حركة الواقع من حولها، إذْ وجدت في إطار زماني ومكاني عام غامض، لا علاقة له أو تأثير بفعل الشخصية أو حركتها، إذ لو وضعت في مكان آخر أو زمان آخر لما تغير شيء في بناء الرواية، كما أن هذه الشخصية تبدو متناقضة، ومضطربة، وتائهة، وعاجزة عن أي فعل سوى الشراب والجنس، ولا تمثل جيلا أو فئة، أو طبقة معينة، من الواقع العربي المعيش، ولهذا كله بدت هامشية سطحية، غير جذابة ولا مقنعة ولا رامزة، تعيش تجارب لا تمس حياة السواد الأعظم من الناس وهي مثال يتكرر في الشخصيات المحورية في روايات التسعينيات مثل " فوق الجبل وتحت الثلج" و " الرحيل عند

---

(١)المصدر نفسه ص ٨.
(٢)المصدر نفسه ص ٣٦.
(٣)المصدر نفسه ص ٣٩.
(٤)المصدر نفسه ص ٥.
(٥)المصدر نفسه ص ٥٨.
(٦)المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .
(٧) المصدر نفسه ، ص ٤١.
(٨)االمصدر نفسه ص ٩٠.
(٩)المصدر نفسه ص ٨٠، ٨٨.
(١٠)المصدر نفسه ص ١٥، ١٦.

الغروب" و" النجوم تحاكم القمر" و " القمر في المحاق" و " حدث في بيتاخو" و " عروس الموجة السوداء" و " المغامرة الأخيرة ". وسيحاول الفصل الثالث من هذا البحث تفسير هذه الظاهرة.

ثالثا : شخصية المرأة

أ- ملامح وسمات عامة

قدمت الروايات نماذج متنوعة من الشخصيات النسائية غطت من خلالها قطاعات مختلفة متعددة ؛ فمن الفقيرات قدمت زنوبة في " بقايا صور " ، والأم في " المستنقع " ، والأم في " الولاعة " ، ومن الثريات قدمت أم الفتى في " الشمس في يوم غائم " ، وراجعة في " مأساة ديمتريو " ، وسُلافة في " الرحيل عند الغروب " ، ومن المتعلمات قدمت سلافة في الرواية آنفة الذكر . كما قدمت نماذج متنوعة للمرأة الأجنبية من مثل ماريا في " الشراع والعاصفة " ، وبيرو شكا في " الربيع والخريف " ، وبربارا في " فوق الجبل وتحت الثلج " .

ويتبين الدارس أن من الشخصيات النسائية من أضحت علامة متميزة بين شخصيات الرواية العربية النسائية إذ أثارت اهتمام النقاد فتناولوها بالبحث والدراسة[١]، مثل شخصية شكيبة في "الياطر"، وامرأة القبو في "الشمس في يوم غائم" وشخصية زنوبة في "بقايا صور".

على الرغم من هذا التنوع والذيوع الذي حققته الشخصيات النسائية في الروايات فإن واحدة منهن لم تحظ بدور البطولة في أي من هذه الروايات على كثرتها، كما أن عدد النساء فيها يقلّ بكثير عن عدد الرجال[٢] ، يضاف إلى ما سبق أيضا أنّ الحيّز الذي تشغله الشخصيات النسائية في الروايات يقل بكثير عن الحيز الذي تشغله شخصيات الذكور فيها وقد تختفي المرأة من فصل أو أكثر من فصول الرواية لتعود فتظهر قرب النهاية[٣]وقد تختفي ولا تعود للظهور إطلاقا[٤] .

ويلاحظ الدارس أن عدد النساء وحيز وجود الواحدة منهن في الرواية يرتبط بمكان الرواية ، فحين تدور أحداث الرواية في الميناء فإن وجود النساء يقل كثيرا كما في رواية " الشراع والعاصفة" ورواية " نهاية رجل شجاع "، أما حين تدور أحداث الرواية في الريف فإن عدد النساء يرتفع ويكاد يقترب من عدد الرجال كما في رواية " القطاف ".

ولا بدّ من الاعتراف بأن غياب المرأة عن أدوار البطولة في الروايات وصغر الحيز

---

(١) إدريس، سهيل: **حنا مينه والرواية** ، مجلة الطريق، (٦) نوفمبر/ ديسمبر ١٩٩٦، ص١٠٤.

(٢) بلغت نسبة النساء إلى الرجال في الروايات ٤٦٪.

(٣) من ذلك مثلا أن نجوى في "**الشراع والعاصفة**" تظهر صفحة (٧٣) وتختفي رأسا لتعود صفحة (١١٦) وكذلك شكيبة في "**الياطر**" تظهر صفحة (٤٠) وتختفي تماما صفحة(١٢٤) ثم تعود صفحة (٢٠٢) .

(٤) في "**الدقل**" تظهر عزيزة صفحة (١٤٤) وتختفي تماما ص ٢٨١، وفي رواية " **المرأة ذات الثوب الأسود**" تختفي روزا وجاكلين صفحة (٣٤) ولا تعودان للظهور.

الذي احتلته فيها لم يمنعاها من الظهور بمظهر مشرق أحيانا ففي "بقايا صور" برزت شخصيتا الأم المكافحة وشخصية زنوبة الفقيرة التي اضطرتها الظروف القاسية إلى الانحراف، وفي رواية "الشمس في يوم غائم" تألقت شخصية سيدة القبو، وفي "الياطر" تمكنت الفلاحة الفقيرة الأمية من إحداث انقلاب في شخصية البطل زكريا، كما أظهرت شخصية قدسية في " القطاف" الكثير من السمات الإيجابية التي افتقرت إليها النساء في الروايات السابقة.

تبدو شخصية المرأة هنا ممثلة للطبقة الاجتماعية التي تنتمي إليها أو للفئة التي هي عضو فيها وسيقف الفصل عند كل نوع مبينا الكيفية التي ظهرت عليها. كما سيعرض لنماذج نسائية يرى فيها خير من مثلت طبقتها أو فئتها، مختارا إياها لجاذبيتها أو دلالتها أو لاهتمام النقاد بها وبما تمثله، أو للحيز الذي تمثله، وسيتناول المرأة فقيرةً وثريةً ومتعلمةً،كما سيتناول المرأة أجنبيةً، وسيقف عند نماذج للشخصيات النسائية يمثل كل منها فئته وطبقته كما يمثل في الوقت نفسه المرحلة أو الحلقة التي تنتمي إليها الرواية التي اختيرت منها. وسيبدأ بالمرأة الفقيرة التي قدمت الروايات نماذج كثيرة ومتعددة منها، واحتلت الحيز الأكبر من مجموع نساء الروايات.

المرأة الفقيرة:

قدمت الروايات المرأة الفقيرة أمّا وزوجة وعاملة ومومسا، وظهرت من هذه الفئات شخصيات نامية وأخرى ثابتة، واتخذت منها شخصيات نموذجية وأخرى رمزية.

تتشابه صورة المرأة أمّا في الروايات فهي نحيلة، معروقة اليدين؛ مثل الأم في " بقايا صور" ، وهي غير جميلة ولا شيء فيها يغري الزوج [١]كصالحة في " الياطر" . وكثيرا ما قدمت المرأة الفقيرة بشكل مشوه فمريم في " المصابيح الزرق " سوداء وعرجاء ونظيرة أم فرح في "الولاعة" كتلة عديمة التشكل[٢] ، أما حينما تكون هذه الفقيرة حبيبة أو عشيقة، فلا بد أن تكون جميلة بيضاء وممتلئة مثل نجوى في "الشراع والعاصفة"،وشكيبة في " الياطر" وكاترين الحلوة في "حكاية بحار".

وتنتمي معظم الشخصيات النسائية الفقيرة مكانيا إلى أحياء المدينة الفقيرة، كحي القلعة الذي انتمت إليه "مريم السوداء " وكل نساء رواية "المصابيح الزرق" أو إلى القرية مثل زنوبة في "بقايا صور" وشكيبة في "الياطر"، أما الفترة الزمانية التي تنتمي إليها معظم هؤلاء النساء فهي الفترة التي سبقت الجلاء، وهذا مرتبط برؤية الروايات كما تقدم.

---

(١) **الياطر** ، ص ٧٧.

(٢) **الولاعة** ، ص ١٣٠-١٣٢.

وقد تنوعت نماذج المرأة الفقيرة فظهرت عاملة في مصنع مثل أم فارس التي كانت تعمل في معمل التبغ، وأم صقر التي كانت تغسل في بيوت الموسرين، وصالحة التي كانت تعمل قابلة. وقدمت الروايات كذلك صورا للمرأة المومس التي تضطرها الظروف الاقتصادية والاجتماعية للانحراف، فظهرت نجوى في "الشراع والعاصفة"، وامرأة القبو وفتاتة "في الشمس في يوم غائم"، وجوجا في " الربيع والخريف " ولبيبة في " نهاية رجل شجاع".

ومن خلال صورة نجوى يستخلص الدارس أن الفقر والقهر الاجتماعي لا يمكن أن يقتلا الروح الإنسانية في المرأة فحالما ترتفع هذه الظروف تعود للمرأة إنسانيتها المستلبة، فحين تجد نجوى من يحبها ويحميها ويغير أوضاعها الاجتماعية تتغير نفسيتها وتبدي إخلاصا منقطع النظير للرجل الحامي ,وكذلك الأمر مع لبيبة.

أما امرأة القبو فقد قُدّمت من خلالها صورة أخرى للمرأة المسحوقة صورة بدت فيها أكثر وعيا لواقعها ولأسباب تردّي هذا الواقع، فتحاول إهانة الأثرياء ربما لأنها تظنهم وراء محنتها فتعاملهم بتحدٍ واستعلاء، وقد توحي علاقتها بالخياط ببوادر عمل منظم تشارك فيه[١].

واتسمت المرأة الفقيرة في الروايات بسجايا نفسية إيجابية فبدت طموحاً مثل أم الفتى في " المستنقع " التي عملت خادمة وسعت بكل طاقاتها لتأمين الكساء والكتاب لولدها الوحيد[٢]، كما بدت واثقة وجريئة مثل مريم السوداء في "المصابيح الزرق" التي وقفت في وجه المحتكر، وسارت في المظاهرات[٣]ومثل أم بشير التي امتازت عن بنات جيلها نتيجة انخراطها في العمل وتعاطفها مع العمل النقابي والخروج في المظاهرات لتأييده[٤]، مما قد يوحي بأن الروايات تتبنى رؤية من عمل المرأة مفادها أن العمل يكسب المرأة ثقة بنفسها ويدفعها إلى تغيير الواقع واستشراف المستقبل.

كما لم تستطع ظروف التخلف والاستغلال والقهر التي ترسف فيها المرأة أن تسلبها إنسانيتها فتتقبل الأم عطايا العشيقة، وتنهى ابنها عن الإساءة إليها بالكلام، في " الدقّ "[٥]، وتقوم زنوبة بحراسة بيت عشيقها وأطفاله في غياب الأم[٦]، وتحضر شكيبة الطعام واللباس لزكريا في الغابة على الرغم من غضبها عليه[٧].

يُلاحَظ غلبة النزعة الدينية على الأم في الروايات، حيث تلجأ أم الفتى في " المستنقع "

---

(١)"**الشمس في يوم غائم**" ص ٢٥٦.
(٢) الرواية، ص ٣٨.
(٣) الرواية ، ص ٢٠٥.
(٤) " **الثلج يأتي من النافذة**"، ص ٤٤.
(٥) الرواية، ص٩٧-٩٨.
(٦) " **بقايا صور**" ص٢٩١.
(٧) " **الياطر**" ص٢٥٠

إلى الأيقونات كما تهرع " أم فرح" إلى" لاونديوس الصالح" لالتماس بركاته في " الولاعة ".

كما يتبين الدارس المشاعر الوطنية الفطرية لدى المرأة إذ شاركت في المظاهرات من أجل الجلاء، وفي تأييد العمل النقابي كما فعلت أم بشير في "الثلج يأتي من النافذة"[١] ، إلا أن الوعي الكافي لم يتوفر لهن من أجل المشاركة في العمل المنظم باستثناء امرأة القبو التي بدا وعيها مشفوعا بحركة تنم عنها علاقتها الوثيقة بالخياط المحرض ، فهي تشاركه أفكاره وتحاول الانتقام من طبقة الأثرياء بأسلوبها[٢].

وقد أشارت رواية " المرفأ البعيد " إلى امرأة مناضلة إشارة قصيرة جدا تلك هي فتاة مرفأ فالياريسيون في التشيلي التي تقود مظاهرة مسلحة ثم تختفي فتؤثر بحركتها هذه في البطل تأثيرا قويا[٣] .

ومن المهم الإشارة إلى اختفاء المرأة الفقيرة اختفاء تاما، من الروايات الصادرة في التسعينيات والتي تسميها هذه الدراسة بالحلقة الثالثة.

المرأة الثرية:

وبالانتقال إلى الحديث عن المرأة الثرية في الروايات يلحظ الدارس قلة عددها، وصغر الحيز الذي تشغله، ومع ذلك فقد غطت شرائح المجتمع الثري من إقطاعية وبورجوازية.

وعلى الصعيد المادي يلاحظ أن البياض والامتلاء من السمات البارزة في نساء الطبقة الثرية ولا تختلف الثرية عن الفقيرة في استسلامها للرجل والإذعان له أبا وزوجا، فابنة العم في الشمس في يوم غائم، ترضخ لصفقة الزواج التي يبرمها الأب مع رئيس القلم دون حب[٤]، فالحب ليس من مقومات الزواج في عند طبقة المُلّاك[٥] ، وكذلك تذعن الأم للزوج ولا تقابل خيانته بالثورة أو النقمة، وتدخل الجدة سرير زوجها القنصلاتو من ناحية قدميه[٦]فالمرأة عند هذه الطبقة " عبدة مفرغة من نقمة العبدة " كما جاء على لسان السارد[٧] . هكذا تقدم رواية " الشمس في يوم غائم " صورة الأجيال الثلاثة من نساء طبقة الإقطاع متشابهة من جهة ،

---

(١)"**الرواية**" ص٤٤-٤٥.

(٢) "**الشمس في يوم غائم**" ص ٢٥٦.

(٣)الرواية ، ص ٣٣١.

(٤)الرواية ، ص ٧٩.

(٥)الماضي، شكري عزيز: مرجع سابق، فصول ديسمبر/٨٩ ص١٥٤/١٥٥/٢٥٩

(٦) " **الشمس في يوم غائم** " ، ص٨٩.

(٧) المصدر نفسه ص ٢٢٩.

وثابتة من الجهة الأخرى، كأن الروايات قد تعمدت بيان استلاب المرأة واضطهادها في أية طبقة اجتماعية.

كما قُدمت المرأة البورجوازية في الروايات من خلال عدد من النساء[١]منهن راجعة في "مأساة ديمتريو"، لتبين موقف الروايات من الطبقة البورجوازية محدثة النعمة والتي قيضت لها السيطرة على البلاد بعد الجلاء. ولم تختلف صورة المرأة البورجوازية عن المرأة الإقطاعية كثيرا فبدت مثلها مستغلّة من الرجل أبا وزوجا، لأن هذه الطبقة استغلت كل شيء من أجل الوصول إلى مآربها. استغلت المرأة مثلما استغلت الدين والحزب، بل إن الواحد من أبناء هذه الطبقة ليستغل زوجته من أجل إنجاز صفقة مالية[٢] ، فالمال في نظر هذه الطبقة يغسل كل شيء[٣]. تبدو المرأة هنا متعلمة إلا أنها لا تنتفع بعلمها في مقاومة محيطها المستغل،والاستقلال عنه.وقد تكون راجعة هي النموذج الأكثر إشراقا بين نماذج نساء الطبقة البورجوازية اللواتي قدمتهن،تقريرًا،رواية "مأساة ديمتريو"، فقد أظهرتها خريجة معهن تتقن العزف على الكمان إلا أنها تستسلم لرغبة والدها في تزويجها من ثري مُحدَث النعمة دون حب،فتجاري زوجها في كل أفعاله، وتضطر إلى مجاملته مع أنها تظل بفكرها وعواطفها بعيدة عن الانجراف مع ممارسات طبقتها، فتظل مسلوبة الإرادة أمام الزوج المالك.وتكشف الرواية من خلال راجعة عن نظرة الطبقة البورجوازية للمرأة، وهي لا تختلف عن نظرتها لأحد استثماراتها.

المرأة المتعلمة:

بصدور رواية " الرحيل عند الغروب" تبدأ صورة جديدة للمرأة بالبروز تلك هي صورة المرأة المثقفة التي تمثلها الكاتبة المُقِلّة والجامعية سلافة[٤] التي أظهرتها الرواية أرملة لصائغ ثري وعشيقة للبحار السابق وابن المهرب الثري فاطر اللجاوي، الذي أنقذها من الانتحار فوهبته قلبها وجسدها.

وعلى الرغم من سعة ثقافتها وموهبتها في الكتابة،وهذا ما أوردته الرواية بشكل تقريري- فإن فاطراً الذي ينقصها علما أكاديميا يظل يتشوف عليها بثقافته الموسوعية.

ولا تبرز الرواية من هذه المرأة سوى ملاحقتها لفاطر، ومناشدتها إياه،بل إلحاحها عليه كي

---

(١) أولى نماذج المرأة البورجوازية الصغيرة هناء زوجة جوزيف في " **الشمس في يوم غائم**" التي لم تتمكن من التوفيق بين واقعها وطموحها فأغرقت زوجها في الديون، والتي قد ترمز لهذه الطبقة.

(٢) " **مأساة ديمتريو**" ص ١٠٨.

(٣) المصدر نفسه ، ص ١٠٩.

(٤) " **الرحيل عند الغروب** " ص ٩.

يلتقيها لقاءً ماديا[١] ووقوفها أمامه مستلبة، وسوى رفضها لفكرة الزواج، والترديد بأنها عصابية[٢] دون أن تصور موقفا يدلل على هذا التقرير.

والغريب أنها تهان[٣] من فاطر ومع ذلك تتذلل كي يمنحها بعض الحب في صورة صارت تكررها الروايات في شخصيات بربارة وماغدا في " فوق الجبل وتحت الثلج " ومادلين ومسز بورجرون في " حدث في بيتاخو " ، وربيحة رويشد في " المرأة ذات الثوب الأسود " . وواضح أن صورة المرأة في مرحلة التسعينيات تظهر من خلال بُعد واحد هو الرغبة في الممارسة الجنسية، ولا يظهر فيها أثر لثقافتها أو حبها للفن فسلوكها غريب، وملامحها ثابتة، وحركتها القليلة غير مقنعة.

صورة المرأة الأجنبية:ـ

تنوعت صورة الأجنبية في الروايات وتعددت[٤] وامتدت لتغطي الروايات منذ صدور أولاهما إلى آخر واحدة منها وهي "المغامرة الأخيرة" الصادرة عام ١٩٩٧.

ومن أوائل الأجنبيات ظهوراً في الروايات أم زخريادس في "الياطر" التي أمعنت الرواية في تثبيت صورتها حتى أنها لم تمنحها اسماً وظلت تنعتها باليونانية[٥]، ربما بدافع من رؤية الرواية نحو هذه الفئة المستغلة التي تقف ضد التغيير وضد كل ما هو إنساني، والتي تثبت على عدائها للإنسان وتقدمه، وعلى استغلالها للفقراء من البحارة والعمال مقابل مُتع رخيصة.

وتنقلب صورة الأجنبية في رواية "الربيع والخريف" فتبرز صورة الفنانة ذات الشخصية المستقلة والتي تتعامل مع الرجل معاملة الند للند[٦]، تطلب منه ما تريد ببساطة دون أن تشعره بأنها عالة عليه، تلك هي شخصية "إيرجكا"، وبدلاً من أن تكون الأجنبية هي المستغِلة "بكسر الغين" تصبح مستغَلة في صورة جديدة لها في رواية "فوق الجبل وتحت الثلج" حيث تقدم الرواية وبشكل تقريري موجز وملخص صورة الأجنبية زوجة للطالب العربي الذي يستغلها

---

(١) المصدر نفسه ، ص ٣٤.

(٢) المصدر نفسه ، ص، ٣٨، ١١٩.

(٣) المصدر نفسه ، ص ١٣٨.

(٤) بلغت نسبة الأجنبيات إلى مجموع النساء في الروايات ٢٩٪ أي الثلث تقريباً

(٥) الرواية ص ٤٠.

(٦) الرواية ص ٩٨.

ويخدعها[١]من أجل المادة، ومن أجل الإقامة في بلدها، وفي هذه الرواية أيضاً تظهر صورة الأجنبية التي تهيم بالرجل العربي وتغارعليه وتأتيه هي بنفسها[٢].

وتسيطر هذه الصورة على روايات الحلقة الأخيرة لتختزل المرأة فيها إلى موضوع الجنس لا غير، وحيث تبدو المرأة الأجنبية بالذات غنيمة للبطل، يمكنه ممارسة الجنس معها متى شاء ؛ ففي رواية المرأة ذات الثوب الأسود يتحدث عبد الجليل والساقي في بار القطار عن الأجنبيات وكأنهن صيد سهل[٣] ويقدم أصدقاء زبيد نصيحة له لدى قدومه إلى الصين:"عليك بالأجنبيات"[٤]

وبالإجمال فإن الأجنبيات في روايات الحلقة الأخيرة يظهرن تذللاً للبطل ويسعين إليه مناشدات إياه منحهن اللقاء المادي في مقابل تمنعه واستعلائه ومعاملته القاسية أحيانا، وتبدو هذه المواقف غريبة، وغير مألوفة أو مقنعة، ولا سيما حين تحتّل حيّزا كبيرا في روايات هذه المرحلة، كما أنها لا تبدو رامزة أو موحية سوى بدلالتها المباشرة.

صورة المرأة بين الثبات والنمو:

قدمت الروايات صورا متنوعة للمرأة فأظهرتها نامية وثابتة وصورتها نموذجية ورمزية، ومن الأمور ذات المغزى أن عدد الشخصيات الثابتة في الروايات يفوق كثيرا عدد الشخصيات النامية، وقد يكون هذا بسبب ارتباط صورة المرأة في الروايات بأسلوب رسمها، إذ غلب التقرير والوصف على رسم المرأة ونادرا ما قدمت من خلال الأسلوب التصويري أو الاستبطاني ويمكن الوقوف عند نموذجين للمرأة النامية هما : نجوى في "الشراع والعاصفة" و شكيبة في " الياطر ".

كما سيعرض لنموذجين للمرأة الثابتة وهما ربيحة رويشد في " المرأة ذات الثوب الأسود " و المرأة الإقطاعية في "رواية الشمس في يوم غائم ".

---

(١) الرواية ص ١٥-١٥١.

(٢) الرواية ص ١٤٧.

(٣) الرواية ، ص ١٣.

(٤)**عروس الموجة السوداء**، ص ٢٣٠.

- نماذج

١- شخصية نجوى:

كان اسمها نجوى حين التقاها الطروسي وانتشلها من مستنقع البغاء الذي غرقت فيه، وتخبر الرواية أنها كانت شابّة بيضاء ذات جسد بض ظل محتفظا برشاقته على الرغم من الامتلاء، وذات بشرة بيضاء وردية[١]وعينين شهلاوين ضاحكتين تزينان وجهها البيضاوي وتبدو نجوى في نضجها موفورة الصحة معافاة[٢].

، توجز الرواية حكاية هذه المرأة الجبلية[٣]التي اضطرت لامتهان البغاء نتيجة لسقوطها في براثن بقال شاب أنِسَت له ، فاستغلّ فقرها وسذاجتها، وحبها له، وألقى بها بعد أن مكّنته من نفسها[٤]، وقد يجد القارئ سقوطها شبيها بسقوط نفيسة في رواية "بداية ونهاية" لنجيب محفوظ[٥]

حين التقاها الطروسي لقاء ماديا بحتا، أحبها، ووفر لها الحماية من (البلطجي) الذي كان يستغلها، ثم غير اسمها من نجوى إلى أم حسن وأمّن لها بيتا بعيدا عن بيئتها كي تنسى الماضي وتعيش حياة جديدة[٦].

بتغير أوضاع نجوى "أم حسن" الاقتصادية والاجتماعية تتبدل من امرأة متمردة عجز الرجال الذين مروا في حياتها عن ترويضها وإخضاعها[٧] إلى امرأة وديعة مستسلمة لقوة الطروسي ورجولته فتتخلى عن ماضيها بل تتوق لأن تصبح أمّا، وبذا انتزعت إعجاب الطروسي "لما لمسه من حشمتها وسلوكها وعلاقاتها بجاراتها"[٨] ، وكان لها أثر في تغيير موقفه من الزواج إذ ينتهي به الأمر إلى الارتباط الشرعي بها بعد أن وجد منها الوفاء والحنان والإخلاص والدعم[٩].

وعلى الرغم من ضيق الحيّز الذي تشغله هذه الشخصية إلا أن رسمها بهذه الطريقة أدى وظيفة مهمة هي تجسيد رؤية من المرأة الخاطئة فهي ليست شريرة بطبعها بل هي ضحية

---

(١)**الشراع والعاصفة**، ص ١١٦
(٢)المصدر نفسه ص ١١٣
(٣)المصدر نفسه ص ١١٤
(٤)المصدر نفسه ص ١٩٠
(٥)الماضي: مرجع سابق ، ص ١٥١.
(٦) " **الشراع والعاصفة** " ، ص ١١٤-١١٩
(٧)المصدر نفسه ص ١١٦
(٨)المصدر نفسه ص ٣٤٥
(٩)المصدر نفسه ص ٣٤٥، ٣٤٦

لظروف اقتصادية واجتماعية. وما أن تتغير هذه الظروف حتى تتغير هذه الشخصية فتستعيد إنسانيتها وتفيض حبا وعطاء وأصالة وكأن الرواية ترى في الفضيلة الرذيلة قيمتين مرتبطتين بالأوضاع الاقتصادية والاجتماعية [١].

٢- شخصية شكيبة:

من الشخصيات النسائية النامية أيضا شخصية شكيبة التي اهتمت الرواية برسمها وعنيت بأبعادها، فبدت للقارىء مشوقة حيوية مدهشة ببساطتها وعفويتها الأمر الذي يجعلها تحيا في مخيلته زمنا طويلا. أطلت شكيبة على القارئ امرأة دون الخامسة والعشرين، ذات شعر أسود بذوائب يتلاعب بها الهواء، ووجه مكلثم وعينين سوداوين مغروزتين غرزا لا تدلان على سذاجة، وقد كانت هذه المرأة الحليبية البشرة القوية الأسنان ذات الأنامل الطويلة الخشنة، ترتدي فوق جسدها الملفوف الممشوق وردفيها المدورين ثوبا أحمر تعلوه (صدرية) إضافة إلى شروال من الشيت المرقط بالأسود والأحمر يصل إلى الكاحلين.

ومن النظرة الاولى يخمّن الرائي أنها راعية تركمانية، ومما تذكره الرواية عنها أنها ريفية لم تغادر بيئتها ، ولم تعرف المدينة، ويدل مظهرها الخارجي على فقرها[٢].

يُلاحظ مما سبق عناية الرواية برسم معالم شكيبة الخارجية عناية لم تنلها غيرها من النساء في بقية الروايات، إذ نثرت صفاتها على مدى الرواية، فلم تقدمها دفعة واحدة، ومع ذلك فقد بقيت هذه الشخصية مرسومة من الخارج،وحين أرادت أن تستبطن داخلها لجأت إلى حديث الشخصية الأخرى،لا حديثها هي عن نفسها، ولم يستخدم الحوار الداخلي أو التذكر في رسمها، ربما لأن السرد محكوم بالسارد زكريا الذي يحكي عن سماتها من حسن تدبير، وحكمة، وشجاعة : "وقبل أن تخطو تتبين موقع خطاها، وثبات الأرض من تحتها ومدى الخطر والسلامة في موقفها وهذا ما رفع من قدرها في نظري وأشعل لها فتيلا في صدري. آمنت أنها جائعة وليست جشعة، وأن جوعها المشروع يطلب غذاءً مشروعاً"[٣].

ومع ذلك تظل شخصية شكيبة أكثر شخصيات الروايات النسائية ثراءً من حيث البعد النفسي المكشوف للقارئ من خلال حديث السارد ، أو الحوار ، أو المواقف والأحداث: فهي على حيائها وحذرها ذكية وحكيمة، وهي على فقرها عزيزة النفس أبية وهي على عنادها وصلابتها رقيقة يغمر فيض من العاطفة الإنسانية قلبها، فتحب رجلها إلى حد التضحية من أجله، يضاف إلى ذلك قدرتها الفائقة على التواصل مع الرجل والوصول معه إلى درجة

---

(١) الماضي، شكري: مرجع سابق ، ص ١٥١

(٢) وحول هذه الصفات ينظر في " الياطر " ، ص ٦٩،٢٣٦،٢٥٧،٤٥،٢٧٤،٧٥،٧٣،٤٥،٢٧٤،٧٣، ٤٠،٤٥،٧٧ على التوالي.

(٣)المصدر نفسه ، ص ٧٠.

العشق مكتفية بأبسط عبارات الحوار، متجاوزة حاجز اللغة بينها وبينه . في شكيبة حشدت الرواية كل ما يحبه الرجل ويشتهيه في الإنسانة الأنثى، حتى يخيل للقارئ أنها مجموعة نساء لا امرأة واحدة، فهي تحترم الرجولة، ولا تهينها، قد تقتل الرجل إلا أنها لا تسمح لنفسها بضربه، لأن ذلك ليس من قيم ضيعتها، ولأنها من الضيعة فإنها تعد مساعدة رجلها واجبا لا تتقاعس عنه، وهي ترفض أن يكون رجلها كاذبا ليكن من يكون بشرط ألا يكون كاذبا، أو محتالا أو مخادعا(١).

وقد كشفت الرواية عن هذه الشخصية بالتدريج، وأظهرتها وهي تتطور بتطور الأحداث، وبتفاعلها مع هذه الأحداث تأثيراً وتأثراً، فقد أحدثت انقلابا جوهريا في شخصية زكريا، فتغير موقفه من الكون ومن المرأة ومن ذاته، صار يحب الغابة والشمس والحيوان وأضحى يعشق الجمال وتغيرت نظرته إلى المرأة التي كان يظنها "بنصف عقل أو بدون عقل بل أقل من لا شيء مثل البطيخة " (٢). فأرغمته على اكتشاف أنها مخلوق في رأسه عقل، ولم تعد بطيخة في نظره إذا جاع أكل منها، ثم إنه إزاءها تخلّص من أفكار عبعوب،صديقه،تجاه المرأة، فصار يحس بها زوجة وأماً، صارت في نظره روحا وعقلا وجسدا يحتاج إلى صداقتها وثقتها ويتوق إلى محادثها توقَه إلى قربها المادي، بل صارت كل شيء بالنسبة إليه، إذ توحد فيها توحداً تاما: "شكيبة كل شيء أو لا شيء، يا إلهي أهذا ما يسمونه العشق؟ "(٣).

وبتأثير شكيبة والغابة معا يصل الصراع بزكريا مع نفسه إلى درجة الانفصال عنها "وعن كل شيء حتى البحر"(٤) وصار يشغل دماغه، وكان قمة ما وصل إليه أنه صار "يود أن يكون لطيفا معها كأنه يعاملها بروحه"(٥).

وقد تبدلت هي بفضل هذا التفاعل مع زكريا من قروية "حيية ساذجة خائفة إلى جبلية عنيدة فاجرة متحدية(٦) " .

والمفارقة أن تكون الشخصية الإيجابية النامية النسائية هي شخصية الراعية الأميّة الفقيرة شكيبة، في حين تبدو سلافة المثقفة الثرية التي تدعي الميل للفكر اليساري في "الرحيل

---

(١)حول هذه الصفات ينظر في الباطر ، ص ٢١،٢٣١،٢٤٩،٢٥٠،٦٦،٢٨٢،٢٥٣،٢٨٧،٢٥٧.
(٢)المصدر نفسه ص ٢٤٢.
(٣)المصدر نفسه ص ٢٢٦
(٤)المصدر نفسه ص ١٠٣
(٥)المصدر نفسه ص ٣٣٣
(٦)المصدر نفسه ص ٢٤٢

عند الغروب" شخصية ثابتة وغير فاعلة.

٣- شخصية ربيحة رويشد:

وفي مقابل الشخصيتين الناميتين من الحلقة الأولى والثانية: نجوى وشكيبة تقدم الحلقة الثالثة كل شخصياتها النسائية ثابتة ومنها شخصية ربيحة رويشد التي بدت ثابتة وغير فاعلة أو متفاعلة مع الأحداث أو الشخصيات الأخرى ففقدت عنصري الجاذبية والإقناع كما فقدت دلالتها حتى أن القارئ ليعجز عن استخلاص دلالة ما من رسمها[١].

وفي مقابل شكيبة التي قدمت سماتها وأفعالها بالتدريج، تقدم الرواية صفات ربيحة رويشد دفعة واحدة وبأسلوب الحكاية، فتذكر أنها شابة بيضاء البشرة سوداء الشعر تشي ملامحها وعطورها بثرائها. وحين تلتقي عبد الجليل الحصباوي كاتب القصة الشهير، تقدم نفسها إليه كإحدى معجباته وتسرد عليه قصة حياتها طالبة إليه أن يحلل شخصيتها وبعد كل حكاية ترويها لزوج من أزواجها، تطلب إلىعبد الجليل أن يتنبأ بالخطوة التالية فيخطئ ، فتظهره عاجزا عن فهم المرأة وفاشلا في تحليله النفسي، وحين تنتهي من سرد حكاياتها مع أزواجها تكون قد التقت عبد الجليل ماديا على أرضية القطار، وأبدت له حبها وعرضت عليه الزواج أي أنها في أربعين صفحة تكون ربيحة قد تزوجت أربع مرات وأمّنت الخامسة كل ذلك روته بأسلوب تقريري موجز ومُلخّص. [٢]

بدت هذه الشخصية من خلال حوارها الذي هو في حقيقته حديث عن الذّات غريبة الأطوار، تعاني ضروبا من الشذوذ، كما بدت غير مقنعة بسلوكها وبحكاياتها المفتعلة[٣]، فهي لا تبدو مكافحة اجتماعيا كما لا يبدو أنها عانت تلك المعاناة التي من الممكن أن تدفعها لترك دراستها وهي في السنة الجامعية الأولى لتعمل مربية لتعيل أمها فقط.

ولم ترسم الرواية ربيحة من الداخل فبدت لوحتها النفسية معتمة، فكل ما يتمكن القارئ من معرفته عنها هو تاريخ موجز ومسلسل لحكاياتها، الغريبة وغير المقنعة مع أزواجها.

وغنيّ عن القول أن ربيحة بدت شخصية ثابتة غير نامية، لا أثر لتفاعلها مع البيئة أو مع غيرها من الشخصيات. ولا أثر لتغير في سلوكها أو في نظرتها للحياة. ولا شك أن انتفاء الصراع والتناقض في الرواية تبعه غياب للتفاعل بين الشخصيات فلم تجد أمامها سوى الحديث

---

(١) رواية "**المرأة ذات الثوب الأسود**" ص ٣٦
(٢) المصدر نفسه ، ص ٤٠-٧٩
(٣) المصدر نفسه ، ص ٤٠.

عن نفسها بأسلوب تقريري منفر. وينسحب هذا على كل الشخصيات النسائية في روايات الحلقة الثالثة/ حلقة التسعينيات، وهو أمر سيقف البحث عنده في نهاية الفصل الثالث.

٤- شخصية السيدة الإقطاعية:

ومن الشخصيات النسائية الثابتة التي قدمتها روايات الحلقة الثانية بطريقة تختلف عن تقديم روايات الثالثة شخصية زوجة الإقطاعي في " الشمس في يوم غائم " ، صحيح أنها ثابتة لكن لثباتها دلالة ، بل إن أبعادها وصفاتها أسهمت في تحديد موقف من المرأة في ظل نظام اجتماعي واقتصادي يفتقد للعدالة، فهو قائم على الاستغلال والقمع. وساهمت في تعزيز رؤية الرواية من هذا النظام إذ تظهرها رواية "الشمس في يوم غائم" من خلال عيني السارد الذي يرى في دجاجة (أرستقراطية) ويحلل سلوكها، ودوافع هذا السلوك حين تصفع امرأة القبو لأنها لا تريد من ابنها أن يكبر فتهيمن عليه امرأة أخرى، كما يذكر السارد أنها رأت كوابيس مزعجة دون أن يصور هذه الكوابيس، كما يحكم عليها حُكْمَه على كل نساء طبقتها الإقطاعية "عبدة مفرغة من نقمة العبدة" فهي تستسلم لزوجها ولا تملك حتى أن تثور في وجه سلوكه المشين[١].

---

(١) "**الشمس في يوم غائم**" ص ١٢٥، ٢٣٠، ٢٢٩ .

رابعاً: المناضل مثقفا وعاملاً

أ- سمات وملامح عامة :

يبدو أن معظم روايات حنا مينه تركز على قضايا الصراع الاجتماعي والوطني .. بل تراهما مدغمتين لا يمكن الفصل بينهما ولهذا يجد دارس روايات الحلقتين الأولى والثانية – حيث أقيم البناء فيهما على الصراع – شخصيات مناضلة كثيرة. إذ من الطبيعي في ظل الرؤية التي تجسدها هذه الروايات أن تتوافر فيها تلك الشخصيات وأن تتنوع بتنوع أشكال النضال وتعدد المراحل السياسية والاجتماعية.

ويُلاحظ أن اهتمام الكاتب أو انتماءه قد جعل صورة المناضل تتجلى في مظهرين: مظهر المناضل العامل ومظهر المناضل المثقف ويبدو أن الروايات تركز على هذه المعادلة معادلة العامل – المثقف ، والمثقف – العامل، فكل منهما يلعب دوراً في توجيه الآخر.

ويقصد بشخصية المناضل هنا : الشخصية التي صارعت قوى الظلم والاستغلال من أجل الآخرين، والمناضل في الروايات أحد اثنين: مناضل عامل ومناضل مثقف، ويختار البحث تعريف د. عبد السلام الشاذلي للمثقف هنا "فهو رجل العلم والمعرفة والموقف الحضاري العام تجاه عصره ومجتمعه"[١] ، فالمناضل المثقف هو الذي عمل من أجل الجماعة ومعها جاعلا همها همه الخاص، مثل كامل في "الشراع والعاصفة"، و فياض في "الشمس في يوم غائم"، و الأستاذ ماهر في "نهاية رجل شجاع"، وصلحي الشكوري في "الرحيل عند الغروب".

أما المناضل العامل فالمقصود به ذلك الذي لم يحظ بقسط وافر من التعليم إلا أنه بانغماسه في حركة مجتمعه وصراعه مع تناقضاتها يخرج بوعي كاف لفهم هذا المجتمع وتلمس العلاقات التي تحكمه فيسعى لتغيير ما هو كائن إلى ما هو أفضل، مثل عبد القادر في"المصابيح الزرق" وخليل في "الثلج يأتي من النافذة" والخياط في "الشمس في يوم غائم"، ويلتقي المناضل العامل مع المناضل المثقف في أن كلا منهما يجعل من الهمَّ العام همًّا خاصًّا و يسعى لرفع الظلم عن الآخرين و يستشرف الغد المشرق.

وغالبا ما يكون هذا المناضل موجها للبطل، ومثقفا له مثل عبد القادر في "المصابيح الزرق" الذي كان يثقف نزلاء السجن، وعلى يديه تلقى فارس بعض المبادئ ، إلا أن وعيه لم يكتمل لنقل عبد القادر إلى سجن آخر.

---

(١) **شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة** ، ص ٢٧،٢٨.

وفي " الشراع والعاصفة" تظهر صورة المناضل أكثر وضوحا ويتسع الحيّز الذي تشغله، فقد ظهر فيها المناضل الذي اهتدى إلى مفهوم العدالة الاجتماعية بفضل الظروف الاجتماعية التي عانى منها، وقد أظهرت الرواية "إشارات خفية ربما بدايات تنظيمية يقودها الأستاذ كامل"[١]. وقد قام كامل بإرشاد العمال وتوجيههم إلى تكوين نقابة، كما تلقى الطروسي على يديه مبادئ النضال الاجتماعي والوعي السياسي.

وصورت الرواية كاملاً يعمل بهدوء وثقة وتفاؤل بعيدا عن الانفعال، واهبا حكمته وذكاءه لشعبه ورابطا بين القضيتين الوطنية والاجتماعية[٢].

وقد عرضت الرواية لنوع آخر من المناضلين المثقفين وذلك هو الدكتور صبحي الذي أغلق عيادته في اللاذقية، وذهب مجاهدا بنفسه إلى فلسطين[٣] متجاوزا مرحلة الكلام إلى الفعل، ومع أنّ الرواية قد أشارت إليه إشارة عابرة إلا أنّ مدلولها كبير.

وإذا كان دور المثقف في "الشراع والعاصفة" هو نشر الوعي بين العمال فإن هذا الدور ينقلب ليصبح العامل هو الموجّه وذلك في رواية "الثلج يأتي من النافذة" الصادرة عام ١٩٦٩. وقد يكون لهذا الانقلاب علاقة بما استنتجه النقاد[٤] من دراستهم للرواية العربية بعد هزيمة حزيران وهو أن معادلة المثقف العامل قد انقلب طرفاها إذ عكست الرواية العربية الحديثة بشكل عام وروايات حنا مينه بشكل خاص صورة البطل المثقف مهزوما محبطا محاصرا وعاجزا عن الفعل الثوري كما يقول أحمد عطية[٥].

وقد أظهرت رواية " الثلج يأتي من النافذة " المواجهة بين المثقف والعامل ؛ إذ بدا المثقف هنا متلقيا من العامل، بل هامشيا قبالته كما يرى بعض النقاد[٦]، واستمرت هذه المعادلة مقلوبة أيضا في "الشمس في يوم غائم" حيث ينمي الخياط مشاعر الرفض والتحرر لدى الفتى[٧].

ويختفي المثقف تماما في رواية "الياطر"، ويكتشف العامل/الصياد زكريا نفسه والعالم من حوله من خلال وجوده في الغابة وتجربته مع الجوع ،والعري ،والخوف، والتوحّد.

ويعتقد د. الموسوي أن صورة المثقف المأزوم والمهزوم والمهمش قياسا إلى العامل في

---

(١)الماضي: **الدلالة** ... ، فصول ، ديسمبر ، ١٩٨٩ ، ص ١٥٠، ١٥١

(٢)الرواية ص ١٤٩.

(٣)الرواية ص ١٤٠.

(٤)الموسوي: **الرواية العربية النشأة والتحول** ص ١٣٢.

(٥)**البطل الثوري**، ص ٢٧٠.

(٦)الموسوي، المرجع السابق ، ص ١٣٢- ٢٧٠

(٧)الماضي شكري" المرجع السابق ، ص ١٥٢

" الثلج يأتي من النافذة " ربما أريد به تسيير الفعل في الرواية وفق نظرية الإيمان بسيادة البروليتاريا[١].

ولا بد من التنبيه إلى أن المثقف الذي بدا مهزوما ومأزوما بعد حزيران لم يفقد إيمانه بقضاياه في حين بدا مثقف روايات الحلقة الأخيرة بلا قضايا، بعيدا عن النضال، تقرر الرواية – دون أن تصوّر – نضاله المزعوم فيبدو مدعيّا أنانيا، لا غرض له إلا إشباع غرائزه مع إعلان عجزه عن الحب، وهو أيضا الشخصية المحورية في هذه الروايات جميعها.

ينتمي مناضلو الروايات إلى الطبقة الفقيرة من المجتمع طبقة العمال مثل خليل في " الثلج يأتي من النافذة " وطبقة البورجوازية الصغيرة كالأستاذ كامل في الشراع والعاصفة.

وقد يكون المناضل من خارج سوريا كالبحار سيد الاسكندراني في رواية "المرفأ البعيد" وقد قدمت الروايات بعض الشخصيات الثرية التي بدأت تسير على درب العمل الجماعي مثل الفتى في "الشمس في يوم غائم" الذي تمرد على قيم الطبقة التي ينتمي إليها ومثل وليد ناهض في " المرفأ البعيد " ابن العائلة الإقطاعية المتحمس للفكر الاشتراكي ، ومثل فاطر اللجاوي في " الرحيل عند الغروب " الذي يسعى لتحطيم الجدار الفاصل بين طبقتي الأثرياء والفقراء محاولا التخلص من عار والده المهرب.

ولعل انتماء معظم المناضلين إلى فئة الفقراء ينسجم مع رؤية الروايات الغالبة التي ترى أن طبقة الفقراء هي التي تحمل على عاتقها التغيير في وجه جمود وسكونية طبقة الأثرياء ، أما اختيار بعض الأثرياء من الناشطين اجتماعيا فربما جاء ليثبت أن الإنسان قادر على التغيير بدافع من تفاؤل الرؤية التي تستند إليها الرواية وينتمي معظم هؤلاء الأثرياء الى فترة ما قبل الجلاء.

ولم ينصبّ همّ الروايات على تقديم ملامح جسدية للمناضلين إذ كان همها تصوير الأبعاد النفسية والأيديولوجية ، وتصوير حركاتهم وأفعالهم.

ومن أهم سمات المناضلين النفسية ، التحدي ، والميل للمجابهة والشجاعة والإيثار وتجتمع هذه السمات في شخصيات المناضلين في عدد من الروايات من مثل عبدالقادر ، وخليل، والخياط ، ويتسم الأستاذ كامل بالحكمة والتعقل والعمل الصامت فيما يتسم بعضهم

---

(١)مرجع سابق ، ص ١٣٢

بالقلق والتوتر مثل فياض في " الثلج يأتي من النافذة" الصادرة عام ١٩٦٩ و الفتى في "الشمس في يوم غائم".

أما الاتجاه الفكري الذي اندمج فيه هؤلاء المناضلون فهو اتجاه العمل من أجل العدالة الاجتماعية ، والعمل من أجل تكوين نقابات للعمال والنضال الوطني السياسي المرتبط بالنضال الاجتماعي ولا يستشف الدارس أن للشخصيات الروائية اتجاها مغايراً أو مضاداً لهذه الاتجاه ، سوى شخصية الأستاذ صبحي في " الولاعة " الذي يسعى دؤوبا لمحاربة أفكار لاونديوس .

وتستوقف الباحث الأساليب التي رسمت بها الروايات مناضليها ، ففي أولى الروايات رسم المناضل عبدالقادر بالأسلوب التصويري فأظهرته الرواية من خلال حركته ومن خلال حديث الآخرين عنه ، ومن خلال تحاوره، وجدله، مع غيره . ثمَّ صار تصوير المثقف يأتي مشفوعاً باستبطان عالمه الداخلي بصدور رواية " الثلج يأتي من النافذة " ، حيث يتم تصوير الداخل عند فياض مرتبطا بالخارج ، وتبهت صورة المناضل ، فيغدو بلا قضية تائها ، يدّعي النضال ادعاءً بأسلوب تقريري دون أن تصور الرواية موقفا يدعم هذا الادعاء،بل إن سلوك الشخصية وحركتها يثبتان عكس ما تدّعيه ، وهذا يتضح أكثر الوضوح لدى شخصية زبيد الشجري في رواية " حدث في بيتاخو " .

كأنّ الروايات تربط بين فاعلية المناضل وأسلوب تصويره ، فحين كانت الحركة النضالية في أولها وفي قمة مجابهتها مع قوى الاستعمار الاستغلال ُصورّ المناضل دراميا وهو يتحرك ويحاور ويجادل وبعد حزيران عام ١٩٦٧ حين انكفأ المثقفون على ذواتهم يحاسبونها ظهرت صورة المناضل المنهزم المأزوم القلق (فياض) وأخذت لوحته الداخلية تتكشف للقارئ مرتبطة ارتباطا تاماً بما يدور في الخارج وغير منفصلة عنه . أما في روايات الحلقة الأخيرة فقد اختفى المناضل اختفاء تاماً باختفاء الصراع وتجسيد رؤية سطحية مغايرة تثير الكثير من الأسئلة والتساؤلات، علماً بأن الروايات تقرر وجوده تقريراً بلا تصوير يثبت ذلك النضال المزعوم.

ب- المناضل مثقفا : (الأستاذ كامل)

لعل أبرز الشخصيات المثقفة المناضلة في روايات حنا مينه شخصية الأستاذ كامل في " الشراع والعاصفة " التي صورت من خلال حديث الآخرين ومن خلال حركتها وأفعالها وحوارها فظهرت جذّابة نامية مؤثرة فيمن حولها، وبفضلها تطورت أهم أحداث الرواية .

رسمت الرواية الأستاذ كامل طويلا في غير إفراط ، ذا وجه أمْيَل إلى الطول، وبشرة بيضاء وعينين صافيتين نفاذتين،وهي صفات إيجابية مشرقة قد تدل على موقف السارد الإيجابي منه . وانسجاماً مع رؤية الرواية التي تؤمن بأن للمثقفين دوراً في قيادة الجماهير ، ونشر الوعي بينهم ، فقد اختارته معلما لمرحلة التجهيز، ينتمي لعائلة فقيرة ، إذ ضحّت أخته الكبرى بمستقبلها من أجل تعليمه ، وكبرت الصغرى وتوفى الوالد ، فوجد نفسه مسؤولا عن ثلاث نساء وتحتمّ عليه أن يضحي من أجل أختيه اللتين ضحتا في سبيله.

وتتسم شخصية الأستاذ كامل بكثير من السمات الإيجابية كالحكمة ، وحسن التخطيط والقدرة على التأثير في الناس وفهمهم وحبهم ، ومنها أيضا هدوء الأعصاب والقدرة الفائقة على الإقناع والصبر والذكاء الفائق[١] . وقد اتسم بحسن التصرف ، والذكاء ، والكياسة وهي صفات يمكن استخلاصها من الحوار التالي:

" – وأنت " زكرت " أيضا حدثني قاسم الجرو فقال أنه كُلّف بالاعتداء عليك ، ودخلت أنت مقهى كان موجوداً فيه مع أصحابه فجئت وجلست معه وتحدثت إليهم فخجل أن يتعرض لك بعد ذلك "[٢].

وقدمته الرواية في مواقف يظهر فيها نكرانا للذات من أجل القضية التي نذر نفسه لخدمتها[٣].

وقد دفعت الظروف الاجتماعية الأستاذ كامل إلى التفكير في أحوال أسرته وأحوال جيرانه وأهل حيّه ومدينته ووطنه فأدرك معنى العدالة الاجتماعية والحاجة إليها بتفكيره " اهتدى إلى مفهومه السياسي والتزمه"[٤] ، وقد أظهرت الرواية ملامحه الفكرية من خلال أقواله : فهو يعد الكفاح نوعاً من الحب [٥]؛ إذ يقول في حوار له :" وما الفرق ؟ لكل رأي وكل رأي هو سياسة والأشياء مترابطة ، فلو لم يناضل الشعب ما تحقق الاستقلال ولولا الاستقلال ما استطاع الناس المطالبة بحقوقهم والحصول عليها"[٦].

---

(١) وحول هذه السمات ينظر في " **الشراع والعاصفة**" ص ١٤٧ ، ١٣١ ، ١٤٥ ، ١٤٤ ، ١٤٢ ، ١٤٧، ٣١٠، ١٤٩ ، ٣٤ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ٣٤٠.
(٣) المصدر نفسه ،ص ١٤٥.
(٤) المصدر نفسه، ص ١٤٥.
(٥) المصدر نفسه ، ص ١٤٦.
(٦) المصدر نفسه ، ص ١٤٧.

وكذلك أظهرت الرواية ملامحه الفكرية من خلال حركته وأفعاله حيث أظهرته يعقد الاجتماعات معرِّفاً العمال بحقوقهم فيها ، وصورته وهو يسعى لتوحيد الصفوف بين الاتجاهات الوطنية كافة من أجل النضال المشترك لتحقيق الجلاء ، كما صورته وهو يخطط للمهمة التي يوكلها للأفراد كالمهمة التي أوكلها لأبي حميد ، وهكذا صوّرت الرواية شخصية الأستاذ كامل مثلا على الشخصية الواعية بالعلاقة الجدلية بين القضيتين الوطنية والاجتماعية [١] والقادرة على نفث هذا الوعي في غيرها ، مما أثر في شخصية الطروسي وأحدث فيها نقلة نوعية كبيرة.

ج- المناضل عاملا (خليل) .

ظهرت هذه الشخصية في رواية : الثلج يأتي من النافذة " التي دشنت مرحلة جديدة في روايات حنا مينه على مستوى الشكل والمضمون إذ بدأت تستبطن شخصياتها باستخدام تقنيات جديدة ، كما أنها قلبت معادلة المثقف العامل، إذ صار خليل عامل الهاتف[٢] شبه الأميّ موجّها للكاتب فياض الهارب من دمشق إلى بيروت حيث يعيش خليل اللاجئ من لواء الإسكندرونه.

وقد صورت الرواية خليلاً على لسان فياض، بأن جميل الشكل [٣] ووحيد لوالديه العجوزين اللذين يشكوان دائما من تأخره في اجتماعات نقابات العمل ، في حين تتعاطف زوجته الصابرة معه[٤] ، وهو المعيل الوحيد لوالديه وزوجته وأطفاله ويعاني من ضائقة مالية نتيجة مشاركته في إضراب عمال الهاتف ، إلى حد عجزه عن توفير الخبز لاطفاله[٥] ومع ذلك فهو صابر يتظاهر بالرضا ، ويحاول تسوية شؤون عائلته وطمأنة والديه[٦] ، وهو بعيد النظر[٧]صارم ، وهو " عملي، تجريبي ، إلى درجة مثيرة"[٨] كما يصفه فياض.

ويمارس خليل دور المعلم الصارم على فياض فيلومه على تركه وطنه ويقول له:" كان يجب ألا تفعل هذا " [٩] وقد كان فياض المثقف يشعر بأن خليلاً يعامله كقاصر[١٠] مما يزيد غيظه، فهو الذي وجهه للعلم في مطعم الجبل[١١]، وهو الذي ما يفتأ يقول له " إن التجربة هي

---

(١) **الشراع والعاصفة** ، ص ٣٠٩.
(٢) **الثلج يأتي من النافذة** ، ص ٢٥.
(٣) المصدر نفسه ، ص ٤٣.
(٤) المصدر نفسه ، ص ٢٢.
(٥) المصدر نفسه ، ص ٢٢١.
(٦) المصدر نفسه ، ص ٢٢١
(٧) المصدر نفسه ، ص ٢٣٠.
(٨) المصدر نفسه، ص ٢٤
(٩) المصدر نفسه ، ص ٢٤.
(١٠) المصدر نفسه ، ص ٩٢.
(١١) المصدر نفسه ، ص ٥٠.

المحك " [١] ويحثه على الكتابة . ومن هنا هذه الشخصية وغيرها من شخصيات ظهرت في الرواية العربية بعد هزيمة حزيران عام ١٩٦٧ ، تبين للنقاد بأن قلب معادلة المثقف العامل كان نتيجة لتلك الهزيمة التي تركت آثاراً واضحة على الإبداع الروائي العربي ، ومنه هذه الرواية التي صورت العامل على فقره وشقائه صابراً ثابتاً يواجه المثقف الذي بدا مهزوزا ومهزوماً ويشعر بالضآلة [٢] إلى حد قد يوصف بالإحساس بعقدة الوصاية إزاءه[٣] ، كأنها تؤكد على أهمية الدور القيادي للطبقة العاملة[٤].

---

(١) غالي ، شكري : مرجع سابق ، والماضي شكري : **انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية** ص ٣١.
(٢) عطية أحمد : مرجع سابق ، ص ٢٧٠.
(٣) سليمان ، نبيل وبو علي ياسين : **الأيديولوجيا والأدب في سوريا** ص ٣٨٣.
(٤) الموسوي ، مرجع سابق ، ص ١٣٢.

خامساً : الشخصيات الثرية والأجنبية

أ- سمات وملامح عامة :

تظهر الروايات حساسية خاصة تجاه الشخصيات المحلية الثرية (إقطاعية وبورجوازية) وترى أن مصالحها مرتبطة ببقاء المحتل ، كما تؤكد على أهمية العلاقة بين القضيتين الاجتماعية والوطنية ، من هنا ظهرت معظم الشخصيات الثرية والأجنبية -الفرنسية منها على وجه الخصوص- ثابتة ، بغيضة ، تتشابه في الأساليب التي تستخدمها لاستغلال الناس وسلب خيراتهم وقمع كل حركة تطمح إلى التغيير عندهم . ومن هنا يجد البحث أن الحديث عنهما في فقرة واحدة مسوغ للتشابه بينهما في الصورة وفي الهدف .

الأثرياء

يحتل الأثرياء حيزا ضئيلا من الروايات قياساً إلى الحيز الذي أفردته للفقراء ، وقد رسمت الروايات الأثرياء من الخارج فلم تتعمق عوالمهم الداخلية ، وأظهرتهم من الشخصيات الثابتة المسطحة،ربما بدافع من الرؤية الغالبة عليها، وهي رؤية تؤمن بأن هؤلاء يقفون ضد الحركة وضد التغيير، فهم يسعون إلى تثبيت الأوضاع لأن الحركة ليست في صالحهم، وهم قائمون على مبدأ استغلال الإنسان وسلبه مقومات إنسانيته لذا فإنهم يتحالفون مع الأجنبي ولا تتعارض مصالحهم معه على أبعد تقدير ، فوالد الفتى في رواية " الشمس في يوم غائم" يصادق المستشار الفرنسي ويقضي سهراته معه ، ويقمع كل حركة يقوم بها فلاحو ضيعته ، ويستغلهم أبشع استغلال(١).

أما الشخصيات الأجنبية فقد صُورّت ثابتة ، ولم تُعن برسم أبعادها ، كشخصية الفرنسي الذي كان يعمل عنده فارس أو شخصية المستشار أو شخصيات الجنود الفرنسيين الذين يذكرون ذكراً عابرا دون أن تتوقف الرواية لتبين ملامحهم كالجنود في " الشراع والعاصفة " والمستشار في " الشمس في يوم غائم " ، وقد يكون الهدف من إيجادهم هنا هو تحديد الإطار الزماني للرواية.

ومن الشخصيات الأجنبية التي توقفت عندها الرواية لتبين بعض ملامحها شخصية زخريادس في " الياطر" التي سيعرض هذا البحث لها لاحقاً . وقد اختلفت صورة الأجنبي في الروايات بدءا من رواية " المرفأ البعيد " إذ يكتشف بطلها سعيد حزوم أن بغض الأجنبي لم يكن

---

(١) الرواية ،ص ٧٩، ٨٠.

لأنه أجنبي بل لأنه مستغل [١] فيقدم شخصيات أجنبية تقدمية مثل أورتورا قبطان السفينة كاسل ، الذي يشاركه الإيمان بالمبادئ المناوئة للفاشية [٢] وبنيوتي العامل الذي تذكر الرواية بشكل تقريري أنه كان من أوائل المنادين بالعمل النقابي في الميناء[٣].

ب- نماذج

١- شخصية أبي رشيد وشخصية العجوز

ومن الشخصيات اللافته هنا شخصية المحتكر أبي رشيد في رواية " الشراع والعاصفة" الصادرة عام ١٩٦٦ وشخصية العجوز في رواية " نهاية رجل شجاع " الصادرة عام ١٩٨٩ ، وقد تعمد البحث عرض هاتين الشخصيتين معا لإظهار موقف الروايات الثابت من هذه الشخصيات مما يفرض تصويرها بشكل متشابه ، وسيكون البدء بالشخصية الأسبق ظهوراً وهي شخصية أبي رشيد ثم موازنتها بشخصية العجوز في " نهاية رجل شجاع" الصادرة عام ١٩٨٩.

صورت رواية " الشراع و العاصفة " أبا رشيد بمظهر لا ينمّ عن صلابة وعناد، فقد بدا محتكر النقل في الميناء هذا:" كهلاً رقيق الحاشية حلو المعشر كريما، في سبيل توطيد نفوذه ، متواضعا في سلوكه (...) ولم يغير سرواله البحري وسترته القصيرة المشقوقة من أسفل الظهر وشحاطته وطربوشه العاديين."[٤]

وتعرض الرواية في إيجاز، سمات أبي رشيد وتلخص أفعاله وأساليبه في منطقة نفوذه وهي الميناء " فالميناء منطقته وهو الذي يدير العمل فيها[...] ويمولّ الحملات الانتخابية ويدعم بعض المرشحين حتى يفوزوا وهو إلى ذلك يرشو بعض كبار الموظفين ويدفع لبعض الفتيان العاطلين ولبعض المعوزين في مواسم الأعياد..."[٥]

وحينما يشعر أبو رشيد بخطر الطروسي المنذر بتأليب عمّال الميناء عليه ، يبعث إليه بصالح برو الذي عجز أمام قوة الطروسي وبسالته فاستنجد بأبي أمين رئيس الميناء[٦].

---

(١) " **المرفأ البعيد** " ، ص ٣٥٣.
(٢) المصدر نفسه ، ص ٢٥٤.
(٣) المصدر نفسه ، ص ٢٥١.
(٤) " **الشراع والعاصفة** " ، ص ٣٤.
(٥) المصدر نفسه ، ص ٣٩/٤٠.
(٦) المصدر نفسه ، ص ٣٨.

وكان أبو رشيد – الذي يحرص على الظهور بمظهر البسيط المتواضع – يخلع ثوب البساطة، حين يلوح خطر من موظف أو تلوح بادرة تكتل نقابي ، فيبدو:" عجوزا مقداما ضاريا يجمع بين العنف واللين والصّلابة وحسن التدبير ، وعندئذ تقع بعض الحوادث الزاجرة : يغرق مركب أو تحترق شاحنة ، أو يُضرَب رجل أو ينقل موظف ، أو يدفع المال ويتم خضوع المتمرد دونما ضجة أو إعلان وكان البحارة وعمال الميناء يعيشون في خوف دائم فمن يرضى عنه أبو رشيد يشتغل ومن يغضب عليه يترك الميناء ، أو يغرق ذات يوم قضاء وقدرا "[١].

وهكذا تبدو شخصية أبي رشيد منفرة ، ضيقة الأفق واسعة الحيلة والأساليب ، تغلف نفسها بالبساطة وتفتعل التواضع لكنها في حقيقتها قوية ومخادعة وقاتلة إذا لزم الأمر.

ويشبه العجوز في رواية " نهاية رجل شجاع " أبا رشيد شبها كبيراً من وجوه متعددة ، فقد رُسم كلاهما من خلال حديث السارد مهيمنا على منطقة الميناء، فالعجوز في "نهاية رجل شجاع " يحفظ التوازن في الميناء كله : " فهو القبة وهو العقد ، وهو المرجع إذا تضاربت المصالح واحتدم الخطر ، كلمة واحدة منه تميت وكلمة أخرى تنقذ"[٢] ،كما يشبه العجوز أبا رشيد في شكله وفي بساطته المفتعلة، فهو مثله ضئيل الحجم ، بسيط المظهر : " فمن هيكله الصغير تنقط الهيبة[٣]" وتظهر الرواية أن منظره البسيط قد يخدع وأنه يخفي تحت ليونته المدَّعاة قوة خارقة مسيطرة[٤] . كل هذه السمات تظهر من خلال وصف السارد ، إذ لا يسمع القارئ صوت هذه الشخصية إلا مرة واحدة حين يُعّرض مفيداً إلى تجربة رهيبة تلك هي تجربة الترغيب بأكياس المال والترهيب بإطلاعه على جثة صديقه حليش[٥] ويتكرر هذا الموقف من الثري في روايات كثيرة فتصوره دائما مخادعاً كريها لا يتورع عن القتل في سبيل مصالحه – كالإقطاعي في " الشمس في يوم غائم " – ، وكأن الروايات تنظر إلى الثري نظرة واحدة ثابتة ، وقد تكون هذه الرؤية هي التي تكمن خلف التشابه في صور الأثرياء.

---

(١) " **الشراع والعاصفة**" ، ص ٣٥.
(٢) " **نهاية رجل شجاع** " ص ١٢٦.
(٣) المصدر نفسه ص ، ٢٦٧.
(٤) المصدر نفسه ، ص ٢٧٢.
(٥) المصدر نفسه ، ص ١٧١.

الأجانب

٢ – شخصية زخريادس

من الشخصيات الأجنبية التي مُنِحت اسماً، واحتلت حيزاً لا بأس به مقارنة بغيرها. في روايات الحلقتين الأولى والثانية ، شخصية الخمّار اليوناني زخريادس الذي رسمته رواية " الياطر " بشاربين أشيبين معقوفين وعينين صغيرتين يطفح منها العزم ويكرش حَرّضَ زكريا على طعنه[١] .

لم تحظ هذه الشخصية بتعاطف الروائي؛ إذ صورها جشعة ، تسلب العمال الفقراء نقودهم مقابل متع رخيصة ، كما صورها عديمة الغيرة ، والقيم[٢] .

وعلى صغر حيزها ، فقد كان لوجودها آثرٌ أمتد حتى نهاية الرواية فبأثر من جشعها واحتيالها على زكريا ببعض النبيذ لأخذ ما في بطن الحوت، فإن أثر وجودها يلقي بظلاله على الرواية من بدايتها الى نهايتها ، فبسببها يشقى زكريا ، ويعيش مطارداً مهدداً في الغابة ، وكأن الرواية ترمز بها إلى الوجود الأجنبي المستغل ، الذي يمتص دماء الشعوب ، انسجاماً مع الرؤية العامة ، حيث تجعل الرواية من الحوت الثاني رمزاً للخطر القادم عبر البحر.

---

(١) الرواية ، ص ١٨.
(٢) تخدم أم زخريادس الزبائن بجسدها ، الرواية ص ٤٠.

سادسا: الشخصيات الثانوية والمتعددة

أ- سمات وملامح عامة

يزخر عالم حنا مينه الروائي بالشخصيات الثانوية ، وانسجاماً مع رؤيته فهي على الأغلب تنتمي إلى أحياء المدينة الفقيرة أو إلى الريف. ويلعب المكان دورا كبيراً في تعددُها وتنوعها ولا سيّما عندما تدور أحداث الرواية في الأحياء الشعبية والفقيرة كحي القلعة في " المصابيح الزرق" . وتبدو هذه الشخصيات مفعمة بالحركة والحيوية متفاعلة مع ما يجري حولها ، وإن يكن هذا التفاعل بحاجة إلى تأطير فكري وتنظيمي.

وتلعب هذه الشخصيات دوراً أساسيا في تجسيد مبدأ الإيهام بالواقعية . وتؤثر في إقناع القارئ بوجودها عندما تتصرف وتتحدث على سجيتها. ويمكن الوقوف عند شخصية ثانوية واحدة تمثل مرحلة من مراحل الروايات الثلاث.

وقد اختار البحث شخصية أحمد من " الشراع والعاصفة" ، ممثلا للشخصيات الثانوية في الحلقة الأولى من الروايات ، وشخصية أبي روكز ممثلة للشخصيات في الحلقة الثانية كما اختار شخصية جيفرسون لتمثل الشخصيات الثانوية في الحلقة الثالثة.

ب- نماذج

١- شخصية أحمد :

يتبين لقارئ " الشراع والعاصفة" أنّه على الرغم من دوران عالمها حول شخصية الطروسي، فإنها لم تهمل الشخصيات الثانوية بل أولتها العناية وأبرزت فيها الجوانب التي تخدم رؤيتها ، من هذه الشخصيات شخصية فتى الميناء أحمد[١] الذي تحول بفضل عمله في إنقاذ مركب الرحموني من فتى هامشي متسكع إلى بحار مستبدلا بالاحتقار والإهمال احتراماً وشهرة مكتسباً تقدير الناس من حوله.

من أبرز وسائل رسم هذه الشخصية الحوار الذي أنيطت به وظائف منها : إلقاء الضوء على طبيعة الشخصية ووضعها سواء أكان ذلك قبل التغيير الجوهري الذي طرأ عليها أم في أثنائه ، إذ وُظّف ليظهر بطالة أحمد وعيشه على الهامش حيث كان يقضي معظم وقته في "قهوة" الطروسي مستمعاً لحكايات خليل العريان[٢] أو اللعب بالورق[٣] ، ويظهر الحوار دنوّ منزلته بين

---

(١) الشراع والعاصفة ، ص ٦٢.
(٢) المصدر نفسه ، ص ٧٢.
(٣) المصدر نفسه ، ص ١٨٦.

رواد المقهى وعمال الميناء ، فحين طلب أحمد من أبي محمد أن (يركّب) يعد الشاي في أثناء لعبه في المقهى شتمه وركله وشدة من أذنه [١] .

ولم يكن أبو محمد يتحرج من شتمه بأقذع الشتائم ويكلفه بقضاء خدمات للمقهى[٢] فمن خلال الحوار أظهرت الرواية حقارة هذه الشخصية وضآله أهميتها في مجتمع الميناء. وينم حواره عن صلابة لم يكن له عهد له بها قبل أن يقرر مرافقة الطروسي لإنقاذ مركب الرحموني، فحين سأل الطروسي الذي كان يقود الزورق عن مستوى المياه في أرضيته ، كان أحمد الوحيد الذي أجابه ، لأن البحارة : في إعياء شديد إذ قال " – مستوى مياه الزورق يغطي أقدامنا ، وقال أحمد كمن يخاطب نفسه "لو رحمتنا السماء فتوقف المطر على الأقل" .

--تعبت [سأله الطروسي]

– ما باطل

قال الطروسي في سره " هذا جواب " . أنعشته النغمة"[٣] وكمكافأة على الهمة العالية التي لحظه عليها الطروسي أوكله استلام دفة الزورق وهو أول عمل جاد في حياته [٤] ، فقبله بعد تردد .

وتتآزر أفعال أحمد وحركته وسلوكه في إظهار نموه ، وقد زاد من هذا النمو تفاعله مع الطروسي وحبه له ، الذي كان يشجعه على المضي في طريقه الجديدة .

تدرجت الرواية في إظهار شخصية أحمد ، إذ بدأت بتصويره جالسا في المقهى يطلب إلى خليل العريان أن يقص إحدى حكاياته[٥] أو يلعب بالورق، ويصرخ، ويتعارك مع البحارة وكان عمله لا يتعدى إحضار عشاء ، أو وسيلة ركوب للطروسي ، أو تهريب بعض التبغ والمشاركة في رحلات صيد قصيرة . إلى أن وقع حادث مركب الرحموني ، فتطوع الطروسي وثلاثة بحارة للذهاب في زورق الإنقاذ بحثا عن ناجين ، فحدث ما لم يكن متوقعا من هذا الفتى الذي كان محطّ استهزاء البحارة يوماً فأضحى بين يوم وليلة محط إعجابهم بفضل عمله وجرأته وتضحيته اقتداء بالطروسي مثله الأعلى ، فما أن شاهد زورق الإنقاذ حتى ألقى بنفسه فيه مخالفا رأي الطروسي ، وكانت رحلة الإنقاذ هذه أول درس عملي يتلقاه في الإبحار على يد

---

(١) المصدر نفسه ، ص ١٨٥.
(٢) المصدر نفسه ، ص ١٨٣ و ١٨٦
(٣) المصدر نفسه ، ص ٢٤١.
(٤) المصدر نفسه ، ص ٢٤١.
(٥) المصدر نفسه ، ص ٧١.

الطروسي ، وأول مناسبة يكشف عن جرأته وشجاعته ، وقوة إرادته .

من خلال رحلة الإنقاذ تكشفت شخصية أحمد عن طاقات كامنة؛ فحين قرر الطروسي مغادرة الزورق والبقاء في شختورة الرحموني لقطرها، وأمر البحارة بالعودة إلى الميناء ، فأجأ أحمد الموجودين بقفزه إلى الماء ليكون مع الطروسي ، الأمر الذي أشعر البحارة بخيبتهم إزاء جرأته بعد أن كان " هُزْءَتهم يوماً"[١] ، وذهبت نداءاتهم له بالعودة عبثا ، إذ كان إصراره أقوى من توسلاتهم .

وحين يلتقي بالطروسي بعد طول جهد في المياه الثائرة تظهر الرواية تغير نظرة الطروسي إليه واحترامه له ، واعتماده عليه خصوصاً حين يكلفه لدى وصوله بالإمساك بدفة الشختورة إذ أنه حينها:" لم يسأل كيف جئت ولماذا؟ لقد سبر غوره من أول الليل إنما لم يتصور أنه يفعل ما فعل فلما وصل إلي ذراعيه ضمه ملهوفا وهزّه من كتفيه ، وضمه ثانية ، وشمله بنظرة شكر وود ، مشفوعة بابتسامة تقدير من بحار كهل إلى بحار فتى ، وأنهى إليه البشرى ودفعه إلى العمل من فوره طالباً أن يمسك الدفة"[٢] وجاءت مهمّة نقل الأسلحة للمجاهدين تعلن أحمد رجلا ذا أهمية عالية لدى الطروسي الذي كلفه بتجهيز الفلوكة ، وبهذا الحدث يشعر أنه بدأ حياة جديدة:" وأن الزمن الذي كان ينتدب فيه لقضاء صغار الأمور قد ولى وإلى الأبد"[٣] ، لذا فأنه يتجاهل صيحات أبي محمد عليه عامداً؛ ففتى الميناء ذهب ونبت مكانه رجل فيه من الطروسي قبس .

وعن طريق العمل يحقق أحمد قمة إنجازاته باختيار الرحموني له بحاراً على مركبه ومعاملته له كابنه[٤] ،لقد أدرك أحمد لذة العمل الذي وجد بوساطته ذاته بعد أن كانت ضائعة في فراغ البطالة ، فيه نال احترام من حوله وأولهم الطروسي الذي رفعه من خادم إلى بحار[٥] ، وبه اكتسب ثقة جعلته في نظر الناس بحاراً ، لا فتى يعيش على هامش الميناء.

يتضح مما تقدم أن شخصية أحمد شخصية نامية وتبدو وسيلة لتجسيد العمل قيمة عليا في الحياة وبه تكتسب الشخصية احترامها لذاتها واحترام الآخرين لها، ومن هنا يظهر الترابط بين أسلوب رسم الشخصية وبين الرؤية التي تجسدها.

---

(١) المصدر نفسه ، ص ٨٥، ١٨٥، ١٨٦، ١٥٤، ١٥٧، ٢٤٤، ٢٦٠.
(٢) المصدر نفسه ، ص ٢٦٦.
(٣) المصدر نفسه ، ص ٣١٤.
(٤) المصدر نفسه ، ص ٢٥٤، ٢٦٠.
(٥) المصدر نفسه ، ص ٢٦٦، ٣١٤، ٢٦٠ ، ٣١٩، ٢٥٤، ٢٦٠ .

٢- شخصية أبي روكز :

ومن شخصيات الحلقة الثانية الثانوية " رسمت رواية ": الثلج يأتي من النافذة " شخصية الحِرَفِيّ أبي روكز لتخدم رؤيتها التي تبجّل العمل اليدوي خصوصاً أن هذه الرواية قدمت معادلة المثقف العامل مقلوبة فجعلت فياضاً البطل المثقف يمارس العمل اليدوي في لبنان فيسد فجوات في شخصيته ويعود لمواصلة النضال في بلده.

يظهر هذه الرجل اللبناني ذو الأصول الجبلية في الثلث الأخير من الرواية ملاكاً لمصنع المسامير الذي يعمل فيه فياض ، وقد صوّرته الرواية مريضاً ، وقلقا من عدم حرص الدولة على صيانة حقوق ذوي الصناعات الصغيرة وحماية مخترعاتهم، فكأن الرواية تقصد من خلال عرضها لمشكلته،الإشارة إلى مشكلة هذه الفئة [١] .

قُدّمت هذه الشخصية من خلال حوارها مع فياض الذي تشكو إليه ممَا تعانيه ، ومن خلال الحوار الداخلي غير المباشر الذي يُسلط الضوء على همومها ومعاناتها وتتناوب الضمائر في هذه الحوار لتدل - ربما - على مدى الاضطراب والقلق الذي تعانيه هذه الشخصية : " فيبدأ بضمير الغائب : " فماذا بعد إعجاب شقيقته فيما رأت ؟ هل يؤثر عليها شقيقه صاحب المنشرة والتمويل"[٢] ثم يستلم المتكلم الحوار الداخلي ويعود ليتحول إلى المخاطب ، في محاولة من الرواية لإشعار القارئ بمعاناة هذه الفئة من الطبقة العاملة.

٣- شخصية جيفرسون :

أما الشخصيات الثانوية في الحلقة الثالثة فهي تظهر بلا هدف ، ويعجز القارئ عن استخلاص دلالة ما من وجودها أو وظيفتها ، ويمكن وصفها بجملة واحدة إذ تظل سماتها وأفعالها.القليلة جداً،تتكرر من بداية الرواية إلى نهايتها بلا هدف،أو معنى مثل شخصية جيفرسون في رواية " حدث في بيتاخو " بأجزائها الثلاثة حيث لا يراه القارئ إلا مخموراً، يطارد مادلين ويهدد زبيداً ، أو يوسط الأصدقاء عنده من أجل أن يتخلى له عن مادلين. ومثلها مثل الشخصية المحورية ، تعيش بلا هدف أو قضية وتبدو كبقية شخصيات هذه الروايات منفرة، بعيدة عن أن تجتذب صداقة القارئ أو حتى تعاطفه .

---

(١) " الثلج يأتي من النافذة " ص (٢٥٠-٢٥٤)
(٢) المصدر نفسه ، ص ٣٣٣.

سابعاً: تمايزات وقضايا عامة

تستوقف دارس شخصيات روايات حنا مينه جملة أمور تتعلق بالكيفية التي ظهرت عليها الشخصيات مثل وجود الأسماء وغيابها ، وتشابه شخصيات الروايات مع شخصيات القصص القصيرة للمؤلف ، وتشابه الشخصيات مع بعضها بعضاً وتشابهها مع حياة المبدع ، وسيعرض لها البحث هنا بصورة موجزة.

ومما يلحظه الدارس في مسألة وجود الأسماء وغيابها ،أن معظم الشخصيات في الروايات وردت تحت أسماء مكونة من كلمة أو اثنتين أو ثلاث ،مثل فارس ميخائيل، ومريم السودا ، ومكسور المبيض ، وكرم المجاهدي ، وفاطر هاني اللجاوي ، وفهيم المتبحر ، وعناد الزكرتاوي ، وأم صقر الغساله، ويلاحظ المتمّعن في هذه العينة من الأسماء أنها قد تدل على الصفة التي تفتقدها الشخصية مثل شخصية فارس الانهزامية ، وشخصية سعيد حزوم الذي افتقد طعم السعادة في حياته أو قد تدل على ملمح جسمي مثل مريم السودا ، أو على مهنة مثل مكسور المبيض وأم صقر الغسالة وقد يدل الاسم على سمة في الشخصية أو قد يلخص صفاتها مثل كرم المجاهدي من الكرم والجهاد وهي من سمات البطل في رواية " الربيع والخريف" ، وكذلك اسم فهيم المتبحر الذي منح للفيلسوف المادي ووالد راجعة في رواية " مأساة ديمتريو " ومثل عناد الزكرتاوي للروائي الذي تحاكمه شخصياته في روايتي " النجوم تحاكم القمر "والقمر في المحاق" وهي شخصيات روايات حنا مينه نفسها مما يدفع القارئ للتساؤل عن سر اختيار المؤلف اسماً آخر لنفسه ما دام يتحدث في الرواية عن ذاته ناسباً إلى عناد الزكرتاوي كتاب "هواجس في التجربة الروائية"[١]. ومما يجدر ذكره أن بعض النقاد يرون في منح الشخصية اسما يلخص صفاتها تحكما من المؤلف في شخصياته غير مرغوب فيه[٢] .

وكما تستوقف أسماء الشخصيات الدارس فإن غيابها يستمهله أيضا، وقد حدث هذا في رواية " الشمس في يوم غائم " فتقدم من خلال الوظيفة فقط كالمستشار أو الخياط أو ضابط الإيقاع ، وقد يكون غياب الاسم في هذه الرواية لأن الروائي يريد التركيز على العام وتصويره، أما حينما يذكر الاسم ، فهو يركز على الخاص أي على إنسان بعينه لكنه يحمل سمات الطبقة أو الفئة التي ينتمي إليها.

وقد يفسر غياب أسماء بعض الشخصيات في روايات منحت شخصياتها أسماء ، بدافع

---

(١) **النجوم تحاكم القمر** ،ص ٢٢٦.

(٢) بدر ، عبدالمحسن : **نجيب محفوظ الرؤية والأداة** ، ص ٣١٦.

من موقف الروائي المبغض لها كاسم الضابط الفرنسي في رواية "المصابيح الزرق"، واسم أم زخريادس في رواية "الياطر" ، والعجوز في رواية "نهاية رجل شجاع " وقد صورت الروايات هذه الشخصيات جميعها منفرة وثابتة انسجاماً مع رؤية المؤلف لها على الأغلب.

أما مسألة تشابه أو تماثل شخصيات الروايات مع شخصيات القصص القصيرة مثل شخصية " ديمتريو" في قصة بهذا العنوان للكاتب نفسه ، فقد يكون عائداً إلى أن هذه القصة كانت النواة التي بنى الروائي روايته عليها(١).

ولعل تشابه شخصيات الروايات الذي يلحظه الدارس بكثرة - مثل تشابه شخصية خليل في " الثلج يأتي من النافذة " مع شخصية الخياط في " الشمس في يوم غائم" وتشابه شخصية لبيبة في رواية " نهاية رجل شجاع " مع شخصية نجوى في " الشراع والعاصفة " -وغيرها كثير- لعله عائد إلى أن الشخصيات وجدت في بيئة زمانية ومكانية متشابهة إلى حد كبير ، وأنها عاشت أوضاعاً اجتماعية واقتصادية تكاد تكون متماثلة ، ومرت بظروف ومواقف توشك أن تكون مكررة خصوصاً أنها تعيش في معظمها في أحياء المدينة الفقيرة ، وكان الهدف من تصويرها تجسيد رؤية واحدة.ينطبق هذا الاستنتاج على الشخصيات المتشابهة في الحلقتين الأولى والثانية من الروايات " كشخصية أبي رشيد وشخصية العجوز " اللتين رسمتا في الحلقتين الأولى والثانية ، وقد سبق للبحث أن عرض لهما بالتفصيل.

أما تشابه شخصيات الحلقة الثالثة مع شخص المؤلف - إلى حدّ التطابق أحياناً - فمردّه إلى غياب الرؤية الواضحة التي كانت ساندة في الحلقتين الأولى والثانية وحلول رؤية تكاد تكون ضبابية وذاتية ، محبطة يائسة ومشرذمة ينفصل فيها التفاعل بين الذات والموضوع وتبرز فيها الشخصية منقطعة عن واقعها ، فينفر منها القارئ لأنها لا تمثل ما يهمّه ، أو يجذبه. وقد يلاحظ الدارس أيضا تشابها واضحا بين عدد من شخصيات الروايات وبين شخصية الكاتب وهذا أمر طبيعي ومسوّغ فلا بد للكاتب من أن يودع في شخصياته نتفا من ذاته(٢).

* * *

وباستقراء الشخصيات في روايات حنه مينه والكيفية التي ظهرت عليها تنجلي للدارس أمور مهمة أولها أن هذه الشخصيات كثيرة ومتنوعة في ملامحها وزمانها

---

(١) **الأبنوسة البيضاء.**

(٢) شكري ، غالي : **الرواية العربية في رحلة العذاب** ، ص ٢٢٩ ، ومينه حنه : " **هواجس في التجربة الروائية**" ، **ص** ٩٠ ، والخطيب ، محمد ، " **تكوين الرواية العربية**" ، ص ١٣٢، ١٣٣.

ومكانها ولغتها ، إذ أظهرت النساء إلى جانب الرجال والأغنياء إلى جانب الفقراء والمثقف إزاء العامل ، كما كثرت فيها شخصيات أجنبية من الجنسين.

ومن الأمور ذات الأهمية التي يتبينها الدارس أن الكيفية التي ظهرت عليها هذه الشخصيات فرضتها رؤية الكاتب ووظيفة الرواية ، لذا فإن قضايا هذه الشخصيات في معظمها مبنية حول هذه الرؤية ، ومن هنا يجد الدارس أن شخصيات الحلقة الأولى والثانية من الروايات في معظمها تخوض صراعاً متعدد الوجوه مع قوى طبيعية واجتماعية وذاتية ، فتبدو حية ، متفاعلة مع واقعها ملتصقة به ؛ تبدأ فردية عادية ، تندمج في حركة الواقع لتنفعل به ، وتؤثر فيه فتتغير نظرتها من نفسها ومن الوجود من حولها ، مع تركيز الحلقة الأولى من الروايات على الشخصية من الخارج ، وميل روايات الحلقة الثانية إلى استقصاء عالم الشخصية الداخلي، ولأن قضاياها تدور حول الانتماء والعمل الجماعي والبحث عن العدالة بأشكالها فإن كثير منها يدخل السجن ، الذي قد يكون مدرسة لتعليم النضال فتخرج الشخصية وقد ازداد إيمانها بقضاياها ، وزاد إصرارها على النضال .

وقد لا يكون هناك فرق كبير بين شخصيات الحلقتين الأولى والثانية باستثناء أن شخصيات الحلقة الثانية التي ظهرت عقب هزيمة حزيران بدت مأزومة ومهزومة ومع ذلك فقد قدمت هاتان الحلقتان عالما روائيا متكاملا خصباً و جذاباً ، في حين تقدم الحلقة الثالثة من الروايات والتي بدأت بعد عام١٩٩٠ شخصيات ثابتة ومع أن معظمها من فئة المثقفين إلا أنها بدت بلا قضايا ولا هدف تسعى إليه ، تعيش من أجل ذاتها لا هم لها سوى التلذذ بالخمر وبالجنس ، فلم تستطع هذه الشخصيات جذب اهتمام القارئ أو تعاطفه لأنها لا تمس ما يهمه من قريب أو بعيد .

ومن الأمور التي يلاحظها الدارس أيضا أن هناك تشابها كبيراً بين عدد من شخصيات الروايات وقد يعلل ذلك بتشابه ظروفها وأوضاعها وربما لأنها مستمدة من الذات المبدعة ومن الواقع المضطرب المليء بالتحديات والتساؤلات.

الفصل الثالث

أساليب رسم الشخصية في روايات حنا مينه

أولاً: الأسلوب التصويري

ثانياً: الأسلوب الاستبطاني

ثالثاً: الأسلوب التقريري

الفصل الثالث

أساليب رسم الشخصية في روايات حنا مينه

توطئة

يطمح هذا الفصل إلى الإجابة عن ثالث أسئلة البحث وهو:بم رسمت الشخصية؟ ويبدو الدارس مضطراً إلى التأكيد مرة أخرى على عدم إمكانية الفصل بين ظهور الشخصية وكيفية رسمها وأساليب هذا الرسم وقد تبين بالدراسة أن الأساليب التي اتبعتها الروايات في رسم الشخصية متعددة وهي:

الأسلوب التصويري الذي يركز على الحركة والحدث وعلى الشخصية وهي تتفاعل وتتحرك، والأسلوب الاستبطاني الذي يغوص في داخل الشخصية كاشفاً عن حركة عالمها الداخلي وهي تتفاعل وتتبادل التأثير والتأثر مع حركة العالم الخارجي من حولها، أما الأسلوب الثالث والأخير فهو الأسلوب التقريري الإخباري/ الصحفي الذي يعد نكسة في مسار حنا مينه الروائي – كما سيتضح لاحقاً – إذ يوجز هذا الأسلوب سمات الشخصية ويكررها، ويختزل الأحداث ويلخصها ولا يعرضها، وغنيّ عن القول أنه يناى بالرواية عن طريق الفن.

وسيأتي هذا الفصل على الحديث عن هذه الأساليب بالتفصيل بادئاً بعرض تقنيات كل أسلوب وعناصره، ومبينا الأسباب والظروف التي فرضت اختياره، وراصداً وظائف هذه التقنيات مع التمثيل بالروايات التي وجد البحث أنها كانت الأكثر استخداماً وتوظيفاً لأسلوب بعينه بكفاءة واقتدار.

أولاً : الأسلوب التصويري

-روايتا " المصابيح الرزق" و " والشراع والعاصفة" نموذجاً

سبق القول [١] أن الأسلوب التصويري في أبسط تصور له هو ذلك الأسلوب الذي ينتهج رسم لشخصية الروائية من خلال حركتها وفعلها وحوارها، ومن خلال حديث الشخصيات الأخرى عنها، فيصورها وهي تخوض صراعها مع ذاتها، أو مع غيرها أو مع ما يحيط بها من قوى اجتماعية أو طبيعية راصداً نمو الشخصية من خلال نمو الوقائع وتطورها،الذي ينتج عن تفاعل تلك الشخصية معها،بحيث لا ينفصم التلازم بين الشخصية والحدث، فيتضمن كل تطور في الحدث تغييراً في الشخصية، ويتبع كل نمو في الشخصية تغير في الحدث وتنامٍ في الصراع.

وبناء على هذا التصور فإن روايتي " المصابيح الزرق " الصادرة عام١٩٥٤ و "الشراع والعاصفة " الصادرة عام ١٩٦٦ تكونان أكثر الروايات التزاما بهذا الأسلوب، إذ يهيمن هيمنة تامة على رسم الشخوص فيهما ، ولا يزاحمه أسلوب آخر على هذه السيادة، إذ برز في هاتين الروايتين عنصر الصراع، فاقتضى بدوره رسم الشخصيات بهذا الأسلوب مظهراً تفاعلها مع محيطها، وكاشفاً الغطاء عن طبيعتها وراصداً نموها، فظهرت هذه الشخصيات للقارئ بخصوصيتها وفرادتها، هي تتحرك وتتفاعل بمحيطها تؤثر وتتأثر، يسمع أصواتها وهي تحاور وتجادل فيألفها ويشعر بقربه منها بل يصادقها وقد يحبها فيتقمصها.

قدمت شخصيات هاتين الروايتين من خلال الحدث،أي قدمت وهي تتحرك وتتفاعل مع من حولها وما حولها ، فبدت للقارئ حية وقريبة يكاد يجزم أنه يعرفها،كما قدمت من خلال حديث الشخصيات الأخرى، إضافة إلى الحوار المتوازن، الذي أسهم في إظهارها بخصوصيتها وفرادتها. ولعل عنصر الحدث هو أبرز العناصر التي أسهمت في رصد نمو الشخصية وإظهار تطورها سلباً أو إيجاباً إذ قدمته الرواية عرضاً لا إخباراً، فأظهر إضافة إلى نموها، ملامحها النفسية والفكرية، وأفعالها وردود أفعالها، يليه في الأهمية الحوار الناضج الذي أسهم بشكل جلي في تنمية الصراع وتأزيم المواقف وكان له دوره الأساسي في صنع الأحداث ونقلها حية متحركة ثم حديث الشخصيات الأخرى عن الشخصية الذي قام بدوره في الكشف عن ملامح الشخصية المادية والنفسية والفكرية.

ولتوضيح ما سبق سيعرض هذا المحور لتقنيات هذا الأسلوب مع التمثيل عليها من روايتي

---

(١) الفصل الأول من هذا البحث ص ١٤.

"المصابيح الزرق". و "الشراع والعاصفة" ثم ينتقل إلى عرض نماذج لشخصيات رئيسية وثانوية من الروايتين آنفتي الذكر.

تقنيات الأسلوب التصويري وعناصره :

يلحظ الدارس أن عناصر الأسلوب التصويري وتقنياته تآزرت للقيام بوظائفها باقتدار، فأبرزت الشخصيات بخصوصيتها كاشفة عن ملامحها المادية والنفسية والفكرية راصدة نموها وتطورها وقد كان للحدث المصور، أو التصوير المشهدي للفعل في حال حضور الدور الأكبر في رسم شخصيات الروايتين اللتين يشكلان حلقة واحدة يمكن أن نسميها حلقة الأسلوب التصويري. ولعل أبرز تلك الأحداث معركة الخبز التي قام بها فارس ضد حسن حلاوة المحتكر والمتعاون مع المحتل[١]، إذ أظهر أثر النمو الفكري لوعي هذه الشخصية بما حولها، ولم يكن هذا الحدث مفتعلاً أو مفروضاً عليها، بل جاء مقنعاً لأنه نابع من طبيعتها.

كما كشف الحوار عن مستوى الشخصيات،وبيّنها بخصوصيتها، وقام بوظيفته الدرامية بكفاءة، إذ كان قادراً على تنمية الصراع وتأزيم المواقف وتطويرها والتمهيد لأحداث قادمة، من ذلك الحوار التالي بين محمد الحلبي وميخائيل إذ يقول: "إذا كان الأمر كذلك فإليك الجواب: اللحم لن يباع غداً أنا لن أفتح، السوق كله إضراب، كل الناس سيضربون سنرتدي البيجامات تحت الثياب"[٢] فتوقع الصدام قائم ونتائجه محسوبة في هذا الحوار الذي ألقى الضوء أيضاً على مهنة محمد وعلى دوره الفطري وغير المؤطر في قيادة الجماهير لمواجهة المحتل، وكذلك كشف عن استعداده للتضحية، ولا يخفى ما لهذا الحوار من أثر في نفس القارئ الذي قد يشعر بأنه يشارك في استخلاص صفات هذه الشخصية بعيداً عن قبضة المؤلف أو السارد.

وأسهم حديث الشخصيات الأخرى في جلاء الملامح المادية والنفسية والفكرية للشخصية كما ألقى الضوء على ماضيها، ورصد نموها، وتنبأ بما ستفعله في قادم أيامها مظهراً مكانتها لدى الناس من ذلك حديث أبي فارس عن مريم السوداء الذي ألقى الضوء على ملامحها المادية عرجها ووصف ملامحها النفسية "جرأتها ووطنيتها التي دفعتها للمشاركة في المظاهرات[٣].

قد يكشف حديث الآخرين عن الشخصية عن دورها في تطوير وعي الآخرين وتنميته؛ أي عن فاعليتها وتأثيرها على غيرها، من ذلك ما قيل عن عبد القادر المناضل الثوري على لسان فارس الذي يحاور والده قائلاً: " وباستطاعتي ان أهجم على أي فرن وانتزع منه كيساً من طحين أو رطلاً من خبز وليفعلوا بي بعد ذلك ما يفعلون... السجن لا يخيفني ومن حقي كما

---

(١) " **المصابيح الزرق**" ص ١١٤.
(٢) المصدر نفسه ص ١٣٩.
(٣) المصدر نفسه ص ٢٠٥.

يقول عبدالقادر أن آكل كغيري" [١].

وقبل الانتقال إلى عرض نماذج للشخصيات التي رسمت من خلال تقنيات الأسلوب التصويري ، يحسن التنبيه هنا إلى أن هذا الأسلوب استخدم في رسم كل من الشخصيات الرئيسة أو الأبطال، واستخدم بالكفاءة ذاتها لرسم الشخصيات الثانوية. ولعل أشهر الشخصيات الرئيسة التي استخدم الأسلوب التصويري في رسمها شخصية الطروسي التي عدّت إحدى أشهر ثلاث شخصيات في الأدب الروائي العربي. وهي شخصية أحمد عبدالجواد في " الثلاثية " لنجيب محفوظ ، وشخصية مصطفى سعيد في " موسم الهجرة إلى الشمال " للطيب صالح [٢].

من الشخصيات الثانوية التي رسمت بالأسلوب التصويري شخصية كل من أحمد والأستاذ كامل في "الشراع والعاصفة" وعبد القادر ومحمد الحلبي ومريم السوداء في "المصابيح الزرق".

يثير انتباه الدارس هنا أن أياً من الشخصيات الثرية أو الأجنبية لم ترسم بالأسلوب التصويري في هاتين الروايتين، بل رسمت من خلال التقرير الذي يختزل سماتها وأفعالها فبدت ثابتة جامدة، وهذا أمر قد يكون له صلة برؤية المؤلف منها بسبب ما تمثله من عداء للحركة والتغيير، فهي ثابتة على ظلمها واستغلالها.

وسيقف البحث عند شخصية كل من الطروسي وعبد القادر ومريم السوداء نماذج لهذا الأسلوب لأنها قد تكون أكثر الشخصيات تمثيلاً له من ناحية، وأكثرها جذبا وتشويقاً للقارئ من ناحية أخرى؛ إذ تتكشف له بالتدريج وتقدم من خلال حركتها وسلوكها، وحوارها وحديث الآخرين عنها، وكما أنها بحركتها ، وتفاعلها مع غيرها ، وتصديها للمواجهة،تدافع عن قضايا تهم القارئ، وتجذبه.

ب- نماذج

١- شخصية الطروسي:

قد تكون هذه الشخصية أشهر شخصيات حنا مينه وأكثرها تناولاً من النقاد الذين ما فتئوا يتناولونها بالدرس حتى بعد مضي عقود ثلاثة على إيجادها[٣]، ويعدونها أصلاً يعيد حنا إنتاجه في رواياته اللاحقة[٤] وقد رسمت هذه الشخصية من خلال عناصر وتقنيات الأسلوب التصويري فبرزت من خلال سلوكها وحركتها وتأثرها بالأحداث وصنعها لها .

---

(١) المصدر نفسه ، ص ٢٠٢، ٢٠٣.

(٢) الخطيب كامل، وعبد الرزاق عيد "**عالم حنا مينه الروائي**" ص٣٦.

(٣) دراج، فيصل: "**دلالات العلاقة الروائية**" ص ١٤٠-١٧٥.

(٤) العطار، نجاح: "**الطروسيه وعالم حنا** ..." المعرفة ١٤٦ نيسان ، ص ٧٣، ١٠٢ ودراج، فيصل ، المرجع السابق ، ص ١٩٥.

دور الحدث :

كان لعدة أحداث دور رئيسي في تشكيل هذه الشخصية، وأولها حدث الانتظار على صخور الشاطئ من أجل العودة إلى البحر وآخرها حدث الإقلاع ، وبين هذا وذاك، وقعت أحداث مهمة أضاءت هذه الشخصية وأبرزتها بصورتها الفريدة، ذلك هو حدث إنقاذ مركب الرحموني ، وقد أبرزت هذه الأحداث الشخصية في صراعها مع القوى الاجتماعية ومع القوى الطبيعية ، كما أبرزتها في صراعها مع المستعمر ليكون صراعها هنا من أجل القضية الوطنية.

فبم رُسِم الطروسي؟

يلتقي القارئ الطروسي أول ما يلتقيه وهو يتحرك على الشاطئ ويجلس على الصخور غارقا في تأملاته ، ولأنه بدأ فرديا لا هم له سوى ذاته ومصيرها ، فقد كان ينأى بنفسه عن الناس ويرغب عن محادثتهم[١] . ومن خلال حركته وأقواله يتكشف الطروسي أمام القارئ ، وينمو مع الحدث ، ومن خلال صراعه مع القوى الاجتماعية الممثلة بمعركته مع صالح برو أحد (أزلام) محتكر النقل في الميناء . وتصوره الرواية بأسلوب مشهدي حي عراكه مع ابن برّو الذي " بوغت بضرب الخيزرانة الرصاصي المحكم فتراجع وقفز ثم وثب وطعن الكتف... اختار بسرعة وحزم ذراع صويلح التي تحمل السكين هدفا له وعلق الخيزرانة فيه ضرباً وندفاً..."[٢]

يستخلص القارئ من هذا المشهد عددا من سمات الطروسي منها: الإباء ، ونبل السلوك إذ يتمتع بأخلاق الفارس الذي يأبى مواصلة ضرب غريمه ما دام ملقى على الأرض، ومنها كره النفاق ، وبعد النظر ، وذلك حين أخبر أبا محمد بأن التحرش سيستمر[٣].

وتظل الرواية تبرز سمات الطروسي من خلال الحركة والسلوك والتفاعل مع الأحداث لا من خلال الوصف أو التقرير ، وبذا تعطي القارئ فرصة لاستخلاص تلك السمات . ومن تلك المواقف الدالة رفضه التحدث مع أبي رشيد في مسألة صالح ، وأمره أبا محمد أن يأخذ ثمن القهوة منه ، وإسقاطه حقه عن صالح برّو في المخفر[٤] ، إذ يُستخلص منها استقلاله وعدم خضوعه للسلطة ، ومقاومته للقوى الاجتماعية المسيطرة ، ونبل أخلاقه وثقته بنفسه.

ويدل تدخله من أجل العامل المريض [٥] على اهتمامه بالآخرين ورفضه للقهر ،

---

(١) " **الشراع والعاصفة** " ص ٢١٦.
(٢) المصدر نفسه ، ص ٢١٦.
(٣) المصدر نفسه ، ص ٣٢.
(٤) المصدر نفسه ، ص ٣٢.
(٥) المصدر نفسه ، ص ٣٦.

وانتصاره للكرامة الإنسانية . أما وجوده في المقهى وهو الحدث الأساسي في الرواية كما يقول غالي شكري[١] ، فهو الذي يمكن الطروسي من التفاعل مع الناس ويزيد من اهتمامه بهم إذ يتبين له الاختلاف بين حياة البّر وحياة البحر ، وأن العالم يموج بالأحداث يتوجب عليه - شاء أم أبى - أن يدور معها ، وقد كان يستمع - مضطرًا-للمحاورات التي كانت تدور في المقهى بين مؤيدي الحلفاء ومؤيدي ألمانيا ، فبدأ يتساءل عن سر حماستهم للسياسة[٢] ، وأخذ يعجب بإذاعة برلين ويقتنع بكلام الأستاذ كامل، وصار يألف جو المقهى ويصر على تحدي من يحاول تعكيره[٣] . وهنا يبرز دور المكان في تشكيل وعي هذه الشخصية وتغيير مواقفها.

ولعل قمة أحداث الرواية وأكثرها تأثيراً على الطروسي حادث إنقاذ مركب الرحموني الذي يُمثل الصراع ضد العالم الطبيعي ، فبالتصوير المشهدي لهذا الحدث تتكامل صورة الطروسي أمام القارئ ، إذ تتكشف أبعاد جديدة لهذه الشخصية النامية ، فيعرف القارئ أنه خبير بالأنواء الجوية ، وأنه مهتم بالمبحرين[٤] وسط النوء دليل على اهتمامه بالآخرين ،وتتكشف أيضا سمات الزعامة والقيادة، إضافة الى المشاعر الإنسانية النبيلة التي يتمتع بها إزاء غيره، وذلك حين يصر على إنقاذ مركب الرحموني ليدخل الفرحة إلى قلبه " فأية فرحة سيستشعرها وهو يرى إلى شختورتة تعود إلى الشاطئ "[٥] ، وقد أظهر هذا الحادث إضافة إلى ما سبق حسن التخطيط والإدارة التي يتمتع بها الطروسي حين أمر بإعادة زورق الإنقاذ ، وحين رتب قيادة دفته[٦]. فحادث إنقاذ مركب الرحموني يكشف عن كثير من سمات هذه الشخصية ويظهر مدى ارتباطها بالبرّ وأهله تعبيراً عن ارتباطها بالآخرين ، وهذا تحوّل لم يكن ليحدث لولا وجوده في البر/في المقهى وتفاعله مع الناس ، وسماته الفطرية من إباء وشهامة، وعن تضحيته من أجل الآخر دون أن يبغي من ورائها ثمنا.

وقد تجلّى الانقلاب الواضح على شخصية الطروسي لحظة عودته بالمركب المنكوب إلى الشاطئ . إذ قال مفكراً : "ماذا قال البحارة ؟ وهل عرفت أم حسن بالأمر"[٧] من هذه العبارة يبدو ارتباط الطروسي بالبر بما فيه من علاقات اجتماعية وأسرية جليا.

وقد جاء هذا الحدث للطروسي بما لم يكن يتوقعه إذ اعترف أبو رشيد بمكانته " مثلك

---

(١) " **الرواية العربية في رحلة العذاب** " ص ٢٤٠.
(٢) " **الشراع والعاصفة** " ، ص ٣٨.
(٣) المصدر نفسه ، ص ٣٨
(٤) المصدر نفسه ، ص ٧٢.
(٥) المصدر نفسه ، ص ٢٥٢.
(٦) المصدر نفسه ، ص ٢٥٦.
(٧) المصدر نفسه ، ٢٧٤.

تكون البحارة يا أبا زهدي حياك الله "[١] . ونتيجة لفعله هذا تحقق هدفه الذي انتظره طويلا، وهو أن يصير من أصحاب المراكب حين عرض عليه الرحموني مشاركته.

وهكذا تعيد الرواية الطروسي إلى البحر بفضل عمله وتضحيته من أجل الآخرين لا بفعل المصادفة ، فبإرادته وكفاحه وصل الطروسي إلى هدفه وحقق ذاته.

وتتنامى الأحداث وتتفاعل لتظهر أبعاداً جديدة للطروسي ظهرت من خلال الصراع على صعيد القضية الوطنية ، إذ أظهرت الرواية أن اهتمامه بها لا يقل عن اهتمامه بالقضية الاجتماعية.ويظهر هذا البعد من شخصية الطروسي في حادثة نقل الأسلحة ليلا للمجاهدين ، وقد أظهرت هذه الحادثة-إضافة إلى تفاعله مع قضية الوطن وعمله من أجلها-أظهرت سعة تجربته ومهارته في التعامل مع المهربين وحسن تخطيطه[٢].

وتظهر قمة اهتمام الطروسي بالبر وأهله حين يتردد في الإبحار على ظهر مركبه الجديد ، ولا يفعل إلا بعد أن يؤكد له الأستاذ كامل بأن الإنسان بمقدوره وإن كان بعيداً عن وطنه أن يساهم في خدمته ما دام حبل الفكر يربطه بأهله . وعزم على السفر عندما تيقن بأن الفاصل بين البر والبحر لم يعد قائماً : " وأن العالمين متصلان بخلاف ما كان يتوهم"[٣] . فسافر عندما أدرك أن السفر لن يقصيه عن قضايا شعبه وهمومه التي التحم بها ووعاها نتيجة احتكاكه بالناس ووجوده في المقهى ، وتفاعله مع المثقف الثوري الأستاذ كامل.

وكما ساهمت الأحداث الكبرى في الرواية في رسم الكثير من أبعاد الطروسي أظهرت أحداث صغيرة،قد تبدو للقارئ غير ذات أهمية، أبعاداً أخرى فقد كشف تعامله مع أم حسن " أنه صار يتمتع بصبر لم يكن يأنَسه في نفسه سابقا "[٤] ، وحين يقرر قطع العلاقات الشخصية التي شعر بأنها قد تغل يديه عن عمل حاسم،يجد نفسه في صراع مع ذاته، ولا يجد من ذاته استجابة للقطع ، فقد تغيرت نفسيته وصارت تلح عليه كي يلجأ إلى بيت ، وإلى إنسان يستدفئ بحنانه[٥]، فقرر الارتباط الشرعي بأم حسن الذي قد يرمز إلى الارتباط الشرعي بالبر ، أي بالآخرين وقضاياهم.

وقد أسهمت الأحداث المتذكرة في إضفاء المزيد من الخصوصية على هذه الشخصية ، فتخبر الرواية أن انتصاره للبحار المصري،في ميناء كونستانزا،على الطليان الذين أهانوه ،

---

(١) المصدر نفسه ، ص ٢٧٥.
(٢) المصدر نفسه ، ص ٣٢٥.
(٣) المصدر نفسه ، ص ٣٢٩.
(٤) المصدر نفسه ، ص ٣٤٩.
(٥) المصدر نفسه ، ص ٣٤٩.

أكسبه قلب ماريا التي أعجبت بمهارته في القتال ، وبجرأته[١] . وقد يستدل القارئ من هذا الحدث على إحساس الطروسي بعروبته، أو انتصاره للكرامة الإنسانية بشكل أعم.

يلحظ مما سبق أن حركة الطروسي وأفعاله وتفاعله مع المكان وتفاعله مع الآخرين، ومواقفه العديدة وصراعاته المتنوعة ضد القوى الاجتماعية المتمثلة بأبي رشيد ورجاله أمثال صالح برّو وغيره، وضد القوى الطبيعية التي تمثلها حادثة إنقاذ مركب الرحموني، وضد الذات التي تبرز من خلال حيرته وتردده في السفر لحظة امتلاكه للمركب الجديد، كل هذا الأفعال والأحداث والصراع أظهرت سمات هذه الشخصية وأبعادها عن طريق التصوير والإيحاء لا عن طريق الوصف والإيجاز والإخبار .

دور الحوار :

تأتي أقوال الطروسي وأقوال الآخرين عنه لتؤكد سماته الإيجابية ولتزيدها بروزاً، فقد وظف الحوار ليكشف عن ملامح الطروسي النفسية والفكرية؛ إذ يضع الحوار القارئ في بداية الرواية أمام شخصية تتسم بالفردية وحب الانعزال عن الناس، لا تأبه للتفاعل معهم، ولا يهمها إقبالهم أو إدبارهم: ويقول السارد: "وكان إذا حاول أحدهم القدوم إليه وهو يتأمل على صخرته ليثرثر معه يقول:

- " المقهي خيّ هناك
- وماذا تفعل أنت؟
- أصلي "[٢]

ومن السمات التي كشف عنها الحوار سمة الصلابة والثقة بالنفس والكياسة وحسن التهذيب، وهي سمات يمكن للقارئ استخلاصها من الحوار الذي دار بينه وبين أبي أمين رئيس الميناء إثر عراكه مع صالح برّو.[٣]

وبالتدريج تكشف الرواية عن أبعاد شخصية الطروسي النفسية والفكرية مع الحرص على إبراز التغير الذي يطرأ على هذه الشخصية فبعد أن كان ينأى بنفسه عن الناس يراه القارئ يهرع إلى البحر ويقف مع نساء البحارة ويطمئنهن بكلام العليم بالبحر وأنوائه فيقول لمن يصادفها منهن: " لا تخافي يا أختي، ما دام الرحموني معهم فسينجون، الرحموني قضى حياته في البحر – لابد أن يكون جوّن مع الريح [....] هذا شغله البحر لا يخيف الرجال، الموج عالي

---

(١) المصدر نفسه ، ص ٣٣٨.
(٢) المصدر نفسه ، ص ١١٥، ١١٦.
(٣) المصدر نفسه ، ص ٢٥.

- على راسي [رأسي] ولكن الرجال أقوى من الجبال " [١] .

يلاحظ القارئ قدرة هذا الحوار على التعبير عن طبيعة شخصية الطروسي، إذ تدل لغته المطعمة بالألفاظ العامية الدارجة بين البحارة، على مستوى هذه الشخصية الشعبية وعلى طبيعة المكان /الميناء .

وفي مواطن كثيرة من الرواية يكشف الحوار عن شجاعته واحترام ذوي السطوة في الميناء له واعتداده بنفسه، كل هذه السمات تستخلص من الحوار لا من الوصف أو التقرير أو الإخبار [٢].

ويسهم الحوار في إظهار موقف الطروسي من الزواج ومن المرأة، وتتناسب لغة هذا الحوار مع طبيعة الشخصية ومستواها الاجتماعي، إذ يقول مجيباً من سأله عن سر عدم زواجه: "نصيب، حين كنت في سن الزواج، لم أكن قد شبعت من العزوبية، ولما شبعت كان وقت الزواج قد فات... " [٣] . يلاحظ هنا أن لفظتي "نصيب" و "شبعت" جاءتا في المكان المناسب لطبيعة هذه الشخصية ومستواها، فلا يشعر القارئ بوجود السارد أو المؤلف في هذا الحوار بل يشعر بأنه أطلق لشخصيته الحرية في التعبير عن ذاتها بلغتها المناسبة لوضعها. واستطاع الحوار أن يبين مقدار التطور الذي طرأ على الطروسي نتيجة الأحداث، ويمكن للقارئ بالموازنة بين الحوارين التاليين أن يستخلص هذا التطور: الحوار الأول في بداية الرواية عند ما كان الطروسي فرديا فحين عرض عليه نديم مظهر مساعدته، أجاب الطروسي:

" - ... في الوقت الحاضر لا أحتاج إلا إلى رحمة الله ..... -[....]

-ولكن الكف الواحدة لا تصفق.

- الكف القادرة تصفق." [٤] لكن بسبب الأحداث التي كانت تصطرع في البر في فترة الفوران الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، وجد الطروسي نفسه وسط اللجة ووجد أن هذه الأحداث تمسه وتمس جوهر شخصيته، فلم يستطع إلا التفاعل معها خصوصا أن وجوده في المقهى يسّر له الاستماع إلى الأنباء والنشات الساخنة التي كانت تدور بين الناس، وأتاح له فرصة التعرف إلى الأستاذ كامل، والحوار التالي بينه وبين الأستاذ كامل يُظهر هذا الفرق في النمو الذي طرأ على الطروسي، وهو حوار قصير الجمل إلا أنه يحمل في طياته دلالات ذات إيحاء عميق :

" -أين صرنا ؟

- على الدرب

- ومتى نصل؟

---

(١) المصدر نفسه ، ص ٢١٧

(٢) المصدر نفسه ، ص ٧٣، ٧٤، ٦٠، ٢١٧، ٢١٨.

(٣) المصدر نفسه ، ص ٤٩.

(٤) المصدر نفسه ، ص ٤٤.

– من سار على الدرب وصل .
– ولكننا لا نسير الجماعة لا يسعون.
– يسيرون ببطء، هناك بعض التقدم.
–هنيئا للصابرين.
– والعقبى للعاقلين (وضحك)" [١]

ويمكن للقارئ أن يستشف من هذا الحوار انجذاب الطروسي لأفكار الأستاذ كامل، واقتناعه بشخصه، إضافة إلى ما يومئ به من بعد فكري للأستاذ وتظهر الرواية في مواطن أخرى من خلال الحوار اقتناع الطروسي بأفكار الأستاذ كامل، والتحاقه بالاجتماعات التي كان في بداية الرواية لايطيقها [٢]. إلا أن وعي الطروسي ظل عفويا، كأنه يخشى الانضمام الفعلي لجماعة الأستاذ فهو يعترف بأن أفكاره جميلة لكنها لا تدخل رأسه فهو كما يقول " وطني بدون فلسفة، وطني على الناشف" [٣].

ولم يقتصر دور الحوار على الكشف عن ماضي الشخصية وإضاءة ملامحها وأبعادها النفسية والفكرية، ورصد التغير الذي أصابها بل قام بوظائف درامية كتنمية التوتر، وتأزيم المواقف، من ذلك الحوار الذي دار بينه وبين أبي أمين الذي ينبئ بازدياد التوتر بينه وبين أبي رشيد ويشف عن نفس تأبى الخضوع أو المهادنة، [٤] وكذلك الحوار الذي دار بينه وبين رجال الأمن الذي يكاد يقترب من المواجهة:

" – نعم أمر؟

–زيارة هل ترفض الزوار؟ زبائن.

– زبائن على راسي، المقهى مفتوح، ولكن الزيارات ليس وقتها ، الحرب نشفت السوق، ولم يبق غير الجرب والموت وأولاد الكلب ...[تدخل من السارد يفسر سبب الجرب]

– جئنا أمس ولم نجدك

– لو علمت بتشريفكم نمت في المقهى." [٥]

ثم يرفض أن يخبرهم بشيء عن أبي حميد مفضلاً الذهاب إلى المخفر على الوشاية به.[٦]

---

(١) المصدر نفسه ، ص ١٤٨.
(٢) المصدر نفسه ، ص ٣٠٣.
(٣) المصدر نفسه ، ص ٣٠٤.
(٤) المصدر نفسه ، ص ٢٩.
(٥) المصدر نفسه ، ص ٨٣، ٨٤.
(٦) المصدر نفسه ، ص ٨٤.

وقد وظف الحوار أيضا للإخبار عن نوايا الشخصية والتمهيد لأحداث قادمة [١] .

وإضافة إلى تمكن الحوار في الرواية من رسم جوانب الشخصية وإلقاء الضوء على حركتها وتطورها، فإنه كان في كل أحواله مناسباً لطبيعة الشخصية ومستواها وكان يدل على استقلالها، فلا يشعر القارئ بهيمنة المؤلف عليها ونادراً ما قاطع السارد الشخصية لإيضاح أمر ما. فلغة الحوار عفوية تقترب من اللهجة المحكية.

دور الشخصيات الأخرى في رسم الشخصية :

يتآزر حديث الشخصيات الأخرى مع كل من الحركة والحدث وتفاعل الشخصية وحوارها وأقوالها في إضاءة جوانب أخرى للطروسي من مثل سماته الخلقية ومكانته المهيبة بين الناس [٢]، وتكتمه [٣] وشجاعته [٤]، كما كشفت هذه الشخصيات في حديثها عن سعة معلوماته في شؤون البحر والإبحار. وكانت واقعة تأديبه لابن برّو سببا في جعله مدار حديث الناس ومعقد آمالهم ليخلصهم من المحتكرين أمثال أبي رشيد، من ذلك قول أحدهم: "لا بد أن يزيح أبا رشيد يوماً، وعندئذ يستطيع الإنسان أن يسترزق" [٥]

وقد انتزع الطروسي بإنقاذه للمركب إعجاب الأعداء قبل الأصدقاء فيقول أبو رشيد عنه "إنه بحار عن حق" [٦] وتكشف أقوال الآخرين أيضاً عن ماضي الطروسي حين ساهم في إنقاذ الزعماء في أرواد وذلك قبل غرق مركبه [٧] كما تكشف عن دوره في توحيد عمال الميناء وجمعهم تحت لواء العمل النقابي [٨].

هكذا رسمت هذه الشخصية من خلال الأسلوب التصويري الذي أبرزها حية نابضة،ذات صوت مسموع، وقد وجدت هذه الشخصية طريقها إلى قلب القارئ لأنها رُسِمت وهي تتحرك مستقلة عن السارد، الذي قلما تدخل، وحين يتدخل فإن أسلوبه ولغته تأتي مغايرة للغة الشخصية التي تبدو مستقلة. وقد يتساءل المرء هنا لِمَ رسمت شخصية الطروسي من خلال الأسلوب التصويري؟ ولِمَ تعمّدت الرواية أن تقيم أحداثها كلها على البر، ولم اختارت أن يكون الطروسي فرديا ووحيداً في البداية؟

---

(١) المصدر نفسه ، ص ٨٤.
(٢) المصدر نفسه ، ص ١١٤
(٣) المصدر نفسه ، ص ١٣٠.
(٤) المصدر نفسه ، ص ٦٢.
(٥) المصدر نفسه ، ص ١١٤.
(٦) المصدر نفسه ، ص ٢٦٧، ٢٦٨.
(٧) المصدر نفسه ، ص ٣٢.
(٨) المصدر نفسه ، ص ١٧٠.

ربما يكون الجواب أن الرواية قد تعمدت رسمه فردياً حينما كان عاجزاً عن العودة إلى البحر وتحقيق هدفه، أما حين يصهره الصراع المتعدد الوجوه فيتفاعل مع الجماعة فإنه يحقق هدفه ويعود إلى البحر (ريساً) وقد أيقن أن خط الوهم الفاصل بين البر والبحر قد زال وأنهما متصلان، فالتحقق الذاتي والانتماء إلى الجماعة لا يتناقضان .

يتضح مما سبق أن رسم الشخصية متصل اتصالاً وثيقاً برؤية تؤمن بأن الإنسان يعيش في كون يسوده الصراع بينه وبين العالم الطبيعي وبينه وبين الوجود الاجتماعي والاقتصادي والسياسي المفتقد للعدالة. وقد يكون لرسمه فردياً ووحيداً في البداية علاقة بموقف الكاتب من الوجودية التي كانت تسود الساحة الأدبية في الستينيات كما يرى بعض النقاد[1]، أي أن رسم الشخصية بالأسلوب التصويري يتصل أيضاً بحركة الواقع الخارجي على الساحة الأدبية إضافة إلى حركة الواقع الخارجي على النطاق السياسي إذ كانت المنطقة في فترة الستينيات في فوران سياسي ووطني واقتصادي سايرته الرواية في اختيار كل من الشخصية والزمان والمكان وكذلك في اختيار أدوات الرسم .

لم تكتف الروايتان برسم الشخصيات الرئيسة من خلال الأسلوب التصويري كشخصية فارس في " المصابيح الزرق " وشخصية الطروسي التي عرضها البحث آنفاً، بل عمدت الى رسم العديد من الشخصيات الثانوية بهذا الأسلوب وسيختار البحث شخصيتين من رواية "المصابيح الزرق" وهما: شخصية عبدالقادر، نموذجاً للمناضل العامل وشخصية مريم السوداء نموذجاً للفقيرة.

٢- شخصية عبد القادر:

على الرغم من المواقف والمرّات القليلة التي ظهرت فيها شخصية عبد القادر إلاّ أن الرواية رسمتها فيها بلا استثناء من خلال الأسلوب التصويري، ولهذا الأمر دلالته كما سيتضح بعد قليل.

وعبد القادر هو عامل المدبغة السجين الذي تلقى فارس على يديه أول مبادئ العمل الجماعي، والنضال من أجل القضايا الوطنية والاجتماعية إلا أن تثقيف فارس لم يقيض له أن يتم، لانتقال عبد القادر المبكر إلى سجن آخر.

---

(١) الماضي ، شكري، **الدلالة الاجتماعية** ... ، فصول (ع٣، ٤) ديسمبر ١٩٨٩ ص ١٤٨.

استخدمت الرواية الفعل حركة وحواراً، كما استخدمت حديث الآخرين لتلقي الضوء على هذه الشخصية، دون أدنى تدخل من السارد بالوصف أو التعليق مما أضفى عليها حيوية وجعلها جذابة مقنعة.

قد يستخلص هذا من المشهد الحواري التالي الذي يصور عبد القادر في أثناء تحقيق الضابط الفرنسي بصحبة مترجمه معه وكان عبد القادر قد بصق عليه تعبيراً عن احتقاره، فيقول له المترجم :

" – أنت فعلت هذا ؟

وأضاف دون أن ينتظر جواباً

– ستموت

قال عبد القادر وهو يجلس بهدوء

–الموت أشرف من رؤية وجهك يا نذل". (١)

يلاحظ في المشهد الحواري السابق خلو العبارات من تعليق السارد مما يعطي المجال للقارئ كي يستخلص أن عبد القادر يتسم بالشجاعة، بل الجسارة، وأنه يبغض المحتل ويمقت المتعاونين معه، وأنه يتمتع بإرادة قوية ورباطة جأش، وبأنه مصر على مواصلة النضال. كل هذه السمات تستنتج من الفعل الدال (بصاقه على الترجمان) ومن حركته حين جلس بهدوء ومن أقواله التي ظهرت في حواره مع الترجمان، حيث أظهر احتقاره لنذالته موجزاً في عبارته الأخيرة موقفه من كل متعاون مع المحتل، ومنبئاً في الوقت ذاته عن تصميمه على مواصلة النضال دون تراجع، فقد ألقى هذا المشهد التصويري الضوء على أكثر من بعد من أبعاد هذه الشخصية، وجلا الغموض عما تنوى عمله في المستقبل (مواصلة النضال)، على الرغم من القمع والتعذيب الذي يلاقيه في السجن. ولا يخفى أن تنحي السارد هنا، وإحجامه عن الوصف والتقرير وإصدار الأحكام قد منح القارئ فرصة للاستنتاج، فأضفى عنصر التشويق على الشخصية وهو أحد أسرار نجاح الرواية.

وكما أظهر المشهد السابق حاضر شخصية عبد القادر،ومواقفها،وكشف عن صفاتها فإن الحوار التالي يكشف عن ماضيها النضالي:

-" إذن أنت الذي كتب الأشعار؟

وابتسم عبد القادر .

– من قال ؟

---

(١) " المصابيح الزرق " ص ١٣١.

- ألم تعذب وتقلع أظافرك [أظفارك]؟

- نعم

- إذن انت هو." [١]

كما يظهر الحوار التالي إيجابية عبد القادر، وروحه القيادية، ووعيه الذي يربط بين قضية الكفاح من أجل الاستقلال وبين القضية الاجتماعية " قم فاغسل الدماء عن وجهك

- الشهامة والقذارة لا تتفقان... إذا كنا لا نستطيع القضاء على الأوساخ فيمكننا الإقلال منها "[٢]

وقد صورت الرواية ارتباط الشخصية بالحدث وإظهار التفاعل بينهما، والكشف عن نمو الشخصية، من خلال المقطع الذي يصور تراجع إدارة السجن، راضخة لضغط عبد القادر ورفاق سجنه، محسِّنةً من نوع الطعام المقدم للنزلاء.[٣] وفي المشهد الختامي من رواية "المصابيح الزرق" ، حيث تصور آخر حدث من أحداثها مبرهنة أن الحدث الروائي الناجح تصوير وتصور في الوقت ذاته،تصوير لحركة الشخصيات، وتصوّر للرؤية المحركة لها، تلك الرؤية التي فرضت على الرواية رسم شخصية عبد القادر، بالصورة التي رسمت عليها، وبالحيز الضئيل الذي احتلته، ففي خاتمة الرواية يظهر عبد القادر محمولا على الأكتاف في مظاهرة يتكاثر المشاركون فيها وينذرون بالموت أو الجلاء : " وعبد القادر يهتف محمولا على الأكتاف، وهتافات الجموع ما تفتأ تعنف، وتعنف، في كل خطوة، الناس يتسارعون فينضمون إلى المظاهرة، ويهزون قبضاتهم في الفضاء مرسلين بإنذار الموت أو الجلاء." [٤] وكأن الرواية، حين اختارت عبد القادر ليكون آخر الشخصيات ظهوراً فيها،تهدف إلى تجسيد رؤية تؤمن بأن النضال المؤطر بوعي ثوري منظم،هو الذي سيقود الناس إلى المستقبل المشرق، على الرغم من الانتكاسة التي رمزت إليها الرواية بفارس، الذي سُحِقَ قبل أن يكمل المسير [٥].

وللكشف عن ماضي الشخصية وإبراز ملامح أيديولوجيتها ووضعها الاجتماعي،لجأت الرواية إلى حديث الشخصيات الأخرى إذ تعرف الرواية بماضي عبد القادر، وعمله، ونشاطه من خلال قول أحدهم : " أنا أعرف عبد القادر ... كان عاملاً في الدباغة وسجن لأنهم ضبطوا عنده كتباً ممنوعة." [٦]

وقد وُظِّفَ الحوار لإظهار طموح الشخصية وتطلعاتها وأحلامها:" أمس ابتهجنا بانتهاء الحرب،

---

(١) المصدر نفسه ، ص ١٥٦.
(٢) المصدر نفسه ، ص ١٥٦/١٥٧.
(٣) المصدر نفسه ، ص ١٦١.
(٤) المصدر نفسه ، ص ٣١٧.
(٥) قد يكون في دلالة الاسم (عبد القادر) ما يوحي بتجسيد تلك الرؤية.
(٦) المصدر نفسه ، ص ١٦١

وغدا نريد أن نبتهج بتحقيق الوعود التي قطعوها لنا في الحرب، نريد الجلاء " .[١]

من خلال رسم عبد القادر بالأسلوب التصويري يستخلص الدارس دلائل تؤكد ما ذهب إليه البحث من وجود الصلة الحميمة بين الرؤية والأداة ،أي بين الهدف الذي من أجله وجدت الشخصية والأسلوب الذي اتبع في رسمها، وقد يستخلص الدارس من صغر الحيز الذي احتلته الشخصية في الرواية أن الرواية تواكب حركة الواقع الخارجي ، وتسايره ، فعبد القادر يمثل نواة حركة النضال ضد قوى الظلم الاجتماعي والسياسي ، وهي في تلك الفترة من الزمن كانت ضئيلة الحجم إلا أنها كانت ذات أثر فعال في نشر الوعي الاجتماعي الوطني في محيطها.

٣- شخصية مريم السوداء :

لعل " مريم السوداء " هي المرأة الوحيدة من بين نساء رواية " المصابيح الزرق " التي رسمت بالأسلوب الدرامي، فأظهرتها داكنة البشرة، مشوهة، فقيرة، كانت قد تزوجت من نايف الفحل بعد أن تابت عن ممارسة البغاء الذي اضطرت إليه لفقرها. رسمت الرواية هذه المرأة الفقيرة جرينة، ذات وعي اجتماعي فطري، وذات وعي وطني ساذج، وهي مفعمة بالحياة مدهشة ببساطتها وقوة شخصيتها.

وقد صورتها الرواية لتجسد من خلالها رؤيتها للفقراء، التي قد تشير إلى أن الظروف الاقتصادية والاجتماعية السيئة قد عرضتهم لشتى الأمراض والعاهات [٢]، إلا أنها لم تستطيع تدمير أرواحهم، فهم الذين حملوا على أكتافهم مهمة مقاومة الاستعمار.

فكأن الرواية بذلك تسلط الضوء على أوضاعهم وعلى معاناتهم من خلال تصويرهم بشكل مشوّه يُبرز عاهاتهم ، ولعل في المبالغة في رسم الشكل الخارجي نوعاً من التعويض عن الغوص إلى الداخل ، خصوصاً أن لهذا الشكل دلالة موحية تعمّقها حركة الشخصية وأقوالها وتفاعلها مع الأحداث ، ومع المكان ، ومع الآخرين .

قدمت مريم السودا للقارئ أمرأة شعبية فقيرة مفعمه بالحيوية فبدت قريبة منه، محببة إليه للعفوية وللصورة المقنعة التي رسمت عليها. ويكشف المشهد التالي عن مستوى الشخصية الاجتماعي، ولعله يعطي نموذجاً لما يعانيه كل أفراد طبقتها من فقر مدقع، كما يكشف عن بعد مادي لها وهو معاناتها من عاهة العرج :

---

(١) المصدر نفسه ، ص ٣٠٤

(٢) الماضي، شكري: **فنون النثر**، ص ٦٩.

"لا مؤاخذة، نايف لبس قندرتي ... تأمل، رجل وأمرأة على قندرة واحدة : أما مريم السودا فقد وضعت قبقابها في رجلها ومضت تعرج." [١] ويمكن ملاحظة أن لغة الحوار تناسب مستوى الشخصية الاجتماعي، وتوحي بالبيئة الفقيرة التي تنتمي إليها . أما موقفها من ممارسات رجال الدين، ووعيها (ربما) الفطري لدورهم، فيتجليان من خلال المشهد التالي بحركته وحواره: " فانتفضت مريم السوداء وأشارت بيدها إشارة الرفض والقرف:- لا شمع ولا قداس،هذا يكفينا."[٢]

ولعل المشهد التالي يحمل عدداً من سماتها ويكشف عن طبيعتها، وهو المشهد الذي يصور رد فعل مريم ساعة خروج فارس من السجن وقدومه إلى البيت ، حيث كان احتفاؤها به عملياً وإيجابياً:

" وقبّلته مريم السوداء، ورقعت زغرودة طويلة، وهي تدور حوله وتفرك يديها ولا تدري ماذا تفعل... وصاحت هات بابور الكاز." [٣] إذ يبدو من حركتها مدى الابتهاج الذي أحست به لخروجه، كما أظهرت زغرودتها عفويتها وسجيتها الطيبة المستمدة من بيئتها الشعبية، إضافة إلى كشف المستوى المعيشي الذي تحياه، كما يمكن للمتأمل في المشهد السابق أن يتبين إيجابية مريم، ودرجة استجابتها للحدث، وهي إيجابية لم يتسن لأم فارس أن تمتلكها.

ويكشف مشهد جدالها مع المسؤول في معمل التبغ طبيعة هذه الشخصية المتحدية، ورغبتها في الصدام، وجرأتها وحقدها على المستغل[٤] .

ويساهم حديث الآخرين عنها في إبراز دورها في النضال والمشاركة في المظاهرات المناهضة للاحتلال والاستغلال معاً، كما يلقي الضوء على ملامحها المادية التي تكرر الرواية الإشارة إليها فيما يبدو أنه مقصود لخدمة هدف الرواية من هذه الشخصية فيقول أبو فارس ممتدحاً مشاركتها في المظاهرة:

" مريم ... أتصدق؟ مريم ما غيرها ترفع البيرق، وتمضي، وقد استقامت رجلاها، وأحالتها الحماسة امرأة سوية " . [٥]

وهكذا تتعمد الرواية رسم هذه الشخصية الجريئة والمتحدية بالأسلوب التصويري؛ لأنها تتوسل بها لخدمة رؤيتها؛ فهي جريئة، متحدية، لم يستطع فقرها قتل روح التحدي والرفض

---

(١) " **المصابيح الزرق** " ، ص ٨٦، ٨٧.
(٢) المصدر نفسه ، ص ٢٨٥.
(٣) المصدر نفسه ، ص ١٧٤.
(٤) المصدر نفسه ، ص ٢٣٩.
(٥) المصدر نفسه ، ص ٢٠٥.

عندها، ففي هذه الشخصية ملامح إيجابية، تدل على وعي فطري ساذج، افتقدته بقية نساء الرواية، ولعل إكسابها هذه السمات مقصود لخدمة الرؤية التي لم تنظر إلى الفقراء من موقع الإشفاق بل من موقع الإيمان بأنهم أساس التغيير يحملون على جباههم آفاق المستقبل.

* * *

بالتأمل في الكيفية التي ظهرت عليها الشخصيات المرسومة بالأسلوب التصويري من خلال تقنياته العديدة، يستخلص الدارس من جملة ما يستخلص أن هذا الأسلوب يعرض الشخصية حية نابضة مقنعة، وذات صوت مسموع؛ الأمر الذي يتيح للقارئ فرصة الاقتراب منها والتعرف إليها واستخلاص ملامحها وسماتها من أفعالها وسلوكها وحركتها وكلامها – لا من وصف السارد أو تعليقه – وبذا تكسب هذه الشخصية تعاطف القارئ وصداقته.

ويستخلص أيضاً أن هناك علاقة بين ظهور الشخصية وأدوات رسمها، وبين الرؤية التي فرضت هذه الأدوات، وهي تتمثل هنا في التأكيد على أهمية الكفاح الاجتماعي والنضال الوطني – بل مقاومة قوى القهر الاجتماعي (المتمثلة في المحتكرين والمستغلين) وقوى القهر الطبيعي (المتمثلة في البحر وأنوائه وأخطاره) والقهر القومي (الاحتلال وذيوله).

كما يتبين له أن هناك علاقة بين اختيار الأسلوب وبين زمن كتابة الرواية إذ يتناسب رسم الشخصية من خلال الحركة والحدث والسلوك والفعل والجدال والحوار، وبين زمن كتابة الرواية الذي يتسم بالفوران السياسي والوطني والاقتصادي.

إلاّ أن الكاتب لم يثبت على هذا الأسلوب طويلاً، إذ لجأ إلى أسلوب آخر هو الأسلوب الاستبطاني والذي قد يكون من أسباب ظهوره هزيمة حزيران عام ١٩٦٧ التي كان لها آثار كبيرة على المستويات كافة وهذا ما سيعرض له البحث في المحور التالي.

ثانيا : الأسلوب الاستبطاني في رسم الشخصية

حديث عام

بوقوع هزيمة حزيران عام ١٩٦٧ وما تركته من آثار عميقة في الواقع العربي بمستوياته جميعها ، يتحول حنا مينه إلى أسلوب جديد يهتم فيه برسم ما يتحرك في باطن الشخصية من أفكار ، وهواجس ، وعواطف ، وصراع ، دون أن يسترسل في هذا التصوير إلى الحدّ الذي تصل إليه روايات " تيار الوعي " ذات الرؤية الفنية المغايرة لرؤية الكاتب. فهو هنا ما زال مستنداً إلى رؤيته الأولى التي تؤمن بأن الإنسان مجموعة من العلاقات ، وأنه يعيش في عالم يسوده الصراع ، وتتحكم فيه الإرادة الإنسانية لا الصدف والأقدار . إلا أنه هنا يزداد عمقا فيصور ما يتحرك في داخل النفس ليبين مدى تأثره بما يحدث خارجها ، فالإنسان في مفهوم هذه الرؤية تتشكل نفسيته بفعل الواقع الخارجي ، فالداخل يتأثر في الخارج ويؤثر فيه أيضا ، لذا فإن الأسلوب التصويري لم يختف تماماً هنا.

وقد اقتضى التجديد في الأسلوب تجديداً في الأداة سيتعرض لها هذا المحور بالتفصيل.

يتبلور هذا الأسلوب بصدور رواية " الثلج يأتي من النافذة " عام ١٩٦٩ التي تنحو منحى جديداً في البناء الفني بشكل عام، وفي رسم الشخصية بشكل خاص، إذ تتجه إلى داخل نفس الشخصية منتهجة أسلوباً جديداً هو الأسلوب الاستبطاني ويقصد به - كما تقدم في الفصل الأول - ذلك الأسلوب الذي يمكّن الروائي من ولوج العالم الداخلي للشخصية الروائية ، وتصوير ما يدور فيه من أفكار وما يتصارع فيه من انفعالات ، وما تتناوب عليه من رؤى وأحلام وصور وذكريات مرتبطة بما يدور خارج هذا العالم ومتأثرة به . مصوراً إياها في عفويتها وتلقائيتها كاشفاً بهذا التصوير حقيقة الشخصية النفسية في خصبها ، وتفردها ، مع حرصه على الاختفاء دون أن يفقد حيوية أسلوبه وعفويته ودون أن يتحول في عمله هذا إلى عالم من علماء النفس .

وباستقراء الروايات موضوع البحث يتبين للدارس أن هذا الأسلوب يظهر أول ما يظهر في رواية " الثلج يأتي من النافذة " الصادرة عام ١٩٦٩ ، ويقوى ليصل إلى قمة نضجه في رواية " الياطر" الصادرة عام ١٩٧٥ ثم يعود فينحسر تدريجيا إلى أن يختفي تماما لحساب الأسلوب التقريري بصدور رواية " فوق الجبل وتحت الثلج" عام ١٩٩١. وبذا تكون الروايات

التي يهيمن عليها هذا الأسلوب هيمنة تامة مع الاختلاف في درجة توظيف التقنيات:ثلاث روايات هي " الثلج يأتي من النافذة " عام ١٩٦٩ " والشمس في يوم غائم " ١٩٧٣ و " الباطر " ١٩٧٥. ولا بد للأسلوب الجديد هذا من استخدام تقنيات تناسبه،وقد تبين باستقراء الروايات أنها استخدمت معظم أدوات الاستبطان وتقنياته وهي الحوار الداخلي ، والتذكر ، والحلم بنوعيه ، والتداعي ، وتقنية تيار الوعي ، إضافة إلى أقدم تقنيات الاستبطان الداخلي[١] وهي التي تعد من أسلاف تيار الوعي كالوصف المستقصي والمناجاة[٢].

تقنيات الأسلوب الاستبطاني :

•الحوار الداخلي / وظائفه والأسباب الموجبة

وأولى هذه التقنيات وأوسعها حيّزا في روايات هذه الحلقة تقنية الحوار الداخلي ، إذ تبدأ رواية " الثلج من النافذة " على سبيل المثال بحوار داخلي في نفس البطل[٣] وتنتهي بحوار داخليّ أيضا[٤] . وتستخدم هذه الروايات الحوار الداخلي بنوعيه المباشر وغير المباشر غير أن الثاني يتقلص حيزه تدريجيا ، كما أن استخدامها له لا يقتصر على الشخصيات الرئيسة بل يمتد ليشمل الشخصيات الأخرى.

نهض الحوار الداخلي هنا بوظائف عديدة ، ومنوعة ، ومهمة إذ تولى الكشف عن مواقف الشخصيات ، منها على سبيل المثال موقف فياض من البغيّ الذي ينفرد فيه من بين شخصيات الروايات كلّها بإدانتها واتهامها بالكسل[٥] . كما أضاء الحوار الداخلي البعد النفسي للشخصية في مواطن عديدة في الروايات ، كالحوار الذي دار في نفس فياض بعد قراءته ليوميات جوزيف إذ بدا مهزوزا ، مفتقدا للجرأة والصراحة : والذي تصوره الرواية بالشكل التالي :" لم أكتب مثل جوزيف عن أشياء لا تكتب مع أني عرفت مثلها ، لكني لست صريحاً ، المجتمع علمني ، أن أكونه ، أن أتظاهر بما لا أحب"[٦] فيبدو كأنه يعاني من ثقل التقاليد الاجتماعية والازدواجية في السلوك.

ويرصد الحوار الداخلي التطور الذي يطرأ على مواقف الشخصية ، ومن أمثلة الحوار

---

(١) ويليك ، رينيه : مرجع سابق ، ص ٢٣٦
(٢) همفري ،روبرت : مرجع سابق ، ٥٣، ٥٦.
(٣) الرواية ، ص ٧.
(٤) المصدر نفسه ، ص ٣٧٢.
(٥) المصدر نفسه ، ص ٢٤٢.
(٦) المصدر نفسه ، ص١٨٧.

الداخلي الذي يقرر فيه فياض العودة إلى الوطن[١].

كما يرصد الحوار الداخلي معاناة الشخصية ، ولعل أكثر تلك المواقف حظا من الحوار الداخلي ، مواقف معاناة البطل من الحرمان من المرأة[٢] .

ويلاحظ الدارس أن الحوار الداخلي في الروايات جميعها ومنها رواية " الثلج يأتي من النافذة " يأتي موازيا للأحداث الخارجية ومنعكسا عنها[٣] انعكاسا مباشراً وقد يتقاطع مع الحوار الخارجي ، ليظهر أن الشخصية مأزومة وتظهر غير الذي تبطن ، وبذا يكاد يقترب في هذه المواقف من تقنية تيار الوعي[٤] .

ويأتي الحوار الداخلي بضمير المتكلم وأحيانا يأتي بضمير المخاطب أو الغائب ويحدث هذا الانقلاب دوما عندما تكون الشخصية مقدمة على اتخاذ قرار صعب ، كأن اتخاذها للقرار يجعلها تنفصل عن ذاتها من ذلك: الحوار الداخلي الذي يجري في نفس شخصية أبي روكز وتتناوب فيه الضمائر الثلاثة الغائب والمخاطب والمتكلم : " فماذا بعد إعجاب شقيقته فيما رأت؟[٥] " ثم يتحول هذا الحوار في الموقف ذاته إلى ضمير المخاطب فالمتكلم : " هذا القلب! استرح يا أبا روكز استرح![....] زمن الشباب يوم كنت تعصر الحديد مضى ولن يعود ...أبداً لن يعود . بلى سيعود لا أريد الشباب ولكن الصحة ..."[٦] وقد يوحي هذا التناوب باضطراب الشخصية وبأنها مقدمة على اتخاذ قرار مصيري.

وفي رواية " الشمس في يوم غائم" يلحظ الدارس امتداداً في مساحة الحوار الداخلي ، وزيادة في عمقه فبعد أن كان انعكاسه مباشراً وسطحياً عن الخارج بدا هنا أعمق في تناوله لانفعالات الشخصية وصراعاتها وحركتها الداخلية ، مع أنه يتوافق مع ما يحدث خارج حدود نفس الشخصية ويرتبط به وينعكس عنه ، ويساعد القارئ على ملاحظة أثر الحدث الخارجي في تشكل العالم الداخلي للشخصية وتطوره وتغيره . ولعل أبرز وظائفه في رواية " الشمس في يوم غائم" كانت الكشف عن معاناة الفتى ، وتردده في اتخاذ القرار بالانحياز إلى الجانب الآخر من المدينة ، جانب الفقراء ، إذ يصور الحوار الداخلي ما تنازعته من انفعالات الحيرة والشك والتردد إلى أن وصل إلى مرحلة إدراك الذات ، فاتخذ القرار النهائي بالانحياز للفقراء والتتلمذ

---

(١) المصدر نفسه ، ص ٣٧١، ٣٧٢.
(٢) المصدر نفسه ، ص ٢٨٦.
(٣) المصدر نفسه ، ص ٨٤.
(٤) المصدر نفسه ، ص ٧.
(٥) المصدر نفسه ، ص ٣٣٣.
(٦) المصدر نفسه ، ص ٣٣٣.

للخياط[١]

إضافة إلى كشفه عن المعاناة التي مر بها الفتى فإن الحوار الداخلي يحمل على عاتقه مهمة الإخبار بنوايا الشخصية ، وما تخطط له في مستقبل أيامها ، حيث يصمم الفتي على مواصلة التحدي ، والرقص لتخرج صاحبة الصورة ، فقد قرر الثورة على السكون والركود فبالحركة تتحقق الأحلام وربما كانت ذات الابتسامة رمزا للعدالة المفقودة ، التي ترى الرواية أن تحققها لا يتم إلا بالحركة ، وبتحطيم الجمود : يقول الفتى في حوار داخلي معبر وموح ٍ : " قدماي ستتكلمان ويداي ، وخنجري وقلبي"[٢] .

وينفرد الحوار الداخلي في رواية " الشمس في يوم غائم" بمزية أن السارد الفتى يتمتع بقدرةٍ تمكّنه من معرفة ما يدور في نفوس الشخصيات التي أمامه[٣] حيث يتمكن من معرفة ما يدور في نفس ابنة عمه من صراع وتردد.

وقد يعزى اللجوء إلى الحوار الداخلي لأسباب عديدة منها طبيعة المكان كالغابة التي لجأ إليها زكريا مضطرا ، وكالغرفة التي حبس فيها فياض نفسه إثر هربه من سلطات بلاده ، أو لطبيعة الشخص الانطوائية التي تستشف من سلوك فياض ، وقد يعزي للصراع الداخلي المرير الذي تمر به الشخصية عند اتخاذ قرار مصيري كالحوار الداخلي الذي لجأ إليه أبو روكز في " الثلج يأتي من النافذة " ، أو بسبب طموح الشخصية إلى الانتقال من وعي إلى وعي آخر جديد كما حدث للفتى في " الشمس في يوم غائم "، وقد يكون للفترة الزمنية أثر في اللجوء إلى هذه التقنية ، خصوصاً أن المثقفين ومنهم الكتاب انصرفوا بعد هزيمة حزيران إلى الانكفاء على أنفسهم يحاسبونها فظهر هذا في أعمالهم.

التذكر :

ومن التقنيات ذات الحضور الكبير تقنية التذكر ، وقد تدرجت الروايات في توظيفها كمّاً ونوعاً ، ففي حين يحتل التذكر حيزًا صغيرًا في رواية " الثلج يأتي من النافذة " فإن البناء الروائي في روايتي " الشمس في يوم غائم" و" الياطر " قائم أساساً على التذكر . ويجلو التذكر ماضي الشخصية ليضيء علاقاتها الراهنة وذلك في بداية " الثلج يأتي من النافذة" حيث يكشف الحوار ماضي شخصية خليل ومستواها الاجتماعي وموقفها الأيديولوجي : " عندئذ تمثله كيف

---

(١) رواية **الشمس في يوم غائم** ، ص ١٦٨ ، وكذلك ٥١ ، ٧٢، ٧٥، ٨٦، ٩٢، ٩٦، ١٠٠، ١٢٨، ١٥٤، ١٦٠.

(٢) المصدر نفسه ، ص ١٠٩ ، ١٩١.

(٣) المصدر نفسه ، ص ٢٦٢.

كان قبل خمسة وعشرين عاما كان خليل فتى جميلا ...وكان... "[١].

والطريف أن التذكر جاء بضمير الغائب إذ قام به السارد نيابة عن الشخصية ، وقد امتد هذا التذكر ست صفحات ونصف الصفحة ، فأوقف سير الحدث، لكن التوقف هذا أضاء الحاضر وزاده خصوبة فعرف القارئ علاقة خليل بفياض ، حيث كان معلمه ومرشده : وفي نهاية الصفحات الست يسلم السارد دفة السرد للشخصية في حوار داخلي " إيه يا خليل يا معلمي ، ألم تتعب بعد "[٢].

ويتسع حيز التذكر في رواية " الشمس في يوم غائم" ، وتتعدد وظائفه فإضافة إلى استحضار ماضي الشخصية [٣] وكشف نشأتها المتمردة ، يكشف التذكر عن انفعالاتها في بحثها عن الذات وحيرتها في البحث عن الهدف ولعل أقوى تلك الانفعالات ذلك الألم التي يشعر به الفتى نتيجة عدم تمكنه من إشباع حاجته الروحية إلى الحب عقب كل لقاء جنسي مع امرأة[٤] ، ومعاناته من شعوره بحمل إثم الطرفين المتقابلين في المدينة ، طرف الأثرياء وطرف الفقراء ، وقد بدت الشخصية فاقدة للانتماء لتأرجحها بين قطبين متضادين : فالفتى في القلاع مذنب لتعاطفه مع الأكواخ ، وفي الأكواخ مذنب لأنه ينتمي للقلاع كما أنه ممزق بين عواطف الاشفاق على ابنة عمه ، والشهوة للمرأة ، والحب لذات الابتسامة[٥] .

كما حمل التذكر على عاتقه إظهار مواقف الشخصية ، وأفكارها ورؤاها[٦] ، إضافة إلى رصده نمو وعي الشخصية وتطوره[٧] .

والملاحظ أن التذكر في رواية " الشمس في يوم غائم" كان دقيقا ومنضبطا ومتسلسلاً ، مما يؤمي بقدر من تحكم الروائي في صياغته وترتيبه؛ كما أنه نهض بوظائف أوسع وأعمق من تلخيص أحداث الماضي ، إذ صار قادراً على نقل أدق الانفعالات التي حدثت في الماضي ، وعلى رصد التطور في نمو الشخصية الفكري والنفسي .

أمّا رواية " الياطر" فإن التذكر فيها يتحلل من بعض قيود الانضباط ، والتسلسل ، إذ أعطيت الشخصية فرصة أكبر لتعبر عن ذاتها وسيأتي تفصيل هذا لاحقا عند الحديث عن شخصية زكريا.

---

(١) المصدر نفسه ، ص ٤٣ .
(٢) المصدر نفسه ص ٤٦.
(٣) المصدر نفسه : ص (٢٠-٤٠).
(٤) المصدر نفسه : ص ٤٥.
(٥) المصدر نفسه : ص ٤٥.
(٦) المصدر نفسه : ص ١٧٣.
(٧) المصدر نفسه : ص ١١٩.

الحلم :

وظفت تقنية الأحلام والكوابيس في الروايات بدءاً من رواية " الثلج يأتي من النافذة " ، إذ تصور الرواية كابوساً يبين مخاوف فياض، ويزيدها وضوحاً وارتباطا بالأحداث التي تجري خارج النفس، إلا أن هذا الكابوس يصور بضمير الغائب : " وعند العصر ، كان العرق ينعقد كثيفا على جبينه وكانت وجوه شيطانية لرجال يعرفهم وآخرين لم يرهم قبلا تكشر من حواليه ، .. وقال في نفسه : يا للأسنان الكريهة " كان الرجال // يحاولون القبض عليه وهو يهرب، دخل زقاقا وتلفت..."[١] وتمضى الرواية في تصوير الحلم الذي يرتبط بهواجس فياض ومخاوفه وهو الهارب الملاحق " ، أما حلم اليقظة فتوجزه الرواية ولا تصوره[٢] .

ولم تلجأ رواية الشمس في يوم غائم للحلم أو الكابوس في كشف أبعاد شخصية الفتى ، ربما للطبيعة المتحدية وغير الهروبية التي تميز الفتى عن فياض الهارب ، المهدّد، فالحلم وسيلة للهرب من أثقال الواقع [٣] ، من هنا تكثر الأحلام والكوابيس لدى زكريا المتوحد والمهدد والهارب إلى الغابة أيضا.

وحين تدور أحلام اليقظة في رواية " الشمس في يوم غائم" حول المرأة ذات الابتسامة ، تقدم تصويراً لا تقريراً ، أو حينما يكون موضوعها المرأة المشتهاة (ذات العينين السوداوين) فإن حلم اليقظة فيها يقرر تقريراً ، ولعل لهذا الأسلوب علاقة برؤية الفتي لكل من المرأتين ، فالأولى هي الغائبة وهي التي تحتاج للحركة والدق على الأرض والعمل المجتهد لكي تخرج من الصورة ، إذ قد تكون رمزاً للأمل المنشود الغائب ، الذي لا يتحقق إلا بالعمل ، وبالحركة .

وتمضي الروايات قدما في استبطان وعي الشخصيات ولا وعيها معاً ، ويزداد الأسلوب نضجاً وتمكنا فتوظف " الياطر " إضافة إلى الكوابيس وأحلام اليقظة، الهذيان ، مصورة هذه التقنيات تصويراً حياً مدهشاً وجذابا ، متخلصة تماماً من تقرير الأحلام أو ذكرها بأسلوب السارد .

التداعي وتيار الوعي :

من المواقف التي تلجأ فيها الروايات إلى التداعي الموقف الذي حدث عندما توجعت أم خليل لأم فياض في " الشمس في يوم غائم " فتتوارد إلى ذهن فياض الصور والخواطر :

---

(١) " **الثلج يأتي من النافذة** " ص ١٢.
(٢) المصدر نفسه ، ص ٥٣، ٢٨٥، ٢٨٦..
(٣) " **الشمس في يوم غائم** " ، ص ١٢٣، ١٨٤.

" نزهة بعيدة الآن ...لقد خافت هي الأخرى، أكثر الأمهات يخفن ...حياة البيت آه يا أم خليل ...لو عملت خارجة يوماً كأم بشير ...مهما يكن فأنا لست من رأيك ، ولكني أحتفظ برأيي، دعيني لا تعذبيني"[١].

وتستخدم الروايات التداعي ممتزجا بالتذكر ومتداخلاً مع الحوار الخارجي ، وفي المواقف التي تعاني منها الشخصية باضطراب شديد ، حين تلقي الفتى من والده صفعات ثلاث:

" وثلاث صفعات [....] ليست يدي أنها لا تمتد ...هو والدي ... وحتى لو لم يكن فليست يدي .لسوف أذهب ، أسافر ،ولكن الخنجر باق إنني أعرف لقد سمعتهم هناك يدقون الأرض ، ... وأغمضت عيني حتى لا أرى تشقق الأرض. خُيّل إليّ أن هوة تتفتح فيها ، وبيتنا، وقلعتنا تهوي ، وصورة الجد تسقط وتتحطم ، ثم تأتي مع دوران الأشياء ، والسيول الجارفة ، وتنحدر في بالوعة الدوامة ، والمرأة ذات العينين السوداوين تمسك بالخنجر ووالدتي تركع أمامها مستجيرة مذعورة." [٢]

وتوظف تقنية تيار الوعي حين تنفعل الشخصية بما يحدث أمامها انفعالات لا تستطيع أن تفصح عنها فيقولها عنها الروائي ، وإذا ردود فعلها وأحاسيسها تتناقض وتقول شيئا وتفكر في ضده وتشعر بشيء ولا تبوح به ، ويكون لها رأي وتجاهر بعكسه وهكذا مما يزيدها تعقيداً وتعاسة[٣]. وقد استخدمت الروايات هذه التقنية في أكثر من موضع في رواية " الثلج يأتي من النافذة" [٤] ، وفي " الياطر " ومن المواقف التي وُظف فيها تيار الوعي ليكشف التناقص بين تفكير الشخصية وأقوالها الموقف الذي يأمر فيه الوالد الفتي بالسفر إلى فرنسا :

" عد إلى سريرك وحين تشفى ترحل إلى فرنسا.

-أرحل إلى أي مكان

- ستترك

-لا أرغب فيه

- طبعا أنت ترقص لا تعزف.

-وقلت في نفسي أنا أدق الأرض لتستفيق .

أجبت

---

(١) " **الثلج يأتي من النافذة** " ، ص ١١٤.

(٢) " **الشمس في يوم غائم** " ، ص ١٤٠ ، كذلك ص ٨٩، ١١٠ و ١٦٤، ١٦٥، ١٧٨.

(٣) الماضي ، شكري : **فنون النثر** ، ص ٤٤.

(٤) الرواية ، ص ١١٤.

-لن أعزف ولن أرقص ومستعد الآن لترك البيت " [١].

تحليل السارد أو الوصف المستقصي والمناجاة :

ولم تستغن الرواية عن الاستعانة بأقدم أساليب الاستبطان وأكثرها سذاجة وهو تحليل السارد[٢] أو الوصف المستقصي والمناجاة[٣] فقام السارد بوصف انفعالات الشخصية وما يدور في كيانها الداخلي وصفا مستقصيا ، ويلفت النظر أن السارد/ الفتى،وهو يمثل إحدى شخصيات الرواية ، يمكنه تحليل الشخصيات التي أمامه وتحليل ذاته والوصول إلى معرفة جذور المشاكل التي يعانيها وإلى شبكة العلاقات التي تتحكم في المجتمع من حوله[٤] .

ومن الأمثلة على تحليل السارد الداخلي لذاته ما جاء في بداية رواية "الشمس في يوم غائم " اكتشفت أنّ لذاتي جملة عيوب أبرزها أنني ابن غير عاقل لعائلة عاقلة جداً ، وأنني جامح النزوات ، شديد الانفعال[٥] .

ويمضي السارد في تحليل فريد للذات على مدى الرواية[٦] ، يجلو فيه كيانه النفسي جلاء تاماً، إذ لا تكاد تخلو صفحة من تحليله لكل فعل أو انفعال وقد وصلت به القدرة من استبصار الذات أو تحليلها إلى تأكده من صفاته المتناقضة : " استشعرت انفصاماً في ذاتي حيالهما روحي تهيم وراء صاحبة الابتسامة ، وجسمي يصرخ بنداء جنسي نحو صاحبة القميص."[٧] . فهو يدرك أن له طاقة على البكاء أمام الصورة والموت على صدر امرأة ، والإشفاق على ابنة عمه والإخلاص للخياط المحرّض ، والرقص،والدراسة ، وأن روحه مغمورة بفيض من الجموح المحبوس في جسده[٨] ، ولا يقل السارد في الباطن قدرة عن الفتى في " الشمس في يوم غائم" في التحليل ذاته ، واكتشاف عالمه الداخلي، والموازنة بين ماضي وعيه وحاضره[٩].

أمّا المناجاة والمقصود بها هنا:" تقديم المحتوى الذهني والعمليات الذهنية للشخصية مباشرة منها إلى القارئ ، بدون حضور المؤلف ، ولكن مع افتراض وجود جمهور افتراضا

---

(١) المصدر نفسه ، ص ٣٩.
(٢) ويليك ،رينيه وأوستن وارين ، مرجع سابق " ص ٢٣٦.
(٣) همفري ، روبرت : " **تيار الوعي في الرواية الحديثة** " ص ٥٣.
(٤) " **الشمس في يوم غائم** " ، ص ١٣٧، ١٣٨.
(٥) المصدر نفسه ، ص ٢١.
(٦) المصدر نفسه ، ص ٤٥، ٤٦، ٦٤، ٩٨، ١٠٢، ، ١٠٥، ١٠٦ الخ.
(٧) المصدر نفسه ، ص ٨٨.
(٨) المصدر نفسه ، ص ١٨٤.
(٩) " **الباطن** " ص ٢٢٦.

صامتا " كما يقول روبرت همفري [١] فقد استخدمت في مواضع عديدة من الروايات تخاطب الشخصية فيها غالبا جماعة القراء كالموقف الذي يبرر فيه الفتي ما فعله بابنة عمه حيث يقول : " لا تسألوا كيف تشتعل على الثلج نار". أحيانا يحدث هذا " [٢] .

وكأن السارد يود من القراء إعذاره، لشعوره بالذنب أمامهم ، وحين يشعر بالخزي أمام موقف والده المتعاون مع المحتل يقول مناجيا القراء :" هل احتقرتم أنفسكم مثلي"[٣] .

وسيختلف الوضع مع زكريا في " الياطر" الذي يناجي الله سبحانه ، كما يناجي جماعة البحارة والصيادين والجمادات.

وبملاحظة مواطن المناجاة في الروايات يتبين للدارس أنها تكثر في مواطن التمزق العاطفي وتنازع الأهواء ، وعند احتدام المشاعر السلبية لا الإيجابية . وكأن السارد يرمي من وراء المناجاة إلى : كشف ما يدور في داخل الشخصية أو ربما يهدف إلى لفت انتباه القارئ إلى هذه القضايا وبيان أهميتها.

ويمكن الوقوف عند شخصية زكريا المرسنلي بطل رواية " الياطر" التي تصور صراع هذا الصياد الهارب مضطرا من المدينة ، تجسد رؤية مفادها أن الإنسان يعيش في عالم مليء بقوى القهر والاستغلال الاجتماعي والسياسي والطبيعي، وأن إرادته هي سبيله إلى تحدي هذه القوى ومواجهتها . ويبدو أن الرؤية والمكان وطبيعة الوضع الذي وجد زكريا نفسه فيه قد فرضت اللجوء إلى أسلوب الاستبطان ،فالبطل وحيد ومهدد تنتابه الهواجس والأحلام والكوابيس والانفعالات المضطربة . ويلاحظ أن أدوات الأسلوب الاستبطاني التي أشار البحث إليها تتكرر هنا وهي التذكر، والتداعي، والأحلام،وغيرها إلا أن توظيفها جاء بدرجة أعلى من الإتقان ، فبدت عفوية تلقائية مقنعةوأسهمت في إضاءة داخل هذه الشخصية ، ومنحها خصوصيتها وفرادتها.

نماذج

١ – زكريا :

وُظفت معظم تقنيات الأسلوب الاستبطاني في رسم زكريا بكفاءة واقتدار ، من هذه التقنيات :

التذكّر : سبقت الإشارة إلى أن التذكّر هو العنصر الأساسي في بناء رواية الياطر ،

---

(١) همفري ، **تيار الوعي** ص ٥٦.
(٢) " **الشمس في يوم غائم** " ، ص ١٧٣
(٣) المصدر نفسه ، ٢٥٧.

والتي ترتقي في توظيفه إلى مرحلة من النضج لم تصلها رواية من روايات حنا مينه ، فقد جاء التذكر هنا بعيدا عن تحكم المؤلف ، إذ تنثال الذكريات كما ترد إلى ذهن الشخصية ،وقلما ترد متسلسلة أو منضبطة .

يبدأ التذكر بمفجرّ وهو حادث قتل ابن زكريا للصيّاد حسن الجربيدي ، وتتوارد الذكريات بلا توقف سوى مرات قليلة تعود فيها الرواية إلى حاضر القصّ حيث يجلس زكريا على كرسي في الحانة[١]. ويبين هذا التذكّر التغيّر الذي طرأ على شخصية هذا الصيّاد الفقير الأميّ ، في مواقفها من الله سبحانه والكون والذات والمرأة على وجه الخصوص. فحين حوصر بالخوف والجوع والندم يقول،مصوّراً من خلال التذكر لحظة التغيير هذه : "وأحسست وربما لأول مرّة في حياتي في الرغبة في أن أركع وأصليّ."[٢]

كما يوضح هذا التذكر التغير الذي طرأ على مشاعر هذا الصياد الخشن[٣] ، فغدت مرهفة ، حساسّة ، وذلك بفضل تجربته القاسية في الغابة وتفاعله مع الراعية التركمانية شكيبة فصار ينظر للغابة بحبّ ، وللشمس باحترام ، وحتى الحيوان الذي لم يرغب يوماً في اقتنائه صار يحبه " لم أحبّ الكلاب ولا القطط لسوف أربي كلبا"[٤] ، كما نما لديه الإحساس بالجمال، فرغب في تزيين الكوخ[٥].

ولعل أهم تغيّر يرصده التذكّر في هذه الرواية هو الانقلاب الكلي في نظره إلى المرأة التي لم يكن لها قيمة في نظره، وكان يظنها بلا عقل ، لكنه بتجربته في الغابة وجدها مخلوقة بعقل يفكر ويتدبر ، فيقول متذكرا : " كنت أظن المرأة بنصف عقل ، أو بدون عقل ، بل أقل من شئ مثل // البطيخة ، مثل المجدّره ، إذا جعت أكلت منها والسّلام . كان دورها إشباعي إذا جعت ، ثم لا كيان لها ولا اهتمام بها إذا شبعت منها . وها هي شكيبة تبدو شيئا آخر ، امرأة أحتاجها في الجوع وفي الشبع ....وجدتها مخلوقاً في رأسه عقل ، وهي ليست بطيخة ولا أكلة مجدّرة ."[٦]

بفعل تجربة الغابة وشكيبة معا ، ترصد الرواية عبر التذكّر تطور إحساس زكريا بالمرأة زوجةً وأُمًّا[٧] ، كما ترصد تبدل نظرته إليها: صارت روحاً وعقلا وجسداً يحتاج إلى

---

(١) تعود رواية **الياطر** إلى الحاضر في سبعة مواضع ، ص ٤، ١١، ٣٢، ٧١، ٩٥، ١٢٤، ١٨٣.
(٢) المصدر نفسه ، ص ٣٠ ، ١٠٥.
(٣) كان زكريا متوحشا في تعامله مع المرأة ومع كل شيء ، الرواية ، ص ٥، ٢٠.
(٤) المصدر نفسه ، ص ٨٢,
(٥) المصدر نفسه ، ص ١٧٥.
(٦) المصدر نفسه ، ٢٤٢ ، ٢٤٣
(٧) المصدر نفسه ، ١٣٩.

صداقتها ورأيها ومشورتها ، حاجته إلى قربها المادّي أيضا[١] بل صارت كل شيء بالنسبة إليه: " شكيبة كل شيء أو لا شيء يا إلهي هذا ما يسمونه العشق"[٢].

كما ترصد الرواية من خلال التذكر أيضا أسمى ما وصل إليه زكريا ، الذي كان متوحشاً ، إذ وصل بفضل تجربته في الغابة إلى حد التضحية من أجل الآخرين ، وهي درجة يعدّها كثير من الناس أعظم درجات الحب :" غير أني وجدت نفسي قادراً على التضحية ، كنت أحبّها وقادراً على التضحية " [٣] .

وذلك حين يطلب إليها العودة الى بيتها وزوجها ، فعاد من الغابة إلى المدينة إنساناً آخر في كل شيء وبدأ يهتم بالآخرين وبمصير الجماعة،وعزم على التصدي للحوت المخيف الذي يهدّد المدينة . وهنا تنتهي الرواية مع وعد من المؤلف بإصدار جزء ثان لمّا يتحقق.

الحوار الداخلي

ويؤازر الحوار الداخلي التذكر في هذه الرواية ، ناهضا بوظائف متنوعة ومتعددة ، منها الكشف عن طبيعية هذه الشخصية التي بدت للقارئ في أول الرواية متوحشة ، وذلك قبل تفاعله مع شكيبة وصراعه مع ذاته ومع الجوع والعري والخوف والألم ، جرّاء هربه ولجونه إلى الغابة ، ففي أول لقاء له بالراعية شكيبة تكشف الرواية عن طبيعته البدائية وتفكيره الحيواني في المرأة :" قلت في نفسي ضع قليلا من السمك يا زكريا هناك " [٤] مشيرا بهذه العبارة إلى فلسفة صديقه عبعوب .

وقد يكشف الحوار الداخلي عن أكثر من بعد في هذه الشخصية كما هو الشأن في الحوار التالي : " فكرت : أهذا هو العشق يا إلهي؟ هذه هي البلوى التي خبأتها لي ؟أن أصير عاشقا في الأربعين من عمري وأخضرّ مثل النعناع أنا البلوطة اليابسة ؟ من دعا عليّ هذا الدعاء؟ فعلتها أم زخريادس [.....] ولكن ابنها مات ، وأنا // لا أموت أتعذب ولا أموت عليّ الآن أن أنتهي من شكيبة"[٥].

يبين الحوار السابق جملة أمور أولها الكشف عن أحاسيس زكريا نحو شكيبة ، وهي جديدة على هذا الصياد الذي لم يكن غرضه من المرأة يتعدى حدود الجنس[٦] ، كما كشف عن

---

(١) المصدر نفسه ، ص ٦٩.
(٢) المصدر نفسه ، ٢٢٦.
(٣) المصدر نفسه ، ص ٢٦٢.
(٤) المصدر نفسه ، ص ٤١ .
(٥) المصدر نفسه ، ٢٥١ ، ٢٥٢.
(٦) المصدر نفسه ، ٢٤٢، ٢٤٣.

بساطة تفكيره إذ يظن عذابه بسبب دعاء أم زكريا عليه كما كشف إضافة إلى انفعالاته وبساطة تفكيره وتعبيره عمّا ينوي عمله . ولعل أهم وظيفة هنا هي الكشف عن تطور وعي زكريا لذاته، إذ صار ينظر لماضيه بعين ناقدة فقد فهم ذاته مدركاً وضعه الآني والسابق .

ويكشف الحوار هنا عن انفعالات شخصية زكريا ، وما تنوي عمله ، إضافة إلى إلقاء الضوء على التطور الذي اكتسبته هذه الشخصية بفعل تجربتها الفريدة ، وقد وظف هذا الحوار باقتدار ، ونضج ، لم يصل إليه الحوار الداخلي في أي من الروايات الأخرى للكاتب ، ولعل سر هذا النجاح الذي حققه الحوار الداخلي هنا يكمن في قدرته على تجسيد الأفكار والهواجس والانفعالات وهى تدور في ذهن زكريا ، كما ترد فيه ، بحيث تبدو الشخصية وهي تتحرك بعفوية وتلقائية دون أي قيد .

كما أن هذا النجاح مدين لأسلوب الحضور الذي قدم به :" أعود إلى الأدغال وأرعى العشب؟ أنزل إلى البحر وأسبح كحوت"[١] ، ومن الملاحظ هنا أن الحوار الداخلي في هذه الرواية مثله مثل الحوار الداخلي في " الثلج يأتي من النافذة " و " الشمس في يوم غائم" يأتي بضمير المخاطب عندما تمر الشخصية في ذروة أزماتها ، كأن الشخصية تنفصم عن ذاتها في لحظة اتخاذ القرارات الخطيرة أو لحظة الانفعال الشديد :" أضحك يا زكريا ! القلب لا يضحك ، أضحك أقول لك ، اقتل الدودة أقتل أيّ شيء عُدْ زكريا الذي كنت ." [٢]

وواضح أن المكان هنا (الغابة) هو الذي فرض اللجوء إلى هذه التقنية ، لكشف أبعاد زكريا المتوحد الهارب ومواقفه.

الحلم :

وبنضج أكبر وعمق أشد تستخدم الرواية تقنية الحلم[٣] بنوعيه لإضاءة كيان الشخصية الداخلي فتظهر أوضح وأقرب إلى نفس القارئ ، فقد أعان المزج بين الحلم والكابوس والهذيان على تلوين عالم الشخصية الداخلي واستظهار أدق خفاياه ، فحين يصاب بالحمى بعد صراعه مع الكلب ، يتعرض زكريا لكوابيس مزعجة تصورها الرواية تصويراً ولا تذكرها أو تقررها ، منها هذا الكابوس الممزوج بالهذيان:

" أنا في السجن ، وفجأة في الخمارة ، زخريادس، صالحة ، حارس المنارة، شكيبة

---

(١) المصدر نفسه ، ص ١٨٤.
(٢) المصدر نفسه ، ص ٢٣٥.
(٣) المصدر نفسه ، ص ١٠٦.

محفظة الفتاة .... وتتدلى الأفعى فوق رأسي وأنا أركض تحتها "[١] . وقد وظف هذا الهذيان ليعمّق إحساس زكريا ، ويظهره قوياً فهو خائف من زخريادس ، نادم أمام صالحة، متحسر على محفظة الفتاة ، وهو متعطش إلى مرور سفينة تأخذه ، بعيداً عن مطارديه. فكأن صورة الحلم أو الهذيان هنا جاءت لتؤكد ما يدور في وعيه من مخاوف وأحاسيس وهواجس وأمان .

وبفضل هذه التقنية تتمكن الرواية من دمج الوعي باللاوعي لإكمال ملامح اللوحة النفسية للشخصية[٢] وربما تلخص الرواية الهذيان بعد تصويره للتأكيد على ما تود إيصاله للقارئ.

حلم اليقظة :

إذا كان تصوير الرؤى والهذيان هو الأهم في استبطان وعي هذه الشخصية فإن ذكر حلم اليقظة تقريراً هو الغالب في استخدام الرواية لهذه التقنية :" كنت أهتاج وأهدأ وضعت تلك الليلة خططا كثيرة ، بنيت جدرانا ، صنعت سقوفا ، أنشأت حدائق" [٣] ، ويصل الخيال بزكريا إلى حد توهمه أنه انقسم إلى شخصين : " زكريا المريض القاعد في الخيمة ، وزكريا الساعي في الغابة ، ويشاهد زكريا المريض زكريا الآخر فيتبعه ويشجعه :" هكذا يا زكريا ..."[٤]

وينعكس التغيير الذي حدث في نفس زكريا بفعل تجربته مع شكيبة في الغابة ، على أحلام اليقظة ، فقبل الحمّى التي أعقبت حادث صراعه مع الكلب ، كان الهرب هو حلمه وأقصى أمنياته ، أما بعد شفائه فقد صارت المواجهة هي الأمنية ، كأنّ زكريا المتحدي انبعث من زكريا الهارب ، وفي هذا الموقف لم يكن زخريادس هو أول من يرغب في مواجهته بل كان زوج شكيبة ! فيقول متخيلا المجابهة :" أقاتل ... أنا أقاتل ولكن المصيبة أنه خيال ، أقاتل خيالاً "[٥] ، كأنّه يود حماية مستقبله ، ما دام الماضي قد صار وراءه .

التداعي :

استطاعت هذه التقنية،وهي تصور خواطر زكريا وأفكاره وهواجسه،أن تنقل إلى القارئ الفرق بين وعي زكريا القديم قبل التجربة ووعيه المكتسب بفعلها ؛ فحين ينظر زكريا إلى قطيع

---

(١) المصدر نفسه ، ص ١٦١.
(٢) المصدر نفسه ، ص ١٦٥، ١٦٧.
(٣) المصدر نفسه ، ص ١٩١.
(٤) المصدر نفسه ، ص ١٩٦.
(٥) المصدر نفسه ، ص ٢٤٠.

الأبقار ترد إلى ذهنه أفكار وخواطر مرتبطة بموضوع العلاقة بين الذكر والأنثى ، فيبدأ بالموازنة بين تفكيره وتفكير والده :

" الثور يفتقد بقرته مثلي؟ والبقرة تفتقد ثورها أم تدير ظهرها مثل شكيبة؟ والدي كان خالصا من هذه البلية . لعن جنس الأنثى وخوّنه فاستراح أنا ما فكرت بإخلاصه أو خيانته . ما فكرت بشيء.. والآن لتكتمل المصيبة ، صرت أفكر بكل الأشياء ، دماغي ساب كان محبوساً وأفلت . لا بد من لجمه إذن ، وشكيبة هذه ؛ أجعلها تلتحق بزخريادس ؟ أدير ظهري لها وأمضي؟ "[١].

يُلاحَظ من هذه الخواطر الوعي للذي بدأ يتسرب إلى ذهن زكريا ، بفضل معاناته في الغابة وتفاعله مع شكيبة ، صار يفكر بعد أن كان يفتقد هذه النعمة ، أو النقمة حسب مفهومه السابق.

ويأتي التداعي غالباً في المواقف التي يقرر فيها زكريا الانسلاخ عن الماضي وأفكار الماضي ، انسلاخ زكريا الجديد عن زكريا القديم الهارب ، الجبان ، زكريا الذي يصمم على أن يصبح ذئبا كي لا يركله أحد بقدمه ، أن يصنع لنفسه أنيابا ، فيواجه بها المستغلين ، ويكتسب احترام الآخرين لا احتقارهم[٢].

تيار الوعي :

إذا كان التداعي قد استخدم لبيان انسلاخ زكريا الجديد عن زكريا القديم فإن تقنية " تيار الوعي" استخدمت هنا لإظهار الألم الذي يعانيه في إخفاء سر وجوده في الغابة وذلك حين يلتقى شكيبة للمرة الأولى ويبدو هذا من الحوار التالي :

" - لا تشعل النار على طرف الغابة ... يراك الدرك .

- لا أسال عنهم .

وفي ذاتي : لن أشعلها إلا في أعماق الغابة بعد اليوم "[٣].

كأنه يوحي أن الغابة الفعلية هي المدينة ، وأنه يصمم على شئ ما تجاهها، فالعلاقات الاجتماعية في المدينة تشبه في حقيقتها علاقات الغابة : القوي يأكل الضعيف ، وقد تومئ الرواية إلى أن المدينة هي الغابة الفعلية.

---

(١) المصدر نفسه ، ص ٢٠٩.
(٢) المصدر نفسه ، ص ٢١٣.
(٣) المصدر نفسه ، ص ٤٧.

المناجاة :

وهي تقنية لجأت إليها رواية " الشمس في يوم غائم " وتلجأ إليها رواية " الياطر " باتساع أكبر وعمق أشد ، وقد قامت الشخصية من خلالها بمخاطبة الله سبحانه ، فكشفت عن بساطة إيمانها ، كما قامت بمخاطبة جماعة القراء وجماعة الصيادين والابن والموت وحتى الجمادات والحيوانات ، مما ألقى الضوء بكثافة على إحساس زكريا العميق بالوحشة والوحدة والندم في عزلته الإجبارية في الغابة .

ومن الأمثلة على مناجاته للخالق التي تكررت هنا – وهو أمرٌ قلما لجأت إليه شخصيات الروايات – تلك المناجاة التي تكشف عن البعد الفكري لهذه الشخصية ، وربما البعد الاجتماعي (فقرها)، وكذلك عن طبيعتها الساذجة حيث يقول زكريا في تضرعه لله بعد محنته في الغابة : " ويا رب أموت كالكلب من الجوع بعد أن نجوتُ من الموت مثله ؟ ترضى أنت لعبدك، لمخلوقك ، لإنسان تحت الشدة ، أن تقتله الشدّة ، ولا تمدّ له يدُ العون ؟ لا ترسل طعاما؟ ولا إنسانا ، ولا تغيثه ، ولا تقطعه وأنت كما قال والدي ، لا تقطع دودة على صخر" [١].

وقد تكون وحدة زكريا وعزلته ومحنته هي التي فرضت على الرواية اللجوء إلى هذه التقنية ، التي قلما لجأت إليها ، فشخصيات الروايات في معظمها لا تكترث للعلاقة بالله وهذا أمر قد يكون مرتبطا بالرؤية العامة في الروايات وهي رؤية تبجل الإرادة الإنسانية وتراها محركةً للفعل البشري لا القضاء أو الصدفة.

هذا عن مناجاة الخالق أما عن مناجاة المخلوقات فقد ناجى زكريا القراء في مواقف عدة ومن تلك المواقف ، الموقف الذي يروى فيه قصة ربطه للحوت ، ليثبت شجاعته ، ربما للاحتراز ، وكي لا يوصف بالجبن لهربه ، يقول زكريا : " .....هل تعرفون عظم السمك ؟؟ لا ، وهل تعرفونني؟ هذا لا يهم لست شيئا يذكر على كل حال ،وفي المدينة لا يأبهون لي ، أما على الشاطئ فالمسألة تختلف ، أنا رب الشاطئ ، أقول لكم أنا رب الشاطئ ، وهذه السمكة تشهد لي" [٢].

ويكشف زكريا عن ندمه ، في مناجاته لزخريادس[٣] ، كما يكشف عن حاجته لإنسان يحادثه ويؤنس وحشته فيخاطب البحارة والصيادين في البحر مناجيا:" أيه أنتم يا أصحابي يا

---

(١) المصدر نفسه ، ص ١٨٣ ، ص ١٢٣، ١٨٢.
(٢) المصدر نفسه ، ص ١٥، ١٦.
(٣) المصدر نفسه ، ص ١٧٤.

رفاق البحر ، كيف الصيد معكم اليوم"[١].

وفي هذه المناجاة يظهر حبه لمدينته ، على الرغم من إهمالها له .[٢]

ولعل مناجاته لابنه ، هي المناجاة الوحيدة التي تتم في زمن حضور الرواية لا زمن التذكر أي وقت جلوس زكريا في الحانة بعد سماعه للخبر المشؤوم :" يا بني لماذا كتب علينا أن نقتل أنا وأنت ونتعذب ، ونتشرد ، ونسجن ، ونعذب أمك معنا؟..." سأصطاد كل يوم سمكة لأجلك ، لا لانك ابني بل لأنك تتعذب".[٣]

وواضح أنها وظفت لبيان ألمه وندمه ، وإحساسه بعذاب ابنه وعذاب زوجته . ولعلها تلقي الضوء على التشابه بين حياتي الابن والأب ومصيرهما المشترك الذي قد يكون ناجما عن الفقر وعن وضع اجتماعي قاهر لم يتغير بمرور الزمن .

ولعل في مناجاة زكريا للموت ما يومئ بحالة القنوط التي وصل إليها في مرحلة ما في تجربته المريرة فيدعوه للقدوم متحديا[٤]

أما إحساس البطل الشديد بالوحشة ، والرغبة في مخاطبة روح أخرى ، كائن أي كائن ، فأنه يدفعه إلى أَنسَنَة الحيوان والجمادات ومناجاتها فيناجي السمك والبحر ، ويناجي الشمس، يقول زكريا مناجيا البحر ومظهرا حبه له : " حسنا يا صاحبي ، قلت في سري ، أنا لم أمت ولن أموت أنت لم تقبلني ، لم تساعدني ، لم تجد لي مخرجا ، وفوق ذلك أخذت ثيابي . أين ذهبت بها؟ ولماذا لم تقذف بها قريبا يا صديق؟ لا بأس ! لا عتب ولا لوم . ومرة ، حيث أشفى، أعود إليك ولا أفارقك".[٥]

وتظهر هذه المناجاة مدى عمق وحشة زكريا لإنسان يحادثه، ويبادله الكلام ، أو يلقي عليه اللوم على الأقل.

وهكذا تضافرت تقنيات الاستبطان قديمها وحديثها لتقدم للقارئ شخصية فريدة جذابة بعفويتها وبساطتها ، وتلقائيتها بعيدا عن تحكم المؤلف وعن تقريره ، ولعل سر خلود هذه الشخصية في ذهن القارئ يكمن في الأسلوب الاستبطاني الذي رسمت فيه.

---

(١) المصدر نفسه ، ص ٣٨.
(٢) المصدر نفسه ، ص ١٧٢.
(٣) المصدر نفسه ، ص ١٤٢.
(٤) المصدر نفسه ، ص ١٢٤.
(٥) المصدر نفسه ، ص ١٤٤.

٢- الشخصيات الثانوية :

كانت شخصية زكريا هي الشخصية الوحيدة التي رسمت بالأسلوب الاستبطاني في رواية الياطر ، إذ رسمت بقية الشخصيات فيها بأسلوب تصويري كشخصية شكيبة ، أو تقريري كشخصتي أم زخريادس وصالحة ، بينما رسمت رواية " الثلج يأتي من النافذة " عددا من الشخصيات الثانوية بالأسلوب الاستبطاني كشخصية أبي روكز وشخصية جوزيف . وسيقف البحث عند شخصية جوزيف وهي من الشخصيات الثانوية المهمة في رواية " الثلج يأتي من النافذة " ، فقد تكون رمزاً للبورجوازية الصغيرة التي تناضل من أجل التحقق الذاتي من خلال ميلها إلى الفكر الاشتراكي .

استخدم السارد في تصويره لهذه الشخصية تقنيات الاستبطان كحلم اليقظة[١] ، والحوار الداخلي الذي يظهر تعاطفها مع الفكر الاشتراكي ، كما يظهر مدى ارتباطها بالآخرين، إضافة إلى الكشف عن مشاعرها النبيلة تجاه الناس الفقراء[٢] ، لا بد من الإشارة إلى أن الرواية هنا لجأت إلى أسلوب اليوميات ، لإضافة مزيد من الضوء على ملامح هذه الشخصية من جوانب نفسية وفكرية واجتماعية .

إلا أن الملاحظ أن الروايات قلما رسمت المرأة بهذا الأسلوب ، فراجعة في رواية " مأساة ديمتريو": المرأة الوحيدة التي تستلم السرد بضمير المتكلم ، تلجأ في حديثها عن نفسها إلى أسلوب التقرير الإخباري لا الاستبطان التحليلي.

*　　*　　*

بالنظر المتأني في الروايات التي رسمت من خلال الأسلوب الاستبطاني وبعد استعراض تقنيات هذا الأسلوب الذي هيمن على رسم الشخصية فيها، وبيان وظائفها، ودراسة الشخصيات التي رسمت من خلالها، يتبين أن هذا الأسلوب لم يستخدم بالدرجة نفسها من النضج في الروايات جميعها، إذ تدرج صعوداً نحو النضج حتى وصل إلى مرحلة متقدمة منه في رواية " الياطر" ، الصادرة عام ١٩٧٥، ثم أخذ يهبط إلى أن تلاشى تماماً في مرحلة التسعينيات، مخلياً الساحة للأسلوب التقريري.

كما يتبين بالدراسة جملة أمور منها أن الحوار الخارجي تقلص حيّزه لصالح الحوار الداخلي الذي تدرج من كونه مجاراة مكشوفة وسطحية للأحداث كما في رواية " الثلج يأتي من

---

(١) **الثلج يأتي من النافذة** ،ص ٢١٤-٣٠٦

(٢) المصدر نفسه ، ص ٣٠٦.

النافذة" إلى تحليل عميق للأحداث وللمشاعر والأحاسيس المرتبطة بها إضافة إلى تحليل العلاقات التي تقف خلف الأحداث كما في روايتي الشمس في يوم غائم و " الياطر " .

تنجلي للدارس هنا حقيقة أن شخصيات هذه الحلقة أكثر جاذبية وبالتالي فهي قريبة من القارئ، ولعل سر جاذبيتها يكمن في بوحها بأكثر مشاعرها خصوصية وخفاء.

أما اختيار الروايات لهذه الأسلوب فقد يعزى لأسباب عديدة ومنوعة، أولها موضوع الرواية الذي يقتضي من الروايات آنفه الذكر اللجوء لتقنيات الأسلوب الاستبطاني، فموضوع الهرب في روايتي "الثلج يأتي من النافذة" و "الياطر"، يقتضى اللجوء إلى تقنيات الاستبطان إذ ليس بوسع فياض الهارب من سجن بلاده والمتخفي عن رجال الأمن في لبنان، والمرغم على البقاء وحيداً معظم ساعات النهار والليل،سوى الانكفاء إلى داخل نفسه يحاورها، ويكشف مكنوناتها، وحتى حين تتاح له فرصة الاختلاط بالآخرين فإنه يظل منطوياً على نفسه، حذراً من التبسط في محادثتهم خشيه انكشاف أمره، ولعل طبيعة البطل المأزومة والمهزومة تفرض هذا الاختيار أيضاً .

ولا يختلف الأمر كثيراً مع زكريا في ' الياطر '، الذي اضطر للاختباء في الغابة بعد طعنه زخريادس، ولم يجد أمامه سوى استرجاع شريط حياته والتأمل في أحداثه ليكتشف ذاته، ويكتشف الكون من حوله.

أما رواية " الشمس في يوم غائم "، فلعل استخدامها لتقنيات الاستبطان في رسم الشخصية ناتج بالضرورة عن طبيعة شخصية "الفتى" ابن الإقطاعي المتمرد على أسرته وقيم طبقتها، فشعوره بالاغتراب عن أهله، الاغتراب في الفكر وفي الإحساس، أفقده الانسجام معهم بل أوصله إلى الصدام بهم، لذا فقد رسم من خلال تقنيات الاستبطان.

ويتصل ثاني هذه الأسباب بالروائي ذاته، الذي ربما أدرك، نتيجة تمرسه في الكتابة ونضج أسلوبه، أهمية العالم الداخلي للشخصية وأن الأحداث تؤثر في تشكله سلباً وإيجاباً، خصوصاً أن أنصار الواقعية الاشتراكية لا ينكرون الاهتمام بالداخل [1].

وقد يكون السبب الثالث، عائد للتأثر بالجو العام الذي خلقته هزيمة حزيران التي واكبها تراجع في حركة الواقع كما هو معلوم، وقد أثبتت كثير من البحوث أثرها على الحركة الأدبية، إذ أرغمت هذه الهزيمة المثقفين على الانكفاء على ذواتهم يحاسبونها ويحللون أسباب الهزيمة، ولا مناص من أن ينسحب هذا على الروائي، سواء أراده بوعي منه أم بلا وعي.

وقد يكون السبب أيضاً رغبة الكاتب في تجديد أدواته. إذن فطبيعة الأحداث وطبيعة

---

(١) الماضي، شكري: **في نظرية الأدب** ، ص ٩٣.

المكان (الغابة أو السجن) وطبيعة الشخصية (الانطواء والتمزق والمعاناة) عند الانتقال من وعي إلى وعي كما حدث في رواية "الشمس في يوم غائم"، وطبيعة الزمان (الفترة الزمنية التي كتبت فيها الروايات) كل هذه العوامل مجتمعة تآزرت لدفع الروائي لاختيار هذا الأسلوب في رسم شخصياته.

ولكن تحولاً حاداً في مسار الروائي في فترة التسعينيات يدفعه بعيداً عن هذا الأسلوب وعن غيره بل ينأى به عن الأساليب الفنية جميعها ويوقعه في شرك التقرير والتسجيل وهذا ما يعرض بالتفصيل المحور التالي .

ثالثاً : الأسلوب التقريري

أ. توطئة

(١)

لعل من الأمور المهمة التي يكتشفها دارس روايات حنا مينه ذلك الانعطاف الخطير في بناء الرواية بشكل عام، وفي رسم الشخصية بشكل خاص، حيث تسير هذه الروايات في مسار وحيد الاتجاه نحو الأسلوب التقرير الذي يتكرس منفرداً ومهيمناً منذ صدور رواية " فوق الجبل وتحت الثلج " عام ١٩٩١، ويظل هو السائد حتى آخر رواية صدرت للمؤلف وهي رواية ' المغامرة الأخيرة ' عام ١٩٩٧.

ومن البدهي أن ظاهرة كهذه لا تأتي فجأة أو من فراغ، فقد أخذ هذا الأسلوب يتسرب إلى الروايات ويتغلغل في أبنيتها بدءاً من رواية " المرصد " الصادرة عام ١٩٨٠، وطفق يظهر جنباً إلى جنب مع الأساليب الأخرى في روايات : " المرفأ البعيد " [١] الصادرة عام ١٩٨٣، و"الربيع والخريف" الصادرة عام ١٩٨٤، و " مأساة ديمتريو " الصادرة عام ١٩٨٥ و " حمامة زرقاء في السحب " الصادرة عام ١٩٨٨، ولم تقيض له السيطرة التامة على بناء الرواية وعلى أسلوب رسم الشخصية فيها إلا في العقد الأخير من هذا القرن أي عقد التسعينيات حتى أن الدارس ليجرؤ على تسمية روايات هذا العقد بالروايات التقريرية أو التسجيلية، وقد يمضي في جرأته إلى منتهاها فيسميها روايات الانهيار أو حلقة الانكسار في مسار حنا مينه الفني.

(٢)

وتتسم روايات هذه المرحلة بانتفاء الصراع، مما ترتب عليه انعدام الحدث المركزي والأحداث الفرعية وقد نجم عن هذا كله انعدام التفاعل بين الشخصيات، وانعدام تطورها أو نموها، فلا تظهر إلا من خلال حديث السارد عنها، أو حديثها عن نفسها، ونظراً لانعدام النزعة الدرامية من الرواية، فإن شخصياتها المحورية تسير بلا هدف محدد، فـ" مران الطوراني " يسافر من بريطانيا إلى صوفيا بلا هدف مقنع[٢]، وكذلك يفعل " عبد الجليل الحصباوي " [٣]

---

(١) من الأمثلة على التقريرية في هذه الرواية – التي تتحدث في أجزائها الثلاثة والتي يربو عدد صفحاتها عن ألف صفحة عن حياة سعيد حزوم – أنها حين تأتي على ذكر زواجه تقول موجزةً وملخصة : " وزواجه كان عقيماً فلم ينجب بسبب ما أصابه من أمراض جنسية خلال تجوله الطويل وانتهى به / الأمر إلى الطلاق " ص ٣٤٣، ٣٤٤.

(٢) يقو ل مران بطل رواية " فوق الجبل وتحت الثلج " " لقد كان علي أن أطير من لندن إلى صوفيا، ولم تكن ثمة ضرورة للسفر في هذا الجو المثلج والعاصف، لولا أنني التقط بواسطة حاستي السادسة التي يتراوح موقفي منها بين اليقين والشك، نداء مبهماً يدعوني بإلحاح إلى إتباع طريق المغامرة " ص ٣٣.

(٣) رواية " **المرأة ذات الثوب الأسود** " ص ٥.

حين يزور القاهرة.

ومن نتائج انعدام الصراع، أو النزعة الدرامية في هذه الروايات أن حيز السرد قد تقلص لصالح الحوار الذي زاد حيّزه عن ثلثي حيّز الرواية [١] ، وتضافر هذا الحوار الذي يتصف بالمباشرة، وطول الجمل مع السرد لتقديم معلومات لا إلى تصوير أحداث أو شخصيات، لذا تبقى الشخصيات بعيدة عن القارئ غير معروفة له ولا مألوفة. مما يفقدها اهتمامه ومن ثم تعاطفه.

كما أن تقنيات السرد المختلفة لم تقوّ على القيام بوظائفها الفنية، فقد عجز التذكر عن إلقاء الضوء على حركة الشخصية،أو وضعها الراهن، ولم يأت تعدد الضمائر بقيمة فنية أو برؤية جديدة للمواقف، فلا فرق بين كلام السارد وكلام الشخصية حتى أن القارئ ليصعب عليه أحياناً التمييز بين الإثنين [٢] ، أما أسلوب اليوميات فإنه لم يختلف إطلاقاً عن أسلوب السرد بضمير الغائب، فلو حذف عنوان اليومية لما تغير شيء فالعنوان فاقد لوظيفته هنا، وكثيراً ما يأتي الحديث في اليوميات بضمير الغائب، [٣] وقد افتقد السرد للتصوير افتقاداً تاماً.

ومثله مثل السرد لم يعبر الحوار عن طبيعة الشخصيات أو مستواها، كما أنه لم يطوّر موقفاً ولم ينمّ صراعاً، وقد عجز عجزاً تاماً عن إظهار الفروق بين الشخصيات وإبراز خصوصيتها وتفردها، ولتغطية هذا العجز تقوم الرواية بالإشارة إلى اسم المحاور قبل كلامه فتقول على سبيل المثال: " سألت روزا ..." " وأجابت جاكلين " [١٤]وإضافة إلى طول الجمل[٥]، فإن الحوار يتسم بتناوله لموضوعات بعيدة عن اهتمامات القارئ وهمومه، فأغلبه ثرثرة عادية[٦] ، أو أخبار موجزة عن الشخصيات تقدم بأسلوب صحفي تقريري [٧] ، وتفتقد للترابط والتلاحم في المعلومات التي تحملها، من ذلك أن " ربيحة " في رواية " المرأة ذات الثوب الأسود " تحكي لعبد الجليل ما بين صفحتي (٤٠-٧٩) حكاية زيجاتها الأربع وتكون قد ضمنت خلال حديثها هذا زيجتها الخامسة منه.

ويهيمن التقرير على الحوار الداخلي أيضاً، فبدلاً من أن يكشف عن انفعالات الشخصية وصراعاتها، وعوضاً عن إضاءة عالمها الداخلي فهو يقدم معلومات وتقارير موجزة، لا علاقة

---

(١) من ذلك على سبيل المثال أنالحوار يغطي ٢٤٠ صفحة من مجموع صفحات رواية " **فوق الجبل وتحت الثلج** ، البالغ ٣٣٥ صفحة".

(٢) " رواية **حدث في بيتاخو** " ، ينظر ص ١٩١، ٢٢٨ ، ورواية **المرأة ذات الثوب الأسود** ينظر ص ٨، ١٠.

(٣) رواية **حدث في بيتاخو**، ينظر ص ١٩١، ٢٤٣، ١٧٤، ٢٨٦.

(٤) رواية " **المرأة ذات الثوب الأسود** " ص ١٧، كذلك رواية " **فوق الجبل وتحت الثلج** " ص ٨٢.

(٥) رواية " **المرأة ذات الثوب** ... " ص ٤٢ ورواية " **فوق الجبل** ... " ص ٢٠٧ و ٢٢٩.

(٦) رواية " **المرأة ذات الثوب** ... " ص ١٧، ٢٩، ٣٠.

(٧) ومن نماذج هذه التقارير الموجزه والمختزلة ما ورد في رواية "**الرحيل عند الغروب** " عن زواج فاطر وإنجابه ، ووفاة زوجته وأحوال أولاده في فقرة قصيرة جداً ص ٣٦.

لها بما يمكن أن يدور في باطن الشخصية [١] لذا بدت العوالم الداخلية للشخصيات معتمة إلى حد كبير، مما أفقدها جاذبيتها وقدرتها على إدهاش القارئ وإقناعه.

(٣)

ويلاحظ الدارس للروايات آنفة الذكر اعتمادها على عامل الصدفة بشكل كبير، ولا ريب أن بروز هذا العامل مرده إلى غياب الصراع، وانعدام الحدث، الذي كان له أثره أيضاً في تكرار المواقف والأقوال بشكل لافت، فما يقوله السارد في تقريره تكرره الشخصية في حديثها أو حوارها، وما تقوله الشخصية في حوارها يلخصه السارد في تقريره [٢] ، ولو تخلصت هذه الرواية من المواقف المكررة فيها لنقص حجمها كثيراً. ينسحب هذا القول على روايات هذه الحلقة كلها. يضاف إلى ما سبق فقدان لغة الروايات للإيحاء، واتسامها بالمباشرة [٣] ، والاضطراب أحياناً [٤] ، فلم تستطع الإسهام في إنقاذ البناء الروائي المتداعي أو تغطية بعض صدوعه. [٥]

(٤)

وكثيراً ما تضطرب آراء الشخصيات وتتناقض بلا هدف فني [٦] مما يجعل الرؤية مشوشة بل غائبة، مما يعجز القارئ عن استخلاص قضية محددة أو رؤية واضحة، لذا ينبري السارد إلى تقرير هذه الرؤية بشكل مباشر فيتحدث في رواية " المرأة ذات الثوب الأسود " على سبيل المثال – حديثاً إخبارياً وعظياً مقالياً مباشراً عن زمن الشذوذ والانهيار دون أن تصور الرواية أحداثاً دالة على هذا الشذوذ الذي عممه السارد على كل شيء، ودون أن ترسم شخصيات مقنعة تثبت هذا القول، إذ لا تقدم الرواية سوى نماذج من الشذوذ الاجتماعي وبشكل تقريري.

---

(١) رواية " **المرأة ذات الثوب** ... " ص ٢١ ، ٨٨ ، ورواية " **الرحيل** ... " ص ٢٨.

(٢) رواية " **حدث في** ... " ٢٣٤، و ٢٧١، ورواية " **عروس الموجة السوداء** " ص ٩٠، ١٠٠. ورواية " **الرحيل عند** ... " ص ١٤٤.

(٣) رواية " **المرأة ذات الثوب الأسود** " ص ٥ " .

(٤) رواية " **المرأة ذات الثوب الأسود** " ص ٦، ورواية " **عروس الموجة**." ينظر ص ٥ ،

(٥) من الأمثلة على ذلك : الصدوع التي يعاني منها البناء في رواية " **المرأة ذات الثوب الأسود** " حيث تختفي شخصيات بدت مهمة من الثلث الأول للرواية، ويختلط كلام السارد بكلام الشخصية دون مبرر فني، وتغيب الرؤية عن الرواية لعجز الشخصيات عن تجسيدها مما دفع الكاتب إلى وضعها بشكل مباشر وتقريري وبأسلوب وعظي . كما أن الحوار فيها لا يعدو أن يكون ثرثرة وكأنه تسجيل حرفي للواقع بلا فن ولا اختيار،وكأن الرواية تتجاهل بشكل تام قاعدة أن الفن اختيار،وتجاوز ما هو كائن إلى ما هو ممكن.

(٦) رواية **المرأة ذات الثوب الأسود** ص ٣٤، ٣٩.

موجز، أما الشذوذ السياسي فلا تذكره وإذا تم تقريره فإن السارد يفسره بالاستهلاك في صفحة تقريرية قد يرمي منها إلى منح الشذوذ صفة كونية [١] . ولغياب الرؤية فإن روايات هذه الحلقة لا تعطي القارئ تفسيرا للماضي ، أو تفاعلا مع الحاضر ، أو تنبؤا بالمستقبل.

(٥)

والباعث على الاستغراب أن المرأة في هذه الحلقة من الروايات بدت موضوعاً للجنس لا أكثر [٢] ، فهي بلا ملامح فكرية، وبلا قضية تدافع عنها، على الرغم من كونها مثقفة، لا همّ لها سوى مناشدة الرجل والتذلل له كي يلتقيها جسدياً، فهي التي تأتيه بنفسها: يقول مران الطوراني: " لا أتعمد الأشياء هي تأتيني بنفسها، كل الأشياء جاءتني بنفسها، كيف تؤاتي الأشياء بنفسها؟ حتى هذا لم أتساءل عنه هي تؤاتي والسلام.. بربارة أتت بنفسها .... " [٣] وهي التي تتوسل إليه كي يمنحها بعض الحب أو بعض الصداقة. [٤]

(٦)

وقد انعكس غياب النزعة الدرامية في الروايات على رسم الشخصية فيها فقدمت بأسلوب تقريري صحفي مباشر: إما من خلال وصف السارد وحديثه التقريري عنها [٥] ، أو من خلال حديثها هي عن نفسها بالأسلوب ذاته [٦] ، وتبدو الشخصيات المحورية وكذلك الثانوية ثابتة لانعدام الصراع والحركة، ولفقدان الشخصية قضية مقنعة تدافع عنها وتجادل من أجلها، فتبدو معاناتها مفتعلة تدور حول ذاتها، مما يمنعها من التفاعل مع محيطها، فينقطع أثر الإطار المكاني أو الزماني فيها أوفي حركتها أو حديثها. ولو غير مكان الرواية أو زمانها لما تغير في هذه الشخصية شيء، فرؤيتها محصورة في نطاق ذاتها. [٧]

(٧)

وعلى الرغم من أن الشخصيات المحورية في هذه الروايات جميعها من فئة المثقفين[٨] فإنها تبدو بلا قضية، وتتحرك بلا هدف، وتظهر عليها غرابة الأطوار، والخروج على

---

(١) رواية **المرأة ذات الثوب الأسود** ص ٩٠/٩١. رواية **فراق البعيد** حيث يحكي السارد " هذا زمن العبودية ٣٠٢" رواية **النجوم تحاكم القمر** حيث يصف العصر بعصر الجنون ١٦٧.

(٢) رواية " **فوق الجبل وتحت الثلج** " ص ١٤٠

(٣) رواية **فوق الجبل وتحت الثلج** ص ٣٠ ص ١٤٧. **حيث تأتيه ماغدا أيضاً** بنفسها.

(٤) رواية " **فوق الجبل وتحت الثلج** ص ٣٢، ورواية **حدث في بيتاخو** ص ١٠٩، ١٤٦.

(٥) رواية **المرأة ذات الثوب الأسود** ص ٥، ٦.

(٦) رواية **فوق الجبل وتحت الثلج** ص ٥.

(٧) شكري الماضي: **الدلالة الاجتماعية للشكل الروائي في سوريا** (١٩٣٧-١٩٥٧) ، مجلة المعرفة السورية عدد ٢٤٦، آب/أغسطس، ١٩٨٢، ص (٤١-٤٣).

(٨) أبطال هذه الروايات جميعاً من ذوي الثقافة العالية، فمران الطوراني شاعر وصحفي، وزبيد أستاذ جامعي، وعناد كاتب روائي، وعبد الجليل صحفي لامع وكاتب قصة.

المألوف[١] ، بل السذاجة أحياناً [٢] ، والتناقض مع الذات تناقضاً غير هادف [٣] ، إضافة إلى معاناتها غير المقنعة وعجزها المعلن مراراً وتكراراً عن الحب، وسلوكها المنفر والفظ مع المرأة [٤] .

والغريب أنه مع فظاظة هذه الشخصيات مع المرأة ومعاملتها باستعلاء شديد إلا أنها تظل معشوقة من قبلها وملاحقة أيضاً [٥] ، دون مبرر يقنع القارئ بسر هذه الجاذبية القوية. ولاهم لهذه الشخصيات المحورية سوى التلذذ بالخمر ومصادقة السقاة والتدخين، ويذكّر سلوكها وأسلوب تقديمها بشخصيات شكيب الجابري في رواياته الأولى [٦] .

(٨)

يتجلى هذا الأسلوب في أسطع صوره في روايات : " فوق الجبل وتحت الثلج" الصادرة عام ١٩٩١ و" الرحيل عند الغروب " الصادرة عام ١٩٩٢ و" حدث في بيتاخو" الصادرة عام ١٩٩٥ " والمرأة ذات الثوب الأسود" الصادرة عام ١٩٩٦ وكذلك "عروس الموجة السوداء" الصادرة في العام ذاته. وتطغى النزعة التقريرية كما يهيمن السارد هيمنة تامة عل روايتي "النجوم تحاكم القمر " عام ١٩٩٣ و" القمر في المحاق" عام ١٩٩٤ إلا أنهما تتخذان لنفسيهما خطاً مغايرا لخط الروايات الأخرى فالشخصيات هنا ما هي إلا أشباح وظلال لأفكار المؤلف، الذي يتقمص دور شخصية عناد الزكرتاوي، الشخصية المحورية في الرواية [٧] . صحيح أن الشخصيات هنا تحمل أسماء شخصيات روايات المؤلف جميعها التي صدرت والتي مازالت أفكاراً في رأسه إلا أن أياً منها لا تنطبق عليه سمة من سمات تلك الشخصيات، فهي تحاور بمنطق المؤلف ولغته وأسلوبه و لا تتميز إطلاقاً في كلامها عن كلامه. ولأن هاتين الروايتين حواريتان فلا وجود للشخصية الروائية بمعناها الاصطلاحي فيهما، إضافة إلى طغيان التقريرية وتقديم الأخبار والمعلومات العامة، البعيدة عن العمق الفلسفي المتوقع من رواية حوارية.

لذا فإن مصطلح حلقة الروايات التقريرية ينطبق تماماً على الروايات الصادرة بدءاً من

---

(١) رواية " **حدث في بيتاخو** " ص ٩، و" **فوق الجبل وتحت الثلج**" ص ١٠٦و ٢٠٦.

(٢) رواية " **المرأه ذات الثوب الأسود** " ، ص ٢٢.

(٣) رواية " **حدث في بيتاخو**" ص ٢٢، ورواية " **المرأة ذات الثوب الأسود**" ينظر ص ١٧، " **رواية المغامرة الأخيرة** " ص ١٠٦.

(٤) " **الرحيل عند الغروب**" ينظر ص ٢٧، ٣٣٣، ورواية " **المرأة ذات الثوب الأسود**" ص ٨٨، ورواية " **حدث في بيتاخو** " ص ١١٠.

(٥) " **الرحيل عند الغروب**" : ص ٢٧، ٢٨، ٣٣ ورواية " **حدث في بيتاخو** " ص ١١٠، ١١٧.

(٦) الماضي، شكري عزيز: **الدلالة الاجتماعية للشكل الروائي...** ، المعرفة، ع ٢٤٦، آب ١٩٨٢ ص ٤١.

(٧) شخصية عناد الزكرتاوي تمثل شخصية الروائي بدليل قول عبعوب في الرواية " سأحدد الكلمات بدقة يقول المتهم الزكرتاوي في كتابه ، هواجس في التجربة الروائية إن نجيب محفوظ وهو وحدهما فقط قد خلقا عالماً روائيا" ص ٢٢٦.

رواية " فوق الجبل وتحت الثلج " وحتى آخر رواية صدرت للمؤلف وهي رواية " المغامرة الأخيرة " أي روايات حلقة التسعينيات.

وسيختار البحث رواية " حدث في بيتاخو " بأجزائها الثلاثة نموذجاً لهذا الأسلوب فيعرض للشخصية المحورية فيها وللشخصيات الثانوية مبيناً أسلوب رسم هذه الشخصيات فيها.

ب – رواية حدث في بيتاخو نموذجاً

تعد هذه الرواية بأجزائها الثلاثة أنموذجاً صارخاً على الأسلوب التقريري في رسم الشخصية الروائية، حيث يهيمن التقرير، ويختفي الصراع، ويطغى التكرار في الحوار وفي المواقف. ويسير البناء الروائي فيها في مجريين منفصلين: الأول يقص أحداثاً مباشرة، والثاني وضع تحت عنوان يوميات لا تختلف في أسلوبها عن أسلوب المجرى الأول، وتحكي هذه اليوميات وقائع الأشهر الستة الأولى التي قضتها الشخصية الأولى في الصين، ومعاناتها (المفتعلة) من قوانين الصين الصارمة فيما يتعلق بعلاقة غير الصيني بالمرأة الصينية.

نماذج

١ – شخصية زبيد الشجري:

مثلها مثل عبد الجليل الحصباوي في رواية " المرأة ذات الثوب الأسود " يتم تقديم الشخصية المحورية هذه بأسلوب الحكاية الذي يوحي به عنوان الرواية أيضاً [١] ، فيظهر الاسم من السطر الأول إذ تبدأ الرواية بـ " كان زبيد الشجري يجلس على الدرج الرخامي العريض ... " [٢] . ويتم تقديم هذا الرجل الأردني الأصل والسوري النشأة على أنه الذكر الوحيد لأسرة لم يتعرض السارد لتفاصيل حياتها، غير أنه يقرر عاطفة زبيد المضطربة تجاه والده المتهتك الذي ورث عنه صفتي الجرأة والشبق. [٣] ويعمل زبيد وهو الأعزب الذي نيّف الأربعين في القسم العربي في جامعة بكين، ويبدو من حديثه التقريري أنه غير محب لوالده وأنه مدلل من أسرته كونه الذكر الوحيد فيها (ص ٢٦٠، ٢٦١).

تبدو غرابة الأطوار على زبيد من أول الرواية وتبقى سمة ثابتة إلى نهايتها، فتظهره أول ما تظهره مصاباً بجروح نتيجة مبارزة مع صيني، أوقعته فيها سخريته من بوذا

---

(١) يذكر عنوان الرواية القارئ بالعبارات الاستهلالية في الحكايات الشعبية " كان يا ماكان... "
(٢) رواية " **حدث في بيتاخو** " ، ص ٥ .
(٣) المصدر نفسه ، ص ٤٢، ٤٣.

الضاحك[١]، وهذا أمر مستهجن من شخص رفيع الثقافة وملتزم مثله. ويكشف سلوكه هذا عن تناقض صارخ بين ما يدعيه وما يطبقه، فهو يدعي أنه صاحب قضية في أكثر من موضع، إلا أن الرواية لم تصور موقفاً واحداً يثبت هذا الادعاء. ومن الأمثلة على سلوكه الغريب أنه يطلب أكبر سمكة في المطعم، ويصف زجاجات المشروب حوله على الدرج ، ويكرر ذكر عجزه عن الحب على الرغم من وجود المرأة حوله وبكثرة، وهي – أي المرأة – لا تمثل له أكثر من غرض جنسي يمله بعد الانتهاء منه [٢] ، وتتسم معاملته للمرأة بالغلظة والاستعلاء [٣] .

وتجمع زبيد بالشخصيات المحورية في روايات هذه المرحلة سمات الشراهة في التدخين، والتلذذ بالكحول، والممارسات الجنسية مع أكثر من امرأة بلا حب، كما يلتقي مع مران الطوراني [٤] وفاطر اللجاوي [٥] وكرم المجاهدي [٦] وعبد الجليل الحصباوي [٧] في كونه محبوباً من النساء الصغيرات،والكبيرات،الأجنبيات منهن على وجه الخصوص اللاتي يناشدنه ويتذللن إليه كي يمنحهن لقاء مادياً دون إبداء مبرر لهذا الإقبال المنقطع النظير، كما تجمعه بهم أيضاً حبه لمصادقة السقاة في الخمارات والفنادق. وبالإجمال فإن سلوك زبيد الشجري يعكس نرجسية واضحة وميل للحياة المتحللة من القيود والضوابط [٨] .

وتذكر الرواية بشكل إخباري تقريري مباشر أنه منتم للحزب الشيوعي في بلده، وهذا الحزب هو الذي يسّر له سبيل الهرب إلى الصين التي ينتقد ممارساتها بمرارة [٩] دون أن تصور الرواية تلك الممارسات. كما تذكر أيضاً وبالأسلوب الصحفي الإعلامي ذاته أنه أكثر تعاطفاً مع التجربة السوفيتية ، [١٠] مع ذلك فهو ينتقد الاتحاد السوفياتي، الذي لا يجد أن كل ممارساته نموذجية أما كيف ولماذا؟ فالرواية تقدم التقرير الإخباري هذا بلا تفسير أو تعليل؟

نوع شخصية زبيد

على الرغم من إشغال هذه الشخصية للحيز الأكبر في الرواية إلا أنها تبدو ثابتة فاقدة للنمو أو التطور من بداية الرواية إلى نهايتها فهي لم تتفاعل مع غيرها وبالتالي لم تتغير ولم

---

(١) رواية **حدث في بيتاخو**، ص ٢٧.
(٢) المصدر نفسه ، ينظر ص ٢٥٧ و ٢٧٣ ورواية **المغامرة الأخيرة** ص ١٣.
(٣) رواية **عروس الموجة السوداء**،ص ٢٦٨.
(٤) الشخصية المحورية في رواية " **فوق الجبل وتحت الثلج** " .
(٥) الشخصية المحورية في رواية " **الرحيل عند الغروب** " .
(٦) الشخصية المحورية في رواية " **الربيع والخريف** "
(٧) الشخصية المحورية في رواية " **المرأة ذات الثوب الأسود** "
(٨) حياة يمكن وصفها بأنها بوهيمية في كثير من جوانبها.
(٩) " **حدث في بيتاخو** " ، ص ٣٢٣، و " **عروس الموجة السوداء**"ص ٥٠.
(١٠) " **عروس الموجة السوداء**" ص ٥٤.

تؤثر فيما يحيط بها، تقدمها الرواية للقارئ من خلال التقارير الصحفية الموجزة والملخصة، وتقدم هي نفسها من خلال اليوميات، مغرقة السرد بالمعلومات والذكريات التي لا تزيد الشخصية إيضاحاً ولا تلقي على عالمها الداخلي أضواء كاشفة. فتحافظ على غرابة أطوارها من البداية إلى النهاية، فهي في معاملتها للمرأة - على سبيل المثال - تبقى ثابتة لا تتغير ولا تتبدل، وتتسم هذه المعاملة بالغلظة) والاستعلاء الشديد)[١] مما يتناقض مع مستوى الشخصية الثقافي وانتمائها الاجتماعي/ الأيديولوجي، وعلى الرغم من هذه القسوة فإنهن يناشدنه ويتذللن له كي يمنحهن " بعض الحب " [٢].

ويظل القارئ بعيداً عن أن يعرف عن هذه الشخصية أشياء جديرة بالاهتمام، بل تبدو له منفرة في أكثر المواقف والحالات وكثيراً ما تكرر الرواية لازمة عجز زبيد عن الحب وهو عجز يستمر حتى النهاية. من هنا فقدت هذه الشخصية عنصر التشويق لأن سماتها تظل تتكرر، إما عن طريق السارد أو عن طريق الشخصية، فما يورده السارد في تقريره تحكية الشخصية في حوارها، وما يرد في الحوار يعود السارد لتلخيصه والتعليق عليه [٣] ، كأنه يشك في قدرة القارئ على استخلاص المقصود.

يضاف إلى فقدان هذه الشخصية عنصر التشويق، فقدانها لعنصر الإقناع، إذ بدت في كثير من مواقفها غير مستساغة، من ذلك موقفها مع الطبيبة " لودميلا " على سبيل المثال [٤] . كما أنها تعيش بلا هدف، وأفعالها طائشة وغير متناسبة مع سنها أو ثقافتها أو انتمائها.

وهكذا يتبين أن الرواية قدمت شخصيتها المحورية ثابتة، وهذا أمر قدلا يكون مأخذاً عليها لو أريد به إدانة هذه الشخصية أو ما تمثّله أو الإشارة من خلالها إلى زمن الانحدار والتحلل الذي أصاب الأحزاب والقوى والمبادئ مما قد يتبادر إلى ذهن من لم يقرأ الرواية، إلا أن البناء الروائي لا يقترب من هذا كله، إذ يتعاطف السارد مع هذه الشخصية تعاطفاً بعيد المدى، ويقدمها باعتزاز، بل إنها تمثل بعضاً من سيرة الكاتب [٥] الذي يرى أنه قدم في هذه الرواية التجربة الصينية في بناء الاشتراكية [٦] ، فزبيد الشجري، حسبما يقول السارد، جاء للمساهمة

---

(١) " **حدث في بيتاخو** " ، ص ١١٠.
(٢) المصر نفسه ، ص ١١٠، ٢٥١ ، ورواية **المغامرة الأخيرة** ص ١٣، و ص ١٠٠.
(٣) " **حدث في بيتاخو** ص ٢٩١.
(٤) المصدر نفسه ، ص ١٩٧، وعروس **الموجة السوداء** ص ٢١.
(٥) مينه، حنا : " **هواجس في التجربة الروائية** " ص ٤١، كذلك في " **كيف حملت القلم** " للكاتب نفسه ص ٢٨.
(٦) في مقابلة للروائي مع هالة يونس في جريدة الرأي يقول عن الرواية : " وبذلك قمت بتجربة إنسان عربي عاش في الصين وعرفها قبل ثلاثين عاماً، وتكلم بموضوعية وصدق وتناول الخلاف الصيني السوفيتي، واستطعت أن اضع الصين " في كف القارئ العربي " . عدد الإثنين ١٩٩٨/٣/٩.

في بناء الصين منطلقاً من فكره الأممي مرسلاً من قبل حزبه العقائدي، يذكر السرد هذا الأمر بشكل مباشر وغير مباشر مدللا على الوعي الأصيل لزبيد، وعلى معاناته في غربته التي أرغم عليها بسبب ملاحقته من سلطات بلاده لذنب ارتكبه غيره كما يقول [١] ، وأنه على خلاف مع منظمة حزبه في الصين، وعلى الرغم من هذا الخلاف فهو ملتزم بمواقف هذا الحزب. كما أنه يحمّل الصين والاتحاد السوفيتي وزر خلافهما بالتساوي [٢] ، وأنه مضطهد من حزبه بسبب أفكاره المستقلة [٣] كما يظهره متفانياً في خدمة الصين [٤] .

وهذا يثير كثيراً من علامات الاستفهام عن القضية التي تود الرواية إيصالها أو عن الرؤية الجديدة التي ربما انعطف إليها الروائي ذاته، فهل تغيرت رؤية الروائي لذاته وللكون من حوله، فاختلف نتيجة هذا التغير تصويره لشخصياته؟ وهذا أمر قد أشار إليه " فورستر " في قوله " لو أن الروائي رأى ذاته بصوره مختلفة لرأى شخصياته بصورة مختلفة، عن ذلك ينتج نظام جديد للإضاءة " [٥]

وسائل رسم شخصية زبيد:

توسّلت الرواية في رسمها لهذه الشخصية المحورية بوسائل تقليدية مفككة، ومفتعلة ومفرغة من وظائفها ولم تسهم في التفاعل بين عناصر البناء الروائي برمته، فبدت أقرب إلى الزخرفة والتكلف وقلما لجأت الرواية إلى التقنيات الحديثة كالتداعي والحلم والحوار الداخلي، وقد ظهرت في هذه المرات التي استخدمت فيها عاجزة عن تجسيد حقائق نفسية جديدة عن هذه الشخصية، مما أفقدها صداقة القارئ.

تقرير السارد أو الوصف الموجز:

وهو العنصر المهيمن على الرواية ويبدأ من السطر الأول فيها، وكثيراً ما أوجز التقرير عدداً من سمات الشخصية في عبارة واحدة من ذلك " ... ويمازحُ وهو الماجن قليلاً بعض الأصدقاء دون أن يدعو أحداً منهم إلى الجلوس على الدرج مثله أو تناول بعض البيرة، ولو على الواقف لأنه ملّ من كثرة الأسئلة الموجهة إليه حول الجروح التي تملأ جسمه، فبدا نفوراً، نكداً، متجهماً غير معني سوى بتفكير، الشيطان وحده يعرف ما هو " [٦] .

---

(١) رواية " **حدث في بيتاخو** " ص ٣٤ ورواية " المغامرة الأخيرة " ص ٩١.
(٢) رواية " **المغامرة الأخيرة** " ص ١٠٦.
(٣) المصدر نفسه ، ص ٢٧، و ٥٣.
(٤) المصدر نفسه ، ص ٣١.
(٥) " **أركان الرواية** " ص ١٢٥.
(٦) رواية : **حدث في بيتاخو** ، ص ٨.

ويمضي السارد في تقريره لسمات زبيد الذي جاء للمساعدة في بناء الصين مدفوعاً بانتمائه [١] ، ويقرر هذا السارد بأن إقبال النساء على زبيد وتحلقهن حوله ناجم عن لطفه، وهو أمر يناقض سلوك الشخصية تماماً، فهو يقول : " فقد كانت غير قلة من النساء تأمل بلحسة ما من طبق عسل هذا اللطف " [٢] ، لكن الرواية لا تقدم دليلاً واحداً يثبت هذا اللطف . ويضاف إلى ما سبق أن الرواية تقدمه معتداً بذاته إلى حد يمكنه من الحصول على أية امرأة يريدها دون تعليل [٣] ، وهو يخشى الزواج لسبب آخر أيضاً . غير عجزه عن الحب الذي ما فتئ يردده السارد على مدار الرواية على الرغم من كثرة النساء من حوله، وهذا السبب هو ما سمعه من أصدقائه ومعارفه عن شرور الزواج !.[٤]

ولكن هذا الاعتداد في القدرة على الحصول على المرأة، وهذا التمادي في اقتناص اللذات لم يمنعا زبيداً من الشعور بالفراغ في نفسه، فها هو السارد يقرر ذلك في الفقرة التالية : " وفي ليالي الشتاء الطويلة حين يعود إلى بيته بعد مغامرة جنسية، كان يفتقد ألفة الشريك وأنس البيت العامر بالحياة، فتتمثل له الوحشة خواء مغاريا [.....] لا يدري أين يذهب، وباب من يطرق متسولا أيما حديث مع أي إنسان " [٥] .

والغريب أن هذا الإنسان الذي لا يهمه أن تأتى المرأة أولا تأتي – وهي عبارة يكررها السارد بشكل لافت [٦] – الغريب أنه معذب بفكرة أن السماء تعاقبه على آثامه [٧] ، وهي نغمة تسمع للمرة الأولى عند شخصيات مينه فلم يحدث أن اكترثت هذه الشخصيات بما تدبر لها السماء.

ويقرر السارد غرابة أطوار زبيد ومعاناته المفتعلة وغير المعلله، فعلى الرغم من وجود المرأة حوله إلا أنها " لا تمد إليه يد الخلاص ... الخلاص مّم؟ منها وفيها في آن أن تكون هي مطلبه وعندما تكون يصبح مطلبه ألا تكون وتلك هي لوثته " [٨] .

ويلجأ السارد إلى تقييم سلوك الشخصية والتعليق عليها [٩] مما يذكر الدارس بالرواية

---

(١) المصدر نفسه ، ص ٣٤.
(٢) المصدر نفسه ، ص، ٢٧٤
(٣) المصدر نفسه ، ص ٤٣ . يقول السارد هنا : " فالوثوق الغريب، المنبني على اعتداد بأن المرأة التي يقول أنها ستكون لي، تكون له فعلاً، جعله يتمادى في اقتناص الملذات " ما دامت متوفرة وهذا السبب في أنه لم يتزوج، حتى بعد أن نيف الأربعين " .
(٤) المصدر نفسه ، ص ٤٣.
(٥) المصدر نفسه ، ص. ٤٣
(٦) المصدر نفسه ، ص ٢٥٦ ورواية **عروس الموجة السوداء** ص ١٠٠، ١٢٣.
(٧) المصدر نفسه ذ، ، ص ١٠١.
(٨) المصدر نفسه ، ص ١٠١، ١٠٢.
(٩) رواية **عروس الموجة السوداء** ص ١٤٣.

العربية في مرحلة النشأة[١] . من ذلك تحليل السارد لزبيد الذي أبطرته نعمة إقبال النساء عليه[٢] : " إلا أن زبيداً في المرض الذي يعانيه نفسياً ولا يعترف به عملياً، ما كان ليسكر من جميع العطور النسائية، حتى لو اجتمعت في أيّما امرأة معاً في المحيط الذي يعيش فيه" [٣].

وبأسلوب تقريري صحفي يحلل السارد ظاهرة كره البقاء في مكان واحد لدى زبيد بأنها ظاهرة عامة ويضيف قائلاً : " إلا أن ظهورها يزداد لدى المثقف بعامة والفنان بخاصة، وهذا ما يعرفه المحققون والسجانون، ويعرفه كذلك من يقودون أحزاباً عقائدية مناضلة، لهذا فإنهم يشكون في قابلية المثقف للتنظيم، بخلاف العامل والفلاح، والإنسان العادي " [٤] .

ولا يكتفي هذا السارد بتقرير سمات زبيد ووصف مرضه وتشخيصه بل تراه يصف العلاج أيضاً : " فالدواء موفور في ذاته جيداً ، ولشد ما حاول وخاب، فالذات سر الوجود، ومن في وسعه أن يفتضّ سر الوجود؟ ما تبقى أن يقنع بما هو فيه وأن يلهو بأيامه وصولاً إلى نعمة النسيان " [٥] ولا يخفي التناقض الذي وقع فيه السارد هنا، وهذا موقع من مواقع كثيرة في الرواية يقيّم السارد فيها أفعال الشخصية ويصدر عليها الأحكام. [٦] .

ومن المواقف التي يناقض فيها السارد نفسه تقريره بأن زبيد مناضل [٧] وأنه صاحب قضية، دون دليل يصور ما يقرر، علماً بأن سلوك هذه الشخصية من البداية إلى النهاية يدحض سمعة المناضل عنه إبتداء من موقفه من إدارة الحفل الراقص[٨]، وموقفه من المرأة زوجة[٩]، وسلوكه الفظ مع المرأة عشيقةً[١٠] ، وزوجةً لصديق[١١] ، والغريب بعد ذلك كله إصرار السارد الذي جاء أيضاً من خلال تقرير إخباري على أن زبيداً ليس عدواً للمرأة وعلى العكس فهو نصيرها بحكم المبدأ والمعيار الاجتماعي : " لابد أن تعرف مثل الألف باء أن أفضل الرجال يأتون إلى صفوف النساء، ليكون النضال مشتركاً، وبه يتحرر الرجل والمرأة معاً، وأن تكون مثقفاً، واعياً مدركاً متحضراً، لابد أن تعرف بدهياً، أن موقف الرجل من المرأة معيار حضاري، وهذا واضح تماماً، نظرياً وعملياً وقد مارسه زبيد عندما كان في بلده، حين عمل

---

(١) الماضي، شكري عزيز، **الدلالة الاجتماعية** ... ،المعرفة، عدد (٢٤٦) آب ١٩٨٢ ص ٤١ .
(٢) **حدث في بيتاخو** ص ١٠٢.
(٣) المصدر نفسه ، ص ١٠٣.
(٤) "**عروس الموجة السوداء**"، ص ٥. كذلك ص ٢٦٣.
(٥) "**حدث في بيتاخو**"، ص ١٠٢.
(٦) المصدر نفسه ، ص ٢٥٦، ورواية "**عروس الموجة السوداء**"، ص ١٤٣.
(٧) " **عروس الموجة** " ص ٢٦٣.
(٨) المصدر نفسه ، ص ٢١.
(٩) " **حدث في بيتاخو**" ، ص ٢٥٦.
(١٠) في رواية "**حدث في بيتاخو**" يقول لمارلين بعد أن يمنحها بعض الحب : " من أنت ؟ " ص ٢٢٠، ٢٢١.
(١١) موقفه مع مسز بورجرون في "**حدث في بيتاخو**" ، ص ١١٠.

جنباً إلى جنب مع المرأة واشترك معها في النضال علنياً وسرياً " [١] ولم تصور الرواية موقفاً واحداً يوضح سلوكه الحضاري هذا.

الحوار :

لم ينج الحوار من مأزق التقرير إذ جاء فاقداً لوظائفه الأساسية، باستثناء أبسط الوظائف وأكثرها سذاجة وهي وظيفة الإخبار وتقديم المعلومات، من ذلك هذه الثرثرة التي تدور بين زبيد ومارلين تشارلز:

– " ماذا تفعل بنفسك أيها المجنون؟

– أتشمس وأشرب البيرة كما ترين.

– ولماذا هربت من المستشفى قبل أن تشفى جراحك تماما ؟

– لأنها شفيت تماما [....] الماء المالح هو دواء من نوع ممتاز... أقول عن تجربة !

– ما أكثر تجاربك أيها المغامر المتنرجس.

– بعض النرجسية مفيد من حين إلى حين "[٢]

وكثيراً ما استخدم الحوار لإظهار طلب المرأة لزبيد من أجل لقاء مادي معه[٣]، أو لاستعراض معلومات عامة بشكل مبالغ فيه، من ذلك ما جاء خطأ عن رحلة غاغارين إلى القمر في الرواية[٤] .

ولم يقدم الحوار موقفاً واحداً يقنع به القارئ بصحة ما أورده التقرير، بل كان في مواضع عديدة يكشف عن نقيض ما قرره السارد من أن زبيداً لطيف مع النساء وهذا الحوار أنموذج لمدى فظاظته مع المرأة التي يفترض أنها صديقته:

"

– ولكن لودميلا مع الصين.

– لتكن مع من تشاء.

– تبدو وكأنها عشيقتك.

– اخرسي [.....]

– أنا لم أقل هذا ... ولكن من أنت بالمناسبة !؟

– وتتكرني أيضاً !

---

(١) راوية "**حدث في بيتاخو**" ، ص ٢٥٦.
(٢) المصدر نفسه ، ص ١٢، ١٣.
(٣) المصدر نفسه ، ص ٢٨، ٢٩، و"**عروس الموجة السوداء**" ص٢٤٣.
(٤) المصدر نفسه ، ص ٩٦، ٩٧، ٩٨. [معلوم أن غاغارين لم يصل إلى القمر!].

– أرغب في أن أتذكرك فقط " [١] ، وتمتلئ الرواية بمواقف حوارية تثبت فظاظته لا لطفه مع النساء [٢] .

وبأسلوب تقريري يكشف زبيد عن طبعه الملول مع النساء في الحوار الذي دار بينه وبين مسزنلسون، والذي يعترف فيه بأن نفسيته قد تشكلت منذ الصغر، وهو أمر يتناقض مع الفكر الاشتراكي أو أفكاره العقائدية التي تربط بين داخل الشخصية وخارجها.

" – [....] أنا ملول جداً ، وهذا يعود إلى تشكلي النفسي وربما، وهذا افتراض، إلى دلال أمي ودلال أهلي، باعتباري الصبي الوحيد للعائلة " [٣] وهكذا يظل الحوار بعيداً عن الاضطلاع بوظائفه الأساسية وعاجزاً عن إظهار الفروق الدقيقة بين الشخصيات فكلامُهنا متشابه يسيطر عليه السارد معلقاً ومفسراً ومقيّماً، بل إن السارد كثيراً ما يلجأ إلى إعادة تلخيص ما جاء في حوار أوردته الرواية، وكأنه يفترض عجز القارئ عن فهم المقصود منه،[٤] كما يكرر الحوار معلومات أوردها السارد من ذلك حوار زبيد مع مادلين الذي يعترف فيه بأنه عاجز عن الحب[٥]، وقد يكرر الحوار والموقف ذاته، مع تغيير طفيف في بعض الألفاظ [٦] . ويتكرر مطلب زبيد في المرأة التي يتمنى أن يركع أمامها ويبكي إذا غابت في أكثر من موضع[٧] .

الحوار الداخلي:

لم يتصدّ الحوار الداخلي للقيام بوظيفته الأساسية إذ غلب عليه التقرير وتقديم المعلومات التاريخية إضافة إلى اتصافه بالانضباط مما يدل على تحكم السارد، ولم يتخلص من وجود عبارات: " وفكر في نفسه " أو " قال في نفسه "، ربما ليثبت للقارئ أن ما يدور هنا هو حوار داخلي، فالمعلومات صفة مميزة لهذا الحوار، من ذلك : " زمن البطولة – قال في نفسه– مضى هذا زمن الارتهان للواقع ناظم حكمت قال: " عصري مجيد وسافل ولست هارباً أنا الآن هارب ليس من العصر إنما من الجانب السافل في هذا العصر الجانب المجيد كان في بداية يوم صعود النضال إلى ذروة شاهقة جداً، راهن عليها العمال في ألمانيا وإيطاليا، بانتظار الاستيلاء على السلطة، حيث الثورة كانت تقرع الباب في كلا البلدين، وازداد هذا القرع رنيناً مع ثورة أكتوبر

---

(١) " **حدث في بيتاخو**" ص ٢٢٠.
(٢) المصدر نفسه ، ص ٢٤٨، و" **عروس الموجة السوداء**"، ص١٢٤.
(٣) المصدر نفسه ، ص ٢٦٠ كذلك ص ٢٦٢.
(٤) "**عروس الموجة السوداء**" ص ١٠٠، و ٢٦٨، وينظر كذلك: و" **حدث في بيتاخو** " ص ١٠٠.
(٥) " **عروس الموجة السوداء** " ، ص ٢٤٠.
(٦) " **حدث في بيتاخو**" " ص ٢٥٣ " ويتكرر الموقف ذاته في رواية " **عروس الموجة السوداء**" ،ص ٢٤٣.
(٧) " **عروس الموجة السوداء**" ، ص ١٢٥، ١٥٩، ٢٤٢، و" **حدث في بيتاخو**" ص ١٤٧.

في روسيا. في ذلك الزمن كان الدور البطولي في أقصى تراجيديته دوراً مشرفاً، كان الشهداء الأحياء من المناضلين، ينذرون أنفسهم للموت، في قصص جديرة بتخليدها مسرحياً على يد أمثال سخليوس، ...." [١]

ولا يجد الناظر في هذه الرواية [٢] أن الحوار الداخلي قد قام بدوره المفترض وهو إضاءة اللوحة الداخلية للشخصية والكشف عن انفعالاتها وصراعاتها، وإظهار تميزها وتفردها، إذ كان الهدف العام منه تقديم معلومات عامة أو شخصية سبق للقارئ أن عرفها بواسطة السرد.

اليوميات:

من اللافت للنظر لجوء هذه الرواية إلى تقنية تعد من أقدم التقنيات التي استخدمتها الرواية في عصر النشأة، وهي تقنية اليوميات، ربما بهدف إكساب الرواية بعض الحيوية حين يتقاطع خط السرد التقليدي بخط اليوميات، لكن الرواية أخفقت في تحقيق هذا الهدف فلا فرق إطلاقاً بين أسلوب السرد التقليدي في الرواية، وبين أسلوب اليومية، ولو حُذف عنوان اليومية لما شعر القارئ بالفرق، فالعنوان هنا أيضاً فاقد لوظيفته، ويتساءل الدارس ما المبرر الفني لهذا النسق في الرواية وهو بناؤها في خطين متوازيين، مادامت اليوميات تدور في المكان نفسه الذي تدور فيه أحداث الرواية وفي ظل الظروف التاريخية ذاتها أي بين عامي ١٩٦٠ و ١٩٦٣؟

قد يكون السبب في هذا البناء هو ذلك الخيط الرفيع الذي ينتظم أحداث اليوميات وهو الحرمان الكلي من المرأة في حين ينتظم خط سير خط القصّ التقليدي جانب البَطَر الذي وقعت فيه الشخصية المحورية من كثرة تهافت النساء عليها صغيرات وكبيرات، عازبات وذوات أزواج ، دون إبداء مبرر واحد لهذا الإقبال المنقطع النظير.

وتتسم هذه اليوميات بالتقريرية والتسجيلية الحرفية ، وتلخيص الأحداث بالتكرار، فما يقرره السرد أو يلخصه بضمير الغائب ويعلق عليه من صفات زبيد تكرره اليومية ولكن بضمير المتكلم [٣] .

---

(١) " **حدث في بيتاخو** " ص ٤٠، ويؤكد هذا الحوار ما ذهب إليه البحث من أن زمن كتابة الرواية هو المقصود لا وقت حدوثها الفعلي وقد تكرر هذا التعبير " الزمن السافل" في " **النجوم تحاكم القمر**" مع إشارة واضحة وصريحة إلى الاتحاد السوفيتي ص ١٦٨ [الستينيات كانت جانباً مجيداً للاتحاد السوفيتي].

(٢) في هذه الرواية حوار داخلي عن المرأة وتاريخها الطويل الذي يوقظ فيها حب الانتقام من الرجل ص ٣٨.

(٣) **عروس الموجة السوداء**: ص ٨٥ على سبيل المثال لا الحصر.

٢- الشخصيات الثانوية

مثلها مثل الشخصية المحورية جاءت الشخصيات الثانوية في هذه الرواية ثابتة فقد تكررت مواقفها وأقوالها من بداية الرواية إلى نهايتها، وعلى الرغم من حضورها المستمر فإن أثراً واحداً للتغيير لا يظهر عليها، فجيفرسون الإيرلندي لا يكف عن ملاحقة مارلين وتهديد زبيد أو [توسيط] الأصدقاء لديه لعله يتخلى له عن مارلين، التي لا تختلف عن جيفرسون في ثبات أوصافها وتكرار مواقفها وأقوالها التي تتركز حول مناشدة زبيد أن يلتقيها مادياً. ينسحب الأمر على مسزنلسون التي قدمت من خلال تقرير السارد بأسلوب أشبه بأسلوب الحكاية الشعبية يلخص فيه سماتها ويختزل أفعالها من ذلك على سبيل المثال : " فإذا تحدثت بهرت سامعها بطلاوة حديثها، بلفتاتها الحلوة، ولأنها لا تعمل فقد كانت تعيش على هواها، وتذهب حيث تشاء ....." [١]

وتمضي الرواية في تقرير سمات مسز نلسون مغنية الأوبرا السابقة فتقول : " إنها لم تكن تبغي من صداقة زبيد شيئاً لأنها ترى فيه " عزيزي زبيد " بشكل صادق وتحترم نفسها رغم بعض الطرافة في تصرفاتها احتراماً منطلقاً من خلقها الفني وما فيه من غنى وعطاء يتجليان في سماحة وعزة وسخاء الطبع، حتى ليمكن القول بنبالة الموقف لأنها رفضت أن تعمل كالنساء الأخريات أي عمل يؤمن لها مرتباً شهرياً " [٢].

* * *

وهكذا يتضح أن السارد لا يكتفي بتقرير سمات الشخصيات في هذه الرواية بل يعمد إلى الحكم عليها كما هو واضح من الفقرة السابقة. ولأن هذا الأسلوب هو الأسلوب الوحيد والسائد الذي رسمت به، فقد بدت الشخصيات ثابتة باهتة، وفاقدة لعنصري الإقناع والإدهاش مما أفقدها صداقة القارئ وانجذابه، ينسحب هذا الأمر على روايات مرحلة التسعينيات جميعها.

ويتساءل الدارس هنا ما سرّ هذه التقريرية التي نأت بالروايات عن طريق الفن الذي يقوم أساساً على التصوير والإيحاء لا التقرير؟ [٣]

ويتشعب من هذا السؤال جملة من الأسئلة منها هل يعاني الكاتب من أزمة موضوعية؟ وهل يحس بأنه مهزوم إلى حد انثلام أدواته؟ ولِمَ اختفى البطل في روايات الحلقة الأخيرة؟ واذا

---

(١) " **حدث في بيتاخو** " ص ٢٥٧.
(٢) المصدر نفسه ، ص ٢٧٤.
(٣) بدر، عبد المحسن : " **حول الأديب والواقع** " ص ١٥٢.

كان قد اختفى من الواقع كما يقول المؤلف [١] فهل مهمة الأدب محاكاة الواقع محاكاة حرفية؟ قطعاً لا ، فالفن ليس صورة أمينة من الطبيعة كما تقول نيللي كورمو [٢] ؟ هل مهمة الأدب تثبيت ما هو كائن ؟ وهل مهمة الأديب إطلاق الأحكام المطلقة على الواقع [٣] ؟ ألا ينافي هذا التعميم طبيعة الفن [٤] ؟ وهل يبقى الأديب مقنعاً إن مال إلى التنظير في أدبه لا إلى التصوير؟ أليس من واجب الأديب الناضج اكتشاف ما في الواقع من ممكنات للتجاوز؟ [٥]

يبدو أن الأزمة التي يمر بها الفنان هنا جعلته عاجزاً عن التقاط ما هو جوهري في هذه الفترة الحرجة [٦] ، أليس الأدب اختياراً ؟ فلمَ عجز الأديب عن اختيار ما يهم القارئ، لِمَ أبتعد عن مشكلات الناس مغيبا واقعهم وما يعانونه فيه من فقر، وغياب للحريات؟ وهل، وهل تساؤلات كثيرة يثيرها هذا الانحدار الذي وصل إليه أسلوب الكاتب.

وفي محاولته للبحث عن سر هذا الانحدار قد يقول قائل بأن تضخم الذات لدى الكاتب بعد نضجه واشتهاره قد تدفعه إلى الانكفاء على ذاته فينشغل بها عن حركة الواقع الذي يغيب تماماً من أدبه. وقد يقول آخر بأن رؤية الأديب قد غابت، فانعكس ذلك على رسم الشخصيات وعلى اختيار الحدث والمكان والزمان والحبكة الروائية. وقد يقول ثالث بأن الأديب قد استنفذ ما في مخيلته وأنه يكتب الآن بدافع البقاء في الساحة لا غير [٧] أو ربما بدافع الحاجة المادية.

وقد يستنتج أحدهم بأن الأديب في هذه المرحلة قد تحول من مرحلة التطبيق والتصوير إلى مرحلة التنظير أي أنه تحول من فنان إلى مفكر، فأخذ يصدر الأحكام على الناس وعلى الواقع ويكتب بأسلوب تقريري بعيد عن الإيحاء الذي هو جوهر الفن. وربما يكون هذا هو سر فقدان أعمال حنا مينه الأخيرة عفويتها وقدرتها على التغلغل إلى نفس القارئ وإقناعه.

وقد يكون السبب رفض الأديب لهذا الواقع اللامعقول المخيب لآماله، مما اضطره إلى

---

(١) في مقابلة للباحثة مع الرواني قال : " إن البطل اختفي من واقعنا لذا فقد اختفى من الرواية " تمت المقابلة في دمشق بتاريخ ١٩٩٧/٥/١٤.

(٢) " **فيزيولوجية القصة** " الآداب، يناير، ١٩٥٤، ص ٧٩ .

(٣) من تلك الأحكام الجاهزة والمطلقة ماذكرته أكثر من رواية وأولها " **المرفأ البعيد** " التي جاء فيها : " هذا زمن العبودية " ص ٣٠ وفي رواية " **النجوم تحاكم القمر** " وصف العصر بأنه سافل ص ١٦٨، وكذلك ذكر السارد في رواية " **المرأة ذات الثوب الأسود** " بأن" هذا هو زمن الشذوذ في كل شيء "ص ٩٠، ٩١.

(٤) بدر، عبد المحسن : مرجع سابق ص ١٥٢، ١٥٣.

(٥) مندور، محمد : " **الأدب ومذاهبه** " ص ٩٣ " .

(٦) يتذكر المرء هنا قول لوسيان غولدمان " إنه في فترات الجمود والتقهقر يغدو الإبداع الأدبي صعباً وكثيراً ما يصبح الكاتب المستقل أقدر من المتحزب على إبراز الفكر الجماعي" ، **البنيوية التكوينية** ، ص ٢٢.

(٧) لم أجد من النقاد من أشار إلى أعمال الأديب الأخيرة من هذه الزاوية سوى نبيل سليمان في كتابه " فتنة السرد والنقد " ١٩٨٤ حيث قال: " وفيما يتحدثون في أمريكا عن موت الرواية يتأكد الحديث عن قيامة الرواية العربية ، وقد تقوم شبهة أو أكثر في سياق حديث موت الرواية هناك وقيامها هنا كحالة الروائي الذي يكتب روايات كي تعبأ للدرس أو لهوليود ومنا من يتهم روايات حنا مينه الأخيرة بذلك " ص ٨٢.

الهرب إلى فترة زمنية بعيدة دون تقديم تفسير جديد لها، ولذا فهو يهرّب أبطاله الذين يمثلون بعضاً من حياته إلى الجنس والخمر، هذا الرفض الذي حدث ربما بسبب خيبة الأمل الشديدة التي أصابت الأديب نتيجة أزمة موضوعية عميقة تتمثل في انهيار النموذج العام للكاتب " الاتحاد السوفيتي " وهيمنة القطب الواحد على العالم، والتراجع في حركة الواقع العربي، وتشرذم الأحزاب اليسارية والقومية وهزيمتها وتراجع "القرارات الاشتراكية" في بعض أقطار العالم العربي. أي أن تراجع أسلوب الأديب وانتكاسه يساير ويواكب حركة الواقع، إذ بدت الروايات متأثرةً بالسياق الاجتماعي والحضاري الذي كتبت فيه.

قد يكون بعض هذه التخمينات والاستنتاجات صحيحاً، وقد لا يكون، ولكن الصحيح والثابت أن للأدب خصوصيته التي تجعله يختلف بها عن بقية العلوم، فليس من الضروري أن تكون آخر أعمال الأديب أنضج أعماله، فالحقائق الأدبية تتغير وتتعايش مع بعضها ولا يتسخ بعضها بعضاً كالحقائق العلمية. فالأديب ليس كالطبيب الجراح الذي تقاس مهارته بعدد العمليات التي قام بها، فقد تكون أعمال الأديب الأولى أفضل أعماله والأمثلة من الأدب العربي كثيرة ويكفي منها " إميل حبيبي" الذي لم يستطع إنجاز عمل أفضل من رواية " الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل " حسب رأي كثير من النقاد[١].

*　　*　　*

يتبين للدارس مما تقدم تعدد الأساليب التي رسمت بها الشخصيات الروائية في روايات حنا مينه وتنوعها ، وتنوع أدواتها، إذ قدمت الشخصيات من خلال ثلاثة أساليب هي الأسلوب التصويري والأسلوب الاستبطاني والأسلوب التقريري، ولكل أسلوب من هذه الأساليب أدواته التي تبرز من خلالها الشخصية. وقد تبين أيضاً أن هناك صلة جدُّ وثيقة بين اختيار الكاتب لأسلوب ما في رسم الشخصية وبين كل من بناء الرواية، وطبيعة الحدث، وطبيعة المكان، وطبيعة الزمان الذي تدور فيه أحداث الرواية، وطبيعة الزمان الذي كتبت فيه الرواية، وطبيعة الشخصية ورؤيتها، ورؤية الروائي التي تتجسد في تلك الشخصية في المحصلة الأخيرة.

وبالموازنة بين الأساليب الثلاثة يتبين للدارس أن الشخصية المرسومة من خلال الأسلوب التصويري أو من خلال الأسلوب الاستبطاني، تبدو مقنعة ومدهشة وقريبة من القارئ لأنه يشاهدها تتحرك أمامه ويسمع صوتها ويتعرف إلى أدق أسرارها دون وجود مايحول بينه وبينها، فيشعر بسعادة وهو يساهم بالكشف عن سماتها دون مساعدة من وصف السارد أو

---

(١) الماضي، شكري : من محاضرة ألقيت على طلبة الماجستير في جامعة آل البيت بتاريخ إبريل ١٩٩٦.

تقريره في حين تبدو الشخصية المرسومة من خلال الأسلوب التقريري منفرة، غريبة عن القارئ، لوجود ما يحول بينها وبينه ولانقطاع صلتها بالواقع، ولأنه لا يشاهدها تتحرك، وتتفاعل أمامه، فيظل لا يعرف عنها شيئاً مهما تكررت صفاتها، وهنا تفقد هذه الشخصية تعاطف القارئ وصداقته.

الخاتمة

وفي خاتمة هذا البحث يمكن القول إن الشخصية الروائية عنصر تكويني مهم في بناء الرواية، وهي وسيلة بيد الروائي لتجسيد رؤيته للكون أو إحساسه بالحياة، وهي مهمة للقارئ الذي يعتمد إقباله على قراءة الرواية على جاذبية الشخصية وقدرتها على إقناعه، من هنا تتنوع الشخصيات الروائية وتتعدد وفقاً لقربها من الحدث أو بعدها عنه، ووفقاً للغرض الذي وجدت من أجله.

يستوجب هذا التنوع والتعدد في الشخصيات تنوعاً في أساليب رسمها وتعدداً في أدواتها وهذا متصل بلاشك برؤية الروائي وفلسفته.

يلتقي الباحث في روايات حنّا مينه بعالم زاخر بالشخصيات المتعددة والمتنوعة، فيجد الغني والفقير والرجل والمرأة والعربي والأجنبي والمناضل والمحتكر، كما يلتقي بالشخصيات النامية إلى جوار الشخصيات الثابتة وبالشخصيات النموذجية إلى جانب الشخصيات الرمزية.

وعندما يتوجه الباحث إلى دراسة الكيفية أو الصور التي ظهرت عليها الشخصيات يتبين له أن لهذه الكيفية علاقة حميمة بالمكان والزمان وبطبيعة الأحداث والعالم الذي تصوره الرواية. وقد اقتضى التنويع في الكيفية التي ظهرت عليها الشخصيات من حنّا مينه أن ينوع في أساليب الرسم وأدواته، فقد تبين بالدراسة المفصلة أنها تنقسم إلى أساليب ثلاثة، يمكن تقسيم الروايات من خلالها إلى ثلاث حلقات:

الحلقة الأولى وتضم إنتاجه الروائي الصادر في الخمسينيات والستينيات من هذا القرن وهما روايتا " المصابيح الزرق " الصادرة عام ١٩٥٤ و " الشراع والعاصفة " الصادرة عام ١٩٦٦، وقد استخدم فيهما الأسلوب التصويري، فأقام بناء الرواية على الصراع، الذي اقتضى رسم الشخصية وهي تصارع قوى الطبيعة أو المجتمع أو الذات، وتم التركيز في هذه المرحلة على خارج الشخصية فظهرت من خلال حركتها وحوارها وتفاعلها مع الأحداث ومن خلال حديث الآخرين عنها ومن خلال تصوير السارد لسلوكها بأقل قدر من التدخل، ويظهر للدارس أن هذا الأسلوب مرتبط برؤية تؤمن بأن الإنسان يعيش في عالم مليء بالصراع والتناقض، وتؤمن بأن العمل وسيلة لتغيير اللوحة النفسية للشخصية، وبأن الفضيلة والرذيلة قيمتان نسبيتان، ترتبطان بالوضع الاقتصادي والاجتماعي للشخصية، وبأن الإرادة هي التي تسيّر الإنسان لا القدر أو المصادفات، كما تؤمن أيضاً بأن الفقراء هم أساس التغيير ومادته، لذا فإن

روايات هذه الحلقة تعج بالفقراء الذين لم تتناولهم من موقع الإشفاق، بل من موقع الإيمان بأنهم برفضهم لواقعهم وسعيهم إلى تغييره يحملون على جباههم بوادر المستقبل المشرق.

وبالتأمل في حركة الواقع العربي في الأربعينيات والخمسينات والستينيات، يتضح أن المنطقة العربية كانت في حالة حركة وفوران، تموج بصراعات مكشوفة مع قوى الاستعمار وقوى الاستغلال صراعات وطنية واجتماعية محتدمة . (وقد يكون لهذا الواقع المتحرك أثره في الأسلوب التصويري).

وبهزيمة حزيران عام ١٩٦٧ تتبلور حلقة ثانية جديدة من الروايات فتصدر للكاتب رواية " الثلج يأتي من النافذة " عام ١٩٦٩ لتحمل بوادر أسلوب جديد هو الأسلوب الاستبطاني في رسم الشخصية ، هذا الأسلوب الذي يقوى ويسود في الروايات الصادرة بعدها كرواية " الشمس في يوم غائم" ورواية " الياطر " إلى آخر الروايات الصادرة في السبعينيات والثمانينيات . وقد اقتضى هذا التجديد في الأسلوب من الكاتب تجديداً في الأدوات فظهرت تقنيات التذكر والحوار الداخلي والمناجاة والحلم بنوعيه وغيرها، وقد استخدمت هذه التقنيات هنا بهدف إبراز حركة العالم الداخلي للشخصية مرتبطة بحركة العالم الخارجي ومتأثرة به . ولكن العالم الداخلي هنا يحظى باهتمام كبير.

وتبقى الرؤية التي تكمن خلف هذا الأسلوب هي نفسها الرؤية التي حركت سابقه، إذ يتبين للدارس أن ما يدور في العالم الداخلي للشخصية من أفكار وأحلام وعواطف وصراعات، مرتبط بما يدور خارجها ومنعكس عنه، وليس متناقضاً معه. وقد يكون نضج الكاتب من أسباب اللجوء إلى هذا الأسلوب، إذ أدرك ضرورة الاهتمام بالعالم النفسي للشخصية، وأن العالمين الداخلي والخارجي يتفاعلان معاً ويؤثر كل منهما في الآخر. وقد تشكل الهزيمة وما تبعها من تغير في الواقع العربي، وما تركته من أثر بالغ في نفوس الناس بعامة والمثقفين بخاصة، عاملاً آخر من عوامل لجوء الروائي إلى استبطان نفوس شخصياته دون أن يغفل حركة الواقع الخارجي.

وفي التسعينيات يتكرّس الأسلوب التقريري في الحلقة الثالثة من الروايات بصدور رواية " فوق الجبل وتحت الثلج " عام ١٩٩١ ورواية " الرحيل عند الغروب " عام ١٩٩٢ وما تبعها من روايات حتى آخر رواية صدرت للمؤلف عام ١٩٩٧ وهي "المغامرة الأخيرة". إذ يختفي الصراع ويغيب الحدث ويبدو البناء الروائي متصدعاً مفتقداً للتناغم والتماسك يهيمن عليه

حوار مباشر فاقد لوظائفه وتظهر فيه الشخصيات (وجلها من المثقفين إذ يختفي الفقراء هنا) باهتة، جامدة مفتقدة للتفاعل، كما تبدو بلا قضية تعمل من أجلها ولا رؤية واضحة تستند عليها، لا همّ لها سوى الهروب إلى الجنس والخمر، وتبدو مواقفها من القضايا الوطنية والاجتماعية ..الخ غريبة وغير مقنعة ومغايرة تماماً لمواقف الشخصيات في الحلقتين الأولى والثانية. وقد عجزت لغة الروايات التقريرية عن النهوض ببناء الروايات المنهار ، وقد أسفرت هذه الحلقة عن انتكاسة في أساليب رسم الشخصية وفي المسار الروائي للكاتب، مما يدفع الدارس إلى التساؤل عن أسباب هذه الانتكاسة، فيتبين له أن الكاتب ربما يعاني من أزمة موضوعية تُستشف من الروايات نفسها ومن السياق الاجتماعي والحضاري الذي كتبت فيه هذه الروايات، فانهيار الاتحاد السوفيتي، وسياسة هيمنة القطب الواحد، وتراجع حركة الواقع العربي، وتصدع الأحزاب اليسارية والقومية وهزيمتها، والتراجع عن " القرارات الاشتراكية " في بعض البلاد العربية، كل هذه العوامل مجتمعة أصابت الأديب بخيبة أمل شديدة دفعته إلى العودة للماضي، وتصوير شخصيات رواياته ثابتة، تتحرك بلا هدف أو قضية، أي أن البناء الروائي المتصدع جاء مواكباً لحركة الواقع الخارجي العالمي والمحلي المنهار والمتصدع، كما أن غياب الرؤية اليقينية في هذه الروايات يواكب ضبابية الرؤية وعدم وضوحها في حركة الواقع العربي المحلي وربما العالمي في هذه الفترة من نهاية القرن العشرين.

ويبرز سؤال هنا : ما سر انكسار المسار الفني للروائي بعد عام ١٩٩٠، ونضجه بعد عام ١٩٦٧؟

في محاولته للإجابة عن هذا السؤال يجد الدارس أن هزيمة حزيران كانت هزيمة للنظام العربي الرسمي، وللبورجوازية التي يمثلها هذا النظام، الأمر الذي عزز إيمان الكاتب برؤيته الاشتراكية " المعادية لهذا النظام وما يمثله، فجاء أسلوبه إثرها ناضجاً متيناً متماسكاً، أما انهيار الاتحاد السوفيتي وهو النموذج والمثل الأعلى والعام للكاتب وما تبعه من انهيار في الأحزاب اليسارية العربية وهي النموذج الخاص له، فقد انعكس على أدواته، ففقدت وظائفها ربما بفقدان الكاتب للاتجاه في هذه الفترة الضبابية، وهذا قد يكون ما دفع الكاتب إلى العودة للماضي دون أن تحمل هذه العودة في طياتها تفسيراً جديداً أو دلالة معينة له أو تفاعلاً مع الحاضر أو إرهاصاً بالمستقبل.

وهكذا يتضح أن هناك علاقة قوية بين الأدب والواقع لكنها ليست بالعلاقة الآلية أو المتوازية، فليس محتوماً أن يتبع كل انكسار اجتماعيّ انكسار فني، فالمسألة أعمق وأكثر تعقيداً

مما يمكن للمرء أن يتصوره للوهلة الأولى، وهنا قد يستخلص المرء من هذه الظاهرة أن التطور الأدبي يختلف عن التطور العلمي فللأدب خصوصيته التي تمكن حقائقه الجديدة من العيش إلى جوار القديمة ، فلا ينسخ بعضها بعضاً كالحقائق العلمية، فليس من الضروري إذن أن تكون آخر أعمال الأديب انضج أعماله ، فقد تكون الأولى هي الأفضل ، وأعمال حنّا مينه مثال على هذا.

المصادر والمراجع

أ- المصادر : روايات حنا مينه		الطبعة الأولى
١-	المصابيح الزرق : دار الآداب ، بيروت ، ط٧ ، ١٩٩٥	١٩٥٤
٢-	الشراع والعاصفة : دار الآداب ، بيروت ، ط٧ ، ١٩٩٤	١٩٦٦
٣-	الثلج يأتي من النافذة : دار الآداب ، بيروت، ط٧ ، ١٩٩٤	١٩٦٩
٤-	الشمس في يوم غائم: دار الآداب ، بيروت ، ط١، ١٩٧٣	١٩٧٣
٥-	الياطر : دار الآداب ، بيروت ، ط٤ ، ١٩٩٠	١٩٧٥
٦-	بقايا صور : دار الآداب ، بيروت ، ط٥ ، ١٩٩٠	١٩٧٥
٧-	المستنقع : دار الآداب ، بيروت ، ط٥ ، ١٩٩١	١٩٧٧
٨-	المرصد : دار الآداب ، بيروت ، ط٣، ١٩٩٠	١٩٨٠
٩-	حكاية بحار : دار الآداب ، بيروت، ط٤، ١٩٩١	١٩٨١
١٠-	الدفل : دار الآداب ، بيروت ، ط١، ١٩٨٢	١٩٨٢
١١-	المرفأ البعيد : دار الآداب ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٩١	١٩٨٣
١٢-	الربيع والخريف: دار الآداب، بيروت، ط٣ ، ١٩٩١	١٩٨٤
١٣-	مأساة ديمتريو : دار الآداب ، بيروت ، ط٣، ١٩٩٥	١٩٨٥
١٤-	القطاف : دار الآداب ، بيروت ، ط٢، ١٩٩٠	١٩٨٦
١٥-	حمامة زرقاء في السحب : دار الآداب ، بيروت، ط٣، ١٩٩٥	١٩٨٨
١٦-	نهاية رجل شجاع : دار الآداب ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٩٢	١٩٨٩
١٧-	الولاعة : دار الآداب ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٩٣	١٩٩٠
١٨-	فوق الجبل وتحت الثلج : دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٩٥	١٩٩١
١٩-	الرحيل عند الغروب: دار الآداب ، بيروت ، ط١، ١٩٩٢	١٩٩٢
٢٠-	النجوم تحاكم القمر : دار الآداب ، بيروت ، ط١، ١٩٩٣	١٩٩٣
٢١-	القمر في المحاق : دار الآداب ، بيروت، ط١، ١٩٩٤	١٩٩٤
٢٢-	حدث في بيتاخو : دار الآداب ، بيروت ، ط١، ١٩٩٥	١٩٩٥
٢٣-	المرأة ذات الثوب الأسود : دار الآداب، بيروت ، ط١، ١٩٩٦	١٩٩٦
٢٤-	عروس الموجه السوداء: دار الآداب ، بيروت، ط١، ١٩٩٦	١٩٩٦
٢٥-	المغامرة الأخيرة : دار الآداب ، بيروت ، ط١، ١٩٩٧	١٩٩٧
٢٦-	الأبنوسة البيضاء :(مجموعة قصصية) دار الآداب بيروت ط٥، ١٩٩٠	١٩٧٦

ملحوظة : رتبت الروايات وفق تاريخ صدور الطبعة الأولى منها .

ب-المراجع بالعربية

١-أبو الشباب، واصف : **صورة الفلسطيني في القصة الفلسطينية المعاصرة من سنة ١٩٤٨ إلى سنة ١٩٧٣**، دار الطليعة ، بيروت ، ط١، ١٩٩٧.

٢-أبو شريفه ، عبدالقادر و حسين لافي قزق: **مدخل إلى تحليل النص الآدبي** ، دار الفكر للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١، ١٩٩٣م .

٣- أبو النجا ،السيد عطية ومحمد الإمام العفيفي : **في الوجودية قصة الغريب** للكاتب الفرنسي ألبيركامو : **الوجودية في قصة الغريب** ، مطبعة الفجالة، القاهرة ، د.ت .

٤-أمين ، أحمد : **النقد الادبي** ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط٤، ١٩٧٢.

٥- اولتبنيرند ، لين ، و ليزلي لويس : **الوجيز في دراسة القصص** ، ترجمة عبدالجبار المطلبي ، منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر ، بغداد ، ١٩٨٣.

٦- الباردي ، محمد : **حنا مينه روائي الكفاح والفرح** ، دار الآداب ، بيروت ، ط١، ١٩٩٣.

٧-بحراوي ، حسن : **بنية الشكل الروائي (الفضاء ، الزمن ، الشخصية)** ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١، ١٩٩٠.

٨- بدر ، عبد المحسن طه : **تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠-١٩٣٨)** دار المعارف ، القاهرة ، ط٢، د.ت.

٩- بدر ، عبدالمحسن طه : **حول الأديب والواقع** ، دار المعارف القاهرة ، ط٢، د.ت.

١٠- بدر ، عبدالمحسن طه : **الروائي والأرض** ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٢، ١٩٧٩.

١١-بدر ، عبدالمحسن طه : **نجيب محفوظ "الرؤية والأداة "** ، دارالثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة د.ط، د.ت.

١٢- برادبوري ، مالكولم : **الرواية اليوم** ، ترجمة أحمد عمر شاهين ، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٩٦.

١٣- برادة ، محمد وآخرون : **الرواية العربية واقع وآفاق**، دار ابن رشد ، بيروت ، ١٩٨١.

١٤- بوتور ، ميشال : **بحوث في الرواية الجديدة**، ترجمة فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت ، ط١، ١٩٧١.

١٥- بورسوف، بوريس : **الواقعية اليوم وأبداً** ، دار الحرية ، بغداد، ١٣٩٤هـ- ١٩٧٤م.

١٦- التكريتي ، جميل نصيف: **المذاهب الأدبية** ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ط١، ١٩٩١.

١٧- الخطيب ، محمد كامل : **تكوين الرواية ورؤية العالم**، منشورات وزارة الثقافة،دمشق ، د.ط ، ١٩٩٠.

١٨-الخطيب ، محمد كامل : **عالم حنا مينه الروائي** ، دار الآداب ،بيروت، ط١ ، كانون الثاني ، ١٩٧٩.

١٩- دراج ،فيصل : **دلالات العلاقة الروائية** ، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، ط١ ، حزيران ١٩٩٢.

٢٠- دكروب ، محمد : **حنا مينة ، حوارات وأحاديث في الحياة والكتابة الروائية** ، دار الفكر

الجديد ، بيروت ، ١٩٩٢.

٢١- روب جرييه ، آلان : **لقطات** ، ترجمة عبدالحميد إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥.

٢٢- زيما ، بيير : **النقد الاجتماعي ، نحو علم اجتماع للنص الأدبي** ، ترجمة عايدة لطفي ، دار الفكر للنشر والدراسات والتوزيع، القاهرة - باريس ، ط١، ١٩٩١.

٢٣- السعافين ، إبراهيم : **تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام(١٨٧٠-١٩٦٧)** ، منشورات دائرة الشؤون الثقافية ، وزارة الإعلام، ١٩٨٠.

٢٤- سليمان ، نبيل وبوعلي ياسين : **الآيديولوجية والأدب في سوريا (١٩٦٧-١٩٧٣)**، دار الحوار ، اللاذقية ، ط٢ ، ١٩٨٥.

٢٥- سليمان ، نبيل : **فتنة السرد والنقد** ، دار الحوار ، اللاذقية ، ط١ ، ١٩٩٤.

٢٦-سمعان ، أنجيل بطرس : **دراسات في الرواية العربية** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٧.

٢٧- الشاذلي ، عبدالسلام محمد : **شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة (١٩٨٢-١٩٥٢)** ، دار الحداثة ، بيروت ، ط١، ١٩٨٥.

٢٨- شكري ، غالي : **الرواية العربية في رحلة العذاب** ، عالم الكتب ، القاهرة ، د.ت ١ رقم الإيداع بدار الكتب ١٧٤٨،١٩٧١.

٢٩-طرابيشي ، جورج : **الرجولة وأيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية**، دار الطليعة ، بيروت ، ط١،مارس ١٩٨٣.

٣٠-عطية ، أحمد محمد : **أدب البحر** ،دار المعارف ،القاهرة (مكتبة الدراسات الأدبية ٨١) [تاريخ المقدمة أول ديسمبر ١٩٧٨].

٣١- عطية ، أحمد محمد : **البطل الثوري في الرواية العربية الحديثة** ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٧٧.

٣٢-غنايم ، محمود :**تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة**، دراسة أسلوبية ، دار الجيل ، بيروت ، دار الهدى القاهرة ، ط٢، ١٩١٩هـ، ١٩٩٣.

٣٣- غولدمان ، لوسيان : **البنيوية التكوينية والنقد الأدبي**، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت، ط١، ١٩٨٤.

٣٤- فضل ، صلاح : **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي** ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط٣، ١٤٠٦هـ ١٩٨٦.

٣٥- فورستر ، ا.م (إدوارد مورغان) : **أركان الرواية** ، ترجمة موسى عاصي، مراجعة سمر روحي الفيصل ، جروس برس ، طرابلس، لبنان،ط١، ١٤١٥هـ، ١٩٩٤م.

٣٦- القاسم ، سيزا أحمد : **بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤.

٣٧- لوبوك ، بيرسي : **صنعة الرواية** ، ترجمة عبدالستار جواد، الترجمة ط١، ١٩٨٠.

٣٨- لوكاتش ، جورج : **دراسات في الواقعية** ، ترجمة نايف بلوز ،منشورات وزارة الثقافة، دمشق ، ط٢، ١٩٧٢.

٣٩-الماضي ، شكري عزيز : **انعكاس هزيمة حزيران على الروايةالعربية** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، د.ت.

٤٠-الماضي ، شكري عزيز : **فنون النثر العربي الحديث**، منشورات جامعة القدس المفتوحة، ط١، ١٩٩٦ .

٤١-الماضي ، شكري : **في نظرية الأدب**، دار المنتخب العربي ، بيروت، ط١، ١٤١٤ هـ ١٩٩٣م.

٤٢-مندور ، محمد : **الأدب ومذاهبه**،دار النهضة ، مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، د.ت.

٤٣- الموسوي ، محسن : **الرواية العربية النشأة والتحول** ، منشورات مكتبة التحريربغداد ، ط١، ١٩٨٦.

٤٤-موير ، إودين : **بناء الرواية** ، ترجمة إبراهيم الصيرفي ، مراجعة الدكتور عبدالقادر القط، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر والدار المصرية للترجمة، د.ت.

٤٥-مينه ، حنا : **هواجس في التجربة الروائية** ، دار الآداب ، بيروت، ط١، ١٩٨٢.

٤٦-مينه ، حنا : (١) **كيف حملت القلم** ، دار الآداب ، بيروت، ط١، ١٩٨٦.

٤٧-هلال ، محمد غنيمي : **النقد الأدبي الحديث** ، دار العودة ، بيروت ،١٩٨٧.

٤٨-همفري ، روبرت : **تيار الوعي في الرواية الحديثة** ،ترجمة وتعليق محمد الربيعي ، دار المعارف ، مصر ، د.ت.

٤٩-وادي ، طه : **دراسات في نقد الرواية** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩.

٥٠-الوراقي ، السعيد : **اتجاهات الرواية العربية المعاصرة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،

فرع الاسكندرية ، ط١، ١٩٨٢.

٥١-وهبة ، مجدي ، وكامل المهندس: **معجم مصطلحات الأدب** ، مكتبة لبنان، بيروت ، ١٩٧٤.

٥٢-وهبة ، مجدي، وكامل المهندس : **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب** ، مكتبة لبنان ، ط٢ ، ١٩٨٤.

٥٣-ويليك ، رينيه وأوستن وارين: **نظرية الأدب** ، ترجمة محي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٧ .

٥٤-يقطين ، سعيد ، تحليل الخطاب الروائي ،(الزمن - السرد-التبئير)، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط ٢، ١٩٩٣.

ج- المراجع بالإنجليزية

55-DOCHERTY : Thomas :

Reading (Absent) Character, Towards A Theory of Charactarization in Fiction . Clarendon Press, Oxford , 1983.

56-LUBBOCK , Percy: The craft of fiction, London, Johnathan Cape 1965

د - الدوريات

١-إدريس ، سهيل : **حنا مينه و الرواية** ، مجلة الطريق ، العدد السادس ، نوفمبر/ديسمبر ١٩٩٦ ص ١٠٢ -١٠٦.

٢-بوين ، إليزابيت : **الشخصية في صناعة الرواية** ، الآداب ، شباط /فبراير ١٩٩٧، بيروت ١٩٩٧ ، ص ٣٣-٣٥ .

٣-دكروب ، محمد : **قراءة في شخصية العجوز ونهاية الرجل الشجاع**، الطريق (٦) نوفمبر/ ديسمبر ، السنة الخامسة والخمسون - بيروت ، ١٩٩٦ . ص ١٣٩-١٤٨.

٤-الراعي ، علي : **رواية حنا مينه : الياطر** ، العربي عدد (٢٥٤) صفر ١٤٠٠هـ ، يناير /كانون الثاني ، ١٩٨٠،الكويت . ص ١٧١-١٧٤.

٥-العطار ، نجاح : **الطروسية وعالم حنا مينه الروائي** ، مجلة المعرفة السورية (١٤٦) نيسان ١٩٧٤، دمشق ، ١٩٧٤ ص ٧٣-١٠٢.

٦- كورمو ، نيللي : **فيزيولوجية القصة** :الآداب ، كانون الثاني / يناير ١٩٥٤ بيروت ، ص ٧٣-٨١.

٧- الماضي ، شكرى عزيز : **الدلالة الاجتماعية للشكل الروائي في سورية** ١٩٣٧-١٩٥٧، (المعرفة السورية) (٢٤٦) السنة الواحدة والعشرون، آب / أغسطس ١٩٨٢ ص ٣٢-١١٧.

٨- الماضي ، شكري عزيز : **الدلالة الاجتماعية للشكل الروائي في روايات حنا مينه** ، فصول (٤،٣) المجلد الثامن ، ديسمبر ١٩٨٩ ، القاهرة ، ص ١٤٢-١٦٢.

هـ - الصحف

الرأي : الإثنين ١٩٩٨/٣/٩ ، **حنا مينة ، رائد أدب البحر العربي** ، حاورته هالة يونس ، ص ٣١.

و - الرسائل الجامعية

١-أبو هدروس ، محمد أيوب محمد عبدالله :**الشخصية في الرواية الفلسطينية المعاصرة في الضفة الغربية وقطاع غزة (١٩٦٧-١٩٩٣)** ، رسالة ماجستير ، جامعة النجاح ، بإشراف د. عادل أبو عمشة ، ١٩٩٦.

٢-أحمد ، عبداللاه عبدالمطلب : **بناء الشخصية في الرواية المصرية** ، بحث لنيل درجة الدكتوراه ، بإشراف أ.د ابراهيم عبدالرحمن محمد ، جامعة عين شمس ،١٩٨٩.

٣-الكسواني ، ناهدة : **صورة المرأة في روايات حنا مينه** ، رسالة ماجستير ،بإشراف الدكتور إبراهيم السعافين ، تشرين الأول ، ١٩٩٣.

ز - المقابلات :

مقابلة أجرتها الباحثة مع الأديب حنا مينه في دمشق بتاريخ ١٩٩٧/٥/١٤ .

الملحقـــات

أولاً : عالم حنا مينه الروائي (وقفة إحصائية)

ثانياً : حنا مينه في سطور

الملحقات

أولاً : عالم حنا مينه الروائي (وقفة إحصائية)

يعج عالم حنا مينه بالشخصيات، وقبل الوقفة المفصلة عند أنواعها وأبعادها وأساليب رسمها، قد يكون من المفيد الوقوف عند الروايات وقفه إحصائية سريعة تلقي الضوء عليها من حيث:عناوينها، وعدد صفحاتها، وعدد شخصياتها، وأنواعها وأبعادها وانتماؤها... الخ.

وقد يكون من غير المألوف أن تقدم دراسة ميدانها الرواية أرقاماً وإحصاءات، فللأدب خصوصيته التي قد تنأى به عن المقاييس الإحصائية الجامدة، إلا أنه لا يمكن تجاهل ما للأرقام من دلالات قد تكون أحياناً ذات أهمية خاصة، لعل الدراسة الإحصائية التالية تومئ إلى بعضها.

أ – الروايات

(١)

بدأ حنا مينه إنتاجه الروائي في الخمسينيات من هذا القرن، وقد اتسم إنتاجه في بدايته بالقلة، إذ لم تصدر له في العقد الآنف الذكر سوى رواية واحدة هي رواية " المصابيح الزرق" التي أصدرها عام ١٩٥٤، وصدرت له في الستينيات روايتان هما: " الشراع والعاصفة " وقد صدرت عام ١٩٦٦ و " الثلج يأتي من النافذة " التي صدرت عام ١٩٦٩، وفي السبعينيات صدرت له أربع روايات ، أما في الثمانينيات فقد صدرت له تسع روايات، وبلغ عدد رواياته الصادرة في التسعينيات* تسع روايات، أي أكثر من رواية في السنة الواحدة. وبإختصار يمكن القول إنه بدأ بإنتاج رواية في العقد الواحد ليصل إلى إنتاج أكثر من رواية في العام الواحد.

(٢)

وقد حملت ست روايات من رواياته الخمس والعشرين عنوانا مكونا من كلمة واحدة معرفة بأل وهذه الروايات هي : " الياطر" ١٩٧٥ و " المستنقع" ١٩٧٧ و " المرصد" ١٩٨٠ و "الدقل" ١٩٨٢ و " القطاف" ١٩٨٦ و" الولاعة " ١٩٩٠ أما بقية العنوانات ، فقد تكون كل منها من جملة تامة أو شبه جملة ، وقد ذكرت المرأة في عنوانين فقط هما :" المرأة ذات الثوب الاسود" ١٩٩٦ و" عروس الموجة السوداء" ١٩٩٦ مما قد يوحي للقارئ بأن الشخصية المحورية / البطل في كل منهما امرأة ، لكن واقع الحال في الروايتين لا يعزز هذا الإيحاء . وقد ارتبطت عناوين تسع روايات منها برؤية الرواية أو بفكرتها ، وهي : "المصابيح الزرق " ،

---

* حتى منتصف عام ١٩٩٨

و" الشراع والعاصفة " و" الثلج يأتي من النافذة" و" الشمس في يوم غائم" و "المرفأ البعيد " و"الربيع والخريف" و "الرحيل عند الغروب" و "النجوم تحاكم القمر" و " القمر في المحاق" .

وتصدّر فصول ثلاث روايات عناوين جانبية أما بقية الروايات فقد رقمت فصولها ترقيما.

(٣)

وقد كتب لستٍ من رواياته مقدمات تراوح عدد صفحات المقدمة الواحدة منها بين ستٍ، وخمسٍ وأربعين ، والأخيرة لنجاح العطار في رواية " بقايا صور " وقد عنونتها بـ " جدلية الخوف والجرأة " .

وقد أهديت روايات ثلاث منها : واحدة إلى الصديق والثانية إلى الأم والأخيرة إلى الأخت، أما الروايات التي افتتحت بعبارات تأملية أو ببيت من الشعر فقد بلغت أربعاً [١] .

(٤)

بلغ مجموع صفحات الروايات الخمس والعشرين ثمانية آلاف ومئتين وثلاث صفحات، وبلغ عدد صفحات أكبرها حجما وهي المستقع أربعمئة وثمانياً وثلاثين صفحة، في حين وقعت أصغر الروايات حجما؛" المرأة ذات الثوب الأسود " في اثنتين وتسعين صفحة.

(٥)

ظهر اسم البطل أو ضميره في أول عبارة من عبارات اثنتين وعشرين رواية : ثماني روايات ظهر فيها اسم البطل من الكلمة الأولى أو الثانية أو الثالثة من العبارة الأولى[٢] ، وابتدئت عشر روايات بفعل الكينونة ، في حين تصدرت روايتين عبارةٌ تأملية وهما " الشراع والعاصفة " و " عروس الموجة السوداء ". كما ظهر اسم البطل أو ضميره في العبارة الأخيرة في ثماني عشرة رواية.

(٦)

تولى ضمير المتكلم السرد في اثنتي عشرة رواية ، أما بقية الروايات فقد أسند السرد للرواي العليم باستثناء رواية " مأساة ديمتريو "[٣]. حيث تناوب على السرد فيها ، أكثر من

---

(١) المقصود هنا عبارة المفتتح وليس أول عبارة في الرواية

(٢) في رواية " **حمامة زرقاء في السحب** " ظهر اسم البطل ص ٤٧.

(٣) رويت ثلاثية البحر: "**حكاية بحار**" ، و"**الدقل** ، و"**المرفأ البعيد** " بضمير الغائب إلا أن تقنية التذكر التي استخدمت بتوسع أتاحت للبطل أن يتحدث بضميره محتلا مساحة كبيرة من فضاء الرواية وجدير بالذكر أنها ابتدأت بضمير الغائب وانتهت به .

ضمير :

ضمير المتكلم لكل من ديمتريو وراجعة وزوجها ، وضمير الغائب الذي روى به السارد العليم، إلا أن استخدام هذه الضمائر لم يقدم الحدث فيها من وجهات نظر مختلفة ، وإنما تابع كل ضمير تقديم زاوية من زوايا الحكاية ، أي تكاملت أدوار الضمائر ، ولم تتناقض.

(٧)

وقعت أحداث سبع عشرة رواية في سوريا ؛ ثلاث عشرة منها كانت في مدن الساحل الشمالي من بلاد الشام في الأحياء الشعبية منها على وجه التحديد ، أما أحداث الروايات الأربع الأخرى، فقد وقعت في كسب ودمشق والجولان .

رواية واحدة وقعت أحداثها في لبنان هي " الثلج يأتي من النافذة " وأخرى في مصر " المرأة ذات الثوب الأسود " ، وكانت أوروبا الشرقية مسرحاً لروايتين : " الربيع والخريف " في المجر و" فوق الجبل وتحت الثلج" التي وقعت أحداثها في رومانيا ، ووقعت أحداث رواية واحدة في بريطانيا هي " حمامة زرقاء في السحب ".

(٨)

وكانت فترة التسعينيات مسرحاً لاحداث ثلاث روايات هي : " فوق الجبل وتحت الثلج" و" النجوم تحاكم القمر " و " القمر في المحاق " وشهدت الثمانينيات أحداث رواية واحدة: "المرأة ذات الثوب الأسود " ، كما شهدت السبعينيات أحداث روايتي " المرصد " و" حمامة زرقاء في السحب " أما الستينيات فقد وقعت فيها أحداث :" الثلج يأتي من النافذة " و"الربيع والخريف" أما نهاية الثلاثينيات والأربعينيات فقد شهدت أحداث عشر روايات، وشهدت العشرينيات أحداث رواية واحدة هي " بقايا صور " أي أن الروايات غطت بوقائعها فترة زمنية واسعة امتدت من منتصف العشرينيات إلى التسعينيات من هذا القرن.

-الشخصيات

(١)

غلب عدد الرجال على عدد النساء في روايات حنا مينه فقد وصل عدد الرجال فيها إلى ثلاثمئة وخمسة وسبعين رجلاً ، في حين وصل عدد النساء إلى مئة واثنتين وسبعين امرأة، أي أن نسبة النساء إلى الرجال هي ٤٦٪ .

أما عدد الأجانب من الرجال فقد وصل إلى واحد وستين رجلا أي بنسبة ١٦٪ من المجموع الكلي للرجال ، وبلغ عدد الأجنبيات من النساء خمسين أي بنسبة ٢٩٪ من المجموع الكلي للنساء.

(٢)

قدمت الروايات أبطالها جميعهم من الذكور ، ينتمي واحد وعشرون منهم إلى الطبقة الفقيرة من المجتمع ، وقد كان أربعة عشر منهم الذكر الوحيد في الأسرة ، وظهر ثمانية عشر منهم بلا شهادة عليا مع ممارستهم للكتابة أو لمهنة التدريس في الجامعات الأجنبية . ولم تقدم الروايات سوى جامعيين اثنين هما " عبدالجليل الحصباوي" و" مران الطوراني" وقد يكون من الصدفة أنهما لبنانيان من خريجي الجامعة الأمريكية ببيروت!.

(٣)

يتسم سبعة من هؤلاء الأبطال بضخامة الأجحام وهم أيضا أصحاء الأبدان باستثناء زكريا الذي قطعت يده بسبب الديناميت المستخدم في صيد السمك ، ومفيد الذي بترت ساقاه بأثر داء السكر . أما أعمار الابطال فقد غلبت عليها الكهولة إذ بدا سبعة عشر منهم في سن الكهولة، أما صغار الشباب فهم خمسة : فارس " في المصابيح الزرق " والفتى في " الشمس في يوم غائم " والفتى في " القطاف " وسعيد في " الدقل " وفرح في " الولاعة " وهناك طفلان هما : السارد في " بقايا صور " والسارد في " المستنقع " .

(٤)

لم يظهر من أبطال الروايات رب أسرة ولديه أولاد سوى ، زكريا في " الياطر " وجهاد في " حمامة زرقاء في السحب " وتزوج اثنان آخران قرب نهاية الرواية، وهما: الطروسي في "الشراع والعاصفة " ومفيد في " نهاية رجل شجاع " .وقد تزوج كلاهما من فقيرتين مارستا البغاء اضطراراً .

أما بقيتهم فهم بلا زوجات وغالباً ما تكون لواحدهم علاقة مع أكثر من امرأة في وقت واحد وهي علاقة غير عذرية ، باستثناء علاقة ديمتريو براجعه، ولم تشكل العقدة الغرامية أهمية كبرى في أي من الروايات .

(٥)

أمتهن عشرة من أبطال الروايات العمل اليدوي كالصيد والإبحار ونقل الاثقال في الميناء ، وظهر منهم تسعة مثقفين كانت أعمالهم تتراوح بين الكتابة الصحفية أو كتابة الروايات

أو تأليف الشعر ، أو التدريس الجامعي . ومن طبقة الملاكين ظهر بطلان هما الفتي في "الشمس في يوم غائم" الذي كان يعتاش على مصروفه من والده ، وفاطر اللجاوي صاحب الأملاك الزراعية الواسعة التي ورثها عن والده المهرب السابق، وقد اتفق أن ثار هذان الملاكان على قيم طبقتهما ، أما الفنان الوحيد فهو " ديمتريو " الموسيقيّ اليوناني الفقير. ويلاحظ أن جميع أبطال الروايات منذ عام ١٩٩١ من المثقفين . كما يلاحظ غياب الفقراء من هذه الروايات أبطالا وشخصياتٍ ثانوية .

(٦)

يتسم جميع أبطال الروايات بالكرم ، والتحدي والإباء ، كما أنهم جميعا من المدخنين ومن محبّي الخمر ، وقد أظهر سبعة من هؤلاء الأبطال بغضا لآبائهم وميلا واضحا نحو الأم، بينما لم يظهر من الأبطال متعلقاً بأبيه [١] سوى سعيد حزوم في " حكاية بحار" و" فرح المخزومي في " الولاعة" . ويغلب على آباء هؤلاء الأبطال انتماؤهم لطبقة الفقيرة فهم من غير المتعلمين الذين يعيشون في الأحياء الفقيرة أو الذين هاجروا إلى هذه الاحياء من الريف .

(٧)

خاض عشرة من أبطال الروايات صراعاً عنيفاً مع الطبيعة: إمّا مع البحر ، أو الغابة أو البر بفيا فيه وقفاره ، أو الجبل بثلوجه وعواصفه، فخاض كل من " الطروسي " و " صالح حزوم " و" مفيد " و " فاطر " و" زكريا " صراعاً مع الماء ، وخاض زكرياً صراعاً في الغابة مع الكلب والعُرْيِ والجوع ،وخاض مران صراعاً مريراً مع العاصفة الثلجية ، وخاض الفتى ووالده في " بقايا صور" صراعاً مع العطش في القفار ، أما العراك والشجار مع الآخرين فقد خاضه كل بطل عمل في البحر أو قربه وهم سبعة.

(٨)

ينتمي سبعة عشر من مجموع الأبطال الخمس والعشرين إلى المسيحية دينا أي بنسبة الثلثين. وقد دفعت الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية عشرين منهم إلى التفاعل مع مجتمعاتهم والخروج برؤية فكرية جديدة تنزع إلى العدالة الاجتماعية ، وتسعى لردم الفجوة بين الطبقات والوقوف في وجه المحتكرين والمستغلين . وظل أربعة أبطال بعيدين عن الانتماء الفكري لأية حركة سياسية تؤطر أفعالهم أو توجهها أو تؤثر فيها، وهؤلاء هم : فارس في

---

(١) كان فارس على وفاق مع أبيه إلا إنه انقلب عليه في نهاية الأمر.

المصابيح الزرق " وزكريا " في الياطر" والطفل في كل من " بقايا صور" و " المستنقع " [١].

وكان للبطل في إحدى عشرة رواية معلم أو مرشد يوجهه ويعمق وعيه ، وينتمي هذا المرشد إلى فئة من فئتين : فئة العمال أو فئة المثقفين أما عدد المرشدين المثقفين فقد بلغ ستة وهم : الأستاذ كامل في " الشراع والعاصفة " وسيد الإسكندراني في " المرفأ البعيد " والأستاذ ماهر في " نهاية رجل شجاع " وصلحي الشكوري في" الرحيل عند الغروب " وقبلَه روجيه الفرنسي ذو الفكر الوجودي في الرواية ذاتها .

أما بقية المرشدين فهم من العمال الذين يتمتعون بقدر من الوعي الثقافي وعددهم ثمانية وهم عبد القادر في " المصابيح الزرق " ، و خليل في " الثلج يأتي من النافذة " والخياط في " الشمس في يوم غائم " وسبيرو الأعور و " فايز الشعلة في " المستنقع " وقاسم العبد وبنيوتي في " الدقل " وبرهوم في " نهاية رجل شجاع " . وتتميز علاقة البطل بالمرشد في الروايات جميعها بالطاعة والاحترام . [وإذا عُدَّ عبعوب مرشداً فهو مرشد فطري شعبي قد يرمز إلى ضمير الشعب في " الياطر "].

(٩)

دخل أحد عشر بطلا من أبطال الروايات السجن لقضايا ليست ذات طابع شخصي، بل هي من أجل الآخرين ، إذ دخل فارس السجن من أجل الناس ضد محتكر الخبز حسن حلاوة، ودخل الطروسي السجن نتيجة تعاطفه مع البحار العربي الذي تعرض للإهانة في مرفأ كونستانزا، كما دخل زكريا السجن إثر معركة مع الصيادين ، ودخل سعيد السجن بسبب تكتّمه على جثّة الفرنسي الغريق ، ولمحاولته البحث عن والده المناضل الشعبي ضد الاستعمار الفرنسي ، وكان فياض قد دخل السجن في لبنان نتيجة مقالاته السياسية التحريضية، وإصداره للمنشورات ، وكان كرم المجاهدي هاربا من سجن بلاده ، ولكنّه حين عاد اليها مختاراً دخله، ودخل مفيد السجن نتيجة عراكه مع الفرنسيين ، وعُدّ بطلا سياسيا على أثرها ، وقد دخل فاطر اللجّاوي السجن نتيجة إيوائه صلحي الشكوري المناضل السري الهارب، أما زبيد الشجري فيحكي أنه هارب من السجن لأسباب سياسة ليس له يد فيها .

---

(١) اظهر الفتي اليافع ميلا نحو الفكر الذي ينادي بالعدالة الاجتماعية ، وقد نقش اسم لينين على شجرة المنتزه في إسكندرونه، نتيجة قراءته الكراسات للعامل الأمي سبيرو الأعور ، الذي كان يناضل من أجل العمل النقابي

(١٠)

يعود خمسة عشر بطلا من أبطال الروايات إلى مكان البدء بعد تسلحهم بوعي جديد نتيجة صراعهم مع حركة الواقع وتفاعلهم مع مجتمعاتهم وهؤلاء هم : الطروسي في " الشراع والعاصفة " ، وفياض في " الثلج يأتي من النافذة " ، والفتي الثائر في " الشمس في يوم غائم " وزكريا في " الياطر " والطفل في " بقايا صور" " والفتى في المستنقع" والضابط في "المرصد" ، وسعيد حزوم في " المرفأ البعيد " إلاّ أنه الوحيد الذي يعود إلى الغربة مجدداً، إذ لم يجد وطنه قد حقق طموحاته ، ومن الأبطال الذين يعودون إلى نقطة البدء أيضا كرم المجاهدي في " الربيع والخريف" ، والفتى العامل في " القطاف" ، وجهاد في " حمامة زرقاء في السحب"[١] ، وفاطر اللجّاوي في"الرحيل عند الغروب" ، وينتهي ثلاثة من الأبطال بالموت وهم فارس في " المصابيح الزرق" وديمتريو في "مأساة ديمتريو" ومفيد في " نهاية رجل شجاع" .

(١١)

يلاحظ الدارس أن الحيّز الذي تحتله المرأة أقل بكثير من الحيّز الذي خصصته الروايات للرجل ، وقد سبق القول بأن نسبة النساء إلى الرجال قد بلغت ٤٦٪ فعددهن الإجمالي مئة واثنتان وسبعون امرأة ، منهن ست وستون من الطبقة الفقيرة والمسحوقة ، وعشرون من الطبقة الثرية ، وبقيتهن من الطبقة المتوسطة ، وقد صورت كثيرٌ من الفقيرات في الروايات بشكل مبالغ فيه مثل " مريم السودا" و" أم يانكو" و" أم فرح" ، ربما بهدف ابراز تأثير الفقر والوضع الاجتماعي عليهن.

وتغلب على النساء صفتا البياض والامتلاء ، وإن كانت الروايات لا تركز على إبراز ملامح وجه المرأة ، وتركز على وصف ملامح الجسد ، ولم تقدم من السمراوات سوى أربع نساء .

(١٢)

بلغ عدد الأمهات في الروايات سبع عشرة : منهن خمس عشرة من الفقيرات ، واثنتان من الثريات ، وقد عملت خمسٌ من الأمهات الفقيرات في الصناعة (صناعة التبغ) أو الزراعة أو القبالة وتتسم الأمهات كلهن سواء أكن فقيرات أم ثريات - بحبهن الشديد للأبناء والتضحية من أجلهم ، والإخلاص للزوج والإذعان التام له ، من هنا فقد ظهر سبعة من أبطال الروايات

---

(١) اكتسب وعيا خاصا بالموت وفلسفته يكاد يقترب من الوعي الديني.

منحازين للأم ، مبغضين للأب.

(١٣)

من ضمن النساء الفقيرات يوجد ثمان اضطررن إلى ممارسة البغاء نتيجة للظروف الاقتصادية والاجتماعية القاسية .

وقد تزوجت ثلاث منهم وأبدين إخلاصاً عظيما للزوج وتغيرت نفوسهن بتغير أوضاعهن الاجتماعية ، كما تغيرت نظرة الناس إليهن : وهن نجوى وأنستازيا ولبيبة . وكأنّ الروايات تقف من خلالهن موقفا واضحا من الفضيلة والرذيلة فترى أن تغير الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية وتحسنها يعيد للإنسان إنسانيته وسماته الطيبة التي سلبتها منه مواضعات المجتمع وظروفه الاقتصادية الصعبة.

(١٤)

ويقود الكلام على المرأة إلى الحديث عن غير العربيات من النساء في الروايات بدءًا من الرواية الأولى إلى آخر رواية ظهرت للمؤلف ويلاحظ الدارس ازديادا ملحوظا في عدد الأجنبيات بدءا من رواية الربيع والخريف ١٩٨٤ ربما بحكم الإطار المكاني للرواية . يغلب على الأجنبيات كونهن من المتعلمات أو العاملات ، ولا توجد من بينهن فقيرة سوى أنستازيا التي انتشلها ديمتريو وتزوجها ومنعها من مجالسة الزبائن فأطاعته وأخلصت له إلى أن ماتت . وقد سبق القول أن عددهن البالغ خمسين يشكل نسبة ٢٩٪ من عدد النساء الكلي في الروايات. [أي الثلث تقريبا] .

وقد كانت علاقة البطل بالأجنبية علاقة جنسية بدءًا بعلاقة فارس بزوجة الفرنسي[١] ومروراً بعلاقة الطروسي بماريا وانتهاء بعلاقة زبيد الشجري بمارلين وغيرها .

وفي كل الروايات التي ظهرت فيها المرأة الأجنبية يبدو البطل مرغوباً فيه، فكأن الروايات تتخذ موقفا ثابتا من الأجنبية، حيث تكون دائما هي المبادرة وهي التي تبدى رغبتها في الرجل باستثناء " تشين لاو " في " عروس الموجة السوداء" حيث يطاردها زبيد بشراسة فتتمنّع خوفا من الحزب والسلطة الصارمة .

(١٥)

يندر وجود رجل الدين في الروايات ، وإن كانت تمتلىء بالإشارات والتضمينات الدينية الإسلامية والمسيحية ، أما رجال الدين الثلاثة الذين ظهروا في الروايات فهم بشارة القندلفت في " المصابيح الزرق " ، ولاونديوس الصالح في " الولاعة " ، ومصطفى خادم الجامع في

---

(١) إذا عُدت أجنبية وإن كنت أرجّح أنها عربية متزوجة من فرنسي.

"الشراع والعاصفة" ولم تكن صورة كل من بشارة ولاونديوس مشرقة على الإطلاق ، بل كانا يبدوان منفرين : فممارساتهما تتنافى تماماً مع طبيعة وظائفهما ومع أقوالهما في حين ظهر مصطفى خادم الجامع من مؤيدي الشيخ محمد عبده ، إلا أن موقفه من حركة مقاومة الاحتلال الفرنسي لم يكن إيجابيا فلم يزد في الاجتماع الذي عقد من أجل تأييد الحركة الشعبية المطالبة بالجلاء بعد انتهاء الحرب عن قوله " إن ينصركم الله فلا غالب لكم".

وقد يجد الدارس في شخصية لاونديوس رمزاً لرجل الدين- أياً كان انتماؤه - الذي يحارب التجديد والتفكير العقلي التجريبي، كأنّ الرواية تنادي برؤية تؤمن بضرورة التجريب للوصول إلى المعرفة .

(١٦)

يلفت نظر الدارس أن عشر روايات قد تضمنت إشارات إلى سيرة الزير سالم . وغالبا ما تكون هذه الإشارة على لسان الوالد، باستثناء موقف واحد كانت على لسان عشيق المرأة الإقطاعية في رواية " الشمس في يوم غائم"[١].

---

(١) الرواية ، ص ١٥٢.

ثانياً : حنا مينه في سطور

أ- حياته :

بين الحربين العالميتين، وفي ظل مناخ سياسي واجتماعيّ مضطرب يموج بالأحداث، ولد حنّا مينة في اللاذقية، عام ١٩٢٤[١]، لأسرة من لواء الإسكندرونة عاشت على هامش البنية الاقتصادية والاجتماعية متنقلة بين الإسكندرونة وريفها[٢]. وعقب اغتصاب لواء الإسكندرونة استقرت الأسرة في اللاذقية[٣].

وقد اضطر حنّا -الذكر الوحيد في الأسرة- إلى مزاولة أعمال بسيطة ومضنية في سن مبكرة متسلحاً بأعلى مؤهل علمي حصل عليه في حياته وهو شهادة الدراسة الابتدائية[٤].

وحينما كان يمارس مهنة الحلاقة في اللاذقية، بدأ اتصاله بدور النشر وعبر الصحف الدمشقية صار اسمه معروفاً ومحبوباً لدى القراء. ثم تقدمت به الحال ليرأس جريدة الإنشاء وليكون من مؤسسي رابطة الكتاب السوريين عام ١٩٥١.

بتطور الأحداث السياسية في سورية في نهاية الخمسينيّات لوحق حنّا مينه بسبب انتمائه اليساري فتشرد ليقطع في ترحاله مكاناً امتد من لبنان فالصين إلى بودابست وزماناً ابتلع عقداً من عمره .

وبعد عام ١٩٦٧ عاد حنا مينه إلى دمشق وبها استقر إلى الآن حيث يعمل خبيراً في التأليف والترجمة في وزارة الثقافة السورية[٥].

ب- مؤلفاته :

إلى جانب الروايات كتب حنا مينه المقالة ، والقصة القصيرة ، والدراسة الأدبية ، وفصولاً عن تجربته الروائية . وقد تُرجم عددٌ من رواياته إلى الروسية ، والصينية ، والفرنسية، والإسبانية ، والإنجليزية ، والرومانية ، والألمانية ، والفارسية ، والتشيكوسلوفاكية.

وتعدّ رواياته من الروايات الأكثر انتشاراً في العالم العربي .

من مؤلفاته إضافة إلى الروايات[٦] :-

---

(١) مينه ، حنا: **هواجس في التجربة الروائية** ، ص ١٣٢ .
(٢) الباردي ، محمد : **حنا مينه روائي الكفاح والفرح** ، ص ١٨ .
(٣) مينه ، حنا : **هواجس في التجربة الروائية** ، ص٧ ، ٨١ .
(٤) مينه ، حنا : **الشرع والعاصفة** ، مقدمة شوقي بغدادي ، ص ٧ .
(٥) مينه ، حنا : **هواجس في التجربة الروائية** ، ص ٦ .
(٦) والروايات جميعها مثبتة في قائمة المصادر ، ص ١٤٠ .

•الأبنوسة البيضاء (مجموعة قصصية) ، صدرت عام ١٩٧٦.

•من يذكر تلك الأيام (مجموعة قصصية) ، بالاشتراك مع نجاح العطار ، صدرت عام ١٩٧٦.

•أدب البحر بالاشتراك مع نجاح العطار ، صدر عام ١٩٧٦ .

•ناظم حكمت : السجن المرأة الحياة ، صدر عام ١٩٧٨ .

•ناظم حكمت : ثائراً ، صدر عام ١٩٨٠ .

•هواجس في التجربة الروائية ، صدر عام ١٩٨٢ .

•كيف حملت القلم ، صدر عام ١٩٨٦ .

•حوارات وأحاديث في الحياة والكتابة الروائية ، صدر عام ١٩٩٢ [١].

---

(١) مجلة الجديد في عالم الكتب والمكتبات ، العدد (٨) ، خريف ١٩٩٥ – عمّان ، ص٢٨ .

ABSTRACT
CHARACTARIZATION IN HANNA MINA'S NOVELS

This study aims at studying characterization in, Hanna Mina's novels " one of the pioneer novelists in the Arab world, who pays particular attention to the portrayal of the character, its significance, its relationship with other elements of the novel, within its social and cultural context.

This topic has posed the following three questions:

- What is character and what is its importance?
- How did the characters in Hanna Mina's novels come out?
- with what tools were these characters portrayed?

To answer these questions, the study is divided into: an introduction, three chapters, and a conclusion.

The introduction deals with the plan and method of the research while Chapter One which is entitled: (The Character in the Novel), deals with this character trying to answer the first question by clarifying its meaning, types, dimensions, and the methods of portraying it, also it was followed by a statistic review which included the twenty five novels of the author.

Chapter Two entitled: (The characters in Hanna Mina's novels), presents the characters in all the novels in terms of their common characteristics, the character of the hero, the woman, the activist, the wealthy, the foreigner ...etc, selecting models of them, and joining between the character's portrayal, the novel's vision and its general construction in order to answer the second question.

Chapter Three entitled (methods of portrayal the character in Hanna Mina's novels) is divided into three parts according to the methods the characters were portrayed,: the dramatic method, the introspective method, and the reported method.

The conclusion has the following results:

First: the character is an essential formative element, which has its significance and function within the novel, it also participates with other elements in contextualizing the author's view.

Second: each of the methods used in drawing the character has is own tools, it was evident that these methods have a strong link in attracting and drawing the reader's attention.

Third: through the study, it was evident that the transfer in the technical vision is reflected in the character's portrayal.

Fourth: it was also clear that the technical construction in general, and the character portrayal in particular, interact with the social and cultural context, as the method is incorporated with the national and social movements in the fifties and sixties, and as the introspective method was evident after June's 1967 defeat, where as the reported method was concentrated during the nineties after the collapse of the Soviet Union, symbolized by the novelist's communist ideology, and by the setback of the Arab status in general . with this we notice a sharp break within Mina's track. therefore he finds refuge in with his last novels by art.

Fifth: the researcher concludes that there is a strong relationship between literature and reality, but it is not a mechanical or parallel relationship, Literature has its own exclusiveness which distinguishes it from other sciences that make literary facts pass by this fact, the author's last works might not be the best of his works, and that is clear in Hanna Mina's last novels .