الخطاب السَّرديّ
في روايةِ"الوسميَّة" لعبدالعزيز مشري
دراسةٌ نقديَّةٌ

د٠ ساري بن محمد الزهراني(*)

المقدمة :

إذا كان الخطاب في بعض مفاهيمه يقوم على "شبكة معقَّدة من العلاقات الاجتماعيَّة والسياسيَّة والثقافيَّة، التي تبرز فيها الكيفيَّة التي ينتج فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة والمخاطر في الوقت نفسه"(١)؛ فإنَّه يُعدُّ"ملفوظًا طويلاً، أو هو متتالية من الجمل مغلقة، يمكن من خلالها معاينة سلسة العناصر، بواسطة المنهجيَّة التوزيعيَّة، وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض"(٢)، فـ"إذا أنزلناه في سياق قصصيٍّ قلنا إنَّه كلام يحمل مضمونًا حكائيًّا يحكيه راوٍ يسوقه إلى مرويٍّ له"(٣)، إنَّه بعبارة أخرى تلك الطريقة "التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية. قد تكون المادة الحكائية واحدة، ولكن ما يتغير هو الخطاب في محاولة كتابتها ونظمها"(٤).

(*) أستاذ النقد الأدبي المساعد بقسم اللغة العربية – كلية العلوم والآداب بالمندق – جامعة الباحة.

(١) ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ط٣، (الدار البيضاء/ بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢م)، ١٥٥.

(٢) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي: الزمن- السرد- التبئير، ط٣ (بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٧م)، ١٧.

(٣) محمد الخبو، الخطاب القصصي في الرواية العربية، صفاقس: مكتبة علاء الدين، ٢٠١٤م)، ١٢.

(٤) يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ٧.

وهذا يعني أنَّ الرواية جنسًا أدبيًّا تحمل نوعين من التلفظ، هما: الحكي، والخطاب، فالأوَّل ينصرف إلى تقديم الأحداث، كما وقعت دون تدخل المتكلم في الحكي، ويختص باللغة المكتوبة على وجه الخصوص، في حين يذهب الثاني إلى كل ملفوظ يشترط باثًّا ومتقبلاً، ويكون في اللغة المكتوبة والشفوية على السواء(١).

ووفقًا لتلك المفاهيم؛ فإنَّ البحث يسعى إلى تحليل الخطاب ونقده في رواية "الوسمية"(٢) للروائي عبدالعزيز بن صالح مشري (١٩٥٥-٢٠٠٠م)، خصوصًا فيما يتعلق بعناصره وآليات الاشتغال عليه؛ بدءًا بمظاهر السرد وصيغه، مرورًا بالزمن وآلية تشكُّله، وانتهاءً بالمكان وخصائصه.

ويرجع سبب اختيار الخطاب السردي موضوعًا لهذه الدراسة إلى ثلاثة عوامل مجتمعة؛ الأول يرتبط بالرواية نفسها، كونها تُعدُّ أول عمل روائي لعبد العزيز مشري بعد مجموعة أعمال قصصية؛ بل تُعدُّ نقطة تحوُّل من عالم القصة إلى عالم الرواية بفضاءاتها المتعددة، ومع ذلك لم تحظَ بدراسة مستقلة تكشف بنيتها الخطابية، وتقنياتها السردية(٣)، أمَّا العامل الثاني فيعود إلى الروائي نفسه؛ نظرًا لكونه من أبرز الروائيين السعوديين، سواء من حيث المعالجة الروائية فنًّا وموضوعًا، أو من حيث التراكم الروائي الذي أنتجه(٤).

---

(١) يُنظر: المرجع السابق، ٦٥-٦٦.

(٢) عبدالعزيز مشري، الوسمية، (الدمام: دار أثير، ٢٠١٨م).

(٣) لم أجد أي دراسة تعنى بالخطاب السردي لأيّ رواية من روايات عبدالعزيز مشري.

(٤) صدر لعبدالعزيز مشري خمس مجموعات قصصية، إضافة إلى ست روايات، وذلك خلال الفترة من(١٩٧٩-١٩٩٧م)، وهي: (الوسمية: ١٩٨٥م)، (الغيوم ومنابت الشجر: ١٩٨٧م)، (الحصون: ١٩٩٢م)، (ريح الكادي: ١٩٩٣م)، (في عشق حتى: ١٩٩٦م)، (صالحة: ١٩٩٧م). إضافة إلى رواية صدرت له بعد وفاته بعنوان (المغزول: ٢٠٠٥م)، وكتاب (مكاشفات السيف والوردة: ١٩٩٦م).

أمَّا الثالث فيتعلق بقلة الدراسات العلمية المهتمة بتحليل الخطاب السردي في الراوية السعودية، خاصة بعد أن أصبحت "نصا يملك زمام نفسه، وينسجم مع شروطه المعرفية"(١).

صحيح أنَّ النتاج الروائي لعبدالعزيز مشري حظي بعدد من الدراسات؛ ولكنها في الغالب دراسات مرهونة بمعالجة ما تحتويه الروايات من مضامين وموضوعات، ومن تلك الدراسات –مثلاً– دراسة بعنوان "الكتابة السردية بين تنظير الروائي وتطبيقه، دراسة في روايات عبدالعزيز مشري"، لحسن النعمي، وهذه الدراسة لم تكن خاصة برواية "الوسمية"، وإنما شملت بعض نتاجه، مع ملاحظة تركيزها على الثيمات التي تقوم عليها الروايات، إضافة إلى ما تحمله من موضوعات ومضامين(٢)، إضافة إلى دراسة أخرى لحسن حجاب الحازمي بعنوان "البناء الفني في الرواية السعودية"(٣)، وهي دراسة –كما يلاحظ– من

(١) حسن النعمي،الرواية السعودية واقعها وتحولاتها، (الرياض: وزارة الثقافة والإعلام، ١٤٣٠هـ)، ٣٤.

(٢) ينظر: حسن النعمي، الكتابة السردية بين تنظير الروائي وتطبيقه: دراسة في روايات عبدالعزيز مشري، وذلك ضمن بحوث المؤتمر الثاني للأدباء السعوديين المنعقدة في مكة المكرمة خلال المدة من ٥–٧ شعبان ١٤١٩هـ ج ٤، ١٤٢٠–٢٠٠٠م، وهي نفس الدراسة التي نشرت –أيضًا– في كتابه: رجع البصر: قراءات في الرواية السعودية، (جدة: النادي الأدبي الثقافي ٢٠٠٤م)، ٥٦ وما يليها، وينظر –أيضًا–: الرواية السعودية واقعها وتحولاتها، مرجع سابق، ٦٦– ٦٧ و٨٠ وما بعدها. وتم نشرها –أيضًا– ضمن كتاب: السروي... وذاكرة القرى: قراءات وشهادات وحوار مع عبدالعزيز مشري، ٧٠–٨٩. والكتاب مجموعة دراسات ومقالات صحفية تم نشرها سابقًا، وجمعها علي الدميني عام ١٩٩١م، في أكثر من ٤٠٠ صفحة.

(٣) ينظر: حسن حجاب الحازمي، البناء الفني في الرواية السعودية: دراسة نقدية تطبيقية، (الرياض: مطابع الحميضي، ٢٠٠٦م).هناك إشارات مقتضبة إلى حد ما حول رواية "الوسمية" في سياق الحديث عن بعض الروايات السعودية، كالإشارة –مثلاً– إلى أن بنية الرواية تقليدية، ٢٦، وعناية الرواية بالبيئة، ١٣٠.

عنوانها تتعلق بالجانب الفني في الرواية السعودية خلال الفترة ١٤٠٠ – ١٤١٨هـ، فضلاً عن دراسة ثالثة لمعجب الزهراني جاءت تحت عنوان "لغة العيش ليومي في لغة الرواية: دراسة للأصداء الشعبية في رواية الوسمية"(١)، يضاف إلى تلك الدراسات بعض المقالات الصحفية التي تتراوح ما بين الإشادة بالرواية، أو الحديث عما تعالجه من موضوعات(٢).

إنَّ جميع تلك الدراسات –مع إفادة الباحث منها– لم تدرس عناصر الخطاب السَّردي في رواية "الوسمية"، خاصَّة في ظل ما تحمله من مظاهر سرديَّة، وصيغ حكائيَّة، وبنية خطابيَّة، وتقنيات سرديَّة، الأمر الذي أدَّى إلى سعي الباحث لدراسة رواية "الوسمية" دراسة نقديَّة؛ بالاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي؛ بهدف تحليل بنية الخطاب السردي في الرواية، للكشف عن مستوياته، وعناصره، وأنظمته؛ وصولاً إلى استجلاء ما يحتويه من أبعاد وسمات وخصائص، مع الاستفادة من مقولات الخطاب التداوليَّة واللفظيَّة؛ لرفد المنهج المتبع في الدراسة ويضيف إليه.

ووفقًا للمنهج الذي قام عليه البحث، فقد قُسِّمت الدِّراسة؛ فضلاً عن مقدِّمتها، نتائجها، وتوصياتها، ومصادرها ومراجعها، إلى ثلاثة محاور:

عُني الأوَّل بدراسة مظاهر السَّرد، وما يتصل بها من راوٍ، ورؤية سرديَّة، وما يتعلَّق بها من صيغ الحكي، سواء كانت على مستوى السرد، أو العرض، أو النقل.

---

(١) ينظر: معجب الزهراني، لغة العيش ليومي في لغة الرواية: دراسة للأصداء الشعبية في رواية الوسمية، ضمن كتاب السروي... وذاكرة القرى، مرجع سابق، ١٠٨.

(٢) للاستزادة حول ذلك ينظر: السروي... وذاكرة القرى، مرجع سابق.

في حين نهض المحور الثاني بدراسة البنية الزمنيَّة، وما يتعلَّق بها من مفارقات؛ كالاسترجاع والاستباق، أو من حيث السرعة الإبطاء وما يرتبط بها من خلاصة، وحذف، ومشهد، ووقفة.

أمَّا المحور الثالث فكان مرهونًا بالبُنية المكانيَّة وما يتعلَّق بها من دلالات وأثر وتأثير على الشخصيَّات الروائيَّة، سواء أكانت أمكنة مفتوحة أم مغلقة.

١- مظاهر السَّرد: المكوِّنات والأنماط:

إذا كان الحكي يقوم على دعامتين أساسيتين، الأولى: أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداثًا معيَّنة، والثاني: أن يعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة. وتسمى هذه الطريقة سردًا(١)؛ فإنَّ الخطاب الروائي هو يقوم بتجسيدهما وفقًا لمبدأ التمييز ما بين الخطاب والحكاية، على اعتبار أنَّ الخطاب هو الطريقة التي يتم من خلالها إيصال القصة؛ لأنَّ القصة لا تتميز بما تحمله من مضامين فقط؛ وإنما بالطريقة التي تقدم بها القصة المحكية في الرواية، إنه مجموع ما يختاره الراوي من وسائل وحيل لكي يقدم القصة للمروي له(٢).

ومن خلال ثلاثة مكوِّنات متضافرة يتشكَّل النص السردي: الراوي، والمروي القصة، والمروي له، ولذلك؛ يُعدُّ الراوي هو الجزء الأصيل في الخطاب الروائي؛ نظرًا لدوره الرئيس في تشكيل أحداث الرواية، وبناء شخصياتها، وتوظيف أزمنتها وأبعاد أمكنتها؛ فضلاً عمَّا يحمله من منظور خاص به، أو رؤية يطمح إلى إيصالها للمروي له.

وتأسيسًا لذلك؛ فإنَّ دراسة رواية "الوسمية"، تستوجب ابتداءً الوقوف على تمظهرات الرَّاوي في سياق الخطاب السَّردي، إضافة إلى منظوره= زاوية

---

(١) ينظر: حميد لحميداني، بنية النَّص السردي من منظور النقد الأدبي، ط٣، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠م)، ٤٥.

(٢) ينظر: المرجع السابق، ٤٦.

النظر "التبئير" المتعلِّقة به؛ فضلاً عن تناول صيغ الحكي، وما يرتبط بها من أنماط سرديَّة.

١-١ الرَّاوي:الضَّمير.. وآليَّة التمظهر:

الرَّاوي هو ذلك الوسيط ما بين العالم الممثل والقارئ، وبين القارئ والمؤلِّف الواقعي، فهو العون السَّردي الذي يعهد إليه المؤلّف بسرد الحكاية(١)، فهو من يروي الحكاية أو يخبر عنها سواء أكانت حقيقية أم متخيّلة، ولا يشترط أن يكون اسمًا متعيّنًا، فقد يتوارى خلف صوتٍ أو ضميرٍ يصوغ بواسطته المروي(٢)، آخذًا على عاتقه سرد الأحداث، ووصف الأمكنة، وتقديم الشخصيَّات، ونقل كلامها والتَّعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها(٣)، ما يجعل منه الصَّوت الخفي الذي لا يتجسَّد إلاّ من خلال ملفوظه(٤)، نظرًا لما يضطلع به من اختيار للخطاب المباشر، أو الخطاب المحكي، ويختار؛ بالتّالي النّظام التّسلسلي، أو الانقلابات الزمانيّة(٥).

على الرغم من أن الراوي عنصر قصصي متخيَّل، شأنه في ذلك شأن سائر العناصر المكوِّنة للأثر القصصي؛ فإن دوره يعد أهم الأدوار؛ لأنَّه

---

(١) ينظر: محمد نجيب العمامي، ضمن كتاب معجم السرديات، لمحمد القاضي، ومحمد الخبو، أحمد السماوي، علي عبيد، نور الدين بنخود، فتحي النصري، محمد آيت مهيوب، (تونس: دار محمد علي، ٢٠١٠م)، ١٩٥.

(٢) ينظر: لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق،٤٥.

(٣) ينظر: محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٠م)، ٩٩، وسيزا قاسم، بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثيَّة نجيب محفوظ، (بيروت: دار التنوير، ١٩٨٥م)، ١٥٨.

(٤) ينظر: عبدالله إبراهيم، المتخيل السردي: مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠م)، ٦١.

(٥) ينظر: تزفيتان تودروف، الشعرية، ط٢، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء سلامة، (الدار البيضاء، دار توبقال، ١٩٩٠م)، ٥٦؛ والعمامي، معجم السرديات، مرجع سابق، ١٩٥.

صانعها الوهمي وعلّة وجودها[١]. ولمَّا كان الراوي بهذه الأهميَّة فقد أولاه النُّقاد اهتمامًا خاصًّا برصد أنواعه، وفقًا لموقعه من العالم المتخيَّل، مع التَّمييز ما بينه وبين الكاتب، نظرًا لوجود مسافة ما تفصل بين الروائي والراوي، فهذا لا يساوي ذاك[٢].

إنَّ التَّقسيم التَّقليدي للحكي قد اختصر الراوي في مظهرين؛ أحدهما: الراوي العليم، وثانيهما: الراوي المشارك، على نحو ما يذهب إلى ذلك الباحث هنري جميسHenry Jamesمن خلال التَّمييز ما بين الراوي العالم بكلّ شيء، والموجود في كلِّ مكان، والذي يعلو فوق الحدث، وبين الراوي الذي ينبغي أن يتنازل عن سلطته السرديَّة، بحيث يترك للشخصيَّات فرصة الوجود المستقلِّ بإعطائهم إمكانيَّة التَّعبير عن ذواتهم[٣]؛ غير أنَّ الدِّراسات المتَّصلة بالنَّظريَّة السَّرديَّة تطوَّرت في هذا الباب بوجهات نظر متعدِّدة، خاصَّة مع تطور نظريَّة التلقي، فتمَّت مناقشة نمط ثالث للراوي، ليصبح متشكِّلاً من:

١- الراوي العليم بكلِّ شيء (الراوي الشخصيَّة)، ويُسمَّى بالعليم، عندما يكون على علمٍ بكلِّ ما يخصُّ الحكاية وشخصيَّاتها وأحداثها، وهو عليم؛ لأنَّ رؤيته تفوق رؤية الشخصيَّات. إنَّه يرى ما يحدث خلف الجدران، كما يعلم ما يجري في ذهن بطله وما يشعر به في نفسه [٤]. ويذهب جلُّ النُّقاد الفرنسيين

---

(١) ينظر: العمامي، معجم السرديات، مرجع سابق، ١٩٥.

(٢) ينظر: أحمد رحيم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي، (عمان: دار صفا، ٢٠١٢م)، ١٣٤.

(٣) ينظر: يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ١٦٩-١٧٠.

(٤) ينظر: بسام بركة، ماتيو قويدر، هاشم الأيوبي، مبادئ تحليل النصوص الأدبية، (بيروت: مكتبة لبنان، ٢٠٠٢م)، ٩٨؛ محمد أبو عزة، تحليل النص السردي: تقنيات ومفاهيم، (الجزائر: منشورات الاختلاف،٢٠١٠م)،٧٧؛ وبوطيب عبدالعالي، مفهوم الرؤية السردية والخطاب الروائي: آراء وتحليل، كتاب عالم الفكر،المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، ع٤، (١٩٩٣م)، ٤٠.

إلى تسميته بـــ"الرؤية من الخلف"[١]، على اعتبار أنَّه أكثر معرفة من الشخصيَّة الروائيَّة، وهو بهذه المعرفة "سارد عالم بكلِّ شيء وحاضر في كل مكان[٢]، مستخدمًا عادة ضمير الغائب في تعميق معرفته الشَّاملة[٣].

٢- الرؤية مع (الراوي= الشخصيَّة)، أو الراوي المشارك، ويسميه جيرار جينيت Gérard genette راويًا مشاركًا في الحكاية، في حين يطلق عليه دانون بوالو Danon-Boileau الراوي العلني أو الصَّريح، أمَّا رينيه ريفارا René Rivara فيطلق عليه الراوي السّيرذاتي[٤] بحيث يتساوى علم الراوي مع علم الشخصيَّة. ولهذا فإنَّ الراوي مع، أو الراوي المشارك يستخدم -في الغالب- ضمير المتكلّم؛ على اعتبار أنَّ هذا الضمير يحيل إلى الذات، بينما ضمير الغياب يحيل على الموضوع[٥].

---

(١) تعرضت هذه النَّظرة للطَّعن من طرف بعض النُّقاد لما لها من انعكاسات سلبيَّة على تماسك ووحدة العمل الروائي، فهذا هنري جيمس يقول: إنَّ هذا القص أدَّى إلى التفكك وعدم التناسق، حيث الانتقال المفاجئ من مكان إلى مكان، أو زمان إلى زمان، أو من شخصية إلى شخصية، دون مبرر بل دون الانطلاق من بؤرة محددة تكون نتيجته التشتت وعدم الترابط بين المقاطع المختلفة، ولذلك نادى بضرورة اختيار بؤرة مركزية تشع منها أو تنعكس عليها. ينظر: عبدالعالي، مفهوم الرؤية السردية والخطاب الروائي، مرجع سابق، ٤٠.

(٢) أبو عزة، تحليل النص السردي، مرجع سابق، ٧٧.

(٣) ينظر: عبدالرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ط٢، (القاهرة: دار النشر للجامعات، ١٩٩٦م)، ١٠٣.

(٤) ينظر: العمامي، معجم السرديات، مرجع سابق، ١٩٦.

(٥) ينظر: عبدالملك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، الكويت، ع ٢٤٠، (١٩٩٨م)، ١٨٥.

٣- الرؤية من الخارج (الراوي<الشخصيَّة)، وفي هذا النَّمط يكون علم الراوي أقلَّ ممَّا تعلمه الشخصيَّة، أو الشخصيَّات، وهو يقدِّمها كما يراها[١]، وفي هذه الحالة يلجأ إلى الوصف الخارجي، ولا يعرف ما تنغلق عليه بواطنها، ولا ما تفكر به، أو تحسُّه من مشاعر[٢]، وهذا النَّمط لم يظهر بشكلٍ واضح إلا على يد الروائيين الجدد تزامنًا مع بروز تيار الرواية الجديدة منتصف القرن العشرين[٣].

ويؤدِّي الرَّاوي في النَّص السَّردي وظائف أساسيَّة[٤] منها يستمد علَّة وجوده، خاصَّة فيما يتَّصل بإبراز مفاصل الحكاية الكبرى، والرَّبط بين أجزائها،

(١) ينظر: يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ٢٩٣؛ ولحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ٤٦.

(٢) ينظر: أبو عزة، تحليل النص السردي، مرجع سابق، ٨٢، لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ٤٨.

(٣) ينظر: أبو عزة، تحليل النص السردي، مرجع سابق، ٨٢.

(٤) من أبرز وظائف الراوي: وظيفة السرد، أو الإخبار، ويقصد بها ذلك الدّور الذي يقوم به الراوي، وهو الإخبار عن الحكاية وتوضيحها وشرحها، سواء كان داخل الخطاب السَّردي أم غير موجود، والوظيفة المباشرة، وهي تناظر وظيفة التعدديَّة عند جاكوبسون، ومن خلالها يشير الراوي، أو يلمح إلى أشياء وراء السَّرد، من خلال الكتابات والعلامات، وأدوات الرَّبط أو السِّياق، كالإشارة إلى انتماء شخصيَّة من الشخصيَّات إلى طبقة اجتماعيَّة أو مستوى وظيفي، أو غير ذلك، وهنا الوظيفة التّواصليَّة، وهي وظيفة تتعلَّق بمواجهة الراوي لمن يروي له، ومحاولة إيجاد شكلٍ من أشكال التّواصل، عن طريق الإيهام بالتَّحاور والتَّفاهم المشترك، وهذه الوظيفة تعيد إلى الذاكرة وظيفتي جاكوبسون: التواصليَّة (والطَّلبيَّة). الوظيفة التَّعبيريَّة، وهذه الوظيفة تتطابق مع الوظيفة الانفعاليَّة عند جاكوبسون، وهذه الوظيفة تظهر بجلاءٍ في تلك الإيحاءات المعبِّرة عن أفكار الراوي وانفعالاته ومشاعره، والوظيفة الأيديولوجيَّة، وتختصُّ بما يضطلع به الراوي من تعليم، أو تبشير، أو تنوير فكري أو تربوي، أو دعوى إلى مذهب سياسي أو اجتماعي أو ديني، عبر تعليقاته التي تشرح مضمون=

وضبط ما بينها من علاقات، وتنظيم أزمانها؛ بالإضمار، والارتداد، والاستباق، والتَّصرف في إدراج أقوال الشخصيَّات، واختيار نمط الخطاب المناسب لنقلها؛ ولذلك تختلف وظائف الراوي باختلاف النّصوص الروائية، فقد يظهر بعضها وقد تظهر كلّها.

وبناءً على ذلك؛ فإنَّ الروائي عبدالعزيز مشري في رواية "الوسمية" قد اعتمد على الرَّاوي العليم بكلِّ شيء، وذلك باستخدام ضمير الغائب؛ انطلاقًا من سرد الأحداث، والتحكم المطلق في عرض الحكاية بالتقديم والتأخير، والتعبير عن عوالم الشخصيَّات، وما يستجيش فيها من عواطف وانفعالات وأزمات، وما تضمره من أفكار وتصورات، وما ترنو إليه من آمال وطموحات؛ بل إنَّه يعلم أكثر ممَّا تعلم الشخصيَّات، سواء على المستوى النفسي، أو الاجتماعي، أو الفكري، ومتدخلاً في كثير من الأحايين في عمليَّة السَّرد؛ إمَّا بالشَّرح والتَّعليق، وإمَّا بالحديث نيابة عنها.

وبما أنَّ الضَّمير المستخدم هو ضمير الغائب في "الوسمية"؛ فإنَّ سيطرة صيغة الخطاب المسرود تبدو ماثلة في النَّص الروائي حتى في الكثير من المشاهد الحواريَّة، خاصَّة فيما يتعلَّق بصيغة الخطاب المنقول، أو الخطاب المعروض المباشر وغير المباشر، ولعل هذا يتضح من خلال استهلال الرَّاوي عملية الحكي، كما يلاحظ في قوله:

"لم يكن الملل قد بدا على وجه العم سعيد واضحًا، بأي شكل من الأشكال سوى من قعدته، رد أطراف جبته البيضاء حول ركبته، وراحت أصابعه

=رسالته. ينظر: الكردي، الراوي والنص القصصي، مرجع سابق، ٤٨. والخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي، مرجع سابق، ٢١٧- ٢٢٢. العمامي، معجم السرديات، مرجع سابق، ٤٧٣- ٤٧٤. وبركة، قويدر، الأيوبي، مبادئ تحليل النصوص الأدبية، مرجع سابق، ٩٩-١٠٠. والخبو، الخطاب القصصي في الرواية العربية، مرجع سابق، ٤٣٢-٤٣٣.

تلاعب كتلة جبته الصوفية"[١]. فالراوي هنا قد عمد إلى الكشف عن مشاعر "العم سعيد"، كما عمد، عبر مجموعة من الأفعال إلى تصوير حركته الخارجيَّة؛ بدءًا من لحظة تسوية قعدته، مرورًا برد أطراف جبته، وانتهاءً بتلاعب أصابعه بأطرافها.

فإذا كان المؤلِّف قد ارتكن في سرد أحداث روايته إلى استخدام ضمير الغائب من خلال الراوي العليم؛ فإنَّ هذا يشي إلى أنَّ الرّواية في مجملها ستقدم من قبل راوٍ من خارج الحكاية، وليس مشاركًا فيها، وبهذا سيغلب على أحداثها، ووقائعها زاوية رؤية الرَّاوي العليم.

وتكاد تتجلَّى هذا الصورة في قول الراوي، وهو يصف جانبًا من جوانب شخصيَّة "العم سعيد الأعمى"، من خلال العديد من ألوان الخطاب السردي والمؤشرات اللسانية، تارة بالوصف، وتارة ثانية بفعل السرد، حتى إنَّه لم يترك أي مسافة ما بينه وبين الشخصيَّة، كما يلاحظ في قوله:"كانت عيناه تتحركان.. هنا، وهناك، كانتا زرقاوين رماديتين يحفهما بياض أغبر، لا صفاء فيه، تطوفان، ولا تبصران"[٢].

إنَّ مثل هذه الصورة التي يقدمها الراوي تكاد تلاحظ –أيضًا– عندما بدأت بوادر تشي بانقسام أفراد القرية حيال تأخر نزول المطر، الأمر الذي جعل من الراوي بوصفه عليمًا إلى الحديث نيابة عنهم، باستبطان ما يعتورهم من انفعالات داخلية، "قلوب الناس ممتلئة بالحقد، والضغينة، ولا يظهرونها، وهو ما دفعهم إلى المطالبة بقراءة الراتب.."[٣].

---

(١) مشري، الوسمية، مصدر سابق، ٧.

(٢) المصدر السابق، ٧.

(٣) المصدر السابق، ١٥.

فجملة تلك المؤشرات اللسانيَّة، في سياق ذلك المقتبس، هي مشيرات دالة على الشنآن الداخلي، والمشاعر الدفينة، بما فيها من "حقد"، و"ضغينة"، وقد عمد الرَّاوي إلى كشفها والإبانة عنها، وأنبأ بها إنباءً بصوت الجماعة بوصفه راويًا عليمًا، وهو ما يلاحظ -أيضًا- في قوله: "أمور كثيرة في رأس أحمد بن صالح: (بكره.. لو راح يشتكي عند الحكومة.. يقاطعونه أهل القرية.. يحرمونه من المنفعة العامة.. يحرمونه من المساعدة في حالة الميت.. والعروس.. وطائح البير.. وطينة البيت.. وكل الأمور الجماعية.. بكرهلو راح يشتكي للحكومة.. الحكومة إيدها قوية.. وتجرجر الجماعة واحدًا واحدًا.. وتأخذ أقوالهم واحدًا واحدًا تعطلهم عن شغلهم.. ووسميتهم وزرعهم.. وبعدين؟! يكون الحق معهم.. ويرمونه في السجن.. وهو لا يطيق الحبس ليلة واحدة"[1].

والمُلاحظ أنَّ قدرة الراوي تبدو واضحة في ذلك المقطع، خاصة في ظل وجود العديد من المؤشرات اللسانية الدالة على هيمنته،بالكشف عن جملة من المكنونات الداخلية لشخصيَّة "أحمد بن صالح"؛ فضلاً عمَّا يجول في رأسه من خوالج محبوسة وأفكار مستورة، إضافة إلى ما قد تعانيه من تبعات سواء كانت آنية أو منظورة؛ كما تشي إلى ذلك مجموعة من الأفعال الدالة على الحال والمستقبل؛ بدءًا من لحظة التفكير في موضوع الشكوى، مرورًا بجملة من العبارات؛ كـــ"يقاطعونه/ يحرمونه/ تجرجر/ تعطلهم/ يكون/ يرمونه/ لا يطيق".

وهو ذات الموقع الذي يَقْتَعده الراوي، ويتموضع فيه فيما يتَّصل بشخصيَّة "أحمد"؛ كاشفًا عن بواطن شعوره، وما يستجيش في داخله من أفكار، وتأملات، ونوايا، وما يختلج في قرارة نفسه من مشاعر مكبوتة أو محبوسة؛ يقول الراوي: "مضت أيام. كان أحمد يشعر فيها بحاجة إلى شيء لا يمكن الإفصاح

(١) المصدر السابق، ١٢١.

عنه، نظر إلى أخته خضراء بعينين متأملتين، لمح فخذيها الممتلئين من خلف السروال الطويل المخطط.. حاول كسر نظراته.. عاد يفكر في أشياء كبيرة وجميلة.. قال في نفسه: (لو أنهم يعرفون!). قرر أن يحكي لرفيقه غرم الله عن إحساساته المكبوتة.. ولكنه رأى في ذلك تعديًا على أخته.. وصمت"[١].

إنَّ جنوح الراوي لاستخدام بعض المفردات؛ كـ"يشعر/ يفكر/ قال في نفسه/ قرر/إحساساته المكبوتة"، مفردات دالة على مدى عمق معرفته الخالصة بدواخل الشخصيَّة؛ معرفةٌ لا تقف عند حدود الوصف والمقاربة؛ بل إنها تتجاوز ذلك إلى حيث استبطانها، والغوص في مكنوناتها وأسرارها، وما يدور في أعماقها من أفكار وأحلام. فـ"وحده هو الذي يعرف، وهو وحده الذي يقول، وهو وحده الذي يحكم الأشياء، ويقومها برؤيته ومن زاويته"[٢].

وهذا ما يمكن ملاحظته –أيضًا– حينما قدَّم الراوي وصفًا مجملاً لمآلات زواج "بنت حميدة"، حينما قال: "بعد ليلتين من الصخب والضجيج، ورائحة الدسم تملأ المكان الكبير من حوش البيت، وتغطي الحوش والدار والدور الملاصقة.. جلس أب(•) العريس يعد الدراهم.. تقدم بها المهنئون صبيحة اليوم الثاني.. عدها ألف ومائتي(•) ألف ريال.. لفها في صرة من القماش المزهر.. ناولها لزوجته وأوصاها بحفظها في صندوقها إلى جانب صكوك ووثائق أراضيه الزراعية الصغيرة"[٣].

إن اعتماد الكاتب –كما يؤكد حسن النعمي– على استراتيجية الراوي العليم الذي يتحدث دائمًا عن غائب يهدف إلى الإشارة دائمًا إلى أن الغياب ليس

---

(١) المصدر السابق، ٨٧.

(٢) الكردي، الراوي والنص القصصي، مرجع سابق، ٨١.

(•) الصواب: أبو.

(•) الصواب: ومئتي.

(٣) مشري، الوسمية، مصدر سابق، ٢٦.

للأحداث فقط؛ بل غيابًا للمكان -أيضًا- في صورته التي كان عليها قبل التحول الاجتماعي[١]، وبهذا تتضح قيمة توظيف الراوي العليم في "الوسمية"، خاصة حينما عمد الكاتب الروائي إلى اتخاذه سبيلاً لإبراز العديد من الوقائع والأحداث، وما يتخللها من عوالم ترتبط بالشخصيَّات؛ سواء على المستوى النَّفسي، أو الاجتماعي، أو حتى على مستوى الأفكار والطُّموحات؛ فضلاً عن رصد العديد من العادات والتقاليد والأعراف المجتمعية التي كانت سائدة في المجتمع القروي ووصفها، الأمر الذي يكفل "للراوي كشف علاقات البنى الاجتماعية في حركتها اليومية وصيرورتها التاريخية"[٢].

١-٢ الرؤية السَّرديَّة "التبئير": التموضع والدلالة:

يرتبط الراوي ــ عادة ــ بما اصطلح على تسميته بالرؤية السرديَّة، أو ما يُسمَّى بالتبئير[٣]؛ وهو قائم على "تحديد زاوية الرؤية ضمن مصدر محدد، وهذا المصدر إمَّا أن يكون شخصيَّة من شخصيَّات الرواية، أو راويًا مفترضًا لا علاقة له بالأحداث"[٤]. وبهذا؛ تفاوتت آراء النُّقاد حول مصطلح "التَّبئير"، إذ إن كلَّ التّعريفات التي استهدفته قاربت معناه بدلالات وأبعاد مختلفة، باتخاذ الراوي سبيلاً إلى ذلك؛ فمن وجهة النَّظر، إلى الرؤية والتبئير، فإلى البؤرة، فالموقع والوضعيَّة[٥]، وما إلى ذلك من المصطلحات التي ترتبط في تطوافها حول

(١) ينظر: النعمي، الكتابة السردية بين تنظير الروائي وتطبيقه، مرجع سابق، ٢٣٣.

(٢) المرجع السابق، نفس الصفحة.

(٣) ينظر: العمامي، معجم السرديات، مرجع سابق، ٦٥-٦٦.

(٤) لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ٤٦.

(٥) ينظر:يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ١٨٤. وفريد أمعضشو، اشتغال الرؤية السردية في روايات نجيب محفوظ: اللص والكلاب نموذجًا، ضمن كتاب الشَّكل والمعنى في الخطاب السَّردي، تحرير: أحمد صبرة، معجب العدواني، (بيروت: مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠١٣م)، ٣٩٥.

تموضع الراوي ورؤيته، محددة الطَّريقة التي يستخدمها في خطاب الحكي وعلاقته بالمروي له، على اعتبار الراوي في الأساس يمثِّل الطَّرف الأول فيما ينشأ من علاقة بينه وبين المسرود له، والمسرود نفسه.

ولعل هذه العلاقة تبقى قائمة بشكلٍ واضح، دون أيِّ لَبس، على خلاف الرَّكض وراء تخيُّر المفهوم الأنسب الذي يمكن أن يستوعب الآراء المتباينة للنُّقاد منذ المحاولات الأولى التي قام بها هنري جيمسHenry James، وعمقها بيرسي لوبوك Percy Lubbock في كتابه "صنعة الرواية"، بوصفه الواضع الأساس لأحجار زاوية الرؤية، ومن ثمَّ جيرار جينيت، Gérard genette، ونورمان فردمان "Norman Friedman"، وتزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov، وجان بويونJohn Boyne(١)

وتبعًا لهذا الاختلاف؛ فلا سبيل إلى الإمساك بمفهوم واضح للرؤية السرديَّة إلاَّ بالوقوف على المكوِّنات التي تتشكَّل منها، وفي هذه الحالة فلا مناص من الاشتغال على الراوي، أيًّا كان تموضعه، بوصفه المكوِّن لأبعاد هذا المصطلح؛ فضلاً عن علاقته بالقصَّة، فاقتفاء صوته عبر دوال الضَّمائر المستخدمة من شأنه أن يكشف هذه العلاقة على نحو من الأنحاء.

وهذه العلاقة تتَّصل –أيضًا– بزاوية الرؤية المرتبطة بالراوي، من حيث رؤيته للأحداث المسرودة، والشخصيَّات المتعلِّقة بها –حسب جنيت– حال تقسيمه للرؤية السردية إلى: الرؤية من الخلف، والرؤية مع، والرؤية من الخارج(٢)، على أنَّ جنيت نفسه يستبدل الرؤية بـــ"التبئير"،منظورة في التَّبئيرالصِّفر= اللاتبئير، ويأتي هذا التَّقسيم في توصيف حال الراوي العليم،

---

(١) ينظر: يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ٢٨٤، وما بعدها.

(٢) ينظر: لحمداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ٤٧–٤٨؛ وينظر: قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق،١٤١.

عندما يعرف أكثر ممَّا تعرفه الشخصيَّات، والتَّبئير الخارجي وفيه تقلُّ معرفة الراوي عن معرفة الشخصيَّة، والتَّبئير الدَّاخلي حين تكون معرفته مساوية لمعرفة الشخصيَّة(١).

وتأسيسًا على ذلك؛ فإنَّ الرؤية السرديَّة ترتبط أيَّما ارتباط بعلاقة الرَّاوي بالحكاية، لدرجة يصعب الفصل ما بين الراوي باعتباره مكوِّنًا من مكوِّنات الخطاب السَّردي، وبين رؤيته السرديَّة، بمعنى أن الرؤية السرديَّة تُعتبر بسطًا تفصيليًّا للدور الوظيفي للرَّاوي في البُنية السرديَّة وعلاقته بالخطاب؛ فضلاً عن موقعه فيه.

ولا شكَّ أنَّ الرَّاوي في رواية "الوسمية" راوٍ عالم بكلِّ شيء، كما أنَّ الضمير المستخدم فيها هو الضمير الغائب؛ لكن هذا لا يعني خلو الرواية من وجود الضمير المتكلم، الذي كثيرًا ما يحضر في بعض المشاهد الحواريَّة، أو الخطاب المنقول المباشر، خاصَّة حينما يكون للشخصيَّات الروائيَّة سيطرة في إدارتها؛ دون أن يتخلَّى الراوي عن صوته وزاوية الرؤية الخاصَّة به، وهذا ما يكاد يلاحظ –مثلا– في قوله:

"أسندت الأم قربتها إلى جانب حجيرة مبنية على الطريق، مرتفعة في البناء إلى حدود الحزام، تهتف بصوت مسموع، نظرت إليه في عتاب.. قالت:

– "أحمد.. ما لبست عمامتك عشان البرد.. الله يهديك يا ولدي!"

قال أحمد إنَّه جاء مستعجلاً حتى إنَّه نسي أن يلبس حذاءه.

مسحت على رأسه برفق شديد.. أحس بموجة من البرودة والحنان، وسمع صوت الخرز الملتف بمعصمها.. أحس كأنها تدخل دماغه.. ورفع رأسه.. قالت عيناه في استحياء مكتوم:

---

(١) ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ٢٩٧.

(هل تحبينني يمَه)"[1].

فمن خلال ذلك المقطع السابق –مع ما فيه تنوُّع في أساليب الخطاب، سواء كان وصفًا، أو خطابًا مسرودًا، أو خطابًا منقولاً نقلاً مباشرًا، وغير مباشر–، تتضح وضعية الراوي بالإسهام في تحديد زاوية رؤيته للأحداث وعوالم الشخصيَّات؛ فضلاً عن موقعه خارج السرد، الأمر الذي يؤكد أن درجة التبئير هي الصفر، أو الرؤية من الخلف، على اعتبار أنَّه يعلم أكثر ممَّا تعلم الشخصيَّة، وذلك من خلال تحديد طبيعة الشعور الذي تحس به، كما تدل على ذلك العديد من المشيرات اللسانية الموحية؛ كتكرار كلمة "أحسَّ"، وجملة "قالت عيناه في استحاء مكتوم".

ومع ذلك، يمكن ملاحظة أنَّ هناك حضورًا للتبئير الداخلي، خاصَّة حينما تتولَّى الشخصيَّات الروائيَّة التعبير عن وعيها، إلاَّ أنَّ اللاتبئير يبقى هو المسيطر على طول الخطاب السردي؛ وهذا مؤشر دال على الرغبة الملحَّة من قِبل الراوي نفسه للسيطرة على المجتمع الروائي الذي شكَّله، وهذه الرغبة لا تتعارض مع القول بأنَّ الرَّاوي في أحايين قد أفسح المجال للشخصيَّات الروائية للتعبير عن وجهة نظرها، والحديث عن مشاعرها وأفكارها، خاصَّة في بعض المشاهد الحواريَّة، إلاَّ أنَّه كثيرًا ما يقدم وجهة نظره، إمَّا تعليقًا، أو تفسيرًا، أو شرحًا، سواء كان قبل الحوار، أو في أثنائه، أو بعده.

كما لوحظ أنَّ هناك استعمالاً وحيدًا، ولو بصورة ضمنية، لضمير المخاطب باعتباره تعبيرًا عن علاقة الراوي بالمروي له =القارئ، قبل بدء الحكاية، أوفي نهايتها، كما يلاحظ في قوله:

"جاءت الرياح الموسمية..

فاستيقظت الفرحة، وجهَّز أحباب الأرض وسائلهم للوسمية..

---

(١) مشري، الوسمية، مصدر سابق، ٤٢.

فيها: موسم المطر.

وفيها: موسم الزرع.

وفيها نتاج ما يفلحون، وما يعرقون[١].

وهذا الاستباق الزمني، كما يُلاحظ في سياق ذلك المقتبس، وإنْ بدا بصيغة ضمير المخاطب، إلاَّ أنَّدوره جاء تأكيدًا لحضور المروي له، كما يدل على رغبة الكاتب نفسه في شد انتباه المخاطب نحو الغاية التي ينشدها من معماره الروائي. وهذه الرغبة قد لوحظت -أيضًا- في نهاية الرواية؛ ولكنها كانت داخلة في بنية الحكاية، وجزءًا من خطاب الراوي نفسه، خاصَّة بعد أنْ دخلت السيارة براحات المكان/ القرية، حينها قال:

"تمنت كثيرات من النساء والبنات أن تكون لهن صلة بالسواق..

تمنى كثير من الشباب أن يتعلموا السواقة..

تمنى كثير من الرجال ركوبها في السفر..

تمنى البعض السفر"[٢].

١-٣ صيغ الحكي: الأنماط والأساليب:

ترتبط الصِّيغة السردية بالطَّريقة التي "يتوخاها الراوي في تقديم الحكاية"[٣]، إنَّها بعبارة أخرى "الكيفيَّة التي يعرض لنا بها الراوي القصة ويقدمها"[٤]، ويعدُّ تودوروف Todorov من أوائل من أوضح مفهوم الصِّيغة

(١) مشري، الوسمية، مصدر سابق ، ٥.

(٢) المصدر السابق، ١٢٥.

(٣) العمامي، معجم السرديات، مرجع سابق، ٢٧٨.

(٤) تزفيتان، تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ترجمة: الحسني سحبان، وفؤاد صفا، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، (الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب، ١٩٩٢م)، ٦١.

بشكله الدَّقيق ١٩٦٩م[١]، منطلقًا من تحديد نمطين؛ هما: الحكي والعرض، عطفًا على تقسيم الأنجلو- أمريكي لأساليب السَّرد، من حيث الأسلوب البانورامي والمشهدي؛ لأنَّ الحكي صيغة تعتمد على السَّرد المحض، بحيث يصبح الكاتب مجرَّد شاهدٍ ينقل الأحداث ولا يتجاوزها، في مقابل الدِّراما التي لا تعتمد على نقل الأحداث؛ بل يتمُّ عرضها بواسطة ممثِّلين يتكلَّمون ويتفاعلون فيما بينهم أمام الجمهور من خلال الحوار[٢].

وبهذا يمكن تقسيم الصِّيغة في الخطاب الروائي إلى صيغتين كبيرتين هما: السَّرد، والعرض؛ فالأوَّل بوصفه نمطًا من أنماط خطاب الأحداث، في حين يذهب الثَّاني باعتباره خطابًا ينصرف إلى الأقوال، بحيث تأخذ وضعًا أشبه بتبادل الأدوار الحكائيَّة -حسب يقطين- ما بين الراوي، والشخصيَّة الروائيَّة[٣]، ليصبح السَّرد، أو الإخبار خاصًّا بالراوي[٤]، ويكون العرض متّصلاً بالشخصيَّات، دون وساطة الراوي[٥].

فإذا كان السَّرد والعرض هما الصِّيغتين الكبيرتين اللتين تبينان كيفيّة اشتغالهما داخل الخطاب الروائي؛ فإنَّ أهميتهما تكمن فيما تنضويان عليه من صيغ خطابية صغرى تضطلع بالكشف عنهما من خلال تبادل الأدوار التي "تعرض علاقات السرد والعرض بين الراوي والشخصيات"[٦]، بمعنى؛ أنَّ محكي الأحداث يتضمَّن كلام الراوي، وتكون صيغة السَّرد هي الحكي، وتنهض بوظيفة الإخبار عن أحداثٍ ووقائع، أمَّا محكي الأقوال فيذهب إلى خطاب

(١) ينظر:يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق،١٩٠.
(٢) يُنظر: تودوروف، مقولات السرد الأدبي، مرجع سابق، ٤٧.
(٣) ينظر: يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ١٥٤.
(٤) ينظر: الخبو، معجم السرديات، مرجع سابق، ٢٤٣.
(٥) ينظر: الكردي، الراوي والنص القصصي، مرجع سابق، ٣٤.
(٦) يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق ١٥٥.

الشخصيَّات، وتكون صيغة السَّرد هي العرض، وتقوم بوظيفة نقل كلام الشخصيَّات[1]، وبهذا يتفاعل العرض والسَّرد بتفرُّع بعض الصِّيغ الأخرى؛ لتنشأ من ثمَّة، صيغ مختلفة من حيث ورودها، وتعاقبها، وحضورها؛ إلاَّ أنَّ عمليَّة الفصل بينهما لم تعد مجدية في ظلِّ وجود أشكال روائيَّة متداخلة الصيغ، كما هو الحال عندما يكون الراوي شخصيَّة -مثلاً- يتحدَّث مع بقية الشخصيَّات[2].

وتأسيسًا على ذلك، فقد لوحظ أنَّ رواية "الوسمية" تتماز بمستويين من الخطاب:

الأوَّل: اتِّساع مساحة السرد على حساب العرض، حيث يلاحظ أنَّ الراوي يبدأ بمهمة السَّرد، ثمَّ العرض بنقل الأحداث، ووصف المواقف، والتدخل في العرض لبيان مواقف الشخصيَّات، ورصد انفعالاتها في الموقف المسرود.

الثَّاني: صيغ الحكي في خطاب الرواية -خلافًا للصيغتين الكبيرتين- قد جاءت متنوِّعة، وبنسب متفاوتة، بحيث تتراوح ما بين صيغة الخطاب المعروض المباشر وغير المباشر، وصيغة المنقول المباشر وغير المباشر.

إنَّ الدِّراسة تتفهَّم مدى ارتباط الصِّيغ السرديَّة، إلاَّ أنَّ عمليَّة الفصل فرضٌ تمليه الضَّرورة المنهجيَّة، وبهذا تقتضي دراسة "الوسمية" الوقوف عند الصِّيغتين الرئيستين، وهما: السَّرد؛ والعرض؛ ثمَّ الانتقال إلى صيغة النَّقل؛ بوصفها نمطًا وسيطًا بين الصِّيغتين، سواء على مستوى ما يُسمَّى بالنَّقل المباشر، أو غير المباشر.

٣-١ السَّرد:

يعتبر السَّرد مكوِّنًا حيويًّا وجوهريًّا في العمل الروائي، بوصفه خطابًا روائيًّا يخبر عن هذا العالم، ويرتبط "بالراوي، والرؤية، أو وجهة النظر،

---

(١) ينظر: أبو عزة، تحليل النص السردي، مرجع سابق، ١١١.

(٢) ينظر: المرجع السابق، ١١٢.

فالراوي يقدم الأحداث والشخصيات والزمان والمكان مستعينًا برؤية ما تعبر عن موقفه تجاه تلك العناصر الفنية"[١]، وذلك بناء على مجموعة ما يختاره من وسائل وحيل لكي يقدم القصة للمروي له[٢].

١-١الخطاب المسرود:

تتعلَّق هذه الصِّيغة بتموضع الراوي في الخطاب الروائي، على اعتبار أنَّها "الخطاب الذي يرسله المتكلم وهو على مسافة مما يقوله"[٣]، وكلَّما ازداد الراوي اقترابًا من الشخصيَّات وصغرت المسافة التي تفصل بينه وبينها، خفت صوته وانكمشت صورته حتى يصير في النّهاية واحدًا منها، وحينئذٍ يبرز أسلوب العرض، وكلَّما ابتعد الراوي عن الشخصيَّات واقترب من المؤلّف تضخَّمت صورته، وارتفع صوته، ظهر الأسلوب السَّردي المعتمد على التَّقرير[٤].

وطالما بقي الرَّاوي محتفظًا بهذه المسافة؛ فإنَّ جنوحه نحو استخدام ضمير الغائب يظلُّ هو الأنسب في كثير من الأحايين؛ كونه من يتولَّى سرد الأحداث، وتفسير المواقف، والكشف عن دواخل الشخصيَّات، كما هو ملاحظ في أغلب الروايات التقليديّة، ومنها رواية "الوسمية"، وذلك من خلال الاعتماد على الرؤية من الخلف.

والمُلاحظ أنَّ "الوسمية" تبدأ- منذ صفحاتها الأولى- بالاعتماد على السرد، ليأتي من ثمَّة العرض، كما هو في قول الراوي: "لم يكن الملل قد بدا على وجه العم سعيد واضحًا، بأي شكل من الأشكال سوى من قعدته، رد أطراف جبته البيضاء حول ركبته، وراحت أصابعه تلاعب كتلة جبته الصوفية"[٥].

---

(١) الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، مرجع سابق، ١٣٣.

(٢) ينظر: لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ٤٦.

(٣) يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق ، ١٩٧.

(٤) ينظر: الكردي، الراوي والنص القصصي، مرجع سابق، ٨٣.

(٥) مشري، الوسمية، مصدر سابق، ٧.

فمن خلال المقتبس السابق، يُلاحظ أنَّ الرَّاوي قد استخدم السَّرد الموضوعي، باتخاذ اللاموقع بوصفه راويًا عليمًا منطلقًا من معرفة كلية بأحداث الراوية ووقائعها وشخوصها؛ ولهذا غلبت في تشكيل أبعاد الرواية صيغة الخطاب المسرود، حتَّى غدت ملمحًا بارزًا منذ البداية، وهذا ما يكاد يلاحظ – أيضًا– حينما عمد الراوي إلى تقديم خلفية بارزة عن تداعيات أزمة المجتمع القروي، مع تأخر نزول المطر "كان القاعدون معه يغوصون في معانٍ كثيرة للانتظار.. راحت تصوراتهم في البعيد، وتعدت معنى الانتظار، واستوت جميعها عند سقوط المطر، مطر "الوسمية" المحتجب في هذا الزمان"(١).

وهذا ما يكاد ينسحب –أيضًا–على حديثه عن الشخصيات حينما خلص الراوي إلى تقديم خلفية، –وإن بدت مختصرة– عن شخصية "حميدة" بوصفها من أبرز الشخصيات الروائية، حينما قال: "حميدة بعدما ورثت أباها، ويتَّمت على بنتها، وأمها العجوز، بعد ما مات زوجها.. بعدما أصبحت تعول البيت.. بعدما نظفت أرضها الزراعية القليلة من الحصى، وأقفلت الطريق –حتى يجيء الزرع ويحصد– وتفتحها. وتنتظر مع المنتظرين، ولكن بعيدًا عن مجلس الرجال: (والله.. ما هي ضعيفة ولا قليلة عقل أو حجة.. ولا من واحد يقدر يقرب من حقها. ولكن للحرمة حدودًا(•)!)"(٢).

وبهذا يمكن القول: إنَّ الرَّاوي قد اتكأ على صيغة الخطاب المسرود، وذلك بالاعتماد على الأسلوب المباشر، والوصف الموضوعي، سواء فيما يتعلَّق بأزمة أهل القرية نتيجة تأخُّر نزول المطر والآثار المترتبة على ذلك، أو فيما يتعلق بتسليط الضوء على شخصيَّة "حميدة"؛ مع ما يتخلل ذلك من تحيُّز واضح

---

(١) مشري، الوسمية، مصدر سابق .

(•) الصَّواب: حدودٌ.

(٢) مشري، الوسمية، مصدر سابق ، ٧–٨.

لها، كما تدل على ذلك بعض العبارات الموحية؛كـــ"ما هي ضعيفة/، ولا قليلة عقل أو حجة/، لا من أحد يقدر يقرب من حقها".

٣-٢ العرض:

غالبًا ما تكون صيغة العرض تالية لصيغة الإخبار خاصَّة في الروايات التقليديَّة، التي تبدأ في العادة بالسَّرد، ثمَّ العرض، وبهذا يمكن اعتبار العرض هو النَّمط الثاني من أنماط السَّرد الروائي، بوصفه ذلك "الخطاب الذي يقوم فيه الراوي بإثبات أقوال الشخصيات أو خطاباتها بدون أي تدخل، وعندما يتدخل عن طريق الوصف أو التعليق فذلك هو الخطاب المعروض غير المباشر"(١)، وهذا المفهوم يحيل إلى خطاب الأقوال، وما يتَّصل به من حوار قائم ما بين الشخصيَّات.

وعلى ذلك؛ يمكن التمييز بين نوعين بارزين من صيغ العرض في رواية "الوسمية"؛ هما: صيغة المعروض المباشر، وغير المباشر.

٢-١المعروض المباشر:

تنهض هذه الصِّيغة بوظيفة نقل كلام الشخصيَّات على نحوٍ مباشر دون تدخُّل الراوي في سياق الكلام فيما بينها، بحيث يترك الراوي الكلام للشخصيَّة مباشرة، وذلك بنقله كما تلفَّظت به بشكلٍ حرفي(٢)، ويعتبر "جينيت"هذه الصيغة فرعًا من فروع الخطاب المنقول، وفيه يتحدَّث المتكلّم مع متلقٍّ مباشر دون

---

(١) سعيد يقطين، القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، (القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠١٤م)، ١٨٨.

(٢) ينظر: أبو عزة، تحليل النص السردي، مرجع سابق، ١١٨. وينظر: جيرالد برنس، المصطلح السردي: معجم مصطلحات، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة: محمد بريري، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣م)، ٦٠.

تدخل الراوي[١]؛ وتكمن مهمة الراوي في هذه الحالة بإيراد كلام الشخصيَّة الذي ينتهي إلى المروي له بطريقة مباشرة أي بدون واسطة هذا الراوي[٢].

والمُلاحظ أنَّ حضور هذه الصِّيغة من الخطاب تبدو قليلة جدًّا في رواية "الوسمية"، إذا ما قُورنت بصيغة الخطاب المعروض غير المباشر، أو النقل المباشر أو غير المباشر، فهو لا يأتي خالصًا دون تأثير واضح للسَّرد فيه، أو دون أثرٍ من تدخلات الراوي، إمَّا بالشرح، أو التعليق، أو التفسير.

وتتجلَّى نماذج هذه الصِّيغة من الخطاب في النص الروائي في المشاهد الحوارية، وإن بدت على امتداد الحكاية متفاوتة من حيث المساحة والطول، ومن ذلك –مثلاً– ما لوحظ في الفصل السادس المعنون بـــ"الماطور"، وما تخلله من وفاة أحد رجال القرية؛ نتيجة لقلة الوعي بكيفية التعامل مع المنتجات الحديثة الخاصَّة بضخ الماء من الآبار، الأمر الذي أسفر عن هلاكه، وهو ما دفع أهل القرية إلى الإسراع في دفنه، فكان هذا الحوار:

"–هيا.. غسلوا الكريمة قبل أذان المغرب.

– أيو الله.. إكرام الميت دفنه.

– رحمه الله.. نكرمه بقبره أحسن.

– قبل غروب الشمس.. إن شاء الله"[٣].

فمن خلال ذلك الحوار، يبدو جليًّا المعروض المباشر، بوصفه خطابًا خالصًا من أي تدخلات للرَّاوي، بدلالة الشرطة (–) بداية كلِّ جملة، بوصفها رمزًا يحيل إلى خطاب الشخصيَّة المتلفظة بصيغة مباشرة، إضافة إلى غياب الأفعال الدالة على القول بانتمائها إلى بنية السَّرد، أو الخطاب المسرود، وهو ما

(١) ينظر: يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ١٩٧.

(٢) ينظر:الخبو، معجم السرديات، مرجع سابق، ١٨٦.

(٣) مشري، الوسمية، مصدر سابق، ٥٣.

أدَّى إلى عرض الحوار بشكلٍ خالص، وهذا الخطاب بوصفه خطابًا معروضًا مباشرًا قد أتاح مساحة كافية لتعدُّد وجهات النَّظر ما بين المتحاورين بعيدًا عن سلطة الرَّاوي.

٢-٢المعروض غير المباشرِ:

تُعدُّ هذه الصيغة من صيغ الخطاب؛ ولكنَّ المعروض فيها "أقل مباشرة من المعروض المباشر؛ لأنَّنا نجد فيه مصاحبات الخطاب المعروض التي تظهر لنا من خلال تدخلات الراوي قبل العرض، أو من خلاله، أو من بعده"(١)، إنَّها بعبارة أخرى؛ صيغة خطاب تحيل إلى مستوى تدخلات الرَّاوي من خلال ما يملكه من هيمنة على مجرى أقوال الشخصيَّات.

والمُلاحظ أنَّ هذه الصِّيغة شكّلت ملمحًا بارزًا في "الوسمية"، سواء أكانت قبل الحوار، أم بعده، أم في أثنائه، بحيث يمكن القول: إنَّها أصبحت وسيلة حاضرة في حال عرض أقوال الشخصيَّات، أو فى أثناء التّحاور فيما بينها، حتَّى غدت -تقريبًا- لازمة من لوازم خطاب النَّص.

فإذا كانت "الوسمية" قائمة على رصد النمط الحياتي للمجتمع القروي،خاصَّة في جنوب السعوديَّة قبل نشوء التحولات الكبرى، وما تخلله من قيم، وعادات،وأعراف مجتمعية؛ فإنَّ الرَّاوي العليم يبقى، من ثمَّ هو الصَّوت الرَّاصد لجماع تلك الأنماط الحياتية؛ بوصفه راويًا من الخارج الحكاية (الراوي > الشخصيَّة)، وهو ما جعل من تدخلاته وتعليقاته وتفسيراته مكشوفة -تقريبًا-؛ سواء قبل الحوار، أو خلاله، أو بعده، وهذا ما يتّضح -على سبيل التمثيل- فيما تمَّ تداوله حول خطبة "بنت حميدة":

"توزع بالقيل والقال.. من بيت إلى وادٍ، إلى جبل:

---

(١) يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ١٩٧. ويُنظر: برنس، المصطلح السردي، مرجع سابق، ١١٢.

(بنت حميدة جاء لخطبتها شاب من قرية "الجبل")

امتلأ سمع البنت بالخبر الجميل، والثقيل.

أخرجت أحسن ثوب عندها.. مخيط بالتطريز.

في الصبح تمشط شعرها.. وفي المساء تمشط شعرها.

قالت حميدة:

– يا بنتي.. لازم تقعدين في البيت، مع جدتك، ومع أختك الصغيرة.. أنا، الله يعينني.. أشوف شغلي في الوادي والزراعة!

قالت في إحدى قعداتها، قدام الحريم:

– بنتي بعد.. صغيرة، وأحتاج لمعونتها.. ولكن الخطاب كثروا.

قالت واحدة:

– الناس.. يطمعون في حق اليتيم.

قالت واحدة لها دراية بالخطاب:

–البنت جميلة.. تستاهل.. ماهرة.

وواحدة قالت:

– نصيبها جاء.. إلى تحت قدميها.

لم تعد بنت حميدة تقدر على الخروج كثيرًا.. ولكن أمها لم تمنعها من "الاستقاء"(١).

فمن خلال ذلك المقتبس تتَّضح مدى تدخلات الرَّاوي، من خلال ما قدَّمه من خطاب مسرود، سواء قبل بدء الحوار، أو في أثنائه، أو بعده، ولعلَّ بعض هذا التدخلات تستوجبه طبيعة الحوار؛ نظرًا لأهميته في تشكيل الأبعاد النفسية والاجتماعية لشخصية "بنت حميدة"؛ فضلاً عمَّا يتَّصل بـــ"حميدة" نفسها، بوصفها من أبرز الشخصيَّات في الرواية.

---

(١) مشري، الوسمية، مصدر سابق، ١٣–١٤.

ولئن كانت تدخلات الرَّاوي كما لُوحظ في النموذج السابق قد أسفرت عن هيمنته الواضحة في تسيير مجرى الحوار، وذلك من خلال توزيع الأقوال؛ فضلاً عن خلوِّها من الانتساب إلى شخصيَّة معينة من الشخصيَّات الروائيَّة، ما عدا ما يتعلَّق بأقوال "حميدة"، الأمر الذي يشي بحضور صوت المؤلِّف الضمني.

والمُلاحظ، وفي أحايين كثيرة، سعي الرَّاوي إلى إثبات أقوال الشخصيَّات؛ ولكنَّها لا تخلو –عادةً– من تدخلاته القائمة على الوصف، خاصَّة قبل الشروع في تقديم أقوال الشخصيَّات، ومن ذلك –على سبيل التمثيل لا الحصر–:

"بعد قليل من الانتظار سمع صوت نعليهما في الساحة. دخلا، سلما بصوت خفيض، جلسا.

قال الشيخ:

– وإيش العلوم؟!

قال أحمد بن صالح:

– العلم خير.. التعدي لقيناه.. ولكن ما ندري من هو راعيه.

قال أبو جمعان:

– التعدي باين.. ولقينا عصى مكسرة.. وأول الحمى مأكول.. والحق حق.

قال الشيخ:

– غضب الله على الشيطان.. لازم نجهز منا ستة رجال.. يروحون.. ويختمون بالحق.. يوم الجمعة.. يحطون سلاحهم في ساحة المسجد ويقلون لهم اطلبوا الحق"(١).

فالرَّاوي، وفقًا لذلك المقتبس، قد اتَّخذ الوصف الموضوعي سبيلاً له قبل الشروع في إثبات أقوال الشخصيَّات المتحاورة، مستخدمًا بعض الأفعال

(١) مشري، الوسمية، مصدر سابق ، ٨٧.

الموحية بالسكينة والهدوء، مع التركيز على حاسة السمع، الأمر الذي يوحي بعلو سقف لحظات الانتظار، وترقب ما ستفسر عنه نتائج التعدي من عدمه.

ومع أنَّ الرَّاوي قد اعتمد على أفعال دالة على القول بانتمائها للسَّرد، كما في قوله: "قال الشيخ / قال أحمد بن صالح/ قال أبو جمعان"، دون أن تتطوَّر لتصبح جملاً سردية معبِّرة، ودون أن يتنازل – أيضًا– عن الشرطة (–)، بوصفها دالة على نسبة الأقوال إلى قائلها، مع ملاحظة أنَّاثبات إحداهما يُغني عن وجود الآخر.

في حين شكَّلت تدخلات الرَّاوي، بتوضيح حالة المتكلِّم، سواء قبل إثبات الأقوال أو بعدها، سمة واضحة في بنية الخطاب الروائي؛ سعيًا من الرَّاوي لتصوير أبعاد مجرى الحوار، وما يتخلله من رصد عام لملامح المتكلم وهيئته؛ فضلاً عن ردَّات أفعاله الشعوريَّة والنفسيَّة.

وهذا ما يمكن ملاحظته عندما بدأ أفراد القرية بإنشاء خط ترابي بهدف دخول السيارات إليها، خاصَّة بعد أن قطع الأهالي أشواطًا كبيرة في سبيل تمهيده، وما تخلل كل ذلك من تعاونٍ، وتفانٍ، وجهد شارك فيه جميع أفرادها؛ حتى وصل الخط إلى بعض الأراضي الزراعية، فأجمعوا أمرهم للبت في هذا الشأن؛ فكان هذا الحوار:

" – مثل ما قلت لكم.. فيه بلاد فيها زرع.. تضايق الخط.. ولازم نتشاور ونشوف أيش الحل في رأيكم؟

وأضاف بعد وقفة قصيرة:

– وسلامتكم!!

عدل من جلسته المربعة، مدَّ كفه اليمين إلى عمامته، وزحزحها عن جبينه.

قال أبو صالح:

-سلمت.. الخط.. خطنا جميع.. مثلما قلت.. وانحن تعبنا وإلى الساعة بعد نتعب.. ولكن الواجب علينا نضحي.. فكرنا قلنا.. ونتشاور وقبل ما نحط ايدينا فيه.. وأنا في رأيي إن راعي البلاد اللي فيها زرع.. الله يعينه.. لازم يغمض عينه شويه.. هو وأنا والثالث والرابع وكلنا..

قال أحمد بن صالح، وهو يجهز حاله للقول في كل لحظة:

صحيح.. ولكن كيف يروح جهد الواحد منا.. في الوسمية والتعب!!.. كيف يروح زرعه وعرقه خسارة؟ عشان الخط؟.. أنا أشوف أن المسألة ما هي مناسبة.

رمى أبو جمعان، بنترة قوية من ذراعه، بعقب السيجارة من شباك البداية إلى الساحة.. تنحنح وقال:

- إحنا قلنا.. كلنا عندنا زرع.. وعندنا بلاد.. ولا بد الخط يعدي على الكثير منا.. لا بد نضحي.."[١].

٣-٤ المنقول:

تأتي صيغة الخطاب المنقول عادة للتَّمييز ما بين طرائق أساليب نقل كلام الشخصيَّات؛ ولعلَّ المعيار الأمثل في التَّمييز بينها؛ هو مقدار درجة الدِّقة في نقل الكلام[٢]، وتتمثل صيغة خطاب ما في درجة الدقة التي يستحضر بها هذا الخطاب مرجعه، والدرجة القصوى تلاحظ في الخطاب المباشر، والدرجة الدنيا تلاحظ في حالة قص وقائع غير لفظية، ودرجات وسطى في الحالات الأخرى[٣]، وتحضر هذه الصِّيغة -في الغالب- ما بين صيغتي المسرود والمعروض بدرجات متفاوتة في الخطاب الروائي؛ "لأنَّ المتكلم لا يقوم فقط

(١) مشري، الوسمية، مصدر سابق ، ١١٢.

(٢) ينظر: أبو عزة، تحليل النص السردي، مرجع سابق، ١١٧.

(٣) ينظر: تودروف، الشعرية، مرجع سابق، ٤٧.

بإخبار تلقيه بشيء عن طريق السرد أو العرض، ولكن بنقل كلام غيره سردًا أو عرضًا"[١]، وهذا الخطاب المنقول قد يكون بصيغة مباشرة؛ بحيث يقوم المتكلّم بنقله إلى آخر كما هو، إلى متلقٍّ مباشر أو غير مباشر، أو بصيغة غير مباشرة؛ ولكن بصيغة أخرى غير ما هي عليه في أصل الكلام، لتصبح الأولى ضمن صيغة العرض، في حين تكون الثَّانية ضمن صيغة السَّرد.

ووفقًا لذلك المفهوم، فقد شكَّل الخطاب المنقول في رواية "الوسمية" ملمحًا بارزًا، سواء كان خطابًا منقولاً مباشرًا، أو غير مباشر.

٤-١المنقول المباشر:

تأتي صيغة الخطاب المنقول المباشر بعرض الكلام دون زيادةٍ أو نقصان، بحيث يكون الكلام موجَّهًا إلى متلقٍّ مباشر، أو غير مباشر[٢]، وبهذا يترك الراوي مساحة الكلام للشخصيَّة بنقله مباشرة كما تلفَّظت به بشكلٍ حرفي[٣].

إنَّ حضور هذه الصِّيغة من الخطاب المنقول المباشر في "الوسمية"، بدا متفاوتًا من فصل عن فصل، ومن حادثة إلى حادثة، ومن قضية إلى قضية، لذلك جاءت الصيغة -إجمالاً- معبِّرة في أكثر من موضع عن القضايا المطروحة في خطاب الرواية.

ولعلَّ من أبرز القضايا التي أثارتها الرواية، قضية فتح طريق للسيارات للعبور إلى داخل القرية، خاصَّة الطريق العابر من وإلى مزارع بعض الأهالي، فبعد أن طلب "الشيخ" مشورة الأهالي حول بعض البلاد المزروعة التي تضايق الخط في سبيل البحث عن حل جماعي يرضي جميع الأطراف، حينها عمد الرَّاوي إلى المزاوجة ما بين كل من موقف "أبي صالح"، و"أحمد بن صالح"،

(١) يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ١٩٨.

(٢) ينظر: المرجع السابق، ١٩٨.

(٣) ينظر: أبو عزة، تحليل النص السردي، مرجع سابق، ١١٨.

و"حميدة"، وذلك من خلال نقل كلام الشخصيَّات كما تلفَّظت به بشكلٍ حرفي دون تغيير؛ فـــ"أبو صالح" عبر بالقول:

"الخط.. خطنا جميع.. مثلما قلت.. وانحن تعبنا وإلى الساعة بعد نتعب.. ولكن الواجب علينا نضحي.. فكرنا قلنا .. نتشاور قبل ما نحط ايدينا فيه.. وأنا في رأيي إن(•)راعي البلاد اللي فيها زرع.. الله يعينه.. لازم يغمض عينه شويه.. هو وأنا والثالث والرابع وكلنا..".

في حين، رد "أحمد بن صالح": "صحيح.. ولكن كيف يروح جهد الواحد منا.. في الوسمية والتعب؟!..كيف يروح زرعه وعرقه خسارة؟ علشان الخط؟.. أنا أشوف أن المسألة ما هي مناسبة"(١).

في مقابل ذلك عقَّبت "حميدة" بالقول: "يا جماعة.. أنتم تعرفون.. بلادي قليلة وزرعها ما يكفي مع تعبي.. يعيشنا من الحول إلى الحول!.. ولكن إذا كان التعويض كما المحصول.. فأنا أقول الله يكثر خيركم.. وأنا بنتكم.. وبكره أستفيد من الخط مثلكم"(٢).

ومن جملة تلك الأقوال المنقولة بوصفها خطابًا منقولاً مباشرًا، تحت قضية واحدة قد أصبحت هاجسًا لبعض الشخصيَّات، يتَّضح أنَّ الرَّاوي قد عمد إلى نقل كلام الشخصيَّات نقلاً تامًّا بحسب ملفوظ كلِّ شخصيَّة دون زيادة أو نقصان، بدلالة أفعال القول = قال، متبعًا إيَّاها بمزدوجتين تدلان على حصر ملفوظ القول بصورة حرفية، وهو ما يشي إلى أنَّه خطاب ينتمي إلى الشخصيَّة، وهو ما يكشف عن أن قيمة ذلك الخطاب المنقول المباشر تتعلَّق عادة بالكشف عن مواقف الشخصيَّات تجاه قضية من القضايا التي يطرحها الخطاب الرِّوائي.

(•) الصَّواب: أنَّ، وربما عمد الكاتب إلى الكسر حسب اللجهة الدّراجة للمجتمع القروي في جنوب السعودية.

(١) مشري، الوسمية، مصدر سابق، ١١٢.

(٢) المصدر السابق، ١١٦.

٤-٢ المنقولُ غيرُ المباشرِ

يُسمَّى بالخطاب المحوَّل، أو الأسلوب غير المباشر، وهو أكثر محاكاة من الخطاب المسرود؛ لأنّ الراوي يحافظ على مضمون الكلام الذي يفترض أنَّ الشخصيَّة تلفَّظت به؛ ولكن بإدماجه نحويًّا في قصة الراوي[١]؛ فـ"الناقل هنا لا يحتفظ بالكلام الأصل؛ ولكن يقدمه بشكل الخطاب المسرود"[٢]، بحيث يصبح الكلام المنقول بصيغة الرَّاوي لا بصيغة المنقول عنه.

والمُلاحظ أنَّ هذه الصِّيغة من الخطاب المنقول غير المباشر كان لها حضورها في "الوسمية"؛ إلاَّ أنَّ أهميَّة هذا النَّوع من الخطاب تكمن فيما تضطلع به من وظيفة، خاصَّة في حال ارتباطها برؤية الخطاب الروائي، ولكن دون الارتهان لعزلها عن بقية صيغ الخطاب الأخرى، ولهذا تأتي صيغة المنقول غير المباشر -أحيانًا- في جوف المقطع الواحد؛ لتؤدِّي دورها الاشتغالي بحيث لا يمكن فصلها عن الفحوى العام للسياق، وهذا ما يمكن ملاحظته-على سبيل التمثيل لا الحصر-في قول الرَّاوي:

"انتشرت غمامة مثل الكحل.. تبعثر شيء من الرذاذ الخفيف، وتصايحت الناس بحب وحذر:

(أبشرو.. أبشروا).

قال العم سعيد الأعمى لزوجته:

- أسمع صوتًا في الخارج.

ردت بطمأنينة:

- الناس يلملمون دجاجهم ودجائنهم.. السماء غائمة هنا وهناك "رشاش".

---

(١) ينظر: أبو عزة، تحليل النص السردي، مرجع سابق، ١١٨.

(٢) يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ١٩٨.

سألها إن كانت قد غطت فتحة السقف.. فلن تعطي شيئًا من نور النهار.. الغمام يمنع النور.. وقالت بشيء من التذمر إن كلامه كثير، ووصاياه كثيرة ولا تنتهي.. وهذا شأن العميان. حاولت إقناعه.. فتحة السقف يجب أن تكون نصف مفتوحة من أجل دخان النار.. ولكنه رد عليها بغضب.. المطر يقتحم الفتحة إلى داخل البيت"(١).

فمن خلال ذلك النموذج يمكن ملاحظة أنَّ الرَّاوي قد اعتمد على الأسلوب المتنوِّع في طريقة نقل الكلام ما بين "العم سعيد الأعمى"، و"زوجته"، وذلك من خلال المراوحة ما بين الخطاب المعروض غير المباشر، والخطاب المنقول غير المباشر القائم –افتراضًا– على محافظة الرَّاوي على جوهر الخطاب ومضمونه، إلاَّ أنَّ تدخلات الرَّاوي قلَّلت من قيمة فحوى الخطاب وجوهره.

وهذا ما يمكن ملاحظته –أيضًا– في قول الرَّاوي: "هبت رياح طرية.. أخذ المغرب يقترب.. أشعلت بعض البيوت مصابيحها. قال أبو صالح إنَّ المغرب يقترب، وأكد بأن أخرج ساعة الجيب الفضية المعلقة بسلسلة دقيقة على جيب الصدر. قرأ عقاربها وقال إنها إحدى عشرة ونصف.. ويجب على من يريد الوضوء أن يأخذ إبريقًا من الأباريق (المعدنية المتناثرة وعند الحنفية والزنك) ويفتح "بزبوزها".. يملأ الإبريق ويتوضأ في الساحة الواسعة"(٢).

ومن خلال ذلك المقتبس تتَّضح صيغة المنقول غير المباشر، بدلالات خلو المنقول من أي مؤشرات دالة على نقل كلام "أبي صالح" بصيغته الحرفية؛ وذلك بالاعتماد على صيغة المنقول غير المباشر، مع احتفاظ الراوي بجوهر كلام الشخصيَّة، من خلال المزج ما بين السرد من جهة، والوصف الموضوعي من جهة ثانية، غير أنَّ تدخلات الراوي بالشرح والتفسير قد أخلَّت نوعًا ما

(١) مشري، الوسمية، مصدر سابق، ١٧.

(٢) المصدر السابق، ٣٩.

بقيمة المنقول غير المباشر؛ نظرًا لوجود التباس واضح ما بين المنقول غير المباشر من جهة، وكلام الرَّاوي من جهة ثانية.

٢- البُنية الزمنيَّة: التعاقب والتحوُّل:

يمثّل الزمن أحد أهم العناصر الأساسيَّة في بناء الرواية، بما يلقيه من ظلال ويحدده من علاقات ما بين بقية العناصر الأخرى المشكِّلة للبناء القصصي؛ لأنَّه الأساس الذي تبنى عليه عناصر التشويق والإيقاع والديمومة، والسببية المنطقية والتعاقب واختيار الأحداث، تبعًا لما يمنحه للرواية من شكل فني؛ بل هو الشكل الفني ذاته، وعنصر بنيوي ليس معزولاً عن باقي العناصر السردية؛ وإنما هو في علاقة تلاحمية معها، بحيث تستحيل دراسته بوصفه عنصرًا مستقلاً[١]؛ لأنَّ العمل السردي لا يمكن أن يتجسَّد إلاَّ من أزمنة تتخلله وتعضد من حيويته، وتشكيل معماريته الفنية "فإذا كان الأدب يعتبر فنًّا زمنيًّا، فإنَّ القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقًا بالزمن"[٢]، ومن هنا تأتي أهمية التحديات الزمنية بالنسبة لمقتضيات السرد[٣]، فعليه تقوم صيرورة الأحداث الروائية المتتابعة وفق منظومة لغوية معينة، تعتمد على الترتيب والتواتر والدلالة الزمنية [٤].

وتعود بدايات الاهتمام بموضوع "الزمن في الأدب" إلى جماعة الشكلانيين، إذ يعزى إليهم فضل الريادة في دراستهم لهذا العنصر، حينما أدرجوا مبحث

---

(١) ينظر: قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ٣٤.

(٢) المرجع السابق، ٢٦.

(٣) ينظر: حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي: الفضاء- الزمن- الشخصية، (بيروت / الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠م)، ١١٧.

(٤) ينظر: مراد مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م)، ١٠.

الزمن في نظرية الأدب في عشرينيَّات القرن العشرين[١]، من خلال عملية المفارقة بين زمن الحكاية وزمن السرد، وفي هذا السياق يذهب توماشفسكي Tomashevsky إلى تحديد طبيعة كلٍّ منهما بقوله: "إنَّ زمن الحكاية هو زمن تكون فيه الأحداث المعروضة مفترضة الوقوع، وزمن السرد هو الزمن الضروري لقراءة العمل الأدبي (مدة الحكي)"[٢]، وهذا يعني أن زمن الحكي هو زمن القراءة، أما زمن القصة فهو زمن الأحداث، الذي يتم بإحدى ثلاث طرائق، إما بذكر الزمن الذي وقعت فيه الأحداث، مبهمة، أو بصورة مباشرة، وإما بتسجيل المدد الزمنية التي تستغرقها مباشرة أو مبهمة، وإما بالأثر الذي يخلقه وقع الزمن على النفس[٣].

وكان للمنهج البنيوي فضل الاهتمام بالزمن تنظيرًا وتحليلاً وتعميقًا بالاعتماد على التصورات التي قعد لها الشكلانيون؛ كتلك المحاولات التي قدمها كل من رولان بارت Roland Barthes و تودوروف Todorov وجينيت genette، فـــ"رولان بارت" –مثلاً– دعا إلى تجدير الحكاية في الزمن، بربط العنصر الزمني، بالعنصر السببي، على اعتبار أن الزمنية ليست سوى قسم بنيوي في الخطاب "حيث لا يوجد الزمن إلا في شكل نسق أو نظام، وأن الزمن السردي هو زمن؛ دلالي/ وظيفي، بينما الزمن الحقيقي هو وهم مرجعي واقعي فحسب"[٤]، ويذهب "تودوروف" إلى التأكد أن قضية الزمن في السرد وفقًا للتفاوت الحاصل بين زمن القصة وزمن الخطاب؛ فزمن القصة متعدد الأبعاد،

---

(١) ينظر: بحراوي، بنيةالشكل الروائي، مرجع سابق،١٠٧.

(٢) محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي: نماذج تحليلية من النقد العربي الزمن– الفضاء – السرد، (الدار البيضاء: إفريقيا الشرق، ١٩٩١م)،١٥.

(٣) ينظر: المرجع السابق، نفس الصفحة.

(٤) رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، ترجمة: حسن بحراوي، بشير القمري، عبد الحميد عقار، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، ع ٨ ، ١٩–٢٠.

كونه يسمح بأكثر من حدث في وقت واحد، أما زمن الخطاب فخطي لا يسمح بأكثر من حدث[١].

وبهذا يمكن القول إنَّه بالإمكان التمييز في كل عمل سردي بين زمنين: زمن يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث؛ يمكن التعرُّف عليه من خلال العلامات والمورفيمات الدَّالة على النسق الزمني الذي ينتظم النص إذ "يشمل ما هو كوني، ويتضمن الفصول والأيام والشهور، ويشمل كذلك ما هو سيكولوجي، فيضم مختلف الذكريات والأحاسيس ومشاريع الأعمال التي يقوم بها البطل"[٢]، وزمن آخر لا يتقيد بذلك التتابع، بلجوء الرَّاوي إلى التقديم والتأخير، لينتج عن ذلك ما اصطلح على تسميته بالمفارقات الزمانيَّة.

وبهذا يتضح أن الزمن الروائي يتمثل في العلاقة ما بين زمن السرد وزمن الأحداث، فيحدث أثناء الحوار –مثلاً– التلاقي بين مدة القراءة/ زمن السرد، والمدة التي استغرقها الحوار/ زمن الحدث، ويزيد أحد الزمنين على الآخر بحسب طريقة السرد في الرواية[٣]، ولما كان التباين قائمًا بين زمن الخطاب وزمن الحكاية من قبل أن زمنية الخطاب أحادية البعد، وزمنية الحكاية متعددة الأبعاد، فإن عدم التوافق بينهما هو القاعدة في القصص عامة، وترتيب الزمن الراوي الذي هو زمن الخطاب، لا يمكن أن يكون البتة موازيًا بشكل مثالي لترتيب الزمن المروي، أي زمن التخيل/ زمن الحكاية[٤]، فزمن الحكاية يرتبط بالأحداث التي جرت تبعًا لترتيب وقوعها وتتابعها الزمني، إنه الزمن الحقيقي

(١) ينظر: تودوروف، مقولات السرد الأدبي، مرجع سابق، ٥٥.
(٢) يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ٧٤.
(٣) ينظر: مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، مرجع سابق، ٩.
(٤) ينظر: الخبو، الخطاب القصصي في الرواية العربية، مرجع سابق، ٣٢٤.

أو المتخيل الذي تدور فيه أحداث القصة المروية[١]، وهو مختلف تمامًا عن زمن الخطاب الذي يرتبط بالعديد من التشكلات الفنية والجمالية والوظيفية، من حيث أساليب عرض الأحداث وتتابعها وسيرها وهو زمن تاريخي يخص الكاتب وتاريخ كتابته للأحداث[٢]، إنه بحسب يقطين "تجليات تزمين القصة ومفصلاتها، وفق منظور خطابي متميز، يفرضه النوع ودور الكاتب في عملية تخطيب الزمن، أي إعطاء زمن القصة بعدًا متميزًا وخاصًّا"[٣]، لأن زمن الخطاب لا يقدم القصة كما هي افترضًا بترتيبها الواقعي، فإذا كان الراوي يروي أحداثًا وقعت بشكل متعاقب في زمن حدوثها، فإنه يتصرف في تنظيمها وترتيبها تقديمًا وتأخيرًا في النص، وهو ما يجعل من تخطيب الأحداث مختلفة من راوٍ لآخر بحسب التداعيات، فيقدم ويؤخر، يوجز ويتوسع، كون الخطاب الروائي يتمثل في المتن الحكائي، وهو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل، إنه زمن ترتيب الأحداث في القصة، فهو زمن تتابعي يخضع للأحداث داخل القصة، أمَّا المبنى الحكائي، فهو مجموع الأحداث نفسها مع مراعاة ظهورها في العمل وما يتبعها من معلومات تعينها لنا، إنه زمن لا يخضع للترتيب والتتابع، ولكنه يتعلق بأسلوب الكاتب وتقنياته في عرض الأحداث، فكأنما الأول زمن سياقي، "دلالي"، بينما الثاني زمن لتركيب النص وعلائقه اللغوية "النحوي"[٤]، وبهذا يتولد في الرواية مفارقات زمنية، إمَّا أن تكون في صورة استرجاعات لأحداث ماضية، أو استباقات لأحداث لاحقة.

---

(١) ينظر: بنخود، معجم السرديات، مرجع سابق،٢٣٠.

(٢) ينظر خفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، مرجع سابق، ٣٤٠.

(٣) يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ٨٩.

(٤) ينظر، مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، مرجع سابق، ١٠، وخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، مرجع سابق، ٢٤١.

٢-١ الزمن السَّرديّ: المفارقات الزمنيَّة:

إنَّ مراوحة حركة النَّص السردي ما بين أزمنة الحكي الثلاثة: الماضي، والحاضر، والمستقبل، تكشف عن اختلاف واضح ما بين ترتيب الوقائع والأحداث داخل بنية الرواية، ومقارنتها مع التَّرتيب على مستوى الخطاب السَّردي؛ وهذا يعني أنَّ التَّرتيب الزَّمني في سياق الرواية من حيث الاستحضار-أي استحضار الماضي في زمن الحضور- والاستباق -أي تداعي المستقبل في زمن الحضور- هذا التَّرتيب لا يسير على وتيرة واحدة في كلِّ رواية؛ ولكنَّه يختلف من موضع لآخر تبعًا لطريقة التَّكنيك في العمليَّة السرديَّة[١]، الأمر الذي يولِّد العديد من المفارقات الزمنيَّة ما بين ترتيب الأحداث في الخطاب القصصي وترتيبها في الحكاية، بحيث يتمُّ التَّعرف على هذه المفارقات بالاعتماد على ما يظهر من إشارات زمنيَّة قائمة في الخطاب صراحةً أم ضمناً[٢]؛ انطلاقًا من افتراض وجود زمن في درجة الصفر التي قد تكون حالة توافق زمني تام بين زمن القص وزمن الحكاية[٣]، بما يعني أنَّ الاختلاف في أصله قائم ما بين نظام السَّرد ونظام القصة، وبهذا تقوم دراسة التَّرتيب الزَّمني على "مقارنة ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، بحسب ما هو معين صراحة من قبل الحكاية ذاتها، أو كما يمكن أن نستنتجه من قرينة أو أخرى غير مباشرة"[٤].

---

(١) ينظر: مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، مرجع سابق، ٣٢.

(٢) ينظر: السماوي، معاجم السرديات، مرجع سابق، ٣٩٩.

(٣) ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ط٢، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧م)، ٤٧- ٤٨.

(٤) المرجع السابق، ٤٧.

وترتبط المفارقات الزمنيّة بمصطلحين؛ هما: المدى، والسّعة، بحيث يمكن للمفارقة أن تذهب في الماضي أو في المستقبل؛ كثيرًا أو قليلاً عن اللحظة الحاضرة، أي عن لحظة القصَّة التي تتوقف فيها الحكاية لتخلي المكان للمفارقة الزمنيَّة، وتُسمَّى هذه المسافة الزمنيَّة مدى المفارقة الزمنية، ويمكن للمفارقة الزمنيَّة نفسها أن تشتمل –أيضًا– مدةً قصصيَّةً طويلة، وهذا ما يُسمَّى سعتها(١).

وتنهض حركتان سرديتان تبعًا لمدى المفارقة الزمنيَّة من خلال تقنيتين؛ هما: الاسترجاع والاستباق؛ للإيفاء بحقِّ المراوحة والانحراف داخل النظام السَّردي، تُقاس عادة بمدى اقترابها أو ابتعادها الزمني عن نقطة انقطاع السَّرد وبداية أحداثٍ جديدة، وبهذا تكون المفارقة كامنة في العودة إلى الماضي أو المستقبل، وتكون قريبة أو بعيدة عن لحظة الحاضر، أي عن لحظة القصَّة التي يتوقَّف فيها السَّرد(٢).

وانطلاقًا من تلك المفاهيم الإجرائيَّة يمكن استجلاء المفارقات الزمنيَّة في رواية "الوسمية"، مع بيان مدى اشتغالها في الخطاب السَّردي عبر مفارقتين زمنيتين؛ هما: الاسترجاع، والاستباق.

٢-١-١الاسترجاع:

تتعدَّد مصطلحات الاسترجاع(٣)، وهذا التعدد لا يمنع من الإقرار بأنها من أبرز التَّقنيات الزمنيَّة المتَّصلة بالسَّرد الروائي، كونها تُستخدم عند ذكر الأحداث الماضية التي وقعت لحظة السَّرد، واسترجاعها في الزمن الحاضر؛ بمعنى أنَّ الاسترجاع؛ هو "مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة

(١) ينظر: المرجع السابق، ٥٩.

(٢) ينظر، لحمداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ٧٤.

(٣) من أبرز تلك المصطلحات في النقد العربي: الاسترجاع، والارتجاع، والارتداد، واللواحق، ينظر: خفاجي، المصطلح السَّردي في النقد الأدبي العربي الحديث، مرجع سابق، ٣٥٢-٣٥٣.

الراهنة، استعادة لواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الرَّاهنة، أو اللحظة التي يتوقَّف فيها القصُّ الزمني لمساق من الأحداث ليدع النِّطاق لعملية الاسترجاع"[١]، إذ إنَّ كلَّ "عودة للماضي تشكِّل بالنسبة للسَّرد استذكارًا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة عن النقطة التي وصلت إليها القصة"[٢].

وهذه العودة عبر تقنية الاسترجاع إمَّا أن تكون بذكر أحداث وقعت خارج محيط الأحداث في الحاضر المسرود، بما يُعرف بالاسترجاع الخارجي، أو أن تكون الأحداث المسترجعة في محيط المسرود الحاضر، وتُعرف بالاسترجاع الداخلي، بارتباطها في كلا المستويين بالزمن على نحوٍ متفاوت من حيث المدى والسّعة[٣]، وتلك السّعة تتفاوت في الطّول والقصر، فقد تقاس بالسنوات، أو الشُّهور، أو الأيام، أو السَّاعات، أو حتى الدقائق، أو من خلال الحيز الذي تشغله في الرواية، بحيث يمكن قياسه من خلال السطور، أو الفقرات، أو الصفحات[٤].

وعليه؛ فقد حفلت رواية "الوسمية" بالعديد من الاسترجاعات الداخلية، سواء أكانت قريبة أم بعيدة، إضافة إلى استرجاع خارجي وحيد بعيد المدى، وهذه الاسترجاعات قد أدَّت أدوارها في داخل الخطاب السردي بوصفها من أهمِّ الحركات الزمنيَّة، "لملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه"[٥]، أو بالإشارة إلى أحداث سبق للسرد أن تركها دون التطرق إليها، وبهذا يتحول الاسترجاع من

(١) برنس، المصطلح السَّردي، مرجع سابق، ٢٥.
(٢) بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ٧٦.
(٣) ينظر: النصري، معجم السرديَّات، مرجع سابق، ١٧-١٨.
(٤) ينظر: بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ١٢٢، ١٣١.
(٥) بحراوي، بينة الشكل الروائي، مرجع سابق، ١٢١-١٢٢.

كونه مفارقة زمنية إلى "قيمة توضيحية إلى جانب دوره التشييدي"[١]؛ فضلاً عمَّا حملته من وظائف ودلالات؛ منها:

١- الكشف عن بعض العادات والتقاليد والأعراف المجتمعيَّة.

٢- تسليط الضوء على بعض الشخصيَّات الروائيَّة.

٣- الكشف عن جانب من جوانب ما تعانيه القرية في واقعها المعيش.

٣- الإبانة عن قضيَّة جوهريَّة أخذت حيزًا من الصراع ما بين بعض أفراد القرية.

لقد كان لموضوع "الزواج" -مثلاً- حضوره في "الوسمية"، تبعًا لما تخلله من عادات وتقاليد وأعراف، وهذا ما يلاحظ عندما قدم الراوي تمهيدًا للخطوات الواقعية لزواج "بنت حميدة"، وذلك من خلال رهن فصل كامل تحت عنوان "بنت حميدة تتزوج"؛ منذ أن لاكت ألسنة بعض النسوة حديثًا حول خطبتها من أحد الشباب في القرية المجاورة، مرورًا بمراسيم الزواج وما يصحبه من اجتماعات، وما يتضمنه من دعوات، فإقامة احتفل بهذه المناسبة= العرضة، وانتهاءً بانتقال الفتاة إلى حياة الزوجيَّة. والمُلاحظ أنَّ الراوي قد أغفل-ربما عمدًا- ذكر جزء من تلك العادات المجتمعية آنذاك، ليعود إليها بالكشف عنها بصيغة الاسترجاع، كما يلاحظ في قوله:"أول ليلة ذبح ثور سمين، طبخوه جيدًا.. يأكل منه اللي ما عنده سنون، وصبح اليوم الثاني ذبح أربعة خرفان.. وطاسات سمن بقر.. وكيسين من الطحين.. وأقراص. ذبح ثاني ليلة اثنا(•) عشر خروفًا. كلها سمينة، غطت كل الحاضرين.. رجال ونسوان(•). طوال الوقت.. قهوة وشاهي.. قهوة وشاهي"[٢].

---

(١) المرجع السابق، ١٣٠.

(•) الصَّواب: اثني.

(•) الصَّواب: رجالاً ونساءً.

(٢) مشري، الوسمية، مصدر سابق، ٢٦.

فإذا كان الاسترجاع يرتبط أيَّما ارتباط ببنية الرواية وأحداثها، فهو بهذا الاعتبار يُعدُّ استرجاعًا داخليًّا، يقوم بوظيفة فنيَّة تضطلع بسد ثغرة سرديَّة لم يتطرق إليها الرَّاوي أثناء عمليَّة السَّرد، إلاَّ أنَّ القيمة الدلاليَّة للاسترجاع تنهض بالكشف عن عادة من عادات الزواج وأعرافه في المجتمع القروي، بتأكيد كرم أهالي القرى –مع حاجتهم– ممثلة في أهل العريس؛ نظير ما يقدمونه في ليالي العرس من ذبائح، تجمع ما بين الثيران والخرفان، وما بينهما من سمن بقر، وطحين، وأقراص، وما يتخللها من قهوة وشاهي على امتداد ثلاثة أيام بلياليها.

في حين لُوحظ أنَّ الاسترجاع –مثلاً– قد يكون أداة لما يجري في الحاضر المعروض، لسد ثغرة خلَّفها السَّرد، بإلقاء الضوء على صورة من صور معاناة أهالي القرية جرَّاء تأخُّر المطر بوصفه مبعث الحياة للناس والحيوان والزروع، فعندما بدأ صوت الرعد عظيمًا ورهيبًا، ونذير خير وفرج، كان صوت الرَّاوي حاضرًا بصيغة الاسترجاع بذكر معاناة الناس وأزمتهم في انتظار المطر والوسمية، يقول: "ما كانت تنتظره الأرض، وينتظره الناس، وينتظره الرجاء الطويل، والدعاء المعلق، وصلاة الاستسقاء، والمرسوم الملكي، والبهائم التي جاعت إلى الكلأ"(١).

فإذا كان المقطع الاسترجاعي يرتبط بأحداث الرواية ووقائعها؛ فإنَّه في المقابل يرتبط أشد الارتباط بمعاناة القرية بما فيها من أرض، وناس، وبهائم، آخذًا حركته الزمنيَّة استرجاعًا وارتدادًا؛ للوصول إلى مفاصل واقعهم المعيش، ولذلك حفل الاسترجاع بالعديد من الأزمنة المفتوحة القائمة في جملتها على تقنية الاسترجاع، ولهذا يلاحظ أنَّ الزَّمن الموظَّف في الخطاب الرِّوائي زمن دائري، وهذه الدائريَّة تدلّ على انغلاق يشي بشعور أهل القرية باحتباس الحلول، وعدم القدرة على وجود مخرج من هذا الاحتباس؛ كدلالة على معاناة

(١) مشري، الوسمية، مصدر سابق ، ١٢.

أهالي القرية في واقعهم المعيش، فعناصر الخطاب السَّردي كلّها تتآزر لكشف معاناة الإنسان الجنوبي في القرية.

والمُلاحظ أنَّ أغلب الاسترجاعات-إن لم تكن جُلَّها- مرتبطة أشد الارتباط بمعاناة أهالي القرية مع الجوع، والفقر، وتأخُّر المطر، والوسمية، أو أنَّها مرتبطة بعاداتهم، وتقاليدهم، وأعرافهم، حتَّى وإنْ كان الاسترجاع منبعه إحدى الشخصيَّات الروائيَّة، فهو لا يشكِّل هاجسًا فرديًّا بقدر ما يشكِّل هاجسًا جماعيًّا، وهو ما يكاد يُلاحظ في أثناء بدء العمل في شق "خط للسيارات" إلى القرية، حينها غمض "الشيخ" عينيه وفتحهما، فدارت في رأسه ثلاثة أمور، اشتبكت وتمازجت في عجلة، كما يشتبك الغبار بضوء الشمس "أول باب: الآباء والأجداد كانوا يحضرون أحمالهم على الحمير والجمال، والحمير والجمال تمشي في الطريق التي تطأها القدم، والحمير والجمال تصعد الجبال وتهبط الوديان، وتأكل من الشجر وعلف الحبوب وكل أخضر في البلاد.. ولا تحتاج إلى سكة ولا إلى أشياء أخرى"(١).

فالاسترجاع يحمل طابع الارتداد بصفته الزمنية، سواء على المدى القريب أو البعيدة، الأمر الذي يشي بعلو سقف قيمته الدلالية بالكشف عن جانب من جوانب الحياة في المجتمع القروي، كما يدل على مقدار المعاناة التي تتكبدها القرية في جلب أشيائها ومعاشها؛بل إنه تأكيد للعلاقة التواصليَّة وصراعها ما بين الذاكرة المحتشدة بالزمن الماضي من جهة، وبين ما سيؤول إليه الواقع المجهول من جهة ثانية.

في مقابل ذلك؛ لُوحظ أنَّ هناك استرجاعًا خارجيًّا بعيد المدى، من خلال استحضار شخصية "أبي صالح"وقائع وحداث ماضية من خارج الحكاية السَّردية في الحاضر السردي، وما يتخللها من وسفره وولده إلى فلسطين "يقدسون"

(١) مشري، الوسمية، مصدر سابق، ١٠٢.

ويبحثون عن عمل، ومكوثهما في فلسطين لمدة أربع سنوات، وحديثه عن حرب ٤٨، إضافة إلى الحديث عن معاناته أثناء السفر، مرورًا بطريق العقبة، فمرض ابنه صالح، ووصفه لأهلها رجالاً ونساءً، حتى دخولهما إلى مدينة القدس، والعمل فيها، ثم قصة قيام الحرب ما بين العرب واليهود وتطوع أناس كثر من غامد وزهران وقحطان، وحادثة مكوثه أربعة أشهر في مستشفى عمان بسبب إصابته في الحرب، وأخيرًا كيف استطاع اليهود بمساعدة الإنجليز من احتلال فلسطين وتشريد أهلها(١).

أكثر من ست صفحات تقريبًا مثَّلت بؤرًا زمنيَّة استرجاعيَّة، دون أن ترتبط بأحداث الرواية، تدور أحداثها عبر دوائر زمنيَّة متشظية؛ لتشغل حيزًا واسعًا من خطاب الرواية، دون أن يكون لها قيمة فنيَّة من استحضارها سوى القول إنَّ هناك مشاركة فعليَّة في مواجهة اليهود برمزيَّة ممَّن شارك من القبائل كغامد، وزهران، وقحطان.

٢-١-٢ الاستباق:

يعد الاستباق(٢) إحدى المفارقات الزمنيَّة، باعتباره "كل عملية سردية تورد حدثًا في مستقبل الأحداث، سواء بذكره أو الإشارة إليه"(٣)، من خلال "القفز على فترة معينة من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف

(١) ينظر: مشري، الوسمية، مصدر سابق، ٣١-٣٩.

(٢) تعدَّدت مسميَّات الباحثين والنُّقاد لمصطلح الاستباق، مثل: القبلية، والاستشراف، والتوقع، والتنبؤ، وكلُّها مصطلحات تحمل مدلول الاستباق. يُنظر: خفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، مرجع سابق، ٣٦٠.

(٣) جينيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ٥١.

مستقبل الأحداث"[١]، كونه مخالفة لسير الزمن تقوم على تجاوز حاضر الحكاية بذكر حدث ما لم يحن بعد وقته وأوانه[٢].

فلئن كان الاسترجاع يشتغل على عقد آصرة علاقة ما بين ماضي الأحداث، وما هو ماثل في زمن السَّرد الحاضر، بما يتيح للمتلقي استكمال دائرة معايشة الحدث؛ فإنَّ تقنية الاستباق تشحذ مستشعرات المتلقي لاستكناه ما قد يحدثه وتوقعه لاحقًا من أحداث، في ضوء ما يقدِّمه الرَّاوي من ممهدات، لتبقى عملية التشويق وملاحقة الأحداث قائمة طالما عملت تقنية الاستباق على رفع معدلات أفق التوقُّع، بإشارات حدسية لا سبيل إلى الاستيثاق من حدوثها إلاّ عند الوصول إلى زمن الحدث الفعلي الذي استبقه الرَّاوي بالإشارات والإيماءات من قبل.

وللاستباق وظائف متعددة، خلافًا لكونه جزءًا من النَّسق الزمني في الرواية، وذلك بالإسهام في سد بعض الثّغرات اللَّاحقة، وتوطئة لأحداث لم يحن بعد الوقت لحدوثها قد "يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقع حادث ما، أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات، كما أنها قد تأتي على شكل إعلان عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات مثل الإشارة إلى احتمال موت أو مرض لأو زواج بعض الشخصيات"[٣]، ولعلَّ أهم ما يميِّز السَّرد الاستباقي هو أنه لا يقدِّم معلومات يقينية ثابتة الوقوع[٤]، ولهذا فإنَّ حضور أفق المتلقي يظل حاضرًا في مخيلة

---

(١) بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ١٣٢.

(٢) ينظر: لطفي زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، (بيروت: مكتبة لبنان، ٢٠٠٢م)، ١٥.

(٣) بحراوي، بينة الشكل الروائي، مرجع سابق، ١٣٢، وينظر، النصري، معجم السرديات، مرجع سابق، ٢١-٢٢.

(٤) ينظر: بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ١٣٢.

الكاتب الروائي بحيث يبدو المتلقي بشكلٍ أو بآخرَ مشاركًا في النَّص بأيِّ وجه من وجوه المشاركة والتَّفاعل.

والمُلاحظ أنَّ توظيف تقنية الاستباق في رواية "الوسمية" سجَّلت حضورًا كثيفًا من حيث مستويات تجليها وظهورها، والمدد الزمنيَّة المستبقة، والمآلات التي أفضت إليها لاحقًا، على نحو يكشف أسلوب الكاتب في روايته برفع وتيرة التَّوقع، وإثارة القارئ ودفعه إلى تتبُّع مسارات الشخصيَّات الروائيَّة؛ لاستكناه ما سيحدث لاحقًا في ضوء ما وُظِّف من استباق، لتبقى المحصلة من ذلك أنَّها "تمنح القارئ إحساسًا، بأنَّ ما يحدث في النص من حياة وحركة وعلاقات، لا يخضع للصدفة، ولا يتم بصورة عرضيَّة، وإنَّما يمتلك الراوي خطة وهدفًا يسعى إلى بلورتها في النص"(١)؛ على اعتبار أنَّ تلك "المعلومات التي يقدمها لا تتصف باليقينية، فما لم يتم قيام الحدث بالفعل فليس هناك ما يؤكد حصوله، وهذا ما يجعل الاستشراف حسب فينريخ شكلاً من أشكال الانتظار"(٢)، الغرض منه التَّطلع إلى ما هو متوقَّع، أو محتمل الحدوث في العالم المحكي(٣).

والمُلاحظ أنَّ عنوان الرواية نفسه= "الوسمية" يُعدُّ استباقًا زمنيًّا، فحسب المعجم الوسيط، فإنَّ الوسمية دلالة ومعنى تحيل إلى نبات عشبي زراعي"، كما أن الوسمي يشير إلى مطر الربيع(٤)، كما أنَّ الوسمية تحيل أوّل ما تحيل إلى الزمن الذي تعارف عليه الجنوبيون للبدء في زراعة الأرض، وعيٌ فلكي بسيط وعميق، اعتمدوا عليه لمعرفة الوقت المناسب للزراعة. واللفظ من الألفاظ

(١) مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٤م)، ٢١٣.

(٢) بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ١٣٣.

(٣) ينظر:جينيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ٤٥.

(٤) ينظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ط٤، (القاهرة: مكتبة الشروق الدولية، ٢٠٠٥م)، مادة: "الوسم"، والوسن"، ١٠٣٣.

المشعّة في اللغة، كأنَّ الوسمية وسم، أو علامة يدركها القروي بنظره الثاقب؛ للحصول على غلّة زراعيَّة وافرة.

وممَّا يؤكد ذلك ما نراه، قبل الولوج إلى أحداث الرواية، حاضرًا في فاتحتها، حينما قال المؤلف: "جاءت الرياح الموسمية.. فاستيقظت الفرحة، وجهَّز أحباب الأرض وسائلهم للوسمية.. فيها: موسم المطر، وفيها: موسم الزرع، وفيها نتاج ما يفلحون، وما يعرقون"(١).

فالعنوان، كما هو الحال فيما قال به المؤلف، قدَّم استباقًا لرحلة الوسمية، وما يرتبط بها من أزمنة وأمكنة وشخوص، كما قدم -أيضًا- تلخيصًا استباقيًّا لمجرى الأحداث؛ بل للحكاية كلها، الأمر الذي يعد تشويقًا للمتلقي قبل الشروع في تتبع أحداث الرواية، حتى أصبح العنوان بمثابة الإخبار صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق(٢).

في فاتحة الرواية بصفحات معدودة، تحضر شخصية "حميدة"، محملة بوجع فقد زوجها، وإعالة ابنتها، وابنها، وأمها؛ فضلاً عن صراعها من أجل المحافظة على أرضها بالحماية، والزراعة، والفلاحة؛سعيًا نحو العيش الكريم والحياة المستورة، فتشبُّ ابنتها بين يديها بالمحافظة عليها وتربيتها، ليأتي صوت الراوي العليم بالاستباق الزمني من خلال المراوحة ما بين الإعلان والتّمهيد، حينما قال: "ومر بقناعة حميدة بأن ابنتها ستروح إلى بيت خير.. تحت بطن شاب يشتغل بالوظيفة.. بنتها الصغيرة ستكون لها حياة طيبة.. يجيء وقت كل شيء يشتغل بالكهرباء، ليستريح البني آدم"(٣).

---

(١) مشري، الوسمية، مصدر سابق، ٥.

(٢) ينظر: بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ١٣٧.

(٣) مشري، الوسمية، مصدر سابق، ١٤.

إنَّ تلك الاستباقات الحاسمة التي عبر عنها الرَّاوي العليم بلسان الشخصيَّة تكاد تعمِّق من سقف وقوعها كما تضمَّنها كلمة "مر بقناعة حميدة"، مع ما تحمله من مراوحة ما بين ما هو خاص بابنتها، كما تشير إلى ذلك مجموعة من الأفعال المضارعة الدالة على المستقبل؛كـــ"ستروح/ ستكون"، ومنها ما هو خاص بالتحوُّل الاجتماعي والحضاري، كما تشي إلى ذلك عبارة "يشتغل بالوظيفة/يجيء وقت كل شيء يشتغل بالكهرباء"، وكلمة "ليستريح".

وما هي إلاَّ صفحتان حتى بدأت بوادر نتائج الاستباق تتجلَّى في قول أبي الشاب الموظف الذي تقدم لخطبة بنت حميدة: "يا جماعة الخير.. العلم خير.. احنا إن شاء الله عندنا عروس يوم الخميس القادم. ما نستغني عن وجوهكم الطيبة تحضرون.. البنت بنتكم، والولد ولدنا، والبيت بيتكم.. والله يحييكم"[1]؛هذا، فضلاً عن عقد فصل استباقي تحت عنوان "بنت حميدة تتزوج"، وصف فيه العديد من مظاهر الزواج في المجتمعات القروية خاصَّة في جنوب السعودية، كإقامة العرضة، وتراص المجموعات، وحضور الشعراء لينتهي كل شيء قبل أذان المغرب[2].

والمُلاحظ أنَّ الاستباق قد يوظَّف –أحياناً– بهدف الكشف عن مآلات قضية اجتماعيَّة مدارها تعدي بعض أفراد "قرية الجبل" على مزارع "قرية الوادي"، حينها قال "الشيخ" للوفد المشتكي: "جئتم تطلبون الحق.. ومثلما قلت، ما بيرفض الحق إلاَّ الجاهل والمجنون.. ولابد نشوف الموضوع، ونتحقق من اللي حصل.. ولو بان عندنا حق.. أبشروا به.. ولو بان لنا عندكم حق.. فالله ما يضيع الحق"[3]، أو كما يُلاحظ في سياق حديثه لجماعته: "لازم نرسل اثنين منا

(١) مشري، الوسمية، مصدر سابق، ١٦.

(٢) المصدر السابق، ٢٥– ٢٦.

(٣) المصدر السابق، ٧٤–٧٥.

يروحون يشوفون مكان التعدي.. إن كان زلة تستاهل نروح لجيراننا.. ونغطي ونوطي.. ونختم لهم بالحق.. فهذا واجب علينا.. وإن كان العلم مختلف.. فغضب الله على الشيطان.. وأنتم أحسن نظر"(١).

فكلُّ تلك العبارات الاستباقيَّة التي أطلقها "الشيخ" بلسان أهل القرية، جاءت محملة بالتَّأكيدات؛ فضلاً عمَّا يحمله النسق من أعراف وعادات وتقاليد تشي بلزوم حدوث كل استباق قالت به شخصية "الشيخ"، الأمر الذي يرفع من وتيرة وقوعها، وهذا ما حدث بعد أن أفصح الراوي عن قيام "أبي جمعان"، و"أحمد بن صالح"بجولة للتحقق من أمر الاعتداء: "حاما في مكان التعدي.. طوفا شمالًا، ويمينًا، فوق، وتحت، وجدا أثرًا صارخًا لتعدي الغنم. كما لقيا بقايا عصى متكسرة.. تيقنا أنَّ التعدي وقع، ولابد من الاعتراف بفعل الخطأ"(٢).

ومن المُلاحظ، في أثناء ذلك المقتبس، أنَّ هناك تدرجًا في نتائج ومآلات الاستباق، فمن رحلة البحث عن أماكن التعدي، إلى الإقرار به، خاصَّة بعدما قال "الشيخ": "غضب الله على الشيطان..لازم نجهز منا ستة رجال.. يروحون.. يختمون بالحق.. يوم الجمعة.. يحطون سلاحهم في ساحة المسجد.. ويقولون لهم اطلبوا الحق"(٣)؛ لتكون النتيجة لجملة تلك الاستباقات مع ما فيها من مدد زمنية في قول أحد الرجال الستة الذين تم إرسالهم: "العلم خير.. احنا جينا.. ولقينا عيالنا تعدوا على حماكم.. والتعدي واضح.. واللي تأمرون به.. انحن حاضرين"(٤).

ولعل من أبرز القضايا التي شكَّلت هاجسًا لأهالي القرية قضية دخول السيارة إلى القرية، وهو ما يمكن ملاحظته في قول إحدى الشخصيَّات الروائية:

---

(١) مشري، الوسمية، مصدر سابق، ٧٥-٧٦.

(٢) المصدر السابق، ٧٦-٧٧.

(٣) المصدر السابق، ٧٨.

(٤) المصدر السابق، ٨١.

"بكرة تجيء السيارات، تروح وتجيء"[١]، أو في قول "أبي صالح""الله.. ياذا الزمان.. بكرة يسير الحديد من هنا.. وينقل لنا كل ثقيل.. الله"[٢].

ومن المُلاحظ أنَّ تلك الاستباقات الزمنيَّة جاءت بمثابة إعلان حول فتح "الخط"؛ بل إنَّه يُعدُّ تمهيدًا لاستقبال رحلة مملؤة بالتحولات الكبرى في حياة المجتمع القروي، سواء على المستوى الاجتماعي، أو الاقتصادي، أو النفسي؛ لتكون نتيجة الاستباق حاضرة كما يصفها الرَّاوي بالقول: "وصلت السيارة، تسبقها رائحة "البنزيم".. حيَّا الشيخ والواقفون راعي السيارة، عزموه على العشاء احتفالاً، ذبحوا الخرفان.. جاءوا بالقهوة والشاهي، والقهوة والشاهي، طول الليل"[٣].

وفي مقابل تلك الاستباقات مع تفاوت مددها الزمنية، ونتائجها المتحققة، فقد يعمد الكاتب إلى توظيف بعض الاستباقات بهدف إثارة أفق التوقع لدى المتلقي بملء الفراغات حسب توقعه لنتيجة الاستباق، تاركًا له مساحة حرة للتخمين والمقاربة، ومن ذلك على سبيل التمثيل قول الراوي: "عندما اقترب أبو جمعان وضيفه من ساحة البيت راح أبو جمعان يطوف بضيفه، ويحدثه عن مشاريع بيت ينوي بناءه، عقب الوسمية. شرح له أن عياله كثروا، ويحتاجون لسعة أفضل من السكن"[٤].

فكلمة "ينوي/ عقب الوسمية"، تشي في ظاهر الأمر بعزم أبي جمعان على بناء بيت لعياله، خاصَّة عندما عمد إلى تحديد سقف الزمن سلفًا؛ ولكن الراوي ترك مآلات الاستباق دون نتيجة واضحة؛ مخالفًا آثارًا ظاهرة في وعي المتلقي

(١) مشري، الوسمية، مصدر سابق، ١٠٣.
(٢) المصدر السابق، ١٠٧.
(٣) المصدر السابق، ١٢٣.
(٤) المصدر السابق، ٦١.

من خلال عمليتي التّشويق بوصفها قيمة فنيَّة وجماليَّة بالدَّفع بخياله نحو توقُّع الاستباق، بمنحه مساحة متأرجحة ما بين وقوعه من عدمه، إلاَّ أنَّ القيمة الدلاليَّة التي يصبحها الاستباق الزمني تتمحور حول الكشف عن بُعد من أبعاد الشخصيَّة فيما تعتزم القيام به في ظل حاجته للمال، وإعانة ضيفه.

٢-٢ وتيرة السَّرد: السَّرعة والإبطاء:

الاهتداء إلى ماهية إيقاع السَّرد في منظوره الزمني تبقى رهناً بإدراك وتيرة سرد الأحداث في متن الخطاب السَّردي، من حيث التَّسريع والإبطاء، من خلال ضبط العلاقة بين زمن القصة الذي يمكن قياسه بالثواني والدقائق والساعات والأيام والأشهر والسنوات، وبين طول النص الذي يقاس عادة بالأسطر وعدد الصفحات والفقرات والجمل؛ لأنَّها تتعلق بالمدة الزمنية التي يشغلها وقوع الحدث، وهي مدة "سرعة القص، نحددها بالنظر في العلاقة بين مدة الوقائع أو الوقت الذي تستغرقه، طول النص قياسًا لعدد أسطره أو صفحاته"(١)، وذلك من خلال استقصاء التفاوت النِّسبي ما بين زمن القصة وزمن السرد(٢)، فقد يكون هناك أحداث مروية تعرض في عدَّة أسطر، أو بضع كلمات تكون ملخصًا لما يجري في عدَّة سنوات، يقابلها أحداث تعرض؛ ولكن قد يستغرق عرضها صفحات كثيرة؛ لعجز السرد عن التزام التتابع الزمني الطبيعي للأحداث، ومضطرًا من ثمَّ إلى القفز-بين الحين والآخر- على الفترات الميتة في القصة(٣)، حينها يلجأ الراوي إلى اتِّخاذ "السياق المناسب ليمدد في حبل الكلام أو يقصره، أو أخيرًا أن يبتره، وهو إلى ذلك يبتر ويقصر ويمدد

(١) يمنى العيد، تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي، ط٣، (بيروت: دار الفارابي، ٢٠١٠م)، ١٢٤.

(٢) لحميداني، بينة النص السردي، مرجع سابق، ٧٦.

(٣) بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ١٦٢.

بناء على خطة تأخذ بعين الاعتبار العديد من المعطيات، أبرزها معمار العمل الفني وبلاغة المحكي وجمالية التلقي"[١].

ومع ذلك؛ فإنَّ هناك مشكِّلاً في قياس مستوى هذا التفاوت النسبي –الذي يصعب قياسه– بين زمن القصة، وزمن السرد، لغياب الآليَّة الواضحة لهذا القياس، وبهذا يتولَّد اقتناع ما لدى القارئ بأنَّ هذا الحدث استغرق مدَّة زمنية تتناسب مع طوله الطبيعي، أو لا تتناسب، بغض النظر عن عدد الصَّفحات التي تمَّ عرضها، فمن السَّهل أن نقارن النظام الزمني لقصة ما مع النظام الزمني الذي تبناه الراوي لكي يحكي القصة، أمَّا إذا تعلَّق الأمر بقياس زمن القصة وزمن السَّرد، فإنّ الأمر يبدو أكثر صعوبة، ففي بعض الحالات يمكن القول: إنَّ هذا الحدث دام ساعة، وآخر دام دقيقة؛ لأنَّ النص يقدم إشارة لذلك، ولكن كيف يمكن قياس زمن الحكي؟، هل نقره بزمن القراءة؟ هذا يدفع إلى الأخذ بنوع القراءات السريعة والبطيئة[٢]، وهذا ما دعا"جينيت"، إلى الإقرار بصعوبة مقارنة مدة حكاية ما بمدة القصة التي ترويها[٣].

وعطفًا على صعوبة قياس المدة؛ فإنَّ ملاحظة الإيقاع الزمني ممكنة بالنّظر إلى اختلاف مقاطع الحكي وتباينها، وذلك من خلال تقنيات تمثِّل السرعة الزمنية في النص وترتبط بقياس سرعة وتيرة السرد، وهي: الخلاصة، والحذف، في مقابل ذلك التباطؤ الزمني الذي يكون عبر تقنيتي المشهد، والوقفة الوصفيَّة، الذي يعمل على اعتساف الزمن، ويمكن –تبعًا لذلك– صياغة معادلة لمجموع تلك التقنيات حسب جينيت[٤]:

---

(١) عبدالوهاب الرقيق، في السرد: دراسة تطبيقية، (تونس: دار محمد علي الحامي، ١٩٩٨م)، ٤٩.

(٢) ينظر: لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ٧٦.

(٣) ينظر:جينيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ١٠١.

(٤) ينظر: المرجع السابق، ١٠٩.

١- الخلاصة: زمن السرد < زمن القصة.

٢- الحذف: زمن السرد < زمن القصة.

٣- المشهد: زمن السرد = زمن القصة.

٤- الوقفة: زمن السرد > زمن القصة.

فجماع كلِّ تلك التقنيات تُسمَّى بالأشكال الأساسية الأربعة للحركة السرديَّة، بحيث تتوزَّع حركتها الزمنيَّة ما بين نقيضين؛ فالحذف نقيض الوقفة، إذا يكون زمن السرد في الحذف قصيرًا جدًّا، بينما زمن الحكاية أصغر، وبينهما المشهد الذي غالبًا ما يتوافق فيه زمن الزمن القصة مع زمن السرد، أمَّا الخلاصة فتتميَّز بحركة متغيِّرة في السرعة، بمرونة كبيرة[١].

٢-١ الخلاصة:

تمثل الخلاصة إحدى تقنيتي التسريع الزمني في السرد الروائي، فهي "سرد موجز، يكون فيه زمن الخطاب أصغر بكثير من زمن الحكاية، وتتضمن البنى السردية تلخيصات لأحداث ووقائع جرت دون الخوض في تفاصيلها، فتجيء في مقاطع سردية أو إشارات"[٢]، وهي ذات الإشارة التي يعمقها الباحث جيرالد برنس Gerald Princeحين يرى أنَّ الخلاصة "واحدة من سرعات السَّرد الأساسية، تتولَّد حينما يعتبر زمن الخطاب أصغر من زمن القصة، وحينما يكون هناك شعور بأنَّ جزءًا من السَّرد أقصر من المسرود، وحين يكون هناك نص سردي أو جزء منه لا يتماثل مع زمن سردي طويل"[٣]، وهي بهذا تسارع حركي، وواحدة من سرعات السرد الأساسية، تتولد حينما يعتبر زمن الخطاب أصغر من زمن القصة، وحينما يكون هناك شعور بأنَّ جزءًا من السرد أقصر

(١) المرجع السابق، ١٠٨-١٠٩.

(٢) عالية محمد صالح، البناء السَّردي في روايات إلياس خوري، (عمَّان: أزمنة للنشر والتوزيع، عمَّان ٢٠٠٥م)، ٣٩.

(٣) برنس، المصطلح السردي، مرجع سابق، ٢٢٦.

من المسرود، وحين يكون هناك نص سردي أو جزء منه لا يتماثل مع زمن سردي طويل[١].

وتعتمد الخلاصة على الإيجاز والتكثيف وتقليص المدد الزمنية، وذلك من خلال مستويين، فإمَّا أن يكون التقليص على مستوى مدى زمني محدد، بما لا يشكِّل معضلة في شأن الاهتداء إليه في بنية الخطاب السردي، أو أن يكون قد جرى على زمن غير معلوم، وفي هذه الحالة تكون الخلاصة على نوعين؛ الأولى: خلاصة غير محددة، وفيها تغيب القرائن الزمنية المباشرة، بما يصعِّب من عملية الاهتداء على المدى الزمني الملخص، والثانية: خلاصة تشتمل على مشيرات ودوال تسهِّل من عملية تقدير المدى الزمني الملخص[٢]، وكلا النوعين من الخلاصة يؤدِّي مجموعة من الوظائف، منها –مثلاً– سدُّ الثغرات الحكائية التي يخلِّفها السَّرد وراءه، وإمداد القارئ بمعلومات حول ماضي الشخصيات والأحداث التي شاركت فيها[٣].

والمُلاحظ أنَّ عبد العزيز مشري في "الوسمية"، قد اعتمد على توظيف تقنية الخلاصة، وإن بدت أقل من الحذف، عطفاً ما تنهض به من وظائف فنية تتمثل في العمل على تنظيم آليات السَّرد، وانسجام الحركة السرديَّة تبعًا للسِّياق العام في الخطاب الروائي، أو قد تكون بهدف دلالي بحت كتقديم إضاءات حول بعض الشخصيَّات الروائية.

ومن ذلك، –على سبيل التمثيل لا الحصر– ما يلاحظ في قول الراوي حينما عرض إلى تقديم جانب من جوانب شخصية "العم سعيد الأعمى"، وذلك

---

(١) ينظر: جيرالد، المصطلح السردي، مرجع سابق، ٢٢٦.

(٢) ينظر: بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ١٤٩–١٥٠.

(٣) ينظر: المرجع السابق، ١٤٥، والقصراوي، الزمن في الرواية العربية، مرجع سابق، ٢٢٤.

بالقول: "كانت عيناه تتحركان هنا، وهنا، وهناك.. كانتا زرقاوين رماديتين، يحفهما بياض أغبر، لا صفاء فيه. تطوفان، ولا تبصران"(١).

فالرَّاوي عمد إلى تقديم إضاءة خاصة لشخصية "العم سعيد الأعمى"، مركزًا على جانب واحد، وهو جانب البصر، دون الخوض في تفاصيل أسباب العمى زمنًا، أو حدثًا، أو سببًا، متجاوزًا كل ذلك بالقفز السريع فوق محطات الشخصيَّة ومكوناتها دون التعرض لتلك التفاصيل، وهو أشبه بتلخيص ضمني مقصود، وهو ما يحقق الغاية من الخلاصة المنظورة في تمكين المتلقي من الوقوف على أبرز ملمح من ملامح الشخصيَّة دون أن يفقد السرد خصيصة تلاحق أحداثه تتابعها.

ولئن كانت الخلاصة السَّابقة كشفت عن جانب مهم من جوانب شخصيَّة "العم سعيد الأعمى"؛ فإنَّ الراوي في المقابل عمد إلى عرض إضاءة مقتضبة لشخصية "حميدة" بوصفها من أبرز الشخصيَّات الرئيسة في الراوية، وذلك بالقول: "حميدة، بعدما ورثت أباها، ويتّمت على بنتها، وأمها العجوز، بعد ما مات زوجها.. بعدما أصبحت تعول البيت"(٢).

والمُلاحظ أنَّ تلك الإشارات المجملة حول الشخصية قد قدَّمت خلاصة عامة للتحوُّلات التي طرأت عليها؛ بدءًا من موت أبيها، ومن ثم زوجها، مرورًا بمرحلة تربية ابنتها وإعالة أمها، حتى أصبحت هي العائل الأوحد لهم، لتبقى كلُّ تلك الانتقالات، بما تحمله من أزمنة متعددة كامنة في جوف الزمن المجمل بإسقاط الراوي مُددًا زمنيَّة كثيرة قد لا يكون هناك حاجة ما إلى الوقوف عندها؛ وهي أزمنة استرجاعية يتخلَّلها الكثير من الأحداث والوقائع المرتبطة بحياة الشخصية، وهو ما أكسب عمليَّة التَّسريع عبر تقنية الخلاصة عمقًا وكثافة

(١) مشري، الوسمية، مصدر سابق، ٧.

(٢) المصدر السابق، ٩.

تخييليَّة برسم صورة للشخصيَّة، وهذا ما يُلاحظ -أيضًا- حينما عمد الراوي إلى نقل بعض ما يقال عن "بنت حميدة": "بنت حميدة جاء لخطبتها شاب من قرية الجبل"(١).

فجوهر الخلاصة في ذلك المجتزأ تكمن في تقديم ملمح إجمالي لم يتجاوز ثلاث عشرة كلمةً من مجمل صفحات الرواية حول "بنت حميدة"، دون الخوض في تفاصيل السنوات التي مرت بها، والتحوُّلات التي طرأت عليها، حتى استوت بنتًا يسعى الشباب للاقتران بها.

ومن المُلاحظ أنَّ تقنية الخلاصة قد تأخذ بُعدًا آخرَ بارتدادها إلى الماضي البعيد، بالكشف عن جانب آخر من حياة "أبي صالح"-مثلاً-، حينما قال الراوي: "عاش معهم في بلادهم أربع سنوات.. يحكي عن حرب ٤٨. سافر هو وولده صالح.. معهما ناس حفاة.. ومرة سافروا راكبين. كانوا يبغون يقدسون"(٢)

فمع ما في تلك الخلاصة من ارتدادات زمنية من خلال تقنية الاسترجاع البعيد، وما يتخلله من أحداث جرت خارج حيز الأمكنة التي تدور فيها أحداث الرواية؛ إلاَّ أنَّ قيمتها الدلالية تكاد تكشف عن جانبين؛ الأوَّل يتعلَّق بمقدار التضحيات التي قام بها بعض العرب بهدف مساعدة إخوانهم في فلسطين، في حين يرتبط الثاني بالكشف عن جانب من جوانب الشخصيَّة بوصفها من أبرز الشخصيَّات الرئيسة في الرواية.

فإذا كان الراوي قد اعتمد على تقنية الخلاصة من خارج الحكاية، مع تحديدها بأربع سنوات وفقًا لتقنية الاسترجاع البعيد؛ فإنَّه في المقابل قد يعمد إلى استخدام ذات التقنية -أيضًا- ولكن من داخل الحكاية عبر تقنية الاستباق، كما لُوحظ حينما أشار الراوي إلى أيام العزاء بتحديده بثلاثة أيام، عطفًا على وفاة

(١) مشري، الوسمية، مصدر سابق ، ١٣.

(٢) المصدر السابق، ٣١. المقصود يجاهدون في القدس.

صاحب "الماطور"، بالاعتماد على اختزال تفاصيل العزاء دون أي إشارة إلى ما يتخلله من عادات خلال تلك الأيام الثلاثة.

والمُلاحظ أنَّ الخلاصات التي اعتمد عليها الرَّاوي ــ كقيمة دلالية ــ كانت في الغالب مرهونة بالأحداث والتحولات التي طرأت على حياة الشخصيَّات، سواء كانت خلاصات تتبع من تقنية الاسترجاع، أو من خلال تقنية الاستباق، أو كانت من خارج الحكاية أو من داخلها، بحيث يتجلَّى فيها الزمن من جوف تلك الأحداث والتحوُّلات بالمقاربة ما بينهما بمواضعاتها في سياق الخطاب الروائي.

٢-٢ الحذف:

لئن كانت الخلاصة قد عملت على تسريع السَّرد بالإيجاز والتكثيف، فإنَّ الحذف يعمل على ذات المهمَّة في عملية التَّسريع، وذلك بمحو فترات زمنية – طويلة كانت أو قصيرة– من أمام الحركة السَّردية، بإشارة سريعة، دون أن أدنى إحالة لأحداثها أو التطرق لما جرى فيها؛ بحيث يقوم بطيها وإهالة ركام التّجاهل عليها، فمهمّة الحذف أن "يقوم بإلغاء الزمن الميت في القصة، والقفز بالأحداث إلى الأمام بأقلِّ إشارة، أو بدون إشارة، الأمر الذي يعمل على تسريع السَّرد"(١).

المُلاحظ أنَّ عبدالعزيز مشري في "الوسمية" قد تعامل مع الحذف بوصفه تقنية سرديَّة، بهدف تسريع وتيرة الأحداث، وذلك بالقفز على مراحل زمنية لا تشكِّل بعدًا من أبعاد الخطاب الروائي، سواء كان الحذف حذفًا معلنًا، بإشارة زمنيَّة محددة، أو حذفًا غير معلن دون إشارة زمنيَّة محددة، أو من خلال ما يمكن تسميته بالحذف الافتراضي المتمثل عادة في أسماء الفصول، أو من خلال النجمات المستخدمة داخل الفصل الواحد، أو من خلال البياضات الطباعية التي تعقب كل فصل، بحيث يمكن الاستدلال عليها من الثغرات القائمة في التسلسل

(١) بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ٥٦.

الزمني للأحداث، والمُلاحظ -أيضًا- أنَّ عبدالعزيز مشري كثيرًا ما يلجأ إلى الحذف الضمني أكثر من الحذف المعلن، والحذف المعلن أكثر من غير المعلن.

فالحذف الافتراضي غالبًا ما يأتي في مجمل صفحات الرواية، بدءًا من الفصل الأول "انتظار"، حتى نهاية الفصل الأخير المعنون بـــ"الخط"، كما يمكن ملاحظته -أيضًا- في ثنايا البيضات، سواء كانت في بداية الفصول أو في نهايتها، أو حتى في جوف الفصل الواحد، وذلك بالإشارة إلى الانتقالات الزمنيَّة بالاستعاضة عنها بالنجمات الثلاث هكذا (***).

في حين لُوحظ، أنَّ الحذف المعلن المحدد بفترة زمنيَّة أصبح سمة بارزة في بنية الرواية؛ وهي إشارة زمنية لا تكاد تتجاوز عشرة أيام، وذات ارتباط بالمدد القصيرة غالبًا؛ نظرًا لتعاقب الأحداث وتسارعها خاصة في بداية الرواية ونهايتها، كما هو ملاحظ في قول الراوي: "مر أسبوع بثقله ومراراته. جاءت الجمعة وفي السماء بعض غمام. وهبت رياح جافة وخشنة في أحيان كثيرة"(١).

كما قد يكون الحذف المعلن مرتبطًا بتقنيتي الخلاصة والاسترجاع، كما يُلاحظ في قول الراوي: "مضت ثلاثة أيام.. كان الحفر والتسوية في الأرض والجبل، امتد طويلاً"(٢)، وقوله: "عشر قيلات: من الصبح، قبل شروق الشمس، إلى وقت الظهر.. كان الشغل مستمرًا في حفر الخط"(٣)، وهذا الحذف يقوم باعتبار أنَّ الرَّاوي قد سبق له أن تعرض لقضية فتح الخط، وما تخلله من تضحيات سواء في الوقت أو الجهد، فلجأ الراوي هنا إلى الارتكان نحو تسريع وتيرة السرد دون اللجوء إلى إعادة فتح تلك القضية وما تخللها من صراعات وأحداث ووقائع، فكانت الإشارة الزمنية، هنا بمثابة محصلة لما سبق أن تعرَّض

(١) مشري، الوسمية، مصدر سابق، ١٥.
(٢) المصدر السابق، ١١٠.
(٣) المصدر السابق، ١٢٣.

له؛ ولكن عبر "الخلاصة" و"الاسترجاع"، بوصفهما تقنيتين زمنيتين تفرضهما طبيعة العمل الروائي في كثير من الأحايين.

وقد يكون الحذف معلنًا؛ ولكنه في جوف المقطع الواحد، وغير معلن- أيضًا-، كما يُلاحظ في إشارة الرَّاوي إلى مرور سبعة أيام أو ثمانية، ثم الإشارة إلى الأسابيع دون أن يحددها: "مرت أيام سبعة وثمانية. بذروا الشعير والقمح والعدس في أديم الأرض، غطوا عليها بالتراب الندي. قعدوا زمنًا يعدون فيه الأسابيع، حسب التنجيم وإحصاءات النجم البارد ونجم الثريا، وكم بقي على سقوط مطر ما قبل الحصاد.. مع دعوات لا تحصى في أن يرعى الله ويبارك"(١).

فالرَّاوي عمد ابتداءً إلى تحديد الأيام صراحة= سبعة أيام أو ثمانية، ثم أعقبها بالانتقال إلى ما يمكنه تسميته بـــ"الزمن المفتوح"، مع استصحاب ذلك بـــ"الدعوات التي لا تُحصى"، الأمر الذي شكَّل في مجمله سيناريو مفتوحًا يحدده أفق المتلقي وتخيله؛ ليملأه حسب قدرته على تشكيل الثغرة الزمنيَّة؛ لتكتمل من ثمة صورة التسلسل الزمني الذي أحدثه الحذف، سواء كان معلنًا أو مفتوحًا؛ ليبقى الزمن المغفل من أحداث متَّصلة مضمرة في جوف عبارة: "وكم بقي على سقوط مطر ما قبل الحصاد".

كما يذهب الرَّاوي إلى استخدام الحذف غير المعلن، دون مواضعة واضحة للزمن المحذوف، كما يُلاحظ مثلاً في قوله: "مضت أيام طويلة وقاسية محاطة بالجفاف"(٢)، فعبارة "مضت أيام طويلة"، تشي بزمن محذوف لم يتم تحديده من قِبل الرَّاوي، ولكنه عبَّر عنه بصيغة النكرة= "أيام"مع وصفها بالطويلة، مع ما تحمله من قساوة محاطة بالجفاف، وتلك القساوة وذلك الجفاف تكاد تكون مدمجة

(١) مشري، الوسمية، مصدر سابق، ٢٧.

(٢) المصدر السابق، ١٥.

في جوف الزمن المحذوف، ومتصلة أيَّما اتِّصال بحياة القرية، سواء كان زمناً نفسيًّا، أو اجتماعيًّا، أو معيشيًّا.

فإذا كانت القيمة الفنيَّة للحذف تمكن في تسريع وتيرة السَّرد؛ فإنَّها في المقابل تشي إلى فتح باب التأويل للمتلقي باستكناه أفقه للمشاركة في إنتاج النَّص؛ فضلاً عمَّا تحمله من وظيفيَّة خاصَّة فيما تنهض به في بنية الخطاب الروائي من دلالة وتشير إلى معنى.

٢-٣ المشهد الحواريّ:

يُقصد بتقنية المشهد هو كل ما يتعلَّق بالمقطع الحواري، حينما يعمد الرَّاوي إلى إيقاف السرد، وإسناد الكلام للشخصيَّات، فتتكلَّم بلسانها فيما بينهما مباشرة، دون تدخل الرَّاوي، وفي هذه الحالة يُسمَّى السرد بالسرد المشهدي(١)، بحيث يمثل "اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة "(٢)، وهو ما ينعكس بشكل مباشر على سيرورة السرد وتحولاته، بحيث يتساوى زمن القصة مع زمن الخطاب -غالبًا-، ليصبح هناك نوع من التساوي "بين المقطع السردي، والمقطع المتخيل ممَّا يخلق حالة من التوازن بينهما"(٣)، وهذا ما جعل من جان ريكاردو يقول: "إن الحوار ينشأ (يُنشئ) ذلك اللون من المساواة بين الجزء السردي والجزء القصصي، ويشكل حالة من التوازن"(٤).

---

(١) ينظر: بوعزة، تحليل النص السردي، مرجع سابق، ٩٥. ولحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ٧٨.

(٢) لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ٧٨.

(٣) بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ١٦٦.

(٤) جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ترجمة: صباح الجهيم، (دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٧م)، ٢٥٣.

والمُلاحظ أنَّ رواية "الوسمية" تحفل بالكثير من المشاهد الحواريَّة التي كان لها دور كبير في إبطاء الحركة السرديَّة، إضافة إلى انقطاع سيرورة الأحداث، بحيث يمكن القول إنَّها تتشكَّل من عدَّة مستويات:

١- اتَّسمت أغلبها بالطُّول حد المبالغة في بعض الأحيان.

٢- المساهمة في تنامي وتيرة الأحداث، وتصاعد سقف حدَّة الصراع.

٣- كشفت-إلى حدٍّ ما- عن جانب جوهري يتعلَّق بالواقع الاجتماعي في المجتمع القروي.

٤- إضاءة بعض الجوانب المتعلِّقة بالشخصيَّات، وما يتّصل بها من أبعاد اجتماعيَّة ونفسيَّة.

٥- حفلت كثيرًا بتدخلات الرَّاوي بالشرح والتعليق، سواء أكان قبل الحوار أم بعده أم فى أثنائه.

والمُلاحظ أنَّ من أبرز الموضوعات التي حاولت الرواية الكشف عنها، والسعي نحو تجليتها فيما يتعلَّق بسبل التعاون والتكاتف ما بين أفراد المجتمع القروي، وهو ما يدفع ببعض الشخصيَّات إلى تقديم بعض التضحية في سبيل القيام بذلك الواجب الاجتماعي، الأمر أصبح سمة لازمة في بنية الخطاب السردي، وهذا ما يُلاحظ -مثلاً- في هذا المشهد الحواري القائم ما بين "أبي جمعان"، و"عطيه"، حينما أراد الاقتراض منه في سبيل رحلة عمل إلى مكة أثناء موسم الحج:

- يا بو جمعان.. العلم خير!

رد أبو جمعان:

- خير.. قول يا عطيه!

واصل عطيه:

- الدنيا.. وأنا أخوك.. تروح وتجي.. وابن آدم كما المرجيحة.. يوم له، ويوم عليه.. وأنا نويت السفر.. أشوف كما الناس.. يمكن على طاري الحج في

مكة ألقى شغل.. الزراعة ما عادت تعطي نص ثمرتها.. والدهر ما يرحم.. وأنت تعرف، مثلك ما هو بغشيم.. السفر يحتاج لدراهم.. أسبوع من هنا حتى تصل مكة.. وما تدري كيف تكون؟.. الغريب ما له صديق في السفر إلاَّ الدراهم!!

إن كان، وأنا أخوك، عندك شيء.. وإن شاء الله.. بعد عودتي.. أرد الصاع صاعين.. وإن كان ما عندك شيء. فوالله ما أشره عليك، واللي فيك مخبور!!

قبض أبو جمعان على لحيته بيده اليسرى، ضرب على صدره بالأخرى. نظر إلى عطيه بعينين ثابتتين، وقال:

– يا عطيه.. أنت جيت والله يحييك، البيت بيتك، وأنا أخوك في الطيب والبطال.. ولو كان رأس واحد من أولادي.. أبشر بالخير، وما للصديق إلاَّ صديقه!"[1].

والمُلاحظ أنَّ الحوار قد وظف بالاعتماد على الأسلوب التدريجي، وفقًا لمبدأ التناوب ما بين الشخصيتين، مع الاعتماد –أيضًا– على الوصف بتمثل حركة الشخصيَّة والتعبير عنها= أبو جمعان؛ كدلالة رمزيَّة على الترحيب والاستجابة وبلوغ المبتغى، وهو ما يجسد صورة حية من صور التكاتف ما بين أفراد المجتمع آنذاك، إضافة إلى أن الحوار قد أجلى وظيفته الفنيَّة بإبطاء الحركة السرديَّة، مع التركيز على مكوِّنات المشهد ذاته.

وهذا ما يكاد يُلاحظ –أيضًا– في الحوار الماثل ما بين "أحمد بن صالح"، وبعض أعيان القرية، وذلك عطفًا على قضية فتح "خط" للسيارات، باعتبارها أضحت هاجسًا ملحًّا للقرية، وما تبعها من أثمان مدفوعة من مزارع بعض

(١) مشري، الوسمية، مصدر سابق، ٦٣.

أفرادها، وهو ما حدا بـــ "أحمد بن صالح" إلى رفع صوت الاعتراض في بادئ الأمر:

"قال أحمد بن صالح، والكلام ينط من فمه:

– يا شيخنا.. الأمر ما هو عشاني لوحدي.. فيه أناس أيتام.. وأنتم تعرفون حميدة.. بلادها قليلة، وزرعها قليل.. والخط بيجي من حقها!

قال أبو جمعان في استنكار:

– يعني يا بن صالح.. الجماعة كلهم يظلمونك لوحدك.. يظلمون اليتيم لوحده!

رد أحمد بن صالح:

–أنا ما قلت تظلمونا.. لكن أقول.. دوروا على حل ثاني!

قال مسفر القصير:

– يا بن صالح.. أنت وحميدة.. وغيركم وغيركم.. يعني.. حتى أنا.. الخط بيعدي من زرعي.. والحل اللي قاله الشيخ.. هو الحل المناسب لنا كلنا.

قال أبو جمعان بحسن صدق:

– والله العظيم.. يا جماعة الخير.. لو جاء الخط من زرعي.. ما أقول ولا كلمة.. ولا أخرج عن رأيكم.. ولو على واحد من أولادي"[1].

فإذا كان المشهد الحواري قد أثمر بإبطاء وتيرة السرد بوصفه تقنية فنية بقطع خطيته من خلال الوقوف عند اللحظة الحاضرة التي يتمحور حولها الحدث، أو بارتهانه عند حدود إكمال بعض الأحداث والوقائع الراصدة في المجتمع القروي، فإنَّ قيمته الوظيفيَّة والدلاليَّة لا تقف به عند ذلك الاشتغال، بحيث لا يمكن عزل مفضياته عن بعض القضايا الجوهرية التي كشفها الحوار، سواء فيما يتعلَّق بموقف الشخصيَّة، أو موقف بعض أهالي القرية، وهذا بدوره

(١) مشري، الوسمية، مصدر سابق ، ١١٤.

ما أكسب الحوار قيمة خطابيَّة واجتماعيَّة، بالإبانة عن حدَّة الصراع من خلال تسليط الضوء على أنموذج واقعي قد يمثّل جانبًا حيًّا من تلك الصراعات المجتمعيَّة مع بساطتها، كما أنَّه قد يمثّل في المقابل صورة من صور التَّراحم الذي يحيط بعالم القرية، والدِّفاع عن الحقوق.

وخلافًا للوظيفة الفنيَّة التي عملت عليها المشاهد الحواريَّة-إجمالاً-، إلاَّ أنَّ قيمتها الدلاليَّة لا تقف عند اشتغاله الفني فقط؛ ولكنَّها تتجاوز ذلك بالكشف عن بعض القضايا التي تلامس حياة المجتمع القروي، إضافة إلى الكشف عن بعض الجوانب المرتبط ببعض رؤى الشخصيَّات الروائيَّة، بحيث تصبح مكشوفة أمام المتلقي دون أن يكون للرَّاوي وصية في إيصال صوتها إليه، والإبانة عن رؤيتها ووجهة نظرها.

٢-٤ الوقفة:

الوقفة مقولة زمنيَّة تحيل إلى التغيُّرات التي تطرأ على نسق السرعة وإيقاعه[١]، وتقوم على انقطاع السيرورة الزمنيَّة، كونها تجسِّد أقصى درجات الإبطاء، في مقابل اتساع مساحة الخطاب، "إذ إنَّ الحيز الذي تحتله في الخطاب لا توافقه مدة زمنية من الحكاية"[٢]، وغالبًا ما تكون الوقفة متّصلة بالمقاطع الوصفيّة، أو في المواقف التي يتدخل فيها الرَّاوي بالشَّرح والتَّعليق، وهو ما يسبب عادة انقطاعًا في الحركة الزمنيَّة، إذ إنَّ الرَّاوي عندما يشرع في الوصف يعلق وقتية تسلسل أحداث الحكاية[٣]، و"يمكن التمييز منذ البداية بين نوعين من الوقفات الوصفيَّة: الوقفة التي ترتبط بلحظة معينة من القصة، حيث يكون

(١) ينظر: النصري، معجم السرديات، مرجع سابق، ٤٧٨.

(٢) المرجع السابق، نفس الصفحة.

(٣) ينظر:سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة: تحليلاً وتطبيقًا، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٦م)، ٨٦.

الوصف توقف أمام شيء، أو عرض يتوافق مع توقف تأملي للبطل نفسه، وبين الوقفة الوصفية الخارجية عن زمن القصة، والتي تشبه إلى حد ما محطات استراحة يستعيد فيها الراوي أنفاسه"[١]، وعادة ما تكون معلقة بعرض الشخصيات والتقديم لها، وكل ما من شأنه أن يرفد المتلقي بالمعلومات حول الأمكنة والأشياء، كدلالة على سعة وعي الروائي، واتساع خيالة وإمكاناته الإبداعية، وبهذا "ليست هذه الوقفات الوصفية زائدة، بل هي أهداف سردية، يضيء السرد فيها الحدث القادم، وتتجلى فيها أسلوبية الروائي"[٢].

وإذا كانت الوقفة الوصفيَّة في الغالب تقوم بمهمة انقطاع السيرورة الزمنيَّة لتي تستغرقها الأحداث، فإنَّها بهذا المفهوم تأخذ في رواية "الوسمية" مجموعة من المسارات:

١- إنَّها شكَّلت ملمحًا بارزًا في خطاب الرواية، وإن اتَّسمت في بعض الأحايين بالطول دون أن تشكِّل أداة فنيَّة تنهض بوظيفتها الدلاليَّة.

٢-ارتباطها غالبًا بالتشكيل المكاني، وما يتعلَّق به من مكوِّنات، أو ببعض الشخصيَّات الروائيَّة بصرف النظر عن قوة حضورها في بنية الخطاب الروائي من عدمه.

ولذلك؛ فإنَّ مجمل تلك المسارات الخاصَّة بالوقفة، تكاد تنبع من رؤية الرَّاوي ومن زاويته ومنظوره الخاص، ومن ذلك -على سبيل التمثيل لا الحصر- حينما عمد إلى تقديم وصف سلوكي يرتبط بشخصيَّة "أبي جمعان" بالقول: "انتزع أبو جمعان ورقة واحدة، حركها بين أصابعه كما تفرك الدراهم، حطها على جنب.. مد الإبهام والوسطى، وغرز السبابة من يده اليمين، وسحب بقبضة الأصابع من التنباك الأخضر.. حطه في راحة اليسار، وهرس بأطراف

(١) برنس، المصطلح السردي، مرجع سابق، ٥٨.

(٢) عزام، شعرية الخطاب السردي، مرجع سابق، ١١٠.

أصابع اليمين.. لملمه.. أخرج منه العيدان الكبيرة. حشى(•) الورقة البيضاء بسبابته، فامتلأ بطنها مثل بطن الحبلى"(١).

والمُلاحظ أنَّ الوقفة الوصفيَّة في ذلك المجتزأ قد نهضت بمهمَّة مزدوجة؛ الأولى منهما تتعلَّق بالدور الفني للوقفة من حيث تعليق حركة السَّرد،وإيقاف مجرى الأحداث وتسلسلها، وهو دور فني بحت يهدف إلى كسر الرتابة السرديَّة، أمَّا الثانية فتشي إلى أنَّ مفضيات الوصف كشفت عن سلوك ظل ملازمًا لشخصيَّة "أبي جمعان"على طول المسار السردي؛ نظرًا لنهمه بشرب الدخان خاصَّة في حالتي الانشراح النفسي، أو الانقباض الشعوري؛ ولهذا حملت تلك التوصيفات أفعالاً دالة على الحركة؛ كـــ"انتزع/ حرَّك/ حطَّ/ مدَّ/ غرز/ سحب/ هرس/ لملم/ أخرج/ حشا".

وقد تقوم الوقفة –أحياناً– بهدفين يعتمدان على الشرح والوصف، خاصَّة فيما يتعلَّق ببعض أشياء الحياة القرويَّة؛ كالإشارة –مثلاً– إلى آلة الدلو، حينما عمد الرَّاوي إلى القول:" الدلو، لما يكون مملوءًا بالماء، يحتاج إلى عضل يشدُّه، وإلى عضل يرفعه، ويصب ما فيه من ماء في القربة المصنوعة من جلد الماعز النظيف، المطلي بالقطران الأسود. قرب كبيرة.. وقرب صغيرة.. على قدر من يشيلها من النسوان والبنات.. تسرح القربة فاضية.. وتروح مليانة"(٢).

ومع ما في تلك الوقفة من شرح ووصف متماهيين، إلاَّ أنَّ تدخل الرَّاوي نفسه هو ما أفقدها وظيفتها الفنيَّة، حيث كان الأجدر بالراوي توظيفها من خلال إحدى الشخصيَّات بدلاً من إيقاف السَّرد بالشرح أو التعليق؛ نظرًا لما تحمله من دلالة بالسعي نحو تصوير معاناة المرأة في جلب الماء إلى البيوت؛ بوصفه

(•) الصَّواب: حشا.

(١) مشري، الوسمية، مصدر سابق، ٨.

(٢) المصدر السابق، ١٤.

انعكاسًا للواقع المعيش في تلك الفترة، وهذا ما يكاد ينسحب –أيضًا– حينما عمد الرَّاوي إلى قطع خطيَّة السَّرد لتقديم صورة تضطلع بدور المرأة للقيام بواجبها المنزلي تجاه بيتها: "في الطريق الممتد المعوج.. الصاعد، الهابط.. في منحدر الجبل، تحت البيت.. قابل أحمد أمه، وهي تحمل القربة السوداء المنداة(•)على جنبها الأيمن، والماء يتقاطر قليلاً.. قليلاً، يبلل ثوبها ويروح يبلل سروالها العريض، الطويل.."(١).

في حين قد يعمد الرَّاوي إلى قطع خطيَّة السَّرد، مع ما فيه من مشهد حواري؛ لتقديم بعض أوصاف الملابس، خاصَّة فيما يتَّصل بملبوسات النساء، كما يلاحظ في قوله: "خرجت زوجة سعيد من الداخل.. كانت تلبس جبة حمراء بفتحة.. قدام الصدر.. تحيط بكل جسمها من فوق السرة ومن وراء الجانبين.. بنصف كم.. بكتلتين طويلتين من الصوف المصبوغ بالأحمر"(٢).

والمُلاحظ أنَّ أغلب الوقفات الوصفيَّة المرتبط بالنساء كانت في الجملة متعلِّقة بما ترتديه المرأة من ملابس سواء في داخل البيت أو خارجه، بما يشي بالحالة الاجتماعيَّة والاقتصاديَّة؛ فضلاً عمَّا تحمله من دلالات موحية قوامها الستر والحياء والارتهان للقيام بواجبها الأسري؛ فضلاً عن معاناتها في سبيل تحقيق ذلك، وهذا ما يكاد ينسحب –مثلا– في قول الراوي: "قعدت حميدة، ثنت ركبتها تحت مقعدها، وقعدت، غطت جسمها بالشرشف من فوق الثوب.. كان الشرشف الأبيض الكبير (أو بخط في الطرف) يغطي رأسها، ورقبتها، وبقية الجسم"(٣).

(•) المقصود بذلك؛ هو الماء الذي يخرج من القربة، بسبب عدم إحكام الوكاء، فيسيل ماؤها على ظهر المرأة التي تحملها.

(١) مشري، الوسمية، مصدر سابق، ٤٢.

(٢) المصدر السابق، ١٨.

(٣) المصدر السابق، ١١٥.

إنَّ تلك الوقفة الوصفيَّة في ذلك المجتزأ تكاد تسير في اتجاهين؛الأوَّل يقوم على الوصف الحركي، كما تدل عليه ألفاظ موحية بذلك؛كـــ"قعدت/ ثنت/ وغطَّت"، أمَّا الثاني فمن خلال الاتكاء على الوصف الموضوعي القائم على التشكيل البصري؛ كـــ"الشرشف الأبيض"، مع التركيز على بعض المقاربات الجسديَّة، ابتداء بالجزء؛ كالرأس، والرقبة، وانتهاء بالكل= بقية الجسم.

وقد يتجاوز الرَّاوي من خلال الوقفة لإبطاء الحركة السرديَّة إلى وصف بعض الأمكنة؛ كما يلاحظ في قوله: "هبطا نحو الوادي، وعند سفح الجبل الواقف بين القريتين وقفا على حدود الحمى، قفزا على حجيرة مرتفعة البناء قليلاً. حاما في مكان التعدي.. طوفا شمالاً، ويميناً، فوق، تحت، وجدا أثرًا صارخًا لتعدي الغنم. كما لقيا بقايا عصى منكسرة. تيقنا من أن التعدي وقع ولا بد من الاعتراف بفعل الخطأ"(١).

فإذا كانت الوقفة الوصفيَّة أدت دورها الفني؛ فإنَّها في المقابل قد أدَّت دورها الدلالي بالكشف عن بُعد من أبعاد القرية الاجتماعي بالحكم على الواقعة، وهذا بدوره ما أدَّى بالقرية إلى الاعتراف بالخطأ، بوصفه عرفًا اجتماعيًّا واجب النفاذ.

وفي مقابل هذا الوصف المكاني، قد يعمد الرَّاوي إلى توظيف الوقفة بهدف الكشف عن نمط من أنماط العرف المجتمعي؛ كحال الإقرار بالخطأ وتحمُّل التبعات، كما هو واضح من وصف الرَّاوي في قوله: "لبسوا زين الثياب.. احتزموا بالخناجر، وأخذوا في أيديهم المشاعيب كان ثلاثة من الرجال يعلقون على أكتافهم ثلاثًا من البنادق البلجيكي، وفي رؤوس البنادق الثلاث، إلى جانب

(١) مشري، الوسمية، مصدر سابق ، ٧٦-٧٧.

أذن كل بندقية، مشاحن رفيعة مثل الإبر الكبيرة، حديدها أسود، لا يلمع فيه إلاَّ مكان اليد، خشبه داكن مثل الحذاء المحروق"[١].

وقد تتجاوز الوقفة بوصفها تقنية سرديَّة لإبطاء السرد إلى تسجيل شاهدة حيَّة تتعلَّق بعُرف اجتماعي سائد، يحمل دلالته المجتمعيَّة بعاداته وتقاليده، كما يلاحظ عندما طالبت القرية المُعتدَى عليها بكتابة وثيقة يذكر فيها الحادثة:

"قرأ الفقي الورقة "كتبها بقلم حبر قديم.. كان يغمسه في قارورة الحبر، يكتب سطرًا ويغمسه. قال:

– بسم الله الرحمن الرحيم..

الحمد لله رب العالمين. وبعد: إنَّه في اليوم الرابع من شهر جمادى، اجتمع ستة من رجال أهل قرية "الجبل".. عدد أسمائهم(•)..

.. مع الشيخ وأهل قريتنا "الوادي".. ذكروا معترفين بزلة غنمهم وعيالهم، والذي يقع الحد بيننا وبين القرية المذكورة، وذكروا في اعترافهم بواجب الحق، أنَّ عيالهم اعتدوا على عيالنا بالضرب والشتم، وكانوا هم المبتدئين، والبادي أظلم، اليوم جاءوا بسلاحهم وطرحوه في ساحة المسجد، وضربوا على صدورهم مستعدِّين بكامل الحق. وبعد السماح والدماح، وصفاء النفوس، تم رد سلاحهم بكامله، والاتفاق على غرامة أربعة من الغنم.. تُذبح في قريتنا، ويحضرها الستة المذكورون مع شيخهم، وهي رد سلف إذا ما سمح الله وحدث اعتداء من جهتنا.

شهد الله تعالى علينا، وأذنا لمن يشهد. والله خير الشاهدين.

---

(١) مشري، الوسمية، مصدر سابق، ٧٨–٧٩.

(•) الصَّواب: أسماءهم.

دارت المحبرة على عدد من الجالسين، غمسوا إبهاماتهم في الحبر، وغمس الشيخ راحة إبهامه، غمس الرجال الستة إبهاماتهم، امتلأ ذيل الوثيقة بالبصمات"[١].

فبقدر ما عملت الوقفة على تعطيل حركة السَّرد، بقدر ما كشفت عن بعض التفاصيل والحيثيات المرتبطة بحياة المجتمع القروي، بما فيه من أعراف سائدة، وعادات تختبر بعض أوضاعهم المعيشيَّة، والاقتصاديَّة، والنفسيَّة.

٣-المكان: الاحتواء.. وصراع الانتماء:

"إذا كانت الرواية في المقام الأول فنًّا زمانيًّا يضاهي الموسيقا، في بعض مكوِّناته، ويخضع لمقاييس مثل الإيقاع ودرجة السرعة، فإنَّها من جانب آخر تشبه الفنون التشكيليَّة من رسم ونحت، في تشكيلها للمكان"[٢]، ولذلك يمثل المكان العنصر الأبرز من العناصر المكوِّنة للعمل الروائي؛ لارتباطه بمقومات الرواية بما فيها من شخصيات وأزمنة، والمكان الروائي، كالمكان الطبيعي موضع ثابت محسوس قابل للإدراك، كما أنَّه متنوِّع مثل المكان الطبيعي شكلاً وحجمًا ومساحةً[٣]، سواء على المستوى الواقعي الذي يحيل إلى مرجعيَّة واقعيَّة، أو على المستوى اللغوي لذي تصنعه "اللغة انصياعًا لأغراض التخييل الروائي"[٤]، بوصفه مكوِّنًا خياليًّا ولفظيًّا يحيل إلى نفسه، وإن بدا في ظهوره واقعيًّا، إلاَّ أنَّ واقعيته تسعى إلى الإيهام به[٥]، الأمر الذي يجعل من الوصف

(١) مشري، الوسمية، مصدر سابق ، ٨٢.

(٢) قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ٩٩.

(٣) ينظر: سمر روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية، (دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٥م)، ٢٥٠

(٤) المرجع السابق، ٧٢.

(٥)ينظر: مصباح أحمد الصمد، مصر والولادة الثانية: الرحلة في كتابات ميشال بوتور، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، ع٢، (١٩٨٦م)، ٢٧٠.

أداة محوريَّة في تشكيل أبعاد المكان، وفقًا لقدرة الوصف نفسه على تقريبه من القارئ تبعًا لرسمه صورة بصريَّة تجعل إدراكه بواسطة اللغة ممكنًا[١].

ولذلك؛ كان للمكان أثره الكبير في تكوين الشخصيَّات وما يتعلَّق بها من أهواء، وهواجس، ونوازع، وعواطف[٢]؛ فبقدر ما يكون للشخصيَّات أثرها في المكان، بقدر ما للمكان من قدرة تأثيريَّة بالنفاذ إلى عمق الذَّات تبعاً لعمليَّة الوعي به؛ ألفةً، أم نفورًا، حبًّا، أم كرهًا، وذلك تبعًا للوظيفة التي يضطلع بها، والدلالة التي يشي إليها، سواء كانت وظيفة رمزيَّة، أو جماليَّة، أو تخييليَّة، أو نفسيَّة، أو تفسيريَّة. فالمكان بهذا الاعتبار "ليس عنصرًا زائدًا في الرواية، فهو يتخذ أشكالاً ويتضمَّن معاني عديدة، بل قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله" [٣].

فإذا كان الزمن يلعب دورًا مهمًّا في تشكيل العمل الروائي، فإنَّه في المقابل يرتبط أيَّما ارتباط بالتشكيل المكاني بالإسهام في تحويله من صورته الجامدة إلى

---

(١) الفصيل، الرواية العربية، مرجع سابق، ٧٢.

(٢) ينظر: مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ١٣٥، ولحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ٦٥. ومدحت الجيار، جماليات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور، ضمن كتاب جماليات المكان لأحمد طاهر حسنين، أحمد غنيم، حازم شحاتة، مدحت الجيار، محمود البطل، سيزا قاسم، يوري لوتمان، (الدار البيضاء: دار قرطبة، ١٩٨٨م)، ٣٢.

(٣) بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ٣٣. ولعل المتأمّل في أعمال نجيب محفوظ الروائيّة وغيرها من الروايات الواقعيّة الحديثة، سيلاحظ أن أغلبها لا تكتفي بالعنوان كقاعدة لتأصيل المكان؛ بل تتواصل في الانطلاق مع طللية المكان في المطالع الأولى كصورة متواترة إلى الأطلال، ينظر: معجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات، (جدة، النادي الأدبي الثقافي، ٢٠٠٢م)، ١٥.

مساحة متحرِّكة،بحيث تتفاعل فيه ومن خلاله جميع العلاقات المكوِّنة للنَّص الروائي(١).

إنَّ ظهور المكان في الخطاب الروائي لا يمكن تحديده وفق درجة محددة، أو من خلال مستوى قائم بذاته، فقد يكون هناك أمكنة روائيَّة تحمل طابع المركزيَّة، وأخرى ثانويَّة، فقد يكون هناك –في المقابل– أمكنة مفتوحة، وأخرى منغلقة تضطلع بدور أساس في تشكيل أبنية المكان، وتنهض –في الوقت ذاته– بدلالات رمزيَّة في ضوء ما تحمله من أبعاد نفسيَّة، واجتماعيَّة، واقتصاديَّة.

ولقد سعت الرواية العربية، ومنها الرواية السعودية إلى إيجاد خصائص محلية إنسانية شاملة من ثوابت مكانية تمنح القصة خصوصية معينة، يمكنها أن تسم أدبنا بميسم واقعي، يأخذ بعين الاعتبار سعي الأدباء إلى تشكيل رؤية واضحة لهم، لا تقف عند الحاضر كليًّا، بل تمتد إلى الماضي من أجل رسم خطوط عريضة للمستقبل(٢).

ولذلك؛ لُوحظ أنَّ المكان، والمكان وحده، كان له حضوره الكثيف في رواية "الوسمية" على طول الخطاب السردي، حتَّى إنَّه أصبح هاجسًا للرَّاوي بتتبع أوصافه، والوقوف على بعض تفاصيله، وما يتعلَّق به من أثر وتأثير على الشخصيَّات، بتحريك مشاعرها وبث روح الانتماء إليه، كما لوحظ –أيضًا– أنَّ الرواية تتميّز بكثرة الأماكن، سواء على مستوى الانفتاح أو الانغلاق، فضلاً عن اختلاف خصائصها، وسماتها، وتنوُّع أوصافها، وإن بدت القرية، كمكان هي البنية الكبرى لجماع تلك الأمكنة؛ نظرًا لجريان جميع الأحداث الروائيَّة في

(١) ينظر: ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة: يوسف خلاق، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٠م)، ٢٣٩.

(٢) ينظر: يسين النصير، الرواية والمكان: دراسة المكان، ط٢، (دمشق: دار نينوى، ٢٠١٠)، ٢٤.

إطارها، يقابلها مجموعة من الأمكنة الداخلة في جوفها، تمثِّل، هي الأخرى اللبنات الصغرى؛ كالبيوت، والمساجد، والساحات، والمزارع، والآبار.

٣-١ الأمكنة المفتوحة:

تتنوَّع الأمكنة المفتوحة في رواية "الوسمية" بتنوع خصائصها وسماتها، وإن كان المكان/ القرية هي المحضن الأكبر لجماع تلك الأمكنة، ومن جوفها تتوزع بقية الأمكنة المفتوحة ما بين "الساحات"، و"المزارع" و"الوديان" و"الأسواق"، و"الآبار"؛ لتؤدِّي دورها في تشكيل الخطاب السردي، ولذلك تشكل القرية-والقرية وحدها- الإطار العام لأحداث الرواية؛ بل إنَّها البنية الكبرى التي تضطلع بمهمَّة المقاربة ما بين وقائع الرِّواية، وما يتعلَّق بها من أحداث وشخوص، وما يرتبط بها من أبعاد اجتماعيَّة ونفسيَّة؛ فضلاً عمَّا تشهده من أزمنة متعددة تحمل في جوفها العديد من التحوُّلات والصراعات، حتى غدت القرية-والقرية وحدها- بوصفها مكانًا معادلاً موضوعيًّا للكثير من القرى في جنوب السعوديَّة خاصَّة في فترة ما قبل التحوُّلات الكبرى، وانعكاسًا لمرحلة اجتماعيَّة وحضاريَّة واقتصاديَّة عاشها أفردها بكل ما تضمنه من تجليِّات، وما تحمله من صراعات.

لقد استطاع الروائي عبد العزيز مشري توظيف القرية؛ لتكون مكانًا جامعًا لكلِّ الأحداث الروائيَّة، "بدءًا من العنوان الذي جاء من عمق البيئة الزراعيَّة التي تصورها الرواية، وانتهاءً بالأحداث التي كانت مرتبطة بالمكان الروائي، بل متأثرة بها"(١)، وهو ما أدَّى إلى تعزيز حركة الشخصيَّات في جوف المكان/ القرية لتمرير العديد من العادات والتقاليد والأعراف السائدة، بحيث غدت القرية بوصفها مكانًا إطاريًّا مفتوحًا تبسط أمام المتلقي عالمها بما فيه من حياة مبعثها روح الحميميَّة، والانتماء، والتعاون، والألفة، والمحبة، والبساطة، سواء في

(١) الحازمي، البناء الفني في الرواية السعودية، مرجع سابق،٣٣٢.

بيوتها ومجالسها، أو في وديانها وزروعها وطرقاتها وسيوحها، أو في مرتفعاتها ومنخفضاتها، أو حتى في سطوح منازلها.

لقد حاول عبدالعزيزمشري جعل المكان/ القرية بؤرة مركزيَّة تكتسب بُعدًا اجتماعيًّا، باشتمالها على الوصف الواسع، والتتبع الواعي لحيثيات المكان بتفاصيله الصغيرة، باعتباره أداة للتعبير عن موقف الشخصيَّات بشرطها التأريخي ووعي الطبقة المجتمعيَّة فيها، وإن تعدَّدت عوالم الشخصيَّات وتوزَّعت بآمالها ورغباتها وهوائها وطموحاتها؛ فضلاً عمَّا يعتورها من صراعات بسيطة لا تكاد تصل إلى الغور النفسي أو الاجتماعي، وهذا ما يكاد يُلاحظ –مثلاً– في وصف الرَّاوي لحالة من حالات الاجتماع، خاصة بعد أنْ أُدِّيت صلاة الجمعة: "لم يغب أحد أسفل القرية ولا من أعلاها. جماعة، جماعة، وجماعة واحدة كبيرة. الكلمة واحدة، والرأي واحد، والمشورة واحدة: في الطيب والبطال. في مراح العروس، أو حضور عزاء ميت، عندما تنوب النائبة، أو يحدث اعتداء من القرى المجاورة، أو من القبائل البعيدة.. الجماعة كلها واحدة!"[1]، وهذا ما يكاد ينسحب –أيضًا– في قول الرَّاوي حينما بدأت بواكر الفرح تكسو المكان لحظة الزواج، وما يتخلله من أعراف حتى بات المكان سلسلة من الحركة بوفود أهالي القرية أفرادًا وجماعاتٍ: "جاءت الجماعة من البيوت المتناثرة في القرية.. حملوا عصيهم، ومشاعيبهم، واحتزموا بالجنابي والخناجر، وتوافدوا واحدًا بعد الآخر"[2].

لقد تجلَّى سمت المكان/ القرية من خلال قدرته بوصفه مكانًا مفتوحًا على أن يكون مسرحًا كبيرًا لجماع أحداث النص الروائي، ووعاء للشخوص الروائيَّة حينما يملأون المكان بأنفاسهم، ومعاناتهم، وأوجاعهم، وحركاتهم، وصراعاتهم

(١) مشري، الوسمية، مصدر سابق، ٧٣.

(٢) المصدر السابق، ٧٥.

اليوميَّة في سبيل لحظات الانتظار المشحونة بالألم والأمل لما تجود به السماء من أمطار تغذي ما يحرثونه، وفي انتظار ما تجود به الأرض من زروع قد نحتت بألم الجوع والفاقة لتكون سبيلاً للحياة ومن الحياة؛ "منذ الصباح.. مذ صياح الديك عند أول خيط أبيض من الفجر، كان الناس قد توزعوا في الوديان، يسقون زرعهم"(١).

إنَّ هذه الصورة التي يرسمها الرَّاوي تكاد تقدِّم خلاصة جوهريَّة عن مدى عمق الارتباط الوجودي ما أهَّل المكان والمكان نفسه حتى استحال ضربًا من الاستبطان، أساسه التفاعل بين الشخصيَّة والمكان(٢)، وهذا ما يكاد يتجلَّى – أيضًا– حينما يعمد الرَّاوي إلى تقديم العديد الصور المتلاحقة حول المكان بربطه بعوالم الشخصيَّات الروائيَّة، مبرزًا ما فيه من تفاعل ماثل ما بينه وبين الشخصيَّة، وهذا ما يُلاحظ في قول الرَّاوي: "خلف ثيرانهم.. الناس يعملون.. يحين وقت القيلولة والغداء.. يربطون ثيرانهم وحميرهم في جذوع الشجر.. ويتغدون تحت فيئها، ويشربون القهوة الممزوجة بحب الهيل والجنزبيل، ويشربون الشاهي"(٣).

إنَّ تلك الصورة التي يقدمها الرَّاوي مع ما يصحبها من أفعال دالة على الاستمرار والثبات؛ كـ"يعملون/ يربطون/ يتغدون/ يشربون" تشي بمدى ما يحمله المكان– والمكان وحده – من أدوات محفِّزة، ووشائج متأصِّلة تغمر تكوين الشخصيَّات، وتشكِّل وعيها سواء على المستويين النفسي أو الاجتماعي على حد سواء.

---

(١) مشري، الوسمية، مصدر سابق، ٤٧.

(٢) ينظر: الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، (تونس: دار الجنوب للنشر، ٢٠٠٠)، ١٩٩.

(٣) مشري، الوسمية، مصدر سابق، ٢٧.

وهذا ما يُلاحظ -أيضًا- حينما عمد الرَّاوي إلى الرابط ما بين "الوسمية" ونتائجها، وبين المكان وأثره في واقع حياة الأهالي، حينها قد يصبح المكان سبيلاً إلى امتحان الشخصيَّات مع وقع التحوُّلات التي تحدثها الوسمية، يقول الرَّاوي: "الوسمية شغلت الناس.. زرع ويحتاج للسقي، يحتاج للرعاية، ويحتاج للملاحظة، بين وقت ووقت، من الأغنام التي يهملها راعوها، أو تعدي الحمير المتسللة التي تأكل الجهد وتأكل الرزق"(١).

إنَّ الأمطار حينما تزفها السماء، ويستقبلها الإنسان والأرض والزروع، وترتوي بها الوديان والآبار، ينعكس موئلها على مجرى الأحداث، فينتقل أثرها على الشخصيَّات؛ فإذا دلالات هذه الرموز الطبيعيَّة لا ترتبط فقط بالأرض، بقدر ما ترتبط بمعاش الناس وحياتهم، وبالحيوانات، والوديان، والزروع، والآبار.

لقد تعامل عبد العزيز مشري مع القرية بوصفها مكانًا مفتوحًا بشيء من الخصوصيَّة المتناهية، مبرزًا ما فيها من عادات وتقاليد وأعراف، الأمر الذي شكَّل بُنية كبرى للمكان/ القرية، دون أن تنفصل عن عوالم الشخصيَّات، أو تنعزل عن أحداث الرواية ووقائعها على طول النسيج السردي.

من جوف المكان/ القرية تنبعث بعض الأمكنة المفتوحة؛ كالأراضي الزراعيَّة، والساحات، والطرقات؛ والأسواق، والآبار، ولذلك كثيرًا ما تتوشَّح صور تلك الأمكنة في خطيَّة السرد ببعض الشخصيَّات في خطاب الرواية؛ كشخصية "حميدة"، وأحمد بن صالح"، و"سعيد الأعمى"، حتى باتت الشخصيَّة نفسها كاشفة عنها بقدر ما تكشف عنه؛ فهكذا "كان أبو جمعان يقعد بين الزرع، وعلى حافة فلج الماء، الذي شقله بالفأس طريقًا بين التربة، فخلق طينًا رطبًا،

(١) مشري، الوسمية، مصدر سابق، ٥٣.

يشبه إلى حد بعيد لون البن المحروق. وكانت أصابع قدميه قد انغمستا في الطين، فاختلط لون القدم بلون الطين.. أصبحا متشابهين"(١).

إنَّ هذه الصورة مع ما تحمله من مقاربة ومجانسة حد التماهي والانصهار ما بين الشخصيَّة والمكان، لتضع المتلقي أمام صورة حيَّة من لبوس الطبيعة، حالما يرتبط الإنسان بالمكان، فيصبحان بنية واحدة انغمسا معًا، واختلطا معًا، فباتا كيانًا واحدًا؛ "بذروا الشعير والقمح والعدس في أديم الأرض، غطوا عليها بالتراب الندي"(٢).

في حين لُوحظ أنَّ الرَّاوي قد جعل من المكان/ طريق السيارات بوصفه مكانًا مفتوحًا نقطة تحول جوهريَّة في حياة أهالي القرية، باعتباره سبيلاً نحو الانفتاح إلى عوالم المجتمع الأكبر، بما يحمله من دلالة رمزيَّة، بحيث "تتجسَّد رمزية الطريق في البحث عن الاتصال بالعالم الخارجي، بمعنى أن القرية هي التي تسعى للخروج من عزلتها دون أن تعي التضحيات التي ستدفعها ثمنًا لهذا الاتصال"(٣).

ولهذا استطاع الكاتب توظيف المكان/ الطريق بوصفة أداة تغيير في الحياة المجتمعيَّة داخل القرية بالانتقال من حياة العزلة إلى الانفتاح، بما يحمله من تحوُّلات اجتماعيَّة واقتصاديَّة، وهو ما أدَّى إلى الإبانة عن حدَّة "الصراع بين أفراد القرية وبين طموحاتهم في الاتصال بالمجتمع المدني خارج نطاق القرية"(٤).

ولا غرو أنْ يعمد الكاتب الرِّوائي إلى رهن الفصل الثالث عشر كاملاً للمكان/ الخط، مجسِّدًا مقدار الجهود التي بُذلت في سبيل دخول السيارة إلى

(١) مشري، الوسمية، مصدر سابق ، ٥٩.

(٢) المصدر السابق، ٢٧.

(٣) النعمي، رجع البصر، مرجع سابق، ٧٦، والرواية السعودية، مرجع سابق، ٦٧.

(٤) النعمي، الرواية السعودية، مرجع سابق، ٦٦.

القرية كما لوحظ في قوله: "كل واحد بمسحاة، أو عتلة، أو منقبة، أو زنبيل، أو منشل.. أيادٍ أخرى من الخارج لن تفتح الخط للسيارة، مسافته أربعة كيلومترات.. مرات في الجبل.. ومرات في طرق مزروعة"(١).

والمُلاحظ في ذلك المقتبس مدى الانقسام حول فتح المكان/ الخط؛ ولكنه انقسام سرعان ما يذوب أمام رغبة القرية للجنوح نحو باحات أوسع، وفضاءات أكبر،وتحوُّلات ستطال جميع أفراد القرية، ولذلك لم تكن تلك الرغبة الملحَّة بمعزل عن بعض الصراعات حال ربطها بالمكان/ الأراضي الزراعيَّة، وما تجود به من أقوات معيشيَّة تشكيل عصب الحياة للقرية.

ويأتي حضور المكان/ السوق بوصفه مكانًا مفتوحًا يعكس الوجه العام لحياة الناس، ليؤدِّي دوره الإعلامي كأشبه ما يكون بوكالة أنباء محليَّة، إضافة إلى دوره التبضعي، حيث يلتقي فيه الناس لتبادل الأخبار، والبيع والشراء محدثًا بذلك حركة جامعة تتجانس مع إيقاع الحياة وحاجات الناس بيعًا وشراءً، "صدر الهابطون إلى السوق، يوم الخميس، بحميرهم المحمَّلة بالتمر، والنبق، والشار، والريحان، والكادي، والسكر، والشاهي، والبن، والجنزبيل، وحب الهيل، والدخان الأخضر، وأشياء. باعوا العنب، والبرشومي، والأنقاص، والقضب في سوق الخميس وسط القرى المجاورة، واشتروا بأثمانها حاجاتهم"(٢).

وتحضر مجموعة من الأمكنة الأخرى كـــ"الساحات"، حينما عمد الرَّاوي إلى توظيفها بحسب ما ترمز إليه؛ وذلك وفقًا لتنوُّع دلالاتها في ثنايا الخطاب السردي، ومن ذلك –مثلاً– ساحة المسجد باعتبارها مكانًا دالاً على الانفتاح، ومثوى للاجتماعات ما بين أفراد القرية، فتارة بوصفها مكانًا للمشورة وتبادل الآراء، وما ينتج عنها من قرارات، وتارة ثانية بوصفها منبرًا للدعاء واللجوء

(١) مشري، الوسمية، مصدر سابق، ٩٩.

(٢) المصدر السابق، ٩٥.

إلى الله حالما تصيب القرية أذية ما، أو يداهمها كرب يمسُّ حياتها المعيشية[١]، وتارة باعتبارها منصة عامَّة للدعوة إلى عرس سيقام[٢]، وتارة بصفتها مرتعًا للأنس ولعب الأطفال وإقامة العرضة[٣].

في حين كان للمكان/ البئر حضوره في ثنايا الخطاب الروائي وفق أربع دلالات:

١- رمز دال على الحياة، كما يُلاحظ في قول الرَّاوي وهو يصف استقاء نساء القرية من "أم الحمام": "جلسن على طرفي المجرى، يغترفن الماء بعلب السمن الفارغة، يملأن القرب بالماء الدافئ: اثنتين.. اثنتين، واحدة تمسك فم القربة، واحدة تغترف وتصب".

٢- وسيلة إخبار وأخبار، وتبادل المستور من القول خاصَّة عند النساء: "دارت الحكاية بين لسان ولسان، بين تذمر، وخوف، وعتاب، وغير عتاب"[٤].

٣- رمز يشي بجهل أهالي القرية بكيفيَّة التعاطي مع الآلات الحديثة = الماطور لجلب الماء، ومؤشر يوحي بحالة الانقطاع ما بين المجتمع القروي وما يستجد من أدوات مستحدثة. "امتلأ بلعوم البئر بالدخان، حتى غاب الرجل عن البصر"، "هزوا الحبل هزات، فلم يجب الرجل من أسفل البئر. كان الدخان مثل الضباب يندفع من أسفل"، "الرجل طاح.. وينكم.. الرجل مات.. الحقوا.. وينكم"[٥].

٤- نافذة للهروب، وسبيل نحو تغطية العيب، دفن المحظور وطمر السوءة، "باتت عنده هذي كالليلة، وأصبح الخميس.. عند أذان الديك.. خرجت من عنده.. وراحت عند بير بعيدة.. ورمت نفسها"[٦].

---

(١) مشري، الوسمية، مصدر سابق ، ١٥-١٦.
(٢) ينظر: المصر السابق، ١٦.
(٣) ينظر: المصر السابق، ٢٤ -٢٣.
(٤) المصدر السابق ٦٩.
(٥) المصدر السابق، ٤٨.
(٦) المصدر السابق، ٧١.

٣-٢ الأماكن المغلقة:

تحضر في رواية "الوسمية" بعض الأمكنة المغلقة، التي كان لها دور كبير في تشكيل الدلالة الكليَّة للمكان/ القرية، وهي أمكنة لا يمكن فصلها عن سياق الأحداث، كما لا يمكن عزلها عن وعي الشخصيَّات بالأثر والتأثير، حيث يأتي "البيت"، و"المسجد"؛ كأبرز الأمكنة المغلقة حضورًا في الخطاب السرديِّ للرواية.

فإذا كان البيت في جوهره كون الإنسان الخاصّ، ومدار تشكُّله وكينونته، فهو بهذا الاعتبار "امتداد لذاته؛ إذا وصفت البيت فقد وصفت الرجل"(١)؛ لارتباطه "بذكريات هامَّة في حياة الشخص تسهم في تشكيل شخصيته"(٢)، ولذلك يعد البيت بموقعه وحجمه، وأثاثه، وأشيائه ومكوِّناته يعكس مستوى الشخصيَّة الاجتماعي، ووضعها المادي(٣)، إنَّه "جذر المكان"(٤)، " وكوننا الأول، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى"(٥).

ولقد سجَّل البيت بوصفه مكانًا ثانويًّا مغلقًا حضورًا لافتًا في "الوسمية، ليس على مستوى ما يحمله من ملامح طبوغرافيَّة، تتحرَّك في إطاره الأحداث، وتتفاعل من خلاله الشخصيَّات فقط؛ ولكن بما يحمله من دلالاتٍ رمزيَّة،

---

(١) ويليك، رينه، وآرن، وستن، نظرية الأدب، ترجمة: عادل سلامة، (الرياض: دار المريخ، ١٩٩٢م)، ٣٠٥.

(٢) أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، (الأردن: دار الفارس، ٢٠٠١م)، ٣١.

(٣) ينظر: حسن حجاب الحازمي، البطل في الرواية السعودية: دراسة نقدية، (جازان: نادي جازان الأدبي، ٢٠٠٠م)، ٣١٨.

(٤) غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، (بيروت: المؤسسة الجامعيَّة للدراسات، ١٩٨٧م)، ٧.

(٥) المرجع السابق، ٣٦.

وإشارات موحية تشي بغناه وتعدُّد أبعاده، إضافةً إلى الأثر المتبادل بين المكان والشخصيَّات، وبهذا يمكن تحديد مساحة حضور المكان/البيت في الرواية – غالبًا– من خلال الوصف الموضوعيّ الذي يقدمه الرَّاوي، بتحديد بعض أبعاده وملامحه الداخليَّة؛ فضلاً عن بعض الجزيئات الصغيرة لمحتواه، وهو ما يعمِّق من وظيفة المكان الإيهاميَّة والإبلاغيَّة، بحيث يقف دوره بالكشف عن مستوى الشخصيَّة التي تسكنه، وتأطيرًا عامًّا للأحداث التي قد تتخلَّله، وهذا ما يكاد يُلاحظ –مثلا– في قول الرَّاوي:"كان أحد أولاد أبو صالح قد ملأ مصباح الجاز، أحسن شعلته، ثمَّ وضعه في مجلس الرجال، إلى جانب راديو البطاريَّة الكبير، ووضع فراشًا مريحًا للجلسة، وحوله عددًا من المخدات المحشوَّة بالعلف.. وعلى الأولاد أن يلزموا الهدوء، ويحترموا الكبير، ويسمعوا الحديث.. ولا يمدوا أيديهم إلى قطعتي اللحم الفائحتين بالريحة المحبوبة قبل الأب أو الضيف. سينالون نصيبهم، ثم يأخذون دفاترهم وأقلامهم وينهمكون في الدراسة تحت ضوء المصباح.أمهم وجدتهم وأخواتهم في الداخل.. يتعشون العصيدة والمرقة، واللحم للرجلين، وعلى فانوس بخيل الإضاءة.. ولكنه يكفي حتى يحين وقت النوم، يصحون مبكرين.. يعملون القهوة بالزنجبيل.. ثم يسرحون قبل طلوع الشمس إلى الوادي"(١).

والمُلاحظ أنَّ الرَّاوي في المجتزأ السَّابق يذهب إلى تقديم بعض الجوانب الوصفيَّة المتعلِّقة ببيت "أبي صالح"، وذلك بالاعتماد على المراوحة ما بين الوصف الساكن، والحركة الموصوفة، بدءًا من لحظة ملء مصباح الجاز، وانتهاءً برحلة الخروج إلى الوادي قبل طلوع الشمس، بحيث اكتفى الرَّاوي

(١) مشري، الوسمية، مصدر سابق، ٤٠

بتسجيل بعض المحتويات للمكان/ البيت، إضافة إلى تسليط الضوء على بعض السلوكيات المرتبطة بأهل البيت(١).

إلاَّ أنَّ قيمة ذلك الوصف لا ترتهن بما تحمله من مدلولات تسجيليَّة فقط؛ ولكنَّها تتجاوزها بوصف أنموذج واقعي للكثير من بيوتات القرية، نظرًا لما يحمله من رمزيَّة دالة تعكس –على الأقل– واقع المجتمع منظورة في عاداته وأعرافه وواقعه الاقتصادي، إضافة إلى ما يحمله من ألفة وحميميَّة تعمر أجواءه، ولهذا فالمكان "لا يأخذ معناه ودلالاته الشاملة إلاَّ بإدراج صورة عن الساكن الذي يقطنه، وإبراز مقدار الانسجام أو التنافر الموجود بينهما، والمنعكس على هيئة المكان نفسه"(٢).

فإذا كان الرَّاوي قد عمد إلى تقديم وصف ممزوج بتفاعل الشخصيَّة مع المكان/ البيت؛ فإنَّه في المقابل يعمد إلى تقديم بعض التفاصيل الداخليَّة للمكان/ البيت من خلال حركة الشخصيَّة وامتزاجها به، وهذا ما يمكن ملاحظة في قول الرَّاوي: "أحضرت حزمة من الحطب، شققته بالفأس، أوقدت القبس، وضعت الكانون، تناولت القهوة، وحب الهيل والزنجبيل، وضعت "المحماص" لتحميص البن، حتى استوى بنيًّا فاتحًا يتوقد، ويفرقع. حطته في "المهراس" ووضعت الدلة مملوءة بالماء على القبس"(٣).

والمُلاحظ أنَّ جماع تلك التفاصيل التي يقدمها الرَّاوي تكاد تعكس جانبًا من جوانب الحياة في المجتمع القروي، وتقدم خلاصة لماهية الحركة داخل المكان/ البيت، وهي حركة مبعثها الشخصيَّة–والشخصيَّة وحدها– نظير ما تكتسي به من ألفة، وحميميَّة، واستقرار، حتى وإنْ بدا المكان/ البيت مغلقًا في الظاهر.

---

(١) ينظر: المصدر السابق، ٥٦، ٦٣.

(٢) بحراوي، بُنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ٥٤.

(٣) مشري، الوسمية، مصدر سابق، ٥٥.

في حين قد يحمل المكان/ البيت دلالة رمزيَّة تعبِّر عن جانب من جوانب السلطة في اتِّخاذ القرار كبيت "الشيخ"، حينما عبَّر الرَّاوي عن ذلك في قوله: "يحتمعون في بيت الشيخ، يتشاورون، كل يرى رأيه، يخلطون المشاورات، ويخرجون بقرار ما ينفذ منه الماء"(١).

ويأتي المسجد بوصفه مكانًا منغلقًا في بعض المواضع من الخطاب السردي، بما يحمله من رمزيَّة دالة على التعبد، وأداء الصلاة، والدعاء، وسبيلاً للابتهال والمناجاة، والمشاعر المشتركة كما يُلاحظ في قول الرَّاوي: "صلى بالمصلين.. سلم على ملائكة اليمين واليسار. قال وهو يمسح على لحيته القصيرة. قولوا معي: بحق طهر هذي الصلاة: اللهم أغثنا.. غيثًا كريمًا.. إنَّك الكريم الرحيم"(٢).

* *

(١) المصدر السابق، ٧٣.

(٢) المصدر السابق، ١١-، ١٢، وينظر: ١٥- ٣٩.

النَّتائج والتَّوصيات

أولاً: النتائج:

- كشف الخطاب السَّردي لرواية "الوسمية" عن أنَّ الرِّواية قائمة على رصد النمط الحياتي للمجتمع القروي، بما فيه من قيم، وعادات، وأعراف في جنوب السعوديَّة قبل نشوء التحوُّلات الكبرى.
- اتَّضح أنَّ الرَّاوي خارج السَّرد، الأمر الذي يؤكِّد أنَّ درجة التبئير هي الصفر، "الرؤية من الخلف"، بحيث يبقى اللاتبئير هو المسيطر على طول الخطاب السرديِّ.
- اعتمد الخطاب السرديّ في الرِّواية على الرَّاوي العليم باستخدام ضمير الغائب، وهو ما أتاح له سرد الأحداث، والتحكُّم المطلق في عرض الحكاية، والتعبير عن عوالم الشخصيَّات.
- لُوحظ أنَّ الرَّاوي يبدأ بمهمَّة السَّرد، ثمَّ العرض وذلك بنقل الأحداث، والتدخل في العرض لبيان مواقف الشخصيَّات، ورصد انفعالاتها.
- تعدَّدت صيغ الحكي -خلافًا لصيغتي السَّرد والعرض-، بتراوح ما بين صيغة الخطاب المعروض المباشر وغير المباشر، وصيغة المنقول المباشر، وغير المباشر.
- لُوحظ أنَّ الخطاب المعروض المباشر يبدو قليلاً إذا ما قُورن بغير المباشر أو النقل المباشر أو غير المباشر، فهو لا يأتي خالصًا دون تأثير واضح للسَّرد فيه، أو دون أثر من تدخلات الرَّاوي.
- شكَّل الخطاب المعروض غير المباشر سمة بارزة في الرواية، فأصبح وسيلة في حال عرض أقوال الشخصيَّات، أو أثناء التَّحاور فيما بينها، حتى بات -تقريبًا- من لوازم الخطاب السرديِّ.

- شكَّل الخطاب المنقول سواء منقولاً مباشرًا، وغير مباشر، دلالة بالكشف عن مواقف الشخصيَّات تجاه قضية من القضايا التي يطرحها الخطاب الرِّوائي.
- عملت الاسترجاعات على ملء الفجوات التي يخلِّفها السَّرد، الأمر الذي أدَّى إلى تحويلها من كونها مفارقة زمنيَّة إلى قيمة توضيحيَّة إلى جانب دورها التشييدي.
- تعدَّدت وظائف الاسترجاعات ودلالاتها، بالكشف عن بعض العادات والتقاليد المجتمعيَّة، فضلاً عن تسليط الضوء على جانب من جوانب ما تعانيه الشخصيَّات في واقعها.
- وُظِّفت جلُّال استباقات على سدِّ الثَّغرات اللَّاحقة للخطاب السَّردي، مع التوطئة لأحداث لم يحن بعد حدوثها، ولهذا كان لها دور في أفق المتلقي بالتفاعل والمشاركة في إنتاج النّص.
- سجَّل الاستباق حضورًا كثيفًا من حيث مستويات تجليه وظهوره على نحو يكشف أسلوب الكاتب في روايته، برفع وتيرة التَّوقع؛ لاستكناه ما سيحدث لاحقًا حسب ما وُظِّف من استباق.
- نهضت الخلاصة بوظائف فنيَّة من خلال تنظيم آليات السَّرد، وانسجام الحركة السرديَّة، إضافة إلى ارتهانها غالبًا بالتحوُّلات التي طرأت على حياة بعض الشخصيَّات.
- تعامل الكاتب مع الحذف بوصفه تقنية سرديَّة بالقفز على مراحل زمنيَّة لا تشكِّل بُعدًا من أبعاد الخطاب السَّردي، سواء كان الحذف معلنًا، أو غير معلن، أو حذفًا افتراضيًّا.
- حفل الخطاب السردي بالمشاهد الحواريَّة، وهو ما أسهم في تنامي وتيرة الأحداث، وتصاعد سقف حدَّة الصراع، وإضاءة بعض الأبعاد الاجتماعيَّة، والنفسيَّة المتعلِّقة بالشخصيَّات.

- شكَّلت تدخلات الرَّاوي سمة واضحة في بُنية الخطاب؛ بهدف تصوير أبعاد مجرى الحوار، وما يتخلَّله من رصد عام لملامح المتكلِّم وهيئته؛ فضلاً عن ردَّات أفعاله الشعوريَّة والنفسيَّة.
- جمعت الوقفات الوصفيَّة ما بين وظيفتها الفنيَّة والدلاليَّة، فغدت شاهدًا حيًّا يرتبط بحياة المجتمع القروي، المعيشيَّة، والاقتصاديَّة، والنفسيَّة.
- تميَّزت الرِّواية بكثرة الأماكن، سواء على مستوى الانفتاح أو الانغلاق، مع اختلاف دلالاتها وخصائصها، وإنْ بدت القرية كمكان هي البُنية الكُبرَى لجماع تلك الأمكنة.
- شكَّل المكان/ القرية البُنية الكبرى، نظرًا لجريان الأحداث في إطارها، يقابلها مجموعة من الأمكنة تمثِّل البُنيات الصغرى؛ كالبيوت، والمساجد، والساحات، والمزارع، والآبار.
- تعامل الكاتب مع القرية بوصفها مكانًا بشيءٍ من الخصوصيَّة، مبرزًا ما فيها من عادات وتقاليد وأعراف، دون فصلها عن عوالم الشخصيَّات، أو عزلها عن أحداث الرواية.
- هناك حضور قليل للأمكنة المغلقة التي كان لها دور في تشكيل البُنية الكليَّة للمكان، بحيث لا يمكن فصلها عن سياق الأحداث، أو عزلها عمَّا يتَّصل بها من شخصيَّات.
- لوحظ أنّ لغة الخطاب السَّردي في "الوسمية" يمتلك خصوصيَّة، كونها لغة مهجَّنة حافلة بالمعجم المتحيّز للقرية الجنوبيَّة.

ثانيًا: التَّوصيات:

- تمتلك الرواية السعوديَّة خصوصيتها؛ فنًّا، ونضجًا، بعد أنْ مرَّت بعدَّة مراحل مختلفة؛ ولكنها لم تحظَ كثيرًا بالدِّراسات النقديَّة المرتبطة بتحليل الخطاب السرديِّ.

- اتَّضح لي-على الأقل- من خلال بحثي المتواضع، أنَّ هناك قصورًا في دراسة نتاج عبد العزيز مشري دراسة علميَّة وأكاديميَّة.
- تُعدُّ روايات مشري، مادةً خصبة للدِّراسات العلميَّة الأكاديميَّة، خاصَّة لطلبة مراحل الماجستير والدكتوراه، سواء على مستوى الخطاب السَّردي، أو التقنيات المستخدمة، أو المعالجات الموضوعياتيَّة.

* *

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

- عبدالعزيز مشري، (٢٠١٨م)، الوسمية، الدمام: دار أثير.

ثانيًا: المراجع

- إبراهيم، عبدالله، (١٩٩٠م)، المتخيل السردي: مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- أبو عزة، محمد، (٢٠١٠م)، تحليل النص السردي: تقنيات ومفاهيم، الجزائر: منشورات الاختلاف.
- أمعضشو، فريد، (٢٠١٣م)، اشتغال الرؤية السردية في روايات نجيب محفوظ: اللص والكلاب نموذجًا، ضمن كتاب: الشكل والمعنى في الخطاب السردي، تحرير: أحمد صبرة، معجب العدواني، بيروت: مؤسسة الانتشار العربي.
- باختين، ميخائيل، (١٩٩٠م)، أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة: يوسف خلاق، دمشق: منشورات وزارة الثقافة.
- بارت، رولان، التحليل البنيوي للسرد، ترجمة: حسن بحراوي، بشير القمري، عبد الحميد عقار، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، ع ٨.
- باشلار، غاستون، (١٩٨٧م)، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، بيروت: المؤسسة الجامعيَّة للدِّراسات والنشر.
- بحراوي، حسين، (١٩٩٠م)، بنية الشكل الروائي: الفضاء- الزمن- الشخصيَّة، بيروت /الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- بركة، بسام. قويدر، ماتيو. الأيوبي، هاشم، (٢٠٠٢م)، مبادئ تحليل النصوص الأدبية، بيروت: مكتبة لبنان.

- برنس، جيرالد، (٢٠٠٣م)، المصطلح السردي: معجم مصطلحات، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة: محمد بريري، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
- تودروف، تزفيتان، (١٩٩٠م)، الشعريَّة، ط٢، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء سلامة، الدار البيضاء: دار توبقال.
- .....، .....، (١٩٩٢م)، مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، ترجمة: الحسني سحبان، وفؤاد صفا، الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب.
- الجيار، مدحت، (١٩٨٨م)، جماليات المكان في مسرح صلاح عبدالصبور، ضمن كتاب: جماليات المكان لأحمد طاهر حسنين، أحمد غنيم، حازم شحاتة، محمود البطل، سيزا قاسم، يوري لوتمان، الدار البيضاء: دار قرطبة.
- جينيت، جيرار، (١٩٩٧م)، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ط٢، ترجمة: محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
- الحازمي، حسن حجاب، (٢٠٠٠م)، البطل في الرواية السعودية: دراسة نقدية، جازان: نادي جازان الأدبي.
- .....، .....، (٢٠٠٦م)، البناء الفني في الرواية السعودية: دراسة نقدية تطبيقية، الرياض: مطابع الحميضي.
- لحميداني، حميد، (٢٠٠٠م)، بينة النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط٣، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- الخبو، محمد، (٢٠١٤م)، الخطاب القصصي في الرواية العربية، صفاقس: مكتبة علاء الدين.
- الخفاجي، أحمد كريم، (٢٠١٢م)، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي، عمَّان: دار صفا.

- الدميني، على (١٩٩١)، السروي... وذاكرة القرى: قراءات وشهادات وحوار مع عبد العزيز مشري: (لا يوجد دار طباعة).
- الرقيق، عبد الوهاب، (١٩٩٨م)، في السرد: دراسة تطبيقية، تونس: دار محمد علي الحامي.
- الرويلي، ميجان. البازعي، سعد، (٢٠٠٢م)، دليل الناقد الأدبي، ط٣، الدار البيضاء/ بيروت: المركز الثقافي العربي.
- ريكاردو، جان، (١٩٧٧م)، قضايا الرواية الحديثة، ترجمة: صباح الجهيم، دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي.
- الزهراني، معجب، (١٩٩١)، لغة العيش ليومي في لغة الرواية: دراسة للأصداء الشعبية في رواية الوسمية، ضمن كتاب السروي... وذاكرة القرى: قراءات وشهادات وحوار مع عبدالعزيز مشري: جمع: علي الدميني. (دون دار طباعة).
- زيتوني، لطفي،(٢٠٠٢م)، معجم مصطلحات نقد الرواية، بيروت: مكتبة لبنان.
- سويرتي، محمد، (١٩٩١م)، النقد البنيوي والنص الروائي: نماذج تحليلية من النقد العربي الزمن– الفضاء – السرد، الدار البيضاء: إفريقيا الشرق.
- شاهين، أسما، (٢٠٠١م)، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، الأردن: دار الفارس للنشر والتوزيع.
- الصمد، مصباح أحمد، (١٩٨٦م)، مصر والولادة الثانية: الرحلة في كتابات ميشال بوتور، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، ع٢.
- عبدالعالي، بوطيب، (١٩٩٣م)، مفهوم الرؤية السرديَّة والخطاب الروائي: آراء وتحليل، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، ع٤.

- العدواني، معجب، (٢٠٠٢م)، تشكيل المكان وظلال العتبات، جدة: النادي الأدبي الثقافي.
- عزام، محمد، (١٩٩٠م)، شعرية الخطاب السردي، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
- العيد، يمنى، (٢٠١٠م)، تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي، ط٣، بيروت: دار الفارابي.
- الفيصل، سمر روحي، (١٩٩٥م)، بناء الرِّواية العربية السورية، دمشق، اتحاد الكتاب العرب.
- .....، .....، (٢٠٠٣م)، الرواية العربية البناء والرؤيا، دمشق: من منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- قاسم، سيزا، (١٩٨٥م)، بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، بيروت: دار التنوير.
- القاضي، محمد. محمد، الخبو. محمد، السماوي. أحمد، العمامي. محمد نجيب، عبيد، علي، بنخود، نور الدين، النصري، فتحي، مهيوب، محمد آيت، (٢٠١٠م)، معجم السرديات، تونس: دار محمد علي.
- قسومة، الصادق، (٢٠٠٠م)، طرائق تحليل القصة، تونس: دار الجنوب.
- القصراوي، مها، (٢٠٠٤م)، الزمن في الرواية العربية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- الكردي، عبد الرحيم، (١٩٩٦م)، الراوي والنص القصصي، ط٢، القاهرة: دار النشر للجامعات.
- مبروك، مراد، (١٩٩٨م)، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، القاهرة: الهيئة المصرية.
- مجمع اللغة العربية، (٢٠٠٥م)، المعجم الوسيط، ط٤، القاهرة: مكتبة الشروق الدولية.

- محمد، عالية، (٢٠٠٥م)، البناء السردي في روايات إلياس خوري، عمَّان: أزمنة للنشر والتوزيع.
- مرتاض، عبدالملك، (١٩٩٨م)، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، الكويت، ع ٢٤٠.
- المرزوقي، سمير. شاكر، جميل، (١٩٨٦م)، مدخل إلى نظرية القصة: تحليلاً وتطبيقاً، بغداد: دار الشؤون الثقافية.
- النعمي، حسن، (١٤٣٠هـ)، الرواية السعودية واقعها وتحولاتها، الرياض: وزارة الثقافة والإعلام.
- .....، .....، (٢٠٠٠م)، الكتابة السردية بين تنظير الروائي وتطبيقه دراسة في روايات عبد العزيز مشري، ضمن بحوث المؤتمر الثاني للأدباء السعوديين المنعقد في مكة المكرمة خلال المدة من ٥-٧ شعبان/ ١٤١٩هـ ج ٤.
- .....، .....، (٢٠٠٤م)، رجع البصر: قراءات في الرواية السعودية، جدة: النادي الأدبي الثقافي
- ويليك، رينه. وآرن، وستن، (١٩٩٢م)، نظرية الأدب، ترجمة: عادل سلامة، الرياض: دار المريخ.
- يسين النصير، (٢٠١٠م)، الرواية والمكان: دراسة المكان/ ط٢، دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع.
- يقطين، سعيد، (١٩٨٩م)، تحليل الخطاب الروائي: الزمن- السرد- التبئير، ط ٣، بيروت: المركز الثقافي العربي.
- .....،.....، (٢٠١٤م)، القراءة والتجربة: حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع.

* * *