STUDIES IN ARABIC NARRATOLOGY

PRINT ISSN: 2676-7740 eISSN:2717-0179

Investigating the structure of Harith Al-Miyah's narrative series based on Todorov's theory

Zahra Safarpoor safarpoor.fahime@gmail.com

PhD student of Arabic Language and Literature, Kashan University, Iran.

Akram Roshanfekr a.roshanfekr@guilan.ac.ir

Assistant Professor in Arabic Language and Literature, Gilan University, Iran.

Amir Hossein Rasulnia rasoulnia@kashanu.ac.ir

Associate Professor in Arabic Language and Literature, Kashan University, Iran.

Mohsen Saifi seifi@kashanu.ac.ir

Assistant Professor in Arabic Language and Literature, Kashan University, Iran.

Abstract

The novel is not only a type of narrative; Rather, on the occasion of benefiting from writing techniques, it has a full capacity for analysis based on contemporary critical theories, because if its structure is mounted in a correct way, it will be fully capable of layering. The underlying parts of its superstructure can be better charted based on structural analysis. In the meantime, Todorov's theory, with the collective wisdom of structuralists, provides a precise engineering system for analyzing the novel. Todorov considers three levels in the geometry of the novel. The first level is the text of the novel, which is provided by the storage of words of the author in the pages of the novel, and the words are coded according to the author's ability, and according to his innovation, they sit side by side in such a way that understanding them is crucial. It requires technical skills. That's why, in examining the text, one should focus on the writing techniques and techniques so that by recognizing the common points, the differences can be identified and the author's artistic performances in the text can be identified. Apart from the text, the second level of the geometry of the novel, from Todorov's point of view, are the series (progresses). This article aims to analyze the novel Harith al-Miyyah by Hoda Barakat in a descriptive-analytical way, based on Todorov's narrative series. The most important result is that this novel was written with a main series, a secondary series, and a semi-series with a narrative interior, and alternation in the narration. Harith al-Miyah also shows a full capacity in adapting Todorov's narrative aspects, because it has news and non-news aspects

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2024-04-20]

[DOR: 20.1001.1.26767740.2022.3.1.11.3]

[DOI: 10.52547/san.3.1.285]

and various examples in non-news types, including desire, in two mandatory and wishful types, and hypothetical in two conditional types and The forecast is found in it.

Key words: Narrative series, Todorov, Hoda Barkat, *Harith al-Miyah*

Citation: Safarpoor, z; Roshanfekr, A; Rasulnia, A; Saifi, M. Autumn & Winter (2021-2022). Investigating the steucture of Harith Al-Miyah's narrative series based on Todorov's theory. Studies in Arabic Narratology, 3(5), 285-319. (In Arabic)

Studies in Arabic Narratology, Autumn & Winter (2021-2022), Vol. 3, No.5, pp. 285-319.

Received: August 14, 2021; Accepted: November 20, 2021.

©Faculty of Literature & Humanities, University of Kharazmi and Iranian Association of Arabic Language & Literature.

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2024-04-20]

[DOR: 20.1001.1.26767740.2022.3.1.11.3]

[DOI: 10.52547/san.3.1.285]

دراسات في السردانية العربية
الرقم الدولي الموحد للطباعة: ٢٦٧٦-٧٧٤٠
الرقم الإلكتروني الدولي الموحد: ٢٧١٧-٠١٧٩

دراسة بنية التسلسل الروائي لحارث المياه على أساس نظرية تودوروف

زهرا صفر بور البريد الإلكتروني: safarpoor.fahime@gmail.com
طالبة دكتوراه في فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان، ايران.

أكرم روشنفكر البريد الإلكتروني: a.roshanfekr@guilan.ac.ir
أستاذة مساعدة في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة جيلان، ايران. (الكاتبة المسؤولة)

أميرحسين رسول نيا البريد الإلكتروني: rasoulnia@kashanu.ac.ir
أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان، ايران.

محسن سيفي البريد الإلكتروني: seifi@kashanu.ac.ir
أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان، ايران.

الإحالة: صفرپور، زهراء؛ روشنفكر اكرم؛ رسول نيا، اميرحسين؛ سيفي، محسن. الخريف والشتاء (٢٠٢٢-٢٠٢١). دراسة بنية التسلسل الروائي لحارث المياه على أساس نظرية تودوروف، ٣(٥)، ٣١٩-٢٨٥.

دراسات في السردانية العربية، الخريف والشتاء (٢٠٢٢-٢٠٢١)، السنة الثالثة، العدد٥، صص. ٢٨٥-٣١٩.

تاريخ الوصول: ٢٠٢١/٨/١٤ تاريخ القبول: ٢٠٢١/١١/٢٠

© كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة الخوارزمي والجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها.

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2024-04-20]
[DOR: 20.1001.1.26767740.2022.3.1.11.3]
[DOI: 10.52547/san.3.1.285]

الملخص

لا تعدّ الرواية نوعاً من السرد فحسب؛ بل لديها طاقة تامة للدراسة على أساس نظريات النقد المعاصر، إثر إستيعابها لتقنيات الكتابة. فمتى رُكّبت بنيتها على الإطار تركيباً صحيحاً، تتمتّع باستعداد تام لتبرز ثنيّاتها التحتانية عن هيئتها على أساس النقد البنيوى ظهورا خيرا و في الوقت نفسه، تقدّم نظرية تودوروف نظاماً هندسياً ناضجاً لنقد الرواية؛ إذ تربح تلك النظرية عن فكرة البنيويين الجماعية. فتودوروف يعتقد بثلاثة مستويات فى هندسة الرواية. المستوى الأول هو نص الرواية الذي يتم توفيره وفقاً لتخزين مفردات المؤلف في صفحات الرواية و يتم ترميز المفردات بمدى قدرة المؤلف، فتقع الكلمات قدر ابتكاره جنباً إلى جنب، من ثمّ يتطلب إدراكها خبرة تقنية. لذلك نضطرّ عند مراجعة النص، إلى استيعاب تقنيات الكتابة لنتمكن من تمييز النقاط المشتركة وتحديد المفارقات تحديداً يؤدي إلى معرفة إفتنان المؤلف في النص. فإن عبرنا النص، فالمستوى الثاني لهندسة الرواية من وجهة نظر تودوروف هو التسلسل. تستهدف هذه المقالة، دراسة رواية حارث المياه لهدى بركات على أساس تسلسل تودوروف السردي، فتستخدم المنهج الوصفي التحليلي. أمّا أهمّ النتائج، فهي أن هذه الرواية فيها سلسلة رئيسة وسلسلة فرعية و شبه سلسلة ذات تضمين (قصة إنطوائية) وأقصوصات تضمينية (أقصوصات منطوية عند السرد) والتناوب في السرد. تتسع حارث المياه لمقارنة وجوه تودوروف السردية سعة تامة؛ لأنها تحتوي على الوجوه الإخبارية والغيرالإخبارية و فيها أمثلة مختلفة في الأقسام الغيرالإخبارية، من ذلك: الطلبى بقسميه الإلزامي والتمني ثم الافتراضي بقسميه الشرطى والتوقعى.

الكلمات الدليلية: التسلسل الروائي، تودوروف، هدى بركات، حارث المياه.

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2024-04-20]
[DOR: 20.1001.1.26767740.2022.3.1.11.3]
[DOI: 10.52547/san.3.1.285]

المقدمة

١-١. مشكلة البحث

بدأت حرب لبنان الأهلية التي اضطرمت نارها في السبعينات للقرن الماضى إثر فتح إطلاق نارعلى حافلة تحمل الفلسطينيين في منطقة عين الرمانة شرقى بيروت (حطيط، ٢٠٠٤: ٢٧) فجعلت الناس ينضمون إلى المجموعات المختلفة (ديب، ٢٠٠٩: ٣٣٨) وسمحت الفرصة لتدخل الصهاينة العسكرى الذين احتلّوا جنوبى لبنان عام ١٩٧٨ (شوفاني، ١٩٧٨: ٢١) بعد أن قدّموا الأسلحة إلى المليشيا تحت حكم سعدحداد و آنتوان للحد العسكرى (بلقزيز،١٣٨٨: ١٨). فأثّرت تلك الحرب تأثيراً بالغاً على أهل الأدب وأدّت إلى كتابة قصص وسرديات. فحاول المؤلفون التسلل لشرح تحديات الحرب في المجتمع واصفين ثنيّاتها الظاهرة والمكمنة في الزوايا الفردية والاجتماعية على شكل الروايات المتعددة، و في هذا الصدد، كتبت هدى بركات رواية حارث- المياه، وإنّ الطبعة الرابعة للرواية التي نشرت في عام ٢٠٠٦، هي مرجع الدراسة في معالجة التسلسل السردي في رواية حارثالمياه على أساس نظرية تودوروف.

١-٢. خلفية البحث

هناك أكثر من ٢٠ مقالة في البحوث الفارسية على أساس نظرية تودوروف و يمكن أن نجدها في الإنترنت.

فيما يلى بعض الأبحاث المتعلقة بموضوع هذا المقال، نشير في هذا المطاف إلى أكثرها ارتباطاً بالبحث: داود نجاتي وأحمد رضا صاعدى (١٤٤٠) في مقالة معنونة بـ «استلاب الهوية وتحديّات استردادها فى رواية حارثالمياه لهدى بركات»: ذكرا موضوع الهوية و الشعور بها ثم فقدَ ذلك فى بطل رواية حارثالمياه و يستخلصان إلى أن فقدَ الهوية وعدم شعور بطل الرواية بها صار نتيجة لعوامل متشابكة نحو الشعور بالعدمية للبطل في مواجهة تطورات الزمن وعدم الانتماء إلى المكان الذي يعيش فيه والارتباك المتأصل والخوف الهستيري في خضم الحرب. حمزة باسو (٢٠١٢) قام بتقديم رسالة الماجستير الّتي تحمل عنوان «آليات التحليل النقدي عند عبدالحميد بورايو» و هو المتخرج من جامعة اسطيف بالجزائر و ذكر نظرية تودوروف في الفصل الثالث من رسالته ثم قام بتحليل «قصة الاجساد المحمومة» على أساس تلك النظرية فى ثلاثة عناوين: نحو المسرود، زمان السرد و الرؤى السردية. أكرم روشنفكر (١٤٣٤) قدّمت مقالة معنونة

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2024-04-20]
[DOR: 20.1001.1.26767740.2022.3.1.11.3]
[DOI: 10.52547/san.3.1.285]

بـ«الراوي وحوارية الرواية في حجرالضحك» ذكرت فيها خصائص هذه الرواية لبركات بما فيها الحوارية التى صارت كتقنية سردية نموذجاً للرواية اللبنانية المعاصرة. وأهم نتائج المقالة: اكتشاف رؤى النظرات المختلفة في حجر الضحك للتعبير عن فروق الخطاب في حرب لبنان الأهلية و قد تحدثت الكاتبة فى تطبيق تقنية تيار الوعى في هذه الرواية. أكرم روشنفكر و فاطمة قرباني (۱۳۹۱) قدّمتا مقالة تحمل عنوان«أسلوب هدى بركات في سرد الحرب (دراسة على رواية حجر الضحك)، وأمّا أهمّ النتائج فهي: تطبيق عوامل الرواية المختلفة و استخدام أساليب نحو تيارالوعى والمونولوغ والتناص في تقنية الوصف لبركات التي منحتها القدرة على نقد مأساة حرب لبنان الأهلية وأدت إلى خلق أسلوب نقدي وصفي للمؤلفة. إذن لاتوجد فى القائمة المذكورة إشارة إلى دراسة التسلسل الروائى لحارث المياه من منظور تودوروف وهذا جانب مبتكر من الدراسة الحالية.

۳-۱. أسئلة البحث وفرضياته

الأسئلة التي يطمح البحث الحالي للإجابة عنها تدور حول كيفية تطبيق نظرية تودوروف على حارثالمياه، فالسؤال الأول هو أنه كم من تسلسل روائى يوجد فى حارثالمياه على أساس نظرية تودوروف؟ الثانى ما هي الأساليب التي وردت فى تكوين تسلسل الرواية؟ السؤال الثالث ما هي الوجوه السردية التي استخدمتها هدى بركات في روايتها؟ أمّا فرضيات البحث فهي كالتالي: الفرضية الأولي: إنّ هدى بركات تأتى بسلسلة رئيسة وسلسلة فرعية وشبه سلسلة في هذه الرواية و أعدتها كما تتفق تماماً مع بناء التسلسل فى نظرية تودوروف. الفرضية الثانية: إنّ المؤلفة قد استفادت من التضمين والتناوب في مزيج من تسلسل الرواية. الفرضية الثالثة: إنّ هذه الرواية لها وجوه إخبارية وغيرإخبارية واضحة.

٤-۱. ملخص الرواية

رواية حارث المياه لهدى بركات (۱۹۵۲) الكاتبة اللبنانية. إنّ الرواية في ۱۷٤ صفحة و ۲۱ فصل. يتراوح متوسط طول كلّ فصل -على نحو المتوسط- بين ٤ و ٥ صفحات. إنّ السرد الروائي تقوم على أساس الراوى المشارك وهو يبدأ حديثه عن الولادة و الطفولة في الأيام الأولى لحرب لبنان الأهلية دون استعراض ويصف أحداثاً عائلية صغيرة تتكوّن ضمن حادث المجتمع الاكبر؛ أي الحرب الأهلية التى تتحداه بهدوء. لذلك فهو يواجه التحديات المقبلة باسلوبه الخاص

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2024-04-20]
[DOR: 20.1001.1.26767740.2022.3.1.11.3]
[DOI: 10.52547/san.3.1.285]

ويشارك القارىء تجاربه التي تتراءى أن البطل لم يكن سعيداً فيها. يبدو بأنّ الكاتبة في حارث- المياه تحاول تصوير شخصية دخلت أزمة الحرب الأهلية بفشل فيسيولوجي وتحديات عائلية و لم تتحرر منها.

١-٥. الأسس النظرية

١-٥-١- بنية تسلسل تودوروف السردي

استخدم تزوتان تودوروف (١٩٣٩) كأحد البنيويين مصطلح السرد لأول مرة في كتاب قواعد دي كاميرون[1] بمعنى علم قراءة القصة وكان يعني جميع أنواع السرد (اخوت، ١٣٧١: ٧) فهو كان يعتقد بأنّ القصة تبدأ بوضع مستقر، ثم تخلّ قوة بتوازنها وتخلق وضعاً غيرمستقر فيعود الوضع مع تفاعل بطل القصة إلى حالة مستقرة. يصبح السرد يُجرّ طورا إلى تغيير الظروف من وجهة نظر تودوروف. تعتبر الشخصيات في أسلوبه البنيوى كاسم؛ فخصائصهم كاوصاف وأعمالهم كأفعال وبالتالي، يمكن اعتبار كل قصة بمثابة جملة متسعة تجمع بين هذه الوحدات بطرق مختلفة (ايگلتون،١٣٨٠: ١٤٥) يصف تودوروف في تحليل البنية السردية، ثلاثة جوانب دلالية وكلامية ونحوية للنص وبالطبع، يشرح في غالبية الدراسات، الجانب النحوي للسرد وعمله هو قمع النص وتحليله إلى وحدات دنيا وفي هذا الصدد، يمكننا أن نرى البنية النحوية للسرد من وجهة نظره في الأنواع الثلاثة التالية: القضية (proposition)، التسلسل (sequence)، النص (text) (سجودى، ١٣٨٣: ٧٩)

تتكوّن القضايا كالقواعد النحوية من أسماء و أخبار. غالبا ما يتم وضع شخصيات القصة في موضع الاسم و يمكن أن يتضمن الركن الثاني أي الأخبار؛ ذكر صفة الشخصية أو ذكر فعلها. القضية تقدّر كجملة مستقلة من حيث البناء. (أحمدي، ١٣٨٤ : ٢٨٣). تلك القضايا هي قسمان:

١- القضايا الوصفية التي تتكوّن مزيجا من الشخصية والوصف.

٢- القضايا الفعلية التي يتمّ إنشاؤها مزيجا من الشخصية و الفعل (تايسن،١٣٨٧: ٣٦٨).

[1] Grammair du decameron

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2024-04-20]
[DOR: 20.1001.1.26767740.2022.3.1.11.3]
[DOI: 10.52547/san.3.1.285]

لذلك، قد تتصرّف القضايا كالأوصاف وتشير إلى ظروف مستقرة للشؤون أو تتصرف بشكل ديناميكي كالأفعال وتظهر انتهاكات للشرع (سلدن،١٣٨٤ : ١٤٥) يعتقد تودوروف بأنّ القضايا من جهة اخرى، يمكن تصنيفها على النحو التالي: القضايا الوصفية والعقابية. كثيراً ما تدرس القضايا الوصفية، الشخصيات والقضايا العقابية الّتي تولي اهتماما للشرع وخرقه. يصنّف تودوروف الصفات والخصائص إلى ثلاثة أقسام منها حالة التوتر[١] أي: الخصائص الغيرالمستقرة والثاني: الكيفية[٢] أى: الصفات و الخصائص والظروف المستقرة نسبياً والثالث: الحالة الجيدة[٣] أي السمات الأكثر ثباتا ويقسم الأفعال إلى ثلاث فئات: التغيير والتعديل، الانتهاك والعقاب.

يضمّ كل تسلسل، خمس مجموعات من القضايا: الوضع المستقر، الفوضى، حالة عدمالتوازن، الحركة في الاتجاه المعاكس والتوازن (بارت،١٣٨٧: ٢٢) لذلك، «يبدأ السرد المثالي بوضع مستقر يضطربه الفوضى و تأتى حالة عدم التوازن إليها، ثم يتم إنشاء التوازن عن طريق الحركة تجاه المعاكس فالتوازن الأخير يشبه التوازن الأول؛ بل ليس الاثنان متماثلين أبداً» (تودوروف، ١٣٨٢: ٩١).

أما القارئ النص[٤] فيواجهه بأكمله و لايواجه القضايا أو التسلسل الروائى وقد يكون النص، رواية أو قصة أو دراما. فكثيراً ما فيه أكثر من تسلسل وكل تسلسل هو قصة صغيرة و كل رواية لها تسلسل عام أو رئيسى (أحمدي، ١٣٨٠: ١٦٦؛ اسكولز، ١٣٨٣: ٨٥). يتم بناء التسلسلات في النص من خلال الأساليب الثلاثة التالية:

أ) التضمين[٥]: السرد على صورة التضمين في الحقيقة هو ذكر قصة (أو قصص) عند السرد (اخوت:٢٧٧).

---

[1] State

[2] Quality

[3] Conditions

[4] Text

[5] Embedding

لعلهم وجدوا وجها مشتركا بينه و بين التضمين البلاغى فمن ثمّ سموه تضمينا. أنظر: مفاهيم سردية لتودوروف، ترجمته عبدالرحمان مزيان و نشره منشورات الاختلاف:٣٧ على موقع شغف الانترنتى.

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2024-04-20]

[DOR: 20.1001.1.26767740.2022.3.1.11.3]

[DOI: 10.52547/san.3.1.285]

ب) السلاسل المرتبطة[1]: يتم التسلسل فى هذا الأسلوب كحلقات سلسلة على التوالي فيأتى بعضها عقب البعض فبعد أن ينتهى تسلسل يبدأ تسلسل آخر. فتأتى التسلسلات في هذا الاسلوب واحد تلو الآخر بدلا من التداخل.

ج) التناوب أو التشابك[2]: يقع تسلسل في هذا الاسلوب واحدا تلو الآخر فتأتى أحيانا قضية من التسلسل الأول بعد قضية من التسلسل الثاني. «كثيرا ما تستخدم الروايات من هذا الاسلوب» (تودوروف،١٣٨٢: ٩٤-٩٥).

متى تم توزيع القضايا والتسلسلات يأتى دور الوجوه السردية التي تستهدف علاقات الشخصيات السردية وتغطي السلاسل المرتبطة الخفية التي تحكمها. تنقسم الوجوه السردية لتودوروف في نقد الرواية إلى قسمين: الإخباري و الغير الاخبارى. الوجه الأخباري هو حالة القضايا التي تم فيها تنفيذ الفعل بالفعل (اخوت: ٢٦٠). تنقسم الوجوه السردية الغيرالإخبارية إلى قسمين أيضاً: «الطلبى» الذى يشمل الوجه الإلزامي و التمنى و«الافتراضي» الذى يشمل الوجه الشرطي والتوقعي.

١-٥-٢- هندسة الرواية من وجهة نظر تودوروف

قلنا: إنّ تودوروف يعتقد بثلاثة مستويات في هندسة الرواية. المستوى الأول هو نص الرواية الذي يتم توفيره وفقا لتخزين مفردات المؤلف في صفحات الرواية، يتم ترميز المفردات بمدى قدرة المؤلف وتقع الكلمات قدر ابتكاره جنبا إلى جنب، من ثمّ يتطلب إدراكها خبرة تقنية. لذلك نضطرّ عند مراجعة النص إلى استيعاب تقنيات الكتابة لنتمكن من تمييز النقاط المشتركة ونحدّد المفارقات تحديداً يؤدي إلى معرفة إفتنان المؤلف في النص.

فإن مضينا عن النص، فالمستوى الثاني لهندسة الرواية من وجهة نظر تودوروف هو التسلسل. فعرفنا أنه يمكن تمييز التسلسل في التقسيم البدايى في قسمين: التسلسل الرئيسي والتسلسل الغير الرئيسى أو الفرعي. ينظم المؤلف التسلسل الرئيسى بناء على مضمون الرواية وسعتها؛ لأنه متى رُكّبت بنيتها على الإطار تركيباً صحيحاً، تعزز هندسة الرواية وتستوي حيث

[1] conjoining
[2] alternation

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2024-04-20]
[DOR: 20.1001.1.26767740.2022.3.1.11.3]
[DOI: 10.52547/san.3.1.285]

يمكن تعاون التسلسل الفرعى (او التسلسلات الفرعية) في توسيع القصة و إكمال إطارها و استدراكها.

المستوى الثالث لهندسة الرواية هو القضايا. إنّ القضايا هي أصغر الوحدات السردية وفي الحقيقة تُسمّى أيضا الحد الأدنى وتخضع كتابتها للنظام النحوي. تجدر الإشارة إلى أنّ القضايا السردية تستند إلى قسمين: القضايا الحرة التي يمكن القضاء عليها دون الإضرار ببنية الكتابة. على النقيض من القضايا المرتبطة التي لايمكن حذفها عن بنية الكتابة. اذن، يتكوّن كل تسلسل من قضايا. تنقسم القضايا في تصنيف آخر إلى صنفين: القضايا الوصفية التي تولي اهتماما لذكر ميزات البطل والقضايا الفعلية التي تعبر عن فعل البطل. يظهر أن لبن النقد الأساس في وجهة نظر تودوروف هو الاعتراف بالتسلسل الرئيسى في الرواية ومعرفتها.

١-٥-٣- التسلسل الرئيسي للرواية

إذا كان السرد في النص السردي - كما قالوا – كمرور من مرحلة إلى أخرى، فيمكن اعتبار أنّ الكاتب يحدّد كلّ مرحلته بعقدة في «الخيط المرئي» لروايته. إذا ألقى الكاتب ثلاث عُقد في هذا «الخيط المرئي» للرواية تتم صورة «الشبه التسلسل» و إذا ألقى خمس عُقد فيها، يتكوّن «التسلسل». نتعرف على عُقد التسلسل الخمس في نظرية تودوروف بالمفردات التالية الرامزة في ترجمة النصوص التي تركها وراءه:

أ- **التوازن (١)** أو الوضع المستقر، **العنف (١)** أو الفوضى، **عدم التوازن، العنف (٢)** أو الحركة فى الاتجاه المعاكس، **التوازن (٢)** طبعا تجدر الإشارة إلى أن هناك صورة ثانية لترتيب العُقد هذه فيستخدم بعض الروايات من وجهة نظر تودوروف الصورة الأولى – كما ذكرت – و البعض الآخر تتبع الصورة الثانية فى تكوين التسلسل الروايى:

ب- **عدم التوازن (١)**، **العنف (١)**، **التوازن، العنف (٢)**، **عدم التوازن (٢)** فالمعروف أن بنية «الشبه التسلسل» في الصورة الأولى هي التوازن فالعنف ثمّ عدم التوازن و بنية «الشبه التسلسل» في الصورة الثانية هى: عدمالتوازن، العنف، التوازن. (كاظمي ذهابي،١٣٩٦: ٢٦-٢٧ ؛ وحدانى فر والآخرين، ١٣٩٦: ٦٦) من الضروري الإشارة إلى أن المقصود من العنف (١) [فى سطر أ-] هو القوة التي تدمر التوازن (١) و العنف (٢) [فيه] هو القوة الذي يأتى

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2024-04-20]
[DOR: 20.1001.1.26767740.2022.3.1.11.3]
[DOI: 10.52547/san.3.1.285]

بالتوازن. إذن، يمكن الاستنتاج بأن العنف (١) [في سطر ب-] هو تأثير القوة التي تأتى بالتوازن والمقصود من العنف (٢) [فيه] الحافز الذى يسعى إلى تحقيق عدم التوازن.

٢- البحث الاصلى

٢-١- تسلسل حارثالمياه الرئيسي

تندرج حارثالمياه في فئة الروايات التي تخضع عُقد خيطها المرئي الرئيسى لسطر [ب-] و يأتى تسلسلها الرئيسى بداية من مرحلة «عدم التوازن».

٢-١-١- مراحل التسلسل الرئيسي للرواية

٢-١-١-١- مرحلة عدم التوازن (١)

- ولد طفل في عائلة (تحكم فيها الأمّ) ونشأ في أجواء الحرب الأهلية. كان الأب أنهى شراكته على إصرار إمرأته وتابع الهجرة إلى المقصد الذي هي قبلته: «تحت إلحاحها فصم أبي شراكته، أخذ حصته وأبحر ثانية مع أمى إلى بيروت حيث ولدتُ و نشأت فى حىّ ابوجميل حتى السنة الثالثة من عمر الحرب» (بركات، ٢٠٠٦: ١٠).

- الأب لديه شخصية دون تفاعل أمام إمرأته ولا يعارض زوجته في شىء (بركات:١١)، اللهم إلا أنه يختار تجارة القماش خلافا لرغبتها: «حملتُ أباك إلى بيروت، نكاية بابية لأنه كان يكرهها لكني لم استطع إبعاده عن القماش كما كنت أحلم» (البركات: ١٥).

- اسم بطل الرواية هو موضع الخلاف ويبدو أن التحدي الأول لبطل القصة يحدث في فرصة تسميته ضمن العائلة، لأن جدّه يسميه «أبوعلي»، والدته تدعوه ديفيد. في مساحة العمل يطلق عليه «الحاج نقولا»: «... إسرع يا حاج نقولا! قال لى عبدالكريم...» (البركات:١٧).

- تشتدّ الحرب الأهلية ويُنهَب ما لا يتضرر فى مواجهة الرصاص والدمار. فالمقصود من هذه الحرب النهب على الإطلاق ويتصدّى الرصاص لكل محاولة إنقاذ رأسالمال: «... ينهبون ثم يقصفون لمنعنا من إنقاذ بضاعتنا...» (البركات: ١٨).

- يموت جرجس مترى والد نقولا وتغلب المأساة على «نقولا» (بركات: ٢٠). عندما توفيت الأم يستغرق وقتاً طويلاً ليتفقد نقولا نفسه: «لا اشعر بحقيقة ما أعيشه الا بعد مضى الوقت الطويل» (المصدر نفسه). فهو بعد شهرين من استضافة أحد معارفه له فى داره، يقرّر العودة

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2024-04-20]
[DOR: 20.1001.1.26767740.2022.3.1.11.3]
[DOI: 10.52547/san.3.1.285]

إلى بيته ولكن بما أنّه لم يُودَع بيته إلى أحدٍ في ظروف وفاة والدته واضطرام الحرب الأهلية فى المدينة، يواجه باب بيته المكسور وأغراض البيت التى سرقت (بركات: ٢٣). يذهب نقولا إلى البنك لسحب مدّخراته، لكن انحطّ سعر الليرة و لايكفى رزقه: «... و إلا كلّ ما أملك سوف لن-يكفينى بعد وقت قليل لشراء بدلة مرتّبة ...» (البركات: ٢٥). إذن ينجو من إطلاق الرصاص وانفجار القنابل بعدما يقطع طريقاً في المدينة فمتى يترك وراءه حواجزَ الشوارع والمباني المحترقة والمدمرة ويصل إلى متجر الأب، فإذا يواجه كومة من الرماد ويعرف أن رأس مال العائلة قد تبخّر في الهواء: «وجدت محتوياته كوما صغيرة من الرماد لم أتبينها جيدا إذ كان الليل قد بدأ يسدل ستائر العتمة وجدران المحل السوداء بفعل الحريق ضاعفت من صعوبة الرؤية في الداخل» (البركات: ٢٧).

٢-١-١-٢- مرحلة العنف (١)

- حينما يرى نقولا إنه فنى رأس‌مال العائلة، يقرّر قضاء الليل هناك وفي الشارع، ظانّا أنّه ليس مهدّدا للحياة وعندما يستيقظ في الصباح، يدخل فى أنقاض المتجر، فتبقى البضائع المتفحمة ورمادها، تقوده إلى الشفقة على مصاعب والده. فإذا يتذكّر مخزن المتجر تحت‌أرض البناية المنهارة. يُسرع إليه ويدور طرفه في الطابق الأسفل ويرى قِطَع أقمشة سليمة بقيت هناك غيرمتضررة كما كانت (بركات: ٢٩).

- العثور على الأقمشة السليمة يشجّعه ويحاول إعادة بناء باب المتجر الذي صدم بالكامل فأزاله من قبل: «لعلّها أجمل لحظة منذ ولادتى ... تسلّقت الدرج بسرعة الى الطابق الأرضى وقلبي يضرب في صدري بقوة. خرجت من المحل ورحت أفكر... أسفت لخلعى الباب الأرضى وقرّرت أن أعيد مفصلاته إلى مكانها فلا أحد يدري» (المصدر نفسه).

٢-١-١-٣- مرحلة التوازن

يظنّ نقولا بأنّ ما يبقى من رأس‌المال في فوضى الحرب ودمارالمدينة يكفي لمواصلة العيش واستئناف العمل وتوفير مكان الإقامة: «... أحيا حياتى على مهل كالسابق في بيت صغير قرب-المحل غرفة و دار و مطبخ بايجار بسيط» (البركات: ٢٩-٣٠).

- يشمر نقولا عن أكمامه ليكنس رماد مخزن الطابق الأرضى حيثُ وجد طاقات القماش (البركات: ٣٩). يرتاح لرأس‌المال الذى مازال سليما في الحرب ودمار المدينة، فرغم الانفجارات

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2024-04-20]
[DOR: 20.1001.1.26767740.2022.3.1.11.3]
[DOI: 10.52547/san.3.1.285]

التي تحدث في المدينة والتي يسمع صوتها ومعاكساً من أن سماء يمطر نارا، ليس هو يضطرب و لا يخاف على الإطلاق (بركات: ٤٠).

نقولا الذي يسعد باكتشاف رأسماله تنجذب إلى الحُلم اليومي وينغمس في حبّ فتاة كانت تأتي في شيخوخة الأم إلى منزلها لتعتني بشؤونها ويقوم بمغازلة خيال تلك الفتاة: «و بعد أن عجزت أمي وبتّ لا استطيع تركها فى البيت وحيدة طيلة النهار ودخلت بيتنا الخادمة الكردية شمسه... ؛ هل أغرمت بشمسه من أجل كتّانها؟...» (بركات: ٤٦ و ٥٨).

٢-١-١-٤- العنف (٢)

- يقرر نقولا بعد الإفطار، أن يجول في مدينته التي مزّقتها الحرب. فيصل إلى كنيسة مار جرجس فى طريقه و إذا يسير إلى الكنيسة شيئا فشيئا، لم يفهم كيف وقع في حفرة تؤدي إلى سرداب فيصبح قلقا شيئا فشيئا و يحيط به الخوف من أن يُدفن حيا. يحاول الخروج من ذلك المكان المظلم والغامض و أخيراً تؤتي جهوده ثمارها ويجرّ نفسه خارجاً من حيث يضيء المسار ضوء شحيح: «و كان لا خيار أمامى سوى الاتجاه صوب الضوء الشحيح إذ لم أجد ما أستطيع العودة به الى كوة مارجرجس وأنا أسير باتجاه الضوء مسرعا قدر ما أستطيع...» (بركات: ٥٢).

- فمتى يخرج من القهوة، يضيع نقولا طريقه عند العودة إلى بيته. يصير مرهقًا وعاجزاً، يشعر بالذعر مرة أخرى ويبدأ بالمونولوغ ليهدأ، لكن نباح قطيع كلاب يجعله مرعوباً. من ثمّ يبحث عن مكان للاختفاء فيصعد عبر أنقاض المباني المدمرة على شجرة: «... أترانى خفت قبل أن أعرف مصدر خوفى؟ لا يمكن أن يكون ما سمعته كأن فجأة نابتا من الفراغ عواء الكلاب... أتعلق بأشلاف الحديد وحوافي النوافذ المبقورة وأصبح بعيدا عن الارض فى مستوى رأس نخلة صغيرة...» (بركات: ٥٣ و ٥٤).

- يرى نقولا رأسا سقط على الأرض و يتدحرج نحوه فيتكّهن وهو يراقب شراسة تلك الكلاب و استذئابها أثناء مونولوغه: «إنها ذئاب قلت لنفسى و أنا أحسب أنها تنهش جثة أحدها ممن سقط فى المعركة لكن الرأس الذى تدحرج بعيدا صوبى لم يكن رأس كلب بل رأس آدمى... من أين أتوا بجثة آدمى؟» (بركات: ٥٥)

- لا ينام نقولا طوال الليل ويشعر بالألم حتى النخاع. سمع أن دعاة الحرب يأخذون الكلاب فيفخخونها و يتركونها فى زوايا المدينة ثم يستهدف القناصون تلك البهائم بين الناس. يشعر

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2024-04-20]
[DOR: 20.1001.1.26767740.2022.3.1.11.3]
[DOI: 10.52547/san.3.1.285]

بالعجز ويعرف أنه لن يعود إلى الحياة السعيدة الماضية: «قضيت الليل أفكر. لم أنم لحظة واحدة... سأبقى فى عليّتى هذه حتى مماتى، لن أعود أبداً إلى حياتى الهانئة، إلى جنّتي...» (بركات: ٥٥)

- يقرر نقولا التجول في شوارع سوق المدينة بعد فترة من الإنزواء فى البيت فيأخذ إمارات في طريقه لئلا يضيع. يرى بركة ماء زرقاء نظيفة على طريقه. يريد أن يستحمّ؛ بل يصدّه رؤية عظم قدم بشرية في الماء وتمنعه من القيام بذلك. يلعن نفسه ويومه المشؤوم. يسمع عواء من بعيد ويندفع هائجاً طريقا تخالف مع مسار بيته. لجأ إلى الحفرة التي كان قد خرج منه بعد سقوطه في حفرة كنيسة مار جرجس ظانّا أن الكلاب لن تدركه: «... ركضت الى فتحة الارض التى خرجت منها بعد أن وقعت فى قبو مار جرجس. استندت إلى عصاي و قفزت...» (بركات: ٦٩).

- بعد أن سقط في جوف الأرض، يسلك طريقاً ينتهي إلى فضاء شبه مظلم. فهو يصل إلى فضاء آخر حالما يتلمس طريقه ويستغرق المشى وقتا طويلا لقطع السرداب تحت الكنيسة فيجلس ليستريح قليلا و يأكل شيئا ويقف ويمشي يدا بيد عبر الجدر يبحث منفذ الخروج من القبو فيسمع أصوات الناس، يخشى ويقرّر أن ينتظر لخروجه: «فسمعت اصواتاً بعيدة اصواتا آدمية. أتراها اصوات آدمية؟ كان لابدّ لى بأىّ حال من السير منقادا كأن رغما عنى الى مصدر الحركة مشدودا بغواية الاصوات الآدمية التى ما عادت بعيدة و خائفا خوفا شديدا منها...» (بركات: ٧٢).

- يأخذ نقولا مسارا تحت الأرض و يصل إلى النقطة التي يجمد فيها. يعتقد أنه يسمع كسر الأمواج و يبدء بالمونولوغ، ثم يسمع هديراً يهزّ الأرض فوق رأسه وتنثر التربة على رأسه ووجهه. يعرف أنه سار إلى أرض النزاع وتتحرك فوق رأسه على الأرض دبابة أو آلية مدرعة. إنّه يريد التراجع والخروج من حفرة بالقرب منه قبل أن تدرك دعاة الحرب وجوده؛ لكنه أمامه صاروخ لم يتصرّف فهو كدولفين ميت: «... علىّ أن أستدير وأعود على عقبى في الحال. في الحال وقبل أن يكتشف الآدميون فوق الفتحة غير البعيدة عنى والارض التي تحت الارض. متسمرا جامدا كحجر. تحت الفتحة غير البعيدة صاروخ كبير نائم على جنبه كدلفين ميت...» (بركات: ٧٢ و ٧٣)

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2024-04-20]
[DOR: 20.1001.1.26767740.2022.3.1.11.3]
[DOI: 10.52547/san.3.1.285]

- يسمع أصوات دعاة الحرب وضوضاء أسلحتهم من أعلى رأسه. إنه لا يفهم العبرية ولا ما يقولون، لكنّ أفعالهم الشريرة وغزوهم المدينة وبلاده يجعله يعتبرهم كشياطين: «سمعت الاصوات. لغط. اصوات آدمية ولغط آلات متقطع. أصوات آدمية معدنية مهشمة بذبذبة وتشويش. كلام غير مفهوم. لعزازل. ليهيشاإر. ليهيشاإر. كس إختا... ماالذى أسمعه أية لغة من يتكلم فوق. أية شياطين...» (بركات: ٧٤).

٢-١-١-٥- مرحلة عدم التوازن (٢)

- نقولا خائف جداً من قطيع الكلاب المشردة في المدينة ويظنّ أنّ زعيمها يتربّص به. لهذا يريد التخلص من شرّه بأسلوب ما، عندما يغادر البيت: «قرّرت أن لا ابتعد كثيرا. فقط ما يكفى لصنع حربة او ما شابه سلاحا اردّه به عنى لو هاجمنى» (بركات: ١٠٣)

- إنّه يحاول دفعهم بعيداً عن نفسه. لذلك، يوهم أن يسوّر تخومه ببوله كالبهائم. لذلك يشرب الماء بكثرة وجلس ينتظر حتى تتكوّم مبولته ثم يلوّث السوق في كل مكان ببوله (بركات: ١٠٤). ثم يرى قطيعاً من كلاب مشردة في حجم الذئاب البالغة، لكنها تدور في اتجاه مختلف فيبدء نقولا مونولوغه (بركات: ١٠٦).

- في الآونة الأخيرة سرعان ما يجوع وينتفخ بطنه من الإفراط في تناول الطعام و تضايقه غريزته أيضاً: «تأتينى الشراهة صارت كموجة جامحة لا أملك لها ردّا كما تأتينى الرغبة الجنسية فتنفض كل جسمي تنتره نترة واحدة...» (بركات: ١٣٦

توفى نقولا و لايُعرف كيف؟ فهو يبحث عن سبب وفاته في صورة برزخية ويتحدث مع والده في البرزخ فيعدّد أساليب تضحية المواطنين العُزّل في الحرب الأهلية ويريد أن يعرف من قاتله؟ أنه يتذكّر دعاة للحرب أيضاً، الذين ليسوا يتحدثون بالعربية. يشكّ فيهم والميليشيا الذين جمعوه والآخرين بوعد الأمن ثم أطلقوا عليهم النار: «من قتلنى يا ابى؟ من قتلنى؟ فانا لم أمت ميتة طبيعية أعرف ذلك. لم آكل نباتا مسموماً ولا افترستني الكلاب. متُ دون أن انتبه او أحضر نفسى لملاقاة ملاك الموت... هل انفجر بى أحد الألغام التى تركها الجنود الذين مرّوا ذات يوم قرب البحر وكانوا يشتمون ويصرخون بلغة أدركت فيما بعد أنها العبرية؟ أم ترانى أردانى هولاء الناس والمسلحون خلف الحواجز التي وصلتها هرباً من الكلاب اطلقوا رصاصهم الرشاش على ظهورنا بعد أن صفّونا لصق الحائط قائلين أنّهم يجمعوننا لنقلنا إلى اماكن آمنة؟» (بركات:

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2024-04-20]
[DOR: 20.1001.1.26767740.2022.3.1.11.3]
[DOI: 10.52547/san.3.1.285]

١٧١) لذلك يسترجع ذاكرته ويرى نفسه في الأماكن التي تمرّ به كالأوهام و يبقى سؤاله: «من قتلني فأنا لم أمت طبيعية لم أر الموت قادما فأعرف...» (بركات: ١٧٢)

٢-١-١-٦- قضايا التسلسل الرئيسي

عرفنا أنّ القضية هي أصغر وحدة سردية في الرواية ويتمّ الحصول عليها فى مزيج من الوصف والشخصية أو فى مزيج من الفعل والشخصية. إذن متى عالجنا المرحلة الأولى من تسلسل هذه الرواية الرئيسي نجد أن فقراتها الخمس تشمل مستديرتين: الاولى الوصفية والثانية الفعلية، ثم المستديرة الوصفية للمرحلة الأولى تظهر شخصية الأب دون تفاعل أمام الأم، يقدّم التعريف ببطل الرواية وشعوره في وفاة والده ثم والدته، ظروف حياته الغيرالمتوازنة. مستديرتها الفعلية أيضا تشمل التعبير عن أفعال الأب وذكر تصرفات الانتهازيين، وصف تصرفات البطل في العودة إلى البيت ثم البحث عن رأسمال العائلة في البناء المدمّر.

يتمّ ترتيب المستديرة الوصفية للمرحلة الثانية عند ذكر تفاصيل القِطَع السليمة للأقمشة المتبقية في الأنقاض والمستديرة الفعلية عند شرح فعل البطل في مغادرة المتجر وقراره.

المستديرة الوصفية للمرحلة الثالثة تتضمّن عهود البطل مع نفسه وإرتياحه إلى راسماله في فوضى الحرب، حُلمه وحُبّه لخادمة بيت والدته. المستديرة الفعلية يستوعب فعل البطل وإزالة الغبار لرأس ماله ما تبقى معافى.

تتضمّن المستديرة الوصفية للمرحلة الرابعة وصفاً لتفاصيل السقوط والقبو تحتالأرض واستذئاب الكلاب وقطعة جسد الضحية مع شرح آلام نفسية - جسدية وأساليب جهنمية للحرب الأهلية، الشعور الغيرالمطبوع بقذارة المتحدثين للكلمات الغامضة وتشمل المستديرة الفعلية محاولة العثور على طريق خلاص عن القبو، تفضيل الهروب من عواء الكلاب المشرّدة والهروب نحو الاتجاه المعاكس للبيت قبل إنهاء غسل الجسد، الدخول فى حفرة القبو تحت الأرض.

تشمل المستديرة الوصفية للمرحلة الأخيرة المواجهة وعدم التفاعل أمام الكلاب المشرّدة، الرغبة الغير المعتادة إلى الطعام وإلى النساء، موت البطل في الظروف الخطيرة للحرب الأهلية والمستديرة الفعلية تشمل فعل الوحش الذي يفعله البطل فى تعيين تخومه فى السوق وبهذه الطريقة، يثقل ميزان القضايا الوصفية في التسلسل الرئيسي للرواية أكثر من القضايا الفعلية.

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2024-04-20]
[DOR: 20.1001.1.26767740.2022.3.1.11.3]
[DOI: 10.52547/san.3.1.285]

٢-٢- التسلسل الغير الرئيسي أو الفرعي لحارث المياه

٢-٢-١- التوازن (١)

- تتكوّن هذه المرحلة من زواج والدي نقولا عقب لقاء جرى ضمن الاحتفال بعيد ميلاد الملك في الوطن أى: مصر. فطلبها الجدُّ لإبنه و وافق والد السيدة أخيرًا على أن يكون والد نقولا صهره (بركات: ١٥).

- تسمّى والدة نقولا «أتينا» ويدعوها الأب بنفس الاسم: «اسمعينى جيداً يا أتينا، قال أبي لأمي...» (بركات: ٤٤) هي محبوبة عند زوجها ولايتردّد الرجل في كلامها (بركات: ٩) ويخضع في الحياة الزوجية لخطط زوجته فإذا تأخر عن المتجر إلى البيت، فإنه يُعِدّ دوما ذريعات للاعتذار: «وحين كنا نتأخر في المحل ... كنت أعلم حينها اني سأغمر باقة من الزهور... نتوقف عند محلات الدمشقية حيث يحتار أبي في ما عساه ينتقى لأمى من فواكه في غير موسمها... » (بركات: ١٢).

- الأب مفتون بزوجته لدرجة أنه لا يعتبر أي امرأة مماثلة لها ويعتقد أنها أجمل النساء في العالم: «... فيقول لي ضاحكا إنه لايعرف و إن أمي هي أجمل امرأة في الكون...» (بركات: ١٥٥).

٢-٢-٢- العنف (١)

- تشعر الأم بخيبة أمل من ولادة طفلها، لأنها كانت ترغب أن تنجب ابنة: «لقد خيّبت أملها فيّ تكرارا منذ ولادتى صبيا...» (بركات: ١٠) لترث وجهها الجميل وصوتها المترنمة. لهذا السبب يذهب بابنه إلى مدرسة الأوبرا مذ كان طفلاً وعندما صار مراهقاً، بينما لم يكن عند الولد موهبة موسيقية ولا يساعده صوته شيئاً فشيئاً: «خاب أملها فيّ لأنيّ لم أحسن الغناء صغيراً...» (بركات: ١١).

- أحسنت الأم فى إختيارها، فهى تحبّ الملابس الجاهزة وعند اختيار القماش ترضى بلونه فقط ولاتهتم بجودته والزامات الخياطة المختلفة لدرجة أن خياطته مدام رحمت لا تعتبرها كفوا لأب يعرف من الأقمشة ونوعها و جودتها المختلفة معرفة بالغة. فبما أن الخياطة ليست تمتثل لأوامر الأم، فإنها تعيد خيبتها إلى الأب: «لما سألها عن السبب، قالت: أنت تنتقى القماش و الست مدام رحمة تنتقى الزى و الموديل ... و أنا؟ كلما إقترحت عليها تعديلا بسيطا عنّفتنى ... أ هى خياطة ام ماذا؟ ...» (بركات:٤٤)

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2024-04-20]
[DOR: 20.1001.1.26767740.2022.3.1.11.3]
[DOI: 10.52547/san.3.1.285]

٢-٢-٣- عدم التوازن

- والدة نقولا تذهب بطفلها إلى مدرسة الموسيقى الخاصة بالأستاذ «كيفورك» و تقوم بتسجيله وحيث اهتمت بالأوبرا مدة زمن، أقامت علاقة وثيقة مع ذلك الرجل؛ بل تقبل تأويله في أحداث المجتمع لدرجة يبعث نقد الأب (بركات: ١٠-١١ و ١٠٧).

- لم تقتصر لقاءات والدة نقولا مع الأستاذ كيفوراك على تعلّم الموسيقى. فالمرأة تحضر المدرسة بحجة تعلّم الطفل لموسيقى وعندما تسنح لها الفرصة تقيم علاقة حميمية معه وتهتم به (بركات: ١١ و ١٥٧).

- مع أنّ والد نقولا يحبّ زوجته ولكن البؤس يشعّ من عينيه (بركات: ١١)؛ فذاك ليس فقط بسبب التسامح المفرط مع رغبات الأم ولكن أيضًا بسبب تراجع المتاجر في سوق البلاد. إذ إنّ سوق القماش تحوّلت طبيعته وأفسد النسيج الصناعي سوق القماش: «أنظر حولك قليلا. أنظر حولك وقل لي ما الذى نبيعه الآن؟ ما الذى نعرضه للبيع؟ قماش أم تزويره الكيميايى؟ أين هو الخيط فى هذا النسيج الذى لانعرف له ماهية و لا اصلا؟...» (بركات: ١٤٠) لذلك، يستمرّ الأب وينتقد الوضع في السنوات الأخيرة من حياته و يتذكر دوماً العصر الذهبي الماضي و ازدهار الأعمال لذلك الزمن (بركاته: ١٦).

٢-٢-٤- العنف (٢)

- يحاول الأستاذ كيفورك أن يبرئ نفسه بالتعليق على والدة نقولا وغرس ظنّ يخالف ظنّ جرجس. لهذا يقول: «انّها لاتحبّنى يا جرجس، قال الاستاذ كيفورك لأبى. إنّها لا تحبّ أحدا، لم تعد تحبّ شيئا. كنت أتذرع بدروس الموسيقى والغناء لأتمسك بها، لتتمسك هي بشيء ما...» (بركات: ١٥٨)

- الاستاذ كيفورك يواجه إعراض الأب للاستماع إلى تفسيره فيحاول إيجاد حلّ من خلال الحوار. يصرّ على مواصلة الحديث ويعتبر أن سلوك السيدة ناتج عن المرض ويبرئها من الرذيلة: «... ليست رذيلة يا جرجس انه مرض.» (بركات: ١٥٨-١٥٩)

- حسب حكم الوالد والاستاذ كيفوراك، فإن والدة نقولا تعاني من «رهاب»[1] وتظهر آثار هذا التفاعل الوهمى الغيرالطبيعي لها في نسيج الحرير. بما أن الأب تاجر الأقمشة، فإن ردّ فعل الأم

[1] phobia

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2024-04-20]
[DOR: 20.1001.1.26767740.2022.3.1.11.3]
[DOI: 10.52547/san.3.1.285]

السلبي تجاه مهنته ليس فقط في العلاقة الحميمة الغير التقليدية مع أستاذ الموسيقى؛ بل يحدث في رهاب الحرير: «... إذ هى ترى الحرير ثوب الحرير الكبير وهي تريد قطعة صغيرة منه ولا تقوى على مزقها. لا تقوى على مزق الحرير لأنها تسمع صراخه...» (بركات: ١٦١)

- والد نقولا يشعر بالاكتئاب والحزن بسبب تصرفات زوجته ويبكي في الخفاء. فالأستاذ كيفورك ينتحر لاحقاً لسبب غير معروف ويغلق ملف قضية علاقة والدة نقولا به دون حزن السيدة المرئى على موت الأستاذ كيفورك إذ تحاول إختيار معلم آخر للمشاركة في افتتاح مهرجان تمّ إعداده مسبقاً (بركات: ١٦٣).

٢-٢-٥- التوازن (٢)

- وافقت والدة نقولا على مجيء أم طوني كخادمة إلى البيت بعد وفاة والده، ليومين في الأسبوع. فمتى ضعفت الأم شيئا فشيئا ولم يمكن أن تكون بمفردها في البيت ولا القيام بمهامها اليومية دون مساعدة أحد، يقرر نقولا أن يستخدم أحدا طوال اليوم. ثم متى يعود من المتجر يصبح خادماً و بعد أن يغسل يدي الأم العجوز ووجهها ويتناول العشاء أمامها وفي غرفتها، يجلس ويستمع إليه لتتحدث عن ذكرياتها: «... أغسل يدىّ وأحضر صينية العشاء ... الى غرفة أمى وأجلس قبالتها أحدق في شعرها الاحمر وحاجبيها الرفيعين المخطوطين بالقلم الاسود كقنطرتين و أستمع.» (بركات: ٤٦ و ١٤- ١٥).

- تكرّس نقولا نفسها لرعاية والدتها ويحاول الاهتمام بشوؤنها. فيغسل وجهها وطقم أسنانها ويمشط شعرها ويعطيها الحليب والبسكويت فى الصباح ويأخذها إلى القاعة وينظف غرفتها، ثم يعيدها إلى غرفتها: «أعدت أمى الى سريرها وأدرت لها فونوغرافها على أسطوانة تحبها...» (بركات: ٦٠).

٢-٢-٦- قضايا التسلسل الفرعى

تتضمن قضايا هذا التسلسل في خمس مراحل كلاً من الأنواع الوصفية والفعلية التي يتم توفيرها في المستديرات التالية: تتضمن المستديرة الوصفية للمرحلة الأولى كيفية تعرف الوالدين بعضهما البعض وزواجهما، التعريف بوالدة نقولا واهتمام الأب إليها و تبعيته لها. تحتوى المستديرة الفعلية التعبير عن تصرف الأب أمام سؤال ولده.

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2024-04-20]
[DOR: 20.1001.1.26767740.2022.3.1.11.3]
[DOI: 10.52547/san.3.1.285]

المستديرة الوصفية للمرحلة الثانية تشمل شعور الأم بالفشل، حسن اختيارها فى قبول الاشياء وتحتوى المستديرة الفعلية اختيار الأم لبيروت لبناء حياتهما المشتركة وتفاعلها السلبي أمام السيدة رحمت لعدم تبعيتها لها.

المستديرة الوصفية للمرحلة الثالثة تتضمن وصف رد فعل الأم بعد عودتها من مدرسة الموسيقى، سلوكها الغيرالمعتاد تجاه مدرس الموسيقى، فشل الأب في العلاقات الزوجية، عدم رضاه فى تبديل ثقافة استهلاك القماش والمستديرة الفعلية تشمل تعليقات الأب في تفاسير مدرس الموسيقى.

المستديرة الوصفية للمرحلة الرابعة تضمّنت ذكر تسامح الأب أمام زوجته والمستديرة الفعلية تحتوى تعليق مدرس الموسيقى في أم نقولا، ردّ الأب له، تصرف والدي نقولا فيما يتعلق بخبر انتحار مدرس الموسيقى.

المرحلة الأخيرة لها مستديرة فعلية التي تحتوى تصرفات الموظف الغير المتفرغ وتصرفات نقولا والموظف المتفرغ في البيت، رعاية الأم وقيام نقولا بشؤونها الفردية. إذن تكون كميّة القضايا الفعلية في هذا التسلسل أكثر من كميّة قضاياه الوصفية.

٢-٣- الشبه التسلسل للرواية

٢-٣-١- مرحلة التوازن

- تبدأ هذه المرحلة من الرواية بحضور فتاة مراهقة. هي خادمة تأتي إلى البيت لمرافقة والدة نقولا في شيخوختها. اسمها «شمسة»: «شمس أنت يا شمسه...» (بركات: ٥٩)، لكنّها عرّفت نفسها على أنّها هاتاوى: «فاسمى هاتاوى[١] كما يدعوني أهلي ومعناه الشمس.» (المصدر نفسه) فعندما تستمرّ القصة، تخرج تسميتها من المدار البشري وتعتبر هي نفسها من جيل الجنّ: «ليس هذا اسمى، لست هاتاوى و لا شمسه. انا سرياش[٢]. الشمس بلغة اجدادى الكاسيين[٣] المتحدرين من الجنّ. انا سرياش الجنية...» (بركات:٨٧) وبالتالي يبنى الراوى لها

[١] كانت هاتاوى اسم زوجة ويليام شكسپير ايضا.

[٢] يمكن أن يكون مرادفا لكلمة سيريش فى اوستا كتاب زرادشة اى: الخطف، القفز، الزحف، الهزال.

[٣] يبدو أنهم من سلالة عريقة انتموا بين النهرين فكارياناداش سلطانهم الاول أقام العلاقات الديبلوماسية مع فراعنة مصر القديمة. (أنظر: زيدان، عبدالمجيد، ١٩٨٢، انتشار التراث المصرى الفرعونى فى العالم، الجديد، العدد٢٤٤: اول مارس)

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2024-04-20]
[DOR: 20.1001.1.26767740.2022.3.1.11.3]
[DOI: 10.52547/san.3.1.285]

هوية ظاهرة خفية تتناسب تماماً مع بنية الشبه التسلسل هذا فمن واجبات هذه الخادمة تحضير الطعام: «اغسل يدىّ واحضر صينية العشاء التي تكون هيّأتها لى شمسة إلى غرفة امى...» (بركات:١٤). طبعا إذا بثّ التلفزيون برنامج مسائي ممتع؛ فالأمر يختلف لأن شمسه ستكون معفاة من العمل: «اهزّ كتف شمسه هزّا خفيفا فتقفز قفزة واحدة الى الصالون لتضىء التلفزيون وتتربّع على الارض قبالته...، أردّ باب غرفتها وأدخل مباشرة الى المطبخ حيث تلحق بى شمسه وتعاوننى على تحضير عشائى إلّا إذا كان أبوسليم الطبل فى برنامج سهرة التلفزيون.» (بركات: ٤٦).

- نقولا لا تبالي بشمسه المراهقة ولا تنجذب إليه إلا عندما تلفّت الفتاة مهملة انتباه نقولا إلى تحويلها الجسدي (بركات: ٥٨). فطبعا كان انتباه نقولا خاليا من الشهوات الجنسية ولذلك يسألها عن الجهاز والزواج عند ظهور علامات نضج الفتاة: «ستتزوجين يا شمسه؟ سألتها، ضحكت و قالت: لا ليس الآن...» ليس لدى الفتاة أيضا مشاعر خاصة تجاه نقولا لهذا عندما عادت من منزل والدها، ترتدي قميصها تشمل عدة قِطَع من السترة والشال والحزام غير مبالية بنقولا وتُريهم بفرح طفولي: «راحت شمسه ترينا اثوابها وأرديتها الكثيرة...» (بركات:٥٩) وتعرّف كل قطعة من مكوّنات لباسه الكردي[١]: «هذا شالى النبيذى وهذه التجيكيت من الكتان الاحمر ...» (المصدر نفسه)

كما نرى، فإنّ قضايا الشبه التسلسل هذا في الرواية في المرحلة المذكورة في فقرتين وصفيتين وفعليتين وحيناً تظهر ارتباط الشخصية والوصف وأحياناً تروي ارتباط الشخصية والفعل.

٢-٣-٢- العنف

- يستغرب نقولا من عدم اكتراثه بالفتاة ويلوم نفسه على ملاحظته حركات الفتاة وسلوكها فقط فلم يتأثر بها (بركات: ٥٨).

- ينطلق نقولا في لؤمه كأنّه جاحد نعمة كانت في راحته: «كيف لم ألق بالا الى نعمة وجودها فى البيت كلّ المساء وكلّ الليل وفى الصباح.» (بركات٦٠) ولهذا يشعر بشعور تازج

[١] يشير بطل الرواية إلى قوم شمسه فى شرح قطعة الكتان الذى اُستعملت فى لباسها فيقول: «أ تعرفين أن الأكراد هم اول من حاكوا القنب فى هذه المنطقة؟ نعم قومك...» (بركات: ٦٣)

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2024-04-20]
[DOR: 20.1001.1.26767740.2022.3.1.11.3]
[DOI: 10.52547/san.3.1.285]

يفقده النوم ويقرّر أن لا يغادر البيت الى المتجر في اليوم التالي ويوثر البقاء في البيت وتسليته عند شمسه (المصدر نفسه).

- يشعر نقولا بالضعف أمام شمسه وعندما ينتهي إنتظاره وتعود الفتاة من بيت والدها وتدخل الباب كأنّه يصيب الشاب الدوار. فيذهب ليرحّب بها مبتسما حالما عطّل عمله وتولى مهام خادمة البيت (بركات: ٦١). تغير نقولا فيرغب فيها حتى إثر صوت اصطدام أساور شمسه: «تضحك شمسه وترنّ اساورها الذهبية ويرنّ قلبى...» (بركات:٧٦)

- حيث تحدثت شمسه وفتحت باب الكلام في ملابسها الكردية والأقمشة الفضفاضة التي تصنع منها كلّ قطعة من ملابسها، بدأت نقولا يتحدّث مع شمسه في هذا الموضوع: «كيف أنت يا شمسه؟ ماذا تلبسين؟ هل حنيت جديلتيك الشقراوين؟ ماذا تلبسين؟» (المصدر نفسه). لذلك تربط شمسة وملابسها الكردية بالشاب الذي مهنته بائع الأقمشة ليستمرّ نقولا في حديثه ويستقلّ من إختيارها حتى يخلق اجواء حوار طويل في الايام التالية.

هذه المرحلة التي تعتبر مرحلة العنف للشبه التسلسل المذكورفوقا، لها أربعة فقرات تتضمن قضايا وصفية وفعلية؛ لأن بعض القضايا هي نتيجة مطابقة الشخصية مع الوصف وبعضها ناتج عن مزيج من الشخصية والفعل.

٢-٣-٣- مرحلة عدم التوازن

- يريد نقولا المجالسة مع شمسه على أثر مشاعر حبّه لها لينتفع بكلامها وحديثه الطويل معها فى لقاءات المرأة اللطيفة. فهو يعتبر نفسه محباً إستهدفه سهم عشيقه ويطلب ضمادة فيجدها في قماش كتان لشمسه (بركات: ٦١).

- لاحظ نقولا نمو شمسة المراهقة فوجد يده تقصر عنها: «كبرت شمسه، تكبرين باسرع مما تقدر عليه يداى، مما تلحق به اصابعى ...» (بركات:٧٦) إذن يصف الفتاة بالطريقة التي يريدها ويعبّر عن شهوته تجاهها (المصدر نفسه).

- وجد نقولا موضوعا للكلام مع شمسه فيستخدم الحديث عن الأقمشة ذريعة ويستقلّ ظروف الحرب الاهلية التي جرت في المدينة من ثمّ يقتنع عائلة الفتاة بأن تقضى ليلتها في بيت مخدومها. (بركات: ٧٧).

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2024-04-20]
[DOR: 20.1001.1.26767740.2022.3.1.11.3]
[DOI: 10.52547/san.3.1.285]

- يأخذ نقولا قطعة من النار من مبنى محترق نصفه وسط فوضى الحرب في المدينة و يضيء بها ليلته ويشتدّ وهمه لرائحة الشواء والأطعمة الدسمة واللذيذة فتذهب به إلى ذكرى شمسة في خضم شجار طرفى الحرب و ينتقل من شهية الأكل اللذيذ إلى شهوة التماس المرأة، ثم يقع في مونولوج فلم يدرك أنه كلب يراقبه من على بعد خطوات قليلة فيلوم نفسه: «... فتحت عينى حتى ابعد شمسة عن ذاكرتى قليلا فرأيته في الوضعية ذاتها على بعد عشرة امتار تقريباً. ناشبا قوائمه في الارض جامداً دون حراك ينظر الىّ... حمار... كم أنى حمار ...» (بركات :٩٤).

- صار نقولا مرتبكاً لا يعرف ماذا يفعل بهذا الشغف الناري إزاء شمسه (بركات: ٩٧)، ولكن أخيراً انكشف ارتباك الشاب واعترف بعجزه: «واكثر يا شمسه، بما أنّى مهدّد بالخصى كلّما اقتربت منك، بما أنّى استيهامات رغباتى ولخيالى أن يلعب كالريح في الساحات الفارغة لينقذ اعضائى الضعيفة الواهنة...» (بركات :١٠٠)

- يعاني نقولا من فيضان الغرائز الجنسية على مقربة من الشره ولا يجد خلاصا: «تأتينى الشراهة صارت كموجة جامحة لا أملك لها ردّا كما تأتينى الرغبة الجنسية فتنفض كلّ جسمي...» (بركات:١٣٦) فلا مفرّ إلا أن يلجأ إلى ذكرى شمسه وحبّه الفاشل لها: «ما الذي تفعلين بى يا شمسه؟» (بركات: ١١٨) فيشكو عن فشله في مونولوغات متكررة (بركات:١١١).

- يهتك نقولا ستائر العفة إثر اللهفة في تمسك شمسه ضمن المونولوغ ويتحدّث عن مناه فيما يتعلق بالفتاة فضيحا ويعبر عن معاناة وعذاب يحتملهما رغم عجزه (١٢٥ و ١٢٦).

- يهذي نقولا إثر حمى شديدة تعرضت له ويتّضح أنّ مونولوغات الشاب وهتك الستائر له ترجع إلى فشله في احتضان شمسة: «كيف عسانى ألحق بشهوتى لأردّها وأنا أعرف جيداً وعميقا أن شمسه لن تتركنى ألمسها لمسة واحدة وأنّ إلحاحى لمضاجعتها إنّما سيكون منتهى القصاص و الألم...» (بركات: ١٥٣) اشتدّ مرض نقولا لدرجة أنه يظنّ أنّه ذاب في جسد أبيه: «المرض ساعدنى وحبّى لابى. رأيت نفسي في شفقتى عليه أدخل في جسمه بيسر حركة وانزلاق جسمى الصغير...» (بركات:١٥٤) فيؤدى مرضه إلى الفصام – الصداع النفسى (نفس المصدر).

توجد ثمانية فقرات وصفية لقضايا الشبه التسلسل من الرواية هذه في مرحلة عدم التوازن فمع تقدير كمية القضايا في كلّ مستديرة، يمكن ملاحظة أنّ القضايا الوصفية لهذا التسلسل كثيراً ما توجد فعلية.

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2024-04-20]
[DOR: 20.1001.1.26767740.2022.3.1.11.3]
[DOI: 10.52547/san.3.1.285]

٢-٤- تكوين التسلسل الرئيسي

٢-٤-١- التضمين[١]

نعلم بأنّ الأجناس الأدبية محددة بميزات تختلف بعضها من بعض وهذا يعني أنّ هناك نقاط مشتركة وخصائص متشابهة في التعبير عن هذه الأجناس دوماً ولذا يمكننا القول بوجود سمات مشتركة لما ورد في مستديرة الكتابة الفنية وجميع أنواع النصوص المكتوبة.

يشار في هذا الصدد، إلى أنّ التأريخ باعتباره ككتابة تقنية، له سمات مشتركة مع كتابة سردية، لأنّ محاولة المؤرخ هي التعبير عن الأحداث التي مضت على الأفراد والأمم، تماماً كما أن مؤلف الرواية أو القصص بأنواعها له نفس النهج في بيان الأحداث فيظهر أن الأحداث التاريخية تختلف عن أحداث القصص من حيث الوقوع والتوقيت.

فمما ورد أعلاه، يتم الحصول على نوع من تضمين الدكتورة بركات وانطواء قصصها فى حارثالمياه والذي يؤدي أحياناً إلى شرح الأحداث التاريخية في هذه الرواية. ففى هذا الصدد يمكن دراسة قصة بيروت فى حارثالمياه.

هذه القصة المنطوية التي وردت في التسلسل الرئيسى الّتي تطبق محتواه، تنطلق من أسطورة نشوء مدينة بيروت وحكاية الحروب والقتل ودمار المدينة على مدى قرون عديدة لكشف النقاب عن حُلم الغرب الطويل الأمد في الحكم عليها: «يقول جدى إن الإفرنج متمسكين بحلم السيطرة عليها يغيرون على أهلها كلّما استطاعوا فلم يهنأ فيها عيش» (بركات: ٣٤). ثم وصلت أحداث القصة إلى نكث عهد حاكم لبيروت، فمن ثمّ قصفت المدينة أربعة أشهر براً و بحراً: «و بعد أن فرّ إليها الجزار من والى مصر حاصرتها المراكب المسكوبية بأمر من ظاهر العمر فإحرقت مبانيها ونهبتها...» (بركات: ٣٥). ثم تندلع الحروب الدينية في العصر الحاضر وعندما تقع بيروت في أيدي البريطانيين يتسع أمرها ويستقر: «وبقيت فيها العساكر الانكليزية زمانا بعد إخراج حكومة مصر من سورية واذاك اقتضى توسيع مبانيها لغلاء أجورها فامتدّت الأبنية الى خارج السور بسرعة كبيرة ...» (المصدر نفسه) واخيراً عندما اضطرمت نار

[١] هذا المصطلح يعادل القصص المنطوية فى السرد او القصة فى القصة (انظر: هوشنگى، مجيد و فاطمه جعفرى، ١٣٩٤، تحليل و بررسى رساله عقل سرخ شيخ اشراق بر اساس نظريه روايت تودوروف، مجلة پژوهش هاى ادبى الفصلية، السنة ١٢، العدد٤٧: ١٥٢)

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2024-04-20]
[DOR: 20.1001.1.26767740.2022.3.1.11.3]
[DOI: 10.52547/san.3.1.285]

الحروب بين المسلم والمسيحى فيها، يفتح الباب وتدخل فرنسا فيها وترى بيروت بعد اللتيا والتي، لون عمران وإزدهار منقطع النظير وتنبت مدارس الهيئات التبشيرية نبتة الفطر وتنتشر الصحف والمجلات مع حركة الطباعة (المصدر نفسه).

قضايا هذه القصة المنطوية: كما يمكن أن نرى، فإنّ هذه المنطوية لا تمتلك كلّ خصائص تسلسل أو شبه تسلسل في نظرية تودوروف ولكنّ الكاتبة استخدمت القضايا استخدماً تاماً والتي جعلت القصة يتم تقييمها مع نظرية تودورف. حيث إنّ هذه القصة لها قضايا وصفية وفعلية، يجب الالتفات بأن القصة المذكورة أعلاه تستخدم قضايا وصفية اللهم إلا في مكان ما تظهر آثار أقدام الأوروبيين الاستعماريين في القرنين التاسععشر وبداية العشرين في تخوم لبنان فتمّ استخدام القضايا الفعلية في توظيف القصة المنطوية الجدلية على ثلاثة وظائف وهي: التحويل وتعديل الموقف، التعدي ثمّ العقاب.

لذلك نرى «الجزار» يفرّ من والي مصر (العدوان) وملك روما يسعى للانتقام (العقاب) والفرنسيون يوفرون الأمن للتنقل بين بيروت و دمشق (التعديل). يبدو أن نية الكاتبة في وضع هذه القصة في التسلسل الرئيسي هي التعبير عن التفاعل الذي كان للأوروبيين مع هذه المنطقة. حيث كانت هذه المنطقة على الدوام مسرحاً للصراع والفوضى والحرب بأياد خفية، الأمر الذي أسفر فقط عن الدمار والخراب و كلّما اقتضت مصالح أوروبا ويعقد المصير التجاري لبيروت التي تعتبر ركيزة مهمة في الشرق الأوسط بخطتهم يعتبرون تقدمها وازدهارها مباحاً لها.

٢-٥- تركيب الشبه التسلسل

تتكوّن بنية الشبه التسلسل في حارثالمياه من قصة منطوية تروي حياة عائلة شمسه (خادمة بيت والدة نقولا) واقصوصتين منطويتين فيه ترتبط إحديهما إلى نحلة «النقشبندية» وأخرى إلى «سليمان النبى».

فتوجد الأقصوصة الاولى في جوف العنف (١) من الذي وُجد في حكاية عائلة شمسه فذكرت الكاتبة فيها كيفية تكوين نحلة النقشبندية موجزة عندما تروى شمسه حياة عائلتها ليستفاد الحظ الاستدلالى من هذه الاقصوصة.

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2024-04-20]
[DOR: 20.1001.1.26767740.2022.3.1.11.3]
[DOI: 10.52547/san.3.1.285]

ثم ذُكرت الاقصوصة الثانية بعد مرحلة عدم التوازن (٢) لغرض الحظ التقابلي وتلي هذه القصص المنطوية قصتان شبه انطوائيتان على عنوان «قصة منطوية للكتان» و«قصة منطوية للمخمل» ثم يتم سرد «قصة قماش الحرير» بطريقة التناوب.

٢-٦- الوجوه السردية لقضايا الرواية

يعتبر تودوروف في نظريته وجوه القضايا الروائية وفي هذا الصدد يقدّم وجهين كلّيين للقضايا و هما الاخبارى والغيرالاخبارى. القضايا الأخبارية هي تلك القضايا التي وردت الافعال الماضية فيها أي: حدثت في الماضى وتم وقوع الفعل لها: «إذا لم يكن الوجه اخبارياً، فذلك لأن الفعل لم يتم وقوعه حقيقة وهو مجرد وقوع محتمل» (تودوروف ، ١٣٧٩: ٢٦٠). لهذا السبب، يمكن ذكر نموذج عن القضايا الإخبارية لرواية حارثالمياه التي تعبّر عن حادثة إطلاق النار على المواطنين العزل بالطريقة التالية:

٢-٦-١- مثال الوجه الأخبارى: إطلاق النار على المواطنين

- نقولا يتفاعل مع كلب مشرد ويدرك أن البهيمة يشعر بالوحدة و يريد صداقة إنسانية (بركات: ١٢١). يتبعه الكلب و يصل نقولا إلى حاجز في الشارع ويحاول الذهاب إلى ساحة الشهداء بينما يتبعه الكلب كالظلال.

- عندما يفتح عينيه يرى أن كلبه يلعق وجهه: «... حين فتحت عينىّ من لعيق لسانه على وجهى بهرنى ضوء النهار...» (بركات:١٢٠) يجد نقولا نفسه بين الضحايا فوجد جثثهم منتفخة وانتشرت الرائحة الكريهة في كل مكان. يكتشف أن القتلة استهدفوا المواطنين الذين اصطفوا على أمرهم(بركات: ١٢١). يطلق الرشاش في يد رجل يتلقى أمره من سلم القتلة: «من حيث بدأت حركة الرشاش فى يد الرجل الذى أوكلت اليه مهمة تسفيرنا كما قال له رئيسه وهو يتابع حديثه على التوكى ووكى مع رؤساء آخرين.» (المصدر نفسه)

- يخطئون القتلة فيه (بركات: ١٢٠) و يتركون جثث الضحايا خلف الخندق ظانّين أنّهم ماتوا أو أنّهم سيموتون نزيفاً من الرصاص: «رموا اجسادنا خلف الساتر معتقدين أنّا متنا جميعنا، او أنّا على وشك ذلك والدماء تفور من الثقوب التى تركها الرصاص فينا.» (بركات:١٢١)

- يظنّ نقولا أنّه سقط على الأرض بدافع الإثارة والخوف وغطى جسده بجثث الضحايا: «لابدّ أنّى وقعت من فزعى قبل أن يصلنى الرصاص فغطتنى اجساد الآخرين او على الاقل

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2024-04-20]
[DOR: 20.1001.1.26767740.2022.3.1.11.3]
[DOI: 10.52547/san.3.1.285]

جسد من كان بقربى عن يسارى...» (بركات:١٢١). يستعيد وعيه عدة مرات ويحاول إخراج نفسه من تحت جثث الموتى الذين تُركت حناجرهم مفتوحة و تملأها قطرات المطر، لكنه يفقد وعيه في كل مرة (بركات: ١٢٠).

كما نرى، فإن جميع الأفعال وردت في الزمن الماضى والكاتبة في هذا الحدث الذى لها صورة «شبه انطوائية» و يتماشى مع موضوعات التسلسل الرئيسي للرواية، يتوافق مع الوجه الإخباري من الرواية على نظرية تودوروف. بما أن الوجه الأخبارى يحدد تفاعل شخصية القصة مع الآخرين، يمكن أن نرى بوضوح من المثال أعلاه أن نقولا يعيش في بيئة يختبئ فيها العداء ضدّه وما يشترك فيه مع المواطنين الآخرين هو أنه استهدفتهم عداوة عمياء وسيواجهون حتما نفس المصير وسوف يلدغهم الموت المفاجئ. لذلك يروي بطل القصة في هذا الحدث تفاعلاً ذا وجهين، أولهما يرتبط بكلب يتطلب مجالسا بشريا (بركات: ١٢١) والوجه الثاني يرتبط بإرهابي يقع في سلسلة الموت الشيطانية. يأخذ أمر عن الحلقة الاخيرة من حلقاته العالية ويرسل مجموعة بشرية الى مخالب الموت.

٢-٦-٢- الوجه الغير الإخباري

٢-٦-٢-١- الطلبي

يمكن تقسيم الوجه الغير الإخباري من السرد وفقاً لتودوروف إلى قسمين عامين: الطلبى والافتراضي. فالوجه الطلبى كما يوحي اسمه هو رغبة الناس فهذه الرغبة لها بعد اجتماعي أو بعد فردي. ينقسم الوجه الطلبى إلى قسمين: الإلزامي والتمنى. (بارسا ، سيد أحمد ، يوسف طاهري،١٣٩١: ٦)

٢-٦-٢-١-١- الوجه الإلزامي

نحن نواجه الوجه الالزامى في النوع الأول من الطلبى وهي تعتبر رغبة شرعية، غير فردية كقانون المجتمع. هذا الشرع إيجابي دوماً ويجب القيام به. بما أن جميع أفراد المجتمع يعرفون عواقب انتهاك هذه الشرائع الاجتماعية الغير المكتوبة والمحتومة فعندما ينتهكونها، قد يلجأون إلى الخداع للإفلات من العقاب وإذا لم ينجح خداعهم، فيجب معاقبتهم (المصدر نفسه). على سبيل المثال، يمكننا أن نذكر القضايا التي تعبر عن تفاعل والد نقولا عند اعتذاره لزوجته، مع الأخذ في الاعتبار أن الوجه الالزامى يعبر عن تفاعلات مبررة في التقاليد والسنة. لذلك، عند ما

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2024-04-20]
[DOR: 20.1001.1.26767740.2022.3.1.11.3]
[DOI: 10.52547/san.3.1.285]

ضاعت الفرصة، يخلق والد نقولا فرصة جديدة لإصلاح علاقته بزوجته ويعتذر بفعل مبرر ترضيه زوجته كما يفعل رجال الاسرة (بركات: ١٢ -١٣). من الواضح تماماً أن هذا الوجه من تفاعلات والد نقولا يخضع للقانون الغير المكتوب الموجود في العائلات الشرقية وأن الأخلاق العائلية لأهل الشرق المحصنة من الخداع، يعطي القدرة على إصلاح الأفعال الخاطئة إن أصابهم الوهن فى مهماتهم أو عند انتهاك الرغبة القانونية الاخرى و يظهر المرء فعلا اعتذاريا يشير إلى التراجع عن الخطأ ويستهدف تصحيح السلوك.

٢-٦-٢-١-٢- وجه التمنى

النوع الثاني من الطلب هو وجه التمنى. يتم ذلك وفقاً لرغبات الشخصية. بعبارة أخرى، يمكن هزيمة أية قضية من خلال القضايا المؤثرة. (بارسا وطاهري،١٣٩١: ٧) على سبيل المثال يمكننا أن نذكر القضية التى تشمل رغبة نقولا. فمتى انتهت محادثة الاستاذ كيفورك وأبيه يطفئ الرجل أضواء المتجر ويدير المفتاح في القفل فيسمع نقولا صوت البكاء المكتوم لوالده. لذلك، يتمنى ألا يشتري الأب باقة من الزهور لأمها هذه المرة على الأقل، لكنّ رغبته لن تتحقق: «كان لى عند ربى ساعتها رجاء واحد: الّا يحمل اليها ورودا ذلك المساء. لكنه بقى يحمل لها الزهور و الورود كلما تأخرنا فى المحل...» (بركات: ١٦٣)

٢-٦-٢-٢- الوجه الغير الإخباري (الافتراضي)

تلعب العلاقة بين القضايا دوراً مهماً في الوجه الافتراضي الغير الإخباري، بحيث يتم تحديد نوع العلاقات بين الشخصيات من خلال صورة القضايا. يمكن تقسيمها إلى نوعين: الشرطي والتوقعي.

٢-٦-٢-٢-١- الوجه الشرطي

يرتبط الوجه الشرطي بقضيتين إسناديتين. لذلك، فإنّ فاعل الموضوع الثانى والشخص الذي يعيّن الشرط هما نفس الشخص (تودوروف، ١٣٧٩: ٢٦١) تشير القضايا الواردة في الشرط إلى عدم اليقين في العلاقات بين الأشخاص في السرد. في هذا الصدد، يمكن الإشارة إلى تردد نقولا في تعبيره عن شرط. يتجلى هذا الشرط عندما يروى نقولا متحدثا عن الأخذ وإعطاء بينه وبين شمسه فيذكر فى قبلة الفتاة: «... قلتُ إن هى قبّلتنى فى فمى أكون ربحت نصف المسافة ...» (بركات:١٢٥). فيما يلي يوضح الشكل الثاني لإشتراطه والتي تستلزم عقوبة أيضاً: «إن لم تقرّب

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2024-04-20]
[DOR: 20.1001.1.26767740.2022.3.1.11.3]
[DOI: 10.52547/san.3.1.285]

فمها وتقبّلنى فى فمى سأتمسّك بفرصتى الاخيرة ولن اضاجعها. إن لم تقرّب فمها وتقبّلنى في فمي وضاجعتها رغم ذلك ستذهب ولن تعود.» (بركات: ١٢٦)

٢-٦-٢-٢-٢- الوجه التوقعي

الوجه التوقعى يشبه الوجه الشرطى مع اختلاف أن فاعل موضوع الجملة التوقعية لا يجب أن يكون فاعل الموضوع الثانى. (بارسا وطاهري ،١٣٩١: ١٣) بالطبع، بعض التوقعات لا تتحقق، على الرغم من أنها لا تخلق اضطرابات في تطور القصة وحركتها واحيانا توحى بالمزيد من التعقيد والتعدد. ففي هذا الصدد، يمكننا أن نذكر فعل نقولا. يحدث ذلك عندما يحدّ - وفقاً لقانون الغابة - حدوداً فى السوق ببوله لئلا تدخله الكلاب المشردة. لكن فعله لا يعقب نتيجة مرجوة لان نقولا لديه حسابات اخرى مع نفسه؛ بل يرى قطيع الكلاب المشردة التي تغير اتجاهها نحوه فهو يفضّل الهرب على الوقوف ايضا: «... راحوا يركضون خلفه باتجاه الباريزيانا ثم استداروا كأن فى اللحظة نفسها يركضون صوبى باتجاه كاراج الاحدب. قبل ان ابدأ الركض رايتهم يدخلون لجهة المتنبى وسوق الحدادين...» (بركات:١٠٦)

فبهذا الاسلوب، تمهّد الكاتبة تفاعل غير بشري لبطل روايتها؛ لتكشف عن عدم كفائته، على غرار عدم كفاية التوقعات ضد عداة الحرب الاهلية. لهذا السبب، فإنها تخلق تقارباً نصياً في الرواية ويعرض دون استعراض توقعا لفعل الصهاينة وتفاعل جمال عبدالناصر بعد أن ذكر مطاردة الكلاب النازحة وهروب نقولا منها فيقول: «كانت أمى تقول: إن عبدالناصر قليل الذكاء فيهزّ أبى رأسه آسفا ولايعلّق؛ اذاك تسترسل أمى: أفهمه الاسرائيليون أنهم سيأتون من الشرق فكمن لهم من الغرب...» (المصدر نفسه)

النتائج

- تتكوّن رواية حارث المياه من تسلسل رئيسي يتكوّن من خمس مراحل فيبدأ من عدم التوازن. يتم تقديم قضايا السلسلة الرئيسة في دائرتين: وصفية وفعلية.

- تبدأ السلسلة الفرعية للرواية في خمس مراحل؛ تبدأ من التوازن. تحتوي هذه الرواية أيضاً على شبه تسلسل تتكوّن من ثلاث مراحل هى التوازن والعنف وعدم التوازن.

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2024-04-20]
[DOR: 20.1001.1.26767740.2022.3.1.11.3]
[DOI: 10.52547/san.3.1.285]

- قصة الشبه التسلسل تربح من الانطواء القصصى والتناوب. هناك أقصوصتان منطويتان في الشبه التسلسل وحكايتان منطويتان فيه.

- يظهر حارث المياه أيضاً قدرة كاملة في مقارنة الوجوه السردية لتودوروف، لأنه يحتوي على الوجوه الإخبارية والغير الإخبارية وهناك أمثلة مختلفة في اقسام الغيرالإخبارية، بما في ذلك الطلبى في نوعيه الإلزامي و التمني ثم الافتراضي في نوعيه الشرطي والتوقعى.

المصادر

- احمدی، بابك، (١٣٨٠)، *ساختار و تاویل متن*، تهران، نشر مرکز.
- ..... ، ..... ، (١٣٨٤)، *ساختار و تاویل متن: نشانه شناسی و ساختارگرایی*، چاپ دوم، تهران، نشر مرکز.
- اخوت، احمد، (١٣٧١)، *دستور زبان داستان*، اصفهان، نشر فردا.
- اسکولز، رابرت، (١٣٨٣)، *درآمدی بر ساختارگرایی بر ادبیات*، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، آگه.
- ایگلتون، تری، (١٣٨٠)، *پیش درآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه عباس مخبر، تهران، نشر مرکز.
- بارت، رولان، (١٣٨٧)، *درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها*، ترجمه محمد راغب، تهران، فرهنگ صبا.
- برکات، هدی، (٢٠٠٦)، *حارث المیاه*، ط ٤، بیروت، دارالنهار.
- بلقزیز، عبدالإله، (١٣٨٨) ، *حزب‌الله از آزادسازی تا بازدارندگی*، مترجم علی شمس، تهران، موسسه مطالعات اندیشه‌سازان نور.
- پارسا، سید احمد، (١٣٩١) و یوسف طاهری، *بررسی وجوه روایتی در حکایت‌های مرزبان-نامه بر اساس نظریه تزوتان تودوروف*، مجله متن‌شناسی ادب فارسی، دانشگاه اصفهان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دوره جدید، شماره ٢ (پیاپی١٤) ،صص١-١٦ .
- تایسن، لیس، (١٣٨٧)، *نظریه های نقد ادبی معاصر*، ترجمه مازیار حسین زاده و فاطمه حسینی، تهران، نشر نگاه امروز/ قلم نوین.
- تودوروف، تزوتان، (١٣٨٢)، *بوطیقای ساختارگرا*، ترجمه محمد نبوی، تهران، نشر آگه.

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2024-04-20]
[DOR: 20.1001.1.26767740.2022.3.1.11.3]
[DOI: 10.52547/san.3.1.285]

- ..... ، ..... ، (۱۳۷۹)، *دستور زبان داستان*، ترجمه و نگارش: احمد اخوت، چاپ اول، اصفهان، فردا .
- .....،.....،(۲۰۰۵)، *مفاهیم سردیة*، ترجمة عبدالرحمان مزیان، منشورات الاختلاف، موقع شغف الانترنتی
- حطیط، امین محمد، (۲۰۰٤)، *صراع علی ارض لبنان*، چاپ اول، بیروت، دارالامیر.
- دیب، کمال، (۲۰۰۹)، *هذا الجسر العتیق*، چاپ دوم، بیروت، دارالنهار.
- زیدان، عبدالمجید، (۱۹۸۲)، *انتشار التراث المصری الفرعونی فی العالم*، الجدید، العدد ۲٤٤: اول مارس.
- سجودی، فرزان، (۱۳۸۳)، *نشانه شناسی کاربردی*، چاپ دوم، تهران، نشر قصه.
- سلدن، رامان، (۱۳۸٤)، *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، ترجمه عباس مخبر،پاپ سوم، تهران، طرح نو.
- شوفانی، الیاس، (۱۹۷۸)، *عملیة اللیطانی*، بیروت، منشورات مجلة فلسطین المحتلة.
- کاظمی ذهابی، معصومه،(۱۳۹٦)، *تحلیل روایی رمان سووشون بر اساس دیدگاه تودوروف*، پایان نامه ارشد، دانشگاه لرستان.
- هوشنگی، مجید و فاطمه جعفری، (۱۳۹٤)، *تحلیل و بررسی رساله عقل سرخ شیخ اشراق بر اساس نظریه روایت تودوروف*، فصلنامه پژوهش‌های ادبی،سال ۱۲، شماره ٤۷ ، صص ۱٤۵-۱٦۳.
- وحدانی فر، امید، محمدرضا صرفی، محمدصادق بصیری، (۱۳۹٦)، *تحلیل حکایت‌های گلستان و بوستان بر اساس نظریه تودوروف*، متن شناسی ادب فارسی، شماره ۳۵ ، صص ۶۳-۸۰ .

Refrences

- Ahmadi, Babak,(1380), Text Structure and Interpretation, Tehran, Center Publishing.
- ....., ..., (1384), Structure and interpretation of text: semiotics and structuralism,2th edition, Tehran, publishing house.

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2024-04-20]
[DOR: 20.1001.1.26767740.2022.3.1.11.3]
[DOI: 10.52547/san.3.1.285]

- Okhovat, Ahmed, (1371), Story Grammar, Isfahan, Farda Publishing House
- Scholes, Robert, (1383), an introduction to structuralism on literature, translated by Farzaneh Taheri, Tehran, Agh
- Eagleton, Terry, (1380), A Prelude to Literary Theory, translated by Abbas Mokhbar, Tehran, Markaz Press
- Barrett, Rolan, (1387), an introduction to the structural analysis of narratives, translated by Mohammad Ragheb, Tehran, Farhang Saba
- Barkat, Hoda, (2006), 4th edition Beirut, Darul Nahar.
- Belghaziz, Abdullah, (1388), Hizbollah from liberation to deterrence, translated by Ali Shams, Tehran, Institute of Studies of Noor Thinkers
- Parsa, Seyyed Ahmad, (2013) and Youssef Taheri, investigation of narrative features in Marzbannameh anecdotes based on Tzutan Todorov's theory, Journal of Textology of Persian Literature, University of Isfahan, Faculty of Literature and Humanities, new period, number 2 (series 14) :1-16
- Tyson, Lis, (1387), Theories of Contemporary Literary Criticism, translated by Maziar Hosseinzadeh and Fatemeh Hosseini, Tehran, Negah Emoraz Publishing/ Qalam Navin
- Todorov, Tzutan, (1382), structuralist boutiques, translated by Mohammad Nabovi, Tehran, Age Publishing
- ....., ..., (1379), story grammar, translated and written by: Ahmad Okhovat, 1th edition Isfahan, Farda.
- Hatit, Amin Mohammad, (2004), Struggle for the Land of Lebanon, 1th edition Beirut, Dar al-Amir.
- Dib, Kamal, (2009), Hasso al-Jasr al-Atiq, 2th edition Beirut, Dar al-Nahar.
- Zaidan, Abdul Majid, (1982), Al-Tarath al-Masri al-Pharaoni in the world, Al-Jadeed, No. 244: March 1
- Sojodi, Farzan, (2013), Applied Semiotics, 2th edition Tehran, Qaseh Publishing House
- Selden, Raman, (1384), Guide to Contemporary Literary Theory, translated by Abbas Mokhbar, 3th edition Tehran, new design.
- Shoufani, Elias, (1978), Al-Litani Operation, Beirut, pamphlets of Occupied Palestine Magazine.
- Kazemi Zahabi, Masoumeh, (2016), Narrative analysis of the novel Sushon based on Todorov's point of view, master's thesis, Lorestan University.
- Hoshangi, Majid and Fatemeh Jafari, (2014), analysis and review of Sheikh Ashraq's treatise Aql Redh based on Todorov's narrative theory, Literary Research Quarterly, Year 12, Number 47 ,pp145-163.

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2024-04-20]

[DOR: 20.1001.1.26767740.2022.3.1.11.3]

[DOI: 10.52547/san.3.1.285]

- Vahadani Far, Omid, Mohammad Reza Sarfi, Mohammad Sadegh Basiri, (2016), Analysis of Golestan and Bostan anecdotes based on Todorov's theory, Textology of Persian Literature, No. 35 , pp 63-80

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2024-04-20]

[DOR: 20.1001.1.26767740.2022.3.1.11.3]

[DOI: 10.52547/san.3.1.285]

مطالعات روایت شناسی عربی
شاپا چاپی: ۷۷۴۰-۲۶۷۶ شاپا الکترونیک:۰۱۷۹-۲۷۱۷

بررسی ساختار سلسله‌های روایی حارث‌المیاه بر پایه‌ی نظریه‌ی تودوروف

زهرا صفرپور رایانامه: safarpoor.fahime@gmail.com
دانشجوی مقطع دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کاشان، ایران.
اکرم روشنفکر رایانامه: a.roshanfekr@guilan.ac.ir
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه گیلان، ایران. (نویسنده مسئول)
امیرحسین رسول نیا رایانامه: rasoulnia@kashanu.ac.ir
دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان، ایران.
محسن سیفی رایانامه: seifi@kashanu.ac.ir
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان، ایران.

چکیده

رمان نه تنها به عنوان یک نوع روایی؛ بلکه به مناسبت بهره‌مندی از فنون نگارش، ظرفیت کاملی را برای تحلیل بر پایه‌ی نظریه‌های نقد معاصر دارد، زیرا اگر ساختارش به شیوه‌ای درست بر پی‌رنگ بنا شده باشد، قابلیت کاملی می‌یابد تا لایه‌های زیرین روساخت آن بر پایه‌ی تحلیل ساختاری، بهتر نمودار شوند. در این میان، نظریه‌ی تودوروف برخوردار از خرد جمعی ساختارگرایان، نظام مهندسی دقیقی برای تحلیل رمان ارائه می‌کند. تودوروف در هندسه‌ی رمان قائل به سه سطح است. سطح نخست متن رمان است که به فراخور ذخیره‌ی واژگان نویسنده در صفحات رمان فراهم می‌آید و واژگان به میزان توانایی نویسنده کددار می‌شوند و به میزان نوآوریِ او در کنار هم چنان می‌نشینند که فهم آن‌ها سررشته‌داری فنی را می‌طلبد. از همین روست که در بررسی متن باید بر فنون و تکنیک‌های نگارش احاطه داشت تا با تشخیص نکات مشترک بتوان تفاوت‌ها را مشخص کرد و به هنرنمایی‌های نویسنده در متن راه برد. گذشته از متن، سطح دوم هندسه‌ی رمان از نگاه تودوروف سلسله ها(پی‌رفت‌ها) هستند. این مقاله درصدد آن است که رمان حارث‌المیاه اثر هدی برکات را به روش توصیفی- تحلیلی، بر پایه‌ی سلسله‌های روایی تودوروف بررسی نماید. مهمترین نتیجه آن است که این رمان با یک سلسله‌ی اصلی، یک سلسله‌ی فرعی و یک نیم سلسله با درونه‌ی روایی، درونه‌ی داستانکی و تناوب در روایت نگارش یافته است. حارث‌المیاه ظرفیت کاملی در تطبیق وجوه روایی تودوروف نیز از خود نشان می-دهد، زیرا حایز وجه اخباری و غیراخباری است و مثال‌های مختلفی در انواع غیراخباری اعم از خواستی، در دو نوع الزامی و تمنایی و فرضی در دو نوع شرطی و پیش‌بین در آن یافت می‌شود.

کلیدواژگان: سلسله‌های روایی، تودوروف، هدی برکات، حارث‌المیاه

استناد: صفرپور، زهرا؛ روشنفکر، اکرم؛ رسول نیا، امیرحسین؛ سیفی، محسن. پاییز و زمستان (۱۴۰۰). بررسی ساختار سلسله‌های روایی حارث‌المیاه بر پایه‌ی نظریه‌ی تودوروف، مطالعات روایت شناسی عربی، ۳(۵)، ۳۱۹-۲۸۵.

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2024-04-20]
[DOR: 20.1001.1.26767740.2022.3.1.11.3]
[DOI: 10.52547/san.3.1.285]

مطالعات روایت شناسی عربی، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، دوره۳، شماره۵، صص. ۳۱۹-۲۸۵.
دریافت: ۱۴۰۰/۵/۲۳ پذیرش: ۱۴۰۰/۸/۲۹

© دانشکده ادبیات وعلوم انسانی دانشگاه خوارزمی و انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2024-04-20]

[DOR: 20.1001.1.26767740.2022.3.1.11.3]
[DOI: 10.52547/san.3.1.285]