بسم الله الرحمن الرحيم

مجلة دراسات في السردانية العربية

Studies in Arabic Narratology

نصف سنوية علمية جامعية

صاحب الإمتياز: كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة الخوارزمي

والجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها

الترقيم الدولي الموحد للطباعة: ٧٧٤٠- ٢٦٧٦

ISSN: 2676-7740

تم تأسيس المجلة في تاريخ: ٢٠١٩/٩/١٦ م وفقا للقرار الصادر عن وزارة الثقافة الإيرانية برقم ٨٥٧٢٦

السنة الأولى، العدد ١، خريف وشتاء (٢٠١٩-٢٠٢٠)

العنوان العربي للمجلة: دراسات في السردانية العربية(مجلة علمية جامعية نصف سنوية)

العنوان الإنكليزي:(SAN)Studies in Arabic Narratology

رقم الترقيم الدولي الموحد للطباعة: ٧٧٤٠-٢٦٧٦

السنة الأولى، العدد١، خريف وشتاء ٢٠٢٠-٢٠١٩م

رقم و تاريخ إجازة النشر من وزارة الثقافة الإيرانية: ٨٥٧٢٦ المورخ: ١٦/٩/٢٠١٩

صاحب الامتياز: جامعة خوارزمي الإيرانية والجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها

المدير المسؤول: أ.د. سيد عدنان اشكورى

رئيس أسرة التحرير: أ.د حامد صدقي

مدير التحرير التنفيذي: أ.د عبدالله حسيني

مساعد المحرر: أ.د. هومن ناظميان

المدير التنفيذي: أ.د. علي أسودي

التنقيح العربي: أ.د. سيد عدنان اشكوري و أ.د.عبدالله حسيني

التنقيح الإنكليزي: مرتضى يزدانجو

خبيرة المجلة: يسرى طرف روا

مصمم الغلاف: آيدا عباسي

الناشر: جامعة الخوارزمي (جمهورية ايران الإسلامية)

عدد النسخ: ١٠مجلدات

نوع النشر: بشكل مطبوع والكتروني

نسبة البحوث المقبولة في العدد الأول: ٤١,١٧ بالمئة.

تكلفة النشر: مجانية.

تسلسل الإصدار: نصف سنوية.

نوع الوصول: (النص الكامل)

عنوان المجلة: ايران، طهران-خيابان شهيد مفتح- نرسيده به خيابان انقلاب- خيابان خاقاني- كوچه طبرسي- دانشگاه خوارزمي- دانشكده ادبيات و علوم انساني- طبقه همكف- گروه زبان وادبيات عربي- دفتر مجله دراسات في السردانية العربية.

صندوق البريد(كدپستى): ١٤٩١١-١٥٧١٩

الهاتف الأرضي والفاكس: ٩٨٢١٨٦٠٧٢٧٠٣+

البريد الإلكتروني للمجلة : san@khu.ac.ir & sardanieharabi@gmail.com

عنوان موقع المجلة: http://san.khu.ac.ir

أسماء أعضاء أسرة التحرير الداخليين والدوليين:

- **بروفيسورة حنان إسماعيل عمايره، أستاذة وبروفيسورة في قسم اللغة العربية و آدابها، الجامعة الأردنية، الأردن، عمان.**
- **بروفيسور عبدالمجيد قاضي، أستاذ و بروفيسور في قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة الملية الإسلامية، مدينة دهلي، الهند.**
- **دكتور هومن ناظميان، أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة الخوارزمي، طهران،إيران.**
- **بروفيسورة بيان ريحانوفا، أستاذة و بروفيسورة في قسم الدراسات العربية والسامية و المتخصصة فى الأدب العربي المعاصر، جامعة صوفيا، بلغاريا.**
- **أستاذ بروفيسور كونراد هيرشلر، أستاذ و بروفيسور في الدراسات العربية والإسلامية، جامعة برلين الحرة، ألمانيا.**
- **دكتور نعيم عموري، أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة شهيد تشمران، الأهواز، إيران.**
- **بروفيسور فاضل اسدي أمجد، أستاذ قسم اللغه الإنكليزية وآدابها، جامعة الخوارزمي، إيران.**
- **بروفيسور محمدهارون،أستاذو بروفيسور الدراسات الإسلامية، جامعة بوتسوانا ، قارة إفريقيا**
- **بروفيسور بسام خليل فرنجيه،أستاذ وبروفيسور ومترجم وناقد ومؤلف اللغة العربية وآدابها بقسم اللغات والآداب الحديثة،كلية كليرمونت ماك كينا، كاليفورنيا، الولايات المتحدة.**
- **بروفيسور سيد رشيد نسيم،أستاذ دراسات اللغة العربية وآدابها،جامعة اللغة الإنكليزية واللغات الأجنبية، الهند.**

- **دكتورة صونا طونيكيان، أستاذة مشاركة و مديرة قسم اللغة العربية وآدابها،جامعة يريفان الحكومية في أرمينيا.**
- **بروفيسور محمد أيوب ندوي، أستاذ و بروفيسور فى قسم اللغة العربية و آدابها، الجامعة الملية الإسلامية، مدينة دهلي، الهند.**
- **بروفيسور محمد الأمين بحري، أستاذ قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة محمد خيضر في الجزائر.**
- **بروفيسورة وطفي حمادي، أستاذة قسم اللغة العربية و آدابها، الجامعة اللبنانية في بيروت، لبنان.**
- **بروفيسور صبحي البستاني، أستاذ قسم اللغة العربية و آدابها، معهد وطني للغات و الحضارات في باريس، فرانسا.**
- **بروفيسور محمد سلامه، أستاذ قسم الأدب و اللغات الأجنبية و مدير قسم برامج اللغة العربية، جامعة سان فرانسيسكو الإمريكية.**
- **بروفيسور حكيم قاسم، أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة ديكن، ولاية فيكتوريا، أستراليا.**
- **دكتور حسين أبويساني، أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة الخوارزمي الإيرانية، طهران.**
- **دكتور جواد أصغري، أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة طهران، إيران.**
- **بروفيسورة لوئيزا أرفيد كامبرا، أستاذة و بروفيسورة الدراسات العربية و الإسلامية، جامعة ألميريا، إسبانيا.**
- **دكتور عبدالحق عمر بلعابد،أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب في جامعة قطر، قطر.**
- **دكتور علي بيراني شال، أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الخوارزمي الإيرانية، طهران، ايران.**

- **دكتورة نرجس كنجي، أستاذة مشاركة في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اصفهان.**
- **بروفيسور سعيد عبدالهادى عبدالله المرهج، أستاذ النقد والأدب الحديث و الدراسات السردية، كلية دجلة الجامعة، مدينة بغداد، العراق.**
- **بروفيسور مصطفى مغازي، بروفيسور وأستاذ اللسانيات العربية وآدابها، كلية اللغات و الآداب العالمية في جامعة ميتشيجان الغربية،مدينة كالامازو، ولاية ميتشيجان، الولايات المتحدة.**
- **دكتور طارق شمّا، أستاذ مشارك في الأدب المقارن و بحوث الترجمة في اللغة العربية وآدابها، جامعة بنغمتن، نيويورك، الولايات المتحدة.**
- **بروفيسور صديق جوهر، بروفيسور وأستاذ و رئيس قسم اللغات والآداب العربية والانكليزية، جامعة الإمارات العربية المتحدة، مدينة العين، الإمارات.**
- **بروفيسور مراد مبروك، بروفيسور وأستاذ النقد العربي الحديث، جامعة قطر، الدوحة، قطر.**
- **بروفيسور خالق داد ملك، بروفيسور وأستاذ و رئيس قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة بنجاب، لاهور، باكستان.**
- **بروفيسور فائز هاتو عزيز الشرع، بروفيسور وأستاذ اللغة العربية و آدابها، الجامعة المستنصرية، بغداد- العراق.**
- **بروفيسور شفيق الرقب، بروفيسور وأستاذ اللغة العربية و آدابها، جامعة الإمارات العربية المتحدة، مدينة العين، الإمارات العربية المتحدة.**
- **دكتورة فاطمة برجكاني، أستاذة مشاركة في قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة الخوارزمي الإيرانية، طهران، إيران.**
- **دكتور زمري آريفين، أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة ماليزيا الوطنية بندر بارو بنغي، سلاغور، كوالالمبور،ماليزيا.**
- **بروفيسور أ.د. محمد بوعزة، أستاذ السرديات العربية ومناهج النقد الأدبي الحديث، جامعة مولاي اسماعيل، مكناس، المغرب.**

- **بروفيسورة أ.د. ماري تريز عبد المسيح، أستاذة الأدب الإنجليزي المقارن في قسم اللغة الإنجليزية وآدابها، كلية الآداب، جامعة القاهرة، مصر.**

أعضاء الهيئة الاستشارية للمجلة داخليا ودوليا:

- دكتور محمد شهيد، أستاذ مساعد في قسم الدراسات الإسلامية، جامعة جوهانسبورج، مدينة جوهانسبورج- جمهورية جنوب أفريقيا
- دكتور أحمد مليبري، أستاذ مساعد في قسم برامج اللغة العربية، كلية الثقافات واللغات بجامعة ناتينغهام في إنكلترا
- دكتورة ثريا بومهدي توماسي، أستاذة مساعدة في اللغة العربية و آدابها، كلية اللغات بجامعة ستانفورد، كاليفورنيا، الولايات المتحدة
- دكتورة آدا باربارو، أستاذة مساعدة في قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة روما سابينزا، مدينة روما، إيطاليا
- دكتور ليفاي تومسون، أستاذ مساعد في اللغة العربية و آدابها، جامعة كولورادو بولدر في الولايات المتحدة الإمريكية
- دكتور عظيم طهماسبي، أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية وآدابها، دائرة معارف العالم الإسلامي، دائرة معارف العالم الإسلامي، طهران، ايران.
- دكتور كامران احمد گلي، أستاذ مساعد للغة الإنكليزية وآدابها ومدير قسم العلاقات الدولية لجامعة الخوارزمي، جامعة الخوارزمي الإيرانية، طهران، ايران
- دكتور وليد غبور، أستاذ مساعد الأدب العربي القديم، كلية الآداب، جامعة بورسعيد، جمهورية مصر العربية.

أسماء لجنة التحكيم و الاستشارة الداخلية والدولية في هذا العدد من المجلة:

- دكتور حسين أبويساني، أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة الخوارزمي الإيرانية، طهران، ايران
- دكتور جواد أصغري، أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة طهران، إيران.
- بروفيسور صبحي البستاني، أستاذ قسم اللغة العربية و آدابها، معهد وطني للغات و الحضارات في باريس، فرانسا.
- دكتورة فاطمة برجكاني، أستاذة مشاركة في قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة الخوارزمي الإيرانية، طهران،إيران.
- بروفيسور محمد الأمين بحري، أستاذ قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة محمد خيضر في الجزائر.
- بروفيسورة لوئيزا أرفيد كامبرا، أستاذة و بروفيسورة الدراسات العربية و الإسلامية، جامعة ألميريا، إسبانيا.
- دكتور عليرضا محمد رضائي، أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة طهران معهد فارابي في قم، إيران.
- دكتور يدالله ملايري، أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة طهران معهد فارابي في قم، إيران.
- دكتور سيد ابراهيم آرمن، أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة آزاد الإسلامية فرع كرج، إيران.
- دكتور عبدالحق عمر بلعابد، أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب في جامعة قطر، قطر.
- دكتور محمد أمين تقوي، أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة امام صادق(ع)، طهران، ايران.
- دكتورة نرجس كنجي، أستاذة مشاركة في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اصفهان، إيران.

- **دكتورة رقية رستم پور، أستاذة مشاركة في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الزهراء،طهران، إيران.**
- **دكتور هومن ناظميان، أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة الخوارزمي، طهران،إيران.**
- **دكتور شهريار نيازي، أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة طهران، إيران.**
- **دكتور سيد عدنان اشكوري، أستاذ مساعد و مدير قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الخوارزمي، طهران، ايران.**
- **بروفيسورة حنان إسماعيل عمايره، أستاذة وبروفيسورة في قسم اللغة العربية و آدابها، الجامعة الأردنية، الأردن، عمان.**
- **دكتور عبدالله حسيني، أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الخوارزمي، طهران، ايران.**
- **دكتور علي بيراني شال، أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الخوارزمي الإيرانية، طهران، ايران.**
- **بروفيسور سعيد شياب، بروفيسور وأستاذ ومدير لبرامج اللغات العربية والانكليزية، جامعة كينت الإمريكية، كينت، أوهايو، الولايات المتحدة.**
- **دكتور علي أسودي، أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الخوارزمي، طهران، ايران.**

أهداف المجلة:

تسعى هذه المجلة إلى نشر النتائج البحثية المبتكرة الجديدة في الأدب السردي العربي باللغة العربية حصرا. بعبارة أخرى الهدف العامل لهذة المجلة هو نشر دراسات و تحليلات و تفاسير نقدية أدبية متعلقة بتقنيات و هياكل المؤلفات السردية التي كتبها الكتاب العرب ودراسة أعمالهم المتميزة والرائعه. تعتبر غاية المجلة إذن استلام البحوث الأصيلة المحلية والدولية حول التقنيات السردية العربية في الروايات والقصص و النصوص النثرية العربيه المنعكسة في اللغة العربية وآدابها. الهدف الآخر لهذة المجلة انعكاس البحوث التخصصية العلمية المتعلقة بالأدب القصصي وتقنيات السرد في القرآن الكريم كمصدر أساسي للأدب العربي و بقية النصوص الدينية الإسلاميه. أما نقدم لكم بعض الأهداف الجزئية التي يجب أن يهتم بها الباحثون قبل إرسال بحوثهم إلي هذة المجلة لكي تكون بحوثهم في إطار هذة المواضيع :

١ .قراءة و دراسة العناصر السردية لأعمال الكتاب العرب المعاصرين من أمثال نجيب محفوظ، و طيب صالح و عبدالرحمن منيف و طة حسين و توفيق حكيم و يوسف إدريس و علي بدر و إنعام كجة جي و إلخ.

٢ .قراءة و تحليل الأدب السردي القرآني و الديني النثري.

٣ .قراءة و تحليل و تشريح الأنواع الأدبية المرتبطة بالرحلات الخيالية و القصص والروايات و القصص القصيرة و القصص الشعرية و إلخ.

٤.تطبيق النظريات النقدية المعاصرة من أمثال النظرية النسوية و نظرية مابعدالكولونيالية و غيرهما علي أعمال نثرية للقصص العربية في الشرق الأوسط من أمثال محمد حسين علوان و ربعي المدهون و شكري المبخوت و أحمد سعداوي و سعود السنعوسي و ربيع جابر و صنع اللة إبراهيم و طاهر وطار و عبدة الخال و يوسف زيدان وإلخ.

٥. دراسة مقارنة بين الأدب العربي السردي و الأدب الفارسي السردي من القصة والرواية والمسرحية وأدب الرحلات وأمثالها منذ القديم إلى عصرنا هذا شرطا أن تكون لغة البحث باللغة العربية.

٦.النقد اللغوي والبلاغي و اللساني للقصص والروايات العربية التي تنعكس جميع جوانب الثقافة العربية وسياستها و مجتمعها و تاريخها.

٧. دراسة أسلوبية أو دلالية أو سيميائية أو بنيوية أو نفسية أو إجتماعية أو تاريخية للروايات العربية و كلما يرتبط بالسرد العربي.

٨ .تقديم النظريات الجديدة أو أفكار جديدة في مجال النقد السردي للروايات العربيه.

٩ .نقد و تحليل مقارن للروايات العربية والفارسية من خلال تحليل مفصل و جديد للعناصر السردية المشتركة بينهما و تقينات كتابة السرد عندهما من سرد القصص و أساليب الحوار و الحكبة و رؤي الراوي و زاوية الرؤية و تقينات التعليق الزمني في المسرحية و الرواية و تحليل الزمن و المكان و العناصر الأخري.

١٠ . نشر تقانتي الحداثة و مابعدالحداثة في الرواية العربية المعاصرة.

١١.تعريف و نقد الأدب الروائي الفارسي شرطا أن يقارن بالأدب الروائي العربي في وجهة نقدية خاصه.

١٢.نقد و دراسة العناصر السردية في القصص العربية الحديثة و المسرحيات و الأقصوصة والقصة و الرواية و المقامات والحكايات الشعبية والأساطير والحكايات الشعرية و النثرية في العالم العربي.

١٣.دراسة تقنيات السرد المستخدمة في الأدب الشعبي العربي و الإيراني من خلال النقد المقارن أو مقارنه تقنيات السرد المستخدمة في الأدب الشعبي العربي مع الآداب العالمية الأخري من اللغة الإنكليزية و الفرنسية و إلخ.

١٤ .دراسة الفروق الموجودة بين رواية القصص الفارسية و العربية من وجهة مؤلفينهما أو مؤلفاتهما .

١٥.دراسة مقارنة لعناصر الرواية والقصة والمسرحية العربية وتقنيات إستخدمها من الزمان و المكان و أنواع السردو الوصف و رسم الشخصيات و لغة الرواية و المونولوج و تقانة رواية القصص العربية

الحديثة و الرواي و تقنياتة و زاوية الرؤية و من الممكن مقارنتها مع الروائع القصصية الفارسية وكل موضوع نقدي مرتبط بالأدب القصصي و المسرحي و الراوئي العربي و بصفة عامة تحليل النثر العربي ومثل ذلك.

دليل كتابة البحوث في دراسات في السردانية العربية

يجب على الباحث تنسيق البحث حسب شروط المجلة المذكورة أدناه.

يجب أن يكون الموضوع المقدّم للبحث جديداً ولم ينشر من قبل، وألا يكون مقدّماً للنشر لأيّة مجلّة أو مؤتمر في الوقت نفسه.

أجور النشر في مجلة دراسات في السردانية العربية مجانية و المجلة تستقبل البحوث الأصيلة والعلمية. و سياسة المجلة في هذا المجال دعم البحوث والدراسات العلمية المتعلقة بأهداف المجلة و نشرها في العالم و حماية المؤلفين و الباحثين في هذا المجال .

يجب أن يكون على ورقة A4 ، و ألاّ يزيد عدد كلمات البحث علي ٧٠٠٠ كلمة (بما في ذلك عنوان المقال، الملخص العربي، الكلمات الدليلة،المقدمة،النص الأصلي للمقالة والمصادر)،و ينظم ذلك على ملف Word2007 مستقل دون الملخّصات الإنكليزية والفارسية.

ضروري إرسال الملخص الفارسي للمؤلفين الإيرانيين حصرا و في ملف مستقل .

ويرسل الملخص الإنكليزي (عنوان المقال والملخص والكلمات الدليلة) بالإضافة إلى قائمة المصادر المترجمة إلى الإنجليزية في ملف مستقل.

ترتب المقالة على النحو التالي: أولا: الملخّص الإنكليزي وكلماته الدليلية بما يشتمل على عنوان البحث، واسم الباحث في الفوق واختصاصه ومرتبتة العلميّة وجامعته وبريده الإلكتروني وثانيا: الملخّص الفارسي المعادل للملخّص العربي، وثالثا: الملخّص العربي والكلمات الدليلية رابعا: نصّ المقالة و النتائج وفهرس المصادر بالعربية.

المقدّمة تشتمل على عناصرها الأساسية على الترتيب يعني أهمية وضرورة البحث وثانيا: مسألة البحث، وثالثا: منهج البحث ورابعا: أسئلة البحث وخامسا:أهداف البحث وسادسا:خلفية البحث، وسابعا: عينة البحث أو عينات البحث وأسباب اختيارها وبعدها تجيء المباحث الفرعية ومناقشتها، والنتائج.

تقع ترجمة قائمة المصادر والمراجع العربية إلى الإنكليزية في نهاية ملف Word للمقالة.

يرجى إرسال البحوث عبر الموقع الإلكتروني للمجلة ومن الواجب إرسال البحوث باللغة العربية حصرا ولا غير.

من الضروري أن يتمتع الملف word ٢٠٠٧ بالمواصفات التالية :

قياس الصفحات A٤، والقلم (Alagh)،قياس١٥ أسود غامق للعنوان الأصلي للمقالة. وقياس ١٥ أسود للعناوين الأصلية والفرعية الداخلية، وقياس ١٥ عادي للنص الأصلي للمقالة ومصادرها و قياس ١٢ للهوامش السفلية ويجب ان يترك ٢ سم من كلا الجانبين الأيمن والأيسر للنص خاليا.

أما الملخص الإنكليزي فيجب أن يكون بقلم Times New Roman بمقاس ١٢.

من الضروري ألا تتجاوز كلمات كل من الملخصات الإنكليزية والفارسية والعربية عن (٣٥٠) كلمة و ألاّ تقل عن (٢٠٠) كلمة .

الملخصات يجب أن تشتمل على أهمية البحث وضرورته، وهدفه، ومنهجه وأهم نتائجه.

عدد الكلمات الدليلة يجب ألا يربو على ٧ مفردات وألا يقل عن ٥ مفردات و أن تكون عبارة السردانية العربية واحدة من الكلمات الدليلة وكذلك عبارة Arabic Narratology واحدة من الكلمات الدليلة في الملخص الإنجليزي.

عنوان المقالة يجب ألا يربو على ١٢ كلمة.

يجب أن يكون الملخص الإنجليزي(الملخص والمصادر) مترجما من قبل أستاذ حاذق.

يجب أن يكون البحث سليماً خالياً من الأغلاط اللغوية والنحوية مع مراعاة كاملة لعلامات الترقيم .

يجب أن تكون لغة الكاتب لغة رصينة سلسلة وبأسلوب عربي فصيح مع التركيز على وضوح الفكرة.

تُرقَّم العناوين الأساسية في النص بأرقام أساسية: ١و ٢و ٣..... وترقم العناوين الفرعية بأرقام فرعية ١-١ وإلخ.

ترتّب قائمة المصادر النهائية للبحث ترتيباً هجائياً بحسب الإسم العائلي للمؤف.

كيفية الإستشهاد داخل النص للمقالة هي كالتالي: (اسم عائلي للمؤلف، تاريخ النشر: صفحة أو صفحات الكتاب.

تكتب الأسماء الأجنبية الواردة في النص باللغة العربية ولكنه من الضروري أن تكتب عند أول ورود لها باللغة الإنكليزية بين قوسين.

من الواجب ضبط الجداول والأشكال بشكل مرقم ومعنون داخل نص البحث.

من الضروري أن تكون ترجمة المصادر العربية والفارسية إلى الإنكليزية وفق النموذجين التاليتين:

Abolhasani, J (2011)."The West in opinion of Mirza Saleh Shirazi. The first Iranian journalist in Qajar era". Azma quarterly. No. 79. Pp. 44-45. [In Persian].

نموذج ترجمة المصدر العربي

٢. Al-Ma'vash, S (2011). Modern Arabic Literature: Samples and Texts. Beirut: Lebanon: Al-Nahda Al-Arabia Publishing. [In Arabic].

ترقم العناوين الأساسية في النص بأرقام أساسيه: أولا، ثانيا، ثالثا.. و ترقم العناوين الفرعية بأرقام فرعية ١، ٢، ٣....

يجب أن يعتمد منهج كتابة المصادر النهائية للمقالة المرسلة إلى مجلتنا على طريقةAPA كما يلي:

كتاب لمؤلف واحد:

الاسم الأخير؛ قصدنا الإسم العائلي للمؤلف، الاسم الأول،(سنة النشر)،عنوان الكتاب بخط مائل، المترجم:إذا يوجد، (طبعه، ثم رقم الطبع إن وجد)، مكان النشر: الناشر.

•كتاب لمؤلفَين اثنين وحتى ستة مؤلفين:

نسير على النظام السابق، لكننا نضع فاصلة وبعدها واو قبل اسم آخر كاتب.ولاحظوا أننا نضع أسماء الكتّاب بحسب ترتيب ورودهم على غلاف الكتاب أو صفحة العنوان.

•كتاب له أكثر من ستة مؤلفين:

تُـكتب أسماء المؤلفين حتى المؤلف السادس ثم نضيف عبارة وآخرون.

كتاب مترجم

الاسم الأخير للمؤلف، الحرف الأول من الاسم الأول،(سنة النشر)،عنوان الكتاب بخط مائل (اسم المترجم غير معكوس، مترجم)، مكان النشر: الناشر.

مقالة من موسوعة لها مؤلف

نستخدم هذه القاعدة في حال كان اسم الكاتب مكتوبا على المقالة، أو في حال كان هناك مؤلف (أو أكثر) لكل الموسوعة وبالتالي يكون مؤلفا لكل مقالاتها:

الاسم الأخير، الاسم الأول، (سنة النشر)، عنوان المقالة، عنوان الموسوعة بخط مائل (مجلد، رقم الجزء، ص ص. مدى الصفحات)،مكان النشر: الناشر.

•مقالة من موسوعة دون معرفة المؤلف (نبدأ بعنوان المقالة)

نستخدم هذه القاعدة في حال لم يكن هناك مؤلف لا للموسوعة بشكل عام أو للمقالة:

عنوان المقاله. (سنة النشر)، عنوان الموسوعة بخط مائل (المجلد، رقم الجزء، ص ص، مدى الصفحات)، مكان النشر: الناشر.

تعتمد كيفية كتابة المصادر النهائية المستفادة من الدوريات و المجلات والصحف كالتالي:

•مقالة من صحيفة يومية

الاسم الأخيرللمؤلف أو الكاتب، الاسم الأول،(سنة النشر، اليوم والشهر)، عنوان المقالة، اسم الصحيفة بخط مائل، رقم العدد، ص، مدى الصفحات• .مقالة من مجلة أو دورية

الاسم الأخير، الاسم الأول، (سنة النشر، اليوم إن وجد ثم الشهر إن وجد)، عنوان المقالة، عنوان المجلة بخط مائل، رقم المجلد إن وجد،(رقم العدد)، مدى الصفحات.

•مقالة من صحيفة يومية

الاسم الأخير، الاسم الأول،(سنة النشر، اليوم، والشهر)، عنوان المقالة، اسم الصحيفة بخط مائل، رقم العدد، ص، مدى الصفحات.

مواقع ومقالات الإنترنت

الاسم الأخير لمؤلف، الاسم الأول. (سنة نشر المقالة، اليوم والشهر). عنوان المقالة بخط مائل، أُسترجعت في تاريخ اليوم، الشهر، السنة من رابط موقعhttp://www....

وقائع المؤتمرات والندوات

الاسم الأخير للمؤلف، الاسم الأول. (تاريخ الانعقاد). عنوان البحث أو المقالة بخط مائل. قـُـدّم إلى اسم الندوة أو المؤتمر، مكان الانعقاد.

استمارة الالتزام بأخلاق النشر ومنح الحقوق المادية وإعلان وجود معارضة مصالح المساهمين

حضرة رئيس التحرير بمجلة دراسات في السردانية العربية (المتعلقة بجامعة الخوارزمي الإيرانية)

بعد التحيات والسلام

أنا كاتب المقالة المعنونة :

أعلن بموجب هذا الالتزام، أن هذا المقال الذي قدّمته للنشر في مجلتكم الموقرة، لم يسبق نشره في أي مجلة ايرانية أو غير إيرانية و أو إرساله ولا تتمّ دراسته أو مراجعته في أي مجلة ايرانية أو غير إيرانية في وقت تقديمه لمجلة دراسات في السردانية العربية و ألتزم أنا و كافة المساهمين في كتابة هذا المقال ألا نبعثه للنشر في أي مجلة ايرانية أو غير ايرانية ريثما تبتّ مجلة دراسات في السردانية العربية في أمره كما يوافق جميع مؤلفوه على توكيلي لإرساله إلى المجلة نيابة عنّهم و نسمح أيضاً و بمعرفة تامّة بمنح مجلة دراسات في السردانية العربية جميع الحقوق المادية لنشر المقال (و سوى محتوى المقال) بأي شكل (ورقي، أو عبر الأنترنت الداخلي أو الدولي، أو نسخة مطبوعة أو لوح مدمج)و تُسلب المجلة هذا الحقّ إما برفضها لنشره أو برفض المؤلفين مواصلة التعاون مع المجلة قبل إعلانها عن موقفها تجاه رفض المقال أو قبوله. يرجى الإجابة إلى الأسئلة التالية:

هل هذا البحث مستخرج من رسالة ماجستير أو دكتوراه أو مشروع بحثي؟

نعم

لا

إذا كان مستخرجا منها، فيرجى كتابة عنوان الرسالة أو المشروع البحثي:

من أين وفّرت تكاليف إعداد هذه المقالة ؟

وضح وجوه معارضة مصالح كل واحد من المساهمين لإنتاج هذه المقالة (الداعمون الماديون و العلميون لها و كتابها) بشكل واضح.

نحن، المساهمون وكتاب هذه المقالة (الذين جاءت تفاصيلهم و ترتيب ذكر أسمائهم في المقالة في الجدول التالي) نعلن جميعا أننا جميعا شاركنا وتعاوننا في كتابة هذه المقالة ولم نذكر اسم كاتب دون المشاركة المؤثرة في كتابة هذه المقالة. من بين الكتاب التاليين، لقد حددنا لمجلة دراسات في السردانية العربية الكاتب المسؤول للمقالة والكاتب الثاني والكاتب الثالث و الرابع و إلى الأخير ولقد حددنا نسبة مشاركتهم في كتابة المقالة. (توقيع هذه الاستمارة ضرورية لجميع المساهمين في كتابة المقالة)

كلمة رئيس التحرير

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمدلله الذي أنعم علينا بفضله وصلى الله على سيدنا ونبينا محمد وآل محمد، أما بعد..

فإنّه من دواعي سرورنا أن تشهد هذه المجلة الفتيّة النور، في ظروف تكاد توصف بأنّها عصيبة لما عصف بالعالم العربي والإسلامي من رياح المآسي والملاحم والفتن، كان منشأها قوى الظلام التي مافتئت تبثّ روح الفرقة والعصبيات القومية والطائفية. وقد لجأ كثير من المثقّفين والمفكّرين إلى عالم السرد للتعبير عن خلجات صدورهم وهمومهم بالطرق التي يرونها مناسبة، غير ناسين توظيف آليات السرد وجمالياته. وفي العقود الأخيرة صار السرد يتبوّأ مكانة مناسبة بين اهتمامات الأجيال بالرغم ممّا نلحظه من عزوفها عن القراءة والمطالعة وانصرافها إلى شبكات التواصل وما فيها من غثّ وسمين. وقدصحبت النتاجاتِ السرديةَ العربية محاولاتٌ نقدية تستحقّ الاهتمام، فكان أنْ أخذ قسم اللغة العربية بجامعة الخوارزمي في عمرها الذي ناهز مائة عام، على عاتقه نشر بعضٍ من هذه الدراسات النقدية للسرد العربيّ. فأنشأ هذه المجلة بهدف الإنصات إلى صوت الإنسان في معاناته السياسية والاجتماعية والثقافية و.. لكنّ هذا لا يعني أن يكون السرد المعاصر هو المعنيّ الوحيد بالدراسة، فالماضي لا يخلو من سرود ظهرت بلغة عصورها وبأساليبها الأدبية. وممّا سعت إليه المجلّة في بادئ مشوارها أن تتسم بصبغة دولية عالمية تجمعها هموم الإنسانية ولكنْ بلغة الضاد سواء أكان السرد العربي هو المدروس أم السرد بلغة أخرى مقارنا بالسرد العربي. ومن هنا فقد تكوّنت أسرة التحرير من ثلّة من الأساتذة ذوي الباع الطويل في مجالات السرد، من شتى أرجاء العالم، آملين في أن تكوّن المجلة جسر تواصل بين الشعوب. ونظرا لكون المجلة علمية مختصّة بمجال السرد العربي فإنّ ذلك يقتضي أن تؤطّر البحوث المرسلة إليها بأطر علمية تقتضي عرضها على التحكيم العلمي النزيه والرصين والموجّه من قبل تعاليم وزارة التعليم العالي والبحث العلمي الإيرانية. كما نرى من الضروري تدويل هذا التحكيم والتقويم جهد الإمكان. وتحاول أسرة التحرير الرقيّ بمستوى البحوث من خلال رفد القائمين على شؤون المجلة والكتّاب الأعزاء بما يجعلها تواكب الركبين العلمي والعالمي. من هنا نأمل أن تكون المجلة مصدراً معلوماتياً تخصّصياً لنشر النتاجات البحثية للسرد العربي في

العالم. وقد شهدت المجلة في باكورة تأسيسها استقبالا مشهوداً من خلال كثرة البحوث المرسلة إليها واتساع رقعة الكتّاب جغرافياً ممّا زاد في حماسنا للعمل على تقديم نموذج متميّز للمجلات العلمية في جامعة الخوارزمي والمجلات العلمية داخليا ودولياً. وختاماً ننوّه بالرفد العلمي الذي تلقّته المجلة من الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، ونتقدّم بالشكر إلى جميع أعضاء أسرة التحرير والكتّاب الكرام، وسائر المستشارين الذين اضطلعوا بتحكيم البحوث وتقويمها. أملاً في أن تصل المجلة إلى مكانتها المرموقة في المستقبل القريب. و من الله التوفيق.

أ.بروف.د. حامد صدقي

رئيس تحرير مجلة دراسات

في السردانية العربية

جامعة الخوارزمي

٢٠٢٠/٣/ ١٠

فهرس المحتويات للعدد الأول (مجلة دراسات في السردانية العربية)

العنوان **الصفحات**

تمظهرات التشظي في رواية أحياء في البحر الميت لمؤنس الرزاز ١

زهرا بهشتي، شاكر العامري، صادق عسكري، علي اكبر نورسيده

الفضاء الروائي في رواية كان لي قلب لفوزي الطائي ٣٠

علي أفضلي، علي محمود حبيب المجبلي

التحليل الروائي في رواية «في قلبي أنثى عبرية» لخولة حمدي وفق نظرية رولان بارت (الشفرات الخمس) ٦٠

رقية رستم بور ملكي، زهرا آقاجاني علي شاه

صورة "شيوخ العربان "قراءة في النصوص الشعبية الشفَهية المصرية ٩٢

ميرال محجوب الطحاوي

وظيفة السارد في الرواية على ضوء نظرية جيرار جينت السردية (رواية الطنطورية لرضوى عاشور نموذجاً) ١٢٩

صلاح الدين عبدي ، نسرين عباسي

دراسة بنية الشخصية في رواية "ليس في رصيف الأزهار مَن يُجيب" لمالك حدّاد ١٥٦

علي اكبر نورسيده

رواية «حين تركنا الجسر» لعبد الرحمن منيف(دراسة في الأنا و الغير) ١٨٦

مهرداد آقائي، عفاف داغري

النقد البنيوي لتقنيات السرد في رواية"ورّاق الحب" بناءً على نظرية جيرار جينيت ٢١١

زهره ناعمي، عبدالله حسيني، يسرى طرف روا

جدلية المكان والشخصية في رواية حين تركنا الجسر لعبدالرحمن منيف ٢٣٨

شهريار جيتي، فاطمة يوسفي

تقنيات السرد في رواية " ادفع بالتي هي أحسن" لجميل عبد الله الكنوي ٢٥٩

زيد جبريل محمد، نور لون أبوبكر

مظاهر السرد التخييلي التاريخي في رواية "دروز بلغراد" ٢٧٨

فاطمة برجكاني

تماثلات الحدث في مسير السبايا يوم الأربعين ٣٠٢

عبدالوهاب عبدالإله العرداوي، بسام داود سلمان الزبيدي

STUDIES IN ARABIC NARRATOLOGY

PRINT ISSN: 2676-7740

Textual Fragmentation and Dispersion in Mu'nis Razzāz's *Alive in the Dead Sea*

Zahra. Beheshti zahra_beheshti@semnan.ac.ir
PhD student of Arabic Language and Literature, Semnan University, Semnan, Iran.

Shaker Amery sh.ameri@semnan.ac.ir (Corresponding Author)
Associate professor of Arabic Language and Literature, Semnan University, Semnan, Iran.

Sadeq Askari s_askari@semnan.ac.ir
Associate professor of Arabic Language and Literature, Semnan University, Semnan, Iran.

Aliakbar Noresideh noresideh@semnan.ac.ir
Assistant Professor of Arabic Language and Literature, Semnan University, Semnan, Iran.

Abstract

This article examines textual fragmentation and dispersion in Mu'nis Razzāz's *Alive in the Dead Sea* (1997). It can be suggested that the novel's fragmented textually refers to a chaotic and disorganized society, a fragmentation that can be observed at textual, temporal, spatial, character, and resolution of conflict levels. In the novel the author provides an atmosphere characterized with doubt, uncertainty, lack of faith and logic to strip classic texts of their realist and logical color .Accordingly, the novel's fragmented textually is a democratic attempt not only to reflect dissonance and disorder but also to violate all rational and realistic principles so as to achieve borderless and infinite freedom, and confusion. As such, the novel narrates a new story based on nightmares and dreams that are indispensable to modern life. Here, Razzāz attempts to showcase the chaos and absurdity of contemporary life through textual fragmentation and confusion that generates multiple narrative levels.

Keywords: fragmentation, *Alive in the Dead Sea,*Mu'nis Razzāz, fragmented place, Arabic Narratology, fragmented time, textual fragmentation

Citation: Beheshti, Z., Amery, SH., Askari, S & ,.Noresideh, A. Autumn & Winter (2019-2020). Textual Fragmentation and Dispersion in Mu'nis Razzāz's Alive in the Dead Sea. Studies in Arabic Narratology, 1(1), 1-30. (In Arabic)

Studies in Arabic Narratology, Autumn & Winter (2019-2020), Vol. 1, No.1, pp. 1-29
Received: December 18, 2019; Accepted: February 10, 2020

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

دراسات في السردانية العربية
الرقم الدولي الموحد للطباعة: ٢٦٧٦-٧٧٤٠
جامعة الخوارزمي

تمظهرات التشظي في رواية أحياء في البحر الميت لمؤنس الرزاز

زهراء بهشتي البريد الإلكتروني: zahra_beheshti@semnan.ac.ir
طالبة دكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة سمنان
شاكر العامري البريد الإلكتروني: sh.ameri@semnan.ac.ir
أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة سمنان (الكاتب المسؤول)
صادق عسكري البريد الإلكتروني: s_askari@semnan.ac.ir
أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة سمنان
علي اكبر نورسيده البريد الإلكتروني: noresideh@semnan.ac.ir
أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة سمنان

الإحالة: بهشتي، زهراء؛ عامري، شاكر؛ عسكري، صادق، نورسيده، علي‌اكبر. خريف وشتاء (٢٠١٩-٢٠٢٠). تمظهرات التشظي في رواية أحياء في البحر الميت لمؤنس الرزاز. دراسات في السردانية العربية، ١(١)، ١-٢٩.

دراسات في السردانية العربية، خريف وشتاء ٢٠١٩-٢٠٢٠، السنة١، العدد١، صص. ١-٢٩.

تاريخ الوصول: ٢٠١٩/١٢/١٨ تاريخ القبول: ٢٠٢٠/٢/١٠

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

الملخص

تناولت هذه المقالة ظاهرة التشظي في رواية أحياء في البحر الميت التي هي وليدة مجتمع متبعثر ومتخلخل والتي يظهر عبرها تداخل الفضاءات والحلقات السردية

والتشظي في الزمان والمكان والتشظي في الشخصيات والحبكة وكأن الكاتب مؤنس الرزاز يهدف إلى تجسيد رؤية لا يقينية ولا منطقية ليكسر الجمود في النص السردي ويقدمه عاريا كعمل متخيل، مُسقِطاً القناع الواقعي الذي بنيت عليه الرواية الكلاسيكية؛ فليست روايته إلا ممارسة لديمقراطية التعبير تستهدف عكس اللاائتلافات وتجاوز كل ما هو منطقي وواقعي إلى حرية لا نهاية لها في التشكيل تصل إلى درجة التشظي والتبعثر في النص الروائي ليبتدع شكلا روائيا جديدا. تهدف المقالة إلى عرض تمظهرات التشظي في رواية أحياء في البحر الميت بالاعتماد على المنهج الوصفي-التحليلي، حيث تمثل الرواية تجربة جديدة مشظاة ومتكسرة للتعبير عن تجربة عدمية وأجواء كابوسية قد ترافق الإنسان المعاصر. ويسعى الروائي إلى إبراز التخلخل وعدم الانتظام داخل أعماله الروائية عبر بعض التقنيات الحداثية كتداخل الفضاءات والحلقات السردية وبناء الزمكاني المتشظي والمتفكك في الشخصيات والحبكة داخل مسار الرواية الأصلية، وهو ما درسناه خلال هذه المقالة. وأهم ما توصل له البحث أنّ هذا التشظي يعبر عن مرحلة الانهيار في المجتمع العربي التي امتدت منذ هزيمة حزيران وبلغت ذروتها في الاجتياح الإسرائيلي للبنان، كما يعكس تفككاً عربيا بشعا ومرعبا ويصبح صدى لواقع التكسر الاجتماعي العربي ووعاءً للواقع وانكساراته، وهو ليس انعكاسا تلقائيا أو عفوياً، بل هو مدبر ومتعمد.

الكلمات المفتاحية: التشظي، أحياء في البحر الميت، مؤنس الرزاز، السردانية العربية، البناء الزمكاني المتشظي، تداخل الفضاءات.

المقدمة

ترتبط التطورات الحادة في الأدب عامة، وفي الرواية خاصة، بالتطورات الكبيرة التي حصلت في حياة الناس لأن ميل الرواية إلى التشتت والتشظي ليس ببعيد عن عصر التشتت الذي نعيش فيه. وقد كشفت تجربة السرد العربي المعاصر أن الروائي يريد أن يتمرد على القيود فيبدأ بخلخلة الأجناس وأنواع السرد وتشتيت الزمن والحبكة للحصول على أسلوب أدبي حر في الرواية. وعندما تحرر النص الروائي من القيود المغلقة وتكسرت خطية السرد تشظى وظهرت نصوص روايات هذا البناء على شكل قصص متراكمة متبعثرة فقدت منطيقيتها وجاءت بلقطات متناثرة لشخصيات غامضة ومتأزمة.

إن قراءة أولية لرواية «أحياء في البحر الميت» للقاص "مؤنس الرزاز" تظهر لنا أنّ «التشظي» شكل إحدى اللبنات الرئيسة لهذه الرواية التي تحاول أن تكسر الرتابة التي فرضتها الرواية التقليدية.

وقد اعتمدنا، في الخطوة الأولى، على ضرورة تقسيم البحث إلى قسمين: نظري وتطبيقي، حيث قمنا في القسم النظري بتعريف مفهوم التشظي في الرواية العربية المعاصرة وتاريخه وآلياته وليحمل بين طياته أهدافه وملامحه، في حين شكّل المبحث الثاني، وهو القسم التطبيقي، مقاربة تطبيقية لإبراز أهم الآليات التي استند عليها الروائي"مؤنس الرزاز" في رواية "أحياء في البحر الميت" ودراستها وتحليلها وصولاً، في النهاية، إلى النتائج المتوخاة من دراسة الرواية.

وترجع أهمية البحث وضرورته إلى أنّ الشكل السردي المغاير للشكل التقليدي "التشظي" لرواية «أحياء في البحر الميت»، والذي يأتي صدى لواقع التكسر الاجتماعي العربي، يتوافق مع القضايا الواقعية اللامنطقية والمتخلخلة التي تحيط بالإنسان في العالم المعاصر.

تهدف المقالة إلى تعريف ظاهرة التشظي والبحث عن تمظهراتها في رواية أحياء في البحر الميت، فقامت بتحليلها إجابة على الأسئلة التالية:

ما هو الهدف الذي يرمي الرزاز إلى تحقيقه عن طريق استخدام تقنية التشظي؟

ما هي أهم آليات (تقنيات) التشظي في رواية أحياء في البحر الميت التي استند عليها الروائي "مؤنس الرزاز" لإزاحة روايته عن مسارها التقليدي؟

ما هي الأسباب التي دفعت بالمؤلف إلى استخدام التشظي في سرد الرواية؟

اعتمدت هذه الدراسة المنهج الوصفي عبر دراسة للظاهرة ذاتها وكيفية تمظهراتها وآلياتها على أساس تحديد خصائص هذه الظاهرة داخل الرواية، تمهيداً لتحليلها إلى مؤشراتها والأدوار التي من الممكن أن تلعبها، وذلك عن طريق المنهج التحليلي.

وفي خلفية البحث، نجد أنه من الجدير بالذكر أن نشير إلى أنّ مفهوم التشظي كثيراً ما يرافقه مفهوم الالتئام المضادّ له، ولا يعني هذا الكلام أنّ المفهومين متلازمين ولا يمكن دراسة أحدهما بمعزل عن الآخر. قد يصدق هذا الأمر على مفهوم الالتئام، حيث يصعب تصوّر التئام لم يسبقه تشظٍ. أما بالنسبة لسابقة البحث فيجب القول إنّ هناك بحوثاً متعددة حول ظاهرة "التشظي" في النصوص الأدبية الشعرية والنثرية، منها ثلاثة بحوث كتبها «عالي سرحان القرشي»، أولها تحت عنوان «التشظي والالتئام في نص الحجيلي»، حيث يرى، من خلال دراسته هذه، أنّ الشاعر في لحظة التأليف يعاني من حالة التشظي ويبحث عن الالتئام في تشكيل ما يتمكن من تشكيله مما انصدع منه في حالة التوتر. وكانت أهم النتائج التي توصل لها بحث «القرشي» هي: ١- يلج الشاعر عالم الكتابة التي يريد الالتئام بها وفي عالمها، ولكن الكتابة تنفرج به إلى التشظي الذي يحيط بعالم النص من اختيار المفردات والصور، ومن نسج العلاقات المفارقة لعلاقات العيان، ولنسائج أُخَر ٢- عنوان ديوان الشاعر وهو "قامة تتلعثم" يُظهر حالة التشظي، فتبدأ بلغة الطفولة التي يبحث عنها الطفل ليلتئم مع عالمه، لكنه يتشظى بها حين لا يفصح فيظل في هذه اللعثمة وهذا التشظي حتى يفصح فتنشأ لعثمة من نوع آخر ٣- نصوص الأشعار في ديوان الشاعر تواجه التشظي برؤية يبثها الشاعر فيها، رؤية تحاول الالتئام، مع أنها نابعة من التشظي، رؤية تأتي بأسلوب النهي، وبأسلوب التوكيد، وبأسلوب الاستفهام التعجبي.. وكل ذلك متكون، ونابع من سيطرة التشظي الذي أضحى بديلاً لاستمطار علامة الرجاء والأمل.

وثانيها تحت عنوان بـــ «نموذج تطبيقي على نص الثبيتي (موقف الرمال موقف الجناس) لإجراء التشظي والالتئام» (٢٠١٧) اتخذ الباحث فيه مظهر التشظي والالتئام إجراءاً نقدياً لدراسة أشعار محمد الثبيتي وأهم نتائج البحث هي: ١- يأتي العنوان مفارقا للعناوين المستقرة مثل: شكوى، انتظار، أغنية، الذي هو تشظٍ عن كثير من العناوين السائدة، ومنها بعض عناوين محمد الثبيتي مثل: تحية لسيد البيد، يوميات لامرأة تضيء، يا امرأة، الطير ٢- يتكون النص من

مقطعين طويلين؛ في القسم الأول تشظي الذات مع وجودها وعالمها، وفي القسم الثاني رحلة الذات إلى المعنى والظفر بالقصيدة ٣- يأتي التقرير عن الذات في شعر محمد الثبيتي إعلاناً لحالة من التشظي، وخاصة تلك التي لامست شعر محمد الثبيتي، فكأنه يتجانف عن تلك المقولات التي لا تحفل بالمعنى نتيجة لعدم تحديد المعنى وعبثيته. والشاعر لا يتشظى عن ذلك ليقع في المباشرة والتقريرية، بل يتشظى عنها ليلامس الغموض الشفاف الذي هو من شأن الشعر، وليلتئم مع الغوص على المعاني ليعيد التشكيل.

وفي دراسته الثالثة «التشظي والالتئام في نص المرأة» (٢٠١٣) قول إن الإبداع الشعري الحديث لا تحدّ فيه الذات معالم السكون والهدوء، فالقصيدة تمردت على تركيب البيت الشعري وتفاعيله منذ البيت الأول، ومع ذلك فإن هذه الذات التي نراها في هذا التعبير بهذا الشكل نجدها تلتئم بهذا العالم وتلتحم معه برؤيتها في مفارقة نغفل عن أحد طرفيها. وأهم نتائج البحث هي:١- كانت الشاعرة ترنو إلى كتابة لتؤوّل عصف التشظي في ذهنها إلى التئام يعصم الذات من التشظي فيه، لكن شكل الكتابة مثل دلالاتها جاء ليعلن هذا التشظي في الكتابة السطرية وتناثر الذات في كلمات تنفرد بالسطر عن الجمل ٢- لدى الشاعرة رغبة في التواصل، عبر البوح، عبر الأسئلة، والبحث عن الجواب، ولا تحمي الذات من التشظي، بل هي تزيد ذلك التشظي سعة، وهوة، وانشطاراً ٣- رحلة الذات عند الشاعرة في القصيدة هي رحلة التشظي إلى التشظي، ورحلة الصمت إلى الكلام، ورحلة الستر إلى العري ولربما كان الستر والصمت حالة من التصالح مع تشظي الذات، وكان الشعر هو كشف الخبء، ونطق الصمت.

وهناك بحث آخر لأسامة غانم تحت عنوان "النص المتشظي في السرد المتجانس" (٢٠١٤) قام فيه بدراسة تشظي النص في رواية «آلام السيد معروف»، وأهم نتائج البحث هي: ١- إنّ الرواية تتكون من نصين متداخلين، نص داخل مقروء ونص خارج غير مقروء فالنص الأول يشير خفية إلى النص الثاني الذي يستمد منه خطابه وبنيته وآلياته، واعتماده عليه في فك رموزه واللامقروء منه، وهو ليس مناقضاً للمقروء أبداً، بل هو المتن الذي يمنح المقروء قوة وفعالية ٢- الراوي في نطاق الرواية، ليس مجرد ضمير المتكلم، اذ هو لا يمثل المؤلف تماماً، ولكن قد تقترب وجهة نظر الراوي من وجهة نظر الشخصية بشكل مثير إلى درجة يتلاشى فيها صوت الرواي في صوت الشخصية بحيث يصعب التمييز بينهما في كثير من الأحيان ٣- نص الرواية مفتوح يشكل معاني

مفتوحة، وأحداثها دائرية، وباستطاعة القارئ أن يبتدئ من أية صفحة ولكن ليس في استطاعته الانتهاء أبداً، لذا فما على الراوي إلا أن: يروي، يحكي، يسرد، ليجعلنا مطلين على تاريخ الإنسان ٤- النص المقروء واللامقروء، مصنوعان أساساً وهما نتيجة لثقافات متعددة، تتداخل كلها بعضها مع بعض في حوار، ومحاكاة ساخرة وهذا التداخل بين النصين، يجعل القارئ لا يفرق بينهما، ولا يعرف أيهما الحقيقي أو الضمني.

وهناك مقالة تحت عنوان «التشظي والالتئام في نص رواية بنات قبلي لماهر مهران» لهاشم محمد هاشم ومريم جلائي (٢٠١٧) تركز على الآلية الفنية البارزة التي وظفها الراوي في روايته ومعماريتها وعلى مضمون الرواية الذي دفع الكاتب لتوظيف تشظي النص باعتباره تقنية لسرد الرواية بشكل عام وأهم نتائج البحث هي: ١- الآلية الفنية البارزة التي وظفها الراوي في روايته هي تشظي النص وتقديم الأحداث في شكل متقاطع أو قصص متنوعة ٢- من أبرز الأسباب التي دفعت الكاتب لتوظيف تشظي النص باعتباره تقنية لسرد الرواية مضمون الرواية والقضيتان اللتان تناقشهما ألا وهما الثأر وقهر المرأة ٣- اقتصر استخدام تقنية تشظي النص على حكاية "فهيم العقيلي" ولم يستخدمه الكاتب في حكاية "السعفاء" فنجدها نصا ملتئما لأن التشظي والتوزيع للحكاية على هيئة قصص قصيرة ومتتالية يتناسب مع كثرة محاولات طلب الثأر. وتطالعنا نوال أحمد إسماعيل مساعدة برسالة ماجستير بإشراف أ. د. شكري عزيز الماضي، جامعة آل البيت، ١٩٩٨م، تحت عنوان البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز تناولت فيها أنواع البناء الفني في الروايات في ستة محاور: البناء المشظى المفكك، البناء المشظى المتنامي، البناء المتنامي، البناء التوالدي، البناء الحواري، والبناء الرمزي. وكانت مصادر البناء في روايات مؤنس الرزاز: الذات المبدعة وحركة الواقع، الرواية العربية، المصادر التراثية، وتشمل: التراث الديني، والتراث التاريخي والأسطوري، والتراث الأدبي، والثقافة الأجنبية. وخلصت إلى أنّ الرزاز سلك طريق الرواية الجديدة، فتصدع النص وانهار البناء التقليدي وتقطعت أوصاله بانفتاحه اللانهائي وغياب الحدود والفواصل المنطقية بين عناصر الرواية التي كادت تُمحى لتشكل عالما يتسم بالغنى والتعدد بين رواياته.

بيد أننا لم نرَ، في هذه البحوث، دراسة مستقلة تركّز على توظيف "التشظي" في رواية "أحياء في البحر الميت". أما هذه الدراسة فهي محاولة لكشف أبعاد وماهية هذه الظاهرة من خلال البحث في رواية "أحياء في البحر الميت".

وبما أنّ ظاهرة التشظي في الرواية هي من مظاهر ما بعد الحداثة لذا نرى لزاماً علينا، قبل الدخول في صلب الموضوع، أن نقوم بتوضيح مفهوم ما بعد الحداثة باختصار، ولا يمكن ذلك إلاّ بعد توضيح مفهوم الحداثة قبله لنعرف كيف يكون تشظّي الرواية مظهراً من مظاهر ما بعد الحداثة.

الحداثة وما بعد الحداثة

لا يزال مصطلح الحداثة أو الحداثية (Modernism) ضبابياً متذبذباً غير مستقر ومبالغ فيه في الوقت نفسه. وقد عرفت بأنها محاولة لرفض الجمود وكل ما هو تقليدي وتهتم بالإبداع، وهي، علاوة على ذلك، فوق العصور والأزمنة، إذ من الممكن أن تحدث في كلّ عصر. وهي حركة فكرية شمولية على كلّ الأصعدة.

ويعرف جابر عصفور الحداثة "بأنها البحث المستمر للتعرف على أسرار الكون من خلال التعمق في اكتشاف الطبيعة والسيطرة عليها وتطوير المعرفة بها، ومن ثم الارتقاء الدائم بموضع الإنسان من الأرض. أما سياسيا واجتماعيا فالحداثة تعني الصياغة المتجددة للمبادئ والأنظمة التي تنتقل بعلاقات المجتمع من مستوى الضرورة إلى الحرية، من الاستغلال إلى العدالة، ومن التبعية إلى الاستقلال ومن الاستهلاك إلى الإنتاج، ومن سطوة القبيلة أو العائلة أو الطائفة إلى الدولة الحديثة، ومن الدولة التسلطية إلى الدولة الديموقراطية" (انظر: عصفور، ١٩٩٠: ١٧٧-٢٠٩). وهذا التعريف أقرب إلى المثالية منه إلى الواقع، حيث شكلت الحداثة على مدى القرون الماضية دريئة للنقد من قبل مفكرين أفذاذ مثل ماركس ونيتشه وفرويد واستطاعوا أن يفندوا جميع الأسس التي قامت عليها (وطفة، سبتمبر ١٩٩٧: ٤١- ٥٠).

وقد استهلكت الحداثية ما لديها ولم تصمد أمام الكوارث الإنسانية، خاصة الحربين الكونيتين، فنزعت إلى الاغتراب والعدمية والتشاؤمية في مضامينها، الأمر الذي رفضه أنصار الواقعية داعين إلى التفاؤل والثقة بالنفس. لكنّ تياراً مناصراً للحداثة اعتبرها قرينة لفكر التنوير، وليس ذنبها أن

يتم الخلط بينها وبين نظريات فكرية وأدبية أخرى. لكنّ هذا الخلط أدخلها في دوّمات من الفوضى والتشتيت وليمهّد السبيل لما بعد الحداثية، حيث اهتزّت الثوابت وساد التشكيك وتبعثرت القيم، إذ رفضت نظرية ما بعد الحداثة المعادلة الحديثة التي تقرن العقل بالحرية (انظر: راغب، ٢٠٠٣: ٢٨٦- ٢٧٠). وليست ما بعد الحداثية (Postmodernism) نظرية واضحة المعالم، بل هي حركة تستوعب أيّ شيء وكلّ شيء. وينقل الدكتور نبيل راغب الذي وصف ما بعد الحداثية بالنظرية المراغة والهلامية، ينقل عن الناقد الأمريكي إيهاب حسن وصفه لزمن ما بعد الحداثية بأنّه زمن استحالة التحديد (انظر: المصدر السابق:٥٢١).

"إن السمات الأساسية التي تنطلق منها حركة ما بعد الحداثة تتمثل في عدة اتجاهات أهمها هدم الأنساق الفكرية الجامدة والإيديولوجيات الكبرى ورفض الحتمية الطبيعية والتاريخية ورفض اليقين المعرفي المطلق ورفض المنطق التقليدي الذي يقوم على تطابق الدال والمدلول وإسقاط نظام السلطة الفكرية في المجتمع" (طلبه سلكها، ٦/ ٢/ ٢٠٢٠: موقع صحيفة المثقف).

التشظي في الرواية

إن التشظّي في اللغة هو التفرّق والتشتت وابتعاد الأشياء والأجزاء عن بعضها. وقولنا: "(تشظّى) العودُ: تطايرَ قِطعاً. وقالوا: تشظّى الصدفُ عن اللؤلؤ: تشقق عنه. وتشظّى القومُ تفرّقوا" (المعجم الوسيط: ٤٨٣). وهذا المعنى هو الذي حمله مصطلح التشظي الذي هو جزء من تقنية ما وراء القص وهي تقنية من تقنيات ما بعد الحداثة. "إن مصطلح ماوراء القص أو مصطلح ماوراء الرواية Meta fiction هيمن على مصطلحات أخرى. ورغم الخلاف الشائع بين النقاد عن نشأة هذا المصطلح في الغرب، يتفق كثير منهم على أن أول من استخدم هذا الأسلوب هو الروائي الأمريكي "ويليام غاس" عام ١٩٧٠" (مطلبي، ٢٠١٦: ٢٧٨). وقد أكّد هذا الأمر باحث آخر، معتبراً أنّ هذه التقنية تؤدي إلى إبراز دور المؤلف في الرواية، حيث يقول: "تمت صياغة مصطلح metafiction[١] لأول مرة في مقال بقلم ويليام هـ. جراس (١٩٧٠) لتحديد نوعية الخيال التي تعكس تأليفها وطبيعتها، مما يؤكد الدور الذي يلعبه المؤلف في خلق العمل" (أبو طالبي، ٢٠١٥: ٧٦).

[١]- ما وراء السرد أو ما وراء القص أو ما وراء الرواية.

ويسميه الناقد العراقي فاضل ثامر الميتاسرد، حيث يقول: "فالميتاسرد، في الجوهر، هو وعي ذاتي مقصود بالكتابة القصصية أو الروائية يتمثل أحيانا في الاشتغال على إنجاز عمل كتابي أو البحث عن مخطوطة أو مذكرات مفقودة وغالبا ما يكشف فيها الراوي أو البطل عن انشغالات فنية بشروط الكتابة مثل انهماك الراوي بتلمس طبيعة الكتابة الروائية" (ثامر، شتاء ٢٠١٣: ٦٤).

"لقد اعتاد معظم القراء على النمط التقليدي لتصوير الأحداث في السرد. إن امتلاك ترتيب زمني لتسجيل الأحداث والمواقف كان جزءاً لا غنى عنه في الروايات الواقعية بحيث يكون القراء مدركين تماماً لما يتعاملون معه. هذه التقنية لا يثق بها أتباع ما بعد الحداثة الذين يفضلون طرقاً أخرى بدلاً من اتباع الطرق التقليدية الأساليب. إنهم يخرجون عن الصور الواقعية للأحداث والشخصيات في رواياتهم. إحدى الطرق هي النهايات المتعددة ... وهناك وسيلة أخرى لإتاحة مكان مفتوح وغير حاسم، وهي تقسيم النص إلى أجزاء أو مقاطع قصيرة مفصولة بمسافات أو عناوين أو أرقام أو رموز" (أبو طالبي، ٢٠١٥: ٧٧). ويمكن القول إن ظاهرة التشظي مغربة وفيها جوانب مظلمة تميط اللثام عن مكنونات الجوانب الذهنية والشعورية لشخصيات الرواية ولهذا لم تعد تعنى بالترتيب النمطي المنسق ببداية ووسط ونهاية لأن مهمتها تكسير القوالب المنطقية والكلاسيكية والثورة على الجمود والرتابة. وهذا التشظي يجعل التعامل مع الرواية صعبا، وظهور الفوضويات هو، في الواقع، ظاهرة فنية يتضح عبرها موقف الإنسان المعاصر تجاه المجتمع الذي يعيش فيه. والزمن في الرواية المتشظية يتجاوز كل الواقعيات وكل ما هو منطقي للحصول على حرية كاملة تصل إلى درجة التشظي في مسار الرواية فتتحول إلى الهذيانات والكوابيس أو العوالم الخيالية مما يجعل القارئ يعيد قراءة النص ليدركه وكأنه يعيد خلق الرواية ويتحول إلى أحد الشخصيات الروائية وهذا ما يعبر عنه «فاروق السيد» في شرحه لظاهرة التشظي في الروايات، إذ يقول: "أبعاد الزمن تتجاوز كل ما هو منطقي وواقعي إلى حرية لا نهاية لها في التشكيل تصل إلى درجة التشظي والتبعثر ويتحول إلى شيء شبيه بالكابوس أو الحلم مما يجعل المتلقي يفقد القدرة على جميع خيوط نص الروايات المتشظية أثناء القراءة وربما يحتاج إلى قراءة ثانية تجعله قادرا على استجماع هذه الخيوط" (علاوي، ٢٠١٣: ٣٠٧).

تنزع روايات الرزاز عامةً، ورواية "أحياء في البحر الميت" خاصةً، منزعا تجريبيا واضحا وهي تخرج على الأنماط السردية التقليدية وتعتبر تكسيرا للأنماط السائدة وتمتاز بالعديد من

الخصائص التي تجعلها حقلا تجريبيا؛ فهي من حيث الشكل تنتمي إلى النموذج الذي يطلق عليه الرواية المتشظّية التي يغلب عليها التشظي تجسيدا لما يجري في العالم بما فيه من موجودات وسكان وقيم من التفسخ، ما يدل على قدرة الروائي المميزة على نسج العناصر الفنية وتزيينها بعنصر الجمال على الرغم من إدخال القارئ في حالة من الغموض. ومن القراءة الأولى نجد أن بنية رواية "أحياء في البحر الميت" تعتمد على فكرة التشظي لأنه من المتعارف أن يكون النص الروائي عبارة عن بنية متسلسلة في السرد والحكي بطريقة تصاعدية في تطور الأحداث والشخصيات لكن تغير حركة هذه الرواية وتطورها من الدائرة الطولية والمحددة للسرد إلى رواية التفكيك والتكسير والتشظي الذي تقام على قاعدته بنية النص الروائي ويكون من الميزات الرئيسة في رواية "أحياء في البحر الميت". وقد أفاد الرزاز، لتحقيق التشظّي في روايته، من عدّة آليات، أهمها تداخل الحلقات السردية، والبناء الزمكاني المتشظي، والتشظي في الحبكة، والتشظي في الشخصية. وسنعرض لتطبيقاتها في الرواية في ما يلي:

تداخل الفضاءات والحلقات السردية فى الرواية

لقد نهج مؤنس الرزاز نهجا روائيا حرا نابعا عن رؤيته للعالم وليس ترفا أو لعبة فارغة من المضمون يمارسها الكاتب كما يشاء. وهذا التداخل هو ما تعترف به شخصية «عناد الشاهد» [أحد الشخصيات الرئيسة في الرواية] في سياق الرواية الميتاقصية المتمثل في الحديث مع القارئ: "كنت أفضل لو أن مؤنس الرزاز صورني شخصا سويا أليفا، لكنه أصر على أن يجعلني نتاج هذا الزمن المجيد وهذا الوطن السعيد. لا بل جعلني أكتب رواية مفتوحة تتداخل مع روايته وتختلط بها شأنها شأن كوكتيل الأزمنة والأمكنة التي صورها. وقائع هذه الرواية مفتوحة تجري في عوالم متباينة متداخلة: عالم الوهم وعالم الواقع وعالم الحلم ونحن، أي أبطال الرواية، نضطرب أيضا في مدن مختلفة ذات أزمنة ذاتية" (الرزاز، ١٩٨٢: ١٨٠). وفي هذه الرواية نرى أن القصة معدومة ولا نجد السرد الخطي، بل تتألف الرواية من أوراق كتبتها شخصية «عناد الشاهد» في عوالم الغفلة والوهم الممتدة ما بين النوم واليقظة والتنافر والانقلابات النفسية والروحية؛ لأن هذه الأوراق كما يقول «مثقال» [أحد شخصيات الرواية] في بداية الرواية: "تتشكل رواية ولا تتشكل، تتقمص سيرة ذاتية وضد السيرة الذاتية فاللغة فيها تتضارب وإيقاع نبضها يتنافر

والوجوه تتحد لتنفصل وتتحلل لتعود فتتحد ثم تتشظى والراوي [أي عناد الشاهد] يحكي في نومه ويثرثر ويبربر وقد احتاط لكل هذا الهذيان بآلة تسجيل تسجل هذياناته بينما هو نائم غافل وكان يفز أحيانا من الفراش فيسجل خاطرة أو رؤيا أو ملاحظة على الجدار المجاور لسريره ثم يعود إلى نومه راضيا مطمئنا فيلج عوالم المنام بكوابيسها وأحلامها المتشظية" (المصدر نفسه: ٦). تتداخل البنية السردية في هذه الرواية وتمتلك الشخصيات الأساسية الحرية في التعبير عن وجهات نظرها في عوالم خيالية بعيدا عن تحكم المؤلف. وفي كل هذا التداخل وتعدد القصص الفرعية والأصلية تتقاسم الثنائيات والضديات التي هي من الميزات الرئيسة لكل روايات ما وراء القص. كما تجسد هذه الرواية حقائق فنية جديدة وخفية من خلال الومضات واللقطات الفنية المبعثرة والانحرافات السردية ومفارقات الأمكنة وفي الاهتمام بالموقف الاجتماعي السياسي الذي تتخذه شخصية عناد الشاهد وتختلط اللقطات الحكائية وتتحول إلى مزيج وحكاية واحدة أصولها في الحكاية الرئيسة، وهذه المشاهد المنفصلة تتصل في ما بينها وتتداخل بأكثر من خيط. فشخصية عناد الشاهد موجودة في كل المشاهد وهو شاهد على كثير من الأحداث التي تقع فيها ويملك الحرية المطلقة في التنقل بين الشخصيات والأحداث ويمسك بزمام الحدث وهو قادر على منحنا معلومات حول الشخصيات. يقول، مثلا، عن الرائد: "إنه النذل الذي خان العهد وسلم محجوب الذي خرجت مريم تلتمس له الأمن. إنه الرجل العاجز في الفراش، بل هو رفيق الغزاوي في القتال ومثقال في الدهشة. إنه العاطل عن العمل. إنه المفصول من الحركة" (المصدر نفسه: ٣٠). وفي هذه اللقطات المتناثرة، تمكنت هذه الشخصية أن تتوغل في أعماق نفسها وتكشف عن مكنوناتها أمام القارئ: "سألت رغبة في السؤال: لماذا استيقظت؟ ماذا أفعل بنفسي الآن؟ هل أعود إلى المنام؟ متى أنا من الوقت؟ كأن جسدي يكاد يتساقط تحت ضغط الراحة والمخدرات" (المصدر نفسه: ١٥). نراها تتحدث وتخاطب نفسها بطريقة المونولوج وتيار الوعي للتعبير عن سلوكها وأحوالها النفسية لكي تبوح بأسرارها السريالية والعبثية. ويُحدث الاستغراق المكرر انكسارات في الحلقات السردية كما يجمّد الحركة، وهذا ما يدركه الكاتب على ما يبدو، لأن «مثقال» في الفصل الأخير من الرواية، وعند انتهاء القصة، يشير إلى هذه المشاهد المكررة والزائدة ويبررها ويحاول إقناع المخاطب بأن هذه المشاهد المكررة وردت في الرواية لأن الشاهد كتبها في عواصم مختلفة فلم يعمد إلى الحذف رغم ضرورته: "ملاحظة من مثقال: لو كنت مكان

الشاهد لاختزلت كثيرا واختصرت حسب قانون الاقتصاد في اللغة ولحذفت كل النعوت الزائدة والصور المكررة. ولتجنب الإسهاب ورغم أن الشاهد منحني الحق كي أفعل في هذه الأوراق ما أشاء إلا أنني لم أحذف كلمة واحدة، إذ خفت أن يكون المشهد الذي أرى فيه تكرارا هو انتقال الصورة من عالم اليقظة إلى الهلوسة أو المنام وبالتالي لا يكون المشهد مكررا وإنما انتقال من العالم الآخر، وعلينا أن نتذكر أن الشاهد كتب هذه الأوراق في عواصم مختلفة ومن هنا ترددت خوفا من أن يكون للمشهد المكرر، حين يقع في مدينة أخرى، معنى آخر ضمن السياق النفسي ولهذا لم أعمد إلى الحذف أو الاختزال رغم ضرورته" (المصدر نفسه: ١٨٠). وهذا يعني أن التكرار هنا يولد دلالات جديدة حسب رؤية الشخصية، وهو ما يؤكد محاولة الكاتب التجديد في الرواية عبر التكرار والاسترسال بين المشاهد.

تتجلى الكتابة المتشظية في الرواية من خلال هندستها وبنائها المضطرب؛ فقد خصص المؤلف لكل مجموعة من الصفحات عنوانا، كما لا نرى في عدد الصفحات توازنا ولا في أسطر نصوص كل صفحة. وأحيانا نجد أنفسنا إزاء تشكيل شعري حر وهذا يعود إلى تحرر الكاتب من كل القيود. يقول الكاتب، وكأنه يكتب مقطعا من الشعر الحر:

إنه العاطل عن العمل

إنه الذي تخونه كفّي [إحدى شخصيات الرواية] مع النقيب

إنه الذي يدّعي عضوية كاذبة في الحركة

إنه المفصول من الحركة (المصدر نفسه: ص ٢١).

البناء الزمكاني المتشظي

لقد أصبح الزمن في الروايات الجديدة أداة مرتبطة بالشخوص والأماكن وهذه العناصر هي التي تفرضه، فقد ترتد إلى الماضي لتدير به الحاضر كما قد تقصد المستقبل لتدير به الحاضر أيضا، فإذا كان الزمن في الرواية التقليدية يوظف بطريقة واحدة خاضعا للتسلسل المنطقي في تواتر الأحداث السردية فإنه في الرواية الحداثية تبدل إلى مشكلة لأنه كما يعبر عنه «مصطفى التواتي» "أصبح عنصرا معقدا وشريانا حقيقيا من شرايين الرواية" (التواتي، ١٩٨٦: ١٠٧). يتمثل تداخل الحلقات الزمنية بتكرار حلقات الحوادث مع التنويع أحيانا ومع التماثل أحيانا أخرى بحيث يشعر القارئ بأنه لم يغادر اللحظة المصورة ولم ينتقل إلى لحظة جديدة. وللبناء المتشظي للزمن

نهج مغاير، فأبعاد الزمن تخضع للتشظي والتكسر وتجاوز كل مفهوم يقود إلى التتابع، وهذا الأمر يجعل رواية الزمن المتشظي تتحول إلى شبه حلم أو كابوس وتتجاوز أحداثها كل ما هو منطقي وواقعي وتتحول اللغة فيها إلى حالة شعرية مكثفة تتجاوز قواعد اللغة. وقد ظلت الرواية العربية تواصل تجددها وحداثتها على مستوى البناء الزمني الذي لا يبقى فيه مسار الخطاب السردي منتظما ومتقيدا بالترتيب الزمني.

يسيطر المناخ القاتم على رواية "أحياء في البحر الميت"، كما أنّ تداخل الحلقات السردية وتشابكها يولّد حركة زمنية ليست إلى الأمام ولا إلى الخلف. فكلما تقدمنا في القراءة نجد أنفسنا عند المشهد الأول بين مسقط الرأس ومدينة الأحلام والهذيانات، وكأن الراوي لم يعد يحرص على وضع معالم نصية تساعد القارئ في تتبع الأحداث، مثل استخدام ظرف الزمان أو الإشارات أو التواريخ المحددة وتوالي أحداث الحكاية مع عدم التحديد الدقيق للمدى وسيطرة اللازمنية على أكثرها، فيشعر القارئ بأن أحداث القصة ليس بينها رابط وأنها تتوالى في حركة عشوائية. ومن الصعب أن نلخص هذه الرواية بسبب التداخل وتكرار الأزمنة والشخصيات أولا والمناخ المتشظي ثانيا، بل من الصعب أن نقتبس من الرواية للتدليل على هذا التداخل والتشابك والتكرار لأن عملا مثل هذا يحتاج إلى صفحات ممتدة، ولكن من الممكن قراءة الترسيمة التالية للرواية التي قد توضح كيفية تكرر الحلقات السردية والأمكنة:

يوم عابس / بيروت / بين مسقط رأسي ومدينة الحلم / مسقط رأسي / في مدينة الحلم

مسقط رأسه زمن الجزر / من اعترافات الرائد القائد/ بيروت / مدينة الحلم / مسقط رأسي

مسقط الرأس/ مسقط رأسي/ مدينة الحلم/ مسقط رأسي/ مدينة الحلم/ مسقط رأسي/ مدينة الحلم

من اعترافات الرائد القائد/ بيروت/ قصة مسلسلة: أنا عشيقة أبي/ من اعترافات القائد الرائد

وهذه اللقطات تؤكد وجود ثلاثة مستويات مكانية زمانية وهي مستوى مسقط الرأس، مستوى مدينة الحلم ومستوى بيروت ولكل من هذه المستويات شخصية معينة يجمع بينهما ويوحدها شخصية عناد الشاهد. والزمان في مسقط الرأس ومدينة الحلم لا يتحرك ويكاد يتوقف وهو كما يشير إليه عناد الشاهد "سلحفاة محنطة نامت.. أحراش وأطلال حول المدينة منذ عصور ودهور وظلت، مثل ديناصور، ثابتة الأقدام تميل ولا تزول" (الرزاز، ١٩٨٢: ١٠٠) و"ساعة الدار معطبة"

(المصدر نفسه: ١٠١)، بينما يتسم الزمن في بيروت، زمن المقاومة في هذه الرواية، بالفكر التصوفي: "الماء من لون الإناء فالمكان إناء والزمان ماء" (المصدر نفسه: ٧). وهكذا نرى أن الأزمنة الثلاثة تتكسّر وتتداخل فالزمان الماضي يتمثل في "عناد الشاهد" وكما يعبر عنه «إبراهيم خليل» "كأن الزمن زمن وجودي يسري في فراغ لا ينعكس على الظواهر والأحياء والأشياء فلا فرق بين زمن عناد الشاهد وزمن والد عناد الشاهد" (خليل، ١٩٩٠: ٤٤). وزمن المستقبل يتمثل في "مثقال الماركسي". يقول الراوي: "تأمل مثقال على محيا عناد الشاهد وفكر: إنه يهرب إلى الماضي وأنا إلى المستقبل كلانا لا يعيش الحاضر" (الرزاز، ١٩٨٢: ٩٤). و زمن الحاضر هو زمن مريم والغزاوي: "تركض والغزاوي من متراس إلى متراس من جبهة إلى أخرى من مسرحية دريد لحام إلى مسرحية زياد الرحباني إلى مسرحية عادل وهي تجوب شاطئ صيدا في سيارة عسكرية مع مجموعة من رفاقها. الليل يوحد بينها والبحر" (المصدر نفسه: ١٣٥). فكأننا نرى كوكتيل أزمنة وأمكنة كما يشير إليه الراوي أي "عناد الشاهد" عندما تزوره «سوزي»، إحدى شخصيات الرواية: "أمام عيني زلزل قلبي. أتراها زارتني حقيقة؟ أم أني التقيتها عبر عوالم الهلوسة وماذا عن هذه الرائحة؟ بغتة سمعت صدى كلمات تتردد في ذاكرتي المشوشة؛ صوت سوزي يرجع في بالي: كوكتيل أزمنة وأمكنة" (المصدر نفسه: ٤١). ونفس هذا المضمون يشير إليه "الراوي" في الحوار مع "الرائد": "قال الرائد إن عبد الحميد لن يسمح بنشر الأشعار، وقلت إننا نخلط بين الأزمنة والأمكنة. كوكتيل أزمنة وأمكنة والماء من لون الإناء" (المصدر نفسه: ٤٩). فقد غابت في هذه الرواية ملامح الزمان والمكان فلا فرق بين اليوم والأيام الأخرى فلا حدود ولامكان "أهرب من الحدود إلى الحدود. لا تحت لا فوق لا يمين لا شمال، إذ لا مكان ومنذ متى؟ لاجواب.. إذ لا زمان. لكني بسيط والبسيط لا يقبل القسمة. مع ذلك أتشظى" (المصدر نفسه: ٣٩). وتفرض هذه الأزمنة تكرار الحدث والصورة في مسقط الرأس ومدينة الحلم، كما تفرض تداخل السرد وتشظيه. ومن هنا تأتي صعوبة تحديد حدث سابق أو لاحق في الأحداث بسبب عدم تحديد زمنها من ناحية وانعدام التسلسل الحدثي من ناحية أخرى فينكسر الزمن من خلال ظواهر سردية متعددة ووصف أشياء ليس لها علاقة مباشرة بسياق القص، لأن الوصف من أروع الوسائل الفنية التي اعتمدها الراوي، أي شخصية "عناد الشاهد" لإيقاف مسار السرد. فإذا كان الوصف متصلا فنيا بالمكان ويحيل على الثبات فإن الزمن مرتبط بالحركة والصيرورة كما نرى في

هذا القسم من الرواية: "الحر شديد، المروحة تئن وأنا أحتسي بيرة ساخنة وأراقب الهاتف بنظرة مغيظة ثم أنهض، المدينة قبر كبير، العابرون جثث تمشي، مدفونون في التفاصيل، السماء تنخفض، الأرض ترتفع والجهات الأربع تتقدم نحوي، فتحت المذياع سافر السيد الـ. زار السيد الـ..، في الحمام عثرت على صحيفة قديمة طالعات صفحة الوفيات وعنّ لي حل الكلمات المتقاطعة" (المصدر نفسه، ١٧٦). ففي هذا المقطع الممتد تغيب الحركة والزمن تماما والتعابير من مثل «المدينة قبر كبير» و «المروحة تئن» و «العابرون جثث» صور تنقلنا إلى مناخ شديد العتمة، وهو مناخ اللحظة الحاضرة الممتدة بكآبتها ولامعقوليتها التي لا تريد أن تنتهي، بل تريد أن تسيطر على الفضاء العام للنص الروائي. ونرى في مستوى الزمن أنّ هذا الراوي، أي البطل الذي كان فاعلا حقيقيا في الماضي، أصبح مفعولا في الحاضر كأنه يقول لنا إن زمن الحاضر قد ينتقم من زمن الماضي: "حياتي عسيرة. رحت أشرح وأرثي نفسي. وكانت الزنازن والخنادق تتعطش للعملة الصعبة وعمري صعب. أدس يدي في جيب الماضي: سنواتي صادرتها الزنازن والأقبية في الحاضر والمستقبل. الأزمنة تخترق صفوف بعضها. أحذف المساء فيرتطم النهار بالليل ويفنيان. وأنهار في أنهار تنهار في النهار" (المصدر نفسه: ٤٠). وبهذا يأخذ الزمن الشكل الدائري، فالرواية تنتهي بالخطاب نفسه، بضمير المتكلم الذي بدأت به. فالشكل الدائري شكل يمكن أن يستغرق أياما ويمكن أن يتستغرق دهورا أو قرونا بمئات أو آلاف السنين وفي الخطاب النهائي "لعناد الشاهد" نرى أنه يفسر عبارة «الماء من لون الاناء» التي وردت في الرواية عدة مرات: "فمؤلف أحياء في البحر الميت يفسر قول المتصوف: الماء من لون الإناء على أن الماء زمان والإناء مكان وهكذا تنتج كل مدينة زمانها الخاص المتميز، بل المناقض لإيقاع زمان مدينة أخرى من حيث أن الزمان إيقاع ذاتي ينبض في أعماق الذات" (المصدر نفسه: ١٨١). فاللعب بالزمن أصبح من المرتكزات الرئيسة في هذه الرواية ولم يرد على أساس المنطق والتسلسل، بل انتشر في أنحاء الرواية على أساس الحالات النفسية للشخصيات في مستويات عديدة وبنية متداخلة بين الحاضر والماضي فلا يتبين في عتبات نص الرواية إلا انعكاسات الواقع المتشظي. واللعب بالزمن اتخذ له مستويات في هذه الرواية؛ فهو زمن لم يكن حسابيا، بل هو زمن نفسي ومتخيل يتجاوز الزمن الواقعي المنطقي فيتداخل مع أزمنة الآخرين على أساس تقاطعات الرؤيا وانعكاسات الواقع منفتحا على أزمنة عدة تستغني عن استمرارية الحركة إلى الأمام ويتداخل فيها الماضي بالحاضر فنرى أن الزمن

النفسي هو الأكثر حضورا ووضوحا في فضاء هذه الرواية ويشكل زمنا جديدا بين تذبذب الشخصيات واضطراباتها في الانتقال من مكان إلى مكان آخر كما تشير إلى ذلك «نوال مساعدة» في قولها حول زمن الرواية: "أخذ يتحكم في طبيعة الأزمنة والأمكنة فاختلطت إيقاعاتها ونشطت علاقاتها لتشكل زمنا جديدا يتفاعل مع العناصر الأخرى ونجد الشخصيات تضطرب وتهتز إيقاعاتها من مكان لآخر فشخصية عناد الشاهد في هذه الرواية لا يشعر بالحياة في مسقط رأسه (الأردن)، إيقاعاتها مضطربة، فهو ميت في بحر ميت" (مساعدة، ٢٠٠٠: ٥٨). فمعيار الزمن يبدو مشوشا وتبدو شخصية عناد الشاهد ضائعة ومرتبكة ومشوشة الذهن تماما وهذا ما نشاهده عندما يصف حالاته: "العرق يتصبب من جبيني ويندلع في عيني. لا أجففه. يوم آخر لا يحمل جديدا، يتقمص الأمس وأول من أمس و.و.و. الزمان هنا نرجسي والمكان مرايا. اللحظة تكرر نفسها طوال أسبوع، شهر، سنة. نسخة جديدة عن الأمس تبدأ في المساء أو الظهر. يوم مديد مثل قبر عميق يفتح فاه ينتظر جثتي" (الرزاز، ١٩٨٢: ١٢). ولكنه، حيث ينطلق بذاكرته وتداعياته إلى بيروت، يتزن شعوره وإحساسه ويصبح إيقاع الزمن طبيعيا ويبتعد من الموت لكي يقرب من القتال وهذا ما نراه في حواره مع الغزاوي فور وصوله إلى بيروت: "مد الغزاوي ذراعيه وفردهما وقال وهو يحتضنني: أية لوثة عقلية أعادتك إلى بيروت القتال والاقتتال. وتنشقت الهواء. ملأت رئتي به. قلت: هنا القتال وهناك الموت" (المصدر نفسه: ١١٦). وهذا الأمر يؤكد طبيعة الزمن الذي يحدد الشعور الداخلي للإنسان بالمكان فنرى أن بيروت زمن الاحتلال في هذه الرواية ليست هي نفس بيروت زمن المقاومة، إذ يتغلغل الزمن في المكان ويتكثف الزمان ويصبح شيئا فنيا كما يتكثف المكان فيندمج في حركة الزمان كما ذكرت «منى محيلان» في قولها حول الزمن: "أن الزمن في هذه الرواية يرتبط بمكان إقامة عناد والزمن هو العنصر الأهم من بين عناصر الرواية الأخرى وهو متداخل ومتشابك لأن الهذيان والأحلام يشكلان عنصرا بارزا في الرواية وذكرت إشارة الراوي نفسه إلى ذلك فزمن بيروت يتداخل بزمن مدينة الحلم وزمن مسقط الرأس يختلط بزمن مدينة الحلم دون قيد أو ضابط واع فالهذيانات تشبك الأزمنة وتلغى الفواصل بينها" (محيلان، ٢٠٠٠: ١٥١). والرواية تستحضر تقنيات تيار الوعي بأسلوب الحلم والمناجاة للكشف عن بواطن الشخصيات العالقة في جحيم الزمن الضائع والسقوط في اللاشيء والعتمة الأبدية الذي يغادر ببطء جنونا وهذيانا: "انحط جسدي على الكنبة. كعادتي

مضيت إلى الماضي.. عيناي تنبشان الذاكرة. إذا غالى الفعل حضر التأمل. قلت لنفسي: أهذا ما فعله بروست في بحثه عن الزمن الضائع؟.. لا" (الرزاز، ١٩٨٢: ١٩).

التشظي في الحبكة

يتسم الهيكل العام لرواية "أحياء في البحر الميت" بالتشظي، إذ نرى الروايات المتشظية والقصيرة داخل الرواية الرئيسة لا ترتبط إلا بخيط الشخصية الرئيسة، أي "عناد الشاهد" وتفقد الوضوح ويتشتت فيها منطق التسلسل والترابط وتتمزق الحبكة التقليدية لكي تثير التساؤلات والشك وتشكله كمتخيل قابل للنقض والاختراق لظهور الاحتمالات الكثيرة كما يعبر عن ذلك «إبراهيم السعافين» بقوله: "تتفتح هذه الروايات على عدد لا يحصى من الاحتمالات مما يفقدها المنطقية ويبعدها عن اليقين" (السعافين، ١٩٩٥: ٢٦٠). كان الرزاز يعاني من الواقع العربي كما كان يعاني من تجربته الشخصية والتجربة السياسية لوالده منيف الرزاز وتأثره بحياة والده السياسية وموقفه من القضية الفلسطينية، فنراه يحكي عن هذا الموقف حتى في أحلامه المتشظية: "إذا وقف مائة مليون من العرب الأشاوش الذين يمتازون باحتساء البيرة ليل نهار، ووقفوا شامخين على قمة الجبل ثم باعدوا ما بين سيقانهم ثم بالوا جميعا وفي وقت واحد على السهل فإن إسرائيل، أيها السادة، والقواد المعلمون المناضلون سوف تختفي تحت بحر عربي أصيل من البول" (الرزاز، ١٩٨٢: ١٠٣). فلهذا يربط «قتيبة الحباشنة» بين مقولة التشظي عند الرزاز والواقع السياسي في قوله "تشكل مؤنس مجروحا بالواقع العربي المنخور بالتجزئة والتشظي والتبعثر فأخذت الأزمة تعيد إنتاج نفسها على يد المبدع فحمل الخطاب وورّثه همه وألمه فحكى الخطاب قصة هذا العالم الموجوع بالتشظي وأحال التشظي عند الرزاز إلى تجربته الشخصية وتجربة والده منيف الرزاز، الذي يحيل إلى تجربة البعث وانشقاقاته المتوالية في الأردن وسوريا والعراق وتجربة التشظي التي عانى منها الأب" (الحباشنة، ٢٠٠٨: ١٤١). فلهذا أحس مؤنس الرزاز أن الإنسان غير قادر على حمل مسؤولية شروخه وتشظيه فحملها الزمان والمكان كما نشاهد ذلك في الرواية موضوع البحث، حيث اختلطت الملامح والتفاصيل واختلط الواقع بالوهم والكابوس وزالت الحدود الفاصلة بين المعقول وغير المعقول والممكن وغير الممكن كما تجلى هذا التشظي من خلال العناوين المتفرقة والمتباينة في أحجامها للرواية والتي لا يجمع

بينها سوى خيوط التكرار حينا أو التداخل حينا آخر إذ تتألف عناوين المشاهد في رواية "أحياء في البحر الميت" من أسماء الأمكنة والأزمنة كما أشرنا إليها آنفا، بالإضافة إلى عدد قليل من العناوين المتفرقة المتناثرة مثل "الليمون" و "قصة مسلسلة بعنوان: أنا عشيقة أبي" و "مقدمة مؤخرة". وهذه العناوين والمشاهد المتفرقة هي التي تؤدي إلى ظهور الحبكة الجديدة في كل المشاهد، كما تمثل حكاية جديدة ورواية فرعية قصيرة في قلب الرواية الأصلية. وقد تناثرت وتبعثرت هذه المشاهد المتنوعة وسط فضاء الرواية بطريقة تدل على تشظي الحبكة، فلا يلبث أن يقرأ القارئ قطعة واحدة ويعالج فكرة ما حتى تلقي الرواية بها وتتعلق بغيرها، فما هي إلا أقصوصات متفرقة بعيدة عن المنطق وسط عالم المنام تتداخل ولا تتحرك إلى الأمام، بل تشكل لوحة مليئة بالقهر والتناقضات بحيث يصعب تلخيصها لكثرتها وتفرعها، وهذا ما يشير إليه الراوي في بداية الرواية: "جاءت هذه الأوراق متداخلة مختلطة فزمن الوهم يلج زمن اليقظة، وزمن اليقظة جلاب لزمن المنام، وزمن المنام يتسرب في شرايين الدم المضرج بالمتاهات والصور، هذه الأوراق المختلطة هي في أسوأ الأحوال عمل أدبي قد يراه المرء رواية مفتوحة وقد يراه آخر ضد رواية ويراه ثالث هلوسة وتجديدا ويراه رابع مجرد أوراق لا تصلح إلا لتستعمل في المرحاض!" (الرزاز، ١٩٨٢: ٦). فالرزاز "في باكورته الروائية (أحياء في البحر الميت) حاول أن يحطم الشكل الروائي التقليدي الذي استقر في عمل نجيب محفوظ وعدد من الروائيين العرب الذين تأثروا به وقد حاول أن يبتدع شكلا روائيا عربيا يأخذ فيه السرد والحبكة الروائية مسارا دائريا" (صالح، ١٩٩٣: ٧٩). ولا يدور السرد في هذه الرواية في خط واحد، بل يدور في حركة دائرية وتنتهي الرواية حيث بدأت وتتعرض فيه الشخصيات بملامحها النفسية للتعبير عن تجربة عدمية وأجواء كابوسية تعصف بالإنسان العربي في مرحلة انهيار المجتمع العربي الذي بدأ منذ هزيمة حزيران وبلغ ذروته في الاجتياح الإسرائيلي لبيروت، وذلك عبر تدمير المعمار التقليدي لبناء الرواية، وكل هذا التدمير لم يكن سوى مرآة تعكس حالة تفكك عربي بشع ومرعب ليبنى الكاتب روايته على العبث والقارئ يشعر أنه لا يقرأ رواية، بل يرتاد حلما ويقرأ قصة عديمة الحبكة والعقدة فقد غاب التسلسل وطغت على الرواية التحولات الفجائية فكل ما يقرأ ليس إلا تصويراً لأحاسيس القلق والضياع في عالم تسوده الفوضى وتملؤه الأوهام كما نشاهد ذلك في مونولوجات شخصية «عناد الشاهد»: "إنني بين الصحو والغفلة. ما قلت ولكني فكرت. لا لم.

ولكن. متى سلخت الليل من النهار وابتكرت منهما لحظة أبدية فقبضت على البداية والنهاية. لا على بداية النهاية. إذ لا نهاية. مثقال يحلم بجامعة لومومبا وبإقامة نقابة في المصنع تتخطى حقول الألغام العشائرية" (الرزاز، ١٩٨٢: ٣٦).

اللقطات السردية الصغيرة أو الكبيرة المتناثرة لا تترابط من خلال قوانين زمانية أو سببية وتتجاوز الزمن، والسبب هو الوصول إلى منظومة المعاني في العمل الروائي. لذلك تبدو الأبنية متشظية وتفتقر الرواية إلى الحبكة المتماسكة؛ لأنها لا تتبع البناء التقليدي المعروف وإنما تصور البنية الاجتماعية الخاصة لينعكس ما يرتبط بحال الناس من التشظي، إذ تعبر عنه الرواية من خلال التداخل بين الأحداث والزمن والحبكة وغالبا ما تتداخل الوقائع والأخبار والخطابات وتتناوب المشاهد أو تتكرر أو تعاد روايتها بصيغة أخرى، إذ تتنوع فيها الأزمنة وتتداخل ولا تسير الأحداث وفق منطق سببي؛ فالأحداث السابقة ليست سببا في اللاحقة وليس هناك رابط سوى التجاور وكأن روايات الرزاز تنبع من رؤيته المتكسرة واللاانتظامية إلى هذا العالم كما يشير إلى ذلك «محمد عبيد الله» في قوله: "تبدو روايات مؤنس التي تشترك في إضاءة رؤيته لعالم متكسر لا انتظام ولانظام له أشبه بمعلقات شاهدة على مدى الخراب وفداحة الخيبة التي عبثت بكل شيء، فهي لا تهجس بخلق النظام وإن كانت بسبب من غيابه ولا تقدم محاولة لإعادة ترتيب الفوضى والحبكة في الرواية ولاترسم تصورا لكيفية عبور حالة التمزق والتكسر وكأنها تجد ضالتها في ضبط مشهد التمزق والتخلخل ليكون مثالا للاعتبار. وفي هذا العالم المتشظي مواقف وأشتات ممزقة تنطوي على مفارقات وإمكانات كابوسية متعددة لا تنتمي إلى عالم الرواية بوصفها منظومة سردية محايدة وإنما هي نتاج واقع محكوم بقوانين الهلوسة وقواعد الكوابيس كما يقول عناد الشاهد أحد أبطال الرزاز الأثيرين" (عبيد الله، ٢٠٠٥: ٤١). وتحاول مقدمة الرواية أن تحدد جنس العمل الأدبي، إذ يقول الراوي: "هذه الأوراق تتشكل روايةً ولاتتشكل، تتقمص سيرة ذاتية ضد سيرة ذاتية. فاللغة فيها تتضارب وإيقاع نبضها يتنافر والوجوه تتحد لتنفصل وتتحلل لتعود فتتحد ثم تتشظى وهذا يعود في رأيي الشخصي إلى فوضى عناد نفسه" (الرزاز، ١٩٨٢: ٥).

التشظي في الشخصية

تدخل الشخصيات المتشظية وغير التقليدية بؤرة أحداث رواية "أحياء في البحر الميت" كما تظهر الشخصيات المتأزمة فيها، فنرى "عناد الشاهد" في الرواية يعاني من التشظي في شخصيته حسب ما قاله "مثقال" عن الشخصيات في الرواية: "عليّ أن أشير أخيرا إلى ملاحظة في غاية الأهمية، وهي أن أشخاص هذه الرواية، وأنا في مقدمتهم، مزورون أسقط عليهم الشاهد في أغلب الأحيان ما خرج في لحظات الهلوسة من عقله الباطن" (المصدر نفسه: ٧). كما يعاني من الاغتراب والتوتر واللايقين فيقيم علاقات متعارضة متناقضة مع الشخصيات الأخرى حتى مع زوجته وولده: "مضيت إلى المجلة قبلت زوجتي النائمة وشعرها ينتثر على الوسادة ويدور ويدور وكان ولدي على صدرها وكان الصبح صافيا وولجت المجلة وكانت المجلة بعيدة وأمشي وأركب وأركب وأمشي ثم ولجت المجلة. اجتزت الشوارع كمن مسه طائف الجنون وتخطيت جدار الصوت وجبال اللهاث وسدود البصر ولكني لم أجد منزلي ولا زوجتي ولا ولدي. قيل أتت عليه قذيفة من السماء فاختفى في الأرض ووضعت يدي على خاصرتي وقلت إنني مقطوع من شجرة بلا زوجة ولا ولد" (المصدر نفسه: ١٤٤). ويصعب معرفة الشخصيات واتجاهاتها السياسية والاجتماعية؛ لأن الكاتب لا يعطي للقارئ صورة منتظمة عن الشخصيات، ولكن من خلال الإشارات المتناثرة في أنحاء الرواية، نعرف أن عناد قومي وأن مثقال ماركسي مثقف يكتفي بقراءاته ووعيه فحسب دون أن يراعي ما يعلم في أفعاله، والرائد قومي يدخل في النهاية إلى مصح الأمراض العقلية، ومحجوب ماركسي ثائر يتم قتله على يد جماعة الرائد. ويبدو أن الكاتب يود أن يبين للقارئ عجز هذه التيارات المتباينة وهزيمتها في إنقاذ المجتمع الذي يعاني من الانكسار فلهذا يشير المصير النهائي لهذه الشخصيات إلى هزيمة الواقع وتفسخه، وكما يعبر عنه «أحمد المصلح»، إذ يقول: "قدم مؤنس الرزاز الشخصيات الروائية في هذه الرواية في وجود حاد، أي تعيش في حالة من القلق والتمرد والرفض على أرضية واقعية متصدعة ومتشظية في كثير من جوانبها إن لم تكن في جميع جوانبها وتعبر عن مرحلة بدأت ملامحها ترتسم إثر هزيمة حزيران وتتجلى ملامحها المنهارة لروايته" (المصلح، ١٩٨٧: ٥٢). فالشخصيات تقدَّم دون أبعاد محددة وكلها شخصيات مشرذمة تسكنها الفوضى في غياب الاتزان النفسي وتعيش وتتنفس أجواء العجز والإحباط والتناقض وانكسار الأحلام: "استنكرت، صحت، ضربت الهواء بقبضتي. قلت إنني قرأت التراجيديا الإغريقية من ألفها إلى يائها. لكني لم أجد مصيرا مفجعا مثل مصيري" (الرزاز، ١٩٨٢:

١٤). وتنقل الرواية صور اغتراب الشخصيات وتبعثرها عن ذاتها التي تعيش متشظية وموزعة ومتحيرة بين اللحظة المعيشة وأحلام اليقظة وعوالم الهلوسة التي لا تتبع فيها أية قوانين منطقية، عاكفة على المخدرات كما نشاهد ذلك عند المونولوجات النفسية لشخصية عناد الشاهد: "أين هي الحدود الفاصلة بين محلول المخيلة الجهنمية ومركب الذاكرة المدمرة؟ أين رأيتها متى سمعتها؟ في عالم اليقظة أو الغفلة أم في حلم كابوسي والكلمات التي تبادلناها، خيال مهلوس أم صحو تلته غفلة؟ الشك يبسط ظله ويلبس الأشياء. ماذا فعلت يا ترى خلال رحلتي الجهنمية إلى العوالم الخرافية؟ من كنت لعلي قتلت؟ لعلي تزوجت.." (المصدر نفسه:٤٠). كما أن الرزاز انزاح عن النمط التقليدي للروايات الكلاسيكية التي كانت تتضمن راويا واحدا فأخذ ينوِّع في مستويات الشخصيات الروائية لكي تمثل هذه المستويات العديدة التحرر من التقاليد للسير والانفلات من الانتظام والتسلسل للوصول إلى العوالم المتشظية والمأزومة والحالة الاغترابية التي دفعت الشخصيات لدخول عالم الهلوسة والهذيان كما يشير إليه «محمد معتصم» في قوله: "إن الرزاز يعدد في مستويات الشخصية الروائية ليصور حالة اجتماعية عاشتها تقريبا جل البلدان العربية في فترات متباينة وقام الرزاز بتحليلها تحليلا سوسيولوجيا يقوم على الملاحظة والاستقراء" (معتصم، ٢٠٠٤: ١٩٠). وقد أفلح الرزاز إلى حد بعيد في الربط بين رمزية هذه الشخصيات وقدرتها على تمثيل الواقع المتشظي والواقع العربي الراهن الذي يعيش في حالة من القمع والانهيار فتعيش ثائرة متوهجة ومنفعلة. وقد خرجت التسمية، في أغلبها، عن التسمية التقليدية وهذا ما جعل الاسم في رواياته قادرا على حمل دلالات فنية كثيرة. ويتضح هذا من اسم الشخصية الرئيسة للرواية، أي «عناد الشاهد» الذي لايقدر على التأقلم والتكيف مع الواقع فيتعنّت ويلجأ إلى الهذيانات والواقعية تحت براثن الوهم ويطلق العنان لخياله: "لن أذهب بعيدا في التجريد فقد آليت على نفسي كتابة أوراق واقعية. أتخلص من براثن التجريد وأعود إلى المادية الواقعية ولكن أي واقعية تصف واقعا محكوما بقوانين الهلوسة والكوابيس؟" (الرزاز، ١٩٨٢: ١١). وهو ليس له ماض ولا مستقبل يمسك بدايته لأنه ظاهرة منفصلة عن الواقع التقليدي في الرواية. لنستمع إلى تعريفه عبر الرواية: "إنه الرجل العاجز في الفراش، بل هو رفيق الغزاوي في القتال ومثقال في الدهشة، إنه الذي يركض وراء الناس ليلا كالمجنون منفوش الشعر ملهوجا، إنه السكير مدمن المخدرات، الصعلوك الذي يعيش من تركة أمه في المدينة التي سقط

فيها رأسه" (المصدر نفسه: ٢٢-٢١). فهذا النص يقدم لنا شخصية مكتظة بالتناقضات بما فيها العجز والجنون والإدمان كأنه رمز للشعب الذي يعيش بهذه الميزات كما يشير إليه «عبدالله رضوان» في قوله: "على المستوى الظاهراتي يبدو النص وكأنه يقدم لنا شخصية زاخرة بتناقضاتها من العجز والدهشة والعطالة والجنون، لكن دراسة معمقة للنص المختار تظهر أن عناد هذا ليس شخصا وإن اتخذ تسمية الشخص، إنه الشعب بعمومه، عاجز حينا ومقاتل حينا آخر" (رضوان، ٢٠١٥: ٥٧). ولم تظهر هذه الظاهرة أعني والتشظي في الرواية إلا محاولة لتصوير الواقع المرير في حياة الإنسان المعاصر، إذ لم يعد القارئ ذلك المستهلك والمتتبع الساذج لمغامرات الشخصية، بل إن الروائي المعاصر يريد أن ينزعه من عالمه الهادئ ليرمي به في أحضان ما يعاني منه إنسان اليوم لكي يستمر مسار الأدب في كونه مرآة لعصره.

الخاتمة:

يهدف الرزاز في رواية "أحياء في البحر الميت" إلى بث الغموض والشك وإثارة الأسئلة تجسيداً لمجتمع عربي يعصف به اليأس وتسيطر عليه التفرقة وانعدام الثقة بالنفس ومصير مجهول، وذلك عبر تداخل الفضاءات والحلقات السردية والبناء المتشظي للزمان والمكان والتشظي في الشخصيات والحبكة وكأنه يهدف إلى تجسيد رؤية لا يقينية لا بمعنى عدم الإيمان بكل شيء، بل بمعنى ضرورة مراجعة كل البديهيات. ولا تنفصل الرواية عن نظام الواقع، بل تعكسه عبر تحطيم الشكل الروائي التقليدي وقد حاول الكاتب أن يبتدع شكلا روائيا عربيا يأخذ فيه السرد مسارا دائريا وتتعرض فيه الشخصيات بملامحها النفسية، باحثة عن طرائق جديدة تمثل التجربة الجديدة المتشظية المتكسرة للتعبير عن تجربة عدمية وأجواء كابوسية، فجعل السرد على شكل انتقالات وقفزات دون أن يقوم السارد بتطوير الحدث، إذ يجد القارئ نفسه أمام الشخصيات تسرد أحيانا كلاما مبعثرا بسبب انعدام التسلسل المنطقي. وهذا التشظي في الأحداث يؤدي إلى انتقالات متعددة من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل، وتداخل الأزمنة يلغي العلاقات الفاعلة بين عناصر الرواية كما يعاني المكان من انكسارات عديدة والشخصيات لا تعرف مكان وجودها وتعيش في عوالم فانتازية فلا تتطور ولا تتفاعل مع الأحداث. وهذه هي الآليات التي استخدمها الرزاز لتحقيق هدفه.

إنّ الرواية تمثل تشظي الحبكة وتداخل السرد في العمل الروائي وتدمير معماره التقليدي، إذ يعب الرزاز بهذا التشظي عن مرحلة الانهيار في المجتمع العربي التي امتدت منذ هزيمة حزيران وبلغت ذروتها في الاجتياح الإسرائيلي، وهي الأحداث التي زلزلت نفسية الرزاز، إضافة إلى التركة الثقيلة التي تركها والده لتزعزع ثقته بحزب البعث الذي توالت انكساراته وتخبطاته في سوريا والعراق والأردن. والتشظي في روايات الرزاز يعكس تفككاً عربياً يمثّل صدى لواقع التكسر الاجتماعي العربي وانكساراته.

المصادر والمراجع

- التواتي، مصطفى (١٩٨٦)، *دراسات في روايات نجيب محفوظ الذهبية*، الطبعة الأولى، تونس: الدار التونسية للنشر.
- ثامر، فاضل (، شتاء ٢٠١٣)، *ميتاسرد ما بعد الحداثة*، مجلة الكوفة، السنة ١، العدد ٢، صص٦٣- ٩٦.
- الحباشنة، قتيبة (٢٠٠٨)، *الغائب المحكي، دراسة في أدب مؤنس الرزاز السياسي*، الطبعة الأولى، عمان: منشورات أمانة عمان الكبرى.
- الخامسة، علاوي (٢٠١٣)، *العجائبية في الرواية الجزائرية*، مصر: دار تنوير للنشر والتوزيع.
- الخراط، إدوارد (١٩٩٩)، *أصوات الحداثة، اتجاهات حداثية في القص العربي*، بيروت: دار الآداب.
- خليل، إبراهيم (١٩٩٠)، *الخطاب الروائي في الأردن*، نظرة إلى الكتابة التجريبية، مجلة أفكار، العدد ٩٦، صص ٦٥-٥٣.
- راغب، نبيل (٢٠٠٣)، *موسوعة النظريات الأدبية*، الطبعة الأولى، مصر: الشركة المصرية العالمية للنشر.
- الرزاز، مؤنس (١٩٨٢)، *أحياء في البحر الميت*، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- رضوان، عبدالله (٢٠١٥)، *أسئلة الرواية الأردنية*، دراسة في أدب مؤنس الرزاز الروائي، الطبعة الأولى، عمّان: دار البيروني للنشر والتوزيع.
- زعرب، صبحية عودة (٢٠٠٥)، *جماليات السرد في الخطاب الروائي*، عمّان: دار مجدلاوي للنشر.

- السعافين، إبراهيم (١٩٩٥)، *الرواية في الأردن*، عمان: منشورات لجنة تاريخ الأردن.
- صالح، فخري (١٩٩٣)، *وهم البدايات، الخطاب الروائي في الأردن*، الطبعة الأولى، عمّان: مؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- صبحي موسى، (٢٠٠٨/٧/٤م)، *رواية ما بعد الحداثة حبكة مفككة وبطل مغترب وزمن متشظ*، موقع منتدى القصة العربية، تاريخ النقل: (٢٠١٩/٤/١م) - (١٣٩٨/١/١١ش): http://www.arabicstory.net.
- طلبه سلكها، إبراهيم (سبتمبر ١٩٩٧)، *تعريف ما بعد الحداثة*، موقع صحيفة المثقف، العدد: ٤٩٠٢، ٦/ ٢/ ٢٠٢٠، تاريخ النقل: ٦/ ٢/ ٢٠٢٠م: http://www.almothaqaf.com/a/b٨٩٦٣٣٦/١-١٢
- عبيدالله، محمد (٢٠٠٥)، *بلاغة السرد محاورات مع السرد الحديث في فلسطين والأردن*، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- عصفور، جابر (١٩٩٠)، *إسلام النفط والحداثة* (ضمن ندوة مواقف الإسلام والحداثة): ص١٧٧-٢٠٩، لندن: دار الساقي.
- عليان، حسن (٢٠٠٧)، *الرواية والتجريب*، مجلة جامعة دمشق، العدد ٢، المجلد ٢٣، صص ٨٢- ٦٣.
- مجمع اللغة العربية (١٤٢٥ه- ٢٠٠٤م)، *المعجم الوسيط*، الطبعة الرابعة، القاهرة: مكتبة الشروق الدولية.
- محيلان، منى (٢٠٠٠)، *التجريب في الرواية العربية الأردنية ١٩٩٤-١٩٦٠م*، الطبعة الأولى، عمان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- مساعدة، نوال (٢٠٠٠)، *البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز*، الطبعة الأولى، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع.
- المصلح، أحمد (١٩٨٧)، *البطل النقيض في الرواية العربية في الأردن*، مجلة الموقف الأدبي، العددان ١٩١-١٩٢، آذار ونيسان، صص ٣٦-٢٢.
- مطلبي، روح الله وآخران (٢٠١٦)، *جماليات ماوراء القص في الرواية مابعد الحداثة ("التجليات" و"ملكان عذاب")*، مجلة اللغة العربية وآدابها، العدد ٢، السنة ١٣، صص٢٦٣-٢٨٠.

- معتصم، محمد (٢٠٠٤)، *الرؤية الفجائعية في الرواية العربية نهاية القرن العشرين*، عمان: دار كنوز المعرفة.
- يعقوب، ناصر (٢٠٠٤)، *اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية*، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

المصادر الأجنبية:

Abootalebi, Hassan, Postmodern Narrative Techniques in Robert Coover's Collection; Pricksongs & Descants, International Journal of Literature and Arts, 2015; 3(5): 75-79, Published online September 6, 2015 (http://www.sciencepublishinggroup.com/j/ijla), doi: 10.11648/j.ijla.20150305.12., ISSN: 2331-0553 (Print); ISSN: 2331-057X (Online).

References

- **Abootalebi, Hassan, (2015)** ***Postmodern Narrative Techniques in Robert Coover's Collection; Pricksongs & Descants*****, International Journal of Literature and Arts; 3(5): 75-79, Published online September 6, 2015 (**http: //www.sciencepublishinggroup.com/j/ijla**), doi** : 10.11648/j.ijla.20150305.12., ISSN: 2331-0553 (Print); ISSN: 2331-057X (Online).
- **Al-Habashneh, Qutaiba (2008),** ***The Narrated Absent; a study in the political literature of Al-Razzaz*****, first edition, Amman: Publications of the Greate Amman Municipality.**
- **Al-khamesah, Allawi (2013),** ***The Fantastic in the Algerian Novel*****, Egypt: Tanweer Publishing and Distribution House.**
- **Al-Mosleh, Ahmad (1987),** ***the opposite hero in the Arabic novel in Jordan,*** **Almawqif AlAdabi Journal, Nos. 191-192, March and April, pp. 36-22.**
- **Al-Razzaz, Mu'nes (1982),** ***Alives in the Dead Sea,*** **first edition, Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing.**
- **Al-Sa`afin, Ibrahim (1995),** ***The Novel in Jordan,*** **Amman: Publications of the History of Jordan Committee.**
- **Asfour, Jaber (1990), Islam of Oil and Modernity (within the Symposium on Attitudes of Islam and Modernity), London: Dar Al-Saqi, pp. 177-209.**
- **Khalil, Ibrahim (1990), Narrative Discourse in Jordan, A Look at Experimental Writing, Afkar Magazine, No. 96, pp. 65-53.**
- **Masa`da, Nawal (2000),** ***Technical construction in the Novels of Mu'nis al-Razzaz,*** **First Edition, Amman: Dar al-karmel for Publishing and Distribution.**
- **Moatasem, Muhammad (2004), The Fearful Vision in the Arabic Novel at the End of the Twentieth Century, Amman: Dar Konooz Al-Maarefah.**
- **Muhailan, Mona (2000),** ***Experimentation in the Arab Jordanian Novel,*** **1994-1960, first edition, Amman: Arab Foundation for Studies and Publishing.**
- **Muttalbi, Ruh Allah and others (2016),** ***metaphysics aesthetics in the postmodern novel ("The Transfiguration" and "Angels of torment"),*** **Journal of Arabic Language and Literature, No. 2, year 13, pp. 263-280.**
- **Obaidullah, Muhammad (2005), The Rhetoric of Narration: Dialogues with the Modern Narration in Palestine and Jordan, Damascus: Publications of the Arab Writers Union.**

- **Radwan, Abdullah (2015),** ***Questions of the Jordanian Novel, a study in the narrative literature of Mu'nis al-Razzaz,*** **first edition, Amman: Dar Al-Biruni for Publishing and Distribution.**
- **Ragheb, Nabil (2003),** ***Encyclopedia of Literary Theories,*** **First Edition, Egypt: Egyptian International Publishing Company.**
- **Saleh, Fakhry (1993),** ***The Illusion of Beginnings, Narrative Discourse in Jordan,*** **First Edition, Amman: The Arab Foundation for Studies and Publishing.**
- **Talabah Selkha, Ibrahim, (September 1997),** ***the definition of postmodernism,*** **Al-Muthagaf newspaper website, issue: 4902, 6/2/2020, date of transfer: 6/2/2020. http://www.almothaqaf.com/a/b12-1/896336**
- **Thamer, Fadel (, Winter 2013),** ***Postmodern Metafiction*****, Kufa Magazine, Year 1, Issue 2, pp. 63- 96.**
- **The Arabic Language Academy (1425AH-2004AD),** ***The Intermediate Dictionary,*** **Fourth Edition, Cairo: Al-Shorouk International Library.**
- **Touati, Mostafa (1986),** ***studies in Naguib Mahfouz's golden novels*****, first edition, Tunisia: The Tunisian Publishing House.**

مطالعات روایت شناسی عربی
شاپا چاپی: ۷۷۴۰-۲۶۷۶
دانشگاه خوارزمی

جلوه‌های متن پریشی در رمان زنده‌ها در «بحر المیت» اثر مونس الرزاز

زهرا بهشتی رایانامه: zahra_beheshti@semnan.ac.ir
دانشجوی دکترای زبان و ادبیات عربی دانشگاه سمنان.
شاکر العامری رایانامه: sh.ameri@semnan.ac.ir
دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه سمنان. (نویسنده مسئول)
صادق عسکری رایانامه: s_askari@semnan.ac.ir
دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه سمنان.
علی اکبر نورسیده رایانامه: noresideh@semnan.ac.ir
دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه سمنان.

چکیده

این مقاله به پدیده متن پریشی و پراکندگی در رمان **«زنده‌ها در «بحر المیت»** می پردازد، پدیده‌ای که محصول جامعه ازهم پاشیده، پراکنده و درهم و برهم معاصر است، پدیده‌ای که با درهم آمیختگی فضاهای متنی، رشته‌های داستانی و پراکندگی در مکان، زمان، شخصیت‌های داستان و گره روایی نمود می‌یابد. مونس الرزاز در این رمان می‌خواهد نگرشی همراه با شک، تردید و به دور از ایمان، یقین و منطق به مخاطب خود عرضه کند تا یکنواختی در داستان را در هم بشکند و نقاب واقع گرایی را که داستان‌های کلاسیک بر اساس آن بنا نهاده شده اند، بزداید. بر این اساس داستان متن پریش مونس الرزاز، تلاشی است برای انعکاس ناهماهنگی‌ها، بی‌نظمی‌ها و زیر پا گذاشتن همه اصول منطقی و واقعی است تا به آزادی بی حد و مرز و در نهایت به پراکندگی و درهم آمیختگی برسد و داستانی جدید به مخاطب خود ارائه دهد که گویای تجربه‌ای جدید و فضایی مبتنی بر کابوس و رویاهاست که چه بسا انسان معاصر را همواره همراهی می کند.

کلید واژه‌ها: متن پریشی، أحیاء فی البحر المیت، مونس الرزاز، مکان پریشی و زمان پریشی، روایت شناسی عربی، در آهم آمیختگی فضاهای متنی.

استناد: بهشتی، زهرا؛ عامری، شاکر؛ عسکری، صادق، نورسیده، علی‌اکبر. پاییز و زمستان (۱۳۹۸). جلوه‌های متن پریشی در رمان زنده‌ها در «بحر المیت» اثر مونس الرزاز (به زبان عربی). مطالعات روایت شناسی عربی، ۱(۱)، ۱-۲۹.

مطالعات روایت شناسی عربی، پاییز و زمستان ۱۳۹۸، دوره۱، شماره۱، صص. ۱-۲۹.
دریافت: ۱۳۹۸/۹/۲۷ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۱/۲۱
© دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه خوارزمی و انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی

STUDIES IN ARABIC NARRATOLOGY

PRINT ISSN: 2676-7740

The Narrative Space in Fawzí at-Taí's *I Had a Heart*

Ali Afzali ali.afzali@ut.ac.ir (Corresponding Author)
Assistant Professor, Department of Arabic Literature, University of Tehran, Iran.

Ali Mahmoud Habib al-Mojbeli alialmojbeli@gmail.com
M.A Student, Department of Arabic Literature, University of Tehran.

Abstract

Mankind is not separated from space, but a constituent of it. An artist has a deep knowledge and understanding of space and that is why space and place have always been considered as significant elements of literary texts. Adopting an analytical-descriptive methodology, this article examines the representation of space in Fawzí at-Taí's *I Had a Heart*. The article attempts to answer the question how the representation of space in the novel influences its narrative features. The novel narrates the story of the U.S attack to Iraq in 2003 after the Gulf War. In order to characterize the characters, the author has used different forms of space: closed, open, mobile, and fixed. In this novel, it can be suggested, space is the link between the introduction and development of characters. Also, space plays an important role in the examination of events and interactions.

Key words: Narration, Narrative Space Arabic Narratology,, *Kaan Li Ghalb*, Fawzi al-Ta'i

Citation: Afzali, A., Mojbeli, A. Autumn & Winter (2019-2020). The Narrative Space in Fawzí at-Taí's I Had a Heart. Studies in Arabic Narratology, 1(1), 30-59. (In Arabic)

Studies in Arabic Narratology, Autumn & Winter (2019-2020), Vol. 1, No.1, pp. 30-59

Received: January 7, 2020; Accepted: February 19, 2020

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

دراسات في السردانية العربية
الرقم الدولي الموحد للطباعة: ٢٦٧٦-٧٧٤٠
جامعة الخوارزمي

الفضاء الروائي في رواية "كان لي قلب" لفوزي الطائي

علي أفضلي البريد الإلكتروني: ali.afzali@ut.ac.ir
أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران (الكاتب المسؤول)
علي محمود حبيب المجبلي البريد الإلكتروني: alialmojbeli@gmail.com
طالب مرحلة الماجستير في فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران

الإحالة: أفضلي، علي؛ المجبلي، علي محمود حبيب. خريف وشتاء (٢٠١٩-٢٠٢٠). الفضاء الروائي في رواية كان لي قلب لفوزي الطائي. دراسات في السردانية العربية، ١(١)، ٣٠-٥٩.

دراسات في السردانية العربية، خريف وشتاء ٢٠١٩-٢٠٢٠، السنة١، العدد١، صص. ٣٠-٥٩.

تاريخ الوصول: ٢٠٢٠/١/٧ تاريخ القبول: ٢٠٢٠/٢/١٩

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

الملخص

إنّ الإنسان غير منفصل عن فضائه بل إنه هذا الفضاء ذاته. وقد يكون احساس المبدع والفنان دون غيره بالفضاء احساساً عميقاً. من هنا كانت علاقة الفضاء بالأدب وطيدة، بل هو المادة الجوهرية للكتابة الروائية على وجه الخصوص، إذ لا يخلو أي عمل من استحضار هذا المكون الذي يعدّ السند الأساس له والملحوظ الرئيس المشكّل لنسيجه. إنه إحدى هوياته التي لايمكن إغفالها أو اختزالها وإلّا عُدّ العمل ناقصاً ومبتوراً. ففي هذا البحث وضمن دراسة الفضاء الروائي في رواية *كان لي قلب* للكاتب العراقي فوزي الطائي، ومن أجل التعامل مع المعطيات النظرية لجعلها في خدمة التحليل والتأويل

للكشف عن دلالات الفضاء الروائي واستكناه معانيه نبحث عن أجوبة لهذين السؤالين: ما أبعاد الفضاء الروائي في رواية كان لي قلب؟ ما أثر المكان على مضمون السرد الروائي وهيكليته وأساليبه البلاغية وعناصره الجمالية؟ إن هذا البحث يتطرق إلى الفضاء الجغرافي لأنه المكوّن الأكثر حضوراً وتجسداً في الرواية وهو السمة التي تطبع مقولة الفضاء ويقدم فيه الروائي حداً أدنى من الإشارات الجغرافية التي تحرّك خيال القارئ لاكتشاف المكان الذي تصوره القصة الخيالية. وحسب أشهر الدراسات التي تطرقت إلى مستويات المكان نبحث في الأماكن الثابتة المغلقة والمفتوحة والمتنقلة في الرواية. سيكون المنهج المتبع في البحث هو المنهج التحليلي الوصفي مترافقاً مع تحليل المحتوى واستنباط النتائج من خلال دراسة النماذج المستخرجة من نصّ الرواية. والنتيجة التي توصل إليها البحث ،هي أن الفضاء الروائي في رواية *كان لي قلب* له تأثيرات معنوية ودلالية ورمزية ولفظية على بنية السرد الروائي.

الكلمات المفتاحية: السرد، الفضاء الروائي، رواية كان لي قلب، السردانية العربية، فوزي الطائي.

أولاً- المقدمة:

الرواية العراقية هي فن من فنون الأدب تسهم في بناء وتكوين السلسلة الثقافية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية العراقية، وتلبي كذلك حاجة الأديب الملحة للتعبير عن ذاته أولاً ثم عن المجتمع ثانياً. وتعدّ الرواية كذلك جنساً أدبياً معبراً عن الفرد والمجتمع بامتياز، وكذلك عن حاجة المجتمع المتطلعة التي يسعى الأديب للتعبير عنها بأسلوب أدبي وفني جميل لغرض وصول المعنى المطلوب إلى المتلقي، وبما أن الرواية فضاء فني يبنى في التجربة الجمالية، فالفضاء عالم خيالي ينتج من التقاء مخيلة القارئ بالنصّ، لصياغة معنى لهذا الفضاء من خلال كل المكونات العمل الروائي اللازمة لهذا الأمر، كما نجد أن الرواية العراقية قد واكبت هذا التطور وأعطت لنفسها سمات التألق والإبراز في شتى المواضيع ومنها الفضاء الروائي الذي نجده واضحاً في رواية فوزي الطائي[١] المسماة *كان لي قلب*[٢] *التي* تحمل كثيراً من المعاني والدلالات التي تبين الآثار المؤلمة التى خلّفتها الحروب. رواية «*كان لي قلب* أرادت أن تقول إن الإنسان قادر على أن

[١] الشاعر والكاتب العراقي المعاصر فوزي الطائي، من مواليد عام ١٩٥٥م في بابل- العراق، حاصل على شهادة الدكتوراه في الأدب الحديث، أصدر عشرين كتاباً توزعت مابين الشعر والرواية والنقد الأدبي وعلوم القرآن.

[٢] الفصل الأول من الرواية يتحدث عن بطل الرواية واسمه باسم وهو ضابط في الجيش العراقي وزوجته أمل خريجة كلية الفنون الجميلة وعلاقة الحب بينهم. حينما بدأ التحالف الدولي بشأن هجوم على الجيش العراقي في الكويت طلب من باسم أن يذهب ويكون مسئولاً في أحد الوحدات العسكرية في الكويت. الفصل الثاني الذي يتحدث عن أرض الكويت وماذا يواجه البطل فيها من حوادث وكذلك تبيين لاختلاف الآراء عند الجنود العراقيين ما بين موافق للحرب وبين معارضها. الفصل الثالث يتحدث عن عملية انسحاب الجيش العراقي من الأراضي الكويتية ثم يصوّر الأمور التي كانت تحدث داخل العراق من جانب السلطات الحاكمة ومضايقتهم للناس، ثم يأتي الفصل الرابع الذي يتطرق إلى آثار الحروب و الدمار والخراب ولا سيما الأمراض التي كانت نتيجة القنابل والصواريخ والتي راح ضحيتها الكثير من الناس ومنهم أمل زوجة باسم؛ الأمر الذي كان يخاف حدوثه باسم. الفصل الخامس يروي قصة وفاة أمل في هذه الحرب والفراق الذي تركته عند باسم.

ينتصر على الأحزان التي تتسلل إليه من عالمه الخاص ومن محيطه ويضع خطوة أخرى ملؤها الثقة بالنفس لمواصلة مشوار الحياة بعد كل عقبة، والرواية تعالج وتنقب في حدث سياسي خطير حدث بالفعل يوماً ما وانشغل العالم به كلية، ووقف أمامه قلقاً متحيراً وحزيناً، هو مسألة دخول العراق إلى الكويت وخروجه منها، وما رافق ذلك من ملابسات وأحداث ومواقف، ثم ما تلا الانسحاب العراقي من انعكاسات اقتصادية واجتماعية خطيرة على الشعب العراقي، ما زالت تلقي بظلالها القاتمة عليه.»(عقبي، ٢٠١٦، ص.٤٧)

تكمن أهمية البحث بإلقاء الضوء على رواية معاصرة من جانب الفضاء الروائي وعلاقته بسير الأحداث في الرواية وتأثير ذلك في أبطال الرواية الرئيسية وشخصياتها الثانوية، لاسيما وأن الرواية مرشحة لعمل شريطٍ سينمائي.

نبحث من خلال دراسة الرواية للكشف عن إجابات لهذه الأسئلة:

ما أبعاد الفضاء الروائي في رواية *كان لي قلب*؟

ما أثر المكان على مضمون السرد الروائي وهيكليته وأساليبه البلاغية وعناصره الجمالية؟

خلفية البحث:

هناك عدة دراسات توضح مفهوم الفضاء الروائي في الرواية من حيث المكان ودلالاته نظرياً وتطبيقاً. يذكر محمد عزام أن دراسة غالب هلسا هي أول دراسة عربية نبّهت النقاد والباحثين إلى أهمية المكان في الإبداع الروائي العربي.(عزام، ١٩٩٦،ص.٥٥) ويرى كثير من النقاد العرب أن حميد لحمداني سبق غيره إلى معالجة الفضاء الروائي.»(إبراهيم، ٢٠٠٣، ص.٧)

ومن جملة الدراسات النظرية نشير إلى: *الرواية والمكان* لياسين نصير(٢٠١٠)، و*جماليات المكان في الرواية العربية* لشاكر النابلسي(١٩٩٤)، و*بنية النصّ السردي لحميد* لحمداني(٢٠٠٦)، و*المكان في النصّ المسرحي* لمنصور الدليمي(١٩٩٩)، و*فضاء النصّ الروائي* لمحمد عزام (١٩٩٦)، و*المكان في الرواية العربية* لعبدالصمد زايد (٢٠٠٣)، و*شعرية المكان في الرواية الجديدة* لخالد حسين(٢٠٠٠)، و*الفضاء الروائي* لإبراهيم الجنداري(٢٠١٣)، و*قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر* لصالح صلاح(١٩٩٧)، و*شعرية الفضاء السردي لحسن نجمي(٢٠٠٣)*، إضافة إلى مقالات جئنا بذكرها في قسم المصادر والمراجع.

وأما الدراسات التطبيقية نذكر منها دراسة زينب علي كاظم (٢٠١٩) عن الفضاء الروائي في رواية *صوغ الكبريت* للفرطوسي، ودراسة صالح ولعة (٢٠١٠) تحت عنوان *المكان ودلالته في رواية مدن الملح* وأطروحة عبدالله توام (٢٠١٥) و أطروحة سهيلا حركاتي(٢٠١٣) اللتين تطرقا فيهما الباحثان إلى دراسة الفضاء الروائي في روايتين لعبدالرحمن منيف وبشير مفتي.

أما بالنسبة إلى الدراسات التي تناولت رواية *كان لي قلب* نجزم حسب بحثنا الطويل في المصادر بأن هناك بحثاً فريداً عنوانه:(البنى الأسلوبية ودلالاتها البلاغية في روايات فوزي الطائي لرسول آل جواد(٢٠١٨)،حيث تطرق فيه الباحث في الفصل الرابع إلى جماليات البنى الأسلوبية وانسجامها مع النص الروائي من حيث المكان الذي كان من ضمن المباحث التي تناولها البحث ولم يتطرق إلى المكان في رواية *كان لي قلب* وإنما كل الروايات التي كانت مصدر بحثه ومن دون تفاصيل عن المكان وأمثلة توضيحية.

ثانياً- بحث وتحليل

١- الفضاء الروائي

إن الفضاء من المصطلحات النقدية التي دخلت عالم الدراسات والبحوث حديثاً وفرضت نفسها بقوة بعد أن أهملت سابقاً بسبب انصراف النقاد والباحثين إلى التركيز على عناصر أخرى كالزمن والشخصيات...ولكن الفضاء أيضاً يعدّ عنصرا من عناصر النصّ (الأحمر، ٢٠١٠م، ص.١٢٣) فالفضاء الروائي يشمل كل عناصر المشكّلة للرواية من زمن وسرد وشخصيات...ولقد أولاه قلة من الباحثين اهتماما لائقا، لأنه يمثل إلى جانب الشخصية والزمان الروائي والحدث، الأسس الفنية والجمالية التي ينهض عليها المتن الروائي (المصدر نفسه، ١٢٣) وأن الفضاء الروائي يعني بعُدي الزمان والمكان في مواقف وأحداث السرد الروائي في رواية معينة.

المكان هو المجال الذي تسير فيه أحداث الرواية من تحولات على مستوى أفعال الشخصيات ومن رؤية السارد، فالمكان هو المدى الذي يحقق فيه ال الراوي تصوراته من خلال ارتباط عناصر الرواية، المكان يقف في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده.(مرتاض، ١٩٩٨م، ١٤١)

يرى الكثير من الدارسين أن التركيز يجب أن يكون على دراسة الفضاء الروائي وهو المظهر التخيلي أو الحكائي، ويقصدون المكان والزمان الذين يجري فيهما أحداق القصة أو الرواية،

فرولاند بورنوف[1] يرى أنّ « الفضاء الروائي هو أكثر من مجموع الأمكنة الموصوفة وهو يتحدد بالمكان في زمان محدّد. وألحّ الفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار على مسألة تلازم الزمان والمكان في العمل الروائي من خلال كتابيه *جماليات المكان* و *جدلية الزمن*. » (توام، ٢٠١٥ ،ص.٢٢)

والدارسون العرب يفضلون مصطلح المكان ويرتضونه عنواناً لدراساتهم على حساب الفضاء الذي هو أوسع من المكان وأشمل.

يرى لحمداني أن الفضاء في الرواية يضمّ أمكنتها جميعاً والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء ومادامت الأمكنة في الروايات غالباً ما تكون متعددة ومتفاوتة فإن خفايا الرواية هو الذي يلفها جميعاً.

إنّ كلام لحمداني يجعلنا نتذكر تعبير منصور الدليمي القائل: « إن الفضاء قد تداخل ضمنياً مع المكان وتشربه وتغلغل فيه.» (لحمدانى،٢٠٠٦،ص.٢٣) كما تقول سمر الفيصل: « نقصد بالفضاء الروائي أمكنة الرواية جميعها.» (ص.٧١)

إنّ الفضاء الروائي ليس مجرد تقنية أو تيمة أو إطار للفعل الروائي بل هو المادّة الجوهرية لكتابة الرواية ويتعيّن أن نرتقي في قراءاتنا الأدبية بالفضاء من مستوى ابتذاله الشاسع لدى عموم القرّاء إلى مستوى التثمين الجماليّ الضروريّ. (نجمي،٢٠٠٠، ص.٥٠)

تحليل الفضاء يحتاج إلى إماطة الغموض عنه فهل الفضاء هو المكان الجغرافي، أم هو الفضاء النصّي، أم هو الفضاء الدلاليّ، أو هو الفضاء كمنظور أو كرؤية يقدم بها الأديب عمله، أو أن جميع أنواع هذه الفضاءات تتكامل لتشكّل لنا فضاء الرواية. الفضاء الجغرافي، الفضاء النصيّ، الفضاء الدلاليّ، والفضاء كمنظور. (لحمداني،٢٠٠٦، ص.٦٣)

مميزات الفضاء الروائي:

يتميز الفضاء الروائي ببعض الخصائص وهي:

فضاء لفظي: لأنه لايوجد إلّا من خلال اللغة؛

فضاء ثقافي: لأنه يتضمن كلّ القيم والمشاعر التي تتمكن اللغة من التعبير عنها؛

[1] Roland Bourneuf

فضاء متخيّل: لأنه يتشكل داخل عالم حكائي في قصة متخيّلة تتضمن أحداثاً وشخصيات.(حركاتي، ٢٠١٣، ص.٢٣)

٢- أبعاد الفضاء الروائي في رواية *كان لي قلب*:

لا يمكن لأي عمل أدبي أن يبنى خارج مكان معين، و« إن العمل الأدبي يفقد خصوصيته وأصالته إذا فقد البعد المكاني.»(عبيدي، ٢٠١١م، ص.٣٥)، تنوعت الأمكنة في رواية *كان لي قلب*، وكثرت بشكل واضح، وذلك لكون الرواية اجتماعية، حصلت بمجتمع يعيش حالات ومواقف متغيرة، في ظل تعليمات السياسية شبه يومية، ثم إن الرواية تنصب في حدث سياسي-عسكري خطير ألا وهو دخول العراق إلى الكويت وما رافق ذلك من أحداث تركت بصماتها على المجتمعين العراقي والكويتي والإقليمي والعالمي أيضاً، وأسهم المكان بأكثر من دلالة ومعنى في السرد الروائي، لم يلجأ الروائي إلى إيراد أمكنة ميتافيزيقية أو غير معروفة أو غريبة، بل عمد إلى الوقوف إلى أمكنة معروفة ومشهورة لدى القارئ، ليحقق شيئاً من الواقعية في عمله الروائي، وحتى يشد القارئ، ولا يجعل شيئاً من الملل يتسرب إلى نفسه، وأكثر ما ورد من أمكنة في الرواية:

٢-١- الأمكنة الثابتة في الرواية

المقبرة:

المشاهد	الصفحة
(قالت لن تشبع عندنا بعدُ من جثث الشهداء والقتلى، فهي بحاجة إلى حرب جديدة أقوى من الحرب التي مرت علينا وانتهت قبل سنين...)	٩
(حرب لا تذر شيئاً فوق الأرض إلا تركته رميماً كالتراب، حرب تلتقي فيها المقابر فلا تترك فجوة أو ممراً لنائح...ستنتهي الدنيا يوم تلتقي مقبرة، مع مقبرة كربلاء....)	٩
(وبإمكان هاتين المقبرتين أن لا يلتقيا أبداً..فستقوم بينهما مدن ومصانع ومزارع، وينحسر دفن الموتى فيهما..)	١٠

جعل الكاتب في هذا النصّ المقبرة مكاناً لابتلاع البشر، فهي المكان المعادل لمعنى الحياة التي يعيش فيها الإنسان نوعاً من الاستقرار والأمن ولكن الأمر في هذا المجال اختلف كثيراً، وبما أن المقبرة مكانها على الأرض وكذلك الحرب وقعت على هذه الأرض، نلاحظ الجانب المشترك بين الأرض والمقبرة في تبني موضوع الحرب وذلك لأجل استمرار نزف الدم وكذلك الشهداء، ويبدو أن الأرض لم تشبع من الحرب السابقة التي حدثت قبل هذه الحرب، وكذلك دلالة الحرب وما تفعله على وجه الأرض من الخراب والدمار حينما تجعل هذه الأشياء رميماً كالتراب، وكيف نلمس بذلك أسلوب الكاتب كيف وظّف دلالة القبر وجعلها تحمل الكثير من المعاني ودلالات، منها أن المقابر هي إشارة إلى الموتى الذين سقطوا جراء الحروب التي وقعت على هذه الأرض ، والثاني أن قوة هذه الحرب ستجعل من تلك المقابر تلتقي فيما بينها قريباً وهي إشارة إلى مقبرة وادي السلام في النجف ومقبرة كربلاء وذلك عن طريق الصحراء الفارغة التي بينهما والتي بمرور الوقت ستُملئ بالشهداء والقتلى إذا استمرت هذه الحروب والمعارك. والدلالة الأهم في هذا الأمر هي التنازع بين السلام والحرب لأن السلام والحياة لا تريد من هذه الحرب أن تستمر وتطلب بإيقاف القتال لكي لا تتصل بينهما هذه المقابر، لأنها إذا اتصلت سيحدث أمر خطير، حتى أنها طلبت منهم بناء المصانع والمدن والمزارع لإيقاف هذا الاتصال، وأما الحرب فهي تطلب المزيد من هذا الشيء وكذلك تؤكد على استمرار القتال لكي ترتوي الأرض من هذه الدماء لأنها متعطشة فعلاً له. فالمقابر والأرض هكذا كانت تدور في صراع حقيقي بين البقاء وعدم البقاء، وكذلك قدرة الكاتب على توظيف هذه الدلالة والصراع الذي يدور بين الإنسان والمقابر والصراع الذي يكون بين الحياة والموت حينما ختم نصه بقوله تعالى: (منها خلقناكم وفيها نعيدكم ومنها نخرجكم تارة أخرى) وكذلك قوله سبحانه وتعالى(وَضَرَبَ لَنَا مَثَلًا وَنَسِيَ خَلْقَهُ قَالَ مَن يُحْيِي الْعِظَامَ وَهِيَ رَمِيمٌ)وبهذا يريد أن يوصل لنا الكاتب فكرة أن هذه الأرض ومن عليها من الإنسان والحيوان والنبات كلها بيد الله سبحانه وتعالى ولا غيره، هكذا كانت فكرة الرواية وكذلك دلالات القبر فيها.

الصحراء:

المشاهد	الصفحة
فإن الصحراء ليست عاقراً وإلا من أين جاءت هذه النباتات الصحراوية المنتشرة أينما ذهبت في تلك الرمال والوديان والتلال...؟)	١٠
(فأمر الصحراء بيد الإنسان وسيبقى لها عالمها الخاص وطبيعتها المتسمة بالغرابة... من الخوف والمجهول والخوف من الحيوانات مفترسة...من أمام ناظريك غير آبه بأي سلاح يشهر عليه...)	١٠

يُغيّر الكاتب نظرتنا إلى الصحراء فيجعلها بدلاً من كونها أرض مقفرة جرداء خالية من كل شيء ولا تصلح أن يعيش فيها الإنسان والحيوان، إلى أرض ولود، حيث تزدهر فيها النباتات والأعشاب والحيوانات وتكون قادرة على استيعاب الإنسان والحيوان وكل شيء عليها، ودائماً ما يأتي الروائي بمعلومات جديدة تنور فكر القارئ وتنعشه وتجعله يعيش في مثل هذه الأفكار والأحداث التي يتصورها عن الصحراء، فقد منح حياته للصحراء التي وهبته نفسها فمدته بأسرارها فقد أدرك معنى الحياة المستمد من هذا المكان، فمن أراد العيش في الصحراء عليه بالصبر والتحمل على كل الأمور ولكن الكاتب استطاع من خلال فكرته وأسلوبه أن يوظف لنا هذا الشيء بطريقة جميلة ولاسيما عندما صوّر لنا ذلك في الرواية وأثناء المرور من الصحراء في سيارة عسكرية متجهة إلى الكويت.

الصحراء فكرة في خيال الكاتب يريد أن يوصلها إلى الإنسان من خلال بعض الدلالات التي تشير إلى ذلك، منها ما تخلص الإنسان من أن يستفيد من هذا المكان الخالي الذي وهبه الله إلى الإنسان بأن يصلحه ويعمره ويرجع الحياة إليه، وأن يطور من هذه الصحراء من خلال الزراعة والبناء وغيره.

أما الدلالة الأخرى فكانت تشير إلى تلك المخاوف التي تكون في الصحراء من الحيوانات المفترسة التي تهاجم الإنسان في أي وقت وبالخصوص إذا كان الإنسان مجرداً من أي شيء السلاح وغيرها أو أداة تحميه من ذلك، وهكذا الأمر بالنسبة إلى البلدان التي تقوم دولة آخر بالهجوم عليها

وهي غير عارفة بذلك وغير مجهزة بالسلاح للاستعداد لهذه الحرب، لأن الحرب لاتبقي على الأرض شيئاً صالحاً وأنما تجعله رماداً مثلما حدث في تلك الحرب، ثم يستمرّ بعد ذلك ويضيف لنا الكاتب شيئا وهو الاستقرار في حياة الصحراء التي تنعم بالسعادة في تلك المملكة الغريبة على عكس الإنسان الذي منشغل بالحروب. الإنسان في طبيعته يريد أن يعيش سعيدا ومرتاحا مثل الصحراء.

منجانب آخر هناك مفارقة عجيبة هي أن الصحراء نفسها وقعت فيها هذا الحروب عند السحب الجيش العراقي من الكويت والذي كان تحت رحمة القصف التحالف الأجنبي الذي كان يرمي عليهم هذه القنابل والصواريخ أثناء رجوعهم من هذه الصحراء. لهذا كانت الصحراء تشكل مصدر الموت في ذلك الوقت وكذلك الحياة من خلال الأعشاب الموجودة، وأن هذه الصحراء كانت غنية بما تحمله من آبار النفط وغيرها من الأشياء.

أن الصحراء بصفة عامة لا تخضع إلى السلطة العامة من الناس ولأن الأرض كذلك لا تخضع وبهذا يكون للجميع حق فيها ولا يجوز لأحد أن يحرم الآخر منها.

المدينة:

المشاهد	الصفحة
(من مدينة السماوة باتجاه أم قصر وصولاً للمحافظة الجديدة للعراق الكويت)	١
(عندما ودعتني عند عتبة باب دارنا في الحلة وأنا أغادر لأستلم منصب آمر وحدة عسكرية وسط محافظة الكويت..)	١٥
(وانحرفت السيارة خارجة من قصبة المدينة القديمة لأم قصر باتجاه أرض جرداء صحراوية أخرى على مد البصر في الأرض العراقية الجديدة في المحافظة التاسعة عشرة الكويت..)	١٦
(عادت القوة إلى أرض الوطن في محافظة الكويت، عند الانسحاب شعرت أن الأرض تودعنا وقد عاشت تحت وقع أقدامنا ونبضات قلوبنا، نعم لقد بكت للمعاناة، وقهر الإنسان لأخيه الإنسان...)	٨٧-٨٨

(قامت الأرض تبكي وهي تودع جنوداً أحراراً زجوا في المعارك الخاسرة....)	٩٩

ارتبط الفن الروائي بالمدينة الأمر الذي جعل بعض النقاد يصف الرواية بأنها كائن مدني، انتسابا إلى المدينة، وتدخل المدينة إلى العمل الروائي بصفتها خلفية مكانية، ثم يعكف الروائي على طرحها وتقديمها وتصويره (الموسوي، ١٩٨٦م، ١٠٤-١٠٥) إذن للمدينة في الرواية أهمية كبيرة، وهنا يسرد لنا الكاتب شيئا جديداً عندما أدخل عنصر المدينة وصفاً لتلك الرحلة التي قام بها هذا الضابط(باسم) والجنود الذين معه في تلك السيارة متجهين من بغداد ومروراً بالسماوة التي تقع في جنوب العراق باتجاه أم قصر المنطقة الحدودية التي تقع في البصرة ويسرد لنا فيما بعد أحداث هذه الرحلة كيف كانت، وأثناء الطريق كان يفكر كثيراً بزوجته التي تركها في البيت مع الأطفال الأثنين وهو متجهٌ إلى الواجب المكّلف به في الكويت والحرب مازالت في بداية الطريق، ويستغل الفرص بذلك ويتذكر الأشياء التي كانت تربطه بزوجته، ثم ينتهي بعد ذلك ويتحدث مع الجنود المرافقين له ويتحدثون عن وقوع الحرب وعدم وقوعها وماذا سيحدث لو وقعت هذه الحرب من الطرف المستفيد منها ومن الذي لم يكن مستفيداً منها كل هذه الأسئلة كانت تطرح على مدى الطريق من بادية السماوة إلى أم قصر وبعد ذلك بالكويت، ثم يكمل بعد ذلك إلى شيء جديد متمثل في أرض مدينة الكويت وهي ترجع إلى موطنها الأصلي أي العراق وبذلك تصبح المحافظة التاسعة عشر إلى العراق، ثم يكمل وصف حالات الفراق عندما تركوا أرض هذه المدينة كيف كانت الأرض تودعهم وهو شعور بالمعاناة لأن الإنسان من الصعب أن يتخلى عن وطنه وهكذا كان الحال بالنسبة للجنود عندما تركوا هذا الأرض تبكي عليهم لفراقهم لأن هذه المدينة والأرض عاشت تحت وقع أقدامهم وكذلك نبضات قلوبهم ومن المستحيل أن يتركوها بهذا السهولة. وفي مطرح آخر يصف بكاء هذه المدينة والأرض حينما تودعهم ببكاء الإنسان على أخية في غيابه هكذا كان الشعور يراودهم، لأنهم عندما دخلوا هذه الأرض هي فرحة بقدومهم ولكن عندما تركوها بكت لفراقهم.

القمر:

(الحياة كالقمر لها جانب مظلم وآخر مضيء) (المصدر نفسه، ١٣)

حينما جاء الكاتب لنا بالقمر أراد أن يقول إن الحياة مثل هذا القمر؛ بعضه مضيء بشكل كامل وهي المرحلة التي يصل إليها الإنسان من الراحة والسعادة والتي تكون خالية من الهموم والمشاكل وكذلك الحروب، أم إذا كان النصف الآخر، فهذا يدلّ على قصر سعادة الإنسان وأنها تكون مؤقتة سرعان ما تزول بمجرد دخولها إلى معترك المشاكل والحروب، والحقيقة هناك أيضاً دلالات كثيرة في الرواية تعبر عن الظلام والنور، الأول يدل على الحزن والمعاناة والمصائب التي تحلّ على هذا المجتمع من الأمراض والفقر والجوع والحرمان والقتل والحروب المجتمع العراقي الذي عاش كثيراً من الحروب والأمراض جراء السياسة الحاكمة التي لا تحس بمعاناة شعبه مكتفية فقط بنفسها دون النظر إلى شعبها، هكذا كان الحال بالنسبة إلى العراقيين، أما بالنسبة للجانب المضيء، فيتمثل في المستقبل التي يريد أن يعيشه هذه الشعب بنوع من نور الحرية والاستقلال وهكذا كانت أمنيات الشعب بسيطةً جداً.

البيت أو الدار:

المشاهد	الصفحة
(وألهو معهما في البيت بمرح..)	١٤
(غفر الله لك يا أمل يا أم مشرق..جنازتك..أنت فيها عروس تزفين من دار الدنيا "دار الفناء"إلى الدار الآخرة"دار البقاء"وهذه هي الزفة الثانية والأهم...)	١٦٩
(لكن أمل رحلت ولم تسمع التوسل وكحل الزفاف في عينها لم يجف بعد...آه يا أمل دخولنا الكويت..أنا وأنتِ ندفع ضريبته...)	١٨٤
(عند مدخل الباب الرئيسة للدار هرع مشرق وندى إلى أبيهما..سارا باتجاه الدار قالت ندى بصوت طفولي بريء :بابا عمة أم علاء تقول ماما تعود غداً...)	١٩٠

البيت هو المكان الذي يشعر فيه الإنسان بالراحة والدفء والطمأنينة عندما يكون هو وعائلته موجودين في هذا البيت، لأنه سيكون السبب في أجتماع العائلة سوياً، والبيت نفسه يحمي صاحبه من كل المخاطر من حرّ الصيف وبرد الشتاء، لأن البيت بمثابة موطن الإنسان والذي لا

يملك بيتاً يكون كالمشرد المتنقل من مكان إلى آخر بحثاً عن مأوى يأوي إليه ليحميه وعائلته من هذه المخاطر، ولذلك يقول أن البيت مثل الوطن. ولكن البيت في هذه الرواية يختلف جداً من حيث الدلالة التي يحملها حيف يمثل الفرح والحزن معاً، للسعادة عندما يجتمع باسم وزوجته وأطفاله في هذا البيت ويكون البيت كله مغموراً بالمرح والسعادة عندما يشارك أطفاله وزوجته هذه الأفراح، ولكن هذه السعادة كانت مؤقتة. عندما ذهب باسم إلى الحرب لم يكن عالما بما تخلفه من أضرار ومصائب ولكنه كشف الحقيقة بعد عودته، فكانت زوجته "أمل" الضحية لهذه الحرب وضريبتها. بوفاة أمل، سيطر الحزن بالكامل على هذا البيت بعد أن كانت السعادة تغمره وأنتهى كل شيء بعد أن كانت أمل تمثل روح هذا البيت والذي أنطفى نوره وقت رحيل أمل من دار الدنيا إلى دار الأخرة، وكذلك وقت رحيل السعادة عن هذا البيت ومن فيه ولاسيما باسم وبناته مشرق وندى.

الكلية أو الجامعة:

المشاهد	الصفحة
(فهي خريجة أكاديمية الفنون الجميلة، وتملك موهبة لا بأس بها في الرسم)	١٤
(كنت أشجعها أن ترسم، وأخفي مع نفسي ما أراه من عيوب في لوحاتها البسيطة، وأجلب لها كتابا لتقرأ)	١٤
(ثم أدخل معها في حوارات عامة، وبمرور الوقت دفعتها المجاملة يوماً لأن تقول لي:أنت ليس زوجي فقط، إنما أستاذي...وبعد أن بدأت تقرأ وتتثقّف و تعتزّ بنفسها..)	١٤
(أشعر أنك تحبني فعلاً، وهذا يستلزم مني أن أكون لك زوجة مطيعة ووفية، وترتفع نبرة صوتها قليلا.. رأيت منها هذا حتى كادت توقعني في الحرج مرات عديدة...)	١٤-١٥

في الحقيقة جعل الكاتب فكرة الكلية والتي تعدّ جزءاً من الجامعة وهي المكان الذي يرتاده طلبة العلم لأجل التعلم، وكانت أمل زوجة باسم إحدى الخريجات التي تعلمت الرسم، حتى أنها إذا رسمت شيئاً كانت تجعل زوجها يبدي رأيه فيه، وبالإضافة إلى الرسم، تعلمت الكثير من الأمور ولاسيما الثقافة فعندما كانت تستخدم أسلوباً من الحوار كان يمثل المرأة الصادقة والمطيعة والوفية لزوجها وحتى كانت تغير نبرة صوتها قليلاً عند التحدث مع زوجها وتغيرت كل تصرفاتها. فاعتنائها الكامل بزوجهاكاد يلفت أنظار الناس المحيطين بهم مما سبب لهم بعض المواقف المحرجة.

تعلمت أمل من الجامعة العلم والصبر والتحمل. كانت الجامعة تمثل عنصر الثقافة لدى أمل و لعبت دوراً أساسياً في جعلها واعية في تصرفاتها.

الجوامع والمساجد:

المشاهد	الصفحة
(في مدخل مدينة الكويت ثمة جوامع ومساجد رفعت نداء الأذان: الله أكبر...)	٢٠
(فتململ المقدم باسم طالباً من السائق حسن أن يقف في مكان مناسب لأداء صلاة المغرب...)	٢٠
(الله أكبر على الظالمين الطغاة الله أكبر على من جاء من وراء البحار والمحيطات ليس حباً بالكويت..إنما بدافع النفط والطمع والشهوات..الله أكبر على وطن يريد له ساسته الموت..وهم يتجرعون مر الفراق والحسرات...)	٢٠
(تماماً، قبل شهر من الآن اعتقل عبد الرزاق العلي..وأنا أخرج من صلاة المغرب في جامع الحي القريب وجدت أحداً أشك أنه مكلف بمراقبتي...لا أخفيك سرّاً تلبسني القلق..)	١٠٢

(أريد أن أوصيك على عائلتي إذا حدث لي هذا الأمر المكروه..باسم سأكون أميناً على ما طلبتني الائتمان عليه)	١٠٢
(أبو علاء:وإذا كان السلطان غشوماً..يقول الإمام علي"عليه السلام":"إني أخاف الله وأخاف من لا يخاف الله)	١٠٣
(القاعة الملحقة بالمسجد في الحي الذي نسكن، لا يكاد يمر أسبوع إلا ويقام فيها مجلس فاتحة على روح أحد المتوفيين والشهداء..)	١٧١
(الفاتحة التي ستقام ابتداءاً من يوم غد الأحد ولغاية الإثنين في قاعة المصطفى في مسجد الرحمن القريب من منزلنا...)	١٧٣

يشرح لنا الكاتب عن المساجد والجوامع معاني ودلالات عديدة، تجذب انتباه القارئ إليها. الحقيقة أن المساجد والجوامع تمثل المصدر الديني عند الناس. يتحدث الكاتب في الرواية عن المساجد وجوامع المسلمين بصورة عامة لأن لفظ الله أكبر يدلّ على هذا المعنى المقصود، والمساجد هي المكان المخصص لأداء فريضة الصلاة. وكذلك المكان التي يكون فيها النصائح والإرشاد وتوجيه الناس لكل أمور الخير والطاعة والصدق والوفاء وغيرها من الأشياء وكذلك التمييز بين الحلال والحرام وبين الحق والباطل هكذا كان للمساجد والجوامع هذا الدور.

عندما سمع باسم والجنود الذين كانوا معه في الطريق كلمة الله أكبر وهي تخرج من هذه المساجد، تذكروا أنه وقت الصلاة التي جعلها الله على المؤمنين كافة وهي الأوقات التي يستجيب ويسمع بها سبحانه وتعالى دعوة الناس، ولكن سرعاً ما نرى هذا الأمر يتغير، حينما نحس بأن أصوات هذه المساجد والجوامع عندما تنادي الله أكبر على الظالمين والطغاة الذين جاءوا من وراء البحار لدمار الكويت ونهب خيراتها من النفط وغيرها، وكذلك صرختها ضد الساسة والطغاة الذين يريدون لهذا البلد الفقر والجوع والحرمان والضياع ولا يريدون لهذه الأرض وأهلها الراحة. هكذا كانت المساجد والجوامع منذُ القديم وحتى الآن تمثل صوت الحق الناطق ضد الباطل، وأما بالنسبة للمساجد والجوامع في العراق فالأمر يتغير قليلاً عندما تكون هذه المساجد والجوامع تحت مراقبة السلطات الحاكمة، فإنها تمثل مصدر قلق وخوف عند الناس

ولاسيما عندما تكون هذه المراقبة مقتصرة على مذهب معين وفي مناطق معينة التي تقام بها بعض الشعائر وكان أبو علاء واحداً من هؤلاء الناس الذي كان محط أنظار السلطة، وحينما أحس بذلك الأمر أبلغ أخاه باسم الضابط في الجيش وقد أوصاه على الأطفال والأهل، لأنه في الحقيقة نهاية هذا الطريق هو الموت لا محال ولاسيما عندما كان يمثل مصدر قلق عند السلطات والأحزاب، ولهذا كان بعض الناس محروماً من هذه المساجد خوفاً لما يحدث لهم بعد ذلك، ثم يتغير بعد ذلك موقف المساجد والجوامع حينما تصبح مكاناً لإقامة العزاء والفواتح للذين ماتوا بسبب هذه الإجرائات، وتكون المساجد مصدراً للحزن والمصيبة والعزاء ولاسيما عندما توفيت أمل نتيجة المرض، أقيم لها مجلس عزاء في هذا المكان، ليأتي الناس لمواساة أهل الميت على هذه المصيبة. إذا كانت المساجد تمثل دوراً أساسياً وواضحاً في كل مجرى الرواية، وهكذا أستطاع الكاتب أن يصف لنا طبيعة المساجد في الكويت والعراق من خلال التطرق لها في الرواية في بعض المعاني ودلالات.

بهو الضباط

المشاهد	الصفحة
(في وقت ساعة الفطور وساعة الغداء يتجاذب الضباط أطراف الحديث في بهو الضباط)	٥٣
(وكانت قصاصاً مليئة بالحكمة والعبرة يذكرها الرائد يحيى لزملائه الضباط في مدة الاستراحة في بهو الضباط، إذ يقول :عندما اجتاحت القوات الألمانية النازية المدينة الروسية...بتحويلها إلى خرائب...)	١٥٨
(أثاروا نخوة الرجال وغذوا روح البطولة في الأقليات المعادية لنظامهم وتحدثوا كثيراً عن مبادرات الرائعة ومواقف الفداء...)	١٥٩

هذا هو المكان المخصص للضباط ليتناولوا فيه أكلهم، أما الجنود كان لهم مكان آخر. لم يكن البهو لتناول الطعام فقط وإنما كان الضباط يتناولون الأحاديث والمستجدات العسكرية وكيفية مواجهتها وطرق التنسيق لها، ولا سيما في فترة الحرب العراقية ضد التحالف الدولي.

وفي هذا المكان كان الضباط يرون الكثير من القصص والحكايات عن الحروب الأخرى مثل الحرب العالمية الثانية. الرائد يحيى مثلاً كان يروي لزملائه في مدة الاستراحة في بهو الضباط، أهم المعارك التي حدثت والتي درسها وسمعها في تلك الكلية العسكرية من القوات الألمانية. وتحدث لهم عن دمار هذا الحروب والخراب التي سببتها للسكان، وكذلك يتكلم لهم عن الروح القتالية التي كان يمتلكها الروس والتي تثير فيهم نخوة الرجال في الدفاع عن بلدهم.

هكذا أصبح المكان يشكل أهمية كبيرة في سماع الأمور والتعليمات، سواء كانت العسكرية منها أو الوطنية وكذلك القصص عن بعض المعارك، لرفع المعنويات عند هؤلاء الضباط ولاسيما الذين لم يجربوا دخول الحرب قديماً، لكي يبقوا على ثبات وقوة وعزيمة.

مضارب الغجر:

المشاهد	الصفحة
(كانت مضارب الغجر تثير في نفسي شيئاً من الفضول...)	٦٦
(تخطر في بالي الفكرة فأنتظر من يشجعني عليها أو من ينفذها معي من أصدقائي المقربين، أرسم للغجر في خيالاتي صوراً شتى، امرأة بثوب شفاف ...)	٦٦
(أجدها في خيام الغجر لم أنظر إليها خياما بل مقصورات عامر بالمتعة...)	٦٦-٦٧
(أصبح للغجر خياطون خاصون...غالباً ما تترك الغجرية ثوبها طويلاً يخط في الأرض امعاناً في البهاء والجمال كما تعتقد...)	٦٧

يُصور لنا الكاتب هذا المكان ويشرح طبيعة حياة الناس فيه ولاسيما الغجريين، كما أنه يكشف عن رغبة البعض بالذهاب إلى هذا المكان إما للهو واللعب أو لمعرفة حياة هولاء الناس. قد كان

باسم يترصد الفرصة للذهاب لذلك المكان ومعرفة ماذا يحدث فيه، وعندما طلب زملائه أن يذهب معهم، قد وافق على مرافقتهم.

والواقع أن الفقر دفع النساء الغجريات لفعل مثل هذه الأشياء من أجل الحصول على المال والطعام وغيرها من مستلزمات الحياة وهذا الأمر ينطبق على الكثير من البلدان التي تحدث فيها الحروب والضعف الاقتصادي والمالي الذي يدفع النساء لفعل هذا الشيء لأجل توفير المال إلى أطفالهن بعد أن يفقدن أزواجهن. حينما ذهب باسم وقد صور في خياله المرأة الغجرية وما يبدو عليها من الجمال في ذلك الثوب الشفاف والشعر المجنون، ثم يصف مفاتنها وجمالها ونعومتها والثياب الجميلة التي تميز النساء الغجريات والتي أصبح لديهن خياطون بارعون في هذا المجال، والشيء الجميل الذي يميز هذه النساء حينما يرتدين الثوب الطويل الممتد على الأرض لغرض عرض صور البهاء والجمال فيها.

السجن والزنزانة:

المشاهد	الصفحة
(السجن للرجال، وقالوا السجن لن ينقص من كرامة أحد، لكن السجين يشعر فور دخوله السجن أنه قبر....)	١٠٨
(أمور تزرع الذل في نفس الإنسان مثل الفقر والمرض والسجن...)	١٠٩
(يقول عبدالرزاق العلي: قلت لهم.. أعطوني ماءً لأتوضأ وأصلي صلاة الفجر...ما وضعوه على عيني من عصابك وفتحوا الجامعة من يدي وقادني لمصدر الماء... ابن الكلب انهض إلى الزنزانة وفكر جيد بحالك... وركلني بحذائه على خاصرتي، فأحسست أن الضربة وقعت على الكلية، كأنما شطرتها نصفين ...)	١١٢-١١٣
(أو تعلق بالمروحة فتدور معها بريشة أربعة...هذه اوراقك تنطق عليك بالحق، والاعتراف سيد الأدلة....)	١١٤

(لا يوجد سوى فتحة صغيرة في وسط باب الزنزانة مستطيلة الشكل لا تكفي إلا لإدخال رغيف....)	١١٦
(وغالباً ما يتصف السجين بالعقلانية والحكمة ومن هنا تبدأ عملية الإصلاح في الإصلاح في النفس البشرية، التي وجد السجن من أجلها ومن أجل أن يكون رادعاً لكل من تسول له نفسه بالخروج على القانون...)	١٢٠

فالفضاء المغلق يمثل الواقع المرير، واقع الانحباس في الزنزانة، والانكفاء على الذات، والغياب عن الجماعة، إنه يمثل الواقع الأشد مرارة (عبود ، ٦٢)، ولكن بعض الناس كانوا يتصورون أن السجن مكان خاص بالرجال وهذا الشيء غير صحيح، لأن الإنسان بعد أن يدخل لهذا المكان ويرى ما يرى، سوف تتغير فكرته التي كان يرسمها عن السجن، إذ يحس أنه مقيد بين أربعة جدران ولا يستطيع التحرك وكذلك كل شيء يكون في السجن تحت سيطرة مديرية السجن المسؤولة عن السجناء حيث أن السجن يكون بمثابة القبر للإنسان، يتجرع فيه المذلة والفقر والمرض، بسبب ما يلقيه داخل السجن سواء كان من المشرفين على السجن أو بعض الأمراض التي تكون فيه. فالسجن ليس مثل الفندق. يقول عبد الرزاق العلي الشخص الذي سجنته السلطة الحاكمة بسبب بعض التوجيهات التي تطرقنا إليها سابقاً، عندما راى تلك الحياة في ذلك السجن وكذلك الطريقة التي يتعامل بها السجان مع السجناء وكذلك مع عبد الرزاق الذي طلب منهم الماء ليتوضأ لصلاة الفجر ومن بعدها طريقة التحقيق غير اللائقة والمسيئة معه ثم إرجاعه إلى الزنزانة وركله بالحذاء على الكلية، والتعذيب داخل السجن عند نزع الأعترافات من الاشخاص الأبرياء، وإنزال التعذيب بفنون عديدة منها التعذيب النفسي ومنها الجسدي، بالتيار الكهربائي الموصل بداخل الجسم والذي يوقف كل العلائم الحيوية، النبض، والتنفس، والضغط، أو التعذيب بالتعليق من المروحة والتي تجبر المتهمين على الاعترف بالشيء الذي لم يفعله أبداً. ثم يصف الراوي بعد ذلك ضيق السجن وطريقة التنفس في مكان صغير لا يتجاوز كف اليد وكذلك عن عدم طهارة ذلك المكان الذي لا يصلح أيضا للصلاة. في السجن ينقطع اتصال الفرد بأهله وهذا الإجراء يعدّ نوعاً من الحرب النفسية التى تستخدمها السلطة ضد المساجين أيضاً. للسجن

ميزة لابدّ من ذكرها وهي الميزة الردعية لأولئك المرتدين الخارجين عن سيطرة القانون. فالسجن مكان مناسب لهم ليصلحوا أنفسهم ويربوا أرواحهم.

٢-٢- الأمكنة المتحركة في الرواية:

السيارة العسكرية

المشاهد	الصفحة
(نصف نهار مضى والسيارة العسكرية تنهب هذه الصحرا)	١١
(أولاد أخي يتناوبون على الخشبة حتى يصلوا للسيارة الواقفة هناك والمخصصة لحمل النعش)	١٧٢
(التزم أصحاب السيارات دورهم في المسير من دون تسابق كما يفعلون في مواكب الأعراس)	١٧٢
(والسيارة العسكرية اللاندكروز وقد جلس فيها أحمد والانضباط والسائق حسن، وكأننا في سفرة الدخول الى الكويت ونحن نجتاز بادية السماوة لأول مرة)	١٧٤
(في ليلة زفافنا أنا وأمل انطلقت زفتنا من الحلة إلى بغداد..)	١٧٢

يعطينا الكاتب فكرة جديد عن السيارة. السيارة العسكرية كانت ترمز إلى الحزن والحرب والقتال لأنها إحدى الأدوات المستعملة في الحروب وكذلك المخصصة في نقل الجنود أثناء الحرب من مكان إلى مكان. أما السيارات المدنية فكانت أحياناً مرتبطة بالحزن والبكاء عندما تنقل الموتى إلى المقابر في النجف مثلما فعلت عند وفاة زوجة باسم، وأحياناً تكون مصدر فرح مثل تلك التي أستخدمها باسم في زواجه من أمل. وكذلك وصف الكاتب حركة السيارة العسكرية المختصة لنقل جثث الموتى بحركة منتظمة، على عكس سيارة الأفراح التي كانت تتحرك بطريقة غير نظامية مما يدلّ على النشاط والحيوية.

الطيارة والمطارات:

المشاهد	الصفحة
(مثلما يستعد المسافر في الطائرة للنزول في المطارات)	١٦
(كانت الطائرات المعادية تحلق على مديات منخفضة وتقصد بضرب الأرتال العسكرية والدبابات والمدرعات والآليات فتحرقها برمتها ولا تبقي منها شيئاً)	٨٣
(الطائرات تلاحق وحدات المشاة فتضرب المقاتلين المنسحبين على الطرق الرئيسة أو النسيمية..)	٨٤
(كان صديقي يصف لي الطائرة في جوف السماء ب صندوق طائرة..ما أدق هذا الوصف..وهو بالفعل عندما شعرت به عند سفري بالطائرة أخر مرة..الى بيروت...عندما ترتفع فوق مستوى سطح البحر في رحلتها في المنطقة الغريبة)	١٢٠
(بعد ان امتصت خلايا الجسم اشعاع طائرات العدوان الكافرة وهي تلقي ألاف الأطنان من المتفجرات الكيميائية على الشوارع والمصانع والبيوت والأزهار والبساتين، الجداول والأنهار وتشبعت الأرض بالسموم، وقتلونا من دون رصاصة وسكين، يهزل الجسم الغض ويضعف، تجف العين، وتصبح طلعة المريض صفراء..)	١٨٢-١٨٣

يشير الكاتب إلى نوعين من الطائرات في الرواية، حيث كان يمثل النوع الأول الطائرة المدنية المتعلقة بتأمين الراحة للمواطنين الذين تعودوا أن يشاهدوا الطائرات المدنية متمنّين ركوبها ومشاهدة السماء الجميلة، والنوع الثاني الطائرات الحربية الجالبة للدمار ونشر الفوضى والأمراض لما تحمله معها من القنابل والصواريخ. كانت هذه الطائرات مصدر القلق عند الناس وذلك من خلال قصف المواقع وبعض المناطق المأهولة مما أودى بحياة الكثير من المواطنين العزل.

كذلك يرسم لنا الكاتب علاقة المطارات في هذا الجانب، لأن المطار كان يمثل نقطة انطلاق الطائرة وكذلك مصدر حمولتها سواء كان بالنسبة إلى المدنية المختصة في نقل المسافرين العاديين

أو العسكرية المتمثلة بنقل الجنود العسكريين من وحداتهم إلى مكان آخر أو من دولة إلى دولة آخر حينما تقرر هذه الدولة غزو دولة أخرى وتكون الطائرة هي العنصر الفعال في نقل معدات الحروب وكذلك الجنود وبالخصوص إذا كانت المسافة بعيدة.

الدبابات:

المشاهد	الصفحة
(لقد شاع عندنا أخيراً استخدام الدبابات والمدفعية في الحرب الشوارع وهو خطأ تعبوي كبير...)	١٩
(كما أن هذا المدرعات صيد سهل لأعداد..ما لم يتم إسكات هذه الفوهات النارية بالطائرات، وبالقصف التمهيدي الذي يسبق الهجوم..)	٢٦

يصور الكاتب فكرة أخرى في الرواية وهي الدبابة التي كانت تنتقل بعد إصابتها المواقع والأهداف ولم تستقرّ في مكان معين. تشير الدبابة إلى الرعب والدمار والخراب بالنسبة للبنى التحتية لما تحمله من قوة لجعل الأشياء تراباً. كانت تمارس الدبابة مهماتها في تصويب الهدف كالرجل الأعمى، لأنها لم تكن تستعمل وفق أهداف معينة لعدم امتلاكها الإحداثيات الجيدة في تصويب الهدف ولذلك كان رميها عشوائياً لاسيما أنها كانت تستخدم في حرب الشوارع. الدبابة تستهدف كل شيء يقع أمامها بدون استثناء. فبعد أن يعجز الجنود عن فك الحصار في المدينة تأتي الدبابة لتسوية الموضوع ولكن على الرغم من ذلك، كانت في مرمى أهداف الطائرات ولقمة سائغة لها.

ثالثاً- النتائج

الرواية تتحدث عن أهم الأحداث التي مر بها العراق في فترة التسعينيات من القرن الماضي والتي كانت متمثلة في الحرب الخليج الفارسي الثانية التي حدثت بين العراق والتحالف الأجنبي بقيادة أمريكا. الرواية تحمل في طياتها كثير من الأمور التي عاشها العراق في تلك المدة ولاسيما فترة الحرب وثم بعدها الحصار على العراق وشعبه.

يأخذ الفضاء عموما حدوده من خلال الأجناس الأدبية المقدّمة له، لهذا فهو مفهوم مرن يستمد شكله من عَارِضِه، وفي الرواية يتّخذ أبعاده ومظاهره عبر تجليات عديدة؛ بعضها متعلّق بالمضمون الروائي وما نقرأه في المبنى الذي يقدّم لنا إشارات واضحة عن حضوره، وهي المتمثلة في الحدود الجغرافية التي يرسمها، وبعضها متعلق بالشكل الذي نلاحظه عبر قراءة وتتبّع النصّ المكتوب، ومن خلال تركيزنا على الشكل الأول من حضور الفضاء الروائي المتعلّق بالمبنى ومظهر الفضاء المعادل للمكان الجغرافي نجده يظهر كمكوّن محوري وجامع ومنسّق بين باقي مكونات الرواية، فيعبّر عن مجموعة العلاقات الموجودة بين الأماكن المختلفة الذي تجري فيه الأحداث وتتحرك عبره الشخصيات، فيمثل بذلك المساحة التي يؤطّرها الروائي ليبني بها وفيها ومعها الرواية.

لقد أخذ الفضاء الروائي أهمية كبيرة في رواية *كان لي قلب*، وقد تنوعت دلالة المكان في كثير من المواقف والأحداث، والتي تكشف لنا عن القيمة الجمالية التي تمتاز بها هذه الرواية، وكذلك للمكان أهمية كبيرة من خلال تنوع الأمكنة وتعدد الفضاءات. استخدام المكان بدلالاته الواقعية أو الخيالية، يشكّل النسيج الروائي وفي رواية *كان لي قلب* لم يكتف الراوي بمكان واحد بل راح يستخدم أمكنة متعددة ليخلق فضاءً روائياً معتمداً على مفهوم المنطق الثنادي للأمكنة، حيث انقسم الفضاء المكاني إلى ثابت، مثل القرية والمدينة والسوق ومواضع القيادة أو متحرك مثل الطيارة والسيارة والدبابة. ولهذا السبب نجد أحياناً المكان الواحد يحمل دلالتين مختلفتين في الرواية.

إن الأماكن التي اختارها الكاتب في روايته هذه، كانت ملائمة للأحداث فكان الإطار المكاني هو البيئة التي أثرت في الأحداث ووجهتها. وكلما تنوعت الأحداث كلما تنوعت الأمكنة. كانت الشخصيات في رواية *كان لي قلب*، مرتبطة بالأماكن التي تعيش وتمارس وظائفها وحياتها فيها، فلا وجود لها خارج عالمها الخاص وهو المكان الذي يحويها ويشكلها.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.

- إبراهيم، صالح (٢٠٠٣): **الفضاء ولغة السرد في روايات عبدالرحمن منيف**، بيروت: المركز الثقافي العربي.
- ابن منظور (١٩٩٧م.): **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، لبنان.
- أحمد قاسم، سيزا (١٩٨٤م.): **بناء الرواية(دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)**، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة.
- الأحمر، فيصل (٢٠١٠م.): **معجم السيميائيات**، الجزائر: الدار العربية للعلوم ناشرون.
- آل جواد، رسول (٢٠١٨م.): **البنى الأسلوبية ودلالاتها البلاغية في روايات فوزي الطائي**، الطباعة دار الفرات للثقافة والإعلام، العراق:بابل.
- بحراوي، حسن (١٩٩٠م.): **بنية الشكل الروائي: الفضاء، الزمن**، بيروت: المركز الثقافي العربي.
- بن خليفة، مشري و حمزة قريرة (د.ت): « الفضاء الروائي، بنية وعلامة»، **مجلة جامعة قاصدي مرباح ورقلة**، الجزائر.
- توام، عبدالله (٢٠١٥م.): **دلالات الفضاء الروائي في ظلّ معالم السيميائية**، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في اللغة والأدب العربي، بإشراف الدكتور هواري بلقاسم، جامعة أحمد بن بلة وهران، الجزائر.
- الجنداري، إبراهيم (٢٠١٣): **الفضاء الروائي: مفاهيم ودلالات**، طباعة تموز.
- جنيت، كولدنستين، رايمون، كريفل(٢٠٠٢م.): **الفضاء الروائي**، ترجمة: عبدالرحيم حُزَلْ، بيروت لبنان.
- حركاتي، سهيلا (٢٠١٣٩: **سيميائية الفضاء في رواية خرائط لشهوة الليل لبشير مفتي**، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، بإشراف الدكتور حسان راشدي، جامعة سطيف، الجزائر.
- حسين حسين، خالد (٢٠٠٠م.): **شعرية المكان في الرواية الجديدة**، السعودية: مؤسسة اليمامة.
- روحي الفيصل، سمر (د.ت): **الرواية العربية: البناء والرؤيا**، موقع اتحاد العرب.
- زايد، عبدالصمد (٢٠٠٣م.): **المكان في الرواية العربية**، كلية الآداب منوبة، تونس: دار محمد على للنشر.
- شرودر، مويس (١٩٨٦م.): **نظرية الرواية**، تر: محسن الموسوي، بغداد، منشورات مكتبة التحرير.

- صلاح، صالح (١٩٩٧م.): **قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر**، القاهرة: دار شرقيات.
- الطائي، فوزي (٢٠١٥م.): **رواية كان لي قلب**، دمشق: دار تموز.
- عبود، أوريدة (٢٠٠٩): **المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية: دراسة بنيوية لنفوس ثائرة**، الجزائر: دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع.
- عبيدي، مهدي (٢٠١١): **جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه حكاية بحار.الدقل.المرفأ البعيد**، الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة، دمشق.
- عزام، محمد (١٩٩٦): **فضاء النصّ الروائي**، سوريا: دار الحوار للنشر والتوزيع.
- عقبي، حميد (٢٠١٦): **المشهد الأدبي العراقي ما بعد التغيير**، باريس: حروف منثورة للنشر الإلكتروني.
- علي كاظم، زينب (٢٠١٩):**«الفضاء الروائي في رواية صوغ الكبريت للكاتب عبدالهادي أحمد الفرطوسي»**، العدد٥٢، صص٥٢٥-٥٤٦.
- لحمداني، لحميد (٢٠٠٦م.): **بنية النصّ السردي**، الطبعة الثالثة، بيروت: المركز الثقافي العربي.
- مرتاض، عبدالملك (١٩٩٨م.): **في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد**، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
- النابلسي، شاكر (١٩٩٤م.): **جماليات المكان في الرواية العربية**، بيروت: المؤسسة العربية للنشر.
- نصير، ياسين(٢٠١٠م.): **الرواية والمكان: دراسة المكان الروائي**، دارنينوى للدراسات والنشر والتوزيع.
- نصيرة، زوزو (٢٠١٠م.): « إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر»، **مجلة كلية الأداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية**، جامعة محمد خيضر، بسكرة الجزائر.
- نعمان الدليمي، منصور (١٩٩٩م.): **المكان في النصّ المسرحي**، الأردن: دار الكندي للنشر والتوزيع.
- هلسا، غالب (١٩٨١): **المكان في الرواية العربية**، دار ابن رشد للطباعة.
- ولعة، صالح (٢٠١٠): **المكان ودلالته في رواية مدن الملح لعبدالرحمن منيف**، عالم الكتب الحديث.

- وهبة، مجدي و كامل المهندس (١٩٧٤م): **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح، بيروت.

References

- **The Holy Quran.**
- Ibrahim, Saleh, (2003): ***The Space and Narrative Language in Abdorrahman Minif's Novels*****,** Beirut: Arabic cultural center.
- Ibn Manzour, (1997): ***Lisan Al- Arab***, Beirut: Dar Saader.
- Ahmad Ghasem, Siza, (1984): ***The Novel Structure: Comparative Study on Trilogy of Najib Mahfouz***, Cairo: al-Haiaa al- Amma al-Masryya lilkitab.
- Al-Ahmar, Faisal, (2010): ***Glossary of Semiotics***, Algeria: Addar Al Arabia lilolum Nasheroun.
- Al-Jawad, Rasoul, (2018): ***The Stylistic Structures and their Rhetorical Connotations in Fawzi Al-Ta'i's Novels,*** Dar Al- Forat, Babel.
- Bahrawi, Hassan, (1990): ***Narrative Form Structure: Space, Time***, Beirut: Arabic cultural center.
- Bin Khalifa, Moshri and Ghorairah, Hamza, (N.D): ***Novel Space, Structure and Sign***, Kassadi University Magazine, Mirbah Ouargla, Algeria.
- Tawam, Abdullah (2015): **The Connotations of Narrative Space in the Shadow of Semiotics**, Thesis submitted to obtain a PhD in Arabic language and literature, under the supervision of Dr. Hawari BelGhasem, Ahmed Bin Bella Oran University, Algeria.
- Al-Jindari, Ibrahim (2013)**:** ***Narrative Space: Concepts and Implications***, Tammuz print.
- Genet, Coldstein, and Raymond, Crivel (2002)**:** ***Narrative Space***, trans. Abd al-Rahim Hazal, Beirut, Lebanon.
- Harakati, Sohayla (2013): ***The Space in the Narration Semiotics of Maps for The Night Lust*** **of** ***Bashir Mofti*****,** a thesis submitted to obtain a master's degree, under the supervision of Dr. Hassan Rashid, University of Setif, Algeria.
- Hussein Hussein, Khaled (2000): ***Poetry of Place in the New Novel***, Saudi Arabia: Yamamah Foundation.
- Rawhi Al-Faisal, Samar (N.D.): ***The Arabic Novel: Building and Revelations***, Arab Union website.
- Zaid, Abdel Samad (2003): ***The Place in the Arab Novel***, Faculty of Arts, Manouba, Tunisia: Muhammad Ali Publishing House.
- Schroeder, Moise (1986): ***Theory of the Novel***, Trans. Mohsen al-Musawi, Baghdad, editions of the Liberation Library.

- Salah, Saleh (1997): ***The Issues of the Narrative Place in Contemporary Literature***, Cairo: Dar Sharqiyat.
- Al-Taie, Fawzi (2015): ***I Had Heart***, Damascus: Dar Tammuz.
- Abboud, Ourida (2009): ***The Place in the Algerian Revolutionary Short Story: A Structural Study of Revolutionary Souls***, Algeria: Dar Al-Amal for Printing, Publishing, and Distribution.
- Abidi, Mahdi (2011): **Aesthetics of the Place in the Hanna Minh tale of the Story of "Bahar, Al-Dagal, Faraway Harbor"**, Syrian General Book Authority, Ministry of Culture, Damascus.
- Azzam, Muhammad (1996): ***The Narrative Text Space***, Syria: Dar Al-Hiwar Publishing and Distribution.
- Oqbi, Hamid (2016): ***The Iraqi Literary Scene after the Change***, Paris: Scattered letters for electronic publishing.
- Ali Kadhim, Zaynab (2019): **"Narrative Space in the Novel of Sawgh al- Kebrit by Writer Abdel-Hadi Ahmed Al-Fartousi"**, No. 52, pp. 525-546.
- Hamdani, Hamid (2006): ***The Structure of the Narrative Text***, Third Edition, Beirut: The Arab Cultural Center.
- Mortadh, Abdul-Malik (1998): **On Novel Theory, Research in Narration Techniques**, the world of knowledge, the National Council for Culture, Arts and Letters, Kuwait.
- Al-Nabulsi, Shaker (1994): ***The Aesthetics of Place in the Arab Novel***, Beirut: The Arab Publishing Foundation.
- Naseer, Yassin (2010 AD): ***The Novel and the Place: The Study of the Narrative Place***, Nineveh House for Studies, Publishing and Distribution.
- Nassira, Zouzou (2010): "The Problem of Space and Space in Contemporary Arab Critical Discourse**", Journal of the Faculty of Arts, Humanities and Social Sciences**, University of Mohamed Khidr, Baskara Algeria.
- Noman Al-Dulaimi, Mansour (1999): ***The Place in the Theatrical Text***, Jordan: Al-Kindy House for Publishing and Distribution.
- Helsa, Ghaleb (1981): ***The Place in the Arabic Novel***, Ibn Rushd Printing House.
- Walaa, Saleh (2010): ***The Place and Its Significance in the Novel of Salt Cities by Abd al-Rahman Munif,*** the modern book scholar.
- Wahba, Majdi and Kamel Al-Muhandis (1974): ***A Dictionary of Arabic Terms in Language and Literature***, Library of Lebanon, Riad El Solh Square, Beirut.

مطالعات روایت شناسی عربی
شاپا چاپی: ۷۷۴۰-۲۶۷۶
دانشگاه خوارزمی

فضای روایت در رمان "کان لی قلب" اثر فوزی الطائی

علی افضلی رایانامه: ali.afzali@ut.ac.ir
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران (نویسنده مسئول)
علی محمود حبیب المجبلی رایانامه: alialmojbeli@gmail.com
دانشجوی مقطع کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران

چکیده
انسان نَه تنها از فضا و مکان جدا نیست بلکه خود فضاست. درک یک هنرمند و نویسنده از فضا، درکی ژرف است و از همین روی فضا و مکان همواره به واسطه‌ی داشتن رابطه‌ای استوار با ادبیات، عنصری بنیادین در خلق هر روایتی بوده به طوری که تبدیل به یکی از هویت‌های فراموش‌ناشدنی هر اثر ادبی شده است. در این پژوهش با روش توصیفی و تحلیلی، در ضمن بررسی فضای مکانی در رمان *کان لی قلب* اثر نویسنده‌ی عراقی فوزی الطائی، در صدد یافتن پاسخی برای این پرسش خواهیم بود که فضای مکانی در روند روایی این رمان چه نقشی ایفا می‌کند. رمان اتفاقات مربوط به حمله‌ی نظامی آمریکا به عراق پس از اشغال کویت توسط حکومت بعثی عراق را روایت می‌کند. نویسنده در این رمان با پرداخت دقیق شخصیت‌ها، از انواع فضاهای مکانی مانند باز، بسته، ثابت و متحرک بهره گرفته است. مکان عنصری است که در این رمان حلقه وصل معرفی و پیوستگی شخصیت‌هاست. نیز حوادث و کنش‌های روایت در دل این مکان‌ها هویت می‌یابند.
کلمات کلیدی: روایت، فضای روایی، روایت شناسی عربی، رمان *کان لی قلب*، فوزی الطائی.

استناد: افضلی، علی؛ مجبلی، علی محمود حبیب. پاییز و زمستان (۱۳۹۸). فضای روایت در رمان "کان لی قلب" اثر فوزی الطائی (به زبان عربی). مطالعات روایت شناسی عربی، ۱(۱)، ۵۹-۳۰.

مطالعات روایت شناسی عربی، پاییز و زمستان ۱۳۹۸، دوره۱، شماره۱، صص. ۳۰-۵۹.

دریافت: ۱۳۹۸/۱۰/۱۷ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۱/۳۰
© دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه خوارزمی و انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی

STUDIES IN ARABIC NARRATOLOGY

PRINT ISSN: 2676-7740

Reading Khawla Hamdi's *In My Heart A Hebrew Girl* Based on Roland Barthes' Narrative Codes

Rokia Rostam Pour Melkia r.rostampour@alzahra.ac.ir (Corresponding Author)
Associate professor of Arabic Language and Literature, Al-Zahra University, Tehran, Iran.

Zahra Aghajani Alishah z.aghajani@alzahra.ac.ir
PhD student, Arabic Language and Literature, Al-Zahra University, Tehran, Iran.

Abstract

In My Heart A Hebrew Girl (2012) is a contemporary novel written by the Tunisian author Khawla Hamdi. The novle is written based on a real event that took place in Palestine and south of Lebanon whereby a group of people convert to Islam and resist oppression. In his influencial *S/Z* (1970), Roland Barthes proposes five narrative codes for textual analysis: Hermeneutic, Proairetic, Semantic, Symbolic, and Cultural. This article adopts a analytical-decriptive framework to exmine the textual representation of hermeneutic and proairetic codes in *In My Heart A Hebrew Girl*. The importance of this study is twofold: first it examines contemporary Arabic novel and second reads the novel based on Barthes' narrative codes. The article finds that the author uses all Barthes' narrative codes particually hermeneutic and proairetic codes because event and suspense constitute the main narrative bulk of the novel. The symbolic code is reflected in binary oppositions like Mulims and Jews, Islamic and Jewish hijab, light and dark, and behavior of characters. Also, the semantic code is reflercted in the characterization of Rima who as a Palestinenian suffers from oppression, against which other Muslim countries show no reaction. Finally, the cultural codes can be observed in Islamic and Jewish religious rituals and teachings as well as Palestinian resistance and jihad for the homeland and freedom.

Keywords: *In My Heart A Hebrew Girl*, Roland Barth, Arabic Narratology, narrative codes

Citation: Rostam Pour Melkia, R., Aghajani, A. Autumn & Winter (2019-2020). Reading Khawla Hamdi's In My Heart A Hebrew Girl Based on Roland Barthes' Narrative Codes. Studies in Arabic Narratology, 1(1), 60-91. (In Arabic)

Studies in Arabic Narratology, Autumn & Winter (2019-2020), Vol. 1, No.1, pp. 60-91
Received: February 8, 2020; Accepted: February 19, 2020

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

دراسات في السردانية العربية
الرقم الدولي الموحد للطباعة: ٢٦٧٦-٧٧٤٠
جامعة الخوارزمي

التحليل الروائي في رواية «في قلبي أنثى عبرية» لخولة حمدي وفق نظرية رولان بارت(الشفرات الخمس)

رقية رستم پور ملكي البريد الإلكتروني: r.rostampour@alzahra.ac.ir
أستاذة مشاركة في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الزهراء، طهران، ايران (الكاتبة المسؤولة)
زهراء آقاجاني البريد الإلكتروني: z.aghajani@alzahra.ac.ir
طالبة مرحلة الدكتوراه في فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة الزهراء، طهران، ايران.

الإحالة: رستم پور ملكي، رقية؛ آقاجاني عليشاه، زهراء. خريف وشتاء (٢٠١٩-٢٠٢٠). التحليل الروائي في رواية «في قلبي أنثى عبرية» لخولة حمدي وفق نظرية رولان بارت (الشفرات الخمس) دراسات في السردانية العربية، ١(١)، ٦٠-٩١.

دراسات في السردانية العربية، خريف وشتاء ٢٠١٩-٢٠٢٠، السنة١، العدد١، صص. ٦٠-٩١.

تاريخ الوصول: ٢٠٢٠/٢/٨ تاريخ القبول: ٢٠٢٠/٢/١٩

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

الملخص

رواية «في قلبي أنثى عبرية» لخولة حمدي الكاتبة التونسية، هذه الرواية مستوحاة من قصة حقيقية وقعت أحداثها في تونس وجنوب لبنان، وتتمحور حول المقاومة الفلسطينية والإسلام واعتناق الشخصيات له؛ مما أدى إلى اهتمام الشباب بها. عمل رولان بارت في قصة سارازين على التحليل النصي بالاعتماد على الشفرات الخمس التي تشمل الشفرة التأويلية، وشفرة الأحداث، والشفرة الرمزية، والسيمية، والثقافية،

وبالتركيز على فتح مغاليق النص بإبداعه الفني. ومن هذا المنطلق فإن البحث يهدف إلى تحليل هذه الرواية وفق منهج بارت باختيار نماذج من الرواية؛ ليكشف عن الدلالات الصريحة والضمنية في النص وألغازه وأحداثه الهامة. وتتجلى أهمية البحث وضرورته في إلقاء الضوء على رواية معاصرة وخاصة أنها لم تتطرق إليها دراسة مستقلة وفق منهج بارت. ومن خلال المنهج الوصفي- التحليلي توصل البحث إلى نتائج، منها: تتوافر جميع الشفرات في الرواية، إلا أنّ الشفرة التأويلية وشفرة الأحداث تحتل حيزا كبيرا من الرواية، وهذا أمر بديهي؛ لأن بنية الرواية معتمدة على الألغاز والأحداث أكثر من غيرهما. أما الشفرة الرمزية فهي تتجلى في التعارضات الثنائية كالإسلام واليهود، والحجاب الإسلامي وغطاء الرأس اليهودي، والظلام والنور وتصرفات سالم المسلم وجورج المسيحي، وراشيل وسونيا. والشفرة السيمية تظهر في الدلالات الضمنية، منها شخصية ريما، وهي تدل على المسلمين في فلسطين الذين استضعفوا في أرضهم وهيمن عليهم الكيان الصهيوني، بينما المسلمون في البلاد الأخرى سيطر عليهم السكوت والخمود. والشفرة الثقافية بدت ملامحها في الطقوس الدينية الإسلامية واليهودية، وتعاليمهما الخاصة، كما تمثلت في التعاليم الدينية عند المسلمين واليهود والمسيحيين، والمقاومة الفلسطينية والجهاد في سبيل الوطن والحرية.

الكلمات المفتاحية: الرواية، السردانية العربية، في قلبي أنثى عبرية، رولان بارت، الشفرات الخمس

أولاً- المقدمة:

مسألة البحث

رواية «*في قلبي أنثى عبرية*»لخولة حمدي، تقع في ٧٧٤ صفحة، مستوحاة من قصة حقيقية، وشخصياتها الرئيسة مازالت على قيد الحياة. تتمحور القصة حول فتاة تونسية يهودية(ندى) اعتنقت الإسلام. تبدأ الرواية بوجيزة تاريخية عن قدوم اليهود إلى تونس، حيث أسسوا أقدم كنيسة يهودية بإفريقيا في مدينة جربة التي كانت تعيش فيها عائلة جاكوب اليهودية. تنطلق الرواية بقصة فتاة مسلمة اسمها ريما تربّت في كنف عائلة جاكوب، وتحمل في طياتها مختلف الأحداث والمفاجئات كقصة فتاة يهودية (ندى) عاشت طفولتها عند والدها المسلم (سالم) في تونس، ثم تطلقت أمها اليهودية من والدها، فرحلت مع أمها وأختها إلى جنوب لبنان؛ لتعيش على معتقدات الديانة اليهودية اعتقادا وتطبيقا، إلا أنّ القدر عرّفها على الإسلام من خلال شخصيتي أحمد وريما؛ فتأثرت بأحمد الشاب اللبناني الذي ينتمي هو وصديقه حسان إلى حركة المقاومة ضد الاحتلال الصهيوني، حيث أحبّته، وكذلك بشخصية ريما المسلمة يتيمة الأبوين التي صمدت في وجه الحياة بشجاعة وجلد، فأصبحت سببا في إسلامها. تتوالى الأحداث والمفاجئات في هذه الرواية، حيث يسجن أحمد، ويطول الانتظار على ندى، وأخيرا يتم العثور عليه بقرية جنوب لبنان يرتدي زي الصليب، وهو فاقد الذاكرة، وبعد إمضاء الفترة العلاجية يتذكر كل شيء عدا ندى، وهذا الأمر ما يقهر بطلة الرواية؛ فهي تحتار بين أمرين: تنفيذ وعدها لخطيبها حسان بالزواج أم الوقوف إلى جانب أحمد.

خولة حمدي كاتبة تونسية من مواليد ١٩٨٤ بتونس العاصمة أستاذة جامعية في تقنية المعلومات بجامعة الملك سعود بالرياض تحصلت على شهادة الهندسة الصناعية، والماجستير من مدرسة المناجم في مدينة سانت إتيان الفرنسية سنة ٢٠٠٨ متحصلة على الدكتوراه في بحوث العمليات (أحد فروع الرياضيات التطبيقية) من جامعة التكنولوجيا بمدينة تروا بفرنسا سنة ٢٠١١. صدرت روايتها الأولى «*هي اين المفر*» سنة ٢٠١٠ (https: //www.abjjad.com).

أما هذا العمل فهو يندرج في سياق دراسة التحليل النصي على ضوء منهج رولان بارت بهدف دراسة الشفرات الخمس في هذه الرواية، من خلال تقطيع النص إلى أجزاء أو وحدات قرائية

تسمى بالعجامات، وكل عجامة تُطلَق عليها «كلمة أو مركّب أو جملة أو مجموعة من الجمل»، كما فعلها بارت في تحليل قصة صرازين لبلزاك.

تكمن أهمية البحث وضرورته في الكشف عن الدلالات الصريحة والضمنية في الرواية وتحليلها وفق نظرية بارت، والسير نحو اتجاه جديد في تحليل الرواية.

ومن هذا المنطلق يعتمد البحث على المنهج الوصفي- التحليلي؛ للرد على سؤالين:

كيف تجلت الشفرات الخمس في رواية«في قلبي أنثى عبرية»؟

أي شفرة تم توظيفها كثيرا في رواية«في قلبي أنثى عبرية»؟

خلفية البحث

أجريت عدة دراسات عن رواية« *في قلبي أنثى عبرية*» متمثلة في دراسة المكان والزمان وتجليات دين الإسلام، منها:

قاص، أحلام وقليف، بسمة(٢٠١٨). *البنية السردية في رواية في قلبي أنثى عبرية لـ: خولة حمدي*. الماستر، جامعة العربي بن المهيدي، د.ن، تضمنت الرسالة الدراسة النظرية والتطبيقية، أما الدراسة التطبيقية فهي تطرقت إلى دراسة بنية الشخصية، منها الشخصية الدينية ومن ضمنها تقنية الوصف الداخلي والحوار والسرد، والشخصيات المرجعية كالشخصية التاريخية، والاجتماعية، والرومانسية، والشخصية الواصلة أو الإشارية، والاستذكارية، ثم تخوض في الصراع بين الإسلام واليهودية، ومن المواضيع التي تكثّف الاهتمام بها هي البنية الزمانية في الرواية، فتدرس الباحثتان المفارقة الزمنية(الاسترجاع وأنواعه)، والبنية المكانية من خلال الإشارة إلى أبعاد المكان وأنواعه وصوره.

قادري، جميلة ومجدل، إيمان(٢٠١٨). *تجليات الخطاب الديني في رواية في قلبي أنثى عبرية لخولة حمدي*.الماستر، جامعة محمد بوضياف، د.ن، تدرس الرسالة فيها تمظهرات الخطاب الديني في أديان اليهودية والمسيحية والإسلام، والصراعات بينها، وتمظهرات الحب بين الشخصيات في الرواية. كما تتناول الأحداثَ، والشخصيات الرئيسة، والثانوية، والهامشية، والمعارضة، وما إلى ذلك.

هذه هي أهم الدراسات التي تناولت هذه الرواية، إلا أن الباحثة لم تعثر على دراسة مستقلة تمتّ بصلة إلى نظرية بارت والشفرات الخمس.

المباحث النظرية

ليس رولان بارت من رواد السيميائية والنقاد والمنظرين الأفذاذ في فرنسا فحسب، بل في أنحاء العالم؛ حيث فتح آفاقا جديدة في قراءة النصوص والتحليل النصي في الأدب، والكشف عن الدلالات الضمنية.

تعود شهرة بارت إلى أسباب متناقضة؛ إذ إنه بنيوي قبل أي شيء آخر بالنسبة إلى كثيرين، بل لعله كان البنيوي المدافع عن مقاربة منهجية وعلمية للظواهر الثقافية، وكذلك باعتباره المناصر الأبرز للسيميائية، كما وضع الخطوط العريضة لـ «علم أدب» بنيوي، أما بالنسبة إلى آخرين، فهو يعتبر رمزا للمتعة وليس العلم، وحق القارئ في أن يقرأ بطريقة فريدة تخصه؛ ليجد فيها متعة ولذة. فيلاحظ أنه يدافع عن القارئ وعن الأدب الذي يمنح القارئ دورا فعالا خلاقا. وفضلا عن ذلك يشتهر بارت بكونه حامل لواء «موت المؤلف»؛ فهو يرى أنّ ما علينا دراسته هو النص وليس المؤلف(ينظر: كولر، ٢٠١٦: ٩ وما بعد)، وهكذا يعلن موت المؤلف في النصوص، ويدعو إلى قراءة النص وتحليله بمنأى عنه.

يلاحظ أن بارت يضع اهتمامه في الشكل والبنية، ومن أجل تحقيق ما يروم هدفا، اختار البنيوية منطلقا إجرائيا، وساهم في تطوير هذا المنهج وإيصال الشكلانية الروسية إلى البنيوية، وبالتالي ساهم فيما يعرف باسم «ما بعد البنيوية»(ينظر: بارت، ١٩٩٣: ١٢ و١٤)

يلاحظ أن بارت يتحول تحولا قويا بعد بضع سنوات، ويتحول معه الفكر البنيوي السيميولوجي إلى مسار منفتح نحو زمن جديد للكتابة، وذلك بصدور كتاب سارازين، حيث قام بتشريح قصة سارازين لبلزاك، وهي لاتزيد عن عشرين صفحة، لكن بارت ما كتب عن القصة يتجاوز مائتي صفحة(الغذامي، ١٩٩٨: ٦٧). يقول بارت في كتابه هسهسة اللغة سبب اختياره نصا قصيرا كقصة سارازين: «لقد أخذت إذن نصا قصيرا (لقد كان هذا ضروريا بالنسبة إلى دقة المشروع)» (بارت، ١٩٩٩: ٣٩). استخرج بارت من القصة ٥٦١ جملة تمثل وحدات قرائية، وعمل

على فحص كل جملة على حدة فحصا شاملا؛ ليستنبط دلالاتها الضمنية. ويتم تفسير هذه الجمل وفق خمس شفرات استخرجها من النص(الغذامي، ٦٧).

أولا: الشفرات الخمس

لو أمعنا النظر في قصة سارازين، وجدناها أكثر تعقيدا وصعوبة؛ حيث يعمل بارت على تفحص قصة بلزاك من خلال الشفرات الخمس، ثم ينتج معنى معقدا لايكاد يفهم إلا بإمعان الدقة. هذه الشفرات تأتي كالتالي:

الشفرة التأويلية: تسمى شفرة الألغاز أو الشفرة التفسيرية أيضا. تتخذ موضوعا لها كل الوحدات(المتواليات) النصية التي تضع اللغز وتصوغه وتبحث له عن حل بعبارة أخرى، هي من جهة شفرة وضع الرموز والألغاز وحبك استغلاقها، ومن جهة أخرى شفرة تأويلها وتفسيرها وحلها، تقوم بسرد الوحدات المكوّنة لوضع اللغز وبنائه والوحدات المؤدية إلى فكّ الألغاز والبحث عن حلّ لها منذ البداية حتى النهاية (بارت، ٢٠١٦: ٢٥ و٥٢ وما بعدها).

شفرة الأحداث والأفعال أو بروايريتيك: هي تشتمل على كل حدث يحدث داخل القصة، من حركة فتح الباب إلى الموقف الرومانسي. وهو نتيجة للقراءة الفنية على تعبير بارت، وكل قارئ يقوم برصد الأحداث بلا وعي، ويدرجها تحت عناوين كأحداث القتل، وأحداث الغيرة(الغذامي، ٦٨). وتحت هذه الشفرة تتابع الأحداث، فتبدأ في نقطة محددة وتنتهي في نقطة أخرى (المطلبي، ٢٠١١: ١٣).

الشفرة الرمزية أو الحقل المومئ(symbolic code): هي جميع النماذج الرمزية التي يمكن التعرف عليها بما في ذلك المعارضة التقليدية مثل رجل وأنثى أو نور وظلام(ألان، ٢٠١١: ١١٩). بعبارة أخرى، هي تقوم على التصور البنيوي في أن الدلالة تنشأ من خلال مبدأ التعارض الثنائي الذي يقوم على الاختلاف بين العناصر المكونة للنص، ويتجلى ذلك في الاستخدام البلاغي للغة كالاعتماد على الطباق الذي يعد عنصرا بلاغيا يستعين به بارت في تحليله للنظام الرمزي(الغذامي، ٦٨).

الشفرة السَّيمية أو الدلالية(semic code): «هي في علم الدلالة وحدة موضوعية تنصبّ على فرك صوت الشخص، كما تُفرَك السنابل لاستخراج الحبّ، وتفضل أن تنصبّ على دراسة

المدلولات الخاصة بطبائع الشخص في النص»(المصدر نفسه)، بعبارة أخرى هي مجموعة من الدوال الإيحائية التي يمكنها تشكيل حقول التيمات(جوف، ٢٠٠٤: ٥٨). وفقا لهذه الشفرة ،قارئ النص يبدع في ذهنه دلالات خفيّة ضمنية لبعض العبارات والكلمات، ثم يقوم بوضع هذه الدلالات مع مماثلاتها التي يلمسها في عبارات أخرى في النّص(بقاح، ٢٠١٥: ٢١١).

شفرة الثقافة(cultural code): أطلقت عليها تسميات مختلفة، منها الشفرة المرجعية وشفرة الإحالة، وتشمل جميع المعارف البشرية والآراء العامة والعلوم، وتتفرع إلى شفرات، منها شفرة العلم والمعرفة، والبلاغة، والتاريخ والحكمة والأمثال...، إلخ. رغم كل ذلك يسميها بارت شفرة ثقافية وكذلك شفرة مرجعية؛ لأنها تتيح للنص بأن يعتمد على سلطة علمية أو أخلاقية(ينظر: بارت، ٢٠١٦: ٢٥ و٥٤). وعلى الرغم أنّه يمكن اعتبار كل الشفرات ثقافية، إلا أنّ بارت يقيدها بعنصر الأخلاق والمعرفة وغيرهما مما يشير مباشرة إلى سلطات ثقافية وتفكير شعبي(ألان، ٢٠١١: ١١٩)

يرى جاكسون أن بارت يطبّق هذه الشيفرات على وحدات متتالية من النص ويحدّدها على أساس اعتباطي؛ حيث بعض الوحدات قصيرة جدا متكوّنة من كلمة أو كلمتين، وبعضها طويلة، كما يزعم أن أسلوب بارت في قصة سارازين أسلوب وحي وهزل قائلا: «وهو في حقيقته أسلوب وحي وهزل، يهدف باعتقادي إلى إلقاء غلالة من الإبهام والغموض على السؤال المتعلق بالمزاعم النظرية التي يطرحها بارت» (جاكسون، ٢٠٠٨: ٢١٩).

صحيح أن التحليل النصي لسارازين يغمره الإبهام والغموض في بعض المواطن، غير أنه نابع من قراءة تشريحية واعية استطاع بارت أن يقرأها قراءة تختلف عن الأخرى، ويقوم بتحليلها حسب الشيفرات المقترحة؛ لذلك لهذا العمل أهمية كبيرة؛ فإنه فتح آفاقا واسعة أمام النقاد والقرّاء في تحليل النصوص والقراءة الجديدة لها.

ثانيا: التحليل الروائي في رواية «في قلبي أنثى عبرية» وفق الشفرات الخمس عند رولان بارت

يحاول البحث في هذه العجالة إلقاء الضوء على بعض النماذج التي تجلت فيها الشفرات؛ لكى يرى مدى نجاح البحث في تطبيق هذه الشفرات على الرواية.

١. الشفرة التأويلية

كما سبقت الإشارة، المقصود من الشفرة الهرمنوطيقية هي الألغاز الكامنة في الرواية، والتسمية هذه تمت بصلة إلى وظائفها؛ إذ إنها تعني التأويل والتفسير؛ ولذلك تعرف بالشفرة التأويلية والتفسيرية أيضا، كما يشير ماركيك إلى هذا المصطلح قائلا: « الهرمنوطيقا هو علم مع نظرية التأويل والتفسير، ويعود أصلها إلى الكلمة اليونانية(hermeneueien) وهي تعني يفسر، يعلن، يوضح، وأخيرا يترجم» (ماركيك، ١٩٥١: ٤٦١).

تتجلى ألغاز متعددة في هذه الرواية ؛ فمنها أصلية وهي تظل غامضة مبهمة، ويتم فكها في نهاية الرواية، ومنها فرعية تنفك في ثنايا الرواية، من هذه الألغاز يمكن الإشارة إلى ما يلي:

إذا ما نظر القارئ إلى العنوان، ظهر اللغز الأصلي؛ فهو يثير في ذهن القارئ تداعيات توجهه نحو تساؤلات مثل: من هي أنثى عبرية؟ ما هي سماتها؟ لماذا تتصدر العنوان؟ ما علاقتها بأشخاص الرواية وببنيتها؟ هل من أشخاص آخرين معها؟ وهل هم على قدر أهميتها؟ أم أن أهمية أنثى عبرية أهمية ثانوية في النص أصلا ؟ من يحب هذه الأنثى العبرية؟ وهكذا.

ومن الملاحظ أنّ كل هذه التساؤلات، تتوجه إلي تأكيد حضور هذه الشخصية في العمل أساسا، وذلك ما أدى إليه التأكيد عليها في عنوان الرواية، وبالطبع سوف يحاول القارئ التوصل إلي إجابة لهذه الأسئلة من خلال قراءة الرواية، وكلما أحس أنه لا يحصل علي إجابة واضحة، أو أنّ الإجابة ليست وافية بعد، يتوغل أكثر فأكثر في قراءة النص، وذلك في إطار استغلال المؤلف لعاملي الغموض والإدهاش، اللذين يمثلان دورا بارزا في جذب القارئ للنص، كما أنّ قائمة من أسماء الشخصيات في الرواية والأماكن تخبّئ في نفسها ألغازا، بعبارة أخرى كل هذه الشفرات مجموعة من الوحدات التي تدل على اللغز.

تبدأ الرواية في وصف جزيرة الجربة التي تقع في تونس «مدّت أشعة الشمس الساطعة خيولها الذهبية في ذلك اليوم القائظ من أيام الصيف التونسي... لم تكن جزيرة جربة التي تعانق أمواج البحر شواطئها الرملية بأحسن حالا من باقي المدن الجنوبية» (حمدي، ٢٠١٣: ١٢)؛ فهي تثير أسئلة في ذهن القارئ: لماذا اختارت الكاتبة هذه المنطقة؟ هل ستقع الأحداث فيها؟ قد توحي للقارئ أنّ الأحداث تحدث في هذا المكان دون غيرها. وهكذا يتجلى لغز آخر في الرواية، يمكن الكشف عنه أثناء الرواية. عندما يتابع القارئ الرواية، يكشف أنّ هذه الجزيرة تسكن فيها

شخصية رئيسة للرواية، وهي ريما التي سوف تعرّف ندى على دين الإسلام، وكذلك ندى التي أمضت طفولتها في هذه الجزيرة، وجاكوب رجل يهودي. أما ريما فهي شخصية مجهولة في البداية«فإنه لايزال يواظب على القدوم كل يوم جمعة، ليصحب صغيرته إلى الصلاة والدرس الأسبوعي، ويقف في انتظارها دون ملل أو تعب»(المصدر نفسه، ١٤)؛ حيث لايعرف القارئ من هذه الصغيرة؟ وما يتبادر إلى الذهن من الأسئلة أنّه ما علاقتها بجاكوب؟ هل هي بنته؟ كيف هي مسلمة وأبوها غير مسلم؟ ... إلخ. وإذا لاتكون بنتها، فلم هذا الاهتمام الكبير بها؟ ولكن من خلال المتابعة تظهر أنّ الصغيرة اسمها ريما يأخذها جاكوب كل جمعة إلى الدروس في المسجد وينتظر عودتها ليمضي معا في الطريق إلى البيت(المصدر نفسه، ١٦)، كما تعرّف الرواية نفسها على ريما؛ فهي فتاة مسلمة فقدت والدتها وهي في التاسعة من عمرها تقريبا، أما أبوها فهو توفي قبلها بسنوات، تاركا عائلته الصغيرة في الفاقة والحرمان. فاضطرت أمها أن تبحث عن عمل، وأخيرا صارت كمدبرة منزل في عائلة جاكوب. فشبّت ريما على الطوق في هذه العائلة كعضو من أعضائها. عمرها حوالي خمس عشرة سنة ضئيلة الجسم وقصيرة الطول، كأنها بالكاد تجاوزت الثانية عشرة، وهذا ما يجعل جاكوب يدللها ويبالغ في الاهتمام بها(المصدر نفسه، ١٦).

كما سبقت الإشارة أنّ من الشخصيات البارزة التي سوف تساعد ندى على تقبّل الدين الحنيف، هي ريما التي تعيش في كنف عائلة يهودية، وتبناها جاكوب، واهتم بها منذ صغرها وفقا لوصية والدتها. والآن هي كبرت وأدركت أنّ الإسلام له حدود ومبادئ، لابد من الالتزام بها؛ لذلك تحاول أن تضع حدودا بينها وبين بابا يعقوب -جاكوب- فبدأت تلبس الحجاب طوعا لشعائر دينها، وهذا الأمر أدى إلى مشاكل في عائلة جاكوب، خاصة زوجته تانيا المتعصبة؛ فهي تخاف أنّ تصرفات ريما تؤثر على نفسية سارا وباسكال، فتقرر أن تترك زوجها وتسافر مع الأولاد(ينظر: حمدي، ٢٠١٣: ١٣٨ وما بعدها). سيطرح لغز جديد في الرواية: ماذا سيفعل جاكوب؟ هل يُخرج ريما من بيته من أجل عودة تانيا؟ أم هناك حل آخر؟! وبعد متابعة الرواية يلاحظ أنه يقرر أن تسافر ريما، عسى أن تهدأ الأوضاع:«ألقت نظرة على حقيبتها الصغيرة التي جمعت فيها حاجاتها الضرورية، والكثير من الذكريات» (ص ١٦٤). أرسلها جاكوب إلى بيت أخته راشيل. لم تكن هي غريبة عنها، فهي قد عرفتها قبل الزواج والسفر إلى لبنان. وكانت تحبها وتعطف عليها مثل أفراد أسرتها، خاصة إنها لم تُرزق بولد؛ فيمكنها أن تعوضها عن هذا الفقد.

وما يخطر ببال القارئ هو إقامة ريما في هذا البيت، هل ستكون إقامة مؤقتة أم دائمة؟! لكن ريما كانت تظن أن سفرها مؤقت، كما قال لها جاكوب، ريثما تهدأ تانيا وتتجاوز المشكلة. من خلال متابعة القصة يُكشف أن زوج راشيل لايروقه وجود ريما، وهذا الأمر واضح جلي من تصرفاته: «فتح باب الغرفة في حركة عنيفة جعلت نحيبها ينقطع لترفع عينيها الدامعتين في فزع. اصطدمت نظراتها بعينين قاسيتين تطالعانها في برود مخيف» (ص ١٨٤).

وبعد متابعة الرواية تذهب الكاتبة بالقارئ إلى أن الأنثى العبرية اسمها ندى فتاة يهودية تسكن في مدينة قانا بجنوب لبنان:

«كانت الشمس قد مالت إلى الغروب، وإن لم يكن الظلام قد خيم تماما....تسللت خيوط الشمس الأخيرة عبر زجاج النافذة المغلقة، لترسم بقعا مضيئة على أرضية غرفة الجلوس، حيث جلست ندى على الأريكة تشاهد شاشة التلفاز في ملل» (ص ٣٥).

وبالرغم أنها يهودية، ولكن لاتنتمي إلى الفكر الصهيوني؛ فهي تدافع عن المدنيين، وتدين من احتل أرض الغير، وتراه عملا إرهابيا دون شك، فلاتقبل إدعاء أمها أن السياسة تقتضي بعض التجاوزات، وقول والدها بأن تفكيرها محدود ولايسع هذه الشؤون السياسية(ينظر: المصدر نفسه، ٣٩). وثمة لغز آخر فى العنوان يتبادر إلى الذهن، وهو «في قلبي». من الذي وقع في حب الأنثى العبرية؟ للعثور على الإجابة علينا متابعة الرواية وأحداثها.

تكشف لنا الرواية شخصية أخرى: أحمد شاب فلسطيني مسلم له نشاطات في المقاومة الفلسطينية مع صديقه حسان، انضم كلاهما إلى المقاومة وتم التآخي بينهما في الله وأصبحا يشاركان في التدريب والعمليات ضد الكيان الصهيوني؛«فقد انفجرت قذيفة وتناثرت الشظايا المعدنية؛ لتصيب أحمد في ساقه إصابة بليغة»(ص ٣٢ وما بعدها). دخل أحمد وصديقه حسان مدينة قانا، وأخذهما القدر إلى بيت عائلة يهودية: «فجأة تعالى صوت جرس الباب بحدة، كأنّ أحدا ما يستعجل الفتح»(ص ٤٠). ندى فتحت الباب دون تردد، وعرفت أنهما يريدان العون؛ فدعتهما بالدخول، فدلّتهما إلى المستودع، وتركتهما حتى تأتي بطبيب. إذا ما تابعنا القصة، عرفنا أنّ حسان لمحت عيناه نجمة داود التي تدلّت على عنق ندى، وكشف أنها يهودية؛ ولذلك اعتراه الخوف والدهش: «خرجت ندى من المستودع، فتابعها حسان بنظراته في استغراب متزايد... إنها

يهودية! لا شك في ذلك. ولكنها استقبلتهما دون تردد...هل يكون في الأمر خدعة ما؟» (لغز) (ص ٤٢).

لينجلي الجواب، فلابد من متابعة القراءة؛ ليتبين أنّ ندى خدعت أحمد وحسان وتريد تسليمهما إلى الكيان الصهيوني أم حقا تتواسى معهما وتقدّم لهما العون؟! واللغز لم يعد يفك بعد: «حدّق حسان بعدم استيعاب في الرجل الذي ارتدى زيّ راهب كنيسة، وصليب من الحجم الكبير يتدلى من عنقه. كان في الأمر خلل ما...» (ص ٤٤). من هو هذا الرجل؟ مازال الجواب غامضا مبهما، ولكن أثناء متابعة الرواية يُكشف لنا أنّ ندى صدقت في كلامها؛ فهو أخوها؛ «درس التمريض قبل أن يلتحق بخدمة الكنيسة... وهو بارع في تقطيب الجراح»(المصدر نفسه) (فك اللغز). ومن خلال تصرفات ندى يلاحظ أنها تمتاز بحسن الاستضياف، ولايفرق لها اختلاف الديانة. يتبادر إلى الذهن بعض الأسئلة فيما يمت بصلة إلى أحمد وندى: إلى أين تذهب الكاتبة بالقارئ فيما يتصل بشخصيتي ندى وأحمد؟ هل ستحدث قصة الحب بينهما؟ ما علاقة شخصية حسان بندى وأحمد؟

يلاحظ أن أحمد يحاول التعرف على ندى والكشف عن حقيقتها، وسبب مساعدتها، وهي تستدل عليه أن الإنسانية هي التي تحث كل شخص على الرحمة والرأفة وتقديم المساعدة إلى من يحتاجها، بغض النظر عن دينه وعقيدته، وهي رسالة جميع الأديان السماوية(ص٦١ وما بعدها).

تشعر ندى بشعور غريب باتجاه أحمد، كأنها تعرفه منذ زمن طويل، فتبدأ تحكي قصة حياتها، بأنها ولدت من أم يهودية وأب مسلم قد تطلقا من بعضهما البعض، وأمها تزوجت من رجل مسيحي- جورج- له ابن(ميشال) من زوجته الأولى، حتى يأخذ بهما الحديث إلى السؤال عن الزواج: «- وأنت؟ ما نظرتك للمسلمين؟ هل تقبلين بالزواج من رجل مسلم؟ »(شفرة التلغيز) (ص٧١). يمكن اعتبار هذه الأسئلة نوعا من ألغاز الرواية، والكشف عن وجهة نظر ندى في أفعالها ولا في أقوالها فحسب.

إذا تصفحنا الرواية رأينا أنّ تصرفات ندى تعبر عن حبها لأحمد؛ فهو شغل بالها؛ حيث عندما أخبرها ميشال بأنه زاره في الكنيسة، فانتبهت ندى بكل جوارحها والتفتت إليه في اهتمام. السؤال الذي يتبادر إلى الذهن أنه: هل يشعر أحمد بما تشعر به ندى؟ أم المشاعر بدأت من

طرف واحد فقط؟ والرواية تجيب على الأسئلة؛ إذ إنه وجد نفسه يفكر بندى بجدية، ولم يستطع أن يمحو صورتها من ذاكرته، فبدأ يفكر في دعوتها إلى الإسلام: «خسارة أن تكون تلك الفتاة يهودية! بل إنه يراها مسلمة أكثر من كثير من المسلمين. أفكارها، حشمتها، حياؤها... كلها تجعل منها تربة خصبة لزرع بذرة الإسلام، ويشعر أن من واجبه أن يدعوها» (ص١٠٦) (فك اللغز). ولكن ما يتبادر إلى ذهن القارئ، كيف سيقوم أحمد بهذه المهمة الكبيرة؟ هل ندى ستقبل الإسلام أم لا. لفك مثل هذه الألغاز فلابد من متابعة الرواية.

تظهر شخصية أخرى في أثناء الرواية، وهي سماح أخت أحمد، التي سوف تساعده على هذه المهمة الكبيرة؛ مما أدى به إلى أن يطلب منها زيارة ندى وبناء علاقة الصداقة معها، ثم يسير الأمر خطوة تلو أخرى نحو دعوتها إلى الإسلام واعتناقه. ومن هذا المنطلق فهناك إشارة إلى اللغز الرئيس للرواية وهو اعتناق ندى الإسلام أو عدمه.

تبين للقارئ أنّ أحمد يرى أمام نفسه مهمة كبيرة فضلا عن نشاطه في حركة المقاومة، وهي دعوة ندى إلى الإسلام؛ إذ إنه يرى فيها سمات خاصة تقرّبها إلى ما يتوفر في الإسلام، فهي تستحق أن تكون فتاة مسلمة دون أن تنتمي إلى أديان أخرى، وللوصول إلى ذلك يستعين في البداية بأخته سماح؛ لتبني علاقة الصداقة مع ندى، فتخرجان معا وتتجولان في أنحاء المدينة،... إلخ.

تحكي لنا الرواية أنّ ندى لم تعد تتكلم مع سماح، ولا أحد يعرف السبب، وأهلها يستنكر وجودها في البيت. ومن خلال المتابعة، يلاحظ أن أم ندى لاتتقبل الصداقة بين ندى وسماح لكونها مسلمة؛ لذلك فرضت عليها الحصار، وتؤكد على ذلك: «أضافت سماح: لاتنس أنهم يهود... لذلك لن ترضى أمها بمخالطتها لفتاة مسلمة! ... أوافقك على أنها ذات فطرة طيبة، لكنها يهودية ومحاطة بأبناء ديانتها. كيف سيدخل إليها الإسلام، إن لم تخرج هي إليه؟»(ص١٤٦ وما بعدها) (شفرة التلغيز)، وهي تثير بعض الأسئلة إضافة إلى الأسئلة الموجودة في العبارة: هل أصبح إسلام ندى مستحيلا؟ كيف يحلّ أحمد هذه المشكلة، وخاصة سيأتي شاب لخطوبة ندى؛ إذ تكشف لنا الرواية أن أحدا خطب ندى من والدها جورج، والعريس يعمل مهندسا، وسيأتي لزيارتهم. أما الأمر الذي جعل سونيا تندهش فهو كيف يعرفها ذاك الشاب وما مدى هذه المعرفة (ص١٤٨) (شفرة التلغيز).

عندما عرفت ندى أنّ العريس مسلم، حدقت في أختها دانا في عدم استيعاب، وتذكرت كلام أحمد: «وأنت؟ ما نظرتك للمسلمين؟ هل تقبلين بالزواج من رجل مسلم؟»، ولكنها لم تتوقع أن تقع في هذا الموقف بهذه السرعة، ولكن لايهمها أبدا؛ لأنها فكرت في رفض هذه الخطوبة دون ريب (ص١٥٣)؛ لأنها صارت تتعلق بأحمد وبنت صرح أحلامها معه؛ ولذلك تراودها التساؤلات التي تعد من ألغاز الرواية: «هل كانت تأمل حقا في أن يتقدم إليها يوما؟..هل استسلمت لأحلامعا أكثر مما يجب؟ هل دقّ قلبها للشخص الخطأ؟ ما الذي يمكنها فعله لو تقدّم؟...»(ص١٥٥) (شفرة التلغيز).

إذا تصفحنا الرواية كشفنا عن الألغاز؛ فعندما تأتي ندى لاستقبال الضيوف والعريس خاصة، تنصدم بما ترى عيناها: «أمر لايصدق! هل هو؟»(ص١٥٩) فيتبين أنّ العريس هو أحمد نفسه(فك اللغز). وهكذا خطب ندى، وانتظر الجواب، ثم سارع؛ لينضم إلى صفوف إخوانه في حصة التدريب.

ندى وافقت على الخطوبة رغم رفض أمها، وهي تحاول إقناعها بأنها مجرد خطوبة لا أكثر، كما تقنعها أنها لن تتخلى عن دينها وعقيدتها(ص١٩٠). يبدو أنّ اعتناق ندى للإسلام ليس أمرا يسيرا،كما يفكر القارئ؛ فهي شخصية متعصبة إلى حد ما وشبه مستحيل أن تتنازل عن دينها، وتتقبل الإسلام، وإن دعا إليه من تحبه.

وبعد هذه الوقفة مع ندى وأحمد، تنقل الكاتبة القارئ إلى قصة ريما؛ لنرى كيف تكون عيشتها في بيت راشيل وزوجها الذي يخطط لريما. ومما جدير ذكره أن راشيل هي صديقة سونيا، ومدعوة لحفلة الخطوبة. فاستعدت نفسها للذهاب مع ريما، ولكن كلما ألحت عليها لتحضر معها، فلم تقبل؛ وقبل زوجها أن يبقى معها في البيت، وهو كان يخطط أمرا ما، ولكن فشلت خطته؛ فإذا براشيل دخلت البيت؛ لتأخذ هدية ندى نسيتْها في البيت: «إنه صوت زوجها!...فرأته وهو يطرق باب غرفة ريما الموصد في عنف وغضب شديديدين»(ص٢٠٦)

راشيل أفسدت عليه خطته بعودتها المبكرة، ولكن الفرصة لم تفت بعد، وستكون له الغلبة، ولكن ريما ماذا ستفعل، وهي لم تبح بشيء لرشيل، ولكن حتى متى تخفي ريما؟! وكيف تريد أن تحافظ على نفسها أمام هذا الرجل؟ (شفرة التلغيز) إذا ما تابعنا القصة، رأينا أن زوج راشيل يحاول كل مرة، ويستغل سوءا من خروجها، وهي تظن أنه يفكر بها ويحاول تعويضها عن

حرمان الأولاد؛ لذلك لم تشغل نفسها بتحليل دوافعه ولم يتسرب أي ريب في نفسها فيما يحصل في غيابها(ص٢٢٣).

ظلت ريما في حيرة تفكر بإخبار راشيل: «فهل يمكنها أن تهبّ لنداها؟ ثم ما الذي يمكنها فعله حينها؟ أين ستذهب إن خرجت من هذا المنزل الذي يؤويها؟ هل يمكنها أن تعود إلى تونس؟»(ص٢٢٧) (شفرة التلغيز). ولكنها لم تجد حلا لهذه المشكلة، غير أنها تلجئ بالدعاء والتضرع إلى الله؛ فهو وحده يسمعه ولن يتركها إلى الإبد تعيش حياة مهينة، ويوما من الأيام ستكتب لها الأقدار النجاة.

ومن خلال متابعة القصة، يعرف القارئ أنّ ريما كانت تتعرض للضرب والأذى في غياب راشيل. في ليلة عندما عادت راشيل إلى البيت، لم تجد ريما في غرفتها، فبدأت تبحث عنها في غرف أخرى، وأخيرا رأت باب المطبخ موصد(ص٢٢٨ وما بعدها). «لم يكن بإمكانها توقّع السبب الذي حدا بالطفلة إلى السجن نفسها في المطبخ في تلك الساعة المتأخرة»(ص٢٢٩)(شفرة التلغيز).

وبعد تصفح الرواية، يلاحظ أن ريما أغمي عليها، فتؤخذ إلى المستشفى، والطبيب يخبر راشيل أنّها تعرضت للضرب، وحالتها النفسية سيئة جدا، وهنا تكشف راشيل الحقيقة رغم استنكار زوجها واتهام ريما بالكذب، ثم تفكر في الاتصال بجاكوب عسى أن تجد حلا لهذا الموضوع(فك اللغز).

وبقيت ريما تفكر ببابا يعقوب، وتتسرب في ذهنها تساؤلات: «استلقت ريما على فراشها...لم تستطع النوم بعد مكالمة جاكوب المسائية. هل تراه يسترجعها؟ هل اتصل يطلب عودتها؟»(ص٢٦١)(شفرة التلغيز). ولكن القصة تروي لنا غير ذلك، وراشيل تأخذها إلى بيت سونيا، وهكذا ذهبت الأقدار بريما إلى بيت ندى؛ لتسكن هناك لفترة.

كانت ندى ترى تصرفات ريما الصغيرة؛ إذ إنها متعلقة بدينها غاية التعلق؛ ولذلك وجدت في نفسها فضولا؛ لتعرف أكثر عن الإسلام وعن أهله، وتكون نقاشاتها مع أحمد معتمدة على معرفة ودراية. إذا ما تابعنا القصة، لاحظنا أنّ الأحداث تهيأت لتفيد ندى؛ فبدأت ريما علّمتها التوضأ والصلاة، وعندما سمع أحمد بذلك، دخل الفرح في قلبه الحزين الذي تسبب له أسر حسان في إحدى العمليات ضد الكيان الصهيوني، وأفضل فرصة سنحت لندى للتعرّف على الإسلام، هو اقتراحها أن يجد أحمد معلما لريما؛ لتواصل دروسها. أحمد هو نفسه يتقبّل الأمر، ويقرر أن يأتي

كل جمعة إلى بيت ندى ويعلّم ريما الدروس الدينية. حان موعد الدروس، تطلب ريما من ندى رفقتها، لكنها لا ترى داعيا لحضورها(ينظر: المصدر نفسه).

ومن الأحداث التي تُلاحظ في الرواية فيما يتعلق بريما، سفر راشيل وعدم دفع مصاريفها لسونيا؛ لذلك رفضت بقاء ريما في بيتها، إلا أنها تقوم بنفسها على دفع مصاريفها من خلال العمل في البيت. فريما قبلت ذلك، خاصة إنها تريد البقاء في لبنان، ولايوجد مكان لها أن تلجأ إليه(ينظر: المصدر نفسه).

ومن الألغاز التي تتعلق بريما هي سبب بقائها في جنوب لبنان: «-ندى...هل تعلمين لماذا أود البقاء في لبنان؟»(ص٣٥٦ وما بعدها)(شفرة التلغيز). ريما نفسها تجيب على السؤال: «لأنني أتمنى أن أموت شهيدة، وهنا في الجنوب الأعداء قريبون... وكل يوم نسمع عن عمليات المقاومة وعن الشهداء»(ص٣٥٦ وما بعدها)(فك اللغز جزئيا). ولكن اللغز لم يحل بعد عند ندى؛ فهي لاتعرف ما الشهادة. ريما تبدأ تشرح لها بكل بساطة أنها الموت في سبيل الله، فيحب الله الشهيد ويكرمه، ويدخله في الجنة دون حساب أو عقاب.

وذات يوم خرجت ريما للشراء: «حين خرجت وهي تحمل المطرية والسلة، كانت الأمطار قد اشتدت...تحاول اتقاء الرياح الباردة التي تكاد تحطم مطريتها...سمعت الدوي مجددا، فرفعت عينيها إلى السماء...هل هو الرعد؟»(ص٣٧٥ وما بعدها)(شفرة التلغيز)، لكنها لم يكن الرعد، بل طائرات حربية تشق الفضاء(فك اللغز). بعد أن عادت ندى من الجامعة، تسارعت إلى الشوارع عسى أن تجدها، لكنه دون طائل. إذا تصفحنا الرواية، تصادفنا غيبوبة ندى عن الوعي، وأحمد يراعيها ويرتل القرآن على فراشها علها تستيقظ في ساعة من ساعات الليل والنهار، وأخيرا بعد أربعة أيام تفتح عينيها وهي في المشفى. وما يتبادر إلى الذهن، هو أمر ريما: ماذا حدث بها؟ هل هي عادت إلى البيت؟ أم مازالت ضالة في الشوارع؟ (شفرة التلغيز)، وأخيرا تكشف لنا الرواية أن ريما استشهدت ذاك اليوم؛ لهجوم الكيان الصهيوني(فك اللغز).

تأخذنا الكاتبة إلى أحمد الذي يفكر بعواقب أمره مع ندى: «أصبح يفكر جديا في قطع علاقته بها. استغرب من نفسه حين راوده هذا الخاطر للفكرة الأولى. كيف يتخلى عنها وهما بالكاد يبدآن طريقهما المشترك؟»(ص ٤١٤)(شفرة التلغيز).

بعد تصفح الرواية يكشف القارئ عن سبب هذه الفكرة ؛ فهو يفكر بندى ويدرك جيدا أنّ استشهاد ريما كيف أثرت في نفسيتها وغيّرت حياتها، وكان من الواضح أنها تعيش تجربة فقد الأحبة للمرة الأولى، وبدأت تعرف معنى الشهادة التي كانت تجهل عنها، وأحمد من أعضاء المقاومة واختار جهاد النفس، وهذه الطريق تغمرها المكاره(ينظر: المصدر نفسه)(فك اللغز).

ومن الألغاز المهمة هي غياب أحمد بعد تحرير جنوب لبنان، وندى صارت تنتظره طيلة سنوات دون أن يعود أحمد أو يصل منه خبر: «هل تكون الكتائب المنسحبة قد أسرته، وأخذته معها إلى فلسطين المحتلة؟ هل يكون على قيد الحياة في مكان ما من أرض لبنان؟» (ص٤٥٨)(شفرة التلغيز).

وفي نهايات الرواية تنقلنا الكاتبة إلى شخصية أخرى، وهي شخصية جون المسيحي: «في قرية صغيرة قرب بلدة الخيام الجنوبية، وقف شاب في مقتبل العمر وسط أرض ممتدة الأطراف»(٦١٩)(شفرة التغيز: من هو جون؟ ما علاقته بشخصيات الرواية؟)

ومن خلال متابعة القراءة يُكشف أن جون هو أحمد نفسه؛ فهو أغمي عليه إثر حادث ما وفقد ذاكرته، وهذا الذي سبب له ضياعه وابتعاده عن العائلة: «حين استيقظ من غيبوته، وجد نفسه في قرية جل سكانها من المسيحيين. علّموه دينهم واعتبروه واحدا منهم، فاعتبر نفسه نصرانيا مثلهم» (ص٦٤١)(فك اللغز). ويوما من الأيام يمر أحد أصدقائه من المكان، فيعرف أحمد وينادیه: «ما الذي فعل بك هذا؟ أين كنت طوال هذا الوقت يا رجل؟»(ص٦٤٢)(شفرة التلغيز).

وما يتبادر إلى الذهن أنه كيف حدث ذلك؟ أين حدث؟ ما السبب في إغمائه؟ يبدو أن أحمد يتذكر كل شيء عن الماضي ويرى أن حسان هو السبب في غيبوته؛ فهو وأحمد سجنا معا. ويوما من الأيام رأى أحمد أنّ صورة ندى متداولة بين السجناء، فيشتد غيظه ويحاول معرفة الشخص الذي أتى بصورتها. فها هو حسان نفسه. فيستعد للذهاب إليه. فيجده ويرميه أرضا، ويتهمه بالخيانة؛ لحمله صورة ندى، فحسان يدافع عن نفسه ويحكي له قصة تلك الصورة، بأنها هي التي التقوا هو وأحمد وأيهم في حفلة الخطوبة. كانت الفتيات قد اقتربن فضولا وهم يلتقطن الصورة، وكانت ندى أقربهن، فظهر وجهها على الصورة. حين تم إلقاء القبض عليه، تعرّض للتفتيش من قبل جنود الصهاينة، ورأى أحدهم مزّقها، وعندما وجدها أحد المساجين،

فرح بها؛ لأنه جزء ذكرياته، غير أنه لم يفكر حينها بالجزء الناقص للصورة، وحسبها ذهبت الى النفاية. هذا الأمر هو الذي قاد أحمد إلى الجنون وفقدان الوعي وسقوطه في الهاوية(فك اللغز).

٢. شفرة الأحداث

هذه الشفرة تمت بصلة إلى الافعال والسلوكيات وردود الأفعال الكامنة في الرواية وتأثيرها على مسارها. هناك أحداث مختلفة في الرواية، وهي تتلاصق تلاصقا وثيقا بشفرة التلغيز، منها:
هجوم الكيان الصهيوني

ومن الأحداث الرئيسة في الرواية ما يرتبط بهجوم الكيان الصهيوني: « كانت الأنباء تنقل صور طائرات إسرائيلية اجتاحت سماء لبنان، وتقوم بمناورات عسكرية في الجنوب...فمنذ أكثر من سنة لم تكن هناك غارات إسرائيلية جديدة. لم يحصل إطلاق للنيران، لكن الطائرات تحلق على ارتفاع منخفض لترويع مواطني المدن الجنوبية وإدخال الرعب في قلوبهم»(ص٣٧٧)(شفرة الحدث: الحرب، الهجوم)

وهذا الهجوم أسفر عن استشهاد ريما، وأثر تأثيرا سلبيا على نفسية ندى؛ حيث أغمي عليها لفترة، وكان أحمد يراعيها ويرتل القرآن على فراشها علها تفيق من غيبوتها، وأخيرا بعد أربعة أيام تفتح عينيها (ينظر: المصدر نفسه). لبست المدينة الحداد؛ حيث غمرت الفيضانات والسيول الشوارع، وسقط كثير من الضحايا من جراء ذلك: «البلدة في حالة حداد مستمرة» (ص٣٨٩) (شفرة الحدث: الكارثة والحداد).

- تحرير جنوب لبنان

تشير الكاتبة إلى الأحداث التي تتعلق بالمقاومة، وهي تحرير جنوب لبنان من الاحتلال الإسرائيلي، واحتفال الشعب اللبناني بالنصر وعودة الأسرى إلى قراهم وعائلاتهم وكان حسان من ضمن الأسرى، وندى وسماح تنتظران عودة أحمد وأيهم، لكن أحمد لم يكن معهم: «احتفلت المدن اللبنانية دون استثناء بالنصر، وتواصلت علامات الفرح لأيام عديدة» (ص٤٥٥)(شفرة الحدث: الاحتفال بالنصر).

- غياب أحمد

وهو حدث كبير جعل حياة ندى تتغير كثيرا؛ حيث تفكر في الزواج من شخص آخر، أي حسان: «لم يعد...انتظرته طويلا. لكنه لم يعد...الأيام...والأشهر...والسنوات...مرت كلها، رتيبة مملة، حزينة قاسية، عليها وعلى كل من أحب أحمد» (ص٤٥٨)(شفرة الحدث: الانتظار وعدمه).

- المنحة الدراسية

في هنيهة الأحداث، بشرت ندى بتفوقها في الجامعة، وحصولها على منحة جامعية لإكمال الدراسة في فرنسا: «المنحة جاءت في الوقت المناسب بالضبط! يجب أن تبتعد عن هنا...وعن كل ما يذكّرها بأحمد، وبالمأساة التي تعيشها في غيابه»(ص٤٦٣)(شفرة الحدث: المنحة، نسيان الماضي).

- كتابة الرسالة إلى أحمد

رغم أنها حاولت محو الماضي من ذاكرتها، إلا أنها لم تنجح في هذا الأمر؛ فهي كانت تكتب الرسائل من فرنسا، وتخبره عن تفاصيل حياتها، وترسلها إلى بيت أهله، عسى أنه يرد عليها، وهذا هو الذي يوحي للقارئ معنى الوفاء والإخلاص في الحب: «عزيزي أحمد، لايمكنك أن تتصور كم الجامعة واسعة...لكن الشيء الأكثر إثارة هو الجنسيات المختلفة هنا، كأن شعوب الأرض كلها أرسلت سفراءها لتمثيلها في الجامعة»(ص٤٧٢)(شفرة الحدث: الإخبار).

- اعتناق ندى للإسلام

ندى تكتب الرسائل حينا بعد حين لأحمد؛ لتخبره بالأحداث في باريس، وهذه المرة تخبره بإسلامها: «كنت قد عاهدت نفسي بأن تكون أول من يصله الخبر، وأول من يشاركني نشوتي بحياتي الجديدة. أشهد أن لا إله إلا الله، وأشهد أن محمدا عبده ورسوله»(ص٤٩٥) (شفرة الحدث: إسلام ندى). هي مدينة في ذلك لأحمد؛ إذ إنه حاول كثيرا؛ لتتعرف على الإسلام، خاصة بهديته الثمينة – القرآن الكريم-، حيث لم تستطع أن تقاوم سحره وتأثيره.

- ردود الأفعال تجاه إسلامها

ومن خلال متابعة القصة، يلاحظ القارئ أنّ سونيا انصدمت بالخبر وصفعت على وجه ابنتها بشدة، ولكن والدها جورج تكلم برزانة ووقار: «مسلمة، وما الضرر في ذلك؟ أنت ستظلين ابنتي

على أية حال، وأنا سأساندك طالما تدينين بديانة توحيدية...لو كنت تحولت إلى الإلحاد أو الوثنية أو تعدد الآلهة لما تركتك على ضلالك»(ص٥٠٨)(شفرة الحدث: سعة الصدر ورد الفعل الإيجابي).

ظلّت ندى تكتب الرسائل لأحمد، وتحكي له تفاصيل الحياة من الضرب والرفس وغيرهما، والسبب هو إسلامها، ووصل الأمر إلى حد أنها طردت من البيت: «أمي التي اعتقدت أنها تحبني أكثر من أي أحد على هذه الأرض، طردتني من البيت... وجدت نفسي في الشارع بلا مأوى...وجسدي قد امتلأ كدمات وجروحا»(ص٥١٨)(شفرة الحدث: قساوة سونيا، طرد ندى من البيت، التشرد وخيبة الأمل).

حاول ميشال وجورج إقناع سونيا أن الطرد ليس الحل، لكنها لم تتزحزح عن موقفها، وأكدت أنها لن تسمح لها بالعودة إلا أن تعبر عن ندمها الشديد وتطلب السماح والعودة إلى اليهودية. ندى تلجأ إلى بيت أخيها ميشال لفترة عسى أن تهدأ الأوضاع. بعد متابعة القصة، يعرف القارئ أنّ جورج وميشال وزوجته ماري والأطفال تعرضوا لحادث في الطريق وتوفوا جميعا، وندى ظلت حزينة جدا تتحسر عليهم؛ لأنهم رحلوا قبل أن تعلّمهم الإسلام، ورحلوا على ضلال، كما أنها فقدت سندها في الحياة؛ فهم كانوا يدافعون عنها أمام أمها دوما، وها هي ظلت وحيدة في هذا العالم.

- خطوبة حسان وندى

يلاحظ في متون الرواية أنّ ندى اضطرت إلى أن تقيم في بيت عائلة أحمد. ويوما تطلب سماح من ندى أن تتزوج، لكنها ترفض؛ إذ إنها تؤمن أنّ أحمد على قيد الحياة، وسيعود يوما، لكن سماح تؤكد أنهم بحثوا عنه في كل مكان طوال السنتين الماضيتين ولم يدخروا جهدا في البحث عنه، لكنه لا طائل فيه، وهي بحاجة إلى رجل يحميها خاصة أمها تقسو عليها ويمكن أن تعثر عليها في أي لحظة، وتتابع أمرها عبر القانون؛ لتعيدها إلى البيت، وبعد هذه المقدمات تطرح موضوع طلب حسان. وإذا تصفحنا الرواية، لاحظنا أن ندى قبلت طلب حسان بعد محاولاته الكثيرة.

- السفر إلى تونس والتعرف على عائلة جاكوب

حاولت دانا أن تجد حلا لإقامة ندى؛ فاضطرت إخبار والدهما سالم بالأمر، وندى قبلت الذهاب إليه؛ لأنها وجدت طريقا لانتفاء زواجها من حسان؛ فوالدها سوف يحميها(ص٣٩٩).

وهكذا تذهب بها الأقدار إلى بيت جاكوب الذي كانت ربما تعيش فيه؛ لأن والدها سالم لم يحاول أن يأخذها للإقامة معه مثلما وعد. وهنا ستكون ندى داعية أهل البيت إلى دين الإسلام؛ إذ ترى في سارا اشتياقا كبيرا للتعرف على الإسلام والنقاش فيه. ومن خلال متابعة الرواية نرى أن هذه العائلة اعتنقت الإسلام ما عدا تانيا. وهنا اتخذت ندى قرار العودة إلى لبنان؛ لأن مهمتها انتهت مع عائلة جاكوب(ينظر: ٥٧٧).

- إسلام سونيا

وبعد متابعة القصة يلاحظ أن سونيا القوية لزمت الفراش بلا حراك، واستفحل الداء في جسدها، وصارت نادمة على الماضي وتريد أن يجمع شمل العائلة وترحل مرتاحة البال والضمير،كما تريد أن تجد إجابة لتساؤلاتها الكثيرة المعلقة، فتطلب من ندى شيئا: «- حديثيني عن الإسلام»(ص٦١٠).

- عودة أحمد

ومن الأحداث التي تثير استغراب القارئ، هو عودة أحمد في ظروف صعبة؛ إذ إن ندى تستعد للزواج من حسان؛ ولذلك اعترتها الحيرة والاضطراب: «حين توقفت عن الكتابة إليه، كانت تريد أن تكون صادقة مع نفسها ومع من اختارها لتكون شريكة حياته. حين رضيت بحسان، وضعت أمامها كل الاحتمالات...أخيرا قررت أن تعيش!لكن الآن في هذه اللحظة بالذات، لم تعد تدري أين تقف»(ص٦٨٥)(شفرة الحدث: الحيرة).

- لقاء أحمد وندى

كما سبقت الإشارة إليه أن ندى كانت تكتب الرسائل لأحمد، وترسلها إلى البيت القديم. أخذه والده إلى ذاك البيت وتركه لوحده حسب توجيهات الطبيب، لعله يتذكر الماضي: «تسمر في مكانه وهو يطالع المشهد الذي شد نظراته وأوقف كل حواسه دفعة واحدة. هناك في فناء الدار المسقوف كانت هناك عشرات، لا بل مئات من الظروف المتناثرة...رسائل غريبة!»(ص٦٦٥)(شفرة الحدث: العثور على رسائل ندى). فبدأ يقرأ الرسائل، ولكن لم يستعد ذاكرته بعد. ومازال يتساءل نفسه من هي تكون حتى تكتب إليه كل يوم طوال فترة غيابه، وتشاركه حياتها بكل التفاصيل!

وأما اللقاء فكان يحكم عليه نوع من التوتر بينهما: «كان التوتر باديا على كليهما. انحنى ليلتقط الوريقات التي أفلتت منه، ودون أن ينظر إليها، همس: مبارك»(ص٧٠٥)(شفرة الحدث: التهنئة). فهو باركها بإسلامها، فحينئذ فرحت ندى؛ لأنه تذكر الماضي، ولكن انصدمت حينما سمعت أن ذكرياته لاتزال مفقودة، فانهار صرح آمالها دفعة واحدة، وأحمد اسشتعر بعلامات الخيبة التي ظهرت على ملامحها، ولكن يريد أن يعرف كل شيء عن الماضي وما يخص بهما من كيفية التعرف وغيرها. لكن ندى رفضت اللقاء مرة أخرى، وقررت أن تتزوج من حسان.

- استعادة الذاكرة

أحمد كشف عن خطوبة ندى وحسان، وبعدما سمع اسم حسان، تذكر شيئا من الماضي ومشاهد غريبة، - كما سبق ذكرها. أخذ عنوان حسان، وهروع إليه. حينما وصل إليه أدخل عليه قبضة، وقبل أن يستوعب حسان الموقف، وجد نفسه على الأرض. ومهما حاول أيهم إمساكه،لم يستطع؛ فنار الغيظ أحاطت بأحمد، ولسانه لايكف عن الشتائم...، إلخ. سكت أحمد وتكلم حسان، ولم ينكر أنه كان معجب بندى منذ البداية ولفتت انتباهه، ولكنه لم يحاول التقرب إليها، بينما كان أحمد جازما في إرادته، ففعل المستحيل من أجل الوصول إليها؛ حتى ارتبط بها، ولكن تغيرت أشياء كثيرة بعد اختفاء أحمد؛ ندى اعتنقت الإسلام، وعائلتها طردتها، فكانت بحاجة إلى رجل يقف إلى جانبها ويثبتها على الإسلام؛ لذلك حسان طلب يدها، وكذلك إنه وجدها شريكا مناسبا في حياته المستقبلية. ثم حكى قصة تلك الصورة التي وقعت بين أيدي السجناء(ينظر: ٧٥٤ وما بعد).

وبعد سماع هذه الأقوال«انهار على الأرض يبكي كطفل فقد أمه، يبكي سنواته الضائعة، يبكي سوء ظنه وظلمه لأخيه وصديقه، يبكي آلامه القديمة والحاضرة»(ص٧٥٧)(شفرة الحدث: الندامة والبكاء).

- موقف حسان

يلاحظ أن أحمد استعاد ذاكرته؛ ولذلك قرر حسان أن ينسحب عن قراره: «أريد فسخ الخطبة...قال ذلك، وهو يربت كتف أحمد في مودة، وابتسامة شاحبة تزين وجهه. لكن أحمد لم يملك أن يرد. كانت الدهشة قد عقدت لسانه. لم يتوقع ذلك التصرف النبيل من حسان أبدا... تكلم حسان مجددا حين طال الصمت، كان سيد الموقف بالكامل ولذّ أن ينهي المسألة على

طريقته، ولو كان الثمن جرحا في قلبه»(ص٧٦٩ وما بعدها).(شفرة الحدث: اندهاش، الموقف الرجولي من حسان). ونهاية القصة تتوج بزواج أحمد وندى، بعد ما عاناه من ألم وصعاب خلال السنوات.

٣. الشفرة السَّيمية

هذه الشفرة لاتوجد في الرواية إلا قليلا، والمقصود بها مجموعة من الدوال الإيحائية الضمنية وغير الصريحة؛ فإذا أمعنا النظر في العنوان، لاحظنا أنه يدل على الأنوثة دون غيرها، والعبرية تدل على دين اليهود الذي تمثلت في تلك المرأة.

تبدأ الكاتبة الرواية بالتحدث عن جزيرة جربة ومعالمها الأثرية كحومة السوق، والشواطئ الرملية، والسوق القديمة، والمساجد القديمة بألفاظ تداعب الروح، وتستقطبه نحوها؛ لأنها تدل بشكل ضمني غير صريح على قدم هذه الجزيرة، وجمالها، وبساطة العيش فيها؛ حيث إنها تحاكي لنا نسق الحياة العامة في الجزيرة، كما تستخدم دلالات إيجابية توحي لنا بنهاية جميلة للرواية والنظرة المتفائلة عند الكاتبة؛ فالشمس تدل على النور وإشراقة الأمل والرجاء، وانتعاش الحياة في الفؤاد:«مدت الشمس الساطعة خيولها الذهبية...لم تكن جزيرة جربة التي تعانق أمواج البحر شواطئها الرملية، بأحسن حالا من باقي المدن الجنوبية، لكن الحرارة الخانقة لم تمنع السائحين وأهل البلاد من ارتياد السوق العتيقة التي تتربع في طرقات حومة السوق»(شفرة السيمة)(ص١٢). كما تحكي لنا عن بساطة الأبنية في جربة، خاصة المساجد، وهي تدل على عدم التكلف وبساطة العيش وصفاء أهلها وطيبتها: «...باحة المسجد المفروشة بالرخام الأبيض...فرغم أنه لايحتوي على الزخرفة المعروفة في مختلف المساجد التونسية المشهورة...فقد كان ذا طابع فريد، مثل كل مساجد جربة القديمة، بلونيه الأبيض والأخضر» (ص١٣) (شفرة السيمة: المسجد، واللونين الأبيض والأخضر). الأبيض يدل على الطهر والصفاء والنقاء، ولون الأخضر يعبر عن القدسية والروحانية، فكل هذه السيمات تحاكي روح البساطة والنقاء في هذه الجزيرة.

ومن السيمات الرئيسة يمكن الإشارة إلى شخصية ريما، وهي تمثل الفلسطينيين الذين استضعفوا في الأرض، يعانون الظلم والجور والازدراء في حياتهم اليومية، ويظلمهم الكيان

الصهيوني، وشخصية سالم تمثل العرب الذين سيطر عليهم السكوت والخمود دون أن يقوموا على نهضة كبيرة تخلص فلسطين من مخالب العدو الصهيوني.

ومن السيمات الأخرى نجمة داود التي تدلّت على عنق ندى، وهي دلالة إيحائية للديانة اليهودية(ينظر: ٤٢)، والصليب وزي راهب الكنيسة يدلان على الديانة المسيحية(ينظر: ٤٤).

٤. الشفرة الرمزية

تقوم على التصور البنيوي في أن الدلالة تصدر عن مبدأ التعارض الثنائي الذي يعمل على الاختلاف بين عناصر النص، ويتجلى في التوظيف البلاغي، كالاعتماد على الطباق، وهو عنصر انصب اهتمام بارت عليه في النظام الرمزي(بقاح: ٢٠١٥، ٢١٢).

ثمة تقابلات وثنائيات مختلفة تتجلى في الرواية، منها: ثنائيات وجهات النظر، والأماكن والشخصيات، والمفاهيم، والتقابل بين الحجاب الإسلامي وغطاء الرأس اليهودي، والتقابل بين تصرفات زوج راشيل وجورج زوج سونيا؛ حيث زوج راشيل موجود شرس شهواني يتجاوز حدوده، بيد أن جورج إنسان نبيل شريف يتسم بسجايا أخلاقية عالية يفرّق بين الصواب والخطأ، ولايفكّر في اختلاف الديانات(ينظر: ص١١٦ و٣٧٣و٥٠٧ و٥٠٨).

ومن التقابلات التي تلفت الأنظار إليها الاختلاف الطبقي بين عائلة ريما وعائلة جاكوب؛ فإنها شبت على الطوق في عائلة كانت تعاني الفقر والجوع والراحة طيلة الحياة، وكانت والدتها خادمة في بيت جاكوب، بينما عائلته ابنه وبنته يعيشان في رفاهية ورغد دون أن يمسهم سوء الفقر والجوع. وكذلك التقابل الواضح بين والد ندى(سالم) ووالد أحمد؛ فيلاحظ أنه كيف يتخلى عن بنته ولايحاول أن يسكنها في بيته بعدما طردته سونيا من البيت، وبدلا أن يفرح لصيرورة ندى مسلمة، يحاول التهرب منها؛ حتى لايواجه موقفا محرجا: «- بابا، أنا مسلمة...ألا ترى؟ كان سالم قد لاحظ ذلك في شيء من الدهشة. لاشك أنه قد سر لإسلامها، لكن اعتراض زوجته كان قاطعا...»(ص٥٥٨)، وفي المقابل نرى والد أحمد، وهو يهتم بابنه عند شدته ومرضه، ويبذل قصارى جهوده من أجل استعادة ذاكرته، ولايتخلى عنه أبدا.

هناك تقابل أيضا بين تصرفات سونيا وجورج؛ حيث عندما سمعت سونيا خبر إسلام ندى، جن جنونها: «صفعتها سونيا على وجهها بشدة، ثم انهارت على الكرسي، وقد شلّتها الصدمة:- ماذا

تقولين؟ هذا غير معقول..ابنتي أنا...مسلمة!»(ص٥٠٧) لكن جورج تصرف تصرفا رجوليا -كما سبقت الإشارة إليها- عندما أعلنت ندى عن إسلامها، وأعرب عن فرحه وسروره؛ لكونها تدين بديانة توحيدية ولا إلحادية(ينظر: ٥٠٨).

الشفرة الرمزية في الرواية

الفقر	الثروة	الحجاب	السفور
الحب	الكرة	الاعتدال	التطرّف
الإيمان	الكفر	الطيبة	الشرارة
المعرفة	الجهل	الحياة	الموت
النور	الظلام	الاستشهاد	الموت
الجنة	جهنم	اليقين	الحيرة
البحر	الشاطئ	الإسلام	اليهود
الهدوء	الضجيج	التفاؤل	التشاؤم
الاستقامة	الاستسلام	الأمل	اليأس
شخصية موسى	شخصية فرعون	شخصية زوج راشيل	شخصية جورج

٥. شفرة الثقافة

وهي تتجلى في العلم والمعرفة والتاريخ والبلاغة وما إلى ذلك، بعبارة أخرى هي صدى المعارف الإنسانية التي تتحدث عن موضوع ما، وتظهر في أقوال الشخصيات الرئيسة والفرعية في الرواية، ومن مظاهرها: مجزرة كبيرة عالمية ضد مدين قانا جنوب لبنان: «عناقيد الغضب اسم رواية أمريكية شهيرة كتبها جون شتاينبك واسم عملية عسكرية إسرائيلية ضد لبنان عام ١٩٩٦. كانت أهدافها تتلخص في ضرب المقاومة اللبنانية ومحاولة القضاء عليها»(ص ٣٧). وكذلك مجزرة لبنان عام ١٩٨٢(الشفرة التاريخية).

ومما يلفت الانتباه إليه هو تجليات هذه الشفرة في المقاومة الفلسطينية؛ فهي تبدي ملامحها في متون الرواية بأكملها بأشكال مختلفة؛ فتظهر في أقوال أحمد الذي يفضل الجهاد في سبيل المقاومة على كل شيء وخاصة حب ندى والزواج منها؛ بحيث يريد التخلي عنها؛ ليسهل

عليهما الأمر؛ لكي لاتتعرض للصدمات العاطفية بعد استشهاده، كما أنها تظهر في أقوال ريما عندما تمنى الشهادة في سبيل الوطن.

ومن النماذج الأخرى يمكن الإشارة إلى ثقافة الإسلام التي احتلت حيزا كبيرا في الرواية، فاستقطب الشخصيات الرئيسة والفرعية؛ حيث يلاحظ أن جميع الشخصيات تعتنق الإسلام غير تانيا زوجة جاكوب، وبالإضافة إلى ذلك هناك إشارة إلى أن«موريس بوكاي جراح فرنسي...اعتنق الإسلام واهتم بدراسة الكتب المقدسة»(ص٤٤١)

وفضلا عن ذلك، هناك إشارات غير قليلة إلى الطقوس والتقاليد عند الناس، منها رقصة «الشالة» التي تعتبر من الرقصات التقليدية الهادئة التي تتواجد في بعض المحلات(ينظر: ١٢)، وكذلك الطقوس الإسلامية واليهودية في الرواية؛ فكل شخصية تعبر عن دينها ومذهبها في صفحات الرواية، منها الطقوس المرتبطة بيوم السبت عند اليهود، والأركان المهمة في الإسلام كالصلاة والقرآن؛ حيث يلاحظ أن أحمد يتلو آيات كريمة على مسامع ندى، علها تفيق من غيبوتها وما إلى ذلك؛ فالغلبة على الإسلام؛ حيث نستشعر بذلك في متون الرواية، فهي مفعمة بالآيات الكريمة والتحدث عن الصلاة والقيام في الليل، ودروس ريما يوم الجمعة، وهذا اليوم له قدسية خاصة عند المسلمين.

نتائج البحث

«في قلبي أنثى عبرية» لخولة حمدي رواية نسوية مستوحاة من قصة حقيقية. تأتي الأحداث بكل تفاصيلها في متون الرواية وينصب اهتمام الكاتبة على دين الإسلام والمقاومة الفلسطينية، والتعارضات الكامنة بين الإسلام والديانات السماوية الأخرى، وفي النهاية تجعل الغلبة للإسلام بالبراهين والأدلة المتقنة، وهذا الأمر هو الذي جعل روايتها تُشتهر في المجتمع الإسلامي والعربي وبخاصة بين جيل الشباب. ومما يميز الرواية عن غيرها أنها لاتقتصر على قصة واحدة فحسب، وإنما تتلاصق القصص فيها؛ حيث تتواجد فيها قصة عائلة جاكوب، وعائلة ريما، وعائلة أحمد وندى، وكذلك عائلة ميشال.

توزعت جميع الشفرات الخمس في الرواية إلا أنّ الشفرة التأويلية وشفرة الأحداث تحتلان حيّزا كبيرا من المقال؛ لما تمت الألغاز بصلة وثيقة إلى الأحداث وأفعال الشخصيات وسلوكياتهم، وخاصة هذه الرواية تتزايد فيها الألغاز والأحداث.

يلاحظ أن الشفرة التأويلية تمثلت في الألغاز المتعددة سواء أ كانت أصلية أم فرعية. وكثير منها لايتم الفك عنها إلا في نهاية الرواية، ولكن بعض الألغاز يتم حلها أثناء الرواية.

أما شفرة الأحداث فهي تجلت في الوقائع وأفعال الشخصيات وسلوكياتهم، ولها علاقة وثيقة بألغاز الرواية، بالكاد لاتُفصل هذه الشفرة عن الشفرة التأويلية.

ومن الملحوظ أنّ الشفرة الرمزية تجلت في أحداث الرواية وشخصياتها وسلوكياتهم، واحتلت حيزا من الرواية، كأن الكاتبة تدعو القارئ إلى التفكير بالثنائيات والتعارضات الموجودة بين الشخصيات ومعتقداتهم، منها التعارض بين المقاومة والاستسلام، الإسلام واليهود، الحياة والموت، الفقر والثروة، جهنم ونور، الحجاب الإسلامي وغطاء الرأس اليهودي، السلوكيات المتضادة لجورج وسونيا، وموقفهما عن إسلام ندى؛ فيستقبل جورج هذا الأمر برحابة سدر، بينما سونيا يشتد غيظها وتطردها من البيت متشردة في الشوارع، وكذلك راشيل وزوجها؛ فراشيل تحب ريما، وتشعر بحب الأمومة نحوها وبخاصة أنها لاتستطيع الإنجاب؛ بينما زوجها إنسان شرس سيء يستغل سوءا من وجود ريما، وينوي هتك شرفها كلما سنحت له الفرصة. يبدو أن الكاتبة تشير إلى التعارضات الموجودة في الشخصيات الأصلية والفرعية، وتمنح الحرية للقارئ؛ ليقوم بالمقارنة والتمييز بين الصواب والخطأ، ولكن في نهاية الرواية تجعل الغلبة للإسلام وهو مرفوض من قبل الشخصيات أثناء الرواية.

والشفرة السيمية بدت ملامحها في نجمة داود، ويوم السبت عند اليهود، والتوراة، والراهب، والصليب، والقرآن والحجاب، وغيرها مما ورد في الرواية. ومن السيمات الرئيسة شخصية ريما، وهي تمثل الفلسطينيين الذين استضعفوا في الأرض، يعانون الظلم والجور والازدراء في حياتهم اليومية، ويظلمهم الكيان الصهيوني، وشخصية سالم تمثل العرب الذين سيطر عليهم السكوت والخمود دون أن يقوموا على نهضة كبيرة تخلص فلسطين من مخالب العدو الصهيوني.

يبدو أنّ شفرة الثقافة تمثلت في الطقوس اليهودية والطقوس الإسلامية، يمكن الكشف عنها في متون الرواية، كذكر بعض الآيات من القرآن الكريم على لسان الشخصيات، وكذلك الأحداث

التاريخية كالإشارة إلى الهجوم الصهيوني، وحركة المقاومة الإسلامية، وقصة موسى وفرعون، وإسلام موريس بوكاي (الجراح الفرنسي)، وثقافة الزواج، وما إلى ذلك، إلا أن ثقافة المقاومة احتلت حيزا كبيرا في الرواية؛ حيث لاتكاد الصفحات تخلو منها، وهذا يوحي للقارئ بمدى اهتمام الكتابة بالمقاومة الفلسطينية؛ لتؤثر على القارئين وبخاصة الشباب، وتحثهم على المقاومة والنضال من أجل الحرية والوطن.

المصادر والمراجع

- ألان، جراهام.(٢٠١١). ***نظرية التناص***.(ط.١). (باسل المسالمه، مترجم). دمشق: دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر.
- بقاح، سامية.(٢٠١٥، جوان): ***(S/Z) (س/ز) لرولان بارت قراة في كتاب.*** مجلة الآداب واللغات، (١)،٢١٢.
- حمدي، خولة.(٢٠١٣). ***في قلبي أنثى عبرية***. (لا.ط). دار كيان للنشر والتوزيع.
- جاكسون، ليونارد.(٢٠٠٨). ***بؤس البنيوية الأدب والنظرية البنيوية***.(ط.٢).(ثائر ديب، مترجم). دمشق: دار الفرقد.
- جوف، فانسان.(٢٠٠٤). ***الأدب عند رولان بارت***.(ط.١).(عبد الرحمن بوعلي، مترجم). اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع.
- بارت، رولان.(٢٠١٦). ***س/ز***.(ط.١).(محمد بن الرافعة البُكري، مترجم). بنغازي: دار الكتاب الجديد المتحدة.
- بارت، رولان.(١٩٨٧). ***مبادئ في علم الأدلة***.(ط.٢).(محمد بن الرافعة البكري، مترجم). اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع.
- بارت، رولان.(١٩٩٣). ***مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص***. (ط.١).(منذر عياشي، مترجم). لا.ب: مركز الإنماء الحضاري.
- بارت، رولان.(١٩٩٩). ***هسهسة اللغة***. (لا.ط).(منذر عياشي، مترجم). دمشق: مركز الإنماء الحضاري.
- الغذامي، عبدالله محمد.(١٩٩٨). ***الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية(قراءة نقدية لنموذج معاصر)***.(ط.١) مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- كولر، جوناثان.(٢٠١٦). ***رولان بارت مقدمة قصيرة جدا***.(ط.١).(سامح سمير فرج، مترجم). مصر: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.
- مكاريك، ايرنا.(١٩٥١). ***دانشنامه نظريه هاى ادبى معاصر***. (مهران مهاجر، مترجم). طهران: آگه.
- المطلبي، عزيز يوسف.(٢٠١١). ***رولان بارت المعنى الثالث ومقالات أخرى***. بغداد: بيت الحكمة.
- .(https: //www.abjjad.com)

References

- Allen, Graham. (2011). **Intertextuality**. (Basil Al-Masalmeh,Translator). Damascus: Dar Al-Takween for Authorship, Translation and Publishing.
- Baqah, Samia. (2015, June): **(S / Z) by Roland Barth as reader in a book**. Journal of Arts and Languages, (1), 212.
- Hamdi, Khawla. (2013). **In my heart is a Hebrew female**. Kayan House for Publishing and Distribution.
- Jackson, Leonard. (2008). **The Poverty of structuralism, Literature and Structuralist Theory**. (Thaer Deeb, translator). Damascus: Dar Al-Farqad.
- 5. Jouve, Vincent. (2004).**La Literature Selon Barthes**. (Abdel Rahman Bou Ali, translator). Lattakia: Dar Al-Hiwar for publication and distribution.
- Barth, Roland.(2016).**S/Z**. (Muhammad bin Al-Rafaa Al-Bakri, translator). Benghazi: United New Book House.
- Barth, Roland. (1987). **Elements de semiologie**.(Muhammad Bin Al-Rafaa Al-Bakri, translator). Lattakia: Dar Al-Hiwar for publication and distribution.
- Barth, Roland.(1993). **Introduction á l' anlayse structurale analysis des récits**.(Munther Ayashi, translator).The Center for Civilization Development.
- Barth, Roland. (1999). **Le Breuissement De la langue**.(Munther Ayashi, translator). Damascus: Center for Civilization Development.
- Al-Ghuthami, Abdullah Muhammad (1998). **Sin and thinking from structuralism to anatomical (a critical reading of a contemporary paradigm)**. Egypt: Egyptian General Book Organization.
- Culler, Jonathan. (2016). **Barthes**.(Sameh Samir Faraj, translator). Egypt: Hindawi Foundation for Education and Culture.
- Makaryk, Irena Rima.(1951). **Encyciopedia of Contemporary Literary Theory(Approaches, Scholars, Terms)**.(Mahran Muhajir, translator). Tehran: agah.
- (https: //www.abjjad.com)

مطالعات روایت شناسی عربی
شاپا چاپی: ۷۷۴۰-۲۶۷۶

تحلیل رمان « فی قلبی أنثی عبریه» نوشته خوله حمدی بر اساس رمزگان رولان بارت

رقیه رستم پور ملکی رایانامه: r.rostampour@alzahra.ac.ir
دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه الزهرا، تهران، ایران (نویسنده مسئول)
زهرا آقاجانی علیشاه رایانامه: z.aghajani@alzahra.ac.ir
دانشجوی مقطع دکتری رشته زبان و ادبیات عربی دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.

چکیده

«فی قلبی أنثی عبریه» نوشته خوله حمدی ، نویسنده تونسی، در زمره ادبیات داستانی معاصر است. این رمان الهام گرفته از داستان واقعی است که در تونس و جنوب لبنان اتفاق افتاده و محور داستان مقاومت فلسطین، اسلام و مسلمان شدن شخصیت های آن است که باعث روی آوردن جوانان به این رمان شده است. رولان بارت در داستان سارازین ، به تحلیل متنی بر اساس رمزگان پنج گانه که شامل رمزگان هرمنوتیک، کنشی، معنا بنی، نمادین و فرهنگی می‌باشد، پرداخته است. بر این اساس، پژوهش حاضر با تکیه بر روش تحلیلی- توصیفی و با ارائه نمونه هایی از داستان به بررسی ساختار آن از منظر رمزگان پنج گانه رولان بارت به ویژه رمزگان هرمنوتیک و کنشی می پردازد. اهمیت و ضرورت این پژوهش در آن است که موضوع به فضای داستانی معاصر در ادبیات عربی می پردازد، به ویژه اینکه به نظر می رسد پژوهشی در این رمان بر اساس رمزگان بارت انجام نگرفته است. از جمله دستاوردهای این پژوهش عبارت است از: همه رمزگان در رمان وجود دارد، اما رمزگان هرمنوتیک و کنشی از بسامد بالایی برخوردارند؛ زیرا رخدادها و معماها ساختار اصلی رمان را تشکیل می دهند. رمزگان نمادین در تضادهای دو جانبه مانند اسلام و یهودیان، حجاب اسلامی و پوشش یهودیان، تاریکی و نور، رفتارهای سالم مسلمان، جورج مسیحی، راشل و سونیا مشهود است. رمزگان معنا بنی در شخصیت ریما نمایان شده که حاکی از شرایط مردم فلسطین است که در سرزمین خود ضعیف شده و زیر سلطه رژیم صهیونیستی قرار گرفته اند، در حالی که مسلمانان در سایر کشورها سکوت اختیار کرده اند. رمزگان فرهنگی نیز در آیین های مذهبی اسلامی و یهودی، به ویژه آموزه های دینی مسلمانان، یهودیان و مسیحیان و مقاومت فلسطین و جهاد در راه وطن و آزادی بیان شده است.

کلمات کلیدی: ساختار رمان، روایت شناسی عربی، فی قلبی أنثی عبریه، رمزگان رولان بارت ،خوله حمدی.

استناد: رستم پور ملکی، رقیه؛ آقاجانی علیشاه، زهرا. پاییز و زمستان (۱۳۹۸). تحلیل رمان « فی قلبی أنثی عبریه» نوشته خوله حمدی بر اساس رمزگان رولان بارت (به زبان عربی). مطالعات روایت شناسی عربی، ۱(۱)، ۹۱-۶۰.

مطالعات روایت شناسی عربی، پاییز و زمستان ۱۳۹۸، دوره۱، شماره۱، صص. ۹۱-۶۰.

دریافت: ۱۳۹۸/۱۱/۱۹ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۱/۳۰

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

STUDIES IN ARABIC NARRATOLOGY

PRINT ISSN: 2676-7740

investigate the image of Bedouins and the "Bedouin Chiefs" through analyzing selected traditional oral lyrics

Miral Mahgoub Al-Tahawy miral.mahgoub@asu.edu
Associate professor of Modern Arabic literature, Arizona State University, United States

Abstract

This paper will investigate the image of Bedouins and the "Bedouin Chiefs" through analyzing selected traditional oral lyrics, folk wedding songs and mourning chants. The main goal of this study is to capture the conflicted image of Bedouin tribes in the Egyptian folk tradition, fathoming how the Egyptian collective unconscious preserved the portrayal of the Bedouin Chief reflected in oral folk tradition. I will also focus on the opposition between that image and the stereotypical one dominating by European orientalist.Classical Arab historians and European orientalist explorers have portrayed Arab Bedouin tribes known as badw or Arab tribes, who settled or migrated across Egypt and North Africa throughout various historical periods equivocally and aporetically. Historians and Western scholars have imparted multiple accounts and vivid descriptions of these settled Arab tribes, they depict the long cultural bitter conflict between urban lifestyles and traditional Bedouin culture, and epitomize the polarization and conflict between urbanized and nomadic culture and associated negative imges twards Bedouins. For example, many historians and Western scholars the oppression and injustices suffered by Egyptian peasants or the conflict between peasants and Arab Bedouin tribes in Egypt. Contrary to these historical observations, the portrayal of Bedouin Chiefs in the popular collective unconscious and oral tradtions was not necessarily negative but was rather imbued with respect in many instances and with idolization in others.I argue that, the Egyptian folk tradition was more tolerant to and welcoming of the Arab or Bedouin tribes as a tile c in the Egyptian cultural and social mosaic. My critical analysis will define the characteristiction of Bedouin Chiefs" , and will investigate the image of Bedouins and the "Bedouin Chiefs" through analyzing selected traditional oral lyrics, folk wedding songs and mourning chants. The main goal of this study is to capture that conflicted image of Bedouin culture in

the Egyptian folk tradition, fathoming how the Egyptian collective unconscious preserved the portrayal of the Bedouin Chiefs reflected in oral folk tradition and opposition between this image and the negative, stereotypical one dominating the official history of the sociopolitical notes.

Keywords: Arabic Narratology, Image of "Bedouin Chiefs", Egyptian folk, Oral tradition, Bedouin tribes

Citation: Al-Tahawy, M. Autumn & Winter (2019-2020). investigate the image of Bedouins and the "Bedouin Chiefs" through analyzing selected traditional oral lyrics. Studies in Arabic Narratology, 1(1), 92-128. (In Arabic)

Studies in Arabic Narratology, Autumn & Winter (2019-2020), Vol. 1, No.1, pp. 92-128

Received: February 16, 2020; Accepted: March 4, 2020

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

دراسات في السردانية العربية
الرقم الدولي الموحد للطباعة: ٢٦٧٦-٧٧٤٠
جامعة الخوارزمي

صورة "شيوخ العربان "
قراءة في النصوص الشعبية الشفَهية المصرية

ميرال محجوب الطحاوي البريد الإلكتروني: Miral.Mahgoub@asu.edu
أستاذة مشاركة في الأدب العربي الحديث بجامعة ولاية آريزونا الإمريكية ، مدينة تمبي، الولايات المتحدة.

الإحالة: الطحاوي، ميرال محجوب. خريف وشتاء (٢٠١٩-٢٠٢٠). صورة "شيوخ العربان"؛ قراءة في النصوص الشعبية الشفهية المصرية، دراسات في السردانية العربية، ١(١)، ٩٢-١٢٨.

دراسات في السردانية العربية، خريف وشتاء ٢٠١٩-٢٠٢٠، السنة١، العدد١، صص. ٩٢-١٢٨.

تاريخ الوصول: ٢٠٢٠/٢/٨ تاريخ القبول: ٢٠٢٠/٢/١٩

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

الملخص

يدرس هذا البحث صورة البدوي وشيوخ العربان في الموروث الشعبي، من خلال استقراء وتحليل عينة مختارة من النصوص الشعبية الشفَهية المتداولة، مثل العديدِ وأغاني الأفراح وغيرها من النصوص، وتهدف هذه الدراسة إلى الوقوف على الصور المعقدة والغامضة للبدو في مصر، ورصد كيف رسم الوجدان الجماعي المصري صورة شيخ العرب في التراث الشفهي الشعبي، ويركز البحث أيضا على التعارض بين تلك الصورة وبين الصور النمطية السالبة التي تركها لنا التاريخ الرسمي عن العربان في مصر. رسم المؤرخون العرب والمستشرقون صورا متناقضة وملتبسة للعرب والعربان

الذين سكنوا مصر أو عبروا بها في فترات تاريخية متعددة، وقد ترك لنا المؤرخون والمستشرقون كتابات كثيرة تصف نوعا من العنجهية مع الشعوب والحضارات القديمة و كيف خاضت هذه القبائل نزاعا وصراعا ثقافيا طويلا مع الشعوب الزراعية المستقرة وامتد هذا الصراع بين البداوة والعمران في فترات تاريخية طويلة، رسم البعض صورة بالغة السواد لمظالم العربان وفسادهم في أرض مصر ،كذلك كانت ملاحظات الكثير من المستشرقين تركز على الجور و المظالم التي ترتكبها جماعات البدو مع الفلاح المصري، لكن على العكس من ذلك أنتج التراث الشفهي الشعبي صورا مغايرة للعربان في مصر، وعبرت الثقافة الشعبية المصرية بشكل أكثر تسامحا وترحيبا بوجود العنصر العربي في النسيج الثقافي والاجتماعي المصري، كما أن صورة شيخ العرب في الوجدان الجماعي الشعبي لم تكن سلبية بالضرورة، بل كانت محاطة بالتقدير والتقديس أحيانا أخرى. وفي ذلك البحث أقوم باستقراء بعض النصوص الشعبية الشفاهية من عديد واغاني وامثال، بغرض تحليل تلك النصوص المتداولة ودراسة معالم صورة العربان في الثقافة الشعبية المصرية، وكيف رسم الوجدان الجماعي المصري صورة "شيخ العرب" في التراث الشعبي وكيف أن تلك الصورة تبدو متناقضة مع الصور النمطية والسالبة التي تركها لنا التاريخ الرسمي عن الصراع السياسي والاجتماعي بين الفلاحين و العربان في مصر.

الكلمات المفتاحية: السردانية العربية، الرواية، صورة شيوخ العربان، الفلكلور المصري، المأثورات الشعبية، التراث الشفهي، القبائل العربية، الأغاني الشعبية

المقدمة:

رسم المؤرخون العرب والمستشرقون من الرحالة صورًا ملتبسة للعربان الذين سكنوا مصر أو عبروا بها في فترات تاريخية متعددة. وقد ترك لنا المقريزى وابن إياس وابن خلدون، وغيرهم، طرفًا من سيرة هذه القبائل التي اجتاحت الشمال الإفريقي بعد الفتح الإسلامي، ومارست نوعًا من العنجهية والتعالي على أهل تلك الأمصار، وخاضت نزاعًا وصراعًا ثقافيًّا طويلًا مع الشعوب الزراعية المستقرة، وامتد هذا الصراع بين البداوة والعمران خلال فترات تاريخية طويلة، فالمقريزي؛ على سبيل المثال، رسم في صورة بالغة السواد لمظالم العربان وفسادهم في أرض مصر، وربط ابن خلدون هذا الفساد بنظريته عن البدو وطبائعهم الصحراوية التي تلتهم المدنية وتجلب الخراب للحضارات المستقرة، وكذلك كانت ملاحظات الكثير من المستشرقين تركز على الجور والمظالم التي ترتكبها جماعات البدو مع الفلاح المصري، لكن على العكس من ذلك فالتراث الشفهي الشعبي عكسَ صورة مغايرة للعربان في مصر، وعبّرت الثقافة الشعبية المصرية بشكل مختلف عن هذه العلاقة الصراعية، كما أن صورة "شيخ العرب" في الوجدان الجماعي الشعبي لم تكن سلبية بالضرورة.

هذا البحث يركز على كشف صورة شيوخ العربان في التاريخ المكتوب ومصادره وخاصة ما ورد عند المستشرقين والرحالة الأجانب ثم مقارنتها بما ورد في التراث الشعبي المصري، ليقف على تناقض المصادر التاريخية مع الوجدان الشعبي الذي يعكس بدوره تاريخا أدبيا موازيا ليقف على الصورة التي رسمها الأدب الشعبي ويهدف البحث إيضا للوقوف على أسباب التقدير الذي يصل للتقديس في النصوص الشعبية لمشايخ العربان وأسباب ذلك، خاصة أثر السير الشعبية وأبطالها، وكيف تعكس تلك النصوص الشعبية المكانة التي حازها العربان في الريف المصري، والتقدير الذي كان العامة ينظرون به إليهم بوصفهم أعيانًا وموثرين، ينتمون لأبطالهم الأسطوريين، كأبي زيد والسيد البدوي وغيرهما من الشخصيات التي صاغت الوجدان الشعبي المصري، وهو ما يناقض تلك الصورة التي رسمها المؤرخون وبعض المستشرقين بتصوير الصراع الاجتماعي بين العربان والفلاح المصري، وإن شئنا الدقة فإنها تعكس زاوية جديدة لتلك الصورة.

وقد اعتمد هذا البحث إلى جانب المصادر التاريخية العربية والأجنبية على الكثير من مراجع الأدب الشعبي المصري، ومصادره من أغاني وأمثال والعديد أو المراثي الشفهية التي يشيّع بها العامة موتاهم.

إنه بحث في الثقافة الشعبية وعلاقتها بالتاريخ المكتوب وتحاول الوصول إلى أهمية هذا التراث الشعبي المجموع وتحليله ليقدم ذاكرة بديلة للمجتمعات القديمة، التي كتبت تاريخها الخاص شفهيا وحرا وبعيدا عن التوظيف السياسي لهذا التاريخ.

عربان مصر خلفية تاريخية:

العربان الذين سكنوا ربوع مصر في هجرات متتابعة، شكَّلت موجات كثيرة، اختاروا سُكنى أطرافها الصحراوية الشرقية (إقليم البحيرة وأعلى الوادي)، فنصبوا خيامهم على محطات قوافلها، واستبدلوا بـ"نجد" صحراء مصر المحيطة بالوادى من كل جانب، وعاشوا على ذلك الهامش في جيوب قبَلية، ولم يتكيفوا أو يندمجوا بسهولة مع أهل الدلتا الطينية السوداء، الفلاحين الفقراء المنهكين.

توطّنت القبائل العربية تلك الأرض، لكن أهلها لم ينسوا قطّ بطون قبائلهم، تلك التي تركوها خلفهم، أو التي نزحت إلى أقاليم أبعَد. كما لم تنسَ تلك القبائل ماضيها، وأيامها، وعاداتها، وطبيعتها الخشنة، وحياتها المتقشفة، لم تنسَ ثاراتها، ولا أعرافها، ولا أحلافها، وكان الحفاظ على ذلك كله هو طوق نجاتها الوحيد من الذوبان الذي يُفنى هويتها، ويهدد وجودها. سكنت قبائل العرب أرضَ الوادى مُكرهةً أو مختارة، لكنها قاومت اندماجها الاجتماعى بكل وسيلة، وحاولت صنع حاضنتها الاجتماعية القبَلية بمزيد من العزلة، والحفاظ على نقاء الدم العربي.

وقد حافظ الكثير من العربان على أصولهم العرقية ونقائها من خلال عدة ممارسات عرفية؛ فعلى سبيل المثال، رفض العربان تزويج بناتهم بمَن استفلح منهم واندمج في الحياة المصرية. يروى كلوت بك حكاية شيخ من أغنياء العربان، كان لا يميل بفطرته إلا إلى الصحراء، ثم تغلب على هذا الميل باعتياده الإقامة في الحاضرة، حيث تسلم مقاليد الحكم على إحدى المقاطعات، وطلب وهو في مركزه هذا مصاهرة أحد شيوخ القبائل العربية، فرفض طلبه بحجة أنه بتطوره بطور الحضارة وإيثاره المعيشة في المنازل "فقدَ خشونة البداوة، وضعفت فيه العصبية والبسالة،

فأصبح غير أهل لأن يختلط نسَبه بنسبه".[١] (كلوت بك -٢٠١١-كما رفض العربان تزويج بناتهم بالمصريين (الفلاحين)، وكثرت الأمثال الشعبية التي تعبر عن ذلك المضمون؛ مثل قولهم: "أرميها في الرياح ولا أديها للفلاح"[٢] (شعلان، ج٢، ٢٠٠٣: ٢٨٢). ويبدو أن الحفاظ على النسب العربي من الاختلاط كان إحدى قضايا الحفاظ على الهوية التي خاضتها تلك القبائل، وكان الانتساب للقبائل العربية يضفي على الطبقات الوسطى المصرية نوعًا من الوجاهة والاحترام، وهي المكتسبات التي ورثتها القبائل العربية من تدشينهم كطبقة أرستقراطية إبان الفتح العربي، ومن خلال شجرة انتسابهم للقبائل القرشية وللرسول، صلى الله عليه وسلم، وهو شرف حرص العربان على استغلاله لتأكيد سلطتهم الروحية والعرفية على أهل البلاد، فالانتساب لتلك القبائل مرتبط بالعروبة التي هى هوية الرسول والرسالة. وقد ترجمت الأمثال الشعبية هذه العاطفة، كقولهم: "النبي عربي وبلاده بعيدة" (شعلان، ج ١، ٢٠٠٣: ٥١٤)

كان للانتساب للقبائل العربية أبعاد اجتماعية كثيرة، ويعرف التاريخ المصري حدثين يفسران أهمية هذا الانتماء القبلى في السياق الثقافي والاجتماعى المصري؛ الحدث الأول يُعرَف بقضية (أهل الحرس) "١٥٨- ١٩٤" هجرية،

فتحكي المصادر التاريخية قصة جماعة من المصريين أسلموا وأرادوا أن يحظوا بنفس الامتيازات الاجتماعية التي يحظى بها العربان، فذهب هؤلاء المصريون إلى قاضي مصر آنذاك، ليثبت نسَبهم لإحدى قبائل أعراب الحوف الشرقي من العرب ذي الأصول الجنوبية اليمنية من قبيلة "قضاعة"، وقد قبلت تلك القبيلة بالشهود لهم بهذه القرابة، وشهدوا أمام القاضي بأن هؤلاء الأفراد ينتمون إليهم، وكانت بعض القبائل من عرب الجنوب اليمنيين أقل تشددًا من القبائل القيسية في الزواج والاختلاط بأهل مصر؛ لذلك وقفت قبيلة قضاعة إلى جانب أهل الحرس، فثارت القبائل العدنانية القيسية على القاضي، وانبرى شعراء ذلك الوقت في هجاء القاضي، وشهّروا به لموافقته على إعطاء بعض الأسر من وجهاء المصريين ما يفيد انتسابهم للعرب، وفي ذلك قال الشاعر معلى بن المعلى الطائي، موجهًا حديثه إلى القاضي:"إذا كنت قد ألقحتهم عربًا فزوجهم بناتك" (البري ،١٩٩٢: ٣٩٧)' ويذكر الكندي أن القاضي البكري أمير القضاء (قاضي القضاة) مالَ إلى رأي قبائل الشمال في عدم صح نسب "أهل الحرس"، ودعاهم إلى دار القضاء،

ومزق القاضي البكري شهادات النسب، وقال لهم: "العرب لا تحتاج إلى كتاب من قاضٍ، إن كنتم عربًا فليس ينازعكم أحد" (الكندي، ١٩٦٦: ٤١٤)

وتكررت مسألة النزاع على الأصول القبلية في حادثة تاريخية أخرى، تُعرَف بقوائم العربان، أو "لجان فحص العربان"، وهي لجان لفحص العرب الذين حافظوا على عروبتهم وأنسابهم وأحسابهم، ولم يصاهروا أو يختلطوا بأهل مصر، وقد كان يتم إثبات عروبتهم أمام لجان تفحص أنسابهم القبَلية. أنشئت تلك اللجان سنة (١٩١٠- ١٩١١)، وتشكلت من عمد القبائل ورؤساء مجالس القرعة، وكانوا يثبتون اسم كل فرد وبصمات أصابعه، وقد يسألون الكبار منهم عن أنسابهم وأحسابهم، أو عن أعمال العرب الدقيقة، فإن عجزوا سقطت عروبتهم" (منير، ٢٠٠٩: ٢١٨)

وتكشف هاتان الحادثتان عن صور التعصب للنسب القبلي والنقاء العرقي في مصر، وما زال هذا التعصب موجودًا حتى اليوم في بعض القبائل التي صمدت من الذوبان، فما زال العربان يتفاخرون بأشجار النسب وشهادات الفحص العرقي التي تؤكد جذور العشائر قبَليًّا، بل ما زال الانتماء للقبائل القرشية، والانتساب لأهل البيت شرفًا تحرص بعض العائلات الكبرى على التفاخر به.

أسهمت في تأصيل هذا التعصب القبلي، والاستعلاء على أهل البلاد من قبَل العربان تلك الصور الذهنية التي كوَّنها العربي عن الفلاح المصري منذ الفتح العربي، وغذّتها بعض المقولات التي لا نعرف مدى صحتها، وأججت عنصرية العربان تجاه الفلاح المصري (القبط)، وملخصها أن أهل مصر أهل مكر ورياء وخبث ودهاء وخديعة وجبن وقنوط وقلة صبر. وكما ورد عن الخليفة معاوية بن أبي سفيان "أهل مصر ثلاثة أصناف، فثلث ناس، وثلث يشبه الناس، وثلث لا ناس، فأما الثلث الذين هم ناس فالعرب، وأما الثلث الذين يشبهون الناس فالموالي، والثلث الذين لا ناس فالمسالمة (يعنى القبط)" (المقريزي، ج١، ١٩٩٧: ١٥١)

واستفاض المقريزى في ترديد هذه المقولات عن أخلاق أهل مصر وطبائعهم وأمزجتهم التي تكونت في مخيلة الفاتح العربي، ومنها أن «المكر عشرة أجزاء، تسعة منها في القبط وواحد في سائر الناس»(المقريزي، ج١، ١٩٩٧: ١٥٠)، كما يرى أن أهل مصر يغلب عليهم الخنوثة وقلة

الرجولة، وذلك لهلاك رجالها مع فرعون، فتزوجت النساء بالعبيد "فهم أولاد العبيد السود الذين نكحوا نساء القبط بعد الرق واستولَدوهن" (المقريزي، ج١، ١٩٩٧: ١٤٩)

كما يرى المقريزى أنه يغلب عليهم "الدعة والجبن والقنوط والشح وقلة الصبر، وسرعة الخوف، والحسد والنميمة والكذب والسعي إلى السلطان وذم الناس، وبالجملة فيغلب عليهم الشر والدنيّة التي تكون من دناءة الأنفس" (المقريزي، ج١، ١٩٩٧: ١٣٩)

وفي وصف عنصر أخلاق المصريين، قال: "الغالب عليها اتباع الشهوات والانهماك في اللذّات، والاشتغال بالترّهات، والتصديق بالمحالات، وضعف الموائر والعزمات، ولهم خبرة بالكيد والمكر" (المقريزي، ج١، ١٩٩٧: ١٣٦)، كما ذكر أيضا:"ومن أخلاق أهل مصر قلة الغيرة، وكفاك ما قصَّه الله، سبحانه وتعالى، من خبر يوسف، عليه السلام، ومراودة امرأة العزيز له" (المقريزي، ج١، ١٩٩٧: ١٤٦).

وللنساء في مصر أمر على الرجال، فالرجل في مصر ضعيف ولا حول له في بيته "لا يبيع أحدهم ولا يشترى إلا قال: استأمرتنى امرأتى" (المقريزي، ج١، ١٩٩٧: ١٤٨)' ويعود ذلك طبقا للمؤرخ إلى أن "فرعون لما غرق، غرق معه أشراف مصر ورجالها، وترك وراءه النساء والعبيد، فاستولت النساء على المملكة لمدة سنتين، وتزوجن بالعبيد، واشترطن عليهم أن الحكم والتصرف لهن، فاستمر ذلك مدة من الزمان؛ ولهذا صارت ألوان أهل مصر سمراء، لأنهم أولاد العبيد السود الذين نكحوا نساء القبط بعد الغرق واستولدوهن" (المقريزي، ج١، ١٩٩٧: ١٤٩).

لم تكن تلك النظرة الاستعلائية على الفلاح يتبنّاها العرب فقط، بل ربما كانت الصور النمطية المجحفة للفلاح المصري متأصلة في تاريخ الغزو الأجنبى لمصر عبر العصور، وما دأب المستعمر من اختزال وتعالٍ على أهل البلاد، فنالت صورة الفلاح المصري أثقال هذا التنميط الطبقى والعنصرى، التي سادت في فترة من الفترات، فتعريف الفلاح في ذلك السياق الاجتماعى هو ذلك الرجل من أهل الريف، يفلح الأرض ويزرعها، ويشير صاحب "هز القحوف في شرح قصيدة أبو شادوف" إلى مثالب ونقائص هذا الفلاح، فطبقا له "أهل الريف طبعهم كثيف وأخلاقهم رذيلة، وذواتهم هبيلة، ونساؤهم مزعجات، وذلك من كثرة معاشرتهم للبهائم" (أمين، ١٩٥٣ : ٢٩٩).

لم تكن تلك الصور السلبية التي كوَّنها العربي الفاتح عن شعب مصر إلا جزءًا من صراع طويل حضاري ثقافي، رأى فيه كل شعب هذه المسالب في نقيضه الثقافي، فكما كان هناك من المؤرخين مَن يتشيّع للجنس العربي، فقد كان هناك مَن يرى في تلك القبائل صورة من صور البداوة والهمجية.

تلك العلاقة الصراعية العدائية بين العرب وأهل البلدان التي فتحوها تحت راية الإسلام، تعود إلى طبيعة الاختلاف بين البدو والحضر، أهل الصحراء وأبناء الحضارات المستقرة، فالبدو -كما يرى ابن خلدون؛ على سبيل المثال- بطبيعتهم "مقتصرون على الضرورى في الأقوات والملابس والمساكن، وسائر الأحوال"(ابن خلدون،١٩٥٨: ٢٢٢)، أي تقتصر حاجاتهم على الضرورى للحياة، فبحكم طبيعة حياتهم المتقشفة لم يعرفوا الترف الذي تعرفه الحضارات المتمدنة، و"لتفردهم عن المجتمع، وتوحشهم في الضواحي، وبُعدهم عن الحامية، وانتباذهم عن الأسوار والأبواب، قائمون بالمدافعة عن أنفسهم، لا يكلونها إلى سواهم، ولا يثقون فيها بغيرهم، فهم دائمًا يحملون السلاح، ويتلفتون عن كل جانب في الطرق" (ابن خلدون،١٩٥٨ :٢٢٣).

وبسبب نزعاتهم الفردية تلك، ورغبتهم في الصراع والحراك والتنقل بحسب طبيعتهم الصحراوية؛ فهم عاجزون عن إقامة حضارة، وهو ما لا يمكن أن يحققه شعب لا يعرف الاستقرار، فهم اعتادوا "الرحلة والتقلب، وذلك مناقض للسكون الذي به العمران، ومُنافٍ له" (ابن خلدون، ١٩٥٨: ٢٧٠)

، فهم بفضل طبيعتهم الخشنة، وطريقة عيشهم الطويل في البراري؛ استحكمت بهم "عوايد التوحش وأسبابه فيهم، فصار لهم خُلقًا وجبلةً، وكان عندهم ملذوذ لما فيه من الخروج عن ربقة الحكم، وعدم الانقياد للسياسة، وهذه الطبيعة منافية للعمران ومناقضة له" (ابن خلدون،١٩٥٨: ٢٧٠).

ومن ثم "صارت طبيعة وجودهم منافية للبناء الذي هو أصل العمران، هذا في حالهم على العموم، وأيضًا فطبيعتهم انتهاب ما في أيدى الناس، وأن رزقهم في ظلال رماحهم، وليس عندهم في أخذ أموال الناس حدٌّ ينتهون إليه، بل كلما امتدت أعينهم إلى مال أو متاع أو ماعون، انتهبوه"(ابن خلدون،١٩٥٨ :٢٧٠)

والعرب إذا حكموا فهم مشغولون ليس بصلاح حال الرعية، وإنما بجباية الأموال "إنما همّتُهم ما يأخذونه من أموال الناس نهبًا أو مَغْرَمًا" (ابن خلدون، ١٩٥٨: ٢٧١) و وفقا لابن خلدون: "تبقى الرعايا في مَلْكَتِهم كأنها فوضى دون حكم، والفوضى مهلكة للبشر، مفسدة للعمران"(ابن خلدون، ١٩٥٨ : ٢٧١).

لا يقدم ابن خلدون في نظريته للبداوة والتمدن تبريرًا لطبيعة وسلوك العربان في الأقطار، التي تم فتحها بالإسلام واستقرت فيها القبائل العربية، بقدر ما يقدم تفسيرًا للتعالى القبَلى وعدم القدرة على الاندماج من قبَل تلك القبائل مع الشعوب ذات الثقافة الزراعية المستقرة، فأى شعوب تختلف في تكوينها الثقافي اختلافًا كبيرًا مع قيم البداوة التي عاشت قرونًا على الغزو والتنقل والإغارة، كما يقدم صورة مبكرة لصراع ثقافي سيتطور في بعض الأمصار الإسلامية ،ليصبح سببا في التنافر الثقافي بين العرب وسكان الأمصار من غير العرب، لكننا مع الأستشهاد بصورة العربان في فكر ابن خلدون وتاريخه، نود أن نؤكد أن هناك الكثير من النقد لرؤية ابن خلدون، التي أثارت جدلا واسعا حول ما شاب آرائه من تعميمات.

قُطّاع الطرق النبلاء: صورة العربان في الكتابات الإستشراقية:

تمتد الصور السلبية للعربان وشيوخهم ومجتمعاتهم القبلية وعاداتهم الاجتماعية وطباعهم الصحراوية، في المصادر التاريخية، خاصةً كتابات الرحالة، فقد كانت صورة البدوى، سواء في الجزيرة العربية أو في المجتمع المصري، شديدة الغموض والتناقض، وهي صورة سلبية بشكل عام، لكنها تتراوح أحيانًا في كتابات بعض الرحّالة بين سلسلة من المتناقضات؛ مثل: اللصوصية والشرف، الهمجية والنبل، الشجاعة وصدق الوعد من جانب، والخيانة ولؤم الطباع من جانب آخر.

(Edmé-François Jomard) يقف عند هذا التناقض في سلوك العربان في مصر الوسطى، فالجنرال الفرنسى أ.جومار قائلا:"يتحدث الناس كثيرًا عن فضائل العرب، وصراحتهم، والعقيدة الدينية التي تدعم كلمتهم، وعن ميلهم إلى إكرام الضيف، لكن أيًّا يكون الأمر في هذه المزايا، فعليك أن تبحث عنها في مكان آخر، وليس عند هؤلاء العرب الذين يقطنون مصر" (جومار، وصف مصر، ١٩٩٩ : ٢٠٣).

لم يكن أ. جومار وحده هو مَن تفانى في وصف عربان مصر بتلك الصفات، بل يمكن القول إن معظم ما تركه كُتاب الحملة الفرنسية كان يؤكد تلك الصور الهمجية والبربرية لعربان مصر بجميع طوائفهم.

دخل نابليون مصر ليؤسس إمبراطوريته الاستعمارية، ويحقق توسعاته التي حلم بها، وكان من الطبيعى أن يلقى كفازٍ (أجنبي، مسيحي) مقاومةً من العثمانيين وُكلاء الخلافة الإسلامية، والمماليك حكام مصر الفعليين، المهدَّدين بزوال نفوذهم، وشعب مصر الذي وصف الفرنسيين بـ"الكَفَرة الفرنسيز". لكنه فوجئ بأنه إلى جوار القوى السياسية التي قوامها الشعب والمماليك، توجد بمصر جماعة بشرية محيّرة وعصيّة على الاستقطاب، لم تسقط في معركة؛ لأن أفرادها مسلحون، ومستعدون للحرب دومًا، فكل مهاراتهم تنحصر في حمل الحِراب، وامتلاك الأسلحة، وكل مفاخرهم تنحصر في غزواتهم الحربية الصغيرة، التي تمكنهم من مناوءة النظام، وكل مناقبهم في الشجاعة، بل قُل الجرأة وعدم الخوف، والاستعداد للموت في سبيل الشرف الذي يصعب تفسيره في جملة محددة، فشرف العربي كما يقول الجنرال اندريوسي Antoine-François (Andréossy) يتمثل في قوّة البدوي وقدرته على القتال "ويزيد تقدير القبيلة لشيخها كلما ازدادت الندوب في وجهه دليلًا على ما تلقّى من جروحٍ دفاعًا عن الشرف، فهذا الشرف الذي هو دعامة الإمبراطوريات، يقوم بالدور نفسه عند هذه العُصَب البائسة من اللصوص (أندريوسي، وصف مصر، ١٩٩٩: ٧١)، فقد درّبتهم القرون التي قضوها في الكر والفر في مواجهة المماليك، على مهارات يصعب توافرها لغيرهم. ومهارة الكر والفر تتقنها كل الشعوب الرعَوية غير المستقرة، فمع إرهاصات الخطر الذي لا قِبل لهم بمواجهته، يحملون كل متاعهم فوق جِمالهم وخيولهم، ويركضون في الصحراء التي خبروا مساراتها وخبرَتْهم، وعادةً ما تحتوى على مخابئ لطعامهم وأموالهم، أو على مقربة من أحلافهم القبلية الأخرى، ويستعينونى ذلك بدهاء بدَوى موروث "لا يمكن مقارنته إلا بجسارتهم" (جومار، ١٩٩٩ : ٢١٠)، تلك الجسارة هي التي مكّنتهم من البقاء، وأمدَّتهم بالقدرة على الصراع الدائم، وفرض قانون القوة الذي أتاح لهم الاستيلاء على القرى الواقعة على شاطئ النهر.

فالعربان الذين أقطعوا الكُور البعيدة، زحفوا من أطراف الأرض إلى ضفتى النهر، ثم قاموا تدريجيًّا بمصادرة القرى على الجانبين، فيكفى أن يضعوا حِرابهم على تخومها، ثم يخيّمون في

قرى صغيرة، وبعدها يستعملون تلك القوة في قطع السدود، ليستولوا على الماء اللازم لرَى أراضيهم، التي عادةً لا يستطيعون زراعتها بأنفسهم، فيكْرون الفلاحين لزراعتها، بينما هم يقضون أوقاتهم في البحث عن غزوة، يستطيعون فيها ممارسة مهارات السلب والنهب، أو التلهى بإطلاق قطعانهم على الأراضى المنزرعة، أو يبدؤون في التوسع عن طريق الغزوات الصغيرة؛ ليضيفوا إلى أملاكهم مساحات جديدة أكثر خصوبة، وهم في ذلك يمارسون نوعًا من "السلوك الاستبدادي" على المزارعين، حتى صاروا "سادة مجرى النيل" (جومار، ١٩٩٩ :٢٠١).

ولا يجد الفلاح الذي تمت إزاحته بُدًّا من العودة؛ ليزرع تلك القرى التي كانت في حوزته، ثم "أصبحت ملكًا للعرب"(جومار، ١٩٩٩: ٢١٤)

والقبيلة العربية - كما يرصد علماء الحملة الفرنسية - لا تملك ولا تستأجر هذه الأراضي، وهي مع ذلك تمثل نفوذًا ونوعًا من السيطرة في دائرة هى أكبر بكثير من هذه الأراضى نفسها، وتكون لكل قبيلة دائرة نفوذ تتلاصق مع غيرها من القبائل، ويحددون دوائر نفوذهم على الأرض في ما بينهم، وكأنها أرضهم والبلد بلدهم، فلا تستطيع أى قبيلة التعدى على مناطق نفوذ الأخرى "إن المرء لَيملكه غضب شديد وهو يرى قُطّاع الطرق النبلاء هؤلاء يجوسون بوقاحة خلال الديار التي خربوها، أو يعسكرون من حول القرى التي أفرغوها من سكانها" (جومار، ١٩٩٩ : ٢١٤).

هكذا تحولت قرى الوادى إلى شبه مستعمرات بدوية، ومناطق نفوذ بين القبائل، يقسمونها فيما بينهم، ويفرضون سلطتهم على نطاقها، ويثيرون الذعر في أهلها، حتى أن المماليك صاروا يتحاشون الاصطدام بهم، فتكاد قراهم تخرج عن نطاق الضرائب المقررة على الإطلاق لأي شخص" (جومار، ١٩٩٩: ١٩٩)' فهم لا يعرفون القوانين ولا يحترمونها، والقانون الوحيد الذي يخضعون له هو قانون القصاص واستخدام القوة (أندريوسي،وصف مصر، ١٩٩٩: ٧٧)، وهم في تلك النجوع والمستعمرات يُظهرون نحو الفلاحين تعاليًا عنصريًّا وعجرفةً "يبدون وكأنهم رضعوها مع لبن أمهاتهم. وحيث إن هؤلاء لا يتصاهرون إلا فيما بينهم، فيزعمون أنهم بذلك قد احتفظوا بدمهم نبيلًا نقيًّا، خُلق خصيصًا لحكم مصر" (جومار، ١٩٩٩: ٢٢٤)

وهم يعتقدون بشرف أنسابهم وتمايزهم العرقي، ويعتزون بماضيهم كسادة وفاتحين، ويمارسون استعلاءً غير مبرر على فلاحى مصر "ليس هناك واحد من هؤلاء البدو، لا يضع نفسه في مرتبة الفلاح. ويشعر هؤلاء البدو نوعًا من العار من القيام بنفس عمل الفلاح، وحيث إن هؤلاء لا

يعرفون حقًّا أكثر مشروعية من حق القوة، وأنهم لا يهاجمون، في العادة، إلا الذين لا يمتلكون القدرة على الدفاع عن أنفسهم، فإن المكاسب التي يحصلون عليها تجعلهم في وضع ينظرون معه لأنفسهم باعتبارهم المُلاك الحقيقيين" (جيرار، وصف مصر، ج ٤، ١٩٩٩: ٣٩).

وقد استوقف بعضَ المؤرخين كيف ينظر البدو إلى أنفسهم كـ"حكام شرعيين لمصر"، وهو ما كان العربان يعتقدون به في الحقيقة، كما ظلوا ينظرون إلى الأتراك والمماليك باعتبارهم غاصبين "ونتيجة ذلك فقد اقتسموا هذه المناطق، وأخذت كل قبيلة تحصّل في المنطقة التي آلت إليها بعض الضرائب العينية" (إيميه، دى بوا، وصف مصر، ١٩٩٩ : ٢٩٩).

وتكررت، في مصادر عديدة، هذه الملاحظة حول اعتقاد العربان في أحقيتهم بأرض مصر وحكمها، ووردت بصيغ استنكارية، أغفلت السياق التاريخى الذي عاش فيه العربان داخل مصر كجزء من نسيجها الاجتماعى السياسي؛ فعلى سبيل المثال، يلاحظ "إجومار" أن البدو ينظرون إلى أرض مصر باعتبارها "عقارًا لهم"، وتحت هذا الادعاء يأتون إليها ليمارسوا آلاف الانتهابات والسرقات. وقد سعت كل حكومات مصر إلى ردعهم، لكنها لم تنجح في ذلك كل النجاح. "وفي خضم هذا الصراع، وجد الفلاح المسكين نفسه يرتعد فرْقًا من عمال الحكومة الذين يعتصرونه، ويُثقلون كاهله، ومن العربان الذين ينتهبونه، ويسفحون دمه" (أندريوسي، وصف مصر، ١٩٩٩: ٧٦)، وهى الملاحظة التي أشار إليها عدد أخر من علماء الحملة ضمن ملاحظاتهم، ومن بينها "إن العربان يعتقدون أنهم أصحاب حق في أرض مصر، وأحق من المماليك وغيرهم، بحكم ما ورثوه من سلطة إبان الفتح، فهم يتعهدون بتقديم نوع من الحماية إلى تلك القرى التي على سكانها أن يقبلوا بأنهم مجرد أتباع لهم، دافعى جزية"[٣٧].

ويتعجب جومار من احترام الفلاحين لهم، وهو عُرف ورثه العربان منذ الفتح الإسلامى لمصر، قائلا: "يمكن القول بأن الفلاحين يحترمونهم كسادة لهم، ويُستقبَل أقلُّ واحد من هؤلاء العربان شأنًا -سواءً أكان مسافرًا على ظهر جمَلِه، أو سائرًا على قدميه- باحتفالٍ في الريف، فيهرع إليه الناس حاملين الماء إذا كان عطشانَ، والبلح والخبز إن كان جائعًا. أو على الأقل، فإن أى فلاح يستجيب لتقديم هذه الأشياء عند أول طلب" (جومار ،١٩٩٩ :٢٠٩).

أما اللصوصية الممتزجة بالشرف، فقد كانت العنوان الكبير الذي وضعه علماء الحملة الفرنسية لسلوك هؤلاء العربان، فهم بطبيعتهم قُطاع طرق، بل يمكن التكهن بأن هؤلاء اللصوص المرعبين،

الذين يسكنون شواطئ النيل في الصعيد، ويقطعون طرق القوافل والمراكب، ويثيرون الذعر، هم على الأرجح، كما يرى جومار، ليسوا سوى "سكان القرى العربية" (جومار، ١٩٩٩: ٢٠٧)، واللصوصية أو قطع الطرق، وغزو القرى ونهبها، لا يعتبرونها أعمالًا معيبة تستوجب التوارى منها خجلًا، فحتى شيوخ هذه القرى، أى شيوخ العربان، كانوا يقطعون الطريق، ويُرهبون الناس في الأسواق، ولا يستطيع الفلاح أن يجادلهم في السعر. وهم يستولون على دواب الفلاحين المسالمين في أثناء عودتهم من حقولهم، حيث ينقضّون عليهم فجأة لينتزعوا منهم ما أرادوا. ومن ثم فقد وجد الفلاحون أن الاحتكام أو اللجوء إليهم لفض مظالمهم مع العربان، لن يُجدى نفعًا، فشيخ القبيلة دائمًا ينحاز إلى أفراد قبيلته، والمُلاك أو الشيوخ العرب "بالِغُو الثراء، ولهم نفوذ كبير في البلاد، ويستمدون مكانتهم تلك من الفزع الذي يُحدثونه في النفوس" (جومار، ١٩٩٩: ٢١٢).

أما عن علاقتهم وسياستهم مع جنود الحملة وقوادها، فقد صوّرها الفرنسيون كبرهان على اللؤم المتأصل في طبعهم، وأن الكذب والخداع "عادة متأصلة فيهم"(٤١) (جومار، ١٩٩٩: ٢١٢)،. فهم لا يحترمون العهود، بل "ينتهكون المواثيق التي وضعوها، كلما أملى عليهم ذلك ضعفهم، أو مصلحتهم" (أندريوسبي، ١٩٩٩ : ٢٧٠). لذلك تم نصح الجنود الفرنسيين بالاحتراس من العربان، بقدر ما يحتمى من "اللصوص والسفاحين" (أندريوسي، ١٩٩٩: ٢٧٤). وقد حاول الفرنسيون الاستعانة ببعضهم كأدلّاء، لكنهم غالبًا ما كانوا يتواطؤون مع المماليك، ويخدعون الفرنسيين، فقد كانوا "يرشدون الفرق الفرنسية إلى طرق عكسية غير تلك التي كان عليهم أن يسلكوها للحاق بالمماليك"(جومار، ١٩٩٩: ٢٠٦).

كما كانت الفرق الفرنسية هدفًا لأعمال النهب والإغارة التي يقومون بها. وكثير من تلك الفرق كانت شهودًا على أساليبهم المتهورة العنيفة، ومدى قدرتهم على السلب والنهب، بأشكال تبعث على الدهشة "فكم من مرة أخذوا الخيول وهي على مقربة من فرسانها، أو أخذوا الأسلحة من موقع، أو دورية استطلاع، أو من الحرس أنفسهم! بل لقد انتزعوا حقائب وبنادق من تحت رؤوس الجنود" (جومار، ١٩٩٩: ٢٠٧). وقد كابدَ الفرنسيون من غزوات العربان على قوافلهم، وانتهابهم الجنودَ، وإزعاجهم جيشَ الحملة الفرنسية بمصر، وهو ما أثار حنق بونابرت كثيرًا، حتى أنه فكر في مطاردتهم بالهجانة لإخراجهم من مصر نهائيًّا. ويثبت ذلك مدى وجود العربان كقوة مناوئة للاحتلال الفرنسي، في سياق المقاومة المصرية. ومثلما دخل نابليون خرج، وبقي

العربان. لكنه لم ينسَ في مذكراته أن يكتب عن "ضرورة كبح جماح عشرين ألفًا إلى ثلاثين ألفًا من اللصوص المعتصمين بفسيح الصحراء، حيث لا تنالهم ضربات العدل" (كلوت بك، ٢٠١١: ٤٢٥).

وفي دراسة أ. جومار لإقليم مصر الوسطى، يرى أن الاستقرار النسبى لبعض القبائل لم يغير طابعها البدوى، فقد ظلوا يحملون بذرة البداوة في تكوينهم الاجتماعي، فعند أية إشارة للحرب، أو النزاع، يتحولون إلى فرسان يتسلحون بالحراب، ويعسكرون في السهول. وقد ظلوا محتفظين بأصولهم. لذلك فهم يختلفون كليًا من حيث الهيئة، وملامح وجوههم، وخصالهم وطباعهم، عن المصريين "فقد استمر الدم العربي يتدفق في عروقهم دون اختلاط، حتى أنك لا تستطيع أن تميز ملامحهم عن ملمح العربان المحاربين، فقد احتفظوا بخطوط الوجه، وخصوصًا العينين الصغيرتين اللامعتين، اللتين تميزان هذا الجنس. وإن كانوا قد احتفظوا فوق كل شيء بروح الجشع، والضراوة، والشِّجار، والمماحكة" (جومار، ١٩٩٩: ١٩٨).

وعلى الرغم من أنهم جاوروا الفلاحين زمنًا، فإنهم بقوا على طبيعتهم البدوية، ولم تكن جيرتهم مريحة للفلاحين، بل كانت جيرة كارثية، فهم يجورون باستمرار على أراضيهم "بادعاء حقوق قديمة مزعومة قد تعود، حسب أقوالهم، إلى عشرة أجيال. وأخيرًا، فهم عندما لا يجدون ذريعة تُسعفهم في تبرير جورهم هذا، فإنهم يركبون خيولهم، ويستولون بقوة السلاح على الأراضى التي تناسبهم...، وهكذا يعيش الناس في مجاورتهم، في خوف لا ينقطع، وعلى مر الأيام يتناقص سكان القرى المحيطة بهم، حتى تُهجَر تمامًا"(جومار، ١٩٩٩: ١٩٢).

أما الطبقة الثانية من العرب، وهم قبائل المحاربين، أو العربان الذين يحترفون التنقل ويرفضون الإقامة، فهم الطبقة الأكثر عددًا، والأكبر قوة. وهؤلاء ليسوا أقل خطرًا، ولا تعدّيًا عن غيرهم من العُربان، فهم "يحومون حول مصر كما لو كانوا ذئابًا جائعة تحوم حول فريسة دسمة"(إيميه، دى بواـ ،وصف مصر، ج٢ ١٩٩٩: ١٦٤). ويكوِّن البدو غير المستقرين جماعات بشرية، لا تملك أرضًا ولا تدفع ضريبة، فقبائلهم تعسكر على أطراف مصر لترعى ماشيتها حينًا، أو لممارسة السلب والنهب، والإغارة على القرى التي تقع في محيط إقامتهم أحيانًا أخرى. وبعضهم يظهرون كل عام لقضاء عدة شهور على حدود مصر؛ مثل قبائل "الجيب الغربي"، كالهنادى وأولاد على "كى يقوموا بالانتهاب والسلب، ويبعثوا الرعب والأحزان في هذا الوقت من كل عام"(لوبير، ، وصف

مصر، ١٩٩٩: ٤٠). وحتى من يقوم منهم بالخفارة وحراسة الطرق، يفرضون الإتاوات التي يستحوذون عليها بوصفهم مُلاك هذه الطرق وحكامها. ومنهم أعداء أشداء، تخشى بأسهم ولايات مصر الشرقية، حيث "تضطر القوافل التي تعبر الصحراء إلى دفع المكوس للقبائل المالكة للأراضى التي تمر بها؛ خوفًا من أن تهاجَم، وتُسلَب أمتعتها، ويؤخذ أفرادها عبيدًا وسبايا، أو يُشَتتون في الصحراء"(دى بوا- إيميه، ١٩٩٩، :٢٩٨).

(M. Le Pér)ويقترح "لوبير" وغيره من علماء الحملة، وجوب توطين هؤلاء البدو وتأهيلهم ليصبحوا مزارعين. وهو اقتراح لم يكن جديدًا، فطالما حاولَ حكام مصر فعل ذلك، لكن لوبير أقترح أن يتم ذلك بالقوة "أن نسلك معهم مسلك العنف والقسر، بقدر ما ينبغى أن نخلع عليهم حمايتنا ضد القبائل التي تقف منهم موقف العداء"[٥٣]. "وينبغى على حكام مصر حتى بلغوا بهم هذا الحال أن ينتزعوا منهم، عن طريق هجمات خاطفة، ماشيتهم، وبخاصةٍ خيولهم، لأنهم سيصبحون مضطرين للاستقرار وممارسة الزراعة إذا ما حرموا من وسائل الهرب السريعة، وهو الأمر الذي سيحد من غاراتهم وانتهاباتهم. وينبغى حتى نرغمهم على ذلك أن نستولي على الحبوب التي يحصدونها من بعض المناطق التي تساعد مياه الأمطار على زراعتها، وذلك قبل أن يقوموا بحصادها، فإن وطأة العوز ستضطرهم إلى اللجوء لطلب عون من الحكومة"(لوبير، ١٩٩٩: ٣٩).

ولكن تلك النصيحة التي يحرض عليها لوبير، كانت قد مورست كسياسة طويلة، ولم تُجدِ نفعًا، فالهجوم على العربان بالتجريدات المملوكية، وسلبهم ماشيتهم وخيولهم، لم يكن يُفضى سوى إلى ثارات عرقية طويلة، أدت إلى حملات انتقامية متبادلة، ونزوح من منطقة إلى أخرى، تطيح بالاستقرار والتوطين المنشود، والاستيلاء على مزروعاتهم سيؤدى إلى حملات مضادة، يستولى فيها العربان على حصاد القرى المجاورة. وعلى الرغم من الجهود التي بذلها هؤلاء العلماء في تقديم معلومات ديموجرافية وأنثربولوجية عن أعداد العرب وعاداتهم وتقاليدهم، واتسام بعضها بالتعاطف مع الطبيعة الفطرية المتقشفة الحربية التي تعيشها هذه القبائل، فإن الصورة الكلية التي تركها علماء الحملة عن العربان كانت في المجمل قاتمة وأحادية، وغير منصفة في كثير من الأحيان، ولا نستطيع أن نطمئن إليها كليةً، فهي تكشف عن تباين ثقافي أدى إلى تعثر في فهم الطبيعة البدوية بشكل عام.

محمد علي وعربان مصر: "نَفْسي لا تقبل التحكم"

تسلم محمد على زمام الأمور في مصر، في وقت كان العربان فيه "قد بلغوا من الجبروت، وشدة البأس الناهية، فقد كانوا يفرضون الإتاوات على سكان مصر، ويضربون الفدية، لا يزعهم عن ذلك وازع، بل كان لا يصدهم أحد عن الزحف على مدينة القاهرة ودخولهم دخول الفاتح لسبى النساء وخطف الأطفال، ونهب الأموال، وكان لا يجرؤ أحد على زيارة الأهرام بغير رضائهم وأمرهم، وكانت القوافل التي تجتاز برزخ السويس، تدفع لهم الفروض الفادحة من المال، تلك الصورة التي رسمها "كلوت بك"، لم تكن جديدة، فقد كان انهيار سيطرة المماليك والأمراء الأتراك في مصر، يتوازى مع محاولات العربان في فرض نفوذهم. ولأنهم ليسوا قوات حربية منظمة ذات أهداف محددة؛ فظلت محاولاتهم فردية، وحشية، هدفها الغزو وممارسة النفوذ والسيطرة، وليست بهدف بناء دولة. ولا شك في أن محمد على كان يدرك طبيعة مصر، فبدأ بمراكز القوى المناوئة واحدًا تلو الآخر، ثم انفرد بالعربان، واتّبع معهم سياسة تضع في حسبانها طبيعة العربان الخاصة "فاستخدم أساليب مختلفة من القوة والإرهاب، إلى الترغيب والاستمالة، والتأثير فيهم بما يخدم مصالح الدولة" (عبد المنعم، ١٩٩٧: ٧٣)، ومزج محمد على بين الحملات العسكرية التي تطاردهم وتقوض تحالفاتهم مع غيره من المماليك؛ مثل "الألفى بك"، فإذا ما شعر البدو أن بيده زمام القوة، لجأ إلى سياسة المهادنة، وعقد الصفقات وإقطاع الأراضي. وأحيانا ما كان يلجأ إلى تأليب تلك القبائل بعضها على بعض، وتوريطها في صراع قبلى يضعفها. والباشا يُعِين هذا على ذاك، ثم يقتص لهؤلاء من هؤلاء. على سبيل المثال؛ استغل العداء والخلاف بين قبيلتى الهنادى وأولاد على -وهم أولاد عمومة- في إقليم البحيرة، لتأليب القبيلتين، وتحريض كل منهما على الأخرى، وقدم المساعدة العسكرية للفريقين لإضعافهما، والتخلص من أكبر عدد ممكن من شيوخ القبيلتين، ثم فصل بينهما بإجلاء الهنادى للشرقية، وفرّق كلا منهما في جهة من الجهات، لينهى بذلك قوتهما المشتركة (الجبرتي،ج٤، ١٩٧٧ :٧٨- ٨٢)، ويفصّل الرافعى في وصف ما انتهجه محمد علِى مع العربان، قائلًا إنه "رأى من الحكمة بادئ الأمر في أن يهادن زعماء القبائل، ويسلك حيالهم مسلك المحاسنة، فعقد الاتفاقات معهم، ولكن القبائل نقضت هذه الاتفاقات، فأدرك محمد على أنه لا مناص من أخذهم بالقوة، فجرد عليهم كتائب الفرسان، فأخذت تناوشهم، وتسد عليهم السبل، إلى أن أذعنوا، وثابوا إلى الطاعة، وطلبوا الصلح. فرضى أن

يصالحهم على أن يقيم زعماؤهم بالقاهرة، ليكونوا رهائن عنده، يضمن بهم طاعتهم وولاء قبائلهم. وأجرى عليهم الرواتب والأرزاق، فكان لهذه الوسيلة تأثير كبير في إخلاد القبائل إلى الهدوء والسكينة. ولجأت الحكومة إلى وسيلة حكيمة تصرف بها البدو المنتشرين في أطراف البلاد عن عيشة البداوة، وتدخلهم في حظيرة العمران، فأقطعتهم أراضيَ شاسعة، أعفتها من الضرائب، ينتفعون بها ويستغلونها"(الرافعي، ١٩٨٩: ٥٥١).

لم تكن فكرة الرهائن جديدة كليًا، فكثير من القبائل البدوية تتبع هذه السياسة حين تبرم عهدًا وتريد إجبار غيرها على الالتزام به، ولكنها هذه المرة مع الباشا محمد على آتت أُكلها، وأدت إلى نتائج حاسمة لصالحهم في هذا الصراع، خاصةً أنه عرض على العربان الالتحاق بالجيش النظامي، الذي يقوم بتأسيسه. وذلك ما طمح به العربان طويلا، على أمل أن يعودوا كما كانوا جندًا لهم رواتب وحظوة. كما أن الحرب ربما هى المهارة الوحيدة التي يجدون فيها مجدَهم، وسعت كل الحكومات إلى دفعهم إلى تركها، وامتهان الزراعة بديلا عنها.

وبعد ذلك اجتذب محمد على رؤساء العشائر من العربان، ليصبحوا جزءًا شبه مستقل من جيشه كفِرَق أو تجريدات، تقوم بمهمات الكر والفر، وهى المهمات التي يعجز أى جيش نظامى عنها، خاصةً حين تكون المواجهات في أماكن ذات طبيعة جغرافية، لا يعرف مسالكها ودروبها ومتاهاتها سوى العُربان، فحبَّب محمد على إليهم الانخراط في سلك الجيش النظامى الذي أسسه، وعرض أن تدفع لهم الحكومة أجورهم "على شرط أن يأتى كل منهم بفرسه وبندقيته، فلبّوا الدعوة، واستفاد الجيش المصري منهم فوائد جمّة، واشتركوا في حروب السودان، والحجاز، وسوريا، والأناضول. واتخذ منهم إبراهيم باشا حرَسه الخاص" (الرافعى، ١٩٨٩: ١٥٢)، على الرغم من جهود محمد على وأبنائه في توطين البدو، فقد استمر البدو - بحسب المصادر التاريخية- على تلك الحال التي ألفوها من التعدى على أملاك الفلاحين، فاستبدلوا بأرضهم وإقطاعاتهم أرضًا أكثر خصوبة قسرًا، وأرغموا بعض الفلاحين على ذلك، واستمروا في مناوشة القرى، وإطلاق قطعانهم عليهم (انظر، الرافعي، ١٩٨٩: ٨٧)، وتشغيل الفلاحين في أراضيهم، وتكوين طبقة من الأعيان والبكوات والبشوات الذين استغلوا الفلاح المصري لعقود.

إن الاستقراء التاريخى لفترات طويلة من تاريخ مصر يكشف النزاع والصراع بين مكونَين من مكونات المجتمع المصري، هما البدو (القبائل العربية)، والفلاح المصري، وما زال هذا النزاع

يندلع في القرى الصغيرة على أطراف مصر. ورغم التغيرات الاجتماعية والسياسية التي قلصت نفوذ البدو والإقطاعيين، فلا شك أن عقودًا طويلة قد كرَّست صورًا سلبية لتلك القبائل، فصورة البدوى التي قدمتها المصادر التاريخية كانت قاتمة، ورسمت مزيجًا من الهمجية والبدائية والتوحش، وجعلت من الفلاح المصري ضحية لهذا المُحارب المتوحش الذي يفرض سيطرته ونفوذه على أرياف مصر، فضلًا عن حواضرها.

والسؤال الذي يطرح نفسه على الباحث بعد هذا الاستقراء التاريخي، هل رسم الأدب الشعبي المصري صورة للعربان؟ فهذا النزاع والتجاور التاريخى الطويل بينهم، ولا شك، قد انعكس في الإنتاج الشفهي الذي يعبر عن الوجدان الجمعى للشعب المصري، فإذا كانت المصادر التاريخية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر لا تخلو من ذكر مفاسد شيوخ العربان وتمردهم كقوة سياسية، وما تسبب فيه هذا التمرد السياسى من استبداد بأهل البلاد من الفلاحين، وما قاساه الفلاح من السلب والنهب والغزو والإغارة وقطع الطرق وتهديد قوافل الحجاج، والسطو على محاصيل الفلاح والإغارة على القرى الآمنة، وقطع الجسور، وأسرفت بعض المصادر في تصوير الفلاح المستسلم لهؤلاء العربان الذين ينشرون الذعر، وتزداد حركات تمردهم حتى تصبح سيطرة وسيادة تامة على بعض الأقاليم، وإقامة المراكز الخارجة عن سلطة الدولة، وتكوين إمارة محكومة ذاتيًّا بشيوخ العربان الذين اضطهدوا الفلاح المصرى- فكيف عبّر الوجدان الشعبي عن هذا الصراع؟ لكن الباحث في الصورة التي رسمها التراث الشعبي للعربان سيفاجأ بأن صورة العربان (شيخ/ شيخة العرب) لم تكن سلبية، بل يمكن الجزم من استقراء وتحليل الكثير من النصوص الشعبية، من أغانٍ وعديد وأمثال شعبية، بأن المصريين رسموا صورًا لشيوخ العربان، تحمل كثيرًا من الاحترام والتقدير. ورغم الصراع والنزاع بين الثقافتين الزراعية والرعوية، والتاريخ الملىء بالمظالم، فإن أشكال التعبير الشعبي حملت ميراثا من الإعجاب، يصل إلى التقديس لصورة شيخ العرب في الوجدان الشعبي المصري. ويعود ذلك، من وجهة نظرى، إلى ما تمتع به العربان في مصر من حفاوة، مصدرها التقديس لكل ما يتصل بأهل البيت، واقتناعًا بأن النبى كان عربيًّا، وأن تلك القبائل تمتد عروقها لشجرة نسبه، بالإضافة إلى أن الكثير من الأولياء الصالحين والأبطال الأسطوريين في المخيلة الشعبي كانوا ينتمون في أصولهم إلى تلك القبائل، فالصورة التي ارتسمت للبدو في مصر ولشيخ العرب في الذاكرة الشعبية المصرية إشكالية تتراوح بين الاحترام والتقدير

الدينى للفاتح العربي صاحب الرسالة واللغة والديانة، وبين الازدراء لهذا البدوي، الهمجى المستلب، مستغل أرض مصر التي شكلت الضرع العامر بالخيرات.

تظهر تلك الصور المتناقضة؛ على سبيل المثال، في بعض الأمثال الشعبية مشيرةً إلى صلافة وعنجهية وعدم أمانة البدَوى؛أو ذو الأصول القبلية والذين يطلق عليهم إجمالا (عرب)، كقولهم: "جور الترك ولا عدل العرب"(بوكهارت، ٢٠٠٠ :٧٧)، "ضيف البدوى يسرق ثيابك"(بوركهارت، ٢٠٠٠: ١٥٧) وقولهم أيضا: "كله عند العرب صابون"(شعلان، ج ١، ٢٠٠٣ : ٤٤٣)، والمعنى أن العرب يشتهرون بأنهم أجلاف لم يأخذوا من المدنية بطرف، لذلك فهم لا يميزون ولا يعرفون الحسن من الرديء.

والعربان لا ذمة لهم ولا رحمة "آه من ابن العرب، لما يقدر ما يعفيش" (شعلان، ج٢، ٢٠٠٣: ٤٧٣)

لكن التراث الشعبي تضمن أيضًا، بشكل كبير، صورًا عن إعجاب المصري بشخصية البدوى وشيوخ العربان؛ كقولهم "كل قبيلة ولها شيخ"(شعلان، ج٢، ٢٠٠٣ :٤٥٤)، ومنها قولهم :" ولا كل من ركب الفرس خيال ولا كل من لف العمامة زانها"(شعلان ،ج٢، ٢٠٠٣ : ص٤٥٩)

وقولهم: "كبير الراس فارس، كبير الراس أمير، ولا يحلّ المجالس إلا أبو منخور كبير"(شعلان، ج٢، ٢٠٠٣: ٤٦٠).

ارتبط التقديس برموز السيرة الهلالية وأبطالها؛ فعلى سبيل المثال، كان الشعب المصري يرى المجد والمنعة وكرم الأصل متجسدًا في بطل السيرة الشعبية الفارس العربي أبي زيد الهلالى سلامة، وكانوا يضربون به المثل في العزة، فيقولون لمن يترفع على الناس على سبيل الاستنكار: "أبو زيد خالك؟"، ويقولون في غلبة الأمر الواقع: "دار حالك ولو كان أبو زيد خالك"، ويؤكدون أن "المديون ذليل ولو كان أبو زيد خاله".

فـ"أبو زيد" يمثل في الوجدان الشعبي المصري نموذجًا لشيخ القبيلة، الفارس والمُنقذ، هو "أبو العرايب" كما يوصَف في سيرته "فى العرب يسمى أبو زيد المساير، وفي الحروب يا شيخ تلقاه صاحب جراير" (عمران، ٢٠٠٦: ٢٩٣- ٣٠٨).

وإلى جانب "أبو زيد الهلالى" كانت شخصية "شيخ العرب السيد البدوى" تحتل مكانة روحية كبيرة في الوجدان المصري، وما زال البسطاء من فلاحى مصر يحجّون لمقامه طلبًا للبركة، والسيد البدوى هو أيضًا في قصص هؤلاء المدّاحين "شيخ العرب"؛ كقولهم في وصفه:

"مدد يا شيخ العرب يا عم يا سيد، يللى جمعت في رحابك العبد والسيد،

يا قطب يللى الهواية خلتك سيد، ادعى لنا ربك يزيل عنا الألم والكرب

يللى دُعاك مستجاب يا عم يا سيد"(الصفناوي، ٢٠٠١: ٢٩٠).

ويمكن ملاحظة ما يحظى به شيوخ العربان من تقدير في الوجدان الشعبي المصري من خلال استقراء بعض نصوص الأدب الشعبى؛ كالأغانى والعديد وغيرهما من الفنون الشفهية التي تعكس صورة إيجابية للعربان في الوجدان الشعبى.

الكثير من العدودات المصرية (شعر المراثي) تستلهم صورة "شيخ العرب" للتعبير عن قدر ومكانة الميت، أو عن سلطته ونفوذه الذي ارتجّ وتزعزع عرش القبيلة بموته، فبيت "شيخ العرب" هو موضع عزوة القبيلة، وموت شيخ العرب يعنى خرابًا وتشرذمًا وضياعًا وتبعثرًا لتلك العزوة، كما تقول العدودة:

"عالى بيتنا اتهد من ساسه.. نبحت كلابه واتبعترت ناسه

عالى بيتنا اتهد من غربه، نبحت كلابه اتبعترت عربه" (حفني، ١٩٨٢: ٩١)

ومقارنة شيخ العرب في نفوذه الاجتماعى مع الباشوات وذوي السلطة والمنزلة وحسن السيرة هي مضرب للمثل؛ ففى رثاء شيخ العرب تقول العدودة:

"أقول عليك القول وأتمثل.. شيخ العرب قد الباشات وأكتر

أقول عليه القول كله زين.. شيخ العرب قد الباشات وأخير" (حفني، ١٩٨٢ :١٠٠)

وفي مرثية أخرى:

"يا شيخ العرب شيع لك المأمور.. علشان قضية تفكها وتقوم"(ماسبيرو، ٢٠٠٠: ١٢٦)

وترتبط مكانة شيوخ العرب، والعربان بشكل عام في الريف المصري، بما تمثله السيرة الهلالية وشخصيات أبطالها في الوجدان الشعبي، فكثيرًا ما يأتى العديد مصحوبًا بإشارات إلى أبطال السيرة وما لهم من مكانة؛ كأبى زيد الهلالى والزناتى خليفة، وغيرهما من الأبطال الذين تركوا في الوجدان

الشعبي أثرًا عميقًا؛ ففى عديد أعيان العربان، تقف العدودة المصرية على صورة بيت شيخ العربان، مثل بواباته الكبيرة التي تعكس وجاهة ومكانة صاحبها، من أرياف مصر حتى حدود تونس التي هى منتهى تغريبة العرب، فتقول العدودة وهى تسائل البوابة: من سيكون وكيلك وصاحبك بعد موت صاحب البيت؟

"بوابته يا أم السبع لوحات من تونس الخضرا وكيلك مات

بوابته يا أم السبع مسامير من تونس الخضرا وكيلك مين؟ " (حفني، ١٩٨٢ :١٠٠)

وفي عديد أو رثاء شيوخ العربان يبرز حسن السيرة المرتبط بأمجاد "الزناتية" نسبةً إلى بطل السيرة "الزناتى خليفة"، والهلالية، وهى القبيلة التي ينتسب إليها أبو زيد الهلالى وغيره من الفرسان، فموت "شيخ العرب" يستدعى كل قصص البطولة التي تُنسب لهؤلاء الأبطال في المخيلة الشعبى. تقول العدودة:

"أقول عليه القول بالمية.. قول الزناتية والهلالية" (حفني، ١٩٨٢ :١٠٠)

وبينما يستحضر موت شيخ العرب قصص البطولة وأمجاد التغريبة ومروياتها المتصلة بالشجاعة والكرم والإقدام، فإن (عديد) المرأة الشابة يضع بنت (بكرة) العرب نموذجًا للكمال والعزوة التي يُنسَب إليها الجمال العربي الأصيل، فشعرها الذي يشبه سبيب الخيل، والشرف الذي يكلل جبينها ناصع البياض وهم يُدلون جسدها في القبر:

"بكرة عرب ونازلة تشرب والشعر خيل والجبين أبيض

بكرة عرب ونازلة م الريف والشعر خيلى والجبين نضيف" (حفني، ١٩٨٢: ١٢٥)

فصورة المرأة الشريفة التي يتركها ركب العربان لتواجه مصيرها بعد الدفن هى من الصور المتكررة في العديد، ويستخدم تعبير "بكرة عرب" للدلالة على صغر سنها وشرف نسَبها، ولكن الموت يُجبر هذا الركب من الفرسان على تركها خلفهم، ويُرغم أخاها على أن يُدليها في التراب:

"بكرة عرب والركب خلاها.. هانت على أخوها ودلاها

بكرة عرب والركب همّلها.. هانت على أخوها ونزلها" (حفني، ١٩٨٢: ١٢٥)

وعديد أو مراثي المرأة الكبيرة ذات العزوة والأصل الشريف يكون بوصفها "شيخة العرب"، فعديد المرأة كبيرة السن يتم بذكر مكارم الشيخة العربية التي يزينها شرف الأصل وصيانة العرض، وكمال الأخلاق، والسلامة من العار:

"شيخة عرب تتحط جوه رواق.. كاملة المعانى وسالمة من العار

شيخة عرب تتحط جوه الجيب.. كاملة المعانى وسالمة من العيب" (حفني، ١٩٨٢: ١٤٢)

بعض تلك العدودات تكشف المكانة التي اكتسبها العربان في ريف مصر، ومن مظاهر ذلك في هذا العصر حرص تلك القبائل على اقتناء العبيد الذين كانوا يدينون بالولاء للقبيلة، فلا تخرج بنت العرب إلا وهي محاطة بعبيد قبيلتها الذين يوفرون لها مكانة اجتماعية تميزها عن العامة، وفي عديد شيخة العرب تأتى صورة العبد لتعبّر عن علوّ المكانة، ورفعة الأصل. تقول العدودة:

"شيخة عرب والعبد لابوها.. صعبت علينا نهار ودّوها

شيخة عرب والعبد صنعتها.. صعبت علينا نهار دفنتها"(حفني، ١٩٨٢: ١٤٢)

وتبدو مفردة الشرف إحدى الدلالات اللغوية التي تحيط بهيبة شيخة العرب، فالشرف، سواءً كان المقصود به شرف الأصل أو صيانة العرض، هو إحدى الصفات التي أعلاها القانون القبَلى، خاصةً فيما يتصل بالنساء. ومن ذلك قولهم:

"اسم الله عليكِ يا شيخة العربان.. يللى تناكِ شرف الشيلان

اسم الله عليكِ يا شيخة العربان.. يللى تناكِ شرف الرقبة"(حفني، ١٩٨٢: ١٤٣)

و (التنا) -بفتح التاء- المضاف إلى ضمير المخاطبة المؤنثة، في قولهم (تناكِ)، المراد به السلوك والخلق، وهى الكلمات التي بطل استعمالها في البيئة نفسها، والشيلان هى التي تشد على العمائم، أى أن سلوكها يشرّف عمائم رجالها.

"يا عامرة بيتك رحلتِ ليش.. قولى لنا سبب الرحيل عليش

لا ترحلى يا شيخة العربان.. يللى تناكِ بيض الشيشان" (ماسبيرو ٢٠٠٠: ١٣٧)

والمكانة الاجتماعية التي اكتسبها العربان في الريف المصري تتبدى في الكثير من الظواهر التي كان العربان يحرصون عليها؛ مثل إكرام الضيف، ما جعل القرويين من فلاحى مصر يُظهرون التقدير لمكانة وهيبة بيوت العربان المفتوحة والمستعدة لاستقبال الزوار:

"شيخة عرب يا فارشة اللباد.. كلمى وحبايبك على الباب

شيخة عرب يا فارشة حمولك.. ما تكلمى ده حبايبك جولك" (حفني، ١٩٨٢: ١٤٢)

ولم يكن الشرف والمكانة الاجتماعية فقط هو ما أضاءته الكثير من العدودات، فالثراء والغنى أيضًا كان أحد تلك الملامح، فشيخة العرب التي تفترش لبادها وتجلس في فاتحة بابها للزوار هى أيضًا تلك المرأة التي تتزين بالمجوهرات إظهارًا للثراء وعلوّ المكانة:

"اسم الله على شيخة العرب ما تموت.. حلقها دهب وعقدها ياقوت

اسم الله على شيخة عرب تانى.. حلقها دهب وحجلها ريالي"(حفني، ١٩٨٢: ١٤٣)

لكن تلك الحجول التي تميز العربان، وتلك الزينة أصابها الصدأ من قسوة المرض.

"شيخة عرب على الفرش تتغدى.. خلخالها زاد العيا صدى"(حفني، ١٩٨٢: ١٤٤)

وترتبط صورة العربان بأصولهم الحجازية الشريفة، التي تجعل لهم مكانة روحية ونفوذًا اجتماعيًّا في الريف المصري، فبكاء شيخة العرب يستحضر البلاد المقدسة:

"ست الحجازى الدنقرى الأكحل.. شيخة عرب شدولها ترحل

ست الحجازى الدنقرى المجدول.. شيخة عرب عاطينها الموصوف" (حفني، ١٩٨٢: ١٤٣)

ولموت شيخة العرب ترتج الأبواب، ويتزلزل الوادى، ويخرج العربان لسماع الخبر حين تم تشييعه، فينتفضون من كل حدب وصوب. تقول إحدى تلك العدودات إن شيخة العرب التي خلعوا عند الموت لآلئها وثيابها المصبوغة (مقندلها)، فكان ذلك حدثًا عظيمًا، وارتج المنزل مَن هول المصيبة:

"شيخة عرب قلعوا لواليها.. قام الصرير واترج واديها

شيخة العرب قلعوا مقندلها.. قام الصرير واترج منزلها" (حفني، ١٩٨٢: ١٤٣)

لم يكن العديد فقط هو ما يكشف صورة شيخ/ شيخة العرب في الثقافة الشعبية المصرية، بل عكست أغانى الأفراح أيضًا صورة مماثلة للعروس (بنت شيخ العرب)، فهى صاحبة سلطة وسلطان، وسليلة عز ومجد، ليس فقط في الأغانى الشعبية المصرية، بل أحيانًا في التراث الغزاوى القريب من مصر، وكان إقليم غزة يخضع أيضًا للتقسيم المصري آنذاك؛ فمما سمعته يتردد في بعض مناطق سيناء القريبة من غزة غناء بعض الفتيات:

"يا بنت شيخ العرب يا أم العباية السودا
وأبوكِ شيخ العرب حاكم على العوجا
يا بنت شيخ العرب يا أم العباية الزرقا
وأبوكِ شيخ العرب حاكم على البلقا"[١]

فبنت شيخ العرب هى السيدة ذات الحسب والنسب ووريثة المجد من مصر إلى حلب، تلك المساحة التي امتدت فيها القبائل وتناثرت بطونها. ومن غنائهم في ذلك:

"ها المصمودة بنت شيخ العرب.. ها المصمودة بنت شيخ العرب
مدت السفرة والمعالق ذهب.. مدت الفرة والمعالق ذهب
يا صيت أهلها من مصر لحلب.. يا صيت أهلها من مصر لحلب"[٢]

وبنت العرب في تراث أغانى الأفراح المصرية هى سليلة المجد، فهى بنت الأكابر والأبطال العظام، التي تنتسب إلى الهلالى صاحب السيرة؛ تقول الأغنية:

"بنت المقادم م الصغر خطبوكِ.. البدر عمّك والهلالى أبوكِ" (الأسيوطي، ٢٠١٢: ٥٩)

والوقوع في هوى بنات العرب يشكل مخاطرة، فهن عصيات على الاستمالة، ولا يمكن الارتباط بهن، ويبدو ذلك المعنى في الكثير من المواويل الشعبية، ومنه:

"خطروا بنات العرب والقلب فيه حنة
يمشوا بصنعة يا بوى خلوا جسمنا حنّى
اتحرك لسانى وقلت:
مصر عالية ليه؟ قالت: وانت فايت أهلك وناسك وجاى ورايا ليه
قلت لها: أنا يا جميل في هواك طبّيت
قالت: تحب ملم يحبك
يك يا فتى اتجنيت" (الأسيوطي، ٢٠١٢: ٥٩)

---

١. تلك الأغنية جمعتها الباحثة من أعاني الأفراح في منطقة الشرقية.

٢. هذه الأغاني تم تسجيلها في أحد أعراس قبيلة "مزينة" بمنطقة القنطرة شرق الشرقية، مصر.

وفي موال آخر ينصح المغنى صديقه بأن يكون أهلًا لذلك بالغنى والحسب:

"لو كان ودك بنات البدو يهوينك

جر الماسم وشيل البن في كمك

أربع غزالات يرعن في دريس ربه

ومحسبات في النبى من صيد أبو جبه" (ماسبيرو ٢٠٠٠: ٢٠٦)

وبعض الأغانى تعكس صورة بنات العرب باعتبارهن بنات الحسب والنسب اللاتى يتوفر لهن رغد العيش:

"واللي خطبتوها ودي بنت مين يا عرب

واللي خطبتوها ودي بنت شيخ البلد

والريس أبوها ودي بنت مين يا عرب

ما يحلف إلا على الناقة ويدبحها

ويطلع البنت من بيته مصيغها

ودي بنت مين يا عرب" (فضل، ٢٠٠٢: ١٥٠)

فهي ابنة الحسب والنسب وابنة الأكابر والرجال ذوي الهمة (المقادم)، ويعادل مهرها ألفين من الجنيهات الذهبية:

"بنت المقادم والرجال الزينة

أبوكِ هنا ولا نروح له الخيمة

بنت الأكابر روحوا شاوروا أبوها

وألفين شريفة في الطبق حطوها

بنت الأكابر والرجال الزينة

أبوكِ هنا ولا نروح له الخيمة" (فضل، ٢٠٠٢: ١٥٠)

وبنات العرب عاليات القدر، ومهرهن غالٍ، لا يقدر على الفوز بهن إلا ذوو الحظوة:

"يا عرمة الرز ومتمنة غالى

دا احنا بنات العرب مهرنا غالى

ما نلبس إلا الحرير من فوق شعالى

ما نكحل العين كحل شب حيران

يا عرمة الرز ومتمنة غالى

دا احنا بنات الأصول ومهرنا غالى" (غانم، ٢٠٠٥: ٤٧)

والكثير من الأغنيات التي تصف العريس تقف على كونه ابن العرب أيضًا، أى يحظى بالاحترام والتبجيل لما له من أصل وعزوة:

"طلقنا البخور والعطر من قدام

سلام عليك يا مجالس العربان

طلقنا البخور والعطر من قدامه

سلام عليك يا مجلس أعمامه"(فضل، ٢٠٠٢ :١٦٨)

فالعريس له حضور وأبهة وعظمة كأنه ابن عرب أو ينتمي للبهوات والبكوات الأتراك:

"عتيق مثل البحر له شيمه وله برمات

خراج ولد العرب والترك والبيهات" (ماسبيرو، ٢٠٠٠ :٢٠٧)

وابن العرب له سطوة وعزوة، ويخطف حبيبته من بين أهلها في وسط النهار وفي ذلك إشارة للقوة والعزوة :

"يا بت يا أم القميص الأحمر بسيالة

خدك وليد العرب في عز قيالة

يا بت يا أم القميص أحمر بسيالتين

خدك وليد العرب من بين حبابى العين"(الأسيوطي، ٢٠١٢: ١٤٦)

ولم تخلُ أهازيج الأم وهي تهدهد طفلها من بعض الصور التي تكشف المكانة الاجتماعية التي حظي بها العربان في الريف المصري؛ فتقول الأم لوليدها مُهدهدةً:

"يا ولد يا ولد عملوك عمدة البلد

يا ولد يا ولد حسك طالع في البلد

والبحيرة عبيدك

والغز خافت والعرب" (الأسيوطي، ٢٠٠٢: ٦٦)

فالأم في هذه الأهزوجة ترى في طفلها "سمات النجابة والقيادة التي تؤهله لأن يكون عمدة البلد... لقد اتسع نطاق سطوته حتى صار عرب البحيرة، وهم المسموع عنهم الخروج على كل الحكام- عبيدًا له" (الأسيوطي، ٢٠٠٢: ٦٧)

وفي أهزوجة أخرى لترضية الأم، يقول الابن الذي يتودد لأمه:

"أمى الحبيبة ما أقدر أحاربها

لأجيبلها العربان وأطايبها

أمى الحبيبة ما أقدر أعاديها

لأجيب لها العربان وأراضيها" (الأسيوطي، ٢٠٠٦: ٤٤)

والمعنى أنه: إذا غضبت منى أمى الحبيبة فسأفعل المستحيل من أجل أن أطيّب خاطرها، وإن أُضطُررت إلى توسيط شيوخ العربان حتى ترضى عنى.

تعكس تلك النصوص الشعبية المكانة التي حازها العربان في الريف المصري، والتقدير الذي كان العامة ينظرون به إليهم بوصفهم أعيانًا وموثرين، ينتمون لأبطالهم الأسطوريين، كأبى زيد والسيد البدوى وغيرهما من الشخصيات التي صاغت الوجدان الشعبي المصري، وهو ما يناقض تلك الصورة التي رسمها المؤرخون وبعض المستشرقين بتصوير الصراع الاجتماعى بين العربان والفلاح المصري، وإن شئنا الدقة فإنها تعكس زاوية جديدة لتلك الصورة.

نتائج البحث:

عرف التاريخ الاجتماعي والسياسي المصري اشكالا من النزاعات العرقية بين القبائل العربية التي دخلت وتوطنت مصر والشكال الأفريقي منذ الفتح الإسلامي لمصر، وانعكس ذلك في صور قاتمة للنزاع بين أهل البلاد من المصريين (القبط) والعربان، وخاصة في الفترات التاريخية التي سادها الفوضي السياسية، ورغم ميراث المشاحنات والنزاعات بين البدو والفلاحي مصر ويمكن أن نُجمّل الصورة النمطية عن طبيعة البدوي بشكل عام. وقدمها المستشرقون والدارسون، في أنه صعب

الانقياد دائم التمرد على السلطة، باستثناء سلطة قبيلته، ولا يعرف الولاء لغيرها، وهو بصورةٍ ما متوحش، ومتقلب وسريع الغضب، ولا يعرف الولاء. ولكن تلك الصورة لم تكن سوى أحد تجليات البداوة التي لم تنسجم قط مع الحياة خارج صحرائها؛ وبالرغم من ذلك التاريخ السياسي، الحافل بكل التناقضات والنزاعات، بين عناصر الأمة الواحدة، لا ينفي أن البدو شكّلوا قطعة من فسيفساء لوحة الموازييك المعشق التي كوّنت الثقافة المصرية. فضلًا عن نسج العربان حاضنتهم الاجتماعية والثقافية التي سجلتها عبر مأثوراتهم الشفاهية، وأصبحوا جزءًا من النسيج المتعدد، والمتلون لهذا الوطن، الذي تمردوا عليه، لكنهم في النهاية لم يعرفوا غيره. كما يحفظ لهم الوجدان الشعبي المصري صورًا أكثر إشراقًا وتسامحًا ومروءة، على الرغم من هذا التاريخ الطويل من المواجع. والباحث في التراث الشعبي المصري سيجد في تلك المأثورات صورة مشرقة، فالوجدان الشعبي المصري والتراث الشفهي من اغاني وامثال وعديد رسموا صورة مختلفة للعربي تحمل الكثير من التقديس والتقدير لاسباب عديدة من بينها محبة آل البيت وتقديس اصولهم العربية، و عمق تأثير الابطال الشعبيين في الوجدان الجمعي، وقد عرضنا لعددمن هذه النصوص التي يحتل فيه شيخ وشيخة العرب وبنات العرب مكانة وتقديرا يعكسه هذا التراث الشفهي العفوي، هذا التعارض يعود في رأيي إلى أن التاريخ الرسمي و الاستشراقي كان مكتوبا لأسباب في مجملها سياسية، ويخص فترات تاريخية معينة ،محددة ولا يمكن أطلاقها بشكل عام، على العكس من ذلك فإن التاريخ الشعبي يمثل رافدا أسياسيا في استجلاء تلك الصورة ويمثل بعدا أصيلا ينبغي الإحتكام أليه في أستجلاء تاريخ دخول العرب لأرض مصر.

المصادر والمراجع

- ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد.(١٩٥٨) **مقدمة ابن خلدون**، تحقيق أ.م. كارمير، طبعة باريس.
- الأسيوطي، درويش. (٢٠١٢) **أفراح الصعيد الشعبية**، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة.
- ----- (٢٠٠٢) **من أهازيج المهد**، الهيئة العامة لقصور الثقافة.
- ----- (٢٠٠٦) **أشكال العديد في صعيد مصر**، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

- أمين، أحمد. (١٩٥٣) **قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية**، القاهرة ١٩٥٣، منشور إلكترونيًّا بواسطة مؤسسة هنداوي.
- أندريوسي. (١٩٩٩) **رحلة إلى وادى النطرون، وصف مصر**، ج (٢) ،ترجمة زهير الشايب، القاهرة.
- البري، عبد الله خورشيد. (١٩٩٢) **القبائل العربية في مصر في القرون الثلاثة الأولى للهجرة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- بوكهارت، جون لويس. (٢٠٠٠) **العادات والتقاليد المصرية: من الأمثال الشعبية في عهد محمد على**، ترجمة إبراهيم أحمد شعلان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- الجبرتي، عبد الرحمن. (١٩٩٧) **عجائب الآثار في تراجم الأخبار**، ج(٤) تحقيق عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم، دار الكتب المصرية، القاهرة.
- جومار. (١٩٩٩) **العرب والعربان في مصر الوسطى، وصف مصر**، ج (٢)، ترجمة زهير الشايب، القاهرة.
- جيرار، ب. س. (١٩٩٩) **الحياة الاقتصادية في مصر**، ج (٤)، ترجمة زهير الشايب، القاهرة.
- حفني، عبد الحليم. (١٩٨٢) **المراثي الشعبية (العديد)**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- دى بوا- إيميه. (١٩٩٩) **القبائل العربية في صحراوات مصر، وصف مصر**، ج (٢)، ترجمة زهير الشايب، القاهرة.
- الرافعي، عبد الرحمن. (١٩٨٩) **عصر محمد علي**، دار المعارف، القاهرة.
- شعلان، إبراهيم أحمد. (٢٠٠٣) **موسوعة الأمثال الشعبية المصرية**، دار الآفاق العربية، القاهرة.
- الصفناوي، فتحي عبد الهادي. (٢٠٠١) **مدخل إلى دراسة المأثورات الشعبية الغنائية**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
- عبد المنعم، إيمان محمد. (١٩٩٧) **العربان ودورهم في المجتمع المصري في النصف الأول من القرن التاسع عشر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- عمران، محمد. (٢٠٠٦) **موسيقى الغجر المصريين**، المركز المصري للثقافة والفنون، القاهرة.

- غانم، محمد حسن. (٢٠٠٥) **أغاني الأفراح في القاهرة الكبرى**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.
- فضل، محمود أحمد. (٢٠٠٢) **الأغنية الفلكلورية للمرأة المصرية**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.
- كلوت بك، أنطوني برتملي. (٢٠١١) **لمحة عامة إلى مصر**، ترجمة محمد مسعود، دار الكتب القومية، القاهرة.
- الكندي، أبو عمر محمد بن يوسف المصري. (١٩٦٦) **الولاة والقضاة**، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة.
- لوبير، جراتيان. (١٩٩٩) **جولة في إقليم المريوطية؛ وصف مصر**، ج (٢)، ترجمة زهير الشايب، القاهرة.
- ماسبيرو، جاستون. (٢٠٠٠) **الأغاني الشعبية في صعيد مصر**، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة.
- المقريزي، تقي الدين أحمد بن علي بن عبد القادر العبيدي. (١٩٩٧) **المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار**، تحقيق محمد زينهم ومديحة الشرقاوي، مكتبة مدبولي القاهرة.
- منير، عمرو عبد العزيز منير. (٢٠٠٩) **قبائل العرب في الشرقية بمصر بين التاريخ والموروث الشعبي**، مجلة الثقافة الشعبية البحرين، العدد السادس صيف ٢٠٠٩.

References

- al- Maqrīzī ,Aḥmad ibn ʻAlī Taqī al-Dīn. *Al-mawāʻiz wa-al-iʻtibār fī ḏikr al-ḫiṭaṭ wa-al-āṯār ,Mawâʻiz wa'l-Iʻtibâr fî dhikr el-khitat wa'l-âthâr* (History of al- Maqrizi)، Published by: Maktabat Madbūlī, Cairo,1997.(Arabic)
- Al-Asyuṭi , Darwish. *ashkal al-ʻadīd fi ṣaʻīd Miṣr* (Oral Lamentation in upper Egypt) , published by : l-Hay'ah al-ʻĀmmah li-Quṣūr al-Thaqāfah, Cairo, 2006. (Arabic)
- Al-Asyuṭi, Darwish. *afrāḥ al-Ṣaʻīd al-shaʻbīyah* (songs of weddings in upper Egypt), Published by al-Hay'ah al-Miṣriyah al-ʻAmmah lil-Kitab, Cairo ,2012. (Arabic)
- Al-Ğabartī , ʻAbd ar-Raḥmān. *ʻAjā'ib al-āthār fī al-tarājim wa-al-akhbār ,*('Abd al-Rahman al-Jabarti's History of Egypt) ،The National Library of Egypt, Cairo,1997. (Arabic)
- Amin ,Ahmed. *Qāmūs al-ʻādāt wa-al-taqālīd wa-al-taʻābīr al-Miṣrīyah,*(lexicon of Egyptian Tradition), Published by : Dār al-Shurūq,Cairo , 2010. (Arabic)
- Andréossy ,Antoine-François. *Waṣf Miṣr*, (Description of Egypt , by France. Commission of sciences and arts of Egypt 1809-1828),Translated by Zuhayr Shāyib, Volume 2 , Published by: Maktabat Madbūlī,Cairo، 1999.
- Barri ,Abd Allah Khurshīd. *al-Qabā'il al-ʻArabīyah fī Miṣr* ،(Arab tribes in Egypt) Published by : al-Hay'ah al-Miṣrīyah al-ʻĀmmah lil-Kitāb, Cair*o,1992.* (Arabic)
- Burckhardt, John Lewis. *al-ʻādāt wa-al-taqālīd al-Miṣrīyah* (customs and tradition of the modern Egyptians), Published by : al-Hay'ah al-Miṣrīyah al-ʻĀmmah lil-Kitāb, Cairo,2000.
- Clot-Bey. *Lamḥah ʻāmmah ilá Miṣr* (A general Glimpse of Egypt), Translated by: Muḥammad Masʻūd, Published by : Dār al-Kutub wa-al-Wathā'iq al-Qawmīyah, Cairo ,2011. (Arabic)
- Dubois, Aimé. *Waṣf Miṣr*, (Description of Egypt , by France. Commission of sciences and arts of Egypt 1809- 1828),Translated by Zuhayr Shāyib, Volume 2 , Published by: Maktabat Madbūlī,Cairo، 1999. (Arabic)
- Faḍl, Maḥmūd Aḥmad. *al-ughniyah al-fulklūrīyah lil al-Mar'ah al-mar'ah* (The folk song of Egyptian women،)published by al-Hay'ah al-ʻĀmmah li-Quṣūr al-Thaqāfah, Cairo,2002. (Arabic)
- Fatḥī ʻAbd al-Hādī, Ṣinfāwī. *Madkhal ilá dirāsat al-ma'thūrāt al-shaʻbīyah al-ghinā'īyah : al-fulklūr al-ghinā'ī* (Folk songs; Arab countries; social aspects; history and criticism),Published by: al-Majlis al-Aʻlá lil-Thaqāfah, Cairo, 2001. (Arabic)

- Ghānim, Mohammed Hassen ,*Aghānī al-afrāḥ fi -al-Qāhirah al-Kutubkhānah*(Wedding songs in Greater Cairo)،published by: al-Hay'ah al-'Āmmah li-Quṣūr al-Thaqāfah, Cairo,2005. (Arabic).
- Girard,B.S.. *Waṣf Miṣr*, (Description of Egypt , by France. Commission of sciences and arts of Egypt 1809- 1828),Translated by Zuhayr Shāyib, Volume 4 , Published by: Maktabat Madbūlī,Cairo، 1999. (Arabic).
-
- Ḥifnī, 'Abd al-Ḥalīm. *al-Marāthī al-sha'bīyah : al-'adīd* (al adid : Oral Lamentation in upper Egypt) , Published by: al-Hay'ah al-Miṣrīyah al-'Āmmah lil-Kitāb, Cairo, 1982. (Arabic).
- 'Abd al-Mun'im, Īmān Muḥammad. *al-'Urbān wa-dawruhum fī al-mujtama' al-Miṣrī fī al-niṣf al-awwal min al-qarn al-tasi' 'ashar* (On the role of nomadic herdsmen in early 19th century Egyptian society), Published by : al-Hay'ah al-Miṣrīyah al-'Āmmah lil-Kitāb, Cairo,1997. (Arabic).
- 'Umrān, Muḥammad. *Mūsīqā al-ghajar al-Miṣriyīn* (Music of the Egyptian Gypsies),Published by: al-Markaz al-Miṣrī lil-thaqāfah wa-al-Funūn, Cairo, 2006. (Arabic).
- Ibn Khaldūn, Abd al-Raḥman ibn Moḥammad. *The Muqaddimah (* An introduction to history*),*Princeton, N.J. ,Princeton University Press, 2005. (Arabic).
- Jomard ,Edmé-François. *Waṣf Miṣr*, (Description of Egypt , by France. Commission of sciences and arts of Egypt 1809- 1828),Translated by Zuhayr Shāyib, Volume 2 , Published by: Maktabat Madbūlī,Cairo 1999.
- (Arabic).
- Kindi, Muhammad ibn Yusuf Abu 'Umar. *Kitâb el wulâh wa, Kitâb* (Rulers and judges) ,Publisher By *:* Lajnat al-Ta'līf wa-al-Tarjamah wa-al-Nashr, Cairo 1966. (Arabic).
- Le Pér, M. *Waṣf Miṣr*, (Description of Egypt , by France. Commission of sciences and arts of Egypt 1809- 1828),Translated by Zuhayr Shāyib, Volume 2 , Published by: Maktabat Madbūlī,Cairo، 1999. (Arabic).
- Maspero، Gaston، *'alá al-aghānī al-sha'bīyah fī Ṣa'īd Miṣr* (Popular songs in Upper Egypt),Published by : al-Hay'ah al-Miṣrīyah al-'Āmmah lil-Kitāb, Cairo ,2000. (Arabic).
- Munīr ,'Amr 'Abd al-'Azīz. "al-Mawsū'ah al-ḥurrah fī tārīkh wa-adab qabā'il Āl Arab fi Miser(Arabs in Sharkia, Egypt, between history and folk heritage), Arshīf al-Thaqāfah al-Sha'bīyah lil-Dirāsāt wa-al-Buḥūth wa-al-Nashr ,al-Baḥrayn, Volum 6. 2009. P22-29. (Arabic).
- Rafi'i, 'Abd al-Rahman. *Kifāḥ ša'b fī 'ahd al-ḥamla al-faransīya* (The History of Egypt in Mujammed Ali Era), Published by: Dār al-Ma'ārif,Cairo ,1989. (Arabic)

- Sha'lan, Ahmed Ibrahim. *Mawsūʻat al-amthāl al-shaʻbīyah al-Miṣrīyah* (Encyclopedia of Egyptian proverbs), Published by: Dār al-Āfāq al-ʻArabīyah, Cairo, 2003. (Arabic)

مطالعات روایت شناسی عربي
شاپا چاپی: ۷۷۴۰-۲۶۷۶
دانشگاه خوارزمی

تصویر شیخ العرب ها؛ خوانشی در متون فولکلور شفاهی مصر

میرال محجوب الطحاوی رایانامه: miral.mahgoub@asu.edu
دانشیار ادبیات معاصر عربی، دانشگاه ایالتی آریزونا ، آمریکا

چکیده

این پژوهش به بررسی تصویر انسان بدوی و شیخ العرب ها در میراث مردمی فولکلور از طریق تحلیل نمونه ای برگزیده از متون مردمی وشفاهی رایج عربی می پردازد. این نمونه ها شامل کتاب الأغانی و متون دیگر می شود. این پژوهش با هدف بررسی تصاویر پیچیده و مبهم انسان های بدوی در مصر و رصد چگونگی ترسیم تصویر شیخ العرب در میراث شفاهی ومردمی مصر پرداخته است که در طرز تفکر آنها نیز منعکس شده است. این پژوهش بر تعارض بین این تصویر و تصاویر ریتمیک منفی ای که تاریخ رسمی درباره عربها در مصر برجای گذاشته است، تکیه دارد. مورخان عرب و شرق شناسان تصاویری متناقض و مبهم از عرب و عربهایی که در مصر زندگی کرده و یا از آن در برهه های متعدد تاریخی عبور کرده اند، ترسیم کرده اند. همچنین به چگونگی درگیری طولانی فرهنگی این قبایل با ملت های کشاورز مستقر پرداخته اند. این درگیری بین بادیه نشینان و آبادی نشینان در برهه های طولانی تاریخی ادامه داشته است. برخی اشخاص تصویری بسیار سیاه را از ظلم عربها وفسادشان در سرزمین مصر ترسیم کردها اند. همچنین ملاحظات زیادی از شرق شناسان وجود دارد که بر ظلمی که جماعت بادیه نشینان در حق کشاورز مصری مرتکب می شدند، متمرکز شده اند ولی بر عکس همه اینها، میراث شفاهی مردمی تصویری متفاوت از عرب ها را در مصر منعکس کرده اند و فرهنگ مردمی مصر با تسامحی بیشتر از وجود عنصر عربی در بافت فرهنگی و اجتماعی مصر استقبال کرده است. همچنین تصویر شیخ العرب در اندیشه جمعی مردمی تصویری لزوما منفی نیست بلکه برخی اوقات قابل تقدیر و تقدیس است. در این پژوهش به بررسی برخی متون مردمی شفاهی از کتاب های عدید و اغانی و امثال با هدف تحلیل متون رایج و نیز بررسی نشانه های تصویر عربها در فرهنگ مردمی مصر می پردازم. همچنین به این خواهم پرداخت که چگونه اندیشه جمعی مصر تصویر شیخ العرب را در میراث نثری و مردمی ترسیم کرده وچگونه این تصویر با تصاویر ریتمیک ومنفی ای که تاریخ رسمی درباره مبارزه سیاسی و اجتماعی بین کشاورزان وعربها در مصر به جای گذاشته است، متناقض است.

کلیدواژه‌ها: روایت شناسی عربی، تصویر شیخ العرب ها، فولکلور مصری، سنت های مردمی، میراث شفاهی، قبایل عربی، سرودهای مردمی تصویر عربها.

استناد: طحاوی، میرال محجوب، پاییز و زمستان (۱۳۹۸). تصویر شیخ العرب ها؛ خوانشی در متون فولکلور شفاهی مصر (به زبان عربی). مطالعات روایت شناسی عربی، ۱(۱)، ۱۲۸-۹۲.

مطالعات روایت شناسی عربی، پاییز و زمستان ۱۳۹۸، دوره۱، شماره۱، صص. ۱۲۸-۹۲.

دریافت: ۱۳۹۸/۱۱/۲۷ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۲/۱۴

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

STUDIES IN ARABIC NARRATOLOGY

PRINT ISSN: 2676-7740

The Function of Narrator: A Study of *Al-Tantouria* Based on Gerard Genette's NarrativeTheory

Nasrin Abbasi: nasrinabasi10@yahoo.com
PhD of Arabic Language and Literature Bu-Ali Sina University, Hamadan, I.R.Iran

Salahaddin Abdi s.abdi@basu.ac.ir (Corresponding Author)
Lecturer Professor of Arabic Language and Literature, Bu-Ali Sina University, Hamadan, I.R.Iran

Abstract

The analysis and examination of the function of narrator in a literary text plays an important role in reading it from a new point of view.Gerard Genette, the French narrative structuralist, has theorized the role and function of narrator(s) in literary texts. RadwaAshour's historical novel,Al-Tantouria(2010) in which the author utilizes different narrative techniques, is a good case study from a Genettian point of view. In the novel, the author utilizes different intradiegetic narrativeforms: observer narrator, I-as-protagonist, I–as-witness, and second-person narrator. In the novel, due to the first-person narrator lack of knowledge, the author takes advantage of the observer narrator to fill the mentioned gap. Thenovel, due to its temporal fragmentation in describing events as well as the limited first-person narrator,has been studied from a variety of narrative point of views. In the course of the novel, I–as-witnessand second-person narrators narrate events and actions from their point view as the author-narrator narrates the story in the absence of the protagonist. In the novel, monologues are addressed to intradiegetic audience, and therefore are dramatized. Drawing on Genette's narratology theory and adopting a descriptive-analytical method,this article examines different dimensions of the narrative in Al-Tantouria as well as their role in the production of meaning. The analysis and examination of the function of narrator in a literary text plays an important role in reading it from a new point of view.Gerard Genette, the French narrative structuralist, has theorized the role and function of narrator(s) in literary texts. RadwaAshour's historical novel,Al-Tantouria(2010) in which the author utilizes different narrative techniques, is a good case study from a Genettian point of view. In the novel, the author utilizes different intradiegetic narrativeforms: observer narrator, I-as-protagonist, I–as-witness, and second-person narrator. In the novel, due to the first-person narrator lack of knowledge, the author takes advantage of the observer narrator to fill the mentioned gap. Thenovel, due to its temporal fragmentation in describing events as well as the limited first-person narrator,has been studied from a variety of narrative point of views. In the course of the

novel, I–as-witnessand second-person narrators narrate events and actions from their point view as the author-narrator narrates the story in the absence of the protagonist. In the novel, monologues are addressed to intradiegetic audience, and therefore are dramatized. Drawing on Genette's narratology theory and adopting a descriptive-analytical method,this article examines different dimensions of the narrative in Al-Tantouria as well as their role in the production of meaning.

keywords: Genette, Narrator, novel, Altantouria, RadwaAshour, Arabic Narratology

Citation: Abbasi, N., Abdi, S. Autumn & Winter (2019-2020). The Function of Narrator: A Study of Al-Tantouria Based on Gerard Genette's NarrativeTheory. Studies in Arabic Narratology, 1(1), 129-155. (In Arabic)

Studies in Arabic Narratology, Autumn & Winter (2019-2020), Vol. 1, No.1, pp. 129-155

Received: January 11, 2020 Accepted: February 8, 2020

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

دراسات في السردانية العربية
الرقم الدولي الموحد للطباعة: ٢٦٧٦-٧٧٤٠
جامعة الخوارزمي

وظيفة السارد في الرواية على ضوء نظرية جيرار جينت السردية

(رواية الطنطورية لرضوى عاشور نموذجاً)

نسرين عباسي البريد الإلكتروني: nasrinabasi10@yahoo.com
خرّيجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها من جامعة بوعلي سينا بهمذان
صلاح الدين عبدي البريد الإلكتروني: s.abdi@basu.ac.ir
الأستاذ المشارك في اللغة العربية وآدابها، جامعة بوعلي سينا بهمذان (الكاتب المسؤول)

الإحالة: عباسي، نسرين؛ عبدي، صلاحالدين خريف وشتاء(٢٠١٩-٢٠٢٠). وظيفة السارد في الرواية على ضوء نظرية جيرار جينت السردية؛ رواية الطنطورية لرضوى عاشور نموذجاً. دراسات في السردانية العربية، ١(١)، ١٢٩-١٥٥.

دراسات في السردانية العربية، خريف وشتاء ٢٠١٩-٢٠٢٠، السنة١، العدد١، صص. ١٢٩-١٥٥.

تاريخ الوصول: ٢٠٢٠/١/١١ تاريخ القبول: ٢٠٢٠/٢/٨

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

الملخص

تُعد دراسة السارد وتحليله مؤشراً هاماً لفهم طريقة تقديم وشكله الأحداث السردية بطريقة تؤدي إلى إنشاء معنى جديد للمخاطب. يمثّل جيرار جينت من المنظّرين البنيويين حيث درس السارد وأنواعه علمياً وهادفاً.تعتبر رواية الطنطورية التاريخية للكاتبة المصرية المعاصرة رضوى عاشور اختيارًا جيدًا للدراسات السردية بسبب اختيارها لشتّى التقنيات السردية. تستخدم الكاتبة مجموعة متنوعة من الساردين

داخل القصة (الساردة المراقبة ، الأنا البطلة ، الأنا الشاهدة، السارد الضمني والسارد بضمير الخطاب).وتتخذ الكاتبة في هذه الرواية الساردة المراقبة لأن تسدّ الفراغ المعرفي بدلاً من الأنا المروية بسبب معرفتها المحدودةأيضاً، فإنّ الفجوة الزمنية في التعامل مع الأحداث والقيود المفروضة على تصور السارد (السارد بضمير المتكلم/ الأنا المروية) جعلتا أن يسرد الرواية الساردون المختلفون؛منهم الأنا الشاهدة والسارد بضمير الخطاب يمارسان بسرد أحداث الرواية من منظورهما، كما يسرد الرواية السارد الضمني في غياب بطل الرواية..نظراً لأنّ المونولوج في هذه الرواية يحتوي على المروي له داخل القصة، بناءً على هذا يتجسّد المونولوج بصورة المنولوج المسرحي. يستهدف البحث متخذاً منهج الوصفي التحليلي على ضوء نظرية جيرارجينت إلى دراسة الأبعاد والوضع المعرفي للسارد في رواية الطنطورية للوصول إلى توفير فهمٍ لعناصرها، وساحة للاكتشاف والحدس، وطريقة لإنتاج المعنى من نصه.

الكلمات الدليلية: السردانية العربية، رضوى عاشور، جينت، الطنطورية، السارد داخل القصة، المعرفة الناقصة للسارد.

أولاً- المقدمة

السرد هو تسجيل الأحداث في قلب الزمن. لحظات من الوقت يتمُّ سردها في إطار الكلمات لإنشاء الأحداث في كائن آخر، ومع إنشاء ولادة السرد، يتمّ إنشاء الوقت الضائع من جديد بهوية جديدة وحديثة.السرد لا يجعل حكايةالقصص ممكناً فحسب، بل هو طريقة توضيحية لفهم الحياة. (عاشور، ١٣٨٦: ٢٥٦). يرتبط سرد الأحداث وكتابته بثلاثة أشياء: "الأول هو العلاقة مع الواقع الخارجي، الذي له من حيث المبدأ سماته وظروفه التاريخية والاجتماعيةالخاصة لهما، والثاني، علاقة مع اللغة ويكوّن خلفها، التراث الأدبي والثقافي، تمّ الدخول فيه ومن خلاله وثالثًا فيما يتعلق بصناعة الكتابة والخبرات المكتسبة في الممارسة اليومية »(المصدر نفسه).وبالتالي، يستفيد الكُتّاب البارعينمن القابليات اللامحدودة وقدرات المفردات على تصور تجاربهم الثقافية والحياتية، مما يجعل حياة المفردات موضوعية وغير ملموسة، والسرد هو الطريقة الأكثر واقعيةًلترسيم تجربة الحياة، وفهم المعرفة السردية يجعلها ممتعة لفهمها.

يُعدجيرارجينت أحد علماء البنيوية الذين عالجوا السرد عن قصد وعمد. يتعامل في دراساته الروائية، مع المقولات الثلاثةالزمان والصيغة وصوت السارد. فيسعى هذاالبحث إلى دراسةوظيفة السارد وأنواعه في رواية "الطنطورية" التي كتبتها رضوى عاشور بناءً على وجهة نظر جينت، وإن كان اهتمّ البحث في مجال السرد بضمير الخطاب بوجهات نظر منظّري مثل دليكونت.

١-١- تعريف للمسألة وأسئلة البحث.

يعتبر السارد أحد العناصر الرئيسة في خلق نص سردي. وفي كل رواية يوجد "صوت" يتحدّث ومن خلاله تصل القصة إلى القارئ.إنّ الكاتب (الروائي) حرّ في اختيار الأحداث مع أنماط سردية مثل التوسيع والضغط والتكثيف والحذف واللعب مع الوقت. ويخفي أو يكشف الأفكار بأية طريقة يشاء.لذلك، في الأدب السردي، هناك الساردون المختلفون يروون للقراء المختلفين.

في روايات المقاومة، تتسم طريقة اختيار السارد بأهمية كبيرة لأنّها لا تُروى الأحداث فحسب، بل تعكس معاناة أمته ومثابرته وفشله وانتصاراتهكالمرآة. يسعى البحث مع التركيز على رواية "الطنطورية" التي كتبتها رضوى عاشور، إلى توفير فهم مفصل للسارد عن سنوات الهزيمة الفلسطينية من أجل تعريف المخاطب بكيفية عمل المؤلفةعن وظيفة السارد وطرق إنتاج المعنى.

يسعى هذا البحث إلى الإجابة عن الأسئلة التالية: ١- ما هي أنواع وظائف السارد في الرواية؟ ٢. مَن هو السارد في هذه الرواية ، وما هو نطاق معلوماته؟ كيف ينعكس صوت السارد في الرواية؟

١-٢-أهداف البحث :

١. معرفة تقنيات رضوى عاشور السردية على أساس نظرية جيرار جينت. ٢. فهم كيفيةبراعة رضويعاشور في اِستخدام الساردين في القصة لتقديم أحداث ملموسة وحقيقتها والسد للفراغ المعرفي الحاصل بوساطة خبرة الساردة القليلة بالحياة ومعرفة الأنا المروية.

١-٣-الدراسات السابقة وضرورة البحث:

يمكن الإشارة إلى بحوث تمّ على ضوء نظرية جينت منها «بررسی وتحليل دو مولفهی صدای راوی و کانونیشدگی در شاهزده احتجاب» بقلم كاظم دزفوليان وفواد مولودی (١٣٩٠) ووصل البحث الى نتيجة مفادها أنّ جمالية التقنية السردية لهذه الرواية ترجع إلى حد كبير إلى

اِستخدام غولشيري الفني لمكوّنين "صوت الراوي" و "التبئير". نشر السيد مهدي مسبوق وآخرون (١٤٣٧) مقالًا بعنوان «دراسة تحليلية لرواية "خديجه وسوسن "لرضوى عاشور في ضوء نظرية جيرار جينت»" يظهر أن رضوى عاشور اِستخدمتالساردين في عالمهاالسرديوكان الساردين فيها من نوع الساردين داخل القصة والمشاركين في الرواية. أظهر صلاح الدين عبدي ومريم مرادي (٢٠١٢) في مقالتهما "وظيفة الراوي في الأسلوب السردي لرواية المقاومة (" رجال في الشمس " لغسان كنفاني نموذجا)، أنّ الراوي يفصل عن سرده الروايي ثم يتدخّل من التقنيات السردية لهذه الرواية.

يمكن أن نشير إلى بحوث تمّت في مجال الرواية منها هي: أطروحة «تطور البناء الدرامي التاريخى في روايات رضوى عاشور» للمؤلف خلولد إبراهيم عبد الله جراد (٢٠١٣)، تحت إشراف سعود محمود عبد الجبار، كتبت في جامعة الشرق الأوسط فلسطين. تعامل المؤلف في بحثه مع خمسة أعمال رضوى عاشور التاريخية (سراج، ثلاثية غرناطه، قطعة من أوروبا، الفرج والطنطورية) التي كتبتها رضوى عاشور خلال السنوات ١٩٩٢-٢٠١٠، والتي تبيّن أن المؤلفةتقدّم الأحداث التاريخية في إطار رواياتبدقة والمقاييس الكاملة.استخلص عبدي وآخرون (٢٠١٦) في مقالتهم «دراسة في البؤرة وتحليلها" في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور»، إلى أنّ وجود بئار متغيرة ومتعددة هي سمة بارزة في الرواية وتعدُّد الأصوت فيها لقد تحول إلى عالم حقيقي، وتعبّر الشخصيات عن نظرتها للعالم وموقفها بحرية بسبب الديمقراطية التي تهيمن عليها.

نظرة عابرةلشتّى بحوث اِكتشفت لنا لم يكن هناك بحث مستقل عن وظيفة السارد ومتغيراته في روايةالطنطورية، فتستهدف المقالة هذه إلى دراسة وظائف السارد والتعريف بها للقارئ .

ثانياً- المهاد النظري للبحث

٢-١- السارد في ضوء نظر جيرارد جينت

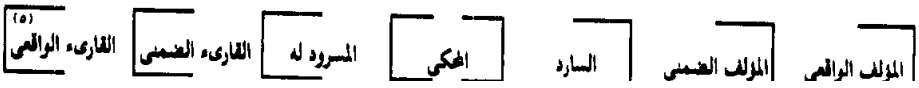
السارد هو الذي «يبادر برواية الأحداث ووصف المكان والتعريف بالشخصيات، ونقل الكلام والتعبير عن الأفكار والعواطف والإحساسات» (ابراهيم، ١٩٩٨: ٦٢-٦١).

مِن ثَمّ لاتوجد رواية ما من دونه« ويجسم المعايير التي تقوم على أساسها أحكام قيمية ويقوم بإخفاء فكر الشخصية وإعلانها وفي النهاية ينتقي الكلام المباشر وغير المباشر وبين النظم التاريخي للأحداث ومخالفة الزمن لها»(تودوروف، ١٣٨٢: ٧١-٧٢).

يتناول جينت مكانة السارد في الرواية معبّراً عن عنصر بؤرة الرواية ويكون أساس هذا الأمر تواجد السارد وعدم تواجده في العالم القصصي (مشاركة السارد في العالم القصصي وعدمها).

تقسيم جيرار جينت عن وضع السارد بمستواه السردي(داخل القصة أو خارج القصة) بعلاقته بالقصة(غيري القصة أو مثليّ القصة) في آن واحد يشتمل على الأنماط الأربعة الأساسية :« ١- السارد خارج القصة- غيريّ القصة ونموذجه: هوميروس، سارد من الدرجة الأولى يروي قصة هو غائب عنها؛ ٢- السارد خارج القصة- مثليّ القصة ونموذجه: جيل بلا، سارد من الدرجة الأولى يروي قصته الخاصة؛ ٣- السارد داخل القصة- غيريّ القصة، ونموذجه: شهرزاد، ساردة من الدرجة الثانية تروي قصصاً هي غائبة عنها؛ ٤- السارد داخل القصة- مثليّ القصة، و نموذجه عوليس في الأناشيد، سارد من الدرجة الثانية يروي قصته الخاصَّة به»(جينت، ١٩٨٧ :٢٥٨).أكّد جينت على أنّ الحد بين خارج القصة وداخل القصة في السرد هو تجربة السارد في مكانة الشخصية

جيرار جينت علاوة على دراسة مكانة السارد وأنماط القصة على أساس تواجد السارد وغيبته عن القصة يتناول مجالاً آخر عن ساردي القصة ويعالجه في ثلاثة مستويات وهي ١-روايات داخل القصة(السارد بضمير المتكلم)، ٢- روايات خارج القصة (السارد بضمير الغائب)، ٣- السارد خارج القصة (السارد بضمير المخاطب)(المصدر نفسه).



هذا الرسم يوضح لنا موقع السارد من وجهة نظر جينت(الحجمري،١٩٩٣: ١٤٧)

هذا الجدول يعبّر عن نية المؤلف الذي يسرد المحكي إما أن يكون فيه السارد غائباً عن الحكاية التي يحكيها وهو براني الحكي والمحكي الذي يكون فيه السارد حاضراً من حيث هو شخصيته وهو جواني الحكي وبذلك تتعدد تنويعات السارد على اِمتداد المحكي بغية خلق عالم روائي

تخييلي، يغير و يفضح الموقع الذي يحتله هذا المؤلف الواقعي(الحجمري،١٩٩٣: ١٧٤وزيتوني، ٢٠٠٢: ١٢١).

٢-١-١- السارد الداخلي(Internal narrator) يتناول جيرار جينت في السارد الداخلي إليالسارد بضمير المتكلم(أنا).

الف)السارد بضمير المتكلم(أنا)(First-person narrator): الساردبضمير المتكلم(أنا) له أنماط وهي إما أن يكون مجرد مستمع وشاهد لحادثة فرعية أو له دور رئيسي ورؤيته السردية تشتمل على النوعين وهما الرؤية السردية الداخلية(Internal of view) والرؤية السردية الخارجية(External of view)(ميرصادقي،١٣٨٢ :٣٠٢)يظهر السارد بضمير المتكلم (أنا) في الروايات الاِسترجاعية نحو رواية الطنطورية بالصورتين: ١-السارد الذي له وظيفة الرواية (السارد الشاهد)و ٢- السارد الذي يكون حاضراً من حيث هو الشخصية؛ يرجع مِن ثَّم ضمير المتكلم (أنا) إلى السارد وإلى إحدى الشخصيات الفاعلة في الحكيوالسارد بضمير المتكلم(أنا) له أنماط كما تلي:

١-أنا البطل(The Narrator As Hero): الرؤية السردية بضمير المتكلم (أنا) وهيتعتمد على نظرة متناغمة للبطل، بمعنى أنّ معرفة السارد والشخصية الفاعلة في الحكي متماثلة وتعلب الشخصية الرئيسة في الحكي مهمة تقديم الآخرين ورواية الأحداث. (مرتاض،١٩٩٨: ١٦٠؛ لحمدانى،١٩٩١: ٤٨-٤٧).

٢-أنا الشاهد(observer narrator): في هذا النوع من السرد، يشبه السارد عيناً للقارئ لما حدث في مجاله البصري والسمعي. ومع ذلك، فإن الراوي، كمراقب للأحداث، يتواجد في النص (ايوب،٢٠٠١: ١٢٣).

٣- أنا كالمؤلف الضمني(implied author): «الذات الثانية للمؤلف ما نعيد بناءها من النص؛ الصورة الضمنية للمؤلف في النص الذييكمن خلف المشاهد والمسؤولة عن تصميمه(النص) وعن القيم والمعايير الثقافية التي يحملها»(برنس، ٢٠٠٣: ٩١). وهذا الضمير يحل محل المؤلف وقد يكون له البؤرة السردية المفتوحة أو المغلقة (اخوت، ١٣٧١: ١٠٦).

٤) أنا المونولوج(Monologue): التحدُّث من جانب شخص واحد قد يكون أو لا يكون لديه المروي له(ميرصادقي،:٥٠٧١٣٨٢).المونولوج هو جزء من الهيكل العام للرواية أو يشتمل على الرواية بأكملها.(المصدر نفسه)والمونولوج ينقسم إلى نوعين وهما هو المونولوجالتمثيلي والمونولوج الداخلي.

٢-١-٢-السارد خارج القصة (أو الحكي) (External narrator):يتعامل جينت مع الساردبضمير الخطاب (أنت) والسارد بضمير الغائب(هو) في قسم الراوي خارج الحكي (السارد العليم ، الساردالمعرفة العامة المحدودة(العليم المحايد، أسلوب السرد الموضوعي). لم نأت في هذه الدراسة، نظراً لعدم توافق السارد بضمير الخطاب مع رواية الطنطورية، تجنباًللإغراق والمبالغة

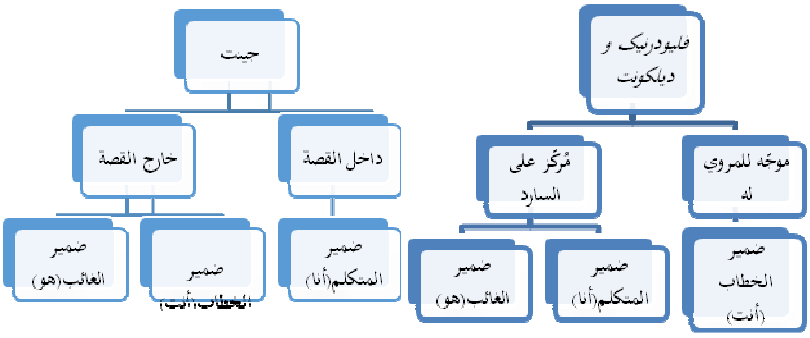
الف) السارد بضمير الخطاب(A second person narrator): هناك العديد من التعريفات حول السارد بضمير الخطاب، وأشهرها تعريفدليكونت Delconteويذهب إلى أنّ في هذا النوع من السرد: "يروي السارد قصة لمروي له (افتراضي في بعض الأحيان) يحمل علامة"أنت"، يرى أن هذا المروي له هو أيضًا الممثل الرئيسي للحكي(Delconte,2003: 207). تلقّى السارد بضمير الخطاب اهتماماً أقل من الأنواع الأخرى، كما مرّ.

يقسّم جينت السارد إلى السارد الداخلي(جواني الحكي) والسارد الخارجي(براني الحكي)، والسارد في النوع الأول هو السارد من الشخصيات الفاعلة في الحكي (السارد بضمير المتكلم) وفي النوع الثاني، وليس السارد حاضراً باعتباره شخصية في الحكاية (السارد بضمير الغائب)(جنيت،١٩٨٧ :١٣٣).

أصبح من الواضح من هذا التقسيم أن جينت صنَّف السرد بضمير الخطاب على أنه بسيط ونادر، ويمثّله في روايات خارج الحكي نحو السرد بضمير الغائب والمنفصل عن عالم الخيال والحكي.

لايُعدّعلى عكس رؤيته، منظّرون مثل فليودرنيك ودليكونت، السارد بضمير الخطاب في عداد الساردين المعروفين لأنّه لايدّل مثل السارد بضمير الغائب ولا بضمير المتكلم. ويذهبان إلى أنّالسارد بضمير الخطاب لديه اختلافات جوهرية مع صيغ السرد الأخرى، وأهمها أنّالسرد بضمير الخطابيقوم على"الخطاب"وهو موجه للمروي له وليس مُركّزاً على السارد (Delconte,2003: 204).

عدم إدراك هذا الاختلاف هو أهم الإنتقادات لمنظري الروايةالكبار مثل جينت، لأنّجينت قام بتضمين هذه الروية السردية في عداد الساردين الخارجين عن الحكي (كما نجد في السرد بضمير الغائب) لأنّه حاول أنّيقدمالسرد بضمير الخطاب (كسرد بضمير المتكلم والغائب) على أساس السارد الخاص به، في حين أنّ العنصر الرئيسي في السرد بضمير الخطاب يعتمد على المروي له.



شكل ٢ موقع السارد (ضمير المتكلم والخطاب والغائب) من وجهة نظر جيرار جينت ودليكونت وفليودرنيك

ثالثاً- أطلالة سريعة على حياة رضوى عاشور وملخص لروايتها:

ولدت رضوى عاشور(١٩٤٨-٢٠١٤)في القاهرة وأخذت بكالوريوس اللغة الإنجليزية بجامعة القاهرة وحصلت على درجة الماجستير في الأدب المقارن من الجامعة نفسها (عاشور، ٢٠٠٨: ٢٦-١٠٣)حصلت على الدكتوراه في الولايات المتحدة في عام ١٩٧٧. كان أول عمل بحثي لها بعنوان «طريق إلى خيمة الأخرى» ، وهو نقد لأعمال غسان كنفاني، ثم نُشرت أنشطتها البحثية باللغتين العربية والإنجليزية. أهم أعمالها الروائية هي «رأيت النخل»، و«سراج»، و«ثلاثية غرناطة»، و «مريمة والرحيل»، و«أطياف»، و«قطعة من أوروبا» و«فرج» (المصدر نفسه: ٣٩٤-٣٩٨). وافتها المنية في نوفمبر ٢٠١٤ وتركت قلم روايتها للأبد، لكن صوتها السردي راح يخلد.

تتتبّع الكاتبة، في رواية الطنطورية، العدوان الصهيوني في عام ١٩٤٨ على مناطق من فلسطين، بما في ذلك الطنطورية (قرية في جنوب حيفا - فلسطين) وتكشف من خلالها عن بعض الأحداث وأحداث حياة بطل الرواية(رقية).الرواية هي أحدث أعمال سردية لرضوى عاشور، التي كتبتها في عام ٢٠٠٩ وأصدرتها دار الشروق في القاهرة في عام ٢٠١٠،وتحتوي الرواية على ٤٦٦ صفحة و

٥٧ فصلاً. رضوى عاشور أهدتالرواية إلى زوجها، مريد البرغوثي،تبدأ الرواية باللقاء العرضي بين رقية (البطلة) ويحيى على شاطئ البحر، يليه وصف لأحداث سقوط حيفا ويافا ورام الله وطنطورية ، مع سقوط المدن الفلسطينية واحدة تلو الأخرى. الراويةتقرّر الهجرة إلى لبنان، والوضع في لبنان لا يحلو لها، وهناك صراع واشتباكات، حيث أُستشهد زوج الراوية، وغادرت بيروتبإصرار اِبن الراويةإلى أبوظبي، تغادر الراوية مع أسرتها إلى مصر بعد فترة من الوقت لمواصلةدراسة مريم (اِبنة الراوية)في فرع الطب وتعودون إلى بيروت مرة أخرى بعد تخرُّج مريم.

رابعاً- دراسة السارد ووظيفته في رواية الطنطورية

تجدر الإشارة إلى أنّالسارد بضمير المتكلم في هذه الرواية يظهر بطريقتين؛في البداية، رقية، وهي امرأة ناضجة في ست وستين من عمرها، وهي الساردة العليمة بالأحداث وتفاصيلها تنظر إلى القصة لسنوات عديدة بعد الأحداث مستدعاة من حفريات الذاكرة عبر مختلف الرؤيات السردية، وثانياً، رقية، فتاة صغيرة تبدأ بسرد الأحداث في ثلاثة عشر من عمرها، ولأنّها تقع في سن الأحداث والطفولةوهي المرويّة والساردة، فهي لديها معرفة محدودة وفهم قليلة فلا يوجد الكثير من القدرةوالعلم لديها. ومع أنّها تسرد معظم الرواية، ويأتيساردون آخرون (أنا الشاهد، وأنا المؤلف الضمني ، والسارد المراقب ، وما إلى ذلك) لمساعدتهملها لخلق عالم من السرد.وهكذا، يمكن أن يطلق على الرقية البالغة من العمر ٦٦ عاماً اسم الساردة المراقبة ورقية القاصرة الساردة المرويّة أو الساردة المشاركة. وتتداخل في أجزاء من الرواية، الساردة المراقبةفي عملية سرد "أنا المرويّة". أختارت رضوى عاشور(الروائية) أسلوباً روائياً وتوارت خلف شخصية البطلة وحمّلتها أفكارها ورؤاها وأدارت بوساطتها دوائر الفعل السردي في النص وتنوّعت أساليب السرد في الرواية تبعاً لطبيعة الأفكار المطروحة في الرواية ودواعي اِستدعائها والحالة النفسية للساردة والتي سيتمّ وصفها أدناه وإليكها بالإيجاز.

٤-١-الساردة المراقبة:

إنّ دخول الساردةفي سرد الروايةوحضورها معقد للغاية؛ فهيتفسر وتتداخل في الممارسة السردية في مجال الأنا المروية في الرواية.قد تتدخَّل الساردة أحياناً إما بسبب قلّة المعرفة التي كانت لدى

الساردة المرويّة في وقت الحدث ولا تساعدها الذاكرة الآن، أو بسبب عجزها عن تقديم الأحداث والعواطف التي لا تستطيع الكلمة تصويرها(المر،٢٠١٤: ١).على سبيل المثال، تعترف رقيةبعد مرور ٥٣ عاماً من الأحداث التي أدت إلى إحتلال فلسطين بعدم تمكّنهامنسردهذه الأحداث، مما يبرر اِنعدام المعلومات لدى الساردة المرويّة:«لم أكن أعرفُ كلَ التفاصيل، ماذا حَدثَ في حيفا يومَ كذا، وكَم قَتيلٍ راح من برميلِ البارودِ الذي دَحرَجه المستوطنونَ على جبلِ الكرملِ...،ولكنّني، كباقي صبَايا البلدِ، كنتُ أعرفُ أنّ الوضعَ خطيرٌ...»(عاشور،٢٠١٠: ٢٤).من الواضح أنّالساردةداخل القصة، تدفع القارئ إلى الشك في أجزاء مختلفة من السرد في الرواية لقلة معلوماتهاولجعل الرواية قابلة للتصديق للقارئ ويتضامن معها. لذلك، يعتبرها القارئ جديراً بالثقة لأنّه كلّما علم معرفة الساردة بالنسبة لأحداث الرواية أكثر من القارئ، زادت المسافة بينها وبين المتلقّي.

يمكن أن يكون الانفصال والحرية العملية الموجودة بين الساردةالمراقبةوالساردةالمرويّة(الأنا الساردة) في بعض الأحيان بمثابة فصل بين الساردتين (المر،٢٠١٤ :٢).كما يلاحظهذا الهامش من الحرية التي تمنحها الأنا الساردة إلى الأنا المرويّة قد يتطوّر إلى ما يشبه الاِنفصال بين الشخصيتين فتأخذ الراوية بالتكلم بصيغة الغائبة عن الأنا المرويّة(رقية الصغيرة) وتصبح، لوقت قصير، رقية٦٦ عاماً شخصية غريبة عنها:«أنظرُ من بعيدٍ: امرأةً في الخامسةِ والثلاثينَ تمَشي كأنَّها تركضُ أو تركضُ ركضاً غَريباً مُشتتاً على غَيرِ الركضِ»(عاشور:١٣٢).تُذكّر الساردة نفسها بوصف الأجواء المضطربة والصعبة في حياتهاأثناء المشي، فيستشعر القارئ ضغط الأحداث وخطورتها بمساعدة السرد، ويصبح متعاطفاً مع الشخصية وبالتالي يقلّل من مسافة الساردة عن القارئ بصورة ملحوظة.

كما يلاحظ، عندما يسود الخوف والفزع من الحرب على رقية، يلاحظ أن الساردة المراقبة(الأنا الساردةوهي رقية ٦٦) تسرد شخصية رقية (الأنا المرويّة)بصيغة الغائبة وتلجأ الساردة المراقبة إلى التبئير الداخلي وتفصل بين نفسها ونفس رقية الصغيرة(الأنا المرويّة)، فيرى القارئ ما تنظر إليه رقية ويسمع ما تسمع ويقرأ أفكارها وحدها. وهكذا، تصبح رقية شخصية منفصلة عن الساردة. وعندما تظهر الساردة المراقبة في السياق السردي، تنتهي المسافة بين السرد والقصة في النهاية:«هل كانت رقيةُ في كاملِ عَقلِها في تلكَ الأيامِ؟ قبلَ أن يَستيقظَ الأولادُ، قبلَ صَباحِ الخَيرِ

وغلي القَهوةِ، تَنزلُ إلى الشارعِ لشِراءِ الجرائدِ. تَحملُها إلى البيتِ، تَقرأ العَناوينَ الكبيرةَ والصَغيرةَ، والتَفاصيلَ والتعليقاتَ والمقالاتَ، الصفحةَ الأولى والأخيرةَ وما بينهما »(المصدر نفسه: ١٧٧).تكاد الساردةتتوقف عن تحريك الرواية عند وصف شخصية رقية (الأنا المرويّة) لتعميق المعنى.هذا هو الحافز الذي يجعل القارئ أكثر جشعاً بالنسبة إلى الرواية. في هذه العملية، لم يعد القارئ سلبياً، وهو يبحث عن الحل مع الكاتبة، لذلك فإن وصف حالة الشخصية له جاذبية جمالية لتجسيد لحظة الأزمة في أدب المقاومة.

لايؤديدخول الساردة المراقبةفي الروايةإلى تدخل واضح ومعلن لها. تبيّن في النموذج التاليهيمنة الساردة المراقبة(الساردة العليم) في خلال سرد الأنا المرويّة. تتدخَّل الساردة المراقبة عندما اِستفادت رقية تقنية التبئير فتسرد شخصية والدتها:«كَتمتْ أمي مخاوفَها في صدرِها، خَوفاً من خرَق اتفاق ضمني بينَها وبينَ العليّ القديرِ» (المصدر نفسه:٢٧).

يظهرفي النموذج التالي أنّه في سياق سرد الأنا الساردة، غلبة الساردة المراقبة (الساردة العليم):«دارَ في رأسِها الكلَامُ فَهَدأتْ وعادتْ تَتوجّه إلى السّماءِ.»(المصدر نفسه:٢٦)تستلزم عبارة "دار في رأسها الكلام فهدأت" تغلغل الساردة المراقبة – وإن كان لفترة وجيزة – في الشخصية لإظهار أنّ السلام هو نتيجة للكلمات التي تدور في ذهنها.في هذا القسم، توضح الساردة للقارئ طبيعة والدتها وكيفية شعورها. من الواضح أنّه كلّما تمّ التعبير عن المزيد من المشاعر ودمجها في العملية العاطفية، زادت فعاليتها في حثّ القارئ على تقليل الضيق وتعاطف القارئ مع الرواية والساردة وتقلّلت المسافة بينها وبين المستمع.

٤-٢-الساردة البطلة (الأنا المرويّة):

يتمّ سرد معظم الرواية بواسطة الساردة البطلة/الأنا المرويّة وبصيغة الأنا المتكلم (الساردة من الداخل). على الرغم من أنّ الساردة لا تلعب دوراً رئيسياً في حوادث الرواية، إلا أنّهاتتحكّم السرد بالمعنى المطلق وهي الشخصية الأكثر تأثيراً في الرواية.

كانت الساردة الداخلية/ الأنا المرويّة تنظرمن الخارج الى بؤرة السرد والمُبَأِّر نظراً لعمرها، بما أنّها صغير السِّنِّ، ومحدودية الفهم والإدراك لموقفها وتخيّلها، مما يوفّر ترسيم صورة موضوعية وسلوكية كاملة لشخصية عمّ الأمين،من الطبيعي ألا تعكس أنماط السرد المحايدة هذه، التطوّر النفسي للشخصية، لكنّها تزيد من دقتها وواقعيتها لأنّ كل فرد على علم بنفسه

الداخلية.«يَضحكُ فَيَظهرُ سنُه الذَهبي الذي ركَّبَه له طبيبٌ شابٌ يظلُ يذكرُه بالخيرِ يقولُ:« اللهُ يَسعدُه ويحميه أينَما كانَ. تعلَّمَ في جامعةِ القاهرةِ وفَتحَ عيادةَ أسنانٍ في حيفا»(المصدر نفسه:١٢٠)

رواية الطنطورية مليئة بالكلمات الوظيفية تدلّ على الإحتمال مثل«كأنّ، ربّما، يكاد، مثل وما إلى ذلك» التي تعبّر عن قلةمعرفة الساردة البطلةفتجعل الساردة حكمها غامضاً بِاستخدام «كأنّ وربّما» وغيرها من عبارات تدلّ على الإحتمال، فلم تقدّم في النموذج التالي، صورة واضحة عن مشاعرها من أجل إضافة حالة التعليق والإرجاء:«استيقظتُ فجراًكأنّني ضَبطتُ ساعةً منبّهةً. نبّهتنَي فكرُته أو صورتُه أو ربما خَوفي من اللقاءِ به. هل يمكنُ أنْ تَعودَ الأمورُ إلى ما كانت عليه؟.كيفَ نُعيدُها؟» (المصدر نفسه: ١٣٤).تستخدم الساردةفي النموذج أعلاه جملاًفيهاالأسئلة لأنْ تنتقل تعليقها وحيرتها إلى المستمع، مما تجعله أنْ يصطحبها في بطن الرواية، مما تخلق في نفسه ترقباً وتوقعاًوقلقاً وحدساً لما سيأتي. في مثل هذه الحالة، يشعر القارئ بالتعليقوالساردة المرتبكة والمتحيرة تبحث عن حل وتجتذب القارئَ أيضاً إلى مشاعرها.

تعتمد صورة الساردة بشكل أكبر على المظاهر الخارجية ولا تتعارض مع الأحكام والتقييمات الداخلية للشخصيات، عندما تنكر والدة رقيةموت زوجها وطفليها، بينما تعتبر نساء أخريات أنّها مجنونة،فتسرد هذه المحادثة دون أي تحيّز أو حكم: «هَمست إحدى النساءِ أنّ أمَ صادقِ فَقَدَت عقلَها. أجابت أخرى: غريبٌ عجيبٌ، إنّها عاقلةٌ راشدةٌ فيما عدا موضوعَ زوجِها وأولادِها» (المصدر نفسه:٦٣)إنّ اِفتقار الساردة إلى التحيُّز والإجحاف غير المعقول يمنح القارئ إحساساً بالأمان والهدوء، لذلك يقبل بسهولة الرواية ويرافق الساردة إلى نهاية روايتها.

يجب القول إنّالساردة الداخلية، على الرغم من محدودية المعرفة، موثوق بها، ولم تسرد من أي مكان من الرواية فعلاً أو خطاباً أو سلوكاً ينتهكه في مكان آخر،حتى أنّهاتبلغ عن أخطائها الفكرية للمروي له؛ عندما تنصح أبنائها بالدراسة بهدوء، لتحقيق مستقبل جيد، تطرح أيضاً ما يقول زوجهارغم ما يتعارض مع رغباتها عندما يقول زوجها هل يكون من المعقول أنّ أطفالنا هم من أجل المستقبل وغيرهم من الأطفاليُقتل دفاعاً عنا؟ تعلن حقيقة فكر أمين، ولكن بكل إخلاص تروي نداء قلبها بأنه لا يسمع صوت أمين الإنساني:«خَجلتُ من نَفسي. كأنَّنا نَقولُ أولادُنا للمستقبلِ وأولادُ المُخَيَّم للدفاعِ عنّا،حتى الموتِ إذا اقتضي الأمرُ، كلام ُأمين يَطنُّ في أُذني. أَقول

لِنفسي إنَّه عَلى الحقِ، ولكـن قَلبـي لايَسـمعُ الكـلامَ».(المصـدر نفسـه:١٧٥) كـما هـو واضـح أنّ الساردةتتحدّث إلى المستمعوالمروي له دون أي تستر حول أنّها كيـف تجعـل شـعورها الأمـومي، مصالحها الخاصة ومصالحها الشخصية على المصالح الوطنية، فإنّ هذا التصرُّفالأمومي يبـادر إلـى ذهن القارئ إذ إنّها ليست محيرة للعقل، لأنّ البشر غالباً ما يواجهون مثل هـذا التـوتُّر والصراع عند ترجيح مصالحهم الخاصة على مصالح الجمع. إنّ التعبير عـن المحتـوى بشـكل واضـح وبـلا لبس يحفز القارئ على التماهي مع الساردة.

٤-٣- الأنا الشاهد:

لا تقتصر رضوى عاشور عملية السرد على شخص واحد (الساردة = البطلة) بل تُشرِك شتّى الشخصيات في أسلوبها السردي بعدة طرق، وببراعة وأناقة وتعتزل عن الرواية وتراقب سرد الشخصيات.يسرد عزالدين هو إحدى شخصيات الرواية في إطار الأنا الشاهد وبحضور الساردة البطلة، بعيون مراقبة ومحدودة، عن أحداث صيدا:«حكى لي عِزٌّ مُطَوَّلا عما يحدثُ في صيدا: الخطفُ والقتلُ، والجثثُ المشوّهةُ التي يجدونها بالقربِ من عين الحلوةِ، المية مية و في قلبِ مدينةِ صيدا، يُلقون منشوراتٍ بتوقيع«ثوار الأرز»[١] تطالبُ الأهالي بطردِ الغرباءِ الإرهابينَ الذين قهروا لبنانَ وتسببوا في خرابِه.« لن نسمحَ بوجودِ الفلسطينينَ على أرضِ لبنانَ...»(المصدر نفسه: ٢٦٠). الشعور بالقدرة على تحمل المعاناة والمقاومة التيتسردها الساردة عن شخصية عزالدين، توقظ الروح الملحمية والمقاومة في القارئ وتجعل أساسه المعرفي أن يثبت ويقاوم في طريق الحرية، إذ إنّ الرواية المصدَّقة يجد القارئ نفسه في موقف الشخصية.

تضع في النص التالي، الساردة نفسها جانباً وتعتزل عن الرواية تشاهد روايـة اِبنهـا حسـن. وعـلى الرغم من أنّ حسن ليس طرفاً فاعلاً في هذه المرحلة من السرد، فـإنّ العيـون الحـادة هـي التـي تروي الأحداث بتركيز خاص،تجـدر الإشـارة إلى أنّـه في عمليـة السرد لأنـا الشـاهد، لا يتمّحـذف الساردة الرئيسةمن الرواية، بل يشهد على سرد الرواية مِن على لسـان بقيـة الشخصـيات، بمـا في

[١]-تشكّلت ثورة الأرز التي اِندلعت في وقت سابق في عام٢٠٠٥ مع آمال الغرب بالديمقراطية الغربية في لبنان، والتي تتعارض مع مصالح الولايات المتحدة وحلفائها وصارت مقاومة حزب الله ، على عكس ما كان متوقعًاو أصبح حزب الله منتصر هذه الثورة وتولّى زمام الحكم فيما بعد.(http: //alafkar.net/)

ذلك حسن:«حطّموا أثاثَ المركزِ والأجهزة في غرفةِ المطالعةِ: آلاتَ الكتابةِ وآلاتَ التصوير وأجهـزةَ قـراءة أفـلام وتركـوا المكـانَ مُـدَمَّراً بشـكلٍ كامـلٍ»(المصـدر نفسـه: ٣٧١).إنّ الأعـمال المتـوترة والتصرُّفات البغيضة التي ترويها الساردة من إسرائيل يتعقّبها غضب القارئ، مما يحفز على قـوة إرادتهوينهض من مأزق الاِحتلال.يمكن القول إن رضوى عاشور قـد كشـفت للقـارئ عـن طريـق وهو تغيير الساردة في هذه الرواية وكـذلك مهارتهـا الأدبيـة والفنيـة ومهمتهـا هـي التـأثير عـلى القارئ.

٤-٤- الأنا السارد الضمني:

غياب المؤلفة في القصة هو ظهور "الأنا السارد الضمني".الأنا، التيتخلف الكاتبة، في هذه المرحلة، يبدو أنّالساردة الرئيسة قد تمّ إقصاؤها من الرواية ، وتُقدّم ساردة أخرى لمصدر روايتها وتحكي الرواية بلسانها.الأناالسارد الضمنيالذييُعدّ جزءاً من شخصيات الرواية، فهي ذات منظر ضيق ومغلق. كما تبدأ وتنتهي الفصلين ٢٧ و ٢٨ من الرواية مع سرد عَبِد. عَبِد هو أحد الشخصيات الرئيسة في الرواية الذي يروي اِعتقاله للمروي لهفي إطار ضمير المتكلم (النحن).تختفي الساردة من أحداث الرواية لفترة من الوقت في براعة السرديةلأنا السارد الضمني، على عكس لأنا الشاهد، بينما تروي الشخصيات بشكل مستقل:« عندما تمَّ الاتفاقُ على رحيلِ المقاومةِ من لبنانَ، تركوا الخيارَ لشبابِ الثمانيةِ والأربعينَ الذين تُقيمُ أسرُهم في لبنانَ ويحملونَ وثائقَ سفرلبنانية قالوا بأمكانِكم أن تَبقَوا إن أردتُم أو تَرَحلوا »(المصدر نفسه: ٢٣٨).

أما منعطف آخرللساردة (الأنا السارد الضمني)، بالنسبة إلى أبي محمد، فهو عمّ رقية.يروي أبو محمد، في الفصل ٣٨ من الرواية، الأحداث التي شارك فيها بنفسه بطريقة المنولوج (السرد المناجاتي) وفي ترتيب زمني منتظم للقارئ. ويعبّر عن مشاعره. كما هو واضح، فإنّ مونولوج السارد مباشر وليس للكاتبة أو الساردة الرئيسة أيُّ دور في خلقه. تريد الساردة الرئيسة أنْ يفهم القارئ أنّها ليس لها أي تأثير على مسار الرواية:«كُنتُ بينَ الأربعينَ الذين أوقَفوهُم عندَ الحائطِ. لم أعد أذكرُ إن كنتُ نَطَقتُ بالشهادتينِ وسَلمت أمري للهِ أم كنتُ مُتشبثاً بأنَّ اللهَ قادرٌ على كلِّ شيءٍ يبدلُ من حالٍ إلى حالٍ »(المصدر نفسه:٣٠٠)وصف لحظات الشك والوحدة واِنتظار أبيمحمد المملّللحظة إعدامه وعدم قدرته على تذكُّر الشهادتين يلعب دوراً فعالاً للغاية في ذهن

القارئ. يرى القارئ أبا محمد في موقف ليس لديه خيار سوى العوذبالله. وهذا العوذ واللجوء هنا يعني الخلاص من المعاناة والأفكار المرتابة فيها التي تدخل في عقل الشخصية وأفكارها في وقت واحد، وعندما يكتشف القارئ أنّ أبا محمد يرتاح بتوكل على الله ، فإنه يرتاح أيضاً، ويفوض مصيره إلى الله.

أبو محمد يسرد اللحظة الصعبة لقرار الإعدام بضمير المتكلم(النحن) في إطارالأنا السارد الضمني.حكاية أبي محمد عن عدد الأشخاص متشككة، إلا أنّهامن سمات السرد بضمير المتكلم (النحن) ومظهره الخارجي الذي يدلّ علىقلقه وإرتباكه:«ساقونا تحتَ تهديدِ السّلاحِ إلى الشاحناتِ، نحنُ الأربعينَ الذين كان مُقرراً إعدامُنا عندَ الحائطِ حَشرونا في الشاحناتِ حشرًا كالأغنام. كنّا عدة مئاتٍ ربّما ثلاثمَائه رجلٍ و ربّما أربعمائه»(المصدر نفسه:٣٠١).

٤-٥- الأنا المونولوج:

الف)المونولوج الداخلي: ينص تعريف المونولوج الداخلي هوالحوار الأحادي الداخلي أو أن التعبير غير المجاب وغير المفكر للفكر، يتبادر إلى الذهن فور حدوثه. أو خطاب طويل تفضي به شخصية واحدة وليس موجّهاً لأشخاص آخرين أو مخاطب (ميرصادقي،١٣٨٢: ٥٠٧).وفقاً للتعريف المقدّم من المونولوج الداخلي، يجب الإعتراف بأنّ مونولوجات رواية الطنطورية ليست داخلية.إذ إنّمونولوج الرواية لها مخاطب أو المروّي له؛ فإن الساردةتقدّم قصتها مراراً وتكراراً للقارئ وتذكر أنّها بسبب الإصرار المستمر من جانب حسن إبنهاكتبت أحداث فلسطين وهذه القصة كتبت لإبنها: «حسن هوالذي اقترحَ كتابةَ حكايتي؛ أُكتُبي ما رأيته وعشته وسمعته» (عاشور،٢٠١٠: ٢٠٤)

إنّ فكرة تسجيل الأحداث لا تتخلّى حسن ولو لفترة وجيزة، فيتوفّر دفتراً ويكتب عنوان «الطنطوريه»لتشجيع الأم على الحكي عن الأحداث.ويحثّها على تصوير التقاليد والعادات و حكايات طفولته، وإعطاءهإشارات موجزة للكوارث الفلسطينية، حيث لا توجد حاجة كبيرة للمخاطب (حتى في القرون القادمة) بعد ذلك، يمكن أن يبحث عن الحقيقة وتصفّح مكتب المقاومة: «بعدسنواتٍ عادَ حسنُ للإلحاحِ عليَّ، ثم فاجئني ذاتَ مساءٍ بدفترٍ كبيرٍ كُتِبَ على غَلافِه عبارةُ "الطنطورية" وقالَ: اكتبي أيَّ شيء، أُكتُبي عن بلدنا، عن البحرِ، عن الأعراسِ، أعيدي

بعضَ ما حكيتِه لنا ونحنُ صغارٌ، أما الكوارث فاكتبي منها ما تُطيقينَ، والإشارةُ حتى الإشارةُ قد تفي بالغرضِ» (المصدر نفسه: ٢٠٦). كما يتّضح من النص، تظهرشعور الوطنية لحسن واِهتمامه بالمدينة وبلده في عيون القراء. ويدرك القارئ هذه الشعور لحسن من خلال النصوص السردية والممارسات التي اِتخذها من أجل الحرية وتسجيل شجاعته.

رقية، التي ترى إصرار السارد، تبدأ سردهابكل صعوبة ومكابدةوتفشل عدة مرات؛ لكنّ النية الحسنة وأهمية تسجيل الأحداث تعيد روح الأمل إلى الحياة.بالإضافة إلى الساردة الرئيسة للرواية، التي تسرد قصتها لمخاطب داخل الروايةأي المروّي له (حسن)، يسرد ويحكي كل من الساردين (الثانويين) بقصتهم الخاصة لمخاطب معين. في رواية عَبِد ، الذي يمتد من الصفحات ٢٣٨ إلى ٢٥٥، يعرّف مخاطبه للقارئ بعبارة "العزيزين صادق حسن" (المصدر نفسه : ٢٤٦). وبالتالي، فإنّمونولوج الساردين لا يوضع أيضاً في مجال المونولوج الداخليلأن يتوفّر المجال للقارئ أن يتعوّد على تقنية تيار الوعي:«العزيزينِ صادقُ وحسنُ... هذة هي الصورةُ التي تمكّنَتُ من تجميعِ أجزائِها عمّا حَدَث في مُستشفى عَكا يَومَ الجُمُعهِ السابعَ عشرَ من أيلول» (المصدر نفسه: ٢٣٨). اِتّضح أنّ السرد في روايةالطنطورية لا يخلو من المخاطب أو المروّي له، لذلك لا يمكن اعتباره المونولوج الداخلي. الآن السؤال الذي يطرح نفسه ما هو نوع المونولوج في الرواية؟

ب)المونولوج المسرحي:يعدّالمونولوج المسرحي أكثر حضوراً في مجال الشعر والدراما، لكن المؤلف المعاصر، بما في ذلك رضوى عاشور، لا يقتصر على تقنية سردية واحدة بل يجرّب كلّ تقنيات سردية. يعد الوجود المنظور الموضوعي والمخاطب (المروّي له) واحد من أهم ميزات المونولوج المسرحي (ميرصادقی، ١٣٨٢: ٤١٤). في رواية الطنطورية، أيضاً، المِؤثر الداخل في نسيج السرد،فله وجهة نظر محدودة وموضوعية ومادية لتركيزه على السرد،وعلمه على قدر علم شخصيات الرواية.ووجود الحوار والمحادثة والمروّي له داخل نسيج الرواية (حسن) قد عزّز هذا الجانب المسرحي للنص، مما جعله فرصة مثالية للمونولوج المسرحي عند رقية وغيرها من الساردين داخل القصة. تحكي الساردة عن رأيهاللبقاء في بيروت:« في المستقبلِ سأتأملُ الأمرَ طويلاً. أتساءلُ لِمَ لَمَ أرحلْ؟! هل كنتُ وَرثتُ عن عَمي أبو الأمين الشعورَ بأنّني لستُ غريبةً...ربما كنتُ غيرَ راغبةٍ في الابتعادِ أكثرَ.كأنّ شاطئَ بيروتَ يقودني إلى شاطئ بلدِنا.»(عاشور: ٢٦٢).الساردة تبثُّ الشكوى في هذا المقطع،للمروّي لها وتعتبره صديقًا

وفيّاً ومتعاطفًا لنفسها.إنّ استخدام الأسئلة والغموض والريب الذي تعبّر عنه الساردة من وجهة نظرها الخاصة، يثير أيضاً شعور التعليق عند المروّي لها،فتشوّقهفيسايرهاالأنْيشاركها في خلق الرواية.

حاولت المؤلفةعرض قصة اِعتقال «أبو محمد» من قبل إسرائيل.تروي الساردة الحادثبشكل موجز لمرة واحدة وتوفّر السياق مرة أخرى لأنْيتحدّث أبو محمد ويخبر قصة الاِعتقال حتّى يتمكّن المخاطب من فهم معنى السرد ومغزاه وظروفه المعنويةبوضوح وجمال، لأنّ الدقة في الفهم السردي تعتمد على الدقة في الوصف والصورة بحيث يمكن للأحداث أنْ تدخل عالم الإبداع بهوية جديدة وخالدة، مما يتيح للمخاطب أكبر قدر من القدرة والعلم على فهمه:«خرجتُ من المعتقلِ بعد عامٍ ونصفٍ. كنتُ مَحظوظاً بعَد الشهرينِ من خروجي من المعتقلِ وجدتُ أهلي وكانوا في دمشقَ. كانوا في وضعٍ قاسٍ جدًا ولكنهم كانوا جميعاً أحيا، أمي وأبي وأخواتي الأربع والولدان الصغيرانِ...لم يمُت أيُ منهم لا في المجزرةِ ولا من الجوعِ والرحلةِ الشاقةِ ...»(المصدر نفسه: ٣٠٥).يستخدم السارد هناتقنيات صياغية ولغوية للتعبير عن مشاعره والتعبير عنها في هذا المقطع، حيث يستخدم كلمات لا تحمل أيشعور بتضرع و التماس وإلحاح - التي يستخدمها الأشخاص العاديون في المحادثات اليومية - بدلاً من ذلك، يستخدم كلمة قوية وصلبة تستحق الملحمة والكفاح.فلهذا السبب، مع إطلاق سراح «أبو محمد» وسعادته في صحة الأسرة، على الرغم من المشاكل، فإنّ القارئ سعيد أيضاً، ونتيجة هذا الإحساس لدى المخاطبيؤدي إلى تقليل المسافة بين السرد والقصة.

الساردة غير قادرة على الدخول في الشؤون الداخلية للشخصية ومكنوناتها النفسية، وفي النموذج التالي تمارس الساردة بتبئير شخصية مريم من المنظور الخارجي والموضوعي للمروّي لها (حسن):« فاجأتَنى مريمُ فاجأني أنَّها وهي في الخامسةَ عشرةَ من عمرِها لم تَعد طفلةً، كانت اِمرأةً قويةً وَجدتُها تَقفُ بجواري وتُغَنّي لي بعضَ أبياتِ الأغنيةِ بصَوتٍ خافتٍ»(المصدر نفسه:٣٨٧).تسرد الساردة من خلال منظور موضوعي وجسدي وسلوكي، روايتهاللمروّي لها الداخل السردي والقارئ.

٤-٦-الساردة بضمير الخطاب:

تستخدم المؤلفة مجموعة متنوعة من الأساليب السردية في روايتها وتمنح شخصياتها حرية العمل لأن تبلغوا صوتهم مباشرة إلى قرائهم وقتما يريدون، يسود نوع من الديمقراطية على النص والشخصية،مثل العالم الحقيقي؛وهذا يعني أن تجرّأت التيارات المعارضة أيضاًعلى التعبير عن آرائهم، جنباً إلى جنب مع فكرة السرد السائدة، لأنّ تورّط الساردة في الرواية وتدخلها لم يسمح لأحد أن يظهر صوته(مريم، عابد، حسن، إلخ) مسموعاً مباشرة من قبل القراء أي بعبارة أخرى تحظى الرواية بتعدُّد الأصوات(رواية بولى فونية).

تلعب الساردة بضمير الخطاب في لباس التعاطف وإعطاء المعلومات للمخاطب. يتبع الفصل الثاني والعشرون من الرواية بالسرد بضمير الخطاب. في هذاالمقطع، يكون كل من الساردة والبطلة والمخاطب، شخصية واحدة وهي «رقية»:« تّعلِّمُك الحربُ أشياءَ كثيرةً. أولُها أن ترهفَ السَّمعَ وتنتبه لتقدِّرَ الجهةَ التي يأتي منها إطلاقُ النيرانِ، كأنّما صارَ جسمُك أذناً كبيرةً» (المصدر نفسه:١٨٣).

في مثل هذه الحالات، يتمّ تحويل صوت الراوي إلى أصداءين، وينادي في هذه الحالة السارد المراقب،البطل بضميرالخطاب، أي أنّ السارد يتحدّث إلى نفسه. يقول دليكونت: "في هذا النوع من السرد ، يتمّ التعبير عن وعي البطل أو شعوره في دور السارد ، ويتمّ التعبير عن الجزء البطولي للبطل في المخاطب".(Delconte,2003: 208).

تعتبر الساردة والمروّي له والبطلة هي شخصية رقية في النموذج التالي.تكشّف الساردة عن شخصيتها من خلال العمل السردي، وتكشّف للمروّي لها (رقية المرويّة) بضمير الخطاب "أنت" وتتحدّث معها عن الخوف القاتل الذي يمكن أنْ يكون مؤذيا حتى الموت، وتعبّر عن معظم أفكارها ومشاعرها الخاصة للمروّي له بمساعدة هذه الطريقة. ببساطة، تتحدّث رقية الساردة إلى رقية المروّية لها عن رقية البطلة:«يَتَحوّلُ خوفُك إلى مَرضٍ خبيثٍ يأكلُ من جسمِك كلَّ يومٍ حتى يأتي عليه. فتوفِّرك القذيفةُ و يقتلُك الخوفُ» (عاشور: ١٨٣).في السرد بضمير الخطاب، لا يمثّل السارد مجرد معبّر عن السرد ؛ ولكن يمكن أن يتدخّل البطل و المروّي له أيضاً في السرد لأنّ القارئ يشعر أنّههوالذي يخلق القصة ويتحدّث عن نفسه. وانّه يبحث عن ذكرياته أو يبحث عن مطلوبه.

في ما يلي، تعود الساردةمنالساردة بضمير الخطاب إلى الساردة بضمير المتكلم وتعلن حضورها؛ وتمّ التغيير في العرض القصصي من الساردة بضمير الخطاب في«يرتبك»، إلى الساردة بضمير المتكلم في«لأنّني لا أعرف» ببراعة ويتمّ الاستفاد من الضمير "أنت" وتغييره إلى الضمير "أنا" بهدوء ومهارة لدرجة أنّه يبدو أنّ المروّي له شخص آخر غير السارد ومن الخارج عن نسيج القصة.الساردة المراقبةتخاطب طفولتها (المروية) وتقول:« هنا تَتَعثرُ الجملةُ ويرتبُك الكلامُ لأنّني لا أعرفُ كيف يمكنُ تلخيصُ ما عِشناه في تلك السنواتِ».(المصدر نفسه:١٨٤).إنّ الاِستخدام الفني للأزمنة الثلاثة (الحاضر والماضي والمستقبل) - وهو ما يميز السرد بضمير الخطاب - جعل الأحداث التاريخية تأتي حية وحيوية في الرواية ولمسها المروّي له جيداً.

خامساً-النتيجة:

مما تتميز رواية الطنطورية هي تأرجح الساردة؛ في هذه الرواية، تعتبر الساردةمرنة وتتغير مع كل فصل من الرواية. تسعى الكاتبة من خلال تذبذب الراوي، وفوضى الشخصيات وتشويشهاأن توصل صوتها إلى المخاطب، بحيث يصبح القارئ عالقاًومتحيراًفي تعقيدات الرواية. اِستخدمت المؤلفة مجموعة متنوعة من وظائف الساردة الداخلية (الساردة المراقبة، الساردة البطلة، والأنا الشاهد ، والساردة الضمنية، والسارد بضمير الخطاب) في سردها وهذا التنوع جاء تبعاً لطبيعة الأفكار المطروقة في الرواية و الحالات النفسية للساردين.

تمّت عملية السرد في جزء كبير من الرواية بالسرد بضمير المتكلم. يتجسّد السرد بضمير المتكلم بسبب الاِسترجاع والمسافة الكبيرة بين الرواية والقصة بطريقتين: في البدايةرقية التي تفكر بمنطق المرأة الناضجة، البالغة من العمر ستة وستين عاماً التي تعرف التفاصيل والحقائق، والثانية رقية، فتاة صغيرة في الثالثة عشرة من عمرها والتي لا تعرف إلا ما يسمح لها عمرها الفتي وخبرتها القليلة بمعرفتها. الساردة الأولى هي الساردة المراقبة والثانيةهي الأنا المروّية.

هناك بون شاسع بين الساردة المراقبة والأنا المروّية بسبب خبرتهما وعمرهما. تتداخل الساردة المراقبةفي سرد الأنا المروّيةتقطع السرد وتنقلنا للحظات من زمن القصة في الماضي إلى زمن السرد لنسمعها وهي تتذكّر.جعلت معرفة الأنا المروّية المحدودة تقترب من حيث المظهر أو الموضوعية أو التصرّف إلى شخصيات الرواية و تعجز عن اقتراب إلى الشؤون الداخلية للشخصيات.الساردة

في هذه الرواية يمكن الوثوق بها لأنّها تتجنّب مجاهرة الرأي مباشرة ولاتدخل صراعات وتتخلّى عن الاِستنتاجات الأخلاقية وصدور الأحكام اعتباطياً. وتسرد الأنا الشاهدة في حضور الأنا البطلة أحداث الرواية وفي غياب الساردة البطلة تسرد الساردة الضمنية أحداث الرواية من منظورها.وتلعب الساردة بضمير الخطاب أيضاً دور التعاطف والشعور بالعلاقة الحميمة وإعطاء المعلومات للمخاطب في قسم قصير من الرواية. إنّ الاِستخدام الفني لسرد بضمير الخطاب يضفي الحيوية على الأحداث ويخلق شعوراً بالقرب من القارئ فيالرواية.

نظراًلوجود المروّي له داخل نسيج القصة (شخصية حسن)، فإنّالمونولوج في الرواية يعتبر المونولوج المسرحي، والساردة البطلة تروي لحسن قصة حياتها وأحداث فلسطين، لذلك لا يوجد افتراض وجود المونولوج الداخلي. في النهاية يجب أن يقال أنّالكاتبة كانت قادرة على اِستعادة أحداث هزيمة فلسطين واِحتلالها للمروّي له، نشطة وحيوية من خلال تطبيق مجموعة متنوعة من الساردين داخل القصة (الساردة المراقبة، الأنا البطلة،الأنا الشاهدة، الساردة الضمنية، الساردة بضمير الخطاب والأنا المونولوجي المسرحي).

المصادر

- ابراهيم، السيّد.(١٩٩٨). ***نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة***، جامعة قاهرة، كلية الآداب: دارقبا للطباعة والنشر والتوزيع.
- اخوت، احمد.(١٣٧١).***دستور زبان داستان***. اصفهان: نشر فردا.
- ايوب، محمد. (٢٠٠١).***الشخصية في الرواية الفلسطينية المعاصرة (في الضفة الغربية وقطاع غزة ١٩٦٧-١٩٩٣)***،: بی‌نا.
- برنس، جرالد.(٢٠٠٣).***المصطلح السردي(معجم المصطلحات)***،(عابد خزندار، مترجم)، القاهرة: مجلس الأعلى للثقافة.
- تودوروف، تزوتان.(١٣٨٢).***بوطيقای نثر***، ترجمه انوشيروان گنجی پور، تهران: نی.
- جنيت، جيرار.(١٩٨٧).***خطاب الحكاية(بحث في المنهج)،(*** محمد معتصم وآخرون مترجمون)، (ط٢)، الرباط، المجلس الأعلى للثقافة: الهية العامة للمطابع الأميرية.

- الحجمري، عبد الفتاح.(١٩٩٣). «السارد في رواية " الوجوه البيضاء »، ***فصول (مجلة النقد الأدبى)***، ج ١٢(٢)، ١٧٩-١٤٦.
- زيتوني، لطيف.(٢٠٠٢). ***معجم المصطلحات نقد الرواية***، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.
- عاشور، رضوى.(١٣٨٦).***تجربه‌ی نویسندگی من***، مترجم ياسمين احمدى،***فصلنامه سمرقند***، سال پنجم، (شماره ١٧)، ٢٥٥-٢٦١.
- ---------.(٢٠٠٨). ***أطياف***،مصر، القاهرة: دار الشروق.
- ---------.(٢٠١٠).***الطنطورية***،مصر، القاهره: دارالشروق.
- لحمداني، حميد.(١٩٩١).***بنية النص السردي(من منظور النقدالعربي)***، بيروت: المركزالثقافي العربي.
- المر، فاتن.(٢٠١٤). فعل السرد والصراع في رواية الطنطورية لرضوى عاشور، **موقع قناة المنار**.١-٣ . استرجعنا في تاريخ ١٢ ديسمبر ٢٠١٥

  http://archive.almanar.com.lb/article.php?id=727296
- مرتاض، عبدالملك.(١٩٩٨).***في نظرية الرواية***، الكويت: عالم المعرفة.
- ميرصادقي،جمال.(١٣٨٢). ***ادبيات داستاني(قصه، رمانس،داستانكوتاه،رمان)***،تهران: بهمن.

المصادر الانجليزية

- 16.Delconte. Matt. (2003)"Why you can't speak: second person narration, voice and a new model for understanding narrative" Style 37: 204- 219.
- المصادر الانترنتية: أُسترجعت في تاريخ ٥ نوفمبر ٢٠١٩

http://alafkar.net/%D8%AF%D9%88%D9%91%D9%89- /

References

- **Ibrahim, Assayad. (1998). Theoretical theory: a study of literary criticism approaches in**
- **treating story art, Cairo University, Faculty of Arts: Dergaba for printing, publishing and distribution.**
- **Okhovat, Ahmad (1371). Grammar of the story. Isfahan: Tomorrow's publication.**
- **. Ayoub, Muhammad. (2001). the character in the contemporary Palestinian narrative (in the West Bank and Gaza Strip, 1967-1993): und.**
- **Prince, Gerald. (2003). the narrative term (glossary of Al-hajmari, Abdel-Fattah. (1993). "The narrative in the novel" White Faces ", chapters (Journal of Literary Criticism), part 12 (2),pp 179-146.**
- **Zaytoni, Latif. (2002). Glossary of Criticism of the Novel, Beirut: Lebanon Library Publishers.**
- **Ashour, Razavi (2007). My Writing Experience, Translated by Yasmin Ahmadi, Samarkand Quarterly, Fifth Year, (No. 17), pp 255-261.**
- **Ashour ,Radwa. (2008). Atyaf, Egypt, Cairo: Dar Al Shorouk.**
- **Ashour ,Radwa .(2010). Altantoura, Egypt, Cairo: Dar Al Shorouk.**
- **Lhmdani, Hamid. (1991). The Structure of the Narrative Text (from the Perspective of Arab Criticism), Beirut: The Arab Cultural Center.**
- **terms), (Abed Khazindar, translator), Cairo: The Supreme Council of Culture.**
- **Todorov, Tzotan (2003). Poetry Prose, Translated by AnushirvanGanji Pour, Tehran: Ney.**
- **Genette, Gerard. (1987). the Speech of the Story (Research in the Curriculum), (Muhammad Mutasim and Others Translators), (2nd Edition), Rabat, The Supreme Council of Culture: The General Idea of the Emiri Printing Press.**
- **Al-Murr, Faten. (2014). The act of narration and conflict in the narration of Al-Tanturiyya by RadhwaAshour, Al-Manar TV website. 1-3. Retrieved on December 12, 2015**
- **http://archive.almanar.com.lb/article.php?id=727296**
- **Murtad, Abdulmalik. (1998). In the theory of the novel, Kuwait: the world of knowledge.**
- **Mirsadeghi, Jamal (2003). Story Literature (Tales, Novels, Short Stories, Novels), Tehran: Bahman.**

- **Delconte. Matt. (2003)"Why you can't speak: second person narration, voice and a new model for understanding narrative" Style 37, p_p 204- 219.**
- **Internet sources: retrieved on 5 November 2019**
- **http://alafkar.net/%D8%AF%D9%88%D9%91%D9%89- /**

مطالعات روایت شناسی عربی
شاپا چاپی: ۷۷۴۰-۲۶۷۶

کارکرد راوی در رمان بر اساس دیدگاه ژرار ژنت

نسرین عباسی رایانامه: noresideh@semnan.ac.ir
دانش آموخته مقطع دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه بوعلی سینا همدان.
صلاح الدین عبدی رایانامه: s.abdi@basu.ac.ir
دانشیار رشته زبان و ادبیات عربی دانشگاه بوعلی سینا همدان

چکیده
بررسی و تحلیل راوی، شاخصی مهم برای شناخت فرم وچگونگی ارائه حوادث داستانی است به نحوی که مفهوم تازه‌ای را به مخاطب القا کند. ژرار ژنت از نظریه پردازان ساختارگرا است که به صورت علمی وهدفمند به مطالعه راوی و انواع آن پرداخته است. رمان تاریخی الطنطوریهٔ، اثر رضوی عاشور، نویسنده‌ی معاصر مصری، به دلیل گزینش تکنیک‌های گوناگون روایتی، گزینه‌ای مناسب برای مطالعات روایت شناسی محسوب می‌شود. نویسنده در این رمان، از انواع راوی درون داستانی(راوی ناظر، قهرمان، من شاهد، من دوم نویسنده و دوم شخص) بهره جسته است. وی در این رمان به دلیل دانش اندک راوی تجربه‌گر، از راوی ناظر کمک می‌گیرد تا خلأ اطلاعاتی تجربه‌گر را جبران کند. همچنین گسستگی زمانی در پرداختن به حوادث و محدودیت ادراک راوی (اول شخص/تجربه‌گر) سبب شده که روایت، توسط راویان متعدد دیگر، گزارش شود. منِ شاهد و راوی دوم شخص از آن جمله‌اند که در بخش‌هایی از رمان به شرح رخدادها از افق دید خویش می‌پردازند، چنان که منِ دومِ نویسنده نیز در زمان غیبت راوی قهرمان، به روایتگری می‌پردازند. از آنجا که تک گویی در این رمان، دارای مخاطب درون داستانی است، به شکل نمایشی نمود می‌یابد و درونی نیست. این پژوهش با روش روایت شناسی ژرار ژنت و براساس رویکرد توصیفی - تحلیلی به بررسی ابعاد وموقعیت شناختی راوی در رمان الطنطوریه می‌پردازد تا با درک و فهم آن عناصر، عرصه برای کشف، شهود و روش تولید معنا از متن وی فراهم شود.

کلیدواژه‌ها: ژنت، راوی درون داستانی، روایت شناسی عربی، دانش محدود راوی، رضوی عاشور، الطنطوریه

استناد: عباسی، نسرین؛ عبدی، صلاح الدین. پاییز و زمستان (۱۳۹۸). کارکرد راوی در رمان بر اساس دیـدگاه ژرار ژنت (به زبان عربی). مطالعات روایت شناسی عربی، ۱(۱)، ۱۵۵-۱۲۹.

مطالعات روایت شناسی عربی، پاییز و زمستان ۱۳۹۸، دوره۱، شماره۱، صص. ۱۵۵-۱۲۹.

دریافت: ۱۳۹۸/۱۰/۲۱ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۱/۱۹

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

STUDIES IN ARABIC NARRATOLOGY

PRINT ISSN: 2676-7740

The Structure of Characterization in Malik Haddad's *The Flower Quay No Longer Answers*

Aliakbar Noresideh noresideh@semnan.ac.ir
Assistant Professor of Arabic Language and Literature, Semnan University, Semnan, Iran.

Abstract

The study of character and characterization in literary texts is a complex issue, which requires a comprehensive knowledge and understating of characterization methods and techniques. One reason for such complexity is the limitation of time and space in most of literary texts. A literary character, in order to be accounted as an influential element in a literary work, should be developed within technical frameworks and equipped with motivation. *The Flower Quay No Longer Answers* (1961) is one of the latest novels of Malik Haddad, an Algerian poet and author whose *oeuvre* has influenced the literary tastes of the Algerians. In this novel, the protagonist shares common characteristics and destiny with the author. Adopting a technical method, this paper examines different layers and structures of characterization in *The Flower Quay No Longer Answers* in order to delineate the way the author has developed the novel's characters. It can be suggested that an analytical method dominates the novel's characterization structure. It can be concluded that this novel does not share common characteristics with short stories and manages to portray different images for readers due to the abundance and interconnection of characters and places.

keywords: Al-Jazeera novel, Arabic Narratology, owner of Haddad, character structure, denomination of the name, personality past.

Citation: Noresideh, A. Autumn & Winter (2019-2020). The Structure of Characterization in Malik Haddad's The Flower Quay No Longer Answers. Studies in Arabic Narratology, 1(1), 156-185. (In Arabic)

Studies in Arabic Narratology, Autumn & Winter (2019-2020), Vol. 1, No.1, pp. 156-185

Received: November 26, 2019; Accepted: February 10, 2020

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

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

بنية الشخصية في رواية "ليس في رصيف الأزهار مَن يُجيب" لمالك حدّاد

علي اكبر نورسيده البريد الألكتروني: noresideh@semnan.ac.ir
أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة سمنان

الإحالة: نورسيده، عليأكبر خريف وشتاء(٢٠١٩-٢٠٢٠). بنية الشخصية في رواية "ليس في رصيف الأزهار من يجيب" لمالك حدّاد. دراسات في السردانية العربية، ١(١)، ١٥٦-١٨٥.

دراسات في السردانية العربية، خريف وشتاء ٢٠١٩-٢٠٢٠، السنة١، العدد١، صص. ١٥٦-١٨٥.

تاريخ الوصول: ٢٠١٩/١١/٢٦ تاريخ القبول: ٢٠٢٠/٢/١٠

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

الملخّص

يعتبر بناء الشخصية من الأمور الصعبة في قصّ الرواية، بحيث يطلب جهداً فنياً كبيراً، وخبرة عميقة بأساليب الفن القصصي. ولكي تكون الشخصية الروائية عنصراً مقنعاً في الرواية، يجب أن تكون متطورة وذات أبعاد تحددها، كالحوافز والدوافع التي تدفعها للقيام بعمل ما. كانت رواية (ليس في رصيف الأزهار من يجيب)، من آخر ما كتبه مالك حداد، الشاعر والكاتب والروائي الجزائري . يشترك الروائي في هذه الرواية مع البطل(خالد بن طوبال) في كثير من السِّمات ممّا دفعنا إلى دراستها. ترمي هذه المقالة باستخدام الأسلوب الفني إلى دراسة تصنيف الشخصية وبنيتها كعنصر فنيّ لهذه الرواية، وتسعى لرصد الطرق التي استخدمها حدّاد في عرض شخصياتها في المجتمع الروائي، إذ تحتل الشخصية موقعاً هاماً في بنية روايته. تستنج هذه المقالة أنّ تعدّد

الشخصيات و تماسكها و كثرة الأحداث، وتنوع البيئات و الطريقة التحليلية في بناء الشخصيات طاغية على معالم الشخصيّة عند حدّاد.

الكلمات الدليلية: الرواية الجزائرية، السردانية العربية، مالك حدّاد، بنية الشخصيّة، دلالة الاسم، ماضي الشخصيات.

المقدمة

مالك حدّاد (١٩٢٧م – ١٩٧٨م) شاعر وأديب وروائي من ألمع الكتاب الجزائريين الّذين كتبوا مؤلفاتهم وأبحاثهم باللّغة الفرنسية. غير أنه ترجم أغلبها ونشرت في لبنان وتونس ودمشق والجزائر تحت. «فلا نستطيع أن نعدّه في جماعة الكتاب الفرنسية لأنّه في الحقيقة عربيّ الرأي والأصالة والنّزعة» (قادري، ١٣٨٩ش:١٠٣). فمن "سأهبك غزالة، إلى "الشقاء في خطر" إلى "الانطباع الأخير" إلى "التلميذ والدرس"، إلى "ليس في رصيف الأزهار من يجيب" ظلّ حدّاد يحمل مأساة الاستعمار و اللّغة، وربّما بحسّ يختلف عن الآخرين، فهذا المهمّ "الاستعمار" هو الّذي حدّد مسار كلّ أعماله. يقول مالك حدّاد: «لقد أراد الاستعمار أن يكون عندي هذا النقص، لا أستطيع أن أعبّر بلغتي»(وتار، ٢٠٠٠م:٢٠٥). نجد الصّبغة العربية الجزائرية في قراءة أعماله الأدبيّة رغم هذا الاغتراب اللّغوي، فكأنها أفكار عربية صبّت في وعاء لغة أجنبية. وقد صادف إبداعه برمّته فترة الحرب، إذ إنّ المؤلف لم ينشر أيّ كتاب بعد انتزاع الاستقلال لأنه كان يرى في ترجمة نصوصه إلى العربية بديلاً عن صمته وتوقفه التّام عن الكتابة. كانت رواية "ليس في رصيف الأزهار من يجيب" (١٩٦١م) من آخر ما كتبه حدّاد وقد ترجمها "ذوقان قرقوط" إلى اللّغة العربية. والرواية قصة ذكريات الروائي الجزائري الذي أراد أن يصوّر خلالها آلامه الشخصية و ما يكابد من احتلال الجزائر بيد الفرنسيين و البطل في هذه الرواية هو نفس الروائي و بلغة أخري رمز لكل أبناء بلده. «إنّ الشخصية تحتلّ موقعاً هاماً في البنية الفنية للرواية»(اوستن وارين و رينيه ويلك، ١٩٨٥م:٢٢٦). «تأتي للشخصية أهميتها كعنصر أساسي في الرواية، من اهتمام الرواية بتصوير المجتمع الإنساني الذي يشكل فيه الشخص العمود الفقري، والقوة الواعية الّتي يدور في فلكها كلّ شيء في الوجود»(وتار، ٢٠٠٠م:١٦٤). و قد جعل هذا المركزُ الهام

الذي تبوأته الشخصية في الرواية، أحدَ النقاد يعرّف الرواية بأنها «قصة لقاء الشخصيات بعضها مع بعضها، وإخبار بالعلاقات التي تنشأ بينها»(بحراوي، ١٩٩٠م:٢٦٩).

منهج البحث

إنّنا سنكتفي بدراسة الشخصيات الروائية التي تعيش في المجتمع الروائي لـ "ليس في رصيف الأزهار من يجيب"، باعتبارها أهمّ عناصر البنية الفنية لنرى كيف يبني حدّاد عنصر الشخصية وكيف يقيم العلاقات بين الشخصيات ثمّ كيف يقدّمها للقراء في شكل نصّ روائي. إذن سنتوقف عند تحديد عناصر البناء الفني للرواية التقليدية بشيء من التركيز لما فيه من أهمية، ثمّ سنقصر الحديث على أسلوب حداد في تجربياته الروائية بصورة عامة وبالتإلى سندخل في صميم البحث ونحاول تقصّي نصّ رواية "ليس في رصيف الأزهار من يجيب" لنرصد ملامح الشخصية فيها. وقد مهّدنا لذلك بكلمة موجزة عن وعيه الأدبي، وصدى تجربته بين أدباء عصره حيث كان له أثر كبير في تطور الذائقة الأدبية الجزائرية الحديثة. فالمسوّغ النقدي المقبول لمقاربتنا القصيرة هذه هو أن تحليل النص الأدبي من جوانبه كلّها مفيد و يلقي الضوء علي فهم جديد لأيّ نصٍّ أدبي. ثمّ سنرمي في النّهاية إلى بلورة بعض نتائج الدراسة. المنهج الذي نتبعه في هذه الدراسة هو "المنهج الفني" الذي يستخدم عادة في تحليل و دراسة الإنتاجات الأدبية و تقييمها. إذ ينطلق هذا المنهج علي دراسة النص دراسةً تحليلة بغية الوصول إلى أغراضه وجمالياته، وهو منهج قائمٌ على تذوّق النص، وعلى تحليله فنياً. «وقد يكون صواباً أن نسمّي هذا المنهج "منهج خدمة النص الأدبي" أو "منهج الرؤية الداخلية للنص"»(داود، ١٩٧٥م:٩). وقادنا ذلك إلى الاعتقاد بأن المنهج الفني صالح لمثل هذه المقاربة النقدية «لأنه منهج يهتمّ بأسلوب الروائي في بناء عناصر روايته، وفي إقامة العلاقات بينها داخل المجتمع الروائي. فهو يملك إجراءات واضحة محددة في بناء الشخصية و غيرها من العناصر، وهي إجراءات تلائم مفهوم الرواية التقليدية وتصلح لتحليل نصوصها»(الفيصل، ٢٠٠٣م:٢٢).

خلفية البحث

حظيت أعمال مالك حدّاد الأدبية والفنية المطبوعة بأسرها بإعجاب معاصريه، لكنّها قلّما حظيت باهتمام الباحثين. و بالنسبة لروايته هذه، فإنّنا لم نعثر على دراسة سابقة في نفس

الموضوع، اللّهم إلّا ما جاء كشذرات مبعثرة في سطور عدّة. وكانت القلة النادرة فحسب هي التي تتميز بالتفرد والأصالة وإضافة عصارة فكر جديد في هذا المجال. كالمقال الذي كتبته نوال بن صالح في "الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية وثورة التحرير؛ صراع اللغة والهوية" والذي نشر في مجلة المخبَر بجامعة محمد خيضر بسكرة سنة ٢٠١١م. وهي تتناول فيه بعض أعمال مالك حداد الأدبية في بضع صفحات باعتباره واحداً من الكتّاب الذين ألّفوا أعمالهم الأدبية باللغة الفرنسية وذلك من خلال دراستها إشكالية تصنيف الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية. ثمّ ما قام به بوجمعة بلقليل في رسالته "باريس في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، رواية مالك حداد سأهبك غزالة أنموذجاً" بجامعة منتوري بقسنطينة في ماي ٢٠١١م، و هو يتطرّق فيها إلى دراسة دور مدينة باريس والعلاقات المكانية في النص الروائي المتناوَل.

أسئلة البحث و الفرضيات

حينما ندخل في موضوع دراسة بنية الشخصية في هذه الرواية تتبادر إلى خاطرنا الأسئلة التالية:

ما هي الميزات الرئيسة للرواية المدروسة؟ كيف صوّر مالك حداد البعد الجسمي لشخصيات روايته؟ ما هي دلالات الاسم في رواية مالك حداد؟ ما هي مكانة ماضي الشخصيات في هذه الرواية؟

نفترض أنّ من ميزات كتابات حدّاد في هذه الرواية، هي الجرأة وتجاوز العادات في تلك المرحلة الزمنية التي نشر رواياته فيها. يهتمّ الروائى بالبعد الجسمي في رسم شخصيته، من حيث طولها وقصرها والملامح الأخرى المميّزة. وبالنسبة لدلالة الاسم يبدو أنها قد حاكت الرواية التقليدية الواقع، فاطلقت على شخصياتها أسماء مقرونة بنسبتها وألقابها بغية الإيهام بواقعيتها وللإسهام في جعلها واضحة أمام القارئ من غير أن يختلط أمرها عليه. وهذا نفسه، ما فعله حدّاد بالنسبة لأكثر شخصياته الروائية. اهتمّ حدّاد في هذه الرواية بماضي شخصياته الرّوائية، فلا نجد الشخصية المحورية والشخصيات الثانوية إلاّ وهو يقف عند ماضيها. لما في هذا الأمر من الأثر في تكوين شخصيات روايته هذه.

أدب مالك حدّاد

من آثار حدّاد الروائية "الشقاء في خطر" ديوان شعر(١٩٥٦م) و"الانطباع الأخير" رواية(١٩٥٨م) و"سأهبك غزالة" رواية (١٩٥٩م) و"التلميذ والدّرس" رواية(١٩٦٠م) و"ليس في رصيف الأزهار مَن يجيب" رواية(١٩٦١م) و"اسمع و سأناديك" ديوان شعر(١٩٦١م)، (نويهض،١٩٨٠م: ٢٨١)، وكلّها نشرت في العاصمة الفرنسية، وترجم بعضها إلى العربية. وله أبحاث وقصائد كثيرة نشرت في الصحف الوطنية بعد الاستقلال، ومنها جريدة "النصر" كما كتب عدة سيناريوهات لأفلام حول كفاح الشعب الصحراوي. كتب حدّاد جميع مؤلفاته تلك خلال سنوات ثورة التحرير(١٩٥٤-١٩٦٢م)، لكنّها -على قلّتها- حفرت عميقاً في الذائقة الأدبية الجزائرية، وتحوّل صاحبها الذي كتب يوما: «اللّغة الفرنسية حاجز بيني وبين وطني أشدّ وأقوى من حاجز البحر الأبيض المتوسط.... وأنا عاجز عن أن أعبّر بالعربية عمّا أشعر به بالعربية.... إن الفرنسية لمنفاي...»(حدّاد، ١٩٦٨م:٢)، إلى أيقونة إبداعية. يقول سامي جندي في مقدمة ترجمته لرواية "التلميذ والدرس":«لكنّه لابدّ وأن يكتب، لابدّ وأن يغني أحزان الجزائر، فعكف على الفرنسية يبحث عمّا يروي ظمأه منها وكأنّه يقضمها قضماً، فخرجت من بين يديه كلمات تحسّ وأنت تقرأها بما يشبه التعذيب وكأنّه انتقم من اللّغة الفرنسية فلم يكتبها إلّا بعد أن تجمّع في حروفها كلّ التعبير، كلّ أجوائه الحانقة. فوجدت في ترجمته عسراً لم أعانه في أي كتاب آخر»(حدّاد،١٩٦٠م:١٣). فكان يرى في ترجمة نصوصه إلى العربية بديلاً عن صمته وتوقفه التام عن الكتابة، ولم يعايش إلاّ محاولات قليلة في ذلك حتى تُوفي في الثاني من شهر جوان/ يونيو سنة ١٩٧٨م، بقسنطينة.

البنية الفنية للشّخصية في الرّواية

اتّسم فن الرواية عند مالك حدّاد بالثراء والتّنوع، فكشف الروائي حدّاد عن موهبة أدبية خصبة، وحسبه أنه ظهر في وقت تحارب فيه الثقافة العربية والإسلامية بشتّى الوسائل الاستعمارية فضلاً عن فقر التاريخ الأدبي الجزائري إلى الأدب الرّوائي. هكذا شقّ حدّاد طريقه الأدبي ورسم بعض معالم الرواية العربية في الأدب الجزائري المعاصر، فاستحقّ أن يكون علماً رائداً لهذا الفن الأدبي."وتتحدد الشخصية أيضاً بملامحها وتصرفاتها والتي تزيدها عمقاً ومتانة، كما يجب أن

تكون شديدة الارتباط بالحدث مؤثرة فيه، ومتأثرة به»(القبّاني،١٩٦٥م:٦٩). يقول ميرصادقي:«إنّ عنصر الشخصية (Character) وتصنيفها (Characterization) من أهمّ عناصر الرّواية ودراستها هي أكثر صعوبة وغموضاً من دراسة العناصر الأخرى كالحبكة. زد على ذلك أن شخصيّات الرواية بإمكانها أن تحتظى في الحياة الخارجية على يد المتلقّي والقارئ إذا تمكّن الكاتب الحاذق من تماسكها، فلها تأثير إيجابي أو سلبي في المجتمع الإنساني»(ميرصادقي،١٣٨٥ش:٨٣). يبدو أنّ الشخصيات كانت تمثل أكبر اهتمام بالنسبة للسارد على اعتبار أنها عنصر مباشر في إبلاغ رسائله انطلاقاً من كون «المتكلم في الرواية هو دائماً وبدرجات مختلفة منتج إيديولوجي»(باختين، ١٩٨٧م:٥٦). قبل أن نتوغل في صميم البحث نحاول تحديد أركان الرواية أو بنيتها الفنية من خلال ما يدعو إليه النقّاد. يقول السيّد قطب:«ليست الرواية هي مجرد الحوادث أو الشخصيات. إنما هي – قبل ذلك – الأسلوب الفني، أو طريقة العرض التي ترتّب الحوادث في مواضعها، وتحرّك الشخصيات في مجالها، بحيث يشعر القارئ أن هذه حياة حقيقية تجري، وحوادث حقيقية تقع، وشخصيات حقيقية تعيش. وليس المهم هو نوع الحادثة وضخامتها، ولا لون الشخصية وعظمتها، فالحياة تجري بالجميع. إنما المهمّ هو الطريقة، طريقة تناول الموضوع والسير فيه بحيث تؤدي إلى رسم صورة معينة للحياة، وكأنها تجري في طريقها الطبيعي. وطريقة رسم الشخصيات وتلوينها، بحيث تكشف لنا عن أكبر قدر من خصائصها، وتعيش في أوسع مجال تظهر فيه طاقاتها. ثمّ التعبير عن ذلك بعبارات وألفاظ تتناسق مع الجوّ والسياق والشخصيات»(سيد قطب،١٣٩٠ش: ٨٨). يختلف الباحثون اختلافاً كبيراً حول طبيعة أركان الرواية وعددها، لكنّنا نستطيع أن ننتهي إلى ضبط بضعة أركان أساسية تكاد تتفق معظم الآراء على أهميتها ولزومها في أية رواية كالتّالي:«الحدث وعناصره(المعنى والحبكة) وطرق بنائه وصوغه، الموضوع أو الخبر القصصي (البداية والعقدة والنّهاية)، النسيج القصصي وعناصره (السرد والوصف والحوار)، تصنيف الشخصية وطرق عرضها وأبعادها، الأسلوب ثمّ البيئة الفنية»(شريبط،١٩٩٨م: ٢٢-٣٩). يبدو من هذا التحديد وممّا سبق أعلاه أن أركان الرواية الفنية هي صعبة التحديد. ترجع هذه الصعوبة إلى كونها مادة فنية سريعة التغيير والتطور تتشعب فيها وجهات النظر حسب عوامل متنوعة، إلّا أن هذا التشعب يقودنا إلى اختيار دراسة ركن

الشخصية - وهي أهم الأركان كما يقال- وإلى إغفال العناصر الأخرى. وهذا الاختيار يشجّعنا على التطرق أحياناً إلى بعض الأركان الأخرى لما يوجد بينها من علاقات وثيقة.

ملخّص رواية "ليس في رصيف الأزهار مَن يجيب"

إنّ موضوع الرواية هو سرد آلام خالد وهو بطل مثقّف مغترب في فرنسا، ينشد أشعاراً يندد فيها بالاحتلال ويدعو إلى الاستقلال. ويتابع أخبار وطنه وشعبه الذي ما يزال يعيش تحت نير الاستعمار ويكتوي بناره. فيشترك الروائي مع "خالد" في الكثير من الأشياء. منها أنه أديب سافر إلى فرنسا ليعيش المنفى بعيداً عن وطنه وزوجته، ولم يعد إلى أرض الوطن إلا بعد الاستقلال وقد ظلّ هناك في فرنسا يناضل بقلمه و يشارك في الثورة بألمه ووجعه مثل بطل روايته تماماً. وفي البيت كانت زوجة البطل تقول لأولادهما إنّ بابا سافر إلى فرنسا ليؤلّف كتابا. كان خالد بن طوبال بطل الرواية لا يصرّح بحبّه لزوجته بل يفضّل أن يصلّي لها و هكذا كان يتحمّل فراقها، لكنها في النهاية خانته وأقامت علاقة علنية مع أحد الضبّاط. وفي مسير العودة إلى البيت حينما فتح خالد الجريدة التي اشترتها له مونيك زوجة صديقه سيمون، قرأ في الصفحة الثالثة خبراً يبدو لا أهمية له لأنّه مكتوب بحروف صغيرة: «تصاعد الإرهاب في الجزائر» ثمّ يليه: «اغتال بعض الإرهابيين امرأة مسلمة وضابطا مظليا في شارع الهوّة بقسنطنية .... وكانت المرأة قد قطعت منذ عدّة شهور علاقتها بزوجها الكاتب صاحب الاسم المستعار خالد بن طوبال»(حداد، ١٩٦١م:١٥٢). وهذا ما هزّ أركان خالد ودوّخ رأسه. المرأة المقتولة كانت وريدة زوجة خالد بن طوبال. إنّ الرواية حبلى بالذّكريات وأوجاع الانكسارات، انطلاقاً من مربّع ذكرياته بقسنطينة، مسقط رأسه وهواه ومدفن آلامه وآماله معاً. يرسم الروائي في هذه الرواية جوّ مدينة باريس الكئيب بحيّها "رصيف الأزهار" وجوّ مدينة قسنطينة المحتلّة وما يحدث لها، منها أحداث الربيع الدامي برصاص الاستعمار الفرنسي في ٨ ماي ١٩٤٥م. الملفت للنظر أنّ شخصية بطل الرواية(خالد بن طوبال) تشبه الروائي بمختلف مشاعره وأحاسيسه وإيديولوجياته. فيلتحم الهمّ الشخصي فيها بالهموم الوطنية والإنسانية، بمشاعر الحنين، بالخيانة وبالوفاء في بوتقة واحدة، لكنها جميعاً التهبت نيرانها في روح خالد الذي يشبه مالك حدّاد نفسه، في انكساراته، وأشواقه وتجاربه الشخصية. إذن هي الواقعية الشفافة في تجربة روائية ذات مضمون وطني إنساني، يعبّر

الكاتب فيها عن مآسيه وأحزانه. فإنّ رواية مالك حداد هذه، تعتبر أفضل رواياته وهي أكثر تماسكاً وحيويّة ومحتوى، بالرغم من أنّ الدور الكبير يتركّز في معظمه على مشاعر البطل وهو يفكّر ويتأمّل مباشرة. قد اختار حدّاد منذ الوهلة الأولى أن يكون "المنفى" هو المهاد الّذي يبذر فيه رموزه.

الأسلوب العام في بناء الشخصيّات عند حدّاد

تداخل الشعر بالسرد، والذاتي بالموضوعي، والوطني بالإنساني، والعاطفي بالفكري في روايات مالك حدّاد. فقد تأثّر بالشاعر الفرنسي"أراغون" في صدق مشاعره و بساطته و إيجاز كلامه و التصريح بمعتقداته وكذلك بالفيلسوف"برغسون" الذي يري أن العقل و الحسّ ليسا آلية لكشف الحقيقة بل هناك قوة داخلية و هي أعلي مراحل العقل. وحقّق بذلك وثبة حررت النصّ الأدبي الجزائري المكتوب بالفرنسية والعربية معاً من السكون الّذي هيمن عليه. يوافق فحوى رواياته تماماً هذا الأسلوب الإبداعي الّذي تبرز فيه البساطة الأزلية اليومية، كما يفتقد سرده إلى الزخرفة الأسلوبية والفصول المطوّلة. إذن بإمكان الباحث أن يحدّد أسلوبه العام في تصنيف شخصياته الروائية كما يلي:

١. رغبته في التعبير المباشر عن عقائده

إنّ حدّاد يعبّر عن إيديولوجياته تعبيراً مباشراً في رواياته بأسرها. فإنّه لم يخلق عالماً روائياً يضجّ بالصراعات والأحداث الضخمة ليستر إيديولوجياته وراءها، بل يحتال عليه بالتعبير المباشر الذي يقدّمه الراوي العالم بكل شيء في كثير من الأحيان أو باستعمال ضمير المتكلم الذي قام بدور راوي الأحداث في مثل"التلميذ والدّرس". وهذا الأمر يتّصل بموضوع طرح الرؤيا في الرواية، تلك الرؤيا التي آثرنا ألاّ نتحدّث عنها في هذا المجال القصير. «وذلك أن الرؤيا في الرواية الجيدة تنبع من النصّ، وفي المتوسط تتحكم فيه، وفي الضعيفة تفرض عليه. ولعلّ الروائيين متوسطي الجودة هم الذين أكثروا من استعمال الراوي العالم بكلّ شيء ستاراً للسيطرة على رواياتهم ووسيلة لتحكم الرؤيا فيها أو فرضها عليها»(الفيصل، ٢٠٠٣م:١٧). يقدّم حدّاد آراءه مباشرة في "ليس في رصيف الأزهار من يجيب" على لسان "خالد بن طوبال" وهو الشخصية المحورية في هذه الرواية والذي يشابه في مختلف آراءه مع الروائي نفسه. «وهذا نوع من المطابقة الذي يتجسد في

العلاقة بين الشخصية الروائية وخالقها الروائي. إذ انطلق بعض الروائيين العرب من أن الشخصية داخل المجتمع المتخيل انعكاس للتجارب المعيشة للروائي» (بحراوي، ١٩٩٠م:٢١٢). و كأنّ الرواية سيرة ذاتية لمؤلفها، أو هي سيرة إنسان آخر رغب الروائي في نقلها إلى القارئ. والمعروف أنّ الرواية التقليدية لا تقرّ المطابقة بين الشخصية والروائي لسبب مهم هو أنّها تعدّ الشخصية بدعاً من الخيال جسّده الروائي ليحقق بواسطته غاية فنية محددة (م.ن:٢١٣)، وليس ببعيد عنا ما فعله حدّاد ذو العقائد السياسية من نقل الصفات التي يراها صحيحة في الواقع الخارجي إلى شخصيات رواياته في نوع من الإسقاط يرضي نزوعه الأيديولوجيّ. و بالتالي تصاب الرواية بشيء من الخلل لأنّها تجعل مخيلة الروائي مقيّدة بالتعليمات الأيديولوجية، لا تملك القدرة على التحليق في الخيال لبناء عالم فنيّ مقنع بقوانينه الداخلية وشرطه الإنسانيّ، وماتع ببنائه، ومؤثر بقدرته على فضح الدميم و ترسيخ النبيل (م.ن:٢١). نري العرض المباشر لإيدئولوجيا الديني لمالك حداد حينما تخاطبه مونيك زوجة صديقه ذات يوم: «إنّي لأعجبُ يا خالد مِن أنّك لم تهدِ قصيدة مِن قصائدك أو كتاباً مِن كتبك إلى زوجك. هل كانت مختالة؟ هل كانت غيورة؟ -لا أهمية لذلك. أنا عربي يا مونيك والحياء يمنعني من ذلك»(حداد،١٩٦١م:٦٠).

كان خالد بن طوبال وفياً لزوجته وريدة رغم بعده عنها والرغبة الشديدة التي وجدها في مونيك. وكان لا يسمح لأحد بأن يتعمق في ذاته و يخبئ عن الآخرين فكرته و وجهته السياسية. في ما يلي نموذج من إيدئولوجيته حينما تخاطبه موظفة في دائرة البريد عن سبب فرحه وسروره: «قل لي إذن ماذا حدث لك مِن أمور حسنة يا سيد خالد؟ -لا شيء، لا شيء، البتة. إنني مسرور لسبب واحد وهو أنّني مسرور.- وعلت ابتسامة وجه السيدة ليوني وهي امرأة شجاعة كإحدى القديسات وقالت: لا يحصل الإنسان منك على ما يريد من المعلومات»(م.ن:٨٢).

٢. مسايرة الأحداث السياسية وثورة التحرير

ظلّ مالك حدّاد أديباً نقياً يعبّر عن هموم وطنية وقومية وإنسانية في جميع أعماله الأدبية، الأمر الذي جعله لا يسقط في التعميم والغموض كمعاصريه. كما يعتبر نفسه أنّ تاريخ ميلاده الحقيقي هو ٨ مايو/ أيار ١٩٤٥م بقوله: «لقد ولدت في الثامن من أيار سنة ١٩٤٥م، سنة الشقاء، سنة المجزرة الرهيبة»(حداد، ١٩٦٨: ٤٥)، وهو اليوم الذي خرج فيه الجزائريون إلى

الشوارع مطالبين بالحرية التي وعدتهم بها فرنسا إن هم وقفوا معها ضدّ هتلر، لكنّها قابلتهم بالرصاص الذي حصد منهم شهداء كثيرين. فقد مثّلت رواياته ظاهرة بالغة الأهمية في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية وقد تميزت بشكل عام بمسايرتها للوقائع السياسية لما يتناول فيها من ثورة التحرير وتلك المعاناة النفسية التي عاشها الفرد الجزائري العادي والمثقّف أمام تلك التجربة المرة، ويكشف لنا من رموز المقاومة والبطولة خلالها. فتشتمل جميع رواياته على شخصيات عادية أو مثقّفة تعبرن من حين لآخر عن همومهم الوطنية حيال قضية الحرب بتصريحات حماسية. الجدير بالذّكر أنّ جميع أبطال حداد يشعر بشكل أو بآخر بآلام قاسية، كموت الأقرباء أو انهيار الآمال الشخصية أو البعد عن الوطن من تلك الأحداث التي تجعل مفهوم الجزائري مرادفاً للشقاء، كما يقول الكاتب:«الحرب، الحرب، لقد ضاعت ذرعا بوجودي. فالقطار كلّه يتكلم، الوجود له يغنّي ويردّد ولا يبإلى ويستمرّ. والذي سيستمرّ دائماً في سبيل الأسوأ وفي سبيل الأسوأ وفي سبيل الأسوأ...» أو حينما يقول:«ماذا يمكن أن تعني كلمة الاستقلال، بالنسبة لي وفي سبيل ابتسامتي العريضة، ابتسامة الأحمق المحطّم. فقد يحجز أحد المرافئ للمركب الأخير الناجي من العاصمة»(م.ن:٢١). لاشكّ في أنّ هناك كثيراً من الناس حرموا من التمتّع بنعمة الوطن واجتماع الشمل مع الزوجة من جرّاء الحرب، ومع ذلك كلّه فإن هذا الإنسان أو بالأحرى، هذا الكاتب الذي يفكّر تفكيراً سياسياً، ليس في الواقع سياسياً. «فالسياسة تبعث في نفسه السّأم كدروس الحساب في المدرسة الإبتدائية. فقد كان جزائرياً لأنه عرف نفسه جزائرياً، وكان جزائرياً لأنّه كان جزائرياً»(م.ن: ٣٥).

٣. شعرية نصوصه

قد كانت مقولة حدّاد: "علينا أن نمنح العاطفة عقلاً، والعقلَ عاطفة" خلفيته في نصوصه. فكتب عن شخوص تسعى إلى الخلاص من خلال العودة إلى ذاتها، والنضال من أجل عدم الاستسلام لأية قوة تحاول تغليب الإنسان، إذن تعتبر رواياته مجموعة من العواطف والأحاسيس أكثر منها مجموعة للأفكار والآراء. وهو ينظر إلى الحدث كشاعر بقلبه قبل فكره. والحقيقة أنّ مالك حدّاد له مفهومه الخاص للالتزام فيبدأ صياغته من الكلمة فالجملة إلى بقية النسيج الروائي ولا يفعل العكس أن يصمّم هيكلاً روائياً للأحداث والشخصيات والمواقف، ثمّ يملأه

بالكلمات، أي إنّ الشاعر ببساطة يسيطر على الروائي. دارت روايات مالك حدّاد حول القضايا الإنسانية القيمة وتلمسها من قريب في دوامة من المشاعر، فالعاطفة تشكل نبعاً غزيراً لرواياته، وحبّ الوطن يقوم بمثابة رباط الحياة، الذي يربط كافة الحوادث ببعضها بعضاً. إذن يبرز حدّاد في جميع رواياته كاتب شعر أكثر منه كاتب قصة. لنسمع إلى صوته المليء بالشعور الصادقة والحس المرهف بالنسبة للجزائر بلسان بطل الرواية«فقد كان جزائرياً لأنّه كان جزائرياً ولأنّه عرف نفسه جزائرياً. وهو إذ يمجد مبدأ الهوية ... يحتفظ لنفسه في مخيلته بصورة الطفل الوفي لطفولته دون أن يحمل نفسه علي محمل المجد. كان جزائريا لأنّ اثنين واثنين يساوي أربعة وأنّه ليس هناك مع ذلك ما يثبت حقيقة هذه العملية... الوطن لا يستظهر كأمثولة من الحساب فهو لا يفسّر، لا يروي»(م.ن:٤٥).

تصنيف الشخصيات في "ليس في رصيف الأزهار من يجيب"

فيما يلي نصنف أنواع الشخصيات في الرواية المذكورة بغية إيضاح الدور الوظيفي الذي قام به عنصر الشخصية في هذه الرواية لبلورة فكرة الروائي في الغربة.

١. الشخصيات الرئيسة

ثمّة تصانيف كثيرة لبناء الشخصية في العمل الروائي، فلكلّ كاتب طريقته الخاصّة في رسم شخصيات الرواية، وتحديد وظيفتها ودورها في السّرد. «ويلعب دور الكاتب من الرواية من فنّ الرواية، وطبيعة فهمه للشخصية الروائية دوراً أساسياً في تحديد سبب اختياره لهذه الطريقة أو تلك في بناء شخصيات روايته. يؤدّي هذا الاختلاف في بناء الشخصيات إلى تعدّد أصناف الشخصيات»(وتار،٢٠٠٠م:١٦٩). هناك تصانيف شائعة للشخصية، كالتصنيف الشكلي والمضموني الذي يعتمد عليهما النقد التقليدي وتصانيف ثنائية أخرى كـ "الرئيسية/الثانوية"، "الإيجابية/السلبية"، "النامية/الثابتة"، "المعرفة/النكرة"، "المسطحة/النامية"، وهي تصنيفات تخدمنا في فهم الشخصية داخل الرواية وتعيننا على معرفة بنائها كما يتوفر لنا إمكانية العثور على الشيء المشترك بين مجموعة من الشخصيات للتعرّف علي خصوصية كلّ منها. على الروائي أن يجعل عوامل عدة نصب عينيه حتى يتمكّن من تصنيف شخصيات حيّة ومتماسكة البناء منها:«يجب أن تكون الشخصية صارمة لا تتصرف متناقضة في المواضع المختلفة ويجب أن تكون

لها دواعيها الواضحة لأفعالها، خاصة عندما يطرأ التغيير على تصرفاته. ولا يجدر بالشخصيات أن تكون أمثلة مطلقة للخير أو الشر حتّى تبدو حقيقية لا متصنّعة»(ميرصادقي، ١٣٨٥ش: ٨٥). الجدير بالذكر أنّ الروائي التقليدي يطرح شخصياته مقرونة بمعلومات، ثمّ يروح في أثناء تحديده علاقاتها بالحوادث «ويصنّفها ليوضّح آراءها ومواقفها وطبيعتها لأنّ وضوح الشّخصيات مقترن بتصنيفها، كما أنّ التّصنيف مرتبط بالصّراع. فهذا الصّراع يسمح بتصنيف الشخصيات إلى خيّرة و شريرة أو ذات مواقف متناقضة من الحوادث الروائية» (الفيصل،٢٠٠٣م: ١٣٥). ونرى ذلك كلّه في رواية "ليس في رصيف الأزهار من يجيب" وخاصة في شخصية خالد بن طوبال. ففي شخصية خالد جوانب ايجابيّة تلوح إذا تطرحه الرواية مقابلاً لشخصية سيمون ويجعله ينخرط في الصّراع معه، ويتركه يتفاعل مع المشاهد والمقاطع الروائية ليؤثر فيها ويتأثر بها، بل يضعه وسط المشاهد والمقاطع يرى ويسمع ويتكلم لكن كأنّه غريب عن المجتمع الذي يعيش فيه. فتجذب شخصيته الآخرين (ومونيك خاصة) وتفرض عليهم سلطتها المعنوية النابعة من ثقافتها وقدرتها الخطابية، ولا تقف في مواجهة أيّة شخصية أخرى منفّرة تخالفها الرأي والمزاج والموقف غير سيمون كويدج الّذي كانت جمعته الصدفة به على مقعد المدرسة من أجل دراسة آثار برغسون وديكارت قبل سنوات عدّة. فهناك صراعات كثيرة تنشب بينهما جرّاء تقهقر الإيديولوجي الّذي قد اعترى سيمون وهو لم يعد يولي اهتماماً لشيء حتى لشرفه، إذ يقول لمرافقه القديم:«إنّك لترى أنّي قد اخترت أن أكون سويّاً... ليس لي سوى قامتي»(م.ن: ٤٨). فتؤدّي هذه الصّراعات إلى قطع أواصر الصّداقة بين الصديقين شيئاً فشيئاً، بعد أن كانت صداقتهما في بدايتها كضرب من الحماس. حتّى نواجه في الإبيزود الثالث والعشرين بهذا المشهد نهائياً: «-كنت أعلم أنّك جئتنا كارثة وافدة. وأشعل خالد سيجارة ووضع يده اليمنى على كتف من كان له صديقاً في يوم ما؛- السعادة يا عزيزي هي التي تسبّب لك أكثر ما يمكن من المضايقات فليبارك الله...ثمّ انصرف دون أن يصافحه وراقب سيمون شبحه طويلاً وهو يبتعد متوانياً هادئاً »(م.ن: ١٣٦).

أمّا إذا عدنا إلى بطلنا خالد. فهو عاش في المهجر وقلبه متعلّق بوطنه وزوجته، وشخصية وريدة زوجته التي تركها في الجزائر تعاني آلام الشوق ومرارة الاستعمار فتبدو حينا تلومه وحيناً آخر تنصحه بإكثار الأغطية خوفاً من البرد وتصرّح له بحبّها الذي تكنّه له، ممّا نطلع عليه في إعادة ذكريات خالد. فإنّ العلاقة بين وريدة وخالد تبدو علاقة زوجية وثيقة الصلة في بداية

الأمر لكن قريباً ما تنهار هذه الصورة لدى القارئ بمشهد خيانة وريدة في قسنطينة بعد أن تدرج الحدث إلى أن بلغ به ذروته. إنّ باريس لم تفهم شيئاً ممّا يجري في نفسية خالد، فإنّه كان يفكر دوماً بزوجته وأطفاله بعاطفة الحبّ وكان لا يفتأ يمني نفسه باللقاء مع وريدة ذات يوم. إنّ شخصية "خالد" تبدو ناجزة ومحدّدة بأبعاد فكرية ونفسية منذ البداية فهي بذلك شخصية إيجابية ثابتة. فقد ظهرت هذه الشخصية بصورة أوّلية، ثمّ تبعتها أقوال ومواقف أيّدت الصورة الأولية لشخصية خالد وكشفت عن تركيبها الفكري وموقفه من قضية الحرب والثورة وحبّ الوطن. فقد يوضّح موقفه منها في أوّل ظهور له في سياق الحكي، عندما يخيب أمله من رؤية سيمون وهو لم يأت المحطة لاستقباله: «هكذا لأوّل مرّة لم يجب رصيف الأزهار»(م.ن:٧)، وتأتي العبارة لتجلو الأسس الفكرية التي استند إليها البطل. إنّ الصّورة الّتي ظهر عليها خالد لم تتغير على الرغم من تغير الحوادث وتبدّلها وهو يظلّ مؤمناً بأفكاره، مصرّاً على مواقفه حتّى نهاية الرواية، خاصّة في مجادلة سيمون الذي قد فقدت أصالته الجزائرية منذ رحلته إلى باريس ومنذ إفادته مكانة اجتماعية هامة فيها بعد الزواج بإمرأة باريسية. وهو يردّد اسم الجزائر بشيء من السخرية بعد أن كان قد تغنى ببلاده وبآلامها وآمالها مدّة تقرب من عشر سنوات حبّاً لها. يصوّر حدّاد هذه الصورة المتقلبة بهذه الجملة:«وردّد سيمون كلمة "إلى بلادنا" كأنّما كانت عبارة مجردة من أيّ معنى ومن أيّ محتوى ملموس»(م.ن: ١٨)، كما يكرّر من عبارته:«الأستاذ المحامي سيمون كويدج المحامي لدى المحاكم العليا» (م.ن: ١٩)، ليكشف عن شدة الاغتراب عند أمثال سيمون. فتعتبر شخصية سيمون كويدج بذلك *شخصية نامية سلبية* طوال الرواية.

٢. الشخصيات الفرعية

بالنسبة للرواية هذه، هناك أربعاً وأربعين شخصية غير شخصية "خالد بن طوبال" المحورية التي مرّ ذكرها فيما قبل. إذن يجب علينا عرض تحليل لبناء هذه الشخصيات لمعرفة موقعها من بناء الشخصية الرئيسة إذ لاحظنا أن كلاً منها تنضوي تحت أحد أنواع من التصنيفات الثنائية. فالرّواية تحتوي على ثلاث شخصيّات نستطيع أن نزعم كلّها كشخصيات ثانوية ذات أهمية كبيرة بالنسبة لعلاقاتهما مع خالد، هم "وريدة" (زوجته)،"سيمون كويدج" (صديق أيام شبابه) و"مونيك" (زوجة سيمون المسيحية). والصّور تتوالى على هيئة المشاهد والإبيزودات أو الحوارات

والأخبار. وخالد وسط ذلك كلّه ثابت، ينشد ويكتب ويتابع أخبار الجزائر ويبقي في تفاؤله ويتأمل في لقاء وريدة ويستمرّ في رؤية الكوابيس المزعجة كما يلاحق مونيك غير فاجر، لكن يمهّد تنوّع الحوادث وتدرّجها للتغيير في *شخصية مونيك الساهرة* في حبّها لخالد. وهو التحوّل الذي نحسّ به في الإبيزودات الأخيرة من الرواية لما يطرأ من التغيير علي رؤية هذه الشخصية نحو قضية الحبّ. كما نري في الفقرة التالية:«في الحبّ نبوغ . فهو ينطق بكلمات من الحبق. كأن يقول: مراد أقلّ سعالا هذا المساء. وكلمات الحبّ المألوفة في البيت الذي يتفوّه بها إذ يقول: أظنّ أنّني نظفت بدلتك جيداً. خاصة قوله: أرح نفسك يا خالد، ديالي»(م.ن: ٣٩). ولكن ما طبيعة هذا التغيّر وما هو أسبابه؟ فلا يخبرنا نصّ الرواية بشيء ممّا يحدث في نفس مونيك مكتفياً بذكر ملامح توحي بتوقفها عن اللّامبالاة التي اتصفت بها في خلخلة زياراتها لخالد منذ توقفه في باريس، كهذه العبارة: «إذا بالمجون الذي سادها منذ هنيهة يتبدّد»(م.ن: ١٢٥) وبالتإلى تتحوّل الشخصية إلى شخصية متكاملة متألقة حتّى يخاطبها خالد بــ "خميسي الصغير" (م.ن: ١٤٧)، أو بــ "صديقتي الطيبة" (م.ن: ١٦١)، في نهاية الرواية أمّا إذا نغادر تصنيف شخصيّة مونيك إلى شخصية "بيم – بو" نجدها شخصية مساعدة ثمينة يعتريها شيء من الغموض بحماره العجيب"فادا"، بيد أنّ هذا الغموض لا ينزع روايتنا عن ميزتها التقليديّة. ذلك لأنّ مالك حدّاد قد طرح شخصياته في هذه الرّواية، وطرحه مقروناً بمعلوماتٍ تجعل الشخصيات واضحة محدّدة الأركان بصورة عامة، ممّا يدلّ على أنّه كان راغباً في أن يقدّم للقارئ شخصيات لا يكتنفها الغموض. أمّا "بيم – بو"، وقد احترف عملاً في شؤون النّقل منذ نصف قرن وكان له حمار باسم "فادا". اعترف بيم بو أنّ "فادا" هو صديقه الحميم قبل أن يكون حماره، فكان يعمل به لكسب قوته. وقد انتهى بيم بو إلى أكل حماره مذرفاً الدّموع عليه لما أصابه من الفقر والجوع الشديد إثر الحرب. ولهذه الشخصية العجيبة أطوارها الخاصة كلَفّ السّيجارة من أعقاب سجائر الآخرين. والملفت للنّظر أنّ مالك حدّاد يطرح هذه الشخصية أثناء الرّواية ثمّ يعيد ذكرها في موضع آخر كرمز الشقاء حيث يعبر خالد عن مأساة الحرب في مخاطبة "السيدة ليوني" المولجة بإدارة مقصف الجريدة في باريس.

من الواضح أنّ حدّاد يتابع التقليد الروائي العريق بتوضيح الشخصية أمام القارئ *فيطرح* شخصياته بمعلومات توفّر لها الوضوح. فتتضح شخصياته الروائية في هذه الرواية من خلال

المعلومات التي يقدمها عنها، سواء أكانت المعلومات وصفاً لمظهرها الخارجي وطبيعتها ومزاجها مثلما يقدّم عن وريدة وجسدها الصّغير، أم كانت تحديداً لعلاقاتها الروائية. ويقاس وضوح الشخصية استناداً إلى كمية المعلومات التي قدّمها الروائي عنها، ولذلك يعدّ المقياس الكمي إجراءاً نقدياً صالحاً لتحديد نسبة الوضوح في الشخصية الروائية. وليس في الرواية التقليدية قانون صارم للمقياس الكمّي، ولكنّ الروائي التقليدي في الحالات كلّها مطالب بقدر كاف من المعلومات يضمن وضوح الشخصية أمام القارئ. «ممّا يلاحظ على هذه الرواية، أنها تكاد أن تشذّ عن تلك الروايات التي تعبّر نهاياتها عن تجارب حبّ مخفقة سببها خيانة المرأة، والتي يكتشفها البطل بعد أن يكون قد أحبها حباً عذرياً صادقاً، حيث تنمو الأحداث فيها، في بيئة روائية تسيطر عليها مأساة الوطن أكثر من مأساة الفرد. كما نعزو هنا بعض الظواهر التي بدت غريبة، أو غير مألوفة في الحياة الريفية في الرواية، إلى تأثير الثقافة والعادات الأجنبية في أدب مالك حدّاد»(شريبط، ١٩٩٨م: ٦٩)، حيث قد ذهبت وريدة إلى رفيقه الضابط فيعانقها وهما على مرأى من الناس، ومثل هذه الأعمال محظورة في البيئة البدوية مهما كانت الظروف.«لم يعتن أدباء الحركة الإصلاحية بالموضوعات العاطفية، لأن الحياة العامة كانت تنفر منها، بل كانت تنظر إليها على أنّها عوامل هدم لبنية الشخصية الوطنية الجزائرية. وقد لجأ بعض الأدباء إلى الرمز والإيحاء أو التوقيع بأسماء مستعارة، حينما أرادوا التعبير عن أحاسيسهم العاطفية» (منور، ١٩٨١م: ٢٩)، لكن تشذّ عن هذه القاعدة كتابات مالك حدّاد، ففيها جرأة وتجاوز للعادات في تلك المرحلة الزمنية التي نشر رواياته فيها فكان يبحث في معظم رواياته عن حبّ رومانسي مكلّل بالصدق ولو كان هذا الحبّ في خدمة القضايا الإنسانية كحبّ الوطن.

ثمّ هناك شخصيّات مساعدة كثيرة يذكر مالك اسم بعضها كـ"نيقول" (ابنة سيمون الصّغيرة بسنواتها الأربعة) أو كأولاد خالد (مراد وفريد ومالكة) ويترك جلّها مجهولة الاسم فيكتفي بذكر ملامحها أو ألقابها كـ "الضابط" أو "عالم الصّيدلة العبقريّ"، يجيء الحديث عنها على لسان الرّاوي في كثير من الأحيان، فمنها سلبية ومنها إيجابية. إذن نواصل الحديث عن البناء الرّوائي لنستكمل من خلاله الإشارة إلى أهمّها.

طريقة حدّاد في تقديم شخصيّاته الرّوائية

إنّ عنصر الشخصية من أهمّ العناصر في الرواية كما أشرنا، ولذا على الروائي أن يعتني بطريقه تقديمه عناية شديدة. هناك طريقتان أساسيتان لعرض الشخصية الروائية يستعين بهما مالك حداد في الرواية أعلاه هما:

١. الطّريقة التحليلية: وهي طريقة مباشرة، يعنى في رسمها من الخارج، حيث يذكر الرّوائي تصرفاتها، ويشرح عواطفها وأحاسيسها بأسلوب صريح تتكشف فيه شخصيته وتوجيهه لشخصياته وأفكارها وفق حاجته والهدف الذي رسمه كما ترد ملامحها الخارجية على لسانه. من شواهدها في الرواية هي ما يلي: «غير أن حبّ وريدة يعاوده، فيهدئ روعه ويشدّ عزيمته. فالمحبوب يعرف أنّ الموت والمحبّ يعرف الموت كذلك. - جرس الهاتف يدقّ. – كلاّ! أفضّل البقاء في البيت. - لكن سيمون يلحف في السؤال. – يؤلمني أن أعرف أنّك وحدك. – إنّك لطيفة جدّاً، لكنّني ليست وحيداً. – ماذا تفعل؟ - إنّني أقاسي»(حدّاد،١٩٦١م: ٤٢).

٢. الطّريقة التمثيلية: هي طريقة غير مباشرة يمنح الروائي فيها للشخصية حرية أكثر للتعبير عن نفسها وعن كل ما يختلج بداخلها من أفكار وعواطف وميول، مستخدماً ضمير المتكلم، كما أن شخصيّة الروائي تنتحي جانباً لتفسح المجال للشخصية الأدبية لتقوم بوظيفتها الفنية بعيداً عن أية تأثيرات خارجية. «أنا خالد بن طوبال لا أبني حكمي علي أفكار مسبقة، إنّما أنا رجل صدقٍ ومكانة صغيرة، لا أحكم بأفكار مسبقة علي تلك الفترة التي كانت فرنسا تسطيع أن تصير أخت أمي. لا أبني حكمي علي أفكار مسبقة بأن أمّي تستطيع أن تكتب إلى أختها علي تلك البطاقات البريدية التي تذهلني بساطتها وبكلمات عربية وفرنسية: قبلات طيبة، كلّ شيء علي ما يرام يسير سيراً حسناً»(م.ن: ١٤٨)، إلّا أنّه أحياناً قد يوظّف الروائي الطريقتين معاً في رواية واحدة لتصوير الشخصية كلّما اقتضت الضرورة الفنّية. وهذا نفسه ما فعله مالك حدّاد في روايته هذه؛ فقد سلك فيها الطريقة التّحليلية أكثر من الطّريقة التمثيلية حيث جاءت شخصية خالد وشرح عواطفها وأحاسيسها على لسان الراوي العالم بكلّ شيء في أكثر المشاهد. و يبدو أنّ الروائي يتعمّد في عرض شخصيته الحقيقية باستخدام الطريقة التحليلية كأنّه وجد البطل خالدبن الطوبال صورة واضحة من نفسه فيحاول أن يظهر نفسيته مباشرة و دون قناع.

أسلوب عرض الشخصيات

إنّ حدّاد نجح في استعمال الراوي العالم بكل شيء لخدمة شخصياته الروايائية، رغم أنّه يؤثر اللّاموقع موقعاً في جلّ رواياته وربّما كانت رغبته في التحكم المباشر بعالم هذه الرواية من أسباب هذا التوظيف. وهذا التحكّم، سواء كان شاملاً أم محدوداً، يجافي الموقف الديمقراطي من عالم الرواية. يبدو أنّ ولوع حدّاد بالرّاوي العالم بكلّ شيء في هذه الرّواية، نابعٌ من مأزقه في التعبير عن دخيلة شخصياته «وذلك لأنّه يعرف جيداً أنّ إضفاء الحياة على شخصياته الرّوائية يحتاج إلى رصد سلوكها الخارجي وأفكارها وأحاسيسها الداخلية وردود أفعالها على الحوادث الخارجية، ولكنّه يجد نفسه عاجزاً عن التعبير عن دخيلة الشخصية بواسطة الحوادث، فيلجأ إلى الرّاوي العالم بكلّ شيء ليقدم بوساطته العبارات الّتي تنمّ على هذه الدّخيلة، كفكر وتمنٍّ ورغب وفرح»(الفيصل، ٢٠٠٣: ٢٠). من أمثلة تلك العبارات الّتي استعملها الراوي العالم بكل شيء في روايتنا هذه هي كما يلي: لام نفسه، فكّر، ردّد في نفسه، استيقض فيه، طاف في خياله، قال في نفسه، تذكّر، شعر، أحسّ، كان يسأم و غيرهما من الأمثلة.

ليس استعمال الرّاوي الأفعال السابقة خاصّاً بحدّاد بل هو عامٌ شامل الدّول العربيّة رأيناه عند كثير من روائيين غير أنّ مالك حدّاد بالغ في استعمال الأفعال الدّالة على دخيلة شخصياته وخاصّة بالنسبة للبطل. وإنّه أفاد هكذا من أن يكرّس روايته للعالم الداخليّ للبطل المثقّف(خالد بن طوبال الكاتب والشاعر) فعني بالكشف عن أفكار هذه الشخصية المثقفة وعن مواقفها. إذن روايته هي عرضٌ لتجربة البطل في المنفى الذي تدور حوله أحداث الرواية والشخصيات المساعدة الأخرى. وسرعان ما ركز الرّوائي على خالد الذي يعدّ الشخصية المحورية في الرواية، فقد تابع سيرتها منذ أن كانت في القطار تنتظر الوصول إلى باريس، واستخدم أسلوب "التعبير المباشر" لمتابعة دخيلتها في فرنسا وهي وسيلة وظّفها للتعبير عن فكرته الوطنية، حيث يعبّر حداد عن أفكاره وأحاسيسه وإيديولوجياته بصورة مباشرة إخبارية. فيصوّر مشاعره حيال الحرب بمثل هذه العبارة: «فإن خالداً يحتمل الحرب كأنّه وجع في الدّماغ» (حدّاد،١٩٦١م: ٤٢)، وقلّما يلجأ إلى لغة الإيحاء والرمز للتعبير عن دخيلة شخصية خالد. فيردّد ذكر "بيمبو" على سبيل المثال، كإشارة موحية عند الكشف عن نفسية خالد وهو متخذ قراره للذهاب إلى "عالم الصيدلة العبقريّ" صديقه في الريف بهذه العبارة: «ثمّ تخيل خالّد بيم بو وعربته الفارغة.... وتمتم فيما بينه وبين نفسه في الواقع لماذا لا أذهب؟ ليس لديّ ما أفعله هنا»(م.ن: ١٠٢). بذلك كلّه بثّ

الروائي في الرواية بذوراً أولية للفن وخصوصاً لقدرة الراوي على إدارة عنصر السرد. غير أنّه ما تخلصت هذه الرواية عند حدّاد من سلطة البطل الموحد الذي يتحكّم في سير الحدث بدءاً من مطلع الرواية إلى نهايتها، ولعلّ هذا قد أخمد تنوع السرد وانفتاحه، بحيث يجد القارئ ضميراً واحداً يقصّ الحدث الروائي إلى النهاية. لكن لم تظهر هذه السمة في أغلب روايات حداد، فرواية "ليس في رصيف الأزهار" هي عبارة عن تتابع وحدات سردية تجمع بينها علامات تراتبية، وتكون إما بسيطة أو معقدة في تواترها، بحيث يتبادل الأثر فيما بينها حيث يتشكّل عبر هذا الكلّ بنية سردية كبرى.

فتظهر لنا كذلك طريقة حداد التحليلية بمتابعة المقاطع السردية للرواية، والجدير بالذكر أننا قد انتهينا إلى إصدار هذا الحكم استناداً إلى «ما يقترحه فيليب هامون كمقياسين لمعرفة طريقة الروائي، وهما المقياس الكمّي والمقياس النّوعي. إذ ينظر الأوّل إلى كمية المعلومات المتواترة المعطاة صراحة حول الشخصية، ويحدّد الثّاني مصدر تلك المعلومات؛ هل تقدمها الشخصية عن نفسها مباشرة، أو بطريقة غير مباشرة عن طريق التعليقات الّتي تسوقها الشخصيات الأخرى أو المؤلف، أو فيما إذا كان الأمر يتعلّق بمعلومات ضمنية يمكن أن نستخلصها من سلوك الشخصيّة وأفعالها»(بحراوي، ١٩٩١م: ٢٢٤).

مظاهر الشخصيات وملامحها

قد اقترح بعض الدارسين ثلاثة أبعاد يجب على الروائي أن يلمّ بها للإحاطة برسم الشخصية، وهذه الأبعاد هي:

٨-١.« البعد الجسمي: يهتمّ الروائي في هذا البعد برسم شخصيته، من حيث طولها وقصرها ونحافتها وبدانتها ولون بشرتها، والملامح الأخرى المميزة.

٨-٢. البعد الاجتماعي: يهتم بتصوير الشخصية، من حيث مركزها الاجتماعي، وثقافتها، وميولها والوسط الذي تتحرك فيه.

٨-٣. البعد النفسي: يهتمّ الروائي خلال هذا البعد، بتصوير الشخصية من حيث مشاعرها وعواطفها وطبائعها وسلوكها ومواقفها من القضايا المحيطة بها»(مريدن، ١٩٨٠م: ٢٩).

ويشترط في كمية المعلومات المقدمة حول الشخصية، حتّى تؤدّي دورها ، وهو الكشف عن بنية الشخصية ومستواها الفكري وطبيعتها النفسية، «أن تكون هذه المعلومات مصوغة لتلبية حاجة الشخصية إلى إبراز تجربتها. فلا فائدة ترتجى من تقديم الأوصاف المسندة إلى الشخصية إذا لم تمكننا هذه الأوصاف والمعلومات من معرفة بنية الشخصية، والكشف عن مستواها الفكري، وحالتها النفسية»(وتار، ٢٠٠٠م:١٧٢).

سنحاول هنا تقصّي الملامح الجسمية ودلالاتها البنائية، نظراً إلى دورها الفعال في الرواية المدروسة. لقد حقّق مالك حدّاد في هذه الرواية الانسجام والتّآلف بين الدّاخل والخارج في تقديمه للشخصيات الروائية، فبدت الأوصاف الخارجية والداخلية التي أخبرنا بها الراوي عن هذه الشخصيات موظفة بدقة متناهية لجلاء حالاتها النّفسية وتركيباتها الفكرية. خاصّة ما عرف الراوي عن شخصية "سيمون كويدج" من خلال السرد والحوار من موقف الحياد الذي وقفته من قضية الثورة في الجزائر: «فقد كان سيمون بديناً، قصيراً...» (حدّاد،١٩٦١م:١٤)، و«كان سيمون في الصالون لا يزال ماضياً في لعبة البريدج فهو في بيته وعلى راحته وفي عالمه وبين صحبه مسترخياً كالعجين يذكر مظهره الجانبي النابليوني بوجه تاجر حسن الهندام أكثر ممّا يذكر بملحمة... »(م.ن:١٣٣).

إنّ المعلومات المقدمة حول شخصية سيمون في المقطع السابق دلّت على الانسجام بين الملامح الخارجية والداخلية من جهة، وكشفت عن الموقع الإيديولوجي لهذه الشخصية، وما تميزت به من اللّامبالاة، وعدم حسم الأمور. فاستخدم حدّاد مجموعة من الأوصاف الجسدية، والملامح الخارجية كرموز دالة على الانتماء الفكري لسيمون وهو نموذج للشخصية الوطنية الجزائرية المغتربة المتهدمة تحت سلطة الفكرية للاستعمار. أمّا "وريدة" زوجة خالد، فصغر جسدها مؤشّر على فقدان التوازن الفكري والنفسي الذي جاء متناسباً والتركيبة الفكرية لهذه الشخصية، وما تقوم عليه من خيانة وضياع. و هكذا استطاع الروائي أن يقيم علاقة متلاحمة بين وجود الشخصية المظهري والباطني من جهة، وبين السياق الفكري الذي يندرج فيه ذلك الوجود من جهة أخرى. فقد عني حدّاد بتلاحم الوجود الخارجي والباطني والجسدي والفكري للشخصيات جميعها، كما أنّ المعلومات التي قدمها عن "مونيك" تتناسب ووضعه الإجتماعي والفكريّ والنّفسي. فمونيك امرأة باريسية جميلة ساهرة بعينيها الزرقاويين «كانت تملك هدوء

الفكرة الثابتة...»(م.ن:٨٦)، «يمكن القول إنّها جميلة في جماع هندامها كالإيل وبقفازيها الحمراوين ومظلّتها. السماء لا تمطر إلّا أنّ المظلّة تليق بها تماماً...» (م.ن: ٤٩)، لذا فصفاتها الجسدية وملامحها الخارجية تدلّ على شيء من القوة والصرامة والتمايز ثمّ على تهتّكها الصّبياني كما أنّ صفاتها النفسية المحددة بالسّادية والعبقرية والفردية تدلّ على ما تميّز به النّساء من هذا النّوع. على الرّغم من وجود نماذج أخرى لشخصيات تضافر فيها الوجود الخارجي والداخلي كـ"السيدة ليوني" و "نيقول" الصّغيرة، فإنّ حدّاد لم يعن كثيراً بالوصف الخارجي للشخصية المحورية (خالد بن طوبال) وذلك لأنّ «الاهتمام بمعالجة المسائل الفكرية حال دون الاهتمام بوصف الملامح الخارجية لها»(الحسن، ١٩٩٣م: ٨٠).

لقد لاحظنا في معرض دراستنا لهذه الرواية اهتمام مالك حدّاد برصد المكوّنات الفكرية لشخصية خالد في الرواية وإغفاله ذكر الملامح الخارجية والوصف الجسدي لهذه الشخصية الرئيسة. ويري الباحث أنّ الأوصاف الخارجية للشخصية المثقفة تقل إذا كانت الرواية مبنية على حدث نفسيّ، يتطلب استجلاؤه الغوص في أعماق الشخصية لرصد ردود أفعالها، ومواقفها تجاه الأحداث المحيطة بها. ففي هذه الرواية عني الروائي بأفكار شخصية خالد وذهنها، وبالغوص إلى داخلها لرصد ما يجول في داخلها إزاء الأحداث الّتي عصفت بها، لذا أغفل الروائي الجانب الجسدي والملامح الخارجية لخالد ولمعظم الشخصيات، على حساب اهتمامه الكبير بالملامح الفكرية، فقدم بذلك شخصيات أقرب إلى أن تكون حالات ذهنية مصنوعة بدقة متناهية.

الاسم ودلالته على الشخصيات

يحدّد الاسمُ الشخصيةَ داخل الرواية ويجعلها معروفة. ولكن، هل يكتفي الروائي بالاسم أو يقرنه بكنية ونسبة؟ هل لذلك علاقة بالمعلومات المقدمة عن الشخصية؟ ما الحوافز التي دفعت الروائي إلى استعمال هذه الأسماء؟ إنّ الإجابة عن هذه الأسئلة تسهم في تحليل بناء الشخصية الروائية، سواءً كان اختيار اسم الشخصية مقصوداً أم لم يكن. وذلك لأنّ هناك رابطاً منطقياً بين الشخصية واسم العلم الذي يدلّ عليها، كما أنّ الاسم النكرة أسهم في غموض الشخصية الروائية. يعتقد "إيان واط" بأن مهمة أسماء العلم هي التعبير عن الذاتية الفردانية لكل إنسان فرداني قائم بذاته. ويؤدي الاسم هذه المهمة في الحياة الإجتماعية وفي الرواية معاً (واط، ١٩٩١م: ١٨).

إذن لهذا الرابط دلالة تتّضح لدى التحليل. قد ورد في رواية "ليس في رصيف الأزهار من يجيب" كثيراً من الأسماء المعرفة والنكرة. فقد ورد اسم البطل (خالد بن طوبال) مقروناً بالكنية، ممّا يحاكي العالم الواقع. «ففي هذا الواقع يحمل الشخص اسماً ونسبة، وربّما حمل لقباً يحدّد مهنته أو وضعه الاجتماعي ويؤكّد فيه سمة معينة»(بحراوي،١٩٩٠م: ٢٥٢). ويقرن الاسم في الواقع الحقيقي بالنسبة دائماً وباللقب أحياناً لتمييزه من الأشخاص الآخرين. وقد حاكت الرواية التقليدية الواقع فاطلقت على شخصياتها أسماء مقرونة بنسبتها وألقابها بغية الإيهام بواقعيتها وللإسهام في جعلها واضحة أمام القارئ من غير أن يختلط أمرها عليه. وهذا نفسه، ما فعله حدّاد بالنسبة لأكثر شخصياته الروائية في "ليس في رصيف الأزهار من يجيب"، كهذه الأسماء: "سيمون كويدج"(الزميل القديم لخالد)،"السيد ألان لوتريك"(معلّمها في المدرسة)،"السيد لويس لابورت"(ناشر كتب خالد في باريس)،"مراد"(ابن خالد المصاب بالصعال الديكي)،"فريد"(ابن خالد)،"مالكة"(بنت خالد)،"نيقول"(بنت سيمون)،"السيدة ليوني"(المولجة بإدارة مقصف الجريدة)،"جانو"(زوجه المريض). ومن اللّطيف جدّاً أنّ حدّاد قد جعل "فادا"، اسماً علماً لحمار "بيم بو"، فقد يفيدنا هذا الأمر، شدة تماسكه بدلالة الأسماء العلم وشدة رغبته في وضوح الشخصيات لدى القارئ ممّا تتسّم به الروايات التقليدية. فإنّه يتّخذ السرد وسيلة، إذا اعتقد بأن اسم شخصيته غامض، فيسرد ما يزيل غموضه. «وممّا يسبّب هذا النوع من الغموض، هو إيراد الاسم بسياق النكرة أو ما يشبه النكرة. وهذا السياق مألوف لدى الروائيين التقليديين»(م.ن: ١٩)، ولكنّه ليس مألوف في الواقع الخارجي. فقد صوّر حدّاد عدداً من شخصياته الروائية بهذا الأسلوب و خاصّة حيثما لم يعن إلّا بدور الشخصية إزاء الحدث، ولذا يغفل جانب الاسم على حساب اهتمامه الكبير بالحدث. كما وجدناه عند الشخصيات هذه: "شيخين صغيرين"(في المقصف)،"صاحبة المقهى"،"عالم الصّيدلة العبقريّ"،"أحد الباعة"،"صبيّ"(في الباص)،"سائق التاكسي"،"امرأة شابة"(في الضيافة)،"طبيب تابع للبحرية"(في غرفة القطار)،"خوري حديث السن"،"ضابط في المظليين"(رفيق وريدة في قسنطينة). وفي هذه الحالة«شكل الحكايات أن يكون تطويراً لملفوظات حكائية لصيقةٍ بدلالة ذلك الاسم»(الفيصل،٢٠٠٣م : ١٣٦). وربّما يعمد الروائي خاصة إلى تنكير اسم "ضابط" (رفيق وريدة) رغبة في تحقير شخصيته وفي إبداء شناعة عمله كما يحرص أيضاً على تغييب شخصية المرأة وتنكيرها في مشهد المعانقة، وذلك عن طريق تقديمهما

بضميريهما مع تجنب ذكر أيّ اسم لهما، فيكتفي بلفظين "المرأة" و"الضابط" في ذلك المشهد. كما هو واضح من الأفعال التي تسند إليهما على امتداد النص: تنظر المرأة إلى الجندي، تداعب المرأة ظهر سترته، أجابت المرأة، يعانق رفيقته،و... . فالشخصيتان (المرأة والضابط) لم تكن لهما ملامح تميزهما أو اسم يدلّ عليهما غير أنّه يقول: «فهي تبدو بجواره صغيرة...»(حدّاد،١٩٦١م: ١٤٠)، غير أنّ هذا اللّقاء الذي بدا أول وهلة مبنياً على قاعدة متماسكة من الفرح، سرعان ما دخل في متاهات من الارتياب القاتل و مسارب من العذاب النفسي الذي انطبق الأفق السردي عند حدوده دون أن يغادره:«- ألا تأسفين على شيء؟ - لست بآسفة على شيء لقد اخترت»(م.ن: ١٣٩). وبالتّإلى مشهد قتلهما بواسطة الإرهابيين:«لم تخفف السيارة سرعتها وتقافز الرّصاص فوق الجسد الصّغير الّذي يصل طرفي الصّخور ثمّ اختفت السيارة في النّفق ولم تعد المرأة والجنديّ متعانقين...»(م.ن: ١٤١)، ثمّ يتطوّر الحدث حيث يبلغ قمّته عندما يقرأ خالد في القطار الجريدة الّتي اشترتها له مونيك، وفيها تقرير لهذا الإرهاب والذي يحتوي على اسمه "خالد بن طوبال".

دلالة ماضي الشخصيّات

اهتمّ مالك حدّاد في هذه الرواية بماضي شخصياته الرّوائية، فما نجد الشخصية المحورية والشخصيات الثانوية إلاّ وهو يقف عند ماضيها. قد استخدم الروائيون التقليديون طريقتين للعودة إلى الماضي: الأولى تمّ فيها استرجاع الماضي عن طريق الشخصية نفسها، وباستخدام ضمير المتكلّم، وأمّا الثانية فتحققت فيها العودة إلى الماضي عن طريق الرّاوي العالم بكلّ شيء الّذي يستخدم في هذه الحال ضمير الغائب لاطّلاعنا على ماضي الشّخصيات. تقوم تقنية العودة إلى الماضي بدور يتمثل بالكشف عن أعماق الشخصيات، وتقديمها من الدّاخل، لذا ارتبطت هذه التقنية بالرّواية السّيكولوجية المبنية على حدث نفسي، وبالتّحليل النفسيّ للشخصيات. وهذا ما أشار إليه الناقد "ميشال بوتور" بقوله: «وإذا بذلنا مجهوداً قاسياً في اتباع النظام الزمني بدقة متناهية، دون الرجوع إلى الوراء، حصلنا على ملاحظات مدهشة. وهكذا تستحيل كلّ عودة إلى التاريخ العام، وإلى ماضي الأشخاص الّذين صادفناهم، وإلى الذّاكرة، وبالتإلى إلى كل ما هو داخليّ، فيتحول الأشخاص عندئذ بالضّرورة إلى أشياء، ولا تعود رؤيتهم ممكنة إلّا من

الخارج»(بوتور، ١٩٨٢م:٩٨). قدّم مالك حدّاد في "ليس في رصيف الأزهار من يجيب" شطراً هاماً من حياة الشخصيات ولاسيّما الشخصية المحورية، عن طريق استخدام الذّاكرة ثمّ رصد ماضيها، فيصوّر ماضي شخصيّة خالد وعلاقاتها القديمة مع زوجته وريدة أو مع زميل أيّام الشباب سيمون كويدج، حيث تحدّد هذه العلاقات مجموعة من الآراء و القيم التي حملها خالد طيلة مراحل حياته. وقد لاحظ سعيد يقطين «أنّ الاسترجاعات الخارجية التي تقوم بها الشخصيات في الرّواية هذه، ذات وظيفة بنيوية، لأنّ هذه الاسترجاعات تتداخل وتتوازي مع حاضر الشخصيّات» (يقطين،١٩٨٩م: ٥٦). فإنّ ماضي شخصيّة خالد كعبء عليها، وحجر عثرة في طريقها، وهي عاجزة عن التّخلص منه ولاسيّما عن ذكر وريدة: «وريدة في الجزائر ترقب المطر وفي فرنسا يحدق خالد وجهاً لوجه في عيني السّأم، في سأمه نفسه»(حدّاد،١٩٦١: ٤٤)، فإنّ ماضي شخصيّة خالد المتعلّق بوريدة وأطفالهما الثّلاثة دائم الحضور في حاضر الرّواية ويرى خالد زوجته كثيراً في أحلامه أو في إعادة ذكريّاته، ممّا يجعل "مونيك" تخاطبه بـ"سيّد الماضي". والرّاوي يصرّح بانتماء خالد إلى الماضي بقوله: «لا ينتمي خالد بن طوبال تمام الانتماء إلى الحاضر. ففي البداية كان يبذل جهوداً واليوم فإنّ كتل المشاكل المتراكمة هي أقوى وثمّة شيء قد انكسر، فهو يمضي قدماً إلى الموت. لغيره الكلام ولغيره الغد»(م.ن: ٤٧). إنّ إستخدام تقنية العودة إلى الماضي يدلّ على ما تعانيه الشخصية من اضطراب النّفس أو عدم ثبات المزاج (عدد من المؤلفين، ١٩٦٦م: ٢٣٨)، لذا ظهرت شخصيّة خالد بن طوبال في هذه الرّواية، مقرونة بشيء من الاضطراب والحيرة ثمّ موزّعة بين الماضي والحاضر، لا تستطيع هدم ماضيها ولا العيش فيه أيضاً رغم كونها شخصية مثقفة.«فلهذه التّقنية وظيفتان: الأولى إخبارية وهي ملء الفجوات في حياة الشخصيّات المحوريّة. والثانية أساسية تساهم في تشكيل بنية الشخصية من خلال الدّور المنوط بتقنية العودة إلى الماضي، وهو الكشف عن المكوّنات الفكرية والنفسيّة للشخصية»(وتار، ٢٠٠٠م: ١٧٦).

قد استخدم حدّاد هذه التقنية في وظيفتها الأولى أكثر منها في وظيفتها الثانية لرغبته في تشكيل الرّواية التقليدية. فهو يستخدمها منذ الإبيزود الأوّل، إذا يقرب خالد من باريس وهو في القطار، فيذكّر عشية الامتحان على لسان الراوي العالم بكل شيء:«فهو عندما كان أصغر سنّاً لم

يكن ينام قطّ عشية الامتحان. اللّهم إلاّ هذا الفارق بينهما وهو أنّ هذا القطار يعرف بالضّبط إلى أين يذهب، وأنّه لا يوجه إلى نفسه أسئلة»(مالك حدّاد، ١٩٦١م:٥).

النتيجة

لقد تنوّعت الموضوعات الرّوائية عند حدّاد وتعدّدت، فبدا في رواياته جميعاً متأثراً بالموضوعات العاطفية وبواقع الحياة فاتّسمت روايته الأخيرة "ليس في رصيف الأزهار من يجيب"، بتأثير الاتجاه الاصلاحي والواقعي واتّجهت نهايتها نحو النّظرة التشاؤمية. كما اتّسمت من ناحية البنية الفنية في مجمله بخضوعها للفنّ فحقّقت شروطه الأساسية. ويدلّ هذا على اكتراثه بالمبادىء الفنّية ومعرفته بأصولها النّظرية. فلولا المبالغة في عرض العواطف، لعدّ صاحب تجربة نادرة في تاريخ الرواية الجزائرية الحديثة. إنّ التركيز في هذه الرواية على تصوير النموذج الإنساني الذي هو أهمّ محاور أدب حداد. قد منح حدّاد العواطف والمشاعر البشرية إلى شخصياته في هذه الرواية، فأخرجها بذلك من إطار اللّاواقعية وأضاف عليها الحيوية الأدبية. إنّ حيوية شخصيّاته الروائية تدلّ على اتّصاله بواقع الحياة والبيئة والمجتمع، وتأثره بما يدور فيه، وبما يعانيه الفرد الجزائري. فقد عبّرت هذه الرّواية عن معنى اجتماعي كبير يوحي بالإشارات الإنسانية النّبيلة. يكشف الروائي الجانب الباطنيّ للبطل عن طريق مواقف محرجة يسوقها إليها سوقاً، وعادة ما تكون الصّورة الباطنيّة معبّرة عن مأساة دخيلة الشّخصية.

المصادر والمراجع

أ) الكتب العربية

- أحمد شريبط، شريبط.(١٩٩٨) *تطوّر البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة*. لاط. دمشق. إتحاد الكتاب العرب.
- باختين، ميخائيل.(١٩٨٧) *الخطاب الرّوائي*. ترجمة محمد برادة. الطبعة الأولى. القاهرة. دارالفكر للدراسات و النشر و التوزيع.
- بحراوي، حسن.(١٩٩٠) *بنية الشكل الروائي*. الطبعة الأولى. بيروت. المركز الثقافي السوري.
- بوتور، ميشيل. (١٩٨٢). *بحوث في الرواية الجديدة*. ترجمة فريد أنطونيوس. الطبعة الثانية. بيروت. دارعوينات.

- حدّاد، مالك.(١٩٦٠). *التّلميذ و الدّرس*. ترجمة سامي الجندي. لاط. تونس. منشورات وزارة الثقافة.
- ـــــ .(١٩٦٨) .*سأهبك غزالة*. ترجمة صالح القرمادي. لاط. تونس. الدار التونسية للنشر.
- ـــــ . (١٩٦١). *ليس في رصيف الأزهار من يجيب*. ترجمة ذوقان قرقوط. لاط. القاهرة. الهيئة العامة لقصور الثقافة.
- داود، أنس.(١٩٧٥). *الأسطورة في الشعر العربي الحديث*. لاط. دارالجيل للطباعة.
- سعاد، محمدخضر.(لات). *الأدب الجزائري المعاصر*. المكتبة العصرية. لاط.بيروت.
- سيّد قطب. (١٣٩٠هـ ش). *النقد الأدبي أصوله و مناهجه*. دار ذوي القربى. الطبعة الأولى. قم.
- عدد من المؤلفين.(١٩٦٦). *أسس النقد الأدبي الحديث*. ترجمة هيفاء هاشم. لاط. دمشق. وزارة الثقافة.
- الفيصل، سمر روحي. (٢٠٠٣). *الرواية العربية البناء و الرؤيا*. لاط.دمشق. إتحاد الكتاب العرب.
- القبّاني، حسين. (١٩٦٥). *فن القصة القصيرة*. لاط. القاهرة. الدّار المصرية للتأليف و الترجمة.
- مريدن، عزيزة. (١٩٨٠). *القصة و الرواية*. لاط. دمشق. دار الفكر.
- منور، أحمد. (١٩٨١). *قراءات في القصة الجزائرية*. لاط.الجزائر. المؤسسة الوطنية للكتاب.
- نويهض، عادل. (١٩٨٠). *معجم أعلام الجزائر*. الطبعة الثانية.بيروت. مؤسسة نويهض الثقافية للتأليف و الترجمة و النشر.
- وارين، اوستن و ويلك، رينيه. (١٩٨٥). *نظرية الأدب*. ترجمة محيي الدين صبحي. الطبعة الثالثة.بيروت. المؤسسة العربية.
- واط، إيان. (١٩٩١). *نشوء الرواية*. ترجمة عبدالكريم محفوض. لاط. دمشق. وزارة الثقافة.
- وتار، محمدرياض. (٢٠٠٠). *شخصية المثقف في الرواية العربية السورية*. لاط.دمشق. إتحاد الكتاب العرب.
- يقطين، سعيد. (١٩٨٩). *إنفتاح النّص الروائي*. الطبعة الأولى.بيروت. المركز الثقافي العربي.
- الحسن، أحمد.(١٩٩٣). *تقنيات الرّواية في النقد العربي المعاصر*. (رسالة الدكتوراة) جامعة حلب.

ب) الكتب الفارسية

- قادري، فاطمه. (۱۳۸۹). *سيري در تحول ادبيات معاصر الجزاير*. چاپ اول.يزد. انتشارات دانشگاه يزد.
- ميرصادقي، جمال. (۱۳۸۵). *عناصر داستان*. چاپ پنجم. تهران. انتشارات سخن.

References

- Ahmad Sharibab, Sharibab (١٩٩٨) Contemporary alphabetic theory in contemporary Algerian theory. Without the print number. Damascus .Al-Arab Book Book.
- A number of authors. (1966). The foundations of modern literary criticism. Translated by Haifa Hashem. Without the print number. Damascus. Ministry of Culture.
- Al-Faisal, Samar Rouhi. (2003). The Arab novel, construction and vision. Without the print number, Damascus. Arab Writers Union.
- Bakhtin, Michael. (1987) Narrative Discourse. Translated by Muhammad Barrada. First edition. Cairo. Dar Al-Fikr for Studies, Publishing and Distribution.
- Bahrawy, Hasan. (1990) Structure of the Narrative Form. First edition. Beirut. Syrian Cultural Center.
- David, Anas. (١٩٧٥). The legend in modern Arabic poetry. Without the print number. Al-Jeel Printing House.
- Haddad, Malik. (1960). The student and the lesson. Translated by Sami Al-Jundi. Without the print number. Tunisia. Publications of the Ministry of Culture.
- ———. (1968). I'll give you gazelle. Translated by Saleh Al Qarmadi. Without the print number. Tunisia. Tunisian publishing house.
- ———. (1961). There is no one in the pier who answers. Translated by Touqan Qarkout. Without the print number. Cairo. General Authority of Cultural Palaces.
- Hassan, Ahmed. (1993). Novel techniques in contemporary Arab criticism. (PhD thesis) University of halab.syria.
- Meriden, dear. (1980). The story and the novel. Without the print number. Damascus. House of thought.
- Mirsadeghi, Jamal. (1385). Story elements. Fifth Edition. Tehran. Speech Publications.
- Munawar, Ahmed. (1981). Readings in the Algerian story. Without the print number. Algeria. National Book Foundation.
- Noueihed, Adel. (1980). Lexicon of Algeria flags. 2nd edition. Beirut. Noueihed Cultural Foundation for Authorship, Translation and Publishing.
- Souad, Mohamed Khadr. (Without history). Contemporary Algerian literature. Modern library. Lat. Beirut.
- seyed. Qutb. (1390). Literary criticism, its origins and methods. Dar zavi alghorba. First edition. Qom.

- Potor, Michel. (1982). Research in the new novel. Translated by Fred Anthony. Second Edition. Beirut. Darwinat.
- Qabbani, Hussein. (1965). Short story art. Without the print number. Cairo. The Egyptian Home for Authorship and Translation.
- Qadri, Fatima. (1389). A Survey on the Development of Contemporary Algerian Literature. First Edition. Yazd University Press.
- Pumpkin, happy. (1989). Narration of open text. First edition. Beirut. Arab Cultural Center.
- Warren, Austin and Welke, Renee. (1985). Literature theory. Muhyiddin Subhi translation. Third Edition. Beirut. Arab Foundation.
- Watts, time. (1991). The emergence of the novel. Abdul Karim Mahfoud translation. Latitude. Damascus. Ministry of Culture.
- Wattar, Muhammad Riyadh. (2000). The personality of the intellectual in the Syrian Arab novel. Without the print number. Damascus. Arab Writers Union.

مطالعات روایت شناسی عربی
شاپا چاپی: ۷۷۴۰-۲۶۷۶
دانشگاه خوارزمی

بررسی ساختار شخصیت در رمان " لیس فی رصیف الأزهار مَن یجیب " از مالک حدّاد

علی اکبر نورسیده رایانامه: noresideh@semnan.ac.ir
استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه سمنان، ایران

چکیده

بررسی ساختار شخصیت از جمله مسائل دشوار در روایت داستان است. به گونه ای کـه تـلاش زیـادی را برای فهم و ارزیابی می طلبد و لازمه آن شناخت عمیق اسالیب هنری داستان بدلیل کوتاه بـودن شـکل آن و محدودیت زمان و مکان آن در جریان داستان می باشد. و بـرای اینکـه شخصـیت بـه عنصـری تـاثیرگزار در جریان داستان تبدیل شود باید دارای چارچوب های فنی لازم و نیز انگیزه کافی برای ظهور در عرصه داستان باشد. روایت «لیس فی رصیف الأزهار من یجیب» (۱۹۶۱م)، از آخرین آثار مالـک حـداد (۱۹۲۷ – ۱۹۷۸م) شاعر و نویسنده و داستان نویس الجزائری است. ادیبی که با مولفات هرچند اندکش تـاثیر بسـزائی بـر ذائقـه ادبی الجزائری ها داشت. حداد در این روایت در بسیاری از جنبه‌هـا بـا قهرمـان داسـتان (خالـد بـن طوبـال) سرنوشت مشابهی دارد. این مقاله با روش فنی به بررسی عنصر شخصیت و ساختار آن به عنـوان یـک عنصـر فنی مهم در این روایت می پردازد، و درصدد نمایش روش‌هایی است که حداد در نمایه سازی شخصیت‌هـای موجود در داستان خود از آن‌ها بهره گرفت. روش تحلیلی در ساخت شخصیت بـر تمـام فضـای ایـن داسـتان سایه انداخته است. حاصل این جستار این‌است که این رمان از ویژگی‌های داستان کوتاه بدور بوده و بواسـطه تعدد و فراوانی شخصیت‌ها و به هم پیوستگی آن‌ها و حوادث زیاد و مکان‌های متعدد فضائی متفاوت را پـیش روی مخاطبان ترسیم نموده است.

کلیدواژه‌ها: رمان الجزائر، روایت شناسی عربی مالک حـدّاد، سـاختار شخصـیت، دلالـت اسـم، گذشـته شخصیت

استناد: نورسیده، علی‌اکبر. پاییز و زمستان(۱۳۹۸). بررسی ساختار شخصیت در رمان " لیس فـی رصـیف الأزهـار مَن یجیب " از مالک حدّاد (به زبان عربی). مطالعات روایت شناسی عربی، ۱(۱)، ۱۸۵-۱۵۶.

مطالعات روایت شناسی عربی، پاییز و زمستان ۱۳۹۸، دوره۱، شماره۱، صص. ۱۸۵-۱۵۶.

دریافت: ۱۳۹۸/۹/۵ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۱/۲۱

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

STUDIES IN ARABIC NARRATOLOGY

PRINT ISSN: 2676-7740

The Representation of "Self" and "Other" in Abdul Rahman Munif's *When We Left the Bridge*

Mehrdad Aghaie m.aghaei@uma.ac.ir
Assistant Professor in the branch of Arabic Language and Literature, Muhaqiq Al-Ardabili University, Ardabil, Iran.

Afaf Dagheri afafdagery@gmail.com

MA in the Arabic Language and Literature Branch, Muhaqiq Al-Ardabili University, Ardabil, Iran.

Abstract

The topic « I and others» of the topics that we want to analyze in the novel « While leaving us the bridge» by Abdul Rahman Munif, Sartre and Derrida who have shares in this area. The subject of "I and others" is a branch that originated in the embrace of philosophy and grew up to its most intense shade, and then came other epistemological branches after that, in order to enjoy these shades, and contribute to the watering of this glittering lush tree of aesthetics and to add new branches to it. This tree is naturally philosophical, and not in several eras throughout history. Perhaps with greater force and more brilliant prosperity, even for a long time Because it is one of the most prominent manifestations of the specificity of the human species and distinguish it from other organisms. In this narrative, Abdul-Rahman Munif uses the research « I and others » behind the character and incidents in his novel to show us what is the reality of things.

Keywords: Arabic Narratology, Arabic novel, I and others, when left bridge, Abdul Rahman Munif.

Citation: Aghaei, M., **Dagheri**, A. Autumn & Winter (2019-2020). The Representation of "Self" and "Other" in Abdul Rahman Munif's When We Left the Bridge, Studies in Arabic Narratology, 1(1), 186-210. (In Arabic)

Studies in Arabic Narratology, A. Autumn & Winter (2019-2020) Vol. 1, No.1, pp. 186-210

Received: December 1, 2019; Accepted: January 28, 2020

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

دراسات في السردانية العربية
الرقم الدولي الموحد للطباعة: ٢٦٧٦-٧٧٤٠
جامعة الخوارزمي

رواية «حين تركنا الجسر» لعبد الرحمن منيف(دراسة في الأنا و الغير)

مهرداد آقائي البريد الإلكتروني: m.aghaei@uma.ac.ir
أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة المحقق الأردبيلي، أردبيل، ايران (الكاتب المسؤول)
عفاف داغري البريد الإلكتروني: afafdagery@gmail.com
ماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة المحقق الأردبيلي، أردبيل، ايران.

الإحالة: آقائي، مهرداد؛ داغري، عفاف، خريف و شتاء (٢٠١٩-٢٠٢٠). رواية حين تركنا الجسر لعبد الرحمن منيف؛ دراسة في الأنا والآخر، دراسات في السردانية العربية، ١(١)، ١٨٦-٢١٠.

دراسات في السردانية العربية، خريف و شتاء ٢٠١٩-٢٠٢٠، السنة١، العدد١، صص. ١٨٦-٢١٠.

تاريخ الوصول: ٢٠١٩/١٢/١ تاريخ القبول: ٢٠٢٠/١/٢٨

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

الملخص

موضوع «الأنا والغير» من الموضوعات التي نريد أن نُحلّلها في رواية «حين تركنا الجسر» لعبد الرحمن منيف. سارتر و دريدا من الذين عندهم إسهام في هذا المجال. موضوع «الأنا والغير» هو فرع قد نشأ أصلاً في أحضان الفلسفة وترعرع وبلغ أشده في ظلالها، ثم جاءت فروع معرفية أخرى بعد ذلك، كي تنعم بهذه الظلال، وتساهم في سقاية هذه الشجرة الوارفة المتألقة لعلم الجمال وأن تضيف إليها فروعًا جديدة.لم يكن نمو هذه الشجرة الفلسفية طبيعيا، ولايسير في حقب عدة عبر التاريخ، فكثيراً ما

كانت تتداخل عوامل اجتماعية، وثقافية وسياسية جامدة في تعليق هذا النمو، أو منعه فكثيراً ما حاولت هذه العوامل أيضا أن تجتث هذه الشجرة من جذورها، لكن هذه الشجرة كانت تعاود النمو بعد ذلك بأشكال عدة، ربما بقوة أكبر وبازدهار أكثر تألقاً، حتى لو طالت فترة كمونها أو خفائها، وذلك لأنها أحد أبرز التجليات المعبرة عن خصوصية النوع الإنسانى وتميزه عن غيره من الكائنات. عبد الرحمن منيف في هذه الرواية يستخدم بحث «الأنا والغير» وراء الشخصية والحوادث في روايته حتى يبيّن لنا ما هي حقيقة الأشياء.

الكلمات المفتاحية: السردانية العربية، رواية عربية، الأنا والغير، حين تركنا الجسر، عبد الرحمن منيف.

المقدمة:

لقد كان علم النفس منذ ظهوره يجد ملاذاً آمناً وممتعاً له في ظلال علم الفلسفة والعديد من الأفكار التي تناولها الباحثون في علم النفس بشكل علمي في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر حتى الآن، لهذا العلم جذور ضاربة بقوة في أعماق التُربة الفلسفية. هذا المقال جهد متواضع في موضوع «الأنا والغير» ويحاول وصف النفس وباطن الأشياء والشخصيات في رواية «حين تركنا الجسر». إن للسرد جذوراً في تربة الحياة البشرية الخصبة وهو في حالة نمو مستمر منذ الطفولة حتى الشيخوخة كشجرة ذات فروع متعددة. يتعرف الإنسان منذ نعومة أظفاره على السرد الشفوي من خلال كلمات الأم التي تردّدها لتنويم طفلها كما يتعرف عليه من خلال القصص والأساطير التي يرويها الجدّ والجدة. إنّ السرد موجود منذ بداية الحياة حتى نهايتها، وهو يتشابك مع تفاصيل الحياة بشكل كامل، فولادة الطفل هي بداية حكاية سردية والإنسان يتأثّر من هذه السرديات في حياته وهويته ولكن هناك آراء مختلفة أخرى تعتقد أن السرد وليد للقرن العشرين«دراسة السرد أو الدراسات السردية وليدة القرن العشرين، وبوصفها موضوعاً يحظى بأهتمام مركزي في الدراسات الأدبية»(مارتن، ١٩٩٨: ١٥). عبد الرحمن منيف يتأثّر في آثاره بـثقافة المجتمع، والثقافة في المجتمع العربي ثقافة تتراوح بين البدو والحضر، بحيث يعتبر الإنسان هو المعني بالهوية الثقافية وهو المعني بهذه الحياة، وهو محور وأساس للهوية الثقافية، بحيث يكون الاعتدال والتوازن كفيلاً بالحفاظ على الحياة الطبيعية للفرد.

عبد الرحمن منيف في روايته يؤكد على« زكي نداوي»، شخصية البطل الذي ترعرع في الحوادث، وقد تميز فكره بنزعة إنسانية واضحة، حيث تميز هذا الفكر بالتركيز على وحدة الإنسان وعلى تكامل الإنسان والطبيعة، كما ركّز من جهة أخرى على اعتبار أن الإنسان هو الوسيلة لتحقيق القيم المطلقة في العالم. «الأنا والغير» من الموضوعات الفلسفية التي تظهر على بعض النصوص وتكمن في مضامينها، بخضوعها أو دون خضوعها لأي قواعد أو قوانين المنظور والبرهان وتؤثر في النفس بالغرض الذي عملت من أجله. فهي النظرة الشاملة التي تجمع بين الجانبين الذاتي والظاهري وتترك أثراً معيناً في نفس الشخصية في الرواية لتؤدي إلى إصدار أحكام قيمة على أعمال شخصية البطل في الرواية.

إن موضوع «الأنا والغير» منذ قديم الزمان، لم يكن ناشئاً عن الإرادة، بل هو قوام إنسان حر يعيش في عالم التأملات وآفاق اللاوعي، ويرسم ملامح الأشياء ولايرسمها كما هي، فكان يترك المحاكاة ولايهتم بالأشياء المرئية بشكلها الظاهري، فاندفع من معنى عميق في تصوير الطبيعة الإنسانية والروح البشرية الغامضة في مجال الباطن، فحاول الروائي أن يشكل عالماً بعناصر الرواية، حتى يبيّن للقارى ما هي عناصر الكون والوجود والنفس في شخصية الرواية. وكثيراً ما يطرق الراوي تجارب شعورية متخيلة، يستوحيها من أحلام يقظته وتصوراته، فهو عندما يرسم صورة تلقائية وانفعالات لاإرادية ينطلق ذهن القارئ من المخيلة وأشكال متناغمة إلى حقائق الوجود. والراوي يروى ما يكمن في الأشياء، وما يظهر منها هو شيء جديد بأمس الحاجة إليه آنذاك. «هناك اتفاق سري بين الأجيال الماضية والأجيال الحالية وكان البعض ينتظرنا على هذا الكوكب الأرضي»(بنيامين، ١٣٨٩: ١٥٢).

١. ١.خلفية البحث

هناك مقالات وكتب كثيرة فى هذا المجال ولكن لم نجد مقالاً ذا صلة مباشرة بنفس العنوان إلاّ عدداً كما جاء في التالي:

١- رسالة بعنوان «دريدا والسؤال عن الغير» للطالب نيما توكلى وبإشراف الدكتور على نقى باقرشاهى في جامعة الامام الخمينى(ره) بقزوين. هذه الرسالة تنوي تحليل الغير في آثار دريدا، وهي حافلة بالمضامين الأخلاقية و القضايا الفردية وتتكلم عن بعض الغموضات الفلسفية التي تجري في حياة كل شخص.

٢- رسالة بعنوان «الغير في رواية جمعة أو حايل المحيط الهادي أثر ميشل تورنيه» للطالبة سمية نسابى وبإشراف الدكتور سيدجمال موسوى بجامعة تشمران الأهواز. هذه الرسالة يدور محورها الرئيس حول قصة رابينسون كروزو الذي عاش في جزيرة وحيداً واشتغل بنفسه وبعد فترة مع حضور الغير تتغير فكرته للحياة.

٣- رسالة بعنوان «الهوية والغير في آثار فيروزه دوما» للطالبة سمية ملكيان وبإشراف الدكتور أمير علي نجوميان بجامعة طهران. هذه الرسالة تقوم بدراسة مفهوم الأنا والغير في قصص

فيروزه دوما من منظور التحليل النفسي والاستعمار والنسوية والاجتماعية، وساهم في النهاية في قراءة لفهم هوية الهجرة.

٤- أطروحة بعنوان «النص الموازى في أعمال عبد الرحمن منيف الأدبية» للطالب محمد رشدي عبد الجبار دريدي وبإشراف الدكتور عادل الأسطة بجامعة النجاح الوطنية في فلسطين. قامت هذه الأطروحة بدراسة آثار عبدالرحمن منيف الأدبية دراسة جامعية وجاءت فيها آراء نقدية بأدب منيف من حيث المكان والزمان والسرد والحوار واللغة.

٥- مقالة «صورة المثقف العربي في روايات عبد الرحمن منيف» بقلم الدكتور صالح ولعة من الجزائر. هذا المقال يتكلم عن شخصية المثقف العربى الذي يحضر في معظم روايات منيف، وهو دائماً في حالة صدام مع السلطة. حاول منيف أن يبرز من خلال رواياته دور المثقف والمسؤولية الملقاة على عاتقه اليوم.

٦- مقالة «صورة المثقف في روايات عبد الرحمن منيف» بقلم الدكتور عبد الرزاق اسطيطو في صحيفة المثقف. هذا المقال يقوم بتوصيف المثقف وكما يعتقد صاحب المقال أنّ روايات منيف حافلة ببطولة المثقف الذي دخل مرحلة العد العكسي التي لها الوعي النضالي النابع من الإحساس بالظلم المسلط على الإنسان العربي الشرقي من طرف الأنظمة السياسية ذات الطبيعة الاستبدادية.

٧- مقالة «الهزيمة والمثقف المسخ وقفة مع شخصية رواية حين تركنا الجسر» بقلم الدكتور سمير الشريف من مصر. هذا المقال يقول: جعل الكاتب السعودي عبدالرحمن منيف لنفسه مكاناً لا بأس به في الرواية العربية المعاصرة، رواية «حين تركنا الجسر» اتت متميّزة عن أعماله الأخرى وهي محاولة جديدة جاءت في شكل آخر.

٨- مقالة «فضاء المقهى في الروايتين الفارسية والعربية؛ أحمد محمود وعبدالرحمن منيف نموذجاً» بقلم الدكتور يدالله ملايرى ومجتبى عمرانى بور في مجلة إضاءات نقدية في الأدبين العربى والفارسى بجامعة كرج. يحاول هذا المقال إلقاء الضوء على فضاء المقهى في روايات أحمد محمود وعبدالرحمن منيف في دراسة مقارنة أو موازنة تهدف إلى فتح نافذة للحوار بين المجتمعين الإيراني والعربي بغية ترسيخ قيم الانفتاح والتعايش والتعددية، كما يبرر اختيار

الكاتبين بوصفهما مهتماً بهذا الفضاء النصى، وكذلك مهتماً بتلك القيم التي تؤمن بها الدراسة. ويهتمّ الروائيان بالمقهى اهتماماً بالغاً.

٢.عبدالرحمن منيف

ولد عبد الرحمن منيف في عمان - الأردن عام ١٩٣٣ من أب سعودي ومن أم عراقية. درس في الأردن إلى أن حصل على الشهادة الثانوية ثم انتقل إلى بغداد والتحق بكلية الحقوق عام ١٩٥٢ ثم انخرط في النشاط السياسي هناك، انضم إلى حزب البعث العربي الاشتراكي إلى أن طُرِد من العراق مع عدد كبير من الطلاب العرب بعد التوقيع على حلف بغداد عام ١٩٥٥ لينتقل بعدها إلى القاهرة لإكمال دراسته هناك. في عام ١٩٥٨ انتقل إلى بلغراد لإكمال دراسته فحصل على الدكتوراه في اقتصاديات النفط لينتقل بعدها إلى دمشق عام ١٩٦٢ ليعمل هناك في الشركة السورية للنفط ثم انتقل إلى بيروت عام ١٩٧٣ ليعمل هناك في مجلة البلاغ ثم عاد إلى العراق مرة أخرى عام ١٩٧٥ ليعمل في مجلة النفط والتنمية. غادر العراق عام ١٩٨١ متجهاً إلى فرنسا ليعود بعدها إلى دمشق عام ١٩٨٦ ويقيم فيها حيث كرس حياته لكتابة الروايات، تزوج منيف من سيدة سورية وأنجب منها ،عاش في دمشق حتى توفي عام ٢٠٠٤, وبقي إلى آخر أيامه معارضاً للإمبريالية العالمية، كما اعترض دوماً على الغزو الأمريكي للعراق عام ٢٠٠٣ رغم أنه كان معارضا عنيفا لنظام الرئيس العراقي صدام حسين.

كان منيف أحد أهم الروائيين العرب في القرن العشرين؛ حيث استطاع في رواياته أن يعكس الواقع الاجتماعي والسياسي العربي، والنقلات الثقافية العنيفة التي شهدتها المجتمعات العربية خاصة في دول الخليج العربي أو ما يدعى بالدول النفطية، ربما ساعده في هذا أنه أساساً خبير بترول عمل في العديد من شركات النفط مما جعله مدركا لاقتصاديات النفط، لكن الجانب الأهم كان معايشته وإحساسه العميق بحجم التغيرات التي أحدثتها الثورة النفطية في صميم وبنية المجتمعات الخليجية العربية. يعتبر منيف من اشد المفكرين المناوئين لأنظمة كثير من الدول العربية(منيف، ١٩٩٣: ١٣).

كان لمنيف اتجاه وأسلوب خاص في كتابة الرواية يرتبط بالتحولات التي حدثت عالمياً، وقدشكل هذا الإتجاه علاقة خاصة بالهوية، وقد تشكل إتجاه الهوية و«أنا والغير» بجهود شخصية البطل

«زكي نداوي» ويكشف الراوي موضع وهدف استخدام الأنا والغير في كل مجتمع ونرى أن العلاقة بين التحليل النفسي والأدب علاقة عضوية، باعتبار أن التحليل النفسي للأدب يكشف عن اللاوعي في الأخير، وأن الأدب يكشف عن المكنونات النفسية وهنا في هذه الرواية يكشف منيف عن حالات المجتمع ويربطها بحالات شخصية البطل في الرواية وهكذا القارئ يستطيع بالتحليل الروائي أن يكشف عن مكتومات الحياة الإجتماعية.

٣.ملخص رواية «حين تركنا الجسر»

هذه الرواية قصة رجل اسمهُ «زكي نداوي» وهو كان في أيام شبابه في الحرب ومع أصدقائه في الجيش صنعوا جسراً ولكن بعد مدة أتت أوامر من رئيسهم بأن لايستطيعوا أن يستعملوا الجسر للوصول إلى أهدافهم في الحرب وحزنوا جميعاً، وزكي نداوي تأثّر بهذا الموضوع وأثّر هذا على ذهنه وهويته وهو لم ينس ذلك الهدف وبعد سنين قال في نفسه: هو يستطيع أن يأخذ هدفاً آخر في حياته وتكوّنت الطير في ذهنه وهي صارت هدفه وهو يركض وراء الطير حتى يصيدها ولكن لا يستطيع وفي هذه الفتره التي يريد اصطياد الطير، كلبه «وردان» كان معه دائما وهو الذى لايخونه وزكي نداوي يتكلم معه. المكان في هذه الرواية هو المستنقع و في أثناء هذه الحوادث في المستنقع يتعرّف على رجل كان صياداً وهو كبير السن و كان يساعده في اصطياد الطير الخيالية وزكي نداوي كان متشوش الذهن والفكر وهو ضائع بين الماضي والحال.

٤.الأنا والغير

الإنسان كائن اجتماعي وهذا يعنى ويقتضى التفاعل مع الآخرين أي مع الغير. وإذا كان التفاعل مع الأشياء وتمييز النفس عنها لايكاد يطرح مشكلة، فالأمر خلاف ذلك فيما يخصّ الغير، لأنه ببساطة ذلك الشبيه المختلف: إنه شبيه مادام يشاطره كثيراً من الصفات العامة النفسية، لكنه لا يفتأ يؤكد ضمن هذا التشابه اختلافه عُني في مؤهلاته واختياراته ورغباته وفي هذه الرواية يؤكد الراوي على الأشخاص وما يؤثر على هوية الأشخاص كما نشاهد في الرواية «زكي نداوي» يتكلم ويقول مع نفسه؛ وهذه النفس الباطنية هي الغير التي هو يتأثّر منها ويشاورها في أموره ويقول :«اصرخى يا بنات آوى، اصرخى بفرح الأبالسة حتى تتشقق مؤخراتك النتنة، فالهزء الذى يمتلىء به الهواء لم يعد يهمنى»(منيف، ١٩٧٦: ٧).

زكي نداوي يكلّم نفسه ويلوم نفسه لأنه لم يصل إلى أمله وهو يائس جداً وهذه النفس التي يكلّمها هي «الأنا» الذى مايراه أحد إلّا هو وكلمة «الأنا» هي الهوية التي تشكلت طول حياته وارتباطه مع الغير والأشخاص الأخرين. هذه الاتصالات تقع الأشخاص في الفلسفية للغير، فلقد عرفه سارتر: بأنه الآخر و«الأنا ليس الأنا»ويتخذ مفهوم الغير في التمثيل الشائع معنى تنحصر دلالته في الآخر المتميز عن الأنا الفردية أو الإجتماعية(نحن) وتكون أسباب هذا التميز إما مادية جسمية، وإما حضارية، أو فروقاً اجتماعية أو طبقية، ... إلخ، ومن هذا المنطق ندرك أن مفهوم الغير في الاصطلاح الشائع يتحدد بالسلب، لأنه يشير إلى ذلك الغير الذي يختلف عن الذات ويتميز عنها ومن ثمه يمكن أن تتخذ منه ذات المواقف بعضها ايجابي(كالتآخى، والصداقة، ... الخ): وأخرى سلبية (كاللامبالاة والعداء ... الخ). يقول دريدا:«إن الظاهر والباطن والحضور والغياب والكتابة والكلام ليست هي النهاية في الحياة»(دريدا، ١٩٨٢: ٩٥). هكذا يتضح أن معنى الغير والآخر واحد في التمثيل الشائع وهذا مايتيح لنا فرصة استباق هذا المفهوم في دلالته.

اعتمد الراوي على امكانياته الذاتية، لأنه يريد أن يصل إلى ذلك اليقين العقلي الذي يتصف بالبداهة والوضوح والتميز... وفي الرواية يقول زكي نداوي: «ظلت أصوات بنات آوى تنبعث في ظلمة أول المساء، كانت أصواتها فجة وأقرب إلى ولولة عابثة سألت نفسي: أهي حزينة؟ ساخرة؟ صرخت:

لايمكنى أن أتحول إلى أبله.

قلت لنفسى: زكي نداوي هش كالقصب» (منيف،١٩٧٦: ٨).

زكي نداوي بكلامه يبيّن لنا أنّ هويته متشوشة جداً وهو لايدري ما هو الكلام الصحيح الذي يختاره في نفسه. الاعتراف بالغير لايأتي إلا من خلال قوة الحكم العقلي حيث يكون وجود الغير وجوداً استدلالياً.

٤. ١.الهوية وعلاقتها بالأنا

إن الهوية لغويا « مشتقٌّ من الضّمير ومعناها صفات الإنسان وحقيقته، وأيضاً تُستخدمُ للإشارة إلى المعالم والخصائص التي تتميّزُ بها الشخصيّة الفرديّة»(جماعة، ٢٠١٢ : ٢٣). وأمّا في الاصطلاح

فتُعرفُ الهويّة «بأنّها مجموعة من المُميّزات التي يمتلّكها الأفراد، وتُساهمُ في جعلهم يُحقّقون صفة التفرّد عن غيرهم، وقد تكون هذه المميّزات مشتركة بين جماعة من النّاس سواءً ضمن المجتمع، أو الدّولة. ومن التّعريفات الأُخرى لمصطلح الهويّة أنّها كلّ شيء مشترك بين أفراد مجموعة محدّدة، أو شريحة اجتماعيّة تُساهمُ في بناء محيط عام لدولة ما، ويتمّ التّعامل مع أولئك الأفراد وفقاً للهويّة الخاصّة بهم»(المصدر نفسه :٢٣). وللهوية ثلاث وظائف:

أ) الوظيفة المعنوية: هى عملية إنتاج الذات الفردية والجماعية وتأكيدها واعادة ترتيب علاقتها بمحيطها من أجل إثبات وجودها وتحقيق الاستقرار.

ب) الوظيفة الإدماجية: أن تسعى الهوية إلى دمج وتكييف الأفراد مع محيطهم وأوضاعهم و وضعياتهم المختلفة.

ج) الوظيفة القيمية: الهوية تستنبط قيمها من المعايير العليا للمجتمع والجماعة، وعندما يحصل الانسجام والمحيط، تشكل آنذاك هوية مرغوب فيها وذات معنى وقيمة للآخرين من أجل كسب الاعتراف بها في الفضاء العام(جماعة، ٢٠١٢ : ٢٥).

يسعى الروائي أن يبيّن للقارى أهم وظائف الهوية في هذا المقام، وهي الوظيفة الإدماجية للفرد داخل مجاله ومجتمعه خصوصاً في المجال الحضري باحتوائه على شبكة العلاقات المتباينة والقائمة على أساس المنفعة والسطحية. زكي نداوي يرى في الماضى يعبر من الجسر، وهو الآن استكملت هويته ولم يكن ضائعاً في الحياة وهو يستمر حتى يشفي ألمه في الحياة. حيث يقول الراوي: «والحزن يُولد فجأة دون أن يفكر فيه الإنسان. وجدتُ نفسى حزيناً لدرجة لا أتذكر أنى كنت هكذا. ارتميتُ على الأرض. لم تكن شجرةُ الجوز تبعد عنى أكثر من عدة أمتار. كانت مبللة بلونها البني الرمادي الذي اكتسبته من المطر، وقوس قزح أكثر من مجرد ألوان تألق اللون الأحمر، البرتقالى، الأزرق... بدأ الأخضر طاغياً لدرجة تَصوّرتُ أنّ جسرنا كان بنفس اللون عندما وضعنا فوقه الأغصان. قلت بصوت صاخب: الربّ... الربّ بعد أن يبنى جسره، بعد أن تعبره الغيوم الصغيرة إلى مكان بعيد، وهو يبشر الناس بالصحو... هذا الربّ، ألا يهدم جسره؟ ألا ينسفه؟»(منيف، ١٩٧٦: ٩٧).

ومن خلال التأثيرات الوجودية تحاول الرواية الوصول إلى نفس الإنسان من خلال ذاته وعن طريق المعاناة المستمرة والجدل المتواصل. «إنّ القيم الأساسية و وسائل التفكير على الرواية

ذات طابع وجودى، ثم إن العلاقة العاطفية التي تستمر خلال الرواية علاقة مفهومة من خلال المصطلحات الوجودية»(الخطيب، ١٩٩١: ١٠٧) ومن نموذج هذه الرواية:«قلت لنفسى وأنا أشق الزحام، أريد أن أخلص من آخر مظاهر البشر، الناس في المدينة يمتلئون رضى. الضحكات على الأفواه مثل مزاريب الشتاء. الفرح اللزج يتقلب على نار دافئة، ولا يلبث أن يتحول إلى نشيد ملعون»(منيف،١٩٧٦ :١١٣). ونرى زكي نداوي يفّر من الناس ويبتعد عن ارتباطه مع الغير وهو الآن وحده وصديقه الوحيد هو وردان؛ كلبه الذي لايخون فيه وهو أقطع اتصاله مع الغير حتى يعيش لنفسه، حتى لايستطيع أحد أن يعطيه أوامر وهو يصير رئيساً لنفسه ويعمل ما يشاء ولا أحد يستطيع أن يتدخل في أموره.

٤. ٢.الرواية وعلاقتها بالأنا والغير

تقف الدراسة على الرؤية السردية في أعمال البطل «زكي نداوي» حيث يُعدُّ موضوع الرواية السردية من أهم الموضوعات التي يهتمّ به النُّقاد والدارسون، ففي الأدب تكون الأحداث والوقائع في توصيفات واقعية، فعلى سبيل المثال:«وتذكرت: في إحدى الليالي بدا والظلمة تحيط بكل شىء كأنه النهر.. لمع في ضوء القمر.. قلت له برجاء: «اختف أيها العنكبوت يجب أن لا يراك أحد بهذا الزهو الناصع» وأغمضت عينى كأنى في حلم، لكي لاأراه جميلاً هكذا ناديت على ذياب وقلت له برجاء: أنت يا ذياب تعرف كيف تغنى. غن له. يجب أن تغنى جيداً فهذا الحصان الذى تراه أمامك ألان يعادل عشرات رجال... قلت لنفسى: آه لو أنَّ الناس رأوا الجسر...»(منيف،١٩٧٦ :١١٤). يكون السارد محدود المعرفة على شخصية الرواية، فيصف لنا مايراه ويسمعه فقط وهو ينظر إلى شخصية البطل وهي تحدّث الأحداث في الرواية والقارئ ينجذب إلى الرواية حتى يفهم ما وراء هذه القصة وهدفها. أشار عنوان الرواية إلى التحرر من كل عقد، «لأن الحرية هي الوجود الإنسانى ذاته، أي أنه لا إنسانية دون الحرية»(ماكوري،١٩٨٢: ٢٠٠). قام عبدالرحمن منيف في كتابته بـدراسة دقيقة وجادة لأهم عنصر من عناصر البناء للقصة العربية وهي الهوية وأهميتها في المجتمع.

رواية «حين تركنا الجسر» متأثرة من ارتباط شخص بشخص آخر وهذا الإرتباط يؤثر على شخصية البطل في الرواية وهو تأثير ايجابي ولكن هذا الإرتباط لم يؤثر على شخصية البطل تأثيراً

سلبياً وز كي نداوي في هذه الرواية لم يحصل على هدفه وهو العبور من الجسر ويتألم ويتشوش ذهنه ولم يستطع أن يحصل على الإرتباط الأيجابى مع الغير. الجسر هو صلة بين شخصين وهذه الصلة تؤثر على نوعية الهوية الباطنية في الشخص ومنيف يؤكّد على هوية الأشخاص في المجتمع الذي تتشكّل فيه هويةُ الإنسان، وهذه الهوية تؤثر على مستقبل الأشخاص. هوية البطل «زكي نداوي» متشوشة وهو يرى أشياء في ذهنه ويتمنى أن يصل إليها ولكن هي خيالية في ذهنه.

يرى زكي نداوي طيراً خيالية في ذهنه ويريد أن يصل إليها ويظنّ بأنّه إذا يصيد هذه الطير سيصل إلى كل أهدافه وهو يريد أن يكمل هويته الضائعة ولكن هو متشوش الهوية كما قال في الرواية «وأتذكر لما أصبحنا بعيدين تماماً، قلتُ ونايف يسمعني: أيها الإله المعبود هل ترضى أن نتركه؟»(منيف،١٩٧٦ :١١٤).

٤. ٣.زكي نداوي والأنا والغير

يعتقد الروائي أنّ الهوية جزء من الذات وهي تنمو على طريقها وفي بعض الأحيان الإنسان لايدري في أي زمان ومكان ينمو. ولاشك أن الراوي هو الذي يبدع روايته ولكن طبيعة الإبداع السردي التخييلي تدفعه إلى بناء مجتمع روائي وهمي بالمجتمع الخارجي الحقيقي، وتجبره على ألا يحرّك هذا المجتمع بنفسه، بل يتركه للسارد ليتصرف فيه كما يشاء الروائي، مما يجعل السارد جزءاً من اللعبة الروائية التخييلية ويحدّد مستوى الرواية الفني تبعاً للمكان الذي وضع فيه الروائي سارده ومن أمثلة الرواية: «وفكرت، لو أردت ان أسجل فروقاً أساسية بين الإنسان والطير، فماذا أسجل؟ الشجاعة؟ المكر؟ القدرة على التصرف؟ قلت بسخرية: الإنسان في كل أنحاء الدنيا يحاول اكتساب أهم صفات الطير إلاّ في هذه الأرض (منيف، ١٩٧٦: ١٧٥). يواصل بطل الرواية كلامه ويقول :« ماتفعله المستحيل... يا وردان... وهذه الأرض التي نعيش فوقها أرض الخراب! وفكرت من جديد، الإنسان في الاماكن الأخرى يكتسب من الطير ذكاءه، قدامه، نظامه... النظام المجنون الذى يسيطر على حركاته وتجعله رائعاً ... الإنسان هناك أقدر على التكيف مع الطبيعة... هنا حالة من الرخاوة والبلاهة... والبلادة»(المصدر نفسه: ١٧٥).

إنّ الأحداث في المكان هو الإطار المحدد لخصوصيته، والحدث لا يكون في لامكان بل في مكان محدد، نرى بأن البطل هو أحياناً يتعب من أعماله ويريد لنفسه الموت وهو يضيع بين الحال والماضى وآماله. اللغة هي التي تفتح لنا العالم واللغة تعتقد بالوجود كما يقول الراوي في بعض الأحيان ويستخدم في كلام البطل الحزن والألم، كما يقول زكي: «قلت لأقنع نفسى بالفكرة: أفتح عينى في السابعة، إذا لم أرد الذهاب إلى الصيد، أغلق عينى، أفكر بعقل مشوش يضيع بين اليقظه والنوم، أتمنى لو كنت نائماً، في السابعة والربع أنهض بعد أن أمد في الهواء يدين رخوتين في محاولة للاقتناع أن ما أفعله ضرورى، وإن الرياضة تنشط الدورة الدموية»(منيف، ١٩٧٦: ١٧٦). خلق البيئة التي تجري أحداث القصة فيها ويتكوّن نسيجها، هي من أهم مواضع الرواية. يريد نداوي أن يجعل قانوناً خاصاً لأهداف كل شخص في المجتمع قائلا: «الحياة منذ ساعة الميلاد وحتى اللحظة الأخيرة، حالة تمطي وتثاؤب، ولا شيء غير ذلك!» (المصدر نفسه: ١٧٦).

٤. ٤.الصياد والأنا والغير

يروي الروائي روايته على شخصية البطل وارتباطه مع الصياد، المجتمع، والمستنقع، والطير الخيالي، وردان، والجسر في الماضى و... البطل زكي نداوي مغموم ومتشوش الذهن لأنّ في الماضي كان له هدف وهو العبور من الجسر الذي صنعه مع أصدقائه في الحرب، ولكن أتت أوامر ولم يستطعوا أن يعبروا من الجسر، وهو يتألم كثيراً وتؤثر هذه الحادثة على حياته وهويته. والغير هو مصدر الفهم والتجربة، فنرى «الجسر» هو الغير الذي أراد البطل أن يصل إليه، ولكن لم يستطع وهو يتألم لهذا السبب؛ لأنّ للغير مسألة هامة في تشكيل هويته ونموها، يعني الأنا، ولكن هو يضيع في الهوية ويتشوش ذهنه.كما نرى يقول:«تصوّرتُ نفسي ممدداً على الأرض، وجهي نحو السماء والدماء تنزف من يدي على شكل نافورة قوية، لا أشعر بأية آلام تلك اللحظة. حالة من الخدر اللذيذ، من التعب الممزوج بالتلاشى، ثم فجأة، تبدأ النافورة تتقلص، وعيناي اللتان كانتا تطلان على السماء الواسعة ترتخيان، ثم تنطفئان... »(المصدر نفسه: ١٥٠).

الدال والمدلول في الواقع هما العلاقة التي تنشأ بين الفرد ومجاله. ونرى في الرواية: «مرّت في رأسي موجاتٌ متوالية مضطربة من الأفكار والذكريات. قلت بتسليم ذليل:

الهزيمة... العلة التي تربض في دمي!

وتمطت كلمة الهزيمة في حلقى، في ذاكرتي قلت بتحد:

وأنت ، أيها الفارس، تقاوم الآن الهزيمة!

و رفرفت الملكة في ذاكرتي: صوت الماء، صوت الأجنحة، صوت الريح، كان الفزع ينفر من دمى، من عروقى، كالنار. قلت بسخرية: إذا كانت البطة أفزعتنى هكذا فكيف لو واجهت نسراً؟ جبلاً من جليد؟».(المصدر نفسه: ١٥٢).

الراوي يؤكد على أن للإنسان أحاسيس ويجب على المجتمع أن يراها مؤثرة على هويته و على الغير في المجتمع. يرى نداوي نفسه مسؤولاً بصفة بدل الراية أمام المجتمع ومستقبله فيقول: «لم يبق أمام زكي نداوي إلاّ أن يلبس عمامة ويخطب الناس، أصبحتُ حكيماً، ويجب أن أفقأ عيني لأصبح حكيماً أعور...»(منيف،١٩٧٦ :١٥٤). والبطل أحياناً يرتبط بالصياد ويكلّمه ولكن زكي يخفي أهدافه عنه وكان ارتباط زكي مع الصياد عن بعيد ولا يتقرب منه ولا يقول له أسراره والصياد هو الغير الذي يعني «الأنا» في هويته، وهو لا يريد أن يتصل بالآخرين ويبتعد عنهم ولا يبوح بأسراره إلى الغير ويقول:«الإنسان... ما هو الإنسان؟ هو العادة، والعادة هي التي تخلق كل شيء...تجعل واحداً صياداً وواحداً يكره الصيد!

بدا في وجهه التردد،كأنه لايريد أن يتابع.

قلت أحرضه:

الصيد أكثر من عادة... سوسة، مرض...» (المصدر نفسه :١٦١).

هو في هذا النص يتكلم مع الصياد ويستشيره على الصيد ولكن يرتبط معه عن بعيد ولا يقترب منه ولايكلّمه عن الطير الذي يصوّره في ذهنه. يربط الراوي القارئَ بالماضي من شخصية البطل ويؤكد للقارئ على أن هوية الشخص نصفها تتشكّل من الماضى والحوادث التي جرت في الماضى، وزكي اعتمد في الماضى على الغير وما وصل إلى آماله، وهو الآن متألم جداً ولايعتمد على الغير؛ فنرى أن زكي يتكلم مع الصياد ويقول: «قلت:

أصعب شيء أن يتحدث الإنسان في أمور لا تهمّ الآخرين ...

وإذا تحدث يظنونه مجنوناً، صغير العقل!

كما قلت ياعمّ... الصيد سوسة!

اكثر من سوسة، لكن أحسن من أشياء كثيرة في هذه الدنيا...» (المصدر نفسه :١٦٣).

٤. ٥.الجسر وثنائية الأنا والغير

الراوي يقصد من الجسر مقاصد أخرى والجسر هو عامل ارتباطى بين شيئين أو شخصين أو عملين ويرتبط «الأنا»و«الغير» . وفي قصة حياة زكي نداوي لم يصل الراوي إلى هذا الأتصال الذاتى ولم يستطع أن يرى حقائق وجوده والرواي يبيّن للقارئ أن وراء الجسر والوصول إلى الجسر في المجتمع أساس الوصول إلى الأهداف في الحياة. زكي نداوي يضيع هويته بين آماله وذهنه وتخيلاته. تم سرد القصه على لسان «زكي نداوي» والقارئ حاضر في كل مكان ولكنه غير مرئي. ومن نماذج هذه الرواية: يقول زكي: « لوعبرت الجسر لوصلتُ. وفكرتُ أن أصل؟ أن أصل لماذا؟ قلتُ أخاطب وردان ونفسى والأحجار وكل شيء، لايمكن أن اسلم...»(المصدر نفسه: ١٦٤).وفي موضع آخر يقول زكي :«فكرتُ بالجسر اللعين، بالهزيمة . قلت لنفسى: الجسر مأساة وسيبقى كذلك حتى أموت! ضربتُ بقدمي الأرض كانت ضربة قاسية وعابثة، حاولت خلالها أن أخلص الحذاء من كتل الطين، ولكنى في الحقيقة كنت أحتج بطريقة ما!»(منيف،١٩٧٦ :١٦٥) ويتواصل كلامه ويقول في تتمته«ايها النهر الذى احببتُ أن اعبره، ولم استطع،كيف أنت؟ فكرتُ، لماذا لم يتركونا نعبر؟ لماذا لم يتركونا نفعل شيئاً؟ بصقتُ، قلت: أيها النهر... أنت موجود دائماً... وإذا سرقوا ذاك الجسر فسوف نبنى غيره، لا تخف»(المصدر نفسه :١٨٨). ونرى البطل يعيش في الماضي وهويته الضائعة. المكان في الرواية هو المستنقع الذي يشبهه الراوي بالمجتمع الإنساني الذي تكون الطيور فيه كالإنسان ولكن أعمالها مختلفة عن الإنسان وهذا المستنقع يمكن أن يؤثر على الغير تأثيراً سلبياً أو إيجابياً والمجتمع هكذا.

٤. ٦.«وردان» وثنائية الأنا والغير

كان «وردان» كلب البطل «زكي» وهو الصديق الوحيد الذي يثق به تماماً وفي كل أرجاء الرواية يكون مع زكي نداوي وهو يشاوره ويكلّمه ويصارعه أحياناً ولكن الكلب لميشتك قط ويعمل أوامر صاحبه، على سبيل المثال عندما يقول له زكي: «سأقطع ذيلك يا وردان و اجعله قلادة، ماذا تقول؟

إحتك بساقى، دار حولى، لكن لمارآنى أهمه بلعنات يائسة، ابتعد و...»(المصدر نفسه: ٩).

ارتباط زكي نداوي بوردان هو الإرتباط بالغير، وزكي يقول أشياء غير مرتبطة و لعل أشخاص المجتمع لايقبلون كلامه ولكنهم أخذوا وردان كصديق لههم ويرون أنّه يقبل كلّ كلامهم. إنَّ الفرد جزء من المجتمع وهو يتشكل حياته الإجتماعية من التعقيدات في الشكل والمضمون ويصبح الفرد أكثر استقلالية مما سبق.والراوي يستخدم شخصية وردان ويريد أن يبيّن للقارئ أن في المجتمع أشخاصاً ينفذون أوامر الغير دون وجود إرادة أو اختيار لهم، وهؤلاء بدون الهوية وهم يمشون وراء الغير، وهذه الشخصيات ليس لها أهداف خاصة وتنفيذ أوامر الغير هو هدفهم الخاص في حياتهم ونرى في الرواية نداوي يتكلم مع وردان ويقول له:«لا أفكّر لحظة واحدة في اهانتك ياوردان ... لا... لم أقصد ذلك أبداً. أنت تعرف كم أحبك، لكن الأفعى الطائرة جعلتنا عمياء ... أتتذكر كيف خفقت بأجنحتها؟ أنت لا تتذكر أبداً إسمع ارتجفت أول الأمر ثم امتلأت زهواً، ثم ركعت فوق الماء وربما اطلت إلى الخلف قليلاً... وأخيراً مدت أجنحتها في الهواء ... وأنت ...تدلى لسانك لما رأيتها. كما لو انك ترى كلبة، كانت اعظم كلبة في هذه الدنيا... أتتذكر؟»(المصدر نفسه: ١٩١). زكي يخاطب وردان كصديق له ويطلب منه أن يأتى معه في كل مكان ولا يشتكي إليه ولا يرد على كلامه ويقبل كل شيء، وزكي يريد أن يحكم على الأشياء والغير، لأن هويته ليست كاملة وهو ضاع هويته.

هناك شخصيات كثيرة مثل وردان في المجتمع. فالراوي يريد أن يبيّن لنا أن هوية هؤلاء الأشخاص لم تستكمل ولا يرون الحرية في حياتهم وليست لهم آمال في الحياة ولايستطيعون أن يؤثروا على المجتمع تأثيراً ايجابياً ونرى في الرواية «كان أبي حكيماً يا وردان لا تهز ذيلك كأفعى. قال أبي إن الإنسان داهية بين مخلوقات اللّه جميعاً. أنا داهية حليق الرأس، يا وردان. أما أنت فتبقى كلباً محموم الجسد. أتعرف ماذا أريد منك؟ أن تتحول إلى حجر...» (منيف،١٩٧٦: ٢٩). زكي نداوي يتأثّر بـأبيه ويرى أنَّ كلامه في الحياة صحيح، ويتأثّر به، وهذا التأثير واضح في هويته، وهو لايقبل آراء الآخرين و يقبل أفكاره وخيالاته الذهنية فقط، يقول زكي :«أحب الكلاب وأحب أن يرافقنى حتى النهاية!»(المصدر نفسه: ١٦٥).

القلق الذي كان في قلب الشخصية يؤثر على وردان، والحوادث التي تجري في الرواية هي مصدر القلق فيها، وحتى يؤثر على ذهن القارئ، نرى نموذجاً من القلق في الرواية عندما يقول:« آه يا وردان... إنَّ في الإنسان شيئاً يستعصى على الفهم، ربما كان الناس في الأماكن الأخرى لا يشبهون

الناس عندنا، لكن اسمح لي أن أسألك ويجب أن تجيب: هل تفعل الحيوانات والطيور وأية مخلوقات أخرى مثلما يفعل الناس في بلادنا؟ إذا لم تفهم جيداً يمكن أن أسألك بطريقة أخرى: لو أنَّ سرباً من الطيور قطع الصحراء كلها، وكاد يصل إلى غيضة ورأى الصيادين هل يفكر بالرجوع ليموت في الصحرا ؟»(المصدر نفسه: ١٧٤). وبعض الأحيان نشاهد زكي نداوي يريد الموت لنفسه ويقول: «قلتُ بصخب:

ليأت الموت. أحمله على كتفيك يا وردان ... آه لو أصبحتَ نسراً يحمل الموت من الأماكن البعيدة، فنحن بجاجة إلى كمية ضخمة جداً من الموت! وتصورتُ الموت، حالة من الراحة الكلية سكوتاً أبدياً يشبه الحجارة وبقايا الأصداف وجذوع الأشجار قلتُ بثقة: نحن لانستحق الموت... الموت أكبر منا ولا يمكن ان نصله بسهولة!» (المصدر نفسه: ١٥٤).

٤. ٧.الطير الخيالية وثنائية الأنا والغير

يريد زكي نداوي أن يحرّر نفسه المتألمة من قيود الجسر الذي لم يصل إليه، وهو يأسر نفسه في باطنه متردداً ومشوشاً ويتأثّر بتخيلاته وذهنياته ويرى أنّ له هدفاً وهو صيد طير خيالي، وهو يفكّر في نفسه إذا صاده فذهب كل التشوش في حياته، وهو يستخدم الطير كغير الذي يريد أن يصل إليها ويقول:« ماذا أريد من هذه المخلوقات البذيئة؟»(المصدر نفسه: ١٠). الراوي يستخدم العبارات والكلمات التي تؤثّر على جاذبية القصة وهي القوة الجاذبة و الفكر والأحاسيس في ذهن زكي نداوي و هذه القوة تنمو في هويته وهي القوة النامية والقوة المولدة، هي الآثار لهذه الأحاسيس في باطن الشخص وزكي يحاول أن يصل إلى تخيلاته ويُشفي آلامه ولكن المجتمع أمامه وهو ضائع الهوية.

يذهب زكي نداوي إلى المستنقع كل يوم وينتظر الطير ليلاً ونهاراً ويتحمل حوادث الخوف والقلق والطين والرطب الذي في المستنقع وهو ينتظر رجوع هويته ونرى في الرواية:«كانت الريح تشتد، أما السماء فكانت تختنق تدريجياً بالحمرة القاتمة و تتداخل بالأفق الآخر ثم تصبح جزءاً منه ... وفوق كل الأشياء انتشرت رائحة السماء الرطبة المزدحمة المليئة بتوقع ما. قلت لإله مجهول، لا أعترف له بأي سلطان:

في الماضي حكمتَ كل شيء ... والآن ... أنا الذي سأحكم. اخلق بقدر ما تشاء ... وسأقتل، حتى إذا التقينا وتواجهت أعيننا، فسوف تعرف أن الإنسان أقوى من كل المخلوقات، ليس أقواها فقط، بل أشرسها!»(منيف ١٩٧٦: ١٢).

يرى زكي أنَّ الإنسان أقوى من كل شيء والإنسان هو الذي يشكّل «الأنا» في وجوده ويرى أنَّ «الغير» يحكمون بعضهم على البعض وهكذا تتغير الهوية الإنسانية بكاملها. وأحياناً يرى زكي الطير في حالة الذهاب والإياب بسرعة والراوي يريد أن يوضِّح لنا أن الفرصة في الحياة كالطير التي تأتي وتذهب بسرعة ويجب على الإنسان أن يصطادها وهذه الفرصة تؤثِّر في هوية الشخص «الأنا» وهذه الهوية تؤثِّر على الغير والإرتباط مع الغير في المجتمع هو المكان الهام الذي كل شخص يؤثِّر عليه ويتأثّر به وبعض الأحيان تكون هذه الصلة بالآخرين إيجابية وبعض الأحيان تكون سلبية. زكي نداوي يتأثّر بالشوق والقلق الباطني وهو يقول:«اليأس ينتشر في روحي كما لو أنّه دم آخر... ولكن كيف تسرب إليّ هذا الشيء الذي حاربته طوال سنين؟... قلت لنفسي بيأس: أنا لا أعرف شيئا البتة... وتذكرت عندما خفقت بأجنحتها وأعطت نفسها للريح. صرخت بذل:

يا عود النرجس المهجور يا زكي.

وأتذكر أني ابتسمتُ وقلت لنفسى بسخرية : نرجس؟ أي نرجس؟ أنت عود المزابل يا زكي. أنت لستَ صياداً، أنت أبله في ثياب متسول، لا تسمع ولا تفهم أبداً، كما لا تجوز عليك الصدقه!»(منيف، ١٩٧٦: ١٢و١٣). كان زكي يلوم نفسه دائماً وأحياناً يتكلم مع نفسه وهو متألم ويتذكر الماضي قائلا:«وبدأت أتذكر من جديد، التهبت الدماء في عروقي وغام كل شيء، وفي تلك اللحظة سلمت جناحيها للريح.كنتُ أفكر بالجسر والهزيمة... قلت لنفسي: لم تكن طيراً و لم أر في حياتي مثلها» (المصدر نفسه: ١٤). يصف زكي المستنقع ويقول: « وبدأت استعيد خطوات الأمس الخائبة، عيون مهترئة تنظر إلى الداخل، أشجار الحور العارية الضعيفة تقف إلى جانب المستنقع، ناحية الشمال، كأنها مغروسة دون جذور، الماء الأخضر، في النهر المجاور، تسيل طبقته العليا وحدها... وفجأة ... لا... لم تكن الأمور هكذا! كانت ريح باردة تتخلل الأغصان، تصرخ في آذانها وكانت الطبيعة كلها في معركة صغيرة بأصواتها المتداخلة المبهمة، حتى لتصبح دوياً

صامتاً»(المصدر نفسه: ١٥)، يلجأ زكي إلى الطبيعة، وهو يقطع صلته بالمجتمع و يذهب إلى الطبيعة للوصول إلى أهدافه وحالته متشوش الذهن.

٤. ٨.المجتمع وثنائية الأنا والغير

يؤثر الغير على تضييق إطار الأشخاص، فيدلّ مفهوم الحرية في معناه الفلسفي على قدرة الفرد على اختيار غاياته وسلوكاته وفق إرادته الخاصة، دون تدخل عوامل تؤثِّر في تلك الإرادة. إن الحرية بهذا المعنى تقتصر على الإنسان وحده. غير أن هذه الحرية التي تضع الإنسان فوق الكائنات الأخرى، تبدو متعارضة مع مبدأ الحتمية الذى يخضع له كل وقائع المجتمع والأشخاص الذين ينمون فيه ويتأثّرون من الآخرين، في الواقع هم الذين في المستقبل الجماعي يؤثِّرون على الجيل القادم، والراوي يؤكِّد على هذه المسألة تهتم بالإنسانيه اهتماما جاداً.

يتذكر زكي الأيام التي مضت وهو كان مع أصدقائه يصنعون الجسر وكلّهم يرجون الحرية بواسطتها في المستقبل ولكن تنفيذ أوامر الرئيس وقبولها ينمو اليأس في قلوبهم، وهكذا يؤكد الراوي على صلة الغير وهم يؤثِّرون على المجتمع البشرى كما نشاهد في الرواية: «قلتُ لنفسى: أين أصبح الرجال الآن؟... لو أستطيع سحب العصب من خصيتي... لو فعلتُ ذلك لشعرت بالراحة يجب أن أنتقم من نفسي. كنت خائراً، مسلوب الإرادة... ليس هذا فقط، حتى التفكير كان صعباً بالنسبة لى... آه لو فكرتُ!» (منيف، ١٩٧٦: ١٨٥). «الأنا» أو الهوية التي يمكن للفرد أن يعرف نفسه عن طريقها، في علاقته بالجماعة الإجتماعية والثقافية التي ينتمي اليها، باعتباره منتمياً إلى تلك الجماعة ونشاهد نموذجاً من الرواية:« قلت لوردان: سأقطع يدي ذات يوم وأدفنها لأنها زائدة وعاجزة. فكرت: اليد أداة. الجسر أداة أكبر. العجز ليس في اليد ولا في الجسر، انه هناك... داخل النفس والإنسان إذا استطاع أن يبيد العجز في داخله يتحول إلى مخلوق عجيب. قلتُ بحدة: الإنسان أكبر قوة في الكون، وهذه القوة ليس لها حدود!»(المصدر نفسه: ١٨٤).

يريد الراوي إيجاد العدالة في المجتمع، وهذه العدالة تأتي من ارتباط «الأنا» مع «الغير» و«الغير» يؤثر على «الأنا» كثيرا، وهذا التأثير أحياناً ايجابى وأحياناً سلبي. الرواية متشكلة من المعارف والتصورات والممارسات الفكرية لدى الإنسان في محيطه الاجتماعي، والتي تلقاها

لمصلحته ولمصلحة هذه البيئة. نرى من هذا النموذج في الرواية: يقول زكي: «وعلى الطريق الطويل الموحل، فكرتُ بتعاسة الحياة، ببلادتها، بغبائها، ودون أن أدرى سقطت في بركة مليئة بالطين. وقفت بتسليم أخرس ذليل. نفضت قطع الماء عن ساقى... امتلأت راحتى بذلك اللون الكامد... قلت بتعاسة: يجب أن تفكر بتعاسة حياتك يا زكي ... ببلادتها، بغبائها... أما الحياة الحقيقية فإنها أبعد ما تكون عن هذه الكلمات التي تطن في أذنك كأجراس كنيسة ريفية»(منيف،١٩٧٦: ١٣٢). نشاهد الهوية في كل شيء وهي صفات وأحاسيس ونمط الحياة، هي في كل شيء، في الملبس والمأكل والموسيقى والفن والثقافة والحرية والمقاومة و الصمود، يمثل الروائي الإنسان في روايته يتأثّر بكل شيء في هويته كما نرى في الرواية:«ما أعجب الإنسان، وما أعظمه. شعرت بغبطة حقيقية، حتى كدت أصرخ وأقبل الأرض، لكنها بجبروتها القاتل ظَلَّت تتقدم ولا ترضى أن تترك لإنسان شيئاً... لحظة أن يقول أو يفعل ما يترنح في ذاكرته من أفكار وأحكام»(المصدر نفسه: ١٩٥).

٥.النتائج

نستنتج في هذا المقال أن لعبدالرحمن منيف أفكاراً لحرّية المجتمع من الأنا والغير و يؤكد على النفس البشرية التي يجب أن تكون حرّة في أعمالها. مسألة «الأنا والغير» من المسائل الهامة والخطيرة في المجتمع التي نشتغل بها دائماً ويعرّف الراوي وثيقة «الغير» في المجتمع. حيث أنها هي القاعدة التي يرتكز عليها إعداد الناشئين للمراحل التالية من حياتهم، وعامة تشتمل كل المجتمع، ويعبّر الكاتب في النص الأدبي الروائي عن أحاسيسه باللغة التي يسعى من خلالها إلى التأثير في نفس القارئ والهوية الإنسانية التي تتشكّل من نشاطات مختلفة ومتنوعة وهي فكرية، ومادية، وفنية وعلمية، ويؤكّد الروائي أن الإنسان عاجز عن العيش إذا ينعزل عن الجماعة، وهذا ما دفع به إلى العيش داخل المجتمع بفضل روح الترابط وهويته الإجتماعية، وهي خاصية جوهرية يتميز بها الإنسان عن الأنواع الأخرى من الكائنات، كما يتميز البشر بالاهتمام المتبادل ببعضه البعض مما جعل مجتمعه قابلاً للتغيير بشكل مستمر، والدليل على

ذلك، قدرة الإنسان على خلق مجتمعات متنوعة، ونرى الهوية تتشكّل من وجود «الأنا والغير» معاً، وهي سلبية أو إيجابية، وتؤثّر على المجتمع والجيل القادم.

المصادر والمراجع

- اسطيطو، عبد الرزاق (٢٠٢٠) «صورة المثقف في روايات عبد الرحمن منيف» ، صحيفة المثقف العدد: ٤٨٨٨.
- بنيامين، والتر (١٣٨٩) عروسك و كوتوله، ترجمه مراد فرهادپور و اميد مهرگان، تهران: نشرگام نو.
- توكلى، نيما (١٣٩٢) دريدا و پرسش از ديگرى، پايان‌نامه كارشناسى‌ارشد، دانشگاه بين المللى امام خمينى (ره) قزوين.
- جماعة، محمد (٢٠١٢) الهوية المتعددة الأبعاد، تونس: دار المشهد.
- الخطيب، حسام (١٩٩١)، سبيل الموثرات الأجنبية وأشكالها في القصة، دمشق. مطابع الإدارة السياسية.
- دريدا، جاك (١٣٨٩) بنيامين و نقد خشونت، ترجمه امير هوشنگ افتخارى راد وديگران، تهران: نشر رخداد نو.
- دريدي، محمد رشدي عبد الجبار(٢٠١٠) أطروحة «النص الموازى في أعمال عبد الرحمن منيف الأدبية» الأستاذ المشرف الدكتور عادل الأسطة بجامعة النجاح الوطنية في فلسطين.
- الشريف، سمير (٢٠١٩)«الهزيمة والمثقف المسخ وقفة مع شخصية رواية حين تركنا الجسر » موقع الجسرة الثقافي بمصر.
- مارتن، والاس (١٩٩٨) نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة محمد جاسم، المجلس الأعلى للثقافة.
- ماكورى،جون (١٩٨٢) الوجودية: ترجمة إمام عبدالفتاح أمام. الكويت: عالم المعرفة.
- ملايرى، يدالله ومجتبى عمرانى پور (٢٠١٩)«فضاء المقهى في الروايتين الفارسية والعربية؛ أحمد محمود وعبدالرحمن منيف نموذجاً» مجلة إضاءات نقدية في الأدبين العربى والفارسى بجامعة كرج دوره ٨، شماره ٣٢، صفحه ٩٠-٧٠.
- ملكيان، سميه (١٣٩١) خود و ديگرى در آثار فيروزه دوما، پايان‌نامه كارشناسى‌ارشد، دانشگاه آزاد اسلامى واحد تهران مركزى.

- منيف، عبدالرحمن (١٩٧٦) «حين تركنا الجسر»، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- ـــــــــ (١٩٩٣) «الكاتب والمنفى» مقالات وحوارات ومقابلات، بيروت: دار الفكر الجديد.
- نسايی، سميه (١٣٨٩) جايگاه ديگری در رمان جمعه يا برزخ اقيانوس آرام اثر ميشل تورنيه، پايان‌نامه كارشناسی‌ارشد، دانشگاه شهيد چمران اهواز.
- ولعة، صالح (٢٠١٠) «صورة المثقف العربي في روايات عبد الرحمن منيف» منتديات ستار تايمز.

References

- **Istitou, Abdel-Razzaq (2020) «The image of the intellectual in the novels of Abdel-Rahman Munif», the newspaper of the intellectual number: 4888.**
- **Benjamin, Walter (1389), Your Bride and Kotolah, translated by Murad Farhadpur and Omid Mehran, Tahran: Nashargham no.**
- **Tawakulay, Nima (1392) Derrida and Parshesh Dagri, Pianghnam Karshnyarshid, Danshpah Bin al-Mully Imam Khomeini (may God bless him).**
- **Group, Mohamed (2012) The Multidimensional Identity, Tunisia: Dar Al-Mashhad.**
- **Al-Khateeb, Hussam (1991), the path and forms of foreign influences in the story, Damascus. Political management presses.**
- **Derrida, Jaak (1389) Benjamin and criticism of Kheshunt, translated by Amir Hoshin, Iftikhari Rad and Dagran, Tehran: The publication of Rukhdar Nu.**
- **Deridi, Muhammad Rushdi Abdel-Jabbar (2010) thesis "Parallel Text in the Works of Abdul Rahman Munif Literary" Professor Supervisor Dr. Adel Al-Osta at An-Najah National University in Palestine.**
- **Al-Sharif, Samir (2019) "Defeat, the Deformed Intellect, and a pause with a novel when we left the bridge." The Egyptian Cultural Bridge website.**
- **Martin, Wallace (1998) Modern Narrative Theories, translated by the life of Muhammad Jasim, Supreme Council of Culture.**
- **Macory, John (1982) Existentialism: Translated by Imam Abdulfatah Imam. Kuwait: The World of Knowledge.**
- **Billionaires, Evidence and Mujtaba Omrani Pour (2019) "The Café Space in the Persian and Arabic Narratives: Ahmad Mahmoud and Abdul Rahman Munif as a Model" Journal of Critical Illuminations in Arab and Persian Literature at the University of Karaj Dora 8, Shamara 32, pp. 90-70.**
- **Malikyan, Sumayyah (1391) Khud and Deirri, the monuments of Ferozeh Duma, Pianangnamah Karshnaizharshd, Danshgah Azad, Islami, and one Tehran Central.**
- **Munif, Abd al-Rahman (1976) "When we left the bridge," Beirut: Arab Institute for Studies and Publishing.**
- **(1993) «Author and exile» articles and interviews and interviews, Beirut: Dar new thought.**
- **Nasayi, Sumayyah (1389) Jaydah Dairi Dar Rumman, combined by Barzakh, Iqianos Aram, following Machel Turney, Phayanghnam Karshnasi-Arshad, Daneshgah, Shahid Kamran Ahvaz.**

- **Walaa, Saleh (2010) «The image of the Arab intellectual in the novels of Abd al-Rahman Munif» Star Times forums.**

مطالعات روایت شناسی عربی
شاپا چاپی: ۷۷۴۰-۲۶۷۶
دانشگاه خوارزمی

بررسی خود و دیگری در رمان «حین ترکنا الجسر» اثر عبدالرحمن منیف

مهرداد آقائی رایانامه m.aghaei@uma.ac.ir
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران. (نویسنده مسئول)
عفاف داغری رایانامه afafdagery@gmail.com
کارشناس ارشد زبان و ادبیات عربی از دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.

چکیده

موضوع «خود و دیگری» یکی از مباحثی است که ما قصد داریم در رمان «حین ترکنا الجسر» اثر عبد الرحمن منیف مورد بررسی قرار دهیم. سارتر و دریدا از جمله افرادی هستند که در این زمینه صاحب نظر می‌باشند. موضوع «خود و دیگری» از جمله موضوعاتی است که در اصل از دامان فلسفه نشأت گرفته و رشد کرده و در زیر سایه‌ی آن به تکامل رسیده است، سپس شاخه‌های دیگری از دانش پس از آن به وجود آمده-اند تا از این سایه‌سار بهره‌مند شوند و در آبیاری این درخت سرسبز و درخشان از زیبایی‌شناسی سهیم باشند و شاخه‌های جدیدی به آن بیفزایند. رشد این درخت فلسفی به شکل طبیعی نبود و در طول تاریخ در چندین دوره اتفاق نیفتاد، چه‌بسا عوامل اجتماعی، فرهنگی و سیاسی زیادی مانع این رشد یا باعث تأخیر در آن شدند و چه‌بسا این عوامل نیز سعی در ریشه کن کردن این درخت از ریشه هایش داشتند، اما این درخت پس از آن دوباره به شکل‌های مختلف رشد خود را ادامه داد، چه‌بسا با قدرتی بیشتر و با شکوفایی بهتر، هر چند که مدت رکود و اختفایش طولانی شد، دلیلش این بود که آن یکی از بارزترین مظاهر بیانگر ویژگی گونه‌های انسانی بود که انسان را از سایر موجودات متمایز می‌کرد. عبدالرحمن منیف در این رمان از مبحث «خود و دیگری» در ورای شخصیت و حوادث رمان استفاده می کند تا حقیقت اشیاء را به شکلی نمادین به ما نشان دهد. وی به دنبال هویت و آزادی اجتماعی در آینده جامعه خود است.

کلیدواژه‌ها: روایت شناسی عربی، رمان عربی، خود و دیگری، حین ترکنا الجسر، عبدالرحمن منیف.

استناد: آقایی، مهرداد؛ داغری، عفاف (پاییز و زمستان۱۳۹۸). بررسی خود و دیگری در رمان «حین ترکنا الجسر» اثر عبدالرحمن منیف. مطالعات روایت شناسی عربی، ۱(۱)، ۲۱۰-۱۸۶.

مطالعات روایت شناسی عربی، پاییز و زمستان ۱۳۹۸، دوره۱، شماره۱، صص. ۲۱۰-۱۸۶.

دریافت: ۱۳۹۸/۹/۱۰ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۱/۸

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

STUDIES IN ARABIC NARRATOLOGY

PRINT ISSN: 2676-7740

Narrative Techniques in *Warraq Al-Hob*: A Genettian Study

Zohreh Naemi naemi.zohreh@khu.ac.ir

Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Kharazmi University, Iran.

Abdollah Hoseini dr.abd.hoseini@khu.ac.ir

Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Kharazmi University, Iran.

Yosra Taraf Rawa yosratarafrava@yahoo.com (Corresponding Author)

Master's student in the Department of Arabic Language and Literature, Kharazmi University, Iran.

Abstract

Narratology, which helps to study structural elements of literary texts, is an important aspect of literary theory, and has generated much criticism in the field of contemporary literature. Gérard Genette is one of the pioneers of narratology and has identified five central categories that make up the narrative elements of story: system, continuity, narrative frequency, shape and tone. The aim of this study is to take advantage of Genette's narrative categories to analyze narrative techniques in *Warraq Al-Hob* novel written by the contemporary Syrian author, Khalil Sweileh. The search achieves the following findings: first person point of view is used in this novel and the narrator is the main character; there is a gap between the time of the narration and the time when events occur; and the narrator narrates the events after the event. To put it differently, the story is narrated in non-chronological order, which indicates that the novel contains a paradox. Also the Genettian system, continuity and narrative frequency are used. There are two narrative methods and techniques in terms of size and continuity in the novel: (1) there is a positive acceleration that usually takes a short volume of the novel to tell about a long event and (2) there is the negative acceleration of the narration, in which the events are mentioned in more detail. We also note that the writer uses dialogue and description of elements to slow down the speed of the narration. In addition, we observe the use of various narrative identified by Genette. The author informs the recipient of events what happens in his novel step by step. In addition, we observe that Sweileh began his novel in an introductory way, but the end of the story readers come to know that the novel is an introduction to a novice writer who wants to write a love story. This is a narrative technique developed by Sweileh in order to confuse the mind of the reader. Then it seems that Khalil Sweileh was able to come to terms with what he learned and that he mentions different titles in his account to the audience. We can point out that the repeated description of an event is one of the salient features in the narrative structure of

the novel, which exemplifies the technique of recurrence or narrative frequency. The narrator tells the story of events that happened several times in a similar way, and his narration is amazing every time. The author integrates a number of literary texts into his narration. The relationship between the identity of the author and the date of reading and the time associated with the author is referred to when "The History of Reading" is mentioned in which the writer imaginatively lives with Jorge Luis de Borges. *Warraq Al Hob* is one of the most prominent works of Khalil Sweileh Roulieh. In fact, this novel is a story about writing a story. It is about writer struggling to write a story about love and history and was inspired and started to write his own story about his real world, his mind and his imagination, as well as the literary information he acquired during his lifetime to write. The author can be compared with world-famous writers such as "Gabriel Garcia Marquez (author of the novel" One Hundred Years of Solitude "), Nizar Qabbani, and Alberto Mangel. In the novel, the author simultaneously experiences humor, joy, and sometimes hatred. He also experiences other writers' experiences, or is inspired by writing world writers in some places such as writing in the kitchen; refers to the events that occurred to him and mentions historical events that he came across in historical or romantic books. Probably that is why he named the novel *Warraq Al Hob*.

Keywords: Narratology, Gérard Genette, Khalil Sweileh, Warraq Al-Hob, Arabic Narratology

Citation: Naemi, Z., Hosseini, A. & TarafRawa, Y. Autumn & Winter (2019-2020). Narrative Techniques in *Warraq Al-Hob*: A Genettian Study. Studies in Arabic Narratology, 1(1), 211-237. (In Arabic)

Studies in Arabic Narratology, Autumn & Winter (2019-2020), Vol. 1, No.1, pp. 211-237
Received: November 30, 2019; Accepted: February 5, 2020

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

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

النقد البنيوي لتقنيات السرد في رواية "ورّاق الحب" بناءً على نظرية جيرار جينيت

زهره ناعمي البريد الإلكتروني: naemi.zohreh@khu.ac.ir
استاذة مساعدة في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الخوارزمي، طهران
عبدالله حسيني البريد الإلكتروني: dr.abd.hoseini@khu.ac.ir
أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الخوارزمي، طهران
يسرى طرف روا البريد الإلكتروني: yosratarafrava@yahoo.com
طالبة في مرحلة الماجستير، فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة الخوارزمي (الكاتبة المسؤولة)

الإحالة: ناعمي، زهره؛ حسيني، عبدالله؛ طرف روا، يسرى. خريف وشتاء (٢٠١٩-٢٠٢٠). النقد البنيوي لتقنيات السرد في رواية "ورّاق الحب" بناءً على نظرية جيرار جينيت. دراسات في السردانية العربية، ١(١)، ٢١١-٢٣٧.

دراسات في السردانية العربية، خريف وشتاء ٢٠١٩-٢٠٢٠، السنة١، العدد١، صص. ٢١١-٢٣٧.

تاريخ الوصول: ٢٠١٩/١١/٣٠ تاريخ القبول: ٢٠٢٠/٢/٥

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

الملخص

علم السرد، الذي تتمثل وظيفته الرئيسية في دراسة العناصر البنيوية للرواية ، يعدّ أحد الجوانب المهمة للنظريات الأدبية وقد أثار الكثير من النقد في مجال الأدب المعاصر.

يعدّ جيرار جينيت[1] ، المنظِّر الفرنسي، ورائد السرديات البنيوية حيث قام بتحديد الفئات المركزية الخمسة التي تشكل عناصر السرد لتحليل القصة والتي تتضمن النظم، والاستمرارية، والتواتر السردي، والشكل والنبرة. تهدف الدراسة الحالية إلى استخدام نظرية السرد لجيرار جينيت على أساس المنهج الوصفي التحليلي، لتحليل رواية وراق الحب للمؤلف السوري المعاصر، خليل صويلح، والتعرف على التقنيات السردية المستخدمة فيها. انتهى البحث إلى جملة من الاستنتاجات، من أهمّها: إنّ زاوية رؤية الرواية هذه هي السرد بإستخدام الشخص الأول المفرد وأن الراوي يعتبر الشخصية الرئيسة فيها؛ تجد هناك فجوة بين زمن السرد والزمن الذي تحدث فيه الأحداث، ويروى الراوي الأحداث بعد الحدث. بمعنى آخر يستخدم التواتر الزمني في ورّاق الحب. وسرد القصص بشكل منتظم ولكن غير أنّ الأحداث لاتأتي عن ترتيب زمنيّ متتابع؛ وهذا يشير إلى أن الرواية لها مفارقة زمنية. و شاهدنا استخدام عناصر السرد فيها يعني على نطاق واسع النظم، والاستمرارية والتواتر السردي.

الكلمات الرئيسية : تقنية السرد ، جيرار جينيت ، الرواية المعاصرة السورية ، خليل صويلح ، ورّاق الحب

أولا: المقدمة

يرجع تاريخ السرد إلى بدايات تاريخ الحياة البشرية على الأرض؛ و لقد تطور سرد القصص و الروايات منذ ذلك الزمن الذي كرس البشر في نهاية يومه وقتاً لمناقشة ما حدث له خلال اليوم بأكمله. يحتل السرد مكانة بارزة بين التقنيات الأدبية الأخرى، خاصة في العصر المعاصر؛ فقد تمكن المؤلفون من فهم مشاكل البشر المعاصرين و معاناتهم إلى الحد الذي أصبح فيه السرد و الرواية انعكاساً إيجابياً على المجتمع. (مارتين،٢٠١٠:٧٢) "السرد هو عبارة عن مجموعة من البيانات العامة حول الأنواع السردية، والأنظمة التي تحكم السرد (سرد القصص)، و**الحبكة** الروائية أي الأحداث المتتابعة والمتسلسلة. وكما يسعى إلى "تحديد الحد الأدنى لوحدات السرد وما يسمى بالحبكة الروائية أو الترتيب السردي"

1 . Gerard Genette

(سجودى،٢٠٠٣:٧٢) وقد قدم العلماء العرب وغيرهم في مدارس مختلفة العديد من التعريفات للرواية و السرد، فنشير إلى بعضها.

يعتقد محمود تيمور ناقد القصص المعاصرة: أن السرد هو نوع من القصة التي يمكن أن تكون حقيقية أو خيالياً، حيث يروي المؤلف مواضيع مختلفة إما بالكامل أو مع أحداث متداخلة مختلفة، سواء كانت جزئياً أو بسيطةً. تحتوى الرواية على العديد من الشخصيات التي يحاول القارئ في بداية القصة إيجاد بطل القصة و التماهي معه ". (تيمور،١٩٩٧:٤٠) في هذا التعريف، يعدّ محمود تيمور السرد طريقة يمكن أن تتضمن جميع القضايا الحقيقية والخيالية. وصف فلاديمير بروب السرد بأنه«نص يكون فيه التغيير من وضع إلى آخر أكثر اعتدالًا» (تولان،٢٠٠٧:٣٣) يقول رولان بارت، وهو أيضًا من النتقدين المشهورين للنقد البنيوي للرواية، إن«السرد هو تسلسل مفترض للأحداث المترابطة عشوائيًا»(بارت،٢٠٠٨:٩). ومن المتأمل أن ينظر بارت إلى السرد كنص متغير باستمرار من وجهة نظر لغوية، وإن هذا النص يتغير باستمرار للتحسن حتى يروي بشكل جيد. أحد المنظّرين الآخرين في الغرب هو آرثر آسابرجر[1] و هو أستاذ جامعي إمريكي ممتاز، يعتبر العديد من الأنواع الفنية و الموضوعات ضمن السرد. وهو يرى أن «الأساطير والفولكلور المنتشرة في جميع أنحاء الأمم ودور السينما والمسلسلات التلفزيونية ، وحتى بعض الإعلانات التجارية ، كلها يعتبر من ضمن السرد»(آسابرجر،٢٠٠١:٢٤) .جيرار جينيت يعتقد بأنّ: «السرد هو عرض لحادث أو سلسلة من الأحداث الحقيقية أو المتخيلة التي تتوسط فيها اللغة»(بى نياز،٢٠٠٨:٧٥).

جيرار جينيت (١٩٧٢) « يعدّ ناقداً فرنسياً بنيوياً» في نظريته لتحليل السرد استند إلى نفس النموذج النحوي الذي استخدمه تودورف(١٩٦٩) في اكتشاف الزمن و التواتر و النبرة و الاستمرارية للتمييز العلاقات الحاكمة بين العالم المروي و السرد من حيث يتم تقديمه و السرد الذي يتيح العرض التقديمى فيما يتعلق بمحال السرد، وطرح بعض عناصر السرد

[1] .Arthur Asa Berger

التي لا تزال الأكثر شمولية في هذا المجال؛ حيث وصفه ريتشارد مكزي بالباحث الأكثر جرأة واستمراراً في عصرنا في العلاقات النقدية والنظريات الشعرية (آلن،٢٠٠٦:١٤٣) من خلال تقسيم السرد إلى مستويات مختلفة ، قام جينيت بتوضيح التفصيل الذي يفرضه الشكلانيون الروس بين القصة و الخطة. هذه المستويات الثلاثة هي: "القصة ، السرد و الرواية .(احمدى،٢٠٠٦:١٤٦) و من أبرز ما فعله جينيت هو مفاهيم السرد. ميّز في كتابه حول الخطاب السردي بين السرد و سرد القصة. كان يعتقد بأن «السرد هو تسلسل الأحداث في النص، وليس التسلسل الفعلي للأحداث؛ فالقصة هي التسلسل الذي تحدث فيه الأحداث بالفعل؛ وبعبارة أخرى، فإن التسلسل الفعلي للأحداث والسرد، في رأيه، هو فعل السرد و تستند رواية القصص على أساس المخاطبين».

أما بالنسبة للأديب الذي نناقش روايته في هذا البحث، فهو خليل صويلح، الأديب و الراوئي السوري المعاصر الذي ولد عام ١٩٥٩ في الحسكة بدمشق. تخرج من قسم الأدب العربي بجامعة دمشق وبالإضافة إلى حياته المهنية في مجال الصحافة ، قام أيضًا بتأليف بعض الروايات. حصل على جائزة نوبل للآداب باعتبارها واحدة من أهم الجوائز الأدبية في العالم العربي في عام ٢٠٠٩ مع إطلاق رواية " ورّاق الحب "، بصفتها واحدة من أكثر أعماله المشهورة. يتمتع خليل صويلح بقوة عالية في السرد، وقد أعطى السياق التاريخي للرواية بسبب الإتيان بأسماء العديد من الكتب التاريخية في أعماله؛ تمتاز أيضًا على العديد من التقنيات السردية والأدبية. المسألة التي يحاول الباحثون حلّها هي أنّه كيف طبق المؤلف التقنيات السردية في هذه الرواية؛ فيهدف البحث إلى تطبيق نظرية جينيت السردية لاكتشاف تقنيات الرواية المذكورة. لذلك ، فإن مؤلفي هذه الدراسة ، من أجل فهم نية المؤلف وفهم الجوانب الفكرية والأدبية في حياته يعتبرون سرد وفهم العناصر الهيكلية لهذا العمل الأدبي العربي امراً ضروريًا ومهمًا؛ وحاولوا العثور على العناصر والتقنيات السردية المستخدمة في هذه الرواية كأحد الأمثلة البارزة للأدب السوري المعاصر و تقديمه للجمهور.

تسعى المقالة الحاضرة إلى الإجابة على الأسئلة التالية:

١- ما هي الأساليب السردية المستخدمة في رواية ورّاق الحب وفق نظرية جيرار جينيت؟

٢- بأي طريقة نقل خليل صويلح أفكاره إلى الجمهور؟

٣- أي عنصر من عناصر السرد استخدمه المؤلف أكثر من العناصر الأخرى؟

فرضيات البحث

سيتم مراجعة الفرضيات التالية في هذه الدراسة:

١- من المحتمل أن تكون التقنيات والعناصر المستخدمة في الرواية أشبه بصوت السرد و زمن السرد.

٢- يبدو أن المؤلف يحاول تقديم أفكاره للقارئ باستخدام الأوصاف و كتابة السيرة (بيوغرافيا)في الرواية.

٣- من المفترض أن صويلح استخدم تقنية التكرار أو التواتر السردي أكثر من أي عنصر آخر في روايته هذه.

ثانيا - خلفية البحث

هناك الكثير من البحوث المنشورة في السرد في الأدب الفارسي والعربي؛ ولكن سنشير إلى بعض المقالات المنشورة التي تناقش الأعمال الأدبية على أساس منهج جينيت الفرنسي: جواد صديقي ليقوان و مهيار علوي مقدم(٢٠١٧ م) في مقالتهما المعنونة ب " بررسى روايت شناسى طبقات صوفيه براساس نظريه ژرارژنت " و يدالله شكرى (٢٠١٦ م) في مقالته المعنونة ب " ساختار روايت در داستان شيخ صنعان بر اساس نظريه ژرارژنت " و سعيد علي قاسم زاده وآخرون (٢٠١٤ م) في مقالة المعنونة ب " مقايسه عنصر زمان در روايتگرى رمان هاى به هادس خوش آمديد و سفر به گراى ٢٧٠درجه بر مبناى نظريه ژرارژنت " استنادًا إلى نظرية جيرار جينيت؛ و بالواقع كل هذه الدراسات ، بعد التعبير عن نظرية جيرار جينيت و تحديد عنصر الزمن ، ناقشت الأعمال النموذجية في إطار

نظريتها. على الرغم من الخلفية المذكورة أعلاه ، فإن مؤلفي هذه الدراسة لم يعثروا على أية دراسة تقيّم الرواية من منظور تقنيات السرد لجيرار جينيت.

ثالثا - الأدب النظري للبحث

قام جينيت بتحديد الفئات المركزية الخمسة التي تشكل عناصر السرد لتحليل القصة التي تتضمن: النظم، والاستمرارية، و التواتر السردي، والشكل و النبرة. (ايجلتون،١٣٨٠:١٤٥) في هذا القسم، نناقش أهم عناصر السرد عن وجهة نظر جينيت وبعد ذلك نطبق هذه النظرية على الرواية.

١- النظم[1]

النظم و الترتيب، هو ترتيب الأحداث بالنسبة لترتيب الرواية و السرد؛ أو بعبارة أخرى، فإن العلاقة بين تسلسل الأحداث في القصة وتوقيت إعادة سردها في النص، قد يكون أو لا يكون في القصة مطابقًا للتسلسل الزمني للسرد. (تولان،٢٠٠٧:٥٥) فيرى جينيت أن: «يستند دراسة الترتيب الزمني للسرد إلى المقارنة بين الترتيب الذي تحدث فيه الأحداث ، والتي يشار إليها أو يتفهمها السرد نفسه أو يمكن فهمها من هذا وذاك » (شكرى،٢٠١٦:١٢٢)

٢- المدة أو استمرارية السرد[2]

إن الاستمرارية هي المكون الثاني في النظرية جينيت التي تقيس الفترة الزمنية للأحداث الفعلية ومقدار النص المخصص لها؛ وفي الواقع ، يتم دراسة العلاقة بين استمرارية القصة (بالدقائق والساعات والأيام وما إلى ذلك) مع طول النص المخصص لذلك التواصل (بناءً على السطر والصفحة). (برتنس ، ٢٠١٢: ٧٣) الاستمرارية فى السرد هى التي توضح أحداث أو وظائف القصة التي يمكن توسيعها أو القضاء عليها ، وحتى يمكن العثور على

1 .Order
2 . Duration

بعض القواعد واللوائح في الحالات التي تحتاج إلى شرح القصة بشكل أكثر دقة ،و التى تحدد متى يجوز التسارع فى السرد و متى يلزم أن يهدىء النص. (احمدى،٢٠٠٦:٣١٦)

٣- التواتر السردّي[1]

يعدّ المكون الثالث في النظرية جينيت هو التواتر السردي الذي يعني التردد والتكرار في التعبير السردي. بمعنى آخر، يتم تكرار و تردد الأحداث و عدد المرات التى تم تكرارها في القصة. استخدم جينيت التكرار لشرح العلاقة بين تواتر حدث ما في عالم القصة والتكرار الذي يتم فيه سرد الحدث بشكل عملي (برتنس،٢٠١٢:٨٨).

على رأي جينيت، أنّ التكرار يتكون من أربعة أنواع: أولاً: السرد الانفرادي، يحدث فيه الحدث مرة واحدة ويتم إخباره مرة واحدة. وثانياً، السرد المستعاد، حيث يحدث الحدث عدة مرات وتتم روايته مرة واحدة. وثالثًا : السرد المتكرر، الذي يحدث فيه حدث واحد ويتم سرده عدة مرات، والرابع: السرد المتعدد، والذي يحدث فيه الحدث عدة مرات ويتكرر عدة مرات(يعقوبى،٢٠١٢:٢٩٢).

٤- الشكل أو الحالة:[2]

الشكل هي الحالة التي يتم إنشاؤها من خلال المسافة و الآفاق؛ المسافة تقع بين السرد و القصة، وتظهر عندما يكون الراوي إحدى شخصياته؛ في هذه الحالة يكون الراوي هو الوسيط الذي تمر القصة من خلاله. (تايسن،٢٠٠٨:٣٧٢)و يعدّ الآفاق هو أيضًا زاوية النظر في النقد الأدبي التقليدي. فيقوم جينيت بإكمال هذا الموضوع تمامًا ويجد أربع فئات مميزة لمكان الراوي في القصة: الفئة الأولى هي القصص التي لا يوجد فيها راوي كالراوي وكالشخصية. والفئة الثانية، هي القصص التي لا يكون فيها الراوي حاضرًا باعتباره راويًا ولكن كشخصية يحضر. والفئة الثالثة هي القصص التي يكون فيها الراوي حاضرًا ولكنه

1 . Frequenay
2 . Mode

ليس شخصية والفئة الرابعة هي القصص التي يكون فيها الراوي حاضرًا و شخصيًا على حد سواء. (أحمدي،٢٠٠٦:٣١٦).

٥-النبرة[1]

يتعامل الصوت أو النبرة مع فعل سرد الرواية نفسه؛ توجد هنا إمكانية الجمع بين زمن السرد والزمن الذي يتم فيه سرد الرواية ، وقصة السرد و روايات السرد. فيمكن إخبار الأحداث قبل وقوعها أو بعدها أو في نفس الوقت الذي تحدث فيه ، وقد يكون السرد خارج الرواية الخاصة به أو ضمن الرواية الخاصة به كالسرد بلغة الشخص الأول. (ايجلتون،١٣٨٠:١٤٥) يعتقد جينيت أنه "من المهم معرفة مدى ارتباط زمن السرد وزمن حدوث الفعل في النص ببعضهما البعض ، وكيف يروي الراوي المواقف المكانية الزمانية المختلفة في القصة"(احمدى،١٣٨٥:٣١٧)

رابعاً – فضاء رواية "وراق الحب"

«وراق الحب» هي أحد أبرز أعمال خليل صويلح الروائية. في الواقع، هذه الرواية هي قصة عن كتابة قصة. والنص الكامل للرواية يدور حول كاتب كافح الذي قرر كتابة قصة عن الحب والتاريخ وإستلهم وبدء لكتابة قصته الخاصة عن عالمه الحقيقي وعقله وخياله وكذلك المعلومات الأدبية التي اكتسبها خلال حياته للكتابة. في البداية، يذكر أنه ليس كاتباً، لكن من خلال قراءة الكثير من الكتب الخيالية إهتم بالكتابة. جعل المؤلف في هذه الرواية بمساهمة القارئ آن يشاركه جيدًا في هذا الإعداد ويأخذه معه إلى مستوى المنظرين الأدبيين وحتى المشهورين على مستوى العالم مثل "غابرييل جارسيا ماركيز (مؤلف رواية "مائة عام من العزلة")، ونزار قباني، وألبرتو مانغيل.كما يجذب الجمهور إلى مختلف المساحات النصية وكذلك المكتبات العامة والشخصية، في مختلف الكتب والروايات، ويقدم شخصيات جديدة مستوحاة بطريقة ما من شخصيات الحياة الحقيقية.

1 . Voice

إنه في بعض الأحيان يختبر الفكاهة والفرح وأحيانا الكراهية على طول الطريق. لقد حاول أكثر أن يقلد أسلوب الأدباء العالميين في عمله، ويصر على تجربة تجارب الكتاب الآخرين، سواء بتقليد حركاتهم أو حتى بطرقهم الخاصة؛ فعلى سبيل المثال، يستخدم في الرواية قلماً معيناً للكتابة مثل بعض المؤلفين الشهيرين، أو يستلهم من كتابة الأدباءُ العالمين في بعض الأماكن كالكتابة فى المطبخ؛ ويستشهد بالأحداث التي حدثت له ويكتب الأحداث التاريخية التي قرأها في الكتب التاريخية أو الرومانسية حتى ينهي كتابه بعد الكثير من الجهد ومن خلال تقليد طريقة مؤلف آخر، فاختار عنواناً لروايته، يدعى ورّاق الحب.

خامساً - النقد البنيوي لرواية «وراقّ الحب»

في هذا القسم ، نطبق نظرية جينيت البنيوية على نص رواية «وراقّ الحب»، ونناقش العناصر المهمة التي تهم جينيت في هذه الرواية.

١. النظم

يصف جينيت أي إظطراب في ترتيب التعبير ومحاذاة عناصر النص بأنها الاضطراب في الزمن ، ويقول إن«هناك علاقة بين الترتيب الزمني والترتيب السردي، الذي يجب مراعاته». يقول«تودوروف»في باب اضطراب الزمن بوجه عام:إنَّ علاقة الترتيب، أكثر سهولة من العلاقات الأخرى. لا يُوجَدُ توازن بين ترتيب زمن رواية الكلام وترتيب الزمن المرويّ لِلقصة، فَلا بُدَّ أنْ يحدث تغييراً في ترتيب الوقائع الماضية والوقائع المقبلة. النوعان الرئيسان لِلاضطراب الزمنىّ هما: الاسترجاع و الاستباق. (أفضلي و الطيف،٢٠١٧:١١٢)

مبنيّا على ما قلناه، فقد استخدم صويلح هذه التقنية في سرد روايته مرارًا كطريقة "الاسترجاع القطعي" للتمييز بين زمن السرد وزمن وقوع القصة. فعلى سبيل المثال، يذكر الراوي أن قراءة كتاب بعنوان " تاريخ القراءة " كان مصدر إلهامه في الماضي، لكي تخطر بباله فكرة الكتابة:

«و أحاول الآن إلتقاط البذرة الأولى التي قادتني الى التفكير بحماقة إنجاز روايتي المزعومة التي حاصرتني فجأة بعد ظهيرة يوم شتائي و أنا أقلب صفحات كتاب

إسمه"تاريخ القراءة"لمؤلف لم أسمع بإسمه من قبل يُدعى ألبرتو مانغويل ربما كان أرجنتينيا.»(صويلح،٢٠٠٨:٧)

من الواضح أن المؤلف يغير الزمان و يضطربه و يعطله لكي يضطر القارئ بالتفكر و ارتباط حلقات أحداثه و زمن وقوعها.

وفي مكان أخر، يصف صويلح الراوي بأنه للعثور على مقدمة لروايته، يذهب إلى مقهى ويشاهد الحي، ويتذكر فجأة شيئًا ما قد حدث في الماضي البعيد، و هكذا يصف الحدث:

«**فكرت بمدخل جديد لروايتي ينسف كل المقترحات القديمة و كدت أطير نشوة من الفكرة التي جاءتني للتو:تاجر قام من بغداد أراد أن يستريح من وعثاء السفر وهو يبحث عم خان يبيت فيه ليلته وأثناء مروره فى أحد الأزقة يلمح امرأة في غاية الجمال تطل من وراء شرفة الستارة فيعاوده الهم و الأسى...**»(المصدر السابق:٩)

يسعى صويلح هنا إلى تغيير الترتيب السردي للقصة من خلال تغيير الترتيب الزمني للأحداث في الماضي والحاضر.

في مكان أخر من الرواية ، يقرر الراوي دمج أسلوب للمؤلف لهنري ميلر في روايته، و وعد بإعطاء القارئ جزءًا من صفحة طويلة من الكتاب، ليزيد الحماس عند القارئ. ثم يعود إلى الماضي ويخلق مفارقة تاريخية الذي نراها أدناه.

«**قد أهديت هذه الرواية منذ سنوات الى زميلة فى العمل و كتبت لها إهداء ماكراً؛ أجمل الروايات تلك التي تقرأ من الصفحة(٩٨)و ما بعد و خاصة هذه الرواية؛ لكن خططي في إغوائها فشلت بصراحة فحين إلتقيتها في اليوم التالي في المصعد صفعتنى بعنف و أخرجت الكتاب من حقيبتها و ألقت به في وجهي**» (المصدر السابق:٨)

في مكان آخر في الرواية يتذكر الراوي عند قراءة كتاب "مائة عام من العزلة" للكاتب المشهور غابرييل غارسيا ماركيز، يتذكر الزمن الذي قام بشراء هذا الكتاب و يبدأ بسرد الماضي؛ وبعبارة أخرى، فيعود الى الماضى (إسترجاع فني) للإشارة إلى قصة عثوره على هذا الكتاب القيم و يذكّر ذكريات عذبة لأول لقاء له.

«كنت قرأت مائة عام من العزلة فور صدورها باللغة العربية في مطلع العام ١٩٨٠، و كنت وقتها معلماً وكيلاً بائساً في قرية عند حدود الصحراء و قد اقتنيتها مع مجموعة من الكتب الأخرى في أول زيارة لي الى دمشق للتسجيل في الجامعة...فحين أتذكر اول كتاب قرأته تحضر في ذهني فورأ خزانة خشبية في الجدار الجنوبي لغرفة جدتي...ففي هذه الخزانة وجدت كتيبات مهملة..»(المصدر السابق :٢١)

في مكان آخر ، يتذكر روای القصة قبل بضع سنوات عند ترتيب مكتبته الشخصية ؛ في البيان التالي ، يعطل صويلح الترتيب الزمني للأحداث وترتيبها و سردها لجعل الجمهور يفكر مرة أخرى واطلب منه تجميع قطع اللغز المفقودة للقصة.

«هناك حكاية حقيقية جرت معى منذ سنوات، إذ قررت أن أشذب مكتبتى من كل ما علق بها من شوائب و طحالب، مثلما أفعل الآنف فأحضرت أحد باعة كتب الرصيف إلى بيتي و عرضت عليه البضاعة التي قررت الإستغناء عنها و وصيت البائع أن يشق صفحة الإهداء فوعدني بذلك بكل طيبة خاطر غير أنه لم يف بوعده و أنزلها كما هي على الرصيف...»(المصدر السابق:١٤)

بعد البحث المنهجي للنظام الزمني وسرد أحداث الرواية نستنتج أن المؤلف لم يكن فردًا منظمًا، و من خلال التغيير في زمن السرد في الرواية المذكورة يسعى إلى إيجاد تغييرات و إظطرابات في هيكل الرواية؛ بعبارة أخرى ، فإن سرد القصة عميلة منتظمة لكن الأحداث ليست مرتبة ترتيبًا زمنيًا؛ وهذا يدل على أن الرواية لديها مفارقة تاريخية.

٢- استمرار السرد

هناك علاقة بين توقيت الحدث في عالم القصة والزمن الذي يستغرقه سرد الحدث، ويستكشف عنصر الاستمرارية هذه العلاقة(تولان،٢٠٠٧:٦٦).

من إحدى الحالات التي نواجهها في هذه الرواية وهي تشير إلى العلاقة بين هوية المؤلف وتاريخ القراءة والزمن المرتبط بالمؤلف ، هي عندما يشير الراوي إلى مؤلف كتاب "تاريخ

القراءة" الذي كان مصدر إلهامه ومشيراً إلى فترة عامين من الزمن، حيث كان هذا الكاتب يعيش في خياله مع كاتب آخر وهو "خورخه لوييس بورخيس".

«**لعل أكثَرَ ما شَدَنى إليه أنه كان علاقة مباشره بأحد الكتّاب الذين أحبّهم و هو خورخى لوريس بورخيس، إذ كان يقرأ له مدة عامين كاملين يوماً بعد يوم بأعتباره كفيفاً و أكثر ما كان يردده على مسمع هذا الكاتب العظيم فصولٌ من «ألف ليلة و ليلة»**(صويلح،٢٠٠٨:٨)

لقد إستشهد صويلح، بـ ٣٠ عامًا من حياة الراوي في عدد محدود من الصفحات، هادفاً إلى تطبيق طريقة التسارع الإيجابي في روايته، كما نرى في العبارة التالية:

«**فكرّت للحظة أن سبب تفكيري في كتابة رواية تختزل كل الروايات التي قرأتها طوال ثلاثين عاماً ربما هو الإبتعاد عن رائحة الحرب...**»(المصدر السابق:٨)

إن القصة القصيرة لـ ١٩ سنة و ٧ أشهر و ١٣ يومًا من ارتباط رجل الأعمال البغدادي بامرأة جميلة في منزل مهجور والسفر والسؤال عن المرأة التي تؤدي إلى وفاة رجل الأعمال، فهي تعتبر أيضاً تسارع إيجابي في نص رواية وراقّ الحب الذي نرى ملامحها في الجملة التالية:

«**أثناء مروره في أحد الأزقة يلمح إمرأة في غاية الجمال... فيعاوده الهم و الأسى... و هكذا يضل سبع ليال على جلسة هذا... و فى نهاية الليلة السابعة ستسلل إلى هذا البيت فيجده مهجوراً بالفعل لكنه يكتشف صندوقاً فى باحة الدار و حين يفتحه بعد تردد، يجد رقعة مكتوباً عليها:«إذ أردتنى زوجاً لك و رغبت دفع مهري، فعليك أن تنسخ لي كتاباً يحتوي أجمل ما قيل في الحب و الفراق و الموت» و هكذا بعد غيبة تسعة عشر عاماً و سبعة أشهر و ثلاثة عشر يوماً وُجد هذا الرجل ميتاً أمام عتبة البيت.**»(المصدر السابق :٩)

ما يجب فهمه هنا هو أن المؤلف يعتزم تسريع الرواية من خلال الإسراع في سرد الرواية واستخدام نوع الإلغاء والملخص. أما، هناك تسارع سلبي في الرواية أيضا، حيث يحاول

المؤلف وصف القضايا بالتفصيل من خلال وصف ومناقشة الحوار والإفراط في التعبير عن حدث صغير على صفحات متعددة. فيمكن تفسير ذلك بشكل كامل وتفصيلي بعلاقة الراوي مع ابنة المزارع ، التي تم تخصيصها الكثير من الصفحات لمدة يومين أو ثلاثة أيام:

«**من نافذة غرفتي الواطئة كنت أتامل ريميديوس بولَه، إلى أن نهضت فجأة و إتجهت إلى بيت اهلي فتصاعدت دقات قلبي بعنف و قد مرّت أمامي كالعاصفة...**»(المصدر السابق :١٥)

يهدف تطبيق تقنية التسارع السلبي هنا إلى جعل الراوي مهتماً بمواصلة الرواية بتفصيلها وإطالة عملية رواية القصص، لجعل الجمهور يواصل قراءة الرواية. نستنتج بعد مقارنة المثالين السابقين للرواية، إلى أن المؤلف يروي الأحداث السارة من جانبه ببطء (تسارع سلبي)، لكنه يسرع في سرد أحداث الشخصيات الأخرى في الرواية كما هو يوضّح في المثال التالي:

«**فى الغروب لمحتها مرةً أخرى و هي تجتاز باحة البيت عائدة إلى منزلها وكدت أصاب بالرعب حين وجدتها أمامي وقد دخلت غرفتي المفتوحة الباب...**»(المصدر السابق:١٦)

هنا ، في إشارة إلى زيارته لحبيبته، في فناء المنزل، قام الراوي بتفصيل اللقاء مع عشيقته من خلال استخدام هذا السرد للرواية ، ويضخّم إيقاع الحب ويمدد توقيته في هذه المرحلة بالذات. فيسعى المؤلف إلى نشر و توسع القصة واستخدام فترات التوقف والتردد:

«**و كما تتوقعون،و في غمرة شرودي،دخلت ريميديوس من الباب كالعاصفة...**»(المصدر السابق ،١٨)

في هذا المثال ، في حين يطبق المؤلف باستمرار تسارعًا سلبيًا ، يصف تمامًا جميع الأعمال المنجزة وعلاقاته بعشيقته ، حتى مع زيادة حجم الرواية ، يعبر تمامًا عن ترتيب الزمن والأفراد.

«**كنت ألتقي ريميديوس بعاطفة جياشة و إعتبرت هي أن هذا الحب العاصف سيفضي الى نهاية سعيدة حتماً.**»(صويلح،٢٠٠٨:١٩)

في العبارة الآنفة، يسعى المؤلف إلى إمتداد عملية السرد و تباطؤ عملية سرد القصة. ثمّ يسعى متزامناً إلى تصوير و توصيف مشهد علاقته الرومانسية مع عشيقته، الذي يصفها بالحب العاصف.

«**تلك كانت آخر ليلة ألتقى فيها ريميديوس الجميلة ذلك لأنها غادرت القرية بعد أيام برفقة عريسها على ظهر الحمار الى قرية مجاورة...**»(المصدرالسابق:٢٠)

يوضح المثال أعلاه، مع إعادة تأكيد اهتمام المؤلف بتطبيق تقنية التسارع السلبي، أن الراوي يكرس العديد من صفحات الرواية لمرافقة الجمهور في وصف حبه وتنظيمه من البداية إلى النهاية. ولقد أبطأ المؤلف سرعة السرد من خلال إدخال عنصر الحوار في روايته. و من خلال المحادثة التي يجري تبادلها بين بياتريث و والدتها:

«**- ماذا تفعلين؟**

- إنني أفكر.

- إذا تفكرين فإنني أريد أن أرى كيف يصبح وجهك عند التفكير.تتركين النافذة مفتوحة و نحن في عز الخريف؟

- إنها غرفتي يا أماه!

- ولكنني أنا التي تدفع حسابات الطبيب؛فلنتحدث بصراحة يا إبنتي،من يكون؟

- إسمه ماريو!»(المصدر السابق:٤٠)

يعتزم الراوي إيقاف القصة مؤقتًا عن طريق سرد قصة وقوع بياتريث في الحب. و في الواقع ينشئ المؤلف قصة نص تشعبي(فائق) مستخدماً قصص مختلفة ومتداخلة ، بما في تلك قصة حب بياتريث. في مكان آخر، تتشكل المحادثة بين ماريو و نرودا كالشخصيتين الأخريين:

«**- لا يمكنك أن تتخلى عني يا بابلو؛تحدّث مع السيدة أُطلب منها أن تتخلى عن جنونها!**

- يا بني!أنا لست إلاّ شاعراً وحسب...

- يجب عليك أن تساعدني لأنك أنت نفسك كتبت: لا أحب النهار دون عمل و لا الليل دون حلم، لا أحب الرجل دون إمرأة و لا المرأة دون رجل...إنني شاعر الزواج الطيب.»
(المصدر السابق:٤٣)

يحاول ماريو، مشيراً إلى البابا ، وطالباً وساطته للتشاور مع والدة بياتريث لكي يقنعها بقبول حب ماريو لابنتها. فيزيد الراوي استخدام الحوار كوسيلة لتسريع سلبي هنا من خلال الإشارة إلى الثواني والدقائق التي تجربتها شخصية بياتريث.

وهناك أيضا محادثة بين الراوي نفسه ورئيس دورية الليل بالقرب من شارع يسمى ب (نزار قباني):

«- هل تبحث عن شيء أضعته في هذا الشارع؟أجبته بارتباك:لا، أبداً.

- إذن ماذا تفعل هنا؟

لا شيء.إنني أنتظر سيارة أجرة.

- بطاقتك الشخصية...»(صويلح،٢٠٠٨:٤٧)

هنا ، يلتقي الراوي ، الذي يبحث عن فكرة في الشوارع لكتابة روايته ، برئيس الدورية الليلية. ويعتزم المؤلف إشراك المتلقي بتفاصيل القصة عن طريق ايجاد التأخير فى عمل الراوي.

٣- التكرار أو التواتر السردي

استخدم المؤلف مرارًا أسلوب التكرار أو التردد في هذه الرواية؛ حيث يقتبس مرارًا محتوى إشارة الراوي إلى المكتبة الشخصية والمكتبات العامة طوال القصة. فعلى سبيل المثال، يمكننا مراجعة ما يلي وتحليلها ، والذي يتكرر مرات متعددة في الرواية :

«في جولتي على المكتبات...» (المصدر السابق :٧)

يكرر الراوي الجملة المتمثلة في التجول في المكتبة مرارًا في الرواية؛ والسبب الرئيسي لتكرار هذه الجملة هو أهمية الذهاب إلى المكتبة وقراءة قصص غرامية مختلفة ومساعدة هذه القصص لخلق رواية أو قصة جديدة في ذهن الراوي:

«**في المكتبة الظاهرية وقفت مذهولاً أمام رفوف الكتب القديمة...**»(المصدر السابق:١١)

الراوي عند الدخول في المكتبة الظاهرية، يصبح مفتونًا بالكتب القديمة. لم تكن زياراته إلى المكتبة الظاهرية مرة واحدة، بل يتم ذكرها مرارًا في طوال صفحات الرواية:

«**واظبت بشكل متواتر على زيارة المكتبة الظاهرية...**»(المصدر السابق:١٢)

كانت زيارة الراوي للمكتبة متقطعة، وحتى إذا كان لا ينوي الذهاب إلى المكتبات، فلا يزال عقله مشغولاً في المكتبة الظاهرية:

«**انقطعت مدة أُسبوعين عن الذهاب إلى مكتبة الظاهرية و انشغلت في هذه الأثناء بترتيب فوضى مكتبتي**»(المصدر السابق:٢١)

يبدو أن الراوي على الرغم من أنه ابتعد أسبوعين عن المكتبة الظاهرية ، فإنه يشعر بأن مكتبته في حالة من الفوضى فلذالك تلعب هذه المكتبة دورًا رئيسيًا للراوي في ايتخدام مواد ذهنية قصصية يستخرج من قراءة كتبها فيها.

ثمّ نشاهد أن الرواية تعرض أمثلة على محاولة الراوي لتقليد الكتّاب والأدباء الآخرين، حتى في أعمالهم الشخصية، ويتخيل نفسه بدلاً منهم.

«**تمنيت للحظة، لو أنني أمتلك آلة كتابة كهربائية كتلك التي كتب فيها روايته الشهيرة"مئة عام من العزلة"**»(المصدر السابق:١٣)و كالنموذج التالي:

«**أمضيت طيلة المساء بين رفوف المكتبة الظاهرية، أفتش عن هذا الكنز متلبساً روح أمبرتو ايكو في(إسم الوردة) و هو يبحث عن مخطوط غامض...**»(المصدر السابق:١٩)

فمن الواضح أن الراوي يحاول إعادة سرد وتقليد الكتاب العالميين المشهورين من أمثال: غابرييل جارسيا ماركيز و امبرتواكو.

«**قد أغراني أسلوب الأسلاف في توطئة مخطوطاتهم بأن أبدأ الرواية هكذا: كلفتني أعزك الله أن أصنف لك رسالة في صفة الحب و معانيه و أسبابه...**»(المصدر السابق:٢٠)

فنجد في هذه الفقرة أن الراوي لن يتردد في تكرار قصص المؤلفين الآخرين. أعلاه، بل يتجاوز إطار تقليد الكتّاب المشهورين مثل ماركيز و امبرتوإكو ويؤكد على تكرار الماضي.

«**نظرت بطرف عيني إلى الفتاة التي كانت تجلس قبالتي... حين رفعت عينيها عن الكتاب الذي بحوزتها إكتشفت أنني أراقبها فابتسمت لها و دفعت بالورقة نحوها مستمداً الجرأة من أبي محمّد بن أحمد الأندلسي...**»(صويلح،٢٠٠٨:٢٠)

ما زال الراوي يحاول تكرار حدث يمثل تقليدًا بعدة طرق وهذه المرة يتصرف على غرار شخصية أبي محمد بن أحمد الأنداسي مستمداً جرأته في حياته.

«**عدت إلى سريري كمن أصابته الحمى. وأنا أرتجف تحت الغطاء الثقيل مثل راسيلنكوف لحظة إنتهائه من قتل المرابية العجوز في(الجريمة و العقاب)...**»(المصدرالسابق:٤٨)

في نفس الفترة الزمنية ، يشير الراوي مرة أخرى إلى مؤلف آخر. و من التقنيات المفضلة لدى الراوي في هذه الرواية هي إعادة الذكر و التكرار؛ فمن المحتمل أن يحاول الراوي أن ينقل إلى المتلقي أن تقليده كان دائمًا من كتاب بارزين ، وبالتالي يكرر كلامه مراراً.

«**بخصوص علبة السجائر التي دخنتها فالأمر ليس مشكلة إطلاقاً، فقد كان ماركيز في شبابه يدخن أربعين لفافة يومياً و أنا لم أتجاوز الثلاثين لفافة بعد.**»(المصدر السابق:٥٥)

ومن الوجوه البارزة للتكرار هنا أن الراوي يكرر فكرة واحدة في روايته مرات عديدة؛ وبعبارة أخرى لقد كرر السير في الشوارع والحياة الليلية في عدة أماكن:

«**في المساء خرجت من المنزل كعادتي أمشي بلا هدف في شوارع أعرفها جيداً...**»(المصدر السابق:٨)

يتكرر السير في الشوارع مرارًا وتكرارًا من قبل الراوي لإظهار عقله المشغول و المتجول للمتلقئ و القارئ.

«**تسكعت في الشوارع قليلاً ثم عدت إلى البيت...**»(المصدر السابق:٣٥) و «**بعد نصف ساعة من التسكع في الشارع نزار قباني...**»(المصدر السابق:٤٦)

ثم يشير المؤلف إلى المفردات الحالية والمقطع المشتق من " تسكّع " إلى تجوله في كتابة الرواية وتكرار المشي في الشارع .

٤- الشكل أو الحالة

الشكل أو الحالة أو زاوية الرؤية هي واحدة من العناصر البنائية الهامة للقصة. في رواية وراق الحب، يتم سرد الرواية من منظور الشخص الأول المفرد، ويكون الراوي هو البطل نفسه الذي يجلب أحيانًا شخصيات أخرى إلى مجرى السرد. فعلى سبيل المثال، إحدى الشخصيات المذكورة في هذه الرواية هي شخصية غابرييل جارسيا ماركيز، حيث يتم اقتباس جزء قصير من كلامه:

«**نصف الحكايات التي بدأت بها تكويني سمعتها من أمي،إنها الآن في السابعة و الثمانين و هي لم تسمع مطلقاً أي كلام عن الخطاب الأدبي...**»(المصدر السابق:٢٩)

في هذه الحالة ، يشارك الراوي ، الذي يروي الرواية من منظور أول شخص، نفس شخصية ماركيز ويروي الرواية هنا بلسان غابرييل ماركيز؛ على الرغم من أنه انتقد والدة ماركيز و إعتبرها فاقدة الذوق الأدبي.

٥- النبرة

نظرًا إلى أن كل هذه الرواية لها أسلوب سردي خاص و متمايز وتتضح تقنيات السرد في كل مكان للرواية، فيمكن أن نذكر بعض الأمثلة القوية لاستخدام أسلوب النبرة كأسلوب سردي فيها:

«**تلك الليلة لم أنم جيداً و قد إنتابنى خوف مفاجئ من أن أكون مراقباً و كاد أن يغمى عليّ حين سمعت جرس الباب يرنّ بإصرار بشكل متواصل و إعتقدت لثوانٍ أنني وقعت في المصيدة...**» (صويلح،٢٠٠٨:٤٧)

في هذه الرواية ، كانت النبرة الزمنية للقصة في الماضي و الحاضر العابر؛ وبعبارة أخرى يعني عند كتابة روايته في الوقت الحاضر، فإنه يشير متزامناً إلى حادثة الليلة الماضية؛ مستهدفاً جعل الرواية جذابة و لإخبار القارئ بمغامراته السابقة.

«**ففي صيف عام ١٩٨٢ بعد غزو الدبابات إلاسرائيلية شوارع بيروت كانت المشاعر متأججة الى أقصى حد و كنا شباب جامعي متحمس نتذوق لأول مرة بكل هذا الوضوح مرارة الهزيمة و العار.**» (المصدرالسابق:٤٨)

فيعود الراوي إلى ماضيه المرير هنا مستخدماً تقنية الإسترجاع الفني، كي يوضّح دليل كتابة روايته الغرامية الخاصة في الوقت الحاضر.

«**ما خفف آلام معدتي تلك الليلة صراحة هو كتاب أوفيد(فن الهوى)فأثناء تصفحي لهذا الكتاب وجدت ما ابتغيه...**»(المصدر السابق:٥٦)

في الواقع يشير الراوي إلى العثور على موضوع لكتابة روايته الجديدة عن طريق تذكرة ما حدث له في الليلة الماضية أثناء انتقال زمن السرد إلى الماضي.

سادساً- نتائج البحث

في هذا المقال ، بحثنا عن خمس فئات رئيسية من السرد من منظور جيرار جينيت في رواية وراق الحب وإستنتجنا أنه الفرضية تم الحصول على النتائج التالية بشكل عام:

(أ)يتم سرد الرواية من وجهة نظر أول شخص المفرد، ويقوم الراوي، الذي يتمتع بالشخصية الرئيسية، أحيانًا بالمشاركة مع الشخصيات وبإدخال شخصيات أخرى في السرد. وبما أن الرواية هي بطريقة ما، سرد حكاية أو حكايات عن الاستعداد لإنشاء عمل وأخذ نموذج من كتابة الآخرين فيمكننا القول أن هناك فجوة بين زمن السرد والزمن الذي تحدث فيه الأحداث، و عادةً تروى الأحداث بعد وقوعها في هذه الرواية ولكن بعض الأحيان يعدل الراوي عن هذه الطريقة؛ وما إستنتجنا هو استخدام تقنية الاسترجاع الفني و الرجوع إلى الماضي في الرواية كان كثيرأ، و الراوي يشير إلى الأحداث الفرعية أكثر من الأحداث الرئيسية التي يرويها عادةً. ثمّ وجدنا أن هناك طريقتان وتقنيتان سرديتان من حيث الحجم والاستمرارية في رواية وراق الحب: **أولاً:** هناك تسارع إيجابي الذي يأخذ عادةً حجم قصير من الرواية ليروي عن حدثأ طويل، و**ثانياً:** هناك التسارع السلبي للرواية الذي يتم ذكر الأحداث بتفصيل أكبر ويتم تخصيص جزء كبير من النص لزمن قصير؛ ثمّ

فهمنا أنه استخدم صويلح، عنصري الحوار والوصف لإبطاء سرعة السرد واستخدم السرعة السلبية أكثر من العناصر الأخرى في روايته. بالإضافة إلى ذلك وجدنا استخدام التقنيات السردية المتعددة وفق نظرية جينيت،(**ب**) استطاع المؤلف مع مهارته في الكتابة ووصف بعض قصصه بالتفصيل، إبلاغ المتلقي بما حدث من الأحداث في روايته خطوة بعد خطوة. بالإضافة إلى ذلك، وجدنا أن صويلح بدأ روايته مستعمداً بشكل تمهيدية، ولكن مع الانتهاء من القصة، يعرف المتلقي أن نص الرواية بأكمله هو مقدمة لكاتب مبتدئ يريد أن يكتب قصة حب؛ وهذه تقنية سردية خلقها ذهن صويلح لكي يشوش ذهن القارئ. ثمّ يبدو أن خليل صويلح تمكن من التصالح مع ما تعلّمه وأنه يذكر الألقاب المختلفة في روايته للجمهور. وبحسب ما ورد يتبين انه استخدم صويلح، الفئات المركزية الخمسة لعناصر السرد الجينيتي في روايته. (**ج**) بالجرأة يمكننا الإشارة بأن التوصيف المتكرر لحدث ما هي واحدة من السمات البارزة في البنية السردية لرواية " وراق الحب " والتي يشار إليها بتقنية التكرار أو التواتر السردي؛ بأن الراوي يروي قصة الأحداث التي حدثت عدة مرات بطريقة مماثلة، وتكون روايته مذهلة في كل مرة. صويلح ،على الرغم من أن المؤلف يسيطر على نطاق واسع من النصوص الأدبية الأخرى في الرواية، فلا يمكن التغاضي عن هذا الأمر أنه يمتاز بمهارة خاصة قادرة على دمج النصوص الأدبية الأخرى في روايته عن طريق استخدام تقنيات النصوص؛ ويجب أن نعترف أيضاً بأن خليل صويلح هو مؤلف ماهر يعرف أساليب السرد بأنواعه، وبأسلوبه السردي الخاص وسحر الموضوع، يجذب القارئ من قراءة الرواية حتى نهايتها.

المصادر والمراجع

- آسابرگر،آرتور(۱۳۸۰)*روایت عامیانه،رسانه و زندگی روزمره*،ترجمه: حمیدرضا لیراوی، چاپ اول، تهران:نشر سروش.
- آلن،گراهام(۱۳۸۵)*بینامتنیت*،ترجمه:پیام یزدانجو، چاپ اول، تهران: مرکز.

- ایگلتون،تری(۱۳۸۰)*پیش درآمدی برنظریه ادبی*،ترجمه:عباس مخبر، چاپ دوم، تهران:نشر مرکز.
- احمدی،بابك(۱۳۸۵)*ساختار و تأویل متن*، چاپ پنجم، تهران:نشر مرکز.
- أفضلي،علی و الطیف،محمد(۲۰۱۷)الزّمنُ السّرديُّ في حكايات الف ليلة و ليلة،مجلة دواة،دار اللغة والأدب العربي في العتبة الحسينية المقدسة، المجلد ٤، العدد ١٤، ص ١١٢.
- بارت،رولان(۱۳۸۷)*درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت ها*،ترجمه: محمد راغب، تهران:نشر فرهنگ صبا.
- برتنس(۱۳۹۱)*مباني نظريه ادبی*،ترجمه: محمدرضا ابوالقاسمی، چاپ سوم تهران: نشر ماهی.
- بی نیاز،فتح اللّه(۱۳۸۷)*درآمدی برداستان نویسی و روایت شناسی*، چاپ اول، تهران:نشر طرح نو.
- تایسن،لیس(۱۳۸۷)*نظریه های نقد ادبی معاصر*، ترجمه: عباس مخبر، تهران: نشر طرح نو.
- تولان،ماهی(۱۳۸٦)*روایت شناسی:درآمدی زبان شناختی-انتقادی*،ترجمه: سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی،چاپ اول،تهران:سمت.
- تیمور،محمود(بی تا) *دراسات في القصة و المسرح*، المطبعة النموذجية ، مكتبة الآداب ، مصر،١٩٧٧.
- جعفری،حمید وشیخ حسینی، عبدالله(۱۳۹۳)*مقایسه عنصر زمان در روایت پردازی رمان های"به هادس خوش آمدید" و "سفر به گرای۲۷۰درجه" برمبنای نظریه ژرارژنت*،نشریه ادبیات پارسی معاصر،پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی،سال چهارم،شماره دوم.صص:١٧٦-١٤٧.
- سعودی،لیلی(۲۰۱۷) *"بنية الشخصية في رواية الأجنحة المتكسرة لجبران خليل جبران أنموذجا"*،الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية و زارة التعليم العالي ولبحث العلمي جامعة محمد بـوضياف-المسيـلة،كلية الآداب و اللغات،رقم:L ٢٢٠/١٥.
- سجودی، فرزان(۱۳۸۲) *نشانه شناسی کاربردی*، تهران،نشر قصه.
- شلومیت ریمون،کنان(۱۳۸۷)*روایت داستانی بوطیقای معاصر*،ترجمه: ابوالفضل حری،چاپ اول، تهران:نشر نیلوفر.

- شکری،یدالله(۱۳۹۵)*مطالعات زبانی-بلاغی،ساختار روایت در داستان شیخ صنعان بر اساس نظریه «ژرارژنت»*،سال۷،شماره /۱۳،صص:۱۳۸-۱۱٤.
- صویلح،خلیل(۲۰۰۸)*وراقّ الحب*،سوریه،دمشق:نشر دار نینوی للدراسات و النشر و التوزیع.
- صدیقی لیقوان،جواد وعلوی مقدم، مهیار(۱۳۹٦)*بررسی روایت شناسی طبقات الصوفیه بر اساس نظریه (زمان در روایت) ژرار ژنت*، متن شناسی ادب فارسی،دانشکده ادبیات و علوم انسانی،دانشگاه اصفهان،دوره جدید-شماره۲،صص:۸۹-۸۵.
- مارتین،والاس(۱۳۸۹)*نظریه های روایت*،ترجمه: محمد شهبا،چاپ چهارم، تهران:هرمس.
- یعقوبی،رویا(۱۳۹۱)*روایت شناسی و تفاوت میان داستان و گفتمان بر اساس نظریات ژرارژنت*،پژوهش نامه فرهنگ و ادب،شماره۱۳،سال هشتم،صص:۳۱۱-۲۸۹.
- Phelan, James & Rabinowitz, Peter (2003), Acompanion to ndrrative Theory, Black well Publishing, First published, USA.

References

- Asapurger, Artur (1380), the narrations of Amaniyeh, Rusana and Zandegi Rozmerah, translated by: Hamidreda Lerawi, First published, Tehran: Published by Sorush.
- Allen, Graham (1385) Binnamnit, translated by: Yazdanguo, First Pagan, Tehran: Center.
- Egleton, Terry (1380), "Sheikh Darmadi Barnazriya Adabi," Translated by: Abbas Mukhbar, Pagh Dum, Tehran: publication of a center.
- Ahmadi, Babak (1385) Sakhtar and the Interpretation of Matn, Pagh Najam, Tehran: Publication of a Center.
- Afdhali, Ali and Al-Taif, Muhammad (2017) The Narrative Time in Tale of One Thousand and One Nights, Dawwah Magazine, House of Language and Arabic Literature at the Husseinite Holy Shrine, Volume 4, No. 14, p. 112.
- Bart, Roland (1387) Darmadi Bur Tahali Sakhtari narrated her, Translated by: Muhammad Ragheb, Tahran: Published by Farhang Saba.
- Bertens (1391) buildings of a literary theory, translated by: Muhammad Ridha Abu Al-Qasimi, Pagh Som Sahran: Publishing Mahi.
- Bnayaz, Fath Allah (1387), Dharma Muhammadi Nawisi and Rawayat Shanasi, First Pahran, Tehran: Publication of the Nu offering.
- Taisen, not (1387), the theory is contemporary literary criticism, translated by: Abbas Mukhbar, Tehran: publication of the Nu offering.
- Tolan, Mahi (1386) Narrated by Shenasi: Darmadi Zaban Shanakhti-Naqdi, Translated by: Sayyid Fatima Alawi and Fatimah Nemati, First Edition, Tehran: Samt.
- Timur, Mahmoud (PTA) Studies in story and theater, exemplary press, Literature Library, Egypt, 1977.
- Ja`fari, Hamid and Sheikh Husaini, Abdullah (1393), an element of the time of Dar Ruwazi ardazi Rumān "ahi, by the Hadis Khush مدAmidid, and by a travel by 270 degrees. , Shamara Dum, pp. 176-177.
- Saudi, Layli (2017), "The Structure of Personality in the Novel of the Broken Wings of Gibran Khalil Gibran as a Model", The People's Democratic Republic of Algeria and the Ministry of Higher Education and Scientific Research, University of Mohamed Boudiaf-Masila, Faculty of Arts and Languages, No.: L15 / 220.
- Sujoodi, Farzan (1382) Nishanah Shanasy Karbardi, Tehran, published his story.
- Shlomit Rimon, Kinan (1387), a novel by Dastani Boutigai, translated by: Abu Al-Fadl Hurri, First Jav, Tehran: published by Nilufer.

- Shukri, Yadallah (1395), Zabani-Balaghi Reading, Sakhtar, Dar Dustan, Sheikh Sanan, Bar Basas Theory of Theory, "Garrent", Sal 7, Shamara / 13, pp. 138-114.
- Sweileh, Khalil (2008), Warraq Al-Hob, Surya, Damascus: Nineveh Publishing House for studies, publishing and distribution.
- Siddiqui Leqwan, Jawad and Alawi Moghaddam, Mehyar (1396), Persa, Shinasi narrations, the layers of Sufism, theoretical basis (Zaman Dar Ruwa'ite), Jarrent, Matn Shasnasi, Persian Literature, Danish Literature and Sciences, Daneshgah Isfahan, New Course-2 89-85.
- Martin, Wallace (1389), Theory of HiRight, Translated by: Muhammad Shahba, ٤published, Tehran: Hermes.
- Yaqoubi, Roya (1391), Shinas narrations and the disparity of Mayan Dastan and Fiftman on the basis of the theories of Garrent, Pohsh Nama Farhang and Adab, Shamara 13, Sal Hashtum, ff: 311-289.
- Phelan, James & Rabinowitz, Peter (2003), Acompanion to ndrrative Theory, Black well Publishing, First published,

مطالعات روایت شناسی عربی
شاپا چاپی: ۷۷۴۰-۲۶۷۶

نقد ساختاری تکنیک‌های روایت در "وراقّ الحب" براساس نظریه ژرار ژنت

زهره ناعمی رایانامه: naemi.zohreh@khu.ac.ir
استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی.
عبدالله حسینی رایانامه: dr.abd.hoseini@khu.ac.ir
استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی.
یسری طرف‌روا رایانامه: yosratarafrava@yahoo.com
دانشجوی مقطع کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی (نویسنده مسئول)

چکیده

روایت شناسی که کارکرد اصلی آن بررسی عناصر ساختاری رمان است ، یکی از جنبه های مهم نظریه های ادبی میباشد و توجه منتقدان زیادی را در حوزه ادبیات معاصر برانگیخته است. ژرار ژنت، نظریه پرداز فرانسوی و پیشگام در روایت ساختاری است؛او پنج گروه اصلی را که عناصر روایی تحلیل داستان را تشکیل می دهد، شناسایی کرده است که شامل نظم ، تداوم ، بسامد ، شکل و لحن است. پژوهش حاضر با استفاده از نظریه روایت -شناسی ژرار ژنت به صورت روش تحلیلی-توصیفی ، به تجزیه و تحلیل روایت «وراقّ الحب» اثر نویسنده معاصر سوریه ، خلیل صویلح ، و شناسایی تکنیک های روایت مورد استفاده در آن پرداخته است. این تحقیق با نتیجه گیری های مختلف به پایان رسید که مهمترین آنها عبارتند از: زاویه دید این اول شخص مفرد است و راوی شخصیت اصلی آن است. بین زمان روایت و زمان وقوع وقایع فاصله ای وجود دارد و راوی بعد از وقوع روایت آن را روایت می کند. به عبارت دیگر از به هم ریختگی زمانی در «وراقّ الحب» استفاده می کند. روایت گری داستان، منظم است ولی رویداد ها ترتیب زمانی ندارند؛ این مسأله نشانگر آن است که این رمان دارای زمان پریشی یا نابهنگامی است.از عناصری که به وفور در رمان ورّاق الحب، شاهد آن هستیم، عنصر نظم، تداوم و تکرار است.

کلید واژه‌ها: روایت پردازی ، ژرار ژنت ، رمان معاصر سوریه ، خلیل صویلح ، وراقّ الحب، روایت پردازی عربی.

استناد: ناعمی، زهره؛ حسینی، عبدالله؛ طرف‌روا، یسری. پاییز و زمستان (۱۳۹۸). نقد ساختاری تکنیک‌های روایت در "وراقّ الحب" براساس نظریه ژرار ژنت (به زبان عربی). مطالعات روایت شناسی عربی، ۱(۱)، ۲۱۱-۲۳۷.

مطالعات روایت شناسی عربی، پاییز و زمستان ۱۳۹۸، دوره۱، شماره۱، صص. ۲۳۷-۲۱۱.
دریافت: ۱۳۹۸/۹/۹ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۱/۱۶

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

STUDIES IN ARABIC NARRATOLOGY

PRINT ISSN: 2676-7740 eISSN:2717-0179

The dialectic of character and space in Hina Tarakna al-jisr a novel written by Abdurrahman Munif

Shahriar Giti sh_giti@uma.ac.ir
Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Mohaghegh Ardabili University. (Corresponding Author)

Fatemeh Yousefi Fyusefi9@gmail.com
PhD student in Arabic language and literature at Ferdowsi University, Mashhad, Iran.

Abstract

The relationship between the place and the human being is a very strong and special one, because when a man loses his place, he loses his calm and tranquility. The place is the source of security and tranquility, as the source of aversion, fear and despair. The fictional world created by the novelist is not excepted to that. If we recognize that the character is the active factor in constructing the narratives and generating the facts, and in order to realizing these events and movements of characters, there must be a local theater in which these events take place and the characters move on. And the feelings of the characters and their impressions are different to it, whether positive or negative. In view of the novel *Hina Tarakna Al-jisr (*when we left the bridge) by Abdurrahman Munif, we note that the writer, like the other gifted novelists, employs the place - as an artistic agent and links Zaki Al-nadawi - the main character - to the place. So that, determines the world- place in which this character lives, with his thoughts, opinions, feelings and emotions embodied in the place, an artistic embodiment establishing a strong relationship between character and the place, so that the reader clearly sees that the place affects him as well as the character affects it.

Keywords: Novel, place, character, Abdurrahman Munif, *Hina Tarakna Al-jisr*.

Citation: Giti, SH., Yousefi, F. Autumn & Winter (2019-2020). The dialectic of character and space in Hina Tarakna al-jisr a novel written by Abdurrahman Munif. Studies in Arabic Narratology, 1(1), 238-258. (In Arabic)

Studies in Arabic Narratology, Autumn & Winter (2019-2020), Vol. 1, No.1, pp. 238-258
Received: February 1, 2020; Accepted: March 18, 2020

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

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

جدلية المكان والشخصية في رواية حين تركنا الجسر لعبدالرحمن منيف

شهريار جيتي البريد الإلكتروني: sh_giti@uma.ac.ir
أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة المحقق الأردبيلي، أردبيل، إيران
فاطمة يوسفي البريد الإلكتروني: Fyusefi9@gmail.com
خريجة مرحلة الدكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها من جامعة فردوسي، مشهد، إيران

الإحالة: جيتي، شهريار؛ يوسفي، فاطمة. خريف وشتاء (٢٠١٩-٢٠٢٠). جدلية المكان والشخصية في رواية حين تركنا الجسر لعبدالرحمن منيف. دراسات في السردانية العربية، ١(١)، ٢٣٨-٢٥٨.

دراسات في السردانية العربية، خريف وشتاء ٢٠١٩-٢٠٢٠، السنة١، العدد١، صص. ٢٣٨-٢٥٨.

تاريخ الوصول: ٢٠٢٠/٢/١ تاريخ القبول: ٢٠٢٠/٣/١٨

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

الملخص

إن العلاقة بين المكان والإنسان علاقة وطيدة وشيجة لأن الإنسان عندما يفقد المكان، يفقد الهدوء والسكينة. فالمكان منبع الأمن والسكينه ومرجع النفور والخوف واليأس؛ تكسب هذه العلاقة أهمية قصوى في عالم الرواية التخييلى الذي هو من صنع كلمات الروائي، لأنه يدين حيويته ومصداقيته إلى التلازم والتشابك بينهما؛ وإذا سلمنا بأن الشخصية هي القوة الفاعلة في بناء النص السردى والمولدة لوقائعه ولكى تتحقق هذه الأحداث وحركة الشخصيات فلابد أن يكون هناك مسرح مكانى تتحق فيه هذه الأحداث وتتحرك الشخصيات. فالعلاقة بين المكان والشخصية في العمل الروائي علاقة

جدليةٌ لأن المكان لا يحقق قصديته ودلالته ولا يعد وحدة مقومة في النص السردى إلا من خلال الشخصية الدرامية و من جانب آخر، إن الشخصية الروائية كثيراً ما تفصح عن آرائه الاجتماعية وحالاته النفسية عبر المكان فيكون تعبيرا عن رؤيتها للعالم وموقفها منه، فالعلاقة بينهما علاقة التأثير والتأثر في آن واحد. بعد قراءة رواية "حين تركنا الجسر" لمؤلفه عبدالرحمن منيف، نلاحظ أن الكاتب يوظف المكان توظيفاً فنياً جدلياً ويربط بينه وبين "زكى نداوى"-الشخصية الرئ؛ إذ يحدد الفضاء الذي تعيش هذه الشخصية فيه بما فيها من أفكار وآراء ومشاعر وعواطف بشكل ممتاز. ومن ثمَّ يقيم صلة وطيدة بينها والمكان، حيث يتجسد تأثير الشخصية في المكان المذكور وبالعكس.

الكلمات الرئيسة: الرواية، الشخصية، المكان، عبدالرحمن منيف، حين تركنا الجسر.

المقدمة

إن المكان والشخصية عنصران هامان من عناصر النص السردى وقد حظيا بأهمية بالغة في الدراسات النقدية الروائية. لأن للمكان أهميته في الكشف عن الحالات الروحية والنفسية للشخصية في الرواية ويمكن أن نعتبرها كبوّابة نستطيع من خلالها أن ندخل إلى عالم الشخصية ونتعرف على ردود فعلها النفسية والفكرية بالنسبة للمجتمع حيث يصبح المكان صفحة فنية نلاحظ فيها ملامح الشخصية في الرواية. فتسليط الضوء على المكان لا يتم بمعزل عن الشخصيات التي تعيش فيه بل يتم عن طريق إقامة صلة جدلية بينه وبين الشخصيات والموازاة بينهما عن طريق إبراز مصائر ساكنيه ومعاناتهم الروحية والنفسية. فقد حرص عبدالرحمن منيف في رواية "حين تركنا الجسر" على تقديم المكان وفق رؤية جدلية تعكس أثره على الشخصية وبالعكس. اهتم منيف في هذه الرواية اهتماما خاصا بهذين العنصرين وأقام صلة وثيقة بينهما ، فشاهدنا أن العنصران أثّرا تأثيراً عميقاً في شخصية "زكي النداوى" البطل الرئيس في الرواية. إذ يحدادن

آلامه، وآماله وأفكاره بفضل الحوار في أشكاله المتنوعة. ثم وجدنا أن المكان يتفاعل مع زكي النداوي ويتجاوب مع آماله وآلامه.

٢-خلفية البحث

هناك العديد من المقالات والرسائل الجامعية اهتم بدراسة الشخصية والمكان في النص السردى، نشير إلى بعضها في التالي:

رسالة معنونة بـ"البنية الزمانية والمكانية في رواية زقاق المدق"إعداد الطالبة جويدة يحياوى، تناولت الباحثة المكان بنوعيه المغلق و المفتوح كما درست الشخصية والزمان وأشارت إلى العلاقة بين هذه العناصر في الرواية المدروسة.

مقالة معنونة بـ"دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال" لمحمد خاقانى ومريم اكبرى موسى آبادى. توصل الباحثان إلى أن المكان في هذه الرواية ذا دلالة أيدئولوجية فكرية وأن المكان امتداد لهوية الإنسان وانتمائه.

مقالة معنونة بـالمكان وأثره على الشخصيات فى ثلاثية محمد ديب (الدار الكبيرة والحريق نموذجاً)" لمحمدرضا احمدى وخليل برويني. درس الكاتبان المكان والشخصية و درسا العلاقة القائمة فيما بينهما في الرواية المدروسة وما ذكرناه آنفاً قدمت فيه دراسة المكان والشخصية ولكن بالنسبة لرواية حين تركنا الجسر فلم نجد على بحث أو مقالة علمية جامعية يدرس فيه علاقة المكان بالشخصية في هذه الرواية و بما أن المكان والشخصية من العناصر الهامة في النص السردى فدراسة هذين العنصرين قد تعين القارئ قراءة ممتعة و صائبة لهذه الرواية.

بعد إشارة موجزة إلى حياة الكاتب عبدالرحمن منيف وأعماله الروائية في هذه المقالة، ندرس الشخصية والمكان كعنصرين هامين في النص السردي، ثم نتطرق إلى دراسة كيفية توظيف وبروز هذين العنصرين في الرواية مرتكزين على العلاقة القائمة بينهما. فتحاول هذه المقالة الإجابة عن السؤالين التاليين:

١-ما علاقة المكان بالشخصية في رواية حين تركنا الجسر و ما دور المكان في شخصنة البطل؟

٢- كيف استطاع الروائي أن يقيم علاقة جدلية بين المكان والشخصية الروائية في هذه الرواية؟

٣-عبدالرحمن منيف

ولد "عبد الرحمن منيف" في مدينة عمان – الأردن عام ١٩٣٣ من والد سعودي من نجد وأم عراقية. بعد إنهائه دراسته الثانوية في عمان،سافر إلى بغداد والتحق بكلية الحقوق في بغداد عام ١٩٥٢م، هناك كان ناشطا في العمل السياسي المعارض الذي أدى إلى طرده عام ١٩٥٥م من بلاده، فسافر مضطرا إلى القاهرة وواصل دراسته في جامعتها، وفي عام ١٩٥٨م سافر إلى يوغسلافيا وتابع دراسته في جامعة بلغراد، فحصل عام ١٩٦١م على شهادة الدكتوراه في العلوم الاقتصادية، وفي الاختصاص: إقتصاديات النفط، الأسعار والأسواق.(نبيه، ٢٠٠٥: ١٩) قدم إلى سوريا بعد حصوله على الدكتوراه وعمل في الشركة السورية للنفط. سافر عام ١٩٧٥ إلى العراق وتولى تحرير مجلة "النفط و التنمية" حتى عام ١٩٨١ حيث غادر العراق إلى فرنسا وتفرّغ للعمل الأدبى. و في عام ١٩٨٦ عاد إلى سوريا و استقر في دمشق حيث أقام حتى اليوم الأخير من حياته ٢٤ كانون الثانى ٢٠٠٤ متفرّغا للعمل الأدبى ومشاركا في هيئة تحرير "قضايا وشهادات". (*المصدرنفسه*: ١٩-٢٠) كتب عبدالرحمن منيف روايات كثيرة منها الأشجار واغتيال مرزوق عام ١٩٧٣ ، ثم روايته قصة حب مجوسية عام ١٩٧٤ ، ثم رواية شرق المتوسط عام ١٩٧٥ ثم رواية حين تركنا الجسر عام ١٩٧٦ و قام بعدها بكتابة رواية النهايات عام١٩٧٧، كتب بعد ذلك رواية سباق المسافات الطويلة عام ١٩٧٩ و بعد ذلك اشترك مع جبرا إبراهيم جبرا في كتابة رواية عالم بلاخرائط عام ١٩٨٢ و كتب بعد ذلك روايته الضخمة مدن الملح التي تتكون من خمسة أجزاء وهي التيه والأخدود و تقاسيم الليل والنهار والمنبت وبادية الظلمات. وتلتها رواية الآن هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى التي تعدّ جزءاً ثانياً لروايته شرق المتوسط. وبعد ذلك كتب ثلاثيته أرض السواد وهي آخر رواية له.

١-٤-ملخص الرواية

رواية "حين تركنا الجسر " رواية تنتمى إلى المرحلة الأولى من أدب عبدالرحمن منيف من حيث التركيز على شخصية واحدة متأزمة تعيش صراعاً داخلياً عنيفاً. إن النداوى" بطل الرواية صياد يتعقب طريدته و يعيش وراءها استرجاعاً قاسياً لأخطاء حياته. ويمكن أن نعتبر الرواية الرواية أهجية طويلة للذات يخاطب فيها البطل-الصياد كلبه "وردان" و يحلم باقتناص بطة

ويتذكر حادثة الجسر التي ظلت غامضة حتى آخر الرواية ولكنه ترمز إلى خيبة جماعية عاشها البطل. استعار الكاتب "منيف" في هذه الرواية هيكلية رواية *العجوز والبحر* للكاتب الأمريكى ارنست هيمنغواى إذ نجد شخصية "زكى نداوى" تقف تماماً كنقيض لشخصية الصياد سانتياغو من حيث الثقة بالنفس، وهذا التناقض هو محور القصة التي نحس فيها بقايا خيبة جيل (جيل الكاتب والبطل) عاصر الهزائم السياسية والنفسية.

٢-٤-الشخصية

إن الشخصية في المصطلح السردى «هي كل مشارك في أحداث الحكاية، سلباً أو إيجاباً، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمى إلى الشخصيات، بل يكون جزأً من الوصف». (زيتونى،٢٠٠٢:١١٣-١١٤) وهي أحد المكونات الأساسية للرواية إلى جانب السرد والبيئة. (ويلك، ١٩٨٥ : ٢٢٦) للشخصية أهميتها الإستراتيجية في تشكيل الخطاب السردى عبر تداخلها مع العناصر السردية الأخرى في العمل القصصى وتحظى بمكانة هامة انطلاقاً من كونها العنصر الوحيد الذي تتقاطع عندها كافة العناصر الشكلية الأخرى أو قل:«أصبحت الأحداث نفسها مبنية أساساً لإمدادنا بمزيد من المعرفة بالشخصيات أو لتقديم شخصيات جديدة» (بحراوى،١٩٩٠: ٢٠٨) وبذلك تكون الشخصية جزأ ضرورياً و مكوناً لتلاحم السرد.(*المصدر نفسه*:٢٠٩) ولكناختلفت آراء الباحثين و المنظرين في ماهية الشخصية في العمل الروائي. فمنهم من ذهبوا إلى أنها شخصية تجريدية ذهنية تمثل كائنات خيالية في ذهن القارئ (Eder,٢٠١٠:٨) فالشخصية على هذا ما هي إلّا كائن يخلقه القاص من خياله، يأتي بتوظيفه تحقيقاً لغايات معّينة. ومنهم ذهبوا إلى أن الشخصّية في الواقع هي صورة طبق الأصل للذين يحيون في المجتمع مما يجعلها لأن تكون صورة دقيقة لحقيقة المجتمع و واقعه «فتكون صورة مصغرة للعالم الواقعى» (مرتاض،١٩٩٨: ٧٦) فالشخصية عندهم «شخصية حقيقية (أو شخص) من لحم و دم لأنها شخصية تنطلق من إيمانهم العميق بضرورة محاكاة الواقع الإنسانى المحيط» (يوسف،٢٠١٥: ٣٤) و هذا ما يشير إلى كون الشخصية لديهم كانت تختزل مميزات الطبقة الإجتماعية.(بحراوى،١٩٩٠:٢٠٨) على أية حال فالشخصية تقدم صورة مجملة للنماذج البشرية في المجتمع. (Mikics,٢٠٠٧:٥٤)

٣-٤-المكان و أهميته في النص السردي

قد اختلف الباحثون في تسمية المكان في النص السردى اختلافاً كثيراً (راجع: قاسم،٢٠٠٤: ١٠٥). يبدو أن هذا الاختلاف في مجمله مرتكز على المصطلح الدال على المفهوم المكانى في الرواية دون تعريفه وتحديده. فإنهم يتفقون على تعريفه وتحديده مصطلحاً: فالمكان السردى إطار تقع فيه أحداث الرواية وتتحرك فيه الشخصيات، واقعياً كان أم متخيلاً(يقطين١٩٩٧:٢٣٧).على الرغم من اختلاف الباحثين في تحديد المصطلح الدال على المكان في النص السردى، فإنهم يتفقون على أهميته فيه؛ إن المكان هو «العمود الفقرى الذي يربط أجزاء الرواية ببعضها البعض» (هلسا، ١٩٨٩: ٩). ويرى الناقد الفرنسى "رولان بورنوف" أن المكان قد يتحول هدفاً لبناء النص ذاته, إذ يقول: «إن المكان الروائي ليس عنصراً زائدا في الرواية، فهو يتخذ أشكالا ويتضمن معانى عديدة بل إنه قد يكون في بعض الأحيان، هو الهدف من وجود العمل كله» (بورنوف ١٩٩٣١-: ٤٢). فللمكان أهمية قصوى في حياة الإنسان، باعتباره رقعة يجرى فيها التفاعل بينه وبين العالم. ولكن حاجة الإنسان إلى المكان لا يقف عند حاجته إلى المكان الجغرافي ليعيش فيه بل يتعدى إلى أن يصبح أرضية يبحث الإنسان فيها عن هويته وكيانه ولذلك يكون المكان مرآة يرى فيها الإنسان صورته. فاختيار المكان وتهيئته يمثلان جزأ من بناء الشخصية البشرية."قل لى أين تحيا أقل لك من أنت" فالذات البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها ولكنها تنبسط خارج هذه الحدود لتصبغ كل ما حولها بصبغتها فإذا نظرنا إلى الشخصيات الروائية بوصفها بشراً متورطين في المكان نلاحظ أن علاقتها به علاقة هوية فهم يتحددون من خلاله وتحددهم قسماته فيحملون كل ما في المكان من خير وشر. لذلك نستطيع أن نعتبر المكان في الرواية من العناصر التي تحدد ملامح الشخصية وماهية أفعالها ويعطى الشخصية الروائية قوة تدفعها إلى التعبير عما يجول في داخلها من عواطف ومشاعر كما يقوم بتحديد الآراء والأيدولوجيات الخاصة بمن يسكنون فيه ويصبح علامة لهم عند غيرهم وتحديد الملامح غير المحسوسة لهم؛ من جانب آخر نستطيع أن نقول إن المكان يؤطر المادة الحكائية وينظم الأحداث بل« كثيراً ما يحدد المكان الذي تقع فيه أحداثُ الرواية عملَ الرواية كله»(Kuiper,٢٠١٢:٨) من هنا تأتى الصبغة الإستثنائية للمكان في النص السردى« فهو ليس

مكان معتادا كالذي نعيش فيه أو نخترقه يوميا ولكنه يتشكل كعنصر من بين العناصر المكونة للحدث الروائي وسواء جاء في صورة مشهد وصفي أو مجرد إطار للأحداث، فإن مهمته الأساسية هي التنظيم الدرامي للأحداث» (بحراوى،١٩٩٠:٣٠) وشخصنة الشخصيات الروائية. (يونسي، ٢٠٠٣م:٤٣١)

٤-٤-علاقة الشخصية بالمكان في النص السردي

قد أجمع النقاد على أن للمكان دوراً كبيراً في تحديد الخصائص الفكرية والنفسية للشخصية وأكدوا على العلاقة بين المكان والشخصيةوذهبوا إلى أن وظيفة المكان هي إلقاء المزيد من الضوء على الشخصية بغية الكشف عن عالمها الفكري والنفسي (وتار،١٩٩٩ : ١٨٤) فالمكان بعد فيزيقى من ذات الشخصية وحين يعمد الروائي إلى بناء المكان في الرواية يكون جلُّ اهتمامه أن يجعله منسجماً مع طبائع الشخصية ومزاجها بحيث يبدو وكأنه خزينة لحالتها الشعورية واللاشعورية في الوقت نفسه. فإذا كان المكان مكاناً أليفاً بالنسبة للشخصية يكون رمزاً من رموز الانتماء عندها وإذا كان مكاناً معادياً وموحشا تتغير مشاعرها وعواطفها تجاهه. «فالمكان هو القرطاس المرئى والقريب الذي سجل الإنسان عليه ثقافته وفكره وفنونه، مخاوفه وآماله وأسراره.... ومن خلال الأماكن نستطيع قراءة سايكولوجية ساكنيه وطريقة حياتهم وكيفية تعاملهم مع الطبيعة» (النصير١٩٨٠: ١٧) وبيئتهم الاجتماعية والفكرية. لذلك نستطيع أن نقول:«لا مكان بدون شخصية ولا شخصية بدون مكان. فكأن أحدهما يكمّل الآخر». (كاصد.٢٠٠٣: ١٣٨)

٥-الشخصية في رواية"حين تركنا الجسر"

إن "زكي النداوي" شخصية رئيسة وذات بطولة مطلقة في "حين تركنا الجسر" وهو من الشخصيات القليلة جداً في روايات " عبدالرحمن منيف" الذي يمكن أن يوصف بأنه شخصية مستديرة. ويعتبر هذا النوع من الشخصية «من الشخصيات الروائية التي يصورها الراوى من كافة جوانبها النفسية والفكرية والعقلية، و يلزمها الدخول في صراع مع وجدان المجتمع» (النابلسى،١٩٩١: ١٦٥).في هذه الرواية نلتقى مع شخصية" النداوى" الصياد الذاهب إلى رحلة

صيد للبطة، والبطة الملكة على وجه الخصوص. وشخصية الصياد في هذه الرواية تمثل شخصية ثورية مثقفة، كما أن رحلة الصيد ترمز الى الثورة غالبا.

شخصية " النداوى" في هذه الرواية شخصية مثقفة، تصل في علو ثقافتها إلى حد الفلسفة وتتجلى هذه الفلسفة في الآراء التي تطرحها هذه الشخصية حول الماضى والحاضر و المستقبل والحياة والموت بصور مختلفة خائبا كان أم ناصراً أم هازماً وما إلى ذلك... .هذا ليس بمعنى أنه شخصية مثقفة يائسة وفيلسوف خائب إلى حد الجنون بل إنه يعنى بالمستقبل أكثر من عنايته بالماضى والحاضر.اذ يقول:«... في الماضى حكمت كل شى ... والآن.... أنا الذي سأحكم. أخلق بقدر ما تشاء .... فسوف تعرف أن الإنسان أقوى من كل المخلوقات...» (منيف،١٩٨٧: ١٢) «... الغد أهم الاشياء.... الغد ما سيكون...». «.... كوم الساعة كوم الشيطان... يحترق بسرعة ويصبح كالماضى» (:المصدر نفسه ٢٤). إن "النداوى" ليس هو وحده الذي ينطق بالفلسفة والحكمة بل كلبه "وردان" الذي يصاحب " النداوى" هو بمثابة الأنا الثانية التي يخاطبها. إذ يقول: «... أريدك يا وردان أن تصبح حجراً. نعم.... أن تصبح حجراً. وهذه الرعشة المهتاجة التي تعبر عن جنون في داخلك يجب أن تنتهي....» (المصدر نفسه:٢١)

١-٥صورشخصية "زكي النداوي" في الرواية

لقد وجدت لدى شخصية زكي النداوي شخصيات أخرى التي تتوزع في الرواية كلها توزيعاً كاملاً . ومن هذه الصور:

١-١-٥"زكي النداوي" مغترباً

إن الغربة اليوم ثيمة أساسية ومضمون جوهرى في الرواية والشعر، ويعتبر مصطلح الغربة من أكثر المصطلحات تداولاً في الكتابات النقدية عن الرواية والشعر؛ «تظل إشكالية الغربة سمة من أبرز سمات

الحياة العربية المعاصرة، التي تناولتها الرواية العربية تناولاً جاداً وهادفاً. فلم يهمل روائيٌ عربى معاصر جادٌ محوراً حيوياً كالغربة. فكان هذا المحور قاسماً مشتركاً بين مختلف الروائيين العرب المعاصرين مثل: نجيب محفوظ، ويوسف ادريس، وحنا مينه، وغالب هلسا، ومونس الرزاز، وصنع الله ابراهيم، و الطاهر وطار، والطاهر بن جلون، وحليم بركات، وغيرهم» (النابلسي،

١٩٩١: ٥٣٨). إن غربة زكي النداوي غربة نفسية ناتجة عن خيبة أمله من بيئته ومجتمعه وهي غربة نفسية حصلت بعد هزيمة ١٩٦٧ و بعد اجتياح عام ١٩٨٢ . هذه الخيبة والهزيمة في العالم العربى أدت الى خيبة "النداوى" وغربته عن نفسه، غربة مريرة وحزينة، غربة لايردّها غير انتصار الحياة العربية. قد أصبح الشعور بالغربة وبالتالى الانفصال عن المجتمع الإنسانى لدى زكى نداوى شعوراً بالعجز في تحقيق الأمان والطمأنينة والنفور عن الإنسان العربى. إن العجز الذي يسرى في دم زكي النداوي هو يولّد لديه إحساسا بالقهر والضياع والغربة أكثر فأكثر. إننا اذا نتورق رواية *حين تركنا الجسر* نشاهد عبارات ممتدة من الجنون والقلق والغربة يمارسها "زكي النداوي" بكل شجاعة: «... العجز يسرى في الدم، وسيأتى يوم لاينسل رجال هذه الأمة إلا الأقزام والمشوهين .... والأقزام والمشوهون لايعرفون إلا أن يموتوا رخيصين ... » و« ... الكبار .... الكبار هم الذين يخلقون الهزائم .... والصغار هم الذين يموتون ... لو كنت أملك شمسا تخترق الظلمة بضوء نيزكى مذهل...» (منيف، ١٩٨٧: ١٧) وفي موضع آخر يقول:«لتقتل جميع الكلمات الكبيرة، خاصة الكلمات المكتوبة بخط الثلث والخطوط الستة الأخرى ولتقتل الأفكار المصابة بالجرب ... لانها قادتنا إلى الهزيمة» (المصدر نفسه: ١٥).

٢-١-٥. "زكي النداوي" ممتهناً خائباً

رواية *حين تركنا الجسر* مليئة بالكآبة والبؤس و الخيبة التي تمثلت في شخصية زكي النداوي الذي يمتهن نفسه ، زكي النداوي رمز لرجل الفشل العربى الذي يمتهن نفسه وحياته امتهاناً كبيراً، لأنه ثمرة مجتمع ممتهن وسلطة ممتهنة. زكي النداوي يحكم على نفسه بالموت ضربا بالأحذية ويعترف بأن هذا المصير هو الذي يستحقه؛ لأنه لم يحاول أن يغير مجتمعه ولم يحاول أن يثور على السلطة التي أدّت به إلى ما آل اليه من مصير:« يجب أن تموت يا زكي النداوي ضرباً بالأحذية لأن هذا الذي تستحقه.... قلق في نفسى: كان من الواجب أن نموت جميعنا برصاصات في ظهورنا ..... تركنا الجسر وحيداً» (منيف١٩٨٧: ٤٦) وفي موضع آخر يقول: «فأنا لست إلا نملة معفرة في أحسن الحالات»(المصدر نفسه: ٦٠) وهكذا لشدة ما أصيب بالحزن والمهانة والخيبة يحسب نفسه كلباً:«صرخت كمجنون و الأشياء تتداخل أمامى وتضيع: -أيتها الأحزان اقتلينى، أنا لست إلا كلباً ويجب أن أموت. وتلاشى كل شئ ... أما السيجارة التي تدلت

بين شفتى برخاوة فقد كانت متحدية ... و أحسست أن لها طعم التراب والخيبة!» (المصدر نفسه: ٥٣) وفي موضع آخر يقول إنه ندبة صغيرة مطعونة ويجعل نفسه أدنى من الكلب، حيث يخاطب كلبه"وردان" ويقول: «قلت له بحنان: -وردان أنت أفضل ألف مرة من بشر كثيرين. وبسرعة أضفت، لكى لا أخون وردان كثيراً: أنت يا وردان أفضل ألف مرة من زكى نداوى. ومن يكون زكى نداوى؟ ندبة صغيرة مطعونة مهترئة. لا .. أسمع يا زكى نداوى أنت أقرب ما يكون إلى حجارة الأرصفة» (المصدر نفسه:١٣٨) هذه الظاهرة بدورها أدت إلى البكاء فحسب من دون القيام بالعمل في طريق تحقيق الكرامة الإنسانية بل أدت إلى الحزن الأليم لدرجة أن إنسان مجتمعه يبكى دوماً حتى في أثناء نومه: «..فقد الناس القدرة على البكاء... لا.... إنهم يبكون بدموع تتساقط إلى الداخل ..... إنهم يبكون كل الوقت .... حتى أثناء النوم..... نحن بشر هذه الأرض لانعرف غير البكاء .... منذ ساعة الميلاد وحتى ساعة الرحيل ... لانعرف سوى أن نبكى ..... ولانستطيع أن نفعل شيئا آخر؟» (المصدر نفسه: ٨٣)

٣-١-٥. زكي النداوي" قوّالاً

إن منيفا لايكتب لكى يسعد القراء حقيقة ولكن ليلقى في قلوبهم الرعب من الحاضر والمستقبل و يضع أمامهم حاضرهم السناجى أو السخامى الذي لا خلاص للمجتمع العربى حاضراً ومستقبلاً إلا بإطفاء هذه النيران وإضاءة فوانيس المعرفة.(النابلسى ،١٩٩١ : ٥٠١) شخصية زكي النداوي نتاج المجتمع الذي يبتعد عن المعرفة الحقيقية، لأنه لا يوجد فكر نقدى ممحص عند المجتمع الحكى؛ فشخصية "النداوى"، هي شخصية ذهنية تهتم بالأفكار والمعاني أكثر من عنايتها بالأفعال والحرية التي يقصدها حرية ذهنية باطنية لاتتنافي والعبوديةَ و الأسرَ في العالم الخارج ويعتبر الحياة الذهنية للأشخاص أفضل وأحسن من الحياة الاجتماعية (استيس،٢٠٠٣:٢٣-٢٤) فزكي النداوي ليس شخصية فعالة بل شخصية قوّالة لأنه تقول أكثر مما تفعل: « ...أنشد يا زكي النداوي، أنشد كما لو أنك مغن أعمى. الكلمات طريقك إلى النجاة.... الكلمات دخان ... الكلمات أرجل خشبية....» (منيف، ١٩٨٧: ٤٣) وفي موضع آخر يقول: قلت بتصميم: -وردان .. زكى لا يمتلك إلا الكلمات. والكلمات يبذرها، كإله، في كل الاتجاهات، يذرها مع الريح، يصرخ في الظلمة...ويتحدى حتى في الحلم!

٤-١-٥. "زكي النداوي" صياداً خائباً عاجزاً

البطة الملكة هي الصيد الوحيد في نهاية الرواية يصور عبدالرحمن منيف مجتمعا لم يعلم فن الصيد/العمل. إن النداوى يدعو كل أفراد بلدته بالصيد لأن الصيد هو رمز إنسانى كبير للفعل الانسانى. والإنسان لبقائه يجب عليه أن يصيد. إذ يقول: «.... الصيد حظ وجنون . يجب ان اقنع نفسى بهذا. إذا لم اقتنع هلكت ....» (المصدر نفسه: ٩٩) لكنه خائب من مجتمعه الذي لايصيد شيئاً لأنه يرى الإرادة تتلاشى لعدم حضور الأمل، فهم خائبون جميعا وهذا شبيه بالكدرة التي تتلاشى من ضربات المطر« ..... الإرادة تتفتت من اليأس مثلما تتفتت الكدرة تحت المطر.... » (المصدر نفسه:٩) يرى زكي النداوي أن رجال مجتمعه بعجزهم لا ينسل إلا الأقزام ويسرى هذا العجز إلى نفسه ويوبخه نفسه ويقول:«قلت أخاطب شيئاً مجهولاً: العجز يسرى في الدم، وسيأتى يوم لاينسل رجال هذه الأمة إلا الأقزام والمشوهين..والأقزام و المشوهون لا يعرفون إلا أن يموتوا رخيصين! بصقت بحقد و قلت: -أنا زكى نداوى.. العجز في دمى، البلهة في دمى... ولاأستحق شيئاً! وبيأس تابعت أقول لنفسى: أنا رجل مخصى، والطيور ..خاصة البط، تعرف ذلك!»(المصدر نفسه:١٧)

١-٢-٥. المكان في رواية *حين تركنا الجسر*

هناك تقسيمات مختلفة ومتنوعة للمكان في النص السردى بسبب اختلاف وجهات النظر بين الباحثين الغربيين والعرب. فكل منهم نظر إلى المكان من زاويته الخاصة لذلك تعددت تقسيماته و تنوعت. ولكن من بين التقسيمات المكانية التي توجد في الدراسات العربية أو الغربية رأينا أن نعتمد على نظرية غاستون باشلار.كتب "غاستون باشلار" الفيلسوف الشهير الفرنسى كتابه الفخم *جماليات المكان* وتحدث فيه عن المكان من وجهة نظر ظاهراتية. كانت نقطة انطلاق باشلار هي تقسيم المكان إلى قسمين: أليف و معادٍ. ولكن بينما يسهب الكلام عن المكان الأليف لم يتعرض للمكان المعادى إلا في بعض سطور في تضاعيف الكتاب حتى ليمكن القول بأن *جماليات المكان* دراسة في المكان الأليف . القارئ لا يصل إلى وجهة نظر باشلار إلى المكان المعادى إلا من خلال وجهة نظره إلى المكان الأليف المضاد له.

٢-٢-٥. المكان الأليف

هو ما يحس الإنسان فيه بالراحة والأمن والطمأنينة «هو المكان الذي تأنسه النفس، ويركن إليه، ويدعو النفس الى الطمأنينة و الإرتياح والرضا، لتوفره على ما يحتاج اليه الإنسان في حياته اليومية....» (زعيتر، ٢٠١٣: ١٧٤) يرى غاستون باشلار «أن البيت القديم بيت الطفولة هو مكان الألفة ومركز تكييف الخيال وعندما نبتعد عنه نظل دائماً نستعيد ذكراه ونسقط على الكثير من مظاهر الحياة المادية ذلك الإحساس بالحماية والأمن اللذين كان يوفرهما لنا البيت» (باشلار،١٩٨٤:٩) يمكن القول بأن نظرية المكان عند باشلار قامت على ما للبيت من قيم تدل على الحماية والأمن « فبدون البيت يصبح الإنسان كائناً مفتتاً إنه- البيت-يحفظه عبر عواصف السماء وأهوال الأرض ... البيت عالم الإنسان الأول قبل أن "يقذف بالإنسان في العالم"، الحياة تبدأ بداية جيدة محمية دافئة في صدر البيت و... وكل مناطق الألفة موسومة بالجاذبية وجودها هو الوجود الهنىء» (باشلار،*١٩٨٤:* ٣٨-٤٢) و هذا الكلام يشير الى أن الإنسان يشعر بالألفة من خلال المكان الذي يوفر له الألفة والإلتئام والمؤانسة..... .

٣-٢-٥. الأرض

يعود عبدالرحمن منيف مرة أخرى ليربط الشخصية بالمكان الرحمى الأليف، بالمأوى الآمن. فالحديث عن الأرض وضرورة العشق والحب لها يكشف عن حاجتها إلى الهوية، الهدوء، الطمأنينة والاستقرار النفسى. إن الحب للأرض والوطن هو من الأسباب التي توفر هذه الأمور للإنسان. فتأخذ الأرض في روايته طابعاً وجودياً وتتحول إلى كيان أنطولوجى ذات رمز غنائى تكوينى مشبع بالوجود. إن الأرض في رأيه كل شىء: على الإنسان أن يحب الأرض، لأنه لايمكن أبداً أن نمنح شيئا أقوى منها. الأرض تجعل الإنسان يرتكز على شىء قوى... الأرض شىء رائع..... الأرض كل شى.(منيف،١٩٧٨:٨٢) و في موضع آخر يقول إن الإنسان لا يستطيع أن يتجاوز الأرض. فلا بد له أن يرجع إلى الأرض كلما ابتعد عنها.لأن الإنسان هو ابن الطبيعة والمتحد فيها وإذا ابتعد وانفصل عنها فانفصاله لايدوم: «أيها الطيور الفزعة.. والتي كانت تطوف في السماء، كأنها الضائعة، لن يطول ارتفاعك، سوف تقتربن من الأرض. الأرض امنا جميعا.....» (المصدر نفسه:٤٩) فعلى الرغم مما يعانيه زكي النداوي من غربة نفسية وروحية في أرض الوطن فهو يبقى مرتبطا بها متمسكا بانتمائه إليها مهما كانت معاناته. ولكن دلالة و فاعلية الأرض لا تقف

عند هذا الحد. فعندما تتغير حالة "زكي النداوي" الروحية والنفسية تتغير وجهة نظره إليها فتتحول الأرض من مكان مرغوب فيها إلى مكان مرفوض: «انفجرت الرياح الباردة فجأة، وهبت ريح عاصفة ثلجية غطت الأرض في فترة قصيرة. وأخذ الثلج يزداد كثافة يوماً بعد آخر، وكأن الطبيعة نصبت فخاً...» (منيف،١٩٧٨: ١٢٣)

إذن دلالة المكان غير ثابة كما هي أن الذات البشرية متغيرة في عواطفها ومشاعرها، فقد تحب المكان يوماً وتعود لتكرهه في يوم آخر حسبما تتغير حالاته النفسية.

٤-٢-٥. المكان المعادي

هو الذي تشعر النفس البشرية إزاءه بالعداء والنفور والرفض و الوحشة. ولكن كما أشرنا في ما سبق أن باشلار لم يتحدث عنه كثيراً «إن بحثى منصرف إلى منطقة الألفة وهي المنطقة التي يسيطر فيها الوزن والأهمية النفسيتين.» (باشلار،٤٢:١٩٨٤) ربما كان توق الذات إلى المكان الأليف كان نتيجة لوجود المكان المضاد الذي يهدد بزوال المكان الأليف. (مبروك،٢٠٠٠: ٢٢٩-٢٣٠) فالأمكنة المعادية –يمكن القول- هي التي تدل على معان سلبية وهي التي تحمل تجارب الإنسان المؤلمة فيها وشعوره السلبى إزائها.

٥-٢-٥. الغرفة

إن الغرفة/البيت يمثل مأوى حميماً للذات التي تبحث عن الألفة والانتماء والاستقرار النفسى. يعتبر غرفة الإنسان امتداد له فإذا وصفتها الغرفة فقد وصفت الإنسان (براهني، ٢٩٩:١٩٨٩). فهي من الأماكن التي تعكس البعد النفسي للشخصيات الروائية ومشاعرها وأحاسيسها. لأن الإنسان بشكل عام «يعلن دائماً عن حاجته إلى إقرار وجوده والبرهنة على كينونته من خلال الإقامة في مكان ثابت سعياً وراء رغبة متأصلة في الاستقرار وطلب الأمن للذات (بحراوي،٥٣:١٩٩٠) ولكن الغرفة/البيت في رواية *حين تركنا الجسر* تفقد هذه الدلالة المعروفة لها ويتحول من مكان أليف محبب ورحمى إلى مكان بارد،خانق يشعر فيه زكي النداوي بالبرودة رغم أن المدفأة كانت متروكة منذ الصباح تهدر بنعومة. فشعور زكى الندواى بالبرد داخل هذه الغرفة نابع من شعوره باليأس والخيبة وتعكس روحه المعذبة: «نزعت ملابسى. شعرت بالبرد رغم أن المدفأة متروكة منذ الصباح تهدر بنعومة. فكرت: كثيراً ماأحس بشوق

مذهول لما أتخيل النار، عندما أكتوى بالبرودة أتصور النار: النعومة الدافئة، الحدر اللذيذ، وذلك التواصل والتآكل مع شئ ما. سألت نفسى: لماذا أشعر بالبرودة داخل الغرفة؟» (منيف، ١٩٧٨م: ١٣٣)

٦-٢-٥. السماء

إن السماء لا تخضع لسلطة أحد ولا يملكها أحد. وبما أنها خالية من الحواجز والعوائق يمكن أن نعتبرها رمزاً للحرية والاعتلاء النفسى. بذلك يحسب من الأماكن الأليفة المحببة للذات البشرية. ولكن في هذه الرواية تتحول السماء من دلاتها هذه إلى مكان مضادٍ معادٍ. وبما أن زكي النداوي يشعر في أعماق نفسه بالخيبة واليأس و القلق والهزيمة يسرى شعوره هذا إلى السماء فتصبح مبعث حزن وقلق ويأس، تبدو باردة، قبيحة، ومعتمة كشعور الندواى بعتمة داخلية ومهانة نفسية: «السماء لاتزال بعيدة .... السماء باردة ومليئة بالوحل! قلت في نفسى: السماء هي السماء .. أما ما تحت السماء فحيوانات لا تعرف إلا أن تعوى لكى تعوّض عن الرخاوة التي تشلها. خرجت الكلمات من فمى بنزق: زكي النداوي من الحيوانات الرديئة .. والعاجزة! وظلت السماء باردة وبلانهاية.» (المصدر نفسه :٤٤) فالسماء من وجهة نظر النداوي فقدت دلالته الرمزية وأصبحت تمثل الوحشة والقلق و هذا كما أشرنا فيما سبق إليه يعكس خلجانه الباطني وقلقه النفسي: «السماء الباهتة الزرقة والبعيدة توحى بالوحشة، أما البرودة فقد اكتزنت حتى أصبحت مثل شىء ثقيل يهبط على الصدر» (المصدر نفسه: ٦٩)

٧-٢-٥. المستنقع

المستنقع أرض رطبة مبتلة بالمياه الراكدة. هو من الأماكن التي تكتسب في النصوص الأسطورية والشعبية دلالة سلبية بالنسبة للذات البشرية. بذلك نستطيع أن نعده من الأماكن المعادية التي تنفر منها الشخصيات السردية و«يمثل الضياع و الخوف والموت والدمار بالنسبة للشخصية الروائية (مبروك،٢٠٠٠: ٢٣٠) «المستنقع يمتلئ بصوت الضفادع ، كانت أصواتها صاخبة ورخوة..... الخضرة الطحلبية تملأ كل شئ وتعطيه ذلك اللون الأخضر الكامد والحزين.» (منيف،١٩٧٨: ٧٣-٧٤) في هذا النص نعثر على تراكم إشارى مركز لأهم العناصر الموجودة في المستنقع (الضفادع، الخضرة الطحلبية واللون الأخضر الكامد والحزين)، فقد ساهم

المكان/المستنقع في الكشف عن الحالة النفسية الكئيبة للشخصية التي تعانى من الغربة الروحية، فيبدو معتماً كئيباً كشعور زكي النداوي بعتمة وكآبة داخلية. فالملامح المذكورة للمستنقع في هذا المقطع في مجملها ملامح منفرة للمكان، لذلك عبر عنها الراوى/ زكي النداوي بلغة وصفية متدرجة حسب حالاته النفسية إلى أن انتهت بنعته بالكآبة والحزن وقد تآزر أسلوب الوصف الطوبوغرافي مع استخدام البعد النفسى للبطل في إظهار المستنقع بصورة المكان المنفور منه. ويقول في موضع آخر: سمعت واحداً منهم يقول وهو يلوح بالغراب ويرميه في المستنقع: «إذهب إلى الشيطان، يا غراب البين! سألت نفسى: لماذا قتله إذن؟ وفكرت: الحياة حفلة قتل لا تنتهي. الكبير يقتل الصغير. القوى يقتل الضعيف. الجسور يقتل الجبان. شعرت برعشة بردٍ تسرى في عظامى. القيت الكتاب على وردان. نهض فزعاً. صرخت وأنا أشير إلى المكان الآخر: - لقد أصبحت عذاباً بالنسبة لى!» (المصدر نفسه: ١٣٤) فهذا المقطع الملىء بالدلالات السلبية يعكس صدام زكي النداوي الروحى ويعبر عن هزة نفسيةكبيرة في داخله.فزكي النداوي يؤكد على الطبيعة المرفوضة والمنفورة للمكان/المستنقع التي يحجب عنه الكرامة الإنسانية والحرية البشرية، لأنه يعانى معاناة نفسية أليمة من واقع العالم العربى لذلك فهو لا يفلح سوى في تأبيد معاناته والدفع بها إلى المدى الأقصى.

٦.النتيجة

أقام عبدالرحمن منيف علاقة جدلية بين المكان والشخصية الروائية، فقد صور زكي النداوي عبر المكان الروائي في صور مختلفة منها زكي النداوي هازماً أو خائباً أو ممتهناً نفسه و... . بذلك أجاد في رسم العالم الباطني الخفي له واستطاع أن يزاوج بمهارة تامة بين عالمه الخارجي وبين عالمه الباطني الروحي. قد أقام منيف، علاقة جوهرية بين الشخصية الرئيسة والأمكنة الموظفة في الرواية، حيث يعكس زكي النداوي فيه وعليه هواجسه ومشاعره وآماله وآلامه. فالمكان في هذه الرواية هو عنصر أساسى في تشكيل بنية شخصية "زكي النداوي" وفي الكشف عن شخصيته وأفكاره. وتوظيفه الفنى عند منيف ينم عن تآلف ما بين الذات والفضاء المكانى. يمكننا القول إن المكان شخصية محورية قد استطاع المؤلف أن يسلّط الضوء على قضية إنسانية مهمة من خلالها. وعبر هذه العلاقة بين الشخصية الروائية والمكان استطاع منيف أن يكشف لنا عن

نظرته إلى مجتمعه وبيئته الإنسانية والفكرية. لم يستعن منيف كثيراً في إبراز هذه العلاقة بين الشخصية والمكان بتقنية الوصف للمكان بل أشار إلى المكان من خلال ذهن زكي النداوي تارة و من خلال أنسنة المكان تارة أخرى. لذلك نعتبر المكان عنصراً ثابتاً لايتغير هنا، بل كان دينامكياً يتغير ويتحول بتغير ذهنية البطل الرئيس ومشاعره وعواطفه. لذلك نرى -على سبيل المثال- أن الغرفة قد يكون مكانا أليفا بالنسبة لـزكي النداوي ويصبح مكان معادي له عندما تتغير ذهنيته ومشاعره وهواجسه. فظل المكان متأثراً بالشخصية وبالعكس.

المصادر والمراجع

- استيس،والتر ترنس، (١٣٨٢) **فلسفه هگل**، ترجمه حميد عنايت، چاپ هشتم،شركت انتشارات علمى و فرهنگى.
- باشلار، غاستون، (١٩٨٤م)، **جماليات المكان**، ترجمة غالب هلسا، ،ط ٢، بيروت،لبنان، الموسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع.
- بحراوى، حسن، (١٩٩٠م)، **بنية الشكل الروائى(الفضاء-الزمن-الشخصية)**، الطبعة الأولى، بيروت، المركز الثقافى العربى.
- براهنى، رضا،(١٣٦٨)، **قصه نويسى**، چاپ چهارم، نشر البرز.
- بورنوف، رولان و اوئيليه، ريال، (١٩٩١م)، **عالم الرواية**، ترجمة نهاد التكرلي، مراجعة فؤاد التكرلي، محسن الموسوي، الطبعة الأولى، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة.
- زعتير، حمادة تركى، (٢٠١٣م)، **جماليات المكان في الشعر العباسي**، الطبعة الأولى، عمان، دار الرضوان للنشر والتوزيع.
- زيتونى، لطيف، (٢٠٠٢م)، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، الطبعة الأولى، مكتبة لبنان ناشرون.
- قاسم، سيزا، (٢٠٠٤م)، **بناء الرواية، دراسة مقارنة فى "ثلاثية" نجيب محفوظ**، القاهرة، المهرجان القراءة للجميع.
- كاصد، سلمان، (٢٠٠٣م)، **عالم النص: دراسه بنيويه فى الأدب القصصى (فؤاد التكرلى نموذجا)**، أردن، دارالكندى.
- مرتاض، عبدالملك، (١٩٩٨م)، **فى نظرية الرواية. بحث فى تقنية السرد**.بيروت.عالم الفكر.

- مبروك، مرادعبدالرحمن، (٢٠٠٣م)، **آليات السرد فى الرواية العربية المعاصرة، الرواية النوبية نموذجًا**، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة.
- منيف، عبدالرحمن، (١٩٧٨م)، **رواية حين تركنا الجسر**، الطبعة الرابعة، بيروت، موسسة العربية للدراسات و النشر.
- النابلسى، شاكر، (١٩٩١م)، **مدار الصحراء: دراسة في أدب عبد الرحمن منيف**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع.
- نبيه، القاسم، (٢٠٠٥م)، **الفن الروائى عند عبدالرحمن منيف**، الطبعة الأولى، دارالهدى للطباعة والنشر.
- النصير، ياسين، (١٩٨٠م)، **الرواية والمكان**، بغداد، دارالشؤون الثقافية.
- هلسا، غالب، (١٩٨٩م) ، **المكان فى الرواية العربية**، ط ١، دمشق، دار ابن هانى.
- وتار، محمد رياض، (١٩٩٩م)، **شخصية المثقف فى الرواية العربية السورية**، دمشق، منشورات اتحاد كتاب العرب.
- ويلك، رينه و وارين، (١٩٨٥م)، **نظرية الأدب**، ترجمة محيي الدين صبحي، الطبعة الثالثة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات و النشر.
- يقطين، سعيد، (١٩٩٧م)، **قال الراوى. البنيات الحكائية فى السيرة الشعبية**، الطبعة الأولى، المغرب، المركز الثقافى العربى.
- يوسف، آمنة، (٢٠١٥م)، **تقنيات السرد فى النظرية و التطبيق**، الطبعة الثانية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر.
- يونسى، ابراهيم، (١٣٨٢)، **هنر داستان نويسى**، چاپ هفتم، مؤسسه انتشارات نگاه.
- Jean. Eder, (2010). Characters in fictional worlds: understanding imaginary beings in -literature, film, and other media, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/New York.
- Kuiper, Kathleen, (2012) . Prose: literary terms and concepts, (The Britannica guide to literary elements). Encyclopedia Britannica.
- Mikics, David, (2007)New Handbook of Literary Terms, Yale university press.

References

- Al-Nabulsi, Shaker, (1991), Tropic of the Desert: A Study in the Literature of Abd al-Rahman Munif, Beirut, Arab Foundation for Studies, Publishing and Distribution. [In Arabic].
- Al-Naseer, Yassin, (1980), The Novel and the Place, Baghdad, House of Cultural Affairs. [In Arabic].
- Bachelard, Gaston, (1984), The Aesthetics of Place, translated by Ghalib Helsa, 2nd edition, Beirut, Lebanon, University Institute for Studies, Publication, and Distribution. [In Arabic].
- Bahrawi, Hassan, (1990), The Structure of Narrative Form (Space-Time-Personality), First Edition, Beirut, Arab Cultural Center. [In Arabic].
- Braheni, Reza, (1989), Writing the Story, Fourth Edition, Alborz Publishing. [In Persian].
- Bornov, Roland and Ueli, Real, (1991), The World of the Novel, translated by Nihad al-Takrli, Fouad al-Takrli's review, Mohsen al-Musawi, first edition, Baghdad, House of General Cultural Affairs. [In Arabic].
- Helsa, Ghalib, (1989), The Place in the Arabic Novel, 1st edition, Damascus, Ibn Hani House. [In Arabic].
- Jean.Eder, (2010), Characters in fictional worlds: understanding imaginary beings in -literature, film, and other media, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/New York.
- Kased, Salman, (2003), the text of the text: a structural study in fiction (Fouad Al-Takrali as a model),
- Jordan, Dar Al-Kindany. [In Arabic].
- Kuiper, Kathleen, (2012), Prose: literary terms and concepts, (The Britannica guide to literary elements). Encyclopedia Britannica.
- Mabrouk, Murad Abd al-Rahman, (2003), narrative mechanisms in the contemporary Arab narrative, the Nubian narration as a model, Cairo, the general body of palaces of culture. [In Arabic].
- Mikics, David, (2007), New Handbook of Literary Terms, Yale university press,
- Murtada, Abdul-Malik, (1998), in the theory of the novel. Research in narration technology, Beirut, the world of thought. [In Arabic].
- Munif, Abd al-Rahman, (1978), a novel when we left the bridge, fourth edition, Beirut, Arab Institute for Studies and Publishing. [In Arabic].
- Nabih, Al-Qasim, (2005), Novel Art by Abdul Rahman Munif, first edition, Dar Al-Huda Printing and Publishing. [In Arabic].
- Qasim, Siza, (2004), building the novel, a comparative study in the "trilogy" of Naguib Mahfouz, Cairo, the reading festival for all. [In Arabic].

- Terence Stace, Walter, (2003) Hegel's Philosophy, translated by Hamid Enayat, eighth edition, Scientific and Cultural Publishing Company. [In Persian].
- Wettar, Muhammad Riyad, (1999), the personality of the intellectual in the Syrian Arab novel, Damascus, publications of the Arab Writers Union. [In Arabic].
- Wilk and Warren, (1985), Literature Theory, translated by Mohieddine Sobhi, third edition, Beirut, Arab Foundation for Studies and Publishing. [In Arabic].
- Yektan, Sa`id, (1997), the narrator said. The Narrative Structures in the Popular Biography, First Edition, Morocco, Arab Cultural Center. [In Arabic].
- Younesi, Ebrahim, (2003), The Art of Fiction, Seventh Edition, Negah Publishing Institute. [In Persian].
- Youssef, Amna, (2015), Narration Techniques in Theory and Practice, Second Edition, Arab Foundation for Studies and Publishing. [In Arabic].
- Zaatar, Hamada Turki, (2013), Aesthetics of the Place in the Abbasid Poetry, First Edition, Amman, Dar Al-Radwan for Publishing and Distribution. [In Arabic].
- Zitouni, Latif, (2002), A Dictionary of Glossary of Criticism of the Novel, First Edition, Library of Lebanon Publishers. [In Arabic].

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

دیالکتیک مکان و شخصیت در رمان حین ترکنا الجسر(پل ناتمام) اثر عبدالرحمن منیف

شهریار گیتی رایانامه: sh_giti@uma.ac.ir
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه محقق اردبیلی
فاطمه یوسفی رایانامه: Fyusefi9@gmail.com
دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات عربی از دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده
میان انسان و مکان پیوندی محکم و استوار برقرار است وآدمی هرگاه مکان را از دست دهد، آرامشش را از دست می دهد. مکان هم میتواند باعث امنیت وآرامش انسان گردد وهم باعث تشویش وترس وناامیدی او شود. این مسأله یعنی ارتباط مکان با آرامش انسان در جهان رمان به اوج ارزش خود می رسد که نتیجه کلام راوی است. بنابر اینکه شخصیت داستانی، عنصری اصلی در ساختار متن داستانی و عامل وقوع رویدادهای است، باید مکانی نمایشی وجود داشته باشد که شخصیت های داستانی در آن محقق شوند و رویدادها در آن محقق شوند. از این منظر پیوند میان شخصیت داستانی و عنصر مکان در متن روایی پیوندی دیالکتیک است؛ یعنی از یک سو مکان معنا، مفهوم و کارکرد خود را به مثابه یکی از عناصر مهم داستانی از رهگذر شخصیت داستانی به دست می‌آورد و از دیگر سو، شخصیت داستانی نیز به نوبه خود نگرش و افکار اجتماعی و وضعیت روحی خود را از طریق مکان و در ارتباط با آن بیان کرده ومکان محملی می گردد برای نگرش و موضع او درباره جهان پیرامون او. عبدالرحمن منیف در رمان حین ترکنا الجسر(پل ناتمام)، مکان را به شکل کاملا هنرمندانه و دیالکتیک به کار برده و بین این عنصر و زکی نداوی-شخصیت اصلی رمان-رابطه برقرار می کند. زکی نداوی اغلب فضای مکانی ای که این شخصیت با افکار، اندیشه ها، احساسات، افکار و عواطف در آن زندگی می کنند، را مشخص می کند. بنابراین نویسنده ارتباط محکمی بین این شخصیت واندیشه ها وافکار و عواطف او وفضایی که در آن زندگی می کند، ایجاد می کند.

کلید واژه‌ها: رمان، شخصیت داستانی، مکان، عبدالرحمن منیف، رمان حین ترکنا الجسر(پل ناتمام)، روایت شناسی عربی.

استناد: گیتی، شهریار؛ یوسفی، فاطمه. پاییز و زمستان (۱۳۹۸). دیالکتیک مکان و شخصیت در رمان حین ترکنا الجسر(پل ناتمام) اثر عبدالرحمن منیف (به زبان عربی). مطالعات روایت شناسی عربی، ۱(۱)، ۲۵۸-۲۳۸.

مطالعات روایت شناسی عربی، پاییز و زمستان ۱۳۹۸، دوره۱، شماره۱، صص. ۲۵۸-۲۳۸.
دریافت: ۱۳۹۸/۱۱/۱۲ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۲/۲۸

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

STUDIES IN ARABIC NARRATOLOGY

PRINT ISSN: 2676-7740 eISSN:2717-0179

Narration techniques in "pay with the best" by Jamilu Abdullahi A-lkanawi

Zaid Jibril Muhammad zjmuhd@gmail.com
Arabic language lecturer at Sule Lamido University, Kafin Hausa, Jigawa state, Nigeria. (Corresponding Author)

Nura Lawan Abubakar nuruddeenlawanzeenat@gmail.com
Arabic language teacher at Kano state secondary school management board, Nigeria.

Abstract

The novel "pay with the best" by Jamilu Abdullahi Alkanawi well known in the Nigerian literature, it is an analysis of some social problems, where he was discussed about the life of a young man named Bashir from one of the northern state who was sent to Ibadan state for one year national service and left his lover named Sarah, one of his friend deceived him and married her, when he returned and heard what happened he feel a great sadness , and finally become a patient, and treated that traitorous friend with what is best, this research aims after used descriptive approach of data collection and analysis, and the importance of the research appears in knowing the narrative tools available in the novel, the research reached important result: the novel had some narrative techniques in it like: scene, summary, rest, deletion, description, retrieval, and foresight, and the novel was characterized by the abundance of characters, and by use of the rounded heroine character and the flat character who has no sound and no movement. And the novel used the explanatory description of narrative.

Keywords: Arabic Narratology, Narration techniques, Nigerian novel, Jamilu Abdullah, Pay with the best.

Citation: Jibril Muhammad, Z., Lawan Abubakar, N. Autumn & Winter (2019-2020). Narration techniques in "pay with the best" by Jamilu Abdullahi A-lkanawi. Studies in Arabic Narratology, 1(1), 259-277. (In Arabic)

Studies in Arabic Narratology, Autumn & Winter (2019-2020), Vol. 1, No.1, pp. 259-277
Received: January 26, 2020; Accepted: March 18, 2020

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

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

تقنيات السرد في رواية " ادفع بالتي هي أحسن" لجميل عبد الله الكنوي

زيد جبريل محمد البريد الإلكتروني: zjmuhd@gmail.com
المحاضر في شعبة اللغة العربية، قسم اللغات، جامعة سلي لاميطو، ولاية جغاوا نيجيريا
نور لون أبوبكر البريد الإلكتروني: nuruddeenlawanzeenat@gmail.com
مدرس اللغة العربية في المدارس الثانوية لولاية كنو، نيجيريا

الإحالة: جبريل محمد، زيد؛ لون أبوبكر، نور. خريف وشتاء (٢٠١٩-٢٠٢٠). تقنيات السرد في رواية ادفع بالتي هي أحسن لجميل عبدالله كنوي. دراسات في السردانية العربية، ١(١)، ٢٥٩-٢٧٧.

دراسات في السردانية العربية، خريف وشتاء ٢٠١٩-٢٠٢٠، السنة١، العدد١، صص. ٢٥٩-٢٧٧.

تاريخ الوصول: ٢٠١٩/١/٢٦ تاريخ القبول: ٢٠٢٠/٣/١٨

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

الملخص

رواية "ادفع بالتي هي أحسن" لجميل عبدالله الكنوي رواية ذاع صيتها في الأدب النيجيري، وهي عبارة عن تحليل بعض المشاكل الاجتماعية، حيث أخبر فيها عن حياة أحد الشباب الذي يسمى "بشيراً" من إحدى الولايات الشَّمالية، الذي أرسل إلى ولاية إبادن لأداء الخدمة الوطنية وترك محبوبته سارة، فخدعها أحد أصدقائه وتزوج بها، ولما انتهى من الخدمة وعاد إلى بلده وسمع ما حدث وجرى، حزن حزنا شديدا وأخيرا تحمَّل وصبر وعامل ذلك الصديق الخائن بما هو أحسن. يهدف هذا البحث إلى

استخراج التقنيات السردية في هذه الرواية وتحليلها، وتظهر أهمية البحث في معرفة المادة السردية المتوفرة في الرواية، ومبنِيّاً على المنهج الوصفي- التحليلي. توصل البحث إلى نتائج كثيرة أهمها: إن الرواية تتضمن بعض التقنيات السردية فيها: المشهد، والخلاصة، والاستراحة، والحذف، والوصف، والاسترجاع، والاستشراف. وامتازت الرواية بكثرة الشخصيات، وباستخدام الشخصية البطلة المدورة، والشخصية المسطحة التي لا يُسْمَع لها صوتٌ ولا تصدر عنها حركةٌ. واستخدمت الرواية الوصف التفسيري التوضيحي المزيج بالسرد.

الكلمات الرئيسة: السردانية العربية، تقنيات السرد، الرواية النيجيريا، جميل عبدالله، ادفع بالتي هي أحسن.

المقدمة

جميل بن عبدالله بن أبي بكر الكنوي، من الشعراء والأدباء الذين حاولوا كتابة الروايات في شمال نيجيريا، كتب روايات عديدة ناقش قضايا عصره فيها وما يعاني بني جنسه من معوقات الحياة الاجتماعية والسياسية. هذه الرواية التي بين أيدينا قد نالت قبولا بين الطلاب في المعاهد والكليات والجامعات، وأخذها الطلاب يدرسونها بأنواع الدراسة في مراحل متعددة، وخرجت إلى النور في ١٣ مشهدا ١٢٥ صفحة، ويمكن العثورعليها في مكتبة دارالأمة لوكالة المطبوعات بسوق كرمي كنو نيجيريا.

خلفية البحث:

لم يعثر الباحثان على البحوث الجامعية أو المقالات العلمية التي تطرقت إلى دراسة التقنيات السردية في رواية " ادفع بالتي هي أحسن" اللهم إلا البحوث التي حاولت في إبراز هذه الظواهر في القصص والروايات الأخرى.

أهداف البحث وضرورته:

ويهدف البحث إلى إبراز طريقة الروائي في سرد الأحداث والتحقق من توفر مكونات الخطاب السردي في الرواية أو عدم توفرها.

وتكمن أهداف البحث وأهميته في تحقيق ما يلي:

- تشجيع طلاب اللغة العربية على الاطلاع على الأدب النيجيري.
- إبراز طريقة الروائي في سرد الأحداث.
- التحقق من توفر تقنيات الخطاب السردي في الرواية أو عدم توفرها.

منهج البحث:

اتبع الباحثان في هذا البحث، المنهج الوصفي التحليلي، الذي يقوم على وصف تقنيات السرد الروائي، ثم تحليلها وإبرازها في الرواية.

أسئلة البحث

يحاول البحث الإجابة عن التساؤلات الآتية:

- كيف أوفى الكاتب تقنيات الخطاب السردي في روايته؟ فإن أوفاها فكيف رصدها في روايته؟
- ما مدى موافقة الكاتب للتقنيات السردية؟
- ما هي خطوات الحكي المتبعة عند الكاتب؟

تقنيات السرد في رواية " ادفع بالتي هي أحسن" وجدناها في أربعة مباحث:

المبحث الأول: المشهد، والخلاصة، والاستراحة في الرواية.

المبحث الثاني: الحذف في الرواية.

المبحث الثالث: الوصف في الرواية.

المبحث الرابع: الاسترجاع، والاستشراف في الرواية.

١- المبحث الأول: المشهد والخلاصة والاستراحة في الرواية

١-١- المشهد في الرواية

تأتي فيه الأحداث مفصلة ومسهبة بكل دقائقها (جنيت، ٢٠٠٣ :١٢٢). وله وظائف يقوم بها في الخطاب السردي، منها: الإيهام بالواقع، أو تقوية أثره في القصة، كما يضفي على السرد طابعا

دراميا، كما أن له وللمشاهد الدرامية دور حاسم في تطور الأحداث، لذا تعول عليه الروايات كثيراً.(عبد الواحد، ٢٠٠٣ : ٦٧)

تحتوي هذه الرواية على مجموعة من المشاهد الحوارية، تطول حينا وتقصر آخر، بل كانت الرواية تشتمل على ثلاثة عشر فصلا، ولا يخلو فصل من تلك الفصول من مشهد واحد على الأقل. وذلك من الأمور التي جعلت أحداث الرواية لا تتسم بالسرعة البالغة، كما لا تتسم بالبطء الشديد، ولا تتسم أيضا بالتوقف، لأن المشهد في السرد هو أقرب المقاطع الروائية إلى التطابق مع الحوار في القصة بحيث يصعب علينا أن نصفه دائما بأنه بطيء أو سريع أو متوقف (لحمداني،١٩٩١: ٨)

من أمثلة المشاهد الواردة في الرواية؛ الحوار الذي جاء في الفصل الأول هكذا:

"(*جرى بشير إلى السنوسي*):

«- مرحبابك، وافرحتي بلقائك!!

- أين كنت طيلة هذه الأيام؟

- أنسيت إنها ثلاثة أسابيع فقط.

- إنها بمثابة ثلاث سنين

- شكرا أيها الصديق!

(التفت بشير إلى علي)

- هذا صديقي وخليلي علي، والذي طالما حدثتك عنه.

(ابتسم السنوسي في وجهه ومد إليه يده هازًّا)

- السلام عليكم يا علي

- وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته.

- طالما سمعت عنك ولكن لم يكتب بيننا لقاء إلا اليوم، ربما لأنك لم تدرس هنا في بايرو.

- أجل، فأنا من خريجي كلية التقنية الصحية الحكومية.

- فأنت إذن محقن؟

(انفجروا ضاحكين، وقال بشير للسنوسي:)

- كيف الأهل والإخوة هناك في بوثي؟

- كلهم بخير ويسلمون عليكم، وبشرى سارة.

- أهلا وسهلا.

- لقد عينني أبي مديرا عامًا لشركته

- حسنا، تولاك الله برعايته، ولكن من ذا يقوم بهذه المسؤولية، وأنت على أهبة الرحيل للخدمة؟

- ينوب عني أخي الصغير".» (الكنوي،٢٠١٤: ١١-١٠)

يلاحظ في الفقرة الواردة هنا أن خط السرد يكاد يتطابق مع الزمن الذي تستغرقه الأحداث؛ وذلك لأن السارد ترك المجال للشخصيات كي تقوم بأفعالها دون أن يتدخل فيها، وتلك ميزة من مميزات المشاهد الحوارية؟

ويجد الناظر في الفقرة نفسها أنها تحتوي على ثلاثة وعشرين سطرا، ومع ذلك؛ فالأسطر السردية فيها لا تجاوز أربعة أسطر، وهي التي وضعها الباحث بين الأقواس لتمييزها من الأسطر المشهدية، وبذلك يمكن ملاحظة كثافة ما تمتاز به هذه الرواية من المشاهد الحوارية. ويمكن تصنيف المثال السابق ضمن المشاهد الطويلة؛ وهناك مشاهد قصيرة توجد في هذه الرواية. ومن أمثلة تلك ما يلي:

"(فحص فور دخوله الصالة جميع المقاعد، فلحظ إلى مقعد ناء في زاوية الصالة فهرع إليه، وتبعه الخولي مرحبا)

سيدي ماذ تريد؟

سندويش ومشروب ميرنده.

(تولى الخولي)" (المصدر نفسه :٧٢)

يلاحظ على هذا المشهد أنه يحتوي على جملتين حواريتين فقط، فهو مشهد قصير، وورود مثل هذا المشهد قليل في الرواية.

بلغت المشاهد الحوارية حدا لا تكاد توجد صفحة إلا وفيها مقطع حواري طويل أو قصير، وبناء على ذلك يتضح أن نصيب السرد في الرواية أقل من نصيب الحوار، فكأن السارد لا يريد أن يكون مسؤولا عما يسرد، ولذلك يحاول غالبا أن يقدم للمسرود له المشاهد كما يفترض أنها وقعت.

١-٢- الخلاصة في الرواية

من الممكن للسارد أن يلخص ما جرى في الحكاية، فيروي ما وقع خلال ساعتين – مثلا - في جملة واحدة، كما أنه يستطيع أن يروي ما وقع خلال سنة كاملة – مثلا – في صفحة واحدة، وذلك يتم عن طريق اتباع تقنية الخلاصة، (بركة، ٢٠٠٢: ١٠٩) "وهذا الشكل من العلاقات السردية قليل الحضور في النصوص السردية إجمالا" (عيلان، ٢٠٠٨ : ١٣٧)

ويمكن اعتبار ما يلي أحد الأماكن التي تبرز فيها تقنية الخلاصة في الرواية:

"خرجا وركبا سيارة غالي الجديدة من طراز بيجو السنجابية اللون، وانطلقا فكانت أولى محطاتهما بهومافو الذي كان بمثابة دار البلدية من عهد المستعمر البريطاني.

طافا بجميع أرجائه، وتعجب بشير كثيرا من رونق القصر وصموده أمام أعاصير الدهور وكأنه إبن يومه، وتملى ذلك الطراز البريطاني الملكي الرفيع مضيا إلى دار كاو كاو .." (الكنوي، ٢٠١٤ :٣٥)

تبدو تقنية الخلاصة واضحة في المقطع السابق، لأن السارد لخَّص كل ما جرى في بهومافو، التي زارها البطل بشير، لإشباع فضوله، أثناء غربته في إبادن؛ فلخَّص السارد ما جرى في تلك الزيارة في سطرين فقط، فلا يدرك المتلقي ما حصل هناك غير أن البطل وصديقه طافا بجميع أرجاء تلك الدار، وتعجب بشير منها.

١-٣- الاستراحة في الرواية

وهي حركة سردية على النقيض من الحذف، وتقوم على الإبطاء المفرط في عرض الأحداث لدرجة يبدو معها وكأن السرد متوقف ليفسح المجال أمام السارد لتقديم التفاصيل الجزئية على مدى صفحات كثيرة (مزدور، ٢٠٠٥ :٩٩)

وعند تقنية الاستراحة يلجأ الرواي عادة إلى المقاطع الوصفية المسهبة، فيفصل الأحداث والمشاهد والشخصيات تفصيلا قد يكون مملا أحيانا،(بركة، ٢٠٠٢ :١١٠) ويبدو أن خط السرد يتوقف كليا هنا؛ فلذلك توصف هذه التقنية بالاستراحة، فكأن السارد يتوقف عندها ليستريح من سرد الأحداث ويقدم للمسرود له وصفا لما يحكي عنه من الشخصيات أو الأماكن أو الأزمان أو الأحداث نفسها. ومثال ذلك في رواية "ادفع بالتي هي أحسن" قول السارد فيما يلي:

"... ولبس قلنسوة من طراز [دمنغا] برتقالية اللون، متناسقة مع القماش المزركش بتطريزات [زبوني] المفوّفة في حوافيها بخيوط رمادية، والقماش نفسه برتقالي فاتح مثل القلنسوة، وحملها صدارية سوداء مموهة بخيوط فضية، وتعطر، ثم انتعل نعله الأسود الإيطالي الطراز ...." (الكنوي، ٢٠١٤ :٢٠).

هذه الفقرة تمثل الاستراحة، - وإن كانت لا تخلو من السمات السردية، أو الكلمات التي تروي الأحداث – لأن السرد كاد أن يتوقف عندها، فلولا الكلمات الآتية لصارت وصفا بحتا: "لبس – حملها – تعطر – انتعل".

ولكن يلاحظ قلة مثل هذه المقاطع الوصفية تلك التي يتوقف عندها خط السرد، أو يكاد يتوقف عندها، بل أغلب الوصف الوارد في الرواية كان مخلوطا بالسرد، وليس منفصلا عنه، ومثال ذلك الوصف المخلوط بالسرد وصف الراوي لحال سارة لما جاء بشير ليُودّعها : "شعرتْ بوخزة نافذة ممضة في سويداء قلبها، فأحنت رأسها حين بدأت الدموع الفضية المترقرقة تتحيز عينيها الواسعتين، واستمر بشير بعدما غلب ضعفه، استمر في تماسك مستجمعا رجولته" (المصدر نفسه :٢٧).

وفي مثل هذا الموقف يكون سير السرد بطيئا لأنه ليس سردا بحتا، كما لا يتوقف لأنه ليس وصفا خالصا.

٢- المبحث الثاني: الحذف في الرواية

هو أن يكتفي الراوي بإخبارنا عن سنوات أو أشهر قد مرت دون أن يسرد الأمور التي وقعت في هذه السنوات أو في تلك الأشهر (يمنى، ١٩٩٩ : ٨٢)

تحتوي رواية "ادفع بالتي هي أحسن" على كم كبير من القطع أو الحذف، وبذلك تيسر للسارد أن يطوي كثيرا من الأحداث التي لا يعيرها اهتماما بالغا، وكثرة القطع هو الذي مكن الرواي من حكي ما جرى فيما هو أكثر من سنة كاملة في مائة وستة عشر صفحة فقط.

ويتنوع القطع في الرواية إلى نوعين: الصريح، والضمني؛ فالصريح: هو الذي يذكر فيه السارد المدة الزمنية المحذوفة، وأما القطع الضمني: فهو الذي يفهمه المسرود له من دون أن يوضحه السارد.(المري، ٢٠١٢: ٩٩)

ومثال القطع الصريح في رواية "إدفع بالتي هي أحسن"، قوله: "ركبا السيارة في عجالة وشرقا نحو حارة مندوري مسيرة خمس دقائق إذا بهما أمام مكتب وكيل الغربية" (الكنوي، ٢٠١٤ :٢٥).

فكأنه حذف تلك الدقائق الخمس، لأنه لم يَرْو ما جرى خلالها، بل قال إذا بهما أمام مكتب وكيل الغربية. ويلاحظ أن هذا القطع صغير، ليس مثل القطع الكبير الذي يطوي سنين أو شهورا أو أياما؛ وذلك لأن الرواية خالية من القطع الصريح، غير هذا الصغير، وهو أيضا ليس صريحا كليا، بل نسبيا لأن السارد لم يقل "وبعد خمس دقائق" مثلا، بل قال "مسيرة خمس دقائق" ففهم أنه قطع.

وأما أمثلة القطع الضمني في الرواية فكثيرة؛ ولا يصل القارئ إليه إلا بعد إعمال فكره وبعد نظره في تنقلات السارد بين الأماكن ليروي الأحداث، فتراه مثلا ينتقل من كنو إلى إبادن من دون إعلان، كما ينتقل من إبادن إلى لاغوس من غير إعلان، فمثلا لما كان في إبادن " فعطل الجهاز، واسبَطَرَّ على السرير ليأخذ القسط الكافي من الراحة، منتقلا من أحلام اليقظة إلى أحلام المنام!" (المصدر نفسه:٢٥).

ويعرف القارئ أنه يريد الذهاب إلى كنو ليطلب موافقة أهله على الزواج من نبيلة، ودون ذكر للسفر بعد ارتماء بشير على السرير في إبادن نراه في كنو و«وافق والداه على خطبته من نبيلة، وباركا عليهما مسرورين»(المصدر نفسه:١٩) .

وهكذا، فالمسرود له يعرف أن السارد حذف بعضا من الأحداث ولم يروها له، وذلك يمثل القطع الضمني.

ويمكن أيضا تقسيم القطع الضمني الوارد في هذه الرواية إلى قسمين: قصير، وطويل، فالقطع القصير: هو الذي يطوي يوما أو بعض يوم، أو ما يقارب ذلك من السرد، فمثلا إذا كان الراوي يتحدث عما جرى يوم الجمعة، ينتقل بسرده إلى ما جرى يوم السبت. وأمثال هذا القطع هو أكثر ورودا في الرواية، بل يمكن اعتبار أي نقل من فصل إلى آخر من فصول الرواية الثلاثة عشر قطعا ضمنيا، والقصير منه هو الأغلب.

ومثال ذلك ماكان من انتقاله من الفصل الأول إلى الثاني كما يلي:

"وخرج السنوسي مودعا لهما، وعبر الشارع إلى الجانب الشمالى بينما انطلقت سيارة بشير مُشَرِّقَةً نحو نَسَرَاوَا...

وقف أمام البيت ونظر إلى ساعته التي تمشَّتْ عقاربها معلنة تمام الساعة الثانية عشر نهارا... (المصدر نفسه:٩٧)

يمثل هذا الانتقال قطعا صغيرا، طوى خلاله السارد ما جرى من الأحداث منذ أن انطلقت سيارة بشير نحو نسراوا إلى أن وجد أمام البيت بعد تمام الساعة الثانية عشر نهارا، فهو قطع لم يحذف يوما ولكنه حذف بعضه.

ومثال القطع الطويل في رواية "ادفع بالتي هي أحسن"، انتقال السارد من الفصل الثامن إلى التاسع، ففي آخر الفصل الثامن يتحدث بشير مع زميلته (فنمي) في الشركة التي يقوم فيها بخدمة الوطن، ثم يودع الزميلة لمغادرة الشركة، ويرجو لها أن تصبح على خير، وبعد ذلك مباشرة نراه فى عائلته في كنو ونراه يشكو من التأخر في القيام بما كان يقوم به حينئذ؛ وهنالك يتبين للمتلقي أن بشيرا قد انتهى من الخدمة الوطنية وعاد إلى بلده، وانخرط في شغل آخر، ولا يمكن أن يحدث هذا بين عشية وضحاها، وإنما استعان السارد بالقطع الضمني الطويل ليحذف جميع ما جرى من أعمال الخدمة في إبادن بعد مغادرة بشير للشركة كي يعود إليها صباحا، وحذف عودته إلى كنو وانخراطه في عمل آخر؛ لكن المتلقي يحس بذلك الفراغ ويشعر بذلك الحذف. وهاهو ذا القطع الواقع بين الفصل الثامن والتاسع:

«- أنا مرهق يا فنمي وقلق في نفس الوقت... تصبحين على خير

- إلى اللقاء.

وخرج متساوكا، وأتبعته نظرات إشفاق

- مسكين بشير» (المصدر نفسه :٧٨)

تلك نهاية الفصل الثامن؛ أما بداية الفصل التاسع فهكذا:

"انتهى بشير من التجهيز، ولبس اليوم مغربية بيضاء موشاة بخطوط رأسية زرقاء، وتقلنس طربوشا أسودا وأخرج الحذاء الإيطالي الطراز، التحفة التي أتحفه الأب بها، وتعطّر، ونظر إلى ساعته

- التاسعة إلا الربع، لماذا تأخرت اليوم؟...

مريم أخرتني

عفوا يايا، أخرني تجهيز الأولاد الذاهبين إلى المدرسة..." (المصدر نفسه :٧٩).

٣- المبحث الثالث: الوصف في الرواية

سبق الحديث في أن بعض النقاد يتساءلون عن شأن الوصف في الرواية فيقولون: هل يمكن للكاتب الروائي أن يسرد فلا يصف؟ أو يصف فلا يسرد؟ وإذن، فهل يمكن للسارد أن يسرد حدثا روائيا ما، في موقف ما، فلا يصف، وفي كل الأطوار؟ ثم يقول: "إن الوصف ملازم لكل الكتابات الأدبية»(مرتاض، ١٩٩٨: ٢٩٤) وهذا يدل دلالة واضحة على الدور الذي يقوم به الوصف في تكوين الكتابة الأدبية بصفة عامة، والكتابة الروائية بصفة خاصة.

تمتاز رواية "ادفع بالتي هي أحسن" بغزارة الوصف، لأنها وصف للرحلة. " ونصوص الرحلة نصوصا وصفية، لأنها وصف السفر من موضع إلى آخر ووصف الشخصيات والأماكن وما تقع عليه أبصار المسافر من مشاهدات ومايستطرفه من أخبار" (قطب، ٢٠١٤: ٨٨) وإن كان ذلك الوصف لم يهيمن على الرواية، فليس بأقرب كمية من السرد، وأيضا ليس أكثر من الحوار الوارد في الرواية؛ وكما سبق في هذا البحث أن الحوار يكاد يكون أكثر من السرد في الرواية. لكن كمية الوصف كبيرة في الرواية، فلا يكاد القارئ يجد صفحة خالية من الوصف، ولو قليلا، في هذه الرواية.

ويرى الأستاذ لحمداني أن وظيفة الوصف في الرواية «محددة في وظيفتين أساسيتين بشكل عام، وهما:

الوظيفة الجمالية والوظيفة التوضيحية والتفسيرية ثانيا»(لحمداني،١٩٩١ :٧٩).

فمن الممكن تصنيف الوارد في رواية "ادفع بالتي هي أحسن" في هاتين الوظيفتين.

وتكون دراسة الوصف في هذه الرواية عبر النقاط التالية:

أولا: وظيفة الوصف في الرواية:

يمكن اعتبار حصر وظيفة الوصف في هذه الرواية في نوعين من حيث الوظيفة، وهما الوصف المزين، والوصف التوضيحي.

١- الوصف المجمل والمزين:

أما مثل هذا الوصف في هذه الرواية، فيأتي منفصلا عن السرد، وإنما يأتي لذاته، فيتوقف السارد ليصف شخصية، أو ليصف مكانا أو ليصف زمانا، وهو الوصف الذي يشكل الاستراحة للسرد، ويقل ورود مثل هذا الوصف في هذه الرواية، وإذا ورد فلا يكون طويلا، فلا يوجد مقطع وصفي خالص استغرق صفحة كاملة مثلا، بل نصف صفحة. ويتمثل ذلك في قول الراوي: «رسمت ريشة الأصيل ألوانا زاهية على لوحة السماء ما بين برتقالي وأصفر وخليط منهما، والشمس قد آذنت بالوداع جامعة عفشها لتثوب إلى مضجعها في حاشية من الغيوم التي اكتست ثيابا برتقالية مفوفة بالصفار، وكأنها جنود تستعرض أمام ضابط مودع» (الكنوي، ٢٠١٤ :٥٣).

فهذا وصف للأصيل حين أوشكت الشمس على الغروب؛ وهو زمان وقع في إطاره بعض الأحداث، ويشكل هذا الوصف استراحة خفيفة، والسارد صعد بوصفه إلى السماء، فذكر لونها حينئذ، وحالة الشمس، وشعاعها، وما تولد عن ذلك من صفة جذابة.

ثانيا: الموصوف في الرواية:

يتنوع الموصوف في هذه الرواية إلى أنواع مختلفة؛ ولكن أغلب وصفها لا يتجاوز وصف الشخصية أو وصف الفضاء، ويتضح ذلك فيما يلي:

١- وصف الشخصيات:

حظيت بعض الشخصيات في هذه الرواية بالوصف، وإن كانت تلك الشخصيات قليلة، مقارنة بالشخصيات التي لم تحظ بالوصف، ومع ذلك يتنوع وصف الشخصيات في هذه الرواية إلى وصف مادي ووصف نفسي.

فأما الوصف المادي أو الوصف الخارجي؛ فيتمثل فيما وصف به الرواي شخصية السنوسي حين قال عنه "طويلا ربعة، أبيض نحيفا كسائر الفلانيين، دائم البشرة,سمح الأخلاق"(المصدر نفسه :٩). فذكر الطول والنحافة ولون البشرة وسماحة الأخلاق مما يجعل الوصف ماديا.

وأما الوصف النفسي أو الوصف الداخلي، فيتمثل في وصف بشير لأهله بأنهم شديدو الحرص على ألا ينغصوا له العيش حين رجع من إبادن، فلم يحدثوه عن سارة ولا عما فعلت من خيانته فقال: "لعل لحرصهم الشديد على ألا ينغصوا لي سعادة العودة يدا في صمتهم وعدم إشارتهم

للقضية ولو من بعيد، ولكنني رجل حساس، لقد كنت تحدست بأن تنتهي الأمور بهذا الشكل".(المصدر نفسه: ٨٥)

١- وصف الفضاءات

تمثل وصف الفضاء في رواية "ادفع بالتي هي أحسن" في المقطع الآتي: "المكتب واسع، يحوي على ثلاثة أدراج، اثنان متقابلان، يواجه ثانيهما الباب، فيكون صاحبه مواجها للباب، ومما يسنح له رؤية كل من جاء، والدرج الثالث الذي يشغله بشير قبالة النافذة يجعله شبه محتكر للهواء"(المصدر نفسه:٦٩).

فهذا مقطع وصفى استغرق ما يزيد على ثلاثة أسطر في الرواية، ويمكن اعتباره وصفا يمثل استراحة لسير خط السرد.

٢- الإجمال والتفصيل في الوصف:

توجد في هذه الرواية مقاطع وصفية قصيرة، وهذا النوع أكثر ورودا فيها، وكذلك توجد مقاطع وصفية طويلة تتسم بالتفصيل.

ويتمثل الوصف المجمل في قول الراوي "انتهى بشير من التجهيز، ولبس اليوم مغربية بيضاء موشاة بخطوط رأسية زرقاء، وتقلنس طربوشا أسود وأخرج الحذاء الإيطالي الطراز" (المصدر نفسه :٧٩).

فهذا الوصف مجمل، لأن وصف الثياب بأنها مغربية بيضاء موشاة بخطوط رأسية زرقاء ليس وصفا مدققا، فلم يذكر طولها، ولاعرضها ولا كيف بدت في جسم بشير ثم ذكر لون الطربوش فقط بأنه أسود فلا يحدد الفروق الموجودة بينه وبين سائر الطرابيش السوداوات، وكذلك وصف الحذاء بأنه إيطالي الطراز، فكم هي أنواع الأحذية الإيطالية، ويفرق بين حذاء بشير وسائرها.

وأما الوصف المفصل فيمكن اعتبار المقطع الآتي ضربا منه:

"أجل، إن لاغوس ممتازة – كما يقولون – ممتازة بمعالمها الباهرة، ناطحات سحاب في كل مكان تزين أفقها وتكسوه جلالة، الخلجان الزرقاء تميس عليها القوارب والزوارق، منظر يبعث في النفوس الحياة والسرور، الشوارع هنا واسعة تسع أربع سيارات ذهابا، ومثلها إيابا، ومن روائع

آياتها الكَوْبَرِيَّاتُ الخاتمية، وجسر إيكو، والجسر الثالث الطويل، إن هنا لدولة الهندسة والعمارة والزراية"(المصدر نفسه :٥٩).

فهذا مقطع وصفي طويل جاء من أجل ذاته وجاء مزيّنًا ومجمّلاً، لكنه مع ذلك لا يتوقف خط السرد، فإنه جاء على لسان شخصية البطلة عندما كان يتجول في لاغوس مع صديقه غالي، فبالتالي جاء مصاحبا لسير الأحداث، ولم يكن مستقلا بنفسه.

٤- المبحث الرابع: الاسترجاع والاستشراف في الرواية

٤-١- الاسترجاع:

وهو أن تبدأ القصة من نهايتها ثم تعود إلى البداية، وقد يقطع الكاتب تسلسل الأحداث ليعود إلى الوراء فيقدم حدثا من الماضي يفسر غموضا في الوقت الحاضر(أبو شريفة، ٢٠٠٠: ١٣١) ومن خلاله يستطيع السارد العودة إلى زمن سابق مرت به ذاكرته (القاضي، ٢٠٠٩ : ١١٠)

توجد بعض نماذج للاسترجاع مثل ما أصاب بشيرا من الخوف عندما سمع أن نبيلة ما زالت تحبه فـــ "دهمه خوف آخر لايدري مأتاه، ولعله خاف من نتيجة التجربة الفاشلة، فأصبح عقدة كمينة مترسبة في أعماق قلبه، وإن التجربة المرة قد زعزعت من كيان ثقته بالنساء، فأصبح يراهن ذئابا في مسوح الضئين، يتوجس خيفة عندما تقترب منه إحداهن".(الكنوي، ٢٠١٤ :٩٢)

فكأن الرواي يرجع بنا إلى ما قد مر ببشير من التجربة المرة في الحب، وإن كان هذا الاسترجاع غير دقيق لأنه لا يسرد الأحداث التي مرت سابقا، وإنما يذكر حديثا عاما عن التجربة المرّة لبشير وخوفه من النساء.

ولعل المقطع الآتي يكون أوضح مثال للاسترجاع في هذه الرواية: «أمانة كلف بإبلاغها إلى صاحبها من قبل الحاج نمدي، زبونه الشهير بمدينة لاغوس، صبيحة عودته إلى كنو، وطالبه بإيصالها إلى وريث الحاج إيل غومجا»(المصدر نفسه :٩٨).

فلما كان بشير قد وصل إلى كنو منذ حين، وكان قد طولب بإيصال الأمانة صبيحة عودته، فكأن الرواي هنا يرجع بالمروي له إلى ذلك الزمن الماضي ليحكي له وقوع هذا الحدث.

وفي المقطع الآتي هناك استرجاع أيضا:

«*والحاج إيل غومجا ... كان زبونا للحاج إدريس قبل أن يستأثر الله به، وكان قد أقرض الحاج إدريس مبلغا كبيرا أثناء أزمات اقتصادية ضربت البلاد، وزعزعت كيان المؤسسات الاقتصادية والدوائر التجارية، ولم يتمكن من الانتعاش حتى ذهب مدينه إلى جوار ربه، ثم تحسنت الأوضاع حديثا، فرأى أن يبادر بتصفية ما عليه من الديون وتسديدها، عل الله يبارك مسعاه*»(المصدر نفسه:٩٨).

فهذا مثال واضح للاسترجاع في هذه الرواية، لأن الرواي رجع بالمروي له إلى سنوات ما ضية ليحكي له حادثة الأزمات الاقتصادية التي ضربت البلاد، ومن ثم استدانة الحاج إدريس من الحاج إيل غومجا، ثم عاد إلى حكي ما أصاب بشيرا من النزاع الداخلي في هل سيؤد الأمانة أو هل سينتقم من تاجو الذي خانه.

٤-٢- الاستشراف

وهو «ذكر الحوادث والأقوال والسلوكات قبل وقوعها، ومن ثم فهو استباق زمني يخبر القارئ بما سيقع». (الفيصل، ٢٠٠٣ :١٠٧) ويزيد في تشويق المتلقي أو خداعه (الموافي، ١٩٩٨ : ١٥٦)

ومما بدا للباحث أن هذه الرواية خالية من النسق الاستشرافي، اللهم إلا ما جاء من وقوع بشير بين أحلام النوم وأحلام اليقظة «ولكن السرور الغامر غصبه ذهنه، فكان يرى وجه نبيلة في وجه قارئة الأنباء، وعبثا حاول طرد هذه الأفكار، وتفقه مضمون الأخبار، فعطل الجهاز، واسبطر على السرير ليأخذ القسط الكافي من الراحة، متنقلا من أحلام اليقظة إلى أحلام المنام»(الكنوي، ٢٠١٤ :٩٧).

فيمكن اعتبار تلك الأحلام استشرافا غير أن الرواي لم يذكر ماذا فيها، ولذا فتلك الأحلام أحداث كانت تجري في النسق الاستشرافي

نتائج البحث

توصلت الدراسة إلى النتائج الآتية:

توفرت مكونات الخطاب السردي في الرواية وهي، السرد، والشخصيات، والفضاء الحكائي، والزمان، والوصف في الرواية. فمثلا استخدم الراوي رؤية سردية واحدة، هي الرؤية من الخلف، وجعل المسرود له ضمنيا لا يظهر نفسه عبر التعليقات والتفسيرات. ثم توفرت بعض التقنيات

السردية في الرواية مثل المشهد، والخلاصة، والاستراحة، والحذف، والوصف، والاسترجاع، والاستشراف، وبيَّن الباحث كيفية رصدها في الرواية.

ثم وجدنا أن المؤلف للرواية استخدم الفضاء الجغرافي، والفضاء العام والخاص، والفضاء المفتوح والمغلق، والفضاء الثابت والمتحرك. ثم استخدمت الرواية النسق الزمني التصاعدي التسلسلي واستخدمت الوصف التفسيري التوضيحي المخلوط بالسرد.

المصادر والمراجع

- أبو شريفة، عبد القادر. (٢٠٠٠) ***مدخل إلى تحليل النص الأدبي***، ط:٣، عمان: دار الفكر.
- بركة، بسام وآخرون(٢٠٠٢) ***مبادئ تحليل النصوص الأدبية***،(د. ط) مصر: الشركة المصرية العالمية للنشر.
- جنيت، جيرار(٢٠٠٣) ***خطاب الحكاية***، ت: محمد معنصم، ط:٣، الجزائر: بستان المعرفة.
- عمر، عبد الواحد(٢٠٠٣) ***شعرية السرد - تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري***، ط1، الجزائر: دار الهدى للنشر والتوزيع.
- عيلان، عمر(٢٠٠٨) ***في مناج تحليل الخطاب السردي***،(د.ط)، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
- الفيصل، سمر روحي(٢٠٠٣) ***الرواية العربية البناء والرؤيا، مقاربات نقدية***(د.ط) دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
- القاضي، عبد المنعم زكريا(٢٠٠٩) ***البنية السردية في الرواية***، ط:١، مصر: دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية و الاجتماعية.
- قطب، سيد محمد(٢٠١٤) ***الظاهرة السردية دراسات في الأبجدية المعرفية للفن القصصي***، ط:١، القاهرة: مكتبة الآداب.
- الكنوي، جميل عبد الله(٢٠١٤) ***ادفع بالتي هي أحسن***، ط:١، نيجيريا: دار الأمة.
- مرتاض، عبد الملك. (١٩٩٨) ***في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد***، ط:١، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- المري، نوره محمد(٢٠١٢) ***دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية***، ط:١،لبنان: الدار العربية للعلوم.

- مزدور، أحسن(٢٠٠٥) ***مقارنة سيميائية في قراءة الشعر والرواية***، ط:١، القاهرة: مكتبة الآداب للنشر.
- الموافي، ناصر عبد الرزاق(١٩٩٨) ***القصة العربية عصرالإبداع***، ط:٣، مصر: دار النشر للجامعات.
- لحمداني، حميد(١٩٩١) ***بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي***، ط:١، بيروت: المركز الثقافي العربي.
- يمنى، العيد(١٩٩٩) ***تقنيات السرد الروائي (في ضوء المنهج البنيوي)***، ط:٢، بيروت، لبنان: دار الفارابي.

References

- Abu sharifah, Abdulkadir. (2000) ***An introduction to literary text analysis,*** Umman: Darul-fikr.
- Barakah, Bassam and others, (2002) ***Principle of literary text analysis***, Cairo; Assharikatul misriyyah al-alamiyyah for publication **.**
- Ginyet, Girar. (2003) ***Anecdote speech***, Algeria: Bustanul-ma'arifah for publication and distribution.
- Abdul-wahid, Umar. (2003) ***The poetics of narration- An analysis of narrative discourse in maqamatul Hariri***, Algeria:Darul-huda for publication and distribution.
- Umar, Ailan. (2008***) In the methods of narrative discourse analysis***, Damascus: Ittihadu kutubil Arab.
- Alfaisal, Samar Ruhi, (2003) ***The Arabic novel the construction and vision critical approaches***, Damascus: Ittihadu kutubil Arab.
- Alqadhi, Abdul-mun'im Zakariyya. (2009) ***Narrative structure in the novel***, Cairo; Darul-ayn for social studies and research.
- Kudub, Sayyid Muhammad.(2014) ***Narrative phenomenon studies in the alphabet knowledge of fiction***, Cairo: Maktabatul Adab.
- Alkanawee, Jamilu Abdullah.(2014) **Pay with the best**, kano , Darul umma for publication and distribution.
- Murtad, Abdulmalik. (1998) **In the theory of the novel in narration techniques**, Kuwet, Almalisul Awadani lissaqafah, for publication and distribution
- Almurri, Nurah Muhammad, (2012) ***Technical study of examples of Saudi nove***l, Lebanon: Addarul Arabiyyah lil'ulum.
- Mazdur, Ahsan, (2005) ***A semiotic comparison in reading poetry and the novel***, Cairo: Maktabatul Adab for publication.
- Almuwafi, Nasir Abdurrazak,(1998) ***The Arab story the era of creativity***, Cairo: Darun-nashr lil-jami'at.
- Lahamdani, Humaid. (1991) **the structure of the narrative text from the perspective of literary critisim,** Bairut; Almarkaz Assakafi Al'arabi for publication and distribution.
- Yumna, Al'abd. (1999) ***Narrative techniques***, Lebanon: Darul- farabi.

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

تکنیک‌های روایت‌پردازی در رمان"إدفع بالتی هی أحسن"(با او به روشی که بهتر است، برخورد کن) اثر جمیل عبدالله الکنوی

زید جبرئیل محمد رایانامه: zjmuhd@gmail.com
مدرس زبان عربی در دانشگاه سول لامیدو، ایالت جیگاوا ، نیجریه (نویسنده مسئول)
نور لاون أبوبکر رایانامه: nuruddeenlawanzeenat@gmail.com
دبیر زبان عربی در مدارس ایالت کانو، نیجریه

چکیده
رمان "إدفع بالتی هی أحسن" اثر جمیل عبدالله الکنوی، رمانی است که در ادبیات نیجریه به خوبی شناخته شده است؛ این رمان به تحلیل برخی از مشکلات اجتماعی می پردازد، به گونه ای که در مورد زندگی جوانی به نام بشیر از یکی از ایالت های شمالی که به ولایت اِبادان برای انجام خدمت ملی فرستاده شده است، صحبت می کند. وی معشوقه خود، ساره، را ترک کرده است و یکی از دوستانش معشوقه اش را فریب داده و با او ازدواج می کند. هنگامی که بشیر خدمتش را به پایان می رساند و به کشورش باز میگردد و از این ماجرا آگاه می شود ، بسیار غمگین می شود و مسائل را تحمل می کند وصبر پیشه می کند تا اینکه با آن دوست خائنش، آنگونه که لازم است، برخورد می کند. این پژوهش به استخراج تکنیک های روایی در این رمان و تحلیل آن می پردازد.اهمیت این پژوهش در بررسی روایت وتکنیک های آن در رمان مذکور نهفته است. روش پژوهش در این مقاله از نوع رویکرد وصفی- تحلیلی است. این تحقیق به نتایج مهمی از جمله موارد زیررسیده است: این رمان دارای برخی تکنیک های روایی مانند: صحنه پردازی، خلاصه گویی، مکث، حذف، توصیف، فلش بک و پیش بینی است. رمان مذکور به تعدد شخصیت ها، به کارگیری شخصیت قهرمان دایره ای و شخصیت سطحی ای -که هیچ صدا و حرکتی ندارد- برجسته شده است. همچنین این رمان از تکنیک توصیف تفسیری توضیحی آمیخته با روایت گری بهره برده است..

کلید واژه‌ها: روایت شناسی عربی، تکنیک های روایتگری ، رمان نیجریه ای ، جمیل عبدالله ، رمان "إدفع بالتی هی أحسن.

استناد: جبرئیل محمد، زید؛ لاون أبوبکر، نور. پاییز و زمستان (۱۳۹۸). تکنیک‌های روایت‌پردازی در رمان"إدفع بالتی هی أحسن"(با او به روشی که بهتر است، برخورد کن) اثر جمیل عبدالله الکنوی (به زبان عربی). مطالعات روایت شناسی عربی، ۱(۱)، ۲۷۷-۲۵۹.

مطالعات روایت شناسی عربی، پاییز و زمستان ۱۳۹۸، دوره۱، شماره۱، صص. ۲۷۷-۲۵۹.
دریافت: ۱۳۹۸/۱۱/۶ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۲/۲۸
© دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه خوارزمی و انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی

STUDIES IN ARABIC NARRATOLOGY

PRINT ISSN: 2676-7740 eISSN:2717-0179

Historical Narration in *Belgrade Druze*

Fatemeh Parchegani fparchegani@khu.ac.ir
Associate Professor of Arabic Language and Literature, University of Kharazmi, Tehran, Iran. (Corresponding Author)

Abstract

Historical novs usually use historical events and materials and choose characters from historical figures. However, we should not confuse an author with a historian in terms of artistic production with is an imaginative process. In fictional texts, characters are freed from their specific historical era. Belgrade Druze is a historic novel in which the writer attempts to form an intertextual link between historical-literary events. This would outweigh the literary side against the historical side. This article attempts to show the novelist's approach to the narration of historical events in the novel. The article finds that that Rabie Jaber, the writer, makes use of the real function of the novel to establish a relationship between the reader and historical events.

Keywords: Arabic Historical Novel, Narration, fantasy, Belgrade Druze, Studies in Arabic Narratology best.

Citation: Parchegani, F. Autumn & Winter (2019-2020). Historical Narration in Belgrade Druze. Studies in Arabic Narratology, 1(1), 278-301. (In Arabic)

Studies in Arabic Narratology, Autumn & Winter (2019-2020), Vol. 1, No.1, pp. 278-301
Received: December 24, 2019; Accepted: February 25, 2020

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

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

مظاهر السرد التخييلي التاريخي في رواية "دروز بلغراد"

فاطمة برجكاني البريد الإلكتروني: fparchegani@khu.ac.ir
أستاذة مشاركة في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الخوارزمي، طهران، ايران

الإحالة: برجكاني، فاطمة. خريف وشتاء (٢٠١٩-٢٠٢٠). مظاهر السرد التخييلي في رواية "دروز بلغراد". دراسات في السردانية العربية، ١(١)، ٢٧٨-٣٠١.

دراسات في السردانية العربية، خريف وشتاء ٢٠١٩-٢٠٢٠، السنة١، العدد١، صص. ٢٧٨-٣٠١.

تاريخ الوصول: ٢٠١٩/١٢/٢٤ تاريخ القبول: ٢٠٢٠/٢/٢٥

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

الملخص

تستخدم الرواية التاريخية بشكل عامّ الأحداث والموادّ التاريخية كعمودها الرئيس، وتحاول أن تختار شخصياتها من بين الشخصيات التاريخية. لكن يجب ألاّ نعتبر كاتب الرواية عند خلق أثره مؤرِّخًا، فهو أديب قبل كلّ شيء، وأثره أثر فني بالدرجة الأولى. وباعتماده على عنصر الخيال يحرّر الشخصيات من إطارها التاريخي الضيّق ليجعل منها نماذج فنّية. رواية "دروز بلغراد" رواية تاريخية يحاول الكاتب فيها أن يجمع بين حالاته الذاتية من جهة وبين الأحداث التاريخية- الأدبية من جهة أخرى. وهذا ما يُغلب الوجه الأدبي لحضور الكاتب على الوجه التاريخي. وفي مقاربتنا للنصّ نعتمد المنهج البنيوي الذي يعتبره بنية متكاملة وكلاً متكاملاً. يرمي هذا المقال إلى إظهار الرؤية الأدبية للروائي حيال سرد الأحداث التاريخية في الرواية المذكورة أعلاه. تبيّن

النتائج أنّ الكاتب "ربيع جابر" لجأ إلى الوظيفة الواقعية للرواية من أجل إنشاء علاقة بين القارئ والرواية التاريخية.

الكلمات الرئيسة: الرواية التاريخية، السرد، التخييل، دروز بلغراد، دراسات في السردانية العربية.

المقدمة

إنّ الأدب القصصي المعاصر ينهج النهج التاريخى كاتّجاه غالب، لذلك يستعيد النقد التاريخي موقعه بين أنواع النقد الأدبي. بالرغم من أنّ النقد التاريخي يتمّ إلى حدّ ما كنقد تقليدي، مركّزًا على تاريخ الفترة التي يعيش فيها الكاتب(شايگان فر، ١٣٨٦ش: ٣٩)، إلاّ أنّ الكتّاب في مجال الأدب الواقعي وغيره يحاولون استخراج قسم كبير من المضامين والأحداث من عمق التاريخ، لأنّ التطوّرات في مجال الإبداع الأدبي القصصي تدين إلى حدّ كبير للاهتمام بالتاريخ، وإقامة العلاقة بينه وبين الحاضر. هذه العوامل تنشّط مجال النقد التاريخي كما كان في الماضي، وإن كان بشكل مختلف.

يُعتبر النقد التاريخي وسيلة للبحث عن مجال تاريخ الآداب، كما عن مجالات أخرى كالفنون المسرحية والسينمائية وغيرها. والملاحَظ أنّ هذا الموضوع يواجه تحدّيًا من وجهة نظر النقّاد كما الأمر في النقد التاريخي للآثار الفنّية. يرى الدكتور زرّين كوب أن: " تاريخ الآداب يعتبر مهمًّا من حيث أنّه يعرّف الأوضاع والأحوال الاجتماعية للشعوب، لكن لا يمكن ولا يجب أن نحصر النقد والبحث في الآداب في الأسلوب التاريخي. ما يجذب اهتمام الناقد في الآثار الفنّية الجميلة ليس الجانب التاريخي له فحسب. وإذا كان النقد الأدبي مبنيًّا على الاتّجاه التاريخي فهو ناقص وفاقد للجانب العلمي". (زرين كوب، ١٣٧٤ش: ٩٨) من هنا يبدو أنّ ما يضفي أهمية للنقد التاريخي للآثار الفنّية في الفترة المعاصرة هو الاتّجاه العلمي للنقد والحركة في مسير منسجم مع إطار الحداثة في النقد.

أمّا الرواية التاريخية فهي موضع الاهتمام في الأدب الروائي المعاصر، وهي الأرضية الرئيسة للنقد التاريخي، إن كان في سرد الأحداث التاريخية بشكل واقعي أو بعد تعديلها وتغييرها، أو عندما يقدّم صورة خيالية عن التاريخ. تُعتبر الرواية التاريخية - التي ظهرت في القرن التاسع عشر مع رواية "ويفرلي[١]" للاسكتلندي "سكوت[٢]" عام ١٨١٤م (لوكاش، ١٩٨٦: ١١) - مجالاً للتأليف الروائي عند الروائيين في البلدان العربية أيضًا. وهي الاستمرار المباشر للرواية الواقعية الاجتماعية. (م.ن: ٢٩)

يحاول الكتّاب العرب المعاصرون، في الرواية، كأحد الأنواع الأدبية المؤثّرة في العالم اليوم، أن يستفيدوا من العناصر التاريخية، كبنية صلبة في طرح آثارهم وتأليفها. وبطبيعة الحال، عندما يقومون بخلق آثارهم في هذا الاتّجاه، يضعون الوجه الفنّي للعمل نصب أعينهم. من هؤلاء الروائيين الكاتب اللبناني ربيع جابر في روايته "دروز بلغراد". هذه الرواية هي بمثابة سرد تاريخي يقوم الكاتب فيها بالسير على خطّ التاريخ والتعمّق في العلاقات الإنسانية المعاصرة، محاولاً تشكيل الإطار الرئيس لعمله باستخدام المواد والعناصر التاريخية. ويبدو أنّه نجح في ذلك، ونحن نحاول في هذا المقال، بعد طرح المواضيع التمهيدية وتقديم ملخص عن الرواية المذكورة، أن نتطرّق إلى بنية السرد فيها وإلى العلاقة بين الرواية والتاريخ الروائي، وإلى كل من وظيفة الوصف، والحوار والمراجع التي ارتكز عليها الكاتب.

١-١-أهداف البحث، أسئلته وفرضياته

بناء على أهمّية هذه الرواية من الناحية الفنّية، والتي جعلتها من الروايات المميّزة في العالم الحاضر بين النقّاد والقّراء، ونظرًا إلى أهمّية موضوعها الذي يستقي مادّته من تاريخ بلد يحظى بأهمّية تاريخية واستراتيجية في الماضي والحاضر، ألا وهو لبنان، وجدنا من المهمّ أن نبيّن أهم مظاهر التخييل التاريخي فيها.

ونهدف إلى دراسة الرواية كمادّة روائية تاريخية، مرتبطة بالحاضر اللبناني الذي لا يزال يعاني من ترسّبات حروب أهلية مرّ بها طوال القرون الماضية. وما يهمّنا في هذه الدراسة هو البحث عن

---

[١] - Waverlrey.
[٢] - Sir Walter Scott, 1771- 1832.

نقطة التقاء التاريخ مع التخييل في الرواية لنتمكّن من الإجابة على أسئلة محورية في هذا المجال، منها: أين يلتقي التاريخ مع الخيال في الرواية؟ وما هي الأساليب الجمالية التي لجأ اليها الكاتب؟

و نطرح هذه الفرضيات أن القراءة الأولية للرواية تظهر لجوء المؤلف إلى أساليب مختلفة تحقّق الجمع بين التاريخ والخيال وتحوّل الحدث التاريخي إلى عمل أدبي. من هذه الأساليب، على سبيل المثال، الوصف بأنواعه وكذلك الحوار. وفي مقاربتنا للنصّ نعتمد المنهج البنيوي الذي يعتبره بنية متكاملة وكلاً متكاملاً.

١-٢-خلفية البحث

منذ أن حازت رواية "دروز بلغراد" على جائزة بوكر العربية، أصبحت موضع اهتمام النقّاد في العالم العربي وخارجه، إلاّ أنّ معظم ما كُتب عنها هو مقالات صحفية ثقافية حرّرها النقّاد الصحفيون في الجرائد والمجلات المختلفة، إلاّ أنّها لم تحظ حتّى الآن باهتمام الدراسات العلمية الجامعية.

أمّا عن الرواية التاريخية بشكل عامّ، وبغضّ النظر عن رواية ربيع جابر، فهناك مقالات متعدّدة، منها مقال بعنوان "الرسالة الحقيقية للرواية التاريخية[١]" لكامران بارسي نجاد نشر في العددين ٧٥ و٧٦ لمجلة "ادبيات داستاني" الفارسية، يدرس فيه المؤلّف ما تتضمّنه الرواية التاريخية من أحداث وتاريخ وشخصيات وحقيقة وخيال، إضافة إلى تعاريف متعدّدة للرواية التاريخية من وجهة نظر النقّاد والمنظّرين. هذا يضاف إلى مقالات متعدّدة نُشرت عن الروايات التاريخية في العربية والفارسية وخصائصها.

وفي مقال بعنوان "الرواية التاريخية؛ تاريخ أم رواية؟ دراسة الشكل والبناء الروائي في الرواية التاريخية[٢]"، نُشر في مجلة "جستارهای تاريخی"{البحوث التاريخية} العدد الأول من السنة

---

[١]- رسالت واقعی رمان تاريخی.

[٢]- رمان تاريخی؛ تاريخ يا رمان؟ شكل شناسی و بررسی ساختار روايی در رمان تاريخی، سيد علی قاسم زاده، فضل الله خدادادی، محسن محمدی فشاركی.

السابعة سنة ١٣٩٥ ش، يشير سيد علي قاسم زاده وزملاؤه إلى أنّ الرواية التاريخية، بسبب تطرّقها إلى شرح أحداث الماضي، تتبع نماذج السرد.

وكتب نوّاف أبو ساري في مقال بعنوان "الرواية التاريخية جنس أدبي جديد في الأدب العربي الحديث"، نشره في مجلة العلوم الإنسانية الجزائرية عدد ٢٣ في حزيران سنة ٢٠٠٥، أنّ الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، ومنذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، هي محاولة حقيقية لإحياء التاريخ العربي الإسلامي، ولدت لتلبّي المتطلّبات الفكرية والمصيرية لأبناء الأمّة، من توعية وتعليم وتثقيف وتسلية جادّة في بيئة أصبحت منقطعة عن ماضيها ولكنّها تطالب بالحرّية المسلوبة.

هذا إضافة إلى أطروحات ورسائل جامعية، في إيران والبلدان العربية، أخذت من الرواية التاريخية موضوعًا للدراسة، منها رسالة ماجستير بعنوان "تحوّلات الرواية التاريخية في الأدب العربي" للطالب محمد حسن طبيل في الجامعة الإسلامية في غزة. ناقشت الرسالة تحوّلات الرواية التاريخية شكلاً ومضمونًا عبر مسيرتها منذ نشأتها في القرن التاسع عشر وحتّى عصرنا الحالي، وركّزت على أهمّ مظاهر التجديد في الرواية التاريخية، من خلال تحليل نقدي لعدد من الروايات. وتوصّلت إلى بيان ارتباط تطوّر الرواية التاريخية بالظروف الاجتماعية والفكرية والسياسية في البلدان العربية، إضافة إلى التحوّلات الفنّية في هذا النوع من الرواية.

ورسالة "الرواية والتاريخ، دراسة في العلاقات النصية، رواية العلامة لبن سالم حميش نموذجًا" للطالبة سليمة عذاوري في جامعة بن يوسف بن خدة، الجزائر. تدرس الرسالة كيفية إعادة كتابة التاريخ بواسطة الرواية. ترى الكاتبة أنّ النصّ الروائي أعاد كتابة ما هو تاريخي، لكن هذه الإعادة لم تكن استنساخًا بل تقنينًا آخر لهذا التاريخ، وتغييرًا شكّل نصًّا جديدًا أعطاه عنصر التخييل.

أمّا مقالنا هذا، فسيبحث في رواية ربيع جابر من وجهة نظر السرد التخييلي للتاريخ.

٢-البحث:

٢-١-رواية دروز بلغراد:

تسنتد الرواية كما بعض أشكال التاريخ على السرد، ومن هنا يتداخل السرد الروائي مع الوقائع التاريخية. حازت رواية "دروز بلغراد" للكاتب اللبناني "ربيع جابر" التي تُصنّف ضمن الروايات التاريخية وأدب السجون، على الجائزة العالمية للرواية العربية "بوكر" سنة ٢٠١٢. ألّف جابر ١٨ رواية، ترجم معظمها إلى لغات أخرى. جابر الذي كان يتّخذ لبنان وبيروت مكانًا رئيسًا لمعظم رواياته، انتقل في روايته هذه من بيروت إلى بلغراد مرورًا بأماكن جغرافية متعدّدة ذات طابع تاريخي.

الرواية نصّ تخييليٌّ في الدرجة الأولى، إلاّ أنّ الكاتب استقى مادّة روايته من حدث تاريخي يبدأ من بيروت وينتهي إلى بلغراد. الحدث يعكس قسمًا من تاريخ المجتمع اللبناني في القرن التاسع عشر، ويعقد علاقة مميّزة بين التخييل والمكوّن التاريخي، جديرة بالدراسة. وهذا ما يدفعنا إلى البحث في الإشكاليات المتعلّقة بالرواية التاريخية عند الكاتب.

تحكي الرواية قصّة "حنّا يعقوب" المسيحي بائع البيض في بيروت، الذي تواجد صدفة في الميناء سنة ١٨٦٠م، فاعتُقل مع ٥٥٠ درزياً كانوا قد اعتُقلوا بعد مشاركتهم في مذابح جبل لبنان ضدّ الموارنة، واقتيد معهم إلى سجون الإمبراطورية العثمانية في بلغراد. اعتُقل حنّا بدلاً من شخص درزي أُطلق سراحه بعد ما دفع والده رشوة للضابط العثماني. وبدأت رحلة هؤلاء السجناء الذين قضوا في بلاد البلغار والصرب والجبل الأسود وبريشتينا وسراييفو أكثر من ١٢ سنة، فمات معظمهم بعد قهر وعذاب. ومن جهة أخرى كانت هيلانة قسطنطين زوجة حنّا تنتظر عودة زوجها وهي متيقّنة أنّه لم يمت، بل قد اختفى. وبعد سنوات من العذاب يعود حنّا إلى بيته وزوجته وابنته.

فيما يتعلّق بالأحداث التي أصبحت محورًا للرواية، يجب الإشارة إلى أنّ هذه الأحداث هي عبارة عن صراع في لبنان وسوريا بين المسيحيين الموارنة من جهة، والدروز والمسلمين من جهة أخرى في ١٨٦٠م. بدأ هذا الصراع بعد اضطرابات وصلت إلى ذروتها بثورة الفلاّحين الموارنة على الإقطاعيين وملاّك الأراضي من الدروز. وامتدّ الصراع إلى جنوب البلاد حيث تغيّر طابع النزاع، فقام الدروز بالهجوم على الموارنة. وأشعلت الخلافات أعمال عنف اجتاحت لبنان ودمّرت عددا كبيرا من القرى ونتج عدد كبير من القتلى والخسائر المادية. تشير بعض المصادر إلى أنّ عدد القتلى كان ٧٠٠٠ إلى ١١٠٠٠ أو ٢٠٠٠٠. (Fawaz, 1994: 13؛ Vocke, 1978: 10)

أوفدت الدولة العثمانية وزير خارجيتها فؤاد باشا لتسكين الاضطرابات وتوقيف الفتن، كما أنّه في الثالث من شهر آب من السنة ذاتها عقد مؤتمر باريس الدولي، وشارك فيه كلّ من الدولة العثمانية وبريطانيا وفرنسا وروسيا وبروسيا والنمسا، حيث قرّر المجتمعون التدخّل في لبنان وسوريا لوقف النزف ومساعدة الناس. (المعلوف، ١٩٨٤م: ٢١٣)

٢-٢- بنية السرد في الرواية التاريخية

قسّم "أدوين ميور" (Edwin Muir) الرواية التاريخية إلى نوعين: الأوّل "Historical Novel" أي "الرواية التاريخية"، والثاني "Saga Novel" أي "الرواية الملحمية". لا يحدّد ميور الإطار والتعريف الدقيقين لهذين النوعين لكنّه يتحدّث مطوّلاً عن العناصر التركيبية لهما وعن بنيتهما. في رأي ميور، يملك النوع الأول إطارًا دقيقًا لكنّه يتوسّع بشكل عشوائي، ويعتبر أنّ رواية "الحرب والسلم" لتولستوي هي أفضل نموذج لهذا النوع من الرواية التاريخية". (پارسا نسب، ١٣٩٠ ش: ٤٦) أمّا في الإشارة إلى النوع الثاني، فيربط بينه وبين الرسم من جهة، وبينه وبين القوانين العامّة من جهة أخرى. (المصدر نفسه: ٤٧)

الرواية التاريخية شكل من السرد الحكائي الذي يعيد صياغة التاريخ، كما يعيد خلقه بأسلوب خيالي. «في هذا النوع من الحكي يمكن للشخصيات التاريخية وللشخصيات الروائية أن تتواجد في العمل الأدبي.» (غلام، ١٣٨١ش: ٤٢) نجد في الرواية التاريخية نوعًا من العلاقة السببية، وإن كانت هذه العلاقة غير موجودة في مجرّد التاريخ. يقول فورستر: «السرد هو أن نقول مثلاً: مات الملك، ثمّ ماتت الملكة. عندما نقوم بسرد هذه الأحداث بشكل مسلسل ونرى منطقًا وراء هذا التسلسل، تتشكّل الحبكة، فنقول مثلا: مات الملك، ثمّ ماتت الملكة حزنًا.» (غلام، ١٣٨١ش: ٤٢). يأتي ذكر هذا السبب في الرواية التاريخية وليست في مجرّد سرد التاريخ. بناء على ذلك، تعتبر الرواية التاريخية تاريخًا من حيث اهتمامها بالماضي، وتعتبر قصّة من حيث استعمالها لعناصر السرد.

يرى النقّاد أنّ الرواية في النظرة الأرسطية، هي "إعادة تمثيل الفعل (Action) بمساعدة حبكة (Plot)". (استانفورد، ١٣٨٦ش: ١٤٤) إذن، في هذه النظرة، تبيّن الرواية الأحداث التاريخية، وتصبح الأحداث التاريخية كموادّ وعناصر أوّلية للرواية.

تحتوي الرواية شيئًا من التاريخ، إذ تستقي مادّتها من التاريخ، إلاّ أنّ نسبة الجوهر التاريخي في الرواية تختلف، وفقًا لنسبة بُعد الرواية من الحقيقة وقربها من الخيال. «تُعتبر العلاقة التي يطرحها أرسطو بين التاريخ والشعر أقدم صورة قدّمها اليونان فيما يتعلّق بماهيّة التاريخ. وقول أرسطو إنّ أساس الشعر هو القصّة، يشير إلى الشبه بين التاريخ والقصّة.» (عبداللهيان، ١٣٨١ش: ٢٢)

هناك فرق دقيق بين السرد واستخدام عنصر القصّة والحكاية في التاريخ الروائي وبين الرواية وهو التعبير الفنّي للسرد. ينمّي الروائي السرد بتعبيره الدقيق والفنّي، «في حال أنّ السرد في التاريخ الروائي، -كما يقول جيرار جنيت- هو عبارة عن فعل تقريري.» (احمدي، ١٣٧٨ش: ٣٥)

في الحقيقة، يكمن الفرق بين استخدام السرد، في نوع القالب الذي يختاره الكاتب وفي هدفه. يهدف الروائي إلى خلق أثر فنّي، إلاّ أنّ المؤرّخ يقدّم تقريرًا ليعبّر عن حدث تاريخي. ويمكن أن نرى الطريقة الفضلى في الخلط بين قالبَي الرواية والتاريخ، في الرواية التاريخية.

عادة لا يوجد حدّ فاصل واضح بين الواقع والخيال، أو بين الواقع الذي يبدو لنا أنّه غريب كخيال، أو الخيال الذي يصبح واقعاً. يقول سعيد يقطين: "تضيق المسافة أحيانًا بين الواقع والخيال إلى درجة يصعب معها التمييز بين ما هو خيالي، وما هو واقعي. وقد تتّسع بينهما حتّى يصبح كلّ منهما مفارقًا للآخر ومقابلاً له. (يقطين، ٢٠١٧م)

يتفاعل الروائي في أعماله مع أحداث عصره، ويتفاعل في الوقت نفسه مع الخيال من ناحية ابتكاره في السرد. من هنا يأتي دور الخيال ليتفاعل مع الحدث التاريخي الذي يهمّ الروائي، فالنتيجة هي أنّ الخيال والواقع التاريخي يختلطان اختلاطاً يصعب فصلهما تمامًا.

يشير ربيع جابر في بداية روايته إلى أنّ «هذه الرواية من نسج الخيال. وأي شبه بين أشخاصها وأحداثها وأماكنها مع أشخاص حقيقيين وأحداث وأماكن حقيقية هو محض مصادفة ومجرّد عن أي قصد.» (٢٠١٦م: ٧) فبذلك يساعد الكاتب قارئه على أن يعرف مسبقاً أنّ الرواية ولو كانت تعالج حدثاً تاريخياً معيّناً حصل بالفعل، إلاّ أنّها من نسج الخيال في معظمها إن كان فيما يتعلّق بالأحداث أو الأماكن أو الأشخاص. وبطبيعة الحال، يشكّل الخيال ميزة أساسية لأيّ عمل أدبي، لأنّ النص إن لم يكن من صنع الخيال، لا نسمّيه أدبًا بالمعنى الضيّق لكلمة الأدب، وقد يكون

مجرّد التوثيق او التأريخ. إذن، الخيال ضرورة أساسية لدى الروائي وإن كان يستمدّ مقوّماته ممّا هو واقعي.

٢-٣- مماثلة الحقيقة (Verisimilitude)

في الحديث عن عناصر السرد التخييلي في الرواية التاريخية، علينا أن ننظر إلى مدى مماثلة الرواية للحقيقة. بغضّ النظر عن أن تكون الرواية تاريخية أم غير تاريخية، وبغضّ النظر عن الطريقة التي نعتمدها في نسج العناصر المختلفة للرواية التاريخية يجب أن تسرد أحداثها بطريقة تقنع القارىء بحدوثها، فيتقبّلها القارىء، وإن كانت الأحداث في الرواية لا تقع تمامًا كما في الواقع، بل هي عبارة عن مسلسل أحداث تشبه الواقع. هذا ما يمكن أن نعبّر عنه بـ"مماثلة الواقع". وللوصول إليها طرق يمكن أن يتّبعها الروائي.

يتمّ إخراج المشاهد في الرواية بطرق مختلفة، وتصبح جزءًا ضروريًا من الرواية أحيانًا، إلاّ أنّه يمكن حذفها أحيانًا دون أن يخلّ ذلك بالرواية، كالمشاهد التي يقدّمها الروائي عن الطبيعة: الرياح والأمطار أو غروب الشمس وشروقها. لكن في بعض الأحيان لا يمكن أن نترك المشهدية لأنّ المشهد يرتبط بأحداث الرواية ارتباطًا عميقًا.

يقوم ربيع جابر بمماثلة الواقع عن طريقين: الأوّل هو ما نسمّيه بـ "مسرحة الأحداث" أي إخراج المشاهد في الرواية (ميزانسن- scenery) والثاني عن طريق الوصف.

من العوامل التي تصنع مشهدًا في الرواية التاريخية، يمكن الإشارة إلى المكان الجغرافي للحدث، مهنة الشخصيات، عاداتهم، الفترة التي يقع فيه الحدث، والبيئة التي تعمل فيها الشخصيات. عندما يتمّ رصف هذه الميزات إلى جانب بعضها البعض، تكتمل المشهدية في الرواية. إذن المشهد هو قسم من الفعل الروائي الذي يُكتَب بشكل تفصيلي ودون تلخيص. (بيكهام، ١٣٨٨ش: ٤٤) كما أنّ البعض اعتبر أنّ المشهد هو المكان والزمان اللذين يقع فيهما الفعل الروائي. (ميرصادقي، ١٣٧٦ش: ٤٥٣)

يلجأ ربيع جابر من أجل تقديم مشهدية مكتملة في روايته، إلى تقديم صورة بانورامية من المدينة، أو القرية، أو القلعة أو السجن وغيرها، ويصف الميزات والعناصر التي تؤدّي وظيفة مهمّة في الرواية.

في بعض المشاهد يمكن أن يبدأ المشهد بتقديم بانوراما من الطبيعة أو بعض الأحداث الطبيعية، كالعاصفة أو نزول الأمطار... . وفي الرواية الحديثة، يتمّ تقديم المشهدية لحدث ما إلى القارىء بشكل غير مباشر، مثلاً عندما نربط حالات الطبيعة بالحالات النفسية للشخصيات. وهذه العلاقة موجودة في عالم الواقع أيضًا، فمثلاً اليوم الغائم يبدو مُحزنًا، بعكس اليوم المشمس الذي يوحي بنهار نشيط. لذلك، تنسجم المشهدية أحيانًا مع الحالات النفسية للشخصية الروائية.

في رواية "دروز بلغراد" يراعي ربيع جابر هذا الانسجام بين الطبيعة والحالات النفسية للشخصيات. على سبيل المثال، عندما يقوم بوصف الحقول حين تكون الشخصية الرئيسة سجينًا يمرّ في هذه الحقول ضمن طابور السجناء، لا يركّز على الناحية الجمالية للطبيعة، بل على الوجه المُحزن لها، حيث أنّه لا مجال للسجين أن يتمتّع برؤية الحقول الخضراء. «أزكمت أنوفهم وجوه ناعسة وبوارید تحرس المحصول. توقّف الجنود. تكلّموا مع الفلاّحين. بدا أنّهم أضاعوا الطريق. أحد المحابيس ركع على ركبة واحدة ونام: ارتفع شخيره. تحرّك الطابور...» (جابر، ٢٠١٦م: ٩٤)

وفي مكان آخر يصف الراوي النهر بشكل مزرٍ بعيد عن الجمالية. «أمطار الخريف وقعت عليهم بينما يتمدّدون في عربات تجرّها ثيران. بلغوا نهرًا أصفر المياه بعد ليلة أضاءتها البروق من دون أن يسقط مطر... نزلوا عند جسر خشبي محروق. قسّموهم إلى مجموعتين. حنّا ذهب للحفر ونقل الحجارة. شغيلة أجراء وسخرة سبقوهم إلى المقلع ونقروا تلاً من الحجارة الضخمة. قبل حلول الظهيرة دبّ فيهم الإنهاك. الضفّة عريضة رملية، والأقدام تغوص...» (جابر، ٢٠١٦م: ١٦٣)

في هذا المقطع، يرى الراوي المناظر الطبيعية بعيون السجناء، فلذلك يركّز على النهر الأصفر والجسر المحروق، بدلاً من أن يصوّر جمال هذه المشاهد.

أمّا في مشهد آخر، وهو مشهد الهروب من السجن، فيتمايل كلام الروائي في تقديم مشهدية الطبيعة بين البشاعة والجمال، بل أقرب إلى الجمال، لأنّ هناك أمل لدى السجين بإنقاذ نفسه من السجن. «كان يرتعش وخاف أن يفقد الوعي مرة أخرى. "أنجو؟" تحرّك مستعينًا بضوء بعيد يتلامع ثم يختفي. قبيل الفجر تباعدت الغيوم ولمع كوكب الزهرة. ديدان بلون الدم سبحت في عينيه. انتبه أنّه يهذي ويأمر نفسه بالركض. نسمة هواء مباغتة جلّدت العرق الغزير على ظهره. اندفع مترنّحًا كأنّه لُسع بسياط. لم يقع لكنّه تكوّم على الأرض وقبض حفنة تراب ومسح رقبته. مع شعاع الشمس الأوّل ارتجف كطفل يخرج من رحم أمّه... بانت مدينة في البعيد، غائمة

رمادية، ترتفع فوق بيوتها شوكة مثلّثة من المآذن. ابتهج كأنّه ينظر إلى مدينته، كأنّ الربّ حمل بيروت إلى هنا من وراء البحر كي يقصّر عليه المسافة.» (جابر، ٢٠١٦م: ٢٠٠)

وكلّما يقترب الهارب من الحبس من وطنه، يزيد جمال الطبيعة. "السنابل ماجت من أجله. زغردت الحساسين كي يسمعها. نبحت كلاب حلب على الترك لكنّها لم تنبح في وجهه. اغتسل في بركة في خان البنادقة. قبل أن تعتكر المياه أبصر وجهًا مأكولاً بالشعر يتأمله مستغربًا من أعماق البركة... غسل رقبته وغسل لحيته وجلس على درجة حجرية مبرية". (جابر، ٢٠١٦م: ٢١٤)

وفي نهاية الرواية عند وصول السجين الهارب إلى لبنان، تصبح الطبيعة جميلة انسجامًا مع نفسية الشخصية الإيجابية والفرِحة. «فتح حنّا عينيه ورأى جبل صنّين برتقاليًا. لم يصدّق... صعقته المفاجأة. أطلّت بيروت مثلّثة المآذن كما يتذكّرها، مغمورة بنور الغروب، تسقفها أسراب الحمام. دارت الطيور في أقواس فرحة كأنّ الربّ أقام المدينة على هذا الشاطىء من أجل هذه الساعة...» (جابر، ٢٠١٦م: ٢١٨)

كل هذه المشهديات تساعد الروائي في الرواية التاريخية في إقناع القارىء بحدوث المشاهد والأحداث، بالرغم من بُعد الزمن الذي يعيشه القارىء بالنسبة إلى الأحداث التاريخية التي ترد في الرواية التاريخية.

كما أنّ هذه المشاهد تساعد الروائي في خلق شخصية روائية مكتملة مع حالاتها النفسية الباطنية انسجامًا مع متطلّبات الشكل الروائي، لأنّه كما يقول لوكاش، في معرض حديثه عن خلق شخصية درامية حركية، إنّ عظمة خلق الشخصيات لا تعتمد فقط على قدرة الكاتب على خلق الشخصية بحدّ ذاتها، بل في الحقيقة وقبل كلّ شيء على مدى ما يتوافر لديه من قدرة، ذاتيًا وموضوعيًا، على اكتشاف الشخوص والصدامات في الواقع الذي سيتطابق مع متطلّبات الشكل الدرامي الداخلية. (لوكاش، ١٩٨٦م: ١٥٧)

٢-٤ - وظيفة السرد والوصف في الرواية التاريخية

في الحديث عن التخييل في الرواية التاريخية، علينا أن نتحدّث عن السرد والوصف لكونهما عنصرين أساسيّين في الرواية. السرد أو القصّ (Narration) هو فعل يقوم به الراوي الذي يُنتج القصّة، وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب. ويشمل السرد، على سبيل التوسّع، مجمل

الظروف المكانية والزمنية، الواقعية والخيالية، التي تحيط به. يُطلق السرد كذلك على صيغة من صيغ الخطاب، وظيفتها وصف سير الحدث كفعل في زمن، وهو، بهذا المعنى (أي تمثيل الحوادث)، يقابل الوصف الذي يتناول عنصر الحدث كالشخصيات والفضاء، ويقابل التعليق الذي ينقل رأي الراوي (أو الكاتب) في الحدث، ويقال العرْض الذي به تتميّز المسرحية عن القصّة. (زيتوني، ٢٠٠٢م: ١٠٥)

أمّا الوصف (Description) في الرواية فيُعنى بتصوير الفضاء وعناصره المختلفة من الشخصيات والطبيعة والمدن والقرى والمنازل وغيرها، إن كان واقعيًا أم خياليًا. كما يهتمّ بتصوير الشخصيات بمظهرها الخارجي وعالمها الداخلي. لا رواية من دون وصف، وإنّه لأسهل علينا، كما يقول جيرار جينيت (G. Genette) أن نتصوّر وصفًا خاليًا من أيّ عنصر سردي من أن نتصوّر العكس، لأنّ كلّ إشارة إلى عناصر الحدث أو ظروفه يمكن أن تشكّل بداية وصف له. غاية الوصف هي إعادة تكوين الوضع (Situation) داخل السرد واستيعابه كسياق لغوي. فالأوضاع الخارجية التي يذكرها النصّ ينبغي أن تكون مفهومة لكي يصبح النصّ مفهومًا.(زيتوني، ٢٠٠٢م: ١٧١)

كما أنّ الوصف في الرواية يؤدّي إلى بطء الحركة، وأحيانًا إلى التوقّف. وفي الرواية الجديدة يشكّل الوصف نقطة توقّف يظهر الراوي من خلالها مأخوذًا بالشيء الذي يتأمّله وضائعًا فيه. (زيتوني، ٢٠٠٢م، ١٧٢)

يلتقي السرد والوصف في الرواية في الكثير من الأحيان، كما نرى في رواية "دروز بلغراد" حيث يعنىَ كاتبها بالوصف التفصيلي للأحداث والمشاهد والشخصيات في العديد من صفحات روايته خلال سرده للأحداث. وبما أنّ معظم أقسام الرواية خُصّصت للسجن، يلجأ الروائي إلى الوصف من أجل إبطاء إيقاع الزمن ليشعر القارىء بالمعاناة التي يشعر بها الشخصيات في السجن.

يؤدّي الوصف وظائف متعدّدة، منها: وظيفة واقعية، ومعرفية، وسردية، وجمالية، وإيقاعية. في الوظيفة الواقعية، يتمّ تقديم الشخصيات والأشياء والمدار المكاني والزماني كمعطيات حقيقية للإيهام بواقعيتها. والوظيفة المعرفية، هي تقديم معلومات جغرافية أو تاريخية أو علمية أو غيرها، ممّا يهدّد بتحويل النصّ إلى نصّ وثائقي أو تعليمي. أمّا الوظيفة السردية، فهي تزويد ذاكرة القارىء بالمعرفة اللازمة حول الأماكن والشخصيات وتقديم الإشارات التي ترسم الجوّ أو تساعد في تكوين الحبكة. والوظيفة الجمالية، تعبّر عن موقع الكاتب داخل نظام الجمالية

الأدبية. وأخيرًا الوظيفة الإيقاعية التي تُستخدم لخلق الإيقاع في القصّة. قطع تسلسل الحدث لوصف المحيط الجغرافي الذي يولّد تراخيًا بعد توتّر، وقطع تسلسل الحدث في موضع حسّاس يولّد القلق والتشويق، وبالتالي التوّتر. (زيتوني، ٢٠٠٢م، ١٧٢)

نرى في رواية "دروز بلغراد" أنواعًا مختلفة من الوصف الذي يؤدّي وظائف متعدّدة، لكنّ النوع الذي يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالرواية التاريخية هو الوظيفة الواقعية، فلذلك نكتفي بأن نتطرّق إليها. يستخدم الروائي الوصف لإقناع القارىء بواقعية الأحداث التي تقع في الرواية. وفي هذه الحالة نرى الوظيفة الواقعية للوصف. إنّ الأماكن المذكورة في رواية ربيع جابر هي أماكن واقعية، إلاّ أنّ وقوع أحداث الرواية فيها قد يكون من نسج الخيال. لذلك يستخدم الكاتب الوصف في هذه الأماكن لإقناع القارىء بواقعية الأحداث.

يبدأ جابر روايته في المكان الذي يحوز على أهمّية كبيرة في الرواية وهو السجن. لا ينحصر مدلول المكان هنا بالفضاء الجغرافي وإنّما يتعدّاه إلى الحدث وإلى التعريف بالشخصية الرئيسة. هو وصف متعدّد الأبعاد والوجوه. يقترن هنا السرد بالوصف، ويشير إلى وضع الشخصية الحالي إضافة إلى وضعها السابق وحياتها في الماضي. وصف ديستوبي لوجوه في السجن يستعيد به الروائي ماضي الشخصيات. «أيقظني الهدير وارتجاج الأرض. أين أنا؟ في حبس الهرسك أم في قلعة بلغراد؟ القيود الحديد منعتني من النهوض لكنّني أمدّ رقبتي ومن دون وعي أوشك أن أصبح كما في السنين البعيدة في بلدي البعيد: "بيض، بيض، بيض مسلوق". أسمع ركضًا وصراخًا ثمّ خبطات مرعبة فوقي-على وجه الأرض- كأنّ حيوانات أسطورية عملاقة تتراكض وتقع وتموت. خوار فظيع يملأ الفضاء وأشمّ رائحة اللحم الذي يحترق. الرعب يخترق عقلي كحدّ السيف. عرق بارد كالثلج يبلّ جسمي. أتجمّد كما يحدث في الكوابيس... عارفًا أنّني قد لا أخرج من هنا.» (جابر، ٢٠١٦م: ٩)

يلجأ جابرأحيانًا إلى سرد أحداث وإلى وصف شخصيات لإقناع القارىء بوجود تلك الشخصيات في عالم الواقع، وبالتالي بواقعية الرواية. منها عندما يتحدّث عن "يعقوب الوقّاد" والد حنّا، ويقول: "قضى حياته يحرق بدنه في بيت النار كي يستحمّ الآخرون بمياه ساخنة. طوال النهار يلقي حطبًا في الفرن أسفل حمام الدركاه وآخر الليل يفتح البوابة ويخطو خطوة ويلج بيته: غرفة ضيّقة دافئة شتاء وحارقة مثل جهنّم ما تبقى من السنة. أعطى بناته للطالب الأول عارفًا

أنّ الباقية منهن قليلاً في بيت السخام هذا مصيرها الاختناق. أحبّهنّ أكثر من نفسه وجمع المهور واشترى قطعة الأرض المربعة المتاخمة لكنيسة مار إلياس كي لا يقول الناس إنّه مات من دون أن يترك شيئًا للصبي. أراد لحنّا فرصة العيش تحت الشمس، في المكان المشرع على الهواء الطلق وغناء العصافير وثرثرة البشر. لم يرد له أن يرث النار التي ورثها عن أبيه." (جابر، ٢٠١٦م: ٣٧)

في هذا المقطع ومن خلال حديثه عن والد حنّا وبعض الأعراف السائدة في أيّامه كتأمين مهر للبنات وشراء أرض لضمان مستقبل الصبي، يزيد من قدرة النصّ على مماثلة الواقع.

وفي الحقيقة، يقف الروائي على التفاصيل الدقيقة في حياة الناس في تلك الفترة، إن كانت في حياتهم اليومية الحرّة أو حياة السجناء والجنود وضبّاط الجيش، إضافة إلى أوضاع المناطق والأقاليم من خلال متابعة حياة البطل ابتداء من لبنان وصولاً إلى بلاد البلقان، وذلك من أجل التركيز على واقعية حياة البطل.

٢-٥- الحوار

يُعتبر الحوار (Dialogue) عنصرًا هامًّا من عناصر النصّ الروائي، وإن لم يكن عنصرًا رئيسًا كما هي الحال في النصّ المسرحي. «استحوذت بنى السرد، أي منطق الأحداث ونظام الشخصيات وتسلسل الزمن، على جهود النقّاد في الماضي، فأهملوا الحوار وتركوه محصورًا داخل الدراسات المسرحية. ولكنّ الأمر تغيّر بعد التطوّر الذي شهدته سيمياء السرد (التي تدرس كلّ ما يشكّل علاقة ويعبّر عن معنى في السرد) ولسانية القول (التي تدرس الشروط والظروف والمحدِّدات والقواعد والمبادىء التي ترعى تبادل الكلام). والحوار هو تمثيل للتبادل الشفهي، وهذا التمثيل يفترض عرْض كلام الشخصيات بحرفيته، سواء كان موضوعًا بين قوسين أو غير موضوع.» (زيتوني، ٢٠٠٢م: ٧٩)

يؤدّي الحوار كما الوصف، وظائف متعدّدة في الرواية، إذ يساعد في تطوّر الأحداث. كما أنّ الحوار «إذا تناول أحداث الماضي أكّد صحّة هذه الأحداث وخلق بينها الانسجام، وإذا تناول المستقبل منح القارىء أداة الاستشراف والحكم على سير الرواية.» (زيتوني، ٢٠٠٢م: ٨٢)

استخدام الحوار في الرواية التاريخية أسلوب ذكي يلجأ الروائيون إليه من أجل التأكيد على وقوع الأحداث من جهة، وعلى تخفيف دور الراوي في السرد وإعطاء النصّ حركة ونشاطا من جهة

ثانيةٌ. ويستعين ربيع جابر في روايته التاريخية بهذه الوظيفة للحوار، حيث أنّه يحاول إقناع القارىء بوقوع الحدث، إضافة إلى أنّ الحوار يضفي على النصّ حركة وفعالية خاصّة بعد السرد الكثير الذي نشاهده في الرواية.

من نماذج هذا النوع من الحوار في الرواية، ما دار بين ضابط وأحد المحابيس الذين أطلق سراحهم ليخدموا في الجيش العثماني عند الخروج من الهرسك.

«... والطريق إلى صوفيا طويلة؟

ليست قصيرة. المهمّ أن نصل قبل الثلوج.

الثلج ما زال بعيدًا. لم يبرد الطقس كفاية بعد.

انتظروا حتّى تبلغ الجبال.

صوفيا في الجبال؟

هذه البلاد كلّها جبال. لهذا نسمّيها البلقان: الجبال المغطّاة بالشجر.

ومن صوفيا إلى إسطنبول الطريق طويلة؟

ابتسم الضابط وهو يُخرج كيس تبغه الصغير:

مثل مسافة الطريق من إسطنبول إلى جبل لبنان.» (جابر، ٢٠١٦م: ١٣٤)

في هذا المقطع الذي يحتوي إشارات مكانية أيضًا، ينجح الكاتب في استخدام الحوار كوسيلة لتطوير الأحداث ولإضفاء صفة الواقعية على الحدث، إضافة إلى كسر الرتابة في النصّ وإعطائه الحيويّة.

٢-٦- مراجع الرواية

ما يميّز رواية "دروز بلغراد" التاريخية عن بعض الروايات التاريخية الأخرى، هو الذكر الدقيق والشامل للمصادر والمراجع التي لجأ إليها الروائي في سرده التخييلي. وهذه المراجع هي عشرة، ستّة منها باللغة الانكليزية وأربعة بالعربية، وكلها تدرس الحقبة التاريخية التي تقع فيها أحداث الرواية والتي شهدت نفي مجموعة من الدروز بعد حرب أهلية دامية. وهذا على غير عادة معظم الروائيين، الأمر الذي يشير إلى محاولة الكاتب لتقريب روايته من التاريخ الحقيقي.

إنّ الرجوع إلى مراجع تاريخية في التأليف الروائي، أمر مهمّ بحد ذاته، فلذلك راجعنا تلك المراجع، من أجل الاطّلاع على مدى استخدام الكاتب منها في روايته. هناك كتابان بالعربية، وكتابان آخران بالانكليزية تُعتبر من أبرز المراجع وأهمّ من غيرها فيما يتعلّق برواية "دروز بلغراد"، لأنّها ترتبط ارتباطًا وثيقًا بتلك الفترة التي وقعت فيها أحداث الرواية. كتاب "مشهد العيان بحوادث سوريا ولبنان" سنة ١٩٠٨م، لميخائيل مشاقة وهو من عائلة يونانية الأصل ولد في لبنان وشاهد مذبحة الشام (ص١٢) وأنهى كتابة هذا الكتاب عن حوادث سوريا ولبنان، سنة ١٨٧٣م.

يبدأ هذا الكتاب بتوثيق حوادث بارزة في منطقة سوريا ولبنان منذ أواخر القرن الثامن عشر حتى سنة ١٨٧٣، في مائة وسبعين فصلاً، ويتزامن الفصل المائة وأربعة وأربعون مع سنة ١٨٦٠ التي تبدأ فيها أحداث رواية "دروز بلغراد" أي القتال والمذابح التي وقعت بين الدروز والمسيحيين. ما يلفت في المقارنة بين الكتابين أنّ ربيع جابر استند على كتاب مشاقة في الأحداث العامّة التي حدثت في لبنان في تلك الفترة. أمّا بالنسبة إلى تفاصيل الأحداث والأماكن والشخصيات، فكلّها من نسج خيال الروائي. إنّ "حنّا يعقوب"، الشخصية الرئيسة في رواية جابر هو مواطن مسيحي لبناني من عامّة الناس، إلاّ أنّ كتاب مشاقة لم يأت على ذكر أيّ حدث مماثل لأي مواطن عادي، بل اكتفى بذكر الأحداث البارزة المتعلّقة بالشخصيات كنفي المفتي وبعض الشخصيات الآخرين إلى قبرص وجزيرة رودس وبلاد الأروام. (مشاقة، ١٩٠٨م: ١٨٩)

أمّا بالنسبة إلى قضيّة نفي ٥٥٠ درزيًا لبنانيًا إلى بلغراد، التي وردت في رواية ربيع جابر، فما يشبه من الحدث في كتاب مشاقة هو أنّه يشير إلى أنّ فؤاد باشا أمر بإلقاء القبض على عدد كبير من الدروز الذين يفوق عددهم الخسمائة. (مشاقة، ١٩٠٨م: ١٩٣) ففي هذه القضية أيضًا يكون الروائي قد حصل على معلومات عامّة عن الحدث فغيّر فيه بناء على خياله القصصي. إضافة إلى استلهامه للجوّ العامّ السائد في بيروت ولبنان بشكل عامّ من جرّاء المعارك والمذابح التي مرّت بها البلاد، ولذلك سمّى مشاقة سنة ١٨٦٠م "سنة الأهوال والاستبداد" (مشاقة، ١٩٠٨م: ١٥٧)

فيما يتعلّق بأحداث لبنان هناك كتاب آخر استند عليه الروائي، وهو "الحركات في لبنان إلى عهد المتصرّفية" ليوسف غضبان أبوشقرا ويوسف خطّار أبوشقرا، الذي حرّره عارف أبوشقرا سنة

١٩٥٢. وهو كان في الأصل مخطوطة تعنى بالأحداث الفوضوية التي مرّ بها لبنان تبدأ من نهاية عهد الأمير يوسف الشهابي وبداية عهد الأمير بشير وتنتهي بعهد داود باشا المتصرّف الأوّل في لبنان. يتضمّن الكتاب معلومات عن النزاعات في لبنان وأحداث سنة ١٨٦٠م برواية أحد الدروز.

أمّا بالنسبة إلى الكتب الأجنبية، فاطّلعنا على كتابين اتّخذهما جابر مرجعًا لروايته، الأوّل هو "الهرسك، أو عمر باشا والمتمرّدون المسيحيون[1]" لجورج أربوطنوت صدر سنة ١٨٦٢م. يتضمّن الكتاب تقريرًا عن صربيا وظروفها الاجتماعية والسياسية والمالية، إضافة إلى خريطة للمنطقة الأوروبية التي كانت تقع تحت سيطرة العثمانيين. نتبيّن بعد الاطّلاع على هذا الكتاب أنّ الروائي جابر اعتمد عليه في المعلومات الجغرافية من الجبال والوديان والأنهار والغابات والقلاع والجسور القديمة، إضافة إلى معلومات عن الناس الذين يعيشون في تلك المناطق وعن عاداتهم ومعتقداتهم وتقاليدهم.

والمرجع الانكليزي الثاني هو كتاب "صربيا والصربيون[2]" لويليام دنتون الذي جمع محتويات الكتاب خلال زيارته إلى صربيا وبلغراد. ويشير في بداية الكتاب إلى أنّ محتوياته مأخوذه بشكل رئيسي من رسائله إلى عائلته. (Denton, 1862: III) ويهتمّ الكاتب بالأحداث والشؤون التي يعتقد أنّها من الممكن أن تثير اهتمام عائلته. يساعد هذا الكتاب الروائي في الحصول على معلومات عن جغرافيا صربيا وتاريخها ومعالمها التاريخية، وبعض الملاحظات السياسية، والنفوذ التركي فيها، إضافة إلى وصف بلغراد وجمال طبيعتها.

في الواقع تساعد المراجع المذكورة الروائيَ في الحصول على بعض المعلومات التاريخية والجغرافية والاجتماعية العامّة المتعلّقة بلبنان أو صربيا وبالمناطق التي تقع بينهما والتي مرّ بها بطل الرواية مع سجناء آخرين. مع الإشارة إلى أن الروائي يبقى حرًّا في خلق أحداث روايته شخصيّاتها.

لا يهمّ ربيع جابر الحدث بحد ذاته، بل ما يهمّه هو تحويله إلى مادّة روائية. لكن، من المؤكّد أنّ اختيار هذا الحدث من بين أحداث مختلفة يدلّ على أهميته لدى الكاتب. فقد فضّل العودة إلى تاريخ بلاده لبنان لرسم عالمه الروائي، واختار من الناس العاديين بطلاً لروايته. بطل لا يؤدّي دورًا في صناعة أحداث الرواية، بل يتأثّر بالأحداث وتداعياتها.

---

[1] - Herzegovina; or, Omer Pasha and the Christian rebels, George Arbuthnot.

[2] - Servia and Servians, Willam Denton.

٣- النتائج

نستنتج ممّا سبق أنّ ربيع جابر اعتمد التطرّق إلى التاريخ كمبدأ في كتابته الروائية، وحاول الجمع بين التاريخ والخيال في روايته. ولبلوغ غايته هذه، استفاد من أساليب جمالية كتوظيف الوصف في النصّ، كما أنّه اعتمد الموازنة بين الخيال والتاريخ، وإن كانت حصّة الخيال أكبر من حصة الواقع التاريخي في صفحات الرواية.

استطاع ربيع جابر أن يجد انسجامًا وتلاؤمًا بين الوصف وبين الفضاء الأسود السائد في معظم الرواية، ونجح في إقناع القارىء بواقعية أحداثها عن طريق التطرّق إلى الأجواء المحزنة والمعاناة التي يعاني منها السجناء، ووظّف الوصف من أجل مماثلة الواقع في الرواية، وإثارة عواطف القارئ. هذا إضافة إلى اعتماد الكاتب الحوار تفاديًا للرتابة في النصّ السردي ولمساعدته في إقناع القارىء بوقوع الأحداث على أرض الواقع، وإن كانت من نسج خياله.

لجأ جابر إلى كتابة التاريخ الاجتماعي وإلى توثيق حياة فئة من الناس في حقبة تاريخية سوداء من تاريخ بلاده. ولكنّه في الوقت نفسه كتب تاريخه الخاصّ بإضافة عناصر خيالية إلى هذا التاريخ. ولقد عمل على تحليل نفسية شخصيات روايته البسطاء مصورًا آلامهم وأحزانهم، دون أن يهمل أملهم بلحظات فرح تتحقّق في نهاية الرواية.

المصادر والمراجع

- أبوشقرا، يوسف غضبان؛ أبوشقرا، يوسف خطّار (١٩٥٢م)، *الحركات في لبنان إلى عهد المتصرفية*، تحرير عارف أبوشقرا، بيروت: مطبعة الاتّحاد.
- احمدى، بابك (١٣٧٨ش)، *رساله تاريخ*، تهران: نشر مركز.
- استنفورد، مايكل (١٣٨٦)، *درآمدى بر تاريخ پژوهى*، ترجمه مسعود صادقى، چاپ سوم، تهران: سمت.
- بيكهام، جك. ام. (١٣٨٨ش)، *صحنه و ساختار در داستان*، ترجمه پريسا خسروى سامانى، تهران: رسش.

- پارسانسب، محمد (١٣٩٠)، *نظريه و نقد رمان تاريخى فارسى*، چاپ دوم، تهران: نشر چشمه.
- جابر، ربيع (٢٠١٦م)، *دروز بلغراد*، الطبعة السادسة، بيروت: دار التنوير.
- زرين كوب، عبدالحسين (١٣٧٤)، *آشنايى با نقد ادبى*، چاپ سوم، تهران:سخن
- زيتوني، لطيف (٢٠٠٢م)، معجم *مصطلحات نقد الرواية*، الطبعة الأولى، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر.
- السعيدي، عبد الكريم (٢٠٠٨م)، *شعرية السرد في شعر أحمد مطر: دراسة سيميائية جمالية في ديوان لافتات*. لندن: دار السياب.
- شايگان‌فر، حميدرضا (١٣٨٦)، *نقد ادبى*، چاپ سوم، تهران:دستان.
- عبداللهيان، حميد (١٣٨١ش)، *جنبه هاى ادبى در تاريخ بيهقى*، اراك: دانشگاه اراك.
- غلام، محمد (١٣٨١ش)، *رمان تاريخي، سير و نقد و تحليل رمان تاريخى فارسى ١٢٨٤-١٣٣٢*، تهران، نشر چشمه.
- لوكاش، جورج (١٩٨٦م)، *الرواية التاريخية*، ترجمة صالح جواد الكاظم، الطبعة الثانية، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- مرتاض، عبد الملك (١٩٩٨م)، *في نظرية الرواية بحث في تقنينات السرد*، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- مشاقة، ميخائيل (١٩٠٨م)، *مشهد العيان بحوادث سوريا ولبنان*، مصر: لا نا.
- ميرصادقى، جمال (١٣٧٦ش)، *عناصر داستان*، تهران: سخن.
- يقطين، سعيد (٢٠١٧)، *رواية الخيال الواقعي*، **القدس العربي**، ١ فبراير ٢٠١٧.
- المعلوف، عيسى اسكندر (١٩٨٤)، *تاريخ زحلة*، الطبعة الثالثة، لبنان: إدارة جريدة "زحلة الفتاة".

- Arbuthnot, George (1862), *Herzegovina*: *Omer Pacha and the Christian rebels: with a brief account of Servia, its social, political, and financial condition*. London: Longman.
- Denton, William (1862), *Servia and Servians. London*: Bell and Daldy.
- Fawaz, Leila Tarazi (1994), *An occasion for war: civil conflict in Lebanon and Damascus in 1860*. Beirut: center for Lebanese studies.
- Vocke, Harald (1978), *The Lebanese war: its origins and political dimensions*. London: C Hurst & Co Publishers Ltd.

References

- Abdollahian, H. (2002), *"Literary Aspects of Beyhaghi's History",* Arak: Arak University [In Persian].
- Abou Chakra, Y. G. and Abou Chakra, Y. K. (1952), "*Movements in Lebanon Until Motasarrifite Era",* Edited by Aref Abou Chakra, Beirut: Al Ittihad Printing [In Arabic].
- Ahmadi, B (1999), *"History Message",* Tehran: Markaz Publishing [In Persian].
- Al Maalouf, I. (1984), *"Zahle History",* Third Edition, Lebanon: "Zahle Al Fatat" Newspaper Management [In Arabic].
- Al Saiedi, A. (2008), *"Ahmed Matar's Narration Poetry: Aesthetic Semiotic Study in Lafitat Volume",* London Al Sayab Publishing [In Arabic].
- Arbuthnot, George (1862), "Herzegovina; Omer Pacha and the Christian rebels: with a brief account of Servia, its social, political, and financial condition", London: Longman, Green, Longman, Roberts, & Green.
- Bekham, J, (2009) "*Scene and Structure in a Story",* Translated by Khosravi Samani, P. Tehran: Rasesh [In Persian].
- Denton, William (1862), *"Servia and Servians"*, London: Bell and Daldy.
- Fawaz, Leila Tarazi (1994), *"An occasion for war: civil conflict in Lebanon and Damascus in 1860",* Beirut: center for Lebanese studies.
- Gholam, M. (2001) "*Historic Novel, Course of Critique of Persian Historic Novel 1905-1953"*, Tehran: Cheshmeh [In Persian].
- Jaber, R. (2016), *"Belgrade Druze",* Sixth Edition, Beirut: Al Tanwir Publishing [In Arabic].
- Loukash, G. (1986*), "The Historic Novel"* , Translated by Saleh Jawad Al Kazem, Second Edition, Baghdad: Dar Al Shoun Al Thakafiya Al Ammah [In Arabic].
- Machakah, M. (1908), *"Eye Witness to Syria, Lebanon and Egypt Incidents",* Lana [In Arabic].
- MirSadeghi, J. (1997), "Elements of a Novel", Tehran: Sokhan [In Persian].
- Mortad, A. (1998), *"In Narraation Theory, a Discussion",* Kuwait: National Council for Culture, Arts and Literature [In Arabic].
- Parnasab, M. (2011), "*Theory and Critique of Historic Persian Novels"* , Second Edition. Tehran: Cheshmeh Publishing [In Persian].
- ShayganFar, H. (2007) *"Literary Critique"* , Third Edition. Tehran: Dastan [In Persian].
- Stanford, M. (2007) *"Introduction to Historic Studies"* , Translated by Massoud Sadeghi, Third Edition. Tehran: Semat [In Persian].

- Yakteen, S. (2017), *"Realistic Fiction Novel",* Al Qods Al Arabi 1 February, 2017 [In Arabic].
- Vocke, Harald (1978), *"The Lebanese war: its origins and political dimensions",* London: C Hurst & Co Publishers Ltd.
- Zaitouni, L. (2002), *"A Dictionary of Novel Critique",* First Edition, Beirut: Lebanon Publishing and Dar Al Nahar Publishing [In Arabic].
- ZarrinKoup, A. (1995) *"Acquaintance with Literary Critique",* Third Edition. Tehran: Sokhan [In Persian].

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

جلوه‌های روایت‌گری تخیلی تاریخی در رمان "دروزیان بلگراد"

فاطمه پرچگانی رایانامه: fparchegani@khu.ac.ir
دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران (نویسنده مسئول)

چکیده

رمان تاریخی، عموما وقایع و مواد تاریخی را به عنوان شاکله اصلی خود به کار می گیرد و می‌کوشد شخصیت‌های خود را از میان شخصیت‌های تاریخی انتخاب کرده، همراه با حوادث و جریان‌های مسلط تاریخی در لابه لای عناصر به کار گیرد. اما از طرفی نباید نویسنده رمان را هنگام خلق اثر همچون مورخ پنداشت؛ چرا که او قبل از هر چیز یک ادیب است و تفاوت نگارش اثرش در وجه هنری بودن قضیه است و لذا این مهم، ناگزیر عنصر خیال را به عنوان عنصر راهبردی، فراروی نویسنده قرار می‌دهد و باعث می‌شود تا حوادث و شخصیت‌های تاریخی به عناصر اصلی یک اثر ادبی تبدیل شوند. رمان "دروز بلگراد" اثر ربیع جابر، رمانی است تاریخی که نویسنده در آن، همواره می‌کوشد بین حالات درونی خود با وقایع تاریخی/ادبی نوعی همگرایی ایجاد کند و همین امر باعث برتری حضور ادبی او بر جلوه تاریخی آن می شود. در نوشته حاضر برآنیم تا برداشت هنری نویسنده در روایت وقایع تاریخی را در رمان مذکور بیان کنیم. نتایج نشان می‌دهد که ربیع جابر برای این که بین خواننده و روایت تاریخی ارتباط برقرار کند، به کارکرد واقعگرایانه رمان متوسل می‌شود.

کلید واژه‌ها: رمان تاریخی، روایت، تخیل، دروز بلگراد، پژوهش های روایت شناسی عربی.

استناد: پرچگانی، فاطمه. پاییز و زمستان (۱۳۹۸). جلوه‌های روایت‌گری تخیلی تاریخی در رمان دروزیان بلگراد (به زبان عربی). مطالعات روایت شناسی عربی، ۱(۱)، ۳۰۱-۲۷۸.

مطالعات روایت شناسی عربی، پاییز و زمستان ۱۳۹۸، دوره۱، شماره۱، صص. ۳۰۱-۲۷۸.
دریافت: ۱۳۹۸/۱۰/۳ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۲/۶

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

STUDIES IN ARABIC NARRATOLOGY

PRINT ISSN: 2676-7740 eISSN:2717-0179

Similarities of the event in *the procession of captives on the fortieth day.*

Abdulelah Abdulwahhab Hadi abdalellah.hadi@uokufa.edu.iq
Professor of Arabic Language and Literature, Faculty of Basic Education, Arabic Language, Department, University of Kufa, Iraq. (Corresponding Author)

Bassam Dawood Al-Zubaidi bassamd.alzubaidi@uokufa.edu.iq
Assistant lecturer of Arabic Language and Literature, Faculty of Basic Education, Arabic Language, Department, University of Kufa, Iraq.

Abstract

The work searches for the structure of the event and its analogies in the text, trying to benefit from (Todorov's) study of patterns, which were identified by three styles: (inclusion, rotation and succession). The problem is related to uncovering the origins of the creative fictional text through the structural approach, in order to open a new horizon for analyzing the fictional text, which makes the text more effective. The revolution of Imam Hussein, peace be upon him, is eternally immortal, not dead after successive ages, and it will not be forgotten, but rather becomes more lenient. Over the years. And the immortality of the Hussaini Revolution lies in many reasons, including its reform goal and its wise leadership, then its humanity, which it draws from values and ideals, and the Hussaini Councils have a great impact on their perpetuation, especially in the days of Muharram and Safar, and these councils include preaching and counseling, knowledge of legislation and what a person needs in terms of science and concepts. Other, and the imams (peace be upon them) emphasized the revival and establishment of these councils in order to reinforce the eternity of the goals of Imam Hussein, peace be upon him, and his revolution.

Keywords: the event and its analogies, the procession of sabaya on the day of the fortieth, the sequence, the rotation, the inclusion, the systems, the Arabic narrative.

Citation: Al-Ardawi, A., Al-Zubaidi, B. Autumn & Winter (2019-2020). Similarities of the event in the procession of captives on the fortieth day. Studies in Arabic Narratology, 1(1), 302-318. (In Arabic)

Studies in Arabic Narratology, Autumn & Winter (2019-2020), Vol. 1, No.1, pp. 302-318
Received: January 26, 2020; Accepted: March 28, 2020

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

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

تماثلات الحدث في مسير السبايا يوم الأربعين

عبدالوهاب عبدالإله العرداوي البريد الإلكتروني: abdalellah.hadi@uokufa.edu.iq
أستاذ قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الكوفة
بسام داود سلمان الزبيدي البريد الإلكتروني: bassamd.alzubaidi@uokufa.edu.iq
أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الكوفة

الإحالة: العرداوي، عبدالوهاب عبدالإله؛ الزبيدي، بسام داود سلمان. خريف وشتاء (٢٠١٩-٢٠٢٠). تماثلات الحدث في مسير السبايا يوم الأربعين. دراسات في السردانية العربية، ١(١)، ٣٠٢-٣١٨.

دراسات في السردانية العربية، خريف وشتاء ٢٠١٩-٢٠٢٠، السنة١، العدد١، صص. ٣٠٢-٣١٨.

تاريخ الوصول: ٢٠٢٠/١/٢٦ تاريخ القبول: ٢٠٢٠/٣/٢٨

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

الملخص

لقد كُتب الخلود لثورة الإمام الحسين عليه السلام لأسباب عدّة منها: الدور الذي مارسته بقية البيت الحسيني الذي تعرّض للسبي حيث كان الأداة الإعلامية الرائدة التي اضطلعت بحمل رسالة عاشوراء ونشرها للعالم. فالنصّ السردي المأثور عن السيدة الحوراء زينب بنت علي عليها السلام وسائر حرائر الرسالة يحدّثنا أنّ المعسكر الأموي بات عاجزاً عن مجاراة خطاب السبايا الذي أزاح القناع عن وجه السلطة الكالح.

محدودة، وخطة مسبقة وتأثيرها في إنتاج اللوحة إذ قال: «وشبيه بهذا ما يقع في الرسم، فلو أنّ رساماً أفاض في التلوين بأجمل الألوان بغير خطة مرسومة لجاء عمله أدنى منزلة وجمالاً من رسامٍ يرسم صورة تخطيطه»(هلال، ١٩٧٣م:٦٦)، والحدث يتأتى من أفعال الشخصيات وهذه الأخيرة لابد أن توجد في زمن ما ومكان ما لتؤدي أفعالها لتصب أخيرا مجتمعة في قالب النص الذي تشكله.

لقد جاء الاهتمام بنسق بناء الأحداث وطريقة انتظامه على يد الشكلانيين الروس، إذ ميزوا بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، فالمتن الحكائي هو نظام عرض الأحداث بلا اعتبار زمني لشكل تتابع لا يراعي سببية داخلية ولا يخضع لصياغة الكاتب أو الراوي أما المبنى الحكائي فهو عرض الأحداث على وفق خضوعها لمبدأ السببية، أي مراعاة نظام ظهورها في العمل وعلى هذا يُعّد صياغة فنية للمتن الحكائي(باختين، ترجمة: الخطيب، ١٩٨٢م:١٢٢) كما كشفت الدراسة التي قدّمها الشكلانيين الروس عن وجود انساق متعددة للأحداث منها التضمين والتأطير والتتابع والتوازي والتحفيز والاستدارة والنضد والخلط (باختين، ترجمة الخطيب، ١٩٨٢م: ١٢٢) أما بروب فلقد عدّت دراسته من أخصب المحاولات التي وضعت ضوابط دقيقة لدراسة الأنساق التي تتخذها الأحداث، فلقد قدّم أنواعاً أربعة من دون تسميتها بل قدّمها بشكل رسوم توضيحية أطلق عليها البنيويون فيما بعد المصطلحات الدقيقة (العاني، ١٩٨٦م: ٢٢)، وهي:

١- التوالي أو التتابع.

٢- التداخل أو التناوب.

٣- التضمين.

٤- النضد أو النظم.

أما دراسة تودوروف للأنساق، فقد جاءت اختزالاً لدراسة الروس إذ حددّها بثلاثة أنماط (تودروف، ترجمة سبحان وصفا، ١٩٨٨م:٧٠)، وهي:

١-التتابع او التسلسل : وهو تتابع سرد الأحداث للقصة الأولى ثم الشروع بسرد أحداث القصص الأخرى.

٢-التضمين : إدخال قصة في قصة أخرى.

ونجد مثل هذا في قول الراوي : «لما قاربوا الكوفة اجتمع أهلها للنظر على بنات رسول الله، فأشرفت امرأة من الكوفيات وقالت : من أي الأسارى أنتن؟ فأجابت بنات علي: نحن أسارى آل محمد صلى الله عليه وآله وسلم، فنزلت من سطحها فجمعت لهن ملأ وأزرا ومقانع وأعطتهن»(الكعبي، لا ت:١٠٦).

لابد للأحداث من أن تناغم بشكل حركي ومتواتر، وهذا ما يساعد على بناء متسق ومتوائم مع الموضوع الرئيس، فلا تأتي مقحمة على النص إلا في حالات نادرة، حتى لا يشعر القارئ بالإقحام، إذ يقوم الكاتب بجمع شتاتها شيئا فشيئا.

فالحدثان المضمّنان آنفا الذكر قد ركّزا على قضية الحجاب على نقيض الآخر الذي يحاول سلبه من بنات رسول الله صلى الله عليه وآله وسلم. وهنا نستدعي قول الإمام الحسين (عليه السلام) في خضم المعركة : «إني لم أخرج أشراً ولا بطراً وإنما خرجت لطلب الإصلاح في أمة جدي صلى الله عليه وآله وسلّم لآمر بالمعروف وأنهى عن المنكر وأسير بسيرة جدّي وأبي» (المجلسي، ٢٠٠٨م: ٣٢٩)، لم يخرج الإمام الحسين من أجل مصلحة فئوية ضيقة ولا رغبة في سلطة، أو طلبا لجاه، فهو ابن فاطمة سيدة نساء العالمين عليها السلام، وجده النبي الأكرم صلى الله عليه وآله وسلم، وأبوه علي المرتضى، بل الإصلاح وهو بطبيعة الحال امتداد لدعوة النبي صلى الله عليه وآله وسلم، (إنما بعثت لأتمم مكارم الأخلاق) (العتكي،١٩٨٨م:٢٤٧). بلغ الفساد في الدولة بكل مفاصلها، وبات الإصلاح لا يتم إلا بالثورة ضد الظلم والفساد ابتداءً من يزيد الذي يمثل رأس الدولة، وهو شارب الخمر، منتهك الحرمات، متجاهر بالكفر، ذو المقولة المعروفة (لعبت هاشم بالملك فلا خبر جاء ولا وحي نزل) (ابن كثير،١٩٩٠م: ١٩٢) لذا يرى الإمام الحسين (عليه السلام) أن من الواجب الخروج لإحياء نهج الرسالة النبوية الشريفة.

يذهب (تودوروف) إلى أن هذا النسق، أعني (التضمين) بمعناه وما يؤديه من وظائف، يكون وجوده أساساً في كل حكاية (جنداري،٢٠٠١م،ص٨٤). فمن أهم الوظائف التي يؤديها علاوة على كونه محاولة لملأ الفراغ في العمل ووسيلة للتنويع (الماضي،١٩٩٣م،ص٢٨٩) فهو يقوم بوظيفة (الأرصاد) وهذا الأخير حسب تعريف (ريكاردو) هو أن تتمرى القصة الكبيرة في القصة الصغيرة (العاني، ١٩٩٤م:١٧)، وتقدم القصة المضمنة تنبؤاً بنهاية أحداث القصة الكبيرة أو القصة الأم.

وثمة علاقات تربط بين القصة المضمنة والقصة الأصلية أو الأم وهي (عبدالقادر،١٩٩٨م:١١٠):

قصة مقتل علي الأكبر وموقف زينب عليها السلام بعد زعم ابن زياد قتل الامام علي بن الحسين (عليه السلام) فيقول: «التفت ابن زياد إلى علي بن الحسين عليه السلام فقال من هذا؟ فقيل: علي بن الحسين. فقال: إليس قتل الله عليا؟ فقال علي عليه السلام: كان لي أخ يقال له علي بن الحسين قتله الناس. فقال: بل قتله الله. فقال علي عليه السلام: (الله يتوفى الأنفس حين موتها، والتي لم تمت في منامها). فقال ابن زياد: وبك جرأة على ردّ جوابي؟ خذوه فاضربوا عنقه. فسمعت به عمته زينب، فتعلقت به، فقالت : يا بن زياد حسبك من دمائنا، أنك لم تبق منا أحدا، فإن كنت قد عزمت على قتله فاقتلني قبله.» (الكعبي،لات: ١١٨).

أورد الراوي هاتين القصتين رغم اختلاف الأزمنة والأمكنة بينهما، فالقصة الأولى تحكي إيداع الإمامين (الحسن والحسين) (عليهما السلام) وسائر المؤمنين من رسول الله (صلى الله عليه وآله وسلم) للناس. وحدث هذا بطبيعة الحال في المدينة وفي حياة النبي الأكرم (صلى الله عليه وآله وسلم)، أما القصة الثانية، فهي تحكي كيف أن زينب عليها السلام أفدت علي بن الحسين بروحها، عندما أراد ابن زياد قتل علي بن الحسين.

لقد عدّ (شجاع العاني) هذا النسق من أرقى أنواع السرد في الرواية العربية فإنه يعد بناء السرد في الرواية على أساس هذا النسق من العوامل المهمة التي تصوغ جماليات السرد، إذ تكون معالجة الأحداث في هذا النسق طبقاً لكيفية وقوعها بغض النظر عن تواليها غير مراعية للتسلسل الزمني والضوابط المنطقية، إذ تكون معنية بتداخل وتقاطع الأحداث فيما بينها.

٣ - نسق التتابع :

يقوم هذا النسق على سرد الأحداث في النص بشكل خطي تأريخي دون أن يكون هناك اختلاف عن المتن في تسلسلها، إذ تبدأ الأحداث هنا من نقطة معينة وتستمر في سيرها الطبيعي والمنطقي حتى تصل إلى نهاية محددة.

ويعد هذا النسق من أكثر الأنساق البنائية شيوعاً «فقد هيمن مدة طويلة على فن القص بمختلف أجناسه فقد كانت تقص الأحداث للسامع بنفس ترتيب وقوعها أيّ سردها وبحسب ترتيبها الزمني» (جنداري،٢٠٠١م:٧٣)، فبناء الأحداث وفق هذا النوع يكون بشكل خط مستقيم معتمداً على السبب والنتيجة، إذ يمكن «عدَّ القصص، التي يقسم الحدث فيها إلى مراحل وأقسام

مع (نسق التضمين) فالأعمال السردية القديمة كانت تسير وفق هذين النسقين، وتتعامل معها بعفوية، كأمر واقعي للزمن الخارجي، وما فيه من تتابع للأحداث؛ فنجد مقامات الحريري -على سبيل الذكر لا الحصر- خير مثال على هذا النسق عنيت (نسق التضمين)، إذ في كل مقامة يكون هناك تتابع للحدث حتى يصل إلى النهاية، وكذلك نجد نسق التضمين حاضرا في النصوص السردية القديمة، وقد يكون من باب القصة الإطار الذي عرفت في كتاب (ألف ليلة وليلة). وفي النص (مقتل الإمام الحسين ومسير السبايا)، نجد هذا النسق حاضرا بشكل كبير وواضح، إذ كان النص مراعيا للتسلسل المتتابع والمتوالي للحدث وفقا للإطار العام للنص؛ فالنص يحكي مسير سبايا آل محمد صلى الله عليه وآله وسلم من رمضاء كربلاء(الكعبي،لا تاريخ، ص ١٠١)، وصولا إلى مدينة الكوفة حيث مقر أبن زياد (مقتل الإمام الحسين ومسير السبايا١٠٥). ثم كتب ابن زياد إلى يزيد بن معاوية يخبره بقتل الإمام الحسين (عليه السلام) وأهل بيته وصحبه، فلما بلغ كتابه إلى يزيد، أعاد الجواب إليه يأمره بحمل رأس الحسين عليه السلام ورؤوس من قتل معه ونسائه وعياله إلى دمشق (الكعبي،لاتاريخ: ١٢٤)ويعد هذا النسق من أكثر الأنساق البنائية شيوعاً. وصلنا إلى هذه النتيجة أنه من الممكن امكانية تطبيق دراسة تودروف للأنساق على الحدث في مسير السبايا يوم الأربعين. ثم تم الكشف عن آلية التتابع والتسلسل التي ظهرت تطبيقاتها في مسيرالسبايا. برزت ملامح تقنية التضمين في مسير السبايا يوم الأربعين. يقوم نسق التناوب على سرد قصتين وأكثر في قالب روائي واحد، حيث يتم سرد أجزاء من القصة، ثم أجزاء من قصة أخرى، إلى نهاية الرواية، وفيه تنتقل عدسة الراوي بين مكانين متباعدين أو عدة أمكنة، وهذا النسق في بناء الأحداث، يعد حديث النشأة مقارنة بما سبق من أنساق، فهو قد يدخل الرواية بتأثير من السينما. ونجد مثل هذا في النص حين قال زيد ابن ارقم وهو يحاور ابن زياد :« يابن زياد لأحدثك حديثا أغلظ عليك من هذا: رأيت رسول الله صلى الله عليه وآله وسلم أقعد الحسن عليه السلام على فخذه اليمنى، وحسينا عليه السلام على فخذه اليسرى، ثم وضع يده على يافوخيهما. ثم قال: أستودعك إيّاهما، وصالح المؤمنين» (الكعبي، لا ت، ص ١١٦). ثم أورد الراوي قصة أخرى وهي قصة مقتل علي الأكبر وموقف زينب عليها السلام بعد زعم ابن زياد قتل الامام علي بن الحسين (عليه السلام).

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم
- بن طاووس، علي بن موسى بن جعفر. (١٩٩٣م) **اللهوف في قتلى الطفوف**، ط١، مؤسّسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت.
- بن كثير، إسماعيل بن عمر.(١٩٩٠م) **البداية والنهاية**، ج٨، مكتبة المعارف، بيروت.
- تودوروف، تزفيتان، (١٩٨٨م)، **مقولات السرد الأدبي**، ترجمة الحسين سبحان وفؤاد صفا، مجلة آفاق المغرب ١٩٨٨: العدد ٨.
- جنداري، إبراهيم(٢٠٠١)،الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، بغداد، دائرة الشؤون الثقافية العامة،لا.ط.
- الشتالي، نجم عبدالزهرة،(١٩٩٨)،البناء الفني في قصص القرآن الكريم، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الطابعة، كلية التربية – جامعة بغداد.
- العاني، شجاع مسلم(١٩٨٦)، تطور البناء وادواته في الرواية العراقية، مجلة أقلام : ع١١ -١٢، ١٩٨٦: ٢٢.
- عبدالحسين، سعد(١٩٩٤)، البنية السردية في روايات عبد الرحمن الربيعي، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الطابعة، كلية التربية – الجامعة المستنصرية، العراق.
- عبدالقادر، مها،(١٩٩٨)، أدب المعراج عند ابن عربي دراسة في البنية السردية، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة، كلية التربية، جامعة بغداد.
- عبدالله، عدنان خالد،(١٩٨٦)،النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١.
- العتكي، ابو بكر احمد بن عمرو بن عبد الخالق بن خلاد(١٩٨٨)، مسند البزار عن أبي هريرة ١٦، مكتبة العلوم والحكم، المدينة المنورة، ط١.
- العيد، يمنى،(١٩٩٠)، تقنيات السرد الروائي، دار الفارابي، بيروت، ط١.
- القمي، محمد بن علي بن بابويه القمي(١٩٨٢)، الخصال، منشورات جماعة المدرسين في الحوزة العلمية، قم المقدسة.
- الكعبي،(لا ت)، عبد الزهرة، مقتل الإمام الحسين ومسير السبايا، لا ط.

- لا مؤلف،(١٩٨٢)، نصوص الروس الشكلانيين (نظرية المنهج الشكلي)،ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لا.ط.
- الماضي، شكري عزيز(١٩٩٣)، نظرية الأدب، بيروت، دار المنتخب العربي، ط ١.
- المجلسي، محمد باقر(٢٠٠٨)، بحار الأنوار مج ٤٤، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت.
- نجم، محمد يوسف(١٩٦٦)، فن القصة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، لا ط.
- وهبة، مجدي والمهندس، كامل(١٩٧٩)، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مكتبة لبنان للطباعة والنشر.

- 17. Todorov, Tzfitan, (1988), The sayings of literary narration, translated by Hussein Subhan and Fouad Safa, Journal Afaq al-Maghrib 1988: Issue 8.
- 18. Al-Ani, Shuja Muslim (1986), The Development of Building and Its Tools in the Iraqi Novel, Qalam Journal: Issue 11-12, 1986: 22.

***Narrative Techniques in Warraq Al-Hob: A Genettian Study*..... 211**
Zohreh Naemi, Abdollah Hoseini, Yosra Taraf Rawa

***The dialectic of character and space in Hina Tarakna al-jisr a novel written by Abdurrahman Munif* 238**
Shahriar Giti, Fatemeh Yousefi

***Narration techniques in "pay with the best" by Jamilu Abdullahi Alkanawi*..... 259**
Zaid Jibril Muhammad, Nura Lawan Abubakar

***Historical Narration in Belgrade Druze*..... 278**
Fatemeh Parchegani

***Similarities of the event in the procession of captives on the fortieth day*..... 302**
Abdulelah Abdulwahhab Hadi, Bassam Dawood Al-Zubaidi

Contents

Title ***Page***

Contents

Textual Fragmentation and Dispersion in Mu'nis Razzāz's Alive in the Dead Sea*1* **1**

Zahra beheshti, Shaker Amery, Sadeq Askari, Aliakbar Nowreseedah

The Narrative Space in Fawzí at-Taí's I Had **a Heart..... 30**

Ali Afzali, Ali Mahmoud Habib al-Mojbeli

Reading Khawla Hamdi's In My Heart A Hebrew Girl Based onRoland Barthes' Narrative odes**..... 60**

Rokia Rostam Pour Melkia, Zahra Aghajani

investigate the image of Bedouins and the "Bedouin Chiefs" through analyzing selected traditional oral lyrics**..... 92**

Miral Mahgoub Al-Tahawy

The Function of Narrator: A Study of Al-Tantouria Based on Gerard Genette's Narrative Theory**..... 129**

Salahaddin Abdi, NasrinAbbasi

The Structure of Characterization in Malik Haddad's The Flower Quay No Longer Answers**..... 156**

Aliakbar noresideh

The Representation of "Self" and "Other" in Abdul Rahman Munif's When We Left the Bridge**..... 186**

Mehrdad Aghaie, Afaf Dagheri

author is …….and the third is ……and fourth writer is ……and to the last is …….and we have determined the percentage of their participation in writing the article

(Signing this form is necessary for all contributors to write the article.)

Who is Corresponding Author of this paper?.....

Define the authors and shareholders of the article titled".....".

The percentage of researchers participating in writing of this article it is as follows: …….

Compliance form for publishing ethics

Granting material rights and declaring opposition to the interests of shareholders

TO: Editor-in-Chief of Studies in Arabic Narratology (related to Kharazmi University)

After greetings and peace

I am the author of the paper entitled:

I hereby declare, in accordance with this commitment, that this article that I submitted for publication in your esteemed journal has not previously been published in any Iranian or non-Iranian magazine and has not been sent or studied and revised in any Iranian or non-Iranian journal at the time of its submission to Studies in Arabic Narratology(SAN) and I commit to I and all the contributors to this article write that we do not send it for publication in any Iranian or non-Iranian journal pending the study of Studies in Arabic Narratology regarding his matter, as all of his authors agree to my authorization to send to the magazine on their behalf, and we also allow and with full knowledge of granting studies. All material rights to publish an article (and the content of the article is reconciled) in any form (paper, or via the internal or international Internet, a printed copy or an embedded board) and the journal deprives this right of either refusing to publish it or the authors refusing to continue to cooperate with the magazine before announcing its position towards rejecting or accepting the article. Please answer the following questions:

Is this research extracted from a Master or Doctorate thesis or research project?

Yes

No

If extracted from it, please write the title of the thesis or research project:

Where did you save the costs for preparing this article?

Explain the object of opposition to the interests of each of the contributors to the production of this article (material and scientific supporters of it and its book) clearly.

We…….. the contributors and the authors of this article (whose details and arrangement of their names are mentioned in the article in the following table) We all declare that we all participated and cooperated in writing this article and we did not mention the name of a writer without the effective participation in writing this article.

Among the following writers, we have identified for Studies in Arabic Narratology(SAN) the author responsible for the article is…… and the second

• In the event of a volume and number, we put the number in brackets to distinguish between them. If the volume is absent, the number is placed directly without the need for brackets. Note that the volume does not exist without the number

• Always months are written in the form of names and not numbers, for example month 1 must be written January, and so on. The most famous English sources are written in full, for example January, not Jan

• The Arabic comma has its shape (,) and can be obtained by pressing the Shift button and the letter "n".

As for the English comma, this is its form (,), and it can be obtained by pressing the “and” button after changing the keyboard language to English.

• Punctuation marks (dots and commas) are placed next to the last word and leave a space after the punctuation, not the other way around.

• Matters written in italics in Arabic also apply when writing resources in English.

• The researcher must know the arrangement of the alphabets (A, B, C, TH ... etc) and also the names of the months (January, February, ... etc) (January, February, ... etc).

• When writing a range of pages for an article from a periodical or magazine, we do not place ff. But in the event that the source was pages from a book, encyclopedia or newspaper, we would put a p. Then we mention the extent of the pages. Note that if it is only one page we put r. And not thieves. For example, p. 14. Corresponding to it in English pp. And p.

•• We express the edition of the book in this form (3rd edition) or (5th edition) and in English (2nd ed.) (3rd. Ed.) (4th ed.)
• We always write c. Before the part number or volume of the encyclopedia, in English we write Vol.}}
• In the absence of a book edition or a part of the encyclopedia or a folder for the periodical, we do not write anything.
• The date of publication is written by introducing the year to the rest of the elements, for example: (2005, January 15) or (1997, December)
On websites, the retrieval date means the day we viewed the page important and we write it like this:
“Retrieved on January 15, 2008” and in English corresponded to Retrieved January 15th, 2008 from… as the month is presented on today.
• In the absence of an author, we start with the title of the article or book, then the year of publication, then the rest of the details as usual.
• When writing the names of authors, surnames such as Doctor, Engineer, etc. are dropped.
• If the name is triple or quadruple, it is written in this way: Al-Shayji, Youssef Khalifa. So that the last name or last name is put, then the first name, then the father's name, the grandfather and so on.
• When writing the names of foreign authors (whether in Arabic or English sources) we write the last name and then put a comma and then a space and then the first letter of the first author's name and then a dot. And in case there is a middle name, we also put the first letter of it after the first letter of the first name. An example of Sarah James Robin is written as Robin, S. J.
• If "Jerry Thompson" was the author of a translated book, we would write his name as: Thompson, c.
• When there is more than one author for the same source, we place the book according to their written arrangement in the source and do not arrange them alphabetically, because their arrangement reflects the extent of the contribution of each writer to the work, or reflects the scientific position so we maintain their arrangement.
• In the event that the author is a body that writes the full name without being overturned, for example the Ministry of Planning or the Arab Fund for Development.
• When the number of the book exceeds six, we write the first of the six names and put the phrase "and others". Correspondingly in English et al.}}.
• When writing a range of pages we put a dash between the numbers and not "to". For example 33-15.

university name, place of publication. Side notes for authors and researchers when writing their research and sending it to studies in Arabic Narratology:

• If the publisher of the book or the encyclopedia does not know, we write Dr. N. It means without publisher.

• If we do not know the date of publication, we write Dr. T.

In the parentheses of history, it means no date, and in English there is n.d.

according to the order they appeared on the cover of the book or the title page.
A book with more than six authors:
The names of the authors are written up to the sixth author, then we add a phrase and others.
Translated book
The author’s last name, the first letter of the first name, (year of publication), the title of the book in italics (the name of the translator not inverted, translated), place of publication: the publisher.
An article from an encyclopedia with an author
We use this rule if the author’s name is written on the article, or if there is an author (or more) for each encyclopedia and thus be the author of all of her articles:
Last name, first name, (year of publication), article title, encyclopedia title in italics (volume, part number, p. Pp. Range of pages), place of publication: publisher.
• An article from an encyclopedia without the author's knowledge (we start with the article's title)
We use this rule in the event that there is no author, not the encyclopedia in general or for the article:
Article title. (Year of publication), title of the encyclopedia in italics (volume, part number, p. Pages, range of pages), place of publication: publisher.
How to write the final sources of journal periodicals, magazines and newspapers are as follows:

An article from a daily newspaper
The author’s or author’s last name, first name, (publication year, day, and month), article title, newspaper name in italics, number number, page number of pages.
Internet sites and articles
The author's last name, first name. (Year of article publication, today and month). The title of the article is in italics, retrieved on the date of day, month, year of website link .... http: // www
Conference proceedings and seminars
Author's last name, first name. (Date of the session). The title of the research or article is in italics. Presented to the name of the symposium or conference, venue.
Master and PhD theses The author’s last name, first name, (year of publication), thesis title in italics, its type means Master or PhD thesis,

and right of the text are blank and the English summary should be written by Times New Roman.
It is essential that the English, Persian and Arabic abstracts not exceed 350 words and not less than 250 words.
Abstracts should include the importance and necessity of the research, its aim, methodology and the most important results.
Number of keywords should not exceed 7 vocabulary, not less than 5 vocabulary, and include the Arabic word Arabic narratology. The title of the article should not exceed 12 words, and if it contains more than 12 words, it is necessary to amend it to the main and sub headings. The English translation of the Arabic summary and research sources must be carried out by a skilled translator of legal translation offices or by a skilled university professor. The research must be free of errors, linguistic and grammatical, with full regard for punctuation. The writer's language should be a clear, smooth language and a clear Arabic style, with a focus on clarity of the idea. The main headings in the text are numbered with basic numbers: 1, 2 and 3 ... sub headings are numbered 1-1, etc. The list of final sources of the research is in alphabetical order, according to the last name of the author.How to cite within the text of the article are as follows: (the author's last name, publication date: book page or pages). The foreign names mentioned in the text are written in Arabic, but it is necessary to write them upon their first occurrence in English in brackets. Tables and figures should be numbered and labeled within the search text.It is necessary that the translation of Arabic and Persian sources into English be according to the following two models:Abolhasani, J (2011). "The West in opinion of Mirza Saleh Shirazi. The first Iranian journalist in Qajar era." Azma quarterly. No. 79. Pp. 44-45. [In Persian]. Arabic source translation form
2. Al-Ma'vash, S (2011). Modern Arabic Literature: Samples and Texts. Beirut: Lebanon: Al-Nahda Al-Arabia Publishing. [In Arabic].
The headings in the text are numbered with basic numbers: first, second, third ... and the sub-headings are numbered with sub numbers 1, 2, 3 ....
The method for writing the final sources of the article sent to our journal should be based on the APA method as follows:
A book by one author:
The last name; we mean the author’s last name, the first name, (year of publication), the title of the book in italics, the translator: if there is, (printed, then the print number if available), place of publication: the publisher.
A book of two to six authors:
We follow the previous system, but we put a comma and then F before the name of the last writer. And they noticed that we put the names of the writers

Submission Instruction

Paper specifications required for publication in Studies in Arabic Narratology(SAN)

The researcher should arrange his research according to the following conditions before submitting to the journal "**Studies in Arabic Narratology(SAN)**":The researcher must coordinate the research according to the conditions of the journal mentioned below.

The subject submitted for the research should be new and not published before, and not be submitted for publication to any magazine or conference at the same time.

The fees for publication in the **Studies in Arabic Narratology(SAN)** are free of charge and the magazine receives original and scientific research. And the policy of the journal in this field is support from scientific research and studies related to the goals of the magazine and its publication in the world and protection from the authors and researchers in this field. The number of search pages should be in regular size on an A4 sheet, and the number of search words should not exceed 7500 words (including the original text list of the article and English, Persian and Arabic sources and summaries), including shapes, images, tables, list of sources and English summaries And Persian and Arabic and the original text of the article and its sources in order. (It is necessary to send the Persian summary to Iranian authors exclusively) The article is arranged as follows: First: the English summary and its keywords, including the title of the research, the name of the researcher in the above and its specialization, the academic rank, his university and his e-mail, and secondly: the Persian summary equivalent to the Arab summary, and thirdly: the Arabic summary and the keywords IV: the text of the article and the results and index Arabic. The introduction includes its basic elements on the arrangement, which means the importance and necessity of the research, and secondly: the research issue, and thirdly: the research methodology and fourthly: research questions and fifthly: the research background, and seventhly: the research sample or the research specification and the reasons for choosing it, and then the sub-investigations come and discuss them, the results).The translation of the list of Arabic references and references into English is at the end of the article's Word file. Please send the papers via the website of the magazine, and the research should be sent exclusively in Arabic only.

It is essential that the Word 2007 file have the following specifications, page 4A, the Alagh pen, 15 for the original article title, 14 for the article's internal headlines, 13 for sub-headings, 12 for the original text and sources, and 10 for the bottom margins, and it should be left 1.5 cm from both sides The left

9. Criticism and comparative analysis of the Arabic and Persian narratives through a detailed and new analysis of the narrative elements shared between them and the techniques of their narrative writers from the narrative of the stories and methods of dialogue and wisdom, the vision of the narrator, the angle of vision and the time and commentary techniques in the theater. Place and other elements.
10. Reflection of modern and post-modern technologies in contemporary Arabic novel.
11. Definition and critique of Persian fiction, provided that it is compared to Arabic fiction in its particular critique.
12. Criticism and study of narrative elements in modern Arab stories, plays, stories, story, novel, Maqamat, folk tales, myths and tales of prose poetry in the Arab world.
13. Studying narrative techniques used in popular Arabic and Iranian literature through comparative criticism or comparing narrative techniques used in popular Arabic literature with other international literature of English, French and so on.
14. Study the differences between the Persian and Arabic storytelling from the point of their authors or their works.
15. A comparative study of the elements of the novel and the story and the Arab theater and techniques used by the time and place and types of narrative Description and drawing characters and the language of the novel and monologue and technology to tell the stories of modern Arabic and novel and techniques and angle of vision and its stories.

Aims & scope

The main objective of **Studies in Arabic Narratology (SAN)** is to introduce the techniques of Arabic narrative literature from the ancient to the present. Arabic Narratology is the study of narrative and narrative Arabic novel structure and the ways that these affect our perception. Therefore, it seeks to reflect the new innovative research results in narrative Arabic literature in Arabic language exclusively. In other words, the working objective of this journal is to reflect studies, analyzes and literary critical interpretations related to the techniques and structures of the narrative writings written by Arab writers and the study of their outstanding and remarkable works. The purpose of the magazine is to receive original local and international research on narrative techniques in the Arabic narratives, stories and prose Arabic texts reflected in the Arabic language and literature. The other objective of this journal is to reflect the specialized scientific research related to fiction and narrative techniques in the Holy Qur'an as the main source of Arabic literature and the rest of the Islamic religious texts. Here are some partial objectives that researchers should be interested in before submitting their research to this journal in order for their research to be within the framework of these topics:

1. Reading and studying narrative elements of contemporary Arab writers such as Naguib Mahfouz, Tayeb Saleh, Abdulrahman Munif, Taha Hussein, Tawfiq Hakim, Yusuf Idris, Ali Badr, Inam Kajji, etc.
2. Reading and analyzing the narrative literature of the Koran and religious prose.
3. Read, analyze and explain the literary genres associated with fictional journeys, stories, novels, short stories, poetry, etc.
4.Application of contemporary critical theories such as feminist theory, postcolonial theory, and others on prose works of Arab stories in the Middle East, such as Mohammed Hussein Alwan, Rabi Al Madhoun, Shukri Al Mabkhoot, Ahmad Sa'dawi, Sa'abar Allah, Rabah and Saud Al-Sanousi, Rabbani and Saud Al-Sanousi and Rabbabah Abdo Khal, Youssef Zaidan and so on.
5. A comparative study between narrative Arabic and narrative Persian literature from the story, narration, drama and trip literature and the like since ancient times to the present condition that the language of research should be in Arabic.
6. Criticism of rhetoric, rhetoric and tongue of Arab stories and novels that reflect all aspects of the Arab culture, politics, society and history.
7. Studying stylistic, semantic, semantic, structural, psychological, social, or historical narratives of the Arabic narratives and whenever it is related to the Arab narrative.
8. Introducing new theories or ideas in the narrative criticism of the Arab narratives.

• Professor Hanan Ismail Ahmad Amayreh, Professor and Professor in the Department of Arabic Language and Literature, University of Jordan, Jordan, Amman.

• Dr. Abdollah Hosseini, Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature , Kharazmi University, Tehran, Iran.

• Dr. Ali Pirani Shal, Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Al- Kharazmi University, Tehran, Iran.

• Professor Saeed Shayyib, Professor, Professor and Director of Arabic and English Language Programs, University of Kent, USA, Kent, Ohio, USA.

• Dr. Ali Aswadi, Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Kharazmi University, Tehran, Iran.

• Dr. Narges Ganji, Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Isfahan University, Iran.

• Dr. Roghayyeh Rostampour, Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Al-Zahra University, Tehran, Iran

The names of the arbitration committee members and Iranian and international advisory committee in this issue of the Journal:

• Dr. Hossein Abavisani, Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Kharazmi University, Tehran, Iran.

• Dr. Jawad Asghari, Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran.

Professor Prof. Sobhi Albostani, Professor, Department of Arabic Language and Literature, National Institute of Languages and Civilizations, Paris, France.

• Dr. Fatima Parchegani, Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Kharazmi University, Tehran, Iran.

• Professor Mohammed Alamin Bahri, Professor of the Department of Arabic Language and Literature, University Mohamed Khider of Biskra Algeria.

• Professor Luisa Maria Arvide Cambra, Professor and Professor of Arabic and Islamic Studies, University of Almeria, Spain.

• Dr. Ali Reza Mohammad Rezaei, Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, University of Tehran, Farabi Institute in Qom, Iran.

• Dr. Yadollah Malayeri, Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, University of Tehran, Farabi Institute in Qom, Iran.

• Dr. Syed Ibrahim Arman, Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Azad University, Karaj Branch, Iran.

• Dr. Abdolhagh Omar Belabed, Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts, Qatar University, Qatar.

• Dr. Mohammad Amin Taqhawi, Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Imam Sadiq University, Tehran, Iran

• Dr. Dr. Houman Nazemyan, Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Kharazmi University, Tehran, Iran.

• Dr. Shahriyarr Niyazi, Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran.

• Dr. Syed Adnan Eshkevari, Assistant Professor and Director of the Department of Arabic Language and Literature, Kharazmi University, Tehran, Iran.

Advisory Board members

- **Dr. Mohamed Shahid Mathee**,Senior Lecturer in the Religious studies, University of Johannesburg, Johannesburg, South Africa.
- **Dr. Ahmed Meliebary,** Asst Prof. (Arab&Eng. Literary-Ling. & Translation),Arabic Language Centre, University of Nottingham,United Kingdom.
- **Dr. Touria Boumehdi Tomasi**, Lecturer in Arabic, French and Spanish, faculty of the Language Center, Stanford University, California, United States.
- **Dr. Ada Barbaro**, Assistant Professor of Arabic language and literature, Sapienza University of Rome, Rome, Italy.
- **Dr. Thomas Levi Thompson** ,Assistant Professor of Arabic Language and Literature, University of Colorado,Boulder, United States.
- **Mr Dr. Azim Tahmasebi**, Assistant Professor of Arabic Language and Literature, Encyclopedia Islamic Foundation,Tehran, Iran.
- **Mr Dr. Kamran Ahmadgoli**, Assistant Professor of English language Literature & Director of the International Bureau at KHU, University of Kharazmi, Iran.
- **Mr Dr. Walid Ghabbour**, Assistant Professor of Arabic Language and Literature, Faculty Of Arts, Port Said University, Cairo, Egypt.

- **Prof. Junya Shinohe,** Professor of Arabic Language and Literature, Doshisha University, Kyoto City, Japan.
- **Dr. Miral Mahgoub Al-Tahawy,** Associate professor of Modern Arabic literature, Arizona State University,United States
- **Prof. Jolanda Guardi,** Professor of Arabic Language and Translation, University of Turin, City of Turin, Italy.
- **Prof. Said M. Shiyab,** Professor and Director in Arabic-English programs, Department of Modern and Classical Language Studies, Kent State University, Kent, Ohio, United States.
- **Prof. saeed Abdulhadi Abdollah Almorhij,** Professor of Arabic Criticism & arabic Modern Literature and Narrative Studies, Dijlah University College, Baghdad, Iraq.
- **Prof. Mustafa Mughazy,** Professor of Arabic and linguistics in the Department of World Languages and Literatures, Western Michigan University, Kalamazoo, Michigan, United States.
- **Dr. Tarek Shamma,** Associate Professor of Arabic at Comparative Literature Department and Translation Research, Binghamton University State University of New York, New York, United States.
- **Prof. Saddik Gohar,** Professor & Head of (English Literature and Criticism) and a professional translator (Arabic/English), United Arab Emirates University, Al Ain, United Arab Emirates.
- **Prof. Murad Mubrook,** Professor of Arabic Language and Literature & contemporary Arabic Criticism, Qatar University,Faculty of literature and sciences – Qatar.
- **Prof. Khaliq Dad Malik,** Chairman & Professor of Arabic department, University of the Punjab, Lahore, Pakistan.
- **Prof. Faez Hatoo Aziz Ashshare ,** Professor of Arabic Language and Literature at arabic criticism, Al-Mustansiriya University,Baqdad, Iraq
- **Prof. Shafiq Al Reqeb,** professor of Arabic language and literature, United Arab Emirates University, Al Ain, United Arab Emirates.
- **Dr. Fatemeh Parchegani,** Associate Professor of Arabic Language and Literature, University of Kharazmi, Tehran, Iran.
- **Dr. Zamri Arifin,** Associate Professor of Arabic Language and Literature, The National University of Malaysia, Malaysia.
- **Prof. Mohammed Bouazza,** Professor of narrative studies and modern literary criticism, Moulay Ismail University, Meknes,Morocco.
- **Prof. Marie Thérèse Abdelmessih,** English & Comparative Literature, Department of English Language and Literature,Faculty of Arts,Cairo University ,Egypt.

- **Prof. Mohammad Salama,** Professor, Department of Foreign Languages and Literatures & Director of Arabic Programs, San Francisco State University, United States.
- **Prof. Hakeem Kasem,** Associate Professor Of Arabic language and literature, Deakin University, Victoria, Australia.
- **Dr. Hossein Abavisani,** Associate Professor of Arabic Language and Literature, University of Kharazmi, Tehran, Iran.
- **Dr. Javad Aaghari,** Associate Professor of Arabic Language and Literature, Tehran University, Tehran, Iran.
- **Prof. Luisa Maria Arvide Cambra,** Professor with Chair in Arabic & Islamic Studies, University of Almería, Spain.
- **Dr. Abdolhagh Omar Belabed,** Associate Professor of Arabic Language and Literature, Qatar University,Faculty of literature and sciences –Qatar.
- **Dr. Ali pirani Shal,** Associate Professor of Arabic Language and Literature, University of Kharazmi, Tehran, Iran.
- **Dr. Narges Ganji,** Associate Professor of Arabic Language and Literature, University of Isfahan , Isfahan, Iran.
- **Dr. Soghra Falahati,** Associate Professor of Arabic Language and Literature, University of Kharazmi, Tehran, Iran.
- **Dr. Mohammed Saleh Shareef Askaree,** Associate Professor of Arabic Language and Literature, University of Kharazmi, Tehran, Iran.
- **Dr. Roghayyeh Rostampour,** Associate Professor of Arabic Language and Literature, Al-Zahra University, Tehran, Iran.
- **Dr. Abolfazl Rezaee,** Associate Professor of Arabic Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran.
- **Dr. Majeed Saleh Beik,** Associate Professor of Arabic Language and Literature, Allame Tabatabaee University, Tehran.
- **Dr. Alireza Mohammad rezaii,** Associate Professor of Arabic Language and Literature, Tehran University, Farabi Campus,Qom,Iran.
- **Dr. Salaheddin Abdi,** Associate Professor of Arabic Language and Literature, Buali Sina University,Hamedan province, Iran.
- **Dr.Basem Saleh Hameed,** Professor of Arabic Language and Literature, Al-Mustansiriya University,Baqdad, Iraq.
- **Dr. Seyyed Ebrahim Arman,** Associate Professor of Arabic Language and Literature, Azad University, Karaj Campus, Iran.
- **Dr. Ahmed Youcef,** Associate Professor of Arabic Literary Criticism, Sultan Qaboos University,Oman.

Iranian and International Editorial Members:

- **Dr. Houman Nazemyan,** Associate Professor of Arabic Language and Literature, University of Kharazmi, Tehran, Iran.
- **Prof. Hanan Ismail Ahmad Amayreh**, Professor of Arabic Language and Literature, University of Jordan, Amman, Jordan.
- **Prof. Abdul Majid Qazi,** Professor of Arabic Language and Literature, National Islamic University) New Delhi, India.
- **Prof. Baian Rayhanova,** Professor of Modern Arabic Literature at Department of Arabic and Semitic Studies, Sofia University , Bulgaria.
- **Prof. Konrad Hirschler,** Professor in Arabic and Islamic Studies, Free University of Berlin ,German.
- **Dr. Naeem Ammori,** Associate Professor Arabic Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Khuzestan, Iran
- **Prof. Fazel Asadi Amjad,** Professor of English Language and Literature,
  University of Kharazmi, Tehran, Iran
- **Prof. Muhammed Haron,** professor at the University of Botswana's Theology & Religious Studies Department, University of Botswana,South Africa.
- **Prof. Bassam Frangieh,** Professor of Arabic, Department of Modern Languages and Literatures, Claremont McKenna College, California, United States.
- **Prof. SYED RASHID NASEEM,** Professor of Arabic Studies, English and Foreign Languages University,India.
- **Dr. Sona Tonikyan,** Associate Professor & head Of Arabic Language and Literature department, Yerevan State University, Armenia.
- **Prof. Mohammad Ayub Nadwi,** Professor of Arabic Language and Literature at Arabic department, Jamia Millia Islamia, New Delhi, India.
- **Prof. Mohammed Alamin Bahri,** Professor of Arabic Language and Literature, University Mohamed Khider of Biskra, Algeria.
- **Prof. Watfa Hamadi,** Professor of Arabic Language and Literature, Lebanese University, Faculty of literature and humanities sciences-Beirut ،lebonan.
- **Prof. Sobhi Albostani,** Professor of Arabic Language and Literature, Lebanese academic and critic and professor of modern Arabic literature at the National Institute of Oriental Languages .

Deputy Chief editors : Dr. Abdollah Hosseini & Dr. Houman Nazemyan

Administration Director: Dr. Ali Asvadi

Typesetting and Arabic revision: Dr. Sayed Adnan Eshkevari & Dr. Abdollah Hosseini

Farsi Editor Abstracts: Yosra Tarafrava

English Editor of Articles: Mr Morteza Yazdanjoo

Expert Journal: Yosra Tarafrava

cover designer: Aida Abbasi

Number of printed publications: 10 volumes

Publication Type: Print and electronic

The proportion of research accepted in the first issue: 41.17 percent.

Publication cost: Free.

Sequence of release: Bi-annual.

Access type: (full text)

Publisher: Kharazmi University

Journal Address: Shahid Moftah ST, near to Enghelab ST, Iran, Tehran - Khagani ST, Tabarsi Alley - Kharazmi University - Literature and Humanities College, Ground Floor, Arabic Language and Literature Department, office of Arabic Narratology (SAN), Tehran, Iran.

Postal Code: 15719-14911,

Tell and fax: +982186072703

E-mail: san@khu.ac.ir & sardanieharabi@gmail.com

Website: http://san.khu.ac.ir

In the Name of God

Studies in Arabic Narratology(SAN)

Bi- annual Journal

Concessionaire: Kharazmi University & The Iranian Association of Arabic Language and Literature

Faculty of Literature and Humanities

Print ISSN: 2676-7740

Number & date of publication license from the Iranian Ministry of Culture: 85726, **Date**: 9/16/2019

Arabic Title of the Journal: Dirāsāt Fī Al-sardāniyyah Al-ʿarabiyyah

Responsible Director: Dr. Sayed Adnan Eshkevari
Head of the Editorial board: Prof. Hamed Sedghi

Executive Editor: Dr. Abdollah Hosseini

Type of Journal Credits: Academic Scientific

First year: Vol1, Issue 1 - Fall and Winter 2019-2020