وزارة التَّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عمَّار ثليجي – الأغواط

كلِّية الآداب واللُّغات

ميدان اللُّغة والأدب العربي

إعداد الطَّالبة : سعاد قرطي

الموضوع:

تقنيَّات السَّرد في رواية (في حضرة العنقاء والخلّ الوفي) لـ : إسماعيل فهد إسماعيل

مذكرة تخرُّج لنيل شهادة الماستر في اللُّغة والأدب العربي

تخصُّص : الأدب الحديث والمعاصر

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللَّقب:	الرُّتبة:	الصِّفة:
بولرباح عثماني	أستاذًا محاضرًا – أ –	رئيسًـــــا
محمود طلحة	أستاذًا محاضرًا – أ –	مشرفًا ومقرِّرًا
أبو بكر مرزوق	أستاذًا محاضرًا – أ –	مناقشًـــــا

السَّنة الجامعيـــــــة : 2018–2019م / 1439–1440هـ

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

﴿وَمَا تَوْفِيقِيٓ إِلَّا بِٱللَّهِۚ عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَإِلَيْهِ أُنِيبُ ﴾

هُود ٨٨

كلمـــة شكـــــــر

الحمد لله الذي أنار لنا درب العلم و المعرفة و أعاننا على إتمام هذا العمل

ونتقدَّم بجزيل الشُّكر و العرفان إلى كلّ من ساعدنا من قريب أو بعيد في إنجاز هذا العمل وفي تذليل ما واجهناه من صعوباتٍ ونخصُّ بالذِّكر الأستاذ الفاضل محمود طلحة الذي لم يبخل علينا بتوجيهاته ونصائحه القيِّمة التي كانت عونًا لنا في إتمام هذا العمل، ولا يفوتنا أن نشكر الأساتذة في قسم اللُّغة والأدب العربي

إهداء

أهدي ثمرة جهدي إلى الوالدين الكريمين أطال الله في
عمرهما، وإلى العائلة الكريمة وجميع الأهل والأصدقاء

مقدِّمـــــــــــة

تعدُّ النُّصوص السَّردية اليوم من أبرز النُّصوص الأدبية المتناولة من طرف النُّقَّاد والدَّارسين، وباعتبار أنَّ الرِّواية من أهمِّ الأشكال السَّردية في عصرنا الحالي فقد احتلَّت الصَّدارة بالدِّراسة والتَّحليل لما تمتاز به من مقوِّمات فنِّية وجمالية على مستوى الشَّكل والمضمون، فشكَّلت بذلك مجالًا خصبًا للدِّراسة، إذ هي من أهمِّ الأجناس الأدبية التي تطرح بطريقتها الفنِّية المتميِّزة القضايا التي تشغل الإنسان، واستطاعت أنْ تعالج الإشكاليات الفكرية والاجتماعية والسِّياسية بأسلوبٍ فنِّي اعتمادًا على السَّرد الذي يعدُّ جوهرًا مهمًّا في النُّصوص الأدبية عامَّةً والسَّردية خاصَّةً، فلكلِّ روائي طريقته المميَّزة في السَّرد وأدواته الفنِّية وكيفية توظيفها وبنائها في العمل السَّردي، من أجل هذا اتَّجهت دراستنا الموسومة بـــ ((تقنيَّات السَّرد في رواية في حضرة العنقاء والخلِّ الوفي)) لإسماعيل فهد إسماعيل ، لمحاولة الكشف عن أبرز العناصر المكوِّنة لبنية النَّص الرِّوائي، وهي: (الزَّمان، والمكان، والشَّخصية)) والتي تعدُّ بدورها من أهمِّ المكوِّنات السردية التي تشكِّل جوهر العمل الرِّوائي.

ومن أسباب اختيارنا لهذا الموضوع فهو محاولة التعرُّف على أهمِّ العناصر المكوِّنة للسَّرد، كذلك كون هذه الرِّواية جديدة على السَّاحة الأدبية، إضافةً أنَّ الدِّراسات الأكاديمية نادرة البحث فيها، ولذلك ننطلق من الإشكالية التي يكمن صياغتها في التَّساؤلات التَّالية:

ماهي الأساليب والتِّقنيات التي اعتمدها الرِّوائي في هذه الرِّواية ؟ وكيف تمظهرت هاته التِّقنيات في الرواية ؟ وإلى أيِّ مدى ساهم كلٌّ من الزَّمان والمكان والشَّخصيات في تكوين معمارها الفنِّي؟

هذه التَّساؤلات سنحاول الإجابة عنها وذلك اعتمادًا على المنهج البنيوي المعتمد على آليتي الوصف والتَّحليل، فهو الأقرب إلى تحليل النُّصوص الرِّوائية وهذا ما يتلاءم مع موضوع دراستنا.

ومن هذا المنطلق توصَّلنا إلى بناء خطة بحثٍ تشتمل على مدخلٍ وثلاثة فصول زاوجنا فيها بين التَّنظير والتَّطبيق معًا مع مقدِّمة وخاتمة حاولنا فيها الخروج بمجموعة من النَّتائج التي توصَّلنا فيها من خلال هذه الدِّراسة.

جاء المدخل بمثابة تمهيدٍ للولوج إلى هذه الفصول.

أمَّا الفصل الأوَّل فعنونَّاه: ((تقنيَّة الزَّمن في رواية في حضرة العنقاء والخلِّ الوفي))، ونتناول فيه مفهوم الزَّمن وكذا المفارقات الزَّمنية التي تجسَّدت عبر تقنيتي الاسترجاع والاستباق، كما قمنا بدراسة وتيرة سرد الأحداث منْ حيث السُّرعة والبطء، وعرضنا مختلف التِّقنيات التي تعمل على تنظيم السُّرعة صنَّفناها ضمن محورين، يعمل الأوَّل على تسريع السَّرد، أمَّا الثَّاني فيعمل على إبطاء السَّرد.

و الفصل الثَّاني والذي جاء موسومًا بـ : ((تقنيَّة بناء المكان في الرِّواية)) استهلَّيناه بمفهوم المكان مرورًا على التَّشكيلات المكانية معتمدين على مبدأ التَّقاطب في تحليل أمكنة الرِّواية التي قسَّمناها إلى ثنائية الإقامة والانتقال.

أمَّا الفصل الثَّالث فجعلناه تحت عنوان: ((تقنيَّة بناء الشَّخصية في الرِّواية))، تعرَّضنا فيه إلى مفهوم الشَّخصية وقدَّمنا فيه تصنيفات للشَّخصية بين رئيسية وثانوية مرورًا بوظيفتها التي تنوَّعت بين شخصياتٍ مساعدة وأخرى معارضة، وكذا الرُّؤية السَّردية للشَّخصيات لنختمها باقتراحٍ للنَّموذج العاملي.

وفي الأخير تأتي الخاتمة بمثابة خلاصةٍ لأهمِّ النَّتائج التي توصَّلنا إليها في بحثنا، وذيَّلنا البحث بملحق احتوى التَّعريف بالرِّوائي وكذا ملخصًّا للرِّواية.

وقد اعتمدنا في بحثنا هذا على مجموعةٍ من المصادر والمراجع المهمَّة التي ساعدتنا في دراستنا للرِّواية منها: كتاب ((بنية النَّص السَّردي من منظور النَّقد الأدبي)) لحميد الحميداني، وكذا كتاب: ((بنية الشَّكل الرِّوائي " الفضاء، الزَّمن، الشَّخصية")) لحسن بحراوي، وكتاب: في نظريَّة الرِّواية (بحثٌ في تقنيَّات السَّرد) لعبد الملك مرتاض.

أمَّا بالنِّسبة للعراقيل والصُّعوبات التي قد تعيق أيَّ باحثٍ أثناء الخوض في غمار بحثه فلم تواجهنا صعوباتٌ كثيرةٌ، عدا ما تعلَّق بإيجاد المصادر الخاصَّة التي تتعلَّق بموضوعنا في إنجاز بحثنا نظرًا لحداثة هذا الموضوع، وكذا حداثة المدوَّنة التي بين أيدينا.

وفي الأخير نحمد الله عزَّ وجلَّ الذي منحنا القوَّة والإرادة لاستكمال هذا البحث، كما أتقدَّم بجزيل الشُّكر وفائق الاحترام والتَّقدير للأستاذ الفاضل محمود طلحة الذي كان له الفضل في إتمام هذا العمل بالنَّصيحة

والتَّوجيه، فقد كان بمثابة المرشد في إزالة اللُّبس والعقبات فجزاه الله عنَّا كلَّ خير وأوصله إلى أعلى المراتب، كما نشكر السَّادة أعضاء اللَّجنة المناقشة التي ستثري هذا البحث بتصويبها لأخطائه حتى يخرج في أحسن صورةٍ.

مـــــــــدخل

لقد عرفت الرِّواية العربية تطورًا كبيرًا منذُ نشأتها في أواخر القرن التَّاسع عشر، والشَّاهد على ذلك تشييداتها السَّردية وتراكم تجاربها وخروجها من النَّمطية النَّثرية في اللُّغة والأسلوب وانفتاحها على آفاقٍ تجريبيةٍ جديدةٍ، حيث تضافرت في ذلك عواملٌ كثيرةٌ ((بعضها تاريخيٌّ وبعضها حضاريٌّ وبعضها ثقافيٌّ، لتدفع بعجلة الرِّواية إلى مأزقٍ تفجَّرت منه الرِّواية الجديدة واتَّخذت لنفسها طرقًا عريضةً تسير فيها، وأنشأت لها عالـمًا رحيبًا تضطرب في مناكبه، وذلك تحت ألف لباسٍ وبوجهٍ فنيٍّ يتشكَّل في ألف صورةٍ وبلغةٍ جديدةٍ تتأسلب بألف أسلوبٍ، فتحت هذه المعطيات المتوالجة المتلازمة، نشأت الرِّواية الجديدة تعبيرًا عن هذا التَّعقيد المعقَّد من مركَّبات العصر، فهي مرآةٌ في رأينا للفكر الإنساني المعاصر في قلقه وتمزُّقه وشكِّه وعبثه وشقائه))[1].

ومنه غدت الرِّواية في العصر الحديث أهمَّ جنسٍ أدبي في تصويرها لواقع الحياة الاجتماعية فاستطاعت بذلك أن تحاكي واقع الإنسان بهدف احتواء همومه وآلامه ورسم استراتيجيته الفكرية والجمالية كون أنَّ القص ما بعد الحداثي ((يحاول أن يقرأ الواقع كما هو بكلِّ تشضيه وتناقضاته، وينقل توتُّرات الشَّارع وصراعات الشَّخصيات الفكرية والنَّفسية كما يحتفي بالمهمَّش والشَّعبي والجماهيري))[2].

وبذلك استطاعت الرِّواية بفضل ما تتمتَّع به من حرِّية التِّجوال في الزَّمان والمكان والأعماق الإنسانية أنْ تتيح للرِّوائي أسئلةً تثيرها الحياة تدور حول "الأنا" وما يعترضها من أزماتٍ في أثناء تشكيل هويتها، ((وقد جاء اختيار الباحث ميدان الرِّواية لأنَّها الفنُّ الأكثر تعبيرًا عن المجتمع شخوصًا، وممارساتٍ، وثقافةٍ، وتوجُّهاتٍ، وهذا لا ينفي تجلِّي ما بعد الحداثة في تجاربٍ إبداعيةٍ عديدةٍ: شعرًا، ومسرحًا، وفنًّا تشكيليًا، ولكنَّ الطَّرح الرِّوائي يكون هو الأبرز في التَّعبير عن حالة الوطن الرَّاهنة، والاقتراب من الذَّات العربية والوقوف على سؤال الهوية المؤرِّق وهي أسئلةٌ مكرورةٌ منذُ مطلع النَّهضة العربية الحديثة))[3]، وبذلك تستطيع الرِّواية أنْ تتسلَّل إلى أعماق الإنسان لتناقش ما يدور في أعماقه فأصبحت خير وسيلةٍ تتيح له الإطِّلاع على ما يقع في أعماقه، فتكشف الحجاب على ما يحاصر

1- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرِّواية (بحث في تقنيات السَّرد)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثَّقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1998، ص51.

2- محمَّد عطية جمعة: ما بعد الحداثة في الرِّواية العربية الجديدة (الذَّات، الوطن، الهوية)، الورَّاق للنَّشر والتَّوزيع، ط1، 2011، ص34.

3- المرجع نفسه، ص39، 40.

إنسانيته، كون أنَّها تتوفَّر على تقنياتٍ سرديةٍ تتميَّز بالرَّحابة والشُّمولية ولها القدرة على تسريد مكونات الذَّات وعناصر الهوية، لاحتوائها على عنصر السَّرد الذي نعدُّه عنصرًا أصيلًا في الرِّواية، فالأُمم على الدَّوام تكون في أمسِّ الحاجة إلى السَّرد لبناء كيانها وتحرير ذاتها من كافة أشكال الهيمنة، فللسَّرد القدرة على تمثيل الأفكار والاعتقادات والتَّعبير عن الأنساق المختلفة ذات العلاقة بالإنسان فعن طريق السَّرد تتشكَّل صورة الإنسان ونفسه ومجتمعه وكلُّ ما يتَّصل به ، فحسب سعيد يقطين السَّرد ((فعلٌ لا حدود له يتَّسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية يبدعه الإنسان أينما وجد وحيث ما كان))[1].

ومنه فالسَّرد هو الطَّريقة أو الأسلوب المعتمد لتقديم الأحداث، حيث تبرز فيه مهارة الكاتب وأسلوبه المتميِّز وطريقة معالجته للقضية التي يطرحها، فتتضافر العديد من التِّقنيات السَّردية والتي يختلف توظيفها من روائيٍّ لآخر، ممَّا يجعلها تتميَّز بنوعٍ من الفرادة بحضور كلٍّ من الزَّمان والمكان والشَّخصيات.

[1]– سعيد يقطين: الكلام والخبر (مقدِّمة للسَّرد العربي)، المركز الثَّقافي العربي، الدَّار البيضاء، ط1، 1997، ص19.

الفصل الأوَّل :

تقنيَّة الزَّمن في رواية ((في حضرة العنقاء والخلِّ الوفي)):

1/ مفهوم الزَّمن

2/ المفارقات الزمنية

3/ الحركات السَّردية

4/ التَّواتر

يعتبر الزَّمن من أهمِّ العناصر المساهمة في بناء الرِّواية بشكل كبير، وتأتي أهمِّيته لأنَّه يؤثِّر في العناصر الأخرى ويعكس عليها، حيث يوضِّح شكل الوحدة السَّردية التي يقوم من خلالها الرَّاوي عرض أحداثه وتقديم شخصياته فهو الذي يضمُّ باقي العناصر السَّردية والرَّابط الحقيقي للأحداث والشَّخصيات والأمكنة، وبالتَّالي يستحيل وجود عمل روائي خالٍ من الزَّمن وللخوض أكثر في ثنايا الزَّمن السَّردي في المدونة الرِّوائية التي بين أيدينا لابدَّ لنا من التوقُّف عند مفهوم الزَّمن بشِقَّيه اللُّغوي والاصطلاحي.

1- مفهوم الزَّمن :

1/1- لغة : جاء في لسان العرب لابن منظور: ((الزَّمن والزَّمان: اسم لقليل الوقت وكثيره وفي الحكم: الزَّمن والزَّمان: العصر، والجمع أزمنٌ وأزمانٌ وأزمنةٌ وزمنٌ، زامنٌ: شديدٌ، وأزمن الشيء: طال عليه الزَّمان، والاسم من ذلك الزَّمن والزمنة، عن أبي الأعرابي، وأزمن بالمكان: أقام به زمانًا وعامله مزامنةً وزمانًا من الزَّمن، الأخيرة عن اللحياني،وقال شمر: الدَّهر والزَّمان واحدٌ، قال أبو الهيثم أخطأ شمر، الزَّمان زمان الرطن والفاكهة وزمان الحرِّ والبرد ويكون الزَّمان شهرين إلى ستَّة أشهر))[1].

فالزَّمن في اللُّغة مرادفٌ للوقت القليل والكثير.

1/2- اصطلاحا: حظي مفهوم الزَّمن وكغيره من المصطلحات باهتمام واسع من طرف الباحثين باختلاف انتماءاتهم المعرفية، فتضاربت بشأنه الآراء حول تحديد مفهوم واحد، فحسب عبد الملك مرتاض ((يظلُّ الزَّمن من أفلاطون إلى أرسطو طاليس ومن كانت إلى برجسون ومن هيسرل إلى ريسل مظهرًا معقَّدًا وملغزًا لا ينتهي إلى الاتفاق حول ماهيته وطبيعته))[2].

وبالرَّغم من ذلك إلَّا أنَّ مفهوم الزَّمن قد اتَّخذ دلالات متعدَّدة فلكلِّ هيئة من العلماء والفلاسفة مفهومها الخاص، فالزَّمن عند أفلاطون: ((تحديد كلِّ مرحلة تمضي بحدثٍ سابقٍ إلى حدثٍ لاحقٍ))[3]، وعند أندري

[1]- ابن منظور: لسان العرب، دار الجيل، بيروت- لبنان، المجلد3، دط، 1988، مادة: (ز- م- ن)، ص48.

2 - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرِّواية (بحث في تقنيات السَّرد)، ص177.

[3]- المرجع نفسه، ص172.

لالاند: ((متصوَّرٌ على أنَّه ضربٌ من الخيط المتحرِّك الذي يجرُّ الأحداث على مرأى من ملاحظ هو أبدًا في مواجهة الحاضر))[1].

والزَّمن في الاصطلاح السَّردي ((مجموعةٌ العلاقات الزَّمنية.. السُّرعة، التَّتابع، البعد...الخ، بين المواقف والمواقع المحكية وعملية الحكي الخاصَّة بهما، وبين الزَّمان والخطاب المسرود والعملية المسرودة))[2]، إذن فالزَّمن عنصرٌ مهمٌ في تكوين العملية الحكائية للرِّواية، وقد ميَّز الباحثون بين زمنين في الرِّواية.

1/ زمن القصَّة: وهو: ((زمن وقوع الأحداث المروية في القصَّة، فلكلِّ قصَّة بداية ونهاية))[3]، أي الزَّمن الذي يرتبط بنظام تسلسل منطقي من خلال ترتيب الأحداث وفق زمن وقوعها.

2/ زمن السَّرد: أو ما يسمَّى بزمن الخطاب وهو ((الذي يقدِّم من خلاله سارد القصَّة، ولا يكون بالضَّرورة مطابقًا لزمن القصَّة))[4].

– إذن لكلِّ زمن نظامه الخاص، فليس من الضَّروري أن يتطابق تتابع الأحداث في الرِّواية مع التَّرتيب الطَّبيعي للأحداث إذ نجدُ زمن القصَّة يخضع للتَّتابع المنطقي للأحداث بينما لا يتقيَّد زمن الخطاب بهذا التَّتابع وهذا ما ينتج عنه " مفارقةٌ زمنيةٌ ".

2/ المفارقات الزمنية : (anachoonles temparoles)

وتحدث عندما يخالف زمن السَّرد ترتيب الأحداث، ويعرِّفها "جيرار جينيت" بأنَّها ((دراسة الترتيب الزَّمني لحكاية ما مقارنةً مع نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزَّمنية نفسها في القصَّة))[5]، أي تهيم ذلك التَّرتيب والتسلسل الزَّمني وإعادة بنائه من جديد بما يتناسب ويلائم النَّص الرِّوائي.

---

[1]– عبد الملك مرتاض: في نظرية الرِّواية (بحث في تقنيات السَّرد)، ص172.

2– عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السَّردية في الرِّواية (دراسة في ثلاثية خيرة شلبي)، عين للدِّراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2009، ص103.

[3]– محمَّد بوعزة: الدَّليل إلى تحليل النَّص السَّردي (تقنيات ومناهج)، دار الحرف للنَّشر والتَّوزيع، طنجة–المغرب، ط1، 2007، ص69.

[4]– المرجع نفسه، ص69.

[5]– جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة: محمَّد معتصم– عبد الجليل الأزدي– عمر حلي، ط2، 1997، ص47.

فالمفارقة الزَّمنية قد تكون استرجاعًا لأحداث جرت في الماضي وذكرت في لحظة الحاضر، وإمَّا أنت تكون استباقًا أو توقُّعا لأحداثٍ لم يصل وقتها بعد.

2-1/ الاسترجاع: (analepse)

وقد ورد فيه عدَّة تسميات من بينها (الارتداد، الفلاش باك، السَّرد الاستذكاري)، وهو أحد أركان المفارقة الزَّمنية ويعدُّ من بين أهم التِّقنيات الزَّمنية السَّردية حيث ((يشكِّل كلَّ استرجاع بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها التي ينضاف إليها حكاية ثانية زمنيًا تابعة للأولى ونطلق من الآن تسمية ((الحكاية الأولى))، على المستوى الزَّمني للحكاية الذي بالقياس إليه تتحدَّد مفارقة زمنية بصفتها كذلك))[1].

فالسَّارد يوقف عملية السَّرد ليعود إلى الوراء لاستعادة أحداث وقعت في الماضي ويوظَّفها في الحاضر، إذن ((كلُّ عودة للماضي تشكِّل بالنسبة للسَّرد استذكارًا ليقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة من النُّقطة التي وصلتها القصَّة، ومن بين الأنواع الأدبية المختلفة تميل الرِّواية أكثر من غيرها إلى الاحتفال بالماضي واستدعائه لتوظيفه بنائيا عن طريق استعمال الاستذكارات التي تأتي دائمًا لتلبية بواعث جمالية وفنِّية خالصة في النَّص الرِّوائي))[2].

وقد تجلَّت مظاهر الاسترجاع بشكل واضح في المدونة الرِّوائية التي بين أيدينا، حيث ترتكز على آلية السَّرد الاسترجاعي، وتعتمد بشكل أساسي على الذَّاكرة، حيث يسرد لنا منسي ابن أبيه سيرة حياته على شكل رسالة يكتبها لابنته زينب والتي انطلق فيها من طفولته.

ولإبراز جمالية هذه التِّقنية والتي – كسر من خلالها الرَّتابة الموجودة في النَّص الحكائي – سنحاول استخراج الاسترجاعات بمختلف أنواعها.

[1]– جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص60.

[2]– حسن بحراوي: بنية الشَّكل الرِّوائي (الفضاء، الزَّمن، الشَّخصية)، المركز الثَّقافي العربي، الدَّار البيضاء– المغرب، ط1، 1990، ص121.

1-1-2/ الاسترجاع الخارجي: (l'analepse extern)

الذي يقع قبل بداية الرِّواية أي ((ذلك الاسترجاع الذي تظلُّ سعته كلُّها خارج الحكاية الأولى))[1].

وبعبارة أخرى ((هو ما كانت فسحته الزَّمنية واقعة خارج نطاق زمن الحكي أي بمعنى أنَّه لا يدخل من حدود نقطة البداية التي ينطلق منها حاضر القصة))[2]، ونستطيع أن نبيِّن أنَّ ((الاسترجاعات الخارجية يمكن أن تُصنَّف في خانة الذِّكريات، لأنَّ السَّارد أو الشَّخصية يقوم باستحضار مواقف زمنية ماضية لا صلة لها بجوهر الحكاية الأولى، وأنَّها غير ذات أهمية من حيث وظيفتها في التَّوضيح))[3].

ونعرض فيما يلي بعض النَّماذج التي يظهر فيها هذا النوع من الاسترجاع.

بقول الرَّاوي: ((وهي في الثَّامنة من عمرها علَّمها أبوها لعبة الشِّطرنج، تتذَّكر طفولتها تلك، ما أن تنتهي أمُّها من وضع حجرات الفحم فوق تبغ الأرجيلة يبادر أبوها يسحب لصدره نفسًا عميقًا ينفثه عبر منخريه يبادر بصف حجار الشِّطرنج فوق رقعتها، أوان المبارزة يا عهود، أنا جاهزة أبيض أم أسود، اعتادت عهود تختار اللَّون الأبيض، أخوها سعود لا يتحمَّس للعبة أختها جود لم تكن ولدت بعد، أجلس قبالة أبي أنغمر بدخان تبغه أيُنا يهزم غريمه، فإن اقتربت لحظة هزيمتها كشَّ ملك حيث لا مفرَّ من التَّسليم خطفت ملكها ركضت به بعيدًا، لن أسمح لك بقتل الملك، يضحك أبوها لدرجة السُّعال يتمالك صدره، يعبُّ نفسًا تبغًا))[4].

وفي نموذج آخر تعود عهود لتسترجع محطَّةً من ذكرياتها في الصِّغر تقول: ((أتذكَّر ما قبل عشرين سنةً كان أبي يصحبنا جميعًا للعشاء والسَّهر خارج المنزل مرَّةً كلَّ شهرٍ، أيامنا تلك النَّاس غير، مطاعم الفنادق غير، غالب الأحيان تضظرُّ لحجز طاولتك قبل يومٍ أو يومين من شدَّة الزَّحمة، هناك فرقةُ موسيقية لكلِّ فندقٍ. شفَّ صوتها أكثر، أتذكَّر أبي وهو يراقص أمي أو يراقصني))[5].

---

[1]- جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص60.

2- نفلة حسن أحمد العزي: تقنيات السَّرد وآليات تشكيله الفنِّي (قراءة نقدية)، دار عيداء للنَّشر والتَّوزيع، عمَّان، ط1، 2011/1432، ص52.

[3]- عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السَّردي، دار الكتاب الحديث، القاهرة- مصر، ط1، 2001، ص100.

[4]- إسماعيل فهد إسماعيل: في حضرة العنقاء والخلِّ الوفي، الدَّار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2014، ص88.

[5] - الرِّواية، ص170.

كلُّ هذه الاسترجاعات جاءت خارج حدود الرِّواية، حيث يتَّضح أنَّ الرَّاوي قام باسترجاع بعض المحطَّات من ذكريات زوجته "عهود" في الصِّغر والتي ليس لها تأثيرٌ فعَّالٌ في جوهر الحكاية، إذن فالسَّارد هنا عمد إلى استخدام الاسترجاع الخارجي ليقدِّم للقارئ نبذة عن ماضي الشَّخصية.

2-1-2/ الاسترجاع الدَّاخلي: (l'analepse entern)

وهو الاسترجاع المعاكس للاسترجاع الخارجي، ويقع في ماضٍ لاحق لبداية الرِّواية أي: ((يستعيد أحداثًا وقعت ضمن زمن الحكاية، أي بعد بدايتها))[1].

كما نعني بالسترجاع الدَّخلي بأنْ ((ندرج داخل سياق الحكاية الأولى الأساسية عناصر جديدة غير متأصِّلة فيها، كأنْ يضيف السَّارد شخصيةً جديدةً، ويضيء حياتها السَّابقة عبر إعطاء معلومات متعلِّقة بها، أو أنْ تتمَّ العودة إلى شخصية غيَّبت مدَّةً عن سطح المسار السَّردي، ويقدِّم للقارئ ملاحظات بشأنها، أو أنْ تقوم شخصية داخل الحكاية الأولى بسرد حكاية تتعلَّق بموقفٍ ما))[2].

ونجد مثل هذا النَّوع من الاسترجاعات الدَّاخلية في الرِّواية والذي تمثَّل في استعادة السَّارد لماضي عددٍ من الشَّخصيات، والنَّموذج الدَّال على ذلك عند ظهور شخصية "هادي علوان"، والذي كان مصدر إزعاجٍ لمنسي حين أخبره أنَّ كنية بن أبيه تعني أنَّه لقيطٌ، فأصرَّ "سليمان الياسين" على معرفة مصدر المعلومة يقول "منسي": ((ذكرتُ له اسم هادي علوان. الأخير طالب سنة أولى مثلي، هزيل البنية، تبدو دشداشته كأنَّها تفيض عليه، سريع الحركة، تخالُه يتواجد في كلِّ مكانٍ داخل المعهد، كلَّ ما اختلى اثنان لتبادل حديثٍ خاصٍ كان ثالثهما خلسةً، يصفه البعض بالفضولي، آخرون يسمونه المتلصِّص، لعلَّ صفة طفيلي تناسبه أكثر، بدءًا تقبَّلتُ شخصيته على عواهنها، أوَّلت غرابة سلوكه بصفتها محاولات بائسة لإثبات الذَّات))[3].

زوَّدنا هذا المقطع السَّردي بمعلومات عن ماضي شخصية "هادي علوان" عبر إعطائنا مواصفات متعلِّقة به.

[1]- عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السَّردية في الرِّواية (دراسة في ثلاثية خيرة شلبي)، ص112.

[2] - عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السَّردي، ص98، 99.

[3]- الرِّواية، ص19.

ويعود الرَّاوي في نموذجٍ آخر لاسترجاع ذكريات عاشها مع عهود في دمشق يقول: ((دأب ذهني يناوربي يستذكر لحظات عشناها هناك، عين الخضرا والمغارة المتشرِّفة، كافيتيريا فندق الشَّام وطاولة المقعدين، مقام السَّيدة زينب، رائحة نشارة الخشب في سوق النجَّارين، قارئة الطَّالع الغجرية))[1].

نلاحظ من خلال هذا المقطع أنَّ زمن السرد الحاضر انقطع واستدعى الماضي ووظَّفه في الحاضر السَّردي من خلال استحضار بعض الذِّكريات التي وقعت في ماضٍ لاحقٍ لبداية الرِّواية.

2-2/ الاستباق: (prolepse)

أو ما يسمَّى بالسَّرد الاستشرافي وهو ثاني تقنية من تقنيات المفارقة الزَّمنية يعرِّفه جيرار جينيت بأنَّه: ((كلُّ حركة سردية تقوم على أنْ يُروى حدث لاحق أو يُذكرُ مقدَّمًا))[2].

إذن فوظيفة الاستباق هي التنبُّؤ بالمستقبل، وذلك بتقديم حدثٍ لم يصل إليه السَّردُ بعد.

((ويقضي هذا النَّمط من السَّرد بقلب نظام الأحداث في الرِّواية عن طريق تقديم متواليات حكائية محلَّ أخرى سابقة عليها في الحدوث، أي القفز على فترة من زمن القصَّة وتجاوز النُّقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتَّطلُّع إلى ما سيحصل من مستجدَّات في الرواية))[3].

وهناك شكلان للاستباق ((استباقٌ كتمهيدٍ وآخر كإعلانٍ)).

2-2-1/ الاستباق كتمهيد (الإيحائي):

ويأتي هذا النَّوع من الاستباقات ((بشكلٍ ضمني وغير صريحٍ، إذْ يتمُّ التطلُّع على ما هو متوقَّعٌ أو محتملُ الحدوث عن طريق وجود علامة أو إشارة تمهِّد لوقوع حدثٍ لاحقٍ مستقبلًا))[4].

---

[1]- الرِّواية، ص158.

[2]- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص51.

[3] - حسن بحراوي: بنية الشَّكل الرِّوائي، ص132.

[4]- نفلة حسن أحمد العزي: تقنيات السَّرد وآليات تشكيله الفنِّي (قراءة نقدية)، ص72.

وبالتَّالي تخلق هذه التَّلميحات أو الطَّلائع حالةً من الانتظار والتطلُّع لوقوع الأحداث، وخير مثالٍ لهذا النَّوع من الاستباق هو استقراء قارئة الطَّالع الغجرية والتي كانت بمثابة تلميحات أو تمهيدات لحدوث زواجٍ وطلاقٍ ثاني لعهود، حيث تقول: ((هناك خبرة زواجين ردَّدت عهود بمنحى المفارقة. لعلَّ وعسى. حدجتها المرأة محذِّرةً، عادت لودعها، أخذت تعيد صفَّه بطرف إصبعها الخنصر إياه، قبل أن تبادر تجمعه غمغمت. هناك طلاقٌ. استجابت عهود. طلاق سابق. عادت المرأة حدجتها محذِّرةً. حديثي عن القادم. عقدت عهود حاجبيها مستنكرةً، أزمعت تقول شيئًا، لولا إشارةً من يد المرأة. هذا ما قاله الودع))[1].

كان لهذا الاستباق دورٌ مهمٌّ في السَّرد حيث كان بمثابة تمهيدٍ للأحداث القادمة كما أفاد في إثارة ذهن المتلقِّي وجعله في حالةٍ من الترقُّب والانتظار ممَّا أوجد جوًا من التَّشويق، وبالتالي أمكن القول بأنَّ هذا الاستباق حقق غايته في التَّمهيد لحدثٍ لاحقٍ تمثَّل في زواج عهود من منسي وطلاقها للمرَّة الثَّانية.

2-2-2/ الاستباق كإعلان:

وهو الاستباق الذي ((يخبرُ صراحةً عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السَّرد في وقتٍ لاحقٍ))[2].

أي أنَّه يقدِّم حدثًا موجزًا سيقع حتمًا ويتمُّ التَّفصيل فيه بشكلٍ أكثر ونقف عند مثالٍ لهذا النَّوع من الاستباق والذي يعلن فيه منسي صراحةً على أنَّ الشَّابة الكويتية التي التقاها في المهرجان الذي أُقيم في دمشق ستكون زوجةً له يقول: ((رأيتُ شابتين تقفان جانبًا، الهيئة والسِّمات لابدَّ أن تكونا كويتيتين لعلَّهما تمتَّان لأحد موظَّفي السَّفارة بصلةٍ، هل أخطو إليهما أسألهما أم أنتظر مبادرتهما، أكاد أجزم يا زينب أنَّ الملل بدأ ينتابك وأنت تقرئين أوراقي هذه نتيجة تريُّثي إزاء تفاصيل تتلوها تفاصيل أحدسك تتساءلين ما شأني بكلِّ هذا السَّرد، أقول لك هو شأنك مادامت كبرى الشَّابتين ستكون أمكِ عهود والأخرى خالتك جود))[3].

حقَّق هذا النَّوع من الاستباق هدفه في الإعلان بصورةٍ موجزةٍ لحدثٍ لاحقٍ تمثَّل في زواج "عهود" و"منسي" وإنجابهم لزينب بعد مدَّةٍ من الزَّمن والمتمثِّلة في ستِّ سنوات.

---

[1]- الرِّواية، ص79.

[2]- حسن بحراوي: بنية الشَّكل الرِّوائي، ص137.

[3]- الرِّواية، ص41.

نورد مثالًا آخر للاستباق الذي وُظِّف للإعلان عن تعرُّض الكويت للاحتلال من قبل جيوش النِّظام العراقي والذي دام لشهور يقول: ((يا زينب حدثٌ مهيمن داهم عزل كويت الدَّخل عن العالم أجمع لسبعة أشهرٍ وثلاثة أسابيع لكنَّه بعزلها ذلك وضعها في القلب من اهتمام العالم كلِّه))[1].

كان هذا المقطع السَّردي عبارةٌ عن إعلان صريح للحدث اللَّاحق والمتمثل في الاحتلال والذي جاء مفصَّلا ومبيَّنًا، فتحقَّق بذلك الاستباق.

3/ الحركات السَّردية: (إيقاع الزَّمن من حيث البطء والسُّرعة)

وهي التِّقنيات التي تقعُ في مستوى المدَّة من مستويات الزَّمن السَّردي، وهي أربع حركات سردية وحسب ما لخَّصه حسن بحراوي أنَّ: ((جينيت أطلق على هذا التِّقنيات الأربع اسم الأشكال الأساسية للحركة السَّردية ويوزِّعها إلى طرفين متناقضين وطرفين وسيطين، أمَّا الطَّرفان النَّقيضان فهما الحذف والوقفة، الأوَّل يكون فيه زمن السَّرد منعدمًا أو أصغر بما لا يُقاسُ من زمن القصَّة، أمَّا الثَّانية فيكون فيها الزَّمن منعدمًا أو يكاد بينما الزَّمن السَّردي ذو اتِّساع كبيرٍ، وأمَّا الطَّرفان الوسيطان فهما المشهد ويكون في غالب الأحيان حواريًا ثمَّ الخلاصة أي السَّرد الموجز الذي يكون فيه زمن الخطاب أصغر بكثير من زمن القصَّة))[2].

1-3/ تسريع السَّرد:

من تقنيات الحركة السَّردية ويحدث حين ((يلجأ السَّارد إلى تلخيص وقائع وأحداث فلا يذكر منها إلَّا القليل، أو حين يقوم بحذف مراحل زمنية من السَّرد فلا يذكر ما حدث فيها مطلقًا))[3].

إذن الهدف من تسريع السَّرد هو تنشيط الحركة السَّردية.

---

[1]- الرِّواية ، ص181.

[2]- حسن بحراوي: بنية الشَّكل الرِّوائي، ص144.

[3]- محمَّد بوعزة: الدَّليل إلى تحليل النَّص السَّردي (تقنيات ومناهج)، ص73.

1-1-3/ الخلاصة: (sommaire)

وهي من أهمِّ الوسائل الاختزالية التي تعمل على تسريع السَّرد، حيث تعتمد الخلاصة في الحكي ((على سرد أحداث ووقائع يفترض أنَّها حدثت في سنوات أو أشهر أو ساعات واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التَّعرُّض للتَّفاصيل))[1]، معنى هذا أنَّ ((الخلاصة تحتلُّ مكانةً محدودةً في السَّرد الرِّوائي بسبب طابعها الاختزالي الماثل في أصل تكوينها والذي يفرض عليها المرور سريعًا على الأحداث وعرضها مركَّزةً بكامل الإيجاز والتَّكثيف))[2].

وتكمن وظيفة هذه الحركة التَّلخيصية في الرَّبط بين أجزاء النَّص وتلاحم مقاطعه.

وللتَّلخيص حسب سيزا قاسم وظائف عدَّة منها[3]:

- المرور السَّريع على فترات زمنية طويلة.

— تقديم عام للمشاهد والرَّبط بينها.

- تقديم عام لشخصية جديدة

— عرض الشَّخصيات الثَّانوية التي لا يتَّسع النَّص لمعالجتها معالجة تفصيلية

- الإشارة السَّريعة إلى الشَّفرات الزَّمنية وما وقع فيها من أحداث تقديم الاسترجاع.

وما يُلاحظُ عن هذه الحركة التَّلخيصية أنَّها عرفت حضورًا قويًا في رواية (في حضرة العنقاء والخل الوفي))، وسنعرض نموذجًا منها ونقف عند المثال الذي مرَّ فيه السَّرد سريعًا على فترات زمنية طويلة، والذي لخَّص لنا فيها السَّارد نبذةً عن حياة عائلة عهود بقوله: ((أبوها تزوَّج أمَّها عام 1948، عمله تاجر قماش، امتلك ثلاثة محلات في المباركية، بعد مرور سنتي زواج رُزقت أمُّها بسعود إياه، تربَّت خمس سنوات قبل إنجابها لها، توقَّفت عشر

1- حميد الحميداني: بنية النَّص السَّردي من منظور النَّقد الأدبي، المركز الثَّقافي العربي للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 1991،ص76.

2- حسن بحراوي: بنية الشَّكل الرِّوائي، ص145.

3- ينظر سيزا قاسم: بناء الرِّواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مهرجان القراءة للجميع، مصر- القاهرة،دط، 1978، ص82.

سنوات ثمَّ حلَّ دور صغرى العائلة جود، هذا جاءت جود دلُّوعة، أبوها ليبيرالي التوجُّه، لا إلزام ولا التزام باتِّباع أنماط سلوكية مقيَّدة، أمُّها على غرار أبيها، أنهى أخوها تعليمه الثَّانوي متفوقًا، تكفَّلته الدَّولة ووفَّرت له فرصة دراسة الهندسة في الولايات المتَّحدة، النَّاس تسافر إلى أمريكا تعود أكثر تحرُّرًا وانفتاحًا، سعود بعدما قضى خمسة أعوام هناك نال لقب مهندس عاد متزمِّتًا))[1].

قدَّم لنا السَّارد من خلال هذه الأسطر المعدودة ملخَّصًا عن عائلة عهود، حيث غطَّى هذا التَّلخيص حيزًا زمنيًا يمتدُّ لسنواتٍ، وبذلك يكون السَّرد أكثر سرعةً ملخِّصًا ذلك دون ذكر تفاصيل تلك المدَّة الزَّمنية.

ونقف عند نموذج آخر وهو العرض السَّريع لشخصية هادي علوان وهو شخصية ثانوية لم يعالج النَّص ظهورها بطريقة تفصيلية، حيث لخَّص لنا السَّارد مدَّة مزاملته إياه، يقول: ((المعني هادي علوان زاملني أربع سنواتٍ معهد دراسات مسرحية ومثلها معهد عالٍ للفنون المسرحية، إثر تسلُّمنا شهادات الباكالوريوس انفرط شمل الطَّلبة صرت لا أره إلَّا لمامًا جدًا، غفلت عن توجيه سؤالي أين تعمل، لعلِّي كنت متيقِّنًا أنَّه ما يزال مباحثيًا اختفى مع حدث الاحتلال عام 1990 ولم يظهر حتى اليوم))[2].

وهنا نكون أمام سردٍ سريعٍ اختزالي وظيفته العرض السَّريع للشَّخصية الثَّانوية، وفي الأخير أمكن القول أنَّ الرِّوائي وظَّف التِّقنية التَّلخيصية بكثرةٍ لكونها من العوامل المساعدة في تسريع السَّرد والدَّفع به إلى الأمام، حيث اتَّخذَت هذه التِّقنية أكثر من وظيفةٍ،

2-1-3/ الحذف: (ellipse)

أو الإضمار أو القطع أو الإسقاط، كما يُصطلح عليه وهو التِّقنية الثَّانية التي يقف عليها تسريع السَّرد ((حيث يلعب دورًا حاسمًا في اقتصاد السَّرد وتسريع وتيرته فهو تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصَّة وعدم التطرُّق لما جرى فيها من وقائع وأحداث))[3].

[1]- الرِّواية، ص76.

[2]- الرِّواية، ص20.

[3]- حسن بحراوي: بنية الشَّكل الرِّوائي، ص156.

إذن فالحذف في الرِّواية المعاصرة يشكِّل ((أداةً أساسيةً لأنَّه يسمح بإلغاء التَّفاصيل الجزئية التي كانت الرِّوايات الرُّومانسية والواقعية تهتمُّ بها كثيرًا، ولذلك بهو يحقِّق في الرِّواية المعاصرة نفسها مظهر السُّرعة في عرض الوقائع في الوقت الذي كانت الرِّواية الواقعية تتَّصف بالتَّباطؤ))[1]، إذن فالرَّاوي يعمدُ إلى حذف العديد من الأحداث، إذْ رأى أنَّها لا تخدم النَّص، والحذف نوعان: الحذف المعلن الصَّريح والحذف الضِّمني.

1-2-1-3/ الحذف الصَّريح: (**explicite de termine**)

وهو ((الحذف الذي نجد إشارات دالة عليه في ثنايا النَّص كأن نقول، بعد عشر سنوات، خلال أسبوع))[2].

أي ((إعلان الفترة الزَّمنية المحذوفة على نحوٍ صريحٍ، سواء جاء ذلك في بداية الحذف كما هو شائعٌ في الاستعمالات العادية، أو تأجَّلت الإشارة إلى تلك المدَّة إلى حين استئناف السَّرد لمساره))[3].

وسنعرض بعض الأمثلة الدَّالة على هذا النَّوع من الحذف يقول السَّارد ((بعد أسبوعين شاهدت حارس البناية العم عبدو يعمل على غسل أرضية شرفة طابقٍ أوَّلٍ إياها مستعينًا بخرطوم المياه، رفعت صوتي صوبه من يكون جارنا الجديد. انفرج فمه بابتسامة عريضة، السيدة عهود هي التي استأجرت الشقَّة))[4].

وفي مثال آخر للحذف الصَّريح يقول: ((مرور سنة وبضعة أشهر منذ الشقَّة، مع بداية ربيع عام 1987 حيث ينشط طوز الكويت بدأت تتدهور صحة أمِّي، صرنا ملزمين نراجع مستشفى الصدري كلَّ عشرة أيام على الأقل))[5].

ومن القرائن الدَّالة على الحذف في المثالين السَّابقين هي ((بعد أسبوعين، مرور سنة)) نجده صرَّح بالمدَّة المحذوفة والمقدَّرة بأسبوعين في النَّموذج الأول وسنة في النَّموذج الثَّاني.

---

[1]- حميد الحميداني: بنية النَّص السَّردي من منظور النَّقد الأدبي، ص77.

[2]- عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السَّردي، ص103.

[3]- حسن بحراوي: بنية الشَّكل الرِّوائي، ص159.

[4]- الرِّواية، ص118.

[5]- الرِّواية، ص120.

2-2-1-3/ الحذف الضِّمني: (implicite)

وهو الحذف الذي لا يظهر في النَّص أي غير مصرَّحٍ به، حيث يقول جيرار جينيت أنَّ ((الحذوف الضِّمنية تلك التي لا يُصرَّحُ في النَّص بوجودها بالذَّات والتي إنَّما يمكن للقارئ أنْ يستدلَّ عليها من ثغرة في التَّسلسل الزَّمني أو انحلال للاستمرارية السَّردية))[1].

أي أنَّه في هذه الحالة لا توجد علامة تشير إلى وجود الحذف، وإنَّما يُفهمُ من السِّياق.

ونقدِّم مثالًا على هذا النَّوع من الحذف، يقول منسي: ((استقبلتني عهود بوجهٍ يُشعُّ فرحًا، لدي خبرٌ يسرُّك، لم أشأ تنغيصها لحظتها، كتمتُ خبري كانت باستقبالي عند باب الشقَّة، أخذاتني من يدي إلى الصُّوفة أجلستني. لا تتفاجأ. تناولت حقيبة يدها، انتزعت مظروفًا أنيقًا، شعار مستشفى هادي يتصدَّر المظروف، أستلُّ أوراقًا أقرأ ما يفيد بأنَّ نتائج فحص الحمل إيجابية، كنت أنت يا زينب، هكذا تلقَّى أبوك نبأ تشكُّلك داخل رحم أمك))[2].

ويظهر الحذف الضِّمني في هذا المثال من خلال القطع الزَّمني المتمثِّل في ذهابها لأداء الفحص في المستشفى فهو حذفٌ غير مُشارٍ إليه ولكن يُفهمُ من سياق الكلام.

2-3 / إبطاء السَّرد :

وهو ثاني تقنية من تقنيات الحركة السَّردية ((وفيه تبرز تقنيتان زمنيتان هما: تقنية المشهد وتقنية الوصف، وهما تقنيتان تعملان على تهدئة حركة السَّرد على النمو – تمامًا – أو بتطابق الزَّمنين: زمن السَّرد وزمن الحكاية))[3].

وبالتَّالي يتوقَّف السَّرد عن العمل عن طريق وقفات وصفية أو مشاهد حوارية تقف في وجه تتابع الأحداث.

[1]- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص119.

[2]- الرِّواية، ص167، 168.

[3]- آمنة يوسف: تقنية السَّرد في النَّظرية والتَّطبيق، المؤسَّسة العربية للدِّراسات والنَّشر،بيروت- لبنان، ط2، 2015، ص132.

1-2-3/ المشهد: (scéne):

وهو من بين التِّقنيات المساعدة في تبطئةالسَّرد وهو: ((المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الرِّوايات في تضاعيف السَّرد، إنَّ المشاهد تمثِّل بشكل عام اللَّحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السَّرد بزمن القصَّة من حيث مدَّة الاستغراق))[1]. أي أنَّ هذا التَّطابق بين الزَّمنين يحدث المشهد في الرِّواية ممَّا يدلُّ على وجود حركة سردية تتَّسم بالبطء.

وفي دراستنا لتقنية المشهد نوزِّعه على نمطين:

1-1-2-3/ الحوار الخارجي: (dialogue)

حيث يفسح الرَّاوي المجال للشَّخصيات لتتحاور فيما بينها، ونقف عند الحوار الذي دار بين حارس البناية العم عبدو وبعض جيرانه في السَّكن، ((بدأ العم عبدو حديثه مسبقًا بزفرة أسفٍ، لولا لقمة العيش ما بقيت منتظرًا وصول جيوش صدَّام حسين، بادره الشَّاب اللُّبناني، أنت متشائمٌ عم عبدو، يا ليت- انبرى الكهل الفلسطيني، الحرب واقعةٌ لا محالة صدام حسين لا يحشد كلَّ هذه الجيوش بلا شيء، اجتهد السوري، لا أظنُّه غبيًا لهذه الدَّرجة، لأنَّ حربه على الكويت تعني نهاية نظامه، ضحك العم عبدو أقترح عليك هاتفه أنصحه بالتروِّي، تدخَّل الكهل الفلسطيني.. للأسف الشَّديد صدَّام حسين أهوج والإنسان العاقل لا يأمن الأهوج، ضحك الشَّاب اللُّبناني قل لي أين هو العاقل))[2].

2-1-2-3/ الحوار الدَّاخلي: (monologue)

وتعتمد تقنية المشهد نمطًا آخر من الحوار وهو الحوار الدَّاخلي، وفيه يطلعنا الرَّاوي على ما يجول في ذهنه ويعبِّر من خلاله على ما يدور في داخله من تساؤلات.

[1]- حميد الحميداني: بنية النَّص السَّردي من منظور النَّقد الأدبي، ص78.

[2]- الرِّواية، ص174.

ونعرض نموذجًا يكشف عن عددٍ من التَّساؤلات التي تدور في ذهن منسي نتيجة التَّوتُّر الذي أصابه إزاء زوجته عهود عندما لم تتَّصل به ((تنابهتني تساؤلاتي، ما الذي شغلها، هل استجدَّ لديها ما يلهيها، لعلَّها صعوبات الخطِّ الدَّولي، عساها لم تتعرَّض لطارئ ما، عسى أختها لم، مكالمتها البارحة أفادت، جود لم تتغيَّب عن امتحاناتها النِّهائية، لديها أسبابٌ تدعوها للبقاء في الشَّام، احتمال وجود معضلة ملزمة لجود، احتمال انسحاب معضلتها على أختها عهود، وسط كلِّ هذه التَّساؤلات ألفيتني أحمِّل نفسي مسؤولية لا مبالاة مترتِّبةٍ عن سذاجةٍ))[1].

كشف لنا هذا الحوار الدَّاخلي بشكلٍ واضحٍ عمَّا يدور في أعماق "منسي" من احتمالات وتساؤلاتٍ متعدِّدة، إذْ أخذ عقله الباطن يؤنِّبه ويحمِّله مسؤولية اللَّامبالاة.

وممَّا سبق نلاحظ أنَّ الرِّوائي وظَّف تقنية المشهد بنوعيه الحوار الداخلي والخارجي، حيث كانت هذه التِّقنية أداةً فعَّالةً في تبطئة حركة السَّرد.

2-2-3/ الوقفة: (pause)

وهي توقُّفات يحدثها الرَّاوي، حيث يلجأ إلى الوصف، وقد ((تتحقَّق هذه الصِّيغة عادةً بإبطاء السَّرد من خلال الوصف، ويكون فيها زمن القصَّة أكبر من زمن الحكاية بصورة واضحة وتكون الوقفة الوصفية ذات كتابة مطلقةٍ لأنَّها تستند لتعطيل فاعلية الزَّمن السَّردي، من خلال تعداد ملامح وخصائص الأشياء))[2].

وبالتَّالي يتوقَّف السَّرد ليحلَّ محلَّه الوصف.

ونعرض بعض النَّماذج والوقفات الوصفية التي تعبِّر عن هاته الحركة السَّردية، والتي تظهر عبر المثال الاسترجاعي الذي يصف فيه منسي شخصية هادي علوان، ويصوِّر لنا فيه ملامحه الخارجية وكذا طباعه الخلقية يقول: ((ذكرت له اسم هادي علوان، الأخير طالب سنة أولى مثلي هزيل البنية، تبدو دشداشته كأنَّها تفيض عليه، سريع الحركة،

[1]- الرِّواية، ص162.

[2]- عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السَّردي، ص102.

تخالُه يتواجد في كلِّ مكانٍ داخل المعهد، كلَّ ما اختلى اثنان لتبادل حديثٍ خاصٍ كان ثالثهما خلسةً، يصفه البعض بالفضولي، آخرون يسمونه المتلصِّص، لعلَّ صفة طفيلي تناسبه أكثر))[1].

استطاع السَّارد من خلال هذا الوصف أنْ يجسِّد لنا الشَّخصية بمظهرها الخارجي والدَّاخلي في آن واحدٍ.

وفي مقطعٍ آخر تبرز لنا الشَّخصية بمظهرها الخارجي فقط ويقول: ((رغم تجاوزه السِّتين، إلَّا أنَّه بقامه أقرب لأن تكون رياضةً، متوسِّط الطُّول، حاسر الرَّأس، شعره الأبيض ببشرته القمحية وعينيه الحادَّتين تذكر من يراه يمثِّل أفلام الأكشن شون كوتري))[2].

حقَّق هذا الوصف الوظيفة التَّزيينية عبر وصفه لشخصية العم فرحان حيث شكَّل وقفةً سردية كون أنَّ الوصف مستقلٌ عن الأحداث السَّردية.

ونقدِّم مثالًا آخر عن الوصف وهذه المرَّة مع وصف المكان يقول: ((أدرتُ عيني في المكان، قاعة فارهةٌ، مصاطبٌ خشبيةٌ طوليةٌ تحتلُّ نصف المساحة، يتوسَّطها ممرٌّ بعرض مترين من مشاهدي الأفلام السِّنيمائية خمَّنت أنَّها مصاطبٌ مخصَّصةٌ لجلوس الجمهور، في الواجهة منصَّةٌ مرتفعةٌ مثل خشبة المسرح، تنتظمها طاولةٌ عريضةٌ خلفها ثلاثة مقاعد جلدية وثيرة، ومقعد رابعٌ من النَّوع ذاته، وُضع عند الطَّرف الأيسر للطاولة، مبعدةٌ يسيرة منها مكتبٌ صغيرٌ بمقعدٍ مناسبٍ))[3].

قدَّم لنا هذا المقطع الوصفي أبعاد المكان وامتدَّ لوصف مكوِّناته وأثاثه حيث جمع بين وصفه للمكان وما يتضمَّنه من أشياء.

وهكذا تنوَّعت الوقفات الوصفية في الرِّواية بين وصفٍ للشَّخصيات بملامحها الخارجية والدَّاخلية وبين وصفٍ للأمكنة من خلال الأمثلة المقدَّمة حيث لعبت دورًا بارزًا في تعطيل السَّرد وإبطائه.

---

[1]- الرِّواية، ص19.

[2]- الرِّواية، ص132.

[3]- الرِّواية، ص321، 322.

4/ التَّواتر: (fréquence)

وهو ثالث المستويات بعد التَّرتيب الزَّمني والدَّيمومة.

حيث يعتبره جينيت مظهرًا من المظاهر للزَّمنية السَّردية، ويعرِّفه بأنَّه: ((علاقات التِّكرار بين الحكاية والقصَّة))[1]، و يتمُّ إحصاء الوحدات السَّردية من خلال تكرارها في النَّص الرِّوائي.

ويمكن حصر التَّواتر السَّردي في ثلاثة أنماط:

4/1 السَّرد المفرد: (singulatif)

أو الحكاية التفرُّدية كما أسماها جيرار جينيت وهو: ((أن يُروى مرَّةً واحدةً ما وقع مرَّةً واحدةً))[2].

أي ما حدث في الحكاية يُعادُ سرده في القصَّة (ح1/ق1)، وكمثالٍ على ذلك نعرض مشهد إجهاض عهود والذي قدَّمه السَّرد مرَّةً واحدةً عبر هذا المثال فقط، ((هذا الذي عصف بها هل هو مجرَّد كابوسٍ، أصغت لداخلها آلامها ليست عاتية مثلما كانت شعورها بالإرهاق أحالها كيانًا متهافتًا فتحت عينيها، فاجأها فمها أطلق صرخة فزعٍ، دماؤها تغطِّي أرضية الحمَّام، تطلَّعت لما بين ساقيها، رأت كتلةً هلاميةً بنِّية اللَّون بحجم قبضة يدٍ يغلِّفها سائلٌ مخاطي، اتَّسع وعيها شمل حالتها، اختضَّ جسدها، انتحبت))[3].

وظِّف التَّواتر المفرد عبر الحدث الذي تمثَّل في إجهاض عهود والذي أخفته عن زوجها وحدث كلُّ هذا مرَّةً واحدةً وتمَّ سرده مرَّةً واحدةً ولم يتكرَّر حيث يُعتبر من الأحداث الثَّانوية بالنِّسبة للأحداث الرَّئيسية.

[1]- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص129.

[2]- المرجع نفسه، ص130.

[3]- الرِّواية، ص90.

4/2 السَّرد التكراري: (répétitif)

وهو أنْ ((يُروى مرَّات لا متناهية ما وقع مرَّةً واحدة (ح ن/ ق1)))[1] ، أي أنْ يُعاد تكرار ما وقع مرَّةً واحدةً في الحكاية على مستوى القصَّة ونعرض مثالًا على هذا النَّوع والذي تمثَّل في تكرار حدث حرب الجيش العراقي على الكويت ((الاحتلال يا زينب حدثٌ مهيمنٌ داهم عزل كويت الدَّاخل عن العالم أجمع لسبعة أشهر وثلاثة أسابيع، لكنَّه بعزلها ذلك وضعها في القلب من اهتمام العالم كلِّه، لا تزمع أوراقي هذه وهي موجَّهةٌ إليك تحديدًا رصد الاحتلال بشموليته، بعد مرور عشرين سنةً))[2].

تكرَّرت الأحداث التي تسرد زمن الاحتلال أكثر من مرَّةٍ وجاء هذا المقطع يعبِّرُ عن معاناة الكويت مع الاحتلال الذي دام لأشهر، حتى أخذت حرِّيتها.

4/3 التَّواتر التردُّدي (الحكاية التردُّدية) (itératif)

وهو (أنْ يُروى مرَّةً (بل دفعةً واحدةً) ما وقع مرَّات لا متناهية (ح1/ ق ن)))[3]، أي أنَّ السَّرد هنا يكون موجزًا ومختصرًا، ونأخذ مثالًا على ذلك، يقول منسي: ((خلال زمننا ذاك نقلت لي عهود مرَّاتٍ عدَّة نتف أخبارٍ بخصوص رجالٍ تقدَّموا لخطبتها))[4] .

اختزل لنا هذا المقطع كلَّ المرَّات دفعةً واحدةً، فقد اقتصد مساحة السَّرد ووفَّره في مواقع أخرى يقتضيها السَّرد، ليهتمَّ بالأحداث الرَّئيسية كون هذا النَّوع من التَّواتر يحتوي أحداثًا غير مهمَّة وثانوية لا تضيف للسَّرد أي شيءٍ.

[1]- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص131.

[2]- الرِّواية، ص181.

[3]- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص131.

[4]- الرِّواية، ص120.

ومن خلال هذا العرض التَّحليلي للزَّمن تعرَّفنا على أبرز مظهرين للحركة الزَّمنية المتَّصلة بنظام الأحداث وعلاقتها بنظام تواردها في القصَّة، والمتمثِّلة في الاسترجاعات الدَّاخلية والخارجية والاستباقات التَّمهيدية والإعلانية والتي لعبت دورًا مهمًّا في تشكيل بنية الخطاب الرِّوائي حيث شكَّلا مفارقةً زمنية، ففي الحالة التي يتمُّ العودة إلى الماضي لاسترجاع بعض الأحداث التي جرت في فترات سابقة نسمِّيه بالسَّرد الاستذكاري، حيث هيمن هذا الأخير على نظيره السَّرد الاستشرافي، والذي يحكي مقدَّمًا عن أحداثٍ ربَّما تقع في وقت لاحقٍ من القصَّة كون أنَّ الرِّواية اعتمدت على حضور الزَّمن الماضي.

أمَّا فيما يخصُّ الدَّيمومة أي الحركات السَّردية الأربعة، اثنتان فيما يتعلَّق بتسريع السَّرد، عبر تقنيتي الحذف بأنواعه، حيث تجاوز فيه الرَّاوي الأحداث غير المهمَّة إلى جانب الخلاصة التي تقدِّم حصيلة الأهداف والتي توفَّرت في المتن الرِّوائي بكثرةٍ، حيث دفعت بعجلة الأحداث إلى الأمام لتسريع وتيرة السَّرد، وتناولنا أيضًا إبطاء السَّرد وهو الاتِّجاه المعاكس لتسريع السَّرد وذلك عبر تقنيتي المشهد والوقفة الوصفية، ففي المشهد تتحرَّك الأحداث من خلال حوار الشَّخصيات والمونولوج، وفي الوقفة الوصفية يتوقَّف السَّرد ليعطي الفرصة للوصف حيث يشكِّلان توسُّعًا في الخطاب على حساب زمن القصَّة لأنَّهما يجعلان الأحداث تتباطأ في سيرها ضدَّ حركة السَّرد.

وأخيرًا التَّواتر بأنواعه والذي كانت غايته ذاتيةً وفنِّيةً تستدعيه طريقة السَّرد.

الفصل الثَّاني :

تقنيَّة بناء المكان في رواية ((في حضرة العنقاء والخلِّ الوفي))

1/ مفهوم المكان

2/ التَّشكيلات المكانية في الرِّواية

يعدُّ المكان عنصرًا أساسيًا في الرِّواية، وإنْ كان هناك تفاوتٌ في الاهتمام به بينه وبين بقية العناصر الفنيَّة الأخرى، كالزَّمن والشَّخصيات، إلَّا أنَّ له أهميةً كبيرةً في تشكيل بنية الخطاب الرِّوائي، إذْ يستحيل وجود نصٍّ خالٍ من المكان، فهو الإطار الذي تدور فيه الأحداث وتتحرَّك فيه الشَّخصيات، ومنه فلكلِّ حدثٍ مكانٌ خاصٌّ يقع فيه، وسنحاول في هذا الفصل التعرُّف على الحيِّز المكاني لرواية ((في حضرة العنقاء والخلِّ الوفي))، مع إضاءة بعض المفاهيم المتعلِّقة بالمكان.

1/ مفهوم المكان:

1-1/ لغةً:

جاء في لسان العرب لابن منظور في مادَّة "م،ك،ن"، ((المكان: الموضع والجمع أمكنةٌ، كقذالٍ وأقذلةٍ وأماكنٍ جمع الجمع، قال ثعلب: يبطل أنْ يكون مكانًا فعَّالًا لأن العرب تقول كن مكانك، وأقم مكانك، واقعد مكانك، فقد دلَّ هذا على أنَّ مصدر من كان أو موضعٌ منه))[1]، وبهذا تتحدَّد لفظة المكان هنا هي الموضع وجمعه أمكنةٌ وأماكنٌ.

1-2/ اصطلاحًا:

يمثِّل المكان دورًا حيويًا وبارزًا في الرِّواية، حيث يعدُّ من المكوِّنات الأساسية للسَّرد، ممَّا جعل غاستون باشلار يمنحه أهمِّيةً كبرى بقوله: ((إنَّ العمل الأدبي حين يفتقد المكانية فهو يفقد خصوصيته وبالتَّالي أصالته))[2]، وقد اكتسب المكان نصيبًا من الدِّراسة ممَّا جعل له مفاهيم مختلفة بحيث تعدَّدت تسمياته أيضًا، فنجد عبد الملك مرتاض، الذي آثر استخدام مصطلح الحيِّز قائلًا أنَّ ((مصطلح الفضاء من منظورنا على الأقلِّ قاصر بالقيَّاس إلى الحيِّز، لأنَّ الفضاء من الضَّرورة أنْ يكون معناه جاريًا في الخواء والفراغ، بينما الحيِّز لدينا ينصرف استعماله إلى

[1]- ابن منظور: لسان العرب، المجلد5، مادة: (م،ك،ن)، ص517.

2- غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسَّسة الجامعة للدِّراسات والنَّشر والتَّوزيع، بيروت- لبنان، ط2، 1984، ص5،6.

النُّتوء، والوزن، والثِّقل، والحجم، والشَّكل... على حين أنَّ المكان نريد أنْ نقفه في العمل الرِّوائي على مفهوم الحيِّز الجغرافي وحده))[1]، فهنا نجده حصر المكان في المكان الجغرافي وتبنَّى الحيِّز الذي يدلُّ على الوزن والحجم.

بينما نجد حميد الحميداني أطلق عليه اسم الفضاء قائلًا وفق هذا التَّحديد ((إنَّ الفضاء شموليٌّ، إنَّه يشير إلى "المسرح الرِّوائي" بكامله، والمكان يمكن أن يكون فقط متعلِّقًا بمجالٍ جزئي من مجالات الفضاء الرِّوائي))[2]، فالمكان عنده يشمل أمكنةً متعدِّدةً، أمَّا سيزا قاسم فيرى بأنَّ المكان هو: ((الإطار الذي تقع فيه الأحداث))[3]، في حين نجد حسن بحراوي ينظر إلى المكان ((بوصفه شبكةً من العلاقات والرُّؤيات ووجهات النَّظر التي تتضامن مع بعضها لتشيِّد الفضاء الرِّوائي الذي ستجري فيه الأحداث، فالمكان يكون منظَّمًا بنفس الدقَّة التي نظِّمت بها العناصر الأخرى في الرِّواية، لذلك فهو يؤثِّر فيها ويقويِّ من نفوذها كما يعبِّر عن مقاصد المؤلِّف، وتغيير الأمكنة الرِّوائية سيؤدِّي إلى نقطة تحوُّل حاسمةٍ في الحبكة وبالتَّالي في تركيب السَّرد والمنحى الدرامي الذي يتَّخذه))[4].

ومهما اختلفت التَّسميات من حيِّزٍ وفضاءٍ ومكانٍ، يبقى المكان عنصرًا مهمًّا في الرِّواية، إذْ يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل ككلٍّ.

2/ التَّشكيلات المكانية في رواية ((في حضرة العنقاء والخلّ الوفي)):

احتلَّ المكان في رواية "في حضرة العنقاء والخلّ الوفي" حيزًا كبيرًا، ومن خلال قراءتنا للرِّواية اتَّضح أنَّ الأماكن محمَّلة بدلالاتٍ تؤدِّي وظائف مختلفة، وبهذا اعتمدنا في دراستنا للمكان في هذه الرِّواية على مبدأ التَّقاطب المكاني الذي تكلَّم عنه حسن بحراوي في كتابه بنية الشَّكل الرِّوائي قائلًا: ((وأمكننا أن نميِّز مبدئيًا بين أمكنة الإقامة وأمكنة الانتقال، لكي نحصل على ثنائيةٍ ضدِّية أولى سيتلوها اكتشاف ثنائياتٍ وتقاطباتٍ أخرى تابعةٍ أو ملحقةٍ،

[1]- عبد الملك مرتاض: في نظريَّة الرِّواية (بحثٌ في تقنيَّات السَّرد)، ص121.

[2]- حميد الحميداني: بنية النَّص السَّردي من منظور النَّقد الأدبي، ص63.

[3]- سيزا قاسم: بناء الرِّواية، ص106.

[4]- حسن بحراوي: بنية الشَّكل الرِّوائي (الفضاء، الزَّمن، الشَّخصية)، ص32.

وهكذا صار باستطاعتنا أنْ نعثر مثلًا ضمن أماكن الإقامة على تقاطبٍ جديدٍ بين أماكن الإقامة الاختيارية وأماكن الإقامة الإجبارية " المنزل مقابل السِّجن"))[1].

ونظرًا لصعوبة حصر جميع الأمكنة وتقاطباتها فقد اخترنا الرَّئيسية منها والبارزة في الرِّواية واتَّخذنا نماذج للمكان الرِّوائي ضمن إطار ثنائية " أماكن الإقامة الاختيارية والإجبارية" و"أماكن الانتقال الخاصَّة والعامَّة".

1-2/ أماكن الإقامة: وهي أماكن محدودة المساحة تتراوح بين الضِّيق والاتِّساع وتنقسم إلى (أماكن إقامة اختياريةٍ، وأماكن إقامةٍ إجباريةٍ).

1-1-2/ أماكن الإقامة الاختيارية:

مسرح الخليج: هو نقطة انطلاق الأحداث منه تبدأ وإليه تعود، وهو المكان الأوَّل الذي يظهر في متن الرِّواية، حيث يعتبر من أماكن الإقامة الاختيارية لأنَّ "منسي" أقام فيه بعد خروجه من السِّجن، ويمكن أيضًا أنْ نطلق عليه ما يسمَّى بـ "المكان الشَّامل" الذي عرَّفه شاكر نابلسي بأنَّه: ((المكان الذي يحتوي على الأزمنة الثَّلاثة: الماضي، الحاضر، والمستقبل، في اللَّحظة النَّصية الرِّوائية الواحدة))[2]، لأنَّ "منسي" في الماضي كان يشتغل فيه فرَّاشًا، وبعد مرور سنواتٍ رجع إليه ليتَّخذه مكان إقامةٍ له بعد خروجه من السِّجن، لهذا فهو يجمع بين الأزمنة الثَّلاثة في الرِّواية، يقول "منسي": ((بدأت كتاباتي إزاء زمنٍ موغلٍ صيف عام 1971، انطلاقًا من مسرح الخليج في منطقة النَّقرة، أبدأ كتاباتي من الزَّمن الآن صيف 2010 انطلاقًا من مسرح الخليج في منطقة السَّالمية، بيتٌ عربيٌ مترامي المساحة ينفتح بابه على ناصية طريق خلفية بما يمنحه ميزة العزلة))[3].

إذًا من خلال هذا المقطع يتَّضح أنَّ مسرح الخليج هو الإطار الأوَّل الذي يبدأ فيه "منسي" في سرد أحداثه، ويضيف قائلًا: ((غرفتي واسعةٌ تصلح قاعة اجتماعات، لكنَّ أعضاء الفرقة باقتراحٍ من جانب سليمان الياسين

[1]- حسن بحراوي: بنية الشَّكل الرِّوائي، ص40.

[2]- شاكر نابلسي: جماليات المكان في الرِّواية العربية، المؤسَّسة العربية للدِّراسات والنَّشر، الأردن، ط1، 1994، ص18.

[3]- الرِّواية، ص10.

خصُّوني بها إثر مغادرتي السِّجن ربيع علم 1992 لأحتلَّها من وقتها... غرفتي على سعتها لها بابٌ واحدٌ أحتفظ بمفتاحه))[1]، قدَّم لنا هذا الوصف مسرح الخليج على أنَّه مكان إقامة منسي وعلى أنَّه يتميَّز بالاتِّساع.

البيت: يحمل البيت معاني السَّكن والاستقرار، فهو يرتبط بالإنسان ارتباطًا وثيقًا، وحسب غاستون باشلار ((البيت هو واحدٌ من أهمِّ العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية ومبدأ هذا الدَّمج وأساسه هما أحلام اليقظة، ويمنح الماضي والحاضر والمستقبل البيت ديناميات مختلفة كثيرًا ما تتداخل وتتعارض وفي أحيانٍ ما تنشط بعضها بعضًا في حياة الإنسان، ينحِّي البيت عوامل المفاجأة ويخلق استمرارية، ولهذا فبدون البيت يصبح الإنسان كائنًا مفتَّتًا، إنَّه البيت يحفظه عبر عواصف السَّماء وأهوال الأرض))[2].

ومن خلال الرِّواية أثبت البيت وظيفته المتمثِّلة في السَّكن والإقامة، حيث نقف عند البيت الذي يسكن فيه منسي ووالدته على حدِّ قوله: ((كنَّا أمِّي وأنا نسكن ملحقًا أرضيًا في مبنى يتألَّف من ثلاثة أدوارٍ، يقع على زاوية طريقٍ جانبيةٍ تتَّصل بشارع موسى بن نصير في منطقة النَّقرة، بما يسهِّل بلوغي مقرَّ عملي في مبنى مسرح الخليج مشيًا، ملحقنا عبارةٌ عن غرفةٍ واحدةٍ للنَّوم والمعيشة وممرٍّ ضيِّقٍ يفضي إلى مطبخٍ يتَّصل بدورة مياهٍ))[3]، مضيفًا ((بيتي ملحق بغرفةٍ واحدةٍ محدودة المساحة تجمع ما بين النَّوم والمعيشة لم يصدف لنا أمِّي وأنا أن استقبلنا ضيوفًا، فإن تجاوزت ذلك هناك أمرٌ آخرٌ))[4]، أعطت هذه المواصفات المقدَّمة للبيت انطابعًا بضيق المكان.

الشقَّة: وهو المكان الذي أقامت فيه "عهود" بعد رجوعها من دمشق، والمعروف أنَّ الشقَّة تتَّصف بصغر الحجم، حيث يعرِّفها شاكر نابلسي بأنَّها: ((عبارةٌ عن علبٍ إسمنتية يندسُّ فيه السُّكان اندساسًا، لذا فعلينا أن لا نتوقَّع جمالًا طبيعيًا في مثل هذا المكان))[5]، ورغم هذا إلَّا أنَّ "عهود" جعلت من الشقَّة مكانًا أشبه بجنَّةٍ أرضيةٍ، وهذا من خلال الوصف الذي قدَّمه السَّارد للشقَّة ((شاءت عهود للشقَّة رغم محدودية المساحة أنْ

[1]- الرِّواية، ص10، 11.

[2]- غاستون باشلار: جماليات المكان، ص38.

[3]- الرِّواية، ص22، 23.

[4]- الرِّواية، ص26.

[5]- شاكر نابلسي: جماليات المكان في الرِّواية العربية، ص148.

تكون أشبه بجنةٍ أرضيةٍ صغيرةٍ خاصَّةً بها، شهران من العمل الدَّؤوب إزالة وتجديد، إعادة طلاء الجدران كافةً باللَّون الأبيض المطفي، اللَّون إياه لأطقم دورة المياه و المطبخ، الأبواب بيضاء أيضا، الأرضيات خشبٌ باركيه بنيٌّ فاتحٌ، أثاثٌ بسيطٌ ينتمي لتدرُّجات اللَّون ذاته أولت عنايةً للزِّراعات الدَّاخلية اختارتها بعنايةٍ، بثَّتها في أنحاء الشقَّة بما يوحي لمن يراها بأنَّه إزاء حرشٍ استوائي، حوض أسماكٍ ملوَّنةٍ في ركن غرفة المعيشة، عُلِّقت على الجدار فوقه لوحةٌ تشكيليةٌ شعبيةٌ من أعمال الفنَّان أيوب حسين بالحجم المعروف))[1].

قدَّم لنا هذا الوصف الدَّاخلي للشقَّة على أنَّها جميلةٌ ومنسَّقة، أشبه بالجنَّة، كذلك ومن خلال اللَّوحة التَّشكيلية التي تعكس شخصية "عهود" المحبَّة للفنِّ، إذًا فالشقَّة شكَّلت مكانًا للإقامة الاختياريَّة .

الفندق: شكَّل الفندق مكان للإقامة الاختياريَّة المؤقَّتة، كون أنَّ "منسي" وأعضاء فرقة مسرح الخليج كانوا في رحلةٍ لدمشق فكان لابدَّ لهم من مكانٍ يستريحون فيه، وقد قدَّم السَّارد بعض المواصفات الدَّاخلية للفندق، ((سقف البهو عالٍ مشغولٌ بالفسيفساء، جوانبه المتطاولة اتَّخذت سمة مشربيات أندلسيةٍ، قيل عن هذا الفندق أنَّه كان مشروع استثمارٍ كويتيٍّ، وضعت الحكومة السُّورية يدها عليه، خلال توجدنا حول مائدة العشاء جال "فؤاد الشطِّي" بعينيه على المكان المترامي لو كان هذا الفندق الفخم موجودٌ في القاهرة أو بيروت لما خلا طابقه العلوي من صالة تسلية))[2]، كشف هذا الوصف الدَّاخلي للفندق على أنَّه فخمٌ ومصنَّفٌ خمس نجوم على حدِّ قول "عهود"، ((هذا الفندق لا يصلح لإقامةٍ طويلةٍ غرض العمل، جاريتها لأنَّه مكلِّفٌ مصنَّفٌ خمس نجومٍ))[3]، وعليه يمكن القول أنَّ الفندق مكانٌ عابرٌ في الرِّواية لم يمكثوا فيه طويلًا، حيث يعدُّ من أماكن الإقامة المؤقَّتة.

2-1-2/ أماكن الإقامة الإجبارية:

عكس أماكن الإقامة الاختيارية، فهي أماكنٌ يقيم فيها الإنسان مجبرًا، وسنحاوله هنا رصد هذا النَّوع من الأمكنة في الرِّواية.

---

[1]- الرِّواية، ص118، 119.

[2]- الرِّواية، ص48، 49.

[3]- الرِّواية، ص59.

السِّجن: فضاء مفارقٌ لعالم الحرِّية، وهو: ((مكانٌ مغلقٌ يقيم فيه الإنسان مجبرًا ويشكِّل عالمًا مناقضًا لعالم الحريَّة، تنتقل إليه الشَّخصية المكرهة تاركةً وراءها فضاء الخارج إلى عالمٍ مغلقٍ هو الدَّاخل المحدود، فتنطوي على نفسها بعدما كانت متفتِّحةً على المجتمع والوجود، تكشف فيه حياةً جديدةً لها قيمها المختلفة على تلك التي ألفتها، تقف في مجالها كإلزاماتٍ تقيِّد انطلاق الإنسان وبمحظوراتٍ تمنع أشياء كانت في متناوله فيجرِّد المكان من كيانه ويسلبه خصوصيته لتبدأ رحلة العذاب))[1].

وبهذا المعنى شكَّل السِّجن نقطة انتقالٍ من الخارج إلى الدَّاخل، فما أن يطأ الشَّخص عتبة السِّجن حتى تبدأ معاناته وهذا ما حصل مع "منسي" عند اعتقاله، يقول: ((أومأ برأسه للرَّجل المرافق لي، اقتادني الأخير، درنا عبر ممرٍّ بين مكاتب ينتهي بباب قضبانٍ حديدية يقف عند رجل أمنٍ، لحظة ردَّدها مرافقي أعمل مفتاحه بقيدي، حرَّر معصمي، في حين بادر رجل الأمن، فتح باب القضبان، ادخل، رأيتني وسط سقيفةٍ تشبه قفصًا عملاقًا مربَّع الشَّكل، يحوطه شبكٌ معدنيٌ يعلوه سقف صفيحٍ، ثوانٍ أولى بدأت عيناي تعتادان عتمة المكان، رأيته مزحومًا رجالًا لعلَّ العدد جاوز المئتين قارب ثلاثمائة))[2]، ولعلَّ أبرز رموز السِّجن باعتباره مكانًا للإقامة الجبرية، استعماله دلالات تميِّز انفصاله عن العالم الخارجي منها، القيود، وكذا القفص الذي كان الفاصل بينه وبين الخارج، وظلمة المكان التي تشير لنا دلاليًا إلى الانتقال من عالم النُّور والحريَّة إلى عالم الظُّلمة والسِّجن.

ويضيف قائلًا: ((شهران مرَّا عليَّ، وأنا داخل القفص الكبير وسط مئات وجوهٍ مهضومةٍ جزعةٍ، أحسستني أشيخُ لعشرين سنةٍ قادمةٍ، ليست مسألة ضمور عضلي، أو هزالٍ جسديٍّ مترتِّبٍ عن، لكنَّها شيخوخة المشاعر مع نشاطٍ ذهنيٍّ محمومٍ داخل دائرةٍ مفرغةٍ، المصير المنتظر ائتلاف الظُّروف بعضها ببعض، انقطاع الأخبار عن

1- شريف حبيلة: بنية الخطاب الرِّوائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتب الحديث للنَّشر والتَّوزيع، إربد- الأردن، ط1، 2010، ص222.

2- الرِّواية، ص312.

الخارج، لا أحد يعرف بالذي يحدث لي لكي يبادر))[1]، ومن هنا أصبح السِّجن بالنِّسبة لـ "منسي" ليس مجرَّد مكانٍ ذا أبعادٍ هندسيةٍ فحسب، لكنَّه أثَّر في نفسيته لدرجةٍ حوَّله إلى إنسانٍ طاعنٍ في السنِّ وقضى على شبابه.

كما عاش صراعًا مع الزَّمن على حدِّ قوله: ((مؤلمةٌ هي الكتابة عن زمن وجودي في السِّجن يا زينب، بصرف النَّظر أن أكون محشورًا في زنزانةٍ منكتمة الهواء رفقة 29 محكومين، أو وحيد مساحة زنزانة فندقية فارهةٍ، أكرِّر ما قاله عقيد مدير السِّجن المركزي عندما استقبلني في مكتبه مؤكِّدًا حتمية الحال، القوانين قوانينٌ، أعيد صياغته، السِّجن سجنٌ، معاناة شعور المحاصرة بالمكان أو رتم الزَّمان المتماهي فيه))[2]، هنا بدا له الزَّمن متجمِّدًا، فصراعه مع السِّجن لم ينفصل عن صراعه مع الزَّمن، كذلك اتَّخذ فضاء السِّجن في الرِّواية حيِّزًا كبيرًا في السَّرد، وذلك من خلال الوصف الطُّوبوغرافي للمكان، وهذا ما برز في المقطع الذي يصف فيه السَّارد السِّجن، ((العنبر الذي أعادوا تأهيله على عجلٍ بعد تدمير احتلال يشكِّل مبنًا طوليًا عملاقًا يتألَّف من طابقين، يضمُّ الطَّابق الواحد حوالي ثلاثين زنزانة تنتظم في صفَّين متقابلين يفصلهما ممرٌّ يتجاوز عرضه ثلاثة أمتارٍ، الزَّنازين مساحاتٌ متقاربةٌ صُمِّمت واحدتهم لكي تسع سبعة أسرَّةٍ حديديةٍ، ثُبِّتت أرجلها بالأرض الكونكريتية لأسبابٍ تخصُّ عسكر الاحتلال، جرى اقتلاع الأسرَّة من جذورها نُقلت إلى ما وراء الحدود، عملية إعادة تأهيل العنابر بعد التَّحرير بالسُّرعة التي رافقتها، لم يجرِ الالتفات إلى وضع أسرَّةٍ، صار النَّوم أرضًا، سطح المساحة مع توافد نزلاء أكثر يسع أعدادًا أكبر، شافت الثَّلاثين للزنزانة الواحدة، دون إغفال وجود دورة مياهٍ في الدَّاخل))[3]، ومنه يصبح السِّجن فضاء للإقامة الجبرية يتَّصف بالضِّيق والمحدودية وتنعكس محدوديته على حركة النَّزيل وتحدُّ من قدرته في الانتقال عندما يكون نزيل زنزانةٍ تعجُّ بالمسجونين، ممَّا جعل "منسي" يصف بشاعة الزِّنزانة وصعوبة التَّأقلم فيها، ((صنَّفوني أحد نزلاء الزِّنزانة رقم 7، اقتادوني لها، زحمتها بسجناء سبقوني لهناك، وجدتني ملزمًا أفترش مساحة الأرض الأقرب لدورة المياه، الأخيرة لا تعدو كونها ساترًا معدنيًا بارتفاع مترٍ واحدٍ مفتوح السَّقف، من بين حواسي الخمس، حاسَّة الشمِّ

[1]- الرِّواية، ص316.

[2]- الرِّواية: ص349، 350.

[3]- الرِّواية، ص330.

هي الأقوى، أبذل جهدي أتآلف أعجز، ينتابني غثيانٌ يصحبه دوارٌ))[1]، وبما أنَّ فضاء السِّجن ضيِّقٌ ومغلقٌ بحيث يعزل السُّجناء عن العالم الخارجي، إلَّا أنَّ غرفة الزِّيارة شكَّلت لهم فضاء مناسبًا للاتِّصال بالعالم الخارجي، فهو منفذهم الوحيد للحصول على أخبارٍ من العالم الخارجي، ومن هنا كان لغرفة الزِّيارة قيمةٌ كبيرةٌ تنفتح عن العالم الخارجي، مانحةً للسَّجين حرِّية الاتِّصال بالعالم الخارجي. وهاهو "منسي" يصف أحد أكثر المرافق السِّجنية انفتاحًا وهي غرفة المزار قائلًا: ((اصطحبني الرَّجلان بعد تصفيد يديَّ أخذاني خارج العنبر لقاعةٍ مزوَّدةٍ بكابيناتٍ صغيرة المساحة يفصلها زجاجٌ عازلٌ معزَّزٌ بالأسلاك- عندك مقابلة- قال أحد الرَّجلين، دفعني داخل أقرب كابينةٍ أطبق الباب، احتلَّ واجهة مخيِّلتي سؤالٌ لاهفٌ، من الذي يقابلني، شهرٌ ونيفٌ على تواجد زنزانة وما عنَّ لأحدهم أنْ..أتفحَّص المكان ساحة مترٍ مربَّعٍ واحدٍ مقعد مقعدٌ خشبيٌّ لا ظهر له بمواجهة عارضٍ خشبيٍّ يعلوه جهاز هاتفٍ يقابله من الجانب الآخر، وراء الزُّجاج العازل جهاز هاتفٍ ومقعدٍ شبه الكابينات الباقية خالية، وحدي، عاد رجل الأمن، فتح الباب، نبَّه بصوتٍ جافٍّ، مدَّة الزِّيارة عشر دقائق فقط))[2]، لكنَّها تبقى مجرَّد مكانٍ كباقي الأمكنة الأخرى في السِّجن، لأنَّ سلطة السِّجن لا تغيب وذلك من خلال مدَّة الزِّيارة المحدَّدة، وبانقطاع الزِّيارة، ينقطع الاتِّصال بالعالم الخارجي عائدًا إلى زنزانته، ((عشر دقائق زيارة أعادني بعدها رجل الأمن إلى زنزانتي رقم7، شخصًا آخر، صادفني ما يشبه الانقلاب الدَّاخلي، توارت عدميَّتي وراء غلالة أملٍ رقيقةٍ، عدت أعاني إحساسي بآدميتي))[3]، كانت الزِّيارة هي الفرصة الوحيدة لإجراء الاتِّصال بالعالم الخارجي، وانقضاؤها يعني انقطاع صلته بالعالم الخارجي.

المخفر: وهو مكانٌ آخر معدٌّ للإقامة الجبرية، احتُجز فيه "منسي" من قبل جيش الاحتلال العراقي بتهمةٍ من صهره "سعود"، فشكَّل بذلك فضاءا للإقامة الجبرية حسب ما جاء على لسان "منسي" ((رأيت أحدهم يقف عند قضبان باب غرفة الحجز المؤقَّت، بادر فتح الباب، لحظة اقترابنا منه أحسست بماسورة البندية تدفعني بالاتِّجاه، اندفعت داخلًا، ماسورة البندقية لم تلحق بي، لم تواتيني فكرة أتنفَّس صعدائي، أطبق ذاك الأحدهم، بابه

[1]- الرِّواية، ص330.

[2]- الرِّواية، ص328.

[3]- الرِّواية، ص334.

أعمل مفتاحه في قفله، وحدي داخل الحجز انصرف جنودهم لشأنهم، وراء القضبان، المكان برائحة غبارٍ قديمٍ، تتشرَّب روائح نتنةٌ صادرة عن دورة مياهٍ قريبةٍ، غرفة الحجز مربَّعة الطُّول، ضلعها ثلاثة أمتارٍ، ولأنِّي أشغلها وحدس بدت كبيرةً فارغةً))[1]، جمع هذا المقطع بين الوصف الطُّوبوغرافي لغرفة الحجز، وبين دلالاتٍ كثيرةٍ لفضاء الإقامة الجبرية، حيث برزت طوبوغرافية الغرفة من خلال الوصف الدَّاخلي لها، ولعلَّ أبرز دلالات الإقامة الجبرية هي المفاتيح التي تدور في الأقفال والتي تحجبه عن العالم الخارجي كذلك عبارة "اندفعت داخلًا" هي المؤشِّر عن الانتقال الاضطراري إلى فضاء الإقامة الجبرية، وهذا هو الشُّعور الذي يحسُّه "منسي" أثناء احتجازه قائلًا: ((بدت لي أيَّامي العشرة في غرفة حجز مخفر النَّقرة كأنَّها ردح زمنٍ طويلٍ، أحالني جزءا من المكان أنا والخارج علاقة انفصام))[2].

بيت منطقة السَّالمية: هو البيت الذي لجأ إليه "منسي"، بعد هروبه من جيش الاحتلال بمساعدةٍ من أصدقائه الذين دبَّروا له البيت، وهاهو يصفه لنا قائلًا: ((أواجه مبنى المنزل، كبيرٌ لدرجةٍ ملفتةٍ، قديم لدرجة بعث الحنين لعقد الستِّينات، يتألَّف من طابقين وغرفة فوق السَّطح... أنغمرُ بالعتمة النَّهارية، ماذا عن اللَّيل، هل يُسمح لي أستعين بالأنوار الكهربائية، أم أنَّ الإجراءات الاحترازية تقضي إظلامًا كاملًا، مشيت عبر دهليزٍ طويلٍ بعرضٍ يزيد عن مترين، ينفتح يمينًا على صالة استقبالٍ مترامية ذات نوافذ تكشف الحديقة الدَّاخلية، على اليسار حمَّام ضيوفٍ، غرفة استقبالٍ أخرى، غرفة مبيتٍ، ثم مطبخٌ فاره المساحة عند نهاية الممرِّ))[3]، عرض لنا هذا الوصف صورة البيت الذي اتَّخذه مكانًا للإقامة، ومن خلال هذا الوصف تتشكَّل لنا صورة البيت عبر مراكمة الوصف وتكثيفه، حيث يخبرنا بأنَّه قديمٌ يثير الحنين، ومن القرائن الدالَّة على أنَّ البيت فضاءٌ للإقامة الجبرية هو عدم إمكانية الاستعانة بالأنوار الكهربائية والإبقاء على المكان مظلمًا، خشية الاستدلال على مكانه ومداهمته، يضيف

[1]- الرِّواية، ص238.

[2]- الرِّواية، ص252.

[3]- الرِّواية، ص284.

"منسي" قائلًا: ((كيف أتديَّر مسألة بقائي هنا لأيَّامٍ أو أسابيع لا أحد يجزم بعددها، ملزمٌ أختفي هنا لحين رحيل عسكر الاحتلال))[1].

هكذا نرى أنَّ مدَّة إقامته بالبيت مرهونٌ بزوال الاحتلال، وتأسيسًا على ذلك يمكن اعتبار بيت منطقة السَّالمية مكانًا معدًّا للإقامة الجبرية غير محدَّدة المدى، كذلك يمكن النَّظر إليه كسجنٍ نوعي في لبوس سكنٍ مظلمٍ.

2-2/ أماكن الانتقال:

على خلاف أماكن الإقامة وهي: ((مسرح لحركة الشَّخصيات وتنقُّلاتهان وتمثِّل الفضاءات التي تجد فيها الشَّخصيات نفسها كلَّما غادرت أماكن إقامتها الثَّابتة، مثل الشَّوارع والأحياء، والمحطَّات، وأماكن لقاء النَّاس خارج بيوتهم كالمحلَّات والمقاهي... الخ))[2].

وقد شهدت هذه الأمكنة حركةً كبيرة من الانتقالات التي مارستها الشَّخصيات في الرِّواية، وقد تراوحت بين أماكن انتقال عامَّة وأخرى خاصَّة.

1-2-2/ أماكن الانتقال العامَّة:

دمشق: حضرت مدينة دمشق بقوَّةٍ داخل السَّرد باتبارها مكانًا رئيسيًا لانتقال الشَّخصيات من خلالها إلى عدَّة أماكن، سافر إليها "منسي" مع فرقة المسرح العربي للمشاركة في المهرجان الذي أقيم في دمشق، فتعرف على "عهود" هناك، وتنقَّل برفقتها إلى عدَّة أماكن، وهاهو "منسي" يظهر لنا جمالية الطَّبيعة في دمشق قائلًا: ((مياه نهر بردي تلمتع بلونٍ فضيٍّ برَّاقٍ جرَّاء أشعَّة الشَّمس وسط سهلٍ مترامٍ، شتان ما بين زحمة الحياة الخضراء في غوطة دمشق، وتواتر شجيرات الأثل ذات اللَّون الباهت في منطقة الفنطاس))[3]، قدَّم لنا هذا الوصف الدَّقيق للطَّبيعة في دمشق من خلال اللَّحظة التي كان يعيشها وهو يطلُّ من نافذة الطَّائرة، حيث يصف شعوره وهو يطأ

[1]- الرِّواية، ص285.

[2]- حسن بحراوي: بنية الشَّكل الرِّوائي، ص40.

[3]- الرِّواية، ص39.

أرض دمشق قائلًا: ((هل أحدِّثك يا زينب عن احتدام مشاعري وأنا أطأ أرض بلدٍ ثانٍ، عن توهان عيني عند رؤية معالم تاريخية تتَّصل بكتبٍ قرأتها، دمشق حضور الأمويين من خلال آثار عمرانية ماثلةٍ))[1].

وفي مقطعٍ آخر يصف المسجد الأموي الواقع في سوق الحميدية، ((لا تفوت زيارة سوق الحميدية – نبَّهني سليمان الياسين – المسجد الأموي يقع هناك عند نهاية السُّوق، هو أحد أهمُّ المعالم التَّاريخية... بلوغنا سوق الحميدية، حضور مناخات العصر العثماني المتأخر، زحمة المشترين والمتسكِّعين...تجاوزنا البوابة الحجرية في نهاية السُّوق، واجهتنا ساحةٌ تسطفُّ على جانبيها محلَّات بيع الكتب... الباب الخشبي العملاق المعزَّز بالمعدن للمسجد الأموي، مسافة أمتارٍ معدودةٍ... عند دهليز المسجد خلعنا أحذيتنا أودعناها لدى أحدهم، تجاوزنا العتبة، انشداهي يصحبه ذهولي، أصغى "سليمان الياسين" تمتمات إعجابٍ تصدر عنِّي، أبدى ملاحظته، أجدادنا الأوائل يحسنون بناء المساجد))[2].

كذلك يظهر لنا "منسي" جماليات أزقَّة دمشق وهو يكتشفها للوهلة الأولى رفقة "عهود، ((نفذنا من سوق الحميدية إلى السَّاحة الكائنة أمام باب المسجد الأموي، اختارت طريقًا موازيًا لجدار المسجد، واجهتنا ساحةٌ أخرى خلفيةٌ تتوسَّطها شجرة جوزٍ عملاقةٍ، انتظمت على أطراف السَّاحة مشاغل للنَّجارة اليدوية... دخلنا طريقًا صاعدةً نسبيًا، اصطفَّت على جانبيها أبوابٌ خشبيةٌ لبيوتٍ عربيةٍ قديمةٍ، توقَّفنا على بابٍ مفتوحٍ على مصراعيه يكشف عن باحةٍ يتوسَّطها حوض نافورةٍ، حوله طاولاتٌ ذات مفارشٍ بيضاء ومقاعدٌ خشبيةٌ، هذا واحدٌ من أشهر المطاعم التي تقدِّم تختًا شرقيًا في اللَّيل))[3]، نلاحظ أنَّ جمالية هذا المكان قد برزت من خلال المطعم الذي أظهر هندسته بالوصف.

عين الخضرا: منطقةٌ سياحيةٌ في دمشق، قصدها "منسي" رفقة "عهود" وفرقة المسرح، لقضاء يومٍ سياحيٍ هناك، و"منسي" في طريقه إليها يبرز لنا جمالية الطَّريق هناك مقدِّمًا وصفًا دقيقًا لما شاهده مبديًا إعجابه بالمكان،

[1]- الرِّواية، ص39.

[2]- الرِّواية، ص60.

[3]- الرِّواية، ص87، 88.

((أرسلت بصري عبر زجاج النَّافذة، معالم الطَّريق، التَّضاريس الطَّبيعية على جانبيه، جبل سفحه غابةٌ تعلوه غابةٌ يتخلَّلها شلَّال ماءٍ، الرُّؤية بمعزلٍ عمَّا عداها كفيلةٌ بتحقيق دفقٍ فرحٍ يتجدَّد تلقائيًا بتجدُّد المعالم المحيطة، استعادني صوت "عهود" وهي تشير، ذاك نبع عين الخضرا، شدهتني تفاصيل المكان، فوهةٌ وسط صخور الجبل يتدفَّق منها الماء شفَّافًا نقيًا، تشوبه فقاعات هواءٍ بيضاء، مصدرًا هديرًا سرعان ما تألفه الآذان، يتحدَّر فوق أحجارٍ رماديةٍ بدت نظيفةً لامعةً، سالكًا مجرى ليبدأ ضيِّقًا يأخذ اتِّساعه رويدًا، يتحوَّل جدولًا، يتَّسع أكثر، يصير رافدًا، انتصبت على جانبيه أشجار حورٍ عملاقةٌ، تتخلَّلها نباتات خوخٍ ودرَّاقٍ وعددٌ غير قليلٍ من عرائش العنب، لم أتردَّدني، همستني، جناحٌ من الجنَّة، على الضفَّتين انتشرت مطاعم أقرب لأن تكون شعبيةً، طاولاتٌ من الخشب أو الخيرزان، تحوطها مقاعد خفيفةٌ بدا لي الجوار مزحومًا بالقادمين من أهالي دمشق))[1].

المغارة: متواجدةٌ في عين الخضرا، عرَّفت "عهود" بهذا المكان "منسي" وأخذته إليها، ويومها تسنَّى لـ "منسي" كشف جوانب من شخصيتها بقوله أنَّها مارست خروجها عن المألوف عند ذهابها إلى للمغارة، وهاهو "منسي" يصف الطَّريق المؤدِّي إليها قائلًا: ((سلكنا دربًا ضيِّقةً مرصوفةً بالحجر، تفصل ما بين مطعمين، بلغنا طريقًا ترابيةً، تصطفُّ على جانبها أشجار عملاقةٌ، ارتقينا ما يشبه تلًّا متواضع الارتفاع، صرنا إزاء سكَّة حديد قطار المصايف الممتدَّة بمحاذاة سفح جبلٍ أجردٍ، ارتفع بشكلٍ عموديٍ كأنَّه جدارٌ صخريٌّ عملاقٌ... وصلنا مسطَّحًا حجريًا بحجم باحة منزلٍ تتوسَّطه صخرةٌ مستطيلةٌ، خُيِّل لي أنَّها نُحتت في زمنٍ موغلٍ، هل كانت الصَّخرة مذبحًا لتقديم القرابين يومًا ما، بافتراض ذلك لماذا فوق هذا الارتفاع المعزول المسطَّح الحجري يمتدُّ داخل جسم الجبل مسافة أمتارٍ من خلال فجوةٍ خفيضة السَّقف، تنتهي بمنحوتةٍ على شكل مصطبَّةٍ، خلوة كاهنٍ أسمِّيها مغارةً، اعتدت المجيء إليها خلال دراستي هنا...بقصدٍ أو بغير قصدٍ تكشف عهود عن جوانب من شخصيتها))[2].

من خلال هذا الوصف الدَّقيق الذي قدَّمه للمغارة، اتَّضح أنَّها كانت مذبحًا لتقديم القرابين، هذا ما جعل "منسي" يكتشف شخصية "عهود" من خلال ذهابها إلى مكانٍ كهذا ويعتبره خروجًا عن المألوف.

[1]- الرِّواية، ص54، 55.

[2]- الرِّواية، ص56، 57.

2-2-2/ أماكن الانتقال الخاصَّة:

مقام السيِّدة زينب: منطقةٌ سياحيةٌ، ويعتبر من الأماكن المقدَّسة الدِّينية الهامَّة، يتواجد في دمشق، يقصده النَّاس للنَّذر والتضرُّع والدُّعاء، وقد شكَّل مكانًا للانتقال، قصدته "عهود" رفقة "منسي" لوفاء نذرٍ، يقول "منسي" عن المقام: ((الأسواق الشَّعبية تكاد تحوط مقام السيِّدة زينب بمسجده الكبير، أصوات أبواق السيَّارات، زحمة خليطٍ ما بين رجالٍ ونساءٍ وأطفالٍ، سحناتٌ مختلفةٌ... فتحت حقيبة يدها، تناولت شالًا حريريًا يتوجَّب حجب شعر المرأة لدى دخولها المسجد، قبَّةٌ فيروزية عالية تتقدَّمها ساحةٌ واسعةٌ، يتراكض فيها صبيةٌ صغارٌ، يطاردون طيور الحمام، عند اجتيازنا البوابة العملاقة، أحمكت عهود شالها حول شعرها، انفصلت عنِّي مسافة خطواتٍ احترامًا للمقام))[1]، ويشير هذا المقطع إلى المكانة التي يحظى بها المقام باعتباره مكانًا دينيًا مقدَّسًا، كذلك تسنَّى لـ "منسي" يوم زيارة "عهود" للمقام أن يكتشف جانبًا إيمانيًا في شخصيتها، وهو يراقبها تتضرَّع بالدُّعاء داخل المقام، ((اجتزنا عتبة باب قبَّة الضَّريح، الإضاءة النَّهارية خافتةٌ مقارنةً بالخارج، الأصوات خافتةٌ أيضًا، بعض النِّسوة يتشبَّثن بالمشبك المعدني الذي يصل المدفن، دثارٌ فيروزيٌ وفيرٌ يغطِّي القبر، اقتربت عهود من مشبك المعدن، وقفت مواجهةً كفَّاها عند مستوى كتفيها، فردت أصابعها، تشبَّثت بفتحات المعدن، أقف مبعدة خطوتين، أسألك ربي بجاه نبيك محمَّد وصاحبة هذا المقام الطَّاهر – نبرة صوتها الخافتة تنحو توسُّلًا خالصًا- أن تكون لي ابنةٌ اكتسب صوتها واعز الوعد المدعَّم باشتراط، لو رُزقتُ بها سمَّيتها زينب))[2]، دلَّ تضرُّع "عهود" بالدُّعاء على الهدف الذي جاء بها إلى المقام ألا وهو النَّذر.

بيت قارئة الطَّالع الغجرية : هو البيت الذي قصدته "عهود" رفقة "منسي" لقراءة طالعها، لكنَّ "عهود" تصرِّح بأنَّه مكانٌ مشبوهٌ قائلةً: ((العجوز الغجرية تشتغل خفيةً، رجال الأمن هنا يطاردون المشعوذين، سألتها هي مشعوذة، قالت، اتِّجاه القانون، سكتت أمام قناعاتها، أريدها أن تقرأ لي طالعي))[3]، ثم يضيف "منسي" واصفًا

[1]- الرِّواية، ص72.

[2]- الرِّواية، ص73.

[3]- الرِّواية، ص77، 78.

الطَّريق المؤدِّي إلى البيت، ((مشينا زهاء نصف ساعةٍ، طفنا شوارع خلفية، اجتزنا أزقَّةً ضيِّقةً، أتذكَّرها أشارت بامتداد ذراعها نحو طريقٍ صاعدةٍ، حارة اليهود هناك، عهود تحفظ خارطة حوارى دمشق القديمة في مخيِّلتها، وصلنا بوابةً، تفضي كما يشبه حارةً مصغَّرةً، اجتزنا بابًا خشبيًا متهالكًا، صعدنا سلَّمًا حجريًا، وقفنا أمام بابٍ مغلقٍ...، دامت وقفتنا بضع ثوانٍ، كانت عهود حينها تعاني اضطرابًا أرادت إبقاءه خفيًا، لعلَّه فعل الاستثارة أو هاجس التوقُّع))[1]، شكَّل هذا الفضاء مكانًا للانتقال وتمثَّلت وظيفته في قراءة الطَّالع.

كشفت التَّشكيلات المكانية في الرِّواية عن خصوصية المكان، وتأسيسًا على مبدأ التَّقاطب الذي اعتمدناه، تقابلت بين أماكن إقامة إجبارية، وأخرى اختيارية، وأماكن انتقالٍ عامَّةٍ وخاصَّةٍ، والملاحظ أنَّ الرِّوائي غلَّب أهميَّة أماكن الإقامة الجبرية على أماكن الإقامة الاختيارية، السِّجن مقابل البيت لكونه عانى كثيرًا وسُجن مرَّاتٍ عدَّةٍ، حيث اكتسب حيِّزًا كبيرًا داخل السَّرد، فهو بذلك يعكس الحالة التي عاشها جرَّاء السِّجن والظُّلم.

كذلك أدَّت أماكن الانتقال العامَّة والخاصَّة، دورًا مهمًّا وتركَّزت في دمشق، حيث مارست الشَّخصيات حرِّية الانتقال، فشكَّلت دمشق بذلك ما يمكن أن نطلق عليه "المكان الحنيني" الذي يعرِّفه شاكر نابلسي بأنَّه: ((المكان الذي يذكِّرنا بالماضي أكثر ممَّا يذكِّرنا بنفسه))[2]، لأنَّه بالنِّسبة لـ "منسي" محطَّةٌ للذِّكريات التي عاشها مع "عهود" هناك، كذلك اعتمد في وصف المكان على تقديم التَّفاصيل والوظيفة والمهمَّة التي أدَّاها المكان، وكشف جانبًا من سلوك الشَّخصيات نتيجة ارتباطها بالمكان.

ويمكن رصد العلاقة بين إشكالية المكان، وبين إشكالية الهوية، أو الجنسية التي تدور حولها الرِّواية ككلٍّ.

[1]- الرِّواية، ص78.

[2]- شاكر نابلسي: جماليات المكان في الرِّواية العربية، ص15.

الفصل الثَّالث :

تقنيَّة بناء الشَّخصية في رواية ((في حضرة العنقاء والخلِّ الوفي)):

1/ مفهوم الشَّخصية

2/ تصنيف الشَّخصيات

3/ الرُّؤية السَّردية للشَّخصيات

4/ العوامل

الشَّخصية :

تمثِّل الشَّخصية مركز العمل الرِّوائي وأحد أهمِّ المكوِّنات في الخطاب السَّردي حيث تعدُّ من العناصر الفعَّالة التي تنجز الأحداث، إذْ لا يمكن تصوُّر أحداثٍ بمعزلٍ عن الشَّخصيات، وهي من نسيج خيال الأديب، يصوِّرها بشكلٍ فنيٍّ دقيق، فهي بمثابة القالب الذي يصوغ فيه أفكاره وخلجات نفسه، وتجاربه في الحياة.

ومن منطلق أنَّ الشَّخصية هي الرَّكيزة الأساسية في كلِّ عملٍ روائي يستوجب علينا دراستها والكشف عن طريقة بناءها في رواية ((في حضرة العنقاء والخلِّ الوفي)).

1/ مفهوم الشَّخصية:

1-1/ لغةً:

جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة (ش،خ،ص)، ((الشَّخص جماعة شخص الإنسان وغيره مذكَّرٌ والجمع أشخاصٌ وشخوصٌ وشخاصٌ، والشَّخص، سواء الإنسان وغيره نراه من بعيدٍ، نقول ثلاثة أشخاصٍ وكلُّ شيء رأيت جماله فقد رأيت شخصًا))[1]، يُفهم من هذا التَّعريف أنَّ مفهوم الشَّخصية ارتبط بالإنسان كهيأةٍ وجسدٍ.

1-2/ اصطلاحًا:

تلعب الشَّخصية الرِّوائية الدَّور الأساسي في كلِّ عملٍ روائي، وتُعتبر أحد المكوِّنات الحكائية التي تساهم في تشكيل بنية النَّص الرِّوائي، وفي ماهيتها ((ماهي سوى كائنٌ من ورقٍ على حدِّ تعبير – رولان بارت– ذلك لأنَّها شخصية تمتزج في وصفها بالخيال الفنِّي للرِّوائي (الكاتب) وبمخزونه الثَّقافي الذي يسع له أنْ يضيف ويحذف ويبالغ ويضخِّم في تكوينها وتصويرها، بشكلٍ يستحيل معه أنْ نعتبر تلك الشَّخصية الورقية مرآةً أو صورةً (حقيقيةً) لشخصيةٍ معينةٍ في الواقع الإنساني المحيط، لأنَّها شخصيةٌ من اختراع الرَّاوي فحسب))[2] ، إذن فالإبداع في الرِّواية والابتكار فيها، رهن بقدره الرِّوائي في رسم الشُّخوص، فالرِّوائي الجيِّد هو الذي يستطيع أن يبتكر ويبدع

[1]– ابن منظور: لسان العرب، مادة: (ش– خ– ص)، ص48.

[2]– آمنة يوسف: تقنية السَّرد في النَّظرية والتَّطبيق، ص34،35.

في روايته شخصيات جيِّدة، وبناءا على ما تقدَّم، يمكننا النَّظر إلى الشَّخصية بوصفها ((كلُّ مشاركٍ في أحداث الحكاية سلبًا أو إيجابًا، أمَّا من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشَّخصيات، بل يكون جزءا من الوصف، الشَّخصية عنصرٌ مصنوعٌ، مخترعٌ،ككلِّ عناصر الحكاية فهي تتكوَّن من مجموع الكلام الذي يصفها ويصوِّر أفعالها، وينقل أفكارها وأقوالها.))[1]، إذن الشَّخصية هي المحرِّك الأساسي في العمل الرِّوائي.

2/ تصنيف الشَّخصيات:

تقتضي النُّصوص السَّردية وجود شخصيات تُسيِّر الأحداث وأخرى داعيةً لها وتقابلها المُعرقلة ((كما يجري النِّظر إلى أهمِّية الدَّور الذي تقوم به الشَّخصية في السَّرد والذي يجعلها تبعًا لذلك إمَّا شخصيةً رئيسيةً أو محوريةً، وإمَّا ثانويةً أي مكتفية بوظيفة مرحلية))[2].

إذا معيار تصنيف الشَّخصية يرتبط بوظيفتها داخل السَّرد.

1-2/ أنواع الشَّخصيات حكائيًا:

أ/ الشَّخصية الرَّئيسية:

هي الشخصية التي تتمحور حولها الأحداث لتلعب الدَّور الرَّئيسي فيها فهي ((تستأثر باتمام السَّارد حين يخصُّها دون غيرها من الشَّخصيات الاخر بقدرٍ من التَّميُّز حيث يمنحها حضورًا طاغيا، وتحظى بمكانة متفوقة))[3]، ومنه فالشَّخصية الرَّئيسية ((هي تلك الشَّخصية التي تستحوذ على اهتمامنا تمامًا، ولو فهمناها حقًّا، فإنَّنا نكون غالبًا قد فهمنا جوهر التَّجربة المطرحة في الرِّواية))[4].

---

[1]- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرِّواية، دار النَّهار للنَّشر، بيروت- لبنان، ط1، 2002، ص114، 115.

[2]- حسن بحراوي: بنية الشَّكل الرِّوائي، ص215.

[3]- محمَّد بوعزَّة: الدَّليل إلى تحليل النَّص السَّردي، ص42.

[4]- روجر ب هينكل: قراءة الرِّواية (مدخل إلى تقنيات التَّفسير)، ترجمة: صلاح رزق، الهيئة العامَّة لقصور الثَّقافة، ط2، دت، ص228.

ومن الشَّخصيات الرَّئيسية التي تنهض بدور البطولة في رواية في ((حضرة العنقاء والخلِّ الوفي)):

منسي: والذي اشتهر بلقب ابن أبيه وهو ليس مجرَّد شخصية أساسية ومحورية فحسب بل هو أيضًا البطل والسَّارد في الوقت نفسه، فهو يسرد سيرة حياته على شكل رسالة يكتبها لابنته زينب التي لم يراها وعانى منذ طفولته وتخلَّى عن الدِّراسة بسبب قسوة الظُّروف ورغبته بإعالة أمِّه، وأيضًا بسبب اسمه الذي كان يسبِّب له الحرج، وهذا ما نلمسه في قوله: ((راوغني شعورٌ محبطٌ مرتبط باسمي الفنِّي الذي آل متداولًا وسط زملاء الطلبة، المنسي بن أبيه، وغالبًا ما يغفلون اسمي ينادوني يا بن أبيه، لا غضاضة أن يصير منسي منسيًا فعلًا، الغضاضة في الدَّلالة))[1].

فدلالة الاسم توحي بأنَّه إنسانٌ منسيٌّ فعلًا ومهمَّشٌ كما جاء في قوله: ((أنا منسي اسمًا في الوقت ذاته أجزم أنِّي منسيٌ حقيقةً))[2].

"منسي" يرمز إلى " فئة البدون "، أي بدون جنسيةٍ تثبت انتماءه لوطنه قانونيًا حيث يجسِّد الألم والنِّسيان الذي اعترى أصحاب هذه القضية، تنهال عليه المصائب والكوارث، لأنَّه لا يملك أوراقًا ثبوتية، وتعرُّضه للعديد من الضَّربات القاسية التي تهاجم هويته وانتماءه، ممَّا جعله يتساءل بمرارة عن سبب حرمانه، فهو الذي نشأ وترعرع في الكويت لكنَّه لا يملك إثباتًا لانتمائه لها، ممَّا جعله يعبِّر عن كيف يكون الشُّعور حين تنتمي إلى وطنٍ ولا يعترف بك، تحبُّه ولا يقبلك، وتخلص له ولكن لا معنى لإخلاصك، فهو شخصيةٌ يكتنفها التَّهميش والإحباط لأنَّه سُلب الحق حياةٍ كريمةٍ، وما يشير إلى ذلك ما جاء على لسانه ((ها أنا، طوال خمس وثلاثين سنةً عمر الواحد في كنف دولةٍ مستقلَّةٍ ذات كيانٍ معترفٍ به، بقيت محرومًا من أية وثيقة انتماءٍ رسميةٍ))[3].

"منسي" شخصٌ مسلوب الإرادة، مغلوبٌ على أمره، ذاق مرارة التَّهميش والنِّسيان، يشعر بالاغتراب في وطنه الذي منعه حق امتلاك الجنسية، إلى جانب هذا تذوق معاناة من نوعٍ آخر في زمن الاحتلال الذي أصاب الكويت من طرف الغزو العراقي، فسُجن بتهمة التَّواطؤ مع العدو التي وجَّهها له شقيق زوجته هاته الأخرى التي تسلَّطت عليه واستغلَّته في تحقيق هدفها فعصفت بحياته ثم رحلت عنه بدون سابق إنذارٍ، وشكَّكت في ولائه

[1]- الرِّواية، ص19.

[2]- الرِّواية، ص329.

[3]- الرِّواية، ص292.

للوطن كون أنَّه من " فئة البدون "، إلى جانب أخيها الذي وقف في وجهه وهاجم زواجه بأخته وطلَّقها منه وزجَّ به في السِّجن.

وعليه يمكن القول أنَّ منسي بن أبيه صورةٌ للإنسان المهمَّش المنسي المسلوب حقَّ الحياة وحقَّ التمتُّع بالجنسية، حيث جسَّد لنا مدى معاناة هذه الفئة الذين حُرموا حقَّ الاعتراف السِّياسي والاجتماعي في بلدٍ تُمارس عليهم طقوس الإقصاء.

عهود: تأتي في المرتية الثَّانية بعد شخصية البطل منسي وهي زوجته عهود وبالرُّجوع إلى العنوان " في حضرة العنقاء والخلِّ الوفي " يتراءى للذِهن أنَّه قصد بالعنقاء شخصيةً معيَّنةً في الرِّواية، والمعروف أنَّ العنقاء طائرٌ خرافي، لا يأتي إلَّا كلَّ خمسمائة عام، فيظهر من حيث لا يحتسبه النَّاس، وبعد قراءتنا للرِّواية تبيَّن أنَّ ينطبق على عهود الشابَّة الكويتية التي التقى بها منسي في دمشق والتي دخلت لحياته من غير ميعاد، واختارت أن تكون صديقةً له ثم تقرِّر الزواج منه فعصفت بحياته وسيَّرتها كما لم يكن ينوي وكان مزاجها هو المتحكِّم فيها، حيث كانت تعامل منسي حسب مزاجها على حدِّ قوله: ((إنَّها تراني شيئًا قابلًا للتشكُّل بناءا على متطلَّبات مزاجها، أبذل قصارى جهدي كي أستوعب هذا المزاج غير المستقر أحاول تفهُّمه))[1]، فقد كانت شخصية عهود بالنِّسبة لمنسي عصيةً على الاستيعاب، ((عرفتها شخصيةً عصيةً على الاستيعاب كلَّما داخلني اطمأناني أنِّي فهمت نوازعها بدر عنها ما يؤكِّد العكس))[2]، عهود سبق لها وأن مرَّت بتجربة زواجٍ فاشلةٍ انتهت بالطَّلاق، وفقدت جنينها الأول، ممَّا جعلها تتمنَّى أن تكون أمًّا، فقدَّمت نذرًا يوم زيارتها لمقام السيِّدة زينب، والمتمثِّل في أن تنجب بنتًا وتسمِّيها زينب، فكان هذا دافعًا لزواجها من منسي، حيث تخاطبه قائلةً، ((هناك نذرٌ معلَّقٌ تقول لا تنسى مناشدتي عند ضريح السيِّدة، تقول أريد فتاةً تشبهني أسمِّيها زينب، تقول شرط أنْ ترث عنك سعة عينيك وصفاء لونهما البنِّي الفاتح))[3]، ممَّا جعل منسي يستنتج ((عهود لم تتزوَّج إلَّا من أجل أن تنجب))[4]، ومن هنا يتبيَّن أنَّ "عهود"

[1]- الرِّواية، ص155.
[2]- الرِّواية، ص91.
[3]- الرِّواية، ص155.
[4]- الرِّواية، ص155.

جعلت من منسي نقطة عبورٍ لنذرها فحقَّقته ورحلت بدون سابق إنذار، يقول "منسي": ((بعد خمس سنواتٍ وبضعة أشهرٍ رُزقت بنتًا وفت نذرًا، دون الالتفات لأبٍ معني))[1].

ومنه لم يكن توظيف الرِّوائي للعنقاء في العنوان اعتباطيًا ففعلًا عهود كانت رمزًا للعنقاء، فقد تحوَّلت لذلك الطَّائر الذي لا يُرى ورحلت من غير ميعادٍ.

ب/ الشَّخصية الثَّانوية:

هي الشَّخصية التي تأخذ المرتبة الثَّانية في نسبة الحضور في العمل الرِّوائي، ((حيث تنهض بأدوارٍ محدودةٍ إذا ما قورنت بالأدوار التي تنهض بها الشَّخصية الرَّئيسية... ولعلَّ أبرز دور أو وظيفة تؤدِّيها الشَّخصيات الثَّانوية تتمثَّل في أنَّها هي التي تعمِّر عالم الرِّواية... وقد يحدث أحيانًا أن تؤدِّي مثل هذه الشَّخصيات أدوارًا أكبر من ذلك في الرِّواية، لكنَّها لا تبلغ من الأهمِّية دور الشَّخصية الرَّئيسية))[2].

ومنه أمكن القول أنَّ الشَّخصية الثَّانوية أقلُّ تعقيدًا وعمقًا من الشَّخصيات الرَّئيسية، ومن الذين أدَّوا هذا الدَّور في الرِّواية نجد:

أم منسي: أرملة تعيش مع ابنها الوحيد منسي في ملحق في منطقة النَّقرة، هي كذلك من " فئة البدون "، تقدَّمت بطلب الحصول على الجنسية هي وابنها منسي، ولكن واجهتها عدَّة صعوبات من بينها ما جاء في قولها: ((في آخر مقابلة مع أعضاء اللَّجنة قال لي أحد رجالها لو عندكم وثيقةٌ بيت باسمك أو باسم المرحوم زوجك تسهلت مسألة منحك الجنسية أنت وولدك))[3].

كانت أمنيتها الوحيدة أن ترى أحفاد ابنها منسي كما جاء على لسان منسي ((متى أفرح بزواجك تسمعني أمي تساؤلها بمناسبةٍ ومن غير مناسبةٍ، أستجيب بابتسامةٍ مستغربةٍ أو أصرف نفسي من أمامها حائرًا بي، تجمع كفَّيها عند صدرها ترفع عينيها نحو سقف الملحق، يا ربِّي تبلغني بعيالٍ منِّي..))[4]، عانت كثيرًا من مرض الالتهاب

[1]- الرِّواية، ص334.

[2]- روجر ب هينكل: قراءة الرِّواية (مدخل إلى تقنيات التَّفسير)، ص233، 234.

[3]- الرِّواية، ص24.

[4]- الرِّواية، ص46.

الرِّئوي بسبب الإسراف المفرط في تدخين السَّجائر، حتى توفِّيت، وسبَّب وفاتها انهبارًا لمنسي لأنَّه لم يكن بجانبها يوم توفِّيت ((صرختُ متفاجئًا مفجوعًا أمِّي، ثم ارتميتُ فوق تابوتها منتحبًا، كذب من قال، الرجال لا يبكون علنًا))[1].

ناجي العلي: جار منسي وهو رسَّام كاريكاتير فلسطيني، ركَّز السَّارد على تحديد الأوصاف الجسمية له ((كان ذا قامةٍ هزيلةٍ تميل للطُّول، عيناه بنظرةٍ حادَّةٍ وسط وجهٍ مرهقٍ يوحي بكهولةٍ مبكِّرةٍ رغم أنَّه لم يبلغ الأربعين بعد..))[2]، قدَّمه الرَّاوي على أنَّه ضميرٌ للثَّورة الفلسطينية، حيث طرد وطورد من بلدان عربية وعاش إحدى وخمسين سنةً، وتوفي عام 1987 برصاصةٍ من مسدَّسٍ استهدفت مؤخِّرة رأسه، لمَّا جاء على لسان السَّارد، لكنَّه لم يعالج ظهوره بشكلٍ مفصَّلٍ، لأنَّه يُصنَّف ضمن الشَّخصيات الثَّانوية، حيث ظهر في أحداث ومشاهد لا أهمِّية لها في الحكي.

هادي علوان: كان ظهوره نادرًا على مسرح الأحداث، لأنَّ السَّارد لم يتطرَّق لهذه الشَّخصية بشكلٍ مفصَّلٍ، وهو زميل منسي في معهد الدِّراسات المسرحية، ((هادي علوان زاملني أربع سنواتٍ معهد الدِّراسات المسرحية ومثلها معهد عال للفنون المسرحية، إثر تسلُّمنا شهادات البكالوريوس انفرط شمل الطَّلبة، صرت لا أراه إلَّا لمامًا جدًّا.. اختفى مع أحداث الاحتلال عام 1990 ولم يظهر حتى اليوم))[3]، قدَّمه الرَّاوي بملامحه الدَّاخلية والخارجية حيث يقول عنه: ((هادي علوان، الأخير طالب سنة أولى مثلي، هزيل البنية، تبدو بشاشته كأنَّها تفيض عليه، سريع الحركة، تخاله يتواجد في كلِّ مكانٍ داخل المعهد، كلَّما اختلى اثنان لتبادل حديثٍ خاصٍّ كان ثالثهما خلسةً يصفه البعض بالفضولي، آخرون يسمونه المتلصِّص، لعلَّ صفة طفيلي تناسبه أكثر، بدءا تقبَّلت شخصيته على عواهنها، أولت غرابة سلوكه بصفتها محاولاتٍ بائسةٍ لإثبات الذَّات))[4]، ومنه فالرَّاوي قدَّمه بصفة الشَّخص الطُّفيلي الفضولي، كون أنَّه كان مصدر إزعاجٍ لمنسي لأنَّه أخبره أنَّ كنية بن أبيه تعني أنَّه لقيطٌ، و يقول

[1]- الرِّواية، ص275.
[2]- الرِّواية، ص24.
[3]- الرِّواية، ص20.
[4]- الرِّواية، ص19.

منسي: ((أراد القول أنَّه لم ينوي إهانتي لمَّا حدَّثني عن إحالة كنيتي))[1]، ويخاطبه منسي قائلًا: ((أنت إضافة لكلِّ الذي قيل عنك بلا كرامةٍ))[2].

العم فرحان: عمُّ عهود زوجة منسي، احتلَّ موقعًا أثيرًا في نفسية منسي بشخصيته الطيِّبة العفوية، ويصفه منسي بقوله: ((رغم تجاوزه السِّتين إلَّا أنَّه بقامة أقرب لأن تكون رياضية، متوسِّط الطُّول، حاسر الرَّأس، شعره الأبيض ببشرته القمحية وعينيه الحادَّتين تذكر من يراه بممثِّل أفلام الأكشن شون كونري))[3]، أشرف على زواج عهود من منسي وكان شاهدًا في زواجها حيث قال عن منسي: ((هو أصيل يشرِّف أيَّ عائلةٍ يتزوَّج منها))[4].

2-2/ أنواع الشَّخصيات وظيفيًا:

أ/ الشَّخصية المساعدة: هذا النوع من الشَّخصيات يسير بشكلٍ موازٍ للشَّخصية الرَّئيسية حيث ((تشارك في نمو الحدث القصصي وبلورة معناه والإسهام في تصوير الحدث، ويُلاحظ أنَّ وظيفتها أقل قيمة من وظيفة الشَّخصية الرَّئيسية، رغم أنَّها تقوم بأدوار مصيرية أحيانًا في حياة الشَّخصية الرَّئيسية))[5].

ودلالة العنوان "في حضرة العنقاء والخل الوفي " توحي بوجود هذا النَّوع من الشَّخصيات في الرِّواية، ومن الأمثلة الدَّالة على ذلك الخلُّ الوفي والمعروف أنَّ الخلَّ الوفي هو الصَّديق المخلص المحب الموجود وقت الشَّدة، ومن خلال قراءتنا للرِّواية تبيَّن لنا أنَّ هذه الصِّفات تنطبق على "مبارك سويد" و "سليمان الياسين" أصدقاء منسي وأقرب النَّاس إليه وأوفى أصدقائه، حيث وقفوا معه وساندوه في السرَّاء والضرَّاء ولم يتخلَّوا عنه عندما اشتدَّت به المصائب خاصةً في زمن الاحتلال عندما وُجِّهت له الاتِّهامات وانخرط مع جيش المحتل بمكيدة من صهره وأصبح محلَّ شبهة رغم هذا لم يتخلَّوا عنه وساعدوه بالهروب منهم، كذلك بقوا إلى جانب أمِّه أيام مرضها وهي على فراش الموت، وعندما توفيت تولَّى "سليمان الياسين" و "مبارك سويد" دفنها وساعدوه كذلك عندما سجن وبقوا معه وكانوا السَّبب في إثبات براءته وسعوا جاهدين للحصول على أدلَّة تثبت براءته ووُفِّقوا في ذلك، لقد كانوا المخرج الحقيقي

---

[1]- الرِّواية، ص20.

[2]- الرِّواية، ص20.

[3]- الرِّواية، ص132.

[4]- الرِّواية، ص20.

5- شريبط أحمد شريبط: تطوُّر البنية الفنيَّة في القصَّة الجزائرية المعاصرة (1947-1985)، منشورات اتِّحاد الكتَّاب العرب، دط،1998، ص32.

له والعامل المساعد له، فتركوا في حياة منسي بصمةً واضحةً فكانوا بمثابة الشَّخصية المساعدة في الرِّواية إلى جانب ذلك كان هناك شخصيات كثيرة مساعدة لمنسي من بينها "صقر الرَّشود" و "عبد العزيز السَّريع" فقد أخذوا بيد منسي وتولوا أمره وكانوا السَّبب في دخوله لمعهد الفنون المسرحية عندما قرَّر ترك المدرسة، وهذا ما ورد في الحوار الذي دار بينهما ((هو شابٌّ ذكيٌ، معك حقٌّ، لابدَّلنا من إيجاد حلٍّ مناسبٍ، البركة فيك... من الظُّلم أن لا كمل دراسته الثَّانوية، لا اعتراض، يتداولان شأني بصفتي غير موجود، يمتلك أذنًا موسيقية مرهفة تدلُّ على موهبة، لا علم لي بذلك، ماذا لو تدبَّرنا أمره ألحقناه بمعهد الموسيقى، إن كان عليَّ أضمن لك قبوله في معهد الدِّراسات المسرحية))[1].

و هكذا فقد كانوا أوَّل من ساعد منسي أيام طفولته لولاهم لما دخل المعهد، فقد كان فضلهما كبيرًا على منسي.

ومن بين الشَّخصيات المساعدة لمنسي نجد أيضًا القاضي "صلاح الفهد" فقد كان مساعدًا لمنسي في الفترة التي سُجن فيها فوقف معه وسانده وكان يُكنُّ له الاحترام والتَّقدير حين قال عنه: ((منسي يستحقُّ وسامًا لا أن يُزجَّ في السِّجن))[2]، فساعده بأن أثبت براءته واخرجه من السِّجن.

إذن الشَّخصيات المساعدة لمنسي كانوا بمثابة ضمير المجتمع الكويتي الحي الرَّافض للظُّلم.

ب/ الشَّخصية المعارضة:

تقف بالمرصاد في وجه البطل لتكون عائقًا له حيث تمثِّل هذه الشَّخصية ((القوى المعارضة في النَّص القصصي، وتقف في طريق الشَّخصية الرَّئيسية أو الشَّخصية المساعدة وتحاول قدر جهدها عرقلة مساعيها، وتعدُّ أيضًا شخصية قوية ذات فعالية في القصَّة وفي بنية حدثها، الذي يعظم شأنها كلَّما اشتدَّ الصِّراع فيه بين الشَّخصية الرَّئيسية والقوى المعارضة))[3].

[1]- الرِّواية، ص16، 17.

[2]- الرِّواية، ص343.

[3]- شريبط أحمد شريبط: تطوُّر البنية الفنيَّة في القصَّة الجزائرية المعاصرة (1947-1985)، ص32.

ومن الشَّخصيات التي تنطبق عليها هذه المواصفات في الرِّواية نجد شخصية "سعود" أخ عهود والذي يمثِّل الشَّخصية المعارضة التي تقف في وجه منسي البطل، حيث مارس التسلُّط والعنف وكان يشكِّل عائقًا أمام "منسي" وزواجه من أخته، هذا ما جعل العم فرحان يحذِّر منسي منه يوم عقد قرانه مع عهود قائلًا: ((سيواجهك عدوٌّ واحدٌ شرسٌ، لعلَّك عرفت عنه من عهود، أخوها سعود، أسمع به ولا أراه، سعود إنسانٌ موتور، مؤهَّلٌ لارتكاب حماقات غير متوقَّعة، مثل ماذا، كلَّما من شأنه الإساءة لشخصه))[1]، وبالفعل هذا ماحدث، فقد حارب " سعود" زواج "منسي" من أخته "عهود" بحكم أنَّه من "فئة البدون" ولا يحقُّ له لزَّواج من كويتية وطلب منه تطليق أخته وهدَّده بالسِّجن كما جاء على لسان "منسي": ((رفع سعود صوته غاضبًا، اسمع يا البدون أنت حقيرٌ وعهود حقيرة مثلك))[2]، ثم يضيف قائلًا: ((الأفضل لك شخصيًا حسم الأمر خارج أروقة المحاكم... إذا لجأتا للقضاء لا سمح الله، تسبَّبت لنفسك بالسِّجن عن مدَّةٍ لا تقلُّ عن خمس سنواتٍ مع الإبعاد... لماذا، لأنَّك بدون... صدور أي حكمٍ قضائي بحق أي بدون يعني إبعاده خارج البلد بعد قضاء مدَّة سجنه، لابأس أن يكون السِّجن مع الإبعاد ثمنًا للزَّواج، شهر كفَّه أمام وجهي معترضًا، لا تحرِّف كلامي، الزَّواج لايتسبَّب بالسَّجن إذا كان مستوفيًا شروطه الشَّرعية والقانونية للبلد المبرم فيه))[3].

وهكذا بقي يهدِّده في كلِّ مرَّة يراه فيها بالسِّجن ويترصَّده قائلًا: ((طلِّق أختي... أكتب صيغة طلاقها على ورقةٍ بخطِّ يدك، أنصحك أن لا تماطل... ماذا لو تماطلت، تنال الجزاء الذي تستحقُّه))[4]، واصل "سعود" تهديده "لمنسي" إلى أنْ وشى به إلى الجيش العراقي المحتلِّ لبلده ممَّا دفعه إلى الانخراط في صفوفهم بمكيدة منه ثمَّ بلَّغ عنه على أنَّه متعاونٌ مع الجيش المحتلِّ ممَّا جعله يدفع الثَّمن ويزجُّ به في السِّجن ويطلِّق أخته منه.

قدَّم لنا السَّارد شخصية "سعود" على أنَّه شخصٌ متسلِّطٌ وانتهازيٌّ حيث جسَّد صورة المجتمع الذي كان قاسيًا وطاغيًا على منسي.

[1]- الرِّواية، ص137.
[2]- الرِّواية، ص147.
[3]- الرِّواية، ص148.
[4]- الرِّواية، ص137.

وخلاصة القول أنَّ تقنية بناء الشَّخصيات في الرِّواية كان دقيقًا جدًّا حيث وصف الرَّاوي كلَّ الشَّخصيات بمختلف جوانبها وجعل لكلِّ شخصيةٍ نوعًا ووظيفةً بما يناسبها في الرِّواية، كذلك جسَّدت الشَّخصيات الواقع الاجتماعي والأحداث التي مرَّ بها البطل.

3/ الرُّؤية السَّردية للشَّخصيات:

تعتبر الاتِّجاه الذي يتحدَّد من خلاله تمركز الرَّاوي في الرِّواية الوضعية التي يتَّخذها، وهناك عدَّة مصطلحات تقترب من مفهوم الرُّؤية السَّردية من بينها الرُّؤية، وجهة النَّظر، البؤرة، التَّبئير، ويطلق عليها سعيد يقطين وجهة النَّظر لأنَّه يرى أنَّه الاكثر ذيوعًا، ويعرِّفها بأنَّها التي ((تركِّز في معظمها رغم الفروقات البسيطة على الرَّاوي الذي من خلاله تتحدَّد رؤيته إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه وعلى الكيفية التي من خلاله أيضًا – في علاقته بالمروي له – تبلغ أحداث القصَّة إلى المتلقِّي أو يراها))[1].

ويرى حميد الحميداني أنَّ زاوية الرُّؤية عند الرَّاوي ((متعلِّقة بالتقنية المستخدمة بحكي حكي القصَّة المتخيَّلة، وأنَّ الذي يحدِّد شروط اختيار هذه التِّقنية دون غيرها هو الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الرَّاوي، وهذه الغاية لابدَّ أن تكون طموحةً أي تعبِّر عن تجاوزٍ معيَّن لما هو كائن، أو تعبِّر عمَّا هو في إمكان الكاتب، ويُقصد من وراء عرض هذا الطُّموح التَّأثير على المروي له أو على القُرَّاء بشكلٍ عامٍّ))[2]، أي أنَّ السَّارد من خلال زاوية ما يعبِّر عن أحداث القصَّة ويصف الأحداث من تلك الزَّاوية.

3-1/ تجلِّيات الرؤية السَّردية في رواية " في حضرة العنقاء والخلِّ الوفي":

للرُّؤية السَّردية أقسامٌ متعدِّدة لدى النقَّاد والرِّوائيين وقد أشار "حميد الحميداني" في كتابه (بنية النَّص السَّردي) إلى عدَّة أقسام وهنا سنحاول إلقاء الضوء على ما تجلَّى من هذه الأقسام في روايتنا.

[1]– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرِّوائي (الزمن، السَّرد، التَّبئير)، المركز الثَّقافي العربي، بيروت– لبنان، ط3، 1997، ص284.

[2]– حميد الحميداني: بنية النَّص السَّردي من منظور النَّقد الأدبي، ص46.

2-3/ الرَّاوي يساوي (=) الشَّخصية الحكائية (الرُّؤية مع vision avec):

في هذه الرُّؤية ((تكون معرفة الرَّاوي هنا على قدر معرفة الشَّخصية الحكائية، فلا يقدِّم لنا أي معلومات أو تفسيرات إلَّا بعد أن تكون الشَّخصية نفسها قد توصَّلت إليها، ويستخدم في هذا الشَّكل ضمير المتكلِّم أو ضمير الغائب ولكن مع الاحتفاظ دائمًا بمظهر الرُّؤية مع))[1]، معنى هذا أن يكون الرَّاوي شاهدًا على الأحداث أو شخصيةً مساهمة في القصَّة، والرُّؤية مع أو العلاقة المتساوية بين الرَّاوي والشَّخصية هو ما أطلق عليه "جيرار جينيت" مصطلح (التَّبئير الدَّاخلي).

ويتجلَّى هذا النَّوع من التَّبئير في الرِّواية من خلال هذا المقطع الذي يكشففيه الرَّاوي عن ما يكتنفه من آمالٍ وأحلامٍ قائلًا: ((الحلم طموحٌ، والطُّموح لدى أمثالنا سقفٌ منخفضٌ جدًّا، قبل بلوغ العشرين عزُّ المراهقة، كنت أفلت العنان لخيالي لو ألتقي نصفي الآخر، نعرفنا عن قربٍ تقوم بيننا ثقتنا بنا تنشأ صداقةٌ أو صحبةٌ، تتحوَّل رويدًا تصير حبًّا، نقف ذات يوم بمواجهتنا، نقول لنا، آن أنْ نتشارك في تأسيس حياةٍ قادمةٍ، نتزوج، إثرى تجاوزي العشرين، يئس إصلاح الحال، لهاثٌ غير مجدٍ، وراء معاناةٍ مجَّانية، ألغيت فكرة الزَّواج نهائيًا، أمِّي لا تعرف قرار الإلغاء))[2]، لقد أتاحت لنا هذه الرُّؤية سماع صوت الرَّاوي والمتمثِّل في شخصية البطل منسي، الذي يقوم بدورين في الوقت ذاته، دور الرَّاوي ودور الشَّخصية البطلة،فكشف لنا عن أمانيه وطموحاته باستخدام ضمير المتكلِّم، فاتَّضح لنا جانبٌ من هذه الشَّخصية بأنَّه يريد تحقيق هذا الطُّموح وهو في سن العشرين، وما إن تجاوز ذلك السِّن يئس من هذا الطُّموح والحلم الذي يتمنَّاه.

ومن خلال كل هذا تبيَّن لنا أنَّ النَّص الرِّوائي قد يأخذ شكلًا من الأشكال السَّردية التي حدَّدها النُّقاد في تنوع الرُّؤى السَّردية وهو ما ظهر لنا من خلال ما وجدناه في روايتنا، حيث يؤدِّي الرَّاوي في نوعٍ من هذه الأنواع دور الرَّاوي ودور البطل في آنٍ واحدٍ .

[1]- حميد الحميداني: بنية النَّص السَّردي من منظور النَّقد الأدبي، ص47، 48.

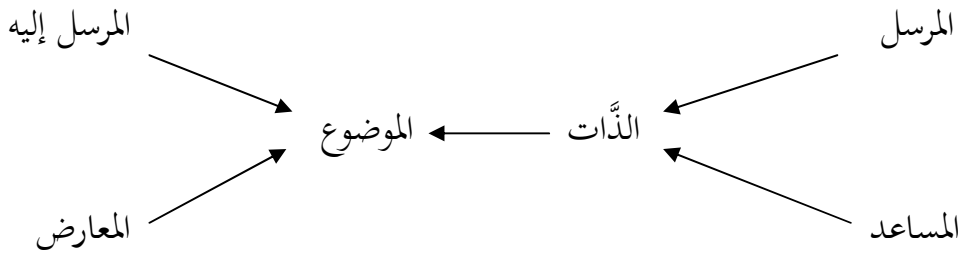
[2]- الرِّواية، ص46.

4/ العوامل (les actants) النموذج العاملي عند غريماس :

حظيت الشَّخصية بوصفها أحد أهم العناصر في بنية العمل السَّردي باهتمامٍ كبيرٍ من طرف الباحثين في مجال السَّرديات، حيث أصبحت قيمتها في العمل تتوقَّف على الوظيفة التي تؤدِّيها باعتبارها عاملًا أو فاعلًا في الحدث، ومن هؤلاء الباحثين نجد " غريماس " الذي أعطى فهمًا جديدًا للشَّخصية في الحكي، حيث تصبح مجرَّد دورٍ ما في الحكي يؤدِّيه العامل، ويعدُّ هذا الأخير ((مفهومًا أكثر عموميةً وتجريدًا من مفهوم الشَّخصية، فقد يكون العامل شخصيةً أو حيوانًا او جمادًا أو فكرةً، إنَّه يعادل مفهوم الوظيفة، إنَّ العامل يشكِّل قسمًا من الممثِّلين من الشَّخصيات، يتحدَّد من خلال مجموعة من الوظائف الدَّائمة ومن المواصفات الأصلية))[1].

إذن مفهوم الشَّخصية في النِّظام العاملي هو مجرَّد دورٍ ما يؤدِّيه في السلسلة السَّردية بغضِّ النَّظر عمَّن يؤدِّي هذا الدَّور، ويعدُّ مفهوم النموذج العاملي من أشهر المفاهيم النَّظرية السِّيميائية عند " غريماس " حيث يتكوَّن هذا النَّموذج ((من ستَّة عوامل موزَّعة على ثلاثة أزواجٍ: كلُّ زوجٍ يتحدَّد من خلال محورٍ دلالي يحدِّد طبيعة العلاقة التي تربط بين طرفي كلِّ زوجٍ وطبيعة العلاقة التي تربط بين الأزواج الثَّلاثة))[2].

ويمثِّل " غريماس " لشبكة العلاقات بين العوامل بالشَّكل التَّالي للنَّموذج العاملي :



وهو نموذجٌ ((يتكوَّن كما هو ملاحظٌ من ستَّة عوامل رئيسية هي التي تشكِّل البنية المجرَّدة الأساسية في كلِّ حكيٍ بل في كلِّ خطابٍ على الإطلاق))[3].

[1]- محمَّد بوعزَّة: الدَّليل إلى تحليل النَّص السَّردي، ص48.

[2]- المرجع نفسه، ص48.

[3]- حميد الحميداني: بنية النَّص السَّردي من منظور النَّقد الأدبي، ص36.

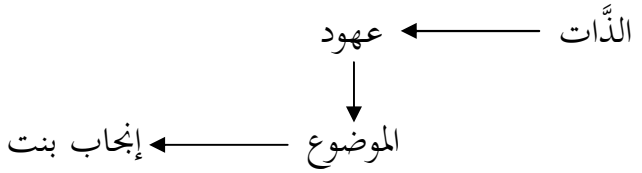
4/1 علاقة الرَّغبة (relation de désir):

تجمع هذه العلاقة ((بين من يرغب "الذَّات" وما هو مرغوبٌ فيه "الموضوع" وهذا المحور الرَّئيسي يوجد في أساس الملفوظات السَّردية البسيطة، وهكذا يكون بين ملفوظات الحالة، مثلًا "ذات" يسمِّيها هنا "ذات الحالة" وهذه الذَّات إمَّا تكون في حالة اتِّصال أو في حالة انفصال عن الموضوع، فإن كانت في حالة اتِّصال فإنَّها ترغب في الانفصال، وإن كانت في حالة انفصال فإنَّها ترغب في الاتِّصال))[1].

إذن تنطلق هذه العلاقة من ذات ترغب في الموضوع وتمرُّ عبر ملفوظ الحالة الذي يجسِّد الاتِّصال أو الانفصال.

وبالعودة إلى رواية "في حضرة العنقاء والخلِّ الوفي" فإنَّنا نجد "عهود" كعامل ذات وكان موضوع رغبتها الوفاء بالنَّذر والمتمثِّل في "إنجاب بنت" الذي قدَّمته يوم زيارتها لمقام السيِّدة زينب ويتَّضح أنَّ هناك علاقة انفصال بين الذَّات وموضوع رغبتها وهذا من خلال إلحاحها في الدُّعاء يوم زيارة المقام ((أسألك ربي بجاه نبيِّك محمَّد وصاحبة هذا المقام الطَّاهر –نبرة صوتها الخافتة تنحو توسُّلًا خالصًا– أن تكون لي ابنة – اكتسب صوتها واعز الوعد المدعَّم باشتراط– لو رُزقت بها سمَّيتها زينب))[2]، هذا المقطع دليل على انفصال الذَّات "عهود" عن موضوع رغبتها وهو "إنجاب بنتٍ وتسميتها زينب".

إذن هنا حدَّدنا في هذه العلاقة "الذَّات" والمتمثِّلة في "عهود" و"موضوع" الرَّغبة وهو الوفاء بالنَّذر و "إنجاب بنت".



[1]– حميد الحميداني: بنية النَّص السَّردي من منظور النَّقد الأدبي، ص33، 34.

[2] – الرِّواية، ص73.

4/2 علاقة التَّواصل (relation de communication):

تتحدَّد هذه العلاقة ((أنَّ كلَّ رغبةٍ من لدن "ذات الحالة" لابدَّ أن يكون وراءها محرِّكٌ أو دافعٌ يسمِّيه "غريماس" مرسلًا (distanateur)، كما أنَّ تحقيق الرَّغبة لا يكون ذاتيًّا بطريقةٍ مطلقةٍ، ولكن يكون موجَّهًا أيضًا إب عاملٍ آخر يسمَّى مرسلًا إليه (distinatair)، وعلاقة التَّواصل بين المرسل والمرسل إليه تمرُّ بالضَّرورة عبر علاقة الرَّغبة أي علاقة الذَّات بالموضوع))[1]، إذن في هذه العلاقة يعمل المرسل عل تحفيز "الذَّات" ويدفعها لتحقيق رغبتها، ويمثِّل المرسل إليه دور المتلقِّي لهذا الموضوع.

وهنا نستنتج أنَّ هناك دافعٌ قويٌ وراء رغبة "عهود" في تحقيق موضوعها المتمثِّل في "إنجاب بنت"، والذي دفع إلى زيارة المقام هو إجهاضها لجنينها الأول من زواجها السَّابق، حيث يعتبر المحفِّز الرَّئيسي وراء رغبتها في الإنجاب كما جاء على لسان منسي ((أمِّي لا تعرف خبر النَّذر الذي تقدَّمت به عهود في مقام السيِّدة زينب قبل سنواتٍ سبقت الزَّواج، لا تدري أنَّ المحفِّز الأساسي ربَّما الوحيد لعهود كي تتزوَّج هو الإنجاب تعويضًا عن إجهاضها جنينها من زواجٍ سابقٍ))[2].

ومن هنا نفهم أنَّ الإجهاض هو الدَّافع "المرسل" الذي دفع عهود إلى زيارة مقام السيِّدة زينب للنَّذر، والذي نعدُّه "مرسلًا إليه".

المرسل " الإجهاض" ← الذَّات "عهود" ← الموضوع " إنجاب بنت" ← المرسل إليه "زيارة المقام "

ومن هنا تبرز علاقة التَّواصل القائمة بين المرسل والمرسل إليه من أجل تحقيق الذَّات لرغبتها.

[1]- حميد الحميداني: بنية النَّص السَّردي من منظور النَّقد الأدبي، ص35، 36.

[2]- الرِّواية، ص205.

4/3 علاقة الصِّراع (relation de lutte):

ينتج عن هذه العلاقة ((إمَّا منع حصول العلاقتين السَّابقتين "علاقة الرَّغبة وعلاقة التَّواصل"، وإمَّا العمل على تحقيقهما، وضمن علاقة الصِّراع يتعارض عاملان، أحدهما يدعى "المساعد"(adjuvant) ، والآخر "المعارض" (l'opposant)، الأوَّل يقف إلى جانب الذَّات، والثَّاني يعمل دائمًا على عرقلة جهودها من أجل الحصول على الموضوع))[1].

وبالعودة إلى الرِّواية يتَّضح أنَّ وفاء "عهود" بنذرها وإنجابها لزينب يعني بالضَّرورة زواجها للمرَّة الثَّانية ويظهر ذلك من خلال قول منسي ((هل أحيلها على نذرها وأمنيتها الأشبه بالصَّفقة مادام ضمان الإنجاب يعني ضمان الزَّواج أوَّلًا شأن ضمان الطَّلاق يعني ضمان الزَّواج أوَّلًا))[2]، معنى هذا أنَّ "عهود" جعلت من الزَّواج نقطة عبورٍ للوفاء بالنَّذر والإنجاب، وهذا ما حصل معها بالفعل فتزوَّجت من منسي وحقَّقت من خلاله رغبتها ووفَّت نذرها وأنجبت بنتًا وأسمتها زينب كما جاء على لسان منسي ((أستعيد أيَّا خريف عام 1985، دمشق، اصطحاب عهود لي، مقام السيِّدة زينب، نذرها الذي تقدَّمت به، إنْ رزقت بنتًا بعد خمس سنوات وبضعة أشهرٍ رزقت بنتًا ووفَّت نذرًا دون الالتفات لأب المعني))[3].

من خلال هذا المقطع نستنتج أنَّ منسي هو "العامل المساعد" الذي ساعد الذَّات في تحقيق رغبتها، بالإضافة إلى هذا يحيلنا الخطاب الرِّوائي على العديد من الصُّعوبات التي واجهت عهود ومنسي ووقفت في طريق زواجهما من بينها أنَّ "منسي" من "فئة البدون" ولا يحقُّ له الزَّواج بكويتيةٍ، وأنَّه لو أنجب أولادًا كانوا هم كذلك ينتمون إلى هذه الفئة كما جاء في قوله: ((زواج البدون يعني خلفة بدون))[4]، هذا ما جعل سعود أخ عهود يعارض هذا الزَّواج حيث وجَّه العديد من الاتِّهامات إلى منسي وحاول قدر الإمكان أن يطلِّق أخته منه، فقد كان يحتقر أخته كونها تزوَّجت منه قائلًا: ((اسمع يا البدون أنت حقير وعهود حقيرة مثلك))[5]، وبالفعل رمى بمنسي في السِّجن وطلَّق أخته منه.

---

[1]- حميد الحميداني: بنية النَّص السَّردي من منظور النَّقد الأدبي، ص36.

[2]- الرِّواية، ص81.

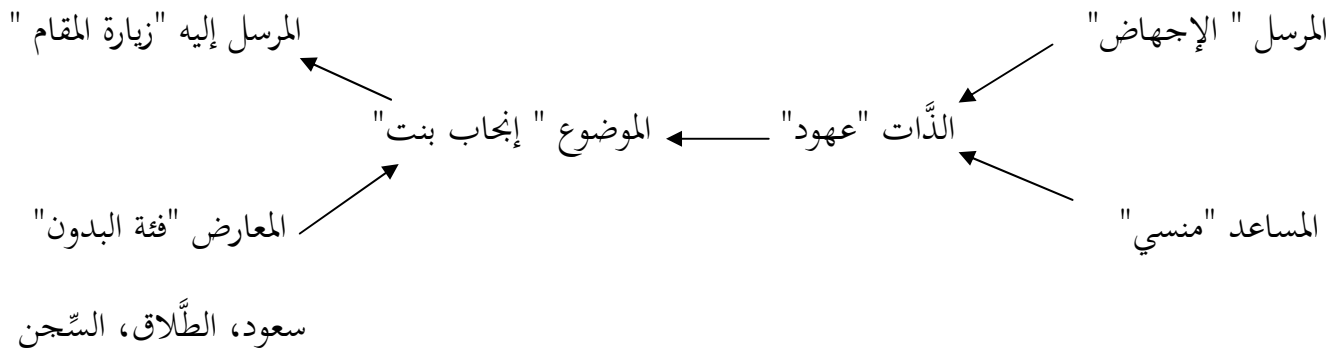
[3]- الرِّواية، ص334.

[4]- الرِّواية، ص37.

[5]- الرِّواية، ص147.

ومنه نستنتج أنَّ العامل المعارض هو "فئة البدون" التي ينتمي إليهه "منسي" والتي وقفت عائقًا أمام استمرار زواجهم إلى جانب أخوها سعود الذي زجَّ بمنسي في السِّجن، ورغم كلِّ هذا إلَّا أنَّ هذه الصُّعوبات المعارضة لم تثني الذَّات في تحقيق رغبتها بالرَّغم من فشل زواج "عهود" بمنسي، إلَّا أنَّ "زينب" كانت حصيلة ذلك الزَّواج.

ومن خلال ما سبق نكون قد رصدنا محاور النَّموذج العاملي الستَّة التي تحدَّث عنها "غريماس" فيما يلي:



خـــــــاتمة

ومن خلال بحثنا هذا حاولنا ختامًا أنْ نرصد أهمَّ النَّتائج التي توصَّل إليها البحث والتي سنحصيها فيما يلي:

– اعتمد الكاتب على تقنية الزَّمن والتي كان لها دورٌ كبيرٌ في تفعيل دينامية الحركة السَّردية، حيث زاوج بين الاسترجاع والاستباق فهيمن الاسترجاع على الاستباق، والذي من خلاله استُرجعت ذكرياتٌ ماضيةٌ، كما حضر الاسترجاع بنوعيه الخارجي الذي وضَّح أحداثًا سابقة عن السَّرد والدَّاخلي الذي تجلَّى بظهور شخصياتٍ جديدةٍ وكذا استرجاع بعض الذِّكريات.

– شغلت الاستباقات مساحةً أقلَّ مقارنةً بالاسترجاعات، حيث عملت على التَّمهيد لأحداثٍ وعن الإعلان عنها.

– على مستوى الدَّيمومة " الحركات السَّردية" توفَّرت عناصرها الأربع لتسريع السَّرد وتبطئته، ففي الأولى اعتمد على الحذف بنوعيه الصَّريح والضِّمني والذي قام بدور إسقاط أحداثٍ غير مهمَّةٍ، وكذا الخلاصة التي قدَّمت حصيلة الأحداث.

– اعتمد الرَّاوي إبطاء السَّرد وتناول فيه الوقفة التي كانت بمثابة استراحةٍ للسَّرد، وكذا المشهد الذي تتحرَّك فيه الأحداث من خلال حوار الشَّخصيات.

– حضر التَّواتر بشكلٍ موجزٍ في ثنايا الخطاب السَّردي بأنواعه: المفرد، والتَّردُّدي، والتِّكراري.

– برزت أماكن الرِّواية خاضعةً للتَّقابل الضدِّي، كثنائية أماكن الإقامة بنوعيها الاختيارية والإجبارية مقابل أماكن الانتقال العامة والخاصة.

– احتلَّت أماكن الإقامة الجبرية مساحةً أوسع من أماكن الإقامة الاختيارية، والتي كان لها دورٌ كبيرٌ داخل الحيِّز الرِّوائي.

– حقَّق المتن الرِّوائي تنويعًا في توظيف الشَّخصيات، تراوحت بين رئيسيةٍ وثانويةٍ وأخرى مساعدةٍ ومعارضةٍ.

– برع الرِّوائي في انتقاء أسماء شخصياته الرِّوائية بدقَّةٍ متناهيةٍ، فلم يكن اختيارها اعتباطيًا، بل تطابقت دلالة الاسم مع دوره في الرِّواية.

– سيطرة البطل على الحكي فأدَّى بذلك دور البطل ودور الرَّاوي، وتبنَّى بذلك التَّبئير الدَّاخلي في خطابه.

– تشابك الشَّخصيات من وجهة نظرٍ عامليةٍ حسب علاقاتٍ عدَّةٍ تحكمها عواملٌ متراوحةٌ بين الرَّغبة والصِّراع والتَّواصل.

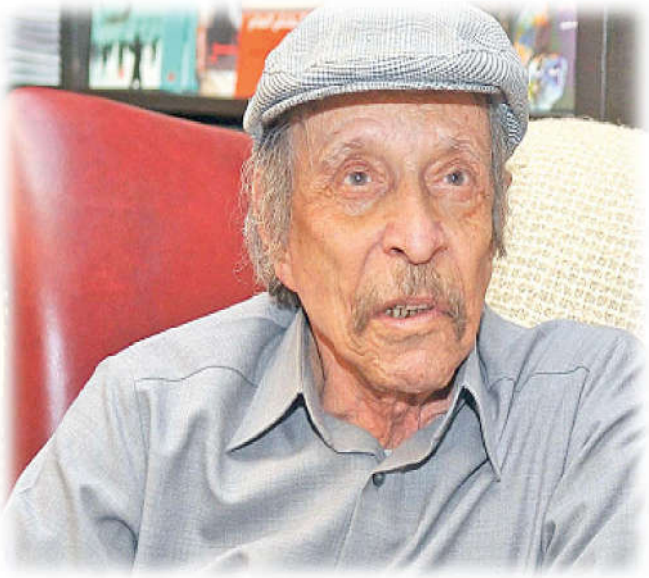
هذه أهمُّ النَّتائج التي توصَّلنا إليها، ومنه أمكن القول أنَّ الرِّوائي كان بارعًا في توظيفه لتقنيات السَّرد في قالبٍ فنيٍّ راقٍ، كون أنَّه أدخل على تلك التِّقنيات لمسةً فنيَّةً عبَّر من خلالها على قدرته الإبداعية.

وفي الأخير نتمنى أن نكون قد وُفِّقنا في رسم بعض الأبعاد التي أرادها الرِّوائي من خلال روايته: ((في حضرة العنقاء والخلِّ الوفي)) لنترك المجال لأبحاثٍ أوسع وأشمل تكون قادرةً على الإحاطة بكلِّ تقنيات السَّرد الموجودة في الرِّواية.

ملحق

الرَّاوي وملخَّص الرِّواية

الرِّوائي إسماعيل فهد إسماعيل:



كاتب وروائي كويتي، ولد في 01 من كانون الثَّاني 1940 بالبصرة،حصل على باكالوريوس في الأدب والنَّقد من المعهد العالي للفنون المسرحيَّة في دولة الكويت، عمل في مجال التَّدريس وإدارة الوسائل التَّعليمية، وأدار شركةً للإنتاج الفنِّي، ويعدُّ الرِّوائي إسماعيل فهد إسماعيل المؤسِّس الحقيقي لفنِّ الرِّواية في الكويت كونه يمثِّل إحدى العلامات الرِّوائية العربية المحسوبة في سماء فنِّ الرِّواية، ويعدُّ أيضًا بمنزلة العمود الأهم للفنِّ الرِّوائي والقصصي في الكويت خصوصًا، ورعايته لعددٍ كبيرٍ من كتَّاب القصَّة القصيرة والرِّواية واحتضانه لمواهب أدبية وإبداعية باتا يمثِّلان حضورًا لافتًا على السَّاحة الكويتية والعربية.

وللرِّوائي أعمال كثيرة أثْرت عمله الفنِّي، نذكر من أهمِّها رواية " في حضرة العنقاء والخلِّ الوفي" الصَّادرة عام 2014 والتي دخلت القائمة الطَّويلة للجائزة العالمية للرِّواية العربية وهي النُّسخة العربية لجائزة البوكر العالمية للرِّواية عام 2015.

وفاته: توفِّي الرِّوائي إسماعيل فهد إسماعيل يوم الثُّلاثاء الموافق لـ : 25 سبتمبر 2018، ورى جثمانه الثَّرى صباح يوم الأربعاء 26 سبتمبر 2018 في مقبرة الصَّليبخات في الكويت.

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A5%D8%B3%D9%85%D8%A7%D8%B9%D9%8A%D9%84_%D9%81%D9%87%D8%AF_%D8%A5%D8%B3%D9%85%D8%A7%D8%B9%D9%8A%D9%84

ملخَّص الرِّواية:

يروي الكاتب الكويتي "إسماعيل فهد إسماعيل" في هذه الرِّواية سيرة حياة "منسي ابن أبيه" (بطل الرواية) الذي ينتمي لفئة البدون، والذي يقرِّر بعد خروجه من السجن بعد تحرير الكويت قصَّ تفاصيل حياته لابنته "زينب" التي ولدت خلال الغزو العراقي دون أنْ يراها، لعلَّها تتعرَّف على والدها، يحاول منسي أن يكتب تاريخه المنسي، ويستعيد تفاصيل معاناته باعتباره من فئة "البدون" بدءا من أوراقه الثُّبوتية، ومنعه من السفر إلى نظرات الاستحقار في المدرسة والمجتمع، يسترجع "منسي" كاتب العمود الصحفي بجريدة السِّياسة تفاصيل حياته مذ أن كان شابًا عصاميًا، يجمع بين العمل والدِّراسة في معهد الفنون المسرحيَّة، وحياته مع والدته التي ظلَّت محافظة على ملف انمحت ملامحه، يضمُّ أوراق أسرتها الخاصَّة بطلب الجنسية، إلى زواجه بـ "عهود" الفتاة الكويتية، وبداية مشاكله مع صهره "سعود" الذي رفض أنْ تتزوج شقيقته من فئة "البدون"، إلى "غزو الكويت"، ثم إجباره على الاشتراك في الجيش الشعبي العراقي، فهروبه من الخدمة في ذلك الجيش، وانضمامه إلى صفوف المقاومة الكويتية، وأخيرًا محاكمته في محاكم خاصَّةً بجهاز أمن الدَّولة في الكويت بعد التَّحرير، وسجنه ثم إطلاق سراحه.

ورواية ((في حضرة العنقاء والخل الوفي)) سيرة فردٍ تسرد حكاية مجتمع .

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%81%D9%8A_%D8%AD%D8%B6%D8%B1%D8%A9_%D8%A7%D9%84%D8%B9%D9%86%D9%82%D8%A7%D8%A1_%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%AE%D9%84_%D8%A7%D9%84%D9%88%D9%81%D9%8A

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أ) الكتب العربية:

1) إسماعيل (فهد إسماعيل): في حضرة العنقاء والخلِّ الوفي، الدَّار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2012.

2) بوعزة (محمَّد): الدَّليل إلى تحليل النَّص السَّردي (تقنيات ومناهج)، دار الحرف للنَّشر والتَّوزيع، طنجة-المغرب، ط1، 2007.

3) بحراوي (حسن): بنية الشَّكل الرِّوائي (الفضاء، الزَّمن، الشَّخصية)، المركز الثَّقافي العربي، الدَّار البيضاء- المغرب، ط1، 1990.

4) جمعة (محمَّد عطية): ما بعد الحداثة في الرِّواية العربية الجديدة (الذَّات، الوطن، الهوية)، الورَّاق للنَّشر والتَّوزيع، ط1، 2011.

5) زيتوني (لطيف): معجم مصطلحات نقد الرِّواية، دار النَّهار للنَّشر، بيروت- لبنان، ط1، 2002.

6) زكريا (عبد المنعم القاضي): البنية السَّردية في الرِّواية (دراسة في ثلاثية خيرة شلبي)، عين للدِّراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2009.

7) حبيلة (شريف): بنية الخطاب الرِّوائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتب الحديث للنَّشر والتَّوزيع، إربد- الأردن، ط1، 2010.

8) الحميداني (حميد): بنية النَّص السَّردي من منظور النَّقد الأدبي، المركز الثَّقافي العربي للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 1991.

9) حسن (نفلة أحمد العزي): تقنيات السَّرد وآليات تشكيله الفنِّي (قراءة نقدية)، دار عيداء للنَّشر والتَّوزيع، عمَّان، ط1، 1432هـ/2011م.

10) يوسف (آمنة): تقنية السَّرد في النَّظرية والتَّطبيق، المؤسَّسة العربية للدِّراسات والنَّشر،بيروت- لبنان، ط2، 2015.

11) يقطين (سعيد): – الكلام والخبر (مقدِّمة للسَّرد العربي)، المركز الثَّقافي العربي، الدَّار البيضاء، ط1، 1997.

– تحليل الخطاب الرِّوائي (الزمن، السَّرد، التَّبئير)، المركز الثَّقافي العربي، بيروت– لبنان، ط3، 1997.

12) ابن منظور (جمال الدِّين أبو الفضل): لسان العرب، دار الجيل، بيروت– لبنان، المجلد3، دط، 1988.

13) مرتاض (عبد المالك): في نظرية الرِّواية (بحث في تقنيات السَّرد)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثَّقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1998.

14) نابلسي (شاكر): جماليات المكان في الرِّواية العربية، المؤسَّسة العربية للدِّراسات والنَّشر، الأردن، ط1، 1994.

15) عيلان (عمر): في مناهج تحليل الخطاب السَّردي، دار الكتاب الحديث، القاهرة– مصر، ط1، 2001.

16) قاسم (سيزا): بناء الرِّواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مهرجان القراءة للجميع، مصر– القاهرة،دط، 1978.

17) شريبط (أحمد شريبط): تطوُّر البنية الفنيَّة في القصَّة الجزائرية المعاصرة (1947– 1985)، منشورات اتِّحاد الكتَّاب العرب، دط،1998.

ب) الكتب المترجمة:

1) باشلار (غاستون): جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسَّسة الجامعة للدِّراسات والنَّشر والتَّوزيع، بيروت– لبنان، ط2، 1984.

2) جينيت (جيرار): خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة: محمَّد معتصم– عبدالجليل الأزدي– عمر حلي، ط2، 1997.

3) هينكل (روجر ب): قراءة الرِّواية (مدخل إلى تقنيات التَّفسير)، ترجمة: صلاح رزق، الهيئة العامَّة لقصور الثَّقافة، ط2، دت.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع الصفحة

كلمة شكر

إهداء

مقدمة : ..... أ

مدخل : 9

الفصل الأول : تقنيَّة الزَّمن في رواية ((في حضرة العنقاء والخلِّ الوفي)):.....12

1 / مفهوم الزَّمن: 1/1– لغةً :.....12

1/2– اصطلاحًا:..... 12

2/ المفارقات الزَّمنية: 13

1–2/ الاسترجاع:.....14

1–1–2/ الاسترجاع الخارجي: 15

2–1–2/ الاسترجاع الدَّاخلي:.....16

2–2/ الاستباق: 17

1–2–2/ الاستباق كتمهيد (الإيحائي): 17

2–2–2/ الاستباق كإعلان: 18

3/ الحركات السَّردية: (إيقاع الزَّمن من حيث البطء والسُّرعة).....19

1–3/ تسريع السَّرد: 19

1-1-3/ الخلاصة: 20

2-1-3/ الحذف: 21

1-2-1-3/ الحذف الصَّريح : 22

2-2-1-3/ الحذف الضِّمني : 23

2-3 / إبطاء السَّرد : 23

1-2-3/ المشهد: 24

1-1-2-3/ الحوار الخارجي: 24

2-1-2-3/ الحوار الدَّاخلي: 24

2-2-3/ الوقفة: 25

4/ التَّواتر: 27

4/1 السَّرد المفرد: 27

4/2 السَّرد التكراري: 28

4/3 التَّواتر التردُّدي (الحكاية التردُّدية): 28

الفصل الثَّاني : تقنيَّة بناء المكان في رواية ((في حضرة العنقاء والخلِّ الوفي)):.....31

1/ مفهوم الزَّمن: 1/1- لغة :.....31

1/2- اصطلاحا:..... 31

2/ التَّشكيلات المكانية في الرِّواية :..... 32

1-2/ أماكن الإقامة: 33

1-1-2/ أماكن الإقامة الاختيارية:.....33

2-1-2/ أماكن الإقامة الإجبارية:.....35

2-2/ أماكن الانتقال:.....40

1-2-2/ أماكن الانتقال العامَّة:.....40

2-2-2/ أماكن الانتقال الخاصَّة:.....43

الفصل الثَّالث : تقنيَّة بناء الشَّخصية في رواية ((في حضرة العنقاء والخلّ الوفي)).....46

1/ مفهوم الشَّخصية: 1/1- لغة 46

1/2- اصطلاحا:..... 46

2/ تصنيف الشَّخصيات:.....47

1-2/ أنواع الشَّخصيات حكائيًا:.....47

أ/ الشَّخصية الرَّئيسية:.....47

ب/ الشَّخصية الثَّانوية:.....50

2-2/ أنواع الشَّخصيات وظيفيًا:.....52

أ/ الشَّخصية المساعدة:.....52

ب/ الشَّخصية المعارضة:.....53

3/ الرُّؤية السَّردية للشَّخصيات:.....55

1-3/ تجلِّيات الرؤية السَّردية في الرِّواية:.....55

2-3/ الرَّاوي يساوي (=) الشَّخصية الحكائية: 56

4/ العوامل:.....57

4/1 علاقة الرَّغبة: 58

4/2 علاقة التَّواصل: 59

4/3 علاقة الصِّراع: 60

خاتمة: 63

ملحق: 66

التَّعريف بالرَّاوي: 66

ملخَّص الرِّواية: 67

قائمة المصادر والمراجع: 69

فهرس الموضوعات: 72

ملخَّص البحث

عنوان المذكِّرة: تقنيَّات السَّرد في رواية في حضرة العنقاء والخلِّ الوفي

الاسم واللَّقب: سعاد قرطي **المؤطِّر: محمود طلحة**

ملخَّص البحث:

يتلخَّص موضوع دراستنا هذه والموسوم بعنوان: ((تقنيَّات **السَّرد** في رواية في حضرة العنقاء والخلِّ الوفي)) في محاولة الكشف عن **التِّقنيات** السَّردية التي تجلَّت في **الرِّواية**، ووقفنا من خلالها على أهمِّ العناصر المكوِّنة لبنية النَّص الرِّوائي (**الزَّمان، والمكانٍ، والشخصياتٍ**)، حيث أثبتت حركة الزَّمن فاعليتها في تفسير الأحداث بمستوياته الثَّلاثة، كما عملنا على إبراز خصوصية المكان ودلالته عبر تبنِّي مبدأ التَّقاطبات الضدِّية، والتي كشفت عن ثنائيةٍ رئيسيةٍ هي ثنائية أماكن الإقامة والانتقال، ومن أجل فهم وظيفة الشَّخصية في الرِّواية قسَّمناها إلى تصنيفاتٍ بيَّنت نوعها ووظيفتها، وهكذا بدت هذه العناصر متداخلةً ومترابطةً فيما بينها وساعد توظيفها بهذه الصُّورة في المساهمة في شدِّ عضد الرِّواية بشكلٍ جمالي.

الكلمات المفتاحية: السَّرد، التِّقنيات، الرِّواية، الزَّمان، المكان، الشَّخصيات.

– Le titre du mémoire : Les techniques de narration dans la roman (en présence du Phénix et l'amie fidèle)

Résumé :

Le sujet de notre étude et le titre est: ((Les techniques de narration dans la roman (en présence du Phénix et l'amie fidèle)) dans une tentative de détecter les techniques narratives qui ont été manifestées dans le roman, et nous avons cessé à travers eux les éléments les plus importants de la structure du texte narratif (temps, lieu, Et personnalités), où le mouvement du temps a prouvé son efficacité dans l'interprétation des événements à trois niveaux, et nous avons travaillé à mettre en évidence la spécificité de la place et de son importance en adoptant le principe du dualisme, qui a révélé un bilatéral majeur, les deux lieux de résidence et de transition, et de comprendre la fonction personnelle dans Le roman l'a divisé en classifications de son type et de sa fonction, et ainsi ces éléments semblaient interdépendants et interconnectés et son emploi de cette manière a contribué à contribuer à la force du roman magnifiquement.

Les mots clé : narration, techniques, la roman, temps, lieu, personnalités.