آليات الإبداع الفني
في النص الروائي المعاصر
دراسة تطبيقية لتقنيات مختارة

الدكتور

أسامة محمد السيد الشيشيني

الأستاذ المساعد بقسم الأدب والنقد في كلية اللغة العربية بإيتاي البارود

جامعة الأزهر الشريف

والأستاذ المساعد بقسم اللغة العربية في كلية العلوم والآداب بالقريات

جامعة الجوف بالمملكة العربية السعودية

آليات الإبداع الفني في النص الروائي المعاصر

دراسة تطبيقية لتقنيات مختارة

أسامة محمد السيد الشيشيني
قسم الأدب والنقد، كلية اللغة العربية، إيتاي البارود، جامعة الأزهر، مصر.
البريد الإلكتروني: drosama_19679@yahoo.com

الملخص :

ينهض البحث بالتعرف إلى آليات الإبداع الفني في النص الروائي المعاصر، وذلك من خلال تجسيد التقنيات الفنية التي حددتها الدراسة؛ فالبحث يتكون من خمسة فصول، كان الفصل الأول بعنوان: عتبات النص (الرؤية والدلالة)، والفصل الثاني كان بعنوان: المجال الزماني والمكاني في النص الروائي، والفصل الثالث كان بعنوان: تناوب الأصوات في النص الروائي، والفصل الرابع كان بعنوان: تحول السرد في النص الروائي، وأخيرا الفصل الخامس الذي كان بعنوان: تداخل الأجناس وتضافرها في النص الروائي. والبحث جسد القضايا المتنوعة لدى الروائيين في إبداعهم؛ من خلال تلك التقنيات المتجسد فيها مفردات النص، وهذه التقنيات تعد استجابة لتطور معطيات العصر؛ ورغبة في التميز؛ فضلاً عن إثارة المتلقي وجذبه للنص الروائي.

الكلمات المفتاحية: آليات الإبداع، الرواية، دراسة تطبيقية .

Mechanisms of artistic creativity in contemporary fictional text
An applied study of selected techniques

Osama Muhammad Al-Sayed Al-Shishini

Department: Literature and Criticism, Faculty: Arabic

Department of Literature and Criticism, Faculty of Arabic

Language, Itay al-Baroud, Al-Azhar University, Egypt.
E-mail: drosama_19679@yahoo.com

Abstract :
The research advances the identification of the mechanisms of artistic creativity in contemporary fictional text, by embodying the artistic techniques identified by the study. The research consists of five chapters. The first chapter was titled: Text thresholds (vision and significance), the second chapter was titled: The temporal and spatial domain in the fictional text, the third chapter was titled: Alternation of voices in the fictional text, and the fourth chapter was titled: Narrative transformation in the text. The novelist, and finally the fifth chapter, which was entitled: The intersection of genres and their combination in the fictional text. The research embodies the diverse issues that novelists have in their creativity. Through these techniques embodied in the vocabulary of the text, these techniques are a response to the development of the data of the era; And a desire for excellence; In addition to exciting the recipient and attracting him to the fictional text.
Keywords: creativity mechanisms, novel, applied study.

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، الرحمن الرحيم، مالك يوم الدين، والصلاة والسلام على نبيه الأمين، محمد بن عبد الله، وعلى آله وأصحابه التابعين، ومن تبعهم من الصديقين إلى يوم الدين.

أما بعد،

فقد عرفت الرواية تقنيات متنوعة في البناء الفني؛ لما اتسمت به من مرونة قالبها الفني، ولا ريب في أنها قد أخذت معظم هذه التقنيات من الفنون الأخرى؛ لكنها تمكنت من استقطاب ذلك إلى نظامها الذي يتميز بالحرية "حرية الخيال وحرية الفكر والتنفيذ، وهذا يتضمن حق الكاتب في عدم الرضوخ للتقاليد والقواعد ...وذلك عن طريق المحاولة الذاتية لتطوير هذا الفن كنوع أدبي"[(١)].

- دواعي الدراسة:

لقد تناولت نقد الرواية مدة كبيرة من الزمن، وأغراني تطورها المستمر في بنائها الفني؛ لذا بدأت في البحث عن تقنيات لم يتم تناولها بالشكل المطلوب، وحاولت انتقاء الروايات التي تظهر فيها تلك التقنيات بشكل كبير في النص الروائي؛ حتى أضحت تلك التقنية ظاهرة في الرواية؛ إذ من خلالها يتم تجسيد جملة أحداث الرواية؛ وباستقراء النصوص الروائية المتعددة؛ وجدت أن أبرز تلك التقنيات التي لم يتم تناولها ومعالجتها بما يتلاءم مع أهميتها في تأكيد المنطوق الدلالي المجسد للتجربة والمؤثر في المتلقي (عتبات النص / الرؤية والدلالة، المجال الزماني والمكاني في النص الروائي؛ والحديث عن الزمن الخارجي والمكان المحوري من خلاله، تناوب الأصوات في النص الروائي، والحديث عن

(١) هنري جيمس وآخرون: نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي صـ١٥٥ (الهيئة المصرية العامة ١٩٨٢) ت إنجيل سمعان، مراجعة رشاد رشدي .

قصتين يتم تناولهما عن طرق المحاذاة من بداية الرواية لنهايتها، تداخل الأجناس وتضافرها في النص الروائي...إلخ)؛ فضلا عن أن الدراسة قد اعتمدت على نصوص روائية؛ لم تأخذ حقها في الدراسات المستقلة؛ فضلا عن أنها لم تدرس في التقنية المنوط تطبيقها لتلك النصوص الروائية، وذلك نحو(رفقة السلاح والقمر، تلك الليلة الطويلة، لم نعد جواري لكم، الناس في كفر عسكر، عين الشمس، عودة الثعبان، الساكن والمسكون، تفاحة الصحراء...إلخ)؛ فضلا عن أنه لم يتم تناولها أو دراستها دراسة أكاديمية؛ كما تمت معالجتها في التقنية المنوط دراستها بالبحث؛ فكانت هذه الدراسة لتزويد الباحثين بتلك التقنيات؛ ليتم الاستعانة بها في دراساتهم؛ وإنصافا لهؤلاء الروائيين في إبراز إبداعهم؛ وتحليله وتجسيد ما به من جماليات.

- **إشكالية الدراسة:**

تكمن إشكالية الدراسة في:

ما التقنيات التي من خلالها استطاع الروائيون تأكيد المنطوق الدلالي للقضايا المجسدة في النص الروائي؟ وما الجديد في هذه التقنيات؟ وهل هناك أساليب أخرى اعتمد عليها الروائيون في هذه التقنيات؟

- **أهمية الدراسة:**

التعرف إلى تقنيات حديثة لم يتم إفرادها بدراسة أكاديمية مستقلة؛ وذلك نحو بنية الزمن الخارجي، وبنية النظير المستخدمة في تناوب الأصوات في النص الروائي، وكذلك تناول باقي التقنيات ومعالجتها بطريقة لم تستخدم بصورة مستقلة في دراسات أكاديمية؛ فتقنية العتبات كانت معالجتها من خلال عرض العتبات وتحليلها تحليلا فنيا وجماليا؛ ليظهر تمكن الروائيين من استقطاب المتلقي عبر تلك العتبات (لوحة الغلاف، العنوان، الإهداء، البداية)، وكذا الأمر في تقنية تداخل الأجناس وتحول السرد في العمل الروائي، كما أنه قد تم انتقاء الروايات

التي برزت فيها التقنية؛ فلم تكن حالة فردية في النص الروائي بجانب تقنيات أخرى؛ لكنها كانت صلب العمل الروائي؛ إذ إن الرواية من بدايتها إلى نهايتها كانت تقوم على هذه التقنية؛ فضلا عن أن تلك الروايات لم تدرس دراسة مستقلة في تلك التقنية المنوط تحليلها في الدراسة (كرواية رفقة السلاح والقمر، ورواية تلك الليلة الطويلة، ورواية الورم ....إلخ ؛ فضلاً عن وجود أساليب أخرى استعان بها الكتاب في هذه التقنيات، كشعرية النص والتسجيلية... إلخ.

- **الدراسات السابقة:**

استعانت الدراسة بدراسات أخرى؛ فتحت الآفاق للباحث، وتجسدت تلك الدراسات من خلال الدراسة، ومنها:

دراسة الحداثة في الرواية المصرية بكلية العلوم جامعة القاهرة ١٩٩٨م لخالد البلتاجي.

جدلية الزمن لغاستون باشلار (المؤسسة الجامعية ١٩٨٢).

عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص البنية والدلالة (ط١، منشورات الرابطة ، الرباط، ١٩٩٦) .

محمد فكرى الجزار: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي(ط١ ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٨).

د. محمد عبد المطلب: بلاغة السرد(ط١ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ٢٠٠١).

د. عالية محمود صالح: البناء السردي في روايات إلياس خوري ص٢٤٤ (شركة الأوسط للطباعة، ط١، ٢٠٠٥).

عبد المنعم أبو زيد: النص والنص المغاير(ط١ ، مكتبة الآداب القاهرة ، ٢٠٠٣).

خالد حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة ، الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجا (مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض د.ت).

وهذه الدراسات قد أفاد منها الباحث؛ لكنه لم يتم تناول التقنيات – المنوط

دراستها – بالشكل الذي يتسق مع أهميتها في تأكيد المنطوق الدلالي لدى الروائيين وعلاقته بالتجربة والنص الروائي؛ مما جعل الباحث يرغب في نقدها وبيان آليات التشكيل المتجسدة في النصوص الروائية بطريقة مختلفة من جهة المعالجة؛ فضلا عن تخير الروايات التي تجسدت فيها التقنية فأضحت ظاهرة؛ وصارت الإطار الذي يحكم النص الروائي من بدايته إلى نهايته، وأضحى من خلالها التعبير عن جملة أحداث الرواية.

- **تقسيم الدراسة:**

تكونت الدراسة من مقدمة وخمسة فصول، يعقبها الخاتمة، ثم فهرس المصادر والمراجع والموضوعات.

أما المقدمة فتم الحديث فيها عن دواعي الدراسة وإشكاليتها، ثم أهميتها والدراسات السابقة لها، وأدوات الدراسة ومنهجها.

والفصل الأول كان بعنوان: عتبات النص/ الرؤية والدلالة، وقد تحدثت فيه عن أهمية العتبات في فك شفرات النص وتوضيح الرؤية الأولية للمتلقي، وإبراز جمالياتها ودلالاتها الفنية، وتحدثت في الفصل الثاني: المجال الزماني والمكاني في النص الروائي؛ من خلال الحديث عن الزمن الخارجي الذي من خلاله كان تجسيد جملة أحداث النص الروائي، وكذلك تناول المكان المحوري الذي من خلاله استطاع الروائي تأكيد المنطوق الدلالي للتجربة؛ فضلا عن تجسيد جملة أحداث الرواية من خلاله، وتناولت في الفصل الثالث: تناوب الأصوات في النص الروائي؛ الحديث عن الأصوات في النص الروائي ؛ لكن الدراسة قامت بمعالجة مختلفة في تحليل تلك التقنية؛ إذ اهتم الباحث بانتقاء نصوص روائية يتم تجسيد الأحداث من خلال حدثين؛ يتم الحديث عن أحدهما، ثم يقوم بسرد الحدث الآخر، ويظل الأمر كذلك إلى نهاية الرواية، وهذا ما أشارت إليه الدراسة ببنية النظير؛ إذ إن الكاتب يأتي بالحدث ثم بنظيره، كما أظهرت الدراسة أن الأصوات لم تكن من

جانب البطل فحسب؛ إنما جسدها جل الشخصيات عند التعبير عن قضية رئيسة رصدها الكاتب في روايته، وأوضحت في الفصل الرابع: تحول السرد في النص الروائي؛ الآليات التي من خلالها يتم تحويل السرد من هيئة إلى أخرى؛ وكان ذلك في الحلم والاسترجاع والوصف والتسجيلية...إلخ، والدراسة ترى أن تعدد الأصوات يعني تنوعها في رصد أحداث الرواية وقد يكون في الحدث الواحد أو لا؛ أما تحول السرد فيعني انتقاله عبر آليات تم تناولها في الدراسة كالاسترجاع إلخ ويكون بتغيير السرد الحاضر لشيء قد يكون له علاقة بالسرد وقد لا يكون له علاقة كالوصف الجامد ....إلخ، وجسدت في الفصل الخامس :تداخل الأجناس وتضافرها في النص الروائي؛ تحقق التقنية من خلال الحديث عن الإبداع الروائي والسينما، وجمالية النص الروائي بين المبدع والمتلقي، وذلك من خلال الحديث عن مفرداتها كالحركة واللون والتشبيه والاستعارة والكناية، والاستعانة بالأفعال والأسماء والجمع ودلالات ذلك واللجوء إلى الحواس ودلالتها؛ ثم الأثر النفسي ودوره في النص الروائي، وأخيرا تعدد المسرود، وقد أبرزت فيه تضافر الأدوات الفنية في النص الروائي، وأخيرًا كانت الخاتمة التي أبرزت نتائج الدراسة، ثم فهرس المصادر والمراجع والموضوعات.

- **أدوات الدراسة:**

وكانت الدراسة قائمة على الاختيار؛ إذ لا يمكن تناول ذلك كله بالتفصيل؛ وهذا ما جعل الباحث ينتقي أجودها فنيًا وبما يخدم الدراسة؛ لذا اعتمدت الدراسة على الروايات التي تظهر فيها التقنية بصورة كاملة، وكأنها الإطار الذي من خلاله قد تم تجسيد جملة أحداث النص الروائي، ويقوم بالإحالة للنصوص السردية في الرواية؛ وكذلك لبعض الروايات التي تحققت فيها تلك التقنية في الدراسة.

- **منهج الدراسة:**

وقد اعتمدت في دراستي على المنهج التحليلي؛ إذ عمل الباحث على مطالعة النصوص الروائية بصفة مستمرة، والتعمق في محتواها؛ ليسهل التحليل والتطبيق على الآليات والتقنيات.

والباحث لا يدعي الكمال لهذه الدراسة – فالكمال لله وحده – فقد يكون في هذه الدراسة ثغرات أو مآخذ ؛ لكن حسبي أني بذلت قصارى جهدي في إبراز هذه الآليات وتحليلها؛ لتزويد المبدعين بها فيحافظون على استدعائها في أعمالهم الروائية لجذب المتلقي، واستجابة لمعطيات العصر وتطوره، وكذلك لرصد تلك التقنيات للباحثين؛ ليتم تجسيدها بدراسات مستقلة لهم في المستقبل، ولله الحمد في الأولى والآخرة، وله سبحانه الحكم، وبه الاستعانة ومنه التوفيق.

الفصل الأول عتبات النص (الرؤية والدلالة)

من المتعارف عليه أن الإبداع الروائي أضحى يتميز بتوفر عناصره الفنية؛ تلك العناصر والتقنيات التي واكبت عصر النهضة والتطور في العصر المعاصر، وقد استطاع الروائيون – بفضل مرونة القالب الفني للرواية – استجلاب تلك التقنيات إلى نظام معين في التعبير؛ يعتمد على " حرية الفكر، حرية التنفيذ، وهذا يتضمن حق الكاتب في عدم الرضوخ للتقاليد والقواعد – اجتماعية كانت أو فنية – وذلك عن طريق المحاولة الذاتية لتطوير هذا الفن كنوع أدبي"(١).

وتعد عتبات النص ضمن التقنيات التي استعان بها الروائيون في تجسيد معاناتهم؛ لذا أضحى لها مكانة متميزة عند تحليل النص الروائي؛ إذ تعد أداة رئيسة في تفسيره؛ فهي بمنزلة النص الموازي والمحاذي له والمجسد لأحداث الرواية، ومن هنا اهتم النقاد بدراسة تلك العتبات، وأبرزوا ضرورة الاطلاع عليها وتحليلها لفك شفرات النص الروائي(٢).

ولاريب في أن العلاقة بين النص الروائي وعتبات النص علاقة وطيدة؛ إذ إن النص الروائي يبرز الإيحاء المتجسد في عتبات النص؛ كما أنه يوضح مدى ارتباط هذا الإيحاء بمفردات النص الروائي، وسيتم دراسة ذلك من خلال المحاور التالية:

المحور الأول: لوحة الغلاف. المحور الثاني: العنوان.

المحور الثالث: الإهداء. المحور الرابع: البداية.

---

(١) هنري جيمس وآخرون: نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي ص١٥٥(الهيئة المصرية العامة، ١٩٨٢) ت: إنجيل سمعان، مراجعة: رشاد رشدي.

(٢) على سبيل المثال : ينظر عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص البنية والدلالة صـ٢٢ وما يعدها (ط١ ، منشورات الرابطة ، الرباط ، ١٩٩٦) .

المحور الأول: لوحة الغلاف.

تعد قراءة لوحة الغلاف إحدى أدوات الناقد في تفسير دلالات النص الروائي، ومن المتعارف عليه أن كاتب النص الروائي يكون – غالبا – على معرفة بتلك العتبة؛ من خلال الاطلاع عليها عند تهيئة نصه الروائي للنشر، كما أن الناقد عند قراءة لوحة الغلاف؛ يكون – تقريبا – كالفنان التشكيلي، وتكون قراءته لها بمنزلة الرؤية الأولية التي يحاول من خلالها – قدر الإمكان – تفسير شفرات النص الروائي.(١)

رواية / عين الشمس

وفي رواية" عين الشمس" نرى أن لوحة غلافها تبرز صورة لشكل بيضة، وبها دائرة صغيرة متجسد فيها اللون الأحمر، كما تحتوي اللوحة على خطوط غير مستقيمة، وكذلك يوجد باللوحة جبل باللون الأحمر، ويناظره البحر؛ به خطوط باللون البني، والدراسة ترى أن لوحة الغلاف تشير إلى المكان الإطار في الرواية وهو القرية التي كانت أحداث الرواية مجسدة عبرها، كما أن هذه اللوحة تتوافق مع

(١) ينظر: عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص البنية والدلالة ، ص٢٢ وما بعدها (ط١ ، منشورات الرابطة ، الرباط ، ١٩٩٦).

مجريات أحداث الرواية؛ التي تدور حول (منصور) الذي هاجر القرية إلى المدينة لمدة أربع سنوات؛ فهو لم يتحمل الوجود بها؛ لما يسودها من فقر ومعاناة، وبعد مرور السنوات الأربعة؛ يعود (منصور) إلى القرية، ويتخيل أن الأحوال تبدلت خلال السنوات الأربعة؛ لكنه يفاجأ بأن أحوال القرية قد صارت أكثر كآبة؛ وتشير الرواية إلى الضوء الإيجابي في الرواية؛ والذي يجسد البحر، وهو والد منصور (عبد الكريم) الذي يسعى إلى بناء مدرسة من خلال التبرعات، ويساعده في ذلك (محجوب) لكن يتلاشى الصمود مؤقتا عند محجوب؛ لأنه لم ينجح في جمع أي تبرعات؛ حتى من الأغنياء مثل (الهدار) لكن(عبدالكريم) لم يتمكن اليأس منه كصديقه؛ إذ سعى بجد ليصل إلى أمله المنشود؛ وتحقق ذلك بالفعل، والكاتب في روايته يجسد لنا السلبية من خلال (منصور) الذي يترك القرية للمدينة، ولا يكترث بمشاكل القرية وهمومها، بل يعمل على التواصل مع محبوبته ابنة الاستغلالي المسمى(بالهدار)، ومن هنا فالدراسة ترى أن لوحة الغلاف كانت معبرة عن أحداث الرواية؛ فالعطاء والبحر تجسد في (عبدالكريم ومحجوب...) والسلبية واللون الأحمر تجسد في (منصور و قميرة) التي كانت تتدخل في شؤون أهل القرية. [١]

(١) ينظر: خليفة حسين مصطفى: عين الشمس صفحاتٌ ص٨،١٢،١٧.....(المنشأة العامة للنشر والتوزيع، ط١، طرابلس،١٩٨٣م).

رواية/ مؤذن الفجر

وفي رواية(مؤذن الفجر) نلحظ أن لوحة الغلاف تبين لنا صورة لجبال وسهول على شكل سجادة، وتحتوي تلك السجادة على ظلام؛ لعله إشارة إلى وقت الفجر، وتبرز اللوحة صورة القمر المنير والألوان الأخرى؛ ولعل الكاتب يشير بذلك إلى التغيرات المستمرة في الأوضاع العالمية والمحلية التي يجسدها أوضاع القرية (المكان الإطار بالرواية) والدراسة ترى أن الدلالات السابقة في لوحة الغلاف تتفق مع أحداث الرواية؛ التي تدور حول وصف الكاتب لقرية بسيطة، وإبراز العادات الخاصة بها في البناء والزواج....إلخ، كما تجسد الرواية صورة تلك القرية من خلال ذهاب (عثمان) إلى المسجد ليتلقى التعليم فيه مع حفظ آيات من القرآن الكريم، ويبرز الكاتب العادات عند الذهاب لصلاة الجمعة؛ التي كانت تجسد مجالا؛ يتم من خلاله رصد شؤون الناس وأحوالهم، والدعاء والدعم للدول العربية، والكثير من العرب الذين عملوا لمساعدة فلسطين، ويؤكد الكاتب على تغير

الأوضاع من خلال الحدث الأصغر المتمثل في (عثمان) الذي يتزوج من (خديجة) ويتأخر الإنجاب، ثم ينجب (محمد وأحمد) ويتزوج كذلك من ابنة الشيخ (علي) الذي كان يتعلم منه، ثم يتزوج من (فتحية فحسنية فنادية) التي كانت النور الذي أعاد(عثمان) إلى الطريق السليم؛ إذ جمع شمل أسرته، وهذا يتسق مع الحدث الأكبر وهو تغير الأوضاع مع المعارك العربية؛ إذ نجد تأخر الإنجاب لخديجة؛ يتوازى ويتسق مع تعثر المعركة ضد المحتل، ونجد إنجاب (خديجة) يتوازى ويتسق مع تقدم العرب في المعركة؛ ومن هنا كانت لوحة الغلاف مجسدة لأحداث الرواية من خلال شخصية (عثمان) وزوجه(خديجة.....ونادية، والفقي مصباح مؤذن الفجر، والشيخ علي ومعركة العرب مع أعدائهم. (١)

نخلص مما سبق إلى أن اللوحة تشير إلى نوع من الخلاص والخروج من ظلام الليل (الفساد) المطبق بمؤذن الفجر وظهر النهار وانحسار الظلام.

(١) ينظر: عبد الوهاب الزنتاني : الفقي مصباح مؤذن الفجر صفحاتً ص١٣، ٢٠، ٢٨.....(الملتقى للطباعة والنشر، ، ط١، قبرص، ١٩٩١م).

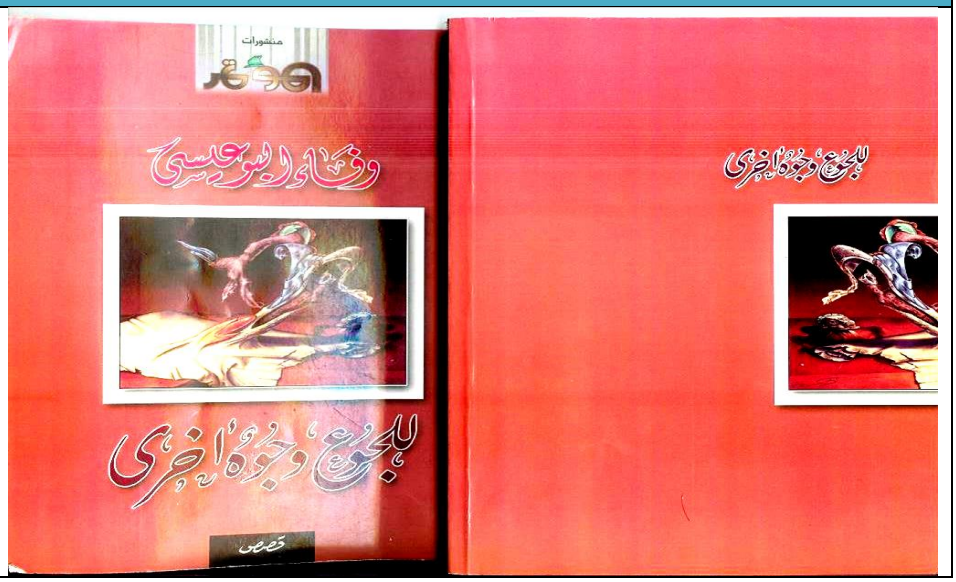
رواية/ عودة الثعبان

وفي رواية (عودة الثعبان) نرى لوحة الغلاف توضح صورة لثعبان، وفي اللوحة أشكال أخرى تجسد المعيشة القاسية والطحالب التي كانت السبب الرئيس في تدهور البيئة وتعكرها، وكأن اللوحة تجسد عودة الثعبان إلى السم الذي يلقيه في البشر، وهذه اللوحة تتسق مع أحداث الرواية؛ التي تدور حول رجل يقف بين سلسلة جبال؛ فيلسعه الثعبان ولا يتأثر، ويحاوره رجل آخر متعجبا؛ كيف لم يلدغك الثعبان؟ ويبين الكاتب في روايته شخصية (دعوة) الذي لا يتأثر بحرارة الشمس، ويرغب في البحث والاستكشاف في الصحراء، ويجعل من ذلك أداة يخرج منها من الواقع المؤلم الذي يعيش فيه، وقد عضد الكاتب عودة الثعبان من خلال تجسد الأماكن المغلقة – الموازية للثعبان في الدلالة – كالمستشفى والبيت ....إلخ، وكذلك حدث موت (عبد العزيز)، ودخول الشخصيات في صراع حول سبب الوفاة؛ فالبعض يقول إن الموت طبعي؛ وآخرون يقولون بأنه بسبب شكواه

من مرض القلب، والبعض يلقي باللوم (خليل الشريف) وكأن الكاتب يعبر عن تلاحق الموت والحياة القاسية بالشخصيات من خلال عودة ذلك الثعبان؛ الذي يجسد تجدد معاناة الشخصيات إزاء هذا الواقع المتأزم، فالثعبان هو الواقع المتأزم؛ وقد جسده الكاتب في شخصية الرجل الذي يأكل الأفعى دون أن يحدث ذلك أي أثر فيه، وبعودة ذلك الرجل نجد التحديات والأزمات والخوف من المستقبل الغامض؛ إذ إنه كان السبب في إثارة الفتن والمتاعب في جملة أحداث النص الروائي. [١]

(١) ينظر: عمر أحمد جبريل : عودة الثعبان صفحاتً ص١٣،١٠٥،٩،،١٦،١١،١٥ .... (دار الكتب الوطنية، ط١، بنغازي،٢٠٠٦م).

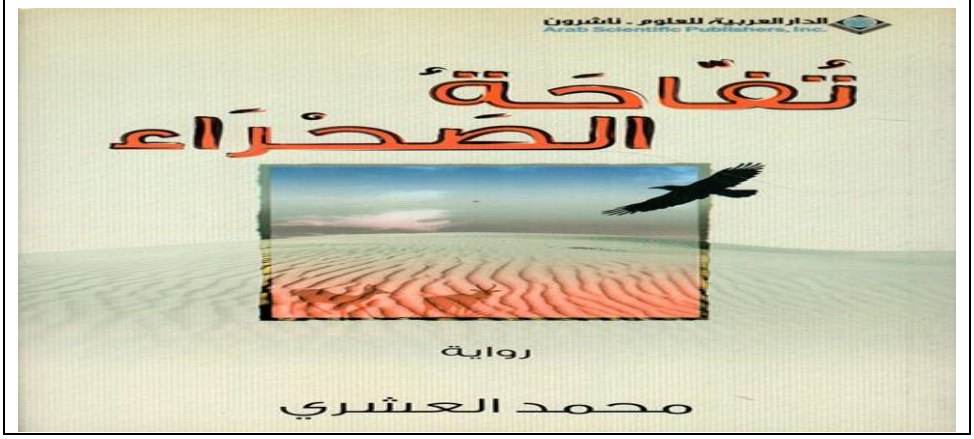
رواية / للجوع وجوه أخرى



ويتضح لنا من خلال لوحة غلاف رواية (للجوع وجوه أخرى) أن اللوحة تشير إلى صورة لشخص غير واضح الهيئة؛ فليس هناك ما يدل عليه سوى الرأس الملقاة بعيدا عنه؛ بعدما لم يستطع الحفاظ على شكله، وهذا يتلاءم مع البطلة التي أصبحت حياتها غير واضحة المعالم، كما يظهر بالصورة أشياء أقرب إلى الوهم والخيال، وهذا يتفق مع الأحداث الواردة بالرواية؛ فهي أقرب إلى الأسطورة، والدراسة ترى أن اللوحة تتسق مع أحداث الرواية؛ فالرواية تحكي انهزامية البطلة؛ بعدما تلاحقت حولها الهموم ولم تنجح في مجابهتها؛ مما جعلها تحاول الانتحار ولكن لم تنجح، وقد جاءت الألوان في اللوحة معبرة عن تلك المعاناة التي تسيطر على البطلة من عدم العدالة في المعايير، وعدم احترام حقوق المرأة، والأوضاع الاجتماعية القاسية التي تعيشها البطلة؛ فجاء اللون الأحمر مجسدا لتلك المعاناة ومعبرا عما يحاط بالبطلة من مآس لا تنقطع وآلام لا تندمل. (١)

(١) ينظر: وفاء البوعيسى : للجوع وجوه أخرى صفحاتً ص٤، ٩٣، ٧٧،، ٣٣، ٢٥، ٧..... (المنشأة العامة للنشر والتوزيع ، ط١، طرابلس، ٢٠٠٦م).

رواية / تفاحة الصحراء



ولوحة الغلاف في رواية (تفاحة الصحراء) نلحظ فيها الرمزية؛ إذ إن أحداث الرواية تدور في منطقة العلمين، وتتجسد الرواية في الزمن الحاضر وهو المشروع الذي تقوم به إحدى الشركات النفط، والماضي من خلال أحداث الحرب العالمية ، والتفاحة يرمز بها الكاتب إلى النفط، والطائر يجسد حالة الصراع الدائرة لأجل النفط، ويؤكد ذلك الحدث الأصغر الموازي لحدث الرواية؛ الذي يبين الاحتدام بين الصائد والفريسة، فالصحراء هنا كانت موضع أحداث الرواية؛ فاللوحة تجسد الإطار العام الذي من خلاله كانت أحداث الرواية، وقد برز ذلك في نصوص الرواية؛ إذ يقول السارد في وصف عملية صيد: " وقد انحصرت الفريسة في الوادي.....وبدت التلال الصغيرة من بعيد كحوائط تمنعها من الهرب"[١]، والنص يبرز اقتناص الفريسة لسهولة السيطرة عليها؛ إذ استسلمت وبدا

(١) محمد العشري : تفاحة الصحراء ص ص ١:٩ (مركز الحضارة العربية،القاهرة،٢٠٠١)

عليها الانكسار والضعف، وفي مشهد آخر يبرز السارد الحالة النفسية لأربع من الشخصيات قد اجتمعوا في مكان نومهم يتحدثون أحاديث متنوعة، ويرحبون بصديقهم الجديد (صميدة) وكان ذلك الحديث في الخيمة التي ينامون بها؛ بعد الانتهاء من الأعمال المنوطة منهم؛ وجسد الكاتب ذلك في قول السادر: " سكبوا الشاي .... أقاموا حفلة صهللة، يمزحون مع الوافد الجديد، مستعرضين خبرتهم فيما عرفوه من أمور الحفر...." (١)، والنص يوحي بالحالة النفسية للأشخاص، والتي تمحورت في الحب والطمأنينة التي اكتنفتهم.

وفي مشهد آخر يصور الكاتب صورة للعربة المتواجدة بالصحراء؛ فيبين شدتها حينما تسير بقوة في الصحراء وهذا ما جعلها تحدث الغبار الذي عاق السائق؛ لكن الوصف يوحي بتمكن السائق من اقتناص الفريسة، وجاءت الألفاظ ملائمة لذلك (عفرت الفضاء خلفها...الغرق في موج التراب الهائج.....) (٢).

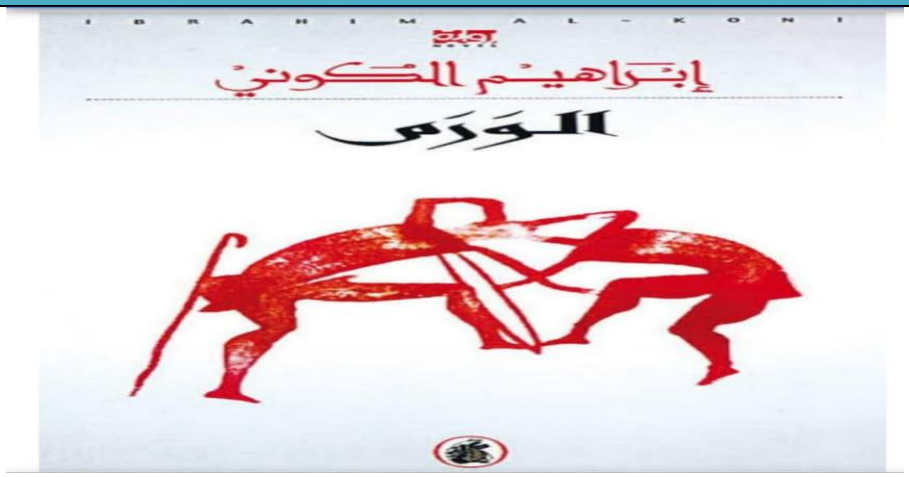
ويطرح الكاتب في الرواية صورة للصحراء؛ توحي بالقسوة والضياع؛ عندما يشبهها بالوحش وأنها في حالة الحركة يشتد شمسها' ويبرز تأثيرها على الجميع، فيقول السارد: " تبدو الصحراء مبقعة بالناس والحيوانات ....حين تهب عواصفها، تغرق في بحار الغبار، تلتهب شمسها، ويمطر غطاؤها.... فتعجن كل ذلك في رمالها وترابها....." (٣).

(١) محمد العشري : تفاحة الصحراء ص٥٩.

(٢) ينظر: السابق نفسه ص٦٩، وينظر الصورة الروائية لعبد المنعم أبو زيد ص ٤٧ ،٤٨، ٥١، ٧٨ ، ١٢٢ (دار العلم، ط١، ٢٠٠٣م).

(٣) محمد العشري : تفاحة الصحراء صفحاتً ص ١٧ (مركز الحضارة العربية، ط١، القاهرة، ٢٠٠١)، وينظر الصورة الروائية لعبد المنعم أبو زيد ص ١٢٥،١٣، والعلاقة بين المبدع والمتلقي في الفن الروائي دراسة وتحليل ونقد لأسامة الشيشيني ص٢٣٥،٢٣٦.

رواية / الورم



وتجسد لوحة غلاف رواية (الورم) صورة لصراع بين شخصين، ومظلل رسم الشخصين باللون الأحمر الملائم لحالة الصراع وما ينتج عنه من انهيار وآلام لا تندمل، واللوحة تتسق مع مفردات أحداث الرواية؛ التي تبرز حالة الصراع بين أصحاب السلطة والمناصب بسبب حب تملك الشيء وسيطرته؛ فتصور الرواية ذلك التملك الذي يسيطر على أصحاب المناصب والسلطة، وهذا ما يجعلهم – بسبب حب التملك – يتجهون إلى القسوة في الفعل، والطغيان في القول؛ لذا يصف الكاتب حب الامتلاك للمناصب؛ بأنه أضحى الورم الذي يشكل حيرة؛ وأنه يظل ملتصقا بصاحبه ولا ينفك عنه؛ حتى يصل به إلى نهايته، وهذا يتفق مع الصراع المتجسد في لوحة الغلاف، ويشير الكاتب بأن أصحاب السلطة والمناصب ينظرون إلى السلطة والمنصب على أنه غاية لازمة وسبب لسيطرته؛ لذا يسعى دوما إلى الحرص عليه؛ مهما كانت التضحيات النابعة من الصراعات الكائنة بين أصحاب السلطة والمناصب[١].

(١) ينظر: إبراهيم الكوني : الورم صفحات ص ١١٢،٦٢،٤٥،٨..... (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط، ٢٠٠٨).

نخلص مما سبق إلى أهمية قراءة لوحة الغلاف؛ إذ إنها تجسد نصا موازيا للنص السردي؛ وتعمل على تفسير النص الروائي وفك ألغازه وغموضه؛ لذا لا ينبغي التفسير الشكلي لها؛ لأنها تزخر بكثير من الدلالات التي تعضد رؤية الكاتب، وتكشف أحداث النص الروائي ومفرداته(١).

المحور الثاني: العنوان.

من المتعارف عليه أن العنوان يعد أول ما يقع عليه عين المتلقي؛ عندما يقبل على تملك الرواية؛ وينتج عن ذلك الإحجام عن الرواية أو الشغف لاقتنائها بسبب العنوان، ولا ريب في أن العنوان لا يعد "زائدة لغوية في العمل، ولا هو عنصر من عناصره انتزع من سياقه ليحيل إلى العمل كله، وإن كان كذلك في حالات متعددة، ولكن "العنوان" –نظرا لاستقلاله الوظيفي– يعد إشارة دالة ومستقلة في إنتاجيتها الدلالية".(٢)، وهذا يجسد لنا أهمية العنوان؛ فهو يقوم بتفسير النص" العناوين عبارة عن علامات (سيموطيقية) تقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النص، كما تؤدى وظيفة تناصية إذا كان العنوان يحيل عن نص خارجي يتناسل معه ويتلامح شكلا وفكرا " (٣).

وقد جسد د. "محمد عبد المطلب" أهمية هذه العتبة النصية بالنسبة للمتلقي في قوله: "فالعنوان يتحول إلى أداة مصاحبة تأخذ بيد القارئ حتى لا يضل في متاهات النص، فتتقطع صلته به رغم أنه داخله..." (٤) ، ومن هنا فاختيار العنوان" لا يتم عفو الخاطر؛ فهو مسألة تحتاج إلى إمعان نظر وتدقيق، بسبب

(١) ينظر: عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص البنية والدلالة ، ص٢٣ وما بعدها (ط١ ، منشورات الرابطة ، الرباط ، ١٩٩٦).

(٢) انظر: محمد فكرى الجزار: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي ، ص٣٥ (ط١ ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٨).

(٣) محمد الهادي المطوي: شعرية عنوان كتاب الساق ص٤٥٨ (عالم الفكر، م٢٨، ع١ ١٩٩٩).

(٤) د. محمد عبد المطلب: بلاغة السرد ، ص١٨ (ط١ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ٢٠٠١).

تركيبه، وطبيعة المادة التي يتألف منها". [١]

والعنوان في رواية (مدينة اللذة) به العديد من التساؤلات والأطروحات التي تحمل ملامح التجربة الروائية؛ فالمتلقي يتساءل ماذا يقصد الكاتب بتلك المدينة؟ وهل تعود إلى مدينة معينة، أم يقصد بها جملة المدن المنتمية للعربية، ثم يتساءل – أيضا – عن اللذة والمراد منها، فهل يقصد بها اللذة بمعنى المتعة، أم اللذة بمعنى الألم، وعبر باللذة للسخرية والتهكم، والكاتب قد قصد إحالة تلك التساؤلات إلى المتلقي؛ ليجذبه نحو عمله الروائي، والإجابة عن تلك التساؤلات؛ تكون من خلال استقراء النص الروائي بأكمله، وقد أقام الكاتب في مقابل تلك المدينة؛ مدينة أخرى تسمى مدينة الصدى، وهي تعبر عن الفقراء؛ بعكس المدينة الأولى التي جسدت الأغنياء، ويعبر السارد عن تلك المدن بقوله: " تمشى فيه النساء حاسرات الثياب، كاشفات الرؤوس يحاصرهن رجال حليقو الوجوه، ناعمو الثياب، يعاملوهن بنبل لا تعرفه، مدينة النز والقط، ويولد لهم أطفال من أهلة الأمهات المحبة، وليس من أهلة الإماء الضجرة"[٢].

ويتبع السارد وصف المدينة بأن بها "جمعيات لحقوق الإنسان ومكافحة التميز ضد المرأة"[٣] وكان الكاتب يلجأ في وصفها إلى اللغة الأسطورية فيقول: "يوما ستلوح لك هذه المدينة بيضة عملاق أفلتتها مخالب وسط بحر من الرمال"[٤]، ثم يعبر السارد عن استقبال المدينة للوافدين بقوله: "إذ أنهم كانوا يحددون" هدفهم منذ الاستجابة لنداء المدينة الغامض ماذا يريد غريب من مدينة موحشة كهذه الثروة؟ أليس كذلك؟ بعض المال يحسن به أوضاع حياته في وطنه

(١) د. عالية محمود صالح: البناء السردي في روايات إلياس خوري ص٢٤٤ (شركة الأوسط للطباعة، ط١، ٢٠٠٥).

(٢) عزت القمحاوي: مدينة اللذة ص ٤٥ (– ط١ - الهيئة العامة لقصور الثقافة – ١٩٩٧ -).

(٣) السابق نفسه : صـ ٦١.

(٤) عزت القمحاوي: مدينة اللذة: صـ ٦١.

عندما يعود"[١]، وبمتابعة النص الروائي؛ نجد الإجابة عن التساؤلات التي طرحت؛ إذ يقول السارد" أنت صديق، انج بنفسك، لذة هذه المدينة ظمأ لا يرتوي، احتراق لا يبرد، ليست لذة، إنها العذاب"[٢]، والدراسة ترى أن الرواية تجسدت فيها الواقعية والخيال، فالواقعية برزت في توفر أدوات المدينة التي نعيشها من تقاليد وحياة يومية تعيش خلالها الشخصيات، والخيال ظهر في توازي الشخصيات مع الآلهة[٣].

وفي رواية (مؤذن الفجر) يتضح لنا أن العنوان يتكون من مبتدأ ومضاف إليه، والخبر محذوف ويتجسد في جملة أحداث الرواية، والعنوان يطرح تساؤلا محتواه ما المقصود بمؤذن الفجر؟ وفي الإجابة عنه؛ نجد أطروحات متعددة؛ بأن المقصود به الشيخ علي؛ أو المسلمون عامة؛ أو شخصيات معينة يريد الكاتب أن يرسل إليهم رسائل خاصة تستقطبهم للنضال والصمود، وباستقراء النص الروائي يتضح أن المقصود كل من بلغ الإيمان به سبل العناية والاهتمام، وقد تمت الإشارة إلى جملة أحداث الرواية في المحور السابق: لوحة الغلاف.

والعنوان في رواية (للجوع وجوه أخرى) يتكون من جملة اسمية تحتوي على النعت، وقد تقدم الخبر (للجوع) لأهميته والمبادرة إلى المطلوب وقصد القصر والاختصاص، والعنوان يحمل الكثير من التساؤلات حول وجوه الجوع التي تقصدها الكاتبة، وهل يراد بالجوع في الرواية؛ الجوع المادي أم المعنوي؟ وباستقراء النص الروائي يتضح لنا أن العنوان يرتبط ارتباطا وطيدا بمفردات النص الروائي؛ إذ تدور الرواية حول اغتراب البطلة في منزل أقاربها بمصر بسبب الحرب التي أبعدتها عن أسرتها بليبيا؛ إذ لم تتمكن من العودة إليهم، وقد مرت بمعاناة كبيرة

(١) عزت القمحاوي: مدينة اللذة: صـ ٨٧،١٠٨.

(٢) السابق نفسه : صـ ١١٠.

(٣) ينظر عزت القمحاوي: مدينة اللذة ص ٥١،٦٦ وينظر البتر السردي في الرواية العربية، دراسة وتحليل ص١١٢:٧٩ لخالد البلتاجي (كلية دار العلوم بالفيوم).

مادية ومعنوية، مما جعلها تحاول الانتحار للتخلص من آلامها التي لا تندمل[١].

والعنوان في رواية (باب الشمس) يتكون من جملة غير تامة، وتمامها يكون من خلال استقراء جملة أحداث النص الروائي، كما أن العنوان هنا يجسد مثيرا رئيسا يستدعي من خلاله العديد الأسئلة والأطروحات التي تلقى جملة في ذهن المتلقي، وباستقراء النص الروائي يتضح لنا ارتباط العنوان بجملة أحداث الرواية؛ إذ يرمز الكاتب بالعنوان إلى الأمل والخير القادم بانتصار الفلسطيني على عدوه، وأبرز ذلك في جملة الشخصيات الإيجابية والمناضلة التي استعان بها الكاتب في نصه الروائي، فوجدنا شخصية (يونس الأسدي) المناضل والمثقف الذي يسعى دوما إلى استنهاض همم أبناء مجتمعه، وكذلك نموذج (عدنان أبو عودة) المناضل الذي تم أسره، لكنه قاوم وظل يناضل على الرغم من أسره[٢] ، والرواية تزخر بتلك النماذج التي سيشع النور إلى الجميع بتوعيتهم لأبناء مجتمعهم، ومن هذا النماذج (د خليل، سميح بركة، نهيلة الأسدي...) [٣].

نخلص مما سبق إلى أن العنوان يقدم" للناقد مفتاحا لرؤية الكاتب للحياة والناس والأفكار، للإطلال على مقولة الرواية وهواجس صاحبها....." [٤]، كما أن العنوان يحمل" دلالات وعلامات إيحائية شديدة التنوع والثراء؛ مثله مثل

(١) انظر: وفاء البوعيسى : للجوع وجوه أخرى صفحاتً ص١٣،١٠٥،٩،،١٦،١١،١٥.....(المنشأة العامة للنشر والتوزيع ، ط١، طرابلس،٢٠٠٦م).

(٢) ينظر إلياس خوري: باب الشمس ص١٢٩،٤٢،٢٢ (دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٩٨م).

(٣) ينظر إلياس خوري: باب الشمس ص ٣٦٦،٣٦٠،١٣٦، والبناء السردي في روايات إلياس خوري لعالية صالح ٢٥٠،٢٤٩... .

(٤) عادل فريحات: مرايا الرواية (دراسة تطبيقية في الفن الروائي)ص٤٦ (منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م).

النص ..." [١]، وهذا ما جعل العنوان" حارسا للنص أو العتبة التي يجري على حافتها التفاوض إيذانا بالدخول إلى دهاليز النص....." [٢].

المحور الثالث: الإهداء.

من المتعارف عليه أن الإهداء يعد من النصوص المحيطة للنص الروائي، ويطرح الكاتب من خلاله إرسال رسالة خاصة إلى المهدي إليهم[٣]، وللإهداء دور رئيس في عملية التلقي، وإدراك أبعاد النص الروائي؛ إذ" ينفتح الميثاق المؤطر للإهداء على تحققات موازية؛ تأخذ بالاعتبار السياق التداولي للنصوص بما أنه ميثاق يؤكد أهمية هذه العتبة في تحديد بعض الدلالات ومكوناتها النصية"[٤].

والإهداء في الرواية" إما أن يكون إهداء عاما غير مختص بأحد، أو خاصا يحدده القاص.....ويكون الإهداء في بعض الأعمال الروائية صورة فنية جيدة تتسم بقوة التمثيل والانزياحية في التعبير والدلالة، وبتعدد المصدر، وتفعيل دور المتلقي"[٥].

والإهداء في رواية (الساكن والمسكون) مرسل إلى توحيد محمد " صديق الوقت الصعب... أيها الساكن ببلاد الشمال البعيدة، في كل مساء، بعدما يودع

(١) د. عالية محمود صالح: البناء السردي في روايات إلياس خوري ص٢٤٤ (شركة الأوسط للطباعة، ط١، ٢٠٠٥).

(٢) خالد حسين حسين: في نظرية العنوان ص٣٣و٣٤ (دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ٢٠٠٧م).

(٣) انظر: مصطفى الضبع: المغيب والمجسد ص٣٠ (رابطة الأدباء في الكويت، ط١، ع٧، ٢٠٠٠).

(٤) عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص البنية والدلالة ص٢٧ (منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦م).

(٥) عبد المنعم أبو زيد: الصورة الروائية، نماذج من الرواية المصرية المعاصرة ص٢٩ (دار العلم، ط١، ٢٠٠٣م).

النهار الشمس بالأفق .. يغرق في بحر الأحزان أسار يرى، يغمرني إحساس الرهبة والخوف... ولحظة أن تقبل أنت ، ممتطيا شهب الليل.. أدرك أني قد أوشكت على المرفأ، تتلفت عيني بحثا عنك، أحلم أنك يوما سوف تجيئ، فأنا في كل مساء، أصوغ وجهك من جديد؛ كي أراك .." (١).

إن الكاتب في الإهداء السابق يرسله إلى شخصية محددة؛ تربطه بها مودة، ويتحدث من خلال هذا الإهداء عن المعاناة التي يعيشها بسبب الغربة، ويتمنى الاجتماع بصديقه ليخفف آلامه، وقد نجح الكاتب في جذب المتلقي إليه من خلال هذا الإهداء؛ إذ وجدنا الألفاظ مختارة بعناية؛ فهي معبرة عن الحالة النفسية (يودع، بحر الأحزان، الرهبة والخوف....) كما نجح الكاتب في الاستعانة بالأفعال المضارعة الدالة على التجدد والاستمرار (يودع، يغرق ، يغمرني، تتلفت، أصوغ) كما نجح في جذب المتلقي من خلال التنويع بين الأساليب الخبرية والإنشائية (أدرك، أحلم، أيها الساكن) كما اعتمد في جذب المتلقي على الصور البيانية كالاستعارة (أصوغ وجهك من جديد، ممتطيا شهب الليل) والكناية (فنص الإهداء يوحي الوحدة والغربة والحزن والمعاناة(٢) . .

وقد نجح الكاتب في نقل إحساسه إلى الآخرين، وتجسد ذلك من خلال الاستخدام الجيد للغة؛ فقد اختار الشاعر اللغة بعناية شديدة؛ للتعبير عن الحالة النفسية؛ وهذا هو ذا الأديب الحق؛ ذلك الأديب الذي ينجح في اختيار ألفاظه بعناية، ويضعها في مكانها الملائم.

وفي رواية (الناس في كفر عسكر) نجد الإهداء موجها:

" لمصر المستقبل.. والناس وروح أمي الراقدة في مدفن ضيق وسط مدافن قرية في أحضان الدلتا، نمشي له مسافة في الأرض المزروعة، ونفكر في الموت،

(١) إلهامي عمارة: الساكن والمسكون ص٥و٦ (الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٢م) .

(٢) ينظر عبد المنعم أبو زيد: الصورة الروائية ص٣٤،٣٣ .

ونقرأ لها الفاتحة، ونشكو لروحها همومنا، والزمن الصعب نرتاح، نتجدد ويزيد في قلوبنا الإيمان، نفكر في المستقبل، ونصدق نيتشة، وكلامه عن العود الأبدي، ونصدق أوراق البردي... نتأكد أن بلدنا قديمة وخالدة .... وصاحية في عيون الناس"[١] .

والمهدى إليه في هذه الرواية هو الوطن والأم، وقد نجح الكاتب في تشكيل مفردات الإهداء؛ إذ استعان بالمفردات الدالة على الحركة المحسوسة والمعنوية (نمشي، نقرأ، نصدق، نفكر..) ولاشك في أن للحركة دورًا رئيسًا في النص الروائي؛ فهي تؤكد المنطوق الدلالي للتجربة الروائية، وهذا ما بث في الصورة الحياة، وجعل للمتلقي وجودًا فاعلاً في النص من خلال التأثير فيه، وإثارة مشاعره.

كما جذب الكاتب المتلقي إلى الإهداء من خلال الاستعانة بالصور البيانية التي أضفت على النص الجمال والرونق (نشكو لروحها همومنا، الزمن الصعب) والاستعارة قد أدت دورا رئيسا في تجسيد شعرية الصورة؛ فهي تطرح المعنى وتجسم الأفكار، كما لجأ الكاتب إلى التناص الذي يؤكد المنطوق الدلالي للإهداء في تعميق الحزن والفراق، وبرز ذلك في (العود الأبدي لنيتشة ...) النص يشير إلى دائرية الزمن ورفض الفهم المتداول للزمن على أنه تتابع ماضي/حاضر وهذا يعمق دلالات الحزن الملم بشخصيات الرواية؛ فهي صراعات دائرية ومستمرة، ولا ريب في أن النص التراثي" يعمق دلالات النص الأدبي، ويصبح النص إشارة مفتوحة على عدد لا محدود من الإيحاءات والمضامين الرمزية والدلالية.." [٢].

(١) أحمد الشيخ: الناس في كفر عسكر ص ٧ (الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٢م) وينظر الصورة الروائية لعبد المنعم أبو زيد ص٢٩و٣٠و٣١.

(٢) مراد عبد الرحمن: التناص وتعدد الدلالة ص٦ (الثقافة الجديدة، القاهرة، ع ٤٩، أكتوبر، ١٩٩٢م) .

نخلص مما سبق إلى أن الإهداء يعد عتبة نصية؛ يجسد فيه الكاتب ما يجيش بداخله تجاه المقربين إليه، أو ما يدعم نصه الروائي، ولا يخلو الإهداء من قصدية الكاتب في المهدي إليهم، وفي انتقاء العبارات المجسدة لحالته، والمعبرة عما بداخله. (١)

المحور الرابع: البداية.

من المتعارف عليه أن البداية لها أهمية كبيرة في تفسير مفردات النص الروائي؛ فهي التي تأخذ بالمتلقي إلى عالم النص؛ وتجسد له قسطا من الرؤية قبل الولوج في بنية النص الرئيسة؛ لذا ينبغي أن تكون محكمة؛ وتتميز " بالسهولة في اللفظ والتركيب، وبالأسلوب المرن الجذاب، والمعنى الواضح"(٢)، ولا شك في أنه لا يمكننا أن نتصور نصا إبداعيا دون بداية؛ كما أنه لا يمكننا تصور عزل البداية عن السرد؛ فهي مكون رئيس من مكونات السرد(٣).

وفي رواية (رفقة السلاح والقمر) نرى أن البداية دائرية؛ بمعنى أن الرواية تبدأ بنهايتها؛ إذ يجسد الكاتب مشاهد متنوعة عن الاستعداد للنضال من خلال الاستعراض الذي تم إعداده في العاصمة المغربية؛ تمجيدا لعودة التجريدة المغربية التي شاركت في حرب أكتوبر، وكان يصاحبها العديد من الفرق السورية والفلسطينية " تموجات الهتاف دورة حياة تسري في الشريان الفسيح المتوهج طردا وعكسا من باب الرواح، وخلفه في شارع النصر لتنحدر نحو القلب، فينبض بها

(١) انظر جيرار جينيت: عتبات ص١٢٣ (دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط٢ ، ١٩٨٨).

(٢) عبد المنعم أبو زيد: النص والنص المغاير ، ص٦٣ (ط١ ، مكتبة الآداب القاهرة ، ٢٠٠٣).

(٣) انظر: ديفيد لودج: الفن الروائي ، ص٩ (ط١ ، المجلس الأعلى للثقافة ، العدد ٢٨٨ ، ٢٠٠٢) ت: ماهر البطوطي.

نبضا قويا، ويهتز لها لحظة؛ عندما تتركز فيه، كأنه يشرق بها أو يكاد يغص، قبل أن يدفعها إلى الجانب الآخر في منعرجات أخرى للشريان.... لتغيب في الأطراف، وتمهد ثم تعود الدورة عكسا من الأطراف لتتركز من جديد في القلب مصعدة نحو القمة..." [١]، واللغة هنا جاءت لتسهم في ما تحقق من نصر (دورة الحياة، شارع النصر، القلب، يشرق، القمة..)، والكاتب في روايته يستمد أحداثها من القضية العربية؛ إذ يجسد حدث حرب رمضان ١٩٧٣م، ويقوم بتجسيد الأحداث العسكرية على الجبهة السورية، مستعينا بأحداث حرب أكتوبر، فالبداية هنا دائرية؛ إذ بدأها بالنهاية، ثم أعاد دورة الأحداث من خلال الاسترجاع، وغيره من الأدوات التي شكلها الكاتب لرصد تلك الأحداث[٢].

وفي رواية (هوس البحر) نرى البداية في قول السارد: "ترك المدينة تلم عورتها... يحيطها الدخان، ويلفها الذهول والخوف... قلة من البشر يبحثون في الأنقاض عن الأشياء يعرفون أنها ضاعت للأبد... عربات الكارو تحمل ما تبقى من المدينة، يجلس عليها بعض الصبية، أعرف أسماءهم واحدًا واحدًا ولا أعرف إلى أين سيرحلون... جاء الرحيل ضيفًا ثقيلاً مر بكل بيت عندما حاصرت مدفعية العدو المدينة يومًا كاملاً فبددت أحلامها وغيرت لون منازلها... طاف اللون الأسود على الجدران، وملابس النساء وعيون الصبية... وقفت على كومة من الأنقاض، حطام الجدران الذي ضم ضحكتنا، واتسع لأصوات شجارنا، سمعت صوت الذين دفنوا تحت أنقاض المنازل المجاورة... نظرت إلى المدينة من أعلى كومة الأنقاض ظهر اللون الأزرق، كان البحر يسكب كل الذكريات في كف

(١) مبارك ربيع: رفقة السلاح والقمر ص٦ وينظر صفحات ٢٢،٣١،٤٤... (شوسبريس، البيضاء، ط٦، ١٩٩٠).

(٢) انظر السابق نفسه ص١٣٠،١١٧،٧٩،٥٥،١٨،١٠...

المدينة المكسورة، ويتشبث بأطرافها لكنه عاجز عن الرحيل، انحنيت على قطعة من الجلد البارز من الحقيبة المدرسية، حاولت أن أسحبها من تحت كومة الأحجار جذبتها بكل قوتي حتى وقعت إلى جوارها..." (١).

باستقراء النص السابق يتضح نجاح الكاتبة في نقل إحساسها إلى الآخرين، وتجسد ذلك من خلال الاستخدام الجيد للغة؛ فقد اختارت اللغة بعناية شديدة؛ للتعبير عن الحالة النفسية؛ وهذا هو الأديب الحق؛ ذلك الذي ينجح في اختيار ألفاظه بعناية، ويضعها في مكانها الملائم.

وبتحليل النص السابق الذي كان بداية لرواية (هوس البحر) يظهر نجاح الكاتبة في تصوير ماتع لمدينة انهارت بسبب القصف الناجم من مدفعية العدو الصهيوني الإسرائيلي، فكان وصفها للمكان وصفًا دقيقًا؛ جمعت فيه مفردات الصورة من أثر الزمان والمكان على المدينة، كما نجحت في توضيح الغموض الذي اكتنف بعض الشخصيات، واستطاعت الكاتبة إقامة علاقات سردية بين مفردات الصورة، وتلك هي وظيفة صدر الكلام عند أرسطو؛ إذ يقول : "فالعمل الاضطراري الخاص بصدر الكلام الذي هو غايته وتمامه أن ينبئ عن الشيء ما هو حتى يكون ذلك معلومًا فيه ومنه..." (٢).

وقد اعتمدت الكاتبة في نصها السابق على الأفعال المضارعة (يلفها، يبحثون، تحمل، يسكب...) وهي أفعال تدل على التجدد والاستمرار، والامتداد نحو تأكيد الأسى وتعميقه؛ وهذا يوحي بتمكن الكاتبة من توظيف اللغة في النص؛ إذ أظهرت شعريته؛ فالشعرية ليست إلا استخدام اللغة في النص؛ ذلك الاستخدام

(١) راوية راشد: هوس البحر صـ١١، (الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٢).

(٢) أرسطو: الخطابة ت د: عبد الرحمن أيوب صـ٢٣٢ (وكالة المطبوعات، دار القلم، ١٩٧٩م).

الذي "تفرضه – من جهة – طبيعته ومرماه وآلته ولا يعارض بل يساير النظر إلى اللغة – من جهة ثانية – على أنها الأداة التي تقف وراء العمل الإنشائي برمته..." (١).

كما استعانت الكاتبة في نصها بالحواس(٢) ؛ خاصة حاسة البصر؛ التي جسدت الأشياء؛ فوضعت المتلقي – بذلك– على مفردات الصورة وهذا يقرب الصورة لذهن المتلقي، ويساعده على التفاعل مع النص الروائي، وهذا ما يؤكد أن الأشياء "لا توجد منفصلة عن الإنسان فهو يصنعها ويبتاعها، أو يحركها ويجعلها ترسم جغرافية أمكنته وتمنحه درجة من درجات القيمة الاجتماعية...." (٣)، وذلك يبين بأن الصورة في أبسط دلالتها وأفضلها إلى الذهن هو "دلالتها على التجسيم أو على الأشياء القابلة للرؤية البصرية..." (٤)، والدراسة ترى أن الطابع الحسي للصورة يعد أمرًا رئيسًا؛ لكنه لا يعد جوهر الصورة بأجمعها؛ فاللجوء إلى التعبير الحسي "وسيلة من وسائل الصورة وتأثيرها؛ لكنه ليس الوظيفة؛ إنه بالأحرى أداة لتمكين هذه الوظيفة وتقويمها في النفس"(٥).

والدراسة ترى أن البدايات تختلف من رواية إلى أخرى؛ فبعض الروايات

(١) قاسم المومني: في قراءة النص صـ٢٢ (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط١، ١٩٩٩).

(٢) ينظر عبد المنعم أبو زيد: الصورة الروائية ص ٤٤و٤٥و٤٦، والعلاقة بين المبدع والمتلقي في الفن الروائي دراسة وتحليل ونقد لأسامة الشيشيني ص٢٣٨،٢٣٧، الصورة ودلالاتها في روايتي هوس البحر وصمت الرمل ص٢:١٥ لأسامة الشيشيني(كلية اللغة العربية بجرجا، ٢٠٢١،عدد٢٥).

(٣) مصطفى الصنيع: استراتيجية المكان، دراسة في جماليات المكان في السرد العربي صـ٩٧ (كتابات نقدية، عدد ٧٩، اكتوبر ١٩٨٩م).

(٤) شفيع الدين السيد: التعبير البياني صـ١٣٩ (دار الفكر العربي، ١٩٨٣م).

(٥) محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري صـ٣٢ (دار المعارف، د ت).

تكون بداياتها هي النهاية، كما في رواية (سأهبك مدينة أخرى) [١] وبعضها يبدأ بالوصف، كما في رواية (تفاحة الصحراء) [٢]، وبعضها يبدأ بالحدث الرئيس كما في رواية (الساكن والمسكون) [٣] ، وبعضها تكون البداية دائرية، كما في رواية (للجوع وجوه أخرى) [٤].

(١) ينظر: أحمد الفقيه: سأهبك مدينة أخرى ص١:٩(ط١ ، دار رياض الريس للنشر ، ١٩٩١).

(٢) ينظر: محمد العشري : تفاحة الصحراء صفحاتً ص ٤:١١ (مركز الحضارة العربية، ط١، القاهرة، ٢٠٠١).

(٣) ينظر: إلهامي عمارة: الساكن والمسكون ص ٢:١٢ (الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٢م).

(٤) ينظر: وفاء البوعيسى : للجوع وجوه أخرى صفحاتً ص ٣:٨ المنشأة العامة للنشر والتوزيع ، ط١، طرابلس،٢٠٠٦م).

الفصل الثاني : المجال الزماني والمكاني في النص الروائي

من المتعارف عليه أن العصر المعاصر يمر بمرحلة تنوع في الجانب الأدبي وغيره؛ لذا أصبح " جنس الرواية يغري الكتاب بالمغامرة بحثا عن أفق حداثي في الكتابة الأدبية، وتعبيرا عن الموقف من الراهن والرؤية معا "[١]، ومن هنا أضحت الرواية تشكل الفن القادر على " استيعاب الأسئلة والقضايا والتحولات الملازمة لرحلة الإنسان "[٢] ؛ ذلك الإنسان المتميز بواقع متفرد؛ في كثرة همومه وتنوع آماله ، ومعاناته من السلبيات المجسدة بمجتمعه، وإحساسه بالنقص أمام التطور التكنولوجي للعصر وتقنياته؛ لذا جاءت الأعمال الروائية تعبيرا عن الأزمة النفسية للمبدع؛ التي يحتاج في تجسيدها " إلى أدوات جديدة أو أساليب مبتكرة ولغة جديدة .... ليكشف عن اكتناه جوهر الواقع والإلمام بالتحولات السيكولوجية المحزنة التي يعيشها الإنسان"[٣].

والأدباء قد استطاعوا الوصول إلى المتلقي من خلال التقنيات التي اعتمدوا عليها في إبداعهم، وهذا ما يدل على أن المضمون مع البناء الفني وحدة عضوية داعمة للنص، ولا شك في أن الإبداع الأدبي السليم لابد أن " تخضع كل جزئية للإسهام في صياغة الكل الفني المتكامل المتوحد، وأي خلل فيه كخلوه من أحد العناصر، أو إثقاله بعناصر لا ضرورة لها، أو قيام التناقض بين عناصر التكوين

(١) بوشوشة بن جمعة : رواية (دنيا) لمحمود طرشونة ص١٠٣ (بداية تساؤلات ونهاية منفتحة – كتابات معاصرة – م٧ – عدد ٢٥) .

(٢) محمد برادة : الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين ص١٢ (دار بن رشد للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨١) .

(٣) عوني صبحى الفاعوري ، مؤنس الرزاز : الرجل الذى لم يرحل – أحياء في البحر الميت نموذجا – ص١٠٥ (المجلة الثقافية ، عدد ٥٦ ، عمان ، ٢٠٠٢).

يمكن أن يؤدى إلى اختلال العمل أو ضعفه أو تدميره " [١].

وسيكون الحديث عن تقنية المجال الزماني والمكاني في محورين:

المحور الأول: الزمن الخارجي.

المحور الثاني: المكان المحوري.

المحور الأول: الزمن الخارجي.

من المتعارف عليه أن للزمن دورا حيويا ومهما في الفن الروائي، وهذا ما أشار إليه "فورستر" عندما قال: بأن "الامتثال للزمن في الرواية أمر لابد منه، ولا يمكن أن تكتب الرواية بدونه"[٢] وكذلك "شعيب حليفي" يبرز لنا أهمية الزمن ودوره في الفن الروائي، في قوله: بأن الزمن هو "عنصر الرواية الأساسي". [٣]، ومن هنا يصعب استيعاب المتلقي وجود عمل روائي" لا يشير – ولو بتلميحات خفية – إلى معايير الزمن خارج الوعي الذاتي، ولكن الأهم من ذلك هو الحركة المنتظمة للزمن العام التي تتيح وتبرز خاصية تعليق الزمن الذي يميز المدة الخاصة" [٤]

وتعني الدراسة بالزمن الخارجي: النطاق الزمني المحوري الذي يمسك التجربة الروائية في النص من بدايته وحتى نهايته؛ فمن خلال هذا الزمن الإطار تتبع جملة أحداث العمل الروائي .

---

(١) عماد حاتم : النقد العربي قضاياه واتجاهاته الحديثة ص٥٣ (دار الشرق العربي– بيروت – لبنان – ط٢ – ١٩٩٤).

(٢) إ.م. فورستر: أركان القصة ، ترجمة: كمال عياد ، ص٤٩ (ط دار الكرنك القاهرة ، ١٩٦٠).

(٣) شعيب حليفي: مكونات السرد الفانتاستيتكي ، ص٦١ (مجلة فصول ، المجلد الثاني عشر، العدد الأول ، ١٩٩٣).

(٤) ثيودور، زيولكوفسكي: أبعاد الرواية الحديث ص٢٣٠ (المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٩٤م) ت: إحسان عباس وبكر عباس.

ويتجسد الزمن الخارجي في رواية (البكاء على الأطلال) من خلال الاعتماد على الزمن الماضي في أحداث الرواية؛ فالزمن الماضي كان المحور الرئيس؛ الذي من خلاله تجسدت أحداث الرواية، وبرز ذلك في استدعاء الرواية لزمنين؛ تحدث خلالهما الكاتب عن انتصار مصر والعرب في ١٩٥٦م؛ والهزيمة في ١٩٦٧م؛ وكأن الكاتب يتحدث عن الحاضر من خلال الاعتماد على الماضي، ومن هنا تشكلت أحداث الماضي بكثرة من خلال الاستدعاء وعقد المقارنات والتعبير عن الحسرة لانهيار الحاضر، يقول السارد:" تناول كباية الشاي ووضعها على فمه، كانت فارغة ليس فيها سوى رائحة الروم، ماذا يفعل الآن؟.... ذراعاه تؤلمانه ... إن مجرد التفكير يقلب معركة ويثير الغثيان..." (١).

وكانت بداية الرواية متجسدة بالاسترجاع لحياة الشخصية الماضي؛ إذ يستذكر البطل (خالد) لمحبوبته (عزة) عندما تخيل رجوعها إليه، فيقول: " وينتظر المستحيل أن يدق جرسها..... يعلم تماما أن لا فائدة، ولكنه يترقب همس المفتاح وهو يدق بثقب الباب ..... يشتاق لقربها منه إلى تأكيد حبها له، يبلغ حدود ذلك اللوعة والألم....." (٢).

إن الاستدعاء في الرواية كان يغلب عليه الأسى والحزن، وتجسيد الحالة الداخلية المتسمة بالانكسار، يقول الراوي: " يترقب حركة (عزة) ...يعلم أنها ليست هنا، لن تجيء اليوم ولا في الأيام القادمة..." (٣)؛ والكاتب يرمز (لعزة) في الرواية بعودة الانتصار، والحزن يخيم عليه، ولا ينتظر عودة (عزة) الذي يعني الانتصار؛ هو يتمناه لكنه يعلم داخليا بعدم تحققه؛ لذا سيطرت على الكاتب في استرجاعات النص الروائي طابع الحزن والانكسار والتشاؤم.

(١) غالب هلسا: البكاء على الأطلال ص١١٠ (دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٣).

(٢) السابق نفسه: ص٥٨و٦٠.

(٣) السابق نفسه : ص٥٠.

ويتابع الكاتب أحداث الرواية من خلال الاستدعاء؛ فالراوي عندما يستقطب (عزة) لذهنه يتذكر محبوبته (نادية) ومعسكر التدريب في ميدان القتال" نادية.....واختلطت في ذهنه الأماكن، يكاد يرى في اعتصام الطلبة ذلك المعسكر الذي كانوا يتدربون فيه أيام العدوان الثلاثي..." [١]، كما اعتمد الكاتب في الاستدعاء للماضي على تداعي الحلم؛ الذي كان يشكل المحور الرئيس في نصه الروائي، والغرض من الاعتماد على تداعي الحلم؛ الهروب من الحاضر الذي يعاني فيه؛ ويرغب في الراحة من خلال الحديث عن الذكريات الجميلة. [٢]

والدراسة ترى أن الزمن الخارجي في الرواية تجسد في الاسترجاع للأحداث الماضية للهروب من الواقع المؤلم الذي " أصبح كل شيء يتعلق بالثقافة والمثقفين يثير الاشمئزاز والغضب ..." [٣] وهذا يعني بأن الرواية قد انطلقت من اللحظة الحالية التي يعاني فيها من الواقع؛ مما يجعله ينتقل إلى الماضي بذكرياته الجميلة؛ لذا فالكاتب هنا " يمارس لعبة فنية، يقدم ويؤخر في زمن ما يروي عنه، يبني المتخيل، يوهم بالواقعية للواحد (الماضي) وبالاحتمال للآخر (المضارع) يقارب الواقع الحقيقي، ويقارب المحتمل الوهمي، وبين الزمنين وفي العلاقة بينهما يتحرك الفعل الروائي، ينسج فضاءه الخاص، تتوالد الدلالات، وتجمع نحو نهاية لا تنتهي إلا من حيث هي قول يصل إلى القارئ" [٤].

وفي رواية (شرق المتوسط) نجد الزمن الخارجي متجسدا من خلال الثلاثة أشهر التي تجسدت فيهم جملة أحداث الرواية؛ التي تمركزت حول (رجب) الذي

---

(١) غالب هلسا: البكاء على الأطلال ص٦١.

(٢) انظر السابق نفسه ص٤٨،٤٧.

(٣) السابق نفسه ص٦١ وينظر ١١٠،٤٨،٦٥،٦٠،٥٨،٣٢،٢٣..... ، وينظر أعمال غالب هلسا الإبداعية بين المؤلف والسارد لهيام شعبان ص٣٢٣:٣٢٧، (مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠٠٧).

(٤) يمنى العيد: في معرفة النص ص٢٣١ (دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٣).

سافر على متن سفينة أشيلوس، ويقوم برصد الأحداث خلالها، فيبين دخوله السجن لمدة خمس سنوات، ويرصد أدوات التعذيب التي تمت له، ويرصد انطباعه – بسبب ذلك – عن الشرق الأوسط وكرهه له، ومن هنا كان يدعو أشيلوس بالابتعاد دوما عن شاطئ الشرق الأوسط؛ الذي يجلب له المتاعب التي لا تندمل؛ فيقول:" احذري يا أشيلوس إن عدت يوما للشاطئ الشرقي، سيجدون لك سردابا أصغر من القبر، وهناك يجب أن تقاومي الجنون والوحدة، لقد جنت المخلوقات هناك، القطط مجنونة لا تقترب من البشر، ولا تهرهر مثل قطط المناطق الأخرى... لقد جنت القطط تماما، والبشر المجانين يلاحقون القطط يقبضون عليها، يدخلون الأكياس مع البشر، يضربونها ويضربون البشر، تموء وتصرخ، تمزق بمخالبها كل شيء" [١].

ونجد الزمن الخارجي في رواية (نفق تضيئه امرأة واحدة) متجسدا في استهلال فصل الربيع، إلى انتهاء فصل الصيف، ويقوم الراوي من خلالهما برصد جملة أحداث نصه الروائي، فيجسد السارد الألم الذي يعاني منه (خليل الإمام) بسبب عدم مقدرته التعايش مع الواقع المادي المستشري؛ لذا يهرب من هذا الواقع إلى مكان حلم يستعيض به عن هذا الواقع المؤلم، يصفه بقوله:" مدينة لا تقيم أعيادا للنجوم والقمر وزهور أشجار اللوز...." [٢]، ويتابع السارد وصف تلك المدينة بقوله:" أصبحت المدينة خاوية مثل صدفة حيوان بحري ميت"[٣]، كما أن

(١) عبد الرحمن منيف: شرق المتوسط ص١٥٧(الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، ط ٢٠٠٤،٣) وينظر خالد البلتاجي: البتر السردي في الرواية العربية دراسة وتحليل ص٢٢٧:٢١٧..

(٢) أحمد الفقيه: نفق تضيئه امرأة واحدة ص٧ (مطبعة رياض الريس للنشر، لندن،قبرص، ١٩٩١).

(٣) السابق نفسه: ص٢٣٧.

أهلها بدا يتسم عليهم" الغضب والتوتر ..والقهر الاجتماعي..." [١]، إن شخصيات الرواية يعانون من السلبية لمجتمعهم، وكذلك انتشار الصفات اللاأخلاقية، فيقول الراوي:" مجتمع التزم والمحرمات، والسير في الطرق الممنوعة، وكر إشارات المرور...." [٢]؛ فهو مجتمع لم يحترم الإنسان، ولا يكترث بوجوده، وهذا المجتمع " عبر عشرات آلاف السنين محاط مؤسساته بالإكبار والإجلال"[٣] ، فالواقع به شخصيات لا تتصف بالأمانة مثل عبد القادر أمين" صاحب التدابير القادر على تدبير الأوراق الصحية التي تعفي صاحبها من الخدمة العسكرية"[٤].

نخلص مما سبق إلى أن الروائيين – دوما – يسعون إلى جذب المتلقي؛ ومواكبة تطورات العصر من خلال تحديث تقنياتهم؛ فلم تعد الرواية يقصد بها البناء التقليدي، ومن هنا وجدنا تحديد الزمن الخارجي الذي من خلاله يتم إبراز جملة أحداث الرواية، وتوفر ذلك في روايات متعددة منها: (وردية ليل، مؤذن الفجر، عودة الثعبان...إلخ).

(١) أحمد الفقيه: نفق تضيئه امرأة واحدة ص٢٣٧.

(٢) السابق نفسه ص١٦٦.

(٣) السابق نفسه ص٥٣.

(٤) أحمد الفقيه: نفق تضيئه امرأة واحدة ص١٦٨، وينظر الرواية ص١٢ ،١٤، ١٧ ،٣٥ ،١٣٠ ،٢٥٣ ،٢٤٦ ...، وينظر الاغتراب والحلم في أدب أحمد الفقيه القصصي للدكتور شعبان عبد الحكيم ص٥٩:٥٧(دار التيسير للطباعة والنشر، ٢٠٠١).

المحور الثاني: المكان المحوري.

من المتعارف عليه أن المكان يجسد مكانة بارزة بين عناصر العمل الروائي؛ " لأنه الإطار الذي تتشكل عبره عناصر السرد من شخصيات وأحداث ورؤى سردية"(١)

وهناك علاقة وطيدة بين المكان والشخصيات" فكل شخصية من شخصيات الرواية لابد أن يكون لها المكان الذي تعيش فيه؛ فبه تتطور وإليه تنتهي..." (٢)؛ لذا فالمكان في الرواية ليس موضوعا من وجهة نظر الشخصية أو الكاتب؛ وإنما "تختلف صورة المكان من خلال الحركة فيه والحياة به، ومن خلال التعامل معه بوصفه بديهة، وحقيقة من حقائق الحياة، إن لم يكن هو حقيقة الحياة الأساسية "(٣) والدراسة تقصد بالمكان المحوري؛ تلك الأمكنة الرئيسة التي تمسك التجربة الروائية، وتتمحور جميع أحداث النص السردي من خلالها.

وفي رواية (باب الشمس) نجد المكان المحوري الذي برزت جملة أحداث الرواية من خلاله؛ متجسدا في (الجليل) وما يحتويه من قرى كدير الأسد وغيرها، ويقوم الراوي بطرح صور متعددة لما تعانيه الشخصيات في مستشفى مخيم شاتيلا، يقول الراوي: " تحولت المخيمات إلى مخيمات فيديو؛ حيث يتحلق الناس حول شرائط فيديو لقراهم المهدمة، جلبها أقرباؤهم الذين زاروا فلسطين، وحول تلك الصور الغامضة كانت ذاكرتهم تنفجر لتريهم ما لا تقوله الصورة"(٤)، ويتابع الراوي في تجسيد تلك المعاناة بقوله: " عين الزيتون أحلى قرية لكنهم

(١) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ص٢٦ (المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠م).

(٢) عبد الله مسلم الكساسبة: تجربة سليمان قوابعة الروائية ص١٥٤(دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦).

(٣) صبري حافظ: الحداثة والتجسيد المكاني ص٧٢ (مجلة فصول،ع٤،مج٤،١٩٨٤،٢).

(٤) إلياس خوري: باب الشمس ص١٢ (دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٩٨).

دمروها عام ١٩٤٨، وحرقوها بعد أن نسفوا بيوتها "[١]، وفي منتصف الرواية يعاود الراوي تسطير تلك المعاناة؛ إذ يقول: " قرية عين الزيتون فيها حصل الانعطاف الكبير في حرب الجليل .....قام رجال (البالماخ) بدحرجة براميل المتفجرات على القرية" [٢].

إن المكان المحوري بالرواية كان هو المسيطر على جميع أحداثها؛ لذا يقوم الكاتب بتسجيل الألم الذي لا يندمل لشخصيات الرواية من خلال المكان، فيقول عن هروب الشخصيات من القرية بعد تدميرها:" استقبلناهم بالشرائف البيضاء.... اختاروا ستين رجلا، ربطوا أيديهم بالحبال، ...ثم أطلقوا النار..... الرجال يتساقطون، والناس المجتمعون في الساحة يفرون إلى الحقول"[٣] ، كما أن الحياة لدى الناس بالرواية اتسم بالخوف، وتحولت معيشتهم من الطمأنينة إلى الرعب؛ فيقول الراوي:" حولنا حرامتنا خيما، نرمي الحرام على غصن الشجرة، ونربطه بالأرض... عشنا في أنصاف الخيم أكثر من شهر، ثم سقطت دير الأسد" [٤]، ويحمد للكاتب أن انطباع الخوف لم يكن مسيطرا على جميع الناس؛ فهناك ضوء الأمل المتجسد في شجاعة وصمود بعض الشخصيات، فهذه امرأة من قرية البروة كانت تدافع عن أرضها؛ فهي ترى الوجود لها مرتبط بالأرض، يقول الراوي:" قالت لهم: لن أترك مكاني، الهواء هنا نقي، خذوا كل شيء؛ لكني سأتمسك بالهواء"[٥].

(١) إلياس خوري: باب الشمس ص٢٤.

(٢) السابق نفسه ص١٧٣.

(٣) إلياس خوري: باب الشمس ص٢١٤ (دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٩٨).

(٤) السابق نفسه ص٢٣٣.

(٥) إلياس خوري: باب الشمس ص٢٠٣. وينظر البناء السردي في روايات إلياس خوري لعالية صالح ص٧٦:٨١.

لقد كان للمكان دور رئيس لدى الكاتب في روايته؛ وهذا ما جعلنا ندرك نصه الروائي ضمن المكان المحوري الذي يمسك التجربة الروائية، ويسيطر على جملة الأحداث بالنص الروائي. (١)

وفي رواية (حلم المسافات البعيدة) يتضح المكان المحوري (الإطار) في عدة أماكن كانت محور الحدث، وبؤرة الاهتمام، منها: مذبحة سطيف التي كانت محركة للنضال، وجسد الكاتب ذلك في روايته؛ فيقول الراوي:" يقول الراوي: "مذياع المساء جالس في محرابه في صدر الشق.. تتوالى عبارات المذيع، تشير لمظاهرات في يافا، والقدس.. ويقرع سمعي خبر مذبحة سطيف في الجزائر"(٢)، وقد اهتم الكاتب بذلك منذ بداية روايته؛ فيقول الراوي: "المذياع يمعن في الحديث.. أكاد أحتضنه وهو يروي تفاصيل التوغل في بلاد أطلس.. تراءى لي الدم ينزف من جوارحي، ويحط على الشوارع في سطيف"(٣) .

وجسد الكاتب المكان المحوري من خلال عودة (خلف بن خلف) إلى بلاد الجبال، وكان ذلك بعد طلب (العربي بن صالح) رجوعه إلى بلاده؛ لوجود من يساند الجزائر؛ فيقول الراوي: "أقول.. واسمع لي.. عليك السفر.. أنت مطلوب هناك.. سي خلف أطلق راسك..." (٤)، كما برز المكان الإطار من خلال سفر خلف إلى فلسطين للمقاومة؛ فيقول الراوي: "من الجليل إلى رفح، والداخل تختلط الملامح وأوامر العسكر وأنواع السلاح.. والساحة لا تخلو من غضب المتظاهرين، وتدفق ميسر لمهاجرين جدد.. وأنفاس المواقع لها سخونة ضاغطة"(٥) .

---

(١) لمزيد من التفصيل في المكان المحوري (الإطار) بالرواية ينظر إلياس خوري: باب الشمس ص ٣٠٩،٢١٧،٤٥٢،٣٣٥،١٠٧،١٨٨...

(٢) سليمان القوابعة: حلم المسافات البعيدة ص١٥ (دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٧م).

(٣) السابق نفسه ص١٧.

(٤) السابق نفسه ص٤٥.

(٥) سليمان القوابعة: حلم المسافات البعيدة ص٥٠، وأدوات البناء الفني في رواية حلم المسافات البعيدة لأسامة الشيشيني ص١٥:١٣ .

إن المكان في رواية (حلم المسافات البعيدة) كان الرافد الأول لأحداث الرواية؛ لذا تمحورت الأماكن في الأمكنة التي كانت لها الدور الفاعل في الأحداث، وخاصة أماكن النضال، أو الأماكن التي كان يذهب إليها البطل في نصه الروائي[١] .

ويتجسد المكان المحوري الذي يمسك التجربة الروائية من بداية النص الروائي إلى نهايته في رواية (حوض الموت)؛ إذ إن الكاتب في روايته اعتمد على بلد الجبال في طرح أحداث روايته فوصف الكاتب الحياة القاسية التي يحياها أهل بلد الجبال.

وبرز ذلك في قول الراوي: "بيوتها ذات أضواء ميتة... أنفاس الحيوانات تختلط بأنفاس البشر..." [٢]، ويؤكد الكاتب ذلك؛ عندما يبين أن هذه البيوت أضحت غير آمنة، وعبر الكاتب عن ذلك من خلال قول الراوي: "وتهدمت بيوت الشعر التي خرجت من أوتادها، وهج أهلها ... يصارعون العري والجوع وللرياح التي تصد الوجوه..." [٣] ، ويواصل الراوي وصف هذه القرية بقوله: "وأعرف بلاد الجبال من جوف القصبة إلى الأطراف حتى أعتاب قراها، تتطاول نحو الأفق... مشحونة بأيام الغضب، وتسكت على مضض مثل مغتصبة، تبحث عن زند رجلها لتستند إليه... ويثيرها الظمأ..." [٤] ، ثم يسطر الكاتب أن الأماكن في تلك اللحظات المؤلمة؛ كانت مكانا خصبا لقطاع الطرق الذين يفعلون كل شيء؛ في ظل غياب الأمن، فيقول الراوي مجسدا ذلك من خلال وصفه لطريق نقب النخبار: ""تسع ساعات مشي من السّن فتصل النخبار... كله تعاريج... قاطع طريق يطل يذبح ويسلخ وكم من إنسان مات لا يعلم عنه إلا الله والذبان

(١) ينظر سليمان القوابعة: حلم المسافات البعيدة ص ٥٠، ٥١، ٥٣، ٥٤، ١٢٠، ١٢٢، ١٥٥، ١٦٠، ١٦١، ٢١٤ .

(٢) سليمان القوابعة: حوض الموت ص٥٩ (جمعية عمال المطابع التعاونية، عمان، ١٩٩٤م).

(٣) السابق نفسه ص٩٧.

(٤) السابق نفسه ص١٨٢.

الأزرق..." [١] .

ويحمد للكاتب وجود الأطر الإيجابية في روايته من خلال الصمود، وكان ذلك عندما رمز الكاتب لتطور المكان وازدياد وعي الأهالي، وأضحى المكان ينبض بالحياة يقول الراوي: "وسوق البلد راح ينبض، وفوانيسها زادت على الخمسين... وفي كل قرية مذياع، وفي البلدة أكثر من عشرة..." [٢] ، ثم يقول في موضع آخر: "كانت بلدتكم تدور حول قلعة، وحولها سور ولها بوابة من الشرق، واليوم صار لها أطراف... وحدثنا رجل في جامع عن حرمة القانون وهدوء الناس..." [٣] .

نخلص مما سبق إلى أن أهمية المكان في النص الروائي؛ جعلت الأدباء يجعلونه محور العمل الروائي؛ ليصير المحور الذي من خلاله ندرك جملة أحداث الرواية؛ فلم يعد المقصود من المكان تجسيد للأبعاد فحسب ؛ إذ أصبح هو " المكان المصور من خلال خلجات النفس وتجلياتها، وما يحيط بها من أحداث ووقائع"[٤] فضلا عن أنه " يسهم في تحديد نوعية الأحداث، ونوعية الشخصيات وأحلامها، وقد تحقق هذه الأحداث والشخصيات للنص ظلاله الواقعية"[٥] .

(١) سليمان القوابعة: حوض الموت ص٩.

(٢) السابق نفسه ص٢٠٦.

(٣) السابق نفسه ص١٨٨، وينظر عبد الله مسلم الكساسبة: تجربة سليمان قوابعة الروائية ، ١٦٤،١٦٥. والرمز ودلالته في رواية حوض الموت لأسامة الشيشيني ص١٥:١٢ .

(٤) شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية ص١٦ (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٤م).

(٥) خالد حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة ، الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجا ص١١٨ (مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض د.ت).

الفصل الثالث : تناوب الأصوات في النص الروائي

من المتعارف عليه أن دور السارد قد اختلف في العمل الروائي بين تمكن دوره وتلاشيه؛ وبرز ذلك من خلال تناول الرواية بين الماضي والحاضر؛ ففي الماضي كانت الرواية تعتني بالشخصيات الرئيسة والثانوية؛ بينما الحاضر قد وجدنا "ميخائيل باختين" يقول : إن المؤلف يجب أن يتعالى عن نصه الروائي وهذا التعالي قد يساعدنا في تقويم شخصيته بثقة[١] ويشكك "جان بول سارتر" في أية ممارسة روائية يجسد فيها المؤلف موقعا متميزا بالنسبة إلى شخصيات عمله الإبداعي ، فالعمل الأدبي – من وجهة نظره – هو عمل لغوى "إن الكلمات في نفسها ذات كيان مستقل كالأشياء، فإن الشاعر لا يفصل فيما إذا كانت الكلمات قد خلقت لأجل دلالاتها، أو الدلالات خلقت لأجل الكلمات وبهذا تنشأ بين اللفظ والمعنى علاقة مزدوجة من تشابه سحري ومن دلالة متبادلة".[٢]

ولا شك في أن صور الراوي متعددة؛ إذ وجدنا الراوي العارف بكل شيء، والبارز في كل جزئيات الرواية؛ لأنه يسيطر على نصه ويتولى السيطرة على الشخصيات وتوجيه الأحداث، وقد انتقد "هنري جيمس" هذه الطريقة، ورد على "أنتوني ثرولوب" الذي كان يفعل بأحداث إبداعه وشخصياته ما يشاء، كما وقف "جيمس" ضد "تاكري" الذي جعل شخصيات نصوصه دمى[٣].

وقد أشار "بيرسي لوبوك" إلى قول "هنري جيمس"، حينما قال: "إن الفن

---

(١) انظر: ميشيل رايمون: بصدر التمييز بين الرواية والقصة ، من كتاب طرائق تحليل السرد ، ص١٧٧ (ط١ ، اتحاد كتاب المغرب ، ١٩٩٢)، ينظر أدوات البناء الفني في رواية حلم المسافات البعيدة لأسامة الشيشيني ص١٠.

(٢) جان بول سارتر: ما الأدب ، ص٢٦ (د.ط ، الهيئة المصرية العامة ، ٢٠٠٠).

(٣) انظر: هنري جيمس: نظرية الرواية الإنجليزية صـ٧٩، (د . ط ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د . ت) ترجمة: إنجيل بطرس سمعان.

القصصي لا يبدأ حتى يرى الروائي قصته كشيء يرى أو يعرض، وحتى تحكي القصة ذاتها؛ لا أن يحكيها المؤلف، ويرى أن المؤلف الذي يتحدث باسمه عن حياة الشخصيات ومصائرهم؛ إنما يصنع عقبة إضافية بين الوهم والقارئ بمجرد وجوده، وهو لكي يتخطى هذه العقبة عليه أن يقلل من وظائف صوته بشكل أو بآخر...." [١]، وهذا النص يجسد لنا ما نادى به النص السابق يشير إلى أن "هنري جيمس" بأن "تحكى القصة كما لو كانت إحدى الشخصيات هي التي تحكيها، ولكن بضمير الغائب، وتجلى ذلك في رواية السفراء لجيمس"[٢].

ويرى "تودروف" أن الرؤى السابقة تحدثت عن السارد؛ لكن هناك نوعًا آخر هو السارد/ المتلقي في الوقت نفسه، وهو ما يسمى الراوي صاحب الدور المزدوج؛ إذ يجسد الراوي هنا دوره كراو ومتلق في الوقت نفسه، وهو ما سيتضح في الجانب التحليلي لهذا الفصل[٣].

وقد فرق "بيرسي لوبوك" بين الأسلوب المباشر في النص الروائي، والأسلوب غير المباشر؛ فالأسلوب المباشر نجد المؤلف يجعل الشخصيات تتحدث من خلال الراوي؛ أما الأسلوب غير المباشر فالمؤلف فيه يجعل الشخصيات تتحدث داخل العمل الروائي[٤].

والدراسة تعني بتناوب الأصوات هنا؛ معالجتها معالجة مختلفة من خلال حدثين يتسقان؛ وكلاهما يأتي محاذيا للآخر؛ بمعنى يأتي الحدث الأول ثم يأتي الحدث الآخر نظيرا محاذيا له، ويظل الأمر كذلك من بداية الرواية لنهايتها؛ فالتناوب هو" حكي قصتين معا في آن واحد، وتترك كل قصة عند معنى لتستأنف القصة الأخرى، وهكذا دواليك"[٥].

(١) بيرسي لوبوك: صنعة الرواية صـ٤٨ (ط١، دار الرشيد للنشر) ترجمة عبد الستار جواد.

(٢) بيرسي لوبوك: صنعة الرواية صـ٧٨.

(٣) انظر: عبد العال بو طيب: مفهوم الرؤية السردية صـ٦٨، (فصول، مجلد ١١ عدد٤، ١٩٩٣).

(٤) انظر: بيرسي لوبوك: صنعة الرواية صـ٢٢٥، (مرجع سابق).

(٥) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي ص٧٤ .

وأولى الروايات التي اختصت الدراسة بتناولها في هذا الشأن؛ رواية (شرق المتوسط) فالرواية جسدت تولي السرد من (رجب) و (أنيسة)؛ (فرجب) يسافر على متن سفينة أشيلوس، ويقوم – من خلال ذاكرته المقسمة بين الماضي والحاضر– برصد ما يتم له في اللحظة الحاضرة؛ ثم يناظر ذلك بالحديث عن الماضي ومعاناته – عندما تم حبسه – ولقي ألوانا متعددة من التعذيب، وهذا ما يحمد للكاتب؛ إذ لم يعتمد على حكي السارد فحسب – كما كانت عليه الرواية التقليدية – ؛ إذ سعى إلى التنويع في تقنياته الفنية؛ فوجدنا بنية النظير متجسدة في تناوب الأصوات في روايته.

وبرز التجسد لذاكرته والمحاذاة للحدث لدى رجب من خلال يوم الأربعاء ١٧ تشرين الأول؛ عندما نجد رجب على متن السفينة، بعد خروجه من السجن بأسبوعين؛ وهذه الفترة كان يتعالج فيها رجب فيقول الراوي: "أشيلوس تهتز، تترجرج تبتعد بحركة ثقيلة تشبه رقصة ديك مذبوح"(١).

وقد جسد الحاضر وجود رجب على متن السفينة، وجسد الماضي الرجوع إلى الوراء من خلال الاسترجاع، وهذا يعني أن حكي رجب للحاضر ثم بعد ذلك يقوم بحكي الماضي مجسدا النظير – بمعنى يأتي الحدث من رجب في الحاضر ثم يأتي نظيره في الماضي من خلال الاسترجاع ووعيه المنقسم بين الماضي والحاضر – إن ذاكرة رجب منقسمة فكل حركة أو إشارة؛ إنما تشي بما كان يحدث في أيام السجن؛ لذا نجد تداخل المكان الحاضر المتجسد في السفينة بالمكان المناظر الماضي المتمثل في السجن؛ وكذا الشخصيات على متن السفينة؛ فيهم من الشبه ما يذكره بالشخصيات التي كانت معه في السجن. (٢)

(١) عبد الرحمن منيف: شرق المتوسط صـ٧ (الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، ط٣، ٢٠٠٤م).

(٢) انظر خالد البلتاجي: البتر السردي في الرواية العربية دراسة وتحليل ص٢٣٠:٢١٢ (دكتوراه، جامعة الفيوم، كلية دار العلوم، ٢٠٠٤).

ويتضح لنا ذلك في الأجزاء التي تولى رجب بسردها؛ فالبداية فيها كانت واحدة، يقول الراوي في الجزء الأول: "أشيلوس تهتز... والميناء عند الغروب يستقبل الأضواء الرخوة: يلعكها بسأم ثم يتركها فتسقط، ترتجف فوق الماء ثم تذوب... وضجة البشر في تلك الساعة المليئة باللاجدوى أشبه ما تكون بأصوات جراء مخنوقة... ميناء الشقاء ويأليته ميناء اللا عودة آخر قطعة من الوطن...، وآخر أوراق خضراء وأنين، ثلاثون سنة ثلاثون صيفًا وخريفًا.... ثلاثون ربيعًا، أما الشتاء فقد جاء الآن جاء في الثلاثين، كان يوم الأربعاء، ١٧ تشرين الأول، أول غيوم تمر فوق السجن، كانت هشة صغيرة تشبه الغبار..."(١).

ونجد الأمر نفسه في بداية الجزء الثالث؛ إذ يقول: "اهتزي أشيلوس، اهتزي أكثر، تحولي إلى حوت؛ إذ أصبحت حوتًا انتفضي فجأة، اقلبي البشر، وعندما يطفون حواليك موتي ممسوخي الوجوه، التقطيهم واحدًا بعد آخر... ازدري الذكريات... أشيلوس باخرة الركاب اليونانية تبحر الآن عبر المتوسط... قالوا إن الحرية في أرض أخرى، أبعد من اليونانية، يمكن أن يعيش فيها الإنسان أيامه دون أن يوقظه عند الفجر صوت المخبرين وضربات أحذيتهم... سأرحل إلى تلك البلاد"(٢).

كذا الأمر في بداية الجزء الخامس الخاص بحكي رجب، إذ يقول: "ابتعدت أيام أشيلوس وجفت معها أطياف البشر الذين كانوا عليها. المرأة الطفلة التي التقت بشابين يسافران إلى بريطانيا، وظلت معهما طوال الوقت، والعجوز التي تعاركت مع بحار في ميلانو، وضربته بحقيبة اليد؛ أصبحت النظرات تلاحقها أينما ذهبت..."(٣).

(١) عبد الرحمن منيف: شرق المتوسط صـ٧.

(٢) السابق نفسه : صـ١٢٥.

(٣) السابق نفسه: صـ٢٢٩.

وقد تجسدت بنية النظير – أيضا – من خلال أقسام الرواية؛ فهي تتكون من ستة أقسام، وكانت هذه الأقسام متناوبة في السرد بين رجب وأنيسة، فكان كل منهما يتولى السرد في أقسام ثلاثة؛ إذ قام رجب بالسرد في الفصول التالية (١، ٣، ٥) [١] ، وجاء سرد (أنيسة) مناظرا لسرد (رجب) في الفصول الأخرى من الرواية (٢، ٤، ٦)، وهذا يبين أن نهاية الأحداث كانت من خلال أنيسة في الفصل السادس، وندلف – الآن – لتجسيد نماذج من السرد الذي تولت (أنيسه) حكيه في تلك الفصول، ويتضح ذلك عندما كان رجب يقوم بوعيه المنقسم لأحداث متنوعة، فيفاجأ المتلقي بسرد أنيسة قائلة: "أتعرف كيف ماتت أمي يا رجب؟ لماذا ماتت؟ رأيت في نظره إشعاعًا غاضبًا ينفذ إلى أعماقي، تابعت قبل أن يجيب: لقد قتلوها يا رجب"[٢]، وتظل أنيسة في سرد الأحداث، وتتابع هذه القصة، فتقول: "قبل موتها بعشرة أيام... كان يوم الخميس؛ ذهبت مع أمهات ونساء المعتقلين لمقابلة وزير الداخلية. لا أعرف من الذي أقنعها بالفكرة، لكن خلال أيام، لم تهدأ، ولم تتعب، وهي تنتقل من بيت لآخر، حتى تجمع عدد من النساء، ويوم الخميس ذهبت لمقابلة الوزير... ولما حاول الوزير الخروج هجمن عليه، ويبدو أن الضربة التي تلقتها على أضلاعها عجلت في نهايتها"[٣].

وفي الجزء الرابع من الرواية؛ نجد التناظر في الحكي من خلال الاسترجاع أو سرد الأحداث من وجهة نظر أنيسة بعد سردها من وجهة نظر رجب، ومن ذلك قول أنيسة في سرد بدايات القبض على رجب: "عدت أتذكر من جديد: أمي

(١) ينظر عبد الرحمن منيف: شرق المتوسط: ص٢٣١،٦٨،٥٣،٤٧،٩،٨...

(٢) عبد الرحمن منيف: شرق المتوسط صـ٦٨، وينظر خالد البلتاجي: البتر السردي في الرواية العربية دراسة وتحليل ص٢٣٠:٢١٢...

(٣) عبد الرحمن منيف: شرق المتوسط صـ٦٩.

تقف في وجه الباب، تمنعهم من الدخول... ثم القبض عليه"[١].

وبعد ذلك تتولى سرد القبض على والدتها وأثره؛ فتقول: "أربعة أشهر كاملة ولا أحد يعرف عن رجب شيئًا، لبست أمي طرحة سوداء، وعصبت جبينها بشريط أسود..." [٢]، ثم تتحدث أنيسة عن أيام الطفولة برجب عن طريق الاسترجاع؛ فنجدها تقول: " رجب أكثر من أخ بالنسبة لي، رغم السنين العشر التي تفصلنا. أتذكر عندما كان طفلاً... أتذكر ضحكاته وصرخاته وغضبه، لكن رجب الذي يرقد في الغرفة المجاورة إنسان آخر كبر كثيرًا في الشهور الأخيرة... لم أتصور أن الإنسان يمكن أن يكبر بهذه السرعة، ولكن رأيته بعيني... وهو يكبر كل أسبوع"[٣]، والنص السابق كله حديث عن الماضي، وفي الجزء نفسه نجد التناظر من خلال سرد الحاضر؛ إذ تقول: "لما رأيته قبل شهرين تشبثت بالباب الحديدي، وبدأت أبكي بصوت عال. تصورت أني لن أراه بعد ذلك. كانت عيناه تغوران في وجه معروق أصفر..." [٤].

ومن نماذج محاذاة السرد في الحاضر والماضي في آن واحد؛ حديث أنيسة عن هدى حبيبة رجب؛ إذ يقول رجب: "ما أخبار هدى يا أنيسة؟ هل ترينها؟ ألم تسأل عني؟..."[٥]، ثم تحدثنا دفعة واحدة عن الماضي؛ فتقول: "أعرف هدى، كانت تجلس عندنا ساعات طويلة، ولا تفعل شيئًا إلا البكاء، سألتني مثل طفلة صغيرة هل أهرب يا أنيسة؟ لا أطيق أن أتزوج غير رجب... ومع الأيام تغيرت

(١) عبد الرحمن منيف: شرق المتوسط صـ٧٣، ٧٨.

(٢) السابق نفسه: صـ٧٥.

(٣) عبد الرحمن منيف: شرق المتوسط:: صـ٧٦.

(٤) عبد الرحمن منيف: شرق المتوسط: صـ٧٨.

(٥) عبد الرحمن منيف: شرق المتوسط: ص١٠٢ انظر خالد البلتاجي: البتر السردي في الرواية العربية دراسة وتحليل ص٢٣٠:٢١٢...

هدى، لم تعد تسأل، لم تعد تبكي... هدى الآن أم لطفلين..." [١]، ويتابع رجب التناظر من خلال ذكر الحاضر والماضي، فيقول مخاطبًا أنيسة: "أتتذكرين ما كانت تقول أمي عن السيجارة الأولى! هززت رأسي دون أن أجيب... فلما رآني صامتة قال: السيجارة الأولى سم، أقوى من السم، ضع سيجارة في ماء واتركها حتى تحل، وانظر إلى لون الماء بعد ذلك..." [٢].

وفي نهاية تحليل هذه الرواية؛ نتحدث عن آخر نمط من أنماط النظير والمحاذاة في بنية الرواية في السرد؛ وهو النابع من الرسائل؛ التي تبين أن السارد له أكثر من دور في وقت واحد؛ فمثلاً إذا أرسل رجب إلى أنيسة رسالة؛ كان رجب راويًا، وأنيسة مستقبلة، هنا الأمر طبعي؛ طالما الرسالة أرسلت بالخط والإمضاء ذاته؛ أما إذا رويت الرسالة بلسان أنيسة هنا أنيسة تؤدي دورًا ثنائيا؛ لأننا لا نتأكد من حياديتها فيما تنقل عن رجب، ويزداد الأمر تأزما إذا روت إلى حامد. ونماذج ذلك متعددة، ففي الجزء الرابع الذي تقوم أنيسة بسرده؛ نجد نص الرسالة المعنونة بحامد : "أثينا تغرق في الضباب الناعم مطر هادئ في نهاية الليل، أما في الصباح فالضباب والنقاء كل شيء مغسول، ويكاد يضحك، أتمنى لو أقضي هنا فترة طويلة، لكن لم يبق للباخرة إلا ثلاث ساعات وترحل من جديد، صادفت عددًا من الناس يتكلمون اللغة العربية، يتكلمونها بلهجة مصرية لذيذة، لا أعتبر نفسي أني قد رأيت أثينا لأن العشر ساعات لا تكفي تحياتي الحارة جدًا سأكتب قريبًا"[٣].

وقد نقلت أنيسة هذه الرسالة بنصها؛ فتقول: "ولم أستطع أن أميز توقيعه،

(١) عبد الرحمن منيف: شرق المتوسط: صـ١٠٨.

(٢) السابق نفسه: صـ١٠٨.

(٣) عبد الرحمن منيف: شرق المتوسط صـ١٧٣، انظر خالد البلتاجي: البتر السردي في الرواية العربية دراسة وتحليل ص٢١٢،٢٣٠...

كان في زاوية البطاقة غامض، حتى إن الشك يراودني في أن لا يكون رجب هو الذي كتبها"[١]، وتأتي لنا رسالة أخرى يكون دور رجب فيها ثنائيا؛ إذ يقدم رسالة أنيسة من وجهة نظره، فيقول: "تلقيت رسالة من أنيسة لم أرتح لها. قرأتها مرتين... لاحظت ثمة أشياء خطيرة تقلقلها، قدمت سطرًا على آخر..."[٢].

وثاني الروايات التي برزت فيها بنية التناظر من خلال تقنية تناوب الأصوات؛ رواية (شرق النخيل)، فالرواية تتحدث عن الصراع على أرض بالصعيد، والأحداث الكائنة بالقاهرة؛ فيقوم بسرد حدث أو أكثر للصراع، ثم يناظره بحدث أو أكثر بما يحدث في القاهرة إلى أن يصل المتلقي إلى نهاية الرواية ونهاية أحداثها من خلال الاعتماد على بنية التناظر.

إن الرواية تتناول وجود الراوي في الكلية، وحديث ليلي معه، وقولها بأنه لم يعد في الكلية إلا النماذج الخائفة، وتستمر في سردها بأن إسرائيل تحتل سيناء منذ خمس سنوات، وتبين الرواية وضع الراوي وتأثره بالسهر والشراب، وواقع سمير الأولي الذي تأثر فيه بالفتيات، والسهر، وتستمر الرواية في تجسيد الأحداث؛ عندما جاءت سوزي وأبلغت الراوي قلقها وخوفها على سمير من العمل في السياسة، وتنتهي الرواية بعودة الراوي والشخصيات والبعد عن العمل السياسي؛ بعد إقناعهم بعدم الفائدة من فعلهم، وأنه سيؤدي إلى التأخر العام، وهذه الأحداث التي سردها الراوي؛ تناظر – في الوقت ذاته – الأحداث الدائرة في الصعيد والصراع الكائن بين عائلة الراوي (والده، أخو حسين ابن العم، وفريدة التي أحبت ابن العم حسين) وعائلة العوضي، كان هذا الصراع حول أرض ليست ذات أهمية من الناحية المادية؛ لكنها تمثل الشرف، وقد عبر الراوي عن ذلك بقوله: " أنت

(١) عبد الرحمن منيف: شرق المتوسط: صـ١٧٤.

(٢) السابق نفسه: صـ٢٦٨ ، انظر خالد البلتاجي: البتر السردي في الرواية العربية دراسة وتحليل ص٢٣٠:٢١٢....

وأنا يا حسين نعرف أن المسألة ليست في قطعة الأرض ذاتها. هذه الحديقة كم تساوي لأرض العوضي؟ عنده مائة فدان أو أكثر فما قيمتها له؟ وكم تساوي عند أبيك؟ فاكهتها نأكلها نحن أو يهديها للجيران في كل موسم... قاطعني ولكن لا تنسى أن الأرض حق أبي وأبي لا يفرط في حقه... فقاطعته بدوري – نعم ولكن العوضي يريد أن يثبت أنه ما زال سيد البلد وكلمته هي التي تمشي"[١].

ولا ريب في أن قطعة الأرض هذه هي رمز لأرض سيناء؛ فكلتاهما تقع في الشرق وتزرع بالنخيل، وهنا يتم تناظر الحدثين في النص الروائي، يقول والد الراوي: "استمع إليّ يا ولدي. أنت لا تفهمني، ولا أحد يفهمني. ولكنك صرت رجلاً ويجب أن تعرف الحقيقة في هذه البلدة... أتظن أرض الحديقة هذه مشكلة؟ لا، ولكن أولاد الحاج صادق يريدون أن يكسرونا كما أرادوا دائمًا... وعمك يعطيهم الفرصة ليكسرونا. جربوا ذلك مع جدك من قبل، جربوا معه أكثر من مرة... بالحيلة وحدها إن لم نكسرهم فإنهم على الأقل يستطيعوا كسرنا... لهذا يجب أن تفلح الأرض ولهذا يجب أن يتزوج حسين من فريدة وأن نضم أرضنا معًا ونزيد عليها"[٢].

وسرد والد الراوي هنا يذكرنا بما قاله السادات، وحديث والد الراوي يختلف تمامًا عن حديث العم، الذي يريد الأرض فيقول: "أليست أرضنا؟ بلى ولكن... إذن ليشربوا من البحر. اذهبوا للمحكمة فهي أرقى وإذا كانت مع أحدهم بندقية فأنا أيضًا معي..." [٣]، هكذا كانت الأحداث في الرواية معتمدة على بنية النظير في الحكي؛ النابعة من تناظر الأحداث في المكانين القاهرة والصعيد ورصد حالة

(١) بهاء طاهر: شرق النخيل صـ٥٧، (ط١، دار المستقبل العربي، ١٩٨٥) .

(٢) بهاء طاهر: شرق النخيل: صـ٦٥.

(٣) بهاء طاهر: شرق النخيل صـ٦٨، وينظر خالد البلتاجي: البتر السردي في الرواية العربية دراسة وتحليل ص٢٣٠،٢٣٥....

الحزن الناتجة من جملة الأحداث في القاهرة والصعيد[١].

وفي رواية (رفقة السلاح والقمر) نجد تمكن الكاتب من تجسيد دور أصوات الرواية؛ عبر بنية التحفيز والتبئير؛ بمعنى جذب المتلقي من خلال التنويع في البناء الفني، وكذلك وضع القضايا الرئيسة بالرواية محور بؤرة النقاش لدى الشخصيات، فالرواية تجسد لأحداث بعد حرب ١٩٧٣م؛ كما تجسد الرواية الوقائع العسكرية على المواقع السورية، ويقوم الكاتب برصد نقاش الشخصيات حول آراء الشخصيات تجاه الحرب النظامية والثورة الشعبية؛ فيطرح رأي (بو محمد) الذي يقف مع الثورة، ويبين أنه قد أخطأ عندما اتجه إلى الجيش النظامي، فيقول: " لكن هذه الحرب نفسها لا تقوم على غير أساس من واقع، وهذا الواقع الذي اكتشفه العدو، وهو عجزنا عن خوض غمار حرب شعبية مطلقة، لماذا؟ .. النتيجة يشهد بها تاريخ حروبنا مع العدو"[٢]، ثم يدفع عن نفسه هذا الخطأ بقوله: " فهو خطأ لم تتعمد عندما سلكت درب الجندي النظامي بدل حروب الاقتحام والفداء"[٣].

إن الرواية تجسد لنا بداية (بو محمد) ورؤيته التي اختلف بها عن سائر الشخصيات؛ فهو يؤكد على دور الثورة الرئيس في النصر، وباستقراء النص الروائي؛ يتبين لنا أن (بو محمد) قد تغيرت آراؤه في نهاية الرواية؛ بعدما تمكن الجيش النظامي من الوصول إلى الأهداف المنشودة؛ هذا يعني أن محاولة تبرير موقفه ودفاعه عن ذاته في اختياره للثورة الشعبية؛ كان خطأ وأن آراءه تجسد فكره البدائي.

---

(١) انظر: الرواية شرق النخيل صـ٤٧، ٧٢، ١١٢، وينظر خالد البلتاجي: البتر السردي في الرواية العربية دراسة وتحليل ص٢٣٠،٢٣٥....

(٢) مبارك ربيع: رفقة السلاح والقمر ص٧٤ (شوسبريس، الدار البيضاء، ط٦، ١٩٩٠م) .

(٣) مبارك ربيع: رفقة السلاح والقمر ص ٧٥.

ويطرح الكاتب الآراء الأخرى تجاه الموقف بين الجيش النظامي والثورة الشعبية، فيذكر رأي (أوباها) فيقول: " لا يؤمن إلا بشيء واحد، وهو أن على كل واحد أن يأخذ مكانه المحدد له في المعركة النظامية، ثم إنه بعد ذلك يسير ضاحكا، وكأنه يمارس في الجبهة لعبة مسلية"[١]، وكأن الحرب لديه" تخطيط عام عليك أن تهتم فيه رقعتك بضبط وانضباط وكفى...ثم تسير ضاحكا إن استطعت"[٢]، ويتابع السارد بتجسيد تلك الآراء من خلال (عيسى الرياح) الذي يرى أن الجندي كالفدائي " كلهم في المعركة، والمعركة واحدة"[٣] ، واتخذ (رئيف) الموقف نفسه الذي سطره (عيسى الرياح) فيقول: " ومن قال إن هناك معارضة بين المعركة النظامية وأعمال الفداء؟ أنت هنا في جبهة، والفدائي في جبهة أخرى تتكاملان"[٤] .

ويتابع الكاتب في روايته بتجسيد الأصوات تجاه قضايا أخرى رئيسة في عمله؛ كالعقل والعلم وأنهما الوسيلة للتخلص من الهزيمة؛ فيقول السارد: " إذا فهمنا القوة بعيدا عن عناصر العلم....فقد تهنا في الغيبيات... نحن في عصر نرى فيه أقوى المجتمعات تقوم على العلم...." [٥] ، ثم يسطر السارد الأصوات في أسباب التحرير من خلال (سامية) التي ترى التحرير مجسدا في أثر القصيدة ودورها في تعزيز القوة والتضحية، وذلك بخلاف (بو محمد) الذي يرى أن

(١) حميد لحميداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية ص٢٣٤ (دار الثقافة البيضاء، ط١، ١٩٨٥).

(٢) مبارك ربيع "رفقة السلاح والقمر ص٦٨.

(٣) السابق نفسه ص٧٦.

(٤) السابق نفسه ص٦٦.

(٥) مبارك ربيع "رفقة السلاح والقمر ص٩٧.

الأدب يؤدي إلى التهاوي، والأساس في النصر التسلح بالعلم[١] .

إن الكاتب في روايته قد اعتمد على ساردين لأحداث روايته؛ الأول مجهول الهوية، ولا يشارك في الأحداث مباشرة؛ على الرغم من ظهوره المستمر في الأحداث، ومعرفته الكاملة للشخصيات، ويقوم بتعقيبات لبعض المواقف من الشخصيات؛ كموقفه من آراء (بو محمد) ؛ إذ يقول: " هو من باب الانغمار في واقع أبدي؛ يقتضي أن تسير الحياة في مجراها العام، محققة حتمية لا تعبأ بالاختلافات الخاصة في أفراد أو جماعات معدودة"[٢] ، والسارد الآخر هو (الشيخ ميمون) الذي يشارك ويشاهد حدث الحرب، وهو يتمكن من توجيه الأحداث، ويعمل على السيطرة الكاملة ومحاولة الإطاحة بالسارد الأول، وقد مكنه من ذلك العلاقة الوطيدة التي نسجها بشخصيات الرواية، وعبر (أوباها) عن ذلك بقوله:" أنت وحدك من يستطيع أن يكون له أبناء آخرون في كل لحظة، في كل بقاع الشهادة والألم والنصر"[٣] ، ويذكر دواعي موقفه بقوله:" لئن أمكن لصوتي أن يرافقك كما رافقتني وأخوتي بصوتك وروحك.....أستعيد شيئا من حكايات مغامرات الفتوة في الأدغال الرهيبة الساحرة، عندما كان السرجان ميمون على رأس فرقته في غابات الهند الصينية والعدو المتربص في جذوع الأشجار المجوفة، وأحاديث القمر والنجوم"[٤] .

والدراسة ترى أن الكاتب في روايته؛ جسد قضاياه الرئيسة بواسطة صوتين عملا على إجلاء الفكرة التي تمحورت لدى الكاتب، وكان الأول معني بسرد الحاضر المجسد للانتصار؛ بينما الآخر اعتمد في سرده على الذاكرة واسترجاع

(١) انظر مبارك ربيع "رفقة السلاح والقمر ص٩٨،٩٧.

(٢) مبارك ربيع "رفقة السلاح والقمر ص٩٢.

(٣) السابق نفسه ص١٤٠.

(٤) السابق نفسه ص١٤٠.

الماضي من خلال الشيخ (ميمون) وباقي الشخصيات[١]، ويحمد للكاتب أنه جعل الهدف واحدا؛ على الرغم من اختلاف رؤى الشخصيات في القضايا المتناولة؛ إذ جعل جميع الشخصيات في إطار واحد؛ وتسعى إلى هدف واحد وهو الانتصار على العدو، كما نجح في وصف العدو بالأشباح التي تتسم بوصفها كائنات دون وزن؛ فكذا العدو لا معالم ولا قيمة له[٢]، كما يحمد للكاتب الاستعانة بما يجذب المتلقي من خلال استهلال روايته بالمبادرة إلى المطلوب من خلال جعل بداية الرواية من نهايتها؛ عندما قدم مشاهد متنوعة للاستعراض الذي كان بالعاصمة المغربية؛ فرحا بعودة التجريدة المغربية في حرب أكتوبر، ويتم الاحتفال بذلك؛ فيقول السارد:" تموجات الهتاف دورة حياة تسري في الشريان....من باب الرواح، وخلفه في شارع النصر؛ لتنحدر نحو القلب...." [٣] .

نخلص مما سبق إلى أن السارد له دور رئيس في النص الروائي؛ لذا فالرواية الواحدة" قد تحتوي على أكثر من نوع من الرواة، كما أن الرواي قد يتلون في القصة الواحدة، فيبدل ثوبه من حين لآخر...، كما أنه يقوم بدور المفسر والمعلل "[٤]، وقد أجاد الأدباء – الذين تم الاستعانة بأعمالهم في تلك التقنية – في تجسيد تلك التقنية – تناوب الأصوات – من خلال جعل الاعتماد في تجسيد تلك التقنية من خلال بنية النظير والمحاذاة للسارد أو الحدث في الروايات، وكذلك من خلال التبئير وجعل القضايا مركزة في بؤرة الاهتمام من السارد والشخصيات، وكأن الرواية جميعها تمحور الأحداث من وجهة نظر السارد والشخصيات .

(١) ينظر مبارك ربيع "رفقة السلاح والقمر ص١٤٢،١٣٩،٢٦،١١٦،١٢.

(٢) ينظر السابق نفسه ص١١١.

(٣) مبارك ربيع "رفقة السلاح والقمر ص٦.

(٤) عبد الرحيم الكردي : الراوي والنص القصصي ص١٤١ (دار النشر للجامعات، القاهرة، ١٩٩٦م).

الفصل الرابع : تحول السرد في النص الروائي

من المتعارف عليه أن الفن الروائي أضحى متأثرًا بالوعي الجديد الذي برز إزاء التغيرات السريعة في العالم، والنابع عنها تكنولوجيا المعلومات، ومن هنا صار "جنس الرواية يغري الكتاب بالمغامرة، بحثًا عن أفق حداثي في الكتابة الأدبية وتعبيرًا عن الموقف"[(١)]، وهذا ما جعل الروائيون يبحثون عن أساليب تتسق مع معطيات العصر؛ فوجدنا تقنية تحول السرد، والدراسة تعني به تحول النص السردي من سياق إلى سياق آخر؛ كأن ينتقل الراوي من السرد الحاضر إلى سرد آخر عن طريق تناول تقنيات تسهم في هذا التحول.

يعد الاسترجاع من الأدوات التي يستعين بها الروائي لتحول نصه السردي؛ إذ إن السارد يرصد اللحظة الحالية، ثم يتحول بسرده إلى الماضي من خلال الفلاش باك وعودة الشخصية إلى استرجاع ذكريات مضت وأحداث انتهت، وهذا يعني بأن الكاتب يستدعي الماضي ويوظفه في الحاضر؛ فيصير الماضي جزءا لا يتجزأ من جملة النص السردي" إن كل عودة للماضي، تشكل بالنسبة للسرد، استذكارا يقوم به لماضيه الخاص ويحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة "[(٢)].

ونجد تلك الأداة في رواية (الضحك)؛ نجد السارد يتحدث عن حرب السويس ١٩٥٦م، ثم يتحول السرد إلى الماضي من خلال الاسترجاع؛ الذي يكشف عن الواقع النفسي (لعيسى) فيقول السارد:" ما أذكره عن عيسى قبل جنونه، جسده الفاتن وأنه كان كثير الفرح، سريع الغضب...." [(٣)]، وعند حديث

(١) بوشوشة بن جمعة : رواية (دنيا) لمحمود طرشونة صـ١٠٣ (كتابات معاصرة ، م ٧ ، عدد ٢٥).

(٢) حسن بحراوي :بنية الشكل الروائي صـ١٢١(المركز الثقافي العربي؛ الدار البيضاء ، ١٩٩٠) .

(٣) غالب هلسا: الضحك ص١١٤ (دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان،٢٠٠٣م).

السارد في الحاضر عن حرب ١٩٦٧م؛ نجد السرد يتحول عندما يسترجع (نادية) التي فقدها؛ فتلاشى الإحساس بالزمن والحياة بعدها؛ فيقول:" تحت الدش تذكرت نادية، لم أرها منذ سنين ...أصبحت فاقدا الإحساس بالزمن"(١)، ثم يتابع الكاتب تحول السرد؛ عندما يترك السارد السرد الحاضر عن ثورة ١٩٥٢م ليسترجع الآلام التي لحقت به إزاء بعد محبوبته (نادية) عنه فيقول:" وفي تلك اللحظة اتخذت قراري... قطعت على نفسي عهدا بالعفة والانتظار حتى تعود، ولو امتد غيابها سنين طويلة"(٢).

وفي رواية (مملكة الغرباء) نجد حديث الكاتب عن فئات المجتمع اللبناني؛ الذي تتنوع فيه الديانات، ثم يتحول هذا السرد الحاضر في الرواية؛ إلى السرد الماضي عن طريق الاسترجاع؛ وبرز ذلك في استرجاعه لذكرياته عندما كان إلى جوار الفدائيين في الأردن(٣)، وعند حديثه عن إحدى الديانات وصفاتها في الزمن الحاضر للرواية؛ نجده يتبع ذلك بتحول السرد من خلال استدعاء حديث لطبيب قد تم من ستين عاما(٤)، ويستمر الكاتب في الاستعانة بتقنية تحول السرد في روايته؛ عندما كان يتحدث السارد عن المعاناة التي يعانيها الفلسطيني في حياته اليومية؛ ثم يقوم السارد يتحول نمط السرد من خلال استرجاع واقعة مقتل الشاعر الفلسطيني كمال ناصر(٥) ، وكذلك من خلال استدعاء مشهد

(١) غالب هلسا: الضحك ص٢٥.

(٢) السابق نفسه ص٢٤٢، وينظر أعمال غالب هلسا الإبداعية بين المؤلف والسارد لهيام شعبان ص ٣٢١،٣٢٠،٣١٣.

(٣) ينظر إلياس خوري: مملكة الغرباء ص١٥ (دار الآداب، بيروت، ط١،١٩٩٣م).

(٤) ينظر إلياس خوري: مملكة الغرباء ص٩٩.

(٥) ينظر إلياس خوري: مملكة الغرباء ص٧٧، ٢٧، وينظر البناء السردي في روايات إلياس خوري لعالية صالح ص٣٠.

القضاء على فيصل الفلسطيني[١]، وعند حديث الكاتب عن الديانات نجد السارد يتحول بالسرد الحاضر إلى الماضي من خلال الاسترجاع لعام ١٩٢٠ زمن قدوم (وداد) إلى لبنان؛ فيقول:" وجاؤوا بها...كانت فتاة لا تتجاوز الثالثة عشرة، تبدو مذعورة.... في تلك الأيام كانت مجموعة من التجار وقطاع الطرق تعمل بين بيروت والإسكندرية وروسيا تخطف البنات أو تشتريهن وتبيعهن في أسواق الرقيق بالقاهرة ....كان ذلك سنة ١٩٢٠"[٢] .

كما يكون تحول النص من خلال الوصف، ولا ريب في أن النص الروائي الخالي من أداة الوصف؛ يختلف عن النص الروائي المجسد لبنية الوصف، وقد أشار إلى ذلك "جيرار جينيت" في قوله: "الدار بيضاء وسقفها سبوري، ونوافذها بيضاء، "اقترب الرجل من المائدة، وتناول سكينًا"، "ما أيسر أن نصف دون أن نسرد ولكن ما أعسر أن نحكي دون أن نصف"، وهذا يوحي بأن الوصف ضد السرد؛ إذ يعمل الأول على إيقاف الثاني، ولكي يستمر الثاني؛ فلا بد من وقف الأول"[٣]، ومن المتعارف عليه أن الوصف يقوم على "استخدام نخبة مغلقة من الصفات، وهذا التحديد الضروري الذي به يغدو الاختيار شيئًا مفروضًا ، يتضمن حضورًا جانبيًا لمعنى من المعاني"[٤].

وفي رواية (نشيد الحياة) نجد تحول السرد الحاضر من خلال الوصف فالرواية تتكون من أرقام ١، ٢ إلى ٣٣، ويتناول الكاتب خلالها الوقائع اليومية

(١) ينظر إلياس خوري: مملكة الغرباء ص١٠٧.

(٢) إلياس خوري: مملكة الغرباء ص٢٧، وينظر البناء السردي في روايات إلياس خوري لعالية صالح ص٣٠.

(٣) جيرار جينيت: مدخل لعلم النص صـ١٥٢، (دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٦).

(٤) جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة صـ١٣٨(وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٧٧) ترجمة صياح الجهم.

والحياتية لمجتمع فلسطين، معتمدًا في سرده على الواقع اليومي المعيشي للشعب الفلسطيني، وكذلك موقفهم من العدو ومواجهتهم له، وفي أثناء سرده لهذه الأحداث؛ نجد تحول السرد من خلال الوصف وبرز ذلك في مشاهد متنوعة، يقول الراوي: "تتوقف دجاجة زليخة عند الطريق العام. تتوقف وكأنها تتنفس. كأنها مهمومة وحزينة، قلقة... فوجئ أبو العسل. فوجئ، ارتبك، خاف، توتر، شد اللجام، فأبطأ الحصان ثم توقف. نظر أبو العسل خلفه – كانت إحدى عجلات العربة قد داست دجاجة – كانت الدجاجة البيضاء ملقاة وقد سال منها دمها واندفعت أمعاؤها إلى الخارج"(١).

ويظل الكاتب في روايته مستخدما لتقنية تحول السرد من خلال وصف الطبيعة، ففي أثناء حديثه عن الشعب الفلسطيني وما يعانيه؛ نجده يقول: "إنها الشمس ساطعة، حارة أو دافئة، طيبة وكسولة، تطل بعد غياب طويل، المسنون يرقصون أمام الأبواب، يتمشون يحكون عن الماضي، وينتظرون المعجزة التي ستأتي بها الثورة الليل ليل... هجم صمت مخيف..." (٢)، ثم يواصل الكاتب المشاهد الوصفية، فيقول : "هب الإعصار فجأة. اندفعت الرياح ذات الأنياب، ازدادت سرعة الرياح... توقفت الرياح، خفت سرعتها... منذ الفجر، منذ أن توقفت العاصفة... الرياح تشن هجومها الأخير"(٣).

وباستقراء الرواية تبين أن الكاتب كان يجسد الوصف لاستنهاض الهمة وبعث الأمل، وكان ذلك في قول الراوي: "فتحت النافذة، صاح الديك صيحته الأولى... فتح الطفل عينيه كأنها قرص من عباد الشمس قد أزهر... ثم تنتهي

(١) يحيى يخلف : نشيد الحياة صـ٢٤(الهيئة العامة لقصور الثقافة، فبراير ٢٠٠٣).

(٢) السابق نفسه: صـ٣٤.

(٣) يحيى يخلف: نشيد الحياة صـ١٧،وانظر ٧٨، ١٠٣، ١٢٤، وينظر البتر السردي في الرواية العربية لخالد البلتاجي ص٤٨ ، ٣٥:٦٥.

الرواية بقولها: كانت أمه قد قالت له عما يتعين عليه أن يفعل عندما تسقط سنة لم يطل انتظاره، بزغت الخيوط الأولى من وراء الجبال البعيدة... أمسك بالسن ورفع يده عاليًا، وألقى به في وجه الشمس وقال يشبه الهمس يا شمس يا شموسة خذي سنة الأطفال وأعطيني سنة الرجال"(١) .

وبعد أن يسرد الراوي المواجهة القوية للشعب الفلسطيني إزاء العدو، يتوقف السرد من خلال الوصف؛ إذ يقول الراوي: "صباح شتائي جديد... صباح بدأ نظيفًا عند الفجر. ثم اتسخ عند الضحى عندما قامت الطائرات الإسرائيلية بكسر الصمت..." (٢) .

وفي رواية (مالك الحزين) نجد كذلك تحول السرد الحاضر من خلال الوصف؛ إذ إن السارد ينتقل من سرد الحاضر ليصف لنا مشهد البرتقالة؛ فيتبع ذلك تحول السرد الحاضر عن الأوضاع الاجتماعية للشخصيات؛ ليبدأ في وصف البرتقالة، وبرز ذلك في مشاهد متفرقة من الرواية.

وأهم نموذج قد شكل بنية التحول عبر الوصف؛ مشهد المعلم رمضان والبرتقال، وقد التقى القارئ لهذا المشهد في الصفحة السادسة عشر؛ عندما كان الراوي يصف مقهى الأمير عوض الله، وقد خصص لهذا المشهد أيضًا جزءًا خاصته في الصفحة السابعة عشرة والصفحة الثامنة عشرة والصفحة الرابعة والثلاثين والصفحة السابعة والثلاثين والصفحة التاسعة والستين، ومن نماذج ذلك قول الراوي:" وجاء المعلم رمضان يحمل كيسًا من البرتقال وصافح الأمير عوض الله ويوسف النجار، وهو يبتسم ويخفض عينيه ويقول عن إذنكم وباعد ما بين ساقيه ودخل المقهى"(٣).

(١) يحيى يخلف: نشيد الحياة صـ٢٢٣،وينظر البتر السردي في الرواية العربية لخالد البلتاجي ص٤٨.

(٢) يحيى يخلف : نشيد الحياة: صـ٣٩، وينظر البتر السردي في الرواية العربية لخالد البلتاجي ص٦٠...

(٣) إبراهيم أصلان: مالك الحزين صـ٢٢ (ط١، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨٣) .

والدراسة ترى أن العم رمضان والبرتقال لم يكونا من الأشياء الزائدة؛ وإلا ما اعتمد عليها الكاتب، ويعتمد عليهما في التأثير على المتلقي، يقول الراوي: "وقال الأمير إن الشيء الواضح الآن أن المعلم عطية قرر وضع حد للموضوع باستلام دفعة اخيرة من المال، ما دامت المسألة وصلت لضرب السكاكين. وهو يجلس حاليًا مع المعلم صبحي عند الحاج خليل في مخزن الحديد ومعهم الحاج حنفي اللبان لكي يصلوا إلى الاتفاق النهائي. وقال إنه سوف يقوم بعد ليعرف الأخبار، وطلب منه ألا ينصرف حتى يعود. ونظر يوسف النجار إلى ساعته، وقال إنه سوف يبقى لمدة نصف ساعة أخرى لأنه مرتبط بموعد في وسط البلد. وجاء المعلم يحمل كيسًا من البرتقال"(١).

وفي تحول بنية السرد عبر صورة البرتقال؛ وجدنا الراوي يحاول في كل سرد اكتساب الصورة لأنماط مختلفة ليجذب المتلقي، وعلى المتلقي بعد القراءة الأولى؛ الرجوع والقيام بقراءة أخرى يجمع من خلالها أماط الصورة في المشهد الروائي؛ فبعد دخول المعلم رمضان المقهى نجد أن الراوي قد أوقف السرد مؤقتًا؛ ليسجل لنا (المعلم رمضان يأخذ نصيبه من البرتقال) ثم ذكر قصته اقتسام البرتقال بين المعلم رمضان والشيخ حسني الأعمى.

ثم يذكر مشهدًا آخر يستكمل فيه قصة البرتقال؛ فيقول : "وفي يوم الخميس التالي، حدثته فاطمة عن الحجرة الأرضية المغلقة وقام سليمان الصغير. راح يبحث تحت المقاعد عن البرتقالات التي وقعت من حجر المعلم رمضان حتى وجدها ووضعها على سطح الثلاجة الجافة وشرب كوبًا من الماء ثم عاد إلى مكانه"(٢).

(١) إبراهيم أصلان: مالك الحزين صـ١٦، وينظر البتر السردي في الرواية العربية لخالد البلتاجي ص٤٨.

(٢) إبراهيم أصلان: مالك الحزين: ٣٧ .

إن المتأمل لرواية أصلان؛ يجد أن مشهد التجزئة للأحداث عبر مشهد البرتقال؛ قد تجسد عندما وجدنا أن البرتقال الذي وقع من حجر المعلم رمضان في الصفحة الثامنة عشرة؛ قد جمعه سليمان الصغير في الصفحة السابعة والثلاثين، وأن البرتقالة التي قشرها المعلم رمضان في الصفحة الثامنة عشرة، تذكر أنه ما زال يمسك بها في الصفحة العشرين، وقسمها في الصفحة ذاتها إلى نصفين؛ أعطى أحدهما للأسطى سيد، ولم يأكل المعلم رمضان نصفها الآخر إلا في الصفحة الثامنة والأربعين، كما أنه لم يغسل المعلم رمضان يديه من البرتقال إلا في الصفحة التاسعة والأربعين بعد رصد ذكريات ماضية له(١).

إن إبراهيم أصلان يشير إلى أهمية هذا التفتيت في النص الروائي؛ إذ يقول: "إن العمل الفني ليس هو مجموعة ما فيه أجزاء فقط، لكن هذه تستحيل عملاً فنيًا عندما تصبح جزءًا من تجربة، وتمتزج بالحياة نفسها، فهنا تندمج العناصر المتفاوتة، وتتلاءم ويعمل العقل المبدع عمله في تغيير المادة الخام، فتصبح ذات قيمة تتجاوز قيمتها الآتية، وتصبح جزءًا من تجربة أجيال متتالية عن القراء"(٢).

وهناك مشاهد أخرى في الرواية أحدثت التحول السردي؛ فمشهد غرق الشيخ حسني في منتصف الرواية؛ نجد تكملته في أماكن أخرى متفرقة من النص؛ إذ نجده في الصفحات (٧٩/ ١٠١/ ١٣٢/ ١٦٧)، كذلك مشهد لقاء فاطمة ويوسف النجار صـ١٣ يعاد الإشارة إليه في صفحة ٨٢ من منظور فاطمة، والأمر ذاته مع مشاهد الانفجار صفحات ١٧١، ١٩٩، وهبوط الهرم إلى الحوش في صفحات ١٠٧، ١٤٧.

(١) انظر: إبراهيم أصلان: مالك الحزين صـ١٨، ٣٧، ٢٠، ٤٨، ٤٩، وينظر البتر السردي في الرواية العربية لخالد البلتاجي ص٤٨.

(٢) إبراهيم أصلان: حول القصة النفسية الحديثة صـ٢٢ (مجلة الثقافة، القاهرة، العدد ٨٤، ١٩٦٥) .

ومن الآليات التي يبرز فيها وجود التحول الحلم، ولا شك في أن له دورا رئيسا في أحداث النص السردي؛ فمن خلاله نستطيع الكشف عن بواطن الشخصية وتحليلها، والكاتب الناجح هو الذى يستطيع الإفادة من أحلامه ومن أحلام غيره؛ فهو لا يرصدها فحسب بل يستعين باستبطان النفس من خلالها، وقد رأى "شوبرت" أن الروح تتكلم في الحلم بلغة مغايرة للغاتنا العادية " فلغة الأحلام شبيهة باللغة الهيروغليفية ، لكن الإنسان يستطيع أن يستفيد منها في بضع لحظات ما لا يمكن أن يستفيده بلغة الكلام في ساعات كثيرة ، ومن هنا كانت لغة الأحلام أسرع في التعبير عن المقصود من لغة اليقظة ، لأنها تتلاءم مع طبيعة الروح " [١].

والكاتب في رواية (الضحك) يستخدم أداة الحلم؛ ليحول السرد الحاضر إلى سرد آخر عبر ذلك الحلم؛ فالبطل في الرواية يعاني من أزمات متعددة في واقعه الحاضر، ويقوم بالهروب منها من خلال الحلم؛ الذي يحول السرد الحاضر عن الواقع إلى سرد نظير له يصف من خلاله معاناة البطل؛ فيقول:" حلمت أنني أسير في شوارع مسقوفة، تشبه الأنفاق، والظلمة في داخلها كانت سوداء حالكة، وصديقي الذي أسمع صوته ولا أراه كان يقهقه؛ جسنا طويلا في تلك الأنفاق الكابوسية"[٢]، ويظل البطل على هذا الأمر؛ فعندما يتحدث السارد عن الواقع الحاضر ومعاناته؛ نراه يحول السرد من خلال كوابيسه فيقول:" في الليلة حلمت أنني أطير بلا توقف فوق المقطم، وأنا أحاول أن أتعلق بمآذن المساجد، ولكن دون جدوى، تبينت بعد قليل أنني أطير فوق القرية"[٣].

ويقوم السارد بمتابعة الأوضاع الداخلية ببغداد، ثم يدلف الكاتب بعد ذلك

(١) محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية صـ٦٨ (مكتبة نهضة مصر) .

(٢) غالب هلسا: الضحك ص١٤.

(٣) غالب هلسا: الضحك ص٢٩٦

إلى تحول السرد من خلال تجسيد أحلام البطل ؛ التي تلاحقه بعد فقدان محبوبته (نادية) فيقول:" وفي بغداد سنقضي شهر العسل، سينظرنا الأصدقاء في مطار بغداد، سنسكن في فندق السندباد، نتناول إفطارنا في حديقته..." [١]، إن البطل يوازي بين فقدان الراحة بسبب معاناته في واقعه بفقدان محبوبته، ويتابع الكاتب تحول السرد من خلال فصل السرد الحاضر بتصوير معاناة البطل وتخيلاته عبر أحلامه فيقول:" مدت يدها، أمسكت بيدي، أخرجتني من الماء، لما جذبتني إليها دون أن نتبادل كلمة واحدة..." [٢] .

كما نجد التحول السردي متجسدا في رواية (تلك الليلة الطويلة) فالرواية تتحدث عن سقوط طائرة البطل (أبو عمار) في الصحراء الليبية، وعند إبرازه ذكر دواعي هذا الحدث؛ نجده ينتقل بسرده إلى سرد آخر؛ يتناول من خلاله تجسيد صفات الشخصيات، فيذكر الكاتب ما يتسم به من صمود، فشخصية (خليل الجل) على الرغم من معاناته؛ إلا أننا نجده يفضل الانتظار" لأنه لم يشأ أن يطلب منهم إخراجه قبل أن يتم إخلاء رفاقه" [٣] ، وكذلك كان (خلدون) الذي ترك الضمادة لصديقه (فتحي)، ويقول له :"هي لك، لأنني ربطت رأسي بالقميص والوضع جيد" [٤] ، وعند اعتماد الكاتب على الاسترجاع؛ لمعرفة تداعيات سقوط الطائرة؛ نجد الكاتب يتحول بالسرد؛ ليرصد لنا ما يتسم به أبو عمار من قيادة فريدة؛ جعلت جميع الشخصيات ينفذون ما يشاء، فيقول الراوي:" قال لهم الرئيس

(١) غالب هلسا: الضحك ص٩٨.

(٢) غالب هلسا: الضحك ص١٩٧، وينظر أعمال غالب هلسا الإبداعية بين المؤلف والسارد لهيام شعبان ص١٨٣،١٨١...

(٣) يحيى يخلف: تلك الليلة الطويلة ص١٤٦ (الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩١).

(٤) السابق نفسه ص٨١.

هيا ...مشي....فمشي وراء المهندس خليل، وعماد.." [١] ، ويرصد الراوي سبب انصياعهم للرئيس؛ الذي يرجع إلى خبرته؛ فيقول:" لقد اعتاد على فتح ثغرة في كل حصار، واعتاد في الزمن الذي أغلقت فيه جميع الطرق، أن يكشف بنفسه طريقا جديدا" [٢] ، وبعد معرفة تداعيات الحدث، نجد تحول السرد من الاسترجاع، إلى السرد الحاضر الذي يبدأ فيه الرئيس بوضع خطة لمعالجة الأمر، وهنا يقول الراوي:" فكر الرئيس قليلا، ومع ذلك فعلينا أن نتصرف وكأننا سنبقى مفقودين لفترة طويلة...عليكم منذ الفجر أن تجمعوا ما لدينا من زاد وماء، وعلينا أن نقوم باستهلاك الطعام والماء حسب خطة لكي يكفينا أطول فترة ممكنة" [٣] ، والرواية مليئة بالنصوص التي ترك فيها الكاتب السرد الماضي من خلال الاسترجاع؛ للتعرف إلى تداعيات سقوط الطائرة، ويقوم بتحول السرد في الرواية إلى السرد الحاضر من خلال تقنية التسجيلية؛ التي يقوم فيها الكاتب صفات الشخصيات، وآرائهم المتنوعة تجاه ذلك السقوط [٤].

نخلص مما سبق إلى أن بنية تحول السرد؛ تعد من التقنيات الحديثة في الفن الروائي، كما تشير الدراسة إلى أن هناك اختلافا بين تعدد الأصوات التي يعني تنوعها في رصد أحداث الرواية وقد يكون في الحدث الواحد أو لا؛ وبين تحول السرد الذي يعني انتقاله عبر آليات تم تناولها في الدراسة كالاسترجاع إلخ ويكون بتغيير السرد الحاضر لشيء قد يكون له علاقة بالسرد وقد لا يكون له علاقة كالوصف الجامد ....إلخ، والدراسة تعني هنا أن الرواية كلها مبنية على هذه التقنية؛ فضلاً عن عدم تواجد دراسة مستقلة في هذه التقنية، وهذا ما يبين

(١) يحيى يخلف: تلك الليلة الطويلة ص٧٧.

(٢) السابق نفسه ص٧٥.

(٣) يحيى يخلف: تلك الليلة الطويلة ص٩٢،٩٣.

(٤) ينظر السابق نفسه ص٧٠ ،٨٣، ٧٥، ٨٦، ٩٠، ١١٣، ١٢٣، ١٢٩، ١٣٦، ١٤٥، ١٥٩، ١٦٧ ..

قيمة الرواية، وتطور آلياتها، وأنها مرنة في يد الكتاب، كما ترى الدراسة أن الرواية قد استمدت معظم تلك الأدوات من الفنون الأخرى؛ وتمكنت منه من خلال نظامها المتميز بحرية مطلقة "حرية الخيال، حرية الفكر حرية التنفيذ، وهذا يتضمن حق الكاتب في عدم الرضوخ للتقاليد والقواعد اجتماعيًا كانت أو فنية، ذلك عن طريق المحاولة الذاتية لتطوير هذا الفن كنوع أدبي"[(١)].

(١) هنري جيمس وآخرون: نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي صـ١٥٥ (الهيئة المصرية العامة، ١٩٨٢م) ت انجيل سمعان، مراجعة : رشاد رشدي.

الفصل الخامس : تداخل الأجناس وتضافرها في النص الروائي

لا ريب في أن التحديد الخالص للأنواع الأدبية في الكتابات المعاصرة أصبح من الصعوبة؛ لأنه قد تلاشت الفواصل بين الأجناس الأدبية، فمسألة الأنواع " لم يعد لها ثباتها القديم، وأصبح كل نص جديد كأنه نوع في ذاته، ولم يعد من السهل أن تجمع مجموعة من النصوص لتقول إنها تنتمى إلى نوع أدبى واحد "[1] ، وقد وجدنا ذلك التعدد عند الروائيين من خلال أدوات متنوعة منها:

(١) الإبداع الروائي والسينما.

(٢) جمالية النص الروائي بين المبدع والمتلقي.

(٣) تعدد المسرود.

(١) الإبداع الروائي والسينما.

تعد تقنية التأثر بأدوات السينما؛ من التقنيات التي اعتمد عليها الكثير من الروائيين في إبراز تجاربهم؛ ففي رواية (رفقة السلاح والقمر) نجد أن فصول الرواية مكونة من مشاهد – تكاد تكون مستقلة – ويجمع تلك المشاهد شخصيات الرواية من خلال المشاركة في الحرب، وهذا التجسيد من الكاتب يجعل عمله مقاربا للسيناريو؛ إذ إن بناء الرواية معتمد على تحرك الشخصيات في أماكن متباينة ويعيشون حياتهم المتفردة بهم؛ وكأن الكاتب كان يطمح إلى تحويل عمله لفيلم سينمائي مستقبلا، وقد جعل الكاتب شخصياته متسقين في الرغبة لتحرير فلسطين، ولم تتم تلك الحرب في الرواية إلا في الفصل السادس عشر؛ وكأن الفصول السابقة كانت عمليات مونتاج تم الاستعانة بها في طرح الرؤى من جانب

(١) خيرى دومة : تداخل الأنواع في القصة القصيرة (١٩٦٠ – ١٩٩٠) صـ٢٦٠ (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨) .

الشخصيات، وهو ما يعرف بالمونتاج، وظهر إلى جانب ذلك تأثر الكاتب بأدوات السينما من خلال تصوير موقع الأحداث بالصوت والصورة، يقول الراوي:" هناك تغذية الموقع بدماء جديدة باستمرار وبمعدات متنوعة متوسطة وخفيفة وبضعة دبابات أصبحت رابطة في أركان الموقع وزواياه غارزة هياكلها في خنادق التحصين....وعلى مسافات متفرقة حفرت خنادق قصيرة متقطعة خارج الموقع باتجاه خطوط العدو، ظلت عاطلة فارغة مدة طويلة قبل أن تطل منها رؤوس صواريخ صغيرة قصيرة المدى مضادة للطائرات والدبابات..." [١] ،كما أن الكاتب تأثر بأدوات السينما؛ عندما قام بتقطيع لمشاهد من خلال الانتقال من وصف المشهد من حالة إلى حالة أخرى ، وتجسد ذلك في الفصل الثاني عشر؛ إذ يتم الانتقال من اللقطة الرئيسة إلى اللقطة الصغرى، وبرز هذا الانتقال من خلال انتقال الرؤية من السارد إلى الملازم له، ثم لأبي محمد حتى تصل الرؤية إلى (سامية) التي تعد رمزا للقضية الفلسطينية، ومن خلالها يكون استقطاب جميع الرؤى[٢] ، ويدلف الكاتب بعد ذلك لتجسيد عملية مونتاج من خلال تناوب السرد بين الوصف الداخلي والخارجي للشخصية، وبرز ذلك في وصف السارد لرئيف فيقول:" تصاعدت الدماء حارة إلى وجه رئيف الأسمر.. وأبو محمد يشير إلى حبات الفستق في يده .....لئن كان أبو محمد أسير نظرة ما، فرئيف أسير فستق مكسر...ولكن بدم لا بسكر، منذ صفاء يوم من أيام الجني في ضواحي حلب .....بعض طائرات العدو تقوم بجولة سياحية حقيقية...تتفضل بإفراغ حمولتها من القذائف على غابات الفستق وأصحابها، لتتصاعد رائحة الفستق المكسر باللحم البشري المحروق وبالدماء"[٣] ، وكأن الكاتب من خلال النص السابق يجعلنا

(١) مبارك ربيع : رفقة السلاح والقمر ص١١٢.

(٢) ينظر مبارك ربيع : رفقة السلاح والقمر ص ٧٢ ،٧٨ ،٩٥.....

(٣) مبارك ربيع : رفقة السلاح والقمر ص٦٧.

نشاهد المشهد من الخارج؛ عندما تجسد ذلك في الدماء الحارة على وجه شخصيته، ثم ينتقل بنا إلى ذكرى الفستق الملون بالدم بعد الجولة السياحية، وهذا ما يمحور لنا سر الدماء المتصاعدة لدى رئيف وهي متسقة بوجهه ولا تفارقه.

وفي رواية (حلم المسافات البعيدة) نجد السينما متجسدة في كون الرواية عبارة عن مشاهد متلاحقة يقوم بطرحها السارد حاملا الكاميرا، والرواية بها مشاهد كثيرة رصدها السارد من خلال كاميراته، فوجدنا صمود الجيش العربي الأردني، ورصد العمليات العسكرية، ففي المقاومة نجد قول الراوي: "مذياع المساء جالس في محرابه.. تتوالى عبارات المذيع، تشير لمظاهرات في يافا، وحيفا، والقدس.. ويقرع سمعي خبر مذبحة سطيف في الجزائر"[١] ، ثم يقوم برصد أمكنة المقاومة عندما يقول الراوي: "فيكون لمجموعتنا حراك بين السفوح الجنوبية لجبال أطلس، وهضاب أولاد سيدي الشيخ، وقفار الرمل الشرقية التي يوصلنا إلى وادي الميزاب..." [٢]، ويتوجه السارد بالكاميرا ليرصد لنا صفات المناضلين؛ فيقول:" إن من يتقدمنا رجل طاعن في الزمن، يلتف حول هامته منديل ترتسم عليه خطوات صفراء باهتة ومتباعدة، ملامحه الحنطية ضربتها الشمس.. جبهته تخددها التجاعيد، نظراته الغامضة تلوب بحذر إنه العربي بن صالح"[٣] ، ثم يجسد لنا ثبات الأهالي وصمودهم في قوله:" الثبات في المطارح، أراه فرض عين، وإن اغتسلت بدم أطفالنا كي تحيا الجزائر..." [٤] ، وينتقل بالكاميرا ليصور لنا الجانب

(١) سليمان القوابعة: حلم المسافات البعيدة ص١٥ (دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٧م).

(٢) السابق نفسه ص٢٤.

(٣) السابق نفسه ص٢٥.

(٤) سليمان القوابعة: حلم المسافات البعيدة ص٢٦. وينظر أدوات البناء الفني في رواية حلم المسافات البعيدة لأسامة الشيشيني ص١٥:١٣

الآخر وصفاته؛ فيقول: "سيدي.. قلنا تكاثروا علينا مثل النمل.. قل.. ليس معهم مجندات، ويخرجون من البحر.. معهم طيارات.. هل من المعقول أنهم تدربوا على مهارة القتال في البحر، وعنابر السفن، أم هبطوا علينا من السماء جن وعفاريت مدربين"[١] ، وهناك الكثير من النصوص الداعمة التي استعان الكاتب في مشاهده بالكاميرا المجسدة للرؤى والأحداث منها: (،ص١٥-١٧-٢٢-٢٣-٢٤-٢٥-٣٩-٤٩-٥٩-٦٨-٧٢-٩-١٥٥-١٦٠) التي ختمها المذيع العربي بالنشيد في قوله: "فاشهدوا/ قسمًا بالنازلات الماحقات/ والدماء الزاكيات الدافقات/ نحن ثرنا في حياة أو ممات/ وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر..." [٢] .

وفي رواية (صخب البحيرة) نجد – أيضا – تجسد السينما من خلال الراوي (حامل الكاميرا)؛ إذ تشتمل الرواية على فصول مسماه ب (صياد عجوز، نوة، براري، رحلوا) ويجسد الكاتب فيها تحدي الشخصيات للواقع الأليم الذي تعاني منه الشخصيات؛ ذلك الواقع الذي غير المستقر والمواكب للبحيرة، وتجسيد الكاتب لعدم استقرارها؛ فكأنها الموازي الفعلي لاضطراب الشخصيات في الرواية، وجسد الكاتب ذلك الواقع وأثره في الفصل الأول من خلال قول الراوي:" كان صيادا عجوزا... ربما بسبب تجاعيد وجهه....أحيانا يمرون بقاربه شاردا في عرض البحيرة..." [٣]، وفي القصة الثانية يجسد الكاتب الأثر للواقع من خلال الرياح وتأثيرها، ثم ما نتج عن ذلك من الهروب أو الاتجاه إلى الحلم والأسطورة؛ للبعد عن أزمات الواقع، وما أحدثته النوة، فيقول الراوي:" تأتي النوة وتذهب،

(١) سليمان القوابعة: حلم المسافات البعيدة ص٣٩.

(٢) السابق نفسه ص١٥٦. وينظر أدوات البناء الفني في رواية حلم المسافات البعيدة لأسامة الشيشيني ص١٥:١٣

(٣) محمد البساطي: صخب البحيرة ص١٢ (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨) وينظر القصة بالرواية ص٤٧،٤١،٣٠،٣٠.

تخلف وراءها ما تخلف، ومياه عكرة تغطي المساحات الشاسعة من الأرض البور بامتداد الشاطئ..ونفايات تذروها الرياح، وجثث تظهر من نوة لأخرى..." [١] وفي القصة الثالثة يبين الآراء في الصندوق الذي وجدوه مع الصياد، ويتبعه الحديث عن التطبيع وموقف الشخصيات منه [٢] ، وفي القصة الأخيرة المتجسدة بالفصل الرابع نجد الحديث عن التحديات التي تواجهها الشخصيات في حل الألغاز التي تجسدت في الصندوق وغيره من معالم تجربة الشخصيات الحياتية في الرواية [٣] .

(٢) جمالية النص بين المبدع والمتلقي.

للفن الروائي دور رئيس في التأثير على المتلقي من خلال الكلمات التي تجسد المشاعر الكائنة بداخل الشخصية؛ إذ إن الكلمات تحتوي على دلالات متنوعة؛ وتظهر من خلال المعنى الرمزي؛ الذي تثيره في ذهن المتلقي. [٤] والكاتب المتميز هو من ينجح في استقطاب المفردات التي تجسد تجربته، أو يبدع في روايته من خلال " ما يمكن أن نطلق عليه بالتسامي العاطفي...وفي بعض الحالات يقصد بالتسامي إصلاح الانفعالات وتقويتها" [٥] ، ومن هنا اهتم الروائيون بجذب المتلقي من خلال الصور التي يطرحها المبدع من خلال خياله؛ إذ إن أفكار الكاتب تظهر في الصور التي تتاح له، كما أنه يستطيع من خلالها تجسيد تجربته والتعبير عن مشاعره.

---

(١) محمد البساطي: صخب البحيرة ص٩٩، وينظر القصة الثانية ص١٠٧، ١١١، ١١٥...

(٢) انظر السابق نفسه ص١٢٠، ١٢٧، ١٣٣...

(٣) ينظر السابق نفسه ص ١٤٠،١٤٦،١٥٧...، والبتر السردي في الرواية العربية لخالد البلتاجي ص٣٠٦:٢٩٦.

(٤) انظر ماهر شعبان عبد الباري: التذوق الأدبي ص١٦ (دار الفكر، ط١، ٢٠٠٩م).

(٥) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ص٨٢ (د.ت، دار نهضة مصر للطباعة والنشر).

وستتناول الدراسة ذلك من خلال استعانة الروائيين بأدوات تعمل على جذب المتلقي وإثارة ذهنه من خلال شعرية نصه الروائي الذي تجسد فيه تلك الأدوات وهي: (الحركة، اللون، الاستعارة، الكناية، الأساليب...).

ونجد في رواية (هوس البحر) رصد السارد للحالة النفسية التي تنتاب الأم والابنة؛ فيقول:" أخذتني أيام المدرسة، غرقت بين الكتب...شعرت لأول مرة بإمكاني أن أضحك أو أحلم ...أحاول أن أبدد الخوف الذي بدأ يتسلل إلى نفسي عندما يعلو شجار أمي مع عزت شومان...أقف بمحاذاة النافذة أسمع صوت البحر، أتوسل لهوسه أن يمهلنا قليلا... ومع كل شجار كنت أشعر بشيء من الكراهية"[١]، والنص السابق يجسد لنا الحركة المادية في (يعلو، أبدد، يتسلل، شجار الأم مع زوجها ، حركة البنت عندما وقفت بجانب النافذة..) والحركة المعنوية في (الضحك، الحلم، الكراهية..)، ولا ريب في أن الحركة تعد رافدا في جذب المتلقي، وتفعيل دوره في تأويل النص، كما أن الحركة تعد " وسيلة من الوسائل السريعة التي تسمح للمتلقي بالتحول في مخزونه الثقافي وفق شحنات الخطاب؛ لتفجير مكامن ذاكرته...إنها تمنحه إمكانيات هائلة في الاستجابة السريعة للفهم، وتدفعه لتشغيل الذاكرة بقوة.." [٢] ، إن الكاتبة قد استطاعت جذب المتلقي من خلال لغتها الشاعرية؛ التي أضفت على المعنى الرونق والبهاء، كما أن تلك الشاعرية قد أسهمت بإثارة ذهن المتلقي من خلال مشاركته في التأويلات

(١) راوية راشد: هوس البحر ص٧٦ (الهيئة العامة للكتاب،٢٠٠٢م) وينظر العلاقة بين المبدع والمتلقي في الفن الروائي دراسة وتحليل ونقد لأسامة الشيشيني ص٢٣٨،٢٣٧، الصورة ودلالاتها في روايتي هوس البحر وصمت الرمل ص٢:١٥ لأسامة الشيشيني(كلية اللغة العربية بجرجا، ٢٠٢١،عدد٢٥).

(٢) محمد عيلان: السيمياء والنص الأدبي ص٢٥٢ (جامعة عنابة باجي مختار، الجزائر،١٩٩٥).

التي تركتها الكاتبة لدى المتلقي من خلال نصه الروائي، والنص السابق تجسدت فيه الأفعال الماضية الدالة على اليقين (أخذتني، غرقت، شعرت)، كما تجسد بالنص السابق الإضافة التي أفادت القصر والتخصيص والتأكيد (نفسي، أمي، هوسه)، كما كان بالنص الجمع الذي يدل على الكثرة والعموم والشمول (أيام، الكتب، كل)، وبرز في النص كذلك الأسلوب الخبري الدال على التقرير (أقف، يتسلل، يعلو)، والدراسة ترى أن الكاتبة قد وفقت في تجسيد اللغة المعبرة عن التجربة، والمؤثرة في المتلقي، كما وفقت في دلالة مفردات نصها على الحالة النفسية للشخصيات بداخله.

ويظهر جمال الصورة في الرواية ذاتها في المكان؛ الذي يعد عنصرًا أساسيًا في السرد الروائي؛ إذ يمنح السرد القدرة على تجسيد الرؤية، وأشار إلى ذلك البنيويون؛ فالمكان في الرواية عندهم هو "اللفظ المتخيل، أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعًا لأغراض التخيل الروائي وحاجاته..."[١].

وباستقراء نص الكاتبة وجدنا نصًا لصورة العربة؛ فيقول السارد:" رأيت العربة السوداء تغرس جسدها أمام المنزل مثل طائر خرافي هبط من زمن سحيق، تقطعت أنفاسي، وأنا أحمل أقدامي وأعبر من بين العربة وباب المنزل"[٢]، والنص السابق يجسد لنا حال الشخصية النفسي من خلال وصف المكان، واستعانت الكاتبة بمفردات متنوعة في هذا النص كاللون الأسود؛ الذي يوحي بالحزن وعدم الرغبة والخوف والقلق، والاستعارة المكنية المتجسدة في إضفاء صفات الإنسان على العربة في قوله: (تغرس جسدها) وذلك لتقريب الصورة إلى ذهن المتلقي، كما وجدنا التشبيه؛ عندما شبه العربة بالحيوان الأسطوري الخيالي، وهذا ما جعل

(١) سمر روحي الفيصل: بناء المكان الروائي، الموقف الأدبي صـ١٢ (دمشق العدد ٣٠٦، ١٩٩١).
(٢) راوية راشد: هوس البحر صـ٣٧ (مصدر سابق).

الشخصية ينتابها الكثير من الخوف والقلق، ويظهر ذلك جليًا في قول الشخصية: "شعرت بشيء يضغط على صدري"[(١)]، وازداد هذا الخوف من إضفاء (العجلات) صفات الإنسان، وذلك في قول السارد: "وعجلات السيارة تدهس المدينة الجميلة التي تنفسنا فيها لحظات العشق"[(٢)]. وهذا دلالة على الحزن المخيم لدى شخصيات الرواية، والنص كناية عن القلق والترقب والخوف، وعبر عن ذلك بقوله: تقطعت الدالة على اليقين، والجمع في أنفاسي الدال على العموم، والإضافة في الكلمة نفسها الدالة على الاختصاص وكذلك كلمة أقدامي، وهذا يبين أن النص بلغته قد وظف توظيفا جماليا ليجذب المتلقي صوبه.

ثم تجسد الكاتبة حالة الحزن أيضًا من خلال صورة الباخرة؛ عندما يقول الراوي: "من فوق سلم الباخرة، صنم معطفه ودخان سيجارته يحيط وجهه، انتظرنا حتى نزعت الباخرة جمالها، فاحتضنتها الأمواج... كنا نلوح له كأننا نتشبث بجدار ينهار.. هل استطعنا أن نواجه هذا الرحيل..."[(٣)]، فالنص السابق يشي بدلالات تعبر عن مشاعر الحزن الناجمة من الغربة، واستعانت الكاتبة –للتأثير على المتلقي – بمفردات متنوعة؛ كالحركة المتجسدة في حركة الباخرة ذاتها وحركة الناس وحركة الموج، وكلها تعزز مشاعر الغربة، كما وجدنا التشخيص (نزعت الباخرة جمالها) والتشبيه في (كنا نلوح له كأننا نتشبث بجدار ينهار) وهي أدوات تعبر عن المشاعر الدفينة لدى الشخصيات خلال الرحيل والغربة وتعمق الإحساس بالحزن المكين داخلهم، والدراسة ترى أن الكاتبة تدرك العلاقة الوطيدة

(١) راوية راشد: هوس البحر صـ٣٧.

(٢) السابق نفسه صـ٣٨. وينظر العلاقة بين المبدع والمتلقي في الفن الروائي دراسة وتحليل ونقد لأسامة الشيشيني ص٢٣٨،٢٣٧، الصورة ودلالاتها في روايتي هوس البحر وصمت الرمل ص١٥:٢ لأسامة الشيشيني(كلية اللغة العربية بجرجا، ٢٠٢١،عدد٢٥).

(٣) راوية راشد: هوس البحر صـ٣٧، وينظر الصورة الروائية لعبد المنعم أبو زيد ص١٢٥،١٢٤....

بين الأدب والمجتمع؛ لذا نجحت في اختيار اللغة التي تلائم المتلقي، واستعانت بالألفاظ والأساليب التي أضفت على المعنى الوضوح؛ فوجدنا الأفعال الماضية الدالة على التقرير (انتظرنا، احتضنتها، استطعنا)، كما تجسدت الأفعال المضارعة الدالة على التجدد والاستمرار(يحيط، نلوح، نتشبث، ينهار)، والإضافة التي تفيد الاختصاص (معطفه، سيجارته، وجهه، جمالها..)، كما استطاعت الكاتبة استقطاب المتلقي من خلال التنويع بين الأسلوب الخبري والإنشائي في نصها؛ الذي أفاد تعميق الحسرة لدى الشخصية.

وفي رواية (تفاحة الصحراء) نجد كذلك الحركة المجسدة لحالة الشخصية النفسي؛ إذ يقول السارد:" في الخيمة التف جويدة وفواز وحمدون حول صميدة بعد العمل، قلبوا الجمر في ضوء القمر...سكبوا الشاي...أقاموا حفلة للوافد الجديد على العمل صميدة.....يمزحون معه ...." [(١)] ، فالحركة تمثلت في (قلبوا، سكبوا، أقاموا..) وهي حركة إيجابية؛ تبرز الحب والأمن المستقر لدى الشخصية، وقد جسدت تلك المشاعر من خلال الاستعانة بالأفعال الماضية الدالة على اليقين (قلبوا، سكبوا، أقاموا، التف) وهي تحتوي على حركة أسهمت في واقعية الأحداث فجذبت المتلقي، وكذلك وجدنا الفعل المضارع المجسد للألفة بينهم (يمزحون) والدال على التجدد والاستمرار؛ ومن هنا فالدراسة ترى أن مفردات النص السابق قد أسهمت إبراز الألفة والروح الطيبة بين الشخصيات في النص، وفي الرواية ذاتها نجد شعرية النص من خلال الاستعارة؛ إذ يقول السارد:" وقد انحصرت في الوادي ذي الأرض المنبسطة الكاشفة لكل حشرة فيها، والتي كانت بمثابة الشرك لها، فبدت التلال الصغيرة من بعيد كحوائط مرتفعة تمنعها من الهرب، فسهلت له قنصها....العربة تقتري أكثر من قفزاتها، الرصاصة تتجه نحو

(١) محمد العشري : تفاحة الصحراء ص٥٩ (مركز الحضارة العربية، ط١، القاهرة، ٢٠٠١).

صدرها"[١] ، فالنص السابق يبرز لنا مشهد إتمام عملية الصيد والسيطرة على الفريسة، واستعان بالاستعارة عندما ألحق بالغزالة الصفات الإنسانية، وقد وجدنا سمات أخرى في الأسلوب؛ أضفت على المعنى وضوحا وبهاء؛ وبرز ذلك من خلال أساليب التحقيق (قد انحصرت) والإضافة المتجسدة في الاختصاص (قفزاتها، صدرها) والأفعال الماضية الدالة على اليقين (انحصرت، بدت، سهلت) والأفعال المضارعة التي تدل على التجدد والاستمرار (تمنعها، تقتري، تتجه) وهي تدل على الحركة التي أضفت على النص الواقعية، والنص يجسد الترقب، ونجح الكاتب من خلاله في الكشف عن الواقع النفسي وإيحاءاته، كما نجد في الرواية كذلك صورة بيانية للعربة؛ فيقول الراوي:" عفرت العربة الفضاء خلفها، مكونة سحابة من الغبار التفت حوله ومنعت عنه الرؤية، ضاعف سرعته خوفا من الغرق في موج التراب الهائج، دقق النظر أمامه، أبصر كتلة كبيرة تسد عليه الطريق، هبط على الفرامل بقوة..." [٢]، والنص يستكمل الصورة للصائد والفريسة والعربة بعد اقتناصه إياها، ويبرز لنا الكناية من خلال قوله: الغرق في موج التراب؛ للدلالة على الفضاء الفسيح والشول، ثم صور هذه العربة بالضفدع في قوله:" صاروخ الانفجار المدوي حمل العربة، جعلها تتقافز مثل ضفدع كبير هائج"[٣] ، كما استعان الكاتب بالأفعال الماضية الدالة على اليقين (عفرت ، التفت، منعت، ضاعف، دقق، أبصر، هبط) والدراسة ترى أن الكاتب قد نجح في اختيار الكلمة بعناية؛ فكل كلمة من الكلمات السابقة؛ تجسد المنطوق الدلالي لها؛ وتتسق مع التجربة وواقع النص .

(١) محمد العشري : تفاحة الصحراء: ص٩.

(٢) السابق نفسه : ص١٣.

(٣) محمد العشري : تفاحة الصحراء ص٦٩، وينظر الصورة الروائية لعبد المنعم أبو زيد ص٥١، ١٣٩،١٢٣....

وفي رواية (البيت) نجد التوظيف الماتع للون وأثره في مفردات النص الروائي، وتجسيد الحالة النفسية للتجربة؛ فيقول السارد:" وأشعلت النار الحمراء سواد الليل، مازلت أتذكر صوتها وهي تلتهم جدران وأبواب وشبابيك البيوت، وما زلت أراها مشتعلة في أحلامي، وأسمع صوتها المتوحش في سكون الليل.." [1] ، فالنص السابق يجسد لنا صورة حزينة تتذكرها الشخصية؛ فالنار واشتعالها والتهامها للجميع؛ توافق مع نجاح الكاتب في تجسيد اللون المعبر عن هذا المشهد الحزين؛ فاللون الأحمر يشير الخوف والرهبة والتنبؤ بالمصائب، كما أن عبارة (سواد الليل) تؤكد المنطوق الرمزي لهذا المشهد، والإضافة فيها توحي بالانهيار ، والتعبير بتلتهم يجسد ذلك الانهيار الذي لم يختص بالواقع فحسب، وإنما تجاوزه ليشمل الأحلام، كما نجد في الرواية ذاتها مشهدا للموت وآثاره على الشخصيات؛ إذ يقول: السارد:" أجساد داخل جدران البيوت الطينية تعوي من الألم، تعض في الأرض، وتحفرها بأظفارها، تصب فيها وجعا قاسيا فوق قدرة احتمال جسد إنسان، أجساد هزلت من كثرة تقيؤها ما بداخلها، بعضها لم يحتمل القيء والإسهال ، والبعض الآخر يقاوم في يأس"[2] ، وقد أثارت الكاتبة ذهن المتلقي من خلال الأساليب التي عبرت عن الدلالات المجسدة للمشهد الروائي؛ فوجدنا تصوير الألم بداخل الشخصيات من خلال الأفعال المضارعة الدالة على التجدد والاستمرار (تعوي، تعض، تحفرها) وكذلك الفعل الماضي الدال على تيقن الحدث (هزلت) والنص كناية عن المعاناة والألم الذي لا يندمل لدى الشخصيات.

والدراسة ترى أنه يحمد للروائيين الاعتناء بتجسيد الدلالات التي تعبر عن مكنونات الشخصية، واختيار الألفاظ المعبرة عن ذلك بدقة وعناية، واتساق

(١) بهيجة حسين: البيت ص٣١ (الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٢).

(٢) السابق نفسه : ص٤١، وينظر الصورة الروائية لعبد المنعم أبو زيد ص١٠٣،٨١...

مفردات الصورة في إبراز المنطوق الدلالي للنص الروائي، ومن النماذج المعبرة عن ذلك؛ رواية (سأهبك مدينة أخرى) فمن خلالها نجد قدرة الكاتب على إثارة ذهن المتلقي من خلال شاعريته؛ فلغته أضفت على الرواية رونقا؛ إذ استطاع رسم صورة للندن بها تناسق يعينه على اكتناه ما يجيش في صدر الشخصيات من مشاعر مختلفة؛ فيقول الراوي:" جاء موعد ذهابنا، وخرجت ليندا أمام البيت لوداعنا، حاملة آدم بين ذراعيها، وكان الجو صحوا، والسهول تمتد فسيحة أمام البيت، يغسلها الضوء، وتحف بها أشجار السنديان، ويشق الأفق الذي خلفها سرب من الطيور... وكأنني أريد للشمس أن تراه، ولكائنات السماء أن تباركه"(١)، والكاتب يصف تلك المشاعر للشخصيات ممثلة في (ليندا و ساندرا) فيقول:" لليندا جمال هادئ دون إثارة.. وعينان عسليتان يوحي اتساعهما وغزارة أهدابهما بالألفة والأمان"(٢)، وفي موضع آخر يقول واصفا إياها:" امرأة اللحظات الحميمة التي تجيد لغة القلب"(٣)، ويصف (ساندرا) بقوله:" امرأة مصنوعة من جمر مواقد الفكر، قادرة على إطلاق الشرارات التي تضيئ الذاكرة والوجدان"(٤)؛ فالكاتب يمنح نصه الشاعرية؛ ليجعل المتلقي يعيش النص والمشهد المجسد بنصه؛ ففي رواية (هذه تخوم مملكتي) نجد مشهدا شاعريا بعد زواج (خليل الإمام من نرجس) يقول فيه الراوي: "كأنني أغفو فوق بساط الريح المصنوع من أجنحة الملائكة، وأصحو في الصباح على صوت الشحارير ....تشدو فوق العرايش..... ونرجس القلوب ممددة كشعاع النور بجواري...وتسلل من نافذة الشرفة أول شعاع الشمس

(١) أحمد الفقيه : سأهبك مدينة أخرى ص٢٤٠ (رياض الريس للكتب والنشر، لندن، قبرص، ط١، ١٩٩١).

(٢) أحمد الفقيه : سأهبك مدينة أخرى ص ١٣.

(٣) السابق نفسه ص١٠٨.

(٤) السابق نفسه ص١٠٧، وينظر الاغتراب والحلم في أدب أحمد الفقيه القصصي لشعبان عبد الحكيم ص١٥٧،١١١...

في الصباح، وانسكب فوق وجهها، فبدا مبهجا بريئا، يوقظ في ذهني ذكرى لوحة رأيتها ذات سفر، لأميرة أسطورية من أميرات الجمال"[١]، والدراسة ترى أن الكاتب قد نجح في تجسيد رؤيته من خلال أسلوبه الشاعري البلاغي؛ الذي كان له الدور الفاعل في استقراء شفرات النص بيسر؛ فشعرية نصه تجسدت في الحركة والتشبيه والاستعارة والكناية؛ فالكاتب اختار لغته بعناية؛ فجاءت معبرة عن تجربة جملة نصه الروائي.

والدراسة ترى أن النصوص السابقة؛ قد اختار الروائيون لغتها بعناية للتأثير على المتلقي؛ فهي ألفاظ لها دورها في فك شفرات النص ، وما يحيط بالشخصيات من مشاعر؛ فالكلمات كانت لها دلالة ووظيفة فنية في النص الروائي؛ فهي تعبر عن المشاعر والأحاسيس، ونقلها في صورة موحية موجزة ، كما أنها تتميز "بصيغتها التشكيلية وتبعد وظائفها، وكثرة علاقاتها مما يجعلها من أقدر الوسائل على تقديم الرؤية الشخصية، والمزاج المتفرد للكاتب، وعندئذ يصبح دورها حاسمًا في تحديد الأسلوب"[٢]، ومن هنا وجدنا (اللون، الحركة، الأفعال المضارعة والماضية، الأساليب الخبرية، الصوت، التشبيه، الاستعارة، الكناية) ولا ريب في أن تلك الأدوات كانت تمنح المعنى التعدد في المعنى؛ مما أسهم في تذوق المتلقي للنص، وقد أشار"أومبرتوإيكو" إلى أهمية ذلك التعدد في المعنى بقوله:" فاللذة – كل اللذة – هي أن لا يتوقف النص عن الإحالات، وألا ينتهي عند دلالة بعينها...." [٣].

---

(١) أحمد الفقيه: هذه تخوم مملكتي ص٤٠ ((رياض الريس للكتب والنشر، لندن، قبرص، ط١، ١٩٩١)، وينظر الاغتراب والحلم في أدب أحمد الفقيه القصصي لشعبان عبد الحكيم ص١٥٧،١١١...

(٢) صلاح فضل: علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته صـ٢٤٦ (الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٥).

(٣) أومبرتو ايكو: التأويل بين السيميائية والتفكيكية ص١٢ (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ٢٠٠٠).

والدراسة ترى أن الروائيين قد قصدوا اللغة التي استعانوا بأساليبها في إبداعهم؛ حتى يستطيعوا استقطاب المتلقي لنصوصهم، وجذبهم وإثارة ذهنهم من خلال مشاركتهم للنص في دلالاته، والبنية الإيحائية" شيء ينجزه القارئ بعملية فرز من خلال دلالات الإيحاء الواردة في كلمات النص وعباراته بحثا عن النماذج" [١]

(٣) تعدد المسرود

من المتعارف عليه أن تحديد المصطلحات يحتاج إلى تدقيق وإمعان، وعبر عن ذلك (جبور عبد النور)؛ إذ يقول: (لكل علم من العلوم ، أو فن من الفنون، أو حرف من الحروف ألفاظه الخاصة التي تدل على أمور معينه، يطلق على مجموعها اسم: مصطلح: مثل مصطلح التاريخ: مصطلح الأدب ..، مصطلح الفلسفة) [٢]

وقد أشار " فؤاد زكريا " إلى أن الحقائق العلمية في تطور مستمر لا تكف عن التطور [٣]؛ إذ إن ثبات الأشياء يؤدي إلى جمودها وانتهائها، والأمر كذلك نجده في الفنون الأدبية فهي في تطور لمواكبة تطورات العصر" والأنواع الأدبية –كأحد هذه المصطلحات – مفاهيم مرنه، ومتطورة بمعنى أنها تتطور من عصر إلى عصر، ومن مدرسة إلى مدرسة، ومن كاتب إلى كاتب وكل عمل جديد – خاصة إذا كان أصيلا – يضيف إلى النوع وكل كاتب متميز يغير من طبيعة النوع ومن ناحية أخرى يدخل ويستعير منها تقنيات وموضوعات جديدة تغير من طبيعته، والنوع الأدبي يسعى دائماً أن يكون في علاقات متبادلة مع الأنواع والفنون المجاورة وغير المجاورة؛ ولذا يظل دائما في تغيير مستمر وأمام هذا التغيير الدائم للنوع الأدبي يسعى النقاد إلى ضبط مصطلحاتهم وتنميتها بحيث

(١) روبرت شولز: اللغة والخطاب الأدبي ص١١١ (المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٣).
(٢) جبور عبد النور المعجم الأدبي صـ٢٥٢ (ط١ – دار العلم للملايين – بيروت –١٩٧٩).
(٣) انظر فؤاد زكريا. التفكير العلمي صـ٢٥ (ط٣ – ذات السلاسل – الكويت – ١٩٨٩).

تنجح في متابعة النصوص الجديدة"[١] .

والدراسة تعني بتعدد المسرود؛ تواجد الأدوات الفنية للقصة القصيرة في الرواية كالتركيز والتكثيف؛ فضلا عن احتواء الرواية لمجموعة من القصص القصيرة ؛ إلى جانب الحكايات؛ التي ينبع من خلالها مجمل النص الكلي للرواية.

ففي رواية (رفقة السلاح والقمر) نجد أن النص الروائي يتكون من قصتين؛ تهتم الأولى بالحرب النزيهة (الحرب العربية) لدفاعها عن الأصول" خطوات العزم والتصميم ...أسلحة الحق مشرعة، .حماة العروبة، حماة الإسلام، حماة الحق، المجد لكم.." [٢] ، بينما القصة الأخرى عرفت بالحرب القبيحة – حرب الهند الصينية – لأنها لا تعود بنصر، وجسد الراوي ذلك في قوله:" آه يا ابني يا سلام، آه على وجوه لطختها الأوحال في جهاد غير الجهاد، في أدغال الهند الصينية...بطولات في الفراغ ضاعت يا ابني يا سلام"[٣] فالشيخ (ميمون) يعاني من تلك الحرب التي أجهضت قواه دون فائدة، وباستقراء الرواية؛ تبين أن القصة الأولى تناولت الحديث عن استقبال السوريين التجريدة المغربية عند اتجاهها للحرب، وسيتم التواصل بينها وبين التجريدة الفلسطينية ليتحقق النصر" قيادة هذه الجبهة تعرف الكثير عن إمكانية العدو في هذه المنطقة وطبيعة تحصيناته"[٤] ، ونجد وصف المشاعر المخلصة من السوريين للمغاربة في قول الراوي:" لا يدهشني هذا الخلق من أبناء شعبنا العربي، فهو في كل مكان..." [٥] ويرصد الراوي حياة الجنود وانتظارهم للمعركة ثم مواجهة العدو والانتقام منه؛

(١) الحداثة في الرواية المصرية ١٩٧٠-١٩٩٠ ص١٨٦ (بكلية دار العلوم جامعة القاهرة ١٩٩٨م).

(٢) مبارك ربيع: رفقة السلاح والقمر ص ٧،٨.

(٣) مبارك ربيع: رفقة السلاح والقمر ص١٠.

(٤) السابق نفسه ص٦١.

(٥) السابق نفسه ص٥٥.

بعدما كان" لا يكل من محاولة الإنزال بالمظلات خلف المواقع ليدعم قواته المتسربة عبر الخطوط الأرضية، لكنه خسر الكثير..." [١] .

والقصة الثانية تعتمد على الاسترجاعات التي تبرز خطأ الشيخ (ميمون) في اتجاهه صوب حرب الهند الصينية؛ إذ إن الحرب قد تركت آثارا سلبية؛ جعلته يندم على آرائه السابقة في ضياع شبابه – وشباب المغاربة الذين كانوا معه في تلك الآراء– مع حرب لم يكن لها أدنى فائدة؛ لذا بدأ يحاول البحث عن طرق عدة ليشارك – ولو داخليا – مع الجنود في الجولان" أريد أن أكون معكم.. مع جميع الأولاد.. إني معكم جميعا" [٢] ، وقد جسد الشيخ ميمون بصفة متتابعة إظهار خطأ تفضيل حرب الهند الصينية على حرب الجولان؛ بعد رصد الكاتب لمقارنات تفصيلية بين القصتين المعبرتين عن الحربين؛ فالحرب النزيهة كانت لتحقيق" حرية الأرض السليبة، وكرامة الإنسان المشرد"[٣] وأبرز الراوي أن دور المرأة كان داعما لهم" الثورة أيها الرفيق سوت بين الرجل والمرأة في الدفاع عن الحق"[٤]، والدراسة ترى أن القصة الثانية كانت في شكل مغاير للقصة الأولى؛ لكنها تعمل على استمراريته؛ من خلال الاسترجاعات التي تبرز قيمتها، وأبرز الراوي ذلك في قوله:" هيا يا عم ، فرج عليهم ، استعد شيئا من حكايات مغامرات الفتوة في الأدغال الرهيبة الساحرة...أكمل يا شيخ ميمون بخصوبة الخيال وصدق الواقع"[٥]؛ ويتابع الراوي رصد حال الشيخ ميمون عندما تقوم الحرب العربية؛ إذ يحاول الهروب من أحداث الماضي وإعادة تشكيل ذاكرته بما يتسق مع النصر"

(١) مبارك ربيع: رفقة السلاح والقمر ص١٢٢،١٢١.

(٢) ربيع مبارك: رفقة السلاح والقمر ص١٤.

(٣) ربيع مبارك: رفقة السلاح والقمر ص٩٢.

(٤) السابق نفسه ص٧٩.

(٥) السابق نفسه ص١٣٩.

لا يا عم الشيخ ميمون ..هناك حكايات أخرى، يجب أن تخلق في ذهنك المتقد سحرية الأدغال المجوقة وأهوالها .." [١] .

والدراسة ترى أن القصتين كلتيهما يتحدثان عن حدثين مستقلين في النوع؛ لكنهما يبرزان ما يجيش في ذهن العربي من هزائم ماضية تجسدها القصة الثانية، والأمل في الانتصار الذي يجسده أبطال القصة الأولى؛ وقد عبر عن القصة الأولى (الراوي، حرب الجولان، الانتصار، استشهاد القائد بو علي، إصابة رئيف في يده، العهد الجديد، النصر) بينما جسد القصة الثانية (الشيخ ميمون، حكاية الحرب الصينية، اغتيال والد عيسى الرايح، الغارة على أطفال ابتدائية أبو سعد..) ويعتمد الكاتب فيها على الاسترجاع، ويعبر من خلالها عن هزائم الماضي.

ونجد – كذلك – تعدد المسرود من خلال تنوع المستويات؛ ففي رواية (كهف الفراشات) نجد المستوى الواقعي يناظر المستوى الأسطوري، ويجسد المستويان جملة النص الروائي، هذه الرواية بمستوييها كانت نابعة من قصة قصيرة للكاتب تسمى الفراشات القصيرة[٢]، وكذلك رواية (لم نعد جواري لكم)؛ إذ تكونت الرواية من ثلاث قصص (قصة ايفيت وفاروق) وقصة (سهى وبشار) وقصة (سميرة وربيع) وكل قصة تعد مستقلة بذاتها في عرض أحداثها؛ لكن الراوي كان واحدا، وهذا ما أشارت إليه الدراسة ؛ من أن الروائي الواحد قد يكون الراوي لديه في جميع رواياته؛ فالحدث مختلف؛ لكن البطل متواجد في جميع النصوص لتحديد رؤية معينة تجاه الأفكار التي تكترث بذهن الروائي. [٣]

(١) ربيع مبارك: رفقة السلاح والقمر ص١١٧.

(٢) ينظر إبراهيم فرغلي: رواية كهف الفراشات ص ١٣٢،٩٥،٦٥،٣٨،٣٦،٣١،١٦..(دار ميريت للنشر والمعلومات، ط١، ٢٠٠٣)والبتر السردي في الرواية لخالد البلتاجي ص٢١٢:١٩٨.

(٣) انظر سحر خليفة: لم نعد جواري لكم ص١٧٠،١٠٣،٧٧،٣٣،٥..(الآداب، بيروت)

نخلص مما سبق إلى أن التقنيات الفنية تكون مرنة في يد الروائي؛ لذا يعمل – دوما – على تنوعها في إبداعه؛ لأنها تعد بمنزلة إحدى الأدوات التي يستطيع من خلالها تجسيد الواقع، وكان ازدهار تلك التقنيات نابعا من تطور معطيات العصر؛ لذا فالنص الروائي أضحى يستعين من خلال الروائيين بأدوات فنية من الفنون الأخرى، فوجدنا وجود الأدوات التي تتوفر بالسينما والشعر والتعدد متجسدة في النص الروائي، وهذا ما يؤكد لنا مرونة القالب الفني للرواية؛ مما يسهم في إبراز التجربة لدى المتلقي والتعبير عنها بيسر.

الخاتمة

الحمد لله الذي أنعم عليّ بفضله فأتممت هذه الدراسة؛ التي اجتهدت فيها؛ لأتلمس تجليات دور التقنيات – المنوط دراستها – في تجسيد النص الروائي.

وقد جسدت الدراسة الترابط بين الأفكار والعناصر الفنية؛ إذ إن الرواية لا تعرف – فقط – بمضمونها، ولكن ببنائها الذي يعد بمنزلة "إنجاز لغوي في شريط تخيلي يعالج أحداثًا خيالية في زمان معين، وخير ممدود، تنهض بتخيله شخصيات يصمم هندستها مؤلف او راو" (١).

وهذه أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة:

١ – مرونة الطابع الفني للرواية، واستجابتها لمعطيات العصر وتطوره؛ إذ وجدنا آليات حديثة كانت هي صلب العمل الروائي من بدايته وحتى نهايته، وذلك كبنية النظير التي تجسدت في تناوب الأصوات في النص الروائي.

٢– نجاح الروائيين في التأثير على المتلقي واستقطابه؛ من خلال عتبات النص في رواياتهم؛ تلك العتبات التي جسدت الكثير من التساؤلات، كما في العنوان، كما أنها جعلت المتلقي مشاركا للنص الروائي؛ من خلال تأملاته للوحة الغلاف، ومحاولة تفسيرها، ثم متابعة النص والقيام بتحليلها.

٣– اعتماد الروائيين على توظيف الصورة توظيفًا جماليًا؛ ليتمكنوا من رسم المشاعر؛ وبرز ذلك من خلال اللغة الانفعالية، وهذا ما أضفى على العمل الروائي النشاط الجمالي، وبرز ذلك في جمالية النص بين المبدع والمتلقي.

٤– استخدام الروائيين للغة المجسدة للتجربة الروائية، وتجسد ذلك في الاستعانة بالألفاظ والأساليب؛ إذ جاءت لتعبر عن خصوصيتها من خلال تجسيدها للمواقف والآراء والتوجيهات.

---

(١) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية صـ٢٥٦ (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٨٠م).

٥- لامست النصوص المختارة في الدراسة؛ آلام الإنسان ومعاناته؛ لذا وجدنا أساليب أخرى بجانب التقنية المنوط دراستها؛ وذلك نحو الأساليب المعبرة عن النفسيات والصراعات الداخلية.

٦- تبين دور الزمان والمكان في إبراز الواقع السياسي والاجتماعي؛ حيث تفاعل الكتاب مه هذه البيئة، فجسدوا فضائلها وأرشدوا إلى عيوبها.

٧- أبرزت الدراسة أن هذه التقنيات الحديثة لم تكن شتاتًا في الأعمال الروائية، بل كانت صلب الرواية من البداية حتى النهاية، فضلاً عن جذبها للمتلقي.

٨- نجح الروائيون في التعبير عما يمور بداخل الشخصيات؛ وكان ذلك عاملاً من عوامل إقناع القارئ بالصدق في رسم الشخصيات.

٩- ربط الروائيون بين عناوين إبداعهم الروائي والمضمون المتجسد في هذا الإبداع.

١٠- اعتمد الروائيون في استخدام هذه التقنيات على التنوع الداخلي في الأساليب لجذب المتلقي؛ فوجدنا الزمن الإطار والأسلوب النفسي، واللغة الانفعالية، واللغة التسجيلية.

١١ - تمكن الروائيين من فنهم؛ إذ استطاعوا تجسيد إبداعهم من خلال تضافر العناصر الفنية؛ وهذا ما أسهم في إبراز الفكرة إلى المتلقي بيسرٍ.

١٢ -احتوت روايات الدراسة على غالبية الشخصيات الموجودة في المجتمع، وهذا ما جعلها قريبة من المتلقي؛ لأنه يرى فيها قطعة مأخوذة من حياة المجتمع وسلوك أفراده، وهذا يحمد لهم؛ فالروائي الناجح هو الذي يجعل من آلامه أداة ليعبر بها عن آلام مجتمعه.

١٣ - ربط الروائيون بين عنوان إبداعهم الروائي والمضمون الكلي لتلك الإبداعات؛ كما تبين ذلك في فصل عتبات النص.

١٤ – توفر تقنيات حديثة في النصوص الروائية، وعدم دراستها دراسة أكاديمية، وذلك نحو تقنية البداية النهاية، وتقنية النظير في الأحداث الروائية للنص من خلال تناوب الأصوات، واشتقاق الرواية من نص قصصي للكاتب، كما برز في رواية (كهف الفراشات)، والزمن الإطار الذي يحكم التجربة الروائية... .

١٥ – مرونة القالب الفني للرواية؛ مما جعله يحتوي على أدوات بنائية من الفنون الأخرى، وذلك كما بينت الدراسة من خلال الحديث عن السينما وجمالية النص الروائي بين المبدع والمتلقي وكذلك تعدد المسرود.

هذه أهم الجوانب البارزة في الدراسة ، والله أسأل أن أكون موفقًا فيما كتبت، وأن ينال هذا الجهد المتواضع القبول، والله من وراء القصد، وهو نعم المولى ونعم النصير.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين

فهرس المصادر والمراجع

أولا : المصادر

١- أحمد الشيخ: الناس في كفر عسكر (الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٢م).

٢- أحمد الفقيه : سأهبك مدينة أخرى (رياض الريس للكتب والنشر، لندن، قبرص، ط١، ١٩٩١).

٣- أحمد الفقيه: نفق تضيئه امرأة واحدة (مطبعة رياض الريس للنشر، لندن، قبرص، ١٩٩١،).

٤- أحمد الفقيه: هذه تخوم مملكتي (رياض الريس للكتب والنشر، لندن، قبرص، ط١، ١٩٩١)،

٥- إبراهيم أصلان: مالك الحزين (ط١، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨٣) .

٦- إبراهيم الكوني : الورم (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط،، ٢٠٠٨).

٧- إلهامي عمارة: الساكن والمسكون (الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٢م) .

٨- إلياس خوري: مملكة الغرباء (دار الآداب، بيروت، ط١٩٩٣،١م).

٩- إلياس خوري: باب الشمس (دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٩٨م).

١٠- بهيجة حسين: البيت (الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٢).

١١- خليفة حسين مصطفى: عين الشمس.(المنشأة العامة للنشر والتوزيع، ط١، طرابلس،١٩٨٣م).

١٢- راوية راشد: هوس البحر ، (الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٢).

١٣- سحر خليفة: لم نعد جواري لكم..(دار الآداب، ط١، بيروت، ١٩٨٨).

١٤- سليمان القوابعة : حوض الموت (جمعية عمال المطابع التعاونية، عمان، ١٩٩٤م).

١٥- سليمان القوابعة:: حلم المسافات البعيدة (دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٧م).
١٦- عبد الرحمن منيف: شرق المتوسط (الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، ط٣ ،٢٠٠٤).
١٧- عبد الوهاب الزنتاني : الفقي مصباح مؤذن الفجر صفحاتً (الملتقى للطباعة والنشر ، ، ط١، قبرص،١٩٩١م).
١٨- عزت القمحاوي: مدينة اللذة (– ط١ – الهيئة العامة لقصور الثقافة – ١٩٩٧ –).
١٩- عمر أحمد جبريل : عودة الثعبان صفحاتً (دار الكتب الوطنية، ط١، بنغازي،٢٠٠٦م).
٢٠- غالب هلسا: البكاء على الأطلال (دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٣).
٢١- غالب هلسا: الضحك (دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان،٢٠٠٣م).
٢٢- ربيع مبارك "رفقة السلاح والقمر (شوسبريس، الدار البيضاء، ط٦، ١٩٩٠م) .
٢٣- محمد البساطي : صخب البحيرة (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨)
٢٤- محمد العشري : تفاحة الصحراء (مركز الحضارة العربية، ط١، القاهرة، ٢٠٠١).
٢٥- وفاء البوعيسى : للجوع وجوه أخرى.(المنشأة العامة للنشر والتوزيع ، ط١، طرابلس،٢٠٠٦م).
٢٦- يحيى يخلف: تلك الليلة الطويلة (الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩١).
٢٧- يحيى يخلف : نشيد الحياة (الهيئة العامة لقصور الثقافة، فبراير ٢٠٠٣).

ثانيًا: المراجع

١- أرسطو: الخطابة ت د: عبد الرحمن أيوب (وكالة المطبوعات، دار القلم، ١٩٧٩م).

٢- إبراهيم أصلان: حول القصة النفسية الحديثة (مجلة الثقافة، القاهرة، العدد ٨٤، ١٩٦٥) .

٣- أسامة الشيشيني : أدوات البناء الفني في رواية حلم المسافات البعيدة: (المجلة العربية للعلوم ونشر الأبحاث،، ٣٠ مارس٢٠٢٠).

٤- أسامة الشيشيني الصورة ودلالاتها في روايتي هوس البحر وصمت الرمل (كلية اللغة العربية بجرجا، ٢٠٢١،عدد٢٥)

٥- أسامة الشيشيني : الرمز ودلالته في رواية حوض الموت (المجلة الدولية للعلوم الإنسانية، كلية الآداب، جامعة حفر الباطن،٢٠٢٢).

٦- أسامة الشيشيني : العلاقة بين المبدع والمتلقي في الفن الروائي دراسة وتحليل ونقد (مجلة العلوم الإنسانية والطبيعية ، السودان، ٢٠٢٣، عدد٢، مجلد ٤).

٧- أومبرتو ايكو: التأويل بين السيميائية والتفكيكية (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ٢٠٠٠).

٨- بيرسي لوبوك: صنعة الرواية (ط١، دار الرشيد للنشر) ترجمة عبد الستار جواد.

٩- ثيودور، زيولكوفسكي: أبعاد الرواية الحديث (المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٩٤م) ت: إحسان عباس وبكر عباس.

١٠- جان بول سارتر: ما الأدب ، (د.ط ، الهيئة المصرية العامة ، ٢٠٠٠).

١١- جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة (وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٧٧) ترجمة صياح الجهم.
١٢-جبور عبد النور المعجم الأدبي (ط١ – دار العلم للملايين – بيروت – ١٩٧٩).
١٣- جيرار جينيت: مدخل لعلم النص ، (دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٦).
١٤- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠م).
١٥- حميد لحميداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية (دار الثقافة البيضاء، ط١، ١٩٨٥).
١٦- خالد البلتاجي: دراسة الحداثة في الرواية المصرية ١٩٧٠-١٩٩٠ بكلية دار العلوم جامعة القاهرة ١٩٩٨م
١٧- خالد البلتاجي : البتر السردي في الرواية العربية، دراسة وتحليل (كلية دار العلوم بالفيوم، ٢٠٠٤).
١٨- خالد حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة ، الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجا (مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض د.ت).
١٩- خيرى دومة : تداخل الأنواع في القصة القصيرة (١٩٦٠ – ١٩٩٠) (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨) .
٢٠- ديفيد لودج: الفن الروائى ، (ط١ ، المجلس الأعلى للثقافة، العدد ٢٨٨ ، ٢٠٠٢) ت: ماهر البطوطى.
٢١- روبرت شولز: اللغة والخطاب الأدبي (المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٣).
٢٢- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (المركز القافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط١٩٩٧،٢).

٢٣- سمر روحي الفيصل: بناء المكان الروائي، الموقف الأدبي (دمشق العدد ٣٠٦، ١٩٩١).

٢٤- شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٤م).

٢٥- شعبان عبد الحكيم: الاغتراب والحلم في أدب أحمد الفقيه القصصي (دار التيسير للطباعة والنشر، ٢٠٠١).

٢٦- شعيب حليفي: مكونات السرد الفانتاتسيتكي ، (مجلة فصول ، المجلد الثاني عشر ، العدد الأول ، ١٩٩٣).

٢٧- شفيع الدين السيد: التعبير البياني (دار الفكر العربي، ١٩٨٣م).

٢٨- صبري حافظ: الحداثة والتجسيد المكاني (مجلة فصول،ع٤، مج٤،١٩٨٤،٢).

٢٩- صلاح فضل: علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته (الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٥).

٣٠- عادل فريحات: مرايا الرواية (دراسة تطبيقية في الفن الروائي) (منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م).

٣١- عالية محمود صالح: البناء السردي في روايات إلياس خوري (شركة الأوسط للطباعة، ط١، ٢٠٠٥).

٣٢- عبد الرحيم الكردي : الراوي والنص القصصي (دار النشر للجامعات، القاهرة، ١٩٩٦م).

٣٣- عبد العال بو طيب: مفهوم الرؤية السردية ، (فصول، مجلد ١١ عدد٤، ١٩٩٣).

٣٤- عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص البنية والدلالة (ط١ ، منشورات الرابطة ، الرباط ، ١٩٩٦) .

٣٥- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٨٠م).
٣٦- عبد المنعم أبو زيد: الصورة الروائية، نماذج من الرواية المصرية المعاصرة (دار العلم، ط١، ٢٠٠٣م).
٣٧- عبد المنعم أبو زيد: النص والنص المغاير ، (ط١ ، مكتبة الآداب القاهرة ، ٢٠٠٣).
٣٨- عبد الله الكساسبة: تجربة سليمان القوابعة الروائية لعبد الله الكساسبة (دار اليازوري للنشر، الأردن، ٢٠٠٦).
٣٩- عماد حاتم : النقد العربي قضاياه واتجاهاته الحديثة (دار الشرق العربى – بيروت – لبنان – ط٢ – ١٩٩٤).
٤٠- عوني صبحى الفاعوري ، مؤنس الرزاز : الرجل الذى لم يرحل – أحياء في البحر الميت نموذجا – (المجلة الثقافية ، عدد ٥٦ ، عمان، ٢٠٠٢)
٤١- فؤاد زكريا. التفكير العلمي (ط٣ – ذات السلاسل – الكويت – ١٩٨٩).
٤٢- قاسم المومني: في قراءة النص (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط١، ١٩٩٩).
٤٣- ماهر شعبان عبد الباري: التذوق الأدبي (دار الفكر، ط١، ٢٠٠٩م).
٤٤- محمد برادة : الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين (دار بن رشد للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨١)
٤٥- محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري ، (دار المعارف، دت).
٤٦- محمد عبد المطلب: بلاغة السرد ، (ط١ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ٢٠٠١).
٤٧- محمد عيلان: السيمياء والنص الأدبي (جامعة عناية باجي مختار، الجزائر،١٩٩٥).

٤٨- محمد فكرى الجزار: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي ، (ط١ ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٨).

٤٩- محمد الهادي المطوي: شعرية عنوان كتاب الساق (عالم الفكر، م٢٨، ع١ ١٩٩٩).

٥٠- مراد عبد الرحمن: التناص وتعدد الدلالة (الثقافة الجديدة، القاهرة، ع ٤٩، أكتوبر، ١٩٩٢م) .

٥١- مصطفى الضبع: استراتيجية المكان، دراسة في جماليات المكان في السرد العربي (كتابات نقدية، عدد ٧٩، اكتوبر ١٩٨٩م).

٥٢- مصطفى الضبع: المغيب والمجسد (رابطة الأدباء في الكويت، ط١، ع٧، ٢٠٠٠).

٥٣- ميشيل رايمون: بصدر التمييز بين الرواية والقصة ، من كتاب طرائق تحليل السرد ، (ط١ ، اتحاد كتاب المغرب ، ١٩٩٢).

٥٤- هنري جيمس وآخرون: نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي (الهيئة المصرية العامة ١٩٨٢) ت إنجيل سمعان، مراجعة رشاد رشدي .

٥٥- هيام أحمد شعبان: أعمال غالب هلسا الإبداعية بين المؤلف والسارد: ، (مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠٠٧).

٥٦- يمنى العيد: في معرفة النص (دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٣).

المحتويات

م	المحتويات	الصفحة
١	الملخص باللغة العربية	٤٢٥
٢	الملخص باللغة الأجنبية	٤٢٦
٣	المقدمة	٤٢٧
٤	الفصل الأول (عتبات النص/ الرؤية والدلالة)	٤٣٣
٥	الفصل الثاني (المجال الزماني والمكاني في النص الروائي)	٤٥٦
٦	الفصل الثالث (تناوب الأصوات في النص الروائي)	٤٦٧
٧	الفصل الرابع (تحول السرد في النص الروائي)	٤٨٠
٨	الفصل الخامس (تداخل الأجناس وتضافرها في النص الروائي)	٤٩١
٩	الخاتمة	٥٠٩
١٠	فهرس المصادر والمراجع	٥١٢
١١	فهرس المحتويات	٥١٩