

٢٩  
١٩٧٥  
٢٥  
٢٠

جامعة النجاة الوطنية  
كلية الدراسات العليا  
قسم اللغة العربية

# تقنيات النص السردية في أعمال جبرا إبراهيم جبرا الروائية

إعداد

عروان نمر عروان

إشراف

أ.و. عاقل أبو عمشة

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في قسم  
اللغة العربية وآدابها في كلية الدراسات العليا

نابلس - فلسطين

1421 هـ - 2001 م

# الإهداء

الى أسرتي الكريمة التي علمتني أنه  
ليس بالخبز وحده يحيا الإنسان

## الشكر والتقدير

أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من ساهم في  
إخراج هذه الدراسة الى عالم الوجود وأضاء لها  
طريق الحياة لا سيما صاحب الفضل الكبير  
الاستاذ الدكتور عادل أبوعمشة المشرف على  
هذه الدراسة وكما أتقدم بالشكر الجزيل لكل  
من الدكتور عادل الأسطة والدكتور مهدي عرار  
لتكريمهما بمناقشة الرسالة.

## قائمة الموضوعات

| الصفحة | الموضوع                                       |              |
|--------|-----------------------------------------------|--------------|
| أ      | العنوان                                       |              |
| ج      | الإهداء                                       |              |
| د      | الشكر والتقدير                                |              |
| هـ     | قائمة الموضوعات                               |              |
| 1      |                                               | المقدمة      |
| 2      | المقدمة                                       |              |
| 9      | التمهيد                                       |              |
| 9      | النقد الروائي                                 |              |
| 11     | علم السرد                                     |              |
| 15     | الزمن                                         |              |
| 19     | انقضاء                                        |              |
| 23     |                                               | الفصل الأول  |
| 24     | <u>تلاعبات السرد في رواية السفينة</u>         |              |
| 29     | سرد عصام السلطان                              |              |
| 35     | تقنية الرسائل                                 |              |
| 37     | السرد عند وديع عساف                           |              |
| 42     | سرد إميليّا فرينيزي                           |              |
| 44     | <u>السارد وأساليبه في عرض الخطاب</u>          |              |
| 45     | السارد الأنثى                                 |              |
| 52     | السارد الذكر                                  |              |
| 56     |                                               | الفصل الثاني |
| 57     | <u>الزمن في السفينة</u>                       |              |
| 57     | زمن نقص في السفينة                            |              |
| 59     | زمن النقص                                     |              |
| 60     | تقنية المفارقة السردية                        |              |
| 60     | تقنية الاسترجاع                               |              |
| 69     | تقنية الاستباق أو الاستشراف أو اللاحق الزمنية |              |
| 70     | ثانياً : الديمومة                             |              |

| الصفحة | الموضوع                                                                       |
|--------|-------------------------------------------------------------------------------|
| ٧٢     | حركات السرد الأربع                                                            |
| ٧٢     | الوقفة أو الاستراحة                                                           |
| ٧٣     | الخلاصة                                                                       |
| ٧٤     | المشهد                                                                        |
| ٧٦     | القفزة أو الثغرة أو الحذف                                                     |
| ٧٨     | ثالثاً : التواتر                                                              |
| ٨١     | <u>الزمن في رواية البحث عن وليد مسعود</u>                                     |
| ٨١     | د.جواد حسني يتسلم تركة صعبة                                                   |
| ٨٢     | مدى الاسترجاعات                                                               |
| ٨٣     | زمن الارتهاق                                                                  |
| ٨٤     | د.جواد حسني يبدأ البحث مستدلاً بشيء من منظور كاظم إسماعيل وإبراهيم الحاج نوفل |
| ٨٥     | د.عيسى ناصر يشهد موت مسعود الفرخان بعد أن عاصر بعضاً من حياته                 |
| ٨٥     | وليد مسعود يتذكر النساك في كهف بعيد                                           |
| ٨٧     | الدكتور طارق رؤوف يتأمل في برج الجدي                                          |
| ٨٩     | وليد مسعود يكتب الصفحات الأولى من سيرته الذاتية                               |
| ٩١     | مريم الصفار تتعلق بصرة تسكن أعماقها                                           |
| ٩١     | وليد مسعود يخترق أمطاراً تتجدد                                                |
| ٩٢     | وصال رؤوف تكشف أوراقها                                                        |
| ٩٣     | مروان وليد يقتحم أم العين مع رفاقه                                            |
| ٩٤     | إبراهيم الحاج نوفل ينبش الكوامن حتى الفجر                                     |
| ٩٥     | د.جواد حسني يعد المزيد                                                        |
| ٩٦     |                                                                               |
| ٩٧     | <u>بنية المكان في السفينة</u>                                                 |
| ٩٧     | علاقة المكان بالمرجعي                                                         |
| ٩٩     | العنوان                                                                       |
| ١٠٢    | إيقاع المكان                                                                  |
| ١٠٣    | المكان عند وديع عساف                                                          |
| ١٠٩    | المكان عند عصام السلطان                                                       |
| ١١١    | المكان عند فالح                                                               |

#### الفصل الثالث

| <u>الصفحة</u> | <u>الموضوع</u>                                    |
|---------------|---------------------------------------------------|
| 113           | الفضاء النصي                                      |
| 114           | مدرج تكراري يوضح كمية عدد صفحات الفصول في الرواية |
| 118           | <u>سلطة المكان في الغرف الأخرى</u>                |
| 118           | علاقة المكان بالشخصية وبالمشهد الحاضر             |
| 120           | بنية المكان في الرواية                            |
| 122           | البداية والفضاء المفتوح                           |
| 123           | الفضاء المغلق                                     |
| 130           | الخاتمة                                           |
| 133           | الملخص بالانجليزية Abstract                       |
| 135           | مصادر البحث ومراجعته                              |
| 139           | الدوريات                                          |

## بسم الله الرحمن الرحيم

### المقدمة

يصور أدب جبرا الروائي حياة الفلسطيني الغريب عن وطنه الأم خاصة ذلك المتقف الذي يطلب رزقه في مدن النفط ، كما تمد روايات جبرا القارئ بالثقافة الواسعة والمتعة في متابعة الأحداث ؛ فهي مقدمة بطريقة ساحرة وبتقنيات روائية متطورة تنبئ عن اطلاع كاتبها على الرواية والنقد ، ومن هنا كان انجذابي إلى دراسة ذلك الأدب والحماس إلى تقديم أطروحة الماجستير فيه .

وقد أثرت أن أتناول روايات جبرا من منظور النقد الحديث مستعيناً بما ظهر في الغرب من مناهج أخص المنهج البنيوي الذي يتعامل مع النص من الداخل ويبحث عن القوانين والبنى الكلية الحاضرة فيه ، ويمتاز المنهج البنيوي عن غيره من المناهج في اقترابه من العلمية في تحليل النصوص الأدبية ، وتعتمد البنيوية وأخص بالتحديد السرديات البنيوية على الآلية الداخلية التي يعمل بها النص ؛ لإظهار ماذا يعني وماذا يقول ؟ مخالفة بذلك المناهج القديمة التي كانت تنظر إلى النص نظرة فوقية وتعالجه من منظور فلسفات خارجية ، وانطلقت البنيوية في تحليلها للنصوص من عزل النص عما يؤثر به ورفضت المقاربات التاريخية والاجتماعية والنفسية ، ورأت أن الأدب لا يكون أدباً بما فيه من تلك الفلسفات وإنما بشيء آخر هو الذي يطلق عليه (أدبية الأدب) <sup>(1)</sup> .

<sup>(1)</sup> ينظر صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر ، القاهرة - دار الآفاق العربية - ط 1 1997 : ص 87.

وإذا كان هذا البحث يعنى بالتقنيات السردية فإن هذه التقنيات لها بعد حدي ثلاثي:-

الأول السرد والثاني الزمان والثالث المكان ومن ثم تطبيق هذه الجوانب على رواية (السفينة) ؛ فيما انفردت رواية (يوميات سراب عفان) بمعالجة سردية ؛ ورواية (البحث عن وليد مسعود) بمعالجة زمنية ؛ ورواية (الغرف الأخرى) بمعالجة مكانية ، وتم استثناء روايتي (صيادون في شارع ضيق) و(صراخ في ليل طويل) <sup>(2)</sup> اللتين صدرتا قبل عام 1970 وذلك لأن الأولى كتبها جبرا بالإنجليزية وترجمها محمد عصفور ، والثانية كانت محاولة أولى كتبت أصلاً بالإنجليزية وترجمها الكاتب نفسه إلى العربية ، والرواية الأخرى التي تم استثناءها هي رواية (عالم بلا خرائط) ؛ لأنها نص مشترك بين عبد الرحمن منيف وجبرا ؛ ومن هنا جاء عنوان الأطروحة على النحو التالي : -  
"تقنيات النص السرد في أعمال جبرا إبراهيم جبرا الروائية"

ولكي أستطيع دراسة الموضوع من جميع جوانبه فقد جعلته في : مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول :-

أما التمهيد : فقد جاء توطئة للبحث وأعرض فيه أهم الجوانب النظرية المتعلقة به وسيجد القارئ أنه جزء لا يتجزأ من البحث نفسه ، ناهيك عن كونه يعرفه بآلية البحث ويسهل عليه تحديد الاصطلاحات والموضوعات التي ستناقش .

وأما الفصل الأول فقد جاء في مبحثين هما :-

1. تلاعبات السرد في رواية (السفينة) .

<sup>(2)</sup> صدرت رواية صراخ في ليل طويل في عام 1955 ، ورواية صيادون في شارع ضيق عام 1960 ، ورواية السفينة عام 1970 ، ورواية البحث عن وليد مسعود 1978 ، ورواية عالم بلا خرائط عام 1982 ، ورواية الغرف الأخرى عام 1986 ، ورواية يوميات سراب عفان عام 1992 .

2. السارد وأساليبه في عرض الخطاب دراسة في رواية (يوميات سراب عفان) .  
وقد حاولت في هذا الفصل التعريف بالجوانب النظرية للسرد ومن ثم تطبيقها  
على روايتي (السفينة) و (يوميات سراب عفان) ؛ لأنهما تتمتعان بأساليب سردية متنوعة  
وبطرائق عرض خطاب حديثه .

أما الفصل الثاني فيتكون من مبحثين هما :-

أ. الزمن في (السفينة) .

ب. الزمن في رواية (البحث عن وليد مسعود) .

عرضت في هذا الفصل لنظرية الزمن وحاولت استنباط ما يوجد في الروايتين  
من انحراف زمني ومن إيقاع روائي ؛ ذلك أن الزمن في هاتين الروايتين يشكل عماراً  
هندسياً في بنائهما.

وأما الفصل الثالث فيتكون من مبحثين هما :-

أ. بنية المكان في (السفينة) .

ب. سلطة المكان في (الغرف الأخرى) .

عرضت في هذا الفصل لآلية المكان في الروايتين وأهميتها في تشكيل الرواية الحديثة  
وفي تحريكه للجانبين الآخرين : السرد والزمان .

ومع أن هذه الفصول تشكل وحدة موضوعية في ذاتها إلا أنها ترتبط مع الجوانب  
الأخرى ارتباطاً وثيقاً ، فلا يمكن فصل الزمان عن المكان ولا فصلهما عن السرد فتلك  
المواضيع هي المكون البنائي والمحرك (الديناميكي) لآلة القص ، ولو فقد أحدهما لانتفت  
صفة القص عن النص الروائي .

هذا وقد اعترضتني بعض الصعوبات في أثناء كتابتي البحث منها :-

1. صعوبة الحصول على المصادر والمراجع ؛ وذلك عائد إلى أن تلك المراجع حديثة جداً وصدر عدد غير قليل منها في المغرب العربي .
2. كما واجهت صعوبة في عملية الانتقال من النظرية إلى التطبيق ، وفي إيجاد نقطة الصفر التي افتتح بها الفصول .
3. اختلاف الكتاب العرب في تعريب بعض الاصطلاحات التي نقلت إلى العربية عن لغات أوروبية عديدة مما أحدث إشكالية مربكة ، مثال على ذلك :  
يطلق عبد العالي بوطيب على أقصى سرعة ممكنة يركبها السرد اصطلاح (الحذف) <sup>(3)</sup> بينما يطلق عليه حميد لحمداني (القطع) <sup>(4)</sup> ، وسماه مراد عبد الرحمن مبروك (القفز الزمني) <sup>(5)</sup> ، في حين سمته سيزا أحمد قاسم (الثغرة) <sup>(6)</sup> .
4. كما وجدت صعوبة في التعامل مع بعض المصادر التي تناولت المنهج البنيوي بالدراسة ؛ بسبب لجوء بعض النقاد إلى التعقيد وكأن هذه السمة عندهم سمة جمالية.

هذا وقد ارتأيت أن أنوه ببعض المراجع التي استعنت بها أثناء الدراسة ، ومن

أهمها :-

1. سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ <sup>(7)</sup> .
- تناولت سيزا قاسم ثلاثية نجيب محفوظ بالدرس معتمدة على المنهج البنيوي ، وطبقت الجوانب النظرية على الثلاثية ، ولكن ينقص الكتاب الترتيب والنظرة الشمولية للبنى التي أوردتها .

<sup>(3)</sup> عبد العالي بوطيب : إشكالية الزمن في النص السرد ، مجلة فصول ، المجلد الثاني عشر ، العدد الثاني صيف 1993 ، ص 138 .

<sup>(4)</sup> حميد لحمداني : بنية النص السرد من منظور النقد الأدبي ، بيروت والدار البيضاء - المركز الثقافي العربي - ط 1991 ، ص 77 .

<sup>(5)</sup> مراد عبد الرحمن مبروك : بناء الزمن في الرواية المعاصرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ط 1998 ، ص 99 .

<sup>(6)</sup> سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ - الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1984 . ص 56 .

<sup>(7)</sup> المصدر نفسه ، ص 56 .

2. سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ( الزمن - السرد - التبئير ) (8) .  
تتاول الكاتب رواية الزيني بركات لجمال الغيطاني بالتحليل والنقد ، وقد وضع الكاتب معياراً له ؛ وهو الانطلاق من السرديات البنيوية كما تتجسد من خلال الاتجاه (البوطيقي) ، وإضافة إلى الزيني بركات حلل الكاتب عدداً من الروايات العربية الأخرى مازجاً النظرية بالتطبيق .
  3. حميد لحمداني : بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي (9) .  
صدر الكتاب المذكور في مرحلة متأخرة من صدور كتاب أسلوبية الرواية (10) للكاتب نفسه ؛ لذا يسهل التعامل مع الكتاب لقدرة الكاتب على الترتيب والإلمام بالمفاهيم والاصطلاحات ؛ لكن يفتقر الكتاب إلى الجانب التطبيقي .
  4. إبراهيم السعافين : الأقنعة والمرايا دراسة في فن جبرا إبراهيم جبرا الروائي (11)  
تتاول المؤلف روايات جبرا المختلفة بالدراسة ، وقد استفدت من دراسته "إشكالية الوعي في رواية الغرف الأخرى" ، وتبقى دراسات إبراهيم السعافين عن أدب جبرا الروائي نصوصاً موازية لا تقل في إبداعها عن تلك النصوص المدروسة .
  5. عبد الحميد المحادين : التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف (12) .
- 
- (8) سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التبئير) ، بيروت والدار البيضاء - المركز الثقافي العربي - ط 3 1997 .  
(9) حميد لحمداني : بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي ، بيروت والدار البيضاء - المركز الثقافي العربي - ط 1 1991 .  
(10) حميد لحمداني : أسلوبية الرواية ، مدخل نظري ، الدار البيضاء - منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية - 1989 .  
(11) إبراهيم السعافين : الأقنعة والمرايا دراسة في فن جبرا إبراهيم جبرا الروائي ، رام الله ، فلسطين - دار الشروق للنشر والتوزيع - ط 1 1996 .  
(12) عبد الحميد المحادين : التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف ، بيروت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - ط 1 1996 .

امتاز الكاتب بالنظرة الشمولية والرؤية الواضحة لآلية التعامل مع الروايات التي تمت معالجتها ، وقد دخل الكاتب إلى هذه الروايات من منطلق المنهج البنيوي ، فدرس الجانب السردي والزمني والمكاني والأسلوبي ، ويلاحظ على هذه الدراسة اهتمامها بالجانب التطبيقي على حساب الجانب النظري .

### بعض الدراسات التي عالجت موضوع البحث :

- 1- دراسة علي الفزاع : جبرا إبراهيم جبرا ، دراسة في فنه القصصي<sup>(13)</sup>.  
درس الفزاع حياة جبرا وسيرته وأثاره الأدبية ، وعالج الشخصيات ومواقفها الأيديولوجية ونظرتها للحياة (دراسة مضمونية)، وفي الفصل الثالث تطرق إلى البناء الفني لكن بعدد قليل من الصفحات التي لا تفي بالغرض المطلوب .
- 2- دراسة فيصل دراج : رواية جبرا إبراهيم جبرا ، الفلسطيني المستحيل<sup>(14)</sup>.  
عالج دراج شخصية جبرا من خلال عمله السير ذاتي (البئر الأولى)، ودرس البطل في رواياته واعتبر أن البطل يعاني من حالة اغتراب ومن أزمة وجودية تجعله يبحث عن عوالم ميتافيزيقية تعيش داخل الثقافة والفن والجمال.
- 3- دراسة عمر شاهين : يوميات سراب عفان ، حصاد المرايا المبهمة<sup>(15)</sup>.  
يقارن الباحث في هذه الدراسة بين سنتدال في روايته الأحمر والأسود وبين شخصيات رواية يوميات سراب عفان (دراسة مقارنة).

<sup>(13)</sup> علي الفزاع : جبرا إبراهيم جبرا ، دراسة في فنه القصصي ، عمان - دار المهدي للنشر والتوزيع - الطبعة الأولى ، 1985.

<sup>(14)</sup> عبد الرحمن منيف وآخرون ، الفلق ومحميد الحياة ، كتاب تكريم جبرا إبراهيم جبرا ، بيروت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - الطبعة الأولى 1995.

<sup>(15)</sup> المصدر نفسه .

4- دراسة خليل محمد الشيخ : سيرة جبرا إبراهيم جبرا الذاتية وتجلياتها في أعماله القصصية<sup>(16)</sup>.

تتبع الناقد خليل الشيخ الإرهاصات والبيانيع الداخلية الموجودة في البئر الأولى وإيقاعها في رواياته مؤكداً أن جبرا قد وظف سيرته الذاتية في تلك الروايات بشكل رائع ومتقن.

5- دراسة أحمد الزعبي : الإيقاع الروائي في السفينة<sup>(17)</sup>.

يتتبع الزعبي الإيقاع الروائي في السفينة متخذاً من أبعاد الزمان والمكان والجنس نقاطاً استراتيجية ، يحلل من خلالها الأثر الذي توقعه على الشخصية .

وبعد فأرجو الله تعالى أن أكون قد وفقت في دراسة الموضوع الذي اخترته بعد أن بذلت كل جهد مستطاع ؛ وإلا فأن الكمال لله وحده ، وحسبي أنني حاولت .  
وأخيراً أقدم الشكر الجزيل لكل من ساعدني في كتابة هذه الأطروحة وأخص بالتحديد الدكتور عادل أبو عمشه الذي كان من طينة (بروميثيوس) في كرمه وعطائه العلمي والمعنوي ، والدكتور عادل الأسطة الذي أغنانا في حواراته ونقاشاته ، كما أتقدم بالشكر الجزيل لكل من الاخوة الذين أشرفوا على طباعة هذا البحث فضل أبو الروس وحذيفه أبو عمشه وعبد الرحيم أبو عمشه .

لكل هؤلاء أتوجه بخالص الشكر من أعماق قلب يفيض بالعرفان والامتنان .

والله من وراء القصد ٥٤٣٨٨٣

عمرو(ع) عمر عمرو(ع)  
زور(تا) - نابلس 2000

<sup>(16)</sup> المصدر نفسه .

<sup>(17)</sup> المصدر نفسه .

## التمهيد

### النقد الروائي

لم يعرف العرب النقد الروائي إلا في مرحلة متأخرة متزامنة تاريخياً مع مرحلة معرفتهم الرواية الحديثة ، إذ يستحيل تصور وجود نقد روائي في غياب وجود الرواية ذاتها (1) ؛ ذلك أن الرواية بشكلها المعروف هي نتاج العصر الحديث باقتصادياته وتحولاته الاجتماعية وصراعاته الأيديولوجية .

تطور النقد ذاته بعد وأصبح علماً مستقلاً ، فبعد أن كان النقد يقوم على التاريخية بمفهومها الأوسع (المنهج التاريخي الاجتماعي) والمنهج النفسي والانطباعية والواقعية التي تعول كثيراً على الذات المبدعة وعلى الوسط الاجتماعي ، ظهر تيار نقدي جديد ركز على أدبية الأدب وعزل النص عما يؤثر فيه ، ورفض المقاربات الاجتماعية والنفسية والتاريخية التي كانت وكد التيار الأول ، ويتمثل هذا التيار النقدي بالبنوية ، وما جاء بعدها (2) .

(1) ينظر عبد العالي بوطيب : إشكالية تأصيل المنهج في النقد الروائي العربي ، مجلة علامات جده - النادي الأدبي الثقافي - المجلد السادس والعشرون ، 1997 ، ص 70 .

(2) ينظر يوسف بكار : النص بنية وحدث ، مجلة علامات جده - النادي الأدبي والثقافي - الجزء الرابع والعشرين ، المجلد السادس ، 1997 ، ص 160-161 .

اعتمد الفكر البنيوي على أفكار العالم اللغوي السويسري (دي سوسير) ؛ لأن مبادئه التي أملاها على تلاميذه في برنامج الدراسات اللغوية في جنيف كانت تمثل البداية المنهجية للفكر البنيوي في اللغة <sup>(3)</sup>.

أسهمت مدارس أخرى في تشكيل الفكر البنيوي من أهمها مدرسة الشكليين الروس التي تطورت في العشرينات من هذا القرن ، وكانت هذه المدرسة تقاوم النزوع الأيدلوجي الذي صاحب الثورة الاشتراكية ؛ لذلك ركزت هذه المدرسة مفاهيمها على دراسة الشكل الأدبي ودلالته وكانت تحليلاتها لمفهوم الشكل مقارنة لمفهوم البنية <sup>(4)</sup> .

تطورت البنيوية وأصبحت علما ومنهجيا لا يقتصران على النقد فقط ؛ إنما مورست في عدد من الحقول المعرفية : (الانثربولوجيا) الأنسنة والفيزياء والاجتماع والفلسفة على يد منظريها من أمثال : (ليفي شتراوس) و(بارت) و(تودوروف) .. الخ ، وركزت المعرفة البنيوية على كون العالم حقيقة واقعة يمكن للإنسان إدراكها ؛ ولذلك توجهت البنيوية توجها إدماجيا يعالج العالم بأكمله بما فيه الإنسان <sup>(5)</sup> .

قام البنيويون بتعطيل المحور التاريخي في دراسة الأدب ؛ لتفعيل المحور التزامني الذي يبحث في الأدب نظاما قائم في حد ذاته <sup>(6)</sup> .

<sup>(3)</sup> صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر ، القاهرة - دار الآفاق العربية - 1997 ، ص 81 .

<sup>(4)</sup> المصدر نفسه ، ص 83 .

<sup>(5)</sup> ينظر ميجان الرويلي وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، بيروت والدار البيضاء - المركز الثقافي العربي - ط2 ، 2000 ، ص 33 .

<sup>(6)</sup> ينظر صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر ، ص 87 .

قامت البنيوية بإبعاد المؤلف عن نصه أو ما أطلق عليه (رولان بارت) "موت المؤلف" (7)، وذلك لجعل نقطة الارتكاز منصبة على النص فقط ووضع الحد للدراسات التي تركز على المؤلف ؛ إنها استراتيجية عزل النص عما يحيط به .

رأى أصحاب النزعة البنيوية أن قراءة أي نص أدبي لا تعني إلا قراءة مجموعة من النصوص في الوقت ذاته ، وذلك بحكم أن القراءة تثير في الذهن شبكة من علاقات النص بسواه بصورة متزامنة (8) أو ما عرف بالتناص .

تفرعت البنيوية إلى عدد من الحقول منها علم السرد كما تبلور في دراسات (كلود ليفي - شتراوس ) ، ثم تنامي هذا الحقل في أعمال دارسين بنيويين آخرين منهم البلاغري (تزفيتان تودوروف) الذي يعده البعض أول من استعمل اصطلاح (ناراتولوجي) علم السرد ، والفرنسي (الفردا جوليان غريماس) والأمريكي (جيرالدو برنس) (9) والناقد الفرنسي (رولان بارت) صاحب كتاب (الدرجة الصفر للكتابة) .

### علم السرد ( Narratology )

علم السرد : هو دراسة القص ، واستنباط الأسس التي يقوم عليها وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه ، ولا يتوقف علم السرد عند النصوص الأدبية التي تقوم على

(7) ينظر رولان بارت : نقد وحقيقة . ترجمة منذر عياشي - مركز الإنماء الحضاري - ط1 1994 ، ص 15 .

(8) ينظر عبد الملك مرتاض : مدخل في قراءة البنيوية : مجلة علامات ، جده - النادي الأدبي بجده - الجزء التاسع والعشرون 1998 ، ص

17 .

(9) ينظر ميجان الرويلي وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ص 103 .

عنصر القص ؛ إنما يتعدى ذلك إلى الأعمال الفنية من لوحات وأفلام وإحياءات وصور متحركة وإعلانات ففي كل هذه ثمة قصص تحكي ، ويهدف علم السرد إلى استخراج القوانين والبنى الكلية التي تمنح النص ما يجده المفسر من دلالات (10) .

✓ يذهب علم السرد إلى معالجة من هو معطي القصة ، فهل هو شخص حقيقي له اسم ؟ أم هو المؤلف الذي يكتب رواية صادرة عن أناه فقط ، أم هو راو يمثل نوعاً من أنواع الوعي الكلي يرسل القصة من وجهة نظر عليا ؟ ، ويعلم بكل ما يجري في دواخل شخصياته وفي خارجها ولا يتطابق مع شخصية أكثر من الأخرى ، أم أن الراوي يقف بقصته عند حدود ما تستطيع الشخصيات أن تلاحظه وتعرفه ؟ فيجري كل شيء تماماً كما لو أن كل شخصية تتناوب الدور مع الأخرى لتكون مرسله للقصة (11) .

"يعرف السارد في الخطاب الروائي بأنه كائن تخيلي يعتمد المؤلف إلى خلقه ؛ حتى يدهم سلطة السرد انطلاقاً من وضعيته التي هي وضعية إنتاج كلام وسط تعددية أصوات تشكل النسيج الحي للرواية ، وتتشكل وضعية السارد في ثلاثة أنماط هي" (12) :-

**النمط الأول :** يكون السرد عن طريق السارد الذي هو المؤلف الحقيقي ، فيحدث التطابق بين السارد والمؤلف ويحدث هذا في السيرة الذاتية .

(10) المصدر نفسه ، ص 103-105

(11) ينظر رولان بارت : مدخل إلى التحليل البنيوي - مركز الإنماء الحضاري - ط 1993 ، ص 71-72 .

(12) عبد العالي بوطيب : مكونات السرد الغانمستيكي ، مجلة فصول (زمن الرواية) ، المجلد 12 العدد 1 ، 1993 ، ص 72 .

سعيدا عيسى

النمط الثاني : ثمة تقاطع بين شخصية المؤلف مع السارد في عدة نقاط ؛ وذلك للإيهام بواقعية النص ، فتعد الرواية اعترافاً من الذاتي وغير الذاتي.

النمط الثالث : في هذا النمط يكون التمييز العام فاصلاً بين السارد والمؤلف (13). إذا كانت هذه الأنماط تحدد العلاقة بين المؤلف والسارد وتضع نقاط الاختلاف والتقاطع والتطابق على المحك فإن السؤال الذي يبقى شائكاً هو ما العلاقة التي تربط ما بين السارد والشخصية ؟

تتحدد العلاقة بينهما وفق صفة الرؤية التي يتم التعامل معها عن طريق معرفة ثلاثة مفاهيم :-

الأول : الراوي العليم أو الرؤية من الخلف ، ويرمز له بالشكل التالي : الراوي < من الشخصية حيث نرى الراوي يعلم أكثر من الشخصية (14) ؛ فهو المسؤول الرئيس في السرد وهو الذي يصف تقريباً كل ما هو في العالم الروائي ، إنه لا يشكل طرفاً في العالم الروائي ؛ إنه خارج عنه ، وتتمثل خصائصه في الوجود في كل مكان والمعرفة بكل شيء والقدرة على كل شيء ، يحضر ويحكي الأسرار الخفية للشخصيات وينتقل بدون أي عائق في الزمان (15).

(13) المصدر نفسه ، ص 72-73 .

(14) ينظر صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، مجلة عالم المعرفة ، الكويت - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - العدد 164 ، 1992 ، ص 308-309 .

(15) ينظر ماريو بركاس يوسا : المنظور السرد في رواية "مدمام بوفاري" ، مجلة نوافذ ، جده - النادي الأدبي الثقافي - العدد (12) ، 2000 ، ص 123-124 .

والثاني : الرؤية مع أو الرؤية المحايدة ، وتتساوى معرفة الراوي مع معرفة الشخصيات ولا يمكن له أن يقدم تفسيراً للأحداث قبل أن تجده الشخصية ذاتها ، كذلك لا يمكنه رؤية الأحداث إلا من خلال وعي الشخصيات نفسها مما يجعله موضوعياً (16) .

والثالث : الرؤية من الخارج ؛ وفي هذه الحالة يعرف الراوي أقل من أي واحد من الشخصيات ولا يستطيع أن يصف سوى ما يراه أو يسمعه (17) ، وترى البطل يمارس أعمالاً دون أن نعرف فيم يفكر ولا بماذا يشعر مع ملاحظة أن استخدام الضمائر في السرد ليس له علاقة حتمية بعملية تحديد الرؤية (18) .

لكن كيف يعرض السارد والشخصية الخطاب ؟ وما هي الصيغة التي يتم بها الحكي؟ يقدم السارد والشخصيات الحكاية حسب ثلاثة أنماط :-

1. خطاب مسرود أو محكي : فبدلاً من أن يقدم الراوي مثلاً حوار الشخصيات يجمل الفكرة في عبارة تقريرية مثل : "قررت الزواج من العروس" مغفلاً الصراع الداخلي الذي يقود إلى مثل هذا القرار .
2. خطاب منقول بأسلوب غير مباشر : مثل : "قلت لأمي إن علي أن أتزوج من العروس" ، وهذه الطريقة مع أنها أكثر محاكاة إلى حد ما إلا أنها لا تعطي للقارئ أي ضمان بالأمانة المرضية للكلمات الواقعية .

(16) ينظر تزفيتان تودوروف : الأدب والدلالة ، ترجمة محمد نديم خشفه ، حلب - مركز الإنماء الحضاري - 1996 ط 1 ، ص 78 .

(17) المصدر نفسه ، ص 79 .

(18) ينظر صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص : ص 309 .

3. خطاب أكثر محاكاة وهو المنقول : فالراوي يترك الكلام للشخصيات لتتحدث عن نفسها "قلت لامي : يجب مطلقاً أن أتزوج من إيليرتين" (19) .

## الزمن

للدخول إلى البناء الزمني داخل الرواية لابد من المرور عند ثلاث مفارقات زمنية :-

الأولى : الترتيب والنظام ، ويحدث نتيجة الانحراف الزمني بين تتابع الأحداث في القصة (أو ما يطلق عليه زمن القصة) والنظام الزمني لترتيبها في السرد (زمن القص) .

الثانية : وتحدث بين الديمومة النسبية في القصة وديمومة السرد (أي طوله) أو ما يطلق عليه الإيقاع الروائي ؛ أي سرعة النص وبطؤه .

الثالثة : التواتر ، ويحدث بين طاقة التكرار في القصة وطاقة التكرار في السرد (20) .

(19) المصدر نفسه ، ص 307 .

(20) ينظر عواد علي : من زمن التخيل إلى زمن الخطاب قراءة في رواية (جمعة القنازي) لمؤنس الرزاز ، من كتاب دراسات في الرواية العربية ، بيروت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع - ط 1998 ، ص 46 .

## الترتيب والنظام

تفرض طبيعة الكتابة أن يرتب الروائي الوقائع تتابعيا ؛ لأنه لا يستطيع أن يروي عددا من الوقائع في آن واحد لذا فإن ثمة مفارقة ما بين زمن الوقائع وزمن سردها (21).

ونعني بزمن الوقائع ؛ انه زمن ما تحكي عنه الرواية يفتح باتجاه الماضي فيروي أحداثا تاريخية أو أحداثا ذاتية ، أما زمن السرد أو القص فهو زمن الحاضر الروائي أو الزمن الذي ينهض فيه السرد (22) .

وقد يعتمد المؤلف إلى ترتيب أحداث الرواية اعتمادا على تصور جمالي يلغي تتابع أحداث القصة (التخيل) وتسلسلها التقليدي مستعيضا عنه بالتحريف الزمني الذي لا يلتزم بالتتابع (الكرونولوجي) الطبيعي ، بل يتصرف في ترتيبها تبعا لغايات فنية يقتضيها البناء الروائي (23) .

يؤدي عدم تطابق زمن القصة مع زمن القص إلى إحداث مفارقات سردية وخلخلة في زمن الحضور يتم بموجبها استرجاع أحداث أو استباقها (24) .

ويعرف الاسترجاع : بأنه إيقاف السارد لمجرى تطور أحداثه ليعود لاستحضار أحداث ماضية (25) .

(21) ينظر حميد لحداني : بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي ، ص 73 .

(22) يعنى العيد : في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي ، بيروت - دار الآداب - ط4 1999 ، ص 235 .

(23) عواد علي : من زمن التخيل إلى زمن الخطاب ، ص 74 .

(24) ينظر حميد لحداني : بنية النص السردى ، ص 74 .

أما الاستباق : فهو تداعي الأحداث المستقبلية التي لم تقع واستبقها الراوي في الزمن الحاضر (نقطة الصفر) أو في اللحظة الآنية للسرد ، وغالبا ما يستخدم فيها الراوي الصيغ الدالة على المستقبل ؛ لكونه يسرد أحداثا لم تقع بعد (26) .

الديمومة

يعمد السارد أحيانا إلى تكثيف لحظة زمنية وتطويلها من ناحية الكم بينما تراه أحيانا يمر على أزمنة وتواريخ طويلة بسرعة قصوى أو بالقفز عنها ، ويعود هذا الاستطراد أو الاقتضاب إلى الناحية النفسية وإلى أثر تلك اللحظة أو اللحظات على داخله ، ويطلق على هاتين العمليتين "الإيقاع الروائي" ، وقد تم ضبط أربع حالات أساسية للإيقاع الروائي (27) اثنتين منهما تختصان بالإبطاء والتسريع :-

والحالات الأربع هي :

1. الخلاصة : ويرمز لها بالشكل التالي زمن القصة < من زمن الخطاب . وهي تلخيص حوادث عدة أيام أو عدة شهور أو سنوات وتقديمها في بضع جمل ، أو عدد محدد من الأسطر ؛ وذلك لأن المؤلف لا يرى في تلك الأزمنة ما هو جدير بالاهتمام ، وتكمن أهمية الخلاصة في وظائفها العديدة (28) :-

- أ. المرور السريع على فترات طويلة .
- ب. تقديم عام للمشاهد والربط بينها .
- ج. تقديم عام لشخصية جديدة .

(25) عبد العالي بوطيب : إشكالية الزمن في النص السردى ، ص 134 .

(26) مراد عبد الرحمن مبروك : بناء الزمن في الرواية المعاصرة ، ص 66 .

(27) ينظر عبد العالي بوطيب : إشكالية الزمن في النص السردى ، ص 137 .

(28) ينظر سيزا قاسم : بناء الرواية دراسة مقارنة ثلاثية نجيب محفوظ ، ص 56 .

- د. عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية .
- هـ. الإشارة السريعة إلى التغيرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث .
- و. تقديم الاسترجاع (29) .

2. الوقفة (الاستراحة) : مساحة النص < من زمن القصة .  
يتوقف الروائي عن سرد الأحداث ليصف منظرا ما فالوصف يقتضي عادة قطع السيرورة الزمنية وتعطيل حركتها (30) .

3. المشهد : مساحة النص = زمن القص .  
يتكون المشهد في الرواية على شكل مقطع حوارى ، وينجم عن ذلك تضخم نصي يبرز الحدث في لحظات وقوعه المحددة الكثيفة المشحونة ، ويعطى القارئ إحساسا بالمشاركة الحادة فيه ؛ كأنه فعل مسرحي تتحاور فيه الشخصيات ، وهي تتحرك وتمشي وتفكر وتندهش (31) .

4. القفزة أو القطع أو الحذف :  
ويرمز له ب زمن السرد = صفرا ، وزمن القصة = س ، والحذف هو أقصى سرعة ممكنة يركبها السرد ، وتتمثل في تخطيه للحظات حكاية بأكملها دون الإشارة لما حدث فيها ؛ وكأنها ليست جزءا من المتن الحكائي (32) .

(29) المصدر نفسه ، ص 56 .

(30) حميد لحداني : بنية النص السردى ، ص 76 .

(31) ينظر عواد علي : من زمن التخيل إلى زمن الخطاب ، ص 53 .

(32) ينظر عبد العالي بوطيب : إشكالية الزمن في النص السردى ، ص 138 .

من كل هذا يلاحظ القارئ أن استعمال السارد لتقنيّتي المشهد والوقفة يوسع المحكي الروائي كما ، لكن تركيز السارد على التلخيص والحذف يضيق المحكي كما ويبعده عن مسرح الأحداث ويحيد القارئ عن المشاركة الجادة فيها .

## التواتر

وهو العلاقة بين طاقة التكرار في القصة وطاقة التكرار في السرد (القص) ويشير ذلك إلى عدد المرات التي يروي بها الحدث في النص<sup>(33)</sup> أو ما يسمى برواية وجهات النظر ، حيث يسرد الحدث الواحد عدة رواه بوجهات نظر مختلفة وتسمى هذه الطريقة السردية ب(الرؤيا المجسمة) لما توفره للقارئ من معرفة شاملة ومتكاملة للموضوع المسرود من جميع جوانبه<sup>(34)</sup> .

## الفضاء

يهدف الكاتب من خلال اتكائه على المكان إلى إعادة تشكيل الواقع وفق نظامه الخاص ، فالمكان في الرواية بناء رمزي تخيلي وليس تسجيلا للحياة أو صورة (فوتوغرافية) لها<sup>(35)</sup> ، ومن هنا فإن كل روائي أو فنان يسعى جاهدا لإيجاد مجالات

<sup>(33)</sup> ينظر عواد علي : من زمن التخيل إلى زمن الخطاب ، ص 55 .

<sup>(34)</sup> ينظر عبد العالي بوطيب : إشكالية الزمن في النص السرد ، ص 142 .

<sup>(35)</sup> ينظر سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص 76 .

مكانية تستطيع أن تنقل القارئ إلى عوالم مألوفة أو غير مألوفة ، فليس هناك رواية بلا مكان أو فضاء .

إن الروائي لا يمكن إلا أن يحاكي حركة سابقة من الواقع ، لكن هذه الحركة لا يمكن أن تكون نسخة أصلية ؛ إنما هي واقع آخر ولد في أنيته .

يقدم المكان بطريقة الوصف الذي يتناول الأشياء في مظهرها الحسي والعيني ، ويؤدي الوصف وظيفة إيهامية ؛ إذ يدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخيلي مشعرا القارئ بأنه يعيش في عالم واقعي حقيقي لا عالم متخيل (36) .

تتميز مقاطع الوصف بالاستقرار النصي فتقف بمفردها لوحة ثابتة يمكن استخراجها من الرواية وحدات مفردة وهي بطبيعة الحال تنتمي إلى البناء الكلي للرواية (37) .

ينقسم الفضاء الروائي إلى عدد من الأمكنة تمثل جزئية لذلك الفضاء ، وترتبط هذه البنى المبعثرة بشكل معقد مع بعضها لتكون النسيج الفضائي ؛ وذلك لأن المكان يسير مع الزمن في انحرافه وتكسره .

ترتبط الأمكنة بالسارد أو الشخصيات ، فكل مكان يأخذ موقعه بناء على مبدأ المحبة أو مبدأ الكره ، فبعض الأماكن لها دفء خاص ، ومحبيب ، وبعضها يشعر

(36) المصدر نفسه ، ص 82 .

(37) ينظر حسني محمود : بناء المكان في سداسية الأيام الستة ، مجلة علامات ، جده - النادي الأدبي - المجلد العاشر ، الجزء الرابع والثلاثون 1999 ، ص 199 .

بالرعب والكراهية فالبيت مثلاً يعد مكان الألفة ومركز تكييف الخيال ، وعندما نبتعد عنه نظل دائماً نستعبد ذكراه ، ونسقط على كثير من مظاهر الحياة المادية ذلك الإحساس بالحماية والأمن اللذين كان يوفرهما لنا البيت (38) .

وإذا كان المكان يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية ، ويمثل الزمان الأحداث نفسها ، فإن ثمة بعداً آخر يجسدهما ويتمثل بـ(الكرونوتوب) أو الزمكانية ؛ وهو نوع أدبي يتشكل من شكل ومحتوى (39) ويتضمن طقماً من المظاهر المحددة الخاصة بالزمان والمكان في النوع الأدبي (40) أو هو تفاعل علاقات الزمان والمكان في نسيج كل عمل روائي والتي يمكن إحالتها داخل فضاء الرواية المتخيل إلى المرجعي أو ما وراء المتخيل ، حيث التاريخ والمجتمع يتم تمثيلها بطريقة مجازية (41) .

يرى الراوي الأشياء وينظمها وفق قناعاته الجمالية والفكرية ووفق الزمن الذي يتحرك خلاله ، ومن هنا تأتي تشكيلات المكان معقدة تبعا لشخصية السارد ، فقد يكون المكان حركياً وقد يكون سكونياً واضح الملامح أو غامضاً مقدماً بشكل عفوي غير مرتقب تتناثر جزئياته عبر فضاء النص ، ذلك أن المكان هو مكان لغوي يولد من الكلمات المتخيلة (42) .

(38) ينظر جاستون باشلار : جماليات المكان ، ترجمة غالب حلسا ، مجلة الأقلام ، بغداد - دار الجاحظ للنشر - وزارة الثقافة والإعلام ، ص 10 .

(39) ينظر ترفيتان تودوروف : ميخائيل باختين ، المبدأ الحوارية ، ترجمة فخري صالح ، بيروت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - ط 2 ، 1996 ، ص 77 .

(40) المصدر نفسه ، ص 210 .

(41) ينظر شحات محمد عبد المجيد : الخطاب الروائي في روايات البساطي ، مجلة الكرمل ، رام الله / فلسطين - مؤسسة الكرمل الثقافية - العدد 64 ، 2000 ، ص 137-138 .

(42) ينظر شعيب حليفي : مكونات السرد الفانتاستيكي ، مجلة فصول ، المجلد 12 ، العدد 1 ، 1993 ، ص 91-92 .

تختلف درجة التأطير المكاني من رواية إلى أخرى ، فغالبا ما يأتي وصف  
الأمكنة في الروايات الواقعية مهيمنًا يراه القارئ متصدرا الحكى في معظم الأحيان (43) .

تحليل الأمكنة المتعددة في الرواية إلى فضاء واسع جدا ، وبهذا المعنى يصبح  
المكان مكون الفضاء ، وما دامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة فان فضاء  
الرواية هو الذي يلفها جميعا (44) .

يورد السارد أسماء أمكنة موجودة في بعدها الحقيقي وذلك باعتباره استراتيجية  
تتيح له التحرك خادعا القارئ بصدق ما يقول ، فالقدس مثلا موجودة ماديا على المستوى  
المرجعي لكن حين يتحدث عنها السارد تأخذ بعدا تخيليا آخر يمزج الماضي بالحاضر  
والواقعي بالأسطوري والزمني بالمكاني .

للنص الذي نقرؤه فضاء مادي جغرافي ؛ فالكتابة ذاتها لها حيز باعتبارها أحرفا  
طباعية على مساحة الورق ، ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف ووضع المطالع وتنظيم  
الفصول وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين ، وهذا ما يسمى بالفضاء النصي (45)  
فاختيارات الكاتب البصرية لا تأتي اعتباطا ، إنما لها هدف آثم في إثارة القارئ وحشه  
على المتابعة .

(43) حميد لحداني : بنية النص السردية ، ص 65 .

(44) ينظر حميد لحداني : بنية النص السردية ، ص 63 .

(45) المصدر نفسه ، ص 55 .

## الفصل الأول

– تلاعبات السرد في رواية السفينة .

– السارد وأساليبه في عرض الخطاب ( دراسة في رواية يوميات سراب عفان )

## ☆ تلاعبات السرد في رواية السفينة<sup>(1)</sup> .

ينهض النص الروائي على عدة علاقات إنسجامية وتوزيعية بين ثلاثية الكاتب والراوي والشخصية ، فثمة اتحاد بينها في النص السير ذاتي (الآوتوبيوغرافي) بناء على حلف معقود بين الكاتب والمستقبل مكتوب على غلاف الرواية ، ويحدد أنها سيرة الكاتب الذاتية<sup>(2)</sup>.

أما في بعض السير الغيرية (بيوغرافي) فيلمس القارئ اختلافا بين القارئ والشخصية ، وقد تتمظهر السيرة الغيرية في الصورة التي تأتي عليها السيرة الذاتية أو الرواية لولا أن مهمة الإنجاز النصي يتفرد بها شخص آخر لا علاقة له بهذه الحياة<sup>(3)</sup> .

وتقوم كثير من الروايات على علاقة توزيعية تنفي إمكانية تلاقي السارد والكاتب والشخصية ، وفي رواية السفينة تكمن علاقة اتحاد جزئية في معادلة السارد والشخصية ، وهي أن الساردين هم شخصيات مشاركة في النص ؛ بينهما يهمل دور الكاتب ليتحول فقط إلى ناسخ تقطعت أوصاله بالنص<sup>(4)</sup> .

<sup>(1)</sup> جبرا إبراهيم جبرا : السفينة ، بيروت-دار الآداب- ط4 1990.

<sup>(2)</sup> يرى فيليب لوجون أن وضعية المؤلف تكون متطابقة مع السارد ، وأن وضعية السارد تكون متطابقة مع الشخصية المحورية في السيرة الذاتية.

ينظر فيليب لوجون: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي: ترجمة عمر حلي، بيروت، الدار البيضاء- المركز الثقافي العربي- ط1 1994، ص23-22.

<sup>(3)</sup> صدوق نور الدين: سير المفكرين الذاتية، بيروت، الدار البيضاء-المركز الثقافي العربي- ط 2000، ص15.

<sup>(4)</sup> يرى رولان بارت: أن المؤلف ما زال يتضاءل حتى وكأنه تمثال صغير وضع في الطرف الذاتي للمشهد الأدبي، وأنه لا يستطيع إلا أن يحاكي حركة سابقة له على الدوام دون أن تكون هذه الحركة أصلية، وعندما ننسب النص إلى المؤلف، فإن هذا يعني أننا نفرض عليه أن يتوقف. كما يعني أننا نفرض عليه سلطة مدلول نهائي، ويرى بارت أن مستقبل الكتابة يكون بقلب الأسطورة، فموت المؤلف هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القراءة، ينظر رولان بارت: نقد وحقيقة، ترجمة د. منذر عياشي-مركز الإنماء الحضاري- ط1 1994، ص25-21.

فمن هو هذا السارد (5) الذي لا تصير القصة إلا به ؟ وكيف يقدم الخطاب ؟ ومن أي زاوية يتعامل مع المروي عليه أو القارئ؟ (6).

السارد هو المخلوق اللغوي الذي يقدم الخطاب بأسلوبه الفريد إلى المروي عليه أو القارئ ، ويخلق السارد النص بناء على زاوية الرؤية التي يتعامل بها مع النص ، ورغم كون السارد مخلوقاً لغوياً إلا أنه يتمتع بحضور قوي ، وقد تصل تدخلاته إلى أن يصبح راوياً ممثلاً داخل الحكى .

يقوم السارد بتركيب شفرات النص ، وبتنظيم مبناه ، ويكون عارفاً بنوع الثقافة التي يرسل إليها ؛ إنه يقوم بعمليتين : عملية قراءة المبتوث له ، وعملية الكتابة إليه في مرحلة تالية ، ومن هذا المنطلق يكون السارد متكلماً ومنتجاً لأيدلوجيا وكلماته هي دائماً عينة أيدلوجية (7) .

يتحقق دور السارد الحيوي بتنظيم النص بطريقة هندسية تبعث اللذة في القارئ ، وتخلخل موازينه الثقافية والنفسية باستخدامه لآلتي الزمان والمكان ، فعن طريق الزمان يستطيع السارد أن ينظم مادته الحكائية من تقديم وتأخير واسترجاع وارتهان واستباق ،

(5) يستعمل بعض الباحثين كلمة الراوي للحكاية الشفوية ، والسارد للقصة المكتوبة ، ويرى آخرون : انه يمكن المزاوجة بين الاصطلاحين في القصة المكتوبة ، وأميل في هذا البحث إلى الرأي الأخير.

(6) المروي عليه : شخص "ما" يوجه إليه الراوي خطابه ، وسواء كان السرد الروائي حكاية ، أو ملحمة ، أو رواية ، فإن الراوي خلق متخيل شانه في ذلك شأن المروي عليه ، ويضرب جيرالد برنس مثلاً على شهزاد في ألف ليلة وليلة بوصفها راوياً ، وشهريار بوصفه مروباً عليه . ينظر جيرالد برنس : مقدمة لدراسة المروي عليه ، ترجمة علي عفيفي ، مجلة فصول - الهيئة المصرية للكتاب - المجلد الثاني عشر ، العدد الثاني ، 1993 ، ص 75-76 .

(7) ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، ترجمة محمد برادة ، القاهرة - دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع - ط 1 1987 ، ص 102 .

وعن طريق المكان يستطيع خلق عوالم ممكنة أو تخيلية لتتناسب المروي عليه أو القارئ النموذجي (8).

وترتدي رواية السفينة منذ البداية طابعها الخاص ، فكل سارد من الساردين الثلاثة : عصام السلطان ، وديع عساف ، إميلييا فرنيزي ، يسرد حكايته متوسلا ضمير المتكلم ، فيتحدث عن (أناه) وعن الآخرين من منطلق تلك (الأننا) ، فيحاوّر الشخصيات ويروي أفعالهم والأحداث التي تجري معهم دون أن يسبقهم إلى معرفتها .

الساردون في السفينة هم الشخصيات نفسها ، لذا يكون كل سارد في الوقت نفسه مشاركا في العمل الروائي ، ولا تقف المشاركة عند حد المشاهدة ، بل يتحول الساردون إلى أبطال فاعلين في سيرورة الأحداث (9).

يبيح الاقتران الشامل بين السارد والشخصية الولوج إلى عالمها واستكشاف بواطنها ، وما ينعكس في لاوعياها من (منولوجات) وأحلام ومشاعر دون أن يكون ذلك نشازا سرديا بل أن في هذا الاقتران ما يوحي بصدق المحكي أيما إحياء .

يقرب ضمير (الأننا) الذي يتوسله كل سارد النص من الناص (السارد) حتى التجانس ؛ ويقربه كذلك من المنصوص إليه (القارئ) ؛ فيسيطر عليه ويدخله في لعبة التماهي مع الشخصية وتقمصها ، فيحل القارئ فيها وكأنه هي وكأنها هو .

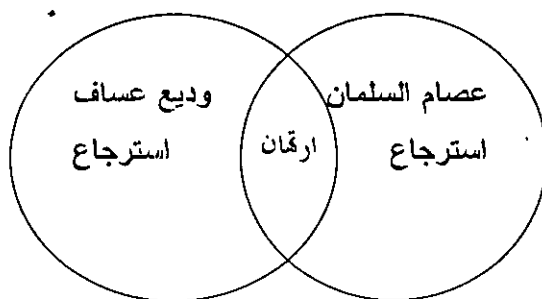
(8) القارئ النموذجي بالنسبة للكاتب ، هو الذي يجيد الفهم ، ويستحسن كل الاستحسان أقل الكلمات شأنا ، وأكثر المفاهيم مراوغة ، أما بالنسبة للناقد فإن القارئ النموذجي ؛ هو ذاك القادر على تأويل النص تأويلا لا حصر له .

(9) ينظر حميد لعمداني : بنية النص السردي ، ص 49 .

وتمارس (الأنثى) ارتدادا إلى الداخل ، فيغدو العالم الباطني سيرة ذاتية للشخصية الساردة التي تكشف الماضي أمام القارئ بكل تجلياته ، والحاضر بعنفوانه ، والمستقبل بإرهاصاته .

ويعطي ضمير المتكلم القارئ إحساسا بان الذي يجري أمامه وما يسمعه ما هو إلا نص اعترافي تقتصره الشخصيات بحق نفسها ؛ ومن هذا المنحى اعتبره (رولان بلرت) أقل روائية من ضمير الغائب <sup>(10)</sup> ، وكأنه اقتبس من السير الذاتية التي تميل في (ثيماتها) إلى التأريخ والإحالة على المرجعي <sup>(11)</sup> .

تدور رواية السفينة حول سيرتين شخصيتين هما سيرة عصام السلطان ، وسيرة وديع عساف ، وتتمحور الأحداث حولهما ، وكل سيرة على الرغم من ارتباطها بالأخرى، إلا أنها تشكل حلقة مستقلة بنفسها من جهة ، وتطلعك على الوجه الخفي المكتوم للسيرة المصاحبة لها من جهة أخرى ، انهما تمثلان تسلسلا حلقيا ينفرد في لحظات الماضي ، ويتشابك مع الأخرى في لحظة الارتهان .



<sup>(10)</sup> رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة. ترجمة محمد برادة، بيروت- دار الطليعة للطباعة والنشر- بيروت، لبنان 1982، ص 52.

<sup>(11)</sup> يخالف الباحث عبد الملك مرتاض رولان بارت فيرى أن ضمير المتكلم يمتلك من القدرة ، والكفاءة ، والرشاقة : والطلاقة ما يسمح له بسرد أحداث الرواية وحكيها ويضيف : " أرى أن لهذا الضمير قدرة لطيفة على سرد الأحداث بحكم قابليته للذوبان ، والتلاشي في سائر المكونات السردية ، بينما ضمير الغائب يظل خارجيا بعيدا كأنه محايد أو كأنه غائب عن الحاضر" .

لمزيد من الإيضاح ينظر عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، مجلة عالم المعرفة، الكويت- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- 1998، ص 187-188.

تعي الشخصيات الساردة ذواتها ، وتعي الطريق الذي تسلكه شخصيا ، أما الآخرون فتسير معهم على وتيرة واحدة فتصل إلى الأحداث مع وصول الشخصيات والمتلقي دون أن يكون لها علم مسبق بذلك ، فيقول وديع عساف :

" ولكنني ذكرته بان الشائعة هي انه بولوني أو مجري أو  
تشيكوسلوفاكي ، فضحك كدأبه كلما استخف رأيا ، وقال :  
شائعة يروجها أعداء الشيوعيين ولا ريب وظهر فيما بعد أن  
المسكين هولندي وقد عاش " (12).

يقدم السارد رؤى معينة تعد بمثابة إرهابات ، لكن رؤاه لا تحدث إخلالا بزاوية الرؤية المحايدة التي يتساوى فيها السارد مع الشخصية في معرفته ، يقول عصام السلطان :-

" ولكنني استبق الحوادث ، أغلب الظن أن هناك علاقة بين وجهه  
اميليا وبين وجه لى عبد الغني حين رايتها مع زوجها الدكتور  
فالح حسين بين الركاب " (13).

يتأطر الحوار المنولوجي داخل بوتقة (الأنثى) ، ويعرض العالم التخيلي الذاتي باستخدام تقنية ضمير المتكلم ، فيعلو صوت السارد الداخلي على الأصوات الأخرى ، فالذات تحاور ذاتها وتقلب الباطن خارجا ، يقول عصام السلطان :

(12) جبورا إبراهيم جبورا: السفينة ص 93 .

(13) المصدر نفسه : ص 7 .

"يجب أن أتجاهل الأمر . ما عدت أتحمل النساء . أريد الخطوة أريد ألا  
يعرفني أحد باسمي أو وجهي . واحد من مليون . عابر سبيل  
يصطدم به المارة ولا يرونه" (14) .

تنتج ثلاث شخصيات ساردة الكلام : الشخصية الأولى تحتل أكبر كم من الخطاب  
وهي شخصية عصام السلطان ، ثم شخصية وديع عساف ، وأقل شخصية ساردة هي  
شخصية اميليا فرينيزي ، وتسرد شخصيتا فالح ومحمود في أثناء الحوار بعضاً من  
حياتهما .

### سرد عصام السلطان

يسرد عصام السلطان الفصول : الأول ، والثالث ، والخامس ، والسابع ، والتاسع  
فيستحضر أحداثاً حول شخصيته من الماضيين : القريب والبعيد ، وشخصية معشوقته  
(لمى) وما يحيط بهما من إرث اجتماعي ومن أعراف قبلية ، تنتشر (الأنثى) انشطارين :  
أنا عصام السلطان وأنا لمى ، ومن خلال تقنية الاسترجاع ، ومن خلال إغفاءات في  
لحظات الحضور ، يدمج عصام السلطان في خطابه (الأنثى) ممسكا بلذة اللحظة ،  
ويحدث ذلك في تناقض واضح مع (الأنثى) العليا المتمثلة بالمجتمع وبقيمه التي قننها على  
الفرد .

يفرض هذا الإيقاع التراجيدي على العشيقين التخطيط لإيجاد لحظات من اللقاء  
وسط تشابك رهيب ، إن لعبة الخفاء التي تمارس على القارئ تحمله على اللهاث خلف

(14) المصدر نفسه ، ص 7-8 .

أسطر الرواية محاولاً فك اللغز وإطفاء حمى الشوق التي يزداد استعارها مع تدرج الرواية إلى الأمام .

يعرض عصام السلطان في (النص المدخل) <sup>(15)</sup> رؤيته لهذا العالم ، ويفتح الخطاب على مصراعيه متوسلاً بذلك الوصف الخارجي- أخص بالذكر البحر - والتحول منه إلى (المونولوج الداخلي) ، ويكون السارد عندئذ عارفاً بذاته وبكل ما يعتريها وما يدور بخلاها (السارد الإله) ، ومع انتقاله من الاسترجاع إلى الارتهاق تتساوى معرفته مع الشخصيات ، فيتحاشى تقديم أي تفسير للأحداث قبل أن تصل الشخصيات إليه (السارد المحايث) <sup>(16)</sup>.

يقول عصام السلطان :

" في مساء ذلك اليوم ، حيث راح الركاب يتعرفون على قمراتهم الضيفة ،  
ويتعرفون بشركائهم فيها ويبدلون ثيابهم ويتهيئون للعشاء وجدت أن  
القمرة التي تجاور قمرتي ينزل فيها ، نعم الدكتور فالح حسيب وعقيلته  
لقد رأيتهما يدخلان وأنا أخرج بل انهما وقفاً بالباب  
عصام؟ أي والله عصام!  
هاتف الدكتور فالح ، وأكمل

<sup>(15)</sup> النص المدخل أو الفاتحة النصية هي لحظة عبور إشكالي من الصمت إلى الكلام ولحظة اتصال بين المرسل والمرسل إليه في النص.  
اندري دي لنجو: في إنشائية الفواتح النصية، ترجمة سعاد بن إدريس نبيغ، مجلة نوافذ، جدة- النادي الأدبي الثقافي- العدد العاشر، 1999، ص25.

• يمتلك ( المونولوج ) بأحادية الصوت : وهي مخالطة الشخصية الرواية لذاتها فقط.  
<sup>(16)</sup> يسمى جينيت المحكي الذي يكون فيه السارد حاضراً من حيث هو شخصية ب " جواني المحكي".

لمى شوقي عصام السلطان " (17) .

يفاجأ السارد برؤية الدكتور وزوجته على ظهر السفينة ، ولم يستطع أن يقدم أي تعليقات لوجودهم ؛ وذلك بسبب محدودية علمه المساوية لعلم الشخصيات ولما تتوصل إليه .

يكشف السارد عن نفسه منذ البداية (العنوان) ليوهم بواقعية ما يسرد وصدقه ، وما إن يكشف عن نفسه ساردا وشخصية في آن واحد حتى يخلق محكيًا ذاتيًا متعدد الأبعاد يسرد بتقنيات روائية تراوح بين الاسترجاع والارتهان والاستشراف متكئًا على فضاءات متنوعة .

يروى السارد بضمير (الأنا) عن تجربته الذاتية (سرد ذاتي) ، ويسرد عن الآخرين من منطلق تلك الذات وما تراه .

" التقيت وديع عساف صباح اليوم الثاني ، ولا  
أذكره إلا وهو يتكلم كان يتكلم مع فتاة عرفت فيما  
بعد أنها فرنسية " (18) .

يترك السارد شخصية وديع عساف تمارس الحلول مكانه أحيانًا فتنبؤاً مركزه في السرد دون أن يكون ثمة فضاء إعلامي أو إشهاري يعنون لذلك أو يوحي به ، ويتحول السارد عصام السلطان إلى مروي عليه ومستمع لخطاب الآخر ، يقول وديع عساف :

(17) جبرا إبراهيم جبرا: السفينة، ص 9 .

\* يتوصل القارئ إلى حل اللغز (سبب وجود لمى معشوقة عصام في السفينة نفسها) حال معرفة السارد (عصام السلطان) بذلك في الفصل السابع ص 175 .

(18) جبرا إبراهيم جبرا: السفينة، ص 15 .

" كنت في الرابعة عشرة ، وكلي تحرق إلى البعيد إلى  
المستحيل اهرب من بيتنا وأدميه الكثار إلى بركة السلطان  
لاقف على الصخرة المحلقة عبر محيطات الخيال " (19).

وانسحاب السارد إلى خانة المروي عليه يجعل السرد ذا عينة خاصة وذا لغة  
يراعي فيها السارد معرفية (ابستمولوجية) المروي عليه والبيئة التي هو منها وحالته  
الاجتماعية (20).

يقول وديع عساف :

" هيا يا عصام ؟ بريك هل أنت بريء من كل هذا ؟ أم أنك  
مهندس فحسب لا ترن في سمعك الأمكنة إذا ما ذكرت ، وذكرت  
معها أسماء كلمي وغير نمي " (21).

وعلى الرغم من دور السارد عصام السلطان - أثناء اختزاله للأحداث والتبئير  
عليها - المتماثل معرفيا مع الشخصيات ، إلا أنه ينزاح عن ذلك حالما يكثف سرده حول  
شخصية وديع عساف ، فيأخذ بالتنبؤ حولها والتكهن بأهدافها دون أن يصل في ذلك إلى  
السارد العليم ، يقول عصام السلطان :

" لقد خيل إلي ، رغم تكتمه ، أنه يشارك في نشاط خاص يعمل على تحشيد  
فدائيين منتخبين وتدريبهم للتوغل وراء حدود الصهاينة ، وضربهم في

(19) جيرا إبراهيم جيرا: السفينة، ص 20.

(20) يرى جيرالد برنس أن المروي عليه في الدرجة صفر، يتوجب عليه كذلك أن يعرف لسان الراوي ، ولغاته ، ودلالات المعاني ، ومرجعية  
العلامات كلها، ولا يتضمن ذلك معرفته المعنى المصاحب الذي توحيه الكلمة بالإضافة إلى معناها الأصلي.

ينظر جيرالد برنس: مقدمة لدراسة المروي عليه، ص 78-79.

(21) جيرا إبراهيم جيرا: السفينة، ص 25.

الأرض المحتلة نفسها، حديثه عن الأرض على هذا النحو الذي لا ينقطع لا يمكن أن يكون مجرد هوس صوفي" (22).

يتوسل السارد تقنية (الديالوج) في الكشف عن شخصية الدكتور فالح ورفع الستار عن أفكاره الفلسفية بعد أن يلخص تاريخ هذه الشخصية ، كما يفتح السرد على نص شعري ؛ ليحدث انزياحا عن نمطية البناء النثري للرواية ، ويجعل من النص الروائي عالما قادرا على استيعاب غيره من الأجناس .

كما ينزاح بناء السرد عن الشكل التقليدي وسننه ؛ فهو لا يتمثل بشكل معين قار وثابت ، بل يلحظ المتلقى تذبذبه على مستوى المكان والزمان ؛ وذلك بسبب ارتباطه بالذاكرة التي أبعد ما تكون عن تدرجات بندول الساعة التصاعدي ، فثمة لحظات سرديّة من مغاور الطفولة تحكي بعد أزمنة قريبة من لحظة الارتهان (23).

ويلتقي محور الذاكرة الخصب ومحور الارتهان في لحظة خطيرة تأزمية ، ويتحول مدلول السرد من موقف التحرك الخجول إلى التحرك التأزمي ، ويعرض السرد الارتهاني توحد الحبيين جسدا وروحا في علاقة آثمة في نظر المجتمع وأعرافه متمثلا بالزوج فالح.

" كانت على فمي اللاهب باردة، عطرة، طيبة، قبلتها، ولمى تقول: عصام  
ثم سحبت يدها فأدارت وجهها نحو الجدار بحركة فجائية في حالة اقرب

(22) جبرا إبراهيم جبرا: السفينة ، ص151.

(23) زمن السرد من انطلاق السفينة حتى رسوها يستمر أسبوعاً.

إلى الإغماء وطفرة ثديها الأيمن من فتحة سترتها كأنه هو أيضا قد عجز  
عن المقاومة، حفنة من شهوة، للعين فقط " (24).

يكتف السرد الارتعاشي لحظات معينة ويضخمها، بينما يعتمد السرد الإسترجاعي  
إلى الانتقاء والاختزال ؛ بسبب امتلاء الذاكرة ، وانفتاحها على عوالم وفضاءات مختلفة  
وغير محددة من بغداد إلى لندن ... الخ .

السفينة مكان مغلق فضائيا ومنفتح سرديا على الحكي والسماع  
والحوار (المنولوجي) التي تميل في بنيتها إلى القول والإخبار أكثر من ميلها إلى التوالي  
الحدثي .

لا يكتفي عصام السلطان بالخروج عن الحياد وإبداء وجهة نظر معينة ، بل يصل  
إلى كونه فاعلا رئيسياً ، ومحركا ديناميكيا لآلة السرد ، وإن تخطى عن السرد لإحدى  
الشخصيات ، فإنها تبقى ضمن خطابه - رغم توسلها ضمير الأنا- وما تدخلاتها إلا وسيلة  
لتحقيق أفكار ابنة لحظتها ، وشهادتها تزي السرد وتجعله منفتحاً وقابلًا للميلاد ؛ إذ  
القصص المعروضة في أنحاء السرد مرتبطة بنويها وموضوعيا مع الشكل الأكبر (الأم)  
فتقنية تشعب السرد وانشطاره تتيح انفتاحا على المحتمل الذي يمثل جزءا لا يتجزأ من  
بنية المتخيل (25).

فحكاية محمود مع المدير هي من قبيل الحكي التعويضي الذي يمارسه هرباً من  
وجه السلطة ، فالمدير يرمز للسلطة ومحمود هو رمز المقموعين.

(24) جبرا إبراهيم جبرا: السفينة، ص152.

(25) ينظر. احمد اليبوري: دينامية النص الروائي، الرباط- منشورات اتحاد كتاب المغرب- ط 1 1993 ، ص47 .

فالحكايات المروية داخل الحكاية الإطار هي ركن أساسي ضمن البناء ؛ لأنها بتشظيها وتشعبها تحيل على الوجه الخفي الذي يبغيه السرد .  
تقنية الرسائل : يستخدم الدكتور فالح تقنية الرسائل فيعطي النص بعدا آخر ودماءً جديدة ، فرسالته موجهة إلى متلقين محددين بالرموز ؛ لذا تحمل الرسائل صوتا واحدا هو صوت المرسل " مما يطلعنا على تعقد هذا الفرد ، أو مكره ، وقدرته على ارتداء مختلف الأقنعة " (26).

كما أن بنية الرسالة غير قابلة للحوار الخارجي والمناقشة بسبب عدم وجود تزامنية بين مرسلها ومستقبلها .  
وتعد الرسالة وحدة منغلقة مثلها مثل الحكايات المؤطرة داخل الحكاية الإطار ؛ ولذا تكون خاصيتها بتقطيعها لاستمرارية السرد (27).  
تهدف الرسائل التي يعيشها فالح إلى تفسير الحكمة أو إلى تفسير طريقة إدراكه للأحداث دون أن يكون حاضرا ؛ لأنه لا يستطيع أن يخترق جو التأزم ويكشف اللحظات الحرجة ، يقول الدكتور فالح :

" وأنا اكتب هذه الكلمات بسرعة قبل أن تأتي لأتني لا  
أريد أن أجابهك بها شفويا ؛ متعب أنا أريد النوم، ولا  
أستطيع أن أنام " (28) .

يظهر الدكتور فالح نظرته السوداوية إلى العالم ، فيكشف عن أعماق سلبية في كهوفه الداخلية لا يستطيع شرحها إلا بتقنية الرسائل .

(26) تزيفتياز ترودوروف: الأدب والدلالة، ص34.

(27) المصدر نفسه، ص 35.

(28) جبرا إبراهيم جبرا: السفينة، ص219.

"أن تقبل بالعيش صامتا في عصر الظلم ، فانك أنست  
تمارس الظلم وإذا كانت الطرق كلها تؤدي إلى طاحونة  
الظلم، أين تولي وجهك " (29) .

تحتكر شخصية فالح في الرسائل لنفسها سموا على باقي الأصوات ؛ لأنها  
الحاضرة الوحيدة وصاحبة امتياز الكتابة ، وتعبّر عن ذاتها في الرسائل أحيانا بلغة الوعي  
التي تتخلل إلى اللغة المقتصرة ، والجمل القصيرة رافضة من كل ذلك العالم المعيش<sup>(30)</sup>.

يقول فالح :

" لمى أيتها العزيزة ، كما قلت قبل لحظات ، إننا في عصر الدودة ، دود ،  
دود ، الدودة في كل شيء ، يتهاكون ويتكالبون ، ويتهافتون بعضا فوق  
بعض ، كالدود يتأكلون كالدود، يعيشون ثم يموتون ، كالدود ليس للجمال  
من معنى ، والحديث عن الحب لا يقنعني ، ولم يقنعني فيما مضى  
إفرازات كيماوية انتفاضات غريزية وتلويح حول الذات" (31).

(29) جبرا إبراهيم جبرا: السفينة ، ص 22 .

(30) ينظر رشيد بنحدو: كتابة الماضي بالخضار " تأملات في السيرة الذاتية " مجلة علامات، جدد- النادي الأدبي الثقافي - الجزء الثالث  
والعشرون، مارس ذو القعدة 1997.

(31) جبرا إبراهيم جبرا: السفينة، ص219.

## السرد عند وديع عساف

يسرد وديع عساف في الفصول (2,4,6,10) من وجهة نظر أخرى تتقاطع مع سرد عصام لحظة التبئير حول زمن الارتهان وتبتعد عنه لحظة السرد الإسترجاعي ، يسرد وديع الأحداث من منطلق مشاركته فيها ، وتعدد الساردين في رواية واحدة وحول موضوع واحد هو البرهان السردى على أن الحقيقة نسبية دائما ومرتبطة بوجهة نظر السارد وموقعه (32).

وتعدد الساردين في رواية واحدة هو ظاهرة صحية تدل على خصوبة الرواية ، وقدرتها على الاستحواذ والاحتواء لأكثر من صوت سارد .

يسرد وديع عساف عالمه الخاص من زاوية رؤيا (محاينة) ، ويعد سرده رافدا رئيسيا للرواية ، كما إن دخوله أعطى النص بعدا احتماليا في أن الحقيقة تحتمل غير وجهة نظر واحدة ، وإن خطورة النص في طريقة عرض مادته وتشكيلها .

يتشكل سرد وديع وفق طبيعة زمنه وتكوينه النفسي ، فتأتي عباراته حادة ويشتم منها رائحة الشقاء الإنساني ؛ وينعكس ذلك مع السرد الذي تأتي أزمنته مكسرة ومنحرفة عن مسارها التصاعدي والكمي ، فيلمس القارئ انزياحا في الكم عن المعتاد عندما يسرد وديع عساف أحداثا في سنة (1948) ، محاولاً من خلال تكثيفه السرد عن تلك السنة إيهام القارئ بصدق المحكي ؛ عن طريق إلباس الحدث المتغير ثياب الواقع ، وربطه بالتساريخ الجمعي للشعب الفلسطيني .

٥٤٢٨٨٢

(32) ينظر عبد الحميد المحادين: التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف ، ص 29 .

ينفتح سرد وديع عساف على عدة قضايا :-

أ- الافتتاح حول الذات : يرسم وديع عساف صورته منذ الصغر شخصية متميزة عن المحيطين ، فهي شخصية تحب التأمل والترحال والقراءة ، وإذا كانت تتصالح مع الواقع المعيش فإنها تتفرد عن الآخرين وتتميز عنهم بعدم الاستسلام لهذا الواقع ؛ ولذا فهي دائمة البحث والتساؤل .

ب- التاريخ للمجتمع الفلسطيني: يرسم وديع صورة لما يتعرض له الشعب الفلسطيني من ابتزاز ، واستعمار متعاقبين ، ويرسم كذلك ردة فعل هذا الشعب ومقاومته.

" وقع أحد زملائنا أرضاً مجروحاً في ساقه ودمه يسيل إلى حذائه  
ويرسم فراشات حمراء على الإسفلت ، حملناه على أكتافنا ، ونحن  
نقول : الصخر! واضطربت البلاد كلها ستة أشهر طوال وتفجرت  
صخور فلسطين بالثوار في كل مكان" (33).

وبما أن خطاب (الأنا) في عمقه هو خطاب (الأنثى) (34) ؛ فإن حركة وديع عساف اتجاه الأرض في الفصل الأخير هي أطروحة موجهة إلى كل الفلسطينيين في الشتات بأن لا حل لمشكلتهم سوى العودة الحميمية للأرض .

ج- الافتتاح على المكان : بشكل المكان مادة يقات عليها السرد ، فيعمد السارد إلى استخدام تقنية الوصف ليرسم لوحات تنبض بالحياة .

(33) جبزا إبراهيم جبزا: السفينة، ص57.

(34) عبد العالي بوطيب: مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف، مجلة فصول ، العدد 4 الجزء الأول ، 1993 ، ص69.

المكان في السفينة ليس ديكورا مسرحيا ، إنما هو محرك فعال لآلة السرد ، وتتبع فاعليته من كونه مادة يلتجئ إليها وديع عساف ويؤسّر حولها العواطف الدينية ، فالقدس بتلالها ، والكنائس برسومها ، والأمكنة الأخرى هي مادة الخلق للرواية التي تجعل منها فناً مكانياً كالرسم والنحت<sup>(35)</sup> ، فالمناطق المقدسة في الرواية تحيل إلى مدلولات تصل المقدس بالدنيوي ، وتمثل ملتقى فضاء الرواية بزمانها ، فيصفها وديع عساف كأنها مركز العالم في الوقت نفسه تمثل محيطاً مكانياً لممارسات بشرية تستوعب الأسطوري والواقعي، وتصل الآن بالماضي<sup>(36)</sup> يقول وديع عساف :

" اجمل ما في الحياة حزين كبلادي والملائكة التي تحمل  
كؤوساً تملؤها من الدم القاطر من يدي المسيح المصلوب  
جلية - جمال مقدس ، ضارع ، خاشع ، ناضج الشفتين ،  
واسع الحدقتين وكله مضمخ بالدموع " <sup>(37)</sup>.

فالمكان الذي عرضه السارد ملتصق به ولا يمكن نزعه بسبب تشكّله في حالة اللاوعي التي تسوس السارد وتقوده مهما تنهّى في سفره .

<sup>(35)</sup> يرى بعض المنظرين أن الرواية فن يقوم على الزمن كالموسيقى مقابل فنون المكان كالرسم ، والنحت . ينظر عبد الملك مرتاض: في نظرية

الرواية بحث في تقنيات السرد. ص 199.

<sup>(36)</sup> ينظر شحات محمد عبد المجيد: الخطاب الروائي في روايات البساطي ، ص 138 .

لمزيد من الإيضاح حول مصطلح الزمكانية ( الكرونوتوب ) وهو التفاعل بين الزمان والمكان في الرواية ينظر تزفيتان تودوروف : ميخائيل باختين  
المبدأ الحوارية ، ترجمة فخري صالح ، بيروت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - ط2 ، 1996 ، ص 159-158

<sup>(37)</sup> جبرا إبراهيم جبرا: السفينة ص 20

تنتقل سلطة المكان من النص إلى القارئ ، فيحاول القارئ استبطان روعة الأمكنة عن طريق المقاربة التي يجريها لإدراك دلالات تلك الأمكنة ؛ انه يقوم بالتعاقد التأويلي للنص<sup>(38)</sup>.

د- الارتهان: يفتح سرد وديع عساف على زمن الارتهان وتزداد سعة السرد الارتهاني مع تقدم الرواية إلى الأمام ؛ لان البدايات كانت تجذب بالاسترجاع الذي يفسر ماهية الشخصيات وكيونة وجودها .

يتوسل السرد الارتهاني الحوار الخارجي لإدراك الأحداث والانفتاح على عدد من القضايا الذهنية والفلسفية والنفسية مثل الإيمان والعذب والانتحار والوحدة والتاريخ والهروب .

" في الصميم وحيدون ، حياتنا أشبه بالعلب الصينية: علبة داخل علبة - وتتضاءل العلب حجما إلى أن نبلغ العلبة الصغرى ، في القلب منها جميعا وإذا في داخلها - لا خاتم ثمين من خواتم ابنة السلطان بل سر أئمن وأعجب: الوحدة " (39) .

كما يفتح السرد الارتهاني عند وديع عساف على شخصيات متنوعة .

1- الدكتور فالح : يتعرف القارئ على شخصية الدكتور فالح من أفكاره التي تدرج في الحوار بكل ما تحمله من تازم وعنف مازوخي يدفعه إلى الانتحار .

(38) يعمل النشاط التعاودي التأويلي على حث المرسل إليه على أن يستمد من النص مالا يقوله ، بل ما يصدر عليه مسبقا ، وما يعد به ويتضمنه ويضمره.

إمبرتو إيكو : القارئ في الحكاية التعاقد التأويلي في النصوص الحكائية ، ترجمة انطوان أبو زيد ، بيروت ، الدار البيضاء - المركز الثقافي العربي - ط 1 ، 1996 ص 7 .

(39) جبرا إبراهيم جبرا: السفينة ص 23.

يقوم الدكتور فالح بعملية تحليل ذاتي يريه الواقع بمراراته وبؤسه وتعاسته ، وعوضاً عن تحطيم المرأة كما في (موسم الهجرة إلى الشمال) ، وعوضاً عن إطلاق النار على المرأة كما في (الأشجار واغتيال مرزوق) يختار الدكتور فالح الانتحار (40) .

2- شخصية محمود : يعرض السارد شخصية محمود ويضعها على المحك عن طريق إقامة حوار معها وهي شخصية ثورية عانت من القمع السلطوي الذي استمر سيفا مسلطاً على رقبته وهو سا يزج بها إلى حافة الجنون ، يسعى محمود إلى تغيير المجتمع عن طريق الثورة والتمرد والنضال ؛ ولذا وقع في دوامة السلطة فظهرت آثارها حينما شاهده الركاب في حالة الهذيان ممسكاً أحد الملاحين وقد تضخمت شفثاه ، وجحظت عيناه، وهو يصرخ ابن الكلب نمر العجمي ظاناً أنه جلاده (41) .

بعكس الدكتور فالح الذي اختار طريقة الانكفاء الذاتي ، اختار محمود طريق التمرد والثورة ضد السلطة وآلياتها (42) .

" التحدي الأهم، بالنسبة إلي ، هو السلطة كشرعة اتفق عليها  
البشر ، منذ أيام السومريين ، والفراعنة ، أين الحد الفاصل  
بين السلطة والاستبداد ، بين السلطة كراعية، والسلطة  
كاستغلال ، والسلطة كتفويض لإرادة الأمة " (43) .

(40) ينظر غسان زيادة: قراءات في الأدب والرواية إنه نداء الجنوب ، بيروت- دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع - ط 1995 ، ص142 .

(41) ينظر جبورا إبراهيم جبورا: السفينة ، ص136 .

(42) ينظر ميشيل فوكو نظرة مخالفة للطريقة التي مارستها شخصية محمود ويرى الحقيقة لا تقال ، ولا تعرف بمعزل عن استراتيجيات السلطة ، وآلياتها في الاستبعاد والتلاعب والتعتيم .

ينظر علي حرب: أوجام النخبة أو نقد المثقف ، بيروت ، والدار البيضاء - المركز الثقافي العربي - ط 1996 ، ص22 .

(43) جبورا إبراهيم جبورا: السفينة ، ص123 .

3- شخصية مها الحاج : تعكس النتوءات المتفرقة في أنحاء السرد حضوراً

لشخصية الدكتورة مها الحاج ؛ فهي إنسانية مزدوجة الصفات قاسية وعطوف وتغير رأيها مئة وثمانين درجة ، تختار مها الحاج قرار الزواج من وديع والعودة إلى القدس بطريقة رومانطيقية .

هـ- ينفّث سرد وديع عساف على فضاءات وأزمنة متنوعة ، كما ينفّث على

أدبيات من التراث (أشعار قديمة) وعلى خطابات فلسفية متنوعة.

" اندري أن شعراء العرب القدامى كانوا يعشقون أسماء الأمكنة ويكررونها في شعرهم كأنها أسماء الأحبة ؟

فقا نيك من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط اللوى بين الدخول فحومل " (44)

كما ينفّث على أشعار حديثة وأسماء كتب وكتاب إضافة إلى التأريخ للصراع العربي الإسرائيلي.

سرد إميليّا فرينزي

تسرد إميليّا فرينزي الفصل الثامن ، وهو أقلّ كمّاً ونسبةً من سرد وديع وعصام، فلا يتعدى إحدى عشرة صفحة ، لكنه مهم على مستوى بنية الرواية وتطورها.

(44) جبرا إبراهيم جبرا: السفينة، ص25 .

تسرد اميليا أحداثا من الماضي ؛ ومن زمن الارتهاان لتكشف الوجه الخفي  
لشخصية فالح الذي يرتبط معها بقصة حب وغرام ، فوجودهما على ظهر السفينة لم يأت  
عفويا إنما كان بترتيب مدبر .  
يحدث الأهم في سرد اميليا عندما يكتشف فالح أثناء جلوسه معها العلاقة بين  
زوجته لمى وعصام السلطان فتصيبه حالة من السوداوية تدفعه إلى الانتحار...

## السارد وأساليبه في عرض الخطاب ( دراسة في رواية يوميات سراب عفان )

إذا كان علم السرد (Narratology) يستبطن الأسس التي يقوم عليها القص وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه<sup>(1)</sup>؛ فإنني ضمن هذا المنطلق سأتصدى لدراسة رواية "يوميات سراب عفان"<sup>(2)</sup>؛ فننتعرف إلى من يسرد وصفاته، ومن أية زاوية ينظر إلى الأحداث؟ وكيفية تقديم خطابه على اعتبار أن هذه الرواية من الغنى بحيث تشكل عملاً ذرائعياً يتوسله النقد السردى؟.

من يسرد رواية "يوميات سراب عفان"؟

يتناوب على سرد الرواية ساردان: السارد الأول أنثى وتسرد (الفصل الأول حتى الصفحة 74، والفصل الثالث من صفحة 147 وحتى 215)؛ والسارد الثاني ذكر ويسرد (الفصل الثاني من صفحة 75 حتى صفحة 146، والفصل الرابع من ص 217-278).

يفصح هذا التناوب عن أهمية الخطاب أو الطريقة التي يتم بها تقديم المادة السردية، إذ تعد هدفاً بحد ذاتها، ويتضاءل دور الأحداث لتصبح إفرازات من إفرازات

<sup>(1)</sup> ميجان الرويلي: سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي: ص 103.

<sup>(2)</sup> جبرا إبراهيم جبرا: يوميات سراب عفان، بيروت-دار الآداب-ط 1 1992.

السرد التلقائي بعد أن كانت في الرواية الكلاسيكية هدفاً يتوخى السرد عبوديته والخضوع لسلطته.

تعكس هذه الرواية عطش الكاتب إلى البوح بمادة القول التي تكشف النقاب عن ذاتية اختمرت فيها الأفكار و(الأيدلوجيات) والنزعات الإنسانية في خليط واحد منتج عالمًا متخيلاً يتماس مع الواقع من جهة ويفارقه من جهة أخرى، ومن هنا يمكن القول إن الروائي مبدع وخالق لعوالم موجودة داخل ذهنه على الرغم من احتمال وقوعها في المرجعي، وما هو بمقلد أو ظل الظل كما قدحت " جمهورية أفلاطون " بحق الشعراء .

### السارد الأثني

تكشف الساردة التي تختفي وراء ضمير المتكلم النقاب عن وجهها في الصفحة الثانية من الرواية؛ فهي بلا شك تظهر أكثر من مراقبة للأحداث ومتطلعة إليها؛ إنها تظهر مشاركة فيها وفاعلة وشخصية رئيسية من شخصيات الرواية؛ والزج بضمير المتكلم إلى الرواية، أو توسل السارد له يحقق بطبيعة الحال الوظيفة التواصلية مع القارئ ومع الأحداث (3) .

" بعد أن طبعت هذه الأسطر توقفت قليلاً وأعدت قراءتها

وقلت: مسكينة رندة الجوزي ، ذاتي الأخرى أحملها

(3) ينظر عبد الفتاح الحجمري: السارد في رواية (الوجود البيضاء)، مجلة فصول، المجلد الثاني عشر، العدد الثاني، صيف 1993، ص147 .

همومي اليومية: رندة ، يا قناعي المأساوي، يا قناعي  
الكوميدي ، لماذا لا تتمردين علي؟ " (4) .

واستعمال ضمير المتكلم يعني أن السارد يكون راوياً للأحداث من جهة ؛  
ومشاركاً فيها من جهة أخرى ؛ مما يعطي الرواية بعداً واقعياً؛ وذلك لاطلاعه على  
الأحداث والمشاركة في تطورها ؛ وما هو بمجرد سامع أو مراقب من بعيد.

" إن الراوي الملتبس الذي هو في نفس الآن موجود، والذي  
يتحدد بكونه واحداً من ساكني العالم الروائي يثير فضولاً موازياً  
يوقظه، وما يحكيه، وفضلاً عن أنه يعطي وفقاً للوظيفة التقليدية  
للراوي-الشخصية انطباعاً بأنه شاهد عيان، فإن الراوي  
الأساسي بفضل الشكل النحوي الذي يختفي وراءه يعدي المادة  
السردية بشيء من الغرابة إنه يشملها بعمق مقلق " (5).

يمنح ضمير المتكلم السارد حرية الولوج إلى الكهف الداخلي للذات متسلحاً  
بالمنطقية والصدق والعفوية ، بينما يطرح توسل ضميري المخاطب والغائب سؤالاً  
تشككياً حول كيفية معرفة السارد للأعماق الداخلية للشخصية.

يبسر ضمير المتكلم للسارد دمج ما هو ذاتي خالص بما هو موضوعي ، ويقرب  
العمل الروائي المتخيل مما هو سيرة قريبة من الواقع المعيشي ، ندلل على ذلك بإشكالية  
العنوان " يوميات سراب عفان " وما يطرحه من نقاط تقاطع بين جنسي الرواية والسيرة .

(4) جبرا إبراهيم جبرا: يوميات سراب عفان، ص8.

(5) ماريو بركاس يوسا: المنظور السرد في رواية "مدام بوفاري"، ص122 .

وإذا كان استعمال ضمير المتكلم يسمح للسارد ببوح مكنونه العاطفي والذهني والنفسي بأريحية ، فإنه في الوقت نفسه يسهل على المثقفي الولوج إلى عالمه (السارد) والتماهي معه ؛ وذلك على اعتبار أنه شخصية من شخصيات العمل الأدبي وجزء لا يتجزأ منه <sup>(6)</sup>.

### ما هي هوية الساردة ؟

يصطدم القارئ باسم الساردة في العنوان وفي الفصل الأول (سراب عفان) ، ويحيل الاسم على التمويه ، والخداع الذي يصيب الظمآن بسبب اشتداد حرارة الأرض مما يجعله يحسب التموجات الحرارية بركا من الماء ، ويذكر ذلك بما حصل لزوجة إبراهيم عليه السلام وهي تجري في الصحراء من مكان إلى آخر خلف السراب لتجلب الماء إلى طفلها ، وتظهر الشخصية سراب عفان إلى وجود الروائي نائل عمران في ذروة تعطشه الروحي والنفسي والجسدي إلى امرأة تفهم إيقاعه وأسراره ، ثم تختفي في ذروة الحب باحثة عن أفكارها ؛ وحتى عندما عثر عليها في آخر الرواية سرعان ما فارقها .

" وهناك أيضا قلنا كلاما كثيرا تعنيه أو لا تعنيه: تفاسير وعود،  
رجاءات، وسراب تتوقد مرة كنجمة نائية لا تطال، ومرة  
كجمرة لاهية، وتنزل كل مرة من بين أصابعي كزئبق معتادا  
عليه مستمتعا بانزلاقه واستعادته" <sup>(7)</sup>.

<sup>(6)</sup> ينظر عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 184-185 .

<sup>(7)</sup> جبرا إبراهيم جبرا: يوميات سراب عفان، ص 277 .

يوهم حضور اسم وهوية الساردة بالواقعية ؛ ذلك أن غيابها إشارة دالة على الهلامية والتعويم وإطلاق الحرية للتأويل الرمزي .

" أنا فتاة، امرأة، دخلت في السادسة والعشرين من عمرهـ،  
قضيت أربع سنوات في دراسة جامعية لا تستفيد الآن من  
اختصاصها، تعمل في مكتب تجاري لا يمت لاهتمامها بصلته  
وماذا يهم هذا كله، بالنسبة لسؤالي عن هويتي؟ لا شيء  
أقول إن هويتي هي اسمي؟ اسمي سراب عفان، ثم ماذا؟  
هويتي هي أنني أريد أن انفجر شظايا أحيانا " (8) .

يتيح ( المونولوج ) للقارئ الولوج إلى الأعماق النفسية للساردة بينما نتضاءل أهمية الأحداث الخارجية ، وتصير الذات بهومها وتشظيها محط الرواية ؛ ويظهر ذلك مدى قدرة العمل الروائي على الإفادة من حقول المعرفة الأخرى- أخص بالذكر علمي النفس والاجتماع .

" واستضحكت لنفسي : ما أأذ الماء! الماء! نائل عمران يا صانع  
الأوهام لا تدخل المرايا، ادخل الماء. ادخل الشلال . ادخل الأنهار  
الفائضة ادخل البحار " (9) .

تترك الساردة ضمير المتكلم لتسرد بضمير الغائب فتفتتح الرواية بالقص عن رندة الجوزي شخصية الساردة الأخرى وقناعها الذي يرمز إلى صوت العقل والنصح

(8) المصدر نفسه، ص 14

(9) المصدر نفسه، ص 19 .

والإرشاد، كما أنها في أثناء السرد تخلق من نفسها شخصية أخرى محولة الخطاب من ضمير المتكلم إلى ضمير آخر مع أن المسافة بينهما لا وجود لها واقعياً ، وهذه مبالغة في استحضار الخطاب إذ يتحول إلى حكي مسموع بدلاً من أن يكون مجرد همس داخلي<sup>(10)</sup>.

" سراب عفان منذ هذا اليوم ، بل هذه اللحظة ،  
عاشقة، مجنونة بعشقه ، وسوف تكون أيضاً مقاتلة  
شجاعة من أجل الوطن<sup>(11)</sup>."

يتوقف السرد عند لحظات وصف بعينها ؛ وذلك لإضفاء جو من الواقعية على النص؛ كما يمنحه آلية توالدية كمية .

" عند خروجي منه واجهت الحوانيت التجارية الكثيرة  
التي تملأ الطابق الأرضي من العمارة الكبيرة، أحذية،  
وحقائب، وملابس نسائية، وملابس رجالية، تتكرر على  
جوانب البهو العريض "<sup>(12)</sup> .

تعتمد الساردة في حكي الأقوال على :

1- الخطاب المسرود: وهو أن يدعم الراوي أفكار الشخصيات وأقوالها في ذات السياق<sup>(13)</sup>.

<sup>(10)</sup> ينظر عبد الحميد المحادين: التقنيات السردية، ص 32 .

<sup>(11)</sup> جيرا إبراهيم جيرا: يوميات سراب عفان، ص 15 .

<sup>(12)</sup> المصدر نفسه ، ص 16

<sup>(13)</sup> عبد الحميد المحادين: التقنيات السردية، ص 45 .

"جاء إليه راكضا قبل حوالي أسبوعين يطلب إليه نسخة من روايته " جزيرة السمندر " قائلا إنه بحث عنها في مكتبات المدينة، ولم يجدها " (14).

2- الخطاب المعروض غير المباشر: وهو نقل أقوال الشخص بـشكل غير مباشر، ويتدخل الراوي جزئياً بإشارات قبل العرض وخلالها (15).

" وقبل أن يدرك ما حصل بي استعدت وعيي وقدرتي  
على الوقوف على قدمي، وهو يهمس: يا ساحرة، يا  
عرافة، يا قارئة سيول المطر المكشوف والمحجوب،  
ولكن سرا واحدا لن تقرنيه ...  
همست: في ماضيك؟

لا، لا، في حاضري، سراب ما الذي تحويه غرفة قلبي  
المغلقة، الآن؟

قلت وأنا استدير له، وامسك بوجهه بين راحتي يدي كما  
يفعل هو عادة معي، أتمعن في عينيه: قلبك ليس  
غرفة" (16).

3- الخطاب المعروض المباشر الحر: وهو كالمشهد المسرحي داخل الرواية؛ يتكلم المتكلم مباشرة ويتحول إلى متلق مباشر ويتم تبادل الخطاب بين المتكلمين دون تدخل الراوي، وتنتقل الضمائر كما قالها المتكلمون (17)، مثال على ذلك:

(14) جبرا إبراهيم جبرا: يوميات سراب عفان، ص 165 .

(15) عبد الحميد المحادين: التقنيات السردية، ص 45 .

(16) جبرا إبراهيم جبرا: يوميات سراب عفان، ص 155-165 .

(17) عبد الحميد المحادين: التقنيات السردية، ص 46 .

- " لا، تأخذ !
- حلفت يا أستاذ
- ولماذا لا تأخذ حقه؟
- لأنك من الكتاب الذين احب كتبهم
- ومن هم الكتاب الآخرون
- أجاثا كريستي، وطه حسين إلى جانب نائل عمران <sup>(18)</sup>.

تكون اللحظة في الخطاب المعروض المباشر أكثر درامية، وأكثر سرعة تتعدم فيها الإعتمالات الذهنية، وتكاد تتلامس مع الواقع .

تروي الساردة عن ذاتها من منطلق الراوي العارف بكل شيء فتحكي أدق الخفايا الكامنة في داخلها، أما حين تسرد عن الآخرين فإنها تنظر إليهم من زاوية الراوي المراقب للأفعال والأقوال ؛ إنها كالكاميرا التي تصور ولا تستبطن ولا تسقط أفكارها ، ورؤاها عليهم بل تظهر الأمور بحياء وموضوعية ، يقول ماريو بركاس :

" إن الحياد والموضوعية هما فقط وسيلتان مكرتان وخادعتان  
استعملتا لإخفاء هذه الذاتية الموجودة فيما يروي، هما  
استراتيجية تبدو فيها الإستنتاجات، والبراهين، والانفعالات  
العاطفية كأنها تتضح بشكل طبيعي بما يروي للقارئ، وليست  
مفروضة عليه من طرف راو ديكتاتوري " <sup>(19)</sup>.

<sup>(18)</sup> جيرا إبراهيم جيرا: يوميات سراب عفان، ص 166-167.

<sup>(19)</sup> ماريو بركاس يوسا: المنظور السرد في رواية "مدام بوفاري"، ص 130 .

## السارد الذكر

يروى السارد الذكر بضمير المتكلم؛ ولذا نرى العالم من وجهة نظره فقط ويتصف بكونه كاتب روايات ، وكانت له زوجة ماتت في شبابها تاركة له ولدا ترعاه أخته، وقد فرض على نفسه عقب وفاتها جوا من الكآبة والحزن ، ولذا فقد غالى في الدخول إلى عالم الذات مستخدما (المونولوج) والبوح بأفكار تتقاذف في مخيلته ؛ إن رؤيته لما حوله بعيدة عن الموضوعية والحياد إنها رؤية منحازة ؛ وتبدي ذاتية خالصة، وعملية الكتابة عنده كانت تمردا على الواقع اليومي، ولكنها لم تستطع أن تحيده عن المجتمع بانكساراته وهزائمه .

" ولم يكن الدخول في المرايا إلا الدخول في منطقة فيها صور  
الوقائع وصور الأحلام معا " <sup>(20)</sup>.

وإذا كان السارد نائل عمران لا يستطيع أن يحتفظ بأشياءه وكيئوناته أمام سنن الطبيعة فانه كان يصنع رموزا لتلك الأشياء ؛ فقد طلب من أحد الفنانين أن يصنع لرأس زوجته تمثالا ، وعلى الرغم من انه كان يتحدث عن زوجته أحيانا مستخدما ضمير الغائب إلا انه كان يتحدث عنها من زاوية السارد العليم والعارف بكل شيء أو ما يسمى بالسارد الإله ، وذلك لأنها جزء لا يتجزأ من أشيائه ومقتنياته وعوالمه الداخلية .

" وهناك سقطت في سقوطها كان ثمة ما يكاد لا يسمع  
من تغريد طيور نائية ...

<sup>(20)</sup> جبورا إبراهيم جبورا: يوميات سراب عفان، ص 82 .

سقطت، واستمر سقوطها في نفق عميق هبط بها إلى  
قاع حبها، وذكرياتها المعتمة، حيث تتحسس الرغبة في  
البقاء إلى الأبد " (21).

يحاول السارد كما سبق أن استخدم ضمير الغائب إثارة الغواية السردية عند  
القارئ مستخدماً عدة أساليب وتقنيات ، فقد استخدم عنواناً فرعياً " الرجل الذي راح  
يسافر في أقاليم الليل حتى الأبد " ليدفع بالقارئ إلى الدخول إلى جو جديد من الإثارة  
واللذة بنفس متجدد .

ينقطع السرد بضمير المتكلم ويتبلور السرد بضمير المخاطب ليعطيه بعداً آخر  
وميزة أخرى ؛ فالتلاعبات السردية داخل الرواية خاصة تقلبات الضمائر تعطي الرواية  
نوعاً من التناسل والمطواعة والإيقاع المتعدد عوضاً عن الخط السردى الواحد ، .....

" في أيام شبابك أثمت مع فتيات عذارى، ثم هجرتهن، أو  
هجرتك لكل مستطرف قادم " (22).

وتعبر هذه الأصوات السردية والمخاطبات المنولوجية عن مدى ما يعتري  
الشخصية الساردة من تشظٍ وتمرد ووهم وتوق إلى مستقبل آخر بعد طول ركود .

(21) المصدر نفسه ، ص 82.  
(22) المصدر نفسه ، ص 84.

يستخدم السارد في حوارهِ عدداً من الأساليب منها:

١- الخطاب المسرود:

" رغم اعتراض سائلة واحتجاجها على هذه المغالاة في الحزن والتشبيث بعزيز مضي قائلة : إن ذلك تمرد على مشيئة الله " (23).

٢- الخطاب المعروض غير المباشر:

" فاقترحت: لماذا لا تتركنا السيارة هنا وتتمشيان معي ؟  
وتمنيت فعلاً لو أنهما يترجلان غير أن شريف قال: مع الأسف نحن على موعد لماذا لا نراك هذه الأيام " (24).

٣- الحوار المسرحي المباشر دون تدخل السارد:

" - لكي تريني؟

- لعنني أراك

- هل أنت جادة ؟

- جداً

- القدر، ها ؟ (25).

ينفصل السارد عن أناه ، فيترك السرد بضمير المتكلم جاعلاً من نفسه شخصية أخرى متحولاً إلى آلة تصوير ترصد الأحداث عن بعد وغير مشاركة في العمل الأدبي يقول ماريو بركاس يوسا :

(23) المصدر نفسه ، ص 78.

(24) المصدر نفسه ، ص 89.

(25) المصدر نفسه ، ص 95.

" انه راو معدوم الذاتية وغير مبال كالكاميرا السينمائية التي تستطيع هي الأخرى التقاط ما هو غير مرئي، انه لا يريد أن يبين بل يكتفي بالإشارة فقط، وبما انه يخضع بشكل مضمحل لهذا القانون الصارم للموضوعية، ويسير على نهجه، فان القارئ يعتقد بأنه غير موجود" (26).

ونجد اعترافا من السارد بأنه ترك السرد لعين كاميرا خفية تنفذ إلى ما وراء الأبواب والجدران ، غير أنها تعجز عن النفاذ إلى ما يجري في دواخل النفوس :

"هكذا كانت البداية، كما رأتها وتخللتها العين التي تتابعني أو تابعتنا كلينا، كعين كاميرا خفية تنفذ إلى ما وراء الأبواب، والجدران، ولكنها تعجز عن النفاذ إلى ما يجري في دواخل الناس" (27).

كما يراوح السارد بين حركات السرد من مشهد ووقفه وخلاصة وقفز؛ الأمر الذي يغير من إيقاع الرواية بما يتناسب مع القارئ المحتمل .

(26) ماريو بركاس يوسا: المنظور السرد في رواية "ندام بوفاري"، ص 126 .

(27) جبرا إبراهيم جبرا: يوميات سراب عفان، ص 94 .

## الفصل الثاني

- الزمن في السفينة .

- الزمن في رواية البحث عن وليد مسعود .

## الزمن في السفينة

لم يعد الزمن عنصرا واحدا من عناصر الرواية العديدة بل أصبح الدينامية التي تقوم عليها الرواية فالزمن أو بالأحرى البناء الزمني هو الشكل الداخلي والحقيقي للرواية، وبجهود عدد من الرواة والنقاد تم وضع أسس نظرية للزمن تكون قابلة لأن تطبق على الرواية ، إن الزمن هو أحد الإشكاليات العظيمة التي يقف أمامها كل من كاتب الرواية وقارئها ، فكلما تمكن الراوي من إخصاب روايته بعدد اكبر من التقنيات الزمنية ازداد نهم القارئ إلى المتابعة وتوسعت رؤاه حول الموضوع .

## زمن القصة في السفينة

يمكن تحديد الزمن القصصي الممتد من أوائل العشرينات من القرن السابق إلى أواسط الستينات عن طريق الإشارات الزمنية ، فالساردان عصام السلطان ووديع عساف يسترجعان أحداثا حصلت في العشرينات .

يتحدث وديع عساف عن أحداث فلسطين عام 1948.

" في أوائل أيار عام 1948 كانت القدس الجديدة ساحة

قتال بين العرب واليهود" (1)

(1) جبرا إبراهيم جبرا : السفينة ، ص 60 .

ثم يتحدث بعد ذلك عن أكثر من خمس عشرة سنة ، فيقول:  
 "عصر ذلك اليوم وبين البكاء والتحبيب كتبت أنفاسي على قسَم  
 أتذكره كل يوم لأكثر من خمس عشرة سنة" (2) .

يمكن من خلال الجمع أن نحدد نهاية الزمن القصصي لوديعة عساف  
 (وهو بطبيعة الحال لجميع الموجودين في السفينة لأنهم يتزامنون معه داخلها)  
 وهي سنة (64) ؛ وإذا أخذنا البارقة الزمنية في الصفحة (40) نستطيع تحديد  
 بداية الزمن القصصي بأوائل العشرينات .

"وإذا عقدت العزم في المساء نقضت العزم في الصباح  
 كأنني لم أبلغ الثالثة والأربعين ، وكأن أُمامي أربعين سنة  
 أخرى من الشباب والفحولة" (3) .

وجاء على لسان عصام السلطان إشارات زمنية وأحداث قبل ولادته وتدل على  
 بداية الزمن القصصي .

"وعندما أخذت الحكومة العراقية في العشرينات تسوي  
 الأرض بكل ما في تصنيف ملكيتها من تعقيد وغموض" (4) .

وإذا كان مدى زمن القصة لكل من وديعة عساف وعصام السلطان طويلاً نسبياً  
 فإنه بالنسبة إلى إميليلا لا يتعدى السنوات القلائل قبل زمن الحضور .

(2) المصدر نفسه ، ص 71 .

(3) المصدر نفسه ، ص 40 .

(4) المصدر نفسه ، ص 165 .

تسيطر حالة التشرد على كل من وديع عساف الذي يهجر من موطنه عنوة وعلى عصام السلمان الذي يخلق معه إرث الأعراف القبلية ، فقد ولد ووالده ملاحق بتهمة القتل. انشطر زمن القصة في السفينة إلى ثلاثة أقسام : (زمن عصام ، زمن وديع ، زمن إميليّا فرينيزي) تبعا للسارد الذي يتولى سوق الكلام ، وكانت علاقة التكثيف حول لحظة زمنية لكل واحد من الساردين مرتبطة بعمق تأثيرها فيه <sup>(5)</sup>.

## زمن القص

يتحدد زمن القص بسفر السفينة ( هركيوليز ) من بيروت في أوائل حزيران حتى رسوها في نابولي بعد عدة أيام <sup>(6)</sup> ، وزمن القص في الرواية ( السفينة ) هو حاضر التكلم أو الدرجة الصفر الذي يتيح إمكانية تحديد اللاحاضر سواء كان ذلك من قبل أو من بعد <sup>(7)</sup>.

<sup>(5)</sup> ينظر عبد الحميد المحادين: التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، ص68.

<sup>(6)</sup> صرح جبرا بان الزمن في السفينة محدد بأسبوع واحد.

ينظر جبرا إبراهيم جبرا: ينابيع الرّؤيا، بيروت- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- ط1 1979، ص67.

<sup>(7)</sup> سميد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص90.

## تقنيّة المفارقة السردية

أولاً : تقنيّة الاسترجاع (Flash back) .

سيق هذه المصطلح من معجم السينمائيين فبعد إتمام تصوير المشاهد يقع تركيب المصورات فيمارس عليها التقديم والتأخير، دون أن يكون بعض ذلك نشازاً طالما يظل الإطار الفني لعرض القصة محترماً<sup>(8)</sup>.

واتبع الساردون في السفينة هذا الأسلوب لتعريف المروي عليه أو القارئ على حد سواء بماضي الشخصيات والبواعث التي تدفعها لاتخاذ قرارات بعينها.

لم يتخذ الساردون الاسترجاع التصاعدي بل عمدوا إلى سرد الاسترجاعات بناء على مناسبتها لزمن الحضور والموقف الذي هي فيه ؛ ولذا يلاحظ القارئ التشويه الزمني في ترتيب الاسترجاعات .

مظاهر السرد الاسترجاعي في الرواية :-

أولاً- سعة الاسترجاعات : وتقاس بالأسطر من خلال المساحة التي تغطيها في الرواية<sup>(9)</sup>.

أ- استرجاعات عصام السلطان<sup>(10)</sup> .

<sup>(8)</sup> عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردى معالجة تفكيكية سيميائية مركبة، لرواية زقاق المدق، الجزائر-ديوان المطبوعات الجامعية-ط1 1995، ص217 .

<sup>(9)</sup> عواد علي: من زمن التخيل الى زمن الخطاب، دراسات في الرواية العربية، ص47 .

<sup>(10)</sup> لقد قمت بعد خطاب الشخصيات الساردة واسترجاعاتها واستباقاتها حسب عدد الأسطر.

| اسم المسترجع | الصفحات المسترجعة من-إلى | عدد الأسطر المسترجعة |
|--------------|--------------------------|----------------------|
| استرجاع عصام | (5-38)                   | 208 / أسطر           |
| استرجاع عصام | (72-86)                  | 130 / سطرا           |
| استرجاع عصام | (100-115)                | 82 / سطرا            |
| استرجاع عصام | (148-182)                | 286 / سطرا           |
| استرجاع عصام | (222-195)                | 186 / سطرا           |

تبلغ نسبة الاسترجاعات في خطاب عصام السلطان (892) سطرا من مجموع خطابه البالغ (2908) سطر أي ما نسبته (29.93) حسب المعادلة الآتية :

$$(29.93) = (2908) / (892)$$

ويشير ذلك إلى الدور الكبير الذي يلعبه الاسترجاع في بناء الرواية وفي تحديد حاضرها وإلى كون شخصية عصام شخصية يلعب الماضي دورا مهما في حياتها .

ب- استرجاعات وديع عساف :

| اسم المسترجع                           | الصفحات المسترجعة من-إلى | عدد الأسطر المسترجعة |
|----------------------------------------|--------------------------|----------------------|
| استرجاع وديع عساف في خطاب عصام السلطان | (15-25)                  | 161 / سطرا           |
| استرجاع وديع عساف                      | (38-71)                  | 629 / سطرا           |
| استرجاع وديع عساف                      | (87-99)                  | 5 / اسطر             |
| استرجاع وديع عساف                      | (116-147)                | 21 / سطرا            |
| استرجاع وديع عساف                      | (223- 240)               | 14 / سطرا            |

يتضح من الجدول السابق نقطتان:

- 1- أن سعة الاسترجاعات في خطاب وديع عساف حوالي ( 2368 ) سطراً بنسبة 28.5 ويشير ذلك إلى أن تقنية الاسترجاع في الرواية عامة وفي خطاب وديع خاصة تقنية قارة ، وأن ماضي الشخصيات له حضور مهيمن في زمن الارتهان فالرواية لها ذاكرتها التي تسوس الأحداث وتدفعها .
- 2- أن سعة الاسترجاعات في بداية سرد وديع أعلى منه في الوسط والنهاية ؛ ولذا يفتح سرد وديع بداية على فضاء فلسطين وعلى أمكنته المقدسة وعلى أزمنته التي قضاها في مسيرة حياته .

#### ج- استرجاعات إميليأ فرينيزي

تحتل سعة الاسترجاع عند إميليأ (108) أسطر من خطابها البالغ ( 282 ) سطراً ويوضح استرجاعها الجوانب المتعلقة بحياة شخصية فالح .

ثانيا- مدى الاسترجاعات : وتتعلق بطول المدة التي تستغرقها المقاطع الاسترجاعية ويتم قياسها بالوحدات الزمنية المسكوكة (الأيام والشهور والسنين ) (11) .

#### أ- مدى استرجاعات عصام السلطان

يسترجع عصام السلطان أحداثاً من زمن الطفولة فتكشف عن جوانب من حياة التشرد والضياع الذي عاشه بعيداً عن والده الذي دخل في دوامة الخلفات والنار والانتقام، هذا الاسترجاع جاء تبريراً لسؤال مطروح في ذهن القارئ في زمن الحضور وهو: لماذا لم يتزوج عصام من لى سابقاً ؟ .

(11) عواد علي: من زمن التخيل الى زمن الخطاب، ص48 .

" وذات يوم - كنت في الخامسة أو السادسة من عمري - رأيته نائما على الأرض بجانب فتحت عيني في الصباح وإذا برجل طويل هائل، نائم على "فجة" قرب فراشي، حليق الذقن له شارب اسود كثيف يكاد يغطي فمه وشعره الغزير يغطي بعض جبينه وأذنيه وفي الحال عرفت من هو وصحت بابا" (12) .

يعود عصام السلطان في استرجاعاته إلى سنوات قلائل قبل زمن الحضور " في صيف 1957 قبل انتهائها من دراستها بسنة وقبل انتهائي من دراستي بسنتين في بغداد لم تكن نتقابل إلا سرا بعد أن نلجأ الى ألف خديعة لقد خشيت لى أن يعلم أبوها بما بيننا - كما لم أكن بعد مستعدا لمجابهة اخوتي وأمي بالموضوع " (13).

مدى استرجاعات وديع عساف يعود وديع عساف الى استرجاعات من نص الطفولة لينفتح خطابه على الذاتي ، وعلى الموضوعي؛ حيث تعرض سيرة الشعب الفلسطيني .

" قبل سنوات كثيرة وأنا طفل اخذ أحد الرهبان جماعة منا في سفرة الى يافا، وفي الميناء صعدنا الى إحدى السفن التي كانوا يحملونها بالبرتقال " (14) .

(12) جيرا إبراهيم جيرا: السفينة، ص 165 .

(13) المصدر نفسه، ص 168 .

(14) المصدر نفسه، ص 51 .

يعود وديع عساف في استرجاعاته الى زمن وسطي ( بين البعيد والقريب ) يعالج من خلاله قضايا ذاتية وموضوعية .

" وفي أوائل أيار عام 1948 كانت القدس الجديدة ساحة قتال بين العرب واليهود لم يكن الجيش البريطاني قد غادرها وإن كان قد ترك الأمر للعرب واليهود، متظاهرا بالحياد " التام " وكان المجاهدون العرب قد ضمنوا السيطرة على البلدة القديمة فقد تمركزوا في بضعة أحياء من المدينة الجديدة" (15) .

يرتد وديع عساف الى استرجاعات قريبة من زمن الحضور ليعالج من خلالها قضاياها الذاتية .

" أكاد أقول إنني رجل أعمال رغما من أنني أورثت التجارة عن أبي دون أن أكون مهينا لها ، ومع ذلك فإن عندي عملا طيبا، مكتبي التجاري في الكويت ناجح ، أكاد احسد نفسي والدهر قلب لـ لقد نجحت شركتي هناك أكثر مما كنت أتصور النجاح ممكنا ، منذ أواسط الخمسينات وللشركة فرع مهم في بيروت" (16) .

ج- مدى استرجاعات إميلي فرينيزي

تعود إميلي في استرجاعاتها الى سنوات قليلة قبيل زمن الحضور فتكشف عن علاقتها غير الشرعية بالدكتور فالح وكيف تأصلت.

(15) المصدر نفسه ، ص 60 .

(16) المصدر نفسه ، ص 40 .

" وكلما صاح بي فالح أحسست بان الحياة بعد انفصالي عن ميشال ، قد أخذت تنصفني من جديد لقد فاجأتني بيروت بألوانها وزخمها وضجيجها عشقتها جميعا" (17) .

### ثالثاً- أصناف الاسترجاعات

تحدد أصناف الاسترجاعات تبعا لدرجة ماضوية الحدث المتناول فيه ، وتنقسم إلى ثلاثة أقسام: (18) .

#### أ- الاسترجاع الداخلي:

" وهي رجعات يتوقف فيها تنامي السرد صعودا من الحاضر نحو المستقبل ليعود إلى الوراء قصد حل بعض الثغرات التي تركها السارد خلفه شريطة ألا يتجاوز مداها حدود زمن المحكي الأول" (19) .  
جاء على لسان إميليا فرينيزي :

" ومرة، آه ، ذلك اليوم العاصف بعد الغداء وكلانا ممتلى خمر  
وزوجته طريحة الفراش بالدوار استطعت أن احتويه بين ذراعي  
في القمرة والسفينة تتدحرج بنا وتقلبنا صدرا لبطن وصدرا لصدر  
كعجوز مأكرة تحثنا على ممارسة الحب" (20) .

(17) المصدر نفسه، ص 189 .

(18) عبد العالي بو طيب: إشكالية الزمن في النص السردي، ص 134 .

(19) المصدر نفسه ، ص 134 .

(20) جبرا إبراهيم جبرا: السفينة، ص 183.

يلاحظ القارئ أن هذا الاسترجاع يعود للمحكي الأول وقد ملأ هنا ثغرة تركت سابقا تتمثل في سبب غياب فالح عن قمرته مما أوجد خلوة بين العشيقين<sup>(21)</sup>.

#### ب-الاسترجاع الخارجي:

وهي الاسترجاعات التي تنتمي إلى زمن القصة وتجري الوقائع التي تسردها في فترات زمنية متباعدة سابقة على بداية السرد<sup>(22)</sup>.

" وكنا نتوقع تقدم الجيش المصري في اتجاهات بسرعة حال دخول الجيوش العربية ، فإننا أنا وفايز صممنا على البقاء في بيتنا كالكثيرين من شباب الحي"<sup>(23)</sup>.

#### ج-الاسترجاع المزجي

يجمع الاسترجاع المزجي بين الداخلي والخارجي ، فيمتد من نقطة زمنية خارج نطاق المحكي الأول ليلتقي في النهاية مع بداية المحكي الأول<sup>(24)</sup>. وتخلو رواية السفينة من تقنية الاسترجاع المزجي .

تتخذ مقاطع السرد الاسترجاعي في الخطاب صيغتين في علاقتها بالشخصيات الروائية داخل مجهر السرد أو خارجه<sup>(25)</sup>.

1-الاسترجاعات الذاتية : وهي الاسترجاعات التي تخص الشخصية الساردة<sup>(26)</sup>.

(21) ينظر جبرا إبراهيم جبرا: السفينة، ص152.

(22) عواد علي: من زمن التخيل إلى زمن الخطاب، ص49.

(23) جبرا إبراهيم جبرا: السفينة، ص61.

(24) عبد العالي بو طيب: إشكالية الزمن في النص السردى، ص135.

(25) عواد علي: من زمن التخيل إلى زمن الخطاب، ص50.

-وديع عساف

" اكتسبت مكتبا للاستيراد في الكويت! نفيت عن جذوري،  
وكوفنت عن نفسي بالبيع والشراء" (27).

-عصام السلطان

تقوم استرجاعات عصام الذاتية على وجود الطرف الآخر في العملية وهي معشوقته  
التي أحبها :

" ولما توغلنا بما فيه الكفاية أوقفت السيارة ورحت أقبل لمسى  
أقطع شفتيها ، أزرع في عنقها في صدرها وهي تقول : أنا  
مجنونة ، مجنونة" (28) .

- إميليأ فرينزي:

"لقد فاجأتني بيروت بألوانها وزخمها وضجيجها عشقتها جميعا إلى أن  
خشيت على نفسي الضياع في متاهة من الحركة والصوت وكان زوجي في  
تخلف مستمر عني" (29) .

(26) المصدر نفسه ، ص50.

(27) جبرا إبراهيم جبرا: السفينة، ص40.

(28) المصدر نفسه ، ص12.

(29) المصدر نفسه ، ص103.

الاسترجاعات الموضوعية : وهي الاسترجاعات التي تسردها الشخصيات والرواة وتتعلق بأناس خارج مجهر السرد (30) ،

يقول وديع عساف :

" ولد طموح ، عاقل ، دؤوب ، يتقن لغة التجارة ، ويأمل في أن اجعله شريكا في إدارة المكتب وسأجعله ، إن هو بقي على هذه الأمانة وهذا الإنتاج" (31) .

يقول عصام السلطان:

" وهو في الأصل من أسرة بصرائية قديمة غنية، انتقل الكثير من أفرادها إلى بغداد، ومعرفتنا الواحد بالآخر تعود إلى أيام المدرسة" (32).

ج- إميليا فرينيزي:

" التقيت بالدكتور فالح حسيب، غريبا طويلا القامة ، كث الشارب أشبه بممثل سينمائي هجر التمثيل ، على شيء من الخجل، قليل الكلام، ولكنه إذا تكلم لا يتردد في الإفصاح عن رأيه مهما يكن جارحا " (33).

(30) عواد علي : من زمن التخييل الى زمن الخطاب ، ص50.

(31) جبرا إبراهيم جبرا : السفينة : ص41.

(32) المصدر نفسه ، ص103.

(33) المصدر نفسه ، ص190.

ثانيا : تقنية الاستباق أو الاستشراف أو اللواحق الزمنية .

تتافى تقنية الاستباق وفكرة التشويق التي تكون العمود الفقري للنصوص السودية الكلاسيكية التي تسعى جادة نحو تفسير اللغز (34).

والشكل الروائي الوحيد الذي يستطيع الراوي فيه أن يشير إلى أحداث لاحقة هو شكل الترجمة الذاتية أو القصص المكتوب بضمير المتكلم ؛ حيث إن الراوي يحكي قصة حياته حينما تقترب من الانتهاء ويعلم ما وقع قبل لحظة بداية القص وبعدها ، ويستطيع الإشارة إلى الحوادث اللاحقة دون إخلال بمنطقية النص ومنطقية التسلسل الزمني (35).

تكاد رواية السفينة تخلو من تقنية الاستباق إلا ما ندر ، فجاءت بعض الاستباقات على شكل تنبؤ وتوقع ذلك أن الشخصية كانت تحلم بمستقبل واعد يغير من نمط عيشها .

يستشرف وديع عساف المستقبل ، ويأمل أن يعيش في الأرض التي فقدتها سابقا ،

يقول :-

" سأشتري أرضا أخرى في بيت حنينا وسأبني بيتا كبيرا من  
حجر وازرع البندورة والتفاح ولو أنني لست فلاحا ، وسأطبق  
أحدث الطرق ، سأهشم الصخر وأفرش عليه ترابا من تربتنا  
الحمراء الخصبة الجميلة" (36) .

(34) عبد العالي بو طيب: إشكالية الزمن في النص السردى، ص135

(35) سيزا احمد قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة للثلاثية نجيب محفوظ ، ص44.

(36) جبرا إبراهيم جبرا: السفينة، ص84.

### ثانياً: الديمومة<sup>(37)</sup>

تحليل العلاقة بين ديمومة الحدث مقاسة بالثواني أو الدقائق أو الساعات أو السنوات وديمومة السرد مقاسة بالكلمات أو الأسطر أو الصفحات إلى أربع حركات هي: الخلاصة والاستراحة والقطع والمشهد<sup>(38)</sup> ، ذلك أن النص الروائي له إيقاع داخلي يتراوح ما بين السرعة المفرطة والوقف ، ويتحدد الإيقاع الروائي (الديمومة) بناء على نفسية السارد الذي يكتف حدثاً ليصل إلى مرحلة التوقف ويختزل أحداثاً وأزمنة في بضع

كلمات.

وحركة الرواية مهما بعدت هي نتاج تقاطع بين محورين: المحور الأفقي مقاساً بالكلمات والأسطر والصفحات ، وتحركه يكون خطياً، والمحور العمودي مقاساً بالثواني والساعات والسنين وتحركه يكون رأسياً ، وقد حاولت رسم حركات الإيقاع الروائي على جدول تقاطع المحاور كما يلي:

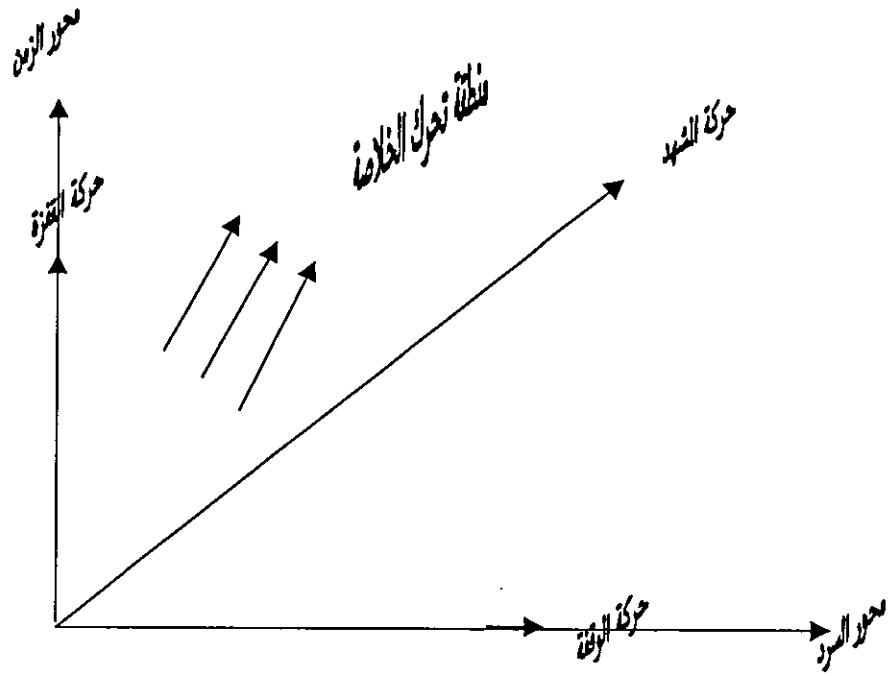
<sup>(37)</sup> أطلق عليها حميد لحداني: الاستغراق الزمني.

ينظر حميد لحداني: بنية النص السردي، ص75.

وسماها في موضع آخر الإيقاع الزمني.

ينظر حميد لحداني: أسلوبية الرواية مدخل نظري، ص81.

<sup>(38)</sup> ينظر سيزا احمد قاسم: بناء الرواية، ص52.



من خلال الجدول يمكن ملاحظة ما يلي:

1. إن حركات الوقفة والمشهد والقفزة هي حركات مسربية بينما تتحرك الخلاصة بشكل نسبي ، فتقترب من حركة المشاهد أنا وتبتعد عنه لتصل حركة المقطع أنا آخر .
2. إن الوقفة والقفزة حركتان قطبيتان تتراوحان بين التكتيف السردى كما الوقفة ، والمقطع الزماني كما القفزة .
3. تقوم حركة المشهد بمراعاة الإيقاع ؛ فهي حركة وسطية بين قطبي السر والزمـن .
4. تعلو أهمية الأحداث كلما اقتربنا من محور السر وتتضاءل فاعليتها كلما اقتربنا من محور الزمن .

## حركات السرد الأربع

### أولاً: الوقفة أو الاستراحة

يبيطئ السارد دينامية الزمن في النص ليكشف سرده في وصف ما أو تأمل مشهد لدرجة قد يصل معها إلى التوقف التام ، فينطلق الكلام في التتامي وأخذ مساحة كمية على حساب جريان الزمن ، ويصبح الزمن الذي يستغرقه القص يفوق بما لا يقاس مدة زمن الوقائع ؛ حيث إن هذه المدة تكاد تعادل الصفر.

" قد يحدث أن يشتد الإبطاء إلى حد التوقف، فنحن إذ ذاك نطالع وصفا ؛  
ذلك أن الشيء يقوم في ضرب الثبات ، وبما أن الكتابة على الأقل في  
مستواها الابتدائي الذي ننظر فيه هنا وحيدة السطر فإن الوصف إنما  
يتوطد على حساب المجري الزمني للعمل الروائي" (39) .

يتوقف الزمن وبتتامي الحكي واصفا مشهدا ما أو مركزا حول نقطة نفسية معينة، ولو أن عملا كتابيا تحرك على مستوى السرد وهمش دور الزمن قاطبة لما عد عملا حكايا ؛ ذلك أنه يتحرك باتجاه المكان وتجسيد الثبات (40).

(39) عبد العالي بو طيب: إشكالية الزمن في النص السردى، ص140.

(40) ينظر عبد العالي بو طيب: إشكالية الزمن في النص السردى، ص140.

يقول السارد وديع عساف:

" أنا ، إن كانت لدي عاطفة حقيقية فهي عاطفة دينية، صوفية إن شئت  
عواطفني تتحرك بموسيقى الكنيسة ، فالألحان التي تتصاعد أليمة  
جريحة من حناجر المرتلين ، وألحان الأرغن الهادر في السقوف  
الشاهقة ، وهذه الإشارات الفارعة الخاشعة إلى الله ، ورب الأرباب  
وملكوت السماء ، وحمل الله الحامل خطايا العالم هذه كلها تغمرني  
بأحاسيس كالهستيريا"<sup>(41)</sup> .

ثانياً: الخلاصة

أشارت سيزا قاسم إلى وظائف التلخيص يجد القارئ بعضها منها في الرواية<sup>(42)</sup>.

أ-تقديم عام لشخصية جديدة.

" لم يكن فالح يكبرني بأكثر من عامين أو ثلاثة وهو في  
الأصل من أسرة بصراوية قديمة غنية انتقل الكثير من أفرادها  
إلى بغداد " <sup>(43)</sup>.

ب-عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية  
"وعندي إبراهيم عيسى وفخري صافية ، خصوصا إبراهيم ولد طموح  
، عاقل ، دؤوب، يتقن لغة التجارة ؛ ويأمل في أن اجعله شريكا في  
إدارة المكتب وسأجعله إن هو بقي على هذه الأمانة وهذا الإنتاج

<sup>(41)</sup> جبرا إبراهيم جبرا: السفينة، ص19

<sup>(42)</sup> سيزا أحمد قاسم ، ص56

<sup>(43)</sup> جبرا إبراهيم جبرا: السفينة، ص103.

فلسطيني آخر ، اشتغل أولا ببغداد ثم انضم إلى مكتبي وتزوج ابنة  
جلال من رام الله ، اسمها مريم، أنهت دراستها في كلية بيرزيت"  
(44).

ج-المرور السريع على فترات زمنية طويلة.  
" وبعد تخرجه من كلية الطب قضى سنة أو أكثر في أد نسبرة  
عاد بعدها جراحا مؤهلا للوضع الاجتماعي الذي كان يشعر انه  
اكتسبه عن جدارة " (45).

د- المرور السريع على فترات زمنية طويلة.  
" عندما أوشكت على النهاية من دراستي شعرت كأنني في  
ثلاثة أعوام قد عشت مئة عام " (46).

#### ثالثا : المشهد

وهي التقنية التي تراعي حركتي القطبين: السرد والزمان، وتبتعد عن الوصف  
الحكي لتمسرح الأحداث، وتجعل الشخصيات تتحدث عن نفسها فتداول وتتأقش، لتبدي  
لقطات حية تشعر المتلقي بآنيته، إنها ابنة اللحظة.

" يعطي المشهد القارئ إحساسا بالمشاركة الحادة في الفعل إذ أنه يسمع  
عنه معاصرا وقوعه كما يقع بالضبط وفي نفس لحظة وقوعه ، لا

(44) المصدر نفسه ، ص 41.

(45) المصدر نفسه ، ص 103.

(46) المصدر نفسه ، ص 161.

يفصل بين الفعل وسماعه ، سوى البرهة التي يستغرقها صوت الروائي في قوله ؛ لذلك يستخدم المشهد اللحظات المشحونة ويقدم الروائي دائما ذروة سياق من الأفعال وتأزمها في مشهد " (47) .

ويقول عبد الهادي بو طيب عن تقنية المشهد:

" لا تتحقق هذه التقنية إلا عن طريق الأسلوب المباشر في نقل الحوارات المتبادلة بين الشخصيات دون تدخل من السارد الذي وصفه ريكاردو بقوله : ومع الحوار ينشأ ذلك اللون من المساواة بين الجزء السردى ، والجزء القصصى حالة من التوازن " (48) .

يميل حاضر السرد إلى تقنية المشهد بينما يميل الارتداد إلى الإيقاع السريع ؛ وذلك عائد إلى أن حاضر السرد يتمثل في عدة أيام قضتها الشخصيات على متن السفينة، فيحتاج إلى التطويل والإبطاء الحركي بينما يرتد الاسترجاع إلى ماض بعيد يزيد على الأربعين عاما فيحتاج إلى التسريع المتمثل بالتلخيص والقفز عن أزمنة طويلة بغية خلق منطق خطاب .

كم اسطر المشاهد إلى كم الخطاب العام :

| الشخصية      | كم المشاهد | كم اسطر الخطاب العام | النسبة التقريبية |
|--------------|------------|----------------------|------------------|
| عصام السلطان | (678) سطرا | (2908)               | 4.3              |
| وديع عساف    | (596) سطرا | (2368)               | 4                |

(47) نقلا عن سيزا احمد قاسم: بناء الرواية، ص65.

(48) عبد العالي بو طيب: إشكالية الزمن في النص السردى، ص140.

|     |       |           |                |
|-----|-------|-----------|----------------|
| 4.7 | (282) | (60) سطرا | إميليا فرينيزي |
|-----|-------|-----------|----------------|

يظهر الجدول أن تقنية المشهد في الإيقاع الحركي تقنية رئيسية ومستخدمة بما يربو على ربع الخطاب العام وتعكس قدرة السرد على مسرحة الأحداث وإظهار النسق الدرامي لبنيتها، كما يظهر الجانب الجمالي في إعطاء المشهد أهمية بارزة؛ وذلك لأنه يوفق بين السرد والزمن المساوي له فيخلص القارئ من ملل الوصف الذي تفرضه الوقفة ومن اللهاث خلف الأحداث الذي تفرضه تقنيتا الحذف والخلصة، كما هي الحال في الحوار التالي:

- " سندفن حينئذ معا  
- وأنا في ذراعيك!  
- يا للفضيحة، ما الذي  
سيقوله الناس؟  
- وما الذي يهمني من  
الناس؟ قل لي، ماذا يأكلون  
في نابولي؟  
- بيتزا نابوليتانا " (49).

#### رابعا : القفزة أو الثغرة أو الحذف

ويتم بالقفزة تخطي وحدات زمنية دون التحرك على مستوى محور السرد اعتمادا على قرينة، وترتبط القفزة بذاكرة السارد التي تتحاز إلى لحظات معينة فتدونها وتقفز عن لحظات ليس لها دور وظيفي تكويني فتهملها .

(49) جبرا إبراهيم جبرا: السفينة، ص180.

والقفزة نوعان:

قفزة مقرونة بمؤشر زمني<sup>(50)</sup>:

يقوم السارد بتحديد المدة التي تم القفز عنها بواسطة مؤشر زمني محدد على الواقع.

" غير أنني عرفت كل شيء، بعد فوات الأوان - بعد مضي عدة أشهر على علاقة بيننا " <sup>(51)</sup>.

قفزة غير مقرونة بمؤشر زمني (الحذف غير المحدد)

يعتمد السارد إلى الانتقال من وحدة زمنية إلى أخرى دون إقامة روابط أو الإشارة إلى الحذف الذي تم بقرينة زمانية معينة، وذلك بغية خلق نوع من التسلسل الترابطي بين الأحداث المحكية في الخطاب، وترتبط هذه التقنية في أن الحكي عمل متخيل مفارق لمرجعياته الواقعية وأن الأحداث لها تفاعلها الخاص داخل المعادلة النصية ، بينما تلتصق تقنية التواصل الزماني بالأعمال الواقعية في محاولتها محاكاة المرجعي والسير على منواله؛ لذلك فالقفزة تحقق في الرواية المعاصرة مظهر السرعة في عرض الوقائع في الوقت الذي كانت الرواية الواقعية تتصف بالتباطؤ<sup>(52)</sup>.

يقول وديع عساف:

" سلمنا الشهيد إلى ذويه، مع شهداء آخرين، عصر ذلك اليوم وبين  
البكاء والنحيب كتمت أنفاسي على قسم أتذكره كل يوم لأكثر من خمس  
عشرة سنة (مها ، أتعلمين؟

<sup>(50)</sup> ينظر آمنة يوسف: تقنيات السرد، ص85.

<sup>(51)</sup> جبرا إبراهيم جبرا: السفينة، ص168.

<sup>(52)</sup> حميد لحمداني: بنية النص السرد، ص77.

بوغاز كورنيث أمسى وراعنا ، البحر اليوناني يحتوينا في ليله القمر  
المليء بالأساطير، أساطير الحب والقتل وعبير الأرض يجتذب يوليوس  
الهائم بين أهوال البحار" (53).

نلاحظ في المقطع السابق القفزة التي تخطاها السارد من حكي وقع في أول الشباب  
ويقع في ثانيا تقنية الارتداد إلى حكي يقع في زمن الحضور، وهذه التقنية لها حضور في  
روايات تيار الوعي القائم على التداعي في زمن الارتهان والقفز ارتدادا إلى الماضي  
والعودة إلى الحاضر، وهكذا دواليك (54).

### ثالثا التواتر :

ما يعنينا من التواتر هو اتباع جبرا في السفينة طريقة السرد بالرؤية المجسمة أو  
ما أطلق عليه جنيت بالمحكي التكراري ، وهو أشبه ما يكون بالكاميرا التي تسمح حدثا ما  
من عدة زوايا مما يسمح للقارئ برؤية الأحداث من عدة وجوه (ما خفي منها وما بطن)  
فيلج إلى عالم الشخصيات ويتعرف على نفسياتها وخلجاتها ودوافعها وتتاقضاتها .

تعرض الشخصيات ماضيها الذاتي وتدخل في حوارية مع الحاضر، تتقرب عنه  
وتقلبه محاولة فهمه واستيعابه واحتواءه ، فكل من الساردين الثلاثة يحكي حاضره السفينة  
من كاميراته الذاتية.

(53) جبرا إبراهيم جبرا: السفينة، ص71.

(54) ينظر آمنة يوسف: تقنيات السرد، ص86.

يقول وديع عساف:

" من الواضح أن الطبيب لا ينسجم معي أو أنني لا انسجم معه ومن الواضح أن الطبيب ناقم على الحياة لأسباب خاصة به، ولكنه يسقط نغمته علينا جميعا حتى في هذه السفينة الصغيرة " (55).

هذا المقطع الذي يندرج في زمن الحضور سرده وديع عساف، فقام بعرض أفكاره و(منولوجاته) بطريقته الخاصة وبوجهة نظره التعسفية ذات الخطاب الواحد، بينما تعرض إميليا للشخصية نفسها بطريقتها الخاصة؛ تقول:

" لم اكن أتصور أن الأمر سيكون بمثل هذه الصعوبة فالح على مقربة مني وكأنه على بعد ألف ميل عني، إذا جالس أصدقاءه فإنه أميل إلى الصمت وإذا تحدث فإنه أميل إلى السخرية والغضب ومصمما بعناد على عزلته النفسية " (56).

وعلى الرغم من أن الراوي عصام السلطان يكرر السرد كذلك عن شخصية الدكتور فالح من وجهة نظره أيضا إلا أن قوة السرد لا تكمن في سرد حادث معين غير مرة وبوجهات متعددة فقط إنما في سرد زمن واحد بعدد من السرديات ؟ وقد نستطيع أن نعطي تعريفا أشمل للمحكي التكراري بأنه المحكي عن زمن واحد بأكثر من خطاب أو تلفظ تبعا لعدد الرواة .

(55) جبرا إبراهيم جبرا: السفينة، ص116.

(56) المصدر نفسه، ص183.

يتضح من تحليل الزمن في رواية السفينة أنه يلعب دورا حاسما في نظامها البنائي فهي رواية خصبة بأساليب السرد وتقنياته مما يجعلها قابلة للقراءة والتأويل ، كما أنها تحمل عناصر التشويق والارتداد والإيقاع المناسب .

## الزمن في رواية "البحث عن وليد مسعود" (1) .

الفصل الأول :- د. جواد حسني يسلم تركة صعبة .

/استخدم السارد الانحراف الزمني في سرده ولم يلتزم بالتدرج الزمني الصاعد إلا ما جاء عفويا ، فراوحت الرواية بين زمني الاسترجاع والارتهان وكاد زمن الاستشراف يكون معدوما .

تحدد زمن الارتهان منذ الفصل الأول بسفر وليد مسعود والآراء والحكايات التي حيكته عنه ، وهي نقطة التآزم الدرامي ؛ ليعود السرد لاستحضار أحداث سابقة أو استذكارها (2).

وقد منح هذا الانحراف الزمن بعدا خاصا وأهمية فريدة ، فلو كان تدرجه تصاعديا فقط لفقد القارئ الإحساس به لتشابهه مع الزمن المرجعي ولكنه كان مختلفا ، فاختلطت الأزمنة مما أفسح المجال لإخصاب الرواية بإيقاعات مختلفة من التوتر والخللة والانحراف الأسلوبي .

(1) جبّرا إبراهيم جبّرا : البحث عن وليد مسعود ، بيروت - دار الآداب - ط 4 1990 .

(2) ينظر عبد العالي بوطيب : إشكالية الزمن في النص السردي ، ص 133-134 .

## مدى الاسترجاعات

يسترجع السارد الذي يروي بضمير الأنا ذكريات عشرين سنة استرجاعا موضوعيا :

" أرى خطوطا جديدة تتكاثر كل يوم حول عينية ، حول فمه ، عشرين سنة عرفتة والتراب يتحول إلى ذهب بين يديه " (3) .

كما أنه يسترجع أحداثا ذاتية تمتد إلى أيام الشباب :  
 " عندما رأيت لأول مرة وكنت في أول الشباب جماعة من الناس يتحدثون ثم يلتفتون حولهم مذعورين ويسألون : هل سمعنا أحد ، أصابني الهلع " (4) .

يسترجع السارد أحداثا قريبة من زمن الارتبان :  
 " خابرنى وليد صباح يوم اختفائه كنت في فراشي عندما دعتنى هالة إلى التلفون حوالي السادسة صباحا " (5) .

٥٤٢١٨٢

(3) جبرا إبراهيم جبرا : البحث عن وليد مسعود ، ص 13 .

(4) المصدر نفسه ، ص 14 .

(5) المصدر نفسه ، ص 15 .

وقد استطاع السارد المرور على هذه الأزمنة الطويلة بمنطقية مستخدماً تقنيّتي التلخيص تارة والقفز الزمني تارة أخرى ؛ وذلك بأن عرض لأحداث معينة ولقطات منفصلة لها دور رئيس في الكشف عن جوانب حياته الخفية وحياة الآخرين وخاصة وليد مسعود .

## زمن الارتهان

يعود السارد إلى زمن الارتهان مستخدماً تقنية المشهد فيتباطأ الزمن مفسحاً المجال أمام الارتهان للتشكل ، في المشهد يظهر العالم الداخلي للشخصيات وتقل الأحداث سريعة الجريان ، كما يمكن القارئ من الاندماج في الحاضر التخيلي ويخلق في نفسه وهما بالمشاركة والحضور مثلما يكون عندما يشاهد مسرحية على خشبة المسرح (6) .

يستخدم السارد تقنية المسجل ، وهي أشبه بالرسائل لجعل الشخصية تروي زمنها بنفسها دون تدخل منه :

" ناولت عامر الشريط فأخذه إلى المسجلة التي كانت على مائدة قريبة وأقحمه فيها وقبل أن يضغط على زر العزف التفت ، وقال : جددوا كفؤوسكم رجاء ، ودار فاضل عليهم بعينيه محملة بالشراب ثم انسحب ، وشغل عامر المسجلة " (7) .

(6) أ.أ. مندلاو : الزمن والرواية ، ترجمة بكر عباس ، بيروت - دار صادر - ط 1 ، 1997 ، ص 132 .

(7) جبرا إبراهيم جبرا : البحث عن وليد مسعود ، ص 25 .

الفصل الثاني :- د. جواد حسني يبدأ البحث مستدلاً بشيء من منظور كاظم إسماعيل وإبراهيم الحاج نوفل .

يستخدم السارد أسلوب الخلاصة في عرض تاريخ الشخصيات ومواقفهم الاجتماعية والاقتصادية والفكرية ؛ وبذا يسرع السرد لكشف أكبر قدر من الحقائق في عدد قليل من الأسطر .

يدخل السارد قصة وليد مع كاظم في سرده ، فنتعرف على جانب آخر من جوانب شخصية وليد ، إذ إن للقصة الجانبية دوراً مهماً في كشف الخلفيات النفسية التي تحرك الشخصية ، كما أنها تغني العمل الأدبي بإصباح نوع من التغير الزماني مانحة إياه جواً من الإغراء والمتعة .

يتم سرد القصة بوجهتي نظر مختلفتين ؛ حيث حكى السارد القصة بنهائيتين مختلفتين ، في الأولى يدفع وليد كاظماً خارج السيارة ويتركه في مواجهة البريد والحلقة ، وفي الثانية وبعد أن يدفعه خارج السيارة يعود إليه لأن الحزن استولى عليه وتملكت الشفقة قلبه ، وتسمى هذه الطريقة السردية بالرؤية المجسمة لما توفره للقارئ من معرفة شاملة ومتكاملة للموضوع المسرود في جميع جوانبه (8) .

(8) عبد العالي بوطيب : إشكالية الزمن في النص السرد ، ص 143 .

الفصل الثالث :- د . عيسى ناصر يشهد موت مسعود الفرحان بعد أن عاصر بعضاً من حياته .

يعود السارد في استرجاعه إلى الحديث عن والد وليد (مسعود فرحان) وعن سيناريو حياته والظروف التاريخية المحيطة بفلسطين في بداية القرن العشرين :

" كنت ولداً صغيراً عندما كان الناس يتحدثون عن دق الطبل  
والسفر برلك ، عندما نأكل خبزاً بطعم التراب ويتحدثون كيف  
صنع الخبز من البلوط ، عندما كان الرجال في السهرات  
يتحدثون كيف كانوا في الجيش التركي يحملون تنكات الماء  
أميالا كالحمير " (9) .

في سرد عيسى ناصر إضاءة أخرى إلى كم الإضاءات التي تتضافر لإلقاء رؤيا واضحة لنشأة وليد والظروف التاريخية التي كونت هذه الشخصية .

الفصل الرابع :- وليد مسعود يتذكر النساك في كهف بعيد .

يتداخل استرجاع وليد مسعود مع الأسطوري ومع الفلكلور الشعبي الفلسطيني ، فيصطدم القارئ برواسب (مثنولوجية) في تلك الاسترجاعات ، وذلك عائد إلى وجود هذه الرواسب في الذاكرة الجماعية الفلسطينية :

(9) جبرا إبراهيم جبرا : البحث عن وليد مسعود ، ص 93 .

" فقال مراد : إذا بال الضبع على أحد منا اضطر إلى السير وراءه ، فقال سليمان بعصبية : قلت لك ، لا ضباع في الوادي فلماذا الخوف ؟ " (10) .

كما أنه يتداخل مع الديني أخص بالذكر الإرث المسيحي :  
 " ليكن إيمانكم كإيمان النبي دانيال ، ألقى به في جب الأسود فألجم أفواه الأسود ، وأخضعها ليديه وجعلها تتمسح وديعة بقدميه " (11) .

وبما أن تلك القصص الدينية والأساطير توسع من كم السرد وتجعله مفتوحا على التأويل ؛ فإنها في نفس الوقت تدخل القارئ في جو من السحر والنشوة والقدسية ، وتعطي الحكى نوعا من التبرير ومنطقة الأفعال وتعكس جوانبه الشخصية التي تستخدمها في ميلها إلى الغيبيات والماورائيات .

يروى وليد مسعود فيما يقارب عشرين صفحة عددا من الأيام استقاها من عالم الطفولة ، فتذكر تنسكه وأصحابه في كهف ناء ومجهول مستخدما البطء الزمني والإيقاع الهادئ ، فامتألت الصفحات بتقنية المشهد واستخدام الحوار بفاعلية كبيرة :  
 " - لماذا لم نحضر لحافا أو حراما معنا ؟  
 - وهل كان ذلك ممكنا دون نفتضح ؟  
 مراد وحده كان مستغرقا في نوم هادئ ويده بين فخذه ، وسألت سلمان : لماذا كنت تبكي " (12) .

(10) المصدر نفسه ، ص 115 .

(11) المصدر نفسه ، ص 116 .

(12) المصدر نفسه ، ص 126 .

وكذلك استخدم الوصف منثورا في أنحاء الاسترجاع :  
 " بقي الحيوان واقفا مكانه ينظر إلينا وعيناه تقدحان شررا  
 في الظلام ومضى دهر على سليمان وهو يبحث عن  
 الكبريتة في جيبه " (13).

#### الفصل الخامس :- الدكتور طارق رؤوف يتأمل في برج الجدي .

يتم سرد نصوص قديمة مترجمة عن اللاتينية وكذلك قراءة من مجلات ؛ مما  
 يؤدي إلى توقف زمن السرد تماما :

" وجعل يقرأ ويترجم إن الذين يولدون وبرج الجدي في صعود  
 يكون لهم مظهر خداع يخفي حقيقة شخصيتهم ؛ وجوههم  
 رصينة ولحاهم طويلة وجباههم عريضة عنيدة " (14) .

يستخدم السارد التحليل النفسي فيدخل إلى أعماق الشخصية الداخلية مما يؤدي إلى  
 البطء في الإيقاع الزماني والانفتاح على كم السرد :

" لقد جازفت وسميت هذا يوما بعقدة الأم التي يقول كارل يونغ : إنها  
 تبدو في وجهها السلبي في الدون جوانيه وهي عقدة غريبة لأنها  
 تحمل أضدادا مهمة " (15) .

(13) المصدر نفسه ، ص 127 .

(14) المصدر نفسه ، ص 138 .

(15) المصدر نفسه ، ص 141 .

يستخدم السارد آلية الرسائل ، حيث تنتج الشخصيات الأفعال والأحداث دون تدخل الراوي مباشرة وتعبر الرسائل عن لحظات زمنية خاصة فتقل الرسائل - عبر تقطع السرد الذي تحدثه - القارئ إلى أزمان متخيلة خاصة بها (16) .

في الرسالة تتكلم الشخصية نفسها عن دواخلها وتفضح أعماقها النفسية ، الرسالة التي كتبها وليد ليست أحداثاً ؛ إنما هي جمع من الأفكار والمشاعر والابتهالات لأجل معشوقته :

" هل استطعت فعلا أن تدركي تعقيد ذلك كله من كلماتي الشتية  
كلماتي التي جاءت تعوزها البراعة التي تتميز بها كلماتك ؟ ما الذي  
فعل الحب بنا ، ما يستطيع أحد أن يفهمه ؟ أن احبك ، أن استمر  
في حبك على هذا النحو المستحيل المتناقض أصلا " (17) .

تشعر الرسالة القارئ بأن الفارق الزمني بين كاتبها والمخاطب معدوم ، فهي تستدعي مقروءا عليه داخليا ، بينما السرد يستدعي قارئنا مثاليا أو حقيقيا خارجيا .

يستخدم السارد تقنية المذكرات الخاصة بمريم ، فيتوقف الزمن ليدخل القارئ في عالم جديد له زمنه الخاص الذي يحتوي على الاعترافات والأحلام ومثيرات الشخصية .

(16) ينظر أحمد خريس : ثنائيات إدوار الخراط النصية دراسة في السردية وتحولات المعنى ، عمان - أزمدة للنشر والتوزيع - ط1

1998 ، ص 66 .

(17) جبرا إبراهيم جبرا : البحث عن وليد مسعود ، ص 143 .

" كنا نائمين على الأرض في مكتبك : وكانت هناك أيضا ج و س  
وامرأة ثالثة لا اعرفها كلنا تحت البطانيات انقلبت عليك فتستيقظ  
ج فتأخذها بين ذراعيك واسقط على الطرف الآخر " (18) .

يخرج السارد من استرجاعاته ليعود إلى زمن الارتهان وفي خروجه من زمن  
الاسترجاع يحس بالطمأنينة والراحة والبعد عن العنت الفكري .  
" يوم سمعت باختفاء وليد أحسست كأن عبا كبيرا قد أزيح عن  
صدري ارتحت ، أخيرا ارتحت ، ولتقل مريم ما تشاء وليقل  
الآخرون ما شاؤا " (19) .

الفصل السادس :- وليد مسعود يكتب الصفحات الأولى من سيرته الذاتية .

تظهر سيرة وليد مسعود الذاتية رؤيا شخصية ، فمنذ اللحظة الأولى يحاول أن  
يبحث عن عالم آخر غير عالم الشخصيات المحيطة به ، فهرب في صباه إلى كهف بعيد  
وناء دون أن يعلم أهله ، وفي الدير الذي سافر إليه هرب منه ؛ لأنه لم يجد الفضول الذي  
يبحث عنه ، وفي المبعغى رفض إغراءات الجسد ؛ لأنه لم يعثر فيه على أي معنى .

استخدم وليد مسعود تقنية القفز الزماني ليمر على عدد من السنين بكم قليل من  
الصفحات ، واستطاع أن يعرض عددا من الحوادث بينما خضعت اللحظات المتبقية إلى  
عالم التغييب والتهميش .

(18) المصدر نفسه ، ص 151 .

(19) المصدر نفسه ، ص 173 .

" ويوم هربت من الدير مع سليمان ومراد لتتنسك في كهف من كهوف الوادي السحيقة ، بعد ذلك بسنوات ، هل كنت إلا مدفوعا بتلك الرغبة الجامحة ، الغامضة في الاتصال بمشيئة الله لعلني أفهم شيئا منها ؟ كيف كان لنا أن نجعل الآخرين يفهمون نشوتنا الداخلية ومحاولتنا تغيير أنفسنا تمهيدا لتغييرهم هم ؟  
- عندما كبرت وجدت أن الكثيرين أرادوا تغيير العالم " (20) .

نلاحظ من هذا المقطع إشارات القفز الزمني ( بعد ذلك بسنوات ، عندما كبرت ) ليجد القارئ أن السيرة الذاتية للسارد لا ترصد إلا فترات قليلة ظلت عالقة في ذاكرته ، كما أنه أضاف إليها إسقاطاته ورؤاه الفلسفية بين الحين والآخر ، وكانت تلك الإسقاطات بمثابة فواصل زمنية تقطع تسلسل السرد .

يسترجع السارد زلزال سنة (27) المدمر الذي اجتاح فلسطين ، ويتحدث عن الحكايات التي رافقته ، رابطا سيرته الذاتية بأحداث تاريخية شهدتها فلسطين وكان ينبغي من ذلك الإيهام بواقعية ما يسرد (21) .

يتغيا السارد في عرض سيرته الذاتية التدرج الزمني التصاعدي ( طفولة ← شباب ) ، ويتنحى عن التلاعبات الزمانية والتشويه من تقديم وتأخير .

(20) المصدر نفسه ، ص 186 .

(21) ينظر جبرا إبراهيم جبرا : البحث عن وليد مسعود ، ص 178 - 181 .

## الفصل السابع :- مريم الصفار تعلق بصخرة تسكن أعماقها .

تسترجع مريم الصفار علاقتها بوليد وعامر ، وتعود بذكرياتها إلى زمن قريب من زمن الارتهان فتتحدث عن اللحظات التي قضتها مع عامر والأيام العصيبة التي فرضت عليها لتعيش مع زوجها هشام ، ومن ثم علاقة الحب مع وليد ، مستخدمة في سردها تقنيات المشهد والخلصة والوصف .

استخدمت الساردة الاستشراف لتعبر عن انتماء وليد لمنظمة فدائية :  
 " وان كنت اشتبهت في ذلك منذ البداية ، انه عضو في منظمة  
 فدائية ، يتحدث عنها بحماس ولكنه لا يخوض في الموضوع  
 بالنسبة إلى نفسه ( أيقنت من ذلك بعد اعتقاله وتعذيبه على  
 أيدي الصهاينة في خريف السنة التالية بعد احتلالهم الضفة  
 الغربية ، سمعت التفاصيل من جنان وأنا ادرس للماجستير في  
 إنكلترا ) ولست اشك في انه بقي عضوا نشيطا في المنظمة حتى  
 النهاية " (22) .

## الفصل الثامن :- وليد مسعود يخترق أمطارا تتجدد

يسترجع وليد أحداثا تمتد زمانيا إلى عشرين سنة ، فيروي حكاية سلب الجندي  
 الإنجليزي وما تلاها .

(22) جبرا إبراهيم جبرا : البحث عن وليد مسعود ، ص 234 .

" أخذنا الجندي الإنجليزي إلى غرفة قرب "نقطة" البوليس  
المجاور وجردناه من زيه الخاكي لكيما أتنكر فيه " (23) .

ثم يقفز بعد ذلك ليروي أحداثا حصلت له مع جنود الاحتلال الإسرائيلي :  
" بعد أقل من عشرين سنة جاعوا إلى داري ببيت لحم ، قرعوا  
الباب خبطوه بعنف والمطر يقرع ويخبط معهم ، ودخل ثلاثتهم  
علي وهم يفضون عن معافهم البلب " (24) .

### الفصل التاسع :- وصال رؤوف تكشف أوراقها

تستذكر وصال رؤوف علاقتها بوليد ، فتعود إلى سنوات قبيل اختفائه لتسرد  
أحداث الحب والمتع والحوارات معه .

تتحدث كذلك وصال رؤوف عن زمن الارتهان وما أصابها من حزن لفقدان وليد  
مستخدمة تقنية (المونولوج) الحوار الداخلي :

" عندما علمت بمقتلك - هل فعلا قتلوك - أم أنها شماتة  
الحاقدين ، والتافهين ؟ كيف أستطيع قول الذي لا يقال ؟ وما أنا  
أقوله : قتلوك ، وجندلوك " (25) .

(23) المصدر نفسه ، ص 242 .

(24) المصدر نفسه ، ص 243 .

(25) المصدر نفسه ، ص 274 .

يتباطأ زمن السرد في جريانه عندما تقابل وصال مروان بن وليد ، وتستخدم الحوار لاستبطان دواخل مروان ونظرته إلى الحياة والمقاومة والمال والنساء .

تمتد لحظات الاسترجاع إلى زمن قريب جدا من زمن الارتهان ، فتستذكر أحداثا ذاتية حصلت لها مع وليد :

" كلمات . كلمات . كلمات ... همس في أذني ، من بين خصلات شعري وقد وقف خلفي واحتواني بذراعيه ثم أدارني لأواجهه وهو ينظر في عيني " (26) .

الفصل العاشر :- مروان وليد يقتحم أم العين مع رفاقه .

يسرد مروان ما قام به مع رفاقه من اقتحام لمواقع الأعداء ، يعود هذا السرد إلى زمن سابق لزمن الارتهان ، وقد استخدم مروان الفعل المضارع للتعبير عن الموقف .

" غير أنني أحس بالتعب لثقل حمولتي ، ويرهقني الانبطاح مرة والقفز مرة والسير منحنيا مرة أخرى " (27) .

(26) المصدر نفسه ، ص 267 .

(27) المصدر نفسه ، ص 302 .

## الفصل الحادي عشر :- إبراهيم الحاج نوفل ينبش الكوامن حتى الفجر .

يدخل سرد إبراهيم في زمن الارتهان ، فيعبر عن حبه لوليد ويستحضر أقوالا لوليد ما تزال تدور في ذاكرته .

يتقطع السرد ويتوقف الزمن عندما يستخدم السارد التضمين أو الأرصاد ؛ و هو أن تتضمن قصة كبرى داخلها قصصا صغرى كما في ألف ليلة وليلة<sup>(28)</sup> ، فقد استخدم السارد حكايتي جلامش والإسكندر<sup>(29)</sup> .

يرأح السارد بين زمني الاسترجاع والارتهان فيعود إلى استرجاعات في شبابه كما يستخدم التلخيص للمرور على فترات طويلة من حياة وليد مسعود .  
 " بدأ الدراسة قبل ذلك ببضع سنوات في القدس ولكن نزوحه من مدينته ، ومجيئه إلى بغداد وهو لا يحمل - كما قال - إلا الثياب التي على ظهره آخر دراسته بعض الشيء " (30) .

كما يسترجع السارد حكايات ذاتية له مع سوسن عبد الهادي المرأة التي أحبها :  
 " لماذا كان يروق لي في تلك الأيام أن أتصور سوسن بعيدة عن المعرفة المرة الجارحة ؟ لماذا كان يروق لي أن أتصور أن

<sup>(28)</sup> ينظر عبد العالي بوطيب : إشكالية الزمن في النص السردى ، ص 133 .

<sup>(29)</sup> ينظر جبورا إبراهيم جبورا : البحث عن وليد مسعود ، ص 308 .

<sup>(30)</sup> جبورا إبراهيم جبورا : البحث عن وليد مسعود ، ص 314 .

المرأة التي أحبها خرجت للتو من حمام بلوري نقية من أوضار  
المستنقعات والآسن " (31) .

الفصل الثاني عشر :- د . جواد حسني يعد المزند .

يسرد الدكتور جواد في زمن الارتهان ، فيتكلم عن ذاته ويدخل في سرد  
موضوعي عن آخرين "ارتهان موضوعي" .  
" كان إبراهيم الحاج نوفل قد أطلق لحيته زمنا ، فطالت جدا حتى  
غدا بسببها يشبه الغورو الهندي " (32) .

يروى السارد ما جرى له مع وصال وتفانيها في البحث عن وليد ، وينتهي زمن  
الارتهان عند هذه اللحظة لحظة سفرها ، ويتوقف زمن الارتهان ينتهي كم السرد المكون  
من (379 صفحة)؟ ، وتحدث هذه الرواية بتداخلات أزمنتها واتباعها لأساليب السرد  
الحديثة من استخدام وجهة النظر و(المونولوج) ، وغيرها من التقنيات الجديدة - خلخله  
لموازين القارئ الذي اعتاد على نمط واحد من الروايات .

(31) المصدر نفسه ، ص 231 .

(32) المصدر نفسه ، ص 365 .

## الفصل الثالث

- المكان في السفينة .
- سلطة المكان في الغرف الأخرى .

## بنية المكان في السفينة

"إن لون الماء هو لون الوعاء الذي فيه " الجنيد

ينظر إلى الرواية على أنها فن مكاني يمكن تحديد فضاءاته وآفاقه ، وذلك أنها لغة تجعل المكان انطلاقا للزمان ، وتجعل الزمان دلالة على المكان ، فهي زمانية ؛ لان الانتقضاء علامة على كل محدث زمني ، وهي مكانية ؛ لان الثبات علامة على كل موجود مكاني (1).

### علاقة المكان بالمرجعي

للمكان في الرواية علاقة إيهامية مع الواقع المرجعي ، فعلى الرغم من أن الكاتب يحيل على أمكنة وشخصيات ذات بعد مرجعي - وذلك كاستراتيجية تبيح له التحرك خادعا القارئ بالصدق - إلا أن النص الروائي لا يرسم إلا فضاءه وأماكنه ، ذلك لان الكاتب صاحب منظور ذاتي يتطلع من خلاله ، كما انه مبتعد زمنيًا ومكانيًا عن المرجعي ، فزمن القص يختلف عن زمن المغامرة ؛ فالشكل في العمل الأدبي بناء رمزي وليس تسجيلًا للحياة ؛ فالروائي يقدم مادته القصصية وفق تنظيمه الخاص (2)، كما أن هذه المادة لها فضاءات وتصورات وأبعاد تشبه الواقع إلى حد بعيد ، ويرى (هنري متران) أن المكان هو الذي يؤسس الحكى لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر

(1) ينظر منذر عياشي : الكتابة الثانية وفتحة التعة ، بيروت والدار البيضاء - المركز الثقافي العربي - ط 1 1998 ، ص 89 .

(2) ينظر حسنى محمود : بناء المكان في سداسية الأيام الستة لأميل حبيبي ، ص 190 .

الحقيقة<sup>(3)</sup> ، وقد عبر الأديب المغربي محمد شكري في سيرته الذاتية (الشاطر) عن الهوية ما بين الواقعي والمتخيل أدق تعبير ، يقول :

" في صيف السنة الماضية زارني الصديق المستشرق الياباني (نوتا هارا) صحبة زوجته (شوكو) في طنجة ، كان يترجم الخبز الحافي إلى اليابانية ، أنجز ثلاثين صفحة وتوقف ، فكرت : انه إذا عاينت الأماكن التي تجري فيها أحداث الكتاب فستكون الترجمة اسهل وأدق وأوضح ، هكذا قال ، بدأنا من تطوان لنعود إلى طنجة ، الصهريج كان أول ما شاهدنا ، اخذ له صوراً عديدة من جميع جوانبه ، عندما انتهى قال مبتسماً :

في كتابك تصف هذا الصهريج ، وما حوله ، بكثير من الجمال ، مع انه ليس كذلك ولا يدل على انه كان جميلاً .

قلت له بنفس الملاحظة :

هذه هي مهمة الفن : أن نجمل الحياة حتى في أقبح صورها ، إن هذا الصهريج انطبع في ذهن طفولتي جميلاً ولا بد لي من أن أستعيده بنفس الانطباع حتى ولو كان بركة من الوحل ، ثم إنني كنت بعيداً عنه زمانياً ومكانياً عندما وصفته " (4).

ونتطرق في مثال آخر إلى جملة محمد الرواس في لوحته " هذا ليس (بورتريه) " حيث عبر عن كون الفن حقيقة قائمة بذاتها<sup>(5)</sup> .

هذا ليس (بورتريه) . This is not portrait .

(3) نقلاً عن حميد لحداني : بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي ، ص 65 .

(4) محمد شكري : الشطار - دار الساقي - 1992 ، ص 94 .

(5) جاك الأسود : محمد الرواس توازيات زمنية ، مجلة أبواب - دار الساقي - 1998 ، العدد 15 ، ص 151-152 .

الفن ليس وهم الواقع . Art is not an illusion of The real  
الفن حقيقة . Art is real

## العنوان

" إن العناوين عبارة عن علامات (سيموطيقية) تقوم بوظيفة  
الاحتواء لمدلول النص كما تؤدي وظيفة تناصية إذا كان العنوان  
يحيل على نص خارجي يتناسل معه ويتلاقح شكلا وفكرا " (6).

السفينة على المستوى المرجعي ذلك المكان الذي يسافر عليه الإنسان قاطعا  
البحار والمحيطات ، انه مكان مغلق المساحة يحيطه البحر من جوانبه اجمع ، وهو كذلك  
مكان آمن من عنف العواصف وشراسة الكائنات البحرية ، وقد ارتبطت السفينة بالإنسان  
منذ اقدم العصور ، واكتشفت رسوماتها على الجدران والمعابد منقوشة كرمز للانتقال بين  
عالم الدنيا والآخرة .

السفينة على المستوى النصي مكان ذو صفات خاصة ، حمولته عشرة آلاف طن  
، يونانية ، تباهي الأفق بمدخنتين كبيرتين ، تنتقل بين بيروت والإسكندرية وأركليون  
وبيربوس ونابولي وجنوه ومرسيليا ، وتحتوي السفينة على قمرات ملتصقة بعضها بعضاً  
تند بأي صوت يحدث في الجوار ، السفينة وان كانت ذات اسم أسطوري (هيركوليز) إلا  
أنها تسير بآلات ذات إيقاع مسموع .

(6) جميل حمدادي : السيموطيقا والعنونة ، مجلة عالم الفكر ، المجلد الخامس والعشرون ، العدد الثالث ، 1997 ، المجلس  
الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ص 98 .

" من كل مدخنة ينطلق الدخان أحيانا كجني عملاق يتعاضم  
ويتلوى ثم لا يبقى له اثر ، ككل جني ، وقد ينطلق نفير السفينة  
في عواء غليظ ، فيجيبه نفير غليظ من سفينة أخرى " (7).

السفينة مكان ضيق ، وضيق المكان يعزز تقنية الاستبطان ، فكلما ازداد المكان  
ضيقا حول الشخصية ازدادت مبررات الذهاب إلى الداخل النفسي (8).

تمتطي الشخصيات السفينة لتصل من عالمها الصعب الممزق إلى عالم متخيل  
يرجو الإنسان التآلف معه والتأقلم فيه ، مرسى السفينة أوروبا التي يتوق لها المشاركة  
هاربين من مدن العذاب والحزن والقمع ، وتسند إلى البحر وظيفه الخلاص ، وإذ هو  
مكان للخلاص والطهر النفسي هو أيضا مكان للخلاص الجسدي ، فهو المكان الذي تتم  
في مياهه عملية الانتحار لشخصيتي الهولندي والدكتور فالح .

" البحر خلاص جديد إلى الغرب ! إلى جزر العقيق إلى الشاطئ  
الذي انبثقت عليه ربة الحب من زبد البحر ونفت النسيم " (9).

تعد السفينة مكانا للانقطاع عن الزمن الماضي الواقعي بكل أنقاله وأعبائه ،  
وتتفتح على عالم الخيال حيث تمتد الرؤية إلى أفق حلمي تستطيع الشخصيات من خلاله  
سبر الماضي بذاكرتها والتطلع إلى مشهد جديد .

(7) جبورا إبراهيم جبورا : السفينة ، ص 29 .

(8) عبد الحميد المحادين : التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف ، ص 102 .

(9) جبورا إبراهيم جبورا : السفينة ، ص 5 .

والسفينة هي مكان مغلق ومتشابك يدفعك لكي تؤسس واقعاً جديداً وأصدقاء وأعداء جدداً ، إذ أنها مكان خصب تلقت فيه تقاطعات بين الأفراد ؛ ويمارس المكان على المتلقي لعبة الانكشاف والتجلي والربط بين الأحداث ، ومع كون السفينة مكاناً مغلق المساحة ؛ فهي مكان مفتوح كيما تستبطن الشخصيات ذواتها وتظهرها على مسرح الأحداث فاعلة فيه ومؤثرة .

ترتبط السفينة بالبحر ، فالفاتحة النصية للرواية <sup>(10)</sup> تبدأ بوصف للبحر العطوف أناً والمليء بالعنف أناً آخر ، وبما أن البحر في الرواية هو جسر الخلاص فإن الرواية تقع في فخ التناص الأسطوري مع نصوص قديمة ، ادلل على ذلك بملحمة جلجامش التي جعلت البحر جسراً يصل إلى نبتة الخلود .

يصاحب الانتقال من مكان إلى مكان تحول الشخصية ، فالرحلة مستمدة من أسطورة البحث والانطلاق من قيد المكان ، أما الانغلاق في مكان واحد دون التمكن من الحركة فيعبر عن العجز وعدم القدرة على التفاعل مع الآخرين <sup>(11)</sup>.

فالبهر مكان شاعري يستحضر به البحارة أجساد محبوباتهم على شكل حوريات أو أي شكل آخر ، وكذا استدعت شخصية عصام السلطان معشوقتها :  
**" كان القمر قد غاب ، فاسود امتداد اليم حولنا ، تحت برقي  
 النجوم الكبار المتراسة وإيقاع الآلات في جوف الباخرة في درب**

<sup>(10)</sup> تشغل البداية في الرواية العربية أهمية استراتيجية في فهم آليات تكون النص وانفتاحه ، كما تشكل دوراً توجيهياً يقود الدلالة من الكثافة والغموض إلى حقل توسع المعنى وتضيئه .

ينظر شعيب حليفي : وظيفة البداية في الرواية العربية ، مجلة الكرمل ، خريف 61 ، 1999 ، ص 85 .

<sup>(11)</sup> ينظر سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص 77 .

## المكان عند وديع عساف

يتشكل إيقاع المكان عند وديع عساف وفق المخطط التالي :- (15).

| الماضي البعيد | الماضي القريب           | الحاضر        | المستقبل*     |
|---------------|-------------------------|---------------|---------------|
| الوطن         | الكويت ، وبيروت         | السفينة       | الوطن         |
| حنين وحب      | التعويض والعمل والدراسة | الهروب والوعي | المصير الواعي |

يلحظ أن تحرك المكان عند وديع عساف هو تحرك دائري يبدأ بالوطن وينتهي به ، ماراً بعدة محطات مكانية تلعب كل منها دوراً تنموياً تدفع بشخصيته للوصول إلى ذروة الوعي .

يتحرك الماضي بشقيه البعيد والقريب عاطفياً ، بينما يتحرك الحاضر والمستقبل بعقلانية وبوعي منتم ، الوطن في البداية مكان الطفولة والبئر الذي تستقي منه الشخصية حياتها ، فيطغى الوطن بسحره على الشخصية التي تتحرك الشخصية من منطلق سطوته ، فعلاقة الشخصية بالمكان هي علاقة حب وانتماء وهوس ديني ، فالكنيسة والألحان التي تتصاعد من حناجر المرتلين ما زالت تداعب العواطف ، وتلهب المشاعر الكامنة في الداخل ، وبذا يضحى المكان شاحناً للشخصية بالتصورات الدينية والصوفية ذات الطابع الحزين ، يقول وديع عساف :

" تبعد الوقائع عنك في دهاليز الزمن ، وتخلف أمواج النغم في  
ذهنك ، الكل زائل سوى هذه الأمواج ، لا مجازاً بل فيزيائياً أيضاً

(15) نستعين بتريسيمة احمد الزعبي ، في الإيقاع الروائي نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية ، بيروت - دار المناهل - ط1  
1995 ، ص 38 .

وهذه الأمواج هي أنغام الفرح والأسى المرتبطة بالله والملائكة  
والقديسين " (16).

يتصل المكان مع المتلقي بعلاقة جغرافية واقعية ومتخيلة ، فالفضاء الذي يتكلم عنه السارد له أمكنة وأسماء : القدس ، يافا ، حيفا ، سلوان ، وهذه الأمكنة هي أسماء حقيقية لمدن فلسطينية يهدف السارد من خلال إيرادها خلخلة موازين القارئ بجعله يتوهم صدق المحكي ، والتصاق هذه الأسماء مع المرجعي لا يعني المحلية وقصر المدى ، بل هي قابلة للتعويم والبعث والتحرك مع أي متلق يصطدم بها ، إذ تعد بنية المكان في النص الإبداعي مركزاً لغوياً وجمالياً لتوليد المعاني المتجددة البعيدة كل البعد عن الأوصاف السطحية ؛ فصار المكان يعج بالروى الصوفية التي تصبح بها الكلمة ذات عمق باطني بعيد الغور يهدف إلى خلق عالم سام ، فأضحى المكان صوراً تخيلية ذات طاقة فذة ، لتوليد المعاني مما يتطلب في المقابل طاقة فذة للقراءة والتأويل (17) .

" وصلنا إلى قرية سلوان وتوجهنا نطلب العين ، لم يكن حول العين إلا امرأتان أو ثلاث ، إذ كانت النسوة قد فرغن من ملء جرارهن وتنكاتهن في الصباح ، وللعين كهف كبير زلق الدرجات لم يكن فيه في تلك الساعة أحد ، يغري المتعبين في القيظ ببرودته الندية ، هل ثمة في العالم يتفجر ماءً محياً أقدم من كهفنا هذا ؟ ، قلنا ذلك وكأننا قد اكتشفنا قارة جديدة من تلك العين " (18).

(16) جبرا إبراهيم جبرا : السفينة ، ص 20 .

(17) ينظر معاوية البلال : قراءة في استراتيجية المعنى ، المكان في القصة السودانية الحديثة ، مجلة نزوى ، العدد الثاني

والعشرون ، إبريل 2000 ، ص 79 .

(18) جبرا إبراهيم جبرا : السفينة ، ص 58 .

ينبض المكان الوطن بالحياة فهو مكان الرغبات الأولى والشاعرية والصدقة التي لا تقوم على المصالح المادية والمطامع الدنيوية ، هذا المكان المغتصب الذي تحول إلى ساحة حرب خلق من الناس خلية نحل تتعاون فيما بينها شعارها التضحية والفداء ، فيروي وديع عساف سيرة المكان متحدثاً عن صديقه فايز الذي لقي مصرعه في معركة مع قوات الاحتلال:

" مشيت بين النريتون على الشوك بين الصخور ، والرشاش  
معلق على كتفي تحت ذراع فايز المهدلة وقعت ، التقطت أنفاسي  
، شلته من جديد ، سمعت صوتي وأنا أتكلم كأنه صادر من كهف  
عميق ، رحت أحدثه بأنفاسي المتقطعة الأهل ، سلوان ، القدس  
، مجنونان في برية من الموت ، وعندما وضعت عن ظهري  
لاستريح أقسمت أنني سأعود ، بشكل ما غازياً أو متلصصاً أو  
قاتلاً ، سأعود حتى ولو قتيلاً على صخرة " (19).

إن جغرافية المكان مرسومة في داخل وديع عساف يخاور الحياة بها وهي المعيار الذي يتكئ عليه في تصوراته وآرائه وفلسفاته .

يروي وديع سيرة المكان الضحية من منطلق الذات المشاركة في الدفاع عنه الحريصة كل الحرص عليه والذات الملتزمة المؤمنة بحقها في العيش الكريم والتواصل البناء مع الآخرين ، فتخوض غمار المعارك دفاعاً عن الحمى بعيدة كل البعد عن السلبية والوقوف المتفرج .

(19) المصدر نفسه ، ص 71 .

يرتبط المكان بالذات حيث يصبحان عملة واحدة ، فالدفاع عن الوطن هو في حد ذاته دفاع عن (الأنا) والاحتصاب الممارس على المكان هو احتصاب ممارس على الذات عينا .

يتحرك الحكي المكاني بلغة شاعرية وانفعالية فتجد للمكان سطوته وسيطرته الأخاذة ؛ وذلك لحضور الذات وتفاعلها معه ، ومن هنا لا نرى الوصف المكاني زخرفاً أو قطعاً منفصلاً يمكن بترها من جسد السرد ، إنما هي مزيج فاعل وبناء متماسك ؛ وأي بتر يحدث تشويها وانقطاعاً في الإرسال .

يبني السرد المكان ويؤسس له ، فيما ينشئ المكان السرد ويصنع منه عملاً ديناميكياً تنطبق عليه مقولة : " ليس بالإمكان افضل مما كان " .

" من تلك العين في ذلك الكهف شرب أول بناء القدس في فجر التاريخ ، واستمدوا حياة للمدينة التي أقاموها على صخورها المتصاعدة تصاعد سلم حجري إلى نرى الرابية التي أضحت قلباً للقدس " (20).

تكمُن أهمية الذات في إعطاء لوحة المكان حياة وروحاً خالدة ، فلو لم تكن الذات لأضحى وصف المكان تسجيلاً وثائقياً ساكناً ، تصف الذات أمكنة حقيقية على المستوى المرجعي لكن غير الحقيقي هو الوصف نفسه ، هذه الأمكنة والأسماء تنطبق على الفضاء الفلسطيني ، مما يتيح إدماج الفضاء الواقعي بالفضاء التخيلي للرواية ، فالعمل الروائي يمكن أن يحول الوثيقة والمرجعي إلى تخيل ، ولا يقوم بالعملية العكسية (21).

(20) المصدر نفسه ، ص 58 .

(21) ينظر عبد الحميد المحادين : التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف ، ص 117 .

تعتبر الكويت عن ظاهرة اجتماعية حصلت بعد احتلال اليهود للأراضي الفلسطينية ، وهي اغتراب الفلسطينيين بحثاً عن المال في رحاب البترول ، خلافاً لبيروت التي كان الاغتراب فيها لأجل الدراسة أو اللجوء (22).

انتقال وديع بين الأماكن : بيروت والكويت وأوروبا يقابله تطور في الشخصية (دراسة ، كسب ، حب ، جنس ) كما أن المكان بتجلياته ينعكس على الشخصية فيكسبها نظرة فلسفية تمردية عبثية .

*" والانتقال من مكان إلى مكان يصاحبه تحول في الشخصية ، أما الانطلاق في مكان واحد دون التمكن من الحركة ، فإن هذه الحالة تعبر عن العجز وعدم القدرة على الفعل أو التفاعل مع العالم الخارجي ، أو مع الآخرين " (23).*

السفينة هي المكان الأكثر تميزاً والأخطر في شبكة العلاقات التي تربط الشخصيات بسبب المجاورة والتشابك الوجودي بينهم ، فهي فضاء مغلق لتحركات الشخصية الجسدية والفيزيائية ، لكنها تتفتح على الحلمى والفلسفى والذاتى الداخلى ؛ فالعلاقة بين المكان والذات علاقة عكسية فكما انغلق المكان تتسع الذات في انفتاحها على المتخيل والحلمى والنفسى .

(22) يرى محمد عبد المطلب أن ظاهرة الهجرة تنطبق على المصريين .

ينظر محمد عبد المطلب : تدخلات الرؤية والسر والمكان في رواية هالة البدرى (منتهى) ، مجلة فصول ، المجلد السادس عشر، العدد الرابع ، ربيع 1998 ، ص 303 .

(23) إبراهيم جندارى : الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ الذهبية ، ص 72 .

و السفينة هي أداة الانتقال إلى أوروبا المكان المأمول ، والسفر هو الوسيلة الأسطورية التي سعى لها الإنسان منذ فجر التاريخ حتى أصبحت الوسيلة هي الغاية فوطن السندباد الحقيقي ليس بغداد بقدر ما هو الرحلة ذاتها ؛ السفينة المكان تؤسس للحوار والوصف والنقاش وكشف المظان والدوافع التي تنطلق منها الشخصيات ، وهي مكان لحل الألغاز التي تختفي وتحتال في الفضاء المفتوح ، يتكئ المكان على أداة هي الوصف ، فالوصف في السفينة لا يستخدم ديكوراً للرواية ولا يحاول أن يكون تمثيلاً لواقع موجود مسبقاً ، الوصف يتكدس سطرّاً سطرّاً وفقرة فقرة ليُلقي المتلقي الرواية وقد اكتملت ، فالوصف ليس جزءاً من العمل الأدبي فقط انه العمل الأدبي بحد ذاته (24) .

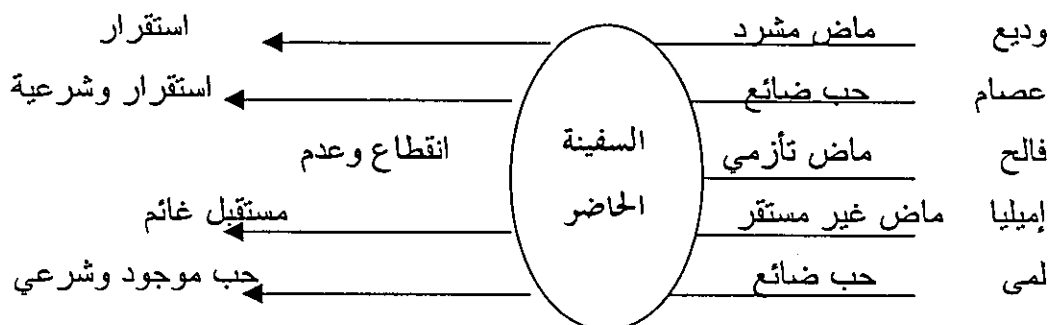
تنتفتح السفينة المكان على الماضي بكل تبايراته وعنفوانه فتطل ذكريات وديع عساف على المرأة التي يحبها (الدكتورة مها الحاج) فوسط إيقاع أمواج البحر والنسائم والغيوم يلتقي وديع عساف بأطياف المرأة التي حاول أن يهرب منها ، ثم عند أول ميناء ترسو السفينة فيه يلتقيها على الحقيقة ليتجدد الوعد ويصبح مكان الهروب مكان شفاء لسه يربطه بالواقع فيتحرك نحو الوطن الأصلي الذي لم تستطع سحرية الحياة فكاهه منه .

" السفينة فقط هي اللحظة الفنية بزخم الحدث لدى وديع وهي المكان الذي يكتسب معنى آخر في حياة وديع وهي الزمن الذي يسترجع فيه وديع تاريخه بالماضي ، وذلك عندما التقى معظم شخصيات الرواية وعاش أحداثها الرئيسية ، الأمر الذي جعله بعد التقائه بها يعيد تنظيم إيقاع المكان والزمان بعودته إلى القدس الأمل القديم والأمل الحاضر فتحدد حركة وديع من القدس أولاً واليهما أخيراً بصحبة مها " (25).

(24) ينظر آلان روب جرييه : نحو رواية جديدة ، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى ، دار المعارف بمصر ، ص 130-132 .

(25) أحمد الزعبي : في الإيقاع الروائي ، ص 44 .

تشكل السفينة اللحظة الصفر التي انبثقت الأحداث منها ، وبيت القصيد الذي رسم الأحداث اللاحقة ، وغيّر إيقاع تحرك الشخصيات حسب الترسيم التالية :-



نلاحظ أن الشخصيات الرئيسة في الرواية استطاعت أن تعبر الضفة الأخرى من حياتها إلا الدكتور فالح الذي وضع حداً لحياته ليقلب الطاولة ويعيد ترتيب الأحداث بمعادلة جديدة .

#### المكان عند عصام السلطان

يعكس المكان عند عصام السلطان زخماً وجودياً فعلى الأمكنة تدور الأزمنة وتتمو الأحداث ، ويمكن ملاحظة إيقاع المكان على الشخصية بشكل كبير حيث تتغير تصرفات الشخصية الداخلية والخارجية تبعاً للمكان الذي تتواجد فيه :

رحلة عصام السلطان عبر الأزمنة والأمكنة وإيقاعها (26).

|          |   |         |   |          |   |        |   |       |
|----------|---|---------|---|----------|---|--------|---|-------|
| بغداد    | ← | لندن    | ← | بغداد    | ← | لندن   | ← | بغداد |
| الوطن    |   | الدراسة |   | العمل    |   | الهروب |   | الوطن |
| الانتماء |   | الحب    |   | الاكتئاب |   | السفر  |   | الأمل |

(26) المصدر نفسه ، ص 35 .

يختزل المكان ( بغداد ) الذي نشأ فيه عصام السلطان عاطفة الحنان ونقيضها الحرمان ، الحنان في كونه وطناً يسكنه وملعب الطفولة بين الأهل والأصدقاء ، والحرمان بسبب العواصف الاجتماعية التي أفقدته أباه في ثورة غضب ، المكان بغداد صراع ما بين العشائرية ممثلة بعائلة عصام ، والقانون المدني ممثلاً بعائلة لمى ، ينتصر القانون ويفر الأب تاركاً أفراده لقسوة الحياة وشظفها مشبعين بالسخط والحزن والتأزم :

" امتلأت أسطورتها في البيت بالتناقضات ، كنت اعجب به ،  
أذكره زهواً وفخراً ، أذكره حزناً وخيبة ، وأذكره سأمًا وكراهية  
، لم يعد ... ، لم تأتينا منه كلمة " (27).

تتحول بغداد بعد رحلة عصام الدراسية في لندن إلى مكان موت على الصعيد النفسي ، فالفتاة التي أحبها لم يسمح له الزواج منها في ظل دائرة العصبية الاجتماعية التي حكمت على هذا الحب بالذبول والموت ، وزوجت لمى من الدكتور فالح ابن الوضع الاجتماعي المناسب ؛ قبل زواج لمى يتحرك الإيقاع الداخلي لعصام السلطان فتسيطر عليه نزوة العشق ويصطحب لمى إلى وسط الحقول مخترقاً الجدار الاجتماعي ويمارس معها لعبة الغرام .

بعد زواج لمى تسيطر حالة الملل والاشمئزاز على عصام ، فيقرر الهرب إلى لندن المكان الأول الذي التقى فيه لمى ، وتمثل لندن مكاناً للطموح والعلم وتحقيق الذات إضافة إلى علاقة الحب والغرام العاطفي ؛ حيث المكان الفسيح والمنفتح على كل الأشياء

(27) جبرا إبراهيم جبرا : السفينة ، ص 127 .

وكل المغامرات ، لندن يتحرك إليها عصام أول مرة بدافع العلم ، ويتحرك إليها مرة ثانية هرباً من ثقل الهموم النفسية والاجتماعية .

المكان (السفينة) كانت بالنسبة إلى عصام السلطان بالغة الخطورة ففيها يتفجر بركان الحب من جديد ، فلمى التي انقطعت علاقتها مع عصام تعود إلى حظيرة الحب وتقترب به جسدياً ونفسياً ، وفي كفة الميزان الأخرى تفقد زوجها فالح الذي اختار لنفسه انتحاراً مأساوياً ، فتتحول بغداد وجهة للأمل والحب بعد أن كانت تغتاله وتنده سابقاً .

#### المكان عند فالح

السفينة مكان حرج للدكتور فالح ، ففيها استعرض أفكاره السوداوية عن الحياة ، وفيها تنامت مشاعر سخريته المريرة واستقذاره للحياة ، وتفاقت هذه المشاعر حتى وصلت إلى لحظة الانتحار .

السفينة بالنسبة لفالح مكان للخفاء والتجلي ، فالح يخفي علاقته بإميليا وفي الوقت نفسه يكشف خيانة زوجته لمى مع عصام السلطان ، فتثور مشاعر العدوانية للحياة وللذات في دخيلته وتدفعه لتصفية ذاته معتبراً - كما جاء في إحدى رسائله - انه لا يرى في هذه الحياة شيئاً غير الدود .

" لمى أيتها العزيزة كما قلت قبل لحظات ، إننا في عصر الدودة ،  
دود ، دود ، الدودة في كل شيء يتهاكون ، ويتكالبون ،  
ويتهافتون بعضاً على بعض كالدود يتاكلون كالدود يعيشون ثم  
يموتون كالدود ليس للجمال من معنى والحديث عن الحب لا  
يقنعني ولم يقنعني فيما مضى " (28).

(28) المصدر نفسه ، ص 21 .

دفع تعب الحياة فالحاً إلى الانتحار في لحظة نشوة مأساوية ، ففالح يعاني أزمة وجودية حادة زجت به إلى اليأس والانهيار ، فالعالم من حوله مليء بالنفاق والكذب والعدمية (29).

يرى البيركامو أن :

" الدود في قلب الإنسان وهناك ينبغي البحث عنها وعلى الإنسان أن يقتفي ويتفهم هذه اللعبة المميتة التي تقضي به من النورانية القائمة في وجه الوجود إلى القرار من الضوء " (30).

تكوّن الانتحار عند فالح نتيجة أفكار مسبقة من خلال دراساته واطلاعاته على فلسفات كابوسية سلبية :

" قال فالح فيه افطع انتحار قرأته في رواية ، فهو انتحار مدروس يتهياً له المنتحر ، كما قد يتهياً الإنسان لسفره أو صفقة تجارية مع التأكيد على جني الربح - السياسي الإنساني - لا أدري معظمنا ينتحرون دون أن يستطيعوا حتى تعيين الأسباب " (31).

كانت السفينة لفالح مكاناً لبوح الأفكار وعرضها بأسلوب مثير تسلطي هجومي ، وهي إضافة لذلك مكان للموت والتصفية الذاتية على المستويين الجسدي والنفسي .

(29) احمد الزعبي : في الإيقاع الروائي ، ص 40 .

(30) البيركامو : الغريب ، ترجمة فوزي عطوي ونديم مرعشلي ، الشركة اللبنانية للكتاب ، 1967 ، ص 171 .

(31) جبرا إبراهيم جبرا : السفينة ، ص 122 .

## الفضاء النصي

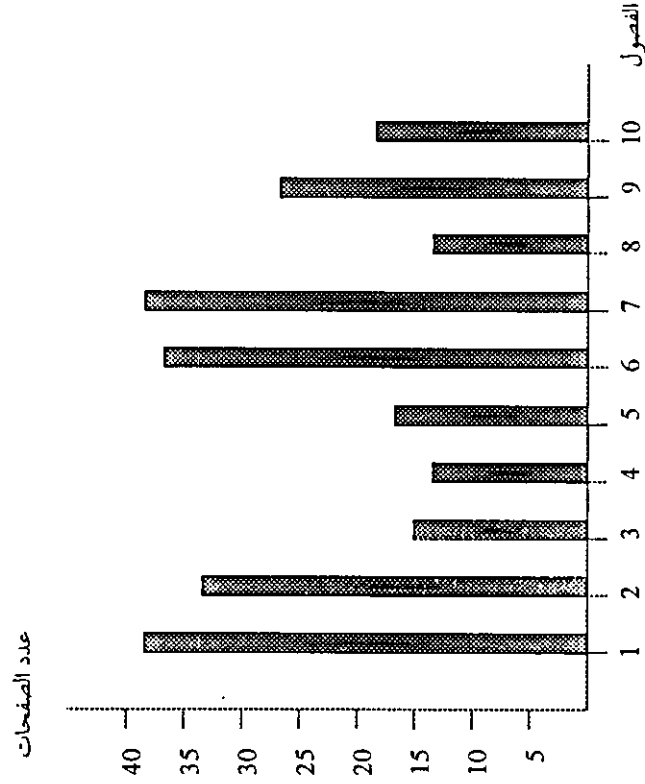
ويقصد به الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها - باعتبارها أحرفاً طباعية - على مساحة الورق ، ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف ووضع المطالع ، وتنظيم الفصول ، وتغييرات الكتابة المطبعية ، وتشكيل العناوين (32).

تشكل الرواية من مائتين وأربعين صفحة من القطع المتوسط وتحتوي عشر فصول على النحو التالي :-

- الفصل الأول ويرويه عصام السلطان ويمتد حتى الصفحة 38 (38 صفحة)
- الفصل الثاني ويرويه وديع عساف ويمتد حتى الصفحة 72 (34 صفحة)
- الفصل الثالث ويرويه عصام السلطان ويمتد حتى الصفحة 87 (15 صفحة)
- الفصل الرابع ويرويه وديع عساف ويمتد حتى الصفحة 100 (13 صفحة)
- الفصل الخامس ويرويه عصام السلطان ويمتد حتى الصفحة 116 (16 صفحة)
- الفصل السادس ويرويه وديع عساف ويمتد حتى الصفحة 148 (32 صفحة)
- الفصل السابع ويرويه عصام السلطان ويمتد حتى الصفحة 182 (34 صفحة)
- الفصل الثامن ويرويه إميلييا فرنيزي ويمتد حتى الصفحة 195 (13 صفحة)
- الفصل التاسع ويرويه عصام السلطان ويمتد حتى الصفحة 222 (27 صفحة)
- الفصل العاشر ويرويه وديع عساف ويمتد حتى الصفحة 240 (18 صفحة)

(32) حميد لحمداني ، بنية النص السرد ، ص 55 .

|         |              |
|---------|--------------|
| 38 صفحة | الفصل الأول  |
| 34 صفحة | الفصل الثاني |
| 15 صفحة | الفصل الثالث |
| 13 صفحة | الفصل الرابع |
| 16 صفحة | الفصل الخامس |
| 32 صفحة | الفصل السادس |
| 34 صفحة | الفصل السابع |
| 13 صفحة | الفصل الثامن |
| 27 صفحة | الفصل التاسع |
| 18 صفحة | الفصل العاشر |



مدرج تكراري يوضح كمية عدد صفحات الفصول في الرواية

نلاحظ من الجدول ارتفاع عدد الصفحات في الفصول الأول والثاني والسادس والسابع والتاسع والعاشر وذلك :-

- أ. لأن الفصلين الأول والثاني هما المقدمة التي اتكأ عليها الساردان في التمهيد للرواية ، ويحفلان بزمن الاسترجاع الذي يقدم الشخصيات على مسرح الرواية .
- ب. لأن الفصلين السادس والسابع هما صلب الرواية ، وفيهما مال السرد إلى عرض قصص الآخرين والتركيز على زمن الارتهان والعلاقات التي بدأت تندفع إلى السطح .
- ج. لأن الفصلين الأخيرين هما خاتمة الرواية وانكشافها أمام القارئ وأضيفت في الفصل قبل الأخير تقنية سردية جديدة هي تقنية الرسائل .

يعد الفضاء النصي فضاءً مكانياً لأنه يتشكل عبر مساحة الكتاب وأبعاده على الرغم من عدم ارتباطه الكبير بمضمون الحكى ، لكنه مع ذلك لا يخلو من أهمية ؛ إذ يحدد طبيعة تعامل القارئ مع النص الحكائي ، ويختلف عن المكان الذي تتحرك عليه الشخصيات في انه فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة<sup>(33)</sup>.

وتمتاز الرواية بعدد من التشكيلات البصرية التي يمكن ملاحظتها : ففي الغلاف الخارجي يظهر اسم المؤلف في أعلى الغلاف الأمامي مكتوباً بالخط الأسود ، ومن تحته عنوان الرواية (السفينة) مكتوباً بالخط الأزرق العريض ، وتحته لوحه مربعة تظهر فيها سفينة ذات أشعة وهي تمخر عباب الماء ، وعلى جانب ال (بورتريه) يتحدد الجنس الأدبي بواسطة الميثاق أو العقد المبرم بين الكاتب والقارئ (رواية) ،

<sup>(33)</sup> المصدر نفسه ، ص 56 .

وتحت الصورة مباشرة يظهر اسم دار النشر (دار الآداب) وشعارها ، ورسمت تلك المدنسات على خلفية ناصعة البياض .

استعار الغلاف الأخير نصاً مقتبساً من الرواية (ص 23 - 24) ، وتحت النص ثمة (بورتريه) يظهر فيها بحر أزرق وسفينة ، واسفل منها مصمم الغلاف (فصيح كيسو) ، وعلى الجانب الأيمن اسم دار النشر والهاتف وصندوق البريد .

وكما هي الجملة لها مدلولات يتعامل معها القارئ ، فإن التشكيل الغلافي والبنى البصرية لها مدلولاتها التي نسعى لاستقصائها وملاحظة التزاوج المنطقي بينها من منطلق أن الرسوم والتشكيلات أعمال واعية تقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الإشهار بالنسبة إلى السلع (34).

كتبت كلمة السفينة بالخط العريض الأزرق ؛ والزرق لها علاقة بالماء ، كما أن تشكيل كلمة السفينة يشبه شكلها على المستوى المرجعي ، ويلاحظ كذلك رسمة البحر الأزرق والسفينة التي تخترقه وحيدة ؛ من خلال ذلك يمكن استقراء النص الحكائي الذي تتحدث عنه الرواية بأنه نص يؤسس لفضاء مكاني يتعلق بالبحر وبالسفينة وبالعالم المتخيل .

يستدعي الجنس الأدبي (الرواية) التخيل ، وقد نبه الكاتب إلى ذلك باستخدام لازمة تكررت في غير رواية من رواياته :

(34) ينظر حميد حمداني : بنية النص السرد ، ص 60 .

" الشخصيات والأسماء في هذه الرواية من خلق الخيال فإذا وجد  
أي شبه بينها وبين أناس حقيقيين ، أو أسمائهم فلن يكون ذلك  
إلا من قبيل الصدفة وخاليا من كل قصد " (35).

استخدم الكاتب البياض ليفرق بين كلام الشخصيات في خطاب واحد أو بين  
خطابين مختلفين ، ففي الصفحة 26 استخدم حيزا من البياض للتفريق بين كلام وديع  
عساف المسهب ، وكلام عصام السلطان .

يعثر القارئ في الصفحة (212) على أسطر كتابية باللغة الإنجليزية (بلزاك) -  
مقتبسة كما أورد الكاتب من ( جلد حمار الوحش ) - مصاحبة لترجمتها العربية ،  
ووظيفة هذا التشكيل متصلة بالتحفيز الواقعي ، ويتفاعل معها القارئ حسب الرصيد  
الثقافي الذي يميزه (36).

---

(35) حبرا إبراهيم حبرا : السفينة ، ص 4 .

(36) ينظر حميد حمداني : بنية النص السردي ، ص 213 .

## سلطة المكان في الغرف الأخرى

تمتاز رواية الغرف الأخرى<sup>(1)</sup> عن روايات جبرا في تأسيسها للمكان الكابوسي الذي يزخر بعالم حلمي أشبه ما يكون بعوالم ألف ليلة وليلة وتختلف عن رسالة الغفران في أن رحلة المعري كانت في الماورائيات ، بينما تذهب رحلة الشخصية في الغرف الأخرى في عالم اللاوعي الذي يرافق المكان الوهمي في تحركاته وفي إيقاعاته .

قسم جبرا فضاء الرواية إلى أمكنة لها سماتها الخاصة وكل منها يتناسل مع المكان الذي يليه ويتفق هذا التنظيم مع حكايات ألف ليلة وليلة ؛ حيث تتناسل الحكاية داخل الحكاية مكونة فضاءها الكتابي .

يعود جبرا إلى الجذور مستظلاً بالتراث القديم ومؤطراً لروايته بإحدى الحكايات التي استقاها من ألف ليلة وليلة ، فيربط المكان بالأسطوري والتراثي والزمني<sup>(2)</sup>.

## علاقة المكان بالشخصية وبالمشهد الحاضر

يفرض المكان على الشخصية حالة من الاغتراب فتتعرض الشخصية في جوهرها العقلي والثقافي والاجتماعي والنفسي الى حالة من التشويه والخلخله ؛ ويمارس

(1) جبرا إبراهيم جبرا : الغرف الأخرى ، بغداد - مكتبة الشرق الأوسط - ط 2 1987 .

(2) يرى جبرا أن علاقة الإنسان بالزمن علاقة دائرية ، وتتلور هذا عنده من الحضارة العربية ، بينما يرى أن الزمن عند الإغريق كان أنقباً لمزيد من الإيضاح ينظر جبرا إبراهيم جبرا : ينابيع الرؤيا ، ص 66 .

عليها القمع الفكري باستخدام آليات الإلغاء المعنوي والخداع والحيل والحبس والعذاب النفسي وبمعنى آخر استخدام السلطة الأبوية<sup>(3)</sup>.

يستخدم المكان قوته في إظهار حالة اللاوعي للشخصية مستحوذاً على حالة الوعي ومشوهاً لها ؛ لأن وعي الإنسان يتضاد مع أطروحات الآخر (الدكتاتوري) القائمة على الخداع ، فكانت العمارة بؤرة نموذجية لإرهابه وتغييبه من منطلق الحفاظ على أفكار السلطة القائمة .

ويمكن أن نبعد بالتأويل فنقول أن المكان رمز لما يمارسه الإنسان الوحش ، الإنسان (الإمبريالي) ضد الإنسان الأصلي ومحاولته تدمير بنائه الثقافي من وعي وعقل وسرد لصالح منظومته الفكرية الاستعمارية ، وما قامت به الشخصية من استحضار لتراثها إلا من قبيل الوعي الوطني وثورة (الأنا) في وجه هيمنة (الآخر) وسيطرته .

" ومع هذا فإن ثمة أبيات للمتنبي ، أيها السادة تترد في خاطري  
وتتمنع على النسيان حتى في ذاكرتي ، تعرفونها جميعاً ولا شك :  
كلما انبت الزمان قناة

ركب المرء في القناة سناناً

تأملوا ذلك جيداً معي ، هذه القناة التي ينبتها الزمان لغرض يخدم  
الإنسان ومسعاها النبيل في الأرض طلباً للخير ، يرى المتنبي بنفاد  
بصيرته أن الإنسان إنما يستغلها لعكس ما أرادت له الطبيعة : إنه  
يكرسها وسيلة للشر ، للقتل ، فيركب على رأسها السنان " (4).

(3) ينظر علي وطفه : المظاهر الاغترابية في الشخصية العربية ، مجلة عالم المعرفة ، الكويت - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - المجلد 27 ، العدد الثاني ، 1998 ، ص 247-248 .

(4) حنرا إبراهيم حنرا : الغرف الأخرى ، ص 94 .

وكان لدى جبرا إرهابات بفكرة العولمة الثقافية وتأثيرها على الثقافات الوطنية من تغريب وتهميش وذوبان<sup>(5)</sup>.

وقد عبر جبرا عن وجع الإنسان الفرد النموذج المحاصر وسط أعداء ليس لهم حصر أولهم (الإنسان الوحش) وليست (التكنولوجيا الوحش) آخرهم<sup>(6)</sup>.

### بنية المكان في الرواية

يشبه المكان في الرواية اللوحة التشكيلية التي يحتاج استيعابها إلى تدريب وموان؛ لأنها تستعصي على القراءة التقليدية، ورغم كون فضاء الرواية : المكان والأشياء والأدوات تشابه واقع الإنسان اليومي؛ إذ إنه يحوي غرافاً وكهرباء وتلفازاً... الخ، إلا أن تحركات هذا الفضاء وأناسه غير مألوفة وخارجة عن النمط فالمكان دهاليز تفضي إلى دهاليز أخرى وأناسه يتقنون أشكالاً مختلفة من التحايل والتلاعب والتقنع مما يذكرنا بالواقعية السحرية وأفادتها من فن (الفانتاستك) الغرائبي ومن الرسم السوريالي حيث تكون الموضوعات المرسومة والأشياء قريبة في غرائبيتها من عوالم الحلم وما يخرج عن العالم المألوف من رموز وأشكال؛ فالرواية ترسم واقعا سحريا لا يهدف إلى الإمتاع والمؤانسة قدر ما يهدف إلى الإحياء بأفكار فلسفية<sup>(7)</sup> وبغرائبية هذا العالم وعبثية منطقته.

<sup>(5)</sup> لمزيد من الإيضاح حول دور العولمة الثقافية، وخطرها ينظر د. أحمد مجدي حجازي : العولمة، وطميش الثقافة الوطنية، مجلة عالم المعرفة، الكويت - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - المجلد الثامن والعشرون، العدد الثاني 1999، ص 124.

<sup>(6)</sup> إبراهيم السعافين : الغرف الأخرى وإشكالية الوعي، القلق ومجيد الحياة، كتاب تكريم جبرا إبراهيم جبرا، بيروت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - ط 1 1995، ص 251.

<sup>(7)</sup> ميحان الرويلي، سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي، ص 232.

يزج جبرا القارئ منذ البداية في لعبة النص ، ويدخله في النص الإطار بعجائبيته وخروجه عن المؤلف ويربطه بالنص المتن الذي يليه ؛ إذ يعد النص الإطار (الدينامو) الذي يحرك الآلة كلها ، وقد يختلف عن المتن في موضوعه لكنه يشابهه على مستوى بنية الفضاء ، فيعد المكان اللغز الذي يسعى الإنسان (المرأة في القصة الإطار والشخصية في النص المؤطر) إلى حله فهو يخفي مجاهل تثير فضول النفس الإنسانية <sup>(8)</sup> - التواقة منذ فجر التاريخ إلى المعرفة - إلى السيطرة عليها واكتشافها واحتوائها ، فالمكان المطروق يبعث على الضجر والملل في حين يكون هوس الإنسان وتطلعه باتجاه الأماكن العذراء .

يقف المكان عنصرا فنيا مدهشا في خلق حالة من التناقض والتشابك وفقدان المنطق <sup>(9)</sup> ، فمن العنوان وحتى نهاية الرواية يدخل القارئ في دوامة ، وتدخل الشخصية في حوارها مع المكان في دائرة اللاوعي والضياع والانفصام والاغتراب وفقدان الذاكرة والهوية ؛ وذلك لان هذا المكان يمثل المكان الأبوي (البطرياركي) السلبي الذي يعكس قلق اللحظة الراهنة في مقابل حنينها إلى المكان الأمومي المؤلف الآمن <sup>(10)</sup>.

تغرق الرواية بالمكان وبالفضاء الجغرافي ، بل إن له من القوة ما يجعله يهيمن على حركة الشخصيات بفرضه لأفكار ونماذج تتخلق الأحداث حولها بينما تنتحى الرواية عن تقنياتي الاسترجاع والاستشراف الزمانيين مما أفقد الشخصية ذاكرتها وتاريخها وبعد النظر لديها ، وجعلها عرضة لتيار الحاضر ولحالة التشظي ؛ ذلك لان التحرك الواعي في الراهن وفي المستقبل ينم عن قراءة واعية للماضي وللتاريخي وللتراثين الشخصي والموضوعي .

<sup>(8)</sup> الفضول الذي يثار داخل الشخصية في النص يواكبه فضول داخل القارئ خارج النص بغية حل اللغز ، والخروج من كانبسية المكان .

<sup>(9)</sup> ينظر إبراهيم السعافين : الأتعة والمرايا ، دراسة في فن جبرا إبراهيم جبرا الروائي ، ص 142 .

<sup>(10)</sup> المصدر نفسه ، ص 143 .

تصل العلاقة بين المكان والزمان إلى حد التلاحم ، فالشخصية التي تجد نفسها في تيه المكان تجد نفسها كذلك في تيه الزمان فلا تستطيع تحديد الوقت بدقة .  
 " والوقت ؟ كان عصرا ، بل بعد غروب الشمس وقبيل هبوط الظلام " (11) .

## البداية والفضاء المفتوح

يتصف المكان في بداية الرواية بالانفتاح ، وله فضاءاته من ساحة وأحراش وشوارع ، وينفتح على الراهن (العصري) في احتوائه سيارات وشاحنات وعيارات نارية وأضواء وقداحه ... الخ .

يؤسس النص البداية للشخصية المنقطعة عن زمانها ومكانها والتي تتعامل مع الأحداث بشكل تلقائي وغريزي :

" وعندما ركزت أنا من جديد على الطريق ، لعلني أجد فيه معلما  
 استدل به على المكان الذي نحن فيه أنني ابن هذه المدينة واعرفها  
 شارعاً شارعاً بل شبراً شبراً وأرعبني أن أدرك أنني اجهل مدينتي "  
 (12)

كما يؤسس النص البداية للمكان الذي يقطنه أناس يمارسون إزعاجاً للحريات  
 يتمثل ذلك :-

(11) حبرا إبراهيم حبرا : الغرف الأخرى ، ص 7 .

(12) حبرا إبراهيم حبرا : الغرف الأخرى ، ص 17 .

أولاً :- في إطلاقهم للأعيرة النارية باتجاه العصافير .

" وفجأة انطلق من بين الأشجار أصوات عيارات نارية متلاحقة ،  
ودمشت حين رأيت آلاف العصافير تنطلق كالشظايا من على قمم  
الأغصان وتطير متناثية في الفضاء " (13).

وثانياً :- في عمليات الخداع الممارسة على الشخصية من أجل جلبها إلى المكان المغلق ،  
ويتم ذلك باستدراجها بواسطة طرف أنثوي (امرأة جميلة) تتمتع بقدرة فائقة على تغيير  
شكلها مما يعيدنا إلى الجو الأسطوري في أن المرأة إذا أرادت أمراً لم يغلبها شيء (14) ،  
والى الجو الديني في قيام حواء بإغراء آدم بالأكل من الشجرة المحرمة .

### الفضاء المغلق

يتكون هذا الفضاء من بيت كبير من عدة طوابق شبيه بمكان عسكري وفي ساحته  
يتم مراقبة الناس المترجلين من الشاحنة وقد تسلط عليهم ضوء ساطع من أعلى العمارة  
المدعمة ببوابة حديدية كبيرة .

يستقرأ من صفات المكان أنه سيفرض على الشخصية استجاباً من نوع ما ، وقد  
يعرضها للتعذيب الجسدي (حبس ، عنف) أو التعذيب النفسي (إهمال ، محو للذاكرة ،  
تشويش للوعي ، تدويب للهوية) ؛ إنه مكان له جبروته وسطوته ؛ وأمام ذلك تستخدم  
الشخصية وسائل الدفاع المناسبة ضده .

(13) جبرا إبراهيم جبرا : الغرف الأخرى ، ص 8 .

(14) ألف ليلة وليلة ، بيروت ، لبنان - المكتبة النفاية - ط 2 1981 ، ص 9 .

ينقسم هذا الفضاء المغلق إلى عدة أمكنة ذات صفات خاصة وذات هدف مميز نستخلص منها ما يلي :-

1- **القاعة :** في القاعة أدوات وضعت خصيصاً لتستطيع أن تقتل الذات وتحولها إلى شيء آخر منها .

أ. **المرأة :** يؤدي انعكاس صورة (نرسيس) في الأسطورة اليونانية إلى انغلاقه على ذاته حتى عبادتها ، ويتناقض الأمر في هذه الرواية فتصبح المرأة وسيلة لتشظي الذات وتهشيمها وإيصالها إلى الشك بكيانها .

" دلفنا منها إلى باب جانبي بمحاذاة مرآة طويلة أنيقة قصت على شكل شجرة ، رأيت خيالي فيها ، فقلت : غريب ، هل هذا أنا ؟ ولو لم المح فيها الفتاة التي معي تماماً كما هي لأقسمت أنني ضحية خدعة بصرية ، خيل إلي فيها أن لي شارباً كثراً اسود ، وإن شعر سألقي وشعر رأسي قد خالطه البياض " (15) .

ب. **المكتب :** المكتب محطة من المحطات التي يتم التوقف عندها بغية تنفيذ أمر ما أو غاية محددة مسبقاً ، ففيه تمت ممارسة مشهد جنسي لم يكن الهدف منه الغرام واللذة ، إنما هو عملية فصل للإنسان عن ذاكرته وفصله عن أفكاره وعن كينونته السابقة بكل ما تحمله من إرث المبادئ وإيصاله إلى مرحلة الغريزة والمباشرة ليسهل تدجينه (16) .

2- **قاعة النظارة :** وهي على شيء من الاتساع ، وفيها خشبه مسرحية ضيقة بعض الشيء ولكنها شديدة الإنارة في وسطها منضدة صفت وراءها ثلاثة مقاعد ،

(15) جبرا إبراهيم جبرا : الغرف الأخرى ، ص 24 .

(16) المصدر نفسه ، ص 26 .

واستقر عليها (ميكروفون) مكبر صوت ، وثمة جمهور مشحون وأضواء من الأعلى تسلط على المتكلمين إضافة إلى رئيس الحفل والمدعي ويحدث على خشبة المسرح إسقاط أسماء وألقاب لأناس مشهورين على الشخصية من دون أن تمنح لها هذه المحاكمة الصورية فرصة لرد التهم وتبرئة النفس وبذلك يتم تنفيذ مرحلة أخرى من تحييد الذات وأسلوبه الشخصية وممارسة الدجل على الجمهور المحتشد (17).

3- الحجرة : يقوم المكان (الحجرة) بصدم وعي الشخصية وتنفيذ التعذيب النفسي عليها ، ففي البداية تفاجئ بتبديل مكان النافذة إلى الجهة المقابلة ، ثم بعد ذلك يأتي دور التلفاز ؛ وإذا كانت أصوات الأجراس عند الصينيين أداة للتعذيب ، فإن التلفاز يقوم هنا بالدور نفسه .

" وعندما التقطت إحدى هذه الأرجل ، وضربته بها بكل عزمي  
شاشة التلفزيون ، فتهشمت ، راحت الصور ، ولكن الأصوات  
استمرت بكل قوتها ونشازها " (18) .

أمام هذه المنغصات والتشويش والتعذيب تفقد الشخصية وعيها فيزيائيا .

" وعند صرختي الثالثة شعرت أنني اختنق ، احتبس عني الهواء  
وغبت عن الوعي لمدة لا ادري طولها " (19) .

(17) المصدر نفسه ، ص 30-38 .

(18) المصدر نفسه ، ص 45 .

(19) المصدر نفسه ، ص 45 .

4- الغرفة الزرقاء : زرقاء الجدران والسقف زرقاء الستائر يحدث في الغرفة الزرقاء نوع من التحايل على الشخصية فتضل كما خطط لها ؛ إذ لم تستطع أن تميز بين المرأة المتحايلة والعشيقة القديمة (سعاد) .

" كانت هي المرأة نفسها ، عفراء ، لمياء ، لست أدري ماذا والقسم الأسفل من فستانها الأسود ما زال منفرجا عن معظم ساقبيها الأبيضين ، وهي لا تشبه سعاد في شيء اللهم في وقفها الفارعة " (20).

يؤثر المكان على الشخصية وحواسها السمعية (ضجيج التلفاز) والبصرية ، فطريقة الإضاءة المستعملة أفقدته الإحساس بالتعيين والتدقيق ، وحين أشعلت المصابيح جيدا بهر النور الشخصية وجعلها تكتشف الخديعة التي أريد لها اكتشافها .

يلعب الضوء دورا فاعلا كما هو دور النص بالنسبة للمؤلف ، فالضوء أداة يتحكم بها أصحاب هذه المؤسسة وبه استطاعوا أن يظهروا الأشياء ويخفوها ، وبذلك أعطى المكان بعدا آخر وهو البعد البصري من خلال اللون رشدة الإضاءة وخفوتها .

فعلاقة الشخصية مع الضوء علاقة ذات بعدين : البعد الإيجابي (فتتير له طريقه ، وتكشف له الأشياء) والبعد السلبي (من خلال استخدام أهل العمارة له من أجل إرباك الشخصية ، وخلخلة موازين حركتها) .

يتوالى المكان في إلقاء أثقالة على الشخصية ويدفعها إلى الشك في ذاتها حتى بدأت تصدق الأكاذيب التي نسبوها إليها .

(20) المصدر نفسه ، ص 51 .

"وتساءلت : ألا يجوز أنني فعلا نشرت يوما شيئا ما - كتابا ، أو دراسة وربما أكثر ونسيت ؟ " (21) .

وفي نص آخر :

" ذاكرتي أصبحت كالغربال " (22) .

أمام كل هذه الأمكنة والدهاليز والأدراج وساكنيها تنبيه الشخصية في عالم مجهول ويصبح الارتباط مع العالم الداخلي مفككا مقوضا ، وتتلاشى أصداء العودة إلى التوحد والتمركز حول الذات

" رغم ما لاحظت من محاولة عليوي أن يقف بيني وبين المرأة غير أنني أزحته من أمامي لكي أستطيع التمعن بوجهي فيها ، وارتعبت ... لم يكن ذلك وجهي الذي أعرفه ! كأنني رجل آخر لم أره من قبل في حياتي " (23) .

ومع فقدان الذات الداخلية تفقد الشخصية عالمها الموضوعي السابق ونسبها (البيولوجي) وهويتها وتاريخها .

" تلكأت ، والقلم بين أصابعي ، قد أتذكر اسم أبي واسم جدي أما اسم أبي وجدي وجد جدي ... " (24) .

(21) المصدر نفسه ، ص 72 .

(22) المصدر نفسه ، ص 75 .

(23) المصدر نفسه ، ص 84 .

(24) المصدر نفسه ، ص 85 .

وفي ظل هذه الأمكنة وفي ظل الدهاليز والخزائن الممتلئة أدرجها بالأضابير والصراصير والعضايات والعقاير تمتلئ الشخصية بالرعب وتقترب أكبر ذنب بحق نفسها ، إنها تفر بأفاعيلهم وتلفياتهم وتقبل أن تؤسلب ويحل فيها اسم آخر وهوية أخرى .

" فلأكن الدكتور نمر علوان أو عادل الطبيبي ولأر ما الذي يريدون -  
إن كانوا فعلا يريدون شيئا - من نمر علوان ، أو عادل الطبيبي ،  
كان واضحا أننا التقيتهم يفضلون نمر علوان فلأكن هذا الرجل ،  
ولو لهذه الليلة اللعينة وحدها " (25) .

تتقسم الشخصية إلى ذاتين : الشخصية الساردة والشخصية الأخرى التي تصدر خطابا إلى البشر باسم الإنسانية المعذبة .

" وسمعتني أقول (كأن القاتل شخص آخر) مترددا متلعثما أول الأمر  
ثم مستعيدا ثقتي شيئا فشيئا " (26) .

5- غرفة التشريح : في غرفة التشريح ومع أدوات التشريح : المبضع والكمادات والطبيب والمرضات والأطباء المتدربون والمريض ؛ يتم تشريح الشخصية تشريحا نفسيا لا جسديا فالمريض الذي على المنضدة يتشابه في شكله مع

(25) المصدر نفسه ، ص 89 .

(26) المصدر نفسه ، ص 94 .

الشخصية وكأنها شخصان مستعينان بقول الشاعر الفرنسي اندريه برائتون (هناك رجل مشطور شطرين بالنافذة) (27) .

تدخل الأطروحات الفلسفية التي دارت حول الإنسان من انشطار وحلسم وبقدان ذاكرة وتماء مع شخصيات الكتب في نطاق الكوميديا السوداء التي تحاور الإنسان وتحاول تفكيكه وتشريحه وتقويضه إلى شخصيات وذاكرات متعددة .

ومهما يكن فإن الشخصية لا تمثل موقفا فرديا فحسب وإنما تمثل موقفا جماعيا للذاكرة الجماعية التي تنشط في الأمكنة والأزمنة ؛ ومن هنا تكتسب الذاكرة الفردية قوة وعي عجيبة ومعرفة تمثل الوعي الجماعي الذي تحدر إليها من خلال التراكمات المعرفية الجمعية عبر الأجيال (28).

(27) المصدر نفسه ، ص 116 .

(28) إبراهيم السعافين : الغرف الأخرى وإشكالية الوعي ، من كتاب القلق ومجيد الحياة ، عبد الرحمن منيف وآخرون ، ص 250 .

## الخاتمة

تعرض روايات جبرا خطابها الشيق بأساليب سردية متنوعة مقدمة عن طريق ساردين يوليهم جبرا أهمية عظيمة ، فهم الذين يقدمون الأفكار والمواضيع ، ولا يقفون عند حدود المشاهدة فقط ، بل يتحولون إلى أبطال فاعلين في الأحداث ، إنهم نسخة معدلة عن شهرزاد ومتطورون عنها ، فهم لا يتلعثمون بالكلمات فحسب إنهم يعيشون داخل الرواية يحلمون ويأكلون ويشربون ، إنهم أحياء حاضرون وليسوا في ذمة الخالق .

يتوسل الساردون في رواية جبرا ضمير المتكلم وهذه هي الحيلة التي تتطلب علينا قراءا نصدق ما يحكى ؛ لأنه يشعرنا بأن ما يقص وما يحكى هو نص يتماس مع السيرة الذاتية ، ويحيل على مرجعي واقعي .

يلمس القارئ فاعليته حينما يقرأ تلك الروايات فهو لا يقف مكتوف اليدين مبدئياً سلبية المعهودة اتجاه الأحداث ، إنه يستبطن الشخصيات ويحاول حل الألغاز ، ومن هنا أعطت روايات جبرا القارئ دوراً مهماً واعتبرته بعداً حيوياً ؛ وذلك عائد إلى التقنيات المستخدمة مثل : وجهة النظر أو الرؤية المجسمة ، إذ يستطيع القارئ أن يطلع على وجهي الحدث المضيء والمظلم ؛ وكذلك إلى استخدام آليات الرسائل والمسجل والحكايات الجانبية التي يتفاعل معها القارئ ، ويحاول أن يتتبع انعكاسها على الروايات

لكن كيف يستطيع الساردون إثارة غريزة التشويق عند القارئ ؟

تخلخل روايات جبرا أفق التوقعات عند القارئ ، فقد استخدمت آلية الانحراف الزمني في عرض الأحداث وألغت عنصر المساواة بين زمن الوقائع وسردها وراوحت الروايات بين الارتهان والاسترجاع والاستشراف ( تستثني رواية الغرف الأخرى التي استخدم فيها النسق التصاعدي المثالي ) .

كما ركزت بعض الروايات على تناعم الإيقاع فقد استخدمت حركات السرد الأربع : الاستراحة والقفزة والمشهد والتلخيص ، واستخدم الساردون في حكي أقوالهم أنواعا مختلفة من الخطاب مثل : الخطاب المسرود والخطاب المعروض غير المباشر والخطاب المعروض المباشر مما أبعداها عن الإيقاع الواحد الرتيب .

أما من ناحية التشويق الموضوعي فقد تدخل خطاب الساردين مع الأسطوري والفلكلوري والديني ؛ مما أشعر القارئ بتلك الدغدغة الذهنية لحضور تلك الرواسب في ذاكرته وفي الذاكرة الجمعية للقراء المحتملين .

يصطدم القارئ بثقافات واسعة داخل الروايات ، فيلبي أشعارا قديمة وحديثة ونصوصا مقتبسة وأسماء كتب وكتاب وفلاسفة ، فخرجت عن نمط روايات التسلية لتدخل في طور الوعي وتوصل السرد لغايات فكرية ، وتمكن الكاتب من خلالها أن يفكك العالم ويبنيه حسب رؤاه وتصوراتهِ وحسب منظومته الفكرية .

تظهر روايات جبرا الشخصية المندفعة الباحثة عن عالم آخر غير العالم المحيط بها ، إنها شخصية غير نمطية تدخل عالم الجسد بكل قدسية وتفارقه بكل اشمئزاز إذا لم تجد ما تبحث عنه ، إنها تتمتع بذوق رفيع في رؤاها وتطلعاتها وفي عرض إنسانيتها وفي طريقة ثورانها على الأعراف التي قننها المجتمع على الفرد ، ويمكن لها أن تتبنى أسلوب المقاومة وأسلوب الحرية المطلقة وأسلوب الانتحار لتجيب عن أسئلة إشكالية تتقاذف في بواطنها وتتصارع في ذهنها .

أما المرأة فإنها تملك دورها في السرد ، فسردت عن تصوراتها وتخيالاتها ، وإذا كانت شهرزاد تسرد القصص لتعيش وتحمي نفسها من رعب القتل المعنوي والجسدي ، فإن المرأة في روايات جبرا تسرد لتكون ، ولتنبؤا مكانها على مستوى النص، إنها غريزة الحياة سواء على النص أو على الواقع (اللائق).

يخدع جبرا القارئ ويوهمه بصدق ما يحكى وفق استراتيجية ذكية ، فهو يحيل على أمكنة وشخصيات ذات بعد مرجعي واقعي ، لكن نصه لا يرسم إلا فضاءه وأماكنه الخاصة التي هي واقع آخر مجسد بالكلمات والعبارات .

يتمتع المكان - ما عدا الغرف الأخرى - عند جبرا بروح مقدسة فهو معبد للجمال والصلاة والطهارة ؛ وبذا يضحى بتجلياته شاحنا الشخصية بالتصورات الدينية الصوفية والجمالية ، وتصبح عملية الدفاع عنه في حد ذاتها دفاعا عن (الأنثى) والاعتصام بالممارس عليه هو اغتصاب ممارس على الذات عينها .

يصاحب انتقال الشخصية من مكان إلى آخر تطورا في سلوكها ونظرتها إلى الحياة ، فالنظرة إلى ملعب الطفولة وإلى الوطن المألوف تختلف عنها في أي مكان آخر مثل المكان الأبوي الكابوسي الذي يتسلط على الشخصية ويفرض عليها حالة من الاغتراب ، لذا تتعرض في جوهريها العقلي والثقافي والاجتماعي والنفسي إلى حالة من التشويه والخللة .

يتكئ المكان في الروايات على أداة هي الوصف ، فالوصف لا يستخدم كديكور للرواية ولا يحاول أن يكون تمثيلا لواقع موجود مسبقا ، الوصف يتكس سطرًا سطرًا وفقرة فقرة ليلفي المتلقي الرواية وقد اكتملت ، إنه النص ذاته .

من كل ذلك يمكن ملاحظة عناصر الجمال في العمل الروائي من سرد ومكان وزمان وقد تشابكت لتشكل لوحات فنية سردية في غاية الجمال والروعة وتستعصي على القراءة التقليدية ، إن الرواية عند جبرا إبراهيم جبرا عالم آخر مجهول يكشف لك عند كل قراءة جديدة عن جسد روائي عذري تنتحر الكلمات عند لمس مفاته ...

## *Abstract*

Jabra's Speech all and always takes the various and drive for its great interest. That because their ideas and subjects don't have any limited for the observer and the reader. They according to Jabra act as a hero's in the actions it-self – such as shahrazad Novel/ they according to Jabra living ... eating drinking and practicing life with a warness.

The readers pleased the moral of the speakers and this in fact make us as a believer reader, that for our feel and touch. That's to say it's a kind of autobiography.

The readers activities don't motionless against the actions ... The roles come in guess and jump over the puzzler. For that , we can say that's "this is the role give it's novels it's magnificent and marvellous view. All of this come from the verses view which tell the reader all the greates and delight evasive toward actions. At the end of the recording massage and tall's beside the addition activities and it's reflects". This speech is talked.

But how can the narrator involve the reader's drive and motive to read the fiction ?

The expectation which reader expect to read at Jabra's fictions, is that . The mannar of time which has been used as an equal point for the actions and all recollections.

Added to that, the subjective interact for the speech with the night and flackric, which in fact make the moral for the readers memory.

The culture, which usher his fictions, cancels all old quat'ions books and writers. For that it escape from the series for fun till it's target .

The result for this is to enable to imagine and to arrange for the thought.

The distinction character which looking for the surrounded world. This character isn't legal at all.. for it, join and leave ... This character has its gently and humanity and it's revolting toward the generation of the community. The freedom and the struggle as some times suicidal are questions fighting acquire each other.

According to Jabra ... the woman has two shapes and views. At the first view she is an Arabic woman that has its strong behaviors ... she acquires arts and culture and taking its role in the community very clearly.

The second role, she narrates and adapted with the realistic fiction.

The cheating or to say the tricks that used by Jabra done . To cover the characters and places ... but it's a real world with a words and drowned with terms.

The place which is holy prices for its work ship. Draw its characters by clear beauty and nasty for twilight. While the only rape that appears in the fictions just touch "Eco" it – self.

The movement of the character takes the heavy of the life. The child places and play impose it-self, from the homeland, to the alienation, in its core and miss or pre-mature .

The place in Jabra's fiction is a tool for descriptions. Which decorate the fiction for its pre exist ... and it's followed the lines till the end, of the fictions.

At the end , we can notice the beauty of the place and timer which interact in a beautiful and magnificent view.. To be as an usher for the readers. That is conventional. The last essay to be said about the vergine of Jabra's words and fact in the body of the issue it-self and it would be hours reacting.

### مصادر البحث ومراجعته

1. أ.أ. مندلاو : الزمن والرواية ، ترجمة بكر عباس ، بيروت-دار صادر-ط1 1997.
2. إبراهيم السعافين : الأقنعة والمرايا ، دراسة في فن جبرا إبراهيم جبرا الروائي ، رام الله ، - دار الشروق للنشر والتوزيع - ط1 1996 .
3. إبراهيم السعافين : الغرف الأخرى وإشكالية الوعي ، القلق وتمجيد الحياة ، كتاب تكريم جبرا إبراهيم جبرا ، بيروت -المؤسسة العربية للدراسات والنشر- ط1 1995.
4. أحمد الزعبي : في الإيقاع الروائي نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية ، بيروت - دار المناهل - ط1 1995 .
5. أحمد البيوري: دينامية النص الروائي، الرباط- منشورات اتحاد كتاب المغرب- ط1 1993 .
6. أحمد خريس : ثنائيات إدوار الخراط النصية دراسة في السردية وتحولات المعنى، عمان - أزمنة للنشر والتوزيع - ط1 1998 .
7. آلان روب جرييه : نحو رواية جديدة ، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى ، دار المعارف بمصر.
8. ألف ليلة وليلة ، بيروت - المكتبة الثقافية - ط 2 1981 .
9. إمبرتو إيكو : القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة انطوان أبو زيد، بيروت، الدار البيضاء -المركز الثقافي العربي- ط1 1996 .
10. آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق -دار الحوار للنشر والتوزيع - ط1 1997 .
11. البيركامو : الغريب ، ترجمة فوزي عطوي ونديم مرعشلي ، الشركة اللبنانية للكتاب، 1967 .
12. تزفيتان تودوروف : الأدب والدلالة ، ترجمة محمد نديم خشفه ، حلب - مركز الإنماء الحضاري - ط1 1996 .

13. ترفيتان تودوروف : ميخائيل باختين ، المبدأ الحوارى ، ترجمة فخري صالح ، بيروت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - ط 2 1996 .
14. جاستون باشلار : جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا ، مجلة الأقلام ، بغداد - دار الجاحظ للنشر - وزارة الثقافة والإعلام .
15. جبرا إبراهيم جبرا : البحث عن وليد مسعود ، بيروت - دار الآداب - ط 4 1990 .
16. جبرا إبراهيم جبرا : السفينة، بيروت-دار الآداب- ط4 1990 .
17. جبرا إبراهيم جبرا : الغرف، الأخرى ، بغداد - مكتبة الشرق الأوسط - ط 2 1987 .
18. جبرا إبراهيم جبرا : ينابيع الرؤيا ، بيروت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - ط1 1979 .
19. جبرا إبراهيم جبرا: يوميات سراب عفان، بيروت-دار الآداب-ط 1 1992 .
20. حميد لحداني : أسلوبيّة الرواية ، مدخل نظري ، الدار البيضاء - منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية - 1989 .
21. حميد لحداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، بيروت والدار البيضاء - المركز الثقافي العربي - ط1 1991 .
22. رولان بارت : مدخل إلى التحليل البنيوي -مركز الإنماء الحضاري- ط1 1993 .
23. رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، بيروت- دار الطليعة للطباعة والنشر - 1982 .
24. رولان بارت: نقد وحقيقة، ترجمة. د. منذر عياشي-مركز الإنماء الحضاري- ط1 1994 .
25. سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التّبيين) ، بيروت والدار البيضاء - المركز الثقافي العربي - ط3 1997 .

26. سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ - الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1984 .
27. صدوق نور الدين: سير المفكرين الذاتية، بيروت، الدار البيضاء-المركز الثقافي العربي - ط1 2000.
28. صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، مجلة عالم المعرفة ، الكويت - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - العدد 164 ، 1992 .
29. صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر ، القاهرة - دار الآفاق العربية - ط1 1997
30. عبد الحميد المحادين : التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف ، بيروت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - ط1 1996 .
31. عبد الرحمن منيف وآخرون ، القلق وتمجيد الحياة ، كتاب تكريم جبرا إبراهيم جبرا ، بيروت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - الطبعة الأولى 1995.
32. عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردية معالجة تفكيكية سيميائية مركبة، لرواية زقاق المدق، الجزائر-ديوان المطبوعات الجامعية-ط1 1995.
33. علي الفزاع : جبرا إبراهيم جبرا ، دراسة في فنه القصصي ، عمان - دار المهدي للنشر والتوزيع - الطبعة الأولى ، 1985.
34. علي حرب: أوهام النخبة أو نقد المتقف ، بيروت ، والدار البيضاء - المركز الثقافي العربي - ط1 1996 .
35. عواد علي : من زمن التخييل إلى زمن الخطاب قراءة في رواية (جمعة القفازي) لمؤنس الرزاز ، من كتاب دراسات في الرواية العربية ، بيروت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع - ط1 1998 .
36. غسان زيادة: قراءات في الأدب والرواية إنه نداء الجنوب، بيروت- دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع- ط 1 1995.

37. فيليب لوجون: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة عمر حلي، بيروت، الدار البيضاء- المركز الثقافي العربي- ط1 1994.
38. ماريو بركاس يوسا: المنظور السردي في رواية "مدام بوفاري"، ترجمة عبد الجبار العلمي، مجلة نوافذ، المملكة العربية السعودية- النادي الأدبي بجدة- العدد الثاني عشر، 2000.
39. محمد شكري : الشطار - دار الساقى - ط1 1992 .
40. مراد عبد الرحمن مبروك : بناء الزمن في الرواية المعاصرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ط1 1998 .
41. منذر عياشي : الكتابة الثانية وفاتحة المتعة ، بيروت والدار البيضاء - المركز الثقافي العربي - ط1 1998 .
42. ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، الدار البيضاء- المركز الثقافي العربي - ط2 2000 .
43. ميخائيل باختين: الخطاب الروائي ، ترجمة محمد برادة ، القاهرة - دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع- ط1 1987 .
44. يمنى العيد : في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي ، بيروت - دار الآداب - ط4 1999 .
45. يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، بيروت-دار الفارابي-ط1 ، 1990 .
46. يوسف بكار : النص بنية وحدث ، مجلة علامات جده - النادي الأدبي والثقافي - الجزء الرابع والعشرين ، المجلد السادس 1997 .

## الدوريات

1. إبراهيم جنداري : الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ الذهنية ، مجلة الموقف الثقافي ، بغداد - دار الشؤون الثقافية العامة - السنة الرابعة 1999 .
2. أحمد مجدي حجازي : العولمة ، وتهميش الثقافة الوطنية ، مجلة عالم الفكر ، الكويت - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - المجلد الثامن والعشرون ، العدد الثاني 1999 .
3. أندري دي لنجو: في إنشائية الفواتح النصية، ترجمة سعاد بن إدريس نبيغ، مجلة نوافذ، جدة- النادي الأدبي الثقافي- العدد العاشر، 1999.
4. جاك الأسود : محمد الرواس توازيات زمنية ، مجلة أبواب - دار الساقى - 1998 ، العدد 15 .
5. جميل حمداوي : السيموطيقا والعنونة ، مجلة عالم الفكر - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- المجلد الخامس والعشرون، العدد الثالث ، 1997 .
6. جيرالدبرنس: مقدمة لدراسة المروي عليه، ترجمة علي عفيفي ، مجلة فصول- الهيئة المصرية للكتاب- المجلد الثاني عشر، العدد الثاني، 1993.
7. حسنى محمود : بناء المكان في سداسية الأيام الستة ، مجلة علامات ، جده - النادي الأدبي - المجلد العاشر ، الجزء الرابع والثلاثون 1999 .
8. رشيد بنحدو: كتابة الماضي بالمضارع " تأملات في السيرة الذاتية " مجلة علامات، جدة - النادي الأدبي الثقافي- الجزء الثالث والعشرون، مارس 1997.
9. شحات محمد عبد المجيد : الخطاب الروائي في روايات البساطي ، مجلة الكرمل ، رام الله - مؤسسة الكرمل الثقافية - العدد 64 ، 2000 .

10. شعيب حليفي : وظيفة البداية في الرواية العربية ، مجلة الكرمل ، خريف 61 ، 1999.
11. عبد العالي بوطيب : إشكالية تأصيل المنهج في النقد الروائي العربي ، مجلة علامات جدة - النادي الأدبي الثقافي - المجلد السادس والعشرون ، 1997 .
12. عبد العالي بوطيب: إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، المجلد الثاني عشر، العدد الثاني، صيف 1993 .
13. عبد العالي بوطيب: مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف، مجلة فصول، العدد 4، الجزء الأول ، 1993.
14. عبد العالي بوطيب: مكونات السرد الفانتستيكي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - مجلة فصول، المجلد الثاني عشر، العدد الاول، ربيع 1993.
15. عبد الفتاح الجمري: السارد في رواية (الوجوه البيضاء)، مجلة فصول، المجلد الثاني عشر، العدد الثاني، صيف 1993.
16. عبد الملك مرتاض : مدخل في قراءة البنيوية ، مجلة علامات ، جدة - النادي الأدبي بجدة - الجزء التاسع والعشرون 1998 .
17. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد ، مجلة عالم المعرفة 240 ، الكويت - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - 1998.
18. علي وطفه : المظاهر الاغترابية في الشخصية العربية ، مجلة عالم المعرفة ، الكويت - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - المجلد 27 ، العدد الثاني ، 1998 .
19. محمد عبد المطلب : تدخلات الرؤية والسرد والمكان في رواية هالة البدري (منتهى)، مجلة فصول ، المجلد السادس عشر ، العدد الرابع ، ربيع 1998 .
20. معاوية البلال : قراءة في إستراتيجية المعنى ، المكان في القصة السودانية الحديثة، مجلة نزوى ، العدد الثاني والعشرون ، إبريل 2000 .