جامعـــــــة الأقصـــــــى-غـــــــزة
عمـــــــادة الدراســـــــات العليـــــــا
كليـــــــــــــــــــــــة الآداب
قســـــــم اللغـــــــة العربيـــــــة

تقنيات السرد في روايات وليد الهودلي

إعداد الباحث:

أيمن يوسف أمن

إشراف:

أ.د. أحمد جبر شعث

أستاذ الأدب والنقد الحديث – جامعة الأقصى

قُدِّمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية (شعبة الأدب والنقد)

1436هـ - 2015م

STATE OF PALESTINE
AL-AQSA UNIVERSITY
Deanship of Postgraduate Studies

دولـة فلسطيـن
جامعة الأقصى
عمادة الدراسات العليا

نتيجة الحكم على أطروحة ماجستير

بناء على موافقة عمادة الدراسات العليا بجامعة الأقصى بغزة على تشكيل لجنة الحكم على أطروحة الباحث : أيمن يوسف محمد أمن لنيل درجة الماجستير في كلية الآداب والعلوم الإنسانية قسم اللغة العربية ـ أدب ونقد وموضوعه : (**تقنيات السرد في روايات وليد الهودلي**) وبعد المناقشة العلنية التي تمت يوم الأثنين 28 شعبان الموافق 2015/6/15 م يونيه الساعة العاشرة صباحاً بقاعة المؤتمرات ، اجتمعت لجنة الحكم على الأطروحة والمكونة من :

أ.د. أحمد جبر شعث	(مشرفاً ورئيساً)	.....
أ.د. عبد الجليل حسن صرصور	(مناقشاً داخلياً)	.....
أ.د. محمد صلاح زكي أبو حميدة	(مناقشاً خارجياً)	.....

وبعد المداولة أوصت اللجنة بمنح الباحث/ة درجة الماجستير في كلية الآداب والعلوم الإنسانية قسم اللغة العربية ـ أدب ونقد واللجنة إذ تمنحه/ها هذه الدرجة فإنها توصيه/ها بتقوى الله ولزوم طاعته وأن يسخر علمه/ها في خدمة دينه/ها ووطنه/ها

والله ولي التوفيق

عميد الدراسات العليا

د. محمد إسماعيل حسونة

Gaza –Palestine
Tel: 08/2641600
Email: academic@alagsa.edu.ps
Fax : 08/2641617
غزة – فلسطين
ص.ب 4051

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى التي كانت سراجاً ينير حياتي

إلى التي غرست في نفسي حبَّ العلم، ورافقت خطواتي بالدعاء

إلى من منحتني الطمأنينة والسكينة

إلى التي لولاها ما كنت ولا صرت

أمي رحمها الله

إلى من ورثني حب العمل والإخلاص فيه والإصرار عليه

أبي رحمه الله

إلى زوجتي الغالية وأبنائي الأحباب

إلى أشقائي احتراماً وتقديراً، وإلى أبناء إخوتي وأخواتي مودةً

إلى كل من أحب

أهدي هذا العمل

أيمن أمن

شكر وتقدير

مصداقاً لقوله صلى الله عليه وسلم: "من لا يشكر الناس لا يشكر الله"

أتقدم بأسمى آيات الشكر والعرفان إلى أ. **د أحمد جبر شعث**، الذي أبى إلاّ أن يكرمني بقبوله واستعداده للإشراف على بحثي، وعلى ثقته التي وضعها فيّ، وحثه لي على الجد والمثابرة، والذي لم يدخر جهداً في نصحي وإرشادي وتوجيهي من أجل إنجاح هذه الرسالة، فله مني كل الشكر والامتنان.

كما أقدم عظيم امتناني إلى أستاذيَّ الكريمين، الأستاذ الدكتور: **عبد الجليل حسن صرصور**، عميد كلية الآداب بجامعة الأقصى، والأستاذ الدكتور: محمد **صلاح** زكي أبو حميدة، عميد كلية الآداب بجامعة الأزهر لتفضلهما بقبول مناقشة هذه الرسالة، وإبداء التوجيهات الرشيدة، والملاحظات السديدة لتخرج على أكمل وجه.

وأتوجه بالشكر والعرفان لعميد الدراسات العليا، **د. محمد إسماعيل حسونة**، لدعمه الدائب لي على المستوى المعنوي والعلمي.

والشكر الموفور للأساتذة الذين لم يبخلوا عليّ يوماً بتوجيهاتهم في قسم اللغة العربية.

إلى كل موظفي مكتبة جامعة الأقصى والجامعة الإسلامية.

إلى كل الزملاء والزميلات، إلى كل من ساعدني من قريب أو بعيد وللآخرين أيضاً الذين غابت أسماؤهم عني، إلى كل هؤلاء الشكر والتقدير والاحترام.

أيمن أمن

الملخص

تتناول هذه الدراسة تقنيات السرد في روايات وليد الهودلي ، وتحاول أن تقدم دراسة موضوعية ومنصفة لتقنيات السرد في روايات الهودلي.

وقد جاءت الدراسة موزعة في أربعة فصول يتقدمها تمهيد، وقد جاء التمهيد للحديث عن مفهوم السرد وأنواعه وطرائقه، أما الفصل الأول فقد تخصص لعرض الراوي والسرد، تناول الفصل مفهوم الراوي وأنواع الرواة، ثم الحديث عن الراوي في روايات الهودلي ووظائفه التي ينهض بها، وعن السيرة الذاتية.

أما الفصل الثاني فيتحدث عن بناء الشخصية، وتعريفها لغة واصطلاحاً، وتوضيح أنواعها في كل رواية من روايات الهودلي، وتم تقسيم الشخصية إلى شخصية رئيسية وأخرى ثانوية.

ورصد الفصل الثالث: بناء الزمن الروائي، وفيه تعريف الزمن لغة واصطلاحاً وتقسيمات الزمن المتعددة، وعن بعض تقنيات الزمن المتوفرة في روايات الهودلي من استرجاع وتلخيص وحذف ووقفة.

أما الفصل الرابع فيتحدث عن بناء المكان الروائي، وتحدثت فيه عن أهمية المكان في العمل الروائي، وعن أنواع الأمكنة وطبيعة الوصف، وعن المكان المغلق والمفتوح في روايات الهودلي.

وجاءت الخاتمة رابطة فصول الدراسة بعضها بزمام بعض موجزة حصيلتها وأبرز نتائجها.

واسأل الله أن أكون قد وفقت في هذا العمل، فما فيه من إصابة فمن عند الله وما فيه من خطأ فمن عند نفسي.

Abstract:

This study deals with the narration technology of the novels of Walid Al Hondaly and it tries to present a fair and objective study for narration technologies in Al Houdaly's novels.

This study lies in four chapters preceded by a preface. The preface talked about the narration's conception, its kinds and approaches. The first chapter was assigned to the presentation of the narrator and the narration. This chapter included the conception of the narrator and the kinds of narrators in Al Houdaly novels and his functions and his biography. The second chapter talks about the building of the character, its definition in terms of the language and the terminology and clarification of its kinds in each of Al Houdaly novels. The chapter was divided into the main character and the secondary character.

The third character talks about the building of the novelist time .Its includes the definition of the time in terms of language and terminology and the multiple divisions of time and some of time technologies available in Al Houdaly's novels including retrieval ,summarizing ,deleting and halting .

The fourth chapter dealt with the building of the novelist's work in which I talked about the importance of the place in the novelist's work and the kinds of places and the nature of description as well as the closed and open place in Al Houdaly's novels.

The conclusion connected the chapters of the study with one another summarizing their achievement and the most prominent results. I hope that I was successful in this work.

The points of success were attributed to Allah but the points of failure were attributed to myself.

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
الإهداء	ب
شكر وتقدير	ج
ملخص الدراسة	د
Abstract	هـ
فهرس المحتويات	و
المقدمة	1
أهمية الدراسة	2
الدراسات السابقة	2
منهج الدراسة	3
خطة الدراسة	3
التمهيد : مفاهيم السرد وآلياته	**17-4**
السرد لغة	8
السرد اصطلاحاً	9
أنماط السرد	11
أنواع السرد	12
أشكال السرد	14
أساليب السرد	16
الفصل الأول : الراوي والسرد	**48-18**
وظائف الراوي	22
أنواع الرواة	34
السيرة الذاتية	42

الموضوع	الصفحة
الفصل الثاني : بناء الشخصية	**76-49**
الشخصية لغةً	52
الشخصية اصطلاحاً	53
أنواع الشخصيات الروائية	58
الفصل الثالث : بناء الزمن الروائي	**99-77**
الزمن النفسي	82
الاسترجاع	85
نظام الديمومة	88
التلخيص	90
الحذف	92
الوقفة	95
الفصل الرابع : بناء المكان الروائي	**122-100**
أنواع الأمكنة	106
الوصف أسلوباً لتجسيد المكان	109
وصف المكان المفتوح	111
وصف المكان المغلق	115
السجن	116
المستشفى	119
الخاتمة	121
المصادر والمراجع	**129-123**
أولاً: المصادر	123
ثانياً: المراجع	123

المقدمة

الحمد لله الذي لولاه ما جرى قلم، ولا تكلم لسان، والصلاة والسلام على سيدنا محمد – صلى الله عليه وسلم – كان أفصح الناس لساناً وأوضحهم بياناً، ثم أما بعد:

فللسرد وجوه كثيرة تعرف من خلالها تقنياته، وأشكاله، وجمالياته، وللدارس الحرية في اختيار التقنيات السردية وفقاً للنظريات النقدية، والمنهج الذي يتبعه، فقد يحلو لبعض النقاد أن يعبر عنه بالتقنيات السردية، أو الأشكال السردية، أو جماليات السرد، فالسرد في أبسط مدلولاته هو الطريقة التي يختارها القاص أو الروائي ليقدم بها الحدث إلى المتلقي. والنظريات المختلفة في السرد ترى أن السرد في أبسط معانيه كلام محكي له مظاهر مختلفة، وبناء على ذلك فإن الرواية هي سرد قبل كل شيء، ذلك أن الروائي عندما يكتب رواية ما، يقوم بإجراء قطع واختيار للوقائع التي يريد سردها، وهذا القطع والاختيار لا يتعلقان أحياناً بالتسلسل الزمني للأحداث، التي قد تقع في أزمنة بعيدة أو قريبة، وإنما هو قطع واختيار تقتضيه الضرورة الفنية، فالروائي ينظم المادة الخام التي تتألف منها قصته ليمنحها شكلاً فنياً ناجحاً، ومؤثراً في نفس القارئ.

إن أهم عناصر البناء الشامل للرواية تضم أهدافاً وأحداثاً متصاعدة، واستدراجها إلى نهايات تحقق الهدف الفلسفي للمحكي. وهذه التقنيات تتحكم في حبكة السرد بما فيه الأحداث، وتشخيص الأبطال، وبلورة الفكر المحرك لفعل المروي.

وللرواية تقنيات سردية تميزها عما سواها من الروايات ذات الحكي الشعبي البسيط، وهذه التقنيات لا يمكن تحقيقها بمجرد الرغبة أو التطلع؛ بل هي نتاج اطلاع موسع، ودراسة عميقة، ثم ممارسة تحاكي وتغاير في آن واحد، وتعكس مدى التأثر الفني غير الواعي بالقراءات الروائية الخارجية، ونظراً لكثرة هذه التقنيات فقد آثرت الاقتصار على بعض منها.

وقد كانت هذه الدراسة للكشف عن تقنيات السرد في روايات وليد الهودلي[1] بما فيها من عالم متلاطم، عالم متصارع درامي، وهو الصراع بين الواقع الفلسطيني وعدو الشعب الاحتلال الصهيوني، من خلال تجربة أديب عاش محنة السجن، من أجل تحرير الأرض والإنسان، فلكل رواية كتبها جاءت على شكل مخالف لما سبقها محاولاً مراعاة تقنيات السرد فيها، مع اختلاف نسبة هذه المراعاة من رواية إلى أخرى.

أهمية الدراسة:

تكمن أهمية هذه الدراسة في أنها محاولة للكشف عن الأبعاد الفنية المرتبطة بتقنيات السرد في روايات الهودلي وطرق تشكل تلك الأبعاد وفقاً للنظرية الشكلانية، وروايات الهودلي في حدود علم الدارس لم تلقَ نصيباً وافراً من الدراسات النقدية.

وتأتي أهمية هذه الدراسة في الكشف عن وعي الروائي، وكيفية تفاعله مع بيئته المحلية.

ولعلنا نجد صوتاً جديداً للكُتاب والأدباء المناضلين بدأ يظهر لينضم إلى قافلة الأدباء المناضلين؛ لأنه كاتب مناضل أدخل تجربة النضال في الكتابة الأدبية، وهو ليس الأول في هذا المجال فقد سبق بأدباء وأعلام كثر، ولعل تجربة غسان كنفاني النضالية والأدبية خير شاهد على ذلك.

الدراسات السابقة:

بعد البحث في المكتبة النقدية لم يجد الدارس أية دراسة تناولت روايات الهودلي سوى بعض القراءات القليلة التي تطرقت لأعماله.

---

[1] وليد إبراهيم الهودلي، من مواليد العباسية قضاء يافا سنة 1960م، خريج معهد المعلمين، كاتب فلسطيني له العديد من الروايات والقصص والمسرحيات معظمها في أدب السجون وتجربة السجن، حيث اعتقل الهودلي ثلاث مرات ، قام بتأسيس مركز بيت المقدس للأدب.

منهج الدراسة:

اعتمد الدارس في دراسته لروايات الهودلي المنهج الشكلاني، وهو ما يراه أقرب المناهج النقدية الصالحة لهذه الدراسة؛ لأنه يهتم بدراسة الهيكل العملي الأدبي، ويقوم على دراسة لغة السرد، ووسائله الكبرى؛ لإبراز أدبية العمل، أي الكيفية التي تتجلى فيها أدبية الأدب، ولا يخفى على الباحثين والعلماء أن المنهج الشكلاني قدم مئات الدراسات التي خدمت الأجناس الأدبية، وأنواع الخطاب الأدبي، فهو منهج يهتم بتقنيات العمل الأدبي وعناصره الأساسية مثل المتن والمبنى والشخصية والزمن والمكان.

خطة الدراسة:

وعلى مستوى الخطة التي سار عليها الدارس، فقد جاءت في أربعة فصول يتقدمها تمهيد، على النحو الآتي:

- **المقدمة:** وتشتمل على دوافع الدراسة وأهميتها، وخطة الدراسة ومنهجها.
- **التمهيد:** ويتناول، مفهوم السرد وأنواعه وطرائقه.
- **الفصل الأول** بعنوان: الراوي والسرد.
- **الفصل الثاني** بعنوان: بناء الشخصية.
- **الفصل الثالث** بعنوان: بناء الزمن الروائي.
- **الفصل الرابع** بعنوان: بناء المكان الروائي.
- **الخاتمة:** وقد تمَّ فيها رصد النتائج والتوصيات.

وأخيراً ما كان لهذه الدراسة أن تظهر بهذه الصورة لولا فضل الله وتوفيقه، وأسأل الله العلي القدير أن يجعل عملي في هذه الدراسة خالصاً لوجهه الكريم، وأن يغفر لي ما وقعت فيه من الزلل والنقص إنه سميع مجيب.

التمهيد

مفاهيم السرد وآلياته

كانت نظرية السرد حصيلة لجهودٍ متعددة بدءاً من إنجازات الشكلانيين الروس، وفي مقدمتهم فلاديمير بروب، ومروراً بإسهامات البنيويين الكبيرة التي تممّها وأغناها المشتغلون بعلم الدلالة، وفي مقدمتهم غريماس، وقد أسهم الشكلانيون في وضع الأساس النظري للسرديات، منهم الذين دعوا إلى إظهار الخصوصية الأدبية وأدبية الأدب، في حين كانت الدراسات الأدبية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر " تستند إلى المقاربة التكوينية والكشف عن طرائق نشوء الأعمال الأدبية، مما كان يفضي إلى تقليص أهميتها الأدبية لحساب الاعتبارات النفسية والاجتماعية والتاريخية، بحيث كانت الدراسة الأدبية وقتها ركاماً من الفلسفة وعلم النفس والتاريخ وعلم الجمال"[1].

لقد أصبح الأدب من وجهة نظر الشكلانيين حصيلة لمجموع الفروق التي تميزه من الواقع، وهذا ما يمنحه أدبيته، وليس تعبيراً عن الواقع أو محاكاة له، ومن هنا كان قولهم بمبدأ التغريب الذي يقصد به الاختلاف عما هو معتاد، والابتعاد عما هو مألوف في العمل الأدبي. وقد أهمل الشكلانيون أهمية الواقع في نشوء الأدب، وأهملوا أيضاً دور المؤلف معتبرين أنه أداة لكتابة العمل الأدبي فقط[2]، ولا قيمة لسيرته الذاتية خارج كونها حقيقة أدبية [3].

ونظراً لما سبق فقد أُتهم الشكلانيون بالشكلية؛ وهذه التسمية التي أتت من خصومهم لوسمهم بالانحياز للشكل دون المضمون[4] . ولكن الإسهامات النوعية الهامّة التي قدمها الشكلانيون الروس لم تصل إلى الغرب بصورة وافية قبل الخمسينيات من القرن العشرين، حين ترجمت مقالاتهم إلى الفرنسية عام 1965م على يد أحد النقاد البنيويين وهو تزيفتان تودورف الذي يعد أول من استعمل مصطلح "Narratologie" (بالفرنسية) علم السرد، أو السرديات [5] .

---

[1] عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م، (د.ط)، ص 26.

[2] ينظر، السابق: ص27.

[3] ينظر، السابق: ص29.

[4] تودوروف وآخرون، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة: إبراهيم الخطيب، منشورات مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982م، ص 15 .

[5] ينظر، حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة، الدار البيضاء، ط2، 1993م، ص 82.

ويعد علم السرد أحد تفريعات البنيوية الشكلانية كما تبلورت في دراسات كلود ليفي شتراوس، ثم تنامى هذا الحقل في أعمال تاليةٍ للنقاد البنيويين من أمثال " البلغاري تزيفتان تودورف" ، والأمريكي " جيرالد برنس" ، والفرنسي " غيرالد جوليان غريماس" ، ثم تعرّض المصطلح لكثير من التغيرات التي فرضتها تيارات فكرية ونقدية أخرى جاءت في مرحلة ما بعد البنيوية، كما في أعمال الناقد الفرنسي" رولان بارت" ، أو من خلال تفعيل المذهب الماركسي أو ما يعرف أحياناً بـ (ما بعد الماركسية)، كما في أعمال الأمريكي " فريدريك جيمسون". وكان "كلود ليفي شتراوس " رائداً للبحث السردي حين بحث الأسطورة من منظور بنيوي انطلاقاً من علم اللغة الحديث الذي أرسى قواعده العالم السويسري " فرديناند دي سوسير" [1].

وقد سعى نقاد آخرون وعلى رأسهم" جيرار جينيت " لتطوير نظام شامل ودقيق لكيفية بناء النص السردي، لأن علم السرد يسعى إلى استخراج القوانين التي تمنح النص دلالاته كي تحقق شرط عمليته التي لا تعترف بأدب " رفيع " وآخر " متواضع " فكل النصوص قابلة للتحليل السردي[2] .

ويأتي السرد لتمثيل الحوادث بوصفه صيغة من صيغ الخطاب، وظيفته سرد الحدث كفعل في زمن، ليقابل الوصف الذي يتناول عناصر الحدث، كالشخصيات والفضاء ويقابل التعليق الذي ينقل رأى الراوي أو الكاتب في الحدث، ويقابل العرض الذي به تتميز المسرحية عن القصة، وبهذا المعنى لا ينحصر السرد بنوع أدبي واحد، فهو موجود في كتب التاريخ والكيمياء، وفي الإعلانات التجارية ومحاضر قضاة التحقيق... إلخ [3] .

إن السرد فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء أكانت أدبية أم غير أدبية يبدعها الإنسان أينما وُجِد وحيثما كان. يصرح " رولان بارت " بذلك قائلاً :" يمكن أن يؤدى الحكي بواسطة اللغة المستعملة شفاهية كانت أو كتابية، وبواسطة الصورة ثابتة أو متحركة، وبالحركة

---

[1] ينظر، ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، ط3، 2003م، ص 105 – 107.

[2] المرجع السابق: ص 174 – 175.

[3] المرجع السابق: ص 175.

وبواسطة الامتزاج المنظم لكل هذه المواد، إنه حاضر في الأسطورة والخرافة والأمثولة والحكايات والقصة، والملحمة، والتاريخ والمأساة والدراما والملهاة والإيماء واللوحة المرسومة، وفي الزجاج المزوق، والسينما والأنشوطات، والمنوعات والمحادثات " [1] .

ويقوم الحكي عامة على دعامتين أساسيتين هما:

1. أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداثاً معينة.
2. أن يعين الطريقة التي تحكى بها القصة، وتسمى هذه الطريقة سرداً؛ وذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي [2] .

وبذلك لا تعود مجموعة الأحداث التي وقعت هي الأهم في العمل السردي الروائي أو في الرواية، بل كيفية الرواية، وكيف يروي الراوي الأحداث. وهذا الكيف يحملنا على النظر إلى العمل الروائي لا من حيث هو حكاية وحسب، بل من حيث هو في الوقت نفسه قول أو خطاب، وهذا لا يعني بحال من الأحوال الفصل بينهما.

ومن خلال ذلك فإن الحكاية لا تتأتى إلا من خلال القول الروائي، وإن هذا القول ليس سوى صياغة للحكاية. إذن لا وجود للحكاية إلا في قول، ولا وجود قول سردي دون حكاية.

" ولعل السرد بمفهومه السيميائي، يمثل أهم خطوة مفاعلة في حقل الإجرائية النقدية الحداثية، التي بوسعها الملامسة والإحاطة بالنسوج الوصفية التي تميز دروب السرد المبثوثة عبر النصوص الأدبية بما فيها النص القرآني. غير أن هذه النظرة لمفهوم السردانية نجدها لم تظهر

---

[1] رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1988م، ص89.

[2] حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص45.

بالعمق المعرفي للتراث الأدبي، فلقد ظلت – بوصفها مصطلحاً فنياً – رهينة المعاجم العربية ولم تستطع تجاوز حدود المعطيات اللغوية المفرداتية والصوتية "[1] .

السرد لغة:

السرد في اللغة: تقديمُ شيءٍ على شيءٍ، وتأتي به متسقاً بعضه في أثر بعض متتابعاً، تقول: سرد الحديث يسرده سرداً إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سرداً إذا كان جيد السياق له، وتقول سرد القرآن سرداً: تابع قراءته في حذر، وسرد الصوم: وَالاهُ وتابَعَه. وفي القرآن الكريم قوله تعالى،﴿ **أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحاً إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ** ﴾[2] قيل: أن لا يجعل المسمار غليظاً والثقب دقيقاً فيفصم الحلق، ولا يجعل المسمار دقيقاً والثقب واسعاً فيتقلقل أو ينخلع أو ينقصف، اجعله على قدر الحاجة [3] .

وتعريف ابن منظور يحتوي على ثلاث ركائز هي: الاتساق، والتتابع، وجودة الاتساق. وهذه الركائز هي العناصر الأساسية التي يبنى عليها مفهوم السرد عموماً، والسرديات الجديدة على النحو الذي جاء عليه المنجز النقدي الوافد [4] . فالسرد في معناه اللغوي يحيل على كل ما هو متتابع، وهذا التتابع زماني بالأساس.

---

[1] شارف مزاري: مستويات السرد الإعجازي في القصة القرآنية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م، ص 17.

[2] سبأ، آية: 11.

[3] ينظر، جمال الدين بن منظور: لسان العرب، تحقيق: عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2005م، مادة (سرد)، ص 604.

[4] ينظر، محمد عبد المطلب: بلاغة السرد النسوي، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2008م، ص 16.

السرد اصطلاحاً:

إن الدلالة الاصطلاحية للسرد لا تنأى كثيراً عن الدلالة اللغوية التي تعني التتابع، وهذا ما دفع الناقد" والاس مارتن " إلى تعريف السرد في كلمتين هما " التنظيم الزمني " [1] .

ويعرف " تودورف " السرد بأنه :" نص مرجعي يجري تمثيله زمانياً " [2] . وفي عام 1979م أورد "غريماس " و " كورتز " تعريفاً يقولان فيه:" إن الخطاب ذو طبيعة مجازية تنهض الشخصيات بمهمة إنجاز الأفعال فيه " [3] . أما " جيرالد برنس " فإنه أوضح المعنى العام والخاص للسرد، فالمعنى العام عنده يدل على مجموعة التقنيات التي تجعل من العمل الأدبي نصاً أدبياً، أما المعنى الخاص فيدل على ما يجعل النص سرداً يتميز عن الوصف والحوار [4]، ثم يعرّف السرد بقوله :" هو الحديث أو الإخبار كمنتج وهدف وفعل وعملية بنائية لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية، من قبل واحد أو اثنين أو أكثر من الرواة، وذلك لواحد أو اثنين أو أكثر من المروي لهم"[5].

ويشمل السرد مجمل الظروف المكانية والزمانية الواقعية والخيالية التي تحيط به، فالسرد عملية إنتاج يمثّل الراوي فيها دور المنتج، والمروي له دور المستهلك، والخطاب دور السلعة المنتجة، فالسرد إذن هو الخيارات التقنية والإبداعية التي يتم من خلالها تحويل الحكاية إلى قصة فنية، ويشمل السرد الراوي والمنظور الروائي وترتيب الأحداث [6] .

ويُفهم السرد من بعض محاولات أحد النقاد بأنه " الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها " [7] .

---

[1] والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998م، (د.ط)، ص 248.

[2] بول بيرون: السردية حدود المفهوم، ترجمة: عبد الله إبراهيم، مجلة أوراق، العدد 5، 1993م، ص 88.

[3] ينظر بول بيرون: السردية حدود المفهوم، ترجمة: عبد الله إبراهيم، ص 88.

[4] ينظر، جيرالد برنس: المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، ترجمة: عابد خزندار، ومراجعة: د. محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003م، ص144 وما بعدها.

[5] السابق: ص145.

[6] ينظر، لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 2002م، ص105.

[7] حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص45.

وأوردت الناقدة " يمنى العيد " محاولة جادة لتعريف السرد بأنه :" الطريقة التي يختارها القاص ليقدم بها الحدث للمتلقي " [1] . وتواردت تعريفات كثيرة للنقاد كلها تصب في معنى نقل الأحداث من صورتها الواقعية إلى الصورة اللغوية [2].

ويمكن ملاحظة بعض جوانب القصور في بعض هذه التعريفات، حيث نظر هؤلاء النقاد إلى السرد نظرة لغوية تحيله على اللفظية (أسماء، وأفعال، وحروف)، إذ الأفعال أو الواقعة اللغوية[3]"هي التي تكّون في أذهاننا جزئيات الواقعة، ولكن السرد الفني يستخدم العنصر النفسي الذي يصور به هذه الأفعال، وهذا من شأنه أن يكسب السرد حيوية " [4] .

ومن كل ما سبق يمكن القول بأن السرد عموماً يتطلب راوياً هو الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها، ومروياً وهي الحكاية أو الرواية، ومروياً له يتلقى خطاب الراوي، ولا تقتصر هذه الدلالات على السرد المكتوب بل تتعدى المسرود مشافهة.

ويتضح أن هذه التعريفات تركز في مجملها على الموالاة في العرض (السردية) من جهة، والمحافظة على مبدأ التقنية المرتبط بالتجويد والفنية من جهة أخرى وهي من السمات السردية. ومن شأنها أيضاً أنها نظرت إلى السرد وما يتصل به من مسائل فنية، ليس على الأبعاد اللغوية والمعجمية، وإنما تجاوزته إلى المستوى التقني الذي يموضع السرد في مقام التبليغية التي تنشدها الحداثة [5].

---

[1] يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط2، دار الفارابي، بيروت – لبنان،1999م، ص90.

[2] ينظر مثلاً، عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص37. وسعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، 1993م، 41. ويعرف عبد الملك مرتاض السرد في كتاب آخر له بقوله:" هو التتابع الماضي على وتيرة واحدة"، ألف ليلة وليلة دراسة سيميائية لحكاية حمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، 1993م، الجزائر، ص 83.

[3] شارف مزاري: مستويات السرد الإعجازي في القصة القرآنية، ص 18.

[4] عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، ط6، (د.ت)، ص 187.

[5] ينظر: شارف مزاري: مستويات السرد الإعجازي في القصة القرآنية، ص 18.

ولعل الحديث عن السرد باعتباره وسيلة توصيلية، لا يعني خلوه من الشكل الجمالي الذي يصنعه عنصر الخيال داخل العمل السردي، وبذلك يكون السرد دالاً على " خطاب السارد أو حديثه إلى من يسرد له (...) في عالم خيالي مكون من شخصيات وأفعال وأحاديث وهيئات وأفكار ولهجات " [1] . وقد ارتبط هذا المصطلح بالسردية، وهي الطريقة التي تحكى بها القصة، أي أن السردية هي البحث فيما يجعل القصة سرداً أدبياً ، وذلك من خلال رواية سلسلة من الأحداث التي تربطها مجموعة من العلائق.

أنماط السرد:

تتعلق أنماط السرد بالكيفية التي يعرض لنا بها السارد القصة ويقدمها لنا . ولعل أول من ميّز بين نمطين من أنماط السرد هو الشكلاني الروسي " توماتشفسكي"، والنمطان هما: السرد الموضوعي، والسرد الذاتي، وفيما يلي الفرق بينهما:

السرد الموضوعي: يكون الكاتب في السرد الموضوعي مطّلعاً على كل شيء حتى الأفكار الداخلية التي تدور في ذهن الشخصيات، ويكون الكاتب مقابلاً للراوي المحايد الذي لا يتدخل ليفسر الأحداث وإنما ليصفها وصفاً محايداً كما يراها، أو كما يستنبطها في أذهان شخصياته، ولذلك يسمى هذا السرد موضوعياً، لأنه يترك الحرية للقارئ ليفسر ما يحكى له ويؤوّله، ونموذج هذا النمط الروايات الواقعية.

السرد الذاتي: وفيه نتبع الحكي من خلال عيني الراوي (أو طرف مستمع) ، متوفرين على تفسير لكل خبر، ولا تقدم الأحداث إلا من زاوية نظر الراوي، فهو يخبر بها ويعطيها تأويلاً معيناً يفرض على القارئ، ويدعوه إلى الاعتقاد به، ونموذج هذا النمط الروايات الرومانسية[2].

وينقسم السرد عند (تودورف) إلى نمطين هما: التمثيل والعرض، اللّذان يقابلان مفهومي الخطاب والقصة، ولهذين النمطين مصدران مختلفان هما القصة التاريخية والدراما. والقصة

---

[1] صبحية عودة زعرب: جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2006م، ص142.

[2] حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص 46 – 47 .

التاريخية عنده حكيٌ خالصٌ، يكون المؤلف فيه شاهداً ينقل الوقائع ويخبر عنها، أما القصة في الدراما فلا تنقل خبراً، ولكنها تجري أمام أعيننا (حتى وإن كنا نقرأ مسرحية) فليس هناك حكي، لأن السرد يوجد متضمناً في ردود الشخصيات على بعضها [1] .

ومظاهر السرد وأنماطه مقولتان تتداخلان فيما بينهما في علاقات وطيدة، وتتعلقان بصورة السارد؛ لذلك يميل النقاد [2] إلى الخلط بينهما [3] .

وهكذا ميز "هنري جيمس "، وبعده " برس لوبوك " بين أسلوبين للسرد: الأسلوب البانورامي، والأسلوب المشهدي. وكل من هذين المصطلحين يجمع بين معنيين، فالأسلوب المشهدي هو في ذات الوقت العرض، والأسلوب البانورامي هو الحكي [4] .

وقد واجه الدارس هذا الخلط في هذه التقسيمات فبعض الباحثين يطلقون على الأنماط طرق السرد، والبعض الآخر يطلق عليها مظاهر السرد، لكن الدارس حاول قدر الإمكان التصنيف حسب النقاد الأوائل الذين اعتنوا بالسرد وتفاصيله.

أنواع السرد:

تختلف أنواع السرد وتتعدد بتعدد الأعمال الأدبية، وتعدد المؤلفين والرواة، وقد وردت أنواع السرد عند الباحث " شجاع مسلم العاني " كالآتي [5] :

1. سرد أفقي:

تبدأُ فيه الأحداثُ من نقطة في الحاضر متجهة إلى المستقبل دون ارتداد إلى الوراء، ودون عودة للماضي.

---

[1] ينظر ، تزيفتان تودرف: مقولات السرد الأدبي ، ضمن كتاب (طرائق تحليل السرد الأدبي)، منشورات اتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات الرباط، ، ط1، 1992م ، ص 61.

[2] من أمثال: بويون، وهنري جيمس.

[3] ينظر، تزيفتان تودرف: مقولات السرد الأدبي، ص 61 وما بعدها.

[4] ينظر، تزيفتان تودرف: مقولات السرد الأدبي ، ضمن كتاب (طرائق تحليل السرد الأدبي)، ص 63.

[5] ينظر، شجاع مسلم العاني: البناء الفني في الرواية العربية في العراق، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، 1994م، ص 75 – 76.

2. السرد المنحني:

تبدأُ فيه الأحداثُ من نقطة في الحاضر متجهة نحو المستقبل مع العودة إلى الماضي بأساليب مختلفة.

3. السرد اللولبي:

تتكرر الأحداث فيه عن طريق العودة إلى الماضي بتكرار السرد نفسه، حيث يتحرك السرد إلى الأمام وإلى الخلف.

لذلك أمكن إطلاق على هذا النوع " السرد المكوكي " بدلاً من السرد اللولبي، لأن الحركة إلى الوراء وإلى الأمام أشبه بحركة المكوك أما اللولب فيتحرك إلى الأمام فقط.

ثم عاد " شجاع مسلم العاني " إلى تعريف السرد اللولبي بطريقٍ مخالفٍ لما قد وصفه سابقاً، فوصفه بأنه يقوم على سرد الأحداث في القصة أكثر من مرة، عن طريق رواية الحدث من وجهات نظر متعددة، ولا يعني تكرار الحدث بهذه الطريقة أنه يتكرر دون زيادة أو نقصان [1].

4. السرد الدائري:

تبدأ الأحداث من نقطة ما، ثم تعود إليها في النهاية، وقد تبدأ الأحداث من النهاية لتعود إلى البداية، ويكون السرد هنا دائرياً معكوساً[2].

5. السرد الإشعاعي أو السرد البؤري:

يبدأ السرد من نقطة وسط القصة ويرتد إلى الخلف ثم يمتد إلى الأمام، وقد يرتد إلى الوراء ليعود فيتجه إلى الأمام [3] . وقد يقوم في هذا النوع من السرد على التناوب في الساردين أو الرواة، حيث يقوم أكثر من سارد بسرد القصة الواحد منهم بعد الآخر بالتناوب [4]. وهذا ما يطلق عليه

---

[1] ينظر، شجاع مسلم العاني: البناء الفني في الرواية العربية في العراق ص 120.

[2] ينظر، السابق: ص 43.

[3] ينظر، السابق: ص 43.

[4] ينظر، السابق: ص 39.

بعض الباحثين [1] السرد المتعدد، فلا تكاد توجد قصة لا تتضمن في داخلها قصصاً أخرى، وقد تتكون القصة من هذه القصص من بضعة أسطر أو من بضع صفحات، بحيث تحكي عن مصير شخصية، أو تفسر واقعة داخل الحكاية الأم، وقد يتم سرد الحكي أو الكلام من قصتين تحدثان بالتناوب عن طريق قطع الأولى مرة، وقطع الثانية مرة أخرى، وقد تكون القصتان متزامنتين [2] ، أو غير متزامنتين ويطلق " والاس مارتن" على هذا النوع السرد المضمن [3].

أشكال السرد:

لقد تحدث بعض الباحثين عن الأشكال التي يأتي عليها السرد فصنفوها على هذه الطريقة:

السرد التابع:

وهو السرد الذي يقوم فيه الراوي بذكر أحداث حدثت قبل زمن السرد، بأن ما يروي أحداثاً ماضية بعد وقوعها. وهذا هو الشكل التقليدي للسرد بصيغة الماضي، وهو الأكثر انتشاراً على الإطلاق [4] . ويطلق عليه بعض النقاد السرد اللاحق للحدث [5] .

السرد المتقدم:

وهو سرد استطلاعي، وغالباً ما يكون بصيغة المستقبل، ويعد من أكثر أشكال السرد ندرة في تاريخ الأدب. كأن يقول السارد:" سأقابل الرئيس غداً، وسأعرفه بقدراتي الخاصة، سأجعله يعرف من أنا وكيف يكون الإخلاص مقترناً بالإنجاز، سأستحوذ على ثقته " [6] . وينبغي الاحتراس من أنه ليس جميع ما يروى يمكن أن يكون صالحاً للتمثيل على هذا النوع من السرد، فقصص

---

[1] من أمثال: رولان بورنوف ورِيال أوئيليه.

[2] ينظر، رولان بورنوف ورئال أوئيليه: عالم الرواية، ترجمة: نهاد التكراي، دار الشئون الثقافية، بغداد، ط1، 1991م، ص 65 – 66.

[3] ينظر، والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة: ص 179.

[4] ينظر: سمير مرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، ص 97.

[5] ينظر، الرويلي والبازعي: دليل الناقد الأدبي، ص 105.

[6] أمثلة من الدارس للتوضيح فقط.

الخيال العلمي تقوم على توهم أحداث تجري في المستقبل [1] . ويعرف هذا الشكل عند بعض النقاد بالسرد السابق للحدث [2].

السرد الآني:

وهو سردٌ يصاغ بصيغة الحاضر، بحيث يعاصر زمن الحكاية المسرودة، وتكون أحداث الحكاية وعملية السرد تدوران في وقت واحد، كأن يصف السارد حدثاً يدور في تلك اللحظة، ثم يترك السرد الحدث، ليتحدث بأسلوب السرد التابع عن حدث متعلق بإحدى الشخصيات.

ويمكن أن يمر الراوي من سرد تابع إلى سرد آني بالتقليل التدريجي من الديمومة الزمنية الفاصلة بين الحكاية الملفوظة بصيغة الماضي، والسرد الملفوظ بصيغة الحاضر. والسرد الآني على هذا النحو من أكثر أشكال السرد بساطة وبعداً عن التعقيد، بسبب ما يبدو فيه من تطابق الحكاية والسرد، وإن كان هذا التطابق يمكن أن يَرِدَ في اتجاهين مختلفين[3]:

الأول: سرد حوادث لا غير يرجح كفة الحكاية على كفة السرد.

والثاني: سرد يتمثل في مخاطبة الشخصية نفسها على صورة منولوج غير وظيفة المونولوج. ويطلق عليه السرد المزامن للحدث، وهو الزمن الحي الذي يتطابق فيه كلام الراوي مع جريان الحدث [4].

السرد المدرج في ثنايا الزمن الحكائي:

يعد هذا الشكل من أكثر أشكال السرد تعقيداً؛ لأنه ينبثق من أطراف عديدة وأكثر ما يظهر في الروايات القائمة على تبادل الرسائل بين الشخوص في العمل السردي، إذ تكون الرسالة في الوقت نفسه وسيطاً للسرد وعنصراً في العقدة، بمعنى أن الرسالة تكون ذات قيمة إنجازية كوسيلة

---

[1] ينظر، سمير مرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص 97.

[2] ينظر، الرويلي والبازعي: دليل الناقد الأدبي، ص 105.

[3] ينظر، سمير مرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص 99.

[4] ينظر، الرويلي والبازعي: دليل الناقد الأدبي، ص 105.

من وسائل التأثير في المرسل [1]. ويطلق عليه السّرد المتداخل، وهو السرد المتقطع الذي تتداخل فيه المقاطع السردية المنتمية إلى أزمنة مختلفة، ويتمثل هذا السرد في الروايات التراسلية والروايات التي تأتي على شكل مذكرات[2].

أساليب السرد:

وهذه الأساليب تنقسم حسب درجة اقتراب خطاب الراوي من خطاب الشخصيات:

الأسلوب المباشر:

يترك الراوي في سياق سرده بصوته الكلام للشخصية أو لصوتها. وفيه يدخل الراوي بالتقديم لكلام الشخصية أو توجيهه فقط، وهو أسلوب كثير جداً في القصص والروايات مثل، قالت فلانة، قال محمود في هدوء، ضحك عبد الله في سخرية.

فالراوي في هذا الأسلوب يقدم كلام الشخصيات فقط، ثم بعد ذلك تقول أو تفكر [3] .

ونطق الشخصية هنا هو كلامها الوحشي أو العامي، أو الشفهي الخاص، أي المميز المختلف عن سياق القول السردي الذي يصوغه الراوي. يضع الراوي هذا الكلام عادة بين مزدوجين، كما أن لهذا الكلام مؤشرات هي الحوار، واستعمال ضمير المتكلم (الأنا)، واستعمال صيغة الفعل المضارع[4] .

الأسلوب غير المباشر:

في هذا الأسلوب يختلط كلام الراوي بكلام الشخصيات، وإن كانت الضمائر ما تزال راجعة للراوي، وفيه يفترق كلام الراوي عن كلام الشخصية، فالراوي يقدم لكلامها كما في الأسلوب

---

[1] ينظر، سمير مرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص 99-100.

[2] ينظر، الرويلي والبازعي: دليل الناقد الأدبي، ص 105.

[3] ينظر، عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، درا النشر للجامعات، ط2، مصر، 1996م، ص 54.

[4] يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، ص106.

المباشر، لكنه يزيد على ذلك أنه لا يتيح لها إعادة الضمائر عليها [1]. ويبقى الكلام بصوت الراوي لكنه ينقله محولاً أسلوب الصياغة من المباشرة إلى اللا مباشرة [2].

الأسلوب الحر غير المباشر:

وهو أسلوب يتدخل فيه الراوي في عمق الشخصيات، فلا يعرف أهو كلامها أم كلام الراوي؛ لأن الخطاب خطابه والضمائر تعود عليه لكن اللغة لغتها. فيبدو الكلام ملتبساً، فهو بين أن يكون منقولاً (بصوت الراوي) وبين أن يكون منطوقاً (بصوت الشخصية مباشرة) [3] .

والالتباس هنا يكسب الكلام طابع الشفوية ويسمه بحرارته، كما يحفظ له عفويته وبساطته، ولا يتولد الالتباس فقط من حذف الراوي للمزدوجين اللذين يوضع بينهما كلام الشخصية بل أيضاً من الصيغة الأسلوبية للتعبير. ولعل هذا الأسلوب هو الأكثر اعتماداً في السرد الروائي الحديث[4].

هذا وقد حاول الدارس قدر الإمكان الفصل بين الأنماط والأنواع والأشكال والأساليب السردية في حين لاحظ المزج بين هذه التقسيمات عند معظم النقاد والباحثين.

---

[1] ينظر، يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، ص106- 107.

[2] ينظر، السابق، ص 106.

[3] ينظر، عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، ص 55.

[4] ينظر، يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، ص 107 – 108.

الفصل الأول

الراوي والسرد

لقد حظي " الراوي " باهتمام بالغ بين النقاد والروائيين على السواء، باعتباره تقنية سردية تقدم من خلالها المادة الحكائية؛ نظراً لأهميته في الخطاب الروائي، إذ بطبيعته وموقعه تتحدد طبيعة النص السردي والشكل الروائي. وسعى معظم المبدعين لإخفاء صورهم أو شخصياتهم ووضع سارد يسرد الأحداث وفق رؤية معينة، وقبل أن يتحدث الدارس عن مفهوم الراوي،السارد، يجب الإشارة إلى تعدد المسميات لدى دراسة شخصية الراوي، ومنها: الروائي، والمبدع، والمؤلف الضمني، والمبئر.

ورغم أن هذه المصطلحات ترمي إلى صانع الخطاب الروائي، أو الشخص الحقيقي الذي أنتج نسجه وأبدعه بشكل موضوعي لا لبس فيه، إلا أن الباحث يتبنى مصطلح الراوي، لأنه أقرب إلى الدقة وأبعد عن التعقيد.

ولعل من المهم أن نشير هنا إلى أن الدراسات النقدية الحديثة ميزت بين الكاتب والراوي، في حين لم يلتفت قديماً للتمييز بينهما، فقد نُظر إليهما على أنهما شخص واحد، من منطلق أن كل ما يكتبه الكاتب يعد تعبيراً عن ذاته. لكن مع تطور الكتابة الروائية، وما رافقها من حركة نقدية، أصبح هناك ميل لجعل الكاتب خارج نصه، والتركيز على دراسة النص من الداخل.

فالكاتب حين يكتب يستخدم تقنية السارد، الراوي، ليكشف بها عالم قصه – أي أن السارد هو ذلك الشخص الذي يحكي لنا الحكاء – وهو مجموعة من الشروط الأدائية التي تُمكن من يروي بأن يظهر كما لو سمع ورأى ما يروي، وكما لو أنه على علاقة فعلية بما يروي، ومع السارد تقدم المسافة اللازمة لاستقلالية العمل، ولاستقلالية شخوصه، تلك المسافة تعادل قدرة الكاتب على إبداع شخصيات حية قادرة على النطق بصوتها لا بصوته [1] .

ومفهوم السارد ينطلق من كونه شخصية تخييلية أو كائناً ورقياً حسب " رولان بارت " [2]، ولهذا فهو يختلف عن المؤلف الحقيقي للعمل الأدبي، فهو شخصية واقعية والسارد تقنية يستخدمها

---

[1] ينظر، يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، ص96.

[2] رولان بارت: «التحليل البنيوي للسرد»، ترجمة حسن بحراوي، بشير القمري، عبدالحميد عقار، آفاق، عدد : 8-9، 1988، ص 21.

المؤلف ليقدم بها عالماً تخييلياً، فهو حسبما يرى بعض الباحثين قناع يتبناه ليعبر به عن رؤية خاصة.

يختلف الراوي تمام الاختلاف عن المؤلف فهو مجرد وظيفة سردية تعرض بواسطتها الحكاية، يختبئ المؤلف خلفها فيسقط عن نفسه المسؤولية، لتنتقل إلى موقع اللامسئولية ويتحملها هذا الكائن الورقي. وعلى كل حال فإنّ الروائي هو القاص الذي يشكل هذا العالم التخيُّلي ولا يظهر إنما يستتر خلف الكلمات، والراوي هو المرسل الذي يقوم بنقل الرواية على لسان شخصياته. والراوي في أبسط تعريفاته :" هو الذات الفاعلة لهذا التلفظ " [1] ، والراوي هو مانح السرد فهو الذي يرسله إلى الطرف الآخر، سواء تجلى هذا الأمر نصياً أم لا، إنه ذلك الصوت الذي قد يغدو خفياً أحياناً، والذي " يأخذ على عاتقه سرد الحوادث ووصف الأماكن وتقديم الشخصيات ونقل كلامها والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها " [2].

فلا يشترط أن يكون الراوي اسماً معيناً، فقد " يكتفي بأن يتقنع بصوت أو يستعين بضمير ما يصوغ بوساطته المروي " [3] ، ومن ثم فإنه يمثل " الواسطة بين مادة القص والمتلقي، وله حضور فاعل، لأنه يقوم بصياغة تلك المادة، فهو الذي يتولى مهمة الترتيب والتصنيف والتنفيذ داخل النص الروائي " [4].

وكون الروائي تربطه علاقة وطيدة بتقنيات السرد الأخرى؛ فشخصيته مميزة تؤهله وظيفته الفنية– بواسطة اللغة – من نسج عالم روائي، يتوسل خلاله " تقنيات أسلوبية تخفيه خلف وظيفة الراوي، فلا يظهر بأنه هو الذي يقول، يتراجع الكاتب ويتقدم الراوي " [5].

---

[1] سعيد الوكيل: تحليل النص السردي معارج ابن عربي نموذجاً، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر(د.ط)، 1998م، ص 62.

[2] سيزا قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م، (د.ط)، ص 158.

[3] عبد الله إبراهيم: السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات، ط2، 2000م، ص 11.

[4] السابق: ص19.

[5] يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، ص92.

وهو إذ يقوم بعمله الإبداعي يدرك أنه " لابد من أن يترك لخياله أن يلعب دوراً هاماً في رسم الشخصيات " [1] ، ومن خلال تصوره للواقع المعيش، قد يتبنى شخصية أو فكرة ما، يمارس خلالها " عمله ووظيفته الكتابية أو الإبداعية، قد يكون هذا التصور للأشياء أو هذه الرؤية للعالم محددي السمات والمعالم، وقد يكونان غير واضحين بالقدر الكافي عند الكاتب أو المبدع " [2] .

وتُخلق شخصيةُ الراوي بوصفها أبرز هذه الشخصيات، يبدعها خيال الروائي، بعيداً عن كونها مجرد أداة في يده أو صوتاً عادياً " مجرداً ينهض بالسرد فقط، وهو ليس مطلقاً في الهواء، إنما هو شكل وراءه مداليل، وهو بصفته شكلاً مرتبطاً بكاتب يحمل هموماً معينة يعيش في بيئة ثقافية وحضارية يتأثر بها ويحاول من خلال فعل الكتابة أن يكون له فيها أثر " [3].

وهذا يتضح في تعريف الناقدة " يمنى العيد " للراوي، حيث تقول: "هو مجموعة الشروط الأدائية التي تمكن من يروي بأن يروي كما لو أنه فعلاً سمع ورأى أو عرف ما يروي، أي كما لو أنه حقاً على علاقة فعلية (صادقة) بما يروي، الراوي هو بهذا المعنى شخصية ظل فني للكاتب والكاتب الذي يخلقها إذ يخلق أدوات سرده، أو يمتلك تقنيات السرد ويمارسها معيداً إنتاجها ومبدعاً لها"[4] .

ويحرص الروائي على إقامة مسافة فنية بينه وبين الراوي، السارد، أو ما يطلق عليه اللعبة الفنية بحيث تجعل من " هيمنة الراوي كعنصر ليست سوى وظيفته (لعبة الفني) ضد هيمنة موقعه ككاتب. أليست علاقة الراوي بما يروي ومناهضته هيمنة موقع الكاتب الأيديولوجي عليه، هي ما جعلت العمل الفني يخون أحياناً كاتبه " [5].

---

[1] محمد نجم: فن القصة، دار صادر، بيروت، ط1، 1955م، ص 76.

[2] سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، رؤية للطباعة، ط1، القاهرة، 2006م، ص 166.

[3] محمد عمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، دار محمد علي الحامي، ط1، صفاقس، تونس، 2001م، ص15.

[4] يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، ص 96.

[5] المرجع السابق، ص 118.

إذن فالراوي هو موقع أو وظيفة أو سلطة يصنعها الكاتب في صورة إنسان أو صورة أي شخص آخر له وعي إنساني، بمعنى أنه ذات لها مقوماتها الشخصية المؤثرة على طريقة الإدراك وعلى طريقة العرض وهو بهذا يمثل الوسيط الفعال بين المؤلف والشخصيات، والقارئ والنص، وبين العالم الفني المسجل في النص والصورة الخيالية للعالم نفسه عند تشكلها من جديد في ذهن القارئ للنص.

وظائف الراوي:

إن الراوي واحد من شخوص الرواية، لكنه ينتمي إلى عالم مغاير عن العالم الذي تتحرك فيه الشخصيات، ويقوم بوظائف تختلف عن وظيفتها، بينما تقوم الشخصيات بصياغة الأفعال والأقوال والأفكار التي تدير دفة العالم الخيالي المصور، وتدفعه نحو الصراع، فإن دور الراوي يتجاوز ذلك إلى عرض هذا العالم من زاوية معينة [1].

لقد حدد بعض النقاد والباحثين[2] ومنهم " جاب لينتفلت " في إطار حديثهم عن الراوي، عدداً من الوظائف التي يقوم بها الراوي، والتي تظهر في النص وتختفي باختفائه، وهي نفسها علامات تدل على وجوده إن كان ظاهراً وعلى اختفائه إن كان مستتراً. وأوضح هؤلاء النقاد جملة من الوظائف الأساسية للراوي، والوظائف الاختيارية ، وأهم ما ينبغي الإشارة إليه هو أن أهم وظيفة من وظائف الراوي في جميع الأعمال الأدبية هي وظيفة السرد نفسها، والتي لولاها لما وجد العمل السردي، فهو أهم أسباب وجود الحكاية، وقد حدد " لينتفلت " وظائف الراوي الأساسية فيما يلي[3]:

- الاضطلاع بالفعل السردي ومباشرة وظيفة التصوير.
- المراقبة، وهي تتكافأ مع الوظيفة التصويرية، حيث يقوم السارد بتأطير خطاب الشخصية، فالشخصية تعبر عن موقفها الذاتي إزاء الأحداث المسرودة، كما تنهض بوظيفة التأويل.

---

[1] ينظر، عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، ص18.

[2] من أمثال: جينيت، وبويون.

[3] ينظر، جاب لينتفلت: مقتضيات النص السردي الأدبي، ضمن كتاب طرائق السرد الأدبي، ص95.

و تعرّض " جيرار جينيت" لوظائف الراوي الأساسية من وجهة نظر الراوي، فيما يقابل وظائف الراوي عند " جاب لينتفلت ":

- للسارد وظيفة العرض بالنسبة لأحداث الحكاية، فهو المحرك الملتزم إزاء القارئ أما الشخصية التي تساهم عملياً في الأحداث فتقوم بوظيفة العمل.
- وظيفة المراقبة، وهي لا تنفصل عن وظيفة العرض، ووظيفة الفعل (العرض) تؤدى بالنسبة للشخصية إلى وظيفة تأويلية، إنها تتبنى موقفاً شخصياً اتجاه عناصر الحكاية تقيمها وتؤولها [1] .

أما الوظائف الثانوية للسارد في نظر " لينتفلت " فتنحصر في إمكانية تبادل المواقع فتصبح وظائف السارد الإلزامية وظائف اختيارية للشخصية، بينما تصبح وظائف الشخصية الإلزامية وظائف اختيارية للسارد، وأن الطريقة تمكن السارد أن يتماهى مع إحدى الشخصيات، وأن ينهض بوظيفتي التصوير والمراقبة [2] .

وتتحدد وظائف الراوي كما رآها جينت انطلاقاً من وظائف اللغة التي حددها ياكبسون [3].

أما وظائف الراوي الثانوية فقد رآها (جينت) في ست وظائف هي: الوظيفة السردية، والوظيفة الأيديولوجية، ووظيفة التوجيه، ووظيفة التواصل، ووظيفة الشهادة، والوظيفة الإنجازية للسرد.

وفيما يلي يلقي الدارس ضوءاً حول وظائف الراوي في روايات الهودلي:

أولاً: الوظيفة السردية:

يرى "جيرار جينت " [4] أنه من الغريب أن يسند إلى أي سارد دور آخر غير السرد بمعناه الحصري، فهي وظيفة بديهية كانت أولى الأسباب في تواجده داخل النص السردي . فهي إذن تعدُّ

---

[1] جيرار جينيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة نظر التبئير، ترجمة: ناجي مصطفى، دار الحوار، ط1، 1989، الدار البيضاء، ص 100.

[2] جاب لينتفلت: مقتضيات النص السرد ي الأدبي، ص 95.

[3] ينظر، جيرار جينت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلى، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997م، ص 264.

[4] ينظر، جيرار جينت: خطاب الحكاية، ص 264.

أبرز وظيفة للراوي، فحيثما وجد الحكي دل ذلك على وجود حاكٍ يقوم بعملية توصيل الحكاية من مخاطب يحاول التأثير في مخاطب عن طريق السرد [1].

في رواية (ليل غزة الفسفوري) [2] يخبر الراوي في الصفحة الأولى عن المكان الذي تدور فيه الأحداث، هذا المكان الذي تُقطَع فيه الكهرباء لأيام وساعات طويلة، ما يلبث أن يخبر عن شخصيته الرئيسية في الرواية وأين تقطن، وهي شخصية علاء هذا الطالب الجامعي الذي يدرس في كلية الطب في مصر ويعيش في إمبراطورية الشر في غزة.

ويخبر الراوي في (أمهات في مدافن الأحياء) [3] سهام عبد الغني عن هواجسها من السجن مرة أخرى، خاصة أن اعتقالاتها كانت تتم في الشتاء، بعد أن قضت عشر سنوات في السجن أفرج عنها في منتصفها بصفقة أسرى بعد أن ختمت أسرها بالإضراب المفتوح الذي دام مدة أربعين يوماً، ثم تنقل القارئ إلى وصف مشهد اعتقالها مرة أخرى من منزلها في ساعة متأخرة من الليل، حيث تفاجأت بطرق عنيف لباب شقتها.

أما في رواية (ستائر العتمة) [4] فيبدأ الكاتب من لحظة الصفر التي تم فيها تنفيذ العملية وإلقاء القبض عليه وعلى مجموعته، ثم جولات التحقيق في المسكوبية وصنوف التعذيب النفسي.

ثانياً: الوظيفة التنسيقية:

نرى الراوي أحياناً يأخذ على عاتقة التنظيم الداخلي للخطاب القصصي أول العمل السردي الذي يجب أن يتمتع بالتنسيق من أجل ترتيب ما يريد النص قوله بغض النظر عن أخلاقية النص.

فللراوي الحرية المطلقة في إجراء بعض التعديلات التي يجدها مناسبة على الكلام أو الأحداث، فيقوم مثلاً بعملية تقديم وتأخير لأحداث أو ربطها بغيرها أو التأليف بينها، فنجد بذلك أن الترتيب

---

[1] عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، ص59.

[2] وليد الهودلي: ليل غزة الفسفوري: دار البشير للنشر والتوزيع، رام الله، فلسطين، ط2، 2012م، ص5.

[3] وليد الهودلي: أمهات في مدافن الأحياء، إصدارات أبو جهاد لشؤون الحركة الأسيرة في جامعة القدس، ط1، 2010م، ص 7.

[4] وليد الهودلي: ستائر العتمة وليد الهودلي: ستائر العتمة، الجزء الأول، المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي، ط3، 2003م، ص7.

الزماني للسرد غير زمان الأحداث، وهنا يكشف عن اليد الخفية للراوي[1] . فهو لا ينقل بالضرورة جميع التفاصيل الدقيقة التي وقعت ولا يصف جميع الأشياء الواقعة في المكان الذي وقعت فيه [2]. وعلى هذا فإن هذه الوظيفة وظيفة أساسية يقوم بها السارد ليقدم ما يريد قوله بصورة منظمة ومنسقة.

ومن الممكن أن ينص الراوي نفسه على هذه الوظيفة، كما ورد ذلك في رواية (الشعاع القادم من الجنوب)، يقول الراوي:" كان السؤال الأول عن العملية العسكرية التي وقع فيها الأسير، السؤال الأساسي الذي يسأل عنه كل أسير، خاصة أسرى حزب الله..، ... لننظر ماذا حدث مع إسماعيل ونترك له الحديث، ألقيت له سمعي بعد أن أحاطته مجموعة من المعتقلين في سجن رام الله سنة 91 وطلبت منه أن يحدثنا عن معركته مع قوات الاحتلال في الجنوب اللبناني " [3].

ولا تقف وظيفة الراوي التنسيقية عند هذا الحد بل إن الراوي يتدخل في الحوار بجمل سردية ينثرها بين ثنايا الحوار في محاولة منه لتنظيم الحوار، ومن ذلك ما ورد في (رواية ليل غزة الفسفوري) عندما تحاور علاء مع مجموعة من أهل الليموني حول قدرة المقاومة على الردع والصمود في وجه القوة الصهيونية، فعندما اشتد الحوار بين من يؤمنون بالمفاوضات لإنهاء الحرب وبين من هم مع المقاومة فتدخل الراوي قائلاً:" كان لابد من فك هذا الاشتباك، قبل أن يستأذن صاحبنا علاء ويعود أدراجه. ناشدهم برقة ولطف " [4] .

ويقوم الراوي أيضاً بالحذف لبعض الأشياء والاستطراد في موضوع معين فيفعل ما يراه مناسباً.

ثالثاً: وظيفة الشرح والتفسير:

تختص هذه الوظيفة بعدم الاكتفاء بنقل الأحداث وتصويرها بل تتعداها بالتعليق عليها وبيان عللها، والراوي يتجاوز تقديم الحكاية إلى البحث عن أصلها وأسبابها ومسبباتها [5]. ويطلق

---

[1] ينظر، عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي: ص 62.

[2] ينظر، السابق: ص 62.

[3] الشعاع القادم من الجنوب: ص 11.

[4] ليل غزة الفسفوري: ص 37.

[5] عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، ص 62.

على هذه الوظيفة أيضاً الوظيفة التفسيرية والتقييمية أو الوظيفة التعليقية، فالوظيفة التفسيرية يؤدي السارد فيها شرح الأحداث موضحاً أسبابها، أما التقييمية فيقوم السارد بالتعليق على بعض الأحداث من وجهه نظره، ومن موقفه الأيديولوجي أو وصفه لإحدى الشخصيات بطريقة ساخرة تعبر عن التهكم والاحتقار.

وهذا يتضح كثيراً في روايات الهودلي، حيث كان يعلق بعد حديث الشخصية بكلام طويل يجسد الموقف الذي يدافع عنه، وأحياناً يقوم بتوضيح معنى كلمة بوضعها بين قوسين، كما ورد في رواية (أمهات في مدافن الأحياء) يقول الراوي:" هكذا هو ديننا، المرأة شاركت منذ اللحظة الأولى للدعوة حيث خديجة – رضي الله عنها – ، ودورها المميز في مؤازرة رسول الله، ثم ما كان منها نشر الدعوة وهي سرية، وأخذ كوتتها (نصيبها) في بيعة العقبة الأولى والثانية " [1].

ويمكن تفسير هذا المثال على أساس أن السرد يجعل لذاته مرجعاً دينياً يتمثل في النموذج التاريخي أيام الرسول – صلى الله عليه وسلم –، وربما يعلق فهمه إلى الماضي فيربط الحاضر بالماضي في جدلية دينية معلومة عند الكثير من القراء.

وفي موقف آخر يفسر الراوي عدم سماع أصوات في النهار على العكس وأن الجلبة تحدث ليلاً في الزنازين، يقول:" أفقت من نومي فلم أسمع أصواتاً تداهم زنزانتي.. أدركت أن نهاراً جديداً قد دخل ضيافتي.. غابت أصواتهن لأنهن ينمن نهاراً ويستيقظن ليلاً.. جبّلة نكدة تخالف الفطرة البشرية ومنطق تبادل الليل والنهار الذي تسير عليه كل الخلائق " [2].

أما الوظيفة التعليقة فتتمثل بتعطيل السرد هنيهة تمكّن السارد من الانتباه إلى بعض القضايا الجانبية، كأن يتحدث عن قصة جانبية، ثم يوقف سرده لأحداث القصة الرئيسية، ويستطرد الحديث عن القصة الجانبية، ويمكن أن تسمى هذه الوظيفة الاستطرادية من ناحية الشكل.

---

[1] أمهات في مدافن الأحياء: ص 67.

[2] السابق: ص47.

رابعاً: الوظيفة الإبلاغية:

وتتجلى في إبلاغ رسالة للقارئ، سواء كانت تلك الرسالة الحكاية نفسها، أم ذات مغزى أخلاقي أو إنساني[1].

ولعل رواية (أمهات في مدافن الأحياء) توصل رسالة عظيمة عن صمود المرأة الفلسطينية وجهادها إلى جانب الرجل، وتحملها للمشاق والمتاعب النفسية خاصة إذا كانت أُمَّاً وسلبت من بين أحضان فلذات كبدها. يقول الراوي:" تقدمت مجندتان – وهذه علامة أن الاعتقال لامرأة – طلبتا هويتي ثم ودّعت زوجي وعائشة.. أردت أن أحتويها بين جنبات قلبي ثم أطير بها هاربة من خفافيش الليل.. دمعت عيناي رغم محاولتي عدم إظهار ضعفي ولكنها الأمومة.. لأول مرة أشعر بأنهم ينقضون على أمومتي.. يفترسون ابنتي الوحيدة مني"[2]. والكثير مما يوضح هذه الرسالة الإبلاغية يتناثر في جنبات الرواية.

خامساً: الوظيفة الانتباهية:

وهي تتمثل في اختيار وجود اتصال بين السارد والمتلقي (القارئ)، وتبرز في المقاطع التي يتواجد فيها القارئ على نطاق النص حين يخاطبه السارد[3].

وتبرز هذه الوظيفة خاصة في المقاطع التي يوجد فيها القارئ على نطاق النص حيث يخاطبه الراوي بصفة مباشرة، وذلك بعد انتقال الراوي من ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب، أي التحول من الوظيفة السردية الأساسية للراوي إلى الوظيفة التنبيهية، ويمكن إيراد نماذج توضح هذه الوظيفة من روايات الهودلي، يقول:" من السجن إلى المحكمة في هذا الصندوق الحديدي السريع ساعة ونصف تقطع فيها أجمل المناطق الفلسطينية دون أن ترى منها شيئاً.. لك أن تتخيل الأرض الخصبة المباركة.. تتجلى فيها بركات السماء.. الخضار اليانع والجنات المعروشات وغير المعروشات.. تمد بصرك لترى حقول القطن دون أن ترى نهايته.. يكسو الأرض حلة خضراء، ثم

---

(1) ينظر، سمير مرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص180.

(2) أمهات في مدافن الأحياء: ص2.

(3) ينظر، سمير مرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة: ص109.

يتحول البياض كأنه موسم ثلج يطول بقاؤه.. ثم تعطي لأنفك أن يروي ظمأه من أريج البرتقال وزهره الذي يمنح العطر بسخاء قل نظيره، ثم تراه بعد ذلك يعطر رحيقه المختوم بكل الأنواع وبما لذَّ وطاب، هذه فلسطين التي جثم الظلام الحالك على صدرها " [1] .

إن إدخال الراوي عبارة (لك أن تتخيل) نّبه القارئ إلى أن خيرات الوطن المحتل كثيرة، وأنها جميلة وأرض البركة والسمن والعسل. وقد كانت الحركة مفتتحاً للمرور بالوصف للأرض ومن عليها من الأشياء، خصوصاً الوصف الدقيق للمزروعات الخضراء وحقول القطن، وبيارات البرتقال بأزهاره العبقة ورحيقه المختوم على حد قول الراوي الشخصية. إن الجمل الوصفية في هذا المقطع تسهم بدرجة عالية لبلوغ الوصف إلى مراميه وغاياته من إثارة الخيال حول الوطن الجميل. وهذه الجمل في الغالب تبدأ بأفعال المضارعة مثل:(تقطع، تتخيل، تمدّ، يكسو، يتحول، تعطي، يمنح)، بالإضافة إلى حشد من الأسماء التي تلبي الأوصاف وتجلوها وتعمق الشعور بالانتماء إلى الأرض، ومثال هذه الأسماء: المناطق، الأرض، الخصبة، المباركة، السماء، الخضار، اليانع، الجنات، المعروشات، حقول القطن، الأرض، حلة خضراء، البياض، موسم، ثلج، أريج، البرتقال، العطر، ... إلخ .

هذه الوظيفة تجلت بوضوح في رواية (الشعاع القادم من الجنوب) حينما تحدث الراوي عن رجل من رجال المقاومة اللبنانية، حيث كان الراوي يتحدث بضمير الأنا المتكلم ثم ما لبث أن انتقل إلى ضمير المخاطب ليجذب القارئ نحو ما يرويه ويشد انتباهه يقول:" في سجن عسقلان وجدت سر النصر.. وبالتحديد في غرفة رقم 7 حيث يقطن رجال حزب الله.. تنطلق من ساحة السجن المحاطة بأقسامه الشاهقة.. تنعطف من زاوية الساحة الشمالية في سرداب مدرج نحو الطابق الثاني حيث قسم (ب)،... وبعد أن تنتهي من ارتقاء درجات السلم تلتقط أنفاسك وتتابع عبر ممر القسم الطويل... " [2] .

فالراوي بانتقاله من ضمير الأنا المتكلم إلى ضمير المخاطب أنت يشد انتباه القارئ ويدعوه إلى الاستمرار في التلقي، وكأنما القارئ هو من يقوم بهذا الفعل فلا يشعر بالملل بل يبقى في

---

[1] أمهات في مدافن الأحياء: ص 87.

[2] الشعاع القادم من الجنوب: ص 7.

حميمية الفعل التي تسوقه إلى الاستمرار لمعرفة الأحداث الآتية من خلال الأفعال:(تنطبق، تنعطف، تلتقط، تتابع) وهكذا.

وفي رواية (أمهات في مدافن الأحياء) يلفت الراوي انتباه القارئ إلى عمق الزنازين الانفرادية ليس فقط للمعتقلات الفلسطينيات بل إلى معتقلات من نوع آخر ليس لهن في الجهاد أو الدفاع عن الأرض، بل معتقلات يهوديات متهمات بالجريمة والمخدرات وأفعال شاذة يقول الراوي:" بعد الظهر سيطر عليّ نوم طويل لم أفق منه إلا على أصوات قردة من حولي.. أفاقت شياطين الليل.. مع نهاية النهار تستيقظ المعزولات الجنائيات في الزنازين المجاورة.. يهوديات متهمات بالجريمة والمخدرات.. هل لك أن تتصور شاذات المجتمع الشاذ.. الصراخ والكلمات التي تؤذي الأذن بجراح عسيرة " [1].

فقد لفتت الراوية انتباه القارئ بعبارتها (هل لك أن تتصور) ليعرف هؤلاء الشاذات وما يقمن بفعله ويتلفظن به من ألفاظ بذيئة وصراخ مزعج يدل على شذوذ السلوك والبيئة المحيطة بهنّ.

سادساً: الوظيفة الأيديولوجية:

وهي وظيفة تتعلق بالخطاب التنويري أو الأخلاقي أو المذهبي، الذي يحمله الراوي في عباراته ، وفي طريقة سرده للأحداث [2] . وفيه تظهر تدخلات الراوي المباشرة أو غير المباشرة في القصة، وتستطيع أن تتخذ الشكل الأكثر تعليمية للتعليق المسموح به على العمل [3].

ويمكن تقديم مثال يدل على ما ورد سابقاً، حيث جاء على لسان إحدى الشخصيات وهي سهام عبد الغني في رواية (أمهات في مدافن الأحياء):" ما عليكِ إلا أن تبتعدي عن العمل التنظيمي... لا تمسي بأمنهم فإنهم لا يمسون بك... هل هذه القاعدة صحيحة؟! أين دوري في الحياة؟! الرسالة التي أحمل؟! تستطيعين تجسيد أحسن دور من خلال العمل الاجتماعي... إذن

---

[1] أمهات في مدافن الأحياء: ص 47.

[2] عبد الرحيم الكردي : الراوي والنص القصصي، ص 65.

[3] ينظر، جيرار جينت: خطاب الحكاية، ص 265.

هو تراجع عن بيعة الجهاد إلى بيعة النساء... ألست امرأة؟! وتنتمين أيضاً إلى مجتمع يقزم من دور المرأة ويهمش كيانها في البيت ومطبخه... أليس كذلك ؟! " [1].

هذا المقطع يلفت نظر القارئ إلى دور المرأة في المجتمع الفلسطيني، الذي لا يقتصر فقط على البيت وتربية الأولاد، بل إلى الجهاد، وهذا لا يهتم به كثير من الناس ويقلل من شأنها وقدرتها على الجهاد والمقاومة.

سابعاً: الوظيفة التأثيرية:

تتمثل هذه الوظيفة في إدماج القارئ في عالم الحكاية، ومحاوله إقناعه أو تحسيسه [2]. وتبدو الرواية في رؤية الهودلي أحداثاً واقعية أو شبه واقعية، عاشها أو صنعها أو شارك فيها شخص أو أشخاص، ونقلها راوٍ عن طريق أشخاص حدثت معهم هذه الأحداث، إذ تروي معاناة الأسرى وما يكتنفهم من آلام وأحزان وتجرع للعلقم في ظل هذه الزنازين الوحشية التي لا تراعي القيم الإنسانية، فلا رحمة للأسير لا في صيف ولا شتاء، أو برودة ورطوبة وحشرات وجرذان والكثير مما تخبرنا به الرواية.

ولعل أكثر ما يؤثر في القارئ علاقة الأمومة، كيف يفرق السجن بين أم وطفلتها، وما تعانيه من مآسٍ بفعل هذا الحرمان، وهذا ما ورد على لسان الراوي، تقول:" آه يا عائشة لولاك ما خضت هذا الإضراب.. هم لا يدركون معنى العلاقة بين أم وطفلتها.. وأنى لهم ذلك وقلوبهم قلوب ذئاب.. عندما رأى رسول الله – صلى الله عليه وسلم – طيراً تحوم حول عشها وقد سلبت من فراخها، غضب رسول الله وقال:" من فجع هذه بفراخها ؟! " [3].

إذا كان رسولنا الكريم قد منع هذا الفعل لطير فما بالك بإنسان ؟!

وتصوّرُ رواية (ليل غزة الفسفوري) في ثناياها الكثير من قصص عن جرائم مارسها المحتل في عدوانه على غزة عام 2008م والتي كان يرسلها علاء برسائل عبر البريد الالكتروني

---

[1] أمهات في مدافن الأحياء: ص 1.

[2] سمير مرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص 10.

[3] أمهات في مدافن الأحياء: ص 49.

إلى مخطوبته وإلى صديقه جون (بيبي) ويصف فيها أعظم ما رآه من جرائم حرب خلال يوم عمله مسعفاً.

ومنه ما ذكره الراوي في قصة الأطفال فاطمة وعمر وعائشة وقصف طائرات الاحتلال للعربة التي يقودانها (عربة حمار) وعليها مواد التموين يتم توصيلها للناس إلى منازلهم مقابل بعض النقود، يقول الراوي:" أفرغتا حمولتيهما من الدقيق ومواد التموين التي توزعها وكالة اللاجئين، تقاضتا ما فيه النصيب من الأجر، ثم عادتا أدراجهما للبحث عن رزقهما ثانية عند مركز تموين الوكالة.. هما فاطمة وعائشة وعمر، ... أعطونا العنوان وانطلقت مع طاقم الإسعاف لا تلوي على شيء، الإبلاغ عن قصف عربة تقل طفلين، السماء فوقنا تضج برعد الطائرات النفاثة والمروحية والاستطلاع، كل أدوات القتال الجوي تئز أزيزاً يزلزل الأرواح " [1].

ثامناً: الوظيفة الاستشهادية:

وهي وظيفة فرعية ولا تعد شرطاً من شروط العملية السردية، ولكنها لا تكاد تخلو منها، وتظهر هذه الوظيفة حين يقوم السارد بمحاولة إثبات مصدره الذي استمد منه معلوماته أو درجة دقة ذكرياته[2].

ومما جاء في رواية أمهات في مدافن الأحياء على لسان الراوي سهام عبد الغني:" كم أكره هذا المثل (لاحق العيار لباب الدار) كم مرة طلب منا أن نلحقه حتى نكتشف أنه (أفاك أثيم عتل بعد ذلك زنيم) وليس مجرد كذاب.. إنه سير خلف الضبع – كما في القصة التراثية الفلسطينية حتى باب الغار المنخفض فيضرب حياً هنا فيسيل الدم فنصحو على حالنا لنكتشف حجم الكارثة.. لن أدعهم يسخرون منا هذه المرة"[3].

---

[1] ليل غزة الفسفوري: 17.

[2] ينظر، سمير مرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص 105.

[3] أمهات في مدافن الأحياء: ص 91.

وقد ورد هذا المثل (لاحق العيار لباب الدار) في رواية ستائر العتمة الجزء الأول، يقول:" لقد انتهت القصة يا عامر. لم يتبق لديك أية حجة لإخفاء أي شيء عنا. لقد سرنا معك إلى نهاية الطريق(لاحق العيار لباب الدار) احمد ربك على هذه المعاملة التي لم يحظ أحد بمثلها غيرك"[1].

ويقوم الراوي بإحالة السرد إلى نصٍ لأمير المؤمنين عمر بن الخطاب – رضي الله عنه – وتاريخه المشرق رمز العدالة والضمير الإنساني:" لا يحل لامرئ أن يذل نفسه قالوا وكيف يذل المرء نفسه؟! قال: أن يكلف نفسه فوق ما تطيق " [2] . هذا الخطاب ذو مرجعية دينية تنتمي للفاروق عمر بن الخطاب – رضي الله عنه – والفاروق له مكانة لدى الرسول الكريم – صلى الله عليه وسلم – ، فقد أخرج الترمذي عن ابن عمر " أن النبي – صلى الله عليه وسلم – قال: اللهم أعز الإسلام بأحب هذين الرجلين: بعمر بن الخطاب، أو بأبي جهل بن هشام، وقد تحققت الدعوة كما هو معلوم " [3]

تاسعاً: الوظيفة التوثيقية:

ترتبط هذه الوظيفة بالراوي، الذي تقع عليه مهمة جعل القارئ أكثر ثقة في صدق ما يروي له، لأن القارئ إذا لم يشعر بهذا الصدق فإنه لن يقبل على الرواية.

وتختلف أساليب التوثيق حسب العصور والأذواق، فظهور الراوي أحياناً يقدم مصدراً مقنعاً موثوقاً به للمعرفة، عن طريق ضبط الأسانيد أو إثبات شهادات الشهود، إن كان الراوي واحداً ممن شهدوا الأحداث المروية، وكأن يجعل مثلاً راوي إحدى رواياته أسيراً وقع في أيدي مجموعة، ثم يكشف لنا النقاب عن مجموعة من الوثائق.

و روايات الهودلي في الغالب الأعم توثق ما يدور في السجون الإسرائيلية وفي الزنازين الانفرادية ومعارك التحقيق، وما يدور فيها من أساليب للتعذيب النفسي والجسدي كما في رواية

---

[1] ستائر العتمة: ج 1/ ص 65 .

[2] أمهات في مدافن الأحياء: ص 66.

[3] ينظر: جلال الدين السيوطي، تاريخ الخلفاء، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مكتبة الشرق الجديد، بغداد، ومطبعة السعادة بمصر، ط1، 1992م، ص 109 – 110.

(ستائر العتمة). وتمتلئ رواية (الشعاع القادم من الجنوب) بالمؤشرات التاريخية والتي أفرد لها الهودلي عناوينَ منها " رون أراد " ويتحدث فيها عن أسر الطيار الإسرائيلي، و " أوسلو في عسقلان " ، كما تعددت المؤشرات التاريخية للانتفاضة الفلسطينية في مواضع مختلفة من حديث الأسرى، والحديث عن التنسيق الأمني وبدايته في الضفة الغربية وتقسم الضفة إلى مناطق(أ ، ب، ج) والحديث عن السلام في ثنايا رواية ستائر العتمة.

وفي رواية أمهات في مدافن الأحياء تطل حادثة الاقتتال الداخلي في غزة، تقول الراوية:" رجعت إلى الغرفة والبنات يسمعن الأخبار.. اقتتال داخلي في غزة على أشده، استشهاد فتى من جنين أمه المفزوعة تلحق الجنازة " [1].

عاشراً: الوظيفة الجمالية:

بالإضافة إلى ما سبق ذكره، يقوم الراوي بوظيفة أخرى أطلق عليها تشوماتشفسكي (التحفيز التأليفي)، ويؤكد أن " قوام هذه الوظيفة يعتمد على تحويل الحياة الفجة إلى صورة فنية، عن طريق رؤية الراوي وصورته"[2]. وهذا ما يلطف من فجاجة الأحداث الواقعية على صفحات الورق، فيتخللها الوصف والتعبير عن الأشياء بكلمات معبرة ودالة ومؤثرة، والقارئ لروايات الهودلي يلحظ ذلك بشكل كبير.

يقول الراوي في رواية (أمهات في مدافن الأحياء) على لسان سهام عبد الغني عند لقائها بطفلها في السجن:" فتحت الباب وجدت نفسي وجهاً لوجه أمام عائشة.. لم أرَ صديقتي ولا أي شيء.. اندفعت نحوها.. حملت طفلها الزاهي ولففتها بين ذراعي، دارت بي الدنيا وأنا أسبح في عالم طفلتي الجميل.. نصر عظيم وفتح من الله جميل.. لقاء الشمس والبحر.. تغرق الشمس ويبقى البحر عائماً تائهاً حالكاً، ليس من نور إلا نور الشمس التي دفعتها في أحشائه " [3]

---

[1] أمهات في مدافن الأحياء: ص 80.

[2] عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، ص 65.

[3] أمهات في مدافن الأحياء: ص 69.

ويمكن إجمال كل هذه الوظائف في وظيفتين هما: الحكي والتأثير، فحيثما وجد راوٍ يحكي حكاية وأمامه مستمع حقيقي أو ضمني، وفي نية الراوي التأثير على المستمع بطريقة ما، كما يقول: (إميل بنفسنت) وُجد الخطاب السردي[1].

وتبقى هذه الوظائف مفتوحة لأن توزيعها ليس جامعاً مانعاً، فيمكن اختصارها أو الإضافة إليها. ولا يفترض وجود هذه الوظائف جميعاً في رواية واحدة، فقد تستغرق وظيفة واحدة مجمل الحدث السردي لحكاية ما، ولكن التنوع دليل حرية الراوي في تأدية وظائف متعددة ترتفع بمستوى النص السردي إلى مستوى النص المفتوح الذي يقبل التأويلات المتعددة.

إن وجود الوظائف في العمل السردي يختلف بدرجات متفاوتة " وليس شرطاً أن تكون كلها موجودة في كل راوٍ، أو في كل قصة، فقد يحتوي راوي قصة من القصص على ثلاث منها، أو أربع، أو أكثر، أو أقل، لكن لا وجود للراوي بدونها، وهي الوحيدة التي تصنعه"[2].

وعلى هذا فإن صيغة الراوي صيغة مفتوحة، ومرتبة إلى مدىً بعيد بإبداع كل قاص، وبتقنيات كل قصة، وبالتطورات التي يضيفها الزمان، فكل وظيفة قد تتبدى بمئات الطرق والأساليب، وقد تمتزج الوظائف فيها كامتزاج الألوان، يصعب تمييز عناصرها الأولية.

أنواع الرواة:

من المعلوم لدى الباحثين في هذا المجال " أن طبيعة الراوي تتأثر بموقع الرؤية لدى الراوي، وهذا يؤدي إلى اختلاف الوظائف التي يؤديها الراوي، وبالمقدار الذي يحدد نموذج الراوي وتضبط موقعه، وتصنع قوامه العقلي والجسدي والوجداني، وتتحكم في طريقة إدراكه للعالم المحيط به، وفي طريقة كلامه وتعبيره عن هذا العالم " [3]. فالراوي إذن ليس نوعاً واحداً وإنما أنواعٌ كثيرة، وكل نوع له علاقاته وخصائصه، وقد أبدع الكُتّاب في استخدام مفهوم الراوي، وارتبط هذا التفنن في

---

[1] إدوارد سابير وآخرون: اللغة والخطاب الأدبي (مختارات مترجمة)، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993م، ص 48.

[2] عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، ص 75.

[3] السابق، ص74–77.

علاقاتهم بما يروون، فجاءت كيفية ما يروون دلالة على رؤيتهم لما يروون، كأن يترك الراوي بضمير (الأنا) مكانه في مفصل من مفاصل الرواية، للراوي (الشاهد) الذي ينقل ما يقع عليه نظره فقط.

وقد واجه الدارس في ثنايا بحثه عن أنواع الرواة، تقسيمات كثيرة ومتعددة، كل حسب وجهة نظره، لكن هذه التقسيمات جميعها تركّز على ظهور الراوي واختفائه كما تركز على الراوي الثقة والراوي غير الموثوق فيه، والراوي العليم المنفتح والمحايد، والراوي المشارك في الأحداث وغير المشارك، والراوي من الداخل ومن الخارج، والراوي بضمير (الأنا) أو ال (نحن)، وضمير الغائب، وضمير المخاطب، والراوي المفرد والمتعدد.

كل التقسيمات تدور في هذا الفلك، وقد تمّ التمييز بين نوعين من الرواة والمراقبين في السرد على حسب علاقة الراوي بما يرويه، وهذان النوعان هما:

1. رواة يتوفر لديهم الوعي بأنهم كتّاب، وهو ما يبدو من إدراكهم لذلك.
2. رواة لا تشعر عند قراءة ما سيسردونه بأنهم يعون دورهم في الكتابة، والتفكير في صنع العمل الأدبي، ومهما كان دور كل منهم كأشخاص فاعلين أو مساعدين أو مجرد ضحايا له، أو لا علاقة لهم به، " فإن الرواة والشخصيات التي تعكس الأحداث وتبدو بضمير الغائب يختلفون كثيراً فيما بينهم، طبقاً لدرجة بعدهم أو قربهم من المؤلف وطبيعة علاقتهم به وطبقاً للمسافة التي تفصلهم بالقارئ أو الشخصيات الرئيسية في الحكاية المروية " [1]

ويميز (واين بوث) بعد ذلك بين نوعين من الرواة ، حينما وضع عنوان " المسافة ووجهة النظر " من حيث المشاركين في القصة المحكية كشخصيات من جهة، وشخصيات غير مشاركة في نظام الرواة، وعلى أساس هذا التمييز يوضح نوعية الرواة انطلاقاً من علاقتهم الترابطية مع القصة على هذا النحو:

1. الكاتب الضمني (الذات الثانية للكاتب): إنه الكاتب الضمني المستتر، وهو ليس شخصاً من دم ولحم بل هو شخصية من ورق على حد تعبير بارت.

---

[1] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة العالمية لونجمان، ط1، مصر، 1996م، ص 370.

2. الراوي غير المعروض (غير الممسرح): وهو الذي تتداخل فيه شخصيتان، ويشهد هذا الصراع ويراه بعينه، فهذا النوع يسمى بالراوي المشارك، أما عندما يتعدى الراوي على الشخصيات، ويختلف موقعه عن موقعها، ويكون الراصد والملاحظ والمتتبع لأخبارها فقط، فإنه في هذه الحالة يسمى الراوي غير المشارك [1] . " ومعنى ذلك أن معرفة الفارق بين الراويين يعتمد على قياس المسافة التي تفصلهما عن الشخصيات، فإذا تضاءلت هذه المسافة أو تلاشت كان مشاركاً، وإذا اتسعت كان الراوي غير مشارك " [2]

وفي عام 1946م ظهر كتاب (زمن الرواية) للناقد الفرنسي(جون بويون) الذي ميز فيه بين أنواع ثلاثة للرواة [3] :

- الراوي العليم بكل شيء في عالم الرواية، وهو يحول بين القرّاء والعالم الروائي، فلا يجعلهم يرون إلا ما يريهم هو إياه، ولا يعلمون إلا ما يريدهم أن يعلموه، أما الشخصيات فتقوم بفعل الأحداث دون أن تعلم المصائر المجهولة التي تنتظرها، لأنها لا ترى إلا ما تقع عليه عيونها فقط. وقد ربط بعض النقاد بين (الديكتاتورية) وظهور الراوي الخبير العليم بكل شيء.
- الراوي الذي لا يعلم إلا ما تعلمه الشخصيات، أو هو الذي لا يتجاوز حدود الشخصيات في الرؤية. فإذا فعلت الشخصية فعلاً، أو اتصفت بصفة فإن الراوي يقدم فعلها أو صفتها. ويمكن تحديد الراوي الذي لا يعلم إلا ما تعلمه الشخصيات في شكلين، الأول: أن يكون الراوي مشاركاً في أحداث الرواية أو شاهداً عليها. والثاني: أن يتخذ من إحدى الشخصيات أو أكثر من شخصية مرايا تعكس الحدث.
- الراوي الذي يعلم أقل مما تعلمه الشخصيات، سواء أكان هذا الراوي واحداً من شخصيات الرواية، أو من المشاهدين أم من المستقلين، متخذاً لنفسه مستوىً زمانياً أو مكانياً أو أيديولوجياً خاصاً به.

---

[1] جيرار جينت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، الدار البيضاء، 1989م، 59.

[2] عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، ص120.

[3] ينظر، سيزا قاسم بناء الرواية، ص 132.

وحدد " جيرارجينت " في كتابه" خطاب الحكاية " أنواع الرواة على النحو الآتي:

- راوٍ يحلل الأحداث من الداخل، وهو نوعان: بطل يروي قصته بضمير الـ (أنا) فهو راوٍ حاضر. وكاتب يعرف كل شيء فهو راوٍ كلي المعرفة على الرغم من أنه راوٍ غير حاضر.
- راوٍ يراقب الأحداث من الخارج، وهو أيضاً نوعان: راوٍ يشاهد فهو حاضر ولكنه لا يتدخل. وكاتب يروي ولا يحلل فهو غير حاضر، ولكنه لا يسقط المسافة بينه وبين الأحداث[1].

وقد ميّز (تزيفيتان تودورف) بين ثلاثة أنواع من الرواة [2]:

- راوٍ يعلم أكثر من الشخصية (الرؤية من الخلف) : الراوي > الشخصية.

يتميز السارد بكونه يعرفُ كلَّ شيء عن شخصيات عالمه، بما في ذلك أعماقها النفسية وأحاسيسها، وأفكارها، مخترقاً جميع الحواجز متنقلاً في الزمان والمكان دون صعوبة، ويفترض أن تحكى القصة التي تعتمد هذه الرؤية السردية بضمير الغائب.

- راوٍ يعلم بقدر ما تعلم الشخصية (الرؤية مع) : الراوي = الشخصية.

السارد هنا يتساوى في المعرفة مع الشخصية ، فهو لا يقدم لنا أي تفسير للأحداث قبل أن تصل الشخصية ذاتها إليه، وتستعمل ضمير المتكلم أو المخاطب، ففي هذه الرؤية، حيث يتطابق السارد بالشخصية القصصية.

- راوٍ يعلم أقل مما تعلمه الشخصية (الرؤية من الخارج) : الراوي < الشخصية.

يكون السارد في هذه الرؤية أقل إدراكاً ومعرفة من أي شخصية في القصة، وهو بذلك لا يمكنه إلا أن يصف ما يرى ويسمع، دون أن يتجاوز ذلك إلى ما هو أبعد، كالحديث عن وعي الشخصيات وأفكارها مثلاً والتعليق على الأحداث فهو سارد محايد.

---

[1] جيرار جينت: خطاب الحكاية، ص 201.

[2] تزيفتان تودوروف: الأدب والدلالة، ترجمة: محمد نديم خشفه، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب، 1996م، نقلاً عن أحمد جبر شعث، شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، مكتبة القادسية، خانيونس، 2005م، ص 77- 78.

وهذا التقسيم أوسع من التقسيم التقليدي للحكي المختصر في أسلوبين: أسلوب الراوي العليم بكل شيء، ويستخدم في الغالب ضمير الغائب، وأسلوب الراوي بضمير المتكلم وهو الراوي المشارك[1].

وقد أوردت " يمنى العيد " [2] – متأثرة بجينت – نوعين من الرواة، بناءً على علاقة الراوي بما يروي:

- راوٍ يحلل الأحداث من الداخل ويتمثل في موقعين:
  1. كبطل، يسرد قصته بضمير الأنا (حاضر) .
  2. سارد، راوٍ كلي المعرفة مسقطاً المسافة بينه وبين الأحداث (غير حاضر).
- راوٍ يراقب الأحداث من الخارج، وهو بدوره يأتي من موقعين:
  1. راوٍ شاهد (حاضر)، ولكنه (لا يتدخل).
  2. راوٍ يحلل، يروي بواسطة ناقل غير حاضر، دون إسقاط المسافة بينه وبين السرد.

ويميل الدارس إلى تقسيم جينيت للرواة، حيث إنه أشمل من تقسيم تودوروف وأوضح وهذا ما دفع يمنى العيد للتأثر به، لذلك تم الاعتماد عليه في هذه الدراسة.

وفيما يلي يحلل الدارس الراوي في روايات وليد الهودلي:

أولاً: الراوي في رواية (الشعاع القادم من الجنوب):

يتبادل إسماعيل الزين مع المؤلف دور السارد البطل، وإن كان مسرح السرد الخاص بإسماعيل أوسع من موقع علاقته الرئيسية بالسرد، ويتحول من شخصية في السرد إلى سارد يتكلم بضمير الأنا والجماعة، بُدِئت الرواية بخطاب سردي على بداية زمن التحول بالنسبة له من سجنه قبل تعرفه بإسماعيل الزين، إلى مرحلة ممتدة من السجن إلى ما يلي تعرفه بإسماعيل يقول :" في

---

[1] ينظر: أحمد جبر شعت: شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، مكتبة القادسية، فلسطين، ط1، 2005م، ص77 – 78.

[2] ينظر، يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، ص 90.

سجن عسقلان وجدت سر النصر ... وبالتحديد في غرفة رقم 7 حيث يقطن رجال حزب الله"[1]، فالراوي يروي هنا بداية قصته بضمير (الأنا) المتكلم، ثم تحول إلى الضمير المخاطب، يقول:" تنطلق من ساحة السجن المحاطة بأقسامه الشاهقة.. تنعطف من زاوية الساحة الشمالية في سرداب مدرج.. تملأ .. تبث .. " [2].

وبعد أن يسلم راية السرد لإسماعيل الزين يتحول الراوي لضمير الجماعة (نحن، نا)، فقد انتقل من مجرد شخصية عادية إلى السارد لأحداث قصته، التي تبدو قريبة من السيرة الذاتية، وقد اختلطت بالسيرة الجمعية لشخصيات تمثل أفراداً من حزب الله، يقول الراوي:" ألقيت له سمعي بعد أن أحاطته مجموعة من المعتقلين في سجن رام الله 91 " [3].

فالسارد هنا وهو يمثل رأي المؤلف وأيديولوجيته، ويتقنع بقناع شخصية إسماعيل الإنسان البسيط ويتبادل معه الأدوار " كانت اللحظات التي ألهبت مشاعري، النظرات التي أشبعت فيها عيني أمي، الوداع الأخير كان .. صامتاً " [4]. فإسماعيل هنا في زمن التحول، يقص ما حدث قبل أسره فهو السارد المتميز بسرده بضمير الأنا، يمتلك ناصية القص في المشهد الحاضر.

واستخدم الروائي تقانة السارد المراقب للأحداث، وهو يسرد من الخارج موظفاً الأخبار وسيلة لنقل الأحداث بواسطة فعل القول " قالوا في إذاعة صوت الجبل أن صفقة التبادل باتت قاب قوسين أو أدنى.. تمَّ حل الخلافات الجوهرية، ولم يبق سوى خلافات هامشية يسهل التغلب عليها.."[5].

وينتقل السارد إلى ضمير المتكلم، طارحاً رؤيته لتحقيق الغلبة لأيديولوجيا دينية تابعة من رؤية حزب ديني " تتابعت الأخبار وتتابع التهاب مشاعري معها.. أصبح (رون أراد) حديث السجن وبطل الأخبار حتى أن البعض كان يتمنى له طول الحياة حتى تتم الصفقة؛ تعلو الأخبار

---

[1] الشعاع القادم من الجنوب: ص7.

[2] السابق: ص7.

[3] السابق: ص 11.

[4] السابق: ص11.

[5] السابق: ص170.

ويشتد صخبها ثم تتلاشى بالتدريج وتأخذ من تلاشيها أسى الأسرى وأحزانها حيث شواطئ الحرمان والنسيان وغياهب الحب.. " [1].

ثانياً: الراوي في رواية (ليل غزة الفسفوري):

في هذه الرواية يسرد الكاتب موضوعاً خطراً يتمثل في الحرب ضد قطاع غزة في عام 2008 – 2009م، وذلك على لسان طالب جامعي في كلية الطب في السنة الجامعية الثالثة.

يحكي الروائي روايته بالطريقة التاريخية أو التقليدية التي يعتمد فيها على ضمير الغائب، كما نرى اعتماده على الضمير المتكلم في طريقته الذاتية، واستخدم الراوي طريقة الرسائل الإلكترونية وفيها يسرد الكاتب الحوادث التي مر بها علاء من خلال عمله مسعفاً، كما استخدم الكاتب طريقة تيار الوعي، وهي تشتمل على النجوى الداخلية التي ربما تكون على لسان الشخصية نفسها من الأحداث والتأملات والأحلام أو آمال المستقبل ويبدو ذلك متدفقاً على صورة الأحلام والذكريات والتصورات من خلال مناجاة الكاتب مع نفسه، ويقدم الراوي العليم ما تراه عيناه ويشارك فيه، كأننا نرى الأحداث من عين الكاميرا.

ووظف الراوي تقانة الراوي الشاهد على الأحداث ومثاله خبر من المذياع: "كان يقلب محطات المذياع عله يجد نشرة أخبار في هذه الساعة المتأخرة من الليل أخيراً التقط موجزاً لمذيع يلتقط أنفاسه الأخيرة كما الليل في نزعه الأخير، غزة تبيت على قصف جوي غير مسبوق إسرائيل دمرت مسجداً يدعى مسجد الخلفاء"[2] .

ومثاله أيضاً توظيفه خبراً من الشبكة العنكبوتية: " وقرأ خبراً آخر: أصيب وزير الحرب يهود باراك، بانهيار عصبي وهستيريا جنونية يقدر الأطباء النفسيون بأنها نتيجة للضغوط النفسية الهائلة التي عن: خسارته في الحرب، وخسارته في الانتخابات...."[3].

---

[1] الشعاع القادم من الجنوب: 170 – 171.

[2] ليل غزة الفسفوري: ص50.

[3] السابق: ص247.

ثالثاً: الراوي في رواية (أمهات في مدافن الأحياء):

يهيمن على سرد أحداث الرواية، الراوية البطل (سهام عبد الغني) التي ظهر اسمها في الصفحة الثانية من الرواية، حيث تقدم البطل سهام الرواية من خلال ضمير المتكلم أنا، الذي يدل على الحميمية السردية، وعلى تعرية الذات والتوغل إلى أعماق الشخصية الروائية نفسها. استهلت روايتها بطرح هواجس الخوف من السجن مرة أخرى، حيث حكمت عشر سنوات قضت منها خمس سنوات، انتهت بإضرابها لمدة أربعين يوماً.

الراوية" سهام عبد الغني " تروي قصتها إذن فهي بمثابة راوٍ مشارك في الأحداث وتطوراتها، مما يؤدي إلى تساوي درجة علمها ومعرفتها بالآخرين، مع درجة علم الشخصية التي تقوم بدورها.

فقد كانت الرواية ترتكز على الضمير المتكلم أنا على لسان الراوية سهام، فيما عدا مقطع واحد كان بضمير الغائب، يقول الراوي:" هكذا وجدت سهام نفسها في دوامة السجن... دوامة تسحق المشاعر وتقتل الأرواح.. تصب صخبها وشرها وكل ما فيها من مآس وآلام.. تدمير نفسي مريع لا يبقي ولا يذر " [1] .

رابعاً: رواية ستائر العتمة:

يسيطر على هذه الرواية التناوب بين ضمير المتكلم (الأنا) و (نحن) ضمير الجماعة بين ثلاث شخصيات إبراهيم ونبيل وعامر، حيث بداية وقوعهم في الجانب الإسرائيلي وجولات التحقيق في المسكوبية، ثم استخدام الراوي لضمير الغائب ليصف كيف وصل الحال بعامر ومجموعته إلى قوات الاحتلال، يقول الراوي:" أصبحت السيارة المرصودة في دائرة الهدف.. تهيأ الظرف على أكمل وجه... تماماً كما هو مرسوم...أرخى الليل ستائره السوداء.. اختفى من الوجود كل شيء .. لم يعد هناك شاهداً إلا الله.. اختفى البشر والشجر والحجر في ظلمة هذا الليل البهيم،.. بعد عدة منعطفات على طريق نابلس – رام الله – بسطت لنا الطريق نفسها.. أصبح

---

[1] أمهات في مدافن الأحياء: ص 13.

التجاوز ممكناً.. أخرجنا بنادقنا من النوافذ..."[1]. ثم ينتقل الكاتب إلى ضمير المتكلم بلسان عامر، يقول:" كنت أتنفس الصعداء، كلما انقضى يوم، وأقول بملء صدري: وأفل يوم.. مازلت أذكر الأيام الأخيرة، كان أحدها كأنه صخرة تتزحزح عن صدري، ولم أكن أتصور نفسي ولو في كوابيس الأحلام، أعود ثانية.." [2]. وهكذا يتناوب على سرد الرواية الضمير الغائب والمتكلم المفرد والجمع. أما في الجزء الثاني منها فكانت الرواية بالضمير الغائب فقط، ويتحدث الراوي عن إكمال تجربة التحقيق مع سعيد عبد الوكيل وكان هذا قد قرأ الجزء الأول من ستائر العتمة، لهذا كان من المناسب استخدام الضمير الغائب حيث باتت قضايا التحقيق والأساليب الجديدة معروفة لدى السجناء ذوي الخبرة القليلة بخبايا السجون والتحقيق.

السيرة الذاتية:

تعد الرواية فناً أدبياً يتسم بالمرونة والاتساع والقدرة على استيعاب أجناس عديدة دون تشوية عناصر العمل الروائي، أو إضعافها، فهي " فن سردي يستدعي فناً سردياً آخر هو القصة القصيرة، كما يستدعي ضروباً من فنون الحكي القديمة التي تنهض على السرد كالمقامة والحكاية الشعبية والأسطورة"[3].

والطبيعة السردية هي التي تؤسس مساحة تلاقٍ بين الرواية والسيرة الذاتية " وهي مساحة مرجعيتها الواقع او هي النقطة التي يلتقي عندها النص الروائي والسيرة الذاتية حيث يكون الواقع معياراً ومرجعية حاكمة للحكم على واقعية الرواية ومصداقية السيرة الذاتية"[4].

والرواية هي أكثر الأجناس الأدبية قرباً من السيرة الذاتية وتداخلاً معها من خلال التراسل الأسلوبي والفني بينهما، بالإضافة إلى أن المتخيل والحقيقي بينهما نسبي.

---

[1] ستائر العتمة: ج1/ ص 7.

[2] السابق: ج1/ ص 8.

[3] محمد صالح الشنطي: تداخل الأنواع الأدبية في الرواية الأردنية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، ط1، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، وعالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2009م، مج 2، ص422.

[4] مصطفى الضبع: تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، مج 2، ص656.

ويرى إحسان عباس أن المتخيل أساس أو حد فاصل بين القصة القصيرة والسيرة " فالقصصي حر في الخلق والبناء ويملك أن يتخيل مواقف ومحاورات، وله الحق في أن يصف التيار الداخلي في أنفس الشخصيات التي يرسمها وقد يلجأ في بناء الشخصية إلى بعض العناصر المستمدة من التاريخ، ككتاب السيرة أيضاً ولكنه كثيراً ما يخلق العناصر التي يراها ملائمة لمواقف شخصياته، فيتقمص هذا وذاك، ويبني عالماً جديداً ليس له صلة بالواقع إلا أنه شبيه به، وأن حدوثه أمر محتمل، أما كاتب السيرة فلابد له من مذكرات ورسائل وشواهد وشهادات من الأحياء – أحياناً يعتمد عليها في كل خطوة " [1].

فالتخيُّل إذن هو أكثر العناصر تحديداً لهذين الجنسين، فالسيرة الذاتية تعتمد على سرد أحداث وعرض مواقف عاشها الكاتب، وهذا يعني أن الخيال لن يضطلع بدور رئيس في النص وحضوره يعتمد على صياغة الحقائق، لا على اختلاف الوقائع، وافتعال المواقف فكاتب السيرة الذاتية يعتمد على الذاكرة واستبطان الذات والبوح النفسي مصوراً انفعالاته ومشاعره الدفينة إزاء هذه المواقف التي تصور حياته، أما كاتب الرواية والمسرحية فهو يعتمد على الخيال [2] .

وبناءً على هذا نجد ثمة " فرقاً واضحاً بين مهمة كل من الرواية والسيرة الذاتية، فالرواية مهما يكن يضبطها من الواقع عمل خيالي، في حين تنتمي السيرة الذاتية إلى عالم الواقع، وتصدق أحداثها باعتبارها وقائع تاريخية مهما تكن السيرة الذاتية معتمدة ومشوقة " [3] .

وبإدخال السيرة الذاتية كتقنية فنية ضمن نسيج العمل الروائي، ومع ظهور التعددية الإجناسية باتت تحتاج إلى دراسة فنية وواقعية متكاملة – شكلاً ومضموناً – ضمن البناء السردي؛ لما وراء ذلك من أهداف متعددة وضرورية في تعميق دراسة الجانبين، وتحقيق الفائدة التكاملية بينهما، خصوصاً فيما ظهر بالسيرة الذاتية الروائية، ورواية السيرة الذاتية.

---

[1] إحسان عباس: فن السيرة، دار صادر، ط1، بيروت، 1996م، ص 71 – 72.

[2] ينظر، شعبان عبد الحكيم محمد: السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث رؤية نقدية، (د.ط)، (د.ت)، ص20.

[3] إبراهيم السعافين: الأقنعة والمرايا، دار الشروق، ط1، رام الله، 1996م، ص 35.

وقد دعا بعض النقاد [1] إلى دراسة كيفية استعارة كتاب الرواية لشكل السيرة الذاتية وطرائق توظيفها في كتاباتهم الروائية، حيث يدعو الدكتور إبراهيم خليل دارسي الأدب من المهتمين بنظرية النوع لدراسة ظاهرة تضمن الرواية جزءاً صغيراً أو كبيراً من سيرة الكاتب الذاتية، والإفادة من تقنيات الحكي والراوي والوصف والتحليل الوظيفي في كتابة الذات، واستيعابهم للعالم المحيط بها ضمن مفهوم إمكانية تداخل السيرة الذاتية بالرواية، وإمكانية استعارة الكاتب لشكل الرواية بما فيه من مقومات السرد وفن التمثيل والتشخيص الدرامي، مستبعداً (أي الروائي) أي تطابق بين المؤلف والراوي أو المؤلف والشخصية التي هي موضوع النص[2].

والسيرة بشكل عام تختلف عن الرواية، وإن استخدمت ضمنها فهي تقنية سردية تضيء الكثير من جوانب الرواية.

أما نوع السيرة المستخدمة وكيفيتها ودرجة استعمالها، فيراها فريق تنسجم فيما بينها أي " لا فرق بين السيرة الذاتية والسيرة عامة، في الغاية والشكل والمضمون، إلا أن احداهما تكتب بصيغة المتكلم والأخرى بصيغة الغائب"[3].

وفريق آخر يرفض ذلك، وإن تشابهتا في جوانب منها " ولكن القول باتفاقهما التام خاطئ أو بعيد عن الصواب لأن الترجمة الذاتية نقل مباشر أما الترجمة الغيرية – أي ترجمة حياة الآخرين – فإنها نقل عن طريق الشواهد والوثائق وشتان بينهما"[4].

هذا، ولا يكاد يخلو خطاب روائي من إحدى السيرتين – الذاتية أو الجمعية – أو كليهما معاً، وعوامل ذلك متعددة، تكاد تمتزج بالخطاب بحيث لا يتأتى للناقد القدرة على الفصل بشكل حقيقي، وإن محاولة تحليله يأتي من باب الدراسة النظرية ليس إلا، فالفرد جزء لا يتجزأ من هذا

---

[1] من أمثال: إبراهيم خليل، محمد نجم.

[2] ينظر، إبراهيم خليل: استعارة الشكل الروائي لكتابة السيرة الذاتية، مجلة الرأي الثقافي، العدد 9986، ص 25 وما بعدها.

[3] إحسان عباس: فن السيرة، ص 102.

[4] السابق: ص 103.

المجموع، كما أن ذات الروائي كمبدع تتخلق أيديولوجياً ونفسياً ضمن هذا الوسط، فهو بدوره يستقي مادة خطابه الواقعي والخيالي من هذا وذاك؛ لأنه عاجز كما الناقد عن فصل مقوماته الإنسانية عن ذلك كله.

إن من أهم ما يباعد بين رواية السيرة الذاتية المعتمدة على حياة صاحبها وبين السيرة الذاتية "اختيار الأحداث اختياراً فنياً صالحاً للتأليف الروائي، وعدم حشد تلك الأحداث كأنها تاريخ يدون، بل عرضها فنياً كعناصر روائية تنمو وتتطور لكي تصل إلى نهاية معينة، وذلك بتدخل المؤلف في ترتيبها ترتيباً يحقق الفنية القصصية وعدم الاكتفاء بإيرادها حسب وقوعها الزمني "[1].

ويعني ذلك أن رواية السيرة الذاتية لا تنسلخ عن حياة صاحبها، وإن احتل الخيال مساحة من الأحداث، وفيها يستعير الكاتب عناصر الفن الروائي، حتى نرى أننا أمام رواية " يرتكز محورها الرئيسي على تجربة سببت المعاناة للمؤلف حيث كان بطلها، ومدار أهم أحداثها، وحيث كانت تلك الأحداث تمثل جزءاً من حياة البطل، أو صفحة من حياته، كل ذلك بشرط أن يعبر المؤلف عن تلك التجربة الشخصية في قالب روائي تتوفر فيه أهم عناصر الرواية " [2] .

وإن أهم فرق بين السيرة الذاتية والرواية هو أن السيرة الذاتية تسرد عبر صوت واحد معلن الهوية، بينما تسرد الرواية عبر ثلاثة أصوات هي: كاتب النص – الروائي – والراوي العليم والبطل المتحرك فوق مسرح الأحداث عن كاتبه وراوي مسيرته معاً [3] .

بعد هذا التقديم للرواية والسيرة الذاتية والعلاقة بينهما من تداخل وفروق وتوضيح للإشكالية وبروز ما يعرف برواية السيرة الذاتية، فإن الدارس ينطلق إلى التطبيق على روايات الهودلي.

نبدأ برواية (الشعاع القادم من الجنوب) [4] التي تجسد سيرة مناضل من مناضلي حزب الله، إسماعيل الزين وهو مقاتل ومناضل وقع في الأسر بعد أن قام هو ومجموعة من المناضلين

---

[1] أحمد هيكل: الأدب القصصي والمسرحي في مصر أعقاب ثورة 1919 إلى قيام الحرب الكبرى، دار المعارف، مصر، (د.ط)، ص 143.

[2] أحمد هيكل: الأدب القصصي والمسرحي، ص 143.

[3] ينظر، سلطان سعد القحطاني: بين الرواية والسيرة الذاتية، جريدة الشرق الأوسط، 2 أكتوبر، 2008م، العدد 10101، ص 54.

[4] الشعاع القادم من الجنوب: ص 11 وما بعدها.

بوضع كمين لقوة صهيونية في وادي السلوقي وتفجير عبوات ناسفة أودت بحياة صديقه سراج وهو قائد العملية، لكن استشهاده لم يكن على الفور، بل بعد العملية بساعات حيث رجع لمنزل إسماعيل الزين ليطمئن عليه لكنه لم يجده فرجع ليلقى الله شهيداً.

يتجلى بوضوح حضور السيرة الذاتية والجمعية في هذه الرواية، حيث يسرد الهودلي سيرة المقاوم اللبناني إسماعيل الزين، مع ربط تفاصيل سيرته الذاتية مع غيره من الأسرى العرب (أسرى الدوريات) كما يتضح سيرة جنود حزب الله، مقابل المحتل الصهيوني ومن والاه من جيش لحد الذي كانت له الجهود العظيمة في مساعدة الاحتلال والقبض على إسماعيل وقاسم وأسرهما.

هذا التمازج بين أطراف الخطاب، يتوزع بين السرد الضميري: أنا ونحن، يقول :" صبرت أمي مع أبي فرزقهما الله الذرية الطيبة – أربع بنات وثلاث صبيان أنا على رأسهم – ... تحتفظ أمي لكل واحد من أولادها ببعض من النوادر والمشاهد الشيقة لم تكن تملك الكاميرا، ولم تكن من هواة التصوير " [1] .

ويضئ إسماعيل الزين بعضاً من سيرته الذاتية، فأسرته أسرة بسيطة ريفية، ولد لأبوين مكافحين علماه الحب والصبر واكتسب منهما سعة الصدر والإيمان بالله، فكانا وقوده في مشواره النضالي وخاصة في فترات التحقيق. وقد كان والد إسماعيل لا يستطيع النطق كما نرى في قوله:" أدركت فيما بعد أن والدي أخرس لا تتحرك شفتاه بلغة الإنسان " [2]

ويعيش إسماعيل مع أسرته التي تقطن قرية (قبريخا) التي تبتعد مسافة خمسة كيلومترات عن الشريط الحدودي[3] .

وعند سرد السيرة الذاتية لأفراد حزب الله – على سبيل المثال – كان السرد يتحول إلى ضمير المتكلمين. يقول:" كنا نقطع وادي السلوقي بخفة ورشاقة.. الأسلحة تثقل كاهلنا قليلاً إلا أن فرحة الانتصار جعلتنا لا نشعر بالأرض التي تطوى من تحت أرجلنا.. فاجأنا هدير مروحيات العدو

---

[1] الشعاع القادم من الجنوب: ص 105.

[2] السابق: ص 16.

[3] السابق: ص 13 – 14.

يعلو ويصخ الآذان.. نظرنا في السماء فإذا هي تقترب وكأن غولاً أو مارداً يهبط علينا من السماء، أصدر سراج أمره بأن نفترق حتى لا تصيبنا بضربة واحدة " [1] .

ولاشك أن هذا المقطع السردي يمهد للوقوع في الأسر، ويكشف من ثم عن العوامل المباشرة وراء أسر جنود حزب الله، الذي توالى في الصفحات التالية لهذا المقطع تصف كيفية وقوع الدورية في الكمين، وهدير المروحيات للبحث عن الفاعلين، وكشف الستار عن أخلاقيات اللحديين كشخصيات سلبية تربت على أيدي الاحتلال وتساعده بكل إمكانياتها، ثم إنه يشف عن منطق المستسلم المناضل في مواجهة الخطر، فالأمر يتطلب تدبر الموقف، وإلغاء الذات وتغليب مصلحة الدين والوطن :" نفترق حتى لا تصيبنا بضربة واحدة " [2] فهذا التفرق ليس خوفاً من الموت بل الحرص على المحافظة على النفس والتقليل من الخسائر البشرية قدر الإمكان.

وتستمر الرواية في تتبع حياة الأسر والمرض حيث إصابة إسماعيل، وجولات التحقيق من اللحديين ومن الاحتلال، وتنقل إسماعيل من مشفى لآخر ومن سجن لآخر ومن زنزانة لأخرى، حتى استقر به الأمر في سجن عسقلان، وإلى أن أفرج عنه في صفقة للأسرى مع صديقه قاسم وخمسة وعشرين معتقلاً في سجن الخيام التابع لجيش لحد.

ما دام الكاتب قد جنس نصه باستعماله كلمة رواية على الغلاف فإنه في هذه الحالة يسهل على الدارس تجنيسها كرواية تتداخل مع فن السيرة الذاتية وليس سيرة ذاتية روائية.

وجاءت رواية أمهات في مدافن الأحياء لتوثيق سيرة سهام عبد الغني (عطاف عليان زوجة وليد الهودلي) تحمل الكثير من سير الأفراد والمدن والقرى الفلسطينية المنكوبة كمخيم الدهيشة [3] .

فقد حملت بذور سيرة جمعية واقعية وتاريخية بل وفردية خصت شخصيات الخطاب الرئيسية (سهام عبد الغني) وزوجها، وسير العديد من الأسيرات وأمهات الأسرى، أمثال : أم النور

---

[1] الشعاع القادم من الجنوب: ص 41.

[2] السابق: ص 41.

[3] ينظر، أمهات في مدافن الأحياء، ص 5.

(فتحية عبد الله) [1] ، أم جهاد (سعاد يونس) [2] ، الحاجة فرحة البرغوثي [3] ، أم رائد زلوم [4] ، والكثير ممن كن في الأسر معها.

ويبدو أن الكاتب حاول توثيق أشكال الدمار والخراب – في رواية ليل غزة الفسفوري – الذي شنته قوات الاحتلال على قطاع غزة بكل فظاعة وإجرام وقتل للأبرياء في منازلهم وعلى مرأى من أهلهم، وحادثة مجزرة مدرسة الفاخورة التابعة لوكالة الغوث الدولية التي راح ضحيتها خمسة وأربعون شهيداً، واستشهاد الشيخ نزار ريان، ومجزرة عائلة السموني والتي كنى عنها بعائلة الليموني.

---

[1] أمهات في مدافن الأحياء: ص 14 – 15.

[2] السابق: ص 15 – 16.

[3] السابق: ص 29 – 33.

[4] السابق: ص 59 – 65.

الفصل الثاني

بناء الشخصية

تمثل الشخصية مكوناً مهماً من المكونات الفنية للرواية، وهي عنصر فاعل في تطور الحكي، إذ يؤدي عنصر الشخصية أدواراً عدة في بناء الرواية وتكاملها، وطريقة عرضها للأحداث، ولما تلعبه من دور رئيس في إنتاج " الأحداث بتفاعلها مع الواقع أو الطبيعة، أو تصارعها معها"[1].

ومن خلال مواقفها يمكن تبيّن المضمون الأخلاقي أو الفلسفي للرواية، فالكثير من أفكار الكاتب ومقاصده ورؤاه ومواقفه من القضايا المتعددة تصورها الشخصيات، فهي المسؤولة بدرجة أكبر من بقية المكونات الأخرى عن طريق عرض الأفكار والتحكم بخط سير الأحداث أو مواجهتها.

وتُعدُّ الشخصية النقطة المركزية أو البؤرة الأساسية التي يرتكز عليها العمل السردي، وهي عموده الفقري، فلا يمكن تصور قصة بلا أحداث، كما لا يمكن تصور أحداث بلا شخصيات.

ويمكن تشبيه الشخصية " بالعمود الفقري في الرواية والشريان الذي ينبض به قلبها؛ لأن الشخصية تصطنع اللغة وتثبت الحوار وتلامس الخلجات، وتقوم بالأحداث ونموها وتصف ما نشاهد " [2]، بل إن هناك من النقاد من يذهب إلى أن الرواية في عرفهم هي " فن الشخصية " ، وذلك لأنها تقوم بدور مهم في نطاق الرواية، فهي العامل الأساسي الذي يربط بين الأحداث والأمكنة، وهي التي تمنح النص الأدبي معناه وكنهه. من هذا المنطلق تكون كل حكاية حكاية أشخاص، " يدل على ذلك أن عدداً كبيراً من الروايات ترتبط عناوينها بالشخصيات فيها، سواء أكانت هذه العناوين أسماء علم أم صفات لها، مثل (قنديل أم هاشم) ليحيى حقي، و (الشحاذ) لنجيب محفوظ " [3] .

وهذه المكانة التي احتلتها الشخصية في الرواية جعلت بعض النقاد ينظرون إلى الرواية على أنها تُصَوَّر " تجربة إنسانية تعكس موقف كاتبها إزاء واقعه بالقدر نفسه الذي تفصح فيه عن

---

[1] محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء لدنيا النشر، الإسكندرية، ط1، 2007م، ص11.

[2] فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية دراسة نقدية، فراديس للنشر والتوزيع، بيروت، 2003م، ص 45.

[3] بسام بركة وآخرون: مبادئ تحليل النصوص الأدبية، ص 85.

مدى فهمه لجماليات الشكل الروائي، والرواية تقول هذا وأكثر من خلال أداة فنية مميزة هي (الشخصية) وهذا ما جعلهم يعرفونها بقولهم " إنها فن الشخصية " [1] .

وقد اختلفت نظريات النقاد والكتاب حول فعالية الشخصية، وبنيتها في الخطابات الروائية والقصصية حتى أن الاتجاهات الحديثة والدراسات الأدبية في النقد " لم تستطع أن تتجاهل دور الشخصية، بل إن بعضهم يأخذها منطلقاً للبحث في لغة النص " [2] .

ولا يزال البحث مستمراً عن مكانة عنصر الشخصية ضمن بُنى النصوص السردية، لما تلعبه من دور في المعمار الروائي، ويبدو أن هذه الأهمية هي التي دفعت الناقد الفرنسي رولان بارت، لأن يعبر عن فعالية وجود عنصر الشخصية في النص بقوله:" ويمكننا أن نقول ليس ثمة قصة واحدة في العالم من غير شخصيات " [3] ، فالشخصية مكون سردي ضروري لبناء أي عمل أدبي.

وقبل الحديث عن الشخصية الروائية، يجب أن نفرق بينها وبين الشخصية الإنسانية،" فمخترع الشخصية الروائية إنسانٌ مثلنا، ولهذا فهو ينتقي من عالم الشخصية ما يكفي ذكره في الرواية للتعبير عن الفكرة "[4]. كما أن الشخصية الروائية ليست وجوداً واقعياً كما هي الشخصية الإنسانية، بل مفهوم تخييلي تدل عليه التغيرات المستخدمة في الرواية.

إن رسم الشخصيات الروائية لا يقتصر على نطاق الملاحظة المباشرة، بل يتعداه إلى الغوص في إمكانات الشخصية الإنسانية وطاقتها الكامنة، إذ " لا يتحقق الخلود للشخصية الروائية بفضل غناها الإنساني وفاعليتها في تحريك العالم الروائي"[5].

---

[1] طه وادي: دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، القاهرة، 1994م، ص 122 – 123.

[2] محمد سلامة: الشخصية الثانوية، ص 11.

[3] شرييط أحمد شرييط: سيمائية الشخصية الروائية، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، السيميائية والنص الأدبي، 1995م، جامعة باجي مختار الجزائر، ص 194.

[4] إبراهيم خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، عمان، الأردن، 2003م، ص 173.

[5] نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد، ص 224.

وتختلف الشخصيات الروائية عن الشخوص الطبيعيين في أنها نموذج قياسي من السمات المتماسكة.

إن الشخصيات الروائية كائنات صماء فضاؤها اللغة تتحرك فيه بوحي الكلمات تقوم " بمهمة التعبير عن الرؤى الأيديولوجية المتباينة أو المتشابهة بوسائل مختلفة، ومواصفات متباينة تبعاً لطبيعة البناء الفني الذي يعتمده الكاتب " [1] .

فالأشخاص الذين يختارهم الكاتب من واقعه الاجتماعي، ما إن يدخلوا الرواية حتى ينفصلوا عن ذواتهم الأولى، وتتحقق لهم ذوات جديدة يرسمها النص، فهي لا تحيلنا بالضرورة إلى واقع ملموس، لأن لكل كائن منها عالمه الذي يتحرك فيه.

والشخصيات إما حقيقية خالقة تقوم بإبداع العمل الأدبي مثل الكاتب الحقيقي، والقارئ الحقيقي، اللذين يقوم كل منهما بالدور المنوط به في إنجاز هذا العمل، وإما شخصيات متخيلة مخلوقة، تتحرك داخل النص الأدبي فيتوهم القارئ أنها شخصيات واقعية نظراً لوجود من يشبهها في الحياة.

الشخصية لغةً:

يشير المعجم إلى دلالة لفظة (الشخصية) من خلال مادة (شَخَصَ) التي تعني سواد الإنسان وغيره يراه من بعيد، فكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه. والشخص هو كل جسم له ارتفاع وظهور، وجمعه أشخاص وشخوص وشِخاص. وشَخَصَ تعني ارتفع، والشخوص ضد الهبوط كما يعني السير من بلد إلى بلد، وشخص ببصره أي بعده فلم يطرف عند الموت [2] .

وهذا المعنى يشير إلى ذات الإنسان، وإلى فعل مرتبط بالإنسان نفسه أو غير مرتبط به.

---

[1] علال سنقوفة: المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، منشورات الاختلاف، 2000م، (د.ط)، ص 39.

[2] ابن منظور: لسان العرب، مادة (شخص)، 7/ ص 36.

وأيضاً " تعني من وراء اصطناع تركيب (شخص) ضمن ما تعنيه التعبير عن قيمة حية عاقلة، ناطقة فكأن المعنى إظهار الشيء وإخراجه بمثله وعكس قيمته " [1] .

الشخصية اصطلاحاً:

حظيت الشخصية الروائية بالاهتمام البالغ، فقُدِمت حولها أبحاث كثيرة عكست تطور مفهوم الشخصية الذي رافق تطور مفاهيم النقد حول الرواية، وتغيره وفقاً لتغير نظرة النقاد إلى الرواية ورؤيتهم لهذا الجنس الأدبي.

وتحتل الشخصية أهمية خاصة في الأبحاث والدراسات منذ أرسطو إلى العصر الحديث، بوصفها عنصراً مركزياً في العمل القصصي والروائي والمسرحي[2] . وقد تناولتها مجموعة من الدراسات في حقول معرفية مختلفة، وكان مفهومها مرتبطاً بالحقل الذي تنتمي إليه، كما أن ثمة دلالة مشتركة بين مجموعة من الحقول والمدارس المختلفة التي تناولت الشخصية بالدراسة.

وقد مر تطور الشخصية بتطورات مختلفة في الحقل الواحد تبعاً لتطور المناهج الحديثة. وسيقوم الدارس بالإشارة إلى تطور مفهوم الشخصية في النصوص الفلسفية القديمة التي تحدثت عن الشخصية من خلال أقوال الإنسان وأفعاله.

والشخصية (personality)، كلمة لاتينية من (persona)، ومعناها القناع أو الوجه المستعار الذي يضعه الممثل على وجهه من أجل التنكر وعدم معرفته من قبل الآخرين ولكي يمثل دوره المطلوب في المسرحية فيما بعد. وقد شاع عند الرومان استخدام مفهوم الشخصية وهي تعني الشخص كما يظهر بالنسبة للآخرين، وليس كما هي حقيقته على اعتبار أن الممثل يؤثر على عقلية المشاهد من خلال الدور الذي يقوم به، وليس كما يتصف به ذاتياً [3] . ومن مضمون هذا المعنى (persona)، يمكن أن نفهم تأثير السلوك الشخصي على الآخرين. وحقيقة الأمر أن الشخصية ليست شيئاً منعزلاً عن الشخص، فهي ظاهرة وباطنه وتعد المحطة النهائية لسلوكه بكل

---

[1] عبدالملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 85.

[2] بناء الشخصية في القصة القصيرة ، خليفة بباهواري.

[3] معجم المصطلحات الأدبية: ص 179 – 180.

أبعاده الوراثية والبيئية. وهي عند علماء النفس " جملة الصفات الجسمية والعقلية والمزاجية والخلقية التي تميز الشخص عن غيره تميزاً واضحاً " [1] .

وقد دخل مفهوم الشخصية من بوابة علم النفس، حينما ظهرت دراسات تحاول تفسير الأدب تفسيراً نفسياً. وهناك من يرى أن الاهتمام بالشخصية ظهر في فترة قديمة تعود إلى أرسطو، حينما علَّق أهمية على الفاعل بأن يُنظر إليه وهو يفعل أو يتكلم. وقد اهتمت كثير من الأعمال بالشخصية في المسرح، إلا أن دراسة الشخصية بوصفها عنصراً في العمل الروائي نالت اهتماماً بالغاً. أمّا في الحقول المعرفية الأخرى المهتمة بالشخصية، فنجد أنّ علم الاجتماع معنيّ بالشخصيّة بوصفها أحد أسس النظام الاجتماعي؛ فالمجتمع يقوم على علاقات متبادلة يكون الفرد فيها عنصرًا مهمًا وتؤثر شخصيته في تفاعله مع المجتمع، كما يؤثر المجتمع – بوصفه منظومة شاملة للثقافة والحياة – على بناء الشخصيّة وتكوينها. وتعني الشخصية " التكامل النفسي الاجتماعي للسلوك عند الكائن الإنساني الذي تُعبّر عنه العادات والاتجاهات والآراء" [2]، فثمّة ربط لأفعال الإنسان الفردية والاجتماعية بما ينتج عنها من نظم اجتماعية تتمثل في العادات والاتجاهات؛ وكأنّ المجتمع بعامة يمثل شخصيّة لها نمط معين يمكن لهذا النمط أن يُفرز شخصيات تنتمي إليه مع مراعاة الاختلافات النوعية المتمثلة في السمات النفسيّة . ويُعنى علم الاجتماع بالجماعة التي تتكون من الأشخاص، "ودراسة الشخص تكون ضمن إطار المجموعة التي ترتبط بسمات مشتركة وبعوامل تتحكم في نشاطها" [3].

وقد لخّص الدكتور (حسن بحراوي) في كتابه (بنية الشكل الروائي) مجموعة من آراء النقاد في هـذا المعنى بقوله: فقد ظل مفهوم الشخصية غفلا، و لفترة طويلة من كل تحديد دقيق، مما جعلها من أكثر جوانب الشعرية غموضًا [4].

---

[1] عبد المنعم الحنفي: الموسوعة النفسية علم النفس والطب النفسي، مكتبة مدبولي، ط2، 2003م، ص 481.

[2] ينظر: علي عبد الرزاق جلبي. دراسات في المجتمع والثقافة والشخصية، بيروت: دار النهضة العربية، 1984، ص345.

[3] بيير زيما: النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع للنص الأدبي، ترجمة: عايدة لطفي، القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر، 1991م، ص23.

[4] ينظر، حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص207 .

والشخصية في أبسط تعريف لها:" مجموعة الصفات الاجتماعية، والخلقية، والمزاجية، والعقلية والجسمية التي يتميز بها الشخص، والتي تبدو بصورة واضحة متميزة في علاقته مع الناس " [1] .

أو هي " أحد الأفراد الخياليين، أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة " [2]، فهي ليست إلا " خلقاً لغوياً محدوداً برؤية القاص حدود تجربته، فضلاً عن كونها أجزاء مصغّرة جداً مبتسرة من الزمكان الواقعي، ركبّت بطريقة مخادعة لكي توهم بأنها أنموذج تام " [3].

ومصطلح الشخصية " يضم أية سمة أو صفة لها صلة بشكل أو بآخر بقدرة الفرد على التكيف في محاولته الحفاظ على احترامه لذاته. ومن هنا يمكن القول بأن أي وصف لشخصية الفرد يجب أن يأخذ بعين الاعتبار مظهره العام وطبيعة قدراته ودوافعه، وردود أفعاله العاطفية، وكذلك طبيعة الخبرات التي سبق أن مر بها، ومجموعة القيم والاتجاهات التي توجه سلوكه، إن مفهوم الشخصية عام وشامل " [4].

إن الشخصية يمكن أن تظهر في العمل الفني على ثلاثة أشكال:" شخصية الفنان، وشخصية من يجري تصويره، أو الإنسان بطل العمل الفني، وشخصية ذلك الذي يوجه العمل الفني. هذه الأصناف الثلاثة تقف كأنها ثلاث مرايا متواجهة، وكل منها تعكس المرآتين الأخريين"[5]. و"الشخصية لا يكون لها معنىً في بنية العمل الروائي إلا إذا كانت لها وظيفة تمارسها في علاقتها مع الشخصيات الأخرى والحوادث " [6]. وقد تتطابق شخصية المؤلف الحقيقي مع شخصية السارد، كما يحدث في السيرة الذاتية، وقد تتقاطع شخصية المؤلف الحقيقي مع شخصية السارد في عدة نقاط، فيحدث الإيهام بواقعية الحدث، وقد يحدث انفصال تام بين المؤلف الحقيقي والسارد المتخيل، وقد يكون السارد في هذه الحالة سارداً ومشاركاً في الأحداث، ويتم السرد

---

(1) البناء الفني للقصة القصيرة – القصة العراقية أنموذجاً–: ص 97.

(2) مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، (د.ط)، لبنان، بيروت، 1974م، ص 65. وينظر، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص24.

(3) البناء الفني للقصة القصيرة – القصة العراقية أنموذجاً –: ص151.

(4) عبدالرحمن عدس وآخرون: مدخل إلى علم النفس، ط2، نيويورك، جون وايلي وأولاده، 1986م، ص 271.

(5) هورست ريديكر: الانعكاس والفعل، دار الفارابي، بيروت، دار الجماهير، دمشق، 1977م، ص 62.

(6) يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، ص 220.

بضمير المتكلم، وقد يكون السارد مستقلاً عن الأحداث بوصفه فاعلاً، ولكنه حاضر بوصفه منظماً للحكي، يعرض الأحداث ويربط بين أصوات الشخصيات التي يقدمها [1].

والشخصية الروائية تستمد أفكارها واتجاهاتها وتقاليدها من الواقع الذي تعيش فيه، " وتكون عادة ذات طابع مميز عن الأنماط البشرية التقليدية التي نراها في حياتنا اليومية، فلا تدهشنا بثرائها غير المألوف، فهي ذات ثراء دلالي، وغنية في جوانبها النفسية والاجتماعية والجسمية، وتمثل نماذج متفردة يضمها الواقع الإنساني، وهي أيضاً تحفل بالعمل والحركة..." [2].

أما سمات الشخصية في الآداب العالمية فإنها مختلفة باختلاف الزمان والمكان والثقافات المختلفة والظروف التاريخية والجغرافية، لأن هذه الأمور تساهم في تكوين الشخصية وتهبها أبعاداً داخلية وخارجية متميزة، وتتغير الشخصية بتغير المهمة المنوطة بها، ففي التراجيديا الإغريقية كانت الشخصيات الرئيسية من الملوك والأمراء والقادة، أما في الأدب الحديث فقد تكون الشخصية من عامة الشعب، وقد يكون عاملاً بسيطاً أو فلاحاً .

وقد اهتم الكلاسيكيون بالشخصية اهتماماً كبيراً، وكانوا حريصين على الدقة وتصوير شخصياتهم، و" تميزوا بخلق نماذج بشرية خالدة ولا أدل على ذلك من أن نرى معظم مسرحياتهم تحمل كعنوان لها أسماء أبطالها، حتى اكتسبت تلك الشخصيات طابع النموذج البشري، وأصبح لها وجود مستقل، وكأنها شخصيات تاريخية لا مجرد شخصيات روائية محبوسة داخل الأعمال الأدبية التي صُوّرت فيها " [3].

أما الرومانسيّون فلم يكن اهتمامهم بالشخصية أقل من الكلاسيكيين، فنظروا إلى شخصياتهم " التي خلقوها نظرة ملؤها الإعجاب والتقدير، فولتر سكوت كان ينظر إلى بطلاته نظرة إجلال وتقديس، وقد تصل به أحياناً إلى حد العبادة، وهذا شأن أكثر الكتاب الرومانطيقيين " [4].

---

[1] ينظر، شعيب حليفي: مكونات السرد الفانتاستيكي، مجلة فصول، العدد(1)، 1993م، ص 65.

[2] عبدالفتاح عثمان: بناء الرواية، ص 108.

[3] محمد مندور: الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة،(د.ط)،(د.ت)، ص 84 – 85.

[4] محمد يوسف نجم: فن القصة، دار صادر، بيروت، دار الشروق، عمّان، ط1، 1996م،ص 78.

ولقد شكَّ الشكلانيون – بعكس الكلاسيكيين والرومانتيكيين – في مفهوم الشخصية، وأنكروا ضرورتها، ورفضوا التصور التقليدي الذي يربط الشخصية القصصية والشخصية الاجتماعية، ونظروا إليها " على أنها كائن لغوي لا وجود له خارج الكلمات. وهي تشبه العلامة اللغوية المكونة من دال ومدلول، وإن وجودهما ليس منجزاً بشكل مسبق، بل هو مرتبط بالتحليل وآلياته، وبالقارئ من خلال فهمه وتأويله للعمل الروائي " [1].

ويذهب (تزيفتان تودوروف) إلى أن الشخصية الروائية ما هي إلا " مسألة لسانية قبل كل شيء ولا وجود لها خارج الكلمات، وإنها كائن من ورق " [2]. وهذا ما يؤكده (رولان بارت) الذي يرى أن الشخصية " إنتاج عملي تأليفي، أو أنها كائن من ورق من صنع الخيال لا غير " [3] .

فالشخصية لدى هؤلاء النقاد مظهر لساني تتفكك بموجبه إلى دال ومدلول، وهي تشبه العلامة اللغوية، حيث ينظر إليها كمورفيم فارغ سيمتلئ تدريجياً بالدلالة كلما تقدمنا في قراءة النص، لذا لا تكتمل صورة الشخصية إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته [4] .

وقد ازداد اهتمام الباحثين بعنصر الشخصية، منذ أن اتجه الشكلانيون الروس إلى دراسة النصوص السردية، بعد ما كان اهتمام رواد التجديد يكاد ينحصر في النصوص الشعرية، فهذا التوجه الجديد أدى إلى ظهور الدراسة العلمية للقصة، وتعد الدراسات التي أنجزها كل من "الجيرداس جوليان غريماس" و"كلود بريمون" و"رومان ياكبسون" و"تزفيتان تودوروف" من أهم البحوث التي يعتمد عليها عند تحليل النص السردي [5].

---

[1] وليد إبراهيم القصاب: من قضايا الأدب الإسلامي، دار الفكر، دمشق، 2008م، ص 179.

[2] السابق: ص 179.

[3] السابق: ص 180.

[4] ينظر، السابق: ص 181.

[5] ينظر: السابق: ص 181.

أنواع الشخصيات الروائية:

لقد كانت مسألة تصنيف الشخصيات الروائية من بين أهم الموضوعات التي شغلت المنظرين مدة طويلة، من حيث إنها " تعتمد على عدد من التحديات الدقيقة المرتبطة بكيفية بناء الشخصية ووظيفتها داخل السرد " [1]. وقد نجد أول التصنيفات الشكلية البسيطة، تلك التي تركز على " أهمية الدور المسند لكل شخصية في النص " [2] ، والذي أدى إلى استخلاص تصنيف يقوم على مقابلة الشخصيات الرئيسية بالثانوية. فتبعاً لأهمية الدور الذي تقوم به الشخصية في الحكي تكون رئيسية (البطل) أو ثانوية. وبحسب وظيفتها كذلك. وهكذا فعميلة البناء الروائي لا تكتمل، إلا إذا راوح الروائي بين الشخصية الرئيسية والشخصيات الثانوية؛ لأن صفات وسلوكات الشخصيات الرئيسية لا ترتقي إلى المستوى المطلوب إلا بمساعدة الشخصيات الثانوية لها، كما يتصل هذا التصنيف بارتباطه بالأحداث، لذلك نجد السارد يتفنن في خلق شخصياته لتكون دائمة الحركة والنشاط.

أولاً: الشخصية الرئيسية:

الشخصية الرئيسية هي التي تدور حولها أو بها الأحداث، وتظهر أكثر من الشخصيات الأخرى، ويكون حديث الشخوص الأخرى حولها، كما لا تطغى أي شخصية عليها لأنها الفاعل المركزي ومركز جذب وتوجيه مختلف أفعال باقي الشخصيات .

والشخصية أساساً تتمحور حولها الأحداث والسرد، وتكون بقية الشخصيات المبثوثة في الرواية وفي الغالب تكون الشخصيات كثيرة، وتكون مساندة ومؤيدة لها أو في صراع معها، أحياناً توضع الشخصيات الأخرى لمجرد الكشف عن أبعاد الشخصية الرئيسية والتقدم بالحبكة نحو الحل.

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية) ، ص 215.

[2] عبد العالي بو طيب: مستويات دراسة النص الروائي، الناشر جامعة المولى إسماعيل، كلية الآداب، 2000م، ص 78.

وقبل الدخول إلى تلك العوالم يرى الدارس فائدة من ذكر أبعاد مهمة للشخصية الروائية، وهي الجوانب الأربعة التي تتألف منها الشخصيات بشكل عام، وهي (البعد الخارجي، والبعد الداخلي النفسي، والبعد الاجتماعي، والبعد الفكري)[1].

1. البعد الخارجي (الفيزيائي): يشمل هذا الجانب المظهر العام للشخصية، وشكلها الظاهري، وأثره في الأبعاد الأخرى، ويذكر فيه المؤلف ملابس الشخصية وملامحها وطولها وعمرها ووسامتها ودمامة شكلها وقوتها الجسمانية وضعفها، وهذا الجانب له أهمية كبيرة؛ لأنه يساعد القارئ على التعرف على الجوانب الأخرى، فغالباً ما يكتشف المتلقي المكانة الاجتماعية للشخصية من خلال ملابسها، وكذلك فإن حركات بَدين تختلف عن حركات رجل نحيف، وسلوك شخص دميم المنظر ربما اختلف عن سلوك شخص وسيم. وهل الشخصية رجل أو امرأة، صغير أو كبير، صحيح الجسم أو عاجز مريض، جميل أو قبيح، ريفي أو حضري، وكل ما يتعلق بمظاهر الشخصية.

ولهذه الأبعاد تأثير كبير في سلوك الشخصيات وتصرفاتها؛ لذلك فعلى الكاتب المبتدئ أن يحذر تماماً من التناقض بين مظهر الشخصية وتصرفاتها من غير إيجاد مبررات منطقية لها.

2. البعد الداخلي (النفسي): وهو البعد الذي يرسم أوصاف الشخصية من الداخل، إذ يُعني الكاتب بتصوير عواطف الشخصية وانفعالاتها ومشاعرها وطباعها وطريقة تفكيرها وتصرفاتها، وانعكاسات ذلك في حياتها وسلوكها. هل هي شخصية رجل سّوي النفس، خالٍ من العقد، سليم التفكير، مرتب الذهن، كثير القراءة والاطلاع، أم شخصية رجل انطوائي، معقد النفس، أو متشائم، أو منحرف أو جاهل أو مضطرب الفكر. كل هذا بطبيعة الحال له أهميته البالغة كذلك في سلوك وتصرفات الشخصية الروائية.

---

[1] ينظر، حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 225 وما بعدها، فن كتابة القصة ، ص70 ، وينظر أيضاً: الشخصية في القصة القصيرة ، ودراسات في القصة القصيرة ، ص51 ، وتطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة ، ص27 .

3. البعد الاجتماعي: يشمل ظروف الشخصية الاجتماعية من حيث مركزها ومستواها المادي وبيئتها التي تنتمي إليها، وأثر ذلك في سلوكها، هل الشخصية لشاب موظف أو عامل، أو فلاح أو طالب، هل هي لرجل له نفوذ واسع، ثري أو فقير، خادم أو عامل. كما يلعب البعد الداخلي والخارجي أهمية في سلوك الشخصية وتصرفاتها في الرواية.
4. البعد الفكري: يقصد بالبعد الفكري للشخصية انتماؤها أو عقيدتها الدينية وهويتها، وتكوينها الثقافي، وما لها من تأثير في سلوكها ورؤيتها، وتحديد وعيها ومواقفها من القضايا العديدة، وهو يؤكد الالتحام الذي تعيشه الشخصية بين ما تؤمن به أو تقوله من أفكار وبين ممارستها.

أما سمات الشخصية في الآداب العالمية فتختلف باختلاف الزمان والمكان والثقافات والظروف التاريخية والجغرافية والسياسية وأنظمة الحكم، لأن هذه الأمور تساهم في تكوين الشخصية وتهبها أبعاداً داخلية وخارجية متميزة. وبالرغم من أهمية هذه الأبعاد في التصوير الدقيق للشخصية الموصوفة، فإن توافرها جميعاً في شخصيات الرواية ليست بالضرورة بمكان، بل يركز الروائي على البعد الذي يخدم فكرة الرواية، وبالطبع هذا لا يمنع وصف الشخص جسمياً ونفسياً واجتماعياً وفكرياً، فيمكنه أن يكتفي ببعد واحد، وهذا يتوقف على المدرسة الأدبية التي ينتمي إليها الأديب، أو نوع الرواية التي يكتبها.

الشخصيات الثانوية:

وهي التي تشارك في نمو الحدث الروائي، وبلورة معناه والإسهام في تصويره، وتعدّ وظيفتها أقل قيمة من وظيفة الشخصية الرئيسة، مع أنها تقوم بأدوار مصيرية في حياة الشخصية الرئيسة. "وقد يجري تصوير شخصية ثانوية غير متميزة وجامدة لكي يمكن تصوير السمات المتميزة للشخصية الأولى، تصويراً واضحاً، بطريقة المقابلة، ونمو الشخصية المتطوّرة قد يقاس بالثبات الذي يمثله الشخص الجامد" [1] .

[1] الوجيز في دراسة القصص ، ص141.

ومن أهم وظائف الشخصية الثانوية أنها تساعد البطل على إظهار شخصيته، وتعطي الفرصة له لاتخاذ القرارات التي تعبر عن موقفه، وتساعد الجمهور على معرفة الكثير من تفصيلات الصراع[1].

وأهم الشخصيات الثانوية :

الشخصية المعارضة: وهي شخصية تمثل القوى المعارضة في النص القصصي، وتقف في طريق الشخصية الرئيسة أو الشخصية المساعدة، وتحاول قدر جهدها عرقلة مساعيها، وتعد أيضاً شخصية قوية، ذات فعالية في القصة، وفي بنية حدثها، الذي يعظم شأنه كلما اشتدّ الصراع فيه بين الشخصية الرئيسة، والقوى المعارضة، وتظهر هنا قدرة الكاتب الفنية في الوصف وتصوير المشاهد التي تمثل هذا الصراع[2].

وهناك أيضا **الشخصية النموذجية:** وهي الشخصية التي لا تتميز بفرديتها إلا تميّزاً ضئيلاً... ودون أن يظهر شيء آخر من سماتها الفردية، كأن يكون عاملاً من بين عمال، أو جندياً من بين جنود وهكذا[3].

أما التصنيف الشكلي الثاني فيقسم الشخصيات الروائية إلى شخصيات مدورة، وشخصيات مسطحة، وقد اصطنع هذين المصطلحين الروائي والناقد الإنجليزي فوستر، في كتابه Aspects of the novel)) (وجوه الرواية) و " مقياس الحكم فيها، إذا كانت شخصية كثيفة في أن تكون مؤهلة لأن تفاجئنا بطريقة مقنعة، وإن لم تفاجئنا فإنها مسطحة"[4]. غير أن هذا التعريف في التمييز بين الصنفين لا يكاد يخلو من نقائص، فهو تعريف يمكن أن يسري على القارئ دون آخر، فهناك من لا يسمح لمثل هذه الشخصية بأن تفاجئهُ بسهولة، وبناء على اقتناعه أو عدم اقتناعه سيتحدد موقفه من صنف الشخصية التي يتعامل معها.

---

(1) ينظر: أسس الدراما الإذاعية ، ص145.

(2) ينظر: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص26 .

(3) ينظر: الوجيز في دراسة القصص ، ص141 .

(4) تزيفطان تودوروف: مفاهيم سردية، ترجمة: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005م، ص 75 – 76.

إنّ الشخصية المسطحة ذات بعد واحد، تصرفاتها مستقيمة في اتجاه محدد حتى نهاية العمل وبالتالي فهي غير قابلة للتطور، لأن الكاتب يرسمها من البداية وقد اكتملت، والتغير الذي قد طرأ عليها من " خارجها كأن تتغير العلاقات مع باقي الشخوص، كما هو الحال في أبطال قصص المغامرات والقصص البوليسية " [1] ، ويسميها بعض النقاد الجامدة أو الجاهزة أو النمطية أو الثابتة أو السلبية، ولهذه الشخصية أهمية كبيرة لدى الكاتب لأنه بالإمكان التعبير عنها بجملة واحدة، وتخدم بذلك فكرته طوال الرواية، غير أن الكاتب يحتاج إلى جهد كبير للحافظ على النمط الذي يريد وضع الشخصية فيه ، وذلك بحسب طبيعتها.

أما الشخصية المدورة فهي التي تتغير وتتطور، بتغير الظروف الإنسانية وتطور حوادث القصة وتتكشف للقارئ تدريجياً نتيجة تفاعلها المستمر مع هذه الحوادث، وهي تلك المركبة التي لا تستقر على حال، ولا تصطلى لها نار، ولا يستطيع المتلقي أن يعرف مسبقاً ماذا سيؤول إليه أمرها، ويسمي النقاد هذا النوع كذلك: بالنامية أو المتطورة أو المستديرة أو المكثفة أو الإيجابية.

والجدير بالذكر أن الذوق الحديث يفضل الشخصية المدورة على الشخصية المسطحة كون المدورة أقدر على التأثير، وهي واسعة أو محور اهتمام جملة من الشخصيات الأخرى عبر العمل الروائي. إنها شخصية مغامرة شجاعة تؤثر على غيرها تأثيراً واسعاً، كما لا يمكن أن تكون الشخصية المركزية في العمل الروائي إلا بفضل الشخصيات الثانوية، وهكذا يكمل النوعان بعضهما البعض.

وقد تعددت التصنيفات بعد ذلك، وهي تنظر إلى الشخصية من زاوية دورها النصي الذي تقوم به، وتركز على العلاقات الخالصة التي تربط بينها، فنجد (فيليب هامون) يصنف الشخصيات الروائية إلى ثلاث فئات، يرى أنها تغطي مجموع الإنتاج الحكائي، فهناك أولاً:

فئة الشخصيات المرجعية: وضمنها الشخصيات التاريخية، والشخصيات الأسطورية، والشخصيات المجازية، والشخصيات الاجتماعية، " كلها تحيل على معنى ثابت ثبتته ثقافة الأدوار، وبرامج

---

[1] عبدالقادر أبو شريفة وآخرون: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، عمان، ط1، 2008م، ص 134.

واستعمالات مقبولة، يرتبط وضوحها مباشرة بدرجة إسهام القارئ في هذه الثقافة"[1]، أي أن هذه الأنواع تميل إلى معنىً ثابت تفرضه ثقافة يشارك القارئ في تشكيلها.

وهناك **فئة الشخصيات الواصلة:** الناطقة باسم المؤلف، وأكثر ما تعبر عن الرواة والأدباء والفنانين، " إنها علامات حضور الكاتب، القارئ، أو نوابهم في النص"[2]، هي شخصيات ناطقة بلسانهم، كجوقات المأساة القديمة.

وأخيراً هناك **فئة الشخصيات المتكررة:** وهي التي تبشر بخير، أو تنذر في الحلم، وظيفتها التنظيم والتوحيد، كما أنها أدلة مقوية لذاكرة القارئ تساعده على فهم العمل، بالإضافة إلى ذلك فهي " تزامن الشخصيات المخبرة، التي اعترف بروب بأهميتها من حيث إسهامها في تثبيت الوصل بين الوظائف، بين خطف الملكة وذهاب البطل "[3]، بأن تقوم الشخصية المخبرة بالتدخل، فتشعر أو تخبر البطل أن الملكة خطفت.

هذه هي أهم تصنيفات الشخصيات، لكن هناك تصنيفات أخرى حسب جوانبها ومدى ثرائها، ونوعية مسارها في القص وأهميتها ووظائفها. وتجدر الإشارة إلى أن هذه التقسيمات لا توجد كلها في العمل الروائي الواحد، بل تتفاوت من رواية لأخرى.

وقد اقتضى منهج الدراسة الذي ينظر إلى أن الشخصية تؤدي دوراً من الدرجة الأولى، وأن عناصر السرد الأخرى تنتظم انطلاقاً منها؛ أن يتبنى الدارس التصنيف الأول؛ لأنه أنسب تلك التصنيفات بطبيعة الشخصيات في الرواية، وفق المهمة التي تقوم به الشخصية، ولأنه يساعد على فهم تكوين الشخصية الروائية ومقومات بنائها، وتحديد نسبة الوضوح فيها، وتأسيساً على ما سبق، فقد صنفت شخصيات الرواية إلى شخصيات رئيسية وشخصيات ثانوية، فالشخصية رئيسية حسب حجم وجودها الكبير داخل الرواية، وهي التي تأخذ دوراً مهماً في الأحداث، وهي ثانوية؛ لأن

---

(1) رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي – إنجليزي – فرنسي)، درا الحكمة، الجزائر، فيفري، 2000م، ص 130.

(2) المرجع السابق، ص 130.

(3) السابق: ص 130 – 131.

وجودها محدود، وتؤدي دوراً أقل أهمية، أو تؤدي دوراً هامشياً، أما باقي الشخصيات فإن لها أدواراً محددة لا يمكن الاستغناء عنها.

الشخصية الرئيسية في رواية (ستائر العتمة) :

برزت شخصية (عامر عبدالحكيم) مجسدة لأدلجة الكاتب للشخصيات، وعلى الرغم من أن هذا الفكر قد طبع البطل بطابع ملحمي يبعث صورة إيجابية، إلا أنه ظل يمثل شخصية إنسانية من لحم ودم، اكتسبت بطولتها من موقعها في النص الروائي بوصفها شخصية رئيسية.

يجسد (عامر) هذه البطولة المؤدلجة إسلامياً من خلال حرص الكاتب على إظهارها، وقد جعل لتحقيق غايته تلك بنية القول الروائي تنهض انطلاقاً مع موقع البطل، مجسدة معتقده الديني، ورؤيته الذاتية، وعلاقته بشخصيات النص الأخرى، سواء أكانت تلك الشخصيات تقع تحت إطار الأنا الفلسطيني أم الآخر اليهودي، كما جاءت تعليقات السارد الواردة هنا وهناك مؤيدة لاتجاهات هذا البطل ومواقفه.

ويرى عامر على غير ما اعتاد القارئ رؤيته في كتابات الروائيين الفلسطينيين في تصوير الصراع الفلسطيني الإسرائيلي، امتداداً لصراع ديني بين إسلام وكفر، ومن ثم تحل صورة المجاهد المسلم محل صورة المقاوم الفدائي التي واظب على الظهور خلال مراحل هذا الصراع بين محتل ومحتل، وعلى الرغم من أن مفردتي المقاوم والمجاهد ذواتا مدلول واحد، إلا أن الدال، اللفظ يصبح في هذه الحالة ذا مغزىً لا يمكن إغفاله. فالجهاد من جَهَدَ جهاداً ومجاهدة، وهو: بذل واستفراغ ما في الوسع والطاقة من قول أو فعل[1] ، وا لجهاد: مصدر جاهد جهاد ومجاهدة، قاتل العدو وجاهد في سبيل الله، وهو من الجهد، أي: المشقة والطاقة. يقال: أجهد دابته إذا حمل عليها في السير

[1] أحمد بن محمد بن علي الفيومي: المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، المكتبة العلمية – بيروت، مادة (جهد)، 1/ ص112.

فوق طاقتها[1]. أما المقاومة، من قاوم يقاوم ، مقاومة وقواماً، فهو مقاوم ، والمفعول مقاوم، و قاوم العدو : واجهه [2]

ويستند النص في سبيل تحقيق تلك الرؤية الإسلامية إلى الموروث الديني الذي يحضر من خلال شخصية عامر، إلى الحد الذي يلاحظ فيه أن المحتوى الروائي قد توزع ضمن خانتين، إحداهما تقوم على معطيات الحاضر، والأخرى على معطيات الماضي، وكلاهما الحاضر والماضي يشكلان زمناً للصراع بين عامر والمحققين، فيصبح لصراع عامر مع المحققين في الحاضر امتداد في الماضي، تمثله الأحزاب التي تآمرت على النموذج الإسلامي وفقاً لرؤية الكاتب، ليرى عامر في صورة المحققين وقد أحاطوا به :" كأنهم زعماء بني قريظة والنضير وقينقاع، عندما كانوا يجتمعون للتآمر على الدعوة الإسلامية " [3] .

وهم أيضاً صورة أخرى للشيطان الأبيض الذي غرر بالراهب (برصيص)، كما تروي إحدى الإسرائيليات، ما جعل عامر يربأ بنفسه عن أن يكون برصيصاً آخر. ولعل انسياق المؤلف وراء استدعاء ذلك الموروث هو ما جعله إضافة إلى ما ورد على لسان عامر، يظهر الآخر، المحقق على إلمام به، فيستشهد في غير موضع بالآيات القرآنية [4] .

إن التعذيب الجسدي الذي تعرض له عامر، وكادت يده تشل بسببه، بعد اليوم الثمانين للاعتقال كان أمنية عامر التي منّى نفسه بها؛ لاعتقاده بأن تجسيد بطولة بلال لا تنجح إلا إذا وصل العذاب أشده. يتمنى عامر ذلك قائلاً:" ليتهم يعودون للأسلوب القديم.. لقد اشتقت لتجسيد بطولة بلال، أريد أن أضع نفسي على المحك " [5] .

فعامر وبلال كلاهما يتعرض لفتك الآخر، وكلاهما يصمد على مبدئه الإيماني، يختار عامر بلالاً ليتمثل صموده وثباته، ويختار صيحة تشبه صيحة صاحبه يرددها في وجوه المحققين

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مادة (جهد)، 3/ ص134.

[2] السابق: مادة (قوم)، 12/ 228.

[3] ستائر العتمة: ج 1/ ص 71.

[4] ينظر، ستائر العتمة: ج1/ ص 45، 57، 85.

[5] ستائر العتمة: ج1/ ص 51 – 52.

غضباً جامحاً، فتؤلم (أحد أحد) هؤلاء وتوغل في صدورهم مثلما كانت تفعل مع مشركي قريش، ما يعطي عامر على بشريته بعداً رمزياً فلا نجده والحال كذلك، شخصية أخرى تماهي عامر في صموده سوى شخصية بلال المستدعاة من الذاكرة الجمعية لأمة ذات عقيدة.

كان عامر يتذكر في أحلك لحظات التعذيب صورة بلال والصخرة على صدره في لهيب الصحراء، وعندما كانت تمر تلك الصورة في مخيلته كان يستصغر عذابه، " ويستذكر حديث الذين نشروا بالمناشير ومشطوا بأمشاط الحديد فيخفض رأسه " [1] .

وبعد يومين من العذاب الجسدي الذي توالى عليه بكل ضراوة كانت روحه تتنسم رائحة الجنة، فإذا بالشهادة تتراءى له، وبين النوم واليقظة يسمع أصوات من سبقه من الشهداء، يستبشرون به كواحد من الذين لم يلحقوا بهم فيستبشر بدعائهم " وينتظر اللحاق بهم، وهو على أحر من الجمر " [2] .

يظهر رمز بلال بن رباح بدلالته الدينية في تعميق فكرة صمود عامر، إلى جانب رموز أخرى، فتحضر قصة نزول المسلمين عن جبل أحد في معركة أحد جرياً وراء تلك الغنائم ما يكشف ظهر المسلمين، ويعرضهم للخطر، ومن ثم الهزيمة فيصر عامر على أن لا يعيد تلك التجربة، حتى لا يتيح للمشركين فرصة النصر ثانية، فيكون قراره قاطعاً:" لن أنزل عن جبل أحد.. لن أنزل من قمة النصر إلى قاع الهزيمة " [3] . فصورة هزيمته، وصورة انتصارهم صورة مرعبة، يظهر فيها عامر مهزوماً مدحوراً، وقد ركب الشيطان على ظهره وراح يضحك حتى بدت نواجذه، ويلفت قهقهته عنان السماء [4] . هذه الرؤية التي تتردد ما بين التفسير الميتافيزيقي والمصاحبة التاريخية للنموذج الإسلامي، تفسير لنمط الكتابة غير المألوف في الكتابة الروائية.

إن عامراً بنفسه الجهادية هذه يمتلك الشرط الأول لتحقيق ذاته وفقاً للأيديولوجيا، وهو شرط من شروط عدة اعترف (شلومو) أحد المحققين بأنه السر الكامن وراء صمود عامر مثلما سيكون

---

[1] ستائر العتمة: ج1/ ص 141 – 142.

[2] ستائر العتمة: ج1/ 142.

[3] ينظر، ستائر العتمة: ج1/ 87.

[4] ينظر، ستائر العتمة: ج1/ 68.

السر الكامن وراء هزيمتهم في المستقبل، " سيكون هزيمتنا الساحقة عندما يكثر أمثال هؤلاء.. هؤلاء الذين يناضلون بهذا الإيمان الراسخ كالجبال " [1] .

يصل القارئ إلى نتيجة أرادها (الهودلي) ضمنياً في الأغلب، وصراحة في نهاية النص مفادها أن لا سبيل لنجاح المقاومة الفلسطينية وتحقيق أهدافها، تأسياً بتجارب مشابهة كالتجربة اللبنانية، بغير هذه الشخصية الجهادية، وهذا ما يخلص إليه عامر، في تقييمه لتجربته مع رفيقه، إن نجاح المعركة تقتضي توفر شروط عدة من" أهمها إعداد الشخصية الجهادية التي تملك الربانية الصادقة والعزيمة والخبرة الواسعة " [2] .

وتعتمد على مجاهدة النفس وتدربها على الشدائد فلا تنهار سريعاً أمام المخابرات أو عند العصافير أياً كانت أساليبهم [3]. والحقيقة هذا الطرح المباشر للفكرة الأحادية قد يسطح الأدب الفلسطيني ويجعله في إطار أحادي غير عميق البنية.

يمثل عامر المعارضة التي ترفض السلام مع اليهود، فهم معروفون بنكثهم لعهودهم ومواثيقهم، لذا لا يؤمن جانبهم، ومن هنا يتأتى انتقاد عامر لواقع السلطة الفلسطينية باعتبارها منجزاً من منجزات اتفاقيات أوسلو التي لم يرَ فيها أكثر من عملية سياسية لم تحقق مطامح الشعب الفلسطيني على حد رأي الكاتب، لذا يتردد في المشاركة في الانتفاضة الثانية بداية انطلاقتها؛ خشية أن تكون مجرد لعبة سياسية تسخر طاقة الشعب، وتتاجر بدمه، لاسيما والشكل الذي أخذته الانتفاضة في بدايتها لا يعدو شكلاً احتجاجياً في صورة مظاهرات ورفع أعلام وإذا تعداهما فإلى قذف الحجارة [4]. وكأن أوسلو هكذا يرى عامر قد أضعفت قضية المقاومة ومحاربة الاحتلال أصبحت على الهامش بعد أن كانت في صلب الاهتمام الفلسطيني العام.

---

[1] ينظر، ستائر العتمة: ج1/ 71.

[2] ينظر، ستائر العتمة: ج1/ 175.

[3] ينظر، ستائر العتمة: ج1/ 175.

[4] ينظر، ستائر العتمة: ج1/ ص 11.

وكان عامر قد اعتقل في المناطق المصنفة بحسب أوسلو (ج)، ولم تحل السلطة الفلسطينية دون ذلك، وبعد اعتقاله امتدت يد الاحتلال إلى مناطق (ب)، (ج) ، اللتين باتتا الجزء المصيدة من الوطن.

إننا نرى عامر عندما يتقدم ليشارك في الانتفاضة، وقد زالت شكوكه حول تسيسها يحزم أمره على " العمل النوعي .. العمل الذي يؤلم الاحتلال ويقض مضجعه " [1] فينفذ عملية فدائية مع رفيقيه نبيل وإبراهيم تودي بحياة أحد المستوطنين [2] .

وعندما يقف على أخطاء رفيقيه ويدين واقع السلطة، ويتخذ من اليهودي موقفاً عدائياً يلاحظ أنه يراجع ذاته ويدين نفسه، ويقف على الأخطاء التي وقع فيها في مرحلتي الإعداد والتنفيذ، وإن كان قد نجا من تلك الأخطاء في المرحلة التالية، مرحلة التحقيق فأثبت قدرته على مواجهة أساليبه بأنواعها النفسية والجسدية [3] .

كان سلوك عامر في ظروف مختلفة محكوماً بأيدلوجيا معلومة، فعلى الرغم من أن اعتراف نبيل وإبراهيم على أيدي (العصافير) [4]، قد خلف في نفسه حسرة تنوء بحملها الجبال، إلا أنه احتضن توفيق محمد الذي كاد يقع في أيدي المخابرات ويتحول إلى جاسوس، وكان في صدد جمع معلومات من عامر ذاته، لإثبات إخلاصه.. وكانت الزنزانة رغم ظلمتها وتلوثها وروائحها الكريهة التي خلفت لعامر أزمة صدرية، ميداناً فكرياً ومتعة روحية، وتخلق له ظرفاً مناسباً للتفكر والتدبر[5]، وأيضاً فهي غار حراء، عامر وحيد فيه والله ثانيه، يستشعر فيه علاقته بالله، فلم تتل كما توقع لها المحققون من روحه [6] .

---

[1] ينظر، ستائر العتمة: ج1/ 11.

[2] ينظر، ستائر العتمة: ج1/ 8.

[3] ينظر، ستائر العتمة: ج1/ 171 – 173.

[4] العصافير، جواسيس يضعهم الأمن الإسرائيلي لصيد المناضلين.

[5] ينظر، ستائر العتمة: ج1/ 13.

[6] ينظر، ستائر العتمة: ج1/ 98.

حضور عامر في النص لم يقتصر على حضور شخصي له من خلال سرده بضمير المتكلم وكأنه يحكي أجزاء في سيرة ذاتية، أو من خلال حكي السارد الكلي المعرفة عنه بضمير الغائب، بل شكل حواره مع الشخصيات الفلسطينية واليهودية، مفتاحاً لكشف شخصيته، ما يجعلنا نعتقد أن كل شخصيات النص قد سخرت لإظهار هذه الشخصية، ونقل صورتها لتظهر من ثم وكأنها مجموعة من الشخصيات ومزيج من التجارب؛ ولذلك علاقة بصناعة الهودلي لها، حيث أشار إلى أنها لا تمثل تجربة واحدة، بل مزيج من غير تجربة، تأتي تجربة الهودلي نفسه واحدة منها، ولذلك لا علاقة أيضاً بفكر الهودلي القائم على خلق الشخصية تقسم بإيمانية رحبة.

وهذا كله ينفتح على دلالات رحبة وغنية بالإيحاءات المتنوعة والتي منها، أن الفلسطيني في صراعه مع المحتل الغاصب لابد أن يكون قوياً؛ لأن هذا الاحتلال لا يفهم سوى لغة القوة، وإن هذه القوة لابد أن تكون مصحوبة بالشجاعة وعدم الخوف في مواجهته، وعليه أن يستخدم القوة في الدفاع عن شرفه وعزته، وألا يرضى المهانة والذل أبداً.

ويبدو من تصوير الملامح الفكرية للشخصية الروائية غاية في الأهمية على مستوى التكوين الفني للرواية، فهي عندهم عنصر مهم من مكونات الشخصية وأبعادها، وقد بذل المؤلف جهداً كبيراً في إبراز هذا البعد في شخصية عامر، ذلك البطل الذي لم تقهره كل أساليب التعذيب النفسي والجسدي من خلال مواقفه وأقواله يخلق رسالة ذات مضمون في العمل الروائي، ويبرز الفكرة التي يسعى الكاتب إلى إيصالها إلى المتلقين، والتي تتمحور حول كشف الأساليب النفسية الجديدة التي طرأت على مقاعد التحقيق في المسكوبية.

أما الشخصية الرئيسية في الجزء الثاني من ستائر العتمة، فهو سعيد الوكيل، لكن الكاتب لم يهتم به كالشخصية الرئيسية في الجزء الأول، وإنما كان غرضه الأول والأخير هو عرض الأساليب الجديدة للتعذيب النفسي، دون الاهتمام بعرض أي شيء يخص شخصية سعيد الوكيل، بل أنه تعلم هذه الأساليب حينما قرأ الجزء الأول من الرواية.

الشخصيات الثانوية في رواية ستائر العتمة:

نبيل: هو طالب جامعي، ذكي، قوي الشخصية، واثق من نفسه، ذو همة عالية، لم يسبق له أن دخل السجون، أي أنه " محروق أمنياً " [1] .

إبراهيم: سائق عنيد، قوي البنية، شديد المراس، يملك نظرات ثاقبة تتحرك بها عيونه السوداء، كأنها عيون أسد هصور [2] .

هذا هو الأسلوب الذي انتهجه الهودلي في رواياته الأربع، حيث اعتمد على الوصف الجاهز لشخصياته، دون أي جهد من القارئ لاكتشاف سمات شخصياته.

الشخصية الرئيسية في رواية ليل غزة الفسفوري:

في رواية (ليل غزة الفسفوري) يصور الكاتب الأحداث التي جرت في حرب 2008–2009م على قطاع غزة، وذلك على لسان طالب جامعي في كلية الطب السنة الجامعية الثالثة، في مصر وقد حُرم من إكمال دراسته بسبب الحرب والحصار المفروض على القطاع.

وقد أنتج السرد في إطارها العام الأحداث اليومية من خلال القصص التي كان يرسلها ذلك الطالب عبر البريد الإلكتروني إلى مخطوبته (يسرى)، وهي ابنة عمه تدرس أيضاً في كلية الطب بجامعة عين شمس، وإلى صديقه (جون / بيبي)، ليصور للقارئ المعاناة التي كان يعيشها أهل القطاع في ظل حرب الفرقان (الرصاص المصبوب)، وهو يعتني بالتفاصيل معتمداً على صلة علاء الشاب الجامعي بالبيئة والشخصيات.

واختار الكاتب لروايته شاباً جامعياً ليكون شاهداً على الأحداث فيخرج متطوعاً مسعفاً فيرى بأم عينيه وينقل للقارئ بهذه العدسة كل ما يراه. فيمعن النظر في القضايا السياسية والاجتماعية كثيراً حتى يمكن أن تعد هذه الرواية رواية سياسية اجتماعية بالمعنى الفني.

---

[1] ستائر العتمة: ج1/ص13.

[2] السابق:ج1/ص13.

يقول الكاتب في وصف شخصية علاء:" الدكتور علاء ينتمي إلى امبراطورية الشر التي تسمى قطاع غزة، يقولون له في العائلة : " دكتور " على اعتبار ما سيكون؛ فهو طالب يدرس الطب – سنة ثالثة – في مصر، طويل، نحيف، وجهه دقيق، تكسوه سمرة خفيفة تكشف عن روح شفافة، وذكاء عميق يحركه من الداخل " [1].

وينتمي علاء إلى أسرة مكونة من الأب والأم وأختين [2] ، والدارس لهذه الرواية يتبين له أن شخصية علاء هي أكثر الشخصيات حظاً من اهتمام المؤلف وعنايته، فهو بطل الرواية والشخصية المركزية فيها، وهي محور الأحداث والحركة وبؤرة التجربة، وفي فلكها تسير سائر الشخصيات الثانوية، منها تبدأ الرواية وإليها تنتهي، ومن خلالها يلمس المتلقي رؤى الكاتب للأحداث، بوصفها النموذج أو المثال الذي يرى المتلقي من خلالها ما يجري من أحداث، بينما تحضر الشخصيات الأخرى تبعاً للحدث الذي تعيشه الشخصية المحورية، أو تبعاً للفضاء الذي مرت به. كما أن شخصية علاء قد مرت بتطورات جعلت منه شخصية مهيمنة كماً ونوعاً، فهي تمثل الشريان النابض والعصب الحي الذي ينتظم في داخل هيمنته الكمية والنوعية كل الموجودات الأخرى بانضمامها إلى بعضها البعض يتحقق الكيان الحيوي للعالم الروائي.

ففي بداية الرواية وبعد أن يرى علاء ما يحدث من قتل وتدمير يأبى إلا أن يشارك في خدمة وطنه وشعبه، فيتطوع ليعمل مسعفاً ويعود في ساعات متأخرة من الليل إلى منزله لتحتضنه عائلته التي لا يغفو لها جفن من الخوف على ابنها، وينتهز الفرصة ليقوم بإرسال رسائل عبر البريد الإلكتروني لصديقه جون/ بيبي، ومخطوبته يسرى التي تنسيه تعب اليوم وصوت الدمار حينما يقوم بقراءة رسائلها إليه. ويرسل إليهما ما شاهده من دمار وقصص إنسانية خلال رحلة عمله في كل يوم. ثم يشعر بأن هذا الدور الذي يقوم به لا يفي شيئاً مما يقوم به رجال المقاومة

---

[1] ليل غزة الفسفوري: ص 11.

[2] الجدير بالذكر هنا أنه يوجد تناقض في عدد أخوات علاء، فأول ما ورد أن له ثلاث أخوات، يقول:" كان أبوه وأمه وأخواته الثلاث متسمرين على شاشة التلفاز حيث قناة الجزيرة تنقل الحدث أولاً بأول ". ليل غزة الفسفوري: 39. وفي الصفحات اللاحقة عندما علم بقصف منزلهم، قال الراوي:" أصبح لاشك بأن الدور قد وصل، وأن شرفها حلّ في ضيافتهم. ولكن من؟ الأب أو الأم، أم إحدى الأختين أم كل العائلة (لا سمح الله) " . ليل غزة الفسفوري: 75. وفي موضع آخر يرى عائلته في منامه، يقول:" وجاءت أمي لتحتضني كما كانت تفعل عند عودتي من السفّر، ورفعت أختاي أيديهما تنتظران دورهما للعناق " . ليل غزة الفسفوري: 122.

فيفكر في هذا الأمر، لكن مخطوبته يسرى وصوت بكائها على الهاتف وتشبثها به يجعل صراعاً محتدماً بين عقله وقلبه، وحينما تعرف على رجل من رجال المقاومة الذي قام بإسعافه، أبدى له رغبته الشديدة في الدخول إلى ساحة المعركة، وهنا جاءت الفرصة لعلاء على طبق من ذهب، (عبدالعزيز سعادة) هو ذاك المقاوم الذي قام بأخذ علاء للخنادق ومساهمته في إسعاف المقاومين ومتابعة كل ما هو جديد على شبكة الانترنت [1] .

الشخصيات الثانوية:

أبرز الشخصيات الثانوية هي يسرى مخطوبة علاء وابنة عمه، تدرس الطب في السنة الجامعية الثالثة بجامعة عين شمس في مصر، والدها أستاذ جامعي في كلية الطب، يسكن مصر منذ ثمانيات القرن الماضي، أمها مصرية الأصل، ربة بيت، ولها من الأبناء أربع بنات وولدان [2].

جون/ بيبي: صديقه الأجنبي تعرف عليه منذ بداية الحصار على قطاع غزة، طالب كلية الهندسة سنة ثالثة، في جامعة كامبردج البريطانية [3] ، ولكنه ما لبث في خضم الأحداث تعرَّف عليه ما هو إلا ابن وزير الحرب يهود باراك (بيبي)، وقد علم هذا الأمر من خلال رسالة بالخطأ قام بيبي بإرسالها لصديق له [4] .

عبدالعزيز سعادة: وهو أحد رجال المقاومة الذي أسعفه علاء، وتعرف عليه، وحينما تماثل للشفاء ذهب معه إلى خنادق المقاومة [5].

أبو يوسف: في العقد السادس من عمره، هادئ السمت، تبدو من صفاء وجهه ونور عينيه حكمة عقله، وكمال رشده، ثاقب الرأي، يتحدث بوقار وجلال وكأن قلبه ينطق دون لسانه [6] .

---

[1] انظر: ليل غزة الفسفوري، ص 127 وما بعدها.

[2] ليل غزة الفسفوري: ص 16.

[3] السابق: ص12.

[4] السابق: ص155.

[5] السابق: ص127.

[6] السابق: ص33– 34.

أبو سعد: في العقد الرابع من عمره، شديد الحماسة قوي الشكيمة، مرتفع الهمة، ذو نخوة مشتعلة، جهوري الصوت، ذو نبرة حاسمة قاطعة كالسيف [1].

الشخصية الرئيسية في رواية الشعاع القادم من الجنوب:

تسيطر على رواية (الشعاع القادم من الجنوب) شخصية رئيسية ألا وهي شخصية، (إسماعيل الزين)، حيث يكثف الكاتب من حضور شخصية إسماعيل الزين وذلك لاقتراب هذه الرواية من السيرة الذاتية. وفي المقابل تحضر شخصية السجان اللحدي[2] والإسرائيلي؛ ليشكلا طرفي صراع تضاعفت تجاديفه، وامتدت أجواؤه النفسية إلى ما يفوق الزمن الحقيقي لها.

وقد غلب الهودلي من خلال تقديمه شخصية إسماعيل الزين صفاته النفسية على الجسدية، هذا المنطلق يبدو أقرب انسجاماً مع جو الاعتقال، يتعاضد مع وصف دواخل شخصية شكلتها علّةُ السجن والسجان والمرض، ثم فراق الأحبة؛ لكنه رسمها مسيجة بإرادة التقوى والحكمة، يقول الراوي واصفاً شخصية إسماعيل الزين:" كان في بداية شبابه.. يشع قوة وحماساً.. قصير القامة، مرفوع الهامة، مكتنز الجسم، دائري الوجه، قمحي اللون، أسود الشعر، لصوته رنة فيها عزم وإصرار.. كلماته معدودة، موزونة، قليلة، تتقدم واثقة الخطى، واليوم ترى في وجهه سنوات السجن الطويلة.. تكرش قليلاً وزاد جسمه امتلاءً، مازال على حاله نظرات ثاقبة ومواقف ثابتة.. عندما يتحدث يلمس في حديثه الصدق، العزيمة القوية، نفس الحيوية القديمة، ... " [3]. يصف الراوي إسماعيل الزين بعد أن التقى به في سجن عسقلان بعد مرور سنوات كثيرة، حيث مازال إسماعيل يتمتع بتلك الحيوية التي كان بها حين كان شاباً في بداية أسره [4] .

---

[1] ليل غزة الفسفوري: ص34.

[2] اللحدي: نسبة إلى لحد أحد المتعاونين اللبنانيين في الثمانينيات مع إسرائيل.

[3] الشعاع القادم من الجنوب: ص 9 – 10.

[4] السابق: ص 10.

وعن قوة إيمانه ونفسيته الواثقة بالله فقد كان فعلاً مثالاً يحتذى به، يقول: " أما أنتم أيها الزبانية فماذا جئتم تعرضون؟ هاتوا ما عندكم كي ألوكه تحت أضراس صبري، ثم أقذفه في وجوهكم.. متى ستدركون حقيقة الإيمان عندما تستقر في النفوس ؟! دعهم في غيهم يعمهون "[1].

وتبدو حياة السجن من خلال تجربة إسماعيل لها، لوحة مرئية ذات أبعاد مدركة، وبعدة حواس، تغذي دلالات ومضامين فكرية، سياسية، وإنسانية، تجمع مواضع الزلل والصلف الإسرائيلي في معاملته للأسرى، تجمع قلوب الأسرى، وكأنها تسرد جميعها بقلب إسماعيل الزين، فتتكاثف دلالات شخصيات الخطاب حية في التصور، فأسرى جميع الأطياف في السجن من لبنانيين وفلسطينيين وأردنيين، قصتهم واحدة وهمهم واحد، تتجمع قصص كثيرة وعذابات لا تنتهي. في المقابل يجسد هؤلاء معاني الصبر والتضحية بالصمود الأسطوري في ظل جميع أشكال التعذيب الجسدي والنفسي والعزل الانفرادي.

والملاحظ أن شخصية إسماعيل الزين مرت في أحداث الرواية بثلاث مراحل أساسية في حياته، المرحلة الأولى عاش فيها واقعه مع أسرته فترة طفولته ومراهقته، وفي المرحلة الثانية نجده قد أصبح شاباً انقطع عن أسرته للدراسة، وإلى التدرب في معسكرات التدريب للمقاومة، وتقع المرحلة الثالثة من إصابته في العملية الفدائية التي قام بتنفيذها مع المجموعة، ثم إصابته ووقوعه في أسر جيش لحد، ثم تسليمه للجيش الإسرائيلي وجولات العلاج في المشافي الإسرائيلية ثم التحقيق، وزنازين الاحتلال والتنقلات من سجن لآخر.

الشخصيات الثانوية:

تعددت الشخصيات الثانوية وكثرت في هذه الرواية، وكان من أبرز هذه الشخصيات شخصية (سراج)، ويأتي دوره موازياً لدور إسماعيل الزين في العديد من المشاهد السردية، تقدم الشخصية لنفسها في إحدى حواراته مع إسماعيل،" استشهد أبي وأخي دفعة واحدة في أتون دوامة العنف التي تقتل الأبرياء، وحيدوا أنفسهم عن هذه الحرب اللعينة ولكنها هاجمتهم بلا رحمة، طارت بهم عبوة ناسفة حولتهم إلى أشلاء وقعت على نفسي وقوع الطامة، لم يكن لدي أسلحة سوى إيمان

---

[1] الشعاع القادم من الجنوب: 73.

استقر في زاوية من زوايا قلبي منذ الصغر، خرج من مخبئه يصبرني ويقاوم عوامل الانهيار التي أوشكت على تفجير الوضع " [1].

اقتسم سراج المواقف النضالية مع إسماعيل الزين قبل الوقوع في الأسر، وبعد توقف التحقيق معهما.

وشخصية قاسم الذي أسر مع إسماعيل الزين في ساحة المعركة، وواجه التحقيق والتعذيب مثله تماماً، يقول إسماعيل الزين عن قاسم:" أما قاسم فإنه أعند من السباع في مقارعة الخطوب، سيجبر القرد على الذلة والمسكنة، يعيده إلى أصله الطيب بكل بساطة!! أراهن على أنه سيقتل المحقق من طول صمته، لن يزيد على: أحد أحد ... " [2].

وتلعب شخصية الممرض العامل في مستشفى رامبام في حيفا، ومن خلف قناعها المزيف – دوراً مراوغاً –، يسهم في رسم خطوط شخصية إسماعيل الزين، ففي الوقت الذي يمثل عليه دور ابن البلد الودود، يسعى خلال ذلك إلى الإيقاع به بعد أن فشل المحققون في ذلك، ويجلب له أخباراً مفرحة عن المقاومة اللبنانية وصفقة للأسرى مقابل الطيار الإسرائيلي رون أراد، وبفشل عملية توريطه هذه تبرز قدرة إسماعيل الزين على الثبات ونظرته الثاقبة وحذره الأمني، ومن ثم تتضح أكثر فأكثر حدود ملامح شخصية أفراد حزب الله :" تعجبني حيطتك الأمنية.. هكذا هم رجال المقاومة.. انفتحت عليك بسرعة لأن فراستي لا تخطئ .. وكذلك فإن ذاكرتي لا تخطئ.. أنا رأيتك في معسكر التدريب في بيروت.. اطمئن أنت أمام كادر من كوادر المقاومة ... أنا من الرعيل الأول في المقاومة الإسلامية"[3] . وفي المقابل تبدو شخصية إسماعيل الزين شخصية متماسكة، وحذرة، " عاد إلى ثرثرته المنتفخة.. تأكدت بأن اللفافات البيضاء التي لف بها يديه ورجليه ما هي إلا لفافات كاذبة.. وضعوها له كي يتقن دوره معي ولكن لسانه فضحه بسرعة وباء بفشل ذريع"[4].

---

[1] الشعاع القادم من الجنوب: 39.

[2] السابق: ص 55.

[3] السابق: ص 134.

[4] السابق: ص 134.

الشخصية الرئيسية في رواية أمهات في مدافن الأحياء:

تعد (سهام عبدالغني) الشخصية الرئيسية إذ تدور حولها أحداث هذه الرواية، وهي شخصية نادرة بمواقفها الاجتماعية والسياسية، ومكوناتها النفسية، وهي تمثل النموذج المناضل للمرأة الفلسطينية في ظل الاحتلال الإسرائيلي، هذه المرأة التي تحملت اللجوء والأسر والتعذيب، والبعد عن بيتها وأسرتها وأطفالها.

لقد اتخذ الكاتب للسرد وسائل مختلفة لإبراز شخصية سهام عبدالغني مكتملة الأبعاد من خلال تقنية الاسترجاع، كما في حديثها عن بداية أسرها وإقبالها على تنفيذ عملية فدائية إلا أنها كشفت في الدقائق الأخيرة، وكانت قد تلقت تدريباً عسكرياً في لبنان، ثم حكم عليها عشر سنوات قضت منها خمساً، ثم أفرج عنها ضمن صفقة للأسرى، ثم تعارفت عن طريق بعض الأصدقاء على أسير وتزوجت، فأنجبت طفلة أسمتها عائشة، وبعد ذلك تم أسرها ثانية بدعوى القيام بأعمال تسبب خطراً على مصلحة الكيان، أصبحت أعمالها في جميعة خيرية تسبب خطراً للاحتلال. وبعد عذابات السجن والزنزانة تطلب طفلتها وتدخل للسجن بعد الاضراب عن الطعام في العزل الانفرادي، وتكبر عائشة وتخرج عند بلوغها العامين، وتبقى مرارة الفراق من أم لطفلتها تقاسي غياهب السجن وآلامه.

وقد عرف الكاتب عن شخصيته الرئيسية سهام عبدالغني، من خلال حوار دار بين المجندات والجنود الذين أتوا لاعتقال سهام، بقوله:" ولكننا نريد اعتقال زوجتك...سهام عبد الغني"[1].

وتقاسي سهام الأمرين السجن وبعدها عن طفلتها، وتفقد أربعين كيلو من وزنها بعد أن كانت تبلغ تسعين كيلو.

أما الشخصيات الثانوية في رواية (أمهات في مدافن الأحياء): فقد سبق الحديث عنها في إطار الحديث عن السيرة الذاتية.

---

[1] أمهات في مدافن الأحياء: ص 2.

الفصل الثالث

بناء الزمن الروائي

للزمن أهمية كبيرة في البناء الروائي، وربما كان أول ما يفكر فيه الكاتب فيما يخص العمل الروائي، ثم يكون المكان الذي تدور عليه الأحداث، وبعدهما تأتي الحبكة والشخصيات بكل أبعادها وتفاصيلها، ومدى تفاعل هذه العناصر بعضها مع البعض الآخر.

وتقنية الزمن من أهم تقنيات الرواية وأعلاها قدراً، ويرجع ذلك لعلاقة الزمن الوثيقة بحياة الإنسان في مختلف العصور والبلدان. إلا أن هذا العنصر البالغ الأهمية ليس له وجود مستقل نستطيع أن نستخرجه من النص ونشير إليه مثل بقية العناصر، كالشخصيات أو الأشياء التي تشغل المكان أو المظاهر الطبيعية، فالزمن ينتشر ويتغلغل في أجزاء الرواية كلها، فهذا الهيكل الذي تبنى عليه الرواية [1].

وكان الشكلانيون الروس أول من درسوا الزمن ووضعوا الأسس والتحليلات في العشرينات من القرن العشرين، إلا أن هذه الدراسات لم تذع أو تنشر، لما لقيت مدرسة الشكلانيين من رفض وانتقاد سياسي، ولم يتسنَ لهذه الدراسات أن تنقل إلى الغرب؛ ذلك أن حركة الترجمة للفنون الروسية لم تبدأ إلا في بداية الستينيات من القرن العشرين [2]. " ولكن تدخل الزمن بشكل غامر قد جاء عندما نشر مارسيل بروست روايته البحث عن الزمن المفقود، حيث كان الزمن موضوعاً ووسيلة في آن واحد معاً، وحيث لم يُسند أي تسلسل زمني سوى ما تسيطر عليه حركة الذهن والإرادة " [3].

ومن اللافت للنظر أن معظم الروائيين الذين أسهمت تجاربهم في تطوير الرواية ونموها من حيث الشكل والمضمون كانوا مشغولي الذهن بالزمن وطبيعته، وعلى الأخص علاقته ببنية الرواية. ولأن الرواية من الفنون الزمنية فإن مشكلات بنائها وأساليبها وأعرافها تشكل نمطاً متشابكاً من قيم الزمن وعوامله، ومن هنا فإن التجارب المستمرة في هذه المشكلات تُعنى بالاستمرار في إعادة النظر في قيم الزمن[4].

---

[1] ينظر، سيزا قاسم: بناء الرواية، ص27.

[2] ينظر، المرجع السابق: ص27.

[3] اليزبيث دبل: الحبكة، ترجمة: عبدالواحد لؤلؤة، دار الرشيد، الجمهورية العراقية، (د.ط)، 1981م، ص 80.

[4] ينظر، أ. أ مندلاو: الزمن والرواية، مراجعة: إحسان عباس، ط1، دار صادر، بيروت، 1997م، ص 24.

إن التشعب والتغلغل الذي يختص به عنصر الزمن الروائي، وهذه السهولة والمرونة التي يمتلكها الروائي في التنقل بين الأزمنة المختلفة، كل هذه المزايا لعنصر الزمن في الرواية مُنِحت للروائي، في حين عُقدت المسألة على الناقد، في صعوبة استخلاص الزمن وتصنيفه عند دراسة النص الروائي، زد على ذلك أن الكُتاب يتباينون في مدى استثمارهم لهذه المرونة؛ مما وَلَّد صعوبة إضافية على الناقد في وضع معايير محددة تنطبق على جميع الأعمال الروائية؛ لذلك نجد أن بعض كُتاب الرواية قام بالتنظير لها، وفصَّل القول في إشكالية الزمن الروائي. فالروائي (آلان روب جرييه) يقول:" الرؤية الجديدة للزمن، والتي تنكر أي تماثل أو انعكاس للزمن الواقعي، وليس هناك أي زمن إلا الحاضر (زمن الخطاب) أما اللاحاضر سواء كان قبل أو بعد فهو غير موجود"[1].

ومن ذلك نستنتج أنه أنكر وجود زمن القصة أو زمن الحكي، والزمن الوحيد الموجود في الرواية هو زمن الخطاب. وكذلك ما قام به الروائي (جان ريكاردو) حين تناول الزمن بالدراسة بين زمن السرد، وزمن القصة وضبطهما معاً بواسطة محورين واستجلى العلاقة الزمنية بينهما، وركز في دراسته على الأسلوب غير المباشر في تسريع الأحداث وتبطيئها [2].

أما الروائي (ميشال بوتور) فقد قال إن الزمن الروائي يتكون من ثلاثة أزمنة هي: زمن المغامرة، وزمن الكتابة، وزمن الكاتب، " وكثيراً ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة بواسطة زمن الكاتب، وهكذا يقدم لنا الروائي خلاصة قصة نقرؤها في دقيقتين أو في ساعة، وتكون أحداثها جرت خلال يومين أو أكثر للقيام بها، أو خلاصة لحوادث تمتد إلى مدى سنيين[3].

أما النقاد الذين تناولوا بالبحث والدراسة إشكالية الزمن الروائي، فيأتي في مقدمتهم الناقد (بول ريكور) الذي يرى أن إشكاليات عدة عصية على الحل تجعل من الزمن معضلة تستهوي الفلاسفة والنقاد، وأهم هذه الإشكاليات عجز الزمن النفسي عن اختزال الزمن الفيزيقي، والإلمام به، فعلى الرغم من وضوح الزمنيين واستقلالهما عن بعضهما البعض، فإن محاولة اشتقاق زمن (العالم) من

---

(1) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، (د.ت)، ص 68.

(2) السابق: ص 68.

(3) ينظر، سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي ، ص 69.

زمن (النفس) أو العكس تبدو محاولة يائسة، ومحكومة بالفشل، وقد ركز على فعل السرد، وزمن مادة السرد[1]. ويقول عن الزمن النفسي " يعبر الزمن إنسانياً بقدر ما يتم التعبير عنه من خلال طريقة سردية، ويتوفر السرد على معناه الكامل حين يصير شرطاً للوجود الزمني"[2].

أما (جيرار جينيت) فيرى أنه من الممكن في العمل القصصي ألا نعين مكان الحدث، وقد يكون بعيداً عن المكان الذي نرويه فيه، بينما قد يستحيل ألا نحدد زمنه، فيما يتعلق بزمن فعل السرد، لأن علينا روايتها إما بزمن الحاضر وإما في الزمن الماضي وإما في المستقبل [3].

وانطلقت دراسة (جيرار جينيت) من منطلق أن العمل الحكائي يتشكل في زمنيين، زمن الحكي ، وزمن الشيء المحكي، وحدد العلاقات التي تربط هذين الزمنيين وهي [4]:

1. علاقات بين الترتيب الزمني وتتابع الأحداث.
2. علاقات المدة أو الديمومة، أي مدة الحكي.
3. علاقات التواتر، القدرة على التكرا ر في القصة والحكي معاً.

" يفترض أننا حين نتحدث عن النقد الروائي العربي، نتحدث عن نقد حديث، على اعتبار أن الرواية بمفهومها الراهن والمستقبل حديثه العهد بالنسبة للعالم العربي، بغض النظر عن الأشكال القصصية التراثية التي عرفها هذا العالم قبل نشأة الرواية " [5].

هذا ما يخص النقد الروائي العربي، على العموم بكل اتجاهاته وأنماطه، أما فيما يخص الزمن الروائي في الرواية العربية على وجه الخصوص، فقد كانت الرواية العربية في بداية نشأتها، قد اتخذت التسلسل وتتابع الأحداث منهجاً لها، وكان هذا التسلسل الرتيب للأحداث مرآة عكست سير الزمن في النصف الأول من القرن العشرين، وما مَرَّ به من تغيرات بطيئة، إذا ما قورنت بما

---

[1] ينظر، بول ريكور: الزمان والسرد، ترجمة: فلاح رحيم، راجعه عن الفرنسية، جورج زيناتي، ط1، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ج2، 2006م، ص 10–14.

[2] السابق: ص95.

[3] ينظر، لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص103.

[4] ينظر، سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص76.

[5] راكز أحمد: الرواية بين النظرية والتطبيق أو مغامرة نبيل سليمان في المسلة، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 1995م، ص35.

حصل من تطورات في النصف الثاني من ذلك القرن؛ ولهذا خضعت الرواية العربية في بدايتها لمنطق السببية، فالأحداث يأخذ بعضها برقاب بعض، ويعلل اللاحق منها بالسابق، حتى ينسج الروائي حبكة النص صاعداً ومتقدماً بالزمن بخط مستقيم [1]. واستمر الزمن الروائي في حالة تشكل وتحول نتيجة لتحولات المجتمع العربي، فبرز البناء التداخلي الجدلي الذي انقسم على تقسيمات عدة أبرزها، البناء التصاعدي المتداخل، وبناء المتوازيات الزمنية والبناء المتشظي للزمن[2].

فالزمن هو العنصر الغائب الحاضر، القريب البعيد، الذي شغل ذهن الفلاسفة والنقاد في الدراسات الفلسفية والنقدية في العالم الغربي، حينما فسرته كل واحدة منها بأسلوبها الخاص وفق آليات دراستها وتقنياتها، كذلك شغل الزمن فكر الفلاسفة العرب، وفيما بعد النقاد وقد كان موضوعاً لكثير من الدراسات النقدية العربية.

وتعد سيزا قاسم من بين أهم النقاد الذين تناولوا الزمن الروائي في كتابها (بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) ، وقد خصصت الناقدة الفصل الأول لدراسة الزمن الروائي، بينت فيه أهمية الزمن بالنسبة لبناء الرواية، واختلاف معالجته في المدارس الأدبية، وتكلمت كذلك عن العناصر المكونة للزمن وترتيبها، وتناولت بالبحث الترتيب الزمني للأحداث، وكذلك طبيعة الزمن الروائي الذي قسمته إلى الزمن الطبيعي ،والزمن النفسي، وأخيراً أبرزت مواطن السرعة والبطء في الزمن الروائي [3].

ومن الدراسات الرصينة التي هي على قدر كبير من الأهمية دراسة الناقد (سعيد يقطين) في كتابه (تحليل الخطاب الروائي) تناول بالدراسة الزمن الروائي في الفصل الأول، وقسمه إلى ثلاثة أقسام: زمن القصة، وزمن الخطاب، وزمن النص [4].

---

[1] ينظر، مها يوسف القصراوي: النص بين مصطلحي التداخل والتراسل، مجلة الجامعة الإسلامية، غزة، المجلد 18، العدد 2، 2010م، ص 1019.

[2] ينظر، السابق: ص 1019.

[3] ينظر، سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 28 – 58.

[4] ينظر، سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 59 – 126.

ويظهر زمن القصة في زمن المادة الحكائية " وكل مادة حكائية ذات بداية ونهاية، تجري في زمن، سواء كان هذا الزمن مسجلاً أو غير مسجل، كرونولوجياً أو تاريخياً " [1]. أما زمن الخطاب فيقصد به التزمين الذي يضعه الروائي على الأحداث، أي لمسة الكاتب على زمن الرواية، بمعنى آخر " تجليات تزمين زمن القصة وتمفصلاتها وفق منظور خطابي متميز " [2].

وهناك نقاد وقفوا على دراسة الزمن، وكانت دراستهم تنم عن وعي لأهمية الزمن الروائي، وعلى نضج رؤيتهم لكل ما يتعلق به، مثل دراسة حسن البحراوي (بنية الشكل الروائي) ودراسة يمنى العيد والمعنونة ب (تقنيات السرد الروائي)، ودراسة عبدالملك مرتاض في كتابه (في نظرية الرواية)، ودراسة أحمد جبر شعث البنية الزمنية في خماسية مدن الملح ضمن كتاب (شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة).

الزمن النفسي:

يختلف الإحساس بالزمن من شخص لآخر، مع أن سرعة الزمن في جريانه ثابتة لا تتغير في الأوقات جميعها، وتحت الظروف كلها، فلماذا يولد الإحساس المتباين بالزمن ؟ يتغير الإحساس بالزمن بتغير الحالة النفسية للإنسان، فالشخص الفرح السعيد يشعر بأن الدقائق والساعات تمر بسرعة شديدة، حتى إنه يتمنى أن تتاح له القدرة على إيقاف الزمن. بينما الإنسان الحزين يشعر بأن الوقت يمر عليه ببطء ثقيل، وكأن الدقائق قد استغرقت أكثر من وقتها بكثير، وهذا ما يصطلح عليه (الزمن النفسي) أو (الزمن السيكولوجي)، " فالوقت السيكولوجي يتغير كثيراً تبعاً للظروف، ويسير الزمن بخطىً مختلفة تبعاً لاختلاف الأشخاص، وفي الواقع في مناسبات مختلفة لدى الشخص الواحد " [3]. وهذا التأرجح بالزمن ما بين حاضرٍ وماضٍ ومستقبل يحدث لكل إنسان في هذه الحياة، يملك الإدراك والوعي والشعور؛ ولأن الروائي إنسان مبدع، فمن الضروري أن يمتلك إحساساً أكثر رقة وشفافية من الإنسان الاعتيادي، يُسقط هذا الإحساس المتناهي بالزمن على شخصياته الروائية.

---

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي: ص 89.

[2] السابق: ص 89.

[3] أ.أ مندلاو: الزمن والرواية، ص 138.

فيورد الروائي الزمن عن طريق الاسترجاع أو الاستباق الذي يقوم به الراوي أو إحدى شخصيات الرواية، من خلال الحوار بين الشخصيات أو ما في داخل الشخصية الواحدة فيما يسمى بالمنولوج.

إذاً فهو زمن ذاتي " لا يخضع لمعايير خارجية أو مقاييس موضوعية، فيلجأ إلى المونولوج الداخلي، وتدخل عناصر الزمن، الصورة والرموز والاستعارة؛ لتصوير الذات في تفاعلها مع الزمن"[1]. وبذلك يكون الزمن النفسي مرتبطاً بالشخصية أكثر من ارتباطه بالزمن الطبيعي وتسلسله في الرواية، فهو زمن يعتمد على الأحداث الداخلية التي تقع في أعماق الشخصيات الروائية، ويلجأ إليه الروائي ليظهر مدى السعادة أو التعاسة التي تضمرها الشخصية في مكنون نفسها.

وقد قسمت الناقدة سيزا قاسم الزمن إلى قسمين: زمن داخلي، وزمن طبيعي خارجي. وهي تؤكد أن هذين الزمنين يمثلان بعدي البناء الروائي في هيكليته الزمنية، فالزمن الداخلي يمثل الخطوط العريضة التي تُبنى عليها الرواية [2] .

ونستخلص مما سبق أن أية رواية بغض النظر عن جودتها الفنية، لا يمكن أن تخلو من الزمن النفسي، ويكمن الإبداع في قدرة الكاتب على توظيف هذا الزمن والغوص في أعماق الشخصية الروائية. ومن ذلك نجد أن الأديب وليد الهودلي لا ينفرد عن بقية الروائيين في الاستعانة بالزمن النفسي، وقد وُجد هذا الزمن بكثافة في جميع رواياته.

أما بشأن الزمن النفسي الذي يتمثل في الاستباق والاسترجاع، فسوف يأتي التمثيل له في نظام الترتيب الزمني، نأتي الآن إلى كون الزمن النفسي يطول ويقصر بحسب نفسية الشخصية ففي رواية (ليل غزة الفسفوري) يتغلغل الزمن النفسي بكل أنواعه في الرواية، ومن الزمن الجميل ما ورد على لسان علاء حينما يتواصل مع مخطوبته (يسرى)، فرغم ما يحدث من دمار وقتل إلا أن الوقت الذي يقضيه في التواصل معها ينسى فيه كل ذلك، يقول: " كنت أتهيأ للبقاء معك طويلاً، مع خفقات قلبك بكل ترانيمها العذبة، عملت المستحيل لاستعادة شريان الحياة لبيتنا، ركّبنا مولد

---

[1] سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 52.

[2] السابق: بناء الرواية، ص45.

الكهرباء؛ كي أستلهم من الوصل بك رحيق الحياة، ونعيد التواصل الحميم بيننا، ريثما يفتح المعبر وأتمكن من السفر إليك"[1]. يتضح من النص السابق أن علاء يعد الزمن الجميل والسعيد الذي يقضيه مع مخطوبته (يسرى) من الزمن النفسي الذي يساوي رحيق الحياة، فينسى همه أو على الأقل يخفف من حزنه على الأوضاع حوله.

وفي الرواية نفسها نجد أن علاء يصف يوم قصف مدرسة الفاخورة التي احتمى بها من فقدوا مأواهم، يصفه بألف يوم، تعبيراً عن الأثر السيء للحرب وما خلفه هذا القصف للمدرسة من استشهاد للكثير والإصابات والأشلاء للأطفال والنساء والشيوخ والرجال، يقول:" كان يوم مجزرة الفاخورة يوماً طويلاً جداً كألف يوم"[2].

أما رواية (أمهات في مدافن الأحياء) فنجد فيها أن سهام عبدالغني تعّد الثلاثة أشهر التي قضتها بعيداً عن طفلتها بأنها ثلاثين سنة، تقول:" كانت ثلاثة شهور بمثابة ثلاثين سنة " [3].

ومن الأوقات التي يشعر فيها الإنسان بالبطء، وجمود عقارب الساعة عن الحركة بشكل طبيعي هو وقت الانتظار أياً كان هذا الشيء المنتظر، والوقت الذي يقضيه الأسير في غرف التحقيق وهذا ما عبر عنه الهودلي في معظم رواياته. وعلى سبيل المثال ما ورد في رواية (الشعاع القادم من الجنوب) يقول إسماعيل الزين:" أتدري كيف كان الوقت يسير في تلك الأيام؟! .. لا أبالغ إذا قلت بأن اليوم بسنة، وأي سنة وأي يوم؟!.. كانت عقارب الزمن واقفة، تتسمر مكانها، وحده هو الذي يسير، أحسه يسري في جسدي كالملدوغ الذي هاجمته مجموعة من الأفاعي السامة " [4].

ونجد في الرواية نفسها أن إسماعيل الزين يذكر الوقت الذي سبق التخطيط للعملية من فجر اليوم التالي، حينما خيم الليل عليهم، يقول:" هبط الليل وهبطت معه قلوبنا"[5].

---

(1) ليل غزة الفسفوري: ص 16–17.

(2) السابق: ص 90.

(3) أمهات في مدافن الأحياء: ص 148.(والجملة فيها خطأ واضح والصواب " كانت ثلاثة أشهر... ").

(4) الشعاع القادم من الجنوب: ص 66.

(5) السابق: ص 119.

إن الزمن النفسي في أي رواية يمكن إدراجه في ثنائية لا ثالث لها، وهو الزمن السعيد ، الزمن التعيس، الزمن المريح، الزمن الصعب، الزمن الجميل، الزمن القبيح، ذلك إن الزمن النفسي ينسلخ في حسابات السرعة والبطء، والطول والقصر، ولا يبقى له إلا مقياس واحد هو أثره في النفس، فالزمن الذي يسير بسرعة طبيعية لا يعد من الزمن النفسي في شيء.

وقد تثقل حالة الانتظار والترقب على الشخصية فتفقدها الإحساس بالزمن كلياً، فلا تعرف هل ما مرّ بها من زمن طويل أو قصير. فلا بد من وجود الزمن النفسي في كل رواية، فهو الذي يعبر عن انفعالات الشخصية بالأحداث المختلفة والمتباينة، وعلى الرغم من أن هذه الأحداث لا حصر لها، وهي متنوعة بشكل كبير جداً، فإنها لا تخرج عن الثنائية المذكورة آنفاً.

أولاً: المفارقات الزمنية

وهي التنافر الحاصل بين النظام المفترض للأحداث ونظام ورودها في الخطاب، والذي توافر منها في روايات الهودلي:

الاسترجاع [1] :

هو استرجاع السارد أو الشخصية لحدث ما وقع في الماضي القريب أو البعيد عبر التذكر أو الحلم أو الحوار الباطني... إلخ، قاطعاً بذلك مجرى الأحداث في الماضي [2].

ويعرف (جيرار جينيت) الاسترجاع فيطلقه على " كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها في القصة " [3].

وهو فن قديم عرفته الملاحم القديمة وإن لم تعرف اصطلاحاً له، لا كما يدعي النقاد من أنه وليد تطور السينما [4]. ويستعين الروائي بهذه التقنية عندما يشعر أن عليه أن يقطع الاستمرار في

---

[1] من تسميات الاسترجاع :(الاستدعاء – التذكر – الاستحضار من الماضي – الارتداد – الرجعات – اللواحق).

[2] ينظر: الألسنية والنقد الأدبي: ص 96، وبناء الرواية: ص 40، وتحليل الخطاب الروائي: ص 77 – 78، بناء الزمن في الرواية المعاصرة: ص 24.

[3] جينيت: خطاب الحكاية، ص 51.

[4] ينظر، عبدالملك مرتاض: ألف ليلة وليلة دراسة سيميائية، ص 114 – 185.

الترتيب الزمني والعودة بالزمن إلى الوراء؛ لإيراد بعض أحداث الماضي بالضرورة لها علاقة بالحدث الراهن في وجه من الوجوه، ولما كان الماضي يتميز بمستويات مختلفة ومتفاوتة من الماضي البعيد إلى الماضي القريب؛ نشأت أنواع كثيرة من هذه المفارقات السردية وهي [1]:

1. استرجاع خارجي: يعود إلى ما قبل بداية الرواية.
2. استرجاع داخلي: يعود إلى ماضٍ لاحق لبداية الرواية، قد تأخر تقديمه في النص.
3. استرجاع مزجي أو مختلط، وهو ما يجمع بين النوعين.

ومثلما أن لكل إنسان ذكريات تخص طفولته، وبيئته، وعلاقاته بالآخرين، فإن الاسترجاع بكل أنواعه يعد ذاكرة الرواية التي تحاول أن تمزج الحاضر الراهن بالماضي القريب أو البعيد، وفضلاً عن كون الاسترجاع أحد أساليب التشويق التي يعمد إليها الأديب في عمله السردي عندما تحتدم الأحداث وتتلاطم، ويكون المتلقي في أشد لحظات الانفعال مع الأحداث، فإن له وظائف كثيرة[2]، منها:

1. إعطاء معلومات عن ماضي عنصر من عناصر الحكاية (شخصية – إطار– عقدة).
2. سد ثغرة حصلت في الرواية، أي استدراك متأخر.
3. تذكير بأحداث ماضية وقع إيرادها فيما سبق من السرد، العودة بصفة صريحة أو ضمنية إلى نقطة زمنية وردت من قبل.
4. ومن وظائف الاسترجاع أنه يجيء لملء فجوات تركها السرد وراءه من مثل إعطاء صورة لشخصية جديدة أو حدث جديد، يعمل على إثراء النص، وكذلك فإن الاسترجاع يعود إلى صورة شخصية غائبة عن الحضور في فترة معينة، ثم يعيدها إلى الأحداث لنقل حادثة أو خبر معين. ويشير الاسترجاع إلى أحداث تركها السارد فيستذكرها ويستكمل حضورها، ثم

---

[1] ينظر، آمنة يوسف: نظريات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، ط1، سوريا، 1997م، ص71.

[2] ينظر، هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، الانتشار العربي، ط1، 2008م، ص 65 – 73. وكذلك ينظر: مدخل إلى نظرية القصة: ص 78.

العودة إليها بهدف إثارتها من جديد عن طريق تكرارها، ولإعطاء دلالة جديدة قد يطغى على الدلالة السابقة[1].

وهناك طرق متعددة يتم بها الاسترجاع سواء أكان ذلك الاسترجاع داخلياً أم خارجياً، ذاتياً أم موضوعياً. فقد يعمد الكاتب إلى الاسترجاع عن طريق الراوي، أو عن طريق شخصيات الرواية في أثناء الحوار أو بواسطة المونولوج. ومنه استرجاع خارجي لإسماعيل الزين، حيث يقول:" أنا شخصياً بدأت معي الأمور تتطور منذ سنين الطفولة الأولى، منذ كنا نتحلق حول إمام القرية، كان يزرع في قلوبنا حب الله ورسوله، يعلمنا ما تيسر من سور القرآن القصيرة، يحدثنا عن سيرة رسول الله، غزواته، شجاعته، كرمه، تواضعه، تفانيه في الدعوة إلى الله، وتحرير العباد من أغلال الجاهلية، ويحدثنا عن أهل البيت عليهم السلام، ومواقفهم العظيمة، ... كنت في سن الثالثة عشرة عندما داهمنا الاحتلال، واجتاح الجنوب اللبناني سنة 82..." [2].

ويقول:" أذكر أيام المرحلة الثانوية في بيروت، كانت نجاحات المقاومة تثيرني، تغلي الدماء في عروقي، كقدر استعرت النار من تحته، تنتابني مشاعر جياشة لهذه الفئة الطاهرة التي تقاوم أعتى جيش في وجه الأرض"[3].

وهذا المقطع المسترجع السابق جاء ضمن استرجاعات عديدة قام الراوي إسماعيل الزين باستذكارها منذ ولادته وحتى التحاقه بصفوف المقاومة والقيام بالعملية، وهذا النص يشكل مع النصوص الاسترجاعية الأخرى تعالقاً مع استرجاعات إسماعيل الزين المتكررة، حيث إنه جاء ليلقي الضوء على جانب من حياة إسماعيل الزين الخاصة وعلاقته بوالدته ووالده وأهل بلده ثم علاقته بسراج.

وقد قام الاسترجاع الخارجي في رواية (أمهات في مدافن الأحياء) بسد الثغرات والإجابة عن التساؤلات عن التكوين النفسي لشخصية سهام عبدالغني، فيكون الاسترجاع بذلك أدى " وظيفة

---

[1] ينظر، حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 122.

[2] الشعاع القادم من الجنوب: ص 22 .

[3] السابق: ص 27.

بنيوية تحفظ للسرد انسجامه وتماسكه الفنيين " [1]. يقول الراوي:" طارت في سماء رأسي فكرة مرعبة .. هل يفعل بي زوجي مثل ما فعل خطيب رانية.. زوجي الذي كان نصيبي بعد رحلة طويلة من عمري، بعد أن بلغت الأربعين.... في حبستي الأولى وأنا زهرة يانعة في روعة العمر تلقيت ضربة في العمق مثل رانية تماماً... صحيح أني خيرت خطيبي وكان متمسكاً بي ولكني عندما حكمت خمس عشرة سنة شجعته باتجاه فسخ الخطوبة فتشجع ومضى " [2].

الخبر الذي جاء لرانية وهو فسخ خطوبتها، عاد بسهام عبدالغني لهذا الاسترجاع، وتذكرها فسخ خطوبتها حينما حكم عليها خمسة عشر عاماً.

ومن أمثلة الاسترجاع المزجي ما جاء في رواية (الشعاع القادم من الجنوب) :" لم أكن أتوقع مثل هذا الألم في حياتي، أذكر في صغري أنني وقعت عن ظهر الحمار وكسرت رجلي، وأخذوني إلى المختبر، وضع الشيخ عيدانه على رجلي بعد أن أعاد العظام إلى مكانها " [3]

ومما يتعلق بالاسترجاع هو (مدى وسعة) المفارقة، فالمدى يعني تلك المسافة أو البعد الزمني الذي يقود السرد من خلالها إلى الوراء، فمنه المدى البعيد والمدى القريب، ويتصلان بالاسترجاع الداخلي والخارجي، والسعة هي تلك المساحة التي تقيس مدى أو طول فترة الاسترجاع بالأسطر والصفحات [4].

ثانياً: نظام الديمومة

تعد الديمومة آلية نسقية زمنية تعمل على خلخلة الترتيب الزمني لأحداث الرواية، ويرى (جيرار جينيت) أن إحداث مقارنة بين مدة الحكاية، ومدة القصة تجعل الحكاية عملية صعبة؛

---

[1] آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 74.

[2] أمهات في مدافن الأحياء: ص 123.

[3] الشعاع القادم من الجنوب: ص 43.

[4] ينظر، حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي: ص 122.

وذلك أن مدة القصة يمكن أن تقاس بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات، في حين أن المسافة تقاس بطول النص من حيث النظر إلى مسافة الصفحات والأسطر [1] .

ويطلق هذا الناقد على نظام اللاتواقت اسم الديمومة لهذه الحركات الأربع وهي الحركات الأساسية التي تحث النصوص في سيرها، من حيث سرعة السرد أو بطئه، وذلك عن طريق أربعة خطوط قسمها إلى قسمين: فالأول منها فيه آليتا (الحذف والوقف) وهما يشكلان خطين متناقضين، إذ أن زمن السرد في آلية الحذف يمكن أن ينعدم أو يكون صغيراً، وزمن السرد في آلية الوقف قد يكون طويلاً جداً، وأما زمن القصة فإنه يظهر في الأول ويختفي في الثاني والحذف تقنية سردية سريعة، بينما الوقف تقنية سردية بطيئة.

والقسم الثاني يضم آليتي (التلخيص والمشهد) وهما يشكلان خطين وسطين: فالتلخيص تقنية سردية ذات سرعة في سرد الأحداث، وزمن الحكاية فيه أصغر من زمن القصة، في حين أن تحقيق المساواة في الزمنيين السردي والقصصي يأتي في تقنية المشهد التي غالباً ما تكون (حوارية)، وإلى جانب هذا فإن المشهد كالوقف ذي البطء في السرد[2].

ومما سبق يمكن التوصل إلى أن حركة التسريع السردي في النص تتمثل في تقنيتين هما (التلخيص والحذف)، وحركة البطء السردي: تتمثل في تقنيتين هما (المشهد والوقف)، ومن خلال هاتين الحركتين سيتم الوقوف على الشواهد والنماذج المحللة التي توضح نظام اللاتواقتية أي الديمومة .

---

[1] ينظر، جينيت: خطاب الحكاية، ص 101 – 102.

[2] ينظر، جينيت: خطاب الحكاية، ص 108 – 109، وينظر كذلك، والاس: نظريات السرد الحديثة: ص 164، وحسن بحراوي: بنية الشكل الروائي: ص144، ويقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 78.

تقنيات التسريع السردي

أولاً: التلخيص[1]:

يمثل التلخيص تقنية سردية يقوم الروائي من خلالها بإحداث تسريع للأحداث، فيختزل زمن النص وزمن القراءة، الذي يكون أقل من زمن الحكاية، ويشير (مارتن والاس) إلى ذلك من خلال المقارنة بين زمن القراءة الذي يكون أقصر من الزمن التاريخي [2] .

وقد كانت تقنية التلخيص في السابق وسيلة للانتقال بين المشاهد السردية، لتربط بينها، لذلك فقد أطلق (جيرار جينيت) على كل من التلخيص والمشهد بالخطين الوسيطين، لأنهما بمنزلة وسيط ربط بين الوحدات السردية في النصوص الروائية.

والتلخيص يتسم بالإيجاز والتكثيف اللذين يسمحان بالمرور السريع على الفترات الزمنية التي يجد المؤلف أنها ليست مهمة بالنسبة للقارئ، وإلى جانب ذلك فإنه بمقدور الروائي عبور تلك الفترات الزمنية بسرعة إذا كانت الأحداث قد حدثت بالفعل أو أنها لم تحدث كنوع من استدخال وامتزاج الحاضر بالماضي وبالمستقبل عن طريق الاستباق [3] .

ومن وظائف التلخيص أنه يرتبط بالاسترجاع، بعلاقة وظيفية وبنيوية، حيث يعد (بيرسي لوبوك)[4] المنظر الأول الذي أشار إلى هذه العلاقة من خلال الاستعراض السريع والمرور على مدة زمنية، فالراوي قد يقدم في خلاصته الاسترجاعية شخصية روائية في مشهد روائي، ويؤيده في ذلك (فيلبس بنتلي) إذ يقول:" إحدى أهم وظائف الحكاية المجملة وأكثرها توتراً هي أن تروى في عجالة مرحلة من الحياة الماضية، بعد أن يثير اهتمامنا بشخصية وهو يروي لنا مشهداً، ويدير

---

[1] من تسميات التلخيص (الملخص – المجمل – الخلاصة – الاختزال – التكثيف – الإيجاز).

[2] ينظر، مارتن والاس: نظريات السرد الحديثة، ص 164، وكذلك حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 119 – 120.

[3] ينظر، سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 78، وبحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 145.

[4] راجع، جينيت: خطاب الحكاية: ص 110.

مركبه فجأة إلى الوراء ثم إلى الأمام حتى يعطينا مجملاً سريعاً عن تاريخها الماضي ملخصاً استعادياً " [1] .

وللوقوف على هذه الوظيفة فقد تمثل في تلخيص أحداث زمنية سابقة في حياة الشخصية وتحتل التلخيصات وظائف فنية بنيوية إلى جانب ارتباطها بتقنية أو آلية الاسترجاع، حيث تربط بين الوحدات السردية في النص [2] .

والتسريع السردي يأخذ بيد القارئ للركض وراء الأحداث، والخلاصة تأتي محددة وغير محددة، ففي الأولى تكون مشتملة على قرينة دالة تشير إلى تلك الفترة الزمنية التي قفز عنها الراوي ملخصاً سنة، يوم، شهر، وفي الثانية غير المحددة، تنعدم القرينة، ويتم التوصل إلى الفترة الزمنية الملخصة عن طريق الوقوف على مشاهدها وربطها بالوحدات السردية. ومن ذلك ما جاء في رواية (الشعاع القادم من الجنوب) يقول إسماعيل الزين:" كنا نقطع وادي السلوقي بخفة ورشاقة..، الأسلحة تثقل كاهلنا قليلاً إلا أن فرحة الانتصار جعلتنا لا نشعر بالأرض التي تطوى من تحت أرجلنا، كان همنا أن نصل الأحراج القريبة في أسرع وقت ممكن، فاجأنا هدير مروحيات العدو يعلو ويصخ الآذان، نظرنا في السماء فإذا هي تقترب وكأن غولاً أو مارداً يهبط علينا من السماء.. أصدر سراج أمره بأن نفترق حتى لا تصيبنا بضربة واحدة " [3].

وفي مكان آخر من الرواية يلخص ما حدث بقوله:" الرصاص ينهمر عليّ ويزن في أذني.. فتحت رشاشتي بمهارة فائقة.. أخرست رصاصهم وانسللت من بينهم كما تنسل الشعرة من العجين.. لا أدريكم خلفت من القتلى والجرحى.. كنت... " [4].

وهنا يتم تحديد فترتين زمنيتين كان لهما الأثر في حمل السرد وتسريعه، وبعث نوع من التجديد في النص، بإدخال عنصر الزمن المحدد للفترة الملخصة، وارتبط التحديد هنا بتقنية الاسترجاع، وقد قام

---

[1] جينيت: خطاب الحكاية ، ص 110–111.

[2] ينظر، آمنة يوسف: تقنيات السرد، ص 82.

[3] الشعاع القادم من الجنوب: ص 41.

[4] السابق: ص 130.

كل نص من النصين السابقين في " استعراض سريع لأحداث من المفروض أنها استغرقت مدة طويلة " [1] .

ولعل هذا التقديم والتحليل لبعض النماذج الروائية، يسمح لنا بالقول إن التلخيص مرتبط بالاسترجاع السردي، وبوظائف بنيوية سردية لربط الأجزاء والوحدات السردية فيما بينها، قابضاً على الأحداث بإجمالها، ونتيجة لذلك فإن التلخيص يحدد الفترة المسترجعة ويقدمها بشكل مكثف وملحوظ من القارئ.

ثانياً: الحذف[2]:

وهي تقنية من تقنيات السرد يتيح للروائي اختزال مدد زمنية طويلة أو قصيرة من زمن السرد، وعدم التطرق لما جرى من وقائع وأحداث[3]. أو هو "المقطع المسقط في النص من زمن الحكاية"[4] ، وزيادة على الوظيفة الأساسية لتقنية الحذف في تسريع الأحداث، فهي تمكن المؤلف من السرد النمطي، والأحداث التقليدية المملة والانتقال من حدث مهم إلى آخر قافزاً حاجز الزمن. ويقسم الدارسون الحذف إلى [5] :

1. الحذف المحدد أو المعلق: وهو الحذف الذي يصرح فيه الراوي بطول المدة المحذوفة.
2. حذف غير محدد أو ضمني: وهو الحذف الذي لا يعلق فيه الراوي صراحة عن طول المدة الزمنية المحددة.

وتتجلى تقنية الحذف من خلال المرور السريع على فترة زمنية طويلة وتقديمها في عبارة أو بدون، ويسميه (تزفيتان تودوروف) الإخفاء، أي أن يخفي الكاتب فترة زمنية تتعلق بالشخصيات

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 120.

[2] من تسميات الحذف:(الثغرة – الإسقاط – الاستبعاد – الفجوة – القطع – الإضمار – الإخفاء – النقصان).

[3] ينظر، حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 156.

[4] مدخل إلى نظرية القصة: ص 89.

[5] آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص85 – 86.

وعلاقتها بالأحداث، والقفز عن جزء من حياتها الماضية أو الحاضرة لأسباب قد تكون في أغلبها أخلاقية[1].

ويميز (جان ريكاردو) بين أنواع ثلاثة، فالأول منها يعني المرور على فترات زمنية فيسكت المؤلف عن وقائعها، وهذا النوع يمس القصة فقط، والثاني ما يلحق بالقصة والسرد فيحدثان فجوة في الأحداث جراء الانتقال من فصل لآخر، وأما الثالث فقد يعبر عنه بالبياض في نهاية الصفحات والفصول، والأخير يمكن أن يبطل حركة السرد ويبطئها [2].

ومن وجهة نظر المدرسة الشكلانية، فقد استطاع (جيرار جينيت) وبدراسته رواية (بحثاً عن الزمن الضائع) لمارسيل بروست، استطاع التوصل إلى أشكال ثلاثة من الحذوف وهي [3] :

1. الحذف الصريح:

وهو الحذف الذي يشير فيه الكاتب بعبارات مقتضبة جداً إلى المدة المحذوفة أو المضمرة في النص السردي . ومن هذه العبارات " بعد سنتين أو بعد ستة أشهر" [4]. وقد ورد الحذف الصريح كثيراً في روايات الهودلي الأربعة، منها يقول في رواية ستائر العتمة:" معتقل منذ أربع وعشرين ساعة"[5]، وقوله:" ثلاثة أيام وأنت تكلم فيها روحك... ألا يود اللسان لو يجد من يناجيه؟!"[6].

وفي رواية (الشعاع القادم من الجنوب) يقول الراوي:" بعد سنة بين مستشفى الرملة وسجن الرملة وبعد أن تمت محاكمتنا صورياً في تمثيلية سموها محكمة، تم إبلاغنا أنا وقاسم بالترحيل إلى سجن عسقلان.." [7]. وفي الصفحة نفسها يرد الحذف الصريح يعقبه نقاط تدل على الحذف يقول:"

---

(1) ينظر، حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 156.

(2) ينظر، السابق: ص 156.

(3) ينظر، جينيت: خطاب الحكاية، ص 117 – 119.

(4) ينظر، حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 159.

(5) ستائر العتمة: ج1/ ص 11.

(6) السابق: ج1/ ص 14.

(7) الشعاع القادم من الجنوب: ص151.

وبعد شهر من الآن ... " [1] ثم ينهي الصفحة بالبياض وبعدها ينتقل في الصفحة التالية إلى عنوان في المقبرة العسقلانية .

وفي رواية (أمهات في مدافن الأحياء) يرد الحذف الصريح، يقول الراوي:" ثم بعد أسبوعين رحلة الاستئناف للمرة الثالثة ليخفض من الست شهور ثلاثة وهكذا دواليك..." [2]

ويلاحظ على روايات الهودلي ورود الحذف المحدد بنسبة أكبر من الحذف غير المحدد؛ ويرجع ذلك إلى أن الحذف المحدد يأتي غالباً في الروايات التي تتكلم على مدد زمنية طويلة.

2. الحذف الضمني:

هو الحذف الذي لا يشير فيه الكاتب بعبارات واضحة إلى المدة المحذوفة أو المضمرة في النص السردي. بل يعتمد في هذا النمط على تكهن القارئ به عبر عبارات الكاتب العامة مثل: "ومضت مدة طويلة من الزمن " [3].

ولم يرد هذا الحذف إلا في رواية ستائر العتمة على لسان عامر، يقول:" لم يبق إلا أن يسلموني وسائل التحقيق.. وسائلهم أعرفها جيداً، منذ زمن بعيد.. " [4]. فعبارة (منذ زمن بعيد) حذف غير محدد دلت عليه القرينة.

3. الحذف الافتراضي:

وهو الحذف الذي لا نجد له في النص السردي أي قرائن زمنية تعيننا وتسعفنا على معرفته " فليس هناك من طريقة مؤكدة لمعرفته سوى افتراض حصوله بالإسناد إلى ما قد نلاحظه من انقطاع في الاستمرار الزمني للقصة مثل السكوت عن أحداث فترة من المفترض أن الرواية تشملها. أو إغفال الحديث عن جانب من حياة شخصية ما ... إلخ. إلا أن هذه المظاهر وإن كانت تقودنا

---

[1] الشعاع القادم من الجنوب ، ص 151.

[2] أمهات في مدافن الأحياء: ص 148.

[3] ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ،ص 164 .

[4] ستائر العتمة: ج1/ 19.

إلى افتراض حصول الحذف فإنها لا تقربنا من صورته أو تكشف لنا عن ملامحه. ولعل الحالة النموذجية للحذف الافتراضي هي تلك البياضات المطبعية التي تعقب انتهاء الفصول فتوقف السرد مؤقتاً ، أي إلى حين استئناف القصة ، من جديد لمسارها في الفصل التالي ... وتكون بمثابة قفز إلى الأمام بدون رجوع أي مجرد تسريع للسرد من النوع الذي تقتضيه آفاق الكتابة الروائية"[1].

ومن ذلك نورد منها قول الراوي إسماعيل الزين:" وددت لو أقول له إني أستعذب العذاب في سبيل الله وغني بقوة الله وتثبيته أطيق أكثر من هذا، و.. ولكني قررت .. " [2]. فهذا التردد نتج عنه الحذف الذي جاء واضحاً كما أن النقاط قد زادته وضوحاً.

وفي موضع آخر يقول:" الرصاص ينهمر عليّ ويزنُّ في أذني.. فتحت رشاشتي بمهارة فائقة.. أخرست رصاصهم وانسللت من بينهم كما تنسل الشعرة من العجين.. لا أدري كم خلفت من القتلى والجرحى.. كنت... " [3]. جاء الحذف هنا واضحاً إذ أنه لم يكمل ماذا كان وأتبع ذلك بعلامة الحذف (النقاط). وهي تعبر عن دلالة مسكوت عنها لأنها تشير إلى حذف مفترض يدل على أحداث كانت في الماضي وهي كثيرة ولكن الروائي آثر عدم ذكرها مباشرة، وإنما ترك تقدير الموقف للقارئ تاركاً إشارات على ذلك.

تقنيات الإبطاء السردي

وتختص بتهدئة السرد والتقليل من سرعته، وتتمثلان بالمشهد والوقفة، وفيما يلي تقديم بعض نماذج الوقفة في روايات الهودلي.

الوقفة:

وهي توقف مجرى الزمن السردي بسبب جريان الوصف أو الحوار فيه [4] ، وترتبط الوقفة بالوصف فيصطلح عليها نقدنا (الوقفة الوصفية) [5].

---

[1] ينظر، حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي : ص164 .

[2] الشعاع القادم من الجنوب: 61.

[3] السابق: ص 130.

[4] ينظر ، سمير المرزوقي :مدخل الى نظرية القصة ، ص 86.

[5] ينظر، بنية الشكل الروائي، ص 175.

وفـي دراسـة (جيـرار جينيـت) للروايـة البروسـتية أشـار إلـى أن الوصـف لا يتعلـق فقـط بالموضـوع الموصـوف، وإنمـا هـو عبـارة عـن حكايـة تحمـل فـي طياتهـا إشـارات تحليليـة للنشـاط الإدراكي عند الشخصية المتأملة للمنظر الموصوف فيظهر انطباعاته وتعبيراته ونظراته نحو ذلك الموضوع الموصوف [1] .

ولعل من أهم سمات الأدب الكلاسيكي منذ زمن بعيد تمييز السرد بالوقفة الوصفية، فالوظيفة الأولى التي أخذت عن البلاغة التقليدية سمة التزيين والزخرف، فالوقفة هنا لها دور جمالي وليس مجرد تعطيل للسرد وبيان أثر الموضوع على الناظر والمتأمل من حيث هو زخرفة للموضوع صاحب الوصف، وأما الوظيفة الثانية فإنها تتخذ من الوصف عنصراً أساسياً في تفسير الرموز والحمولات التي يحملها النص، وربطها بنيوياً بالوحدات السردية الأخرى [2].

وقد اهتم (جورج لوكاش) بالوقفة الوصفية، ونظر إليها من خلال طرحه مسارين يتجه الوصف من خلالهما، أحدهما يظهر الوصف على أنه حدث ملحمي يتم تحقيقه من خلال أعمال الشخصيات في مواقف محملة بالدلالات والمعاني، ويمثل هذا المسار الروائي (تولستوي)، وفي المسار الذي يمثله الطبيعيون أمثال (إميل زولا) حيث تكون الشخصية بلا دور بل تبقى متفرقة على الحدث الموصوف [3] ، وعلى هذا الأساس ميز الناقد (ووارين ويليك) المسارين السابقين وأطلق على الأول منهما بالرومانتيكي، والثاني (الطبيعي) [4].

وللمقارنة التطبيقية بين الوقف كآلية زمنية معطلة للسرد وكونها ذات صفة مميزة محملة بالرموز فإن (فيليب هامون) قسمها إلى ثلاثة أقسام: فالقسم الأول هو النظر إلى الموصوف، والقسم الثاني هو الحديث عنه، والأخير العمل عليه. ويتم ذلك عن طريق ربط شبكة من العلاقات المتبادلة بين هذه الأقسام وبين الوظائف والأساليب الروائية في نقل الصورة المعبرة كالنظر البعيد

---

[1] ينظر، جينيت: خطاب الحكاية، ص 164.

[2] ينظر، بنية الشكل الروائي، ص 176.

[3] ينظر، جورج لوكاش: الرواية كملحمة بورجوازية، ت: جورج طراييشي، بيروت، دار الطليعة، 1979م، ص80.

[4] ينظر، بحراوي: بنية الشكل الروائي: ص 180.

والقريب (الرؤية البصرية)، وتراسل الحواس (كاستخدام اللمس للشم والذوق للنظر...)، والاهتمام بالضوء سواء أكان طبيعياً أم اصطناعياً، والشفافية ودرجة تعاملها مع الموضوع الموصوف [1]

ويميز الناقد حسن بحراوي بين شكلين من الوقفة الوصفية هما: وقفة وصفية ترتبط بلحظة معينة في القصة حيث يكون الوصف توقفاً أمام أمر أو عرض يتوافق مع توقف تأملي للبطل نفسه[2] . ووقفة وصفية خارجة عن زمن القصة والتي تشبه إلى حد ما محطات استراحة يعيد فيها السرد أنفاسه [3].

ومن تلك النماذج قول الراوي في رواية (ستائر العتمة):" الأبواب تفتح وتغلق .. قرقعة المفاتيح الثقيلة ترتعش لها القلوب الضعيفة، إذا اقتربت من باب الزنزانة.. أصوات كسيرة تنادي، وتطلب الولعة من الشاويش.. الزنزانة تزداد كآبة يوماً بعد يوم.. هواؤها يتثاقل .. جدرانها الخشنة جامدة، ولا تعير لأحد أي انتباه.. مروحة السقف تعمل، وتتوقف على مزاج المحققين.. يرانا من حيث لا نراه " [4].

فالراوي هنا أوقف تسلسل الأحداث، ووصف الزنزانة التي يوجد فيها، وذلك لكي يوفر المعلومات للإطار الذي ستدور عليه. وفي رواية (أمهات في مدافن الأحياء) تصف سهام عبدالغني، أم الأسير حال رجوعها متأخرة من زيارة لابنها في أحد السجون الإسرائيلية، حيث تقول:" وفي تمام الساعة الواحدة بعد منتصف الليل، توقفت سيارة أمام البيت، هرع الجميع، .. كانت أم رائد تنزل من السيارة، وتجر قدميها كأنما تقتلعهما من الأرض اقتلاعاً.. وجهها شاحب كحبة الليمون.. عيونها ذابلة ودامعة، تقرأ فيها كل صروف العذاب.. تكاد تقع على وجهها لولا أن تداركها أبناؤها.. مسكوا بيديها ما بين مقبل ودامع، وساروا بها نحو سلم البيت الطويل.. درجة درجة، وهي تلتقط أنفاسها مع كل خطوة.. ألقت بنفسها على سريرها، أسقوها ماءً.. قطعت حروفها قائلة: نضال بخير.. يسلم عليكم جميعاً.. ابتسمت ابتسامة رضى.. أعطوني الدواء.. شربته ثم

---

[1] ينظر، بحراوي: بنية الشكل الروائي: ص 180.

[2] ينظر، السابق، ص 175.

[3] ينظر، السابق، ص 175.

[4] ستائر العتمة: ج1/ 24.

أسبلت عينيها كأنما تريد القول: غداً سأحكي لكم الحكاية " [1]. لقد قام الراوي بوصف دقيق لحال والدة الأسير نضال زلوم، حينما رجعت من السجن متأخرة، وهذا الوصف له دلالة كبرى على القيم والدلالات التي يريد الروائي بثها بالإضافة إلى اتخاذه تقنية من أهم جماليات السرد.

ومن المناظر الوصفية ما جاء على لسان الراوي بعد انتهاء الحرب على قطاع غزة عام 2008م، وخروج الناس من منازلهم، يقول:" سارا معاً فوق الأرض. ما أجمل السير في الهواء الطلق، خاصة هواء غزة بعليله البحري الناعم، كان يوماً مشمساً متألقاً. هدأت السماء من الأصوات الغليظة النافرة التي تهز الأبدان وتمر كمرور تيار كهربائي مفاجئ في الجسد.. بقي صوت طائرة الاستطلاع التي اشتق الغزيون لها اسماً من صوتها " الزنانة ". الناس تخرج من بيوتها، تتجمع مجموعات صغيرة، تتعانق والكل يدلي بدلوه من الأحاديث المحمومة، هذا يتحدث عن قصة شهيد وذاك عن لوعة عائلة أصيبت بالكامل..."[2].

ومن المناظر الوصفية المتعلقة بالطبيعة الحية، ما ظهر في رواية (أمهات في مدافن الأحياء) وخصوصاً مشهد حقول القطن، هذا الوصف الذي يجعل النظر إلى الجنة التي كانت حلماً للكثير من الأسرى رؤية أرض فلسطين:" لك أن تتخيل الأرض الخصبة المباركة، تتجلى فيها بركات السماء.. الخضار اليانع، والجنات المعروشات وغير المعروشات.. تمد بصرك لترى حقول القطن دون أن ترى نهايته.. يكسو الأرض حلة خضراء، ثم يتحول البياض كأنه موسم ثلج يطول بقاؤه.. ثم تعطي لأنفك أن يروي ظمأه من أريج البرتقال وزهره الذي يمنح العطاء بسخاء قل نظيره"[3].

فهذا التصوير لأرض فلسطين يدخل البهجة والسرور إلى النفس خاصة منظر البياض للقطن، مع عبير الزهر الفواح في الربيع الذي تلبس فيه الأرض حلة خضراء.

---

[1] أمهات في مدافن الأحياء: ص 63.

[2] ليل غزة الفسفوري: ص 223.

[3] أمهات في مدافن الأحياء: ص 87.

نخلص إلى أن الزمن هو الوجود نفسه إذ لا يمكن لأي عمل فني أن يتم دون وجود عنصر الزمن، وقد تفاوتت تقنيات الزمن في روايات الهودلي من استرجاع وحذف وتلخيص ووقفة حيث أتقن استخدامها، وخاصة تقنية الوقفة في بداية كل رواية من رواياته.

الفصل الرابع

بناء المكان الروائي

إن دراسة عناصر فن الرواية بشكل منفصل لا يمكن أن يتم إلا على سبيل التحليل والدراسة، فهي عناصر متكاملة تدور في سلسلة منطقية، وكل عنصر فيها يكمل الآخر ويبرزه. كما أن جميع عناصر الرواية الأخرى ترتبط بعنصر المكان ارتباطاً وثيقاً، حيث يستطيع الروائي أن يعكس ما تشعر به الشخصية المبتكرة في أثناء وجودها في مكان ما بحيث يمنحها الحرية بالتعبير والشعور، ويرتبط ذلك الشعور بالحالة النفسية للشخصية أثناء وجودها في المكان بين الماضي والحاضر، وفي غالب الأحيان يجسد المكان الحالة الاجتماعية والنفسية أو الفكرية للشخصية.

إذن "يمكننا النظر إلى المكان بوصفه شبكة من العلاقات والرؤى ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائي، فالمكان يكون منظماً بنفس الدقة التي نظمت فيها العناصر الأخرى في الرواية، لذلك فهو يؤثر بعضها، ويقوّى من نفوذها، كما يعبر عن مقاصد المؤلف" [1] .

وكذلك يرتبط عنصر الوصف بالمكان، فغالباً ما يلجأ الراوي إلى وصف الأمكنة أكثر من وصف العناصر الأخرى، حيث يصف مكوناته وما يحتويه من أثاث وموجودات شتى، زيادة على المكان من حيث هو (احتواء) أو وجود مادي كالغرفة والمصعد والسوق والبيت وسطح المنزل والباخرة والقطار والبحر ...إلخ، من الأماكن التي تعد مسرحاً للحدث، ويأتي الوصف محاولة لإيهام القارئ بواقعية ما يقرأ وأكثر ما نجد المكان يقدم لنا عن طريق الوصف الدقيق بمعنى العناية بالهوامش والتفاصيل المكانية التي من شأنها إضفاء المزيد من المصداقية، أو الاحساس بالواقعية، إلى جانب أن هذه التفاصيل المكانية تتولى مهمة التقارب الذهني والتصوري بين المتلقي وبين النص الروائي.

المكان الروائي مثل مكونات السرد الأخرى لا يوجد إلا عبر اللغة، فهو مكان لفظي يختلف عن الأمكنة الخاصة بالسينما والمسرح؛ أي عن الأماكن التي ندركها بالبصر، وبمعنى أدق فإن وجوده ذهني مُتخيل ترسمه الكلمات المطبوعة في الكتاب، وكلما كان الرسم أكثر ابداعاً وأعظم

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 32.

فناً، كانت صورة المكان أقرب إلى الاستيعاب الذهني، وبناءً على ذلك فإنه موجود في الكلمات المطبوعة نفسها، وليس في مكان آخر، وقدرة الكلمات هي التي تحدد درجة خيالنا ومدى قربنا منه.

إن المكان في الرواية قائم في خيال المتلقي، وليس في العالم الخارجي، وهو مكان تستثيره اللغة، من خلال قدرتها على الإيحاء، ولذلك كان لابد من التمييز بين المكان في العالم الخارجي والمكان في العالم الروائي. "وإذا كانت نقطة انطلاق الروائي في التقاليد الواقعية هي الواقع، فإن نقطة الوصول ليست هي العودة إلى عالم الواقع، إنها خلق عالم مستقل، له خصائصه الفنية التي تميزه عن غيره" [1] .

ويكتسب المكان في الرواية أهمية كبيرة، لا لأنه أحد عناصرها الفنية، أو لأنه المكان الذى تجرى فيه الحوادث، وتتحرك خلاله الشخصيات فحسب، بل لأنه يتحول في بعض الأعمال المتميزة إلى فضاء يحتوى كل العناصر الروائية، بما فيها من حوادث وشخصيات، وما بينها من علاقات، ويمنحها المناخ الذى تفعل فيه، وتعبر عن وجهة نظرها، ويكون هو نفسه المساعد على تطوير بناء الرواية، والحامل لرؤية البطل، والممثل لمنظور المؤلف، وبهذه الحالة لا يكون المكان كقطعة القماش بالنسبة إلى اللوحة، بل يكون الفضاء الذى تصنعه اللوحة.

ويبدو أن المكان " ليس عنصراً زائداً في الرواية، فهو يتخذ أشكالاً ويتضمن معانى عديدة، بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله" [2].

ويرتبط الإنسان بالمكان ارتباطاً تفاعلياً ، فيترك أحدهما أثره في الآخر ، فتنعدم في مخيلة الإنسان إمكانية الانتقال من المكان إلى اللامكان ، وحتى لو تصورنا أن هناك فراغاً ، فهو في كل الأحوال مكان ، ومن العبث الاعتقاد بوجود اللامكان في حياة الإنسان .

والمكان عالم هندسي له أبعاده المحسوسة والثابتة ، ارتبط به الإنسان منذ أن وُجِدَ على البسيطة ، واستشعر أهميته ، وانحاز بعاطفته له ، فجعله موئلاً لوجوده ، وأقام عليه أركان حياته الجسدية والروحية.

---

[1] سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 85.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 33.

واستمرت هذه الفكرة ، ونضجت بتطور الإنسان ، حتى تكونت قضية الارتباط بالمكان بوصفه وطناً ، وانتماءً ، وجذوراً ، وأصالة ، وهكذا نشأت هذه العلاقة الحميمة بين الإنسان والمكان.

" لقد خاض المكان رحلة طويلة في متاهة التاريخ، الزمان وتعرض لفاعليات الصيرورة وتحولاتها ،لكي ينتقل من الفضاء الوحشي إلى الفضاء الثقافي – الإنساني ، ومن اللاتمايز والعماء وفق الرؤية الميثولوجية إلى التهندس، وبالتالي إلى الفضاء الجمالي الفني " [1] .

أما في مجال النقد الأدبي ، فقد ارتبط المكان بالتحليل الروائي، أكثر من غيره من العناصر الأدبية الأخرى ؛ ويرجع ذلك إلى تغلغل المكان في أجزاء الرواية ، فمثلما يرتبط الإنسان بالمكان ، ترتبط الرواية به .

" إن الكتاب قد عالجوا مشكلة المكان بطرق فنية متباينة ، فثمة من الطرق ماهو تقليدي فج ، لا تحصل منه إلا على إشارات ومسميات للمكان ،هي شوارع ، بيوت ، ومحال ، ولكنها شوارع وبيوت ومحال بلا روح وبلا دم ، بلا نغمة وبلا فن ، وثمة من الطرق ماهو تجديدي تحصل منه على الكثير "[2].

وقد فطن النقاد المعاصرون لمثل هذه العلاقات ، وأسبغوا عليها اهتماماً خاصاً، إلا أنّهم لم يستقروا على مصطلح بعينه ، ولم يتفقوا على تقسيم هذا المكان تقسيماً واحداً ، فكلٌ أدلى دلوه في المصطلح والتقسيم. فهذا الناقد (ميخائيل باختين) في كتابه (أشكال الزمان والمكان في الرواية) يرى أن مصطلح الزمان والمكان" مصطلح علمي بحت ، ننقله إلى الأدب على إنه استعارة تقريبية، وما يعنينا فيه هو الترابط الوثيق بين المكان والزمان " [3] ، وقد أطلق على هذا الترابط الوثيق مصطلح (الزمكان الفني الأدبي) ويقصد به " انصهار علاقة المكان والزمان في كل واحد مُدرَك

---

[1] خالد حسين حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض،(د.ط)، 2000م، ص62 .

[2] ياسين النصّير: الرواية والمكان، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية ،(د. ط)، 1980م، ص9.

[3] ميخائيل باختين: أشكال الزمان والمكان في الرواية ، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، (د. ط) ، 1990م، ص5.

ومشخص " [1] ، ومن اللافت للنظر أن (باختين) لم يقدم تقسيمات للزمان أو المكان الروائيين أو ما أصطلح على تسميته (الزمكان) وتوصل إلى أنه من الصعوبة بمكان الفصل بين الزمان والمكان، بحكم أنهما من مكونات العمل السردي ، التي تتسج المنظومة الروائية " إن الفن والأدب مخترقان بقيم زمكانية من مختلف الدرجات والأحجام ، وكل موضوع جزئي وكل لحظة مجتزأة [2] من المؤلف الفني هي قيمة من هذه القيم"[3] .

أما (جاستون باشلار) فله مؤلف بعنوان (جماليات المكان) يدرس فيه المكان ، ومدى ما يثيره من خيال لدى المبدع والمتلقي . والمكان عند (باشلار) هو المكان الأليف، فقد انصبت دراسته على " البيت " فربط أحلام اليقظة به ، ونحن " حين نحلم بالبيت الذي ولدنا فيه ، وبينما نحن في أعماق الاسترخاء القصوى ، ننخرط في ذلك الدفء الأصلي ، في تلك المادة لفردوسنا المادي ، هذا هو المناخ الذي يعيش فيه الإنسان المحمي في داخله ، سوف نعود إلى الملامح الأمومية للبيت "[4] ؛ إذاً فالمكان هو وسيلة اتصال بين المبدع والقارئ بواسطة الصورة الفنية التي يرسمها المبدع ، ولا وجود للمكان المعادي عنده كمعادل للمكان الأليف ، وقد عدّ (باشلار) بيت الطفولة هو جذر المكان وارتباط كل ذلك بحركة الخيال بالنسبة للمبدع والمتلقي [5].

إن مفهوم المكان الروائي قد مرّ بأطوار كثيرة ، وتناولته الرواية بتميز وتنوع وتعدد ، فرواية القرن التاسع عشر نظرت إليه من وجهة نظر جغرافية ، بمعنى إن المكان هو الإطار الذي تجري عليه الأحداث ، كما هو الحال في روايات (بلزاك) واستعمل كمرآة تعكس التطور الحاصل في الايديولوجيات والمجتمعات مع المدرسة الطبيعية على يد "زولا" إلى أن دخل في العمق النفسي للشخصية [6] .

---

[1] ميخائيل باختين: أشكال الزمان والمكان في الرواية، ص6 .

[2] وردت (مجتزئة)، والصواب ما أثبتناه

[3] ميخائيل باختين: أشكال الزمان والمكان في الرواية، ص220 .

[4] جاستون باشلار: جماليات المكان ، ترجمة: غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، (د.ط) ، 1980م، ص45.

[5] ينظر: جماليات المكان ، مقدمة المترجم ، ص5-9 .

[6] ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ، ص175.

أما في النقد العربي الحديث فإن هناك دراسات كثيرة اهتمت بالمكان الروائي منها ما سار أصحابها على نهج النقاد الغربيين ومنهم من أحسن وأبدع ، ومن هذا النوع الثاني كان الناقد (حميد لحمداني) في دراسته (بنية النص السردي) فقد أوضح عدم اكتمال الدراسات المتعلقة بالفضاء في الحكي، لتصبح نظرية متكاملة ؛ فهي أبحاث في بداية الطريق ، ولم تقدم مفهوماً واحداً للفضاء الروائي لذلك قام بحصر هذه الآراء في نقاط أساسية ، تتوزع على الفضاء معادلاً للمكان والفضاء النصي والفضاء الدلالي والفضاء منظوراً و رؤيا [1] .

وفي معرض القول على مصطلحي (الفضاء) و (المكان) فقد توصل إلى نتيجة مفادها " إن الفضاء شمولي ، إنه يشير إلى المسرح الروائي بكامله ، والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقاً بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي "[2]. وقد بين أن المكان الروائي يخضع في تشكيله إلى مقياس الاتساع والضيق [3]، لكنه لم يميز بين المكان الروائي المتخيل وغير المتخيل ، أو المكان الأليف والمعادي ، وغيرها من الثنائيات المكانية التي تزخر بها الرواية الحديثة .

أما الناقد (حسن بحراوي) فنجده في بحثه (بنية الشكل الروائي) ، يدرس المكان بوصفه عنصراً حكائياً ، والفضاء بوصفه مكوناً أساسياً، ويميز بينهما في حدود التعريفات دون التطبيقات، ويرى " أن المكان لا يعيش منعزلاً عن باقي عناصر السرد وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد، وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات التي يقيمها ، يجعل من العسير فهم الدور النصي الذي ينهض به الفضاء الروائي داخل السرد "[4] .

وقد قام بتقسيم المكان الروائي إلى[5]:

1- أماكن الإقامة التي تتفرع إلى أماكن الإقامة الاختيارية (فضاء البيوت) ، وأماكن الإقامة الإجبارية (فضاء السجن).

---

[1] ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص53-61.

[2] حميد لحمداني بنية النص السردي، ص53.

[3] ينظر: المرجع السابق: 72.

[4] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 26.

[5] ينظر: السابق، ص 43 – 95.

2- أماكن الانتقال التي تتفرع إلى أماكن الانتقال العمومية (فضاء الأحياء) ، وأماكن الانتقال الخصوصية (فضاء المقاهي) .

وهكذا نجد الناقد لم يميز بين الفضاء الروائي والمكان الروائي من خلال التطبيق.

وهناك نقاد عرب كثر تناولوا بالدراسة التمييز بين المكان الروائي والفضاء الروائي ، وكيفية تقسيمهما ، ومن أبرزهم الناقدة (سيزا قاسم) التي لفتت النظر إلى الاختلافات بين مصطلح المكان والفضاء في اللغات الثلاث " العربية والإنكليزية والفرنسية "[1]. واستمر نقادنا العرب في دراستهم للمكان بمجاورته بدراسة الزمان إلا فيما ندر.

ومن كل ذلك يتبين أن مصطلحات الرواية فيما يخص الزمان والمكان لم تصل إلى درجة الاستقرار والثبات، وكذا الحال بالنسبة لتقسيماتهما؛ ويرجع سبب ذلك إلى أن النقاد يضعون المعايير النقدية وفقاً لدراستهم للروايات المكتوبة، وما يلبث الروائيون أن يخرجوا على هذه المعايير، ليس من باب التمرد؛ وإنما من باب ان الخيال الروائي حر لا يقبل القيود ، وهكذا لم ينتهِ حتى الآن هذا السباق بين الناقد والروائي.

أنواع الأمكنة

الرواية فن إبداعي حديث يحاكي المجتمع ؛ ولأن المجتمع في تطور وتغيير وتجدد مستمر حاكته الرواية فصارت هي أيضاً في تطور دائم ، وكان هذا من أهم الأسباب التي جعلت النقاد والدارسين يتباينون في وضع معايير محددة وموحدة تنطبق على جميع الروايات ، ولذلك عمدوا إلى تصنيف الرواية إلى أنواع متعددة ؛ وقد تتشابه أو تختلف عناصر كل نوع مع النوع الآخر .

وأنواع المكان في الرواية لا تختلف عن غيرها من عناصر العمل الروائي ، فقد تختلف أنواع الأماكن من رواية إلى أخرى مما يؤدي إلى تباين النقاد والباحثين في وضع معايير لتحديدها أو وضع مصطلحات محددة يتفق عليها الجميع .

---

[1] ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية ، ص 75.

فقد استنبط (بروب) مثلاً من خلال دراسته لمجموعة من القصص الشعبية ثلاثة أنواع من الأمكنة هي[1]:

1 – المكان الأصيل : وهو عادة مسقط الرأس ومحّل الإقامة العائلية والأنس ، لكن الإساءة تحدث في هذا المكان ، فيترتب عنها سفر الفاعل بحثاً عن وسائل الإصلاح والإنجاز ، ولذلك أطلق (غريماس) على هذا المكان مصطلح" مكان الأنس الحاف " ...

2 – المكان الذي يحدث فيه الاختيار الترشيحي ، وهو مكان عرضي ووقتي ، وقد أطلق عليه غريماس مصطلح " المكان الترشيحي الحاف " ، وهو يعني بذلك أن هذا المكان مجاور للمكان الأصل.

3 – المكان الذي يقع فيه الانحياز أو الاختيار الرئيس ، وقد أسماه غريماس اللامكان ، مبيناً بذلك أن الفعل المغّير للذات والجوهر لا يمكن أن يتجسم في إطار مكاني معيّن ، فمكان الفعل هو اللامكان، أي نفي للمكان بوصفه معطى ثابتاً وقارّاً .

ونلحظ من هذا التقسيم أن (بروب) قد اعتمد على الشخصية الفاعلة في تقسيمه المكان ، وهذا ما ابتعد عنه " مول وريمير " فقد كان معياره في تقسيم المكان يرجع إلى السلطة التي يخضع لها هذا المكان فجاء تقسيمه على النحو الآتي[2]:

1- مكان أمارس فيه سلطتي " عندي "، ويكون بالنسبة لي مكاناً حميماً وأليفاً.
2- مكان أخضع فيه لوطأة سلطة الغير " عند الآخرين "، من حيث إنني لابد أن أعترف بهذه السلطة.
3- مكان ليس ملكاً لأحد معين " الأماكن العامة " ، ولكنها ملك للسلطة العامة " الدولة " النابعة من الجماعة ، والتي يمثلها الشرطي المتحكم فيها .
4- مكان يكون – بصفة عامة – خالياً من الناس " المكان اللامتناهي " مثل الصحراء ، وتكون الدولة وسلطاتها بعيدة بحيث لا تستطيع أن تمارس قهرها .

---

[1] ينظر: مدخل إلى نظرية القصة، ص57–58.

[2] أحمد حسنين وآخرون: جماليات المكان، ط2، دار قرطبة، الدار البيضاء، 1988م، ص61–62.

ومن النقاد العرب الذين تناولوا المكان الروائي " غالب هلسا " وقد وضع المكان في الرواية العربية تحت ثلاثة عناوين رئيسة معتقداً أنها تستطيع استيعاب النمط المكاني في غالبية الروايات العربية [1]:

1- المكان المجازي وهو المكان الذي نجده في رواية الأحداث المتتالية والتشويق رواية الفعل المحض، وقد وصفه بالمجازي لأن وجوده غير مؤكد، بل هو أقرب إلى الافتراض.

2- المكان الهندسي، ويعني به المكان الذي تعرضه الرواية من خلال وصف أبعاده الخارجية بدقة بصرية وحياد.

3- المكان كتجربة معيشة ، ويعني به المكان المعاش كتجربة داخل العمل الروائي والقادر على إثارة ذكرى المكان عند القارئ ، وهو مكان عاشه مؤلف الرواية بعد أن ابتعد عنه، أخذ يعيش فيه خيالياً.

وقد أفاض شجاع مسلم العاني في أنواع المكان الروائي في الرواية العربية ، وقد قسمها على: المكان المسرحي، والمكان التاريخي ، والمكان الأليف ، والمكان المعادي ، وجاء هذا التقسيم عناوين رئيسة فصل فيها القول وأجاد[2].

أما الدكتورة فاطمة عيسى جاسم في دراستها للروائي غائب طعمة فرمان ، فقد قسمت أنواع المكان عنده على النحو الآتي[3]:

1 – الأمكنة الجاذبة : وتعني الأمكنة التي يحس الإنسان بالألفة والارتباط بها ، وقد تنزع هذه الألفة إلى ارتباط الإنسان بالأرض والتحامه بها عضوياً.

2 – الأمكنة الطاردة : وهي الأمكنة التي ترغم المرء على الحياة فيها شاعراً بالكراهية والنفور منها ، وقد تشكل خطراً على حياة الفرد.

3 – الأمكنة التاريخية : وهي الأمكنة التي تجري عليها تغيرات تاريخية والتاريخ هو الزمن الذي يعطي للمكان قيمته المتغيرة من عهد لآخر.

---

[1] الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ، ص 218 .

[2] ينظر: شجاع مسلم العاني: البناء الفني في الرواية العربية في العراق ،الوصف وبناء المكان،ج2، ط1، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 2000م، ص31 – 156.

[3] فاطمة عيسى جاسم: غائب طعمة فرمان روائياً، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2004م، ص 160– 174.

إن كل هذه الدراسات قدمت لدراسة المكان على أساس توصيفات مستقلة ، ولكن يمكننا أن نميز من خلالها صفات متقابلة ومتضادة في المكان الروائي. ففي مقابل المكان الأليف يوجد المكان المعادي ، ومقابل المكان الواقعي يوجد المكان المتخيل، وكذلك يوجد المكان التاريخي، وفي الضد منه المكان الآني ، والمكان المسرحي يواجه المكان الكوني ، وقد يكون هناك مكان واصل ومكان قاطع ، وغيرها من الثنائيات المكانية .

ويرى الدارس أن هذا التقابل بين الثنائيات المكانية يبرز مهارة الكاتب ومدى خبرته بالأماكن في ظل هذه التناقضات المكانية.

الوصف أسلوباً لتجسيد المكان

أولاً: طبيعة الوصف :

الوصف من أهم التقنيات السردية التي تبين ملامح مكونات الرواية ، من شخصية ومكان وزمان ؛ إذ يأخذ على عاتقه رسم الأبعاد الثلاثية لهذه العناصر ، وتجسيدها أمام أنظار القراء .

ويقصد بالوصف (الخطاب الذي يسم كل ما هو موجود، فيعطيه تميزه وتفرده داخل نسق الموجودات المشابهة له أو المختلفة عنه) [1].

وقد ارتبط المكان بالوصف منذ القدم ، ومن هنا يمكننا القول بوجود جسر يربط بينهما ، وللوصف جسور أخرى تربطه ببقية العناصر الروائية مثل الشخصية الروائية ، فهو الذي يحدد ملامحها ويدققها ، ويتجاوز ذلك إلى التغلغل في نفسية هذه الشخصية ويحاول سبر أغوارها الداخلية ، ويحاول الاعتناء بكل التفصيلات الدقيقة للرواية عناية فائقة ؛ الغرض منها إيهام القارئ بحقيقة الرواية التي يقرؤها وواقعها ، وكأن الغرض الأساسي من الوصف هو المحاكاة لا غير[2] . ومن خلال وصف المكان في الرواية يمكننا أن نحدد بعض صفات قاطنيه ؛(لأن للأشياء تاريخاً مرتبطاً بتاريخ الأشخاص ، ولأن الإنسان لا يشكل وحدة بنفسه ؛ فالشخص ، وشخص الرواية ، ونحن أنفسنا ، لا نشكل فرداً بحد ذاتنا ، جسداً فقط ، بل جسداً مكسواً بالثياب ،مسلحاً ، مجهزاً[3].

---

[1] عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية ،ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2006م، ص13.

[2] ينظر: صدوق نور الدين: البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1994م، ص 48.

[3] هنا خطأ نحوي والصواب " بل جسدٌ مكسوٌ بالثياب ، مسلحٌ ، مجهزٌ ".

إن الإنسان الحقيقي يتألف من الجسم ومن الأشياء التي تخص الجنس البشري كما يخص هذا العش هذا النوع من الطيور) [1].

وعلى الرغم من أن الرواية في نشأتها الأولى كان يكثر فيها الوصف لدرجة السخاء ، فإن مكانته لم تكن لتتجاوز كونه عنصراً ثانوياً يزين العمل الروائي ويزخرفه ، وهكذا ظل الوصف عهوداً طويلةً تابعاً للسرد .

وبحلول النصف الثاني من القرن العشرين ، انقلب الوضع رأساً على عقب ، فقد شهدت العلاقة بين السرد والوصف تغيراً حاسماً ، فتقدم الوصف بخطوات سريعة وثابتة إلى الأمام ، واحتل مكاناً في مقدمة الصورة ، فلم يقنع بأن يكون بموازاة السرد ، بل تقدم عليه ، وبدا السرد الذي كان عنصراً مهيمناً كأنه تابع للوصف ، وظهر مصطلح " الوصاف " كمعادل لمصطلح " السارد " أو " الراوي" [2] .

لقد تمكن الوصف من احتلال هذه المكانة في الرواية الحديثة ؛ لأنه لم يعد يقتصر دوره على إطلاق مفردات في مجال وصفي يبلغ مرماه في الدقة ، أو مقدرة بلاغية في المقاربات والإحالات المتنوعة في الموضوع الواحد ، أو لمجرد الإيحاء بواقعية الأشياء، بل لأنه أصبح (مستوى من مستويات التعبير عن تجربة معقدة ، يتداخل مع بقية المستويات السردية الأخرى ، وتتقاطع فيه وعبره المستويات السردية الأخرى للنص الذي ينتمي إليه ، وكذلك أوصاف ونصوص أخرى ، تتفاعل في عملية تداخل نصي فني وثقافي مركب لتأدية معنى لإعلان موقف ، للتعبير عن معاناة ، وللإسرار بإشكالات التعبير وتجربته) [3] .

ولكن من النقاد من يرى أن هذه النظرة الاستقلالية للوصف والسرد يصعب القبول بها، فكما أنه لا يمكن فصل المكان عن الزمان إلا لغايات إجرائية ، فمن الصعوبة فصل الوصف عن

---

[1] بحوث في الرواية الجديدة ، ص55 .

[2] ينظر: شجاع مسلم العاني: البناء الفني في الرواية العربية في العراق ،الوصف وبناء المكان،ج2،ط1، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 2000م ، ص7 –8 .

[3] سامي سويدان: أبحاث في النص الروائي العربي، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1986 م، ص134.

السرد، فلا حدود واضحة بينهما ، فتغلغل هذه العناصر جميعها مع بعضها البعض وامتزاجها فيما بينها هو الذي يشكل الفضاء الروائي الناجح للرواية [1].

ويشترك الوصف مع تقنيات السرد في التلاعب بالزمن الذي تستغرقه الأحداث ، فالروائي عندما يلجأ إلى الوصف ، فهو بالضرورة يوقف تتابع الأحداث في مدة قد تطول أو تقصر بحسب طول الوصف ، وبذلك يكون الوصف تقنية لتبطيء الأحداث مع بقية التقنيات السردية الأخرى[2].

وبذلك يكون الوصف أداة طيعة بيد الروائي وكأنه منظار يضخم الأشياء، ويكشف دقائقها، ويعطي دلالاتها ويبين تأثيراتها في باقي عناصر الرواية.

وصف المكان المفتوح

نقصد بالأماكن المفتوحة الأماكن التي تكون مفتوحة من جانب واحد فأكثر، شرط أن تكون مفتوحة من الأعلى. إن الأماكن المفتوحة سواء أكانت قرى أم مدناً، حدائق عامة أم شوارع تعطي للإنسان شعوراً بارتياح النفس، وانشراح الصدر عند تجواله فيها، كذلك الحال في الرواية، فالروائي تراوده تلك المشاعر عينها حينما يكتب عن الأماكن المفتوحة، ويكون قد بلغ مرماه من الوصف إذا استطاع توليد ذلك الإحساس لدى القارئ.

أولاً: القرية:

إذا كانت الرومانسية اتجهت إلى الريف" القرية " من خلال دعوتها إلى العودة للطبيعة ، فإن الواقعية اتجهت إليها، لأن ظلم الإقطاع تجسد فيها ، والقرية تنتج والمدينة تأكل، ولا تأثير لها في الشأن السياسي؛ لذلك لم تجد القرية من يهتم بها من السياسيين أو غيرهم، بل عانت من ظلمهم واضطهادهم لها[3].

كانت القرية في رواية (الشعاع القادم من الجنوب) مكاناً جغرافياً تدور فيه الأحداث وله تأثير في بناء الرواية منحها لوناً مميزاً، حيث الحضن الدافئ الذي تربى وترعرع فيه إسماعيل

---

[1] ينظر: شعرية المكان في الرواية الجديدة، ص127–128.

[2] ينظر: بنية الشكل الروائي، ص175.

[3] ينظر: محمد حسن عبد الله، الريف في الرواية العربية المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1989م: 61–62.

الزين، وكانت آخر لحظاته قبل الأسر يستنشق عبير الزعتر البري، فيصف ما قبل المعركة قائلاً:"قفزت درجات البيت، نزعت نفسي من أحضان من ضمني حنانها لسنوات طويلة، من حضن دافئ إلى حضن ملتهب،.. حضن قريتي الحبيبة (قبريخا) التي تنام هادئة على بساط الطبيعة الخضراء، تقع على سفح جبلي، محاط بالزيتون وكروم العنب واللوزيات، تحيطها الجيوش الخضراء من كل جانب، بل وتقتحم أزقتها وأفنية بيوتها..."[1]. وتقع قرية قبريخا قرب الحدود الإسرائيلية، يقول الراوي:" تبعد قريتنا قبريخا خمسة كيلومترات عن الشريط الحدودي"[2]. ويقوم الراوي بوصف قريته والأعشاب الخضراء في لحظة تأمل تحت شجرة الزيتون، يقول:" جلسنا تحت زيتونة معمرة، التقطنا أنفاسنا.. وجعلت عيوننا تتسلل على البساط الأخضر المفروش أمامنا، تجلت الطبيعة بأجمل صورها.. كانوا في منطقة عالية مشرفة على ملتقى جبال تصب وديانها في وادٍ عريض،... لا تسمع إلا تغريد العصافير وصفير صراصير الصيف البرية"[3].

ثانياً: المدينة

في بداية كل رواية يحاول الأديب إعطاء فكرة عن الإطار المكاني الذي تدور فيه الأحداث، وقد تتباين طرق معالجة الهودلي لهذا التحديد، فمرة يحدد الإطار الجغرافي بصورة مباشرة، وأخرى يلجأ إلى الأسلوب الفني من خلال الحوار بين الشخصيات، أو عن طريق تداعيات الأفكار لإحدى الشخصيات وهو في هذه الحالة" لا يتموقع هنا من أجل الرغبة بالوصف أو التخلص من الفجوات النصية، وإنما عاملاً نصياً وتمهيداً لوقوع الحدث الروائي "[4].

إن معرفة الكاتب بالمكان الذي يكتب عنه تمكنه من وصف تفصيلاته وصفاً بالغاً في الدقة، وعدم الاعتماد في وصف المكان على الخيال المجرد وفي هذه الحالة يمزج الكاتب بين مشاهداته وخبرته بالمكان مع خياله، فيبدو المكان الموصوف في الرواية أقرب إلى الحقيقة بعين المتلقي.

---

(1) الشعاع القادم من الجنوب: ص 13.

(2) السابق: ص 14.

(3) السابق: ص 17، نلاحظ خطأً فادحاً فصوت الصراصير صرير، وليس صفيراً.

(4) شعرية المكان في الرواية الجديدة: ص 157. يوجد خطأ نحوي في النص والصواب:" وإنما عامل نصي وتمهيد لوقوع الحدث الروائي".

أما إذا اعتمد الكاتب على خياله دون مشاهدات لذلك المكان ، فسوف يكون الوصف أقرب إلى وضع إطار للصورة منه إلى وصف تفصيلات لتلك الصورة ، فيعمد الكاتب إلى استعمال أوصاف عامة تنطبق على أي مكان ، وقد يكون المكان بجملته غير واقعي ، أي من صنع خيال الروائي " مكان خيالي " هنا تكمن براعة الروائي في إقناع المتلقي بوجود المكان على أرض الواقع.

وفي هذه الروايات لم يكن للمكان حضور فاعل، فلم يسهم في تطور الأحداث أو التعرف على الشخصية ونموها، ولم يكن له تفاعل مع عناصر الرواية الباقية

ونستشف مما سبق أن الكاتب كان في هذا النوع من الروايات يتجنب قدر الإمكان وصف الأماكن المفتوحة، وإن كان لا بد له من وصفها، يأتي بكلمات إنشائية وأوصاف عامة، واستعارات وتشبيهات للتغطية على عدم خبرته بالمكان، وهذا مما سبب عجزاً ملحوظاً في بناء الرواية عند الهودلي.

ومن المدن التي وصفها الكاتب في روايته مدينة بيرزيت، يقول:" وطال بهما الحديث حتى وصلا إلى بيرزيت؛ جبالها الخضراء، ونسيمها العليل، ثم بحديث شيق وحنان يفيض بين كلمات متراخية، طرقا أبواب جولاتهما الهادئة إلى أطراف البلدة، حيث رائحة الجبل.. الميرمية والزعتر والعشب الأخضر.. نقوش الزهر الأصفر والأبيض والأقحوان الأحمر على البسط الخضراء، التي تتفيؤ ظلال التين واللوز ... " [1].

وتطل علينا مدينة عكا الساحلية في رواية (أمهات في مدافن الأحياء)، يقول الراوي:" نادية هي التي جاءت مع عائشة عندما أدخلت للسجن عند أمها... سلمتها لزبانية السجن دون أن ترى صديقتها سهام... تخلت عن قلبها هناك ثم عادت أدراجها إلى مدينة عكا الساحلية وأسوارها التاريخية.... لم تستوعب هدير البحر الهائج وهو يلطم صخور الشاطئ هناك " [2].

---

[1] ستائر العتمة، ج1/ ص 117.

[2] أمهات في مدافن الأحياء: ص 127.

وقد ورد ذكر بعض المدن في روايات الهودلي دون وصفها أو ذكر ما بها، فكان ذكرها عابراً، منها: رام الله [1] ، نابلس، القدس، بيرزيت [2] ، غزة، الرملة، مخيم جباليا [3].

ثالثاً : ساحات القتال

يبدو وصف ساحة المعركة في رواية الشعاع القادم من الجنوب كما يقول الراوي:" خلت الطرق من الفلاحين والمارة، تابعنا الهرولة مسرعين حتى نعوض الوقت الذي فاتنا، طقطقت الحصى تحت أرجلنا في قاع الوادي، تردد صداها وأصبح لأصواتنا وزناً ثقيلاً، أصبح هنالك ظل للصوت في سكون الوادي، فاحت رائحة السعتر، أثارت شهية الفطور، التقطنا بعض العيدان الزعترية،.. سرنا في الوادي الذي يلتف على الجبل، ثم عانقت أرجلنا السهل الذي ينبسط جنوباً على الشريط الحدودي، هناك الشارع الترابي الفاصل الذي يجري تمشيطه كل يوم " [4].

ويكمل رحلته إلى ساحة المعركة، فيقول:" كنا نقطع وادي السلوقي بخفة ورشاقة، الأسلحة تثقل كاهلنا قليلاً إلا أن فرحة الانتصار جعلتنا لا نشعر بالأرض التي تطوى من تحت أرجلنا، كان همنا أن نصل الأحراج القريبة في أسرع وقت ممكن، فاجأنا هدير مروحيات العدو يعلو ويصخ الآذان .. " [5].

ويواصل الراوي سرده الحديث عما حدث لرجال حزب الله في ساحة المعركة من إصابات وكيفية القبض عليهم، واستشهاد بعضهم (6).

وفي رواية (ستائر العتمة) يفتتح الكاتب روايته بوصف بداية العملية، يقول:" أصبحت السيارة المرصودة في دائرة الهدف.. تهيأ الظرف على أكمل وجه.. تماماً كما هو مرسوم.. أرخى الليل ستائره السوداء.. اختفى من الوجود كل شيء.. لم يعد هناك شاهد إلا الله.. اختفى البشر

---

[1] ستائر العتمة: ج2/ 93.

[2] السابق: ج1/ 16.

[3] ليل غزة الفسفوري: 224.

[4] الشعاع القادم من الجنوب: ص 19.

[5] السابق: ص 41.

[6] السابق: ص 41 – 45.

والشجر والحجر في ظلمة الليل البهيم.. الصمت المطبق لا ينال منه شيئاً سوى زفير سيارتين وأنفاسنا المتلاحقة وطرقات القلوب يعلو وجيبها. بعد عدة منعطفات على طريق نابلس – رام الله، بسطت لنا الطريق نفسها.. أصبح التجاوز ممكناً.. أخرجنا فوهات بنادقنا من النوافذ .. بندقية أطلت برأسها من نافذة المقعد المجاور للسائق .. والثانية من النافذة الخلفية " [1].

وهذا الوصف لبدء العملية البطولية التي قام بها نبيل وعامر وإبراهيم، ولم يذكر الكاتب أي تفصيلات أخرى للمكان، فلم يعد يتذكر كيف تم القبض عليهم، وكيف أنهم في تحقيق المسكوبية.

أما بالنسبة لرواية (ليل غزة الفسفوري) فقد درات كل أحداث الرواية في شوارع قطاع غزة، والدمار الذي لحق المؤسسات التعليمية من مدارس وجامعات، وكذلك البيوت والمزارع، فلم تبق هذه الحرب على أي شيء إلا أتت عليه.

وصف المكان المغلق:

نقصد بالأماكن المغلقة" الأماكن التي تحدّها حدود من جوانبها الثلاثة على أقل تقدير ، بشرط أن تكون لها حدود سقفية " [2].

إن فطرة الإنسان التي جبله الله عليها هدته إلى أن يأوي لمكان ذي سقف ، ليعصمه من أخطار الفضاءات المفتوحة ، فينشد به الأمان والراحة ؛ لذلك لعبت الأماكن المغلقة دوراً بارزاً في حياة الإنسان منذ بدء الخليقة.

وقد قُسِّمت الأماكن المغلقة إلى [3]:

1 – أماكن مغلقة عامة: ويرتادها عامة الناس ، كالمكاتب ، والمدارس والجامعات ، والمستشفيات، والمساجد، والسجون..الخ.

2– أماكن مغلقة خاصة : ويكون المكث فيها لأصحابها بشكل رئيس، ولا يحق للغير اقتحامها؛ فهي لها حرمة في الدين والقانون ، كالبيوت وأشباهها من قصور وشقق.

---

[1] ستائر العتمة: ج1/ ص 7.

[2] رحيم الحربي: المكان ودلالته في الرواية العراقية، بغداد، 2003م، ص 82.

[3] ينظر: السابق، ص 82 .

" وأغلب الأماكن المغلقة تكون متنوعة الاستخدام كالبيوت أو الغرف او المكاتب والبنايات التي تتسم مساحتها بالضيق، وعدم الاتساع، وتوظف الشخصيات المكان وبخاصة المغلق بحسب احتياجاتهم له "[1].

ويأخذنا السرد عن المكان المفتوح والمكان المغلق إلى المعايير النسبية التي قد تجعل المغلق مفتوحاً والمفتوح مغلقاً؛ بحسب الحالة النفسية للشخصية الموجودة في المكان، وظلال المكان المنعكسة عليها، وزاوية نظر الشخصية، وقد يكون المكان المغلق مفتوحاً من خلال استخدام أجهزة الاتصالات المختلفة وتكنولوجيا نقل المعلومات؛ مما يحرر الشخصية – إن صح التعبير– من سطوة محيطها المغلق ويتيح لها النفاذ إلى عالم رحب فسيح.

" ولعل هذا التقاطب بين المكان المغلق والمكان المفتوح قد يخلق توتراً لابد أن يفضي إلى ما تجسده الحركة من الداخل إلى الخارج، وبالعكس، وبالتداعي والحلم الذي يستملي وحيه من اللاشعور، حيث تتآخى فيه التناقضات فيضيء الحلم حنايا الروح والنفس "[2] .

ومن خلال هذا التوتر الذي يخلقه تقاطب المكان المفتوح مع المكان المغلق يستطيع القارئ أن يتعرف إلى الأماكن ومدى انعكاساتها على الشخصية.

ويمكننا رصد أشكال عدة للمكان المغلق في روايات وليد الهودلي ، وسيتناول الدارس الأماكن المغلقة الأكثر شيوعاً في هذه الروايات.

السجن

يعدّ السجن من أشد الأماكن وطأةً على الإنسان ، فهو أخطر عقوبة سالبة للحرية ، لذلك ينبغي " على السجن أن يكون جهازاً للانضباط لا يفوته شيء ، وذلك بمعان عدة : فهو يتولى

---

[1] الشخصية الثانوية في الرواية العربية ، ص 230.

[2] ذاكرة المكان الفلسطيني في أقاصيص، ص 207.

شؤون الفرد بجوانبه كلها ، من ترويضه الجسدي إلى قابليته للعمل إلى مسلكه اليومي إلى موقفه الخلقي إلى استعداداته الأخرى "[1].

ويأتي السجن من الأماكن الموحشة التي اهتصرت ملكات الكُتاب، فسكبوا من أرواحهم حبر أقلامهم، فعاشوا أو عايشوا التجربة، وكتبوها أو كتبوا فيها، وربما كان ذلك سبباً في مجيء أكثر تجاربهم الروائية ذات حضور حي.

وللسجن ألفاظه التي تلتف حوله من قريب أو بعيد، وإن اختلفت تعريفاتها الخاصة بها، فهناك المعتقل، والزنزانة، وغرفة الشبح، والحبس، حتى غرف التحقيقات هي نوع ممتد للسجن، ومكان تسلب فيه حرية الإنسان، ويتعرض فيه للتعذيب والتنكيل، كما أن الالتزام بهذا المعنى يضعه ضمن دائرة مغلقة؛ لأن الاحتلال لا يكتفي بذلك فهو يبتدع أنواعه وفق ما يتفق وأهدافه الاستعمارية في كل زمان ومكان، فقد احتال بخبثه إلى جعل البيت والشارع والحي بل والوطن برمته إلى سجن خططه ليغتال الحقيقة من القلوب والأفواه.

ويصف الراوي رحلته في سجن عسقلان حيث يقول:" في سجن عسقلان وجدت سر النصر.. وبالتحديد في غرفة 7 حيث يقطن رجال حزب الله.. تنطلق من ساحة السجن المحاطة بأقسامه الشاهقة.. تنعطف من زاوية الساحة الشمالية في سرداب مدرج نحو الطابق الثاني حيث قسم رقم (ب)، ذلك أحد الأقسام العلوية المطلة على الساحة التي تطوف بها أمواج الأسرى من كل الأقسام.. في النهار هي متنزه الأسرى، وفي الليل سكن تطمئن فيه العصافير، تملأ فضاء السجن بزقزقتها عند الغروب، تبث رسائل الاحتجاج الصاخبة، ثم ما يلبث أن يهدأ روعها،... بعد أن تنهي ارتقاء درجات السلم تلتقط أنفاسك وتتابع عبر ممر القسم الطويل.. أربع غرف عن اليمين، تقف قبالتها من جهة الشرق شرفة طويلة تجمع بين كونها ممراً ونافذة في آن واحد... لكنهم خنقوا أنفاسنا بألواح بلاستيكية كجدران استنادية لصد رياح الشرق.. طبعاً، تمضي في

---

[1] أحمد بيضون: مداخل ومخارج (مشاركات نقدية)، ط1، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت، 1985م، ص54.

طريقك.. تصادفك الحجرة الأولى... ستة عشر رجلاً تسمع دويهم كخلية نحل... تمر على بابها تشم رائحة نافذة دورة مياهها... " [1].

ويعتمد السارد على الرؤية المباشرة التي اتخذت الاستقصاء ووصف الجزئيات أداة للتجسيد، وأثناء وصفه يكون قد بنى السجن بناءً لغوياً بمعنى أنه ساعد على تصور المكان.

وتتوج هذه السلسلة من الإجراءات الإذلالية التي تعقب الدخول مباشرة بتجريد النزيل من هويته الخاصة عن طريق انتزاع اسمه الشخصي واستبداله برقم يجعله في عداد النكرات التي يأهل بها السجن، يقول الراوي في رواية (الشعاع القادم من الجنوب):" إن لم تتكلم اليوم ستتكلم بعد أسبوع، بعد شهر، بعد شهرين، ثلاثة، أربعة، سنة، .. معي شيك مفتوح، اسمع أتدري ما هو رقمك؟ 475: هذا رقمك في مقبرة بنات يعقوب " [2]. بعد ذلك يستلم السجين ملابسه من المخزن، يقول الراوي:" حولوني إلى المخزن، استلمت ملابس السجن ذات اللون البني القاتم.. ملابس خشنة تثير في النفس إيحاءً بأنك ستمكث طويلاً في هذا المكان الظالم.. حملتها وقادوني إلى مكان الإقامة الدائمة.. هذا القسم الذي يشكل الضلع الأيسر للمستطيل الذي يحيط بالساحة التي تتوسط السجن، كل ضلع من أضلاع المستطيل عبارة عن عن طابقين كل طابق يشكل قسم في كل قسم عدة غرف.. في قسم (ب) الطابق الثاني للضلع الأيسر كانت إقامتي.. إقامة في فندق بلا نجوم "[3].

ويواصل الراوي بقوله:" كان مثواي في هذا السجن غرفة رقم (8) يشاركني فيها عشرون أسيراً.. على أبراش حديدية متقابلة .. نوافذ ضيقة تنازع هواها الحواجز الحديدية.. دورة مياه واحدة"[4].

وفي رواية (ستائر العتمة) يصف الراوي زنزانته:" مرة أخرى وجد عامر نفسه في صحبة زنزانة، ولكنها هذه المرة كانت نصف الأولى، لا يزيد طولها عن متر ونصف المتر، وعرضها

---

[1] الشعاع القادم من الجنوب: ص 7.

[2] السابق: ص 106.

[3] السابق: ص 153.

[4] السابق: ص 156.

كذلك، وهي شديدة الظلمة لا يرى فيها بصيص نور، جدرانها خشنة، ولا يوجد فيها دورة مياه كتلك، وإنما وجد فيها سطلين يعبران عن نفسيهما جيداً، واحد للشرب وآخر للبول ... " [1].

ويكاد يكون هذا الوصف نفسه متكرراً في رواياته التي تصف تجربة السجين [2].

المستشفى

هو من أماكن العمل المغلقة ، والإنسان غالباً ما يلجأ إلى هذه المستشفيات عند تعرضه لأزمات صحية ، سواء أكانت هذه الأزمات نتيجة لأمراض مزمنة أم مؤقتة ؛ ناشداً البرء فيها.

والمستشفى بوصفه مؤسسة علاجية أولاً ووقائية ثانياً، قد فرض نفسه على واقع المجتمعات؛ ولأن الفن الروائي يحاكي المجتمعات فقد تناولت كثير من الروايات المستشفى بوصفه مسرحاً لأحداثها؛ لكونه يزخر بكثير من المواقف التي يمكن استثمارها في الفن الروائي.

يقول الراوي متذكراً المشفى:" عادت لي صور الغرفة الكئيبة، السرير المتهالك، الأغطية التي حفت عليها الدماء، غبار المعركة مازال متراكماً على جسدي، الدماء المتيبسة، رائحة عفونة تعاركت مع مواد كيماوية معقمة زادت الطين بلة، نوافذ ضيقة عالية لا ترى منها سوى الحديد، يقطع طريق الهواء الذي يتسلل بصعوبة، جنديان يقفان عند رأسي، يقومان على حراستي " [3].

وبعد معارك التحقيق التي لم تجد نفعاً قاموا بإرجاعه إلى سريره بعد أن أعادوا ترتيب الغرفة على أكمل وجه، يقول:" عدت إلى سريري فوجدته جديداً .. ألبسوه حلة قشيبة، ثياب خضراء موردة، والمسلخ قد تحول بقدرة قادر على غرفة مستشفى، أزالوا بقع الدماء، الجدران نظيفة، مقعدان أجلسوهما بجواري، مزهرية ورد على يميني " [4].

وبعد رحلات العذاب الطويلة تم تحويل اسماعيل الزين إلى مستشفى آخر، فيصف غرفته في مستشفى الرملة، يقول:" غرفة نظيفة ومرتبة، أسّرة مريحة ذات عجلات صغيرة، شراشف

---

[1] ستائر العتمة: ج 1/ ص 73.

[2] ينظر: السابق، ص 100.

[3] الشعاع القادم من الجنوب: ص 51.

[4] السابق: ص 79.

بيضاء،.. إنارة جيدة، نوافذ صغيرة، تطل على حدائق صغيرة على حجم هذه النوافذ ولكنها غنية بما يبهج النفوس"[1].

وفي مستشفى الشفاء حيث الحرب وما خلفته من إصابات وتشوهات في جميع الأعمار، يقول الراوي:" ثم إنهما توجها إلى مستشفى الشفاء حيث التقى علاء مع زملائه في الإسعاف وتبادلا الأخبار بحيوية عالية،... هناك حديقة ضربتها الحرب بكل قسوة، شوهت جمالياتها وقصفت أغصانها وسودت ألوانها ولكن أريجها وشذى روحها بقي مسيطراً على المكان وفارضاً نفسه على قلوب الزائرين، ذلك هو جناح الأطفال في مستشفى الشفاء " [2].

مما سبق يتضح الدور الهام الذي يلعبه عنصر المكان في العمل الروائي، فهو ليس مجرد ترف يُكْثر به الكاتب سواد الصفحات، بل هو ركن أساسي ورئيس من أركان العمل الروائي الحديث. وقد استطاع الكاتب أن ينقل للقارئ الأحداث التي تدور حولها رواياته من خلال إجادته وصف المكان، حيث وصف فضاء السجن وصفاً دقيقاً كما وصف الزنزانة، وبما أن رواياته تدور غالبيتها حول تجربة السجن، فإن الأماكن الأخرى لم تحظ بذاك الاهتمام الذي حظي به فضاء السجن، وذلك إيماناً من الكاتب بضرورة إيصال كافة تفاصيل حياة السجين بدءاً من دخوله السجن وتنقلاته في أركانه من الغرف والزنزانة وساحة السجن، حتى غرف التحقيق والمحكمة.

---

[1] الشعاع القادم من الجنوب: ص 144.

[2] ليل غزة الفسفوري: ص 236 – 237.

الخاتمة

بحمد الباري ونعمة منه وفضل ورحمة نضع قطراتنا الأخيرة بعد رحلة عبر أربعة موانئ بين تفكر وتعقل في تقنيات السرد في روايات الهودلي.

وقد كانت رحلة جاهدة للارتقاء بدرجات العقل ومعراج الأفكار، فما هذا إلا جهد مقل ولا يدعي الدارس فيه الكمال ولكن عذره أنه بذل فيه قصارى جهده .

ولا نزيد على ما قال عبد الرحيم البيساني [1]:

" رأيت أنه لا يكتب إنسان كتاباً في يومه إلا قال في غده لو غُير هذا لكان أحسن ولو زيد كذا لكان يستحسن ولو قدم هذا لكان أفضل ولو ترك هذا لكان أجمل وهذا من أعظم العبر وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر" [2] .

فقد خَلُصت الدراسة بعد سعي جاد إلى النتائج الآتية:

1. إن السرد هو الطريقة التي يختارها الروائي لتقديم المادة الحكائية، وهو يعد بمثابة إضافة جديدة في حقل الدراسات النقدية الحديثة، بوصفه جامعاً لمختلف المعارف والثقافات.
2. تهتم السرديات النصية بالنص السردي بوصفه بنية مجردة، وتعمل على الاهتمام بتماسكه وانسجامه في علاقته بالمتلقي في الزمان والمكان.
3. هناك تردد بين تقديم الراوي بوصفه ذاتاً لا تمت إلى المؤلف بصلة، وبين تقديمه متماهياً معه.
4. يتدخل الراوي في كثير من الأحيان، فيعمد إلى مخاطبة القارئ في أكثر من موضع، وبهذا يظهر نمط ثانٍ من الرواة، بعد المتماهي وهو الراوي المفارق لمرويه.
5. اهتم الهودلي بالأبعاد الداخلية والاجتماعية والفكرية والجسدية في تقديم شخصياته الرئيسية والثانوية أيضاً.
6. جسدت معظم الشخصيات في روايات الهودلي ما يعانيه الأسير في سجون الاحتلال من ظلم وقسوة، وذلك بتوضيح التفاصيل الدقيقة للسجن والسجان والمعاملة السيئة من إدارة السجن والمحاكم العسكرية.

---

[1] هذه المقولة قالها عبد الرحيم بن علي البيساني وهو يعتذر إلى العماد الأصفهاني عن كلام استدركه عليه، وقد نسبت للأصفهاني خطأ.

[2] صديق بن صديق القنوجي: أبجد العلوم الوشي المرقوم في بيان أحوال العلوم، أعده للطبع ووضع فهارسه: عبد الجبار زكار، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1978م، 1/ ص 71.

7. استعان الروائي الهودلي بالكثير من الآيات القرآنية والأحاديث الشريفة والأمثال الشعبية في رواياته.
8. لقد كانت روايات الهودلي بمثابة سجل تاريخي وثائقي لتجربة أسير عايش مرارة الاعتقال وجولات التحقيق القاسية، ولوعة البعد عن الأهل والعائلة.
9. كانت رواية الشعاع القادم من الجنوب بمثابة سيرة ذاتية للأسير المحرر اللبناني الأصل إسماعيل الزين، كما وكانت رواية ستائر العتمة سيرة ذاتية للروائي الهودلي.
10. عكست رواية أمهات في مدافن الأحياء تجارب النساء في سجون الاحتلال، وقسوة البعد عن أبنائهن، في أكثر من قصة لأسيرات فلسطينيات.
11. أرخ الروائي في رواية ليل غزة الفسفوري لأيام الحرب عام 2008م على قطاع غزة وما حل بها من دمار وقتل وتدمير كامل.
12. تتسارع وتيرة السرد حذفاً وإجمالاً، وهذا الأمر يتعلق بالمرور على فضاءات كثيرة دون ذكر عناصرها وجزئياتها، أما إذا ارتبط الأمر بإبطاء السرد، الذي يتعلق بالوقفة والتلخيص، فتظهر نماذجه في الاستطرادات والوصف والحوار، الطاغية على روايات الهودلي.
13. كان المكان في روايات الهودلي يتسم بالضيق في الغالب، بما أن رواياته تدور في فضاء السجن، إلا القليل منها في ساحات القتال، وفي ذكريات للطفولة في القرية والمناطق الجميلة في الريف، وذكر بعض المدن الفلسطينية.

التوصيات

1. ضرورة القيام بمؤتمرات علمية ودراسات متخصصة تعنى بأدب السجون.
2. إعطاء هذه الفئة من الكُتاب حقها من الدراسة والبحث.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

1. جلال الدين السيوطي، تاريخ الخلفاء، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مكتبة الشرق الجديد، بغداد، ومطبعة السعادة بمصر، ط1، 1992م.
2. وليد الهودلي: الشعاع القادم من الجنوب، دار البشير للنشر والتوزيع، رام الله، فلسطين، مركز يافا للنشر والتوزيع، ط3، 2004م.
3. وليد الهودلي: أمهات في مدافن الأحياء، إصدارات أبو جهاد لشؤون الحركة الأسيرة في جامعة القدس، ط1، 2010م.
4. وليد الهودلي: ستائر العتمة، الجزء الأول، المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي، ط3، 2003.
5. وليد الهودلي: ستائر العتمة، الجزء الثاني، مركز بيت المقدس للأدب، ط2، 2009.
6. وليد الهودلي: ليل غزة الفسفوري: دار البشير للنشر والتوزيع، رام الله، فلسطين، ط2، 2012م.

ثانياً: المراجع

7. أ. أ مندلاو: الزمن والرواية، مراجعة: إحسان عباس، ط1، دار صادر، بيروت، 1997م.
8. إبراهيم السعافين: الأقنعة والمرايا، دار الشروق، ط1، رام الله، 1996م.
9. إبراهيم خليل: استعارة الشكل الروائي لكتابة السيرة الذاتية، مجلة الرأي الثقافي، العدد 9986.
10. إبراهيم خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، عمان، الأردن، 2003م.
11. إحسان عباس: فن السيرة، دار صادر، ط1، بيروت، 1996م.
12. أحمد بيضون: مداخل ومخارج (مشاركات نقدية)، ط1 ، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، 1985 م.
13. أحمد جبر شعث: شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، مكتبة القادسية، فلسطين، ط1، 2005م.

14. أحمد هيكل: الأدب القصصي والمسرحي في مصر أعقاب ثورة 1919 إلى قيام الحرب الكبرى، دار المعارف، مصر، (د.ط).

15. إدوارد سابير وآخرون: اللغة والخطاب الأدبي (مختارات مترجمة)، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993م.

16. آمنة يوسف: نظريات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، ط1، سوريا، 1997م.

17. بول بيرون: السردية حدود المفهوم، ترجمة: عبد الله إبراهيم، مجلة أوراق، العدد 5، 1993م.

18. بول ريكور: الزمان والسرد، ترجمة: فلاح رحيم، راجعه عن الفرنسية، جورج زيناتي، ط1، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ج2، 2006م.

19. بيير زيما: النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع للنص الأدبي، ترجمة: عايدة لطفي، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر، 1991م.

20. تزيفتان تودرف: مقولات السرد الأدبي ، ضمن كتاب (طرائق تحليل السرد الأدبي)، منشورات اتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات الرباط، ، ط1، 1992م.

21. تزيفتان تودوروف: الأدب والدلالة، ترجمة: محمد نديم خشفه، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب، 1996م.

22. تزيفطان تودوروف: مفاهيم سردية، ترجمة: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005م.

23. جاستون باشلار: جماليات المكان ، ترجمة: غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، (د.ط) ، 1980م.

24. جورج لوكاش: الرواية كملحمة بورجوازية، ت: جورج طراييشي، بيروت، دار الطليعة، 1979م.

25. جيرار جينت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، الدار البيضاء، 1989م

26. جيرار جينت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلى، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997م.

27. جيرالد برنس: المصطلح السردي (معجم مصطلحات) ، ترجمة: عابد خزندار، ومراجعة: د. محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003م.

28. حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة، الدار البيضاء، ط2، 1993م.

29. خالد حسين حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض،(د.ط) ، 2000م .

30. راكز أحمد: الرواية بين النظرية والتطبيق أو مغامرة نبيل سليمان في المسلة، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 1995م.

31. رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي–إنجليزي– فرنسي)، درا الحكمة، الجزائر، فيفري، 2000م.

32. رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ترجمة حسن بحراوي، بشير القمري، عبدالحميد عقار، آفاق، عدد : 8– 1988م.

33. رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1988م.

34. رولان بورنوف ورئال أوئيليه: عالم الرواية، ترجمة: نهاد التكراي، دار الشئون الثقافية، بغداد، ط1، 1991م.

35. سعيد الوكيل: تحليل النص السردي معارج ابن عربي نموذجاً، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر (د.ط)، 1998م.

36. سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، رؤية للطباعة، ط1، القاهرة، 2006م.

37. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، (د.ت).

38. سلطان سعد القحطاني: بين الرواية والسيرة الذاتية، جريدة الشرق الأوسط، 2 أكتوبر، 2008م، العدد 10101.

39. سيزا قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م، (د.ط).

40. شارف مزاري: مستويات السرد الإعجازي في القصة القرآنية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.

41. شجاع مسلم العاني: البناء الفني في الرواية العربية في العراق ،الوصف وبناء المكان،ج2، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2000م.

42. شجاع مسلم العاني: البناء الفني في الرواية العربية في العراق، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، 1994م.

43. شرييط أحمد شرييط: سيمائية الشخصية الروائية، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، السيميائية والنص الأدبي، 1995م، جامعة باجي مختار الجزائر.

44. شعبان عبد الحكيم محمد: السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث رؤية نقدية، (د.ط)، (د.ت).

45. شعيب حليفي: مكونات السرد الفانتاستيكي، مجلة فصول، العدد(1)، 1993م.

46. الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيون الروس)، ترجمة: إبراهيم الخطيب، منشورات مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982م.

47. صبحية عودة زعرب: جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2006م.

48. صدوق نور الدين: البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1994م.

49. صديق بن صديق القنوجي: أبجد العلوم الوشي المرقوم في بيان أحوال العلوم، أعده للطبع ووضع فهارسه: عبد الجبار زكار، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1978م.

50. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة العالمية لونجمان، ط1، مصر، 1996م.

51. طه وادي: دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، القاهرة، 1994م.

52. عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، درا النشر للجامعات، ط2، مصر، 1996م.

53. عبد العالي بو طيب: مستويات دراسة النص الروائي، الناشر جامعة المولى إسماعيل، كلية الآداب، 2000م.

54. عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية ، ط1، منشورات الإختلاف، الجزائر، 2006م.

55. عبد الله إبراهيم: السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات، ط2، 2000م.

56. عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة دراسة سيميائية لحكاية حمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، 1993م، الجزائر.

57. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص37. وسعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، 1993م.

58. عبد المنعم الحنفي: الموسوعة النفسية علم النفس والطب النفسي، مكتبة مدبولي، ط2، 2003م.

59. عبد الرحمن عدس وآخرون: مدخل إلى علم النفس، ط2، نيويورك، جون وايلي وأولاده، 1986م.

60. عبد القادر أبو شريفة وآخرون: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، عمان، ط1، 2008م.

61. عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م، (د.ط).

62. عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، ط6، (د.ت).

63. علال سنقوفة: المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، منشورات الاختلاف، 2000م، (د.ط).

64. علي عبد الرزاق جلبي: دراسات في المجتمع والثقافة والشخصية، بيروت، دار النهضة العربية، 1984م.

65. فاطمة عيسى جاسم: غائب طعمة فرمان روائياً، ط1 ، دار الشؤون الثقافية، بغداد ، 2004م.

66. فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية دراسة نقدية، فراديس للنشر والتوزيع، بيروت، 2003م.

67. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 2002م.

68. مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، (د.ط)، لبنان، بيروت، 1974م، ص 65. وينظر، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة.

69. مجموعة من المؤلفين: جماليات المكان ، ط2 ، دار قرطبة ، الدار البيضاء ، 1988م.

70. محمد حسن عبد الله ، الريف في الرواية العربية المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، 1989 م.

71. محمد صالح الشنطي: تداخل الأنواع الأدبية في الرواية الأردنية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، ط1، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، وعالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2009م، مج 2.

72. محمد عبد المطلب: بلاغة السرد النسوي، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2008م.

73. محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء لدنيا النشر، الإسكندرية، ط1، 2007م.

74. محمد عمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، دار محمد علي الحامي، ط1، صفاقس، تونس، 2001م.

75. محمد مندور: الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة،(د.ط)،(د.ت).

76. محمد يوسف نجم: فن القصة، دار صادر، بيروت، دار الشروق، عمّان، ط1، 1996م.

77. محمود ربيعي: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ط2، دار المعارف، مصر.

78. مصطفى الضبع: تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، مج 2.

79. مها يوسف القصراوي: النص بين مصطلحي التداخل والتراسل، مجلة الجامعة الإسلامية، غزة، المجلد 18، العدد 2، 2010م.

80. ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، ط3، 2003م.

81. ميخائيل باختين: أشكال الزمان والمكان في الرواية ، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، (د. ط) ، 1990م.

82. ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ترجمة: يوسف طلاق، مجلة المعرفة ، العدد 281، 1985م.

83. هورست ريديكر: الانعكاس والفعل، دار الفارابي، بيروت، دار الجماهير، دمشق، 1977م.

84. هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، الانتشار العربي، ط1، 2008م.

85. والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998م، (د.ط).

86. وليد إبراهيم القصاب: من قضايا الأدب الإسلامي، دار الفكر، دمشق، 2008م.

87. ياسين النصّير: الرواية والمكان، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، (د. ط)، 1980م.

88. اليزبيث دبل: الحبكة، ترجمة: عبدالواحد لؤلؤة، دار الرشيد، الجمهورية العراقية، (د.ط)، 1981م.