جامعـــــة الأقصـــــى-غـــــزة

عمـــــادة الدراســـــات العليـــــا

كليـــة الآداب والعلـــوم الإنســـانية

قســـــم اللغـــــة العربيـــــة

تجليات الزمان والمكان في روايات سعود السنعوسي

"دراسة تحليلية وصفية"

إعداد الطالبة/

أماني زياد فتحي الأخرس

إشراف الدكتور/

محمد إسماعيل حسونة

أستاذ الأدب و النقد المشارك

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول علي درجة الماجستير في الأدب والنقد كلية الآداب _ قسم اللغة العربية

العام الدراسي

2017-2018م

إقـــــــــرار

أنا الموقع أدناه مقدم الرسالة التي تحمل العنوان:

تجليات الزمان والمكان في روايات سعود السنعوسي

"دراسة تحليلية وصفية"

أقر بأن ما اشتملت عليه هذه الرسالة إنما هو نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما تمت الإشارة إليه حيثما ورد، وأن هذه الرسالة ككل أو أي جزء منها لم يقدم من قبل الآخرين لنيل درجة أو لقب علمي أو بحثي لدى أي مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

Declaration

I understand the nature of plagiarism, and I am aware of the University's policy on this.

The work provided in this thesis, unless otherwise referenced, is the researcher's own work, and has not been submitted by others elsewhere for any other degree or qualification.

Student's name:	أماني زياد فتحي الأخرس	اسم الطالبة:
Signature:		التوقيع:
Date:		التاريخ:

نتيجة الحكم على أطروحة ماجستير

بناءً على موافقة الدراسات العليا والبحث العلمي، تمَّ تشكيل لجنة الحكم على أطروحة الطالب/ة: **أماني زياد فتحي الأخرس**، **كلية الآداب- قسم اللغة العربية- تخصص أدب ونقد** وموضوعها: **(تجليات الزمان والمكان في روايات سعود السنعوسي - دراسة تحليلية وصفية-)**، وبعد المناقشة العلنية التي تمّت يوم الأربعاء 25 ذو الحجة 1439هـ الموافق: 2018/09/05م الساعة الحادي عشرة صباحاً في قاعة المؤتمرات- غزة، اجتمعت لجنة الحكم على الأطروحة والمكونة من:

د. محمد إسماعيل حسونة	**(رئيساً ومشرفاً)**	.....
أ. د. أحمد جبر شعت	**(مناقشاً داخلياً)**	.....
أ. د. عبد الجليل حسن صرصور	**(مناقشاً خارجياً)**	.....

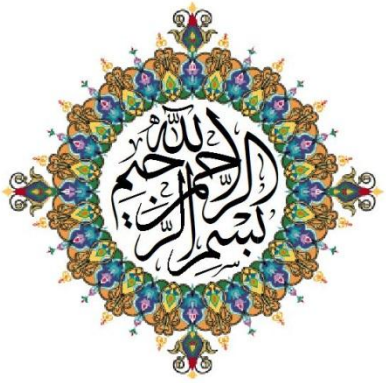
وبعد المداولة أوصت اللجنة بمنح الطالب/ة درجة الماجستير في كلية الآداب- قسم اللغة العربية، إذ تمنحه/ها هذه الدرجة فإنها توصيه/ها بتقوى الله ولزوم طاعته وأنْ يسخر هذا العمل في خدمة الدين والوطن.

والله ولي التوفيق

نائب الرئيس للدراسات العليا والبحث العلمي

أ.د. محمد إبراهيم سلمان

جامعة الأقصى - غزة
نائب رئيس الجامعة للدراسات العليا والبحث العلمي



قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ إِذَا قِيلَ لَكُمۡ تَفَسَّحُواْ فِي ٱلۡمَجَٰلِسِ فَٱفۡسَحُواْ يَفۡسَحِ ٱللَّهُ لَكُمۡۖ وَإِذَا قِيلَ ٱنشُزُواْ فَٱنشُزُواْ يَرۡفَعِ ٱللَّهُ ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ مِنكُمۡ وَٱلَّذِينَ أُوتُواْ ٱلۡعِلۡمَ دَرَجَٰتٖۚ وَٱللَّهُ بِمَا تَعۡمَلُونَ خَبِيرٞ ١١ ﴾

[المجادلة: 11]

إهداء

إلى والدي الحنون الذي أفخر به أينما ذهبت . . .

إلى أمي رمز الحب والحنان والعطاء . .

إلى زوجي الغالي رمز العطاء الدائم . .

إلى أخي الغالي الدكتور "نهزاد" رمز العون والسند . .

إلى أختي "بشرى" وأخي "محمد" . .

إلى أعمامي "عماد، رياض" وزوجاتهم . .

إلى دكتوري الفاضل "محمد إسماعيل حسونة" . . .

إلى زميلاتي وزملائي في قسم اللغة العربية . .

إلى كل من شجعني وساندني . .

إليكم جميعًا أهدي هذا البحث المتواضع . .

شكر وتقدير

الشكر والثناء دائمًا وأبدًا لله سبحانه وتعالى على ما من عليه من فضله ..

وأتوجه بداية بشكر خاص لوالدي العزيز، صاحب الحكمة والقول البليغ، قدوتي في مسيرتي العلمية، وصاحب الفضل في غرس بذور العلم والأدب في درب حياتي. والشكر مزين بعطر الورود والنرجس إلى أمي العزيزة، صاحبة الذوق الرائع، التي لطالما مدت لي يد العون بجميل دعائها وطيبها.

وإلى زوجي الغالي، له الشكر موصول على ما تحمله من مشاق، له الشكر مزين بإطار من المحبة والدعاء بأن يحفظه الله لي.

أخوتي، الدكتور/ بهزاد و الأستاذ/ محمد، شموع حياتي، أتقدم لكم بوافر الشكر والعرفان على عطائكم في محبتكم ودعائكم لي، راجية من الله أن يديمكم في حياتي ولذويكم مصابيح من المحبة والعطاء.

والشكر الأكبر الذي تستعصي حروف كلماتي عن صياغته لأستاذي ومعلمي وصاحب الفضل الأكبر في إتمام أطروحتي د. محمد إسماعيل حسونة، والله أسأل أن ينفع به طلاب العلم.

كما أتقدم بالشكر والعرفان لأستاذي الأستاذ الدكتور/ **أحمد جبر شعت** أستاذ الأدب والنقد في جامعة الأقصى، هذا العالم الناقد، الذي زادنا شرفًا ورفعة بقبوله مناقشة رسالتي، والذي نفع طلاب اللغة العربية في الجامعة طوال حياته العلمية فيها، والشكر موصول للأستاذ للدكتور/ **عبد الجليل حسن صرصور**، رئيس جامعة غزة وأستاذ الأدب والنقد في جامعة الأقصى، كل الشكر والعرفان له على قبوله مناقشة الرسالة، بارك الله في علمه، فلكم مني جميعًا كل الوفاء.

ليس للشكر نهاية فلكم زملائي وزميلاتي، طلاب الدراسات العليا، أشكركم جزيل الشكر، داعية الله لكم بأن يتمم عليكم مسيرتكم العلمية بكل نجاح مكلل بالتفوق.

ملخص

تتناول هذه الدراسة تجليات الزمان والمكان في روايات الكاتب سعود السنعوسي، دراسة تحليلية وصفية.

وقد جاءت موزَّعة على فصلين، أُستهلت بمبحث تمهيدي، تناول الحديث عن الأدب العربي الكويتي بصورة عامة، وتطور الرواية الكويتية بصورة خاصة، والوقوف عند أبرز الروائيين الكويتيين، مما كان لهم دورٌ بارزٌ في تطور الرواية الكويتية، ثم عرَّجتُ على حياة الكاتب سعود السنعوسي ومؤلفاته باختصار.

كان الفصل الأول يتحدث عن الزمان الروائي، واشتمل على ثلاثة مباحث: تناول الأول مفهوم الزمن وأنواعه، والثاني تحدَّث عن المفارِقات الزمنية، أمَّا الثالث فقد تحدَّث عن حركات السرد من تبطيئ وتسريع.

أمَّا الفصل الثاني، فقد تطرَّق إلى الحديث عن المكان الروائي، وقسِّم إلى ثلاثة مباحث: الأوَّل تحدَّث عن ماهية المكان وأهميته، وتناول الثاني الحديث عن الأماكن المغلقة والمفتوحة، والثالث فقد خُصَّص للحديث عن الوصف وأشكاله، كونه من أساسيات رسم صورة المكان.

ثم كانت الخاتمة وفيها أبرز نتائج الدراسة، وأهم توصياتها، وأخيراً المصادر والمراجع التي لجأتُ إليها.

Abstract

This study discusses the aspects of time and place in the novels of the Kewaiti writer: Saud Alssano'si, in descriptive and analytical methodology.

It is presented as two parts, started with an introductory chapter, which discusses the Arabic Kewaiti art in general, and specifically, the development of the Kewaiti novel. It also mentions the most outstanding Kewaiti writers who has the prominent role in the development of the Kewaiti novels. Then it summarizes the life and authoresses of Saud Alssano'si.

The first part discusses the chronological dimension of the novel in three chapters: the first one discusses the concept of time and its types, while the second discusses the chronological variations, and finally, the third chapter discusses the acceleration and slowing of the narration stories.

The second part discusses the spatial dimension of the novel, distributed also in three chapters that discuss, 1)the importance and definition of the place, 2)the closed and open places, 3)the description shapes as one of the basics of drawing picture and place, respectively.

Finally, the conclusion as it contains the most outstanding results of this study, the recommendations, and the references.

فهرس المحتويات

آية قرآنية .....أ
إهداء .....ب
شكر وتقدير.....ت
ملخص .....ث
Abstract..... ج
فهرس المحتويات..... ح
مقدمة 1
أولاً- أَهميَّة الدراسة:.....1
ثانياً- أهداف الدراسة:.....1
ثالثاً- أسباب اختيار الدراسة:.....2
رابعاً- مشكلة الدراسة: 2
خامساً- تساؤلاتِ الدراسة:.....2
سادساً- حدودُ الدراسة:.....2
سابعاً- منهجُ الدراسة:.....3
ثامناً- الدراسات السابقة:.....3
تاسعاً- خطةُ الدراسة:.....3
مبحث تمهيدي.....5
الرواية الكويتية وبداياتها:.....5
الفصل الأول الزمـان.....16
المبحث الأول مفهوم الزمن وأنواعه وأبعاده.....17
أولاً- مفهوم الزمن:.....17
1- الزمن اللغوي:.....18
2- الزمن الاصطلاحي:.....19
3- الزمن الفلسفي:.....20
4- الزمن الديني:.....21
5- الزمن الأسطوري:.....22
6- الزمن النفسي أو (النفساني) : 23
7- الزمن الفني:.....24

8- الزمن الطبيعي :.....24
ثانياً- أنواع الزمن:.....28
ثالثاً- أبعاد الزمان:.....29
المبحث الثاني المفارِقات الزمنية.....32
أولاً- الاسترجاع:.....33
وظائف الاسترجاع:.....35
أنواع الاسترجاع: 36
ثانياً - الاستباق (الاستشراف): 41
وظائف الاستباق (الاستشراف):.....42
أنواع الاستباق (الاستشراف):.....43
المبحث الثالث حركات السرد.....47
أولاً- تسريع السرد:.....47
1- الحذف:.....47
أنواع الحذف:.....48
2- الخلاصة: 52
أنواع الخلاصة: 54
ثانياً- تبطيء السرد: 57
1- الوقف: 57
2- المشهد (الحوار): 64
أنواع الحوار :.....65
الفصل الثاني المكــان 75
المبحث الأول ماهية المكان وأهميته 76
المكان اللغوي:.....78
المكان الاصطلاحي:.....78
المكان الفلسفي:.....79
بين الفضاء والمكان والحيّز:.....81
1- الفضاء:.....81
2- الحيّز:.....82
3- المكان:.....83
المبحث الثاني الأماكن المغلقة والمفتوحة.....84

أولاً: الأمكنة المغلقة:.....85
1- الرحم:.....85
2- البيت، ومكوناته:.....89
3- القبر:.....99
4- القلب:.....104
5- المركب :.....108
6- السجن:.....110
ثانياً: الأمكنة المفتوحة:.....114
1- المدينة:.....115
2- المقهى:.....119
3- الحديقة:.....121
4- البحر:.....125
5- الشوارع :.....126
المبحث الثالث الوصف وأشكاله.....130
أولاً- وظائف الوصف:.....131
ثانياً- أنواع الوصف:.....132
1- وصف المكان:.....132
2- وصف الشخصية :.....134
3- وصف الأشياء:.....137
4- وصف الزمان:.....139
الخاتمة.....140
المصادر والمراجع.....142

مقدمة

بسمِ اللهِ ناصَر الموحدين، ومذلَّ الكفرةِ والكافرين، بسمِ اللهِ الذي تتمُّ باسمه الصالحات، والصلاةُ والسلامُ على أشرفِ خلقِ اللهِ محمدِ صلى الله عليه وسلم؛ وبعد:

إنَّ الأدبَ مرآةٌ تعكسُ كلَّ ما يختلجُ داخلَ المبدعِ من أفكارٍ ومشاعرَ حقيقيةٍ أو خيالية، فهي تتصل اتصالاً مباشراً بالواقع الاجتماعي وحياة الشعوب ومشكلاته ، ولأنَّ الروايةَ هي الزمنُ ذاته كما يقولُ الأستاذ عبد الصمد زايد "أنها أقرب أبواب الأدب إلى الزمن وألصقها به، بل هي الزمن ذاته" وكذلكَ الرواية والمكان متلاصقانِ ومتلازمان ، شرعتُ باتخاذِ الروايةَ الكويتية نقطةُ بدءٍ في مشواري البحثيّ الأكاديميّ ، ووقعَ الاختيارُ على انتاجِ السنعوسي الذي يتحدثُ عن واقعٍ مريرٍ مصحوبٍ بخيالٍ واسع، وتناولَ البحثُ عنصريِ الزمانِ والمكان، كونُهما مترابطانِ فيما بينهما وبقيةِ تقنياتِ السردِ الروائي، فهما وجهان لعملة واحدة ، لا ينفصلُ أحدهما عن الآخر، وحددتُ أبعادً متباينةً في المجتمع الكويتي الممتلئ بجنسياتٍ وقومياتٍ مختلفة ومن رواياتِ الاديب سعود السنعوسي ما يلي:

ساق البامبو: الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط(19)، (2014).

فِئران أمّي حصّة: الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط(5)،(2015).

سجين المرايا: الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط(9)، (2015).

أولاً- أَهميَّة الدراسة:

1. تعدُّ هذه الدراسة من أوائلِ الدراساتِ التي انعقدتْ حولَ نتاج الروائي السنعوسي، حسبَ علم الباحثة.
2. الكشفُ عن دلالاتِ الزمنِ المخبوءِ والمكانِ الخفيِّ في المجتمع الكويتي.
3. بيانُ تقنياتِ السنعوسي في توظيفِ عنصريِ الزمانِ والمكان .

ثانياً- أهداف الدراسة:

1. الاطلاعِ على المشهد الثقافي الكويتي.
2. استكشافُ تقنياتِ السرد :الزمان والمكان في الرواية الكويتية
3. استثمارُ هاتينِ الميزتينِ لرصدِ الأبعادِ المختلفة للمجتمعِ الكويتي.
4. معرفةُ التطورِ الذي أصابَ الرواية الكويتية.

ثالثاً– أسباب اختيار الدراسة:

1. الخروجُ من شرنقةِ الأدبِ الفلسطينيّ ، نظراً للعديدِ من الدراساتِ التي دارت حولَه.
2. الرغبة في دراسةِ الأدب الكويتي ، ممثلاً في رواياتِ السنعوسي ، التي من خلالها أشارَ إلى التاريخِ الفلسطيني – الكويتيّ.
3. التعرفُ إلى كيفياتِ بناءِ الزمانِ والمكان في رواياتِ السنعوسي.
4. الكشفُ عن تمظهرات بنيتيِ الزمانِ والمكانِ في رواياتِ السنعوسي.

رابعاً– مشكلة الدراسة:

قلةُ الدراساتِ الأكاديمية التي انعقدت حولَ انتاجِ السنعوسي ، فكلُّ ما عثرت عليهِ الباحثة لا يتجاوُز حدودَ المقالاتِ والندواتْ.

خامساً– تساؤلاتِ الدراسة:

السؤال الرئيسي:

كيف تمظهرت بنيتا الزمان والمكان في روايات السنعوسي؟

الأسئلة الفرعية:

1. كيف أثَّر الزمن في بناءِ رواياتِ السنعوسي؟
2. هل للمنطقةِ الجغرافيةِ والأحداثِ السياسية أثر في تكوينِ هاتينِ البنيتينِ؟
3. كيف عزَّزَ السنعوسي الهُوية في الروايةِ الكويتية ، وهل نجحَ في طرحِها في المجتمعاتِ الخليجية؟
4. ما دور المكان في رواياتِ السنعوسي؟

سادساً– حدودُ الدراسة:

أ– الحدُّ المكانيّ:

تقومُ الدراسةُ على رواياتُ السنعوسي الثلاث وهي:

- ساقُ البامبو: الدار العربية للعلوم ،ناشرون، ط(19)، (2014).
- فِئران أُمي حِصَّة: الدار العربية للعلوم ،ناشرون، ط(5)،(2015).
- سجينُ المَرايا: الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط(9)، (2015)

ب- الحدُّ الموضوعي:

دراسةُ بنيتيِ الزمانِ والمكانِ في رواياتِ السنعوسي الثلاث.

ج- الحدُّ الزماني:

تقومُ الدراسةُ على الأحداثِ التاريخيةِ السياسيةِ حقبة 1970تقريباً.

سابعاً- منهجُ الدراسة:

اعتمدتْ الدراسة المنهج الفني مستعينةً بالوصفِ والتحليلْ ، وهما أداتان من أدوات التفسيرِ بطريقةٍ علميةٍ منظمة للوصولِ إلى أغراضٍ محددةٍ والتعبير عنها كماً وكيفاً كماأنه من أقدرِ المناهجِ على تبيانِ هاتينِ البنيتينِ: الزمان والمكان.

ثامناً- الدراسات السابقة:

إنَّ ما عثرت عليه الباحثةُ من دراساتٍ مباشرةٍ لرواياتِ السنعوسي، كانَ في حدودِ دراساتٍ مساعدة و مقالاتٍ كثيرةٍ وندواتٍ تناولت انتاجَه الروائيّ ؛ومنها:

- إشكالية الهوية والاغتراب في رواية ساق البامبو لسعود السنعوسي، رسالة ماجستير، صفاء شريط وآمال مبروك، ت (2016-2017).
- الروائي الكويتي سعود السنعوسي يروي معركته مع رواية ساق البامبو، موقع انترنت.
- الرواية الكويتية من الإرهاصات إلى التوجه الفني، موقع انترنت.

وقد استفادت الباحثةُ منها وغيرَها وهذا ما سيظهر في الدراسة.

تاسعاً- خطةُ الدراسة:

اقتضت طبيعة الدراسة أن تنقسم إلى مقدمة، ومبحث تمهيدي، وفصلين، وخاتمة، وهي على النحو الآتي:

- **المقدمة:** وفيها يتم الحديث عن أهمية الموضوع وأهدافه، وسبب اختياره، ومشكلات الدراسة، وتساؤلاتها، وحدودها، والمنهج المُتَّبع، وخطة البحث.
- **مبحث تمهيدي: ويشمل:**
  - الرواية الكويتية: البداياتُ والاكتمال.
  - أبرزُ الروائيين الكويتيين.
  - موقعُ السنعوسيّ في المشهدِ الروائيّ الكويتيّ .
  - لمحةٌ مختصرةٌ عن مضمونِ الرواياتِ الثلاث.

- **الفصل الأول:** الزمانُ الروائي، ويضم ثلاثة مباحث:
- مفهوم الزمن .
- المفارقات الزمنية، وتشمل:

الاسترجاع .

الاستشراف.

- حركات السرد، وتشمل:

تسريع السرد، ومنه:

-الحذف .

-الخلاصة.

تبطيء السرد، ومنه:

- الوقف.

- الاستراحة.

- الوصف.

- **الفصل الثاني:** المكان الروائي، ويضم ثلاثة مباحث:
- ماهية المكان وأهميته.
- الأماكن المغلقة والمفتوحة.
- الوصف وأشكاله.
- **الخاتمة: وفيها أهم النتائج والتوصيات.**

مبحث تمهيدي

الرواية الكويتية وبداياتها:

تمتاز الرواية بأنها أكثر الأجناس الأدبية تعددا في الشخصيات والأحداث، و" أحد الأشكال الأدبية القادرة على تخطي سطح الأشياء الكئيب لأجل سير الزمان والتغيرات الجوهرية التي يسمح بها"[1]، وهي بذلك توفر للراوي مساحة من االكشف قد لاتتاح له إلا من خلالها، أو كما يرى كونديرا، هو: "أن نقول شيئاً لا يمكن أن تقوله سوى الرواية"[2].

ونظرا لأن الرواية من مخيال الكاتب فإنَّها تمكنه من معالجة قضايا متنوعة، وعليه لايستغني الإنسان عن القصة والحكاية، على رأي بارت، "لا يوجد شعب لا في الماضي ولا في الحاضر، ولا في أي مكان من غير قصة"[3].

والرواية العربية "من الأشكال الأدبية المتأخرة نسبياً ... لم تبدأ سيرتها إلا في القرن الثامن عشر"[4]، وعلى الرغم من أنَّها " رحلة في الزمان والمكان على حد سواء "[5]، إلا أنَّه " يختلف تجسيد المكان في الرواية عن تجسيد الزمن حيث إن المكان يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية أما الزمن فيتمثل في هذه الأحداث نفسها وتطورها. و إذا كان الزمن يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث فإن المكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه ويحتويه فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث "[6].

ولا يتوقف الأمر عند الزمان والمكان فلا بدَّ من وجود موضوع للرواية، فهي " ليست فناً صرفاً فلا بد من موضوع ذي صلة، مهما تكن باهتة ، ... والموضوع لابد من أن يعالج سلوك الناس الذين يتصرفون ويشعرون ويفكرون في الزمن ، ويخضعون لجميع تقلباته وتنوعاته وتغيراته"[7]

---

(1) جماليات النص الروائي (مقارنة تحليلية لرواية لعبة النسيان)، أحمد فرشوخ، ط1، دار الأمان– الرباط، 1996، ص(84).

(2) فن الرواية (ثلاثية حول الرواية فن الرواية، الوصايا المغدورة، الستار)، ميلان كونديرا، تر: بدر الدين عرودكي، ط1، المشروع القومي للترجمة، 2007، ص(42).

(3) مدخل إلى التحليل البنيوي، رولان بارت، تر: منذر عياش، ط1، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، 1993، ص(26)

(4) الزمن والرواية ، أ. أ مندولا ، تر: بكر عباس، ط1، دار صادر للطباعة والنشر، 1997، ص (18).

(5) بناء الرواية، سيزا قاسم، د(ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة، 1948، ص(103).

(6) السابق، ص(106).

(7) الزمن والرواية، أ. أ مندولا، ص(39).

والباحثة من خلال دراستها للرواية أرادت التعرف إلى الأدب الكويتي بشكل خاص، لتقديم صورة عن المشهد الثقافي في الكويت والذي ظل مجهولا عند النقاد والباحثين، على الرغم من إمكانياته الفنية على توصيف المجتمع الكويتي بأبعاده المتباينة، فهو "يضع أشكال الحياة اليومية: الاجتماعية والنفسية، في مواجهة الأشكال التقليدية للأدب الموروثة عن الماضي"[1]، وهو يشف عن المتغيرات الاقتصادية والثقافية والفكرية والفنية التي أصابت المجتمع الكويتي مع اكتشاف الذهب الأسود وتصديره وقدوم الأموال، مما أحدث نقلة نوعية في كل تفاصيل الحياة في المجتمع الكويتي.

وحديث الباحثة عن الرواية الكويتية سيأتي في إطار الحديث عن التطور التاريخي للأدب الكويتي الذي مرَّ بأربعة مراحل،هى :[2]

1. مرحلة ما قبل 1843:

يعتبر الأديب عبد الجليل الطباطبائي أول من خلق حركة أدبية، وهذا ما قاله خالد الزيد، عنه: " وإذا كان عبد الجليل الطباطبائي أول من غرس بذرة يقظة الفكر في الكويت، فقد كان عبد العزيز الرشيد أول من نمى هذه البذرة وعززها ورسخها في نفوس الجماهير"[3].

2. مرحلة بزوغ الحركة الفكرية:

بدأت هذه المرحلة في مطلع القرن العشرين، وكانت نتاجاً للنهضة الفكرية في مصر والشام، ومن آثارها إنشاء مدرسة المباركية العصرية.

3. مرحلة ما بين 1930-1956:

تُمثَّل هذه المرحلة نقلة نوعية في تاريخ الأدب الكويتي، فقد شهدت انفتاحاً على العالم الخارجي وتبادلا ثقافيا وصحفيا مع الأقطار العربية في مصر وغيرها.

4. مرحلة ما بعد 1958(التزاوج الفكري) :

وهى مرحلة النضوج والإنتاج والإبداع، ففيها ظهر العديد من الأدباء والكُتَّاب في الشعر والنثر، وصدور مجلة "العربي" التي حملت راية النهضة الفكرية في العالم العربي.

أولاً- الرواية الكويتية (البدايات والاكتمال): [4]

---

(1) القصة والرواية المؤلف (دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة)، تزفتان تودوروف وآخرون، تر: خيري دومة، ط1، دار شرقيات للنشر والتوزيع، 1997، ص(128).

(2) أدباء الكويت في قرنين، خالد الزيد، ط1، ج2، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، 1981، ص(15-23).

(3) السابق، ص(22).

(4) الرواية الكويتية من الإرهاصات إلى التوهج الفني، طالب الرفاعي، (2013/7/31م)، صحيفة العرب، ع(9280)، شوهد بتاريخ (2017/10/30)، ص(15).

يقول طالب الرفاعي: "انطلقت بدايات الرواية الكويتية في السبعينيات في الفترة الممتدة بين عامي 1973 و1985، كان إسماعيل فهد إسماعيل هو الصوت الروائي الكويتي الوحيد الذي يمثل حضور الرواية الكويتية على ساحة الرواية العربية، حيث أصدر سبع روايات منها "الضفاف الأخرى" و"الشياح" و"النيل يجري شمالاً/ النواطير".

وفي العام 1985ظهرت رواية "المرأة والقطة" للكاتبة ليلى العثمان ، التي جسدت صورة المجتمع الكويتي قبل النفط حيث التسلط والبطش وظلم المرأة وتهميشها، والقهر الأُسري، وتسلُّط الذكر إلى الأبد.

وللأديبة ليلى العثمان رواية ثانية بعنوان "وسمية تخرج من البحر" عام 1986، وهذه الرواية تتقاطع مع روايتها الأولى من جهة رصد عوالم المجتمع الكويتي في الخمسينيات.

هذا ويقف إلى جوار هاتين الروايتين رواية وليد الرجيب "بدرية"، الصادرة عام 1989، والأمر لم يقف عند هذه الروايات بل صدرت أعمال روائية كويتية تحمل نكهتها الخاصة، وعوالم أحداثها وشخوصها المنوعة، راسمة خريطةً جديدة لمشهد الرواية الكويتية وكتّابها، ومن أهم الأسماء الروائية الحاضرة في مشهد الرواية في الكويت اليوم، بالإضافة إلى إسماعيل فهد إسماعيل وليلى العثمان ووليد الرجيب، نجد طالب الرفاعي، وفوزية شويش السالم، وحمد الحمد، وميس العثمان، وسليمان الخليفي، وبثينة العيسى، وهيثم بودي، وسعود السنعوسي، وسعداء الدعاس وباسمة العنزي وغيرهم."

وفي دراسة للاتجاهات الفنية للرواية الكويتية تحدَّث الدكتور جميل حمداوي عن المراحل التي مرَّت بها الرواية الكويتية، وهي كالآتي: [1]

- البدايات الروائية الأولى:

ظهرت هذه الروايات مع ظهور فرحان رشيد الفرحان ،وصبيحة المشاري، وعبد الله خلف ، ونورة السداني....

- مرحلة التجنيس والتأسيس الروائي:

تشكلت هذه المرحلة التي استهدفت تأسيس فن الرواية بالكويت وتثبيت دعائمه الأدبية وأركانه التجنيسية ووضع معاييره الدلالية والفنية والجمالية مع روايات إسماعيل فهد إسماعيل وروايات ليلى العثمان....

(1) يُنظَر: ببليوغرافيا الأجناس الأدبية، جميل حمداوي، د(ط)، شبكة الألوكة، 2008، ص(68).

- مرحلة التجريب الروائي:

تعتمد هذه الرواية على تجريب التقنيات السردية الغربية وتمثلها فنياً وجمالياً مثل بعض روايات إسماعيل فهد إسماعيل السردية الجديدة.

- مرحلة التأصيل الروائي:

ترتكز هذه الرواية على توظيف تقنيات السرد التراثي العربي القديم من أجل تأصيل الرواية العربية وتمييزها عن الرواية الغربية.

ثانياً- أبرز الروائيين الكويتيين:

سوف تقدم الباحثة بطاقات ذاتية لبعض روَّاد الرواية الكويتية، ممن كان لهم دورٌ فعَّال في الحركة الروائية، وذلك على النحو الآتي:

1- إسماعيل فهد إسماعيل:

يقول الدكتور جميل حمداوي: "يلاحظ أن إسماعيل فهد إسماعيل أكثر إنتاجاً في الروايات بالكويت بأزيد من 22 رواية، وبذلك يحتل مكانة معتبرة في الساحة الروائية العربية...، ويتبع إسماعيل فهد إسماعيل في الكم الروائي المبدعة الكويتية طيبة الابراهيم وليلى العثمان وخولة القزويني... ويعني هذا أن الرواية الكويتية بدأت ذكورية لتنتقل إلى رواية نسائية بامتياز على غرار القصة القصيرة الكويتية".[1]

ولد الكاتب والروائي العظيم إسماعيل فهد إسماعيل في عام 1940، وحصل على درجة البكالوريوس في الأدب والنقد، وتفرَّغ إلى الأعمال الأدبية وكتابة الروايات، ومن هذه الروايات:[2]

- رواية " كانت السماء زرقاء " وتم انتاجها عام(1970) ،دار العودة بيروت.
- رواية " الأقفاص واللغة المشتركة " وتم انتاجها عام (1974)، دار العودة بيروت.
- رواية " ملف الحادثة 67 " وتم انتاجها عام (1975)، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع .
- رواية " خطوة في الحلم " وتم انتاجها عام (1980)، دار العودة –بيروت.
- رواية " النيل الطعم والرائحة " وتم انتاجها عام (1989)، دار الآداب– بيروت.

(1) ببليوغرافيا الأجناس الأدبية، جميل حمداوي، ص(91).
(2) يُنظَر: موقع إنترنت بعنوان إسماعيل فهد إسماعيل..مؤسس الرواية الكويتية، منى المتيَّم، (2016/11/4)، شوهد بتاريخ (2017/10/28م)، www.almrsal.com .

- روايــة الشــمس فــي بــرج الحــوت " وتــم انتاجهــا عــام (1996)، دار الــوطن– الكويت.
- رواية ذاكرة الحضور ، وتم انتاجها عام (1996)، دار الوطن– الكويت.
- رواية العصف ، وتم انتاجها عام (1996)، دار الوطن الكويت.
- روايــة " بعيــدا.. إلــى هنــا ، وتــم انتاجهــا فــي عــام (1997)، دار شــرقيات للنشــر والتوزيع – القاهرة.
- رواية " الكائن الظل " وتم انتاجها عام (1999)، القاهرة.
- رواية " سماء نائية " وتم انتاجها عام (2000).

2- بثينة العيسي:[1]

ولدت الروائية بثينة العيسى بتاريخ 3 سبتمبر من العام 1982، وقدَّمت العديد من الأعمال الأدبية، ونالت عضوية رابطة الأدباء الكوتيين، واتحاد كتاب الإنترنت العرب.

نالت درجة الماجستير من كلية العلوم الإدارية بجامعة الكويت، كما وحصلت على مراكز متقدمة في العديد من المسابقات، ومن رواياتها:

- رواية (ارتطامٌ .. لم يسمع له دوي) في عام 2004.
- رواية (رواية سعار)، في عام 2005.
- رواية (عروس المطر) في عام 2006 .
- رواية (تحت أقدام الأمهات) وهي رواية قامت بتقديمها في عام 2009.
- رواية (عائشة تنزل إلى العالم السفلي) في عام 2012.
- رواية (كبرتُ ونسيتُ أن أنسى) قامت بتقديمها في عام 2013.
- رواية (خرائط التيه) في عام 2015.

3- فرحان راشد الفرحان: [2]

ولد في عام 1928، عاش في كنف جدِّه لأمِّه بعد وفاة أبيه، والذي كان يعمل مديراً للمدرسة المباركية التي التحق فيها والتي تُعدُّ من أولى المدارس النظامية في الكويت، "ويرجع الفضل في انشاء هذه المدرسة إلى ثلاثة من الفضلاء في الكويت الشيخ يوسف بن عيسى والمرحومان الشيخ ناصر المبارك والسيد يسين الطبطبائي، فهم أول من حث على تأسيسها وأول

(1) يُنظَر: موقع إنترنت بعنوان من هي الروائية بثينة العيسى، هدير محمد،(2017/1/14)، شوهد بتاريخ (2018/6/21)، www.almrsal.com.

(2) يُنظَر: موقع إنترنت بعنوان فرحان راشد الفرحان، فاضل خلف، (2016/6/9)، صحيفة الوطن، شوهد بتاريخ (2017/10/30)،alwatankuwait.tt.

من رغّب الجمهور في الإنفاق في سبيلها وقد كان لآل خالد الكرام أيضا أياد بيضاء عليها لا تقل عن أيادي من سواهم"[1]، وتوفي في مدينة لندن من العام 1975.

كان واسع الثقافة والعلم، كما وقد رُزق موهبة الخط الجميل، وتأثر بشاعرين هما: فهد العسكر وأحمد السيد عمر، فعلى يديهما وجد طريقه إلى عالم القص، فكانت أول قصة له هي "آلام صديق"، ونشر العديد من القصص في مجلة البيان التي ترأسها رابطة الأدباء في الكويت.

4- ليلى العثمان: [2]

ولدت الروائية ليلى العثمان في السابع عشر من أكتوبر من عام 1943، وقدمت العديد من الأعمال الأدبية، فقد نشأت في بيئة أدبية ، كما وقد نشرت العديد من المقالات التي ناقشت فيه بعض القضايا الأدبية والاجتماعية، ومن الروايات التي قامت بكتابتها ما يلي:

- رواية المرأة والقطة،(2000)، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع.
- رواية وسمية تخرج من البحر، (2000)،دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع.
- رواية العصعص، (2002)، دار المدى للثقافة والنشر والتوزيع.
- رواية صمت الفراشات،(2004)،دار الآداب للنشر والتوزيع.
- رواية خذها لا أريدها،(2009)،دار الآداب.
- رواية حلم الليلة الأولى،(2010)،دار الآداب.

5- خولة القزويني: [3]

باحثة وكاتبة وأديبة ومحررة وصحفية، زاولت الكتابة في أكثر من مجلة، مثل: مجلة "دلال" الكويتية، ومجلّة "اليقظة"، وعضة في رابطة الأدباء الكويتيين وغيرها من الروابط والجمعيات، ولها العديد من الكتب والدراسات والأبحاث، ومن أهم مؤلفاتها الروائية والقصصية:

- رواية مذكرات مغتربة، 1995، دار الصفوة.
- قصة مطلقة من واقع الحياة، 1986، دار أهل البيت.
- رواية عندما يفكر الرجل، 2006، دار الصفوة.
- قصة سيدات وآنسات، 1994، دار الصفوة.
- رواية جراحات في الزمن الرديء، 1988، مؤسسة أخبار اليوم.

---

(1) تاريخ الكويت، عبد العزيز الرشيد ، د(ط)، منشورات دار مكتبة الحياة– بيروت، 1978، ص(367).
(2) يُنظَر: موقع إنترنت بعنوان السيرة الذاتية للكاتبة الكويتية ليلى العثمان، منى المتيم، (2015)، شوهد بتاريخ(2017/10/27)، www.aimrsal.com
(3) يُنظَر: موقع إنترنت بعنوان الأدباء والكتاب الكويتيون، خولة القزويني، 2015، شوهد بتاريخ(2017/8/27م)، www.diwanalarab.com

- رواية هيفاء تعترف لكم، 2001، دار الصفوة.
- رواية زينب بنت الأجاويد، 1989، دار ثقيف.

الروائي سعود السنعوسي في سطور: [1]

سعود السنعوسي الكاتب والروائي الذي فرض نفسه على الساحة الأدبية من خلال ابداعاته ورواياته التي نالت مستوى عاليًا من الاهتمام على مستوى الأدب العربي وإقبال النقاد على نقد رواياته، نأتي للتعرف على الروائي سعود من خلال:

من هو سعود السنعوسي:

ولد الكاتب والأديب سعود السنعوسي في الكويت عام 1981، وهو أوَّل كويتي حَظِيَ بجائزة البوكر[2]، كان يعمل في إحدى شركات الأغذية.

كانت لديه بوادر أدبية ظاهرة منذ طفولته، مما دفعه لكتابة العديد من الروايات التي أدخلته عالم الشهرة والابداع.

بدأ السنعوسي بالكتابة في التاسعة من عمره، للهروب من الواقع المظلم، والتعبير عن آلامه وأوجاعه، فكتب أول قصيدة له بعد احتلال العراق للكويت، ثم قام بكتابة ثلاث روايات، وقصة قصيرة، فكانت أول رواية قام بكتابتها، رواية سجين المرايا عام 2010م، تليها رواية ساق البامبو عام 2013، فكانت الأكثر شهرة على الإطلاق، لأنها نقلته من الظلمة إلى النور بعدما نالت جائزة البوكر.

أعمال سعود السنعوسي:

- **رواية (سجن المرايا):**

أول رواية ينشرها السنعوسي، يعتبرها تجربة هامة في التعلم من الأخطاء، فقد كانت روايته توصف بالضعف، لكنه استطاع لاحقًا أن يوظف النقد الذي تلقته الرواية في إنتاج رواية استطاعت أن تفتح له أبواب الشهرة في عالم الأدب.

---

(1) يُنظَر: موقع إنترنت بعنوان الروائي سعود السنعوسي مؤلف رواية ساق البامبو، محررة مجهولة، (2010/3/16)، شوهد بتاريخ (2017/10/30)،www.almrsal.com.

(2) جائزة البوكر : هي جائزة أدبية يتم منحها إلى أفضل رواية قام بكتابتها مواطن من المملكة المتحدة أو من دول الكومنولث أو من جمهورية إيرلندا، وفي أبو ظبي لها فرع تم إطلاقه عام 2007، قيمتها المادية خمسين ألف دولار، بالإضافة إلى ترجمة الرواية المتوجة بالبوكر إلى اللغة الإنجليزية وزيادة المبيعات وشهرة كاتب الرواية المتوجة.

حَظِيَ من خلالها على جائزة الروائية ليلى العثمان للإبداع الشبابي في القصة والرواية في دورتها الرابعة (2010)م.

- قصة البو نساي والرجل العجوز:

حازت على المركز الأول في مسابقة القصص القصيرة التي تقيمها مجلة العربي الكويتية.

- رواية (ساق البامبو):

هي الرواية التي استطاع السنعوسي أن يدخل من خلالها عالم الأدب من أوسع أبوابه، عالجت أوضاع العمالة في الكويت ، وتحدث عن الطبقية في بلاده، استوحى السنعوسي فكرة روايته من قصة حقيقية، وأضاف لها تفاصيل روائية ليستطيع القارئ أن يلمس شعور بطل الرواية، حازت الرواية على جائزة الدولة التشجيعية في مجال الآداب (2012)م، والجائزة العالمية للرواية العربية بوكر (2013)م.

"اختيرت هذه الرواية باعتبارها الأفضل من الأعمال الروائية المنشورة في فترة ال 12 شهر* الماضية، وقد تم اختيارها من بين 133 رواية تقدمت للتنافس على الجائزة من كل أنحاء العالم العربي".[1]

- رواية (فئران أمي حصة):

تناولت موضوع النزعة الطائفية في الكويت، ومُنعت الرواية في الكويت من قبل الجهاز الرقابي، ليتم بعدها إلغاء قرار المنع.

ملخص للروايات الثلاث:

ملخص سجين المرايا:

اشتملت هذه الرواية على بطل واحد، اسمه عبد العزيز، الذي عاش الحرمان واليتم والشقاء بفقده والديه، حيث اُستشهد أبوه في حرب الكويت، أمَّا أمه فقد تُوفيت وفاة عاديَّة.

ثمَّ تعرف على ريم التي كانت سبباً في شقائه مرة أخرى، تعرَّف عليها بعد أن وجد هاتفها النقَّال على مقعدها في السينما، بعد خروج الناس من القاعة.

---

* ال 12 شهر الماضية من عام 2012.

(1) موقع إنترنت بعنوان رواية ساق البامبو لسعود السنعوسي تفوز بجائزة بوكر للرواية العربية، شاكر نوري، (2013/4/25)، الشرق الأوسط ، جريدة العرب الدولية، ع(12567).

ريم هذه الفتاة التي أضافت ألماً جديداً على نفس عبد العزيز، بعد أن أخفت اسمها الحقيقي عنه وهو مريم، والتي أحبَّها حباً لا مثيل له، مما دفعه لينشغلَ بكل ما تحبه ريم، فبدأ بقراءة القصص الأسطورية التي تعشقها، كما وسافر إلى لندن لتعلُّم الإنجليزية التي تُجيدها ريم، ليحلَّ ضيفاً على بيت السيدة جاكلين.

يعود عبد العزيز إلى الكويت، أملاً في لقيا الحبيبة، ليكتشف أنها مرتبطة بعلاقة أُخرى، كانت سبباً في ألمه، الذي تخلَّص منه بواسطة الدكتور غازي، بعد أن زاره في عيادته النفسية.

ملخص ساق البامبو:

تتحدَّث هذه الرواية عن شاب يُدعى عيسى، لأبوين مختلفان في جنسيتهما، فكان الأب كويتياً يُدعى راشد الطاروف، والأم خادمة فلبينية تُدعى جوزافين، كانت تعمل في بيت راشد.

راشد هو الابن الأكبر للعائلة، والوريث الوحيد لعائلة الطاروف، التي كانت تتكون من الأم غنيمة، والأخوات الثلاث نورية وعواطف وهند.

نشأت علاقة حب بين راشد وجوزافين من خلال اللقاءات الليلية بعد نوم سيدات المنزل، انتهت بالزواج، بعقد عُرفي شهد عليه اثنين من أصدقائه وليد وغسَّان.

بدت معالم الحمل تظهر على الخادمة، الأمر الذي دفع راشد للاعتراف لوالدته عمَّا حل بينهما، إلَّا أنَّ الأم غنيمة رفضت الجنين والخادمة وطردتها وجنينها من البيت.

خرج راشد ليعيش مع زوجته في بيت آخر، وعندما خُلِق عيسى حمله والده وذهب به إلى جدَّته علَّه يُحنِّن قلبها، ولكن دون جدوى، فكان عيسى نتيجة زواج مختلط، بين الأب الكويتي راشد و الأم الفلبينية الخادمة جوزافين

عادت الأم مع ولدها إلى الفلبين، ليعيش طفولته بالكامل هناك، فيروي لنا قصصه مع الأشخاص الذين ارتبط بهم، مثل خالته آيدا، وابنتها ميرلا، التي كانت ثمرة رجل أوروبي مجهول، رحل وترك ملامحه الأوروبية على وجهها، وخاله بيدرو وزوجته وجده ميندوزا، و تلك العجوز التي اتَّضح فيما بعد أنَّها والدة جدِّه مجهول الأب، وأخاه من أمه الذي غرق في مياه المجاري، ليصاب بإعاقة دائمه في دماغه.

كانت حياته مليئة بالثنائيات، سواء كان جغرافياً بين(الكويت والفلبين)، أو اقتصادياً (الفقر والغنى)، أو دينياً (المسيحية والاسلام)، أو فكرياً(التحرر والمحافظة)، وحتى بالاسم (عيسى راشد وهوزيه ميندوزا).

مـرَّت الأيـام ليـأتي اتصـال غسَّـان، ليُسـاعده فـي الوصـول الـى الكويـت، وتعريفـه علـى عائلتـه، لكـن ملامحـه الفلبينيـة كانـت سـبباً فـي عـدم قبولـه ضـمن افـراد العائلـة، فعـاش فـي ديوانية المنزل

تـزوَّج عيسـى ابنـة خالتـه مجهولـة الأب، والتـي كـان يُحبهـا علـى الـرغم مـن أنهـا تكبـره بأربع سنوات، لتُنجب طفله ذو الملامح الكويتية فسُمَّاه على اسم والده راشد.

تُظهـر هـذه الروايـة بعـض المشـاكل فـي المجتمعـات الخليجيـة الثريـة، مثـل العمالـة الأجنبيـة، وانتهـاك حقـوق الإنسـان، ودور المـرأة فـي المشـاركة فـي الحيـاة السياسـية، والنظرة الدونية للآخرين.

جـاءت هـذه الروايـة مقسَّـمة إلـى خمسـة أجـزاء، تنـاول كـل جـزء الحـديث عـن مرحلـة معينـة مـن مراحـل حيـاة عيسـى، قبـل خلقـه، ثـم بعـد مـيلاده، ليعـيش فـي تيهـه الأوَّل فـي الفلبين، ثم تيهه الثاني في الكويت، ليستقرَّ بعدها في الفلبين.

ملخص فئران أمي حصة:

تدور أحداث هذه الرواية بين أسرتين، الأولى عراقية شيعية، والتي تتمثلُ في الأب عبَّاس الكاره لكل ما هو سني وأبنائه صادق وحوراء والأم فضيلة والجدَّة زينب، والأُخرى عائلة الجار السنية، والتي تتكون من فهد وعمته فوزية والأم عائشة والأب صالح ووالدته حصة، التي كانت إحدى الشخصيات المهمة في الرواية، كونها تمثل الهوية والتراث الكويتي، والثقافة الكويتية حاملة للقيم التي بُنِيَ عليها المجتمع الكويتي.

بطـل الروايـة هـو الطفـل كتكـوت الـذي لـم يعـرف لـه طائفـة ولا اسـم، والـذي يعتبـر طفـلاً محايداً، يحتل موقعاً متوسطاً، بين العائلتين، وأصحابه، تميَّز بطرح الأسئلة الذكية المحرجة أحياناً.

اعتمد الكاتب في الرواية على حقائق تاريخية، من الماضي حقبة الثورة الإيرانية والحرب العراقية الإيرانية، ثم الغزو العراقي للكويت، ثم حرب الخليج، والتي سميت بعاصفة الصحراء، وانتهت بسقوط صدام وتمزق العراق، ثم بدأ الكاتب يرسم في مخيلته مستقبلاً بائساً صنعه الكويتيون بأنفسهم.

يتحدث السنعوسي عن حال المنطقة بعد فترة من الزمن سارحاً بخياله، مستشرفاً المستقبل، بناءً على ما مرت به الكويت من أحداث ليصل إلى عام 2020 فيتنبأ بوقوع أحداث بائسة متتالية في يوم غير محدد من عام 2020، محدداً بالساعة والدقيقة تحت عنوان "يحدث الآن"، تبدأ الأحداث من الساعة 12 نهاراً حينما أفاق من غيبوبته، وتنتهي منتصف الليل الساعة 12

مساءً، تنتهي بقتل فهد وموته، على يد صديقه، فلم يستطع الأصحاب التغلُّب على الخلافات الطائفية التي كانت بين الآباء، على الرغم من الصداقة والحب الذي جمعهم، وعلى الرغم من اتفاقهم على تشكيل إذاعة إلكترونية لبث البرامج والأناشيد، والدعوة إلى التحرر من العصبية الدينية[1].

(1) يُنظَر: موقع إنترنت بعنوان سعود السنعوسي يعلل لأول مرة سبب منع روايته الثانية في الكويت، مايا الحاج، (2013/4/25)، صحيفة الحياة، شوهد بتاريخ (2017/11/4)، www.alhaya.ps.
نستعرض في الحوار التالي الذي دار بين السنعوسي ومايا الحاج، عن سبب منع الرواية من النشر في بداية الأمر، تقول:

- "صدرت الرقابة أخيراً قرار منع رواية «فئران أمي حصة» من التداول في الكويت، إلا أنك لم تصرح واكتفيت بالصمت إزاء المنع. إلى أي مدى يؤثر مثل هذا القرار؟
- هذه المرة الأولى التي أصرح بها حول المنع، لأن خلال الشهور الخمسة الماضية كانت الرواية كما يقول الرقيب «ليست ممنوعة وليست مجازة»، لكونها، ولخمسة شهور، لدى لجنة الرقابة! اليوم، وبعد أن صدر القرار رسمياً، يمكنني أن أتحدث. لا يؤثر قرار المنع في رواج الرواية، بل قد يمنحها انتشاراً أكبر حتى مما تستحق. إنما للقرار هنا وقعٌ كبير على نفسية الكاتب. ما أذكره الآن ليس شعور سعود فحسب، إنما هو ما يشعر به زملائي ممن تعرَّضت أعمالهم لظلم وتعسف الرقيب. خديني كنموذج لكاتب شاب نشأ على ثقة تحاذي الغرور بمقدار الحرية الذي كانت تتمتع به بلاده، حرية الرأي التي كفلها الدستور منذ 1962م. أنا شاب نشأ على هذه الحرية متمثلة في البرلمان على رغم كل المحاولات لخنقه، حرية المسرح الذي كان يقول وينتقد ويسمي الأشياء بمسمياتها. حرية الصحافة التي كانت منبراً حقيقياً للتعبير عن الرأي. أنا شابٌّ نشأ على حنظلة ناجي العلي في رسومه الذي احتفت به صحف الكويت وعدّته مكسباً، ينتقد من يشاء داخلياً وخارجياً. كيف للكويت التي فتحت ذراعيها لكل أولئك المبدعين الكبار أن تضيّق اليوم على أبنائها؟ الوجع ليس ذاتياً هنا حول كتاب يُمنع أو يُجاز، الوجع هو أنك تشاهد بلادك مختطفة لا تشبه بلاداً تعرفها.

أنا لا ألقي اللوم كاملاً على الرقيب فهو مغلوب على أمرِه، مهزوز الثقة وأبعد ما يكون عن القراءة والثقافة. الرقيب لا يمنع من أجل المنع، فهو يدرك تماماً أن المنع صوري وإن حقَّق هدفه في سحب النسخ من المكتبات. الرقيب لا يملك شجاعة اتخاذ قرار الإجازة، لأنه يخشى المجتمع، والمجتمع هنا هو الرقيب الحقيقي حين يسائل الفرد صاحب المكتبة، أو حين يسائل عضو البرلمان وزير الإعلام: «كيف تجيزون مثل هذه الكتب.

الفصل الأول

الزمـــان

ويشتمل على ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: مفهوم الزمن.

المبحث الثاني: المفارقات الزمنية.

المبحث الثالث: حركات السرد.

المبحث الأول

مفهوم الزمن وأنواعه وأبعاده

أولاً- مفهوم الزمن:

يلعبُ الزمن دوراً هاماً في بناء العمل الروائي ، فهو ركنٌ أساسيٌ في المعمار الفني للرواية، وإنه لمن المستحيل بناء رواية تخلو من عنصر الزمن ، كما أنَّ " كل رواية جيدة لها نمطها الزمني وقيم الزمن الخاصة بها"[1]، فالزمن هو الحياة، و توقفه يعني انتهاء الحياة، والزمن في الرواية كما يقول محمد عزَّام، هو " عنصر أساسي في السرد الروائي، وهو محوري تترتب عليه عناصر التشويق والاستمرار ، كما أنه نسبي يختلف من شخصية لشخصية"[2].

فكل إنسان ينظر إليه بصورة خاصة، كالجمال تماماً، فهناك من ينظر إلى الزمان على أنه كل شيء، وآخر يقول إنَّه بعدٌ من أبعاد المادة، فهو نسبي من شخص لآخر وله إيقاع أيضا يختلف من شخص لآخر.

وترتبط عناصر الرواية جميعها من حدث وحبكة ومكان وشخصية وغيرها بالزمن فهي تحتاج إلى زمن يحركها ، يقول أ . أ مندولا في كتابه (الزمن والرواية): " إن الزمن يمس جميع نواحي القصة ، الموضوع والشكل والواسطة . أي اللغة "[3] ، ويعقِّب أيضاً، أن: " لموضوع الرواية تاريخ و إطار زمني يخصانه"[4]، وهذا ما يبرر القول تجاه كونه من المقومات الأساسية التي لا تقوم رواية إلا به.

يتميز الزمن بأنه يسير في خط تتابعي يتجه إلى الأمام، وهو ما عبَّر عنه إميل توفيق بأنَّه مدرك حسيّ، يقول: "وهو يختص بتدفق الوقت أو التتابع الزمني بالنسبة لشخص مستقبل. فهو يرتبط بوعي شخص معين ويختفي الاحساس بالتتابع متى توقف هذا الوعي لهذا الشخص. والزمن كمدرك حسي له بعد واحد لأن الخبرة تبين أن الحادثات التي يحس بوقوعها شخص مستقبل إنما تقع في خط مستقيم له سياق زمني أو خط تسلسل زمني- تتوالى فيه الأحداث واحدة وراء الأخرى"[5]، ولكن قد يقوم الراوي بكسر الزمن والتلاعب به، كما ويُميِّزه عناصر التغير

---

(1) الزمن والرواية، أ. أ مندولا، ص(75).

(2) فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)، محمد عزام، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع- سوريا، 1996، ص(121).

(3) الزمن والرواية، أ.أ مندولا ، ص(39).

(4) السابق: ص(111).

(5) الزمن بين العلم والفلسفة والأدب، إميل توفيق، ط1، دار الشروق، 1982، ص(78).

والاستمرار والتتابع ، فالزمن عند إميل توفيق هو : "التغير . وما الإحساس بالزمن إذا لم يكن إحساس بالتغير من حال إلى حال"[1]

كل زمن في هذه الحياة له إيقاع معين، فالليل والنهار لهما إيقاع معين منذ بزوغ الصباح حتى غروب الشمس في النهار، والسكون والهدوء والراحة في الليل، وكذلك تعاقب الزمن وتطوره من جيل إلى جيل، واستمراريته، فلكل جيل زمانٌ يختلف عن زمان غيرِه.

اهتم النقاد والأدباء والفلاسفة بمفهوم الزمن اهتماماً واضحاً، فقد أقبلوا على توضيحه وتفسيره وتفصيله، مما أدي إلى تعدد المفاهيم ، وسنتعرَّف الآن على هذه المفاهيم، ومنها: الزمن اللغوي و الأدبي والفلسفي والأسطوري والطبيعي ... إلخ.

1- الزمن اللغوي:

وَرَدَ في (لسان العرب) لابن منظور، أن: "الزَّمن والزَّمان: اسم لقليل الوقت وكثيره ، وفي المُحكم: الزَّمن والزَّمانُ العصرُ والجمعُ أزمن وأزمان وأزمنة.

وزمنٌ زامِنٌ : شديد.

وأزمن الشيء : طال عليه الزَّمانُ ، والاسم من ذلك الزَّمن والزُّمنة (عن ابن الأعرابي وأزمَنَ بالمكان :أقام به زماناً ، وعامله مزامنة وزماناً من الزمن.

وقال شَمِر: الدهر والزَّمانُ واحِدٌ ؛ وقال أبو الهيثم : أخطأ شَمِرٌ ، الزَّمانُ زمانُ الرُّطبُ والفاكِهَةِ وزمانُ الحرِّ والبردِ ، وقال : ويكونُ الزِّمانُ شهرينِ إلى ستةِ أشهرٍ ؛ قال: والدهرُ لا ينقطعُ ... والزَّمانُ يقع على الفصل من فصول السنة وعلى مدَّةِ وِلايةِ الرَّجُلِ وما أشبَهَهُ ...

وأقامَ زمْنةً ، بفتح الزاي (عن اللحياني) أي زَمَناً ، ولقيتُهُ ذاتَ الزُّمَيْنِ ، ... .

والزَّمِنُ : ذو الزَّمانَةِ . والزَّمانَةُ : آفةٌ في الحيواناتِ.

والزَّمانَةُ أيضاً : الحبُّ ، وقد رُوِيَ بيتُ ابنِ عُلْبَةَ :

ولكن عَرَتني مِن هواكِ زَمانَةٌ *** كما كنْتُ أَلْقَى مِنكِ إذ أنا مُطْلَقُ

والزَّمانُ يقعُ عَلَى جميعِ الدَّهرِ وبعضِه".[2]

---

(1) الزمن بين العلم والفلسفة والأدب، إميل توفيق ، ص(13).

(2) لسان العرب لابن منظور ، ط1، مج (13)،دار صادر، 1990، ص (199).

بينما يرى (الفيروز آبادي) في كتاب (القاموس المحيط) أن :"الزَّمَنُ ، محرَّكةٌ وكسَحابٍ: العصْرُ ، واسمانِ لقليلِ الوَقْتِ وكثيرِهِ ج : أزمانٌ وأزمِنةٌ وأزمُنٌ . ولَقِيتُهُ ذاتَ الزُّمَيْنِ ، كزُبَيرٍ : تُريدُ بذلك تراخِيَ الوَقتِ ...

والزَّمانةُ : الحبسُ ، والعاهةُ ، زَمِنَ ، كفَرِحَ ، زَمَناً وزُمْنَةٌ ، بالضم، وزمانةٌ ، فهوَ زَمِنٌ وزَمِينٌ ج : زَمِنونَ و زَمْنى"[1].

نستنبط من قوليهما أنَّ أيّ زيادةٍ في حرف أو نقصانه أو تغيُّر حركة من حركاته، يؤدي إلى تغيير دلالة الزمن، و أن هناك تعددا في مرادفات الزمن، فالزمن يُعني الوقت قليله وكثيره، ويعني الدهر كلُّه أو بعضه، ومهما تعددت المترادفات فإن الزمن هو الوقت، فالوقت الذي يمرُّ يُصبحُ زمناً ماضياً، والوقت الذي نعيشه حالياً هو زمنٌ حاضر، والزمن الغامض الذي لم يأتي بعد ولا يمكننا تخيُّله هو الزمن المستقبل.

2- الزمن الاصطلاحي:

الزمن ركن أساسي في معمارية العمل الروائي، وضروري لبقية عناصر السرد الروائي، يطلق أ. أ مندولا على الزمن الاصطلاحي (زمن أداة التوقيت)، فيقول إنَّ: "هذا الزمن هو العلاقة الزمنية بين الأشياء ولا يتأثر بإدراك المرء الحسي وهو بكلمات نيوتن: الزمن المطلق الحقيقي الرياضي يجري بنفسه وبطبيعته بصورة مطردة دون أية علاقة بأي شيء خارجي ... و الزمن الاصطلاحي ينطبق عليه أيضاً ما سماه نيوتن {الزمن النسبي الظاهري العام }، ويستخدم لمناسبته الدنيوية، وهو يُهيئ مقياساً خارجياً للمدة بواسطة الحركة ويستعمل بصورة عامة بدلا من الزمن الحقيقي، كالساعة واليوم والشهر والسنة"[2].

وبالتالي فإنَّه قد يكون هناك زمنٌ بدون حركة، ولكن من المستحيل أن يكون حركة دون زمن، فالزمان يعتبر "بمثابة جهاز عضوي خاص يستطيع الله عن طريقة أن يستشعر الأشياء ويتمثلها"[3]

أمَّا عثمان أمين، والذي يرى أنَّ: "فكرة الزمان لا تتولد في الحواس بل الحواس تستلزمها"[4]، فمن الممكن أن يكون هناك زمن بدون حركة ولكن لا يكون هناك حركة بدون زمن.

---

(1) القاموس المحيط، الفيروز أبادي، ط8، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، 2005، ص (1203).

(2) الزمن والرواية، أ. أ مندولا ، ص(76)

(3) عبقريات فلسفية (كانت أو الفلسفة النقدية)، زكريا إبراهيم، د(ط)، دار مصر للطباعة والنشر، د(ت)، ص(56).

(4) رواد المثالية في الفلسفة الغربية، عثمان أمين، د(ط)، دار المعارف، ص(184).

3- الزمن الفلسفي:

تعددت آراء الفلاسفة حول الزمن، وعليه فإن عملية تحديد مفهوم الزمن في الفلسفة شائكة ومعقدة، نظرا لاختلاف رؤى الفلاسفة حول الزمن، فكل مفكِّر فلسفي له نظرة وفرضيَّة تختلف عن غيره من المفكرين وهذا ما سنلاحظه لاحقاً.

يقول الدكتور عبد الصمد زايد ،عن الزمن :"إنه لمن أدق المفاهيم الفلسفية وأكثرها إشكالاً و أدعاها إلى الاحتياط والاحتراز "[1]

و يتحدَّث الألوسي عن الزَّمانُ عند أرسطو، فيقول بأنه: "متصل بسب اتصال الحركة،...، فأرسطو إذن لا يعتبر الزمان الموضوعي، الذي هو مع الحركة ... إن الحركة، والزمان عند أرسطو، فعل واحد، وشيء واحد متصل، وقد قال أن تصور وقفات في مجرى الزمان هو بالتوهم، لأن الحركة والزمان لا بداية لهما ولا نهاية "[2] .

وإن كنت أعارضه في أن الحركة لا تظهر من خلال السرعة، إنَّما تظهر من خلال تغيُّر موضع الجسم، والدليل في ذلك انَّ السرعة هي تغيُّر موضع الجسم في وحدة الزمن.

أمَّا الزمن كما وضَّح إميل توفيق مقترن بحركة الأشياء، وبالتالي لا يثبت على حالٍ، كما أنَّه لا يتوقف، يقول: "إن الزمن يرتبط بمفهوم الحركة – فهما يرتبطان ارتباطاً وثيقاً. والحركة تظهر من خلال السرعة"[3]، وأمَّا بالنسبة لرأي إحسان عبَّاس، والذي يقول فيه: "وهكذا أصبح ارتباط الزمن – بالمكان – أو – بالمسافة – في أدب القرن العشرين، وتحول أحدهما إلى الآخر، أمراً ضرورياً"[4]، ومن الممكن أن يتغير الزمن ولا تتغير الحركة، أي أنَّه قد تتوقف الحركة ولا يتوقف الزمن، وهذا رأيي الشخصي.

وهنا "يورد أرسطو أولاً شكوك نفاة الزمن وهي : الزمان منه ماض وليس بموجود، ومنه مستقبل ليس بموجود، فالمتركب منهما غير موجود، فأما الحاضر فمتقض، ولو كان شيء من الزمان حاضراً لكان هو الآن، والآن ليس بجزء من الزمان لأنه لو كان جزءاً منه لقدّره"[5]

---

(1) مفهوم الزمن ودلالته، عبد الصمد زايد، د(ط)، الدار العربية للكتاب، د(ت)، ص (13).

(2) الزمان في الفكر الديني والفلسفي وفلسفة العلم، حسام الألوسي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005، ص(127).

(3) الزمن بين العلم والفلسفة والأدب، إميل توفيق، ص(37).

(4) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، إحسان عباس، د(ط)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب– الكويت، 1978، ص(68).

(5) الزمان في الفكر الديني والفلسفة وفلسفة العلم، حسام الألوسي، ص(119).

فالزمان "هو الترتيب الزمني للأشياء (أو الحادثات) التي تتعاقب في الحدوث الواحدة منها وراء الأخرى"[1].

أما بالنسبة إلى أفلاطون، يُضيف الألوسي قائلاً، ما يلي :" إننا نؤكد هنا على نقطة هي أن أفلاطون يتكلم عن الزمان بمعنى محدد. أنه الوجود في الحركة. أو هو مدة المتحركات. ولا وجود له بدون العالم المتحرك"[2].

ويوضِّحُ الألوسي أن عبد الرحمن بدوي بذل جهداً لإثبات عدم حدوث الزمان والعالم الحسيّ عند أفلاطون " بمعنى أن الزمان والعالم الحسي أزلي مع الله مع أفلاطون، ويقول إن مجيء الزمان مع السماء لا يعني أنهما لهما بداية بالمعنى الديني (عند المتكلمين مثلاً). بل الزمان عنده نموذج الموجود الحي أو الله والله أزلي أبدي، لكن ليس بالإمكان أن تكون أزلية الزمان مثل أزلية النموذج أو الله"[3].

والزمان عند كانت "ليس شيئاً موضوعاً واقعياً، كما أنه ليس جوهراً أو عرضاً أو رابطة، بل هو الشرط الذاتي الذي يجعل في وسع العقل البشري أن يحقق ضرباً من التآزر بين جميع الموضوعات الحسية، وفقاً لقانون محدد، فالزمان إذن حدس صرف"[4].

4- الزمن الديني:

خلق الله سبحانه وتعالى الكون في زمن محدد، يقول الله تعالى في كتابه العزيز **﴿إِنَّ رَبَّكُمُ اللَّهُ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ ثُمَّ اسْتَوَىٰ عَلَى الْعَرْشِ يُغْشِي اللَّيْلَ النَّهَارَ يَطْلُبُهُ حَثِيثًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ وَالنُّجُومَ مُسَخَّرَاتٍ بِأَمْرِهِ أَلَا لَهُ الْخَلْقُ وَالْأَمْرُ تَبَارَكَ اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ﴾**[5] وخلق الكون وضعه في معايير وضوابط تحكمه، لقوله تعالى **﴿إِنَّا كُلَّ شَيْءٍ خَلَقْنَاهُ بِقَدَر ﴾**[6]

أخبرنا الله –سبحانه وتعالى– في مواضعَ عدة عن أحداث معينة، وهذه الأحداث كانت محددة زمنياً، وبشكلٍ دقيق، فقد ورد الزمن في كتاب الله وسنَّة نبيّه، في سورة العصر، يقول الله تعالى:

---

(1) الزمن بين العلم والفلسفة والعلم، إميل توفيق، ص(81).
(2) الزمان في الفكر الديني والفلسفة وفلسفة العلم، حسام الألوسي، ص(96)
(3) السابق، ص(101).
(4) عبقريات فلسفية (كانت أو الفلسفة النقدية)، زكريا إبراهيم، ص(54).
(5) سورة الأعراف، آية (54).
(6) سورة القمر، آية (49).

﴿وَالْعَصْرِ * إِنَّ الْإِنْسَانَ لَفِي خُسْرٍ * إِلَّا الَّذِينَ آَمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَتَوَاصَوْا بِالْحَقِّ وَتَوَاصَوْا بِالصَّبْرِ﴾[1]

ف(العصر) هنا هو (الزمن)، حيث أقسم الله – سبحانه وتعالى– بالوقت أي(الزمن)، وهو وقت العصر الذي هو ما بين الليلِ والنهار، وكذلك – قوله تعالى– :

﴿إِنَّا أَنْزَلْنَاهُ فِي لَيْلَةِ الْقَدْرِ * وَمَا أَدْرَاكَ مَا لَيْلَةُ الْقَدْرِ * لَيْلَةُ الْقَدْرِ خَيْرٌ مِنْ أَلْفِ شَهْرٍ﴾[2]

يبدو الزمن في الآية الكريمة، حيث يتحدث الله سبحانه في ليلة القدر ، وهي ليلة محددة اصطفاها الله تعالى ليُنزِّل فيها كتابه على نبيه محمد – صلَّ الله عليه وسلم –، فاختارها الله – سبحانه وتعالى– وخصَّها لتكون ليلة نزول القرآن الكريم، ومن هنا كانت بداية الدعوة التي انطلقت من نقطة زمنية معينة وهي ليلة نزول القرآن الكريم.

كما وقد استخدم الله تعالى ألفاظاً مختلفة لدلالات زمنية عديدة، فلكل لفظة استعمال معين لا يصحُّ أن تستعمل لآخر أو أن تستبدل بدلالات مشابهة، فمثلاً لا يصح استبدال سنة بعام؛ لأن كلمة سنة تعني في القرآن فترة زمنية صعبة، بينما عام تعني فترة زمنية فيها رخاء، وهذا ما فسَّرته لنا سورة يوسف، فقد مثَّلت كلمة سنة السبع سنوات الصعبة، أما كلمة عام فمثَّلت العام الذي يُغاث فيه الناس، والعام جاء بعد السنوات السبع العِجاف.

5– الزمن الأسطوري:

الزمن الأسطوري هو الزمن الذي يربط فيه الروائي الرواية بالأسطورة، التي هي إشارة رمزية خُرافية مكتظة بالغرائب التي لا تستقيم و المنطق، ومنها حكايات الجن، يقول تودوروف "تقترب حكايات الجن، التي عادة ما تتضمن عناصر فوق طبيعية، من الخرافات أحياناً"[3].

وهي أيضا "ضرب من زمن مطلق تتحرر فيه الموجودات من كل القيود المادية الطبيعية لتتخذ ما تشاء من المحتويات والأشكال. والأسطورة لا تختلف كثيراً عن الزمن الديني. فهو مثلها لا يخضع لمنطق التاريخ. ولا يعرف النسبيّ والمحدودَ . ولا يتفق مع مبدأ السببية"[4] .

---

(1) سورة العصر، آية (1–3).

(2) سورة القدر، آية (1–3).

(3) مدخل إلى الأدب العجائبي، تزفتان تودوروف، تر: الصديق بوعلام، ط1، دار الكلام– الرباط، 1993، ص(89)

(4) مفهوم الزمن ودلالته، عبد الصمد زايد، ص (7).

ويُعرِّفه الدكتور عبد الصمد زايد، بأنه الزمن الذي " يُنحِّي عن الأشياء صفتها التاريخية ليجعل منها موجودات طبيعية لا تاريخ وراءها ... فيتقلص ما فيها من بعد إنساني. ويموت مفهومها السياسي "[1].

لذا من الممكن أن "تنفتح الأسطورة على الزمن الكوني الذي هو إيقاع الزمن في الطبيعة"[2]

أما الرواية الأسطورية فهي الرواية التي "يعتمد الكاتب في بنائها على إحدى الأساطير التي تناقلتها الأجيال على مدى سنوات طويلة، وأصبحت بذلك جزءاً من التراث الفكري للشعب أو الأمة بأسرها"[3]

وظَّف السنعوسي في رواياته العديد من الأساطير، منها أسطورة نجم سهيل، فنجم سهيل هو زمن غير محدد البداية، فلا نعرف له بدايات وهو مستمر حتى الآن وللمستقبل أيضاً، ورؤية نجم سهيل تدل على انحسار الحر وهطول المطر، وأسطورة بينيا (الأناناس) المُتمثِّلة في الأُم التي دعت على طفلتها أن تُثبَت لها ألف عين لتتمكن من رؤية الأشياء بوضوح.

6- الزمن النفسي أو (النفساني) :

وهو الزمن "المتمرد على منطق الخطية والتسلسل، وهو زمن الحلم واللاشعور"[4]، كما أنَّه "يتخذ من اللاوعي مستقرّه . ولكنه لا يتركب كما تشاء له الصدفة . إنما يخضع لقوانين اللاوعي الغامضة"[5]، وهو مرتبط بالحالة النفسية للكائن الحيّ، كما أنَّه لا يُوجد صدفةً، ومن مظاهره "الخلود "[6].

يُطلق عليه عبد الملك مرتاض مفهوم (الزمن الذاتي)، ويرى فيه أن الزمن، يمثل: "مظهر نفسي لا مادي ، مجرد لا محسوس"[7]، وتُؤكد قوله الناقدة سمر روحي الفيصل، كونه :"ذاتي

---

(1) مفهوم الزمن ودلالته، عبد الصمد زايد، ص (17).

(2) مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، يوسف حطِّيني، د(ط)، اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص(175)

(3) اتجاهات الرواية العربية، شفيع السيد، ط3، دار الفكر العربي، 1996، ص(55).

(4) الرواية بين النظرية والتطبيق أو مغامرة نبيل سليمان في (المسلة)، راكز أحمد، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، 1995، ص(57).

(5) مفهوم الزمن ودلالته، عبد الصمد زايد، ص(18).

(6) السابق، ص (18).

(7) في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عبد الملك مرتاض، د(ط)، المركز الثقافي العربي، 1998، ص (201).

غير خاضع للمعايير الزمنية الخارجية"[1] ، فهو يهتم بوصف المشاعر والأحاسيس التي تصدر عن النفس البشرية، وبالتالي فإن الزمن هنا يتوقف بعض الشيء.

ويتميزُ، بأنه: "الزمن الذي يصعب قياس مدَّته المعلومة، فقد يطول ويقصر بحسب الحالة النفسية التي عليها الشخصية الروائية"[2]، وغالباً ما يكون متمرّداً على خطِّيَّة سيره، وهو زمن اللاشعور ويكثر في روايات تيار الوعي، والأحلام.

فمن خلال الزمن يتمكن الراوي من رسم الجو النفسي والحالة النفسية للشخصية الروائية، من خلال تعايشها وحركتها مع انعكاسات المجتمع، وهذا ما لاحظناه في روايات السنعوسي.

7- الزمن الفني:

وهو الزمن الذي " يجمع المتخيل مع التاريخي والواقعي في لقطات مشهدية مبعثرة تعتمد على التنوع والتنافر"[3].

وهو الزمن الذي يُمكِّن الإنسان من التعبير عمَّا يدور في نفسه بطريقة فنيَّة، تجمع المتخيَّل بالحقيقي.

وقد قيل إنَّ القصّ، يُمثِّلُ فناً زمانياً، من خلال: " أنه يتشكل وينمو بتطور عنصر الزمان وتتبع مسيرته زمنياً، (...)، أو تاريخياً من خلال الحدث القصصي"[4]

أي أنَّه من خلال الزمن الروائي تُحيلنا الأحداث المروية إلى الخيال المرتبط بالواقع وبالعكس تماماً.

8- الزمن الطبيعي :

هو الزمن الذي يسير إلى الأمام في خط مستقيم متواصلٍ، وبالتالي فهو يسير إلى الحاضر تاركاً هذا الحاضر ليمثِّلَ ماضياً فيما بعد، ويبقى في هذا الطريق ماضياً نحو الأمام ، وهو الزمن الذي نعرفه من خلال الآثار الناتجة عن التحرُّكات الكونية، كالليل والنهار، وهكذا.

---

(1) الرواية العربية البناء والرؤيا، سمر روحي الفيصل، د(ط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق، 2003، ص(131).

(2) تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- لبنان، 2015، ص(99).

(3) يُنظَر: بحث بعنوان البناء الزمني في قصة أم سعد لغسان كنفاني، للدكتور فؤاد حمادة، مؤتمر تحولات الخطاب الروائي المعاصر في فلسطين، بتاريخ (2017/11/27).

(4) الرواية السياسية، طه وادي، ط1، دار النشر للجامعات المصرية، 1996، ص(96).

فاليوم كان بالأمس مستقبلاً، ثم أصبح اليومُ حاضراً، وهو الأن يمضي ليصبح بعد ذلك ماضياً، محفوراً في الذاكرة قد تسترجعه الذكريات فيما بعد.

وكذلك يومنا هذا فإنه يبدأ في الصباح ثم الظهيرة ثم فترة ما بعد الظهيرة ، وتأتي فترة الغروب ثم المساء، وكذلك دورة حياة الكائن الحيّ، فإن هذا الكائن الحي "ليس له عمر محدد ، إذ بإمكانه أن يحيا في الزمن التاريخي التعاقبي، فالكائن الحي هو الذي يعطي للزمن صيرورته واستمراره، ولكنه أيضاً يحيا في زمن تخيلي"[1]،

وأشار إليه أحمد فرشوخ بأنَّه (الزمن الحسي)، وهو: " زمن فيزيقي خارجي، ينظم السرد الأفقي، إنه زمن طبيعي، علمي يُعَدُّ بالمواقيت ويرتبط بعلاقة مباشرة بالقمر والشمس والنجوم.."[2].

وتعقِّب الناقدة سيزا قاسم، قائلةً إنَّ: " الزمن الطبيعي خاصية موضوعية من خواص الطبيعة ولهذه الخاصية جانبان هما :الزمن التاريخي والزمن الكوني"[3]

فحياة الإنسان كلها مجرد محطاتٍ عابرة، قد تستوقف هذه المحطات الإنسان عند أحداث معينة تنسب إلى التاريخ، فيصبح التاريخ جزءاً لا يتجزأ من تحركات البشر، والأحداث التي يمرون بها، والدليل على ذلك، ما يقوله الراوي في هذا المقطع: " كنت في تلك الأثناء أشعر أن كل محطة هي عام من أعوام عمري الذي مضى، فاتخذت المحطات أرقاما في مخيلتي بدلا من أسماء المناطق والمدن. وجدت نفسي في محطة 2002... ثم 2000.. 1998.. 1995.. 1988.. إلى أن توقف القطار معلنا نهاية الرحلة التي استغرقت أربع ساعات من مدينة الحاضر إلى عاصمة الذكرى.."[4]

استوقفت الذكريات التي عجز عبد العزيز عن إخمادها في ذاكرته، فعادت به إلى الوراء متمثلة في محطاتٍ متعددة، أعطي لكل محطة منها تاريخاً وأرقاماً مخصصة بدلاً من الأسماء، في أثناء سفره إلى لندن لتعلُّم اللغة الإنجليزية وإتقانها من أجل من يُحب، فمن خلال هذا المقطع اتضح لنا أنها لم تكن الزيارة الأولى له لتلك المدينة، فكانت المرة الأخيرة التي زارها مع والدته قبل وفاتها بعام واحد.

---

(1) جماليات النص الروائي، أحمد فرشوخ، ص(84).

(2) السابق، ص(80).

(3) بناء الرواية، سيزا قاسم، ط2، عيون المقالات– دار قرطبة، 1988، ص (68).

(4) سجين المرايا، السنعوسي، ط9، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2015، ص(165).

وهو ما يطلق عليه بالزمن التاريخي، وهو: "ما يأتيه الإنسان يومياً من أفعال ليصنع العالمَ الذي يطلب. ولا يكفي الإنسان في التاريخ الزمن الطبيعي المعطل . بل لابد من زمن يصنعه بنفسه ويخضع لإرادته حتى يتسع لكل مطالب الذات"[1]، وفيه " تبدو الشخصيات محملة بروح الفترة وأحداثهاوأحداثها[2].

يُشير ريكور، إلى أن (التواريخ الزمنية): " هي في الأساس تمثيل مصور للأحداث، أي ترميز من الدرجة الأولى ، له شأنه شأن التاريخ الذي استمدَّ منه"[3].

كما ويلعب الزمن التاريخي دوراً هاماً في بناء الرواية التاريخية، فهي تعكس بعض الأحداث الواقعية التي تحدَّثت عنها كتب التاريخ، مثل الحديث عن الغزو العراقي، وحرب الخليج، كما وتحدث عن حقائق تاريخية حقيقية، كموت أمير البلاد، واحتلال الكويت وجعلها ولاية من ولايات العراق.

ومن الممكن أن "يتجسد الزمن التاريخي في النص الروائي في صور مختلفة منها استخدام الوقائع التاريخية التي تقع في الفترة الزمنية التي اختارها المؤلف إطاراً لروايته"[4] ، ويرى ريكور، بأنه: "يمكن تمييز الأحداث التاريخية عن الأحداث الطبيعية ، بكونها نتاج أفعال الفاعلين الإنسانيين الذين يريدون"[5].

فالزمن التاريخي هو ما ينتج من مستحدثات الحياة، والأحداث الواقعية التي تُنسبُ إلى التاريخ، لتصبح – فيما بعد– تحملُ دلالاتٍ رمزيةٍ قد تستمر إلى ما لا نهاية، بينما يُطلق عليه سعيد يقطين، بأنه: "زمن الأحداث الذي يغطِّي حياتنا كمتتالية من الأحداث"[6] ، ويتميزُ بأنه :" ذو بداية ووسط ونهاية . فهو الزمن الذي يرتبط بالسيرة الذاتية والموضوعية لحياة الأبطال"[7]

---

(1) مفهوم الزمن ودلالته، عبد الصمد زايد، ص 7.

(2) الشخصية الروائية بين علي أحمد باكثير ونجيب الكيلاني، نادر عبد الخالق، ط1، دار العلم والإيمان والنشر والتوزيع– كفر الشيخ، 2009، ص(417).

(3) الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، بول ريكور، تر: سعيد الغانمي، ط1، المركز الثقافي العربي، 1999، ص(197).

(4) بناء الرواية، سيزا قاسم، ص(72).

(5) الوجود والزمان والسرد، بول ريكور، ص(201).

(6) تحليل الخطاب الروائي (الزمن– السرد– التبئير)، سعيد يقطين، ط3، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، 1997، ص(64).

(7) تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف، ص(98).

وأخيراً فالأحداث التاريخية هي أحداث يفتعلها الإنسان، ثم تُسجَّلُ بعد ذلك ضمن وثائقَ تاريخيةٍ، تبقي محفوظة في التاريخ إلى الأبد، أما الأحداث الطبيعية فهي من عند الله تعالى التي لا دخل للإنسان بها.

والرواية التاريخية بشكل عام: " لا تعني بتقديم التاريخ للقارئ بالدرجة الأولى، لأن وثائق التاريخ كفيلة بأداء هذه المهمة، وإنما تكمن قيمتها في مدى براعة الكاتب في استغلال الحدث التاريخي، واعتماده إطاراً ينطلق منه لمعالجة قضية حية من قضايا مجتمعه الراهنة "[1].

أما بالنسبة إلى الزمن الكوني (الفلكي): " فيتشكل من خلال إيقاع في الطبيعة، ويحضر في الرواية من خلال مشاهد الموت "[2]، وهو الزمن الذي تتعاقب فيه الفصول الأربع، وهو زمن الليل والنهار، فتَتَابُع الفصول الأربعة يشكِّلُ إيقاعاً معيناً، وكذلك تتابع الليل والنهار، ومن خواصه أنه زمنٌ دوريّ يتكررُ باستمرارٍ محْدِثاً هذه المظاهرَ الطبيعية، فالكون " لا يعرف إلا الزمن الدائري الذي يسير في حركة دائرية منتظمة، فلا رجعة إلى ماضٍ ولا لهفة إلى مستقبل"[3].

أما إميل توفيق، فيُطلق عليه مفهوم الزمن الفيزيقي، وهو: " الزمان الخاص بعالم الفلك والأجسام الطبيعية في الكون"[4].

ويُضيفُ الناقد عبد الملك مرتاض، مفهوم (الزمن المتواصل) ، ويقول: "إنه الزمن السرمدي المنصرف إلى تكون العالم ، وامتداد عمره وانتهاء مساره حتماً إلى الفناء"[5].

ومنه أيضاً (الزمن المتعاقب)، ويرى بأن: "هذا الزمن دائري لا طولي؛ ولعله أن يدورَ من حول نفسه ... وهو تعاقبي في حركته المتكررة ... مثل زمن الفصول الأربعة"[6]، أي الزمن الذي يسير بصورة تتابعية مستمرة ضمن دورة فلكية معينة، كالشروق "بمراحله المتعاقبة يجعل المكان عابراً ومتحركاً خلال مشاهد بصرية متعاقبة، والمكان بدوره يجعل الزمان مكانياً"[7].

---

(1) اتجاهات الرواية العربية، شفيع السيد، ص(28).

(2) جماليات النص الروائي، أحمد فرشوخ، ص(83).

(3) فن القص بين النظرية والتطبيق، نبيلة إبراهيم، د(ط)، مكتبة غريب، د(ت)، ص(142).

(4) الزمن بين العلم والفلسفة والأدب، إميل توفيق، ص(78).

(5) في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض، ص(204).

(6) السابق، ص(204).

(7) قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، صلاح صالح، ط1، دار شرقيات للنشر والتوزيع، 1997، ص(126).

وكذلك (الزمن المنقطع، أو المتشظي)، وهو: "الزمن الذي يتمحض لحي معين، أو لحدث معين؛ حتى إذا انتهى إلى غايته انقطع وتوقف ... وهو زمان طولي"[1].

وتُؤكِّدُ سيزا قاسم على استمراريته وتكراره، فهو: " إيقاع الزمن في الطبيعة ويتميز بصفة خاصة بالتكرار واللانهائية"[2].

فالزمن الطبيعي زمنٌ مستمرٌ متتابعٌ دوريّ، لا يزول إلا بزوال العالم وفنائه، فالله تعالي هو من يُسيِّرُه، ويتحكَّمُ به، فالإنسان ما هو إلا كائنٌ مثله مثل أي كائن أخر يُحرِّكه الزمان داخل حدود المكان.

ثانياً- أنواع الزمن:

هناك نوعان من الزمن، الزمن الطبيعي الذي يسير بخط متسلسل وطبيعي كعقارب الساعة، والزمن القصصي الذي يتلاعب فيه الراوي.

أشار (لطيف زيتوني)، أن هناك اختلافاً بين زمن السرد وزمن الحكاية والزمن الطبيعي، قائلاً: "يختلف الزمن في السرد عنه في الحكاية، ويختلف في الحكاية عنه في الطبيعة، فالزمن الطبيعي خطي متواصل يسير كعقارب الساعة. أما زمن الحكاية فهو زمن وقوع الحدث قياساً إلى الزمن الطبيعي: الماضي البعيد أو القريب، المحدد أو غير المحدد. فزمن الحكاية خطي متواصل ولكن ضمن مدة محدودة ومحددة من الزمن الطبيعي. أما زمن السرد فهو زمن القص قياساً إلى زمن الحكاية. فالرواية تروي حكاية، أي أحداثاً تتدرج في زمن خطي، ولكن الرواية غالباً ما تخالف التدرج الطبيعي للحكاية فتعود إلى ماضيها (استرجاع) أو تروي ما لم يحن زمانه بعد من أحداثها (استباق). وقد يتداخل الاسترجاع والاستباق أحدهما في الآخر"[3].

تتحدّثُ الناقدة سيزا قاسم في كتابها (بناء الرواية)،عن أهمية الزمن كعنصر من عناصر التشويق في الرواية، فتقول:[4]

- لأن الزمن محوري، وعليه تترتب عناصر التشويق والايقاع والاستمرار ثم أنه يحدد في نفس الوقت دوافع أخرى محركة.

---

(1) في نظرية الرواية، ص (204).

(2) بناء الرواية، سيزا قاسم، ص (74).

(3) معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، ط1، مكتبة لبنان ناشرون دار النهار للنشر، 2002، ص (100).

(4) بناء الرواية، سيزا قاسم، ص (38).

- لأن الـزمن يحـدد إلـى حـد بعيـد طبيعـة الروايـة ويشـكلها، بـل إن شـكل الروايـة يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمعالجة عنصر الزمن.
- أنـه لـيس للـزمن وجـود مسـتقل نسـتطيع أن نسـتخرجه مـن الـنص مثـل الشخصـية أو الأشـياء التـي تشـغل المكـان أو مظـاهر الطبيعـة، فـالزمن يتخلـل الروايـة كلهـا ولا نستطيع أن ندرسه دراسة تجزيئية فهو الهيكل الذي تُشيد فوق الرواية.

ويضيفُ حسن بحراوي عن أهمية الزمن، أنه " يفيد في التعرف على القرائن التي تدلنا على كيفية اشتغال الزمن في العمل الأدبي وذلك لأن النص يشكل في جوهره، وباعتراف الجميع، بؤرة زمنية متعددة المحاور والاتجاهات"[1].

كمـا ويقـول عبـد الملـك مرتـاض: "إن الـزمن خـيط وهمـي مسـيطر علـى كـل التصـورات والأنشطة والأفكار"[2].

ثالثاً- أبعاد الزمان:

اهتم النقاد والأدباء والفلاسفة بمفهوم الزمن، وعكفوا على دراسته وتوضيحه، مما أدَّى إلى ظهور العديد من النظريات المختصَّة بماهية الزمن ووجوده وأبعاده، فالزمن مرتبط بثلاثة أبعاد، وهي (الماضي والحاضر والمستقبل)، فكانت هذه النظريات تُمثِّلُ إجابات عن سؤالٍ واحدٍ، وهو **(كيف يرتبط الزمن بالوجود)؟**[3]

1- إن العلمـاء الـذين يأخـذون بفرضـية الإيترنـاليزم (الأزليـة) يعتقـدون أن الوقـت هـو البعـد الرابـع الأساسـي مـن الواقـع. فكـل الأوقـات: الماضـي والحاضـر والمسـتقبل هي أزمنة حقيقية تماماً كنقاط منتشرة في الفضاء وجميعها نقاط حقيقية.
2- نظريـة البوسـيبيليزم (الإمكانيـة): إن الـذين يأخـذون بهـذه الفرضـية يعتبـرون أن نظريـة الإيترنـاليزم صـحيحة مـا عـدا فـي حالـة المسـتقبل. فالماضـي والحاضـر همـا معالجان وحقيقيان ... والمستقبل هو فقط محتمل.
3- نظريـة (البرزينتيـزم): متبنـو هـذه النظريـة يعتقـدون أن الأشـياء الحاليـة هـي موجـودة وحقيقيـة الآن ، والماضـي كـان كـذلك ولكنـه لـم يعـد موجـوداً، وكـذلك المسـتقبل سيصـبح موجـوداً ولكنـه لـيس كـذلك الآن. وكـذلك لا يعتقـدون أن الـزمن هـو بعـد

---

(1) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص(113).

(2) في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض، ص (202).

(3) يُنظَر: مقال بعنوان نظريات في مفهوم الزمن (الفلسفة –السفر عبر الزمن)، الباحثون السوريون، 2013/11/4، تر أمير صالح، مجلة الإيشيريشيا، ع53، ج(1).

كالأبعاد الحسية الثلاثة، ويرون أنَّ وجهة نظر الكون الكتلية لدى أصحاب الإيترناليزم وكذلك وجهة النظر الوسطية لنظرية البوسيبيليزم لا تفهم تركيبة الكون الصحيحة .

إنَّ كل حدث يمر بنا لابد له أن يُنسبُ إلى زمن، فالأحداث لا بد لها من زمن يحرّكها، وهذه الأحداث قد تأخذُ بعداً ماضياً، أو حاضراً، أو مستقبلاً، هذه هي أبعاد الزمن التي لا تخلو منها رواية أو قصة أو أيَّ لون أدبيّ، تقول نبيلة إبراهيم، في كتابها (فن القص في النظرية والتطبيق)، بأننا:" لا نعرف شيئاً عن الماضي إلا بمقدار الإشارة ، ولا نعرف شيئاً عن المستقبل إلا بمقدار الحدس"[1].

ويرى يوسف حطِّيني، بأن: "ثلاثية الزمن " ماضي – حاضر – مستقبل"، تُمثِّلُ كلها ماضياً بالنسبة إلى الروائي"[2] ، أما إميل توفيق فالماضي عنده "غير منفصل عن الحاضر. وكذلك المستقبل ينظر إليه بعين الحاضر. فالحاضر إذن هو اللحظة الزمنية المشبعة لأنه هو التجربة، أي أن الماضي والمستقبل كلاهما حاضر في التجربة"[3].

فالكاتب يكون على علم بأحداث الرواية جميعها قبل أن يبدأ بالكتابة، فالنهاية معروفة عنده كالبداية تماماً.

يتكون المستقبل من خلال: " إعادة انتاج لمسار حياتي يتشكل من عناصر منتمية إلى الماضي، أي اسقاط الحاضر على المستقبل من أجل استعادة الماضي"[4]، فلا سبيل لفهم الحاضر، إلا من خلال الماضي المكوِّن له، فالماضي هو القوَّة الدافعة والمحرِّكة لأي زمن.

أما الحاضر، فهو: " منبع الزمن، فمنه ننطلق لاستدعاء الذكريات وتوهينها في اللحظة الحاضرة لاستشراف المستقبل "[5]، كما أنَّ " الزمن الحاضر لا يستحيل إلى ماضٍ إلا حين يذوب في ماضي المؤلف"[6].

---

(1) فن القص في النظرية والتطبيق، نبيلة إبراهيم، ص(76).

(2) مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، يوسف حطيني، ص(138).

(3) الزمن بين العلم والفلسفة والأدب، إميل توفيق، ص(176).

(4) سيمولوجية الشخصيات السردية رواية (الشراع والعاصفة) لحنَّا مينا نموذجاً، سعيد بنكَراد، ط1، عمان– الأردن، 2003، ص(187).

(5) رسالة دكتوراه بعنوان الزمن في الرواية العربية(1960–2000)، مها القصراوي، الجامعة الأردنية 2002، ص(36).

(6) في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض، ص(234).

والرواية هي نتاج ينبع من الماضي في حاضر الشخصية، فيجد فيها حالة من التنبؤ واستشراف المستقبل، والكشف عن خبايا المجهول، من خلال هذه المعطيات التي حدثت في حاضر الشخصية.

ويرى الألوسي، أن الزمان: "كان، وكائن، وسيكون، خلال الزمان باستمرار. وواضح هنا أن هذه هي طبيعة الزمان، أنه ماض وحاضر ومستقبل، وتتابع هذه الحالات باستمرار، في مقابل مفهوم المدة أو الدهر"[1].

فكل حدث زمني لا بدَّ له أن يأخذَ بعداً من أبعاد الزمن السابقة، ولهذا تكون نهاية الرواية معلومة لدى الراوي منذ البدء بالكتابة.

(1) الزمان في الفكر الديني والفلسفي وفلسفة العلم، حسام الألوسي، ص(96).

المبحث الثاني

المفارِقات الزمنية

تمثِّل المفارِقات الزمنية ثنائية ضدية، تتمثَّلُ في تقنيتين تلعبان دوراً هاماً في كسر الزمن والتلاعب به، من خلال الرجوع بالذاكرة إلى الوراء (الماضي) واستدعائه، أو الولوج إلى المستقبل والتنبؤ به واستشرافه، وهذا ما يعني (الاستباق والاستشراف)، وهى تنتج بسبب التباين الذي يكون بين زمن الحكاية وزمن الخطاب.

يرى مندولا، " هناك فرق جوهري بين كتابة قصة تنطلق إلى الأمام من الماضي، كما هي الحال في الرواية بضمير الغائب، وكتابة رواية رجوعاً من الحاضر كما هي الحال في الرواية بضمير المتكلم، ومع أنهما متساويان في أنهما كتبتا بصيغة الماضي، إلا أن واحدة تحدث إيهاماً"[1]

يُعدُّ جيرار جينيت من روَّاد البنيوية، فكان من الأوائل الذين التفتوا إلى دراسة العلاقات الزمنية وحكايات السرد، ويرى أن المفارقات الزمنية: "تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الاحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة"[2].

ويُعقِّبُ قائلاً، بأنها: "مفهوم عام – للدلالة على كل أشكال التنافر بين الزمنين"[3]

ويُطلق عليه لطيف زيتوني مفهوم (مخالفة الزمن)، وهو: "غياب المطابقة بين ترتيب الأحداث في السرد وترتيبها في الحكاية"[4]

اتَّضح مما سبق أن الاسترجاع والاستشراف كلاهما ثنائي مضاد للآخر، بمعنى أنَّه لا يمكن لهما أن يجتمعا في نقطة زمنيَّة واحدة، فهما وجهان متنافران تماماً.

بينما ترى الناقدة سمر روحي الفيصل، في كتابها (الرواية العربية البناء والرؤيا)، أنها: "الترتيب الزمني للحوادث الروائية محكوم بعد تحديد نقطة الانطلاق بتقنيتين: تقنية الاسترجاع

---

(1) الزمن والرواية، أ. أ مندولا، ص (126).

(2) خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، جيرار جينيت، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، ط2، الهيئة العامة للطابع الأميرية، 1997، ص (47).

(3) السابق، ص (51).

(4) معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، ص(145).

التي تستعيد الحوادث التي وقعت قبل نقطة الانطلاق، وتقنية الاستشراف التي تعلن الحوادث التي ستقع في المستقبل قبل وقوعا زمنياً"[1].

فالمفارقات الزمنية في حقيقة أمرها هي السفر عبر الزمن والتلاعب به، وتحدث عندما يكون الحدث المستشرف مستقبلاً، نتيجةً لحدثٍ من الماضي، والعكس تماماً من خلال العودة إلى الماضي البعيد، من نقطة زمنية معينة في المستقبل.

أولاً- الاسترجاع:

وهى تقنية زمنية تتمثل في استعادة الماضي من خلال خاصية التذكر، والمتمثِّلة في الأحداث المرجو استرجاعها وتذكرها فقاً لحاجتنا، ويُعدُّ الاسترجاع من أكثر التقنيات الزمنية السردية حضوراً في الرواية بشكل عام، وروايات السنعوسي بشكل خاص، فمثَّلت غالبية أحداث روايات السنعوسي استذكاراً للماضي القريب والبعيد .

فالرواية في أغلب أحيانها هي استدعاء لحدث ماضي في حاضر الشخصية، وبالتالي فإن كل عمل قصصي لابد من أحداث ماضية تتحدث عنها وتستذكرها، "وعملية التذكر هذه ليست إعادة بناء آلي أو استعادة مختصرة للماضي كما كان، وإنما هي تفسير للأحداث مشحون بالعاطفة، ويتغير ويتحول تبعاً لنمو الذات المفسرة في الزمن وتغيرها به "[2].

إنَ معظم ذكريات كتكوت في رواية (فئران أمي حِصَّة)، مثَّلت استذكارات لأحداثٍ كانت ممزوجة بالعاطفة، بالرغم من الوضع السيء الذي تحرَّكت به هذه الأحداث، خصوصاً عندما كان يستذكر جدته (أمي حِصَّة)، جمعت هذه الجدة العديد من الذكريات الجميلة التي عاشها كتكوت مع أصحابه وجدته في منطقته المحببة لديه، ليستذكرَ بعد وفاتها بعض المشاهد التي كانت محفورة بذاكرته والتي حفَّزتها حركة الأحداث للخروج من ذاكرته والبوح بها، وخصوصاً عند لقائه بتلك الفتاة التي فقدت والدها، والتي كانت تحمل اسم جدته، لنجده يعود إلى الوراء مسترجعاً أحداثاً مضى عليها العديد من السنوات، أمَّا الرواية فقد كانت متناوبة بين الماضي والمستقبل.

اتفق الأدباء والنقاد على مفهوم الاسترجاع بأنه ذكر لحدث سابق واسترجاعه، ويعرِّفه جيرار جينيت، فيقول: " ندل بمصطلح استرجاع عن كل ذِكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة"[3].

---

(1) الرواية العربية :البناء والرؤيا، سمر الفيصل، ص(107).

(2) الزمن والرواية، أ. أ مندولا، ص(39).

(3) خطاب الحكاية، جيرار جينيت، ص(51).

بينما يرى لطيف زيتوني في كتابه (معجم مصطلحات نقد الرواية)، أن الاسترجاع، هو: "مخالفة لسير السرد . تقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق، وهو عكس الاستباق"[1]

ويوافقه سعيد يقطين، في كونه يُمثِّلُ: "استرجاع حدث سابق عن الحدث الذي يحكى"[2]

ويُعقِّبُ ابراهيم السيد، قائلاً إنَّ: " الاسترجاع في الرواية الكلاسيكية مثلاً، وهو وجه من وجوه التتابع الزمني فيها، وكثيراً ما يأتي على شكل تلخيص ... كذلك فإن التلخيص كثيراً ما يقترن بالتكرار، وهو وجه من وجوه معدل التردد في الرواية كما نعرف"[3]

وتُعدُّ تقنية الاسترجاع من أكثر التقنيات الزمنية الموجودة في روايات السنعوسي الثلاث، وذلك لأن الرواية في أغلب أحيانها كانت تمثِّلُ استدعاءً للماضي من خلال الذاكرة.

وترتبط عملية استرجاع الزمن بعملية التذكر، فـ "عملية التذكر هذه ليست إعادة بناء آلي أو استعادة مختصرة للماضي كما كان، وإنما هي تفسير للأحداث مشحون بالعاطفة، ويتغير ويتحول تبعاً لنمو الذات المفسرة في الزمن وتغيرها به"[4]

يقول السنعوسي: "**حين أفتح ثلاجتي أتذكر حكاية دخول الثلاجة لأول مرة إلى بيتنا هناك**"[5]، حيث تمثّلت هنا تقنية الاسترجاع من خلال التذكر والعودة لماضي، فعندما تذكر عيسى اللحظات الأولى عند اقتناء ثلاجة لديهم، وردة الفعل التي شاهدها من الجيران والفرحة العارمة التي حلّت بسبب تلك الثلاجة، وهذا ما يعكس تلك البساطة والفقر الذي كان عليه في الفلبين ويعكس الحال بشكل عام.

---

(1) معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، ص (18).

(2) تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين ، ص (77).

(3) نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القص، إبراهيم السيد ، د(ط)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع– القاهرة، 1998، ص(128).

(4) الزمن والرواية، أ. أ مندولا، ص(39).

(5) ساق البامبو، السنعوسي، ط19، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2014، ص(314)

أمَّا يُمنى العيد، تقول: "الرائحة هي كيمياء العلاقة التي لا تقوى على تبديدها المسافات، ولا يَحُول الزمنُ دون استمرار تواصلها مع العالم المفقود"[1]، وهذا ما لاحظناه في رواية سجين المرايا، يقول الراوي: "رائحة الشاي أيقظت فيّ مشاعر كدت أنساها، لا ينقصه سوى ورقة نعناع تطفو على سطحه كي يكتمل المشهد بحضور ماما منيرة، مرددة أغنيتها التي تفضل كلما قامت بتحضير الشاي. كان ذلك منذ زمن، قبل أن يُشطر تاريخي إلى نصفين.. قبل.. وبعد الغزو"[2].

كانت الرائحة سبباً من الأسباب التي أعادت عبد العزيز إلى ماضٍ بعيد، غير محدد وقته، المتمثِّل برائحة الشاي مع وجود جدَّته منيرة.

ويُمثل الاسترجاع "الماضي التام"[3]، لأنَّه يتناول أحداثاً مضت وانتهت ومضى على انتهائها زمن، ولا تُمثِّل حضوراً إلا من خلال تذكرها استرجاعها، وهذا ما نُطلقُ عليه بخاصيّة التذكر، وهي من أهم الآليات التي تُبنى عليها تقنية الاسترجاع، أو هو الاسترجاع بعينه.

وظائف الاسترجاع:

تعددت وظائف الاسترجاع فيما يخدم الرواية، فقد يلجأ الكاتب إلى تقنية التذكر واسترجاع الماضي لتحقيق غايات معينة، منها ما يلي:

1- تجعل العمل الأدبي مثيرا وأكثرتشويقا.
2- "خيار لا بديل عنه في الغالب ، للتعويض عن قصر الزمن الواقعي"[4].
3- الإشارة إلى أحداث سابقة لمعرفة أسبابها.
4- الكشف عن علاقة السابق باللاحق من الأحداث.
5- تبيان أحداث معينة، ذات أبعاد متعددة.

(1) فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميُّز الخطاب، يُمنى العيد، ط1، دار الآداب، 1998، ص(117).
(2) سجين المرايا، السنعوسي، ط9، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2015، ص(156).
(3) مدخل إلى علم السرد، مونيكا فلودرنك، تر: باسم صالح حميد، د(ط)، دار الكتاب العلمية، 2012، ص(93).
(4) مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، يوسف حطيني، ص(150).

أنواع الاسترجاع:

1- الاسترجاع الداخلي :

"هو الذي يستعيد أحداثاً وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها"[1]

ولـه وظيفـة فنيـة، فهـو "يسـهم الاسـترجاع الـداخلي فـي إلقـاء الضـوء علـى الحـوادث السـابقة التـي تمـر فيهـا الشخصـية الروائيـة، وذلـك بقطـع التواصـل الزَّمنـي للأحـداث، والعـودة إلـى الماضي القريب، وربط الحوادث إحداها بالأخرى، ليتم عرضها للقارئ"[2]

ومن أمثلته في روايات السنعوسي، ما يأتي:

يقول الراوي في هذا المقطع: " في عام 2004، ظهرت ماريا في حياتنا، صديقة مقربة لـ ميرلا. فسّر لي ذلك الوشم الذي زينت/ شوهت به ميرلا ساعدها الحريري: MM. فتاة غريبة الأطوار، ماريا"[3]

أقحم الراوي في المقطع السابق شخصية جديدة، تمثّلت في شخصية ماريا، وهي شخصية ثانوية ساهمت في تطور أحداث الرواية، من ناحية عيسى الذي كان يشعر بالغيرة تجاه تلك الفتاة التي كانت سبباً في بُعْد ميرلا عنه، ومن ناحية الأخرى أمّها التي كانت غير مطمئنة لتلك الفتاة.

ومن ذلك هذا المقطع السردي: " كانت السيدة جاكلين كما عرفتني بنفسها . أو السيدة ويليام نسبة إلى زوجها . هي صاحبة المنزل الذي سأقضي فيه فترة دراستي. أخذتني من المطار بعد أن كانت في زيارة قصيرة لابنها في لندن. كان للسيدة جاكلين شكل مميز وشخصية قلما رأيت لها مثلها. كانت في منتصف الستينات كما كان باديا عليها"[4]

رسم لنا بعضاً من ملامح شخصية جاكلين، وهي سيدة المنزل الذي سيقضي فيه فترة دراسته، ذات شكل مميَّز وشخصيَّة نادرة بالنسبة إلى عبد العزيز.

---

(1) مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، ص(20).

(2) يُنظَر: رسالة ماجستير بعنوان البنية الزمكانية في روايات وليد الرجيب (دراسة وصفية تحليلية)، منير العتيبي، جامعة الشرق الأوسط، 2015، ص(52).

(3) ساق البامبو، ص(125).

(4) سجين المرايا، ص(109).

ومن قوله: " استلقى فهد على ظهره يقهقه ما إن قلتُ لضاوي إنها فؤادةُ مسلسل على الدنيا السلام، مُدرسة التاريخ المجنونة، فؤادةُ الفئران الآتية التي بحَّ صوتها، تحمل مصيدة الفئران، تنادي: احموا الناس من الطاعون"[1]

أمَّا هنا فإن الراوي يُحدِّثُنا عن الشخصية التي سُمِّيت بها الإذاعة، وهي شخصيَّة فؤادة، المشهورة بمقولة (الفئران آتية، احموا الناس من الطاعون).

2- الاسترجاع الخارجي:

"هو ذاك الذي يستعيد أحداثاً تعود إلى ما قبل بداية الحكاية"[2].

وهناك العديد من الشواهد التي تبرز من خلالها هذه التقنية، وخير مثال رواية "سجين المرايا"، فكانت هذه الرواية عبارة عن رسالة طويلة كتبها عبد العزيز حتى يتخلَّص من الحالة النفسية المسيطرة عليه بناءً على طلب الدكتور غازي، عندما ذهب لزيارته في عيادته الخاصة، تحدَّثَ عبد العزيز من خلال هذه الرسالة عن كل ما مر بحياته من أحداثٍ كانت سبباً في شقائه، وتعاسته، وتعبه، بادئًا رسالته بذكر يوم ميلاد شخصيةٍ محوريةٍ، لعبت دوراً هاماً في الرواية، وأساسياً في حياة عبد العزيز.

يقول عبد العزيز: "في مثل هذا اليوم، قبل 23 عاماً، في ليلة غاب عنها القمر واتشحت سماؤها بثوب حالك السواد، ثوب لم يسبق للنجوم أن رأت لسواده نظيراً ... أعلنت الأرض النبأ الحزين: ولادة النبتة التي ستكون سببا لشقاء أحدهم بعد ثمانية عشر عاماً، والذي كان طفلا لم يتجاوز عامه الثالث في تلك الأيام"[3].

بدأ عبد العزيز الكتابة سنة ألفين وسبعة، ليرجع بنا إلى عام ألف وتسعمئة وأربع وثمانين، أي قبل ثلاث وعشرين عاماً ليبدأ من لحظة ميلاد تلك الفتاة التي أضافت ألماً آخراً في نفسه من خلال فقدانها، وتخليها عنه، بعدما كان قد فارق أشخاصاً بالإضافة إليها كانوا من أسباب وحدته وشقائه ووجعه، مثل فاجعة فقدانه لوالد المناضل الشهيد داوود، ووالدته.

يقول: "لا أتذكر أنني التقيت أحدا من أهل والدتي بعد وفاتها سوى مرتين، أولاهما عندما توفى جدي إبراهيم والأخرى عندما توفيت جدتي منيرة. كان آخر ما أتذكره منهم هو ذلك الإعلان

---

(1) فئران أمي حصة، ص(401).

(2) معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، ص(19).

(3) سجين المرايا، ص(17).

الضخم المنافق الذي توسط الصفحات الأولى من الصحف اليومية في السادس عشر من مارس 1997 عندما فارقت والدتي الحياة"[1]

مثَّل هذا التذكار تفسيراً لعلاقته البعيدة بأهل أمه التي كان لديها العديد من الإخوة والأخوات لم يعاملوه بلطف، فانعدم الحنان من بعضهم، ابتعدوا عنه، ولم يحتضنوه، فمنهم من عامله بقسوة كخاله عادل، الذي كان يعامله بقسوة، يذكر لنا موقفاً حصل معه عندما كان يبلغ من العمر ستة أعوام، عندما سقطت منه طاولة تحمل منفثته الفخارية دون قصد، فقام بشتمه وبصق في وجهه، وأخافه حتى أنه من خوفه تبوَّلَ في سرواله.

كما وتُعدُّ معظم المقاطع الاستذكارية التي استرجعها داوود، ذكرياتٍ مؤلمة صعبة وموحشة، أثَّرت على نفسيته وشخصه بشكل كامل، وكان لها تأثيرٌ كبيرٌ عليه، فعلى الرغم من طفولته إلا أنَّه لا ينسى مثل هذه المواقف وغيرها، قائلاً :"لم تكن تعرف أن الأطفال وإن نسوا تفاصيل تجاربهم المؤلمة، يبقى تأثيرها يتضخم في نفوسهم، قد تسقط بعض المشاهد من ذاكرتهم، ولكن، يبقى الخوف بداخلهم من الأشخاص والأماكن من دون أن يعرفوا سببا وراء هذا الخوف"[2]

أما في رواية " فئران أمي حصة " يعود بنا إلى الوراء عند تفجيرات المقاهي الشعبية والوضع الذي آلت إليه والدته بعد تلك التفجيرات عام ألف وتسعمئة وخمس وثمانين، ليُخبرنا بعدها بحال بعض الشخصيات الروائية، فأمه التي تزعزعت وأصبحت شديدة القلق والتوتر، كما وتسببت هذه التفجيرات بموت "بو صالح" زوج الجدة حِصَّة، وفوزية التي مرضت وأُصيبت بالعمى، فيكشف لنا الراوي هي هذا المقطع حال والدته بعد تلك التفجيرات، يقول كتكوت، إنَّه: "في كل مرة نأمل فيها، والدي وأنا، أن تعود والدتي إلى طبيعتها يأخذنا خبر انفجار جديد إلى دوامة من القلق. تعود إلى حالة الفزع كما لو أننا ما زلنا في يوليو 1985 تتسمَّر أمام شاشة التلفزيون"[3]

وقوله: "في الليل وحسب، شأن آخر في سوالف الليل تتعرف إلى ما لم تعرفه من قبل. لماذا تقسو أمّك حِصّة على ابنها صالح. لأنه يقسو على فوزية، صالح رجل البيت، في البيت وحسب، رجل على شقيقته، قليلة الحظ، المريضة يتيمة الأب ... متى ابتلاها الله. عند موت أبيها في تفجيرات المقاهي الشعبية قبل خمسة أعوام"[4]

---

(1) سجين المرايا ، ص(64).

(2) السابق، ص(66)

(3) فئران أمي حصة، ص(111).

(4) السابق ، ص(195).

كان هذا المقطع الاستذكاري بمثابة إجابات عن أسئلة متكررة من كتكوت في أثناء حديثه مع جدته وقت النوم، فعادت سبب قسوة الجدة على ابنها بسبب قسوته على أخته التي كانت ضحية لتفجيرات المقاهي الشعبية ففقدت والدها ثم نظرها، لتكون هذه نتيجةٍ أخرى تسببت بها التفجيرات .

ويعود بنا من خلال ذاكرته من المستقبل البعيد في العام 2020، إلى طفولته ليسجِّلُ لنا أول مشاجرة حصلت معه في المدرسة، والتي كانت إشارة للنزعة الطائفية التي نمت مع نموّ هؤلاء الأصحاب الثلاث، لتنتقل هذه الآفة من الآباء إلى الأبناء، وتفكِّكَ العلاقة بين الأصحاب، يتذكر كتكوت المنطقة بعد مغادرتها للعيش في منطقة أخري، فكانت هذه المشاجرة سبباً في تذكره لتلك اللحظات، يقول :"كانت مشاجرتي الأولى. كان ذلك شتاء 1988، وكان يوم ثلاثاء كما لن أنسى. سمعت أحدهم يصرخ بآخر:" حديقة الحيوان في العُمرِيّة.. يا حيوان!"[1]، كان هذا السؤال سبباً لتلك المشاجرة بين صادق وآخر، لينضم فهد فيعيقه صبيان يمسكانه، انضم بعدها كتكوت ليتلقى الضربات عن وجه صادق فيتلقى ركلة وراء ركلة، حتى سقطت سنه .

وفي مقطع سردي آخر، يقول: "مات حسن الصغير. رغم بقائه حياً، تحفظه جدَّتُه عائشة من الفناء، في كاميرا الديجيتال. ثمان وعشرون صورة بعدد أيام عمره قبل أن يأخذ الصغير الموتُ في حضن أُمِّه ،...، أُقيم لحسن الصغير عزاءان. أحدهما في حسينية والآخر في بيت آل بن يعقوب"[2]

بعد أن تزوج فهد وحوراء بتدخل من الجدة حصة والجدة زينب، في شهر مارس 2002 لينجبا مولودهما الأول في فبراير 2003، الذي لم يمكثُ طويلاً فاختطفه الموت من أحضان أمه في أثناء الرضاعة، دون إرادة منها وقصد، فعاشَ ثمانيةً وعشرين يوماً، كشف عنها المقطع السابق من خلال الصور التي تم التقاطها له قبل وفاته، ليتجدد الصراع بينهما على تسمية هذا الولد بدايةً، يليه الخلاف على مكان دفنه عند موته خنقاً دون إرادة من والدته أثناء إرضاعه، ليتجدد الخلاف بعدها على إقامة العزاء، فأقيم له عزاءان أحدهما في "الحسينية"، والآخر في بيت "بو فهد".

أما رواية "ساق البامبو"، نسترجع بعض المقاطع التي ساهمت في صنع أحداث الرواية، فمعظم مقاطعها الاستذكارية كانت استذكاراً من ماضي بعيد إلى ماضٍ أبعد، ومن ذلك هذا المقطع السردي، يقول الراوي :" **ما كدت أبلغ العاشرة من عمري حتى بدأت والدتي تخبرني بتلك**

---

(1) فئران أمي حصة ،ص(26).

(2) السابق، ص(362).

الحكايات التي مضت قبل مولدي، كانت تمهد لي درب الرحيل"[1] ، يتضح من هذا المقطع أن والدته كانت دائماً تخبره بذكرياتها مع والده فترة خدمتها في بيته ، فمثَّلَ هذا المقطع الماضي البعيد عندما كان يبلغ من العمر عشرة أعوام، لتحدثه عن الماضي الأبعد الذي لم يكن حاضراً فيه، فيعود إلى ما قبل ميلاده، قائلاً: "**أتخيل أبي وأمي على متنه، في تلك اللحظات حيث بدأت رحلتي ما قبل الحياة...**"[2]

وعندما انتقل إلى الكويت وذهبت عائلة الطاروف كالعادة إلى الشاليه لقضاء وقت ممتع، شاهد مركب أبيه، فتذكر تلك اللحظات، وما يحمل هذا المركب من ذكريات.

يقول: "**لا بد أن يكون هو!**"، **قلت في نفسي. كم من حكايات شهدها هذا المركب القديم وكم من شخص حمل.. أبي وغسان ووليد.. أسماك كثيرة.. أمعاء الدجاج و.. أمي**"[3]

يعود مرةً أُخرى ليحكي لنا كيف اجتمع الأبوان سوياً من خلال العطلة الصيفية، والذهاب إلى شاليههم الخاص، ففي طريقه توجَّه إلى رجل مختص حتى يوثِّقَ زواجه بشهادة صديقيه غسان ووليد، فبعد أن أصبحت زوجته شرعاً بموجب عقد عُرفي اجتمعا، يقول: "**هناك، بعيدا عن الشاطئ، قريبا من الوميض الأحمر، اضطرب المركب رغم هدوء البحر، في حين كنت أنا في الرحيل الأول، تاركا جسد والدي، مستقرا في أعماق والدتي**"[4]

وهذا فقد مثَّلت الاسترجاعات السابقة استرجاعات خارجية، لأنَّها كانت تعود إلى ما قبل البدء الحكاية.

3- الاسترجاع المختَلِط:

هو ذاك الذي يسترجع حدثاً بدأ قبل بداية الحكاية واستمر ليصبح جزءاً منها فيكون جزء منه خارجياً والجزء الباقي داخلياً"[5]

وتمثَّلَ هذا الاسترجاع في شخصيّة عيسى، فقد خُلق في الماضي البعيد قبل بداية الحكاية، في اللحظة التي كانا فيها والداه على متن المركب، ثم وُلد على هذا العالم في الوقت الذي رفضه الجميع سوى والداه، لتخبرنا الرواية بكامل تفاصيلها عمّا مرّ به من أحداث، فالرواية جميعها تتحدث عن عيسى، قبل ميلاده، عند مولده، عيسى في تيهه الأول في الفلبين، ثم في تيهه

---

(1) ساق البامبو، ص(31).

(2) السابق، ص(152).

(3) السابق، ص(245).

(4) السابق، ص(41).

(5) معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، ص(21).

الثاني في الكويت، ليستقرّ بعدها على هامش الوطن والذي تمثّل في الفلبين، بلاد أمّه وزواجه من بنت خالته، وإنجابه راشد الذي أخذ ملامح عمته، فمزجت الرواية بين الاسترجاع الخارجي البعيد والخارج عن زمن الحكاية، مع زمن الاسترجاع الداخلي، فأصبحت شخصية عيسى جزء منها خارجياً والجزء الآخر داخلياً.

ثانياً – الاستباق (الاستشراف):

مصطلح الاستباق الولوجُ إلى المستقبل، واستشرافه والتنبؤ به، يقول لطيف زيتوني في الاستباق: " هو مخالفة لسير زمن السرد تقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد . والاستباق شائع في النصوص المروية بصيغة المتكلم ... ويتخذ الاستباق أحياناً شكل حلم كاشف للغيب أو شكل تنبؤ أو افتراضات صحيحة بشأن المستقبل"[1]

أما جيرار جينيت يعرِّف الاستباق، بأنَّه: " كل حركة سردية تقوم على أن يُرْوَى حدث لاحق أو يُذكر مقدماً"[2]

ويُعرِّفُه ابراهيم جنداري، فيقول إنَّه: "عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقاً.. استشراف للمستقبل وتكمن في استيحاء أحداث تسبق النقطة التي وصل إليها السرد الذي سينامى (صُعُداً) من الماضي إلى المستقبل، ويقفز إلى الأمام متخطياً النقطة التي وصل إليها ...حكي الشيء قبل وقوعه"[3].

وتؤيِّد ذلك مها القصراوي، فترى بأنه : " تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصلاً فيما بعد. إذ يقوم الراوي باستباق الحدث الرئيسي في السرد بأحداث أولية تمهد للآتي وتومئ القارئ بالتنبؤ واستشراف ما يمكن حدوثه ، أو يشير الراوي بإشارة زمنية أولية تعلن صراحة عن حدث ما سوف يقع في السرد"[4].

أما حسن بحراوي يُطلق عليه مصطلح (السرد الاستشرافي)، وهو: "القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية "[5].

---

(1) معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني ، ص (15).

(2) خطاب الحكاية، جيرار جينيت، ص (51).

(3) الفضاء الروائي في أدب جبرا ابراهيم جبرا، ابراهيم جنداري، ط1، دمشق، 2013، ص(136).

(4) الزمن في الرواية العربية، رسالة دكتوراة، مها القصراوي، ص(211).

(5) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص(132).

وتوافقه الناقدة سمر روحي الفيصل في المصطلح ، وترى بأن "الاستشراف هو ذكر الحوادث والأقوال والسلوكيات قبل وقوعها. ومن ثم فهو استباق زمني يخبر القارئ بما سيقع صراحة بالنصّ عليه، أو ضمناً بالايحاء من خلال السياق بما ستؤول إليه الحوادث والشخصيات"[1]

وهذا ما لاحظناه في رواية (فئران أمي حصة)، فيضع السنعوسي خيالاته، معبّراً عن أزمة حقيقية قد تحل بالمجتمع الكويتي مستقبلاً، إذا ما أذعنوا للفتنة الطائفية، وأيُّ فتنةٍ هذه، الفتنة التي تظهرُ بين المسلمين أنفسهم (سنّي وشيعي).

يرى مهدي عبيدي، أنَّ " أبرز خصيصة للسرد الاستشرافي هي كون المعلومات التي يقدمها الكاتب لا تتصف باليقينية، فما لم يتم قيام الحث بالفعل فليس هناك ما يؤكد حصوله، وهذا ما يجعل من الاستشراف، شكلاً من أشكال الانتظار"[2]

وظائف الاستباق (الاستشراف):

1- تُعدُّ الاستباقات مدخلا للأحداث اللاحقة التي سيقوم الراوي بسردها فيما بعد، من أجل دفع القارئ على تَوقُّع أحداث روايته، أو التنبؤ بمصير شخصياتها.
2- تُمثِّلَ الاستباقات استشرافاتٍ لأحداث مستقبلية متوقعةً زمنيّاً، للتطلُّع على المستقبل، أو الأحداث المتوقع حدوثها آنذاك.
3- تساهم في التنبؤ ببعض الأحداث المتوقع حدوثها، بناءً على الأحداث التي حصلت من قبل.
4- إن الاستباقاتِ ما هي إلا "حيلة أسلوبية"[3]، يتم من خلالها الإشارة إلى ما سيقع في مستقبل الحكاية.
5- "اعادة انتاج لمسار حياتي يتشكل من عناصر منتمية إلى الماضي، أي إسقاط الحاضر على المستقبل من أجل استعادة الماضي"[4].
6- تُعدُّ الاستشرافاتِ أو الاستباقاتِ الزمنية إعادة إنتاج للماضي واحيائه، يقول سعيد بنكَراد: " إن الارتكاز على عناصر الحياة الماضية لاستشراف آفاق الحياة المقبلة من خلال إعادة انتاج تسير وفق النمط القديم (التوازي الذي أشرنا إليه

(1) الرواية العربية البناء والرؤيا، سمر روحي الفيصل، ص(110).
(2) جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا، مهدي عبيدي، د(ط)، الهيئة العامة السورية للكتاب، 2001، ص(245-246).
(3) الرواية العربية البناء والرؤيا، سمر روحي الفيصل، ص(112).
(4) سيمولوجية الشخصيات السردية، سعيد بنكراد، ص(187).

سـابقًا بـين أفعـال تمـت فـي الماضـي وأخـرى تمـت فـي الحاضـر) هـو إعـادة انتـاج للماضي بكل ما تعنيه هذه الكلمة"[1].

أنواع الاستباق (الاستشراف):

1- استباق داخلي:

هـو "الـذي لا يتجـاوز خاتمـة الحكايـة ولا يخـرج عـن إطارهـا الزمنـي"[2]، بمعنـى أنَّـه لا يتجاوز آخر حدث في الرواية من حيث تسلسلها الزمني.

ومن أمثلته في رواية ساق البامبو، ما يأتي:

بداية يكشف لنا المقطع السردي الآتي حال عيسى وتيهه بين الاسلام والمسيحية، فأول ما سمعه كان صوت الآذان الذي ردَّده والده في أذنه عند ولادته، ليبقى صداه ملاحقاً له ومحبّبَه لشيء مجهول، وبين المسيحية التي عُمِّد فيها من قبل خالته آيدا في الكنيسة، تقول والدته في ذلك الوقت، أنه: " **سيعتنق الإسلام عاجلا أو آجلا** "[3].

يعتنق عيسى الإسلام على الرغم من رفض بلاد أبيه له، وعلى الرغم من مغادرته الكويت، والدليل على ذلك زواجه من بنت خالته ميرلا، لأنَّ الكاثوليكية ترفض زواج أبناء العمومة، فالجملة السابقة المكوَّنة من بضعِ كلماتٍ انتقلت بنا إلى المستقبل البعيد حتى تُمهِّدِ لنا اعتناق عيسى الإسلام، فالأم كانت على يقين بأن ابنها سوف يعتنق الإسلام، على رأيها عاجلاً أم آجلاً، على الرغم من انفتاحه على العديد من الديانات وزيارته للعديد من الأماكن الدينية، كالكنيسة والمعبد وغيرِه، ليبقى على دينِ والده، وهو الإسلام.

كانت قد تنبأت أمه بأنه سيأتي يوم وسيعتنق الإسلام، في أي وقت، وسيُسلم، تقول: "**يبدو لي أنك ستعتنق الإسلام بأسرع مما تصورت**"[4].

كانت الأم على يقين بإسلام ولدها، فكانت دائماً تُذكِّره بذلك أثناء حديثهما، ولمّا كان عمره ست سنوات، وطلب الزواج من بنت خالته، قالت له تلك الجملة إشارة منها أنها تُريد من ابنها أن يكون على دين والده.

---

(1) سيمولوجية الشخصيات السردية، سعيد بنكراد ، ص(183).

(2) معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، ص (17).

(3) ساق البامبو، ص(104).

(4) السابق، ص(110).

أما المقطع التالي فكان إجابة عن سؤال كان يراوده دائماً عندما كان في بلاد أمه، متى سيتحقق وعدُ الأب في عودته إلى بلاد أبيه، في الوقت الذي كانت تغلق الفلبين أبوابها في وجهه، إلى أن تحقق وعد أبيه، فيعودُ إلى مسقط رأسه حالماً بالجنة التي كانت تصفها أمه له دوماً، وعندما تحقق وعد الأب في " **يوم الأحد، الخامس عشر من يناير 2006**"[1]، جاءت الرياح بما لا تشتهي السفن، تحقق كلام الأب ولم يتحقق كلام الأم، انتقل إلى الكويت بمساعدة غسان ليجد بانتظاره عائلة والده التي رفضت الاعتراف به، عاني الكثير من المشاكل والحرمان، أخته من وقفت في صفِّه في الوقت الذي رفضه أفراد العائلة، ليجد فيما بعد سبباً وراء تلك المعاناة وهو لقب الطاروف.

يقول: " **لم أفهم ماذا يعني استمرار لقب العائلة. وما الذي سوف يحصل إذا ما استمر هذا اللقب. وما دخل ملامح وجهي في ذلك. عاشت جدّتي ليلة لقائها بغسان في حيرة، ما عرفت لاحقا. فأنا حفيدها، عيسى راشد عيسى الطاروف، اسم يجلب الشرف.. وجه يجلب العار. فأنا عيسى ابن الشهيد راشد.. وفي الوقت نفسه أنا.. عيسى ابن الخادمة الفلبينية!**"[2]

أما في رواية سجين المرايا، فقد كان الاستباق في المقطع السردي التالي بمثابة تلخيصٍ موجزٍ عن حال الشخصية فيما بعد، ليكشف الراوي أنَّ الفتاة التي سيُحبها عبد العزيز سوف تكون سبباً في شقائه، فاكتفي بتلخيص تلك الأحداث بحيث لم تتجاوز الثلاثة أشطر، يقول: "**اكتفى القدر حينها بذكر موجز الأنباء، تاركا تفاصيلها المؤلمة للمستقبل المجهول**"[3].

2- استباق خارجي:

وهو "الذي يتجاوز زمنه حدود الحكاية . يبدأ بعد الخاتمة ويمتد بعدها لكشف مآل بعض المواقف والأحداث المهمة والوصول بعدد من خيوط السرد إلى نهايتها (استباق خارجي جزئي) وقد يمتد إلى حاضر الكاتب، أي إلى زمن كتابة الرواية (استباق خارجي تام)"[4].

ومن أمثلته في روايات السنعوسي، ما يأتي:

في رواية "فئران أمي حِصَّة" حيث تنقلنا هذه الرواية إلى مستقبل سيء غير مرغوب، كان نتيجةً لما مضى من أحداث، جاءت أحداث هذه الرواية متناوبة بين الماضي والمستقبل، فالكاتب من خلال هذا الماضي استشرف المستقبل مستشرفاً مصير شخصياته والمجتمع بشكل عام،

---

(1) ساق البامبو ، ص(185).

(2) السابق، ص(214).

(3) سجين المرايا، ص(17).

(4) معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، ص(17).

متحدثاً عن أولئك الأصحاب الذين كبروا سوياً، وجمعتهم ذكريات جميلة، على الرغم من اختلافاتهم الطائفية.

يأتي كتكوت ليروي لنا أحداثها منذ بداية اشتعالها وهي شرارةٌ بسيطة، تستمرُّ بالاشتعال حتى تصبح جمراً الذي يعقُبه الرماد، اتفق الأصحاب سوياً على تفتيت تلك الخلافات من خلال الإذاعة التي تُوحِّد أصواتهم، تظهر لنا مجموعة أولاد فؤادة، فانضمت أصواتهم وتوحَّدت أفكارهم لتحقيق هذا الهدف، وللقضاء على الانقسامات الطائفية، إلا أن الواقعَ كان أشدَّ قوَّة، فقد فرض عليهم ألمه، وأُذعنوا للفتنة الطائفية.

نراه يستشرف حال المنطقة في فترة محدَّدة، من نهايات القرن الماضي إلى العام 2020 ،لتصبح الكويت دولة كارثية تتحول من بلد غنيّ متحضِّر، إلى بلدٍ مُنقسم يتصارع أبناؤُه.

يقول الراوي في هذا المقطع: " **يحدث الآن pm12:00 أستعيد وعيي. أشعة الشمس، المتعامدة فوقي، تستحيل فضاء أحمر داخل جفنيّ المطبقين. خيوط سائلة تنزُّ من مفارق شعري الأشعث، تصنع بقعة أسفل مؤخرة رأسي**"[1]

من خلال هذا المقطع تبين أن الاستباق خارجياً لأنَّه بدأ بعد الخاتمة، ليتَّضح أنَّ هناك سبباً يختفي وراء فقدان وعيه و الخيوط التي تسيلُ من شعره ليُمهِّد إلى شيء بعد ذلك، فمن خلال الأحداث التي توالت اتضح لنا أنه قد حصل خلاف ومشاجرة بين أفرادٍ كانت من نتائجها أن انتقلت تلك المشاجرة إلى أبناء السُّرة أنفسهم، لتنتهي بتشتت وموت أبناء فؤادة، فمنهم من استشهد في مقر الإذاعة ، ومنهم من قتل صاحبه.

كان المقطع السابق بمثابة الخاتمة التي شرع بعدها الراوي بالحديث عن أهم الأحداث التي ستقع مستقبلاً، فأخذ يروي لنا حال الكويت في ذلك العام، فقد تغيَّرت بلاده، حتى أسماء الشوارع تغيَّرت، والبيوت، حتى حيُّه الذي كان يسكنه تغير، فنجده بعدما استعاد وعيه ذاهباً للبحث عن أصحابه، يحكي لنا حال بلاده وقتها، يقول: "**أتجاوز شارع علي بن أبي طالب نحو جسر الجابرية. كان في ما مضى الشارع الوحيد في الكويت الذي يحمل اسمه، قبل أن تتكاثر الشوارع حاملة الاسم ذاته، شارع على بن أبي طالب، إياه، في السُّرة، تلحق اسمه في اللافتة عبارة "رضى الله عنه" غيره في مناطق أخرى، الرميثية والدسمة والقرين، يُلحق الاسم في اللافتات بـ: "عليه السلام" مناطق كثيرة ما عدنا نعرف أسماءها بعد تسميتها من قبل السكّان بأسماء جديدة، وكأن الأسماء حكرٌ على طرف دون الآخر. لم يتوقف الأمر عند، علىّ، راح**

(1) فئران أمي حصة، ص(17).

البعض يطلق أسماء على شوارعه، يتداوله نكاية بآخرين.. شارع يزيد بن معاوية وشارع ابن تيمية وشارع أبي لؤلؤة"[1].

في مقطع آخر يتحدث عن التفجيرات والحروب والقتل والاتهامات واطلاق للأعيرة النارية، يذكرها كتكوت عندما كان متجهاً نحوَ مقرِّ الإذاعةِ يسألُ عن أصحابه، فبعد مغادرته الحيّ القديم (السُّرة)، متجهاً لمقرهم في الجابرية، في تمام الساعة (12:43)، يحكي لنا حال الشوارع والبلاد وقت الدمار والقصف والتدمير، واصفاً لنا المكان الذي تمَّ استهدافه في تمام الساعة (3:50).

يقول: " **ليس سهلاً تحت تأثير عَرَجٍ تزداد وطأته، أن أذهب إلى موقع الحادثة، رغم قربه من مقرّنا، مشيا على قدمي. أستقل سيارتي. أوقفها في مكان قريب. رجال الأمن يطوّقون منطقة الانفجار. هوّة عميقة في الأرض، ... ، النيران تشتعل في أماكن متفرقة. والرماد يملأ كل شيء. قتلى بين ركام رمادي، أغلبهم من خارج مبني الحسينية الفارغ بعد الظهيرة. جرحى رماديون تخالهم تماثيل حية. بعضهم يئن وبعضهم الآخر يحبو مبتعدا عن بقايا حجارة المبنى**"[2].

يستمر في حديثه عن الدمار الذي خلَّفه القصف قرابة الصفحة والنصف، بعد كل المشاهد التي شاهدها، وبعد قصف المبنى الذي اتضح فيما بعد أنه يخص طائفة معينة، تراه يتخيل مصيراً مشابهاً لأصحابه فهد وصادق.

تستمر الساعة وتتحرّك عقاربها لتكشف لنا مكان وجود فهد، اذ نجد أنه يرقد في مستشفى مبارك، لتدق عقارب الساعة تعلن نبأ وفاته في الساعة الثانية عشر صباحاً، أما كتكوت وأيوب فيتضح مصيرهما في هذا المقطع، وما أصابهما من التيه، يقول الراوي: "**خزان الوقود فارغ إلا من الهواء. يفتح أيوب الباب. يلتفت إلى كائنات الجسر بوجه مذعور: "اِنزل.. اِركض!" أترجل أدوس عَرَجي في مقدِّمة شارع طارق بن زياد. أتخلَّص من نعليّ. لا ألتفتُ إليهما. أركض. يسبقني أيوب. يركضون وراءنا تحرسهم الطيور السوداء تنشد نعيبها. يُبطئ أيوب. يُمسكُ بيدي. نركض سوّيا. يصيح واحدنا بالآخر: اركض.. اركض.. اركض.. يركضُ، أركضُ، تحت سماء أتمنى سقوطها. قطرات على وجهي تدفعني أرفع رأسي عاليا. أرى بين غيوم متفرقة نجم سهيل يبزغ في البعيد، وشهابا يقطع الأفق.**"[3]

هكذا كانت هذه النهاية هي النهاية البائسة المحتومة للأصحاب، الذين تفرَّقوا فيما بعد نتيجة استسلامهم وتسليمهم للفتنة الطائفية.

---

(1) فئران أمي حصة، ص(64).

(2) السابق، ص(107).

(3) السابق، ص(437).

المبحث الثالث

حركات السرد

قد يلجأ **الراوي** في بعض الأحيان إلى تغيير حركة السرد، فقد يلعب في زمن السرد، من ناحية تسريعه ومن ناحية أخرى تبطيئه، تماماً كالحالة النفسية عند الإنسان فعندما يفرح الإنسان، يشعر وكأن وقت السعادة قليلٌ جداً، يسيرُ بسرعةٍ كبيرة، وعلى النقيض تماماً، عندما يشعر بالحزن فإن الوقت يسير ببطء، ويشعر كأن الزمن لا يتحرك ،بل ثابتٌ على نقطة الحزن والألم. فالزمنُ الجميلُ يمضي مسرعاً، بينما الزمن الحزين يدوم طويلاً .

يرى حسن بحراوي، أن: "تسريع السرد يشمل تقنيتي الخلاصة والحذف حيث مقطع صغير من الخطاب يغطي فترة زمنية طويلة من القصة ، ثم تعطيل أو إبطاء السرد ويشمل تقنيتي المشهد والوقفة حيث مقطع طويل من الخطاب يقابل فترة قصصية ضئيلة"[1].

والمراد بالتسريع "زيادة حركة السرد إلى الأمام من خلال إيراد مقطع يغطي زمناً طويلاً عن القصة"[2].

ومن الممكن أن يتم "اختزال الزمن في الخلاصة وإسقاطه في الحذف يلبيان حاجة الرواية إلى الامتداد الزمني من غير أن يضطر الراوي إلى ذكر ما حدث ساعة فساعة، وسنة بعد سنة"[3]

أولاً- تسريع السرد:

1- الحذف:

يلعب الحذف دوراً بارزاً في عملية تسريع الزمن ، فيؤدي إلى " اقتصاد السرد وتسريع وتيرته"[4]، من خلال القفز على فترات زمنية معينة، قد تطول هذه الفترات لتتعدى السنين، وقد تقصر لتشمل ساعاتٍ أو أيام، فهو: "تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة، طويلة أو قصيرة، من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث"[5].

---

(1) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص(144).

(2) الرواية العربية البناء والرؤيا، سمر روحي الفيصل، ص (114).

(3) السابق، ص (116).

(4) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص(156).

(5) السابق، ص(156).

تعددت المفاهيم التي تحدثت عن الفترة الزمنية التي يتجاهلها الروائي، ويتعداها دون أية إشارة إليها، فمنهم من أطلق عليها مفهوم القفز، وهذا ما أشارت إليه الدكتورة يمنى العيد، حيث تقول: " نسمي حركة القص حركة قفز، حين يكتفي الراوي بإخبارنا أن سنوات أو أشهر مرت، دون أن يحكي عن أمور وقعت في هذه السنوات أو في تلك الأشهر. وفي مثل هذه الحالة يكون الزمن على مستوى الوقائع زمناً طويلاً..."[1]

ومنهم من تبنى مفهوم الثغرة، فترى سيزا قاسم، أنَّها: " تمثل المقاطع الزمنية في القص التي لا يعالجها الكاتب معالجة نصية"[2]

أما يوسف حطيني، الذي يعقِّب قائلاً فيها، أنَّه : "يتم القفز فوق فترة زمنية ، قد تطول أو تقصر ، دون أي إشارة إلى ما حدث فيها"[3]

وأخيراً مفهوم الحذف، وهو: "إغفال فترة من زمن الحكاية وإسقاط كل ما تنطوي عليه من أحداث"[4]

وكلُّها مفاهيم تصبُّ في قالب واحد، وهو اسقاط فترات زمنية لا يرغب الراوي بالحديث عنها نظراً لعدم أهميتها، والقفز فوقها وتجاهلها.

وهو" يؤشر على الثغرات الواقعة في التسلسل الزمني ويتميز بإسقاط مرحلة بكاملها من زمن القصة ولذلك فهو يعتبر مجرد تسريع للزمن"[5]

وسوف تتبني الباحثة مفهوم الحذف، ومن أهم وظائفه أنه يسقط فترات زمنية يرى الكاتب أنه لا أهمية من وجودها، بحيث إنها لا تحقق دلالات جمالية، وكذلك تسهم في تسريع وتيرة الزمن واختزاله، و القفز فوق فترات زمنية دون الإشارة إلى الأحداث التي حدثت فيها .

أنواع الحذف:

أ- الحذف الصريح:

وهي عبارة عن الحذف الذي يكون واضحاً ومحدَّداً في الرواية، كأن يقول الراوي (مضت سنة أو ساعة أو سنوات).

---

(1) تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، ط2، دار الفارابي- بيروت، 2010، ص(82).
(2) بناء الرواية، سيزا قاسم، ص(93).
(3) مكونات السرد في الرواية العربية، يوسف حطيني، ص(170).
(4) معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، ص(75).
(5) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص(120)

وهكذا فقد "يأتي الحذف الصريح على صورة تلخيص سريع جداً "انقضت سبعة أعوام" أو على شكل توقف يستأنف النص بعده السير بذكر المدة التي انقضت بين زمني الوقوف والاستئناف"[1].

وهي " تصدر إما عن إشارة (محددة أو غير محددة) إلى ردح الزمن الذي تحذفه، الأمر الذي يماثلها مع مجمَلات سريعة جداً من نمط (مضت بضع سنين) "[2]

وقد يكون الحذف محدداً، وفيه تكون المدة الزمنية المحذوفة محددة كأن تقول (مضت ساعة، أما الحذف الغير محدد والذي تكون فيه المدة الزمنية المحذوفة غير محددة ومبهمة، كأن تقول (مضت سنوات عدة)، فهنا أُسقطت السنوات من غير أن نعلم كم من السنوات التي أسقطها الراوي.

ومن الأمثلة التي تدل عليه، ما يأتي:

المثال الأول: عندما دخل كتكوت السُّرة بعد فترة طويلة، كان لزاماً عليه ألا يدخلها، ثم اضُّطر بعد ذلك لدخولها في اليوم غير المعلومِ من سنة2020، يقول: "**مضت سنواتٌ طويلة يا سُرَّة**"[3].

اتضح من المقطع السابق أن الراوي غاب فترة طويلة عن منطقته التي جمعت ذكرياته الطفولية الجميلة، لم يحدد لنا تلك السنوات الطويلة التي لم يدخل فيها السرة، ولكن من خلال الرواية اتضح لنا أنه منذ أن غادرها حين انتقل هو وأسرته للعيش في الروضة، وعندما طلب من والدته بأن تقسم ألا يدخل السرة، فهو على علم أن الأمر إذا دخل الله تعالى به فيصبح لزاماً عليه، هكذا عمل الراوي على تسريع الزمن، فأسقط فترة كبيرة وسنوات عديدة لم يتحدث عنها، تتمثلُ بالسنوات التي تسبق العام 2020.

المثال الثاني: عندما خضعت حوراء لعملة جراحية، وتم بتر ثديها عندما أُصيبت بالورم الخبيث، عمِدَ السارد إلى اسقاط فترة زمنية محددة من زمن الرواية، تتمثَّلُ في ثلاث سنوات تقريباً، يقول: " **أكثر من ثلاث سنوات مضت منذ العملية الجراحية التي احتفت بها حوراء. أخبرها طبيبها باستعداد جسدها للحمل. ووفق خطة علاجية تحت إشرافه أنجبت في 2012 ولدين توأمين**"[4].

---

(1) معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، ص(75).

(2) خطاب الحكاية، جيرار جينيت، ص(117-118).

(3) فئران أمي حصة، ص(23).

(4) السابق، (411).

ففي المقطع السابق يوجد حذفان : الأول- حذف صريح ومحدد وهي ثلاث سنوات لنجد السارد أسقط من زمن الرواية ثلاث سنوات تقريباً، قفز من خلالها الراوي عن فترة زمنية قدرها ثلاث سنوات ليخبرنا بإمكانية الحمل مرة أخرى.

الثاني- وهو يتمثلُ بالحذف الضمني، فعندما قال السارد ولدت توأمين، نراه أسقط فترة الحمل والتي تتمثلُ في كونها تسعة أشهر، لم يتحدث الراوي عن هذه الأشهر بل قام باسقاطها كما أنه لم يتحدث عن المعاناة التي تلْقاها الأم في هذه الفترة، لنجده مرة واحدة يقول بأنها أنجبت ولدين، هذا ما يُسمَّى بالحذف الضمني، الذي يُعرف من خلال السياق، فكما هو معلوم أن فترة الحمل تكون تسعة أشهر.

المثال الثالث: يتمثَّلُ الحذف الصريح الغير محدد فيما يلي، يقول الراوي: "**أيام طويلة مرت من دون أن أفتح بريدي الإلكتروني. اكتفيت بما يشبه اليقين بأن رسالة واحدة من بين عشرات الرسائل الإعلانية سوف تكون لـ ميرلا**"[1].

من خلال هذا المقطع تم القفز عن فترة زمنية ليست محددة، فهذه الأيام التي مضت من عمر عيسى دون محادثة ميرلا بعد رسالتها الأخيرة، والتي أوحت من خلالها أنها تنوي الانتحار، هكذا كان يفكر عيسى، لنجده يترك بريده الإلكتروني أيامٍ عديدة دون أن يفتحه، على الرغم من يقينه بأنها لازالت على قيد الحياة، فأغفل تلك الفترة التي تمثَّلت بالعديد من الأيام الطويلة الغير محددة.

ب- الحذف الضمني:

وهي التي تستلزم من القارئ أن يكون لديه حسٌ نقديٌ في تحديد هذا الحذف، مثل حالات الحمل والولادة، لمعرفتنا البديهية بهذه الحالة والتي مدتها تسعة أشهر، وبالتالي فهذه المدة نستدل عليها ضمناً، وهي" تلك التي لا يُصَرَّح بوجودها بالذات، والتي إنما يمكن القارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني أو احلال الاستمرارية الزمنية"[2]

أو هي التي " يستنبطها القارئ من خلال تنبهه لوجود ثغرات في التسلسل الزمني أو فجوات في إطار الرواية"[3].

وتوجد حيث يكون " السرد عاجزاً عن التزام التتابع الزمني الطبيعي للأحداث، ومضطراً ،من ثم إلى القفز بين الحين والآخر ، على الفترات الميتة في القصة"[4]

---

(1) ساق البامبو، ص(330).
(2) خطاب الحكاية، جيرار جينيت، ص(119).
(3) نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبي، ابراهيم السيد، ص(119).
(4) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص(162).

ومثاله، يقول الراوي: " **فقدت العائلة أحد أعضائها، في الوقت الذي انضم لها عضو جديد. ففي الوقت الذي لفظت تنفست فيه ميرلا أول أنفاسها، لفظت جدتي نفسها الأخير**"[1]

تمثَّل الحذفُ هنا من خلال إسقاط الراوي فترة حمل آيدا، فعلى الرغم من أنه قفز هذه المدة إلا أننا تمكننا من تحديدها والاستدلال عليها، أخبرنا الراوي بحمل آيدا ولكنه لم يخبرنا بحال آيدا خلال تلك الفترة، فأسقط الراوي هذه الفترة الزمنية، إما لأنها تمثل فترات ميتة لا داعي لذكرها، أو لأن التتابع الزمني هو من افترض ذلك، هكذا عمل الراوي على تسريع السرد من خلال القفز على فترات زمنية قد تكون ميتة ولا أهمية من ذكرها.

المثال الثاني: عندما ذكر لنا الراوي ميلاد عيسى، يقول: " **قضى الاثنان عزلتهما إلى أن حان الوقت الذي راهن عليه والدي. وفي مستشفى الولادة، يوم الأحد الثالث من أبريل 1988، زفت طبيبة أمي خبر مجيئي لأبي: " أنجبت زوجتك ولدا. وهما بصحة جيّدة**"[2]

قفز الراوي عن الفترة لزمنية المتمثلة بالعزلة التي قضاها الزوجان، وكذلك لم يخبرنا بوضع الأسرة في تلك الفترة، كما ولم يتطرق إلى الحديث عن الأحداث التي حصلت في التسعة أشهر، كما أنه لم يحدِّثُنا عن فترة الحمل ومتاعبها، بل اكتفى بذكر تاريخ ميلاده الذي وافق الثالث من أبريل، هكذا تلاعب الراوي بزمن السرد من خلال كسر التتابع الزمني، فأغفل فترة طويلة وأسقطها كافياً بالحديث عن أهم أحداثها وهي الميلاد.

ت- الحذف الافتراضي:

" وهو الحذف الذي يستحيل تحديد مكانه على الاطلاق ... ويكون بعد حادثة يسترجعها النص"[3]

وقيل بأنَّه :"يأتي ، في الدرجة الأخيرة ، بعد الحذف الضمني ويشترك معه في عدم وجود قرائن واضحة تسعف على تعيين مكانه أو الزمان الذي يستغرقه ... وتكون بمثابة قفز إلى الأمام بدون رجوع أي مجرد تسريع للسرد من النوع الذي تقتضيه أوفاق الكتابة الروائية"[4]

وتجدر الإشارة إلى أنَّه لا يمكن معرفة الحذف الافتراضي، إلا في حالة واحدة وهي افتراض حصوله.

---

(1) ساق البامبو، ص(21-22).

(2) السابق، ص(48-49).

(3) نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبي، ابراهيم السيد، ص(119).

(4) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص(164).

وظَّفَ الراوي الحذف الافتراضي في هذا المقطع، عندما شعر عيسى بالتيه والحيرة حتى تجاه اسمه، نجده يقول: " **لو كنت فلبينيا هناك.. أو.. Arabo هنا!.. لو تنفع كلمة لو.. أو.. ليس هذا ضروريا الآن**"[1]

ففي هذا المقطع اعتمد الراوي على حذف الكلام، ولم يوضح الحكي بعد الحذف، وإنما كان غامضاً للقارئ، الأمر الذي يدفع القارئ ليُخمِّن هذا الكلام المحذوف، فكان الكلام متسارعاً في آن واحد، لو.. لو.. لو.. ، حذف الراوي الأشياء التي يتمناها عيسى، فجملة (لو.. أو..)، توحي لنا أن عيسى كان يريد شيئاً لم يخبرنا به تاركاً المجال للقارئ للتفكير به.

ويبقى الحذف بتعدد أشكاله وأنواعه عند السنعوسي، من أهم تقنيات تسريع الزمن المستعملة في الرواية ، فهو يمثل " أحد أبرز التقنيات المستعملة في الرواية ومن بين أعرق التقاليد السردية التي شهدت تطوراً محسوساً في مظهرها وفي طريقة اشتغالها وأقامت الدليل على أهميتها كتقنية زمنية وكعنصر بنائي لا غنى عنه في كل عمل روائي"[2].

2- الخلاصة:

وهي إحدى حركات السرد السريعة، التي تتمثل في تلخيص العديد من الأحداث التي حصلت في فترات زمنية طويلة في مقاطع صغيرة.

وبالتالي فإنَّ من الممكن أن تغطي صفحة واحدة من الرواية فترات زمنية قد تتعدى آلاف السنين، أو تلخيص العديد من الأحداث التي حصلت في سنوات عدة في بضعة أسطر.

يرى حسن بحراوي أن السرد التلخيصي، هو "الذي يقوم فيه الكاتب باستعراض سريع للأحداث من المفروض أنها استغرقت مدة طويلة "[3]، أو هي " اختزال حوادث جرت في أيام أو شهور أو سنوات بأسطر معدودات تلخص هذه الحوادث"[4].

وتُعقِّب سيزا قاسم، بأن التلخيص: " هو ضغط فترة زمنية طويلة في مقطع نصي قصير "[5].

وتُؤيِّد المفهوم مها القصراوي، بقولها: "كلما ازداد تكثيف الزمن السردي لجأ الكاتب إلى التلخيص الاسترجاعي لأحداث الحكاية، لتغطية حركة الشخصيات والأحداث التي لم يتسن

---

(1) ساق البامبو، ص(18).

(2) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص(164).

(3) السابق، ص(120).

(4) الرواية العربية البناء والرؤيا، سمر روحي الفيصل، ص(115).

(5) بناء الرواية، سيزا قاسم، ص(80).

للروائي أن يقوم بسردها، حيث يبرز الماضي بقعاً ضوئية على سطح الحاضر، فيلجأ الراوي إلى تسريع لزمن الحكاية ليتناسب ايقاعه مع سرعة زمن السرد"[1].

أهمية التلخيص عند الواقعيين[2]:

1- المرور السريع على فترات زمنية طويلة .
2- تقديم عام للمشاهد والربط بينها .
3- تقديم عام لشخصية جديدة.
4- عرض الشخصية الثانوية التي لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية .
5- الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث .
6- تقديم الاسترجاع.

وتضيف سمر الفيصل على أهمية الخلاصة، أنها: "اختزلت الزمن الروائي إلى حدوده الدنيا"[3]، وقد تكون الخلاصة استذكارية، تتمثل في "ملء الثغرات الحكائية وإعداد القارئ لما يستقبل من أحداث الرواية"[4].

أو "تذكيراً للقراء بأحداث الماضي ليساعدهم على فهمٍ أحسن لحاضر القصة"[5]، و "تكون هذه العودة التلخيصية إلى الماضي كثيرة التواتر في بداية الروايات فتقوم بسد الثغرات المكانية التي يخلفها السرد وراءه ... وطبعاً ليس هناك ما يحظر على رواية استعمال الخلاصة الارجاعية في أي مكان تشاء من النص شريطة أن تستجيب لمقتضيات السرد وأوفاق المتن الحكائي"[6].

كما أنَّها قد تفيد في التعرف على الشخصيات الروائية، وتقديم شخصيات جديدة، و وتقديم مشاهد متنوعة، وأحداث تاريخية.

---

(1) رسالة دكتوراه بعنوان الزمن في الرواية العربية، مها القصراوي، ص(222).
(2) بناء الرواية، سيزا قاسم، ص(82).
(3) الرواية العربية البناء والرؤيا، سمر روحي الفيصل، ص(115).
(4) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص (147).
(5) السابق، ص(148).
(6) السابق، ص(146).

أنواع الخلاصة:

نسوق بعض الأمثلة على الخلاصة (المحددة) و(غير المحددة) في روايات السنعوسي، كما يأتي:

1- **الخلاصة محددة،** و تشتمل: " على عنصر مساعد يسهل علينا تقدير تلك المدة عن طريق إيراد عبارة زمنية: مثل "قبيل بضع سنوات"[1]، ومن الأمثلة عليها، ما يأتي:

المثـــال الأول: مـا يسـترجعه السـارد مـن الأيـام التـي سـبقت موعـد اللقـاء، مـن خـلال الاتصـالات التـي كانـت بينهمـا، يقـول: " **اسـتمرت الاتصـالات فيمـا بيننـا لشـهور عـدة، حتـى جـاء موعـد اللقـاء الأول الـذي طـال انتظـاره. طلبـتِ أن نلتقـي فـي مكـان مـا بعـد أن أيقنـتِ بـأني لـن أبـادر بمثـل هـذا الطلـب ... وبالفعـل جـاء اللقـاء الأول الـذي لـم يكـن لـه موقـع محـدد علـى خارطـة الـذكرى، فقـد كانـت الشـوارع علـى اختـلاف اتجاهاتهـا هـي مكـان اللقاء الأول. جبنا الشوارع في ذلك اليوم.. شرقا.. غربا.. شمالا و جنوبا** "[2]

لخَّصَ لنا الراوي ما دار في فترة زمنية طويلة غير محددة في العديد من الأسطر التي لا تتجاوز الصفحة الواحدة، فقد عمل الراوي على استرجاع ما كان يحدث بينهما بعد أن وجد هاتفها، فمن خلال هذا المقطع اتضح لنا أنه نشأت بينهما علاقة كانت بوادرها من خلال الاتصالات التي أفصح عنها هذا المقطع، فاستمرت تلك المحادثات الهاتفية لعدة شهور دون تحديد هذه الأشهر، ليأتي بعدها موعد أول لقاء بينهما، بعد أن فقدت ريم(مريم) أملها في أن يبادر هو بطلب لقائها، لتتكرر اللقيا بعد ذلك مراتٍ عديدة، مثلها مثل اللقاء الأول الذي يوضحه لنا نهاية المقطع السابق.

تستمر هذه اللقاءات مراتٍ عديدة على النحو السابق، ليأتي ذلك اللقاء المختلف من وجهة نظر عبد العزيز، كانت لقاءاته الأولى في الشارع أو السيارة أو من خلال التجول ... إلخ، ثم يكون اللقاء المختلف في بيته، غرفته الصغيرة وعالمه المختلف، يخبرنا الراوي عن هذا اللقاء من خلال المقطع التالي: "**تكررت لقاءاتنا بعد ذلك، ولم تكن تختلف عن اللقاء الأول. إلى أن جاء ذلك اللقاء المختلف، هنا، في عالمي الصغير. بعد أشهر قليلة من لقائنا الأول، كنتِ هنا، تتجولين في غرفتي الصغيرة حاملة وردة حمراء،...**"[3].

---

(1) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي ، ص(150).

(2) سجين المرايا، ص(59).

(3) السابق، ص(77).

عمل السارد هنا على استرجاع الماضي، فاستذكر تلك الأيام وعاد إلى الماضي ليحكي لنا عن لقاءاته المتكررة بحبيبته، ليلخِّص لنا أنه كانت هناك لقاءات متعددة بينهما لخَّصها في أشهر عديدة، إلى أن جاء اللقاء المختلف والذي يصفه وصفاً دقيقاً، فتذكر ذلك اللقاء بكامل تفاصيله، ماذا فعلت، عما سألت ، أين جلست، كيف حالتهما كانت، ماذا كان يجول في خاطر عبد العزيز وبماذا كان يفكر، وهكذا...

المثال الثاني: يوضح لنا السارد ما حلّ بعبد العزيز بعد غياب محبوبته عنه دون معرفة السبب وراء هجرها له، يحدِّثنا كيف مضت أيام غيابها عنه، فيتذكر حاله كيف كان، يقول: "**مرت أيام، والحال كما هي. لم اكف عن الكلام ولم تنزعي ثوب الصمت. رضيت بعودتك في البداية بكل ما حملته من تغيّرات. رضيت بكل شيء من أجل عودتك**"[1]

اعتمد الراوي هنا على تسريع وتيرة الزمن من خلال اختزاله لفترات طويلة، لخَّصها لنا في سطرين، فكشف لنا بطريقة سريعة عن الأحداث التي كان عليها عندما غاب عن محبوبته، لم يكف عن الحديث عنها، بل كانت دائماً تشغل باله وعقله، فلم يكف عن الحديث عنها، هذه الأحداث جميعها التي مرت في عدة أيام لخصها لنا في بضعة كلمات.

2- خلاصة غير محددة :" بحيث يكون من الصعب تخمين المدة التي تستغرقها بسبب الغياب الكلي للقرينة الزمنية"[2].

ومن الأمثلة عليها، ما يأتي:

المثال الأول: تتضح لنا الخلاصة غير المحددة في المقطع السردي التالي، فنجد الراوي قد قام بتلخيص الأحداث التي كانت سبباً في شقائه مرة أخرى، من خلال الهاتف الزهريّ الذي جعله يتعرّف على صاحبته، لتكون سبب شقائه وتعاسته مرة أخرى، يقول: " **كنت واقفا في الهواء الطلق.. في الشرفة.. وفي لحظة من التركيز انطلقت روحي متحررة من أعباء جسدي وما حوله، لم أمت، رغم أنه كان يبدو لي. عاد بي الزمن إلى الوراء.. هناك.. غرفتي.. وحدتي.. والهاتف ذو اللون الزهري، زمن المكالمة الأولى: " عفوا.. هل قام أحدهم بالاتصال قبل ذلك؟**"[3].

---

(1) سجين المرايا، ص(93).

(2) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص(150).

(3) سجين المرايا، ص(122).

استرجع عبد العزيز في هذه الخلاصة زمناً غير محددٍ، تعدّى فيه الأيام والشهور، لخّص من خلالها الراوي الأحداث التي مرّ بها عبد العزيز في سطرٍ واحد، فقام الراوي بتسريع السرد وتجاوز فترة كبيرة من الزمن كاشفاً لنا أهم الأحداث التي لعبت دوراً مهماً في حياة عبد العزيز، والتي تمثّلت في الهاتف الذي وجده في السينما ليتعرف علي صاحبة هذا الهاتف، ويقع في حبّها لتكون سبب شقائه وتعاسته فيما بعد.

المثال الثاني: تمثّلت تقنية الخلاصة غير المحددة في إعلان نبأ ميلاد الفتاة التي ستكون سبب تعاسة عبد العزيز، يقول الراوي في هذه المقطع: " **وبعد معاناة مخاضها الذي استمر شهورا وأياماً، أعلنت الأرض النبأ الحزين: ولادة النبتة التي ستكون سببا لشقاء أحدهم بعد ثمانية عشر عاماً، والذي كان طفلا لم يتجاوز عامه الثالث في تلك الأيام. اكتفى القدر حينها بذكر موجز الأنباء، تاركا تفاصيلها المؤلمة للمستقبل المجهول**"[1]

من خلال هذا المقطع وظّف لنا الراوي أكثر من تقنية عملت على تسريع السرد، الأولى: تمثّلت في بداية المقطع، لخّص لنا الراوي أحداثاً استمرت في العديد من الشهور تمثّلت في كلمة (المعاناة)، ومن هنا لم يسقط الراوي هذه الفترة بل اكتفى بتلخيصها في المعاناة التي عانتها الأم في أثناء حملها لتنبت هذه الفتاة.

الثانية: نجد الراوي أسقط من زمن الرواية فترة زمنية قدرها ثمانية عشر عاماً، لم يتطرق إلى الحديث عمّا حلّ بتلك السنوات، تمثَّل هذا في تقنية الحذف المحدد، فقفز عن فترة كبيرة دون الإشارة إلى أية أحداث حصلت فيها.

الثالثة: نهاية المقطع كان بمثابة تلخيص للمستقبل المؤلم الذي كان بانتظاره عبد العزيز، اكتفى بذكر كلمات موجزة مثَّلت لنا حجم المعاناة التي عاناها عبد العزيز بعد أن بلغت حبيبته عامها الثامن عشر، ليلتقيا سوياً، وتبدأ معاناته بعد ذلك.

المثال الثالث: يقول الراوي: " **أفكر أحيانا في تلك الدقائق التي استغرقها الاثنان معا، راشد وجوزافين، على ذلك المركب، قبل أن يصبحا أبي وأمي. أي جنون هذا الذي يخلق من دقائق متعتهما بؤس حياتي بأكملها؟!**"[2].

لخَّص لنا الراوي في هذا المقطع مأساة حياة كاملة، من خلال دقيقتين، لتكشف لنا الرواية بعد ذلك عن تفاصيل حياة عيسى بالكامل، قبل ميلاد، ثم بعد الميلاد، للتيه الأول في الفلبين، يليه

---

(1) سجين المرايا، ص(17).

(2) ساق البامبو، ص(63).

تيهه في الكويت، وأخيراً استقراره في الفلبين وزواجه من ميرلا وإنجابه طفله البكر الذي يحمل ملامحَ عائلته الكويتية، فكيف كانت تلك الدقيقتين التي تحققت فيها متعة بسيطة أن تخلق كل هذا الألم، هكذا عمِد الراوي إلى تسريع الزمن، فتعَّدى العديد من السنوات في بضع كلمات.

ثانياً- تبطيء السرد:

نلاحظ في بعض الأحيان وجود مشاهد تُجبر السارد الوقوف عليها في الرواية، والتمعُّنِ بكاملِ تفاصيلها من أحداثٍ وشخصياتٍ وغيرها، لنتطرق إلى الحديث عن تقنيتا تبطيء السرد، لتشمل الوقف والمشهد (الحوار)، وهي كالتالي:

1- الوقف:

وهي تُعني توقف زمن السرد تماماً، وهو " أبطأ سرعات السرد، وهو يتمثل بوجود خطاب لا يشغل أي جزء من زمن الحكاية والوقف لا يصور حدثاً لأن الحدث يرتبط دائماً بالزمن"[1]، وبالتالي فإن سرعة الزمن هنا تساوي صفراً، لعدم وجود أحداث تُسَيِّر الزمن، وتكمن الغاية من هذا الوقف تعليق زمن الأحداث.

ويُضيف تودوروف، قائلاً بأنه: "إذا لم توافق أي وحدة من زمن الحكاية أي وحدة من زمن الكتابة نتحدث عن الكتمان: هكذا، تكون أحياناً سنوات كاملة من حياة شخصية قد مرت في صمت"[2].

أما حسن بحراوي، يرى بأن الوقف، يمثلُ: "محطة تأملية تتخذ شكل وقفة وصفية أو تحليل لنفسية الشخصيات أو استطراد أي نوع... وتكون الغاية من الوقف هي تعليق زمن الأحداث في الوقت الذي يواصل فيه الخطاب سيره على هامش القصة"[3].

لقد تنوعَّت الوقفات في روايات السنعوسي واتخذت أشكالاً عدة، منها ما يأتي:

أ- التمني:

فعندما تتمنى الشخصية أحداثاً ترغب في حدوثها، فإن هذا يمثل وقفة أو استراحة بالنسبة إلى السرد، تسرحُ الشخصية بخيالها لتتمنى تحقيقها، ففي هذا المقام يُعقِّب الدكتور السيد إبراهيم عن صيغة التمني، أنها: "تعبير للأحداث التي تتمناها الشخصية وترغب في حدوثها"[4].

---

(1) معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، ص(175).
(2) مفاهيم سردية، تودوروف، تر: عبد الرحمن مزيان، ط1، المركز الثقافي البلدي، 2000-2005، ص(113).
(3) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص(120).
(4) نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبي، السيد ابراهيم، ص(49).

تشكّلت صيغة التمني بالأمنيات التي أخذ يُفكِّرُ فيها عيسى، يقول الراوي في هذا المقطع:
"لو وُلدتُ لأب وأم كويتيين، مسلما، أسكن في بيت كبير تحتل غرفتي فيه مساحة لا بأس في الدور العلوي، غرفة فيها تلفاز 46 بوصة وغرفة ملابس وحمّام. أستيقظ صباح كل يوم لأذهب إلى عملي الذي اخترته بنفسي، مرتديا تلك الثياب الفضفاضة مع غطاء الرأس التقليدي، أشكل جزءا من الكل، ...، أجلس في المقاهي والمطاعم الفخمة من دون أن يتهامس البعض مستنكرا وجود أمثالي في مثل هذه الأماكن الراقية، ...، أو..

لو وُلدتُ لأب وأم فلبينيين، من طينة واحدة. أعيش مسيحيا، ميسور الحال، مع عائلتي في مانيلا، أغوص كل يوم في زحمة البشر، وأفتح رئتيّ ومسامات جلدي لأمتص عوادم السيارات. أو مسلما فقيرا أعيش بطمأنينة بين جماعتي جنوبا، في مندناو، لا أخشى الجوع وضغوطات الحكومة. أو ثريا أسكن بيتا فخما في أحد أحياء فوربس بارك الراقية في ماكاتي، ...، أو بوذيا من أصول صينية، أعمل مع والديّ في أحد متاجر الحيّ الصيني في مانيلا، (...) ، أو.. وُلدتُ لأبوين من قبائل الـ إيفوغاو في الشمال، (...)،

أو..

لو فقست من بيضة ذبابة منزلية.. أعيث في البيت فسادا.. أشيخ بعد عشرة أيام.. ثم أستسلم للموت بعد أسبوعين كحد أقصى.

لو كنت شيئا.. أي شيء.. واضح المعالم.. لو.. لو.. لو..

أي تيه هذا الذي أنا فيه، (...) ،

ماذا أكون؟

انه قدري، أن أقضي عمري باحثا عن اسم ودين ووطن. رغم ذلك، لن أنكر لوالديّ فضلهما في مساعدتي، من دون نية منهما، في تعرفي على خالقي.. بطريقتي."[1]

يوضّحُ لنا هذا المقطع كيف تبطَّأَ السرد من خلال خيال الشخصية عندما سرحت بعيداً، بأمنياتٍ خيالية كانت ترغب بأن تكون إحدى هذه الأمنيات، نتيجة لتخبطه وتيهه، ففي لحظةٍ توقف من خلالها الزمن ليذهب عيسى بعيداً بخيالاته الواسعة أخذت هذه الأمنيات لتمثِّل أربع صفحات من زمن الرواية، توقف عندها الزمن بالتمنّي، مع العلم أنه لم يُحقق أيَّاً من تلك الأمنيات، لأن ما كان يتمناه خارج إرادته، فنحن لا نختار أقدارنا، ولا نحتار آبائنا وأمهاتنا، كما ولا نختار طريقة عيشنا، بل يفرض علينا الواقع حاله.

---

(1) ساق البامبو، ص(63-66).

ب- الاستراحة:

وهى عبارة عن فترة زمنية يتوقف فيها سير الزمن، أو يسير فيها الزمن بشكل بطيء جداً، وبالتالي تلعب دوراً في تغيير زمن الحكاية، فقد تكون الاستراحة وصفية ، أو حوارية، بمعنى أنها قد تتخذ شكل الحوار أحياناً، وأحياناً أخرى تتخذُ شكل الوصف، وفيها يقف الراوي عن تكملة أحداث الرواية، إما لوصف الشخصية أو وصف المكان، أو وصف الأحداث، فالوقف بأشكاله والمشهد "يشكلان استطراداً وتوسعاً في زمن الخطاب على حساب زمن القصة"[1].

في كثير من الأحيان تلعب الحالة النفسية للشخصية ، دوراً بارزاً في التحكم بالزمن، فقد تخلق إحساساً بسرعة الزمن، وأحياناً أخرى ببطئه .

والاستراحة: "تتبدَّى في الحالات التي يكون فيها قص الراوي وصفاً. إذ ذاك يصبح الزمن على مستوى أطول وربما لا نهاية من الزمن على مستوى الوقائع. أو قل أن الطول الذي يستغرقه القص يفوق بما لا يقاس مدة زمن الوقائع... أي أن زمن القص أطول من زمن الوقائع"[2].

ومثاله من روايات السنعوسي، ما يأتي:

يقول الراوي: " **صمت ثقيل أطبق على المكان. قطعته جدتي بسؤالها لوالدي:**

-أنت.. نعم. رجل البيت. أنت من سيتصرف مع ذلك الوغد.

أليس كذلك؟"[3]

تضمنت هذه الوقفة استراحة بسيطة، يسير فيها الزمن بشكلٍ بطيء للغاية، فعندما كان الحوار يسير بشكله الطبيعي بين الأم والخادمة جوزافين والخادم، بعد أن تم كشف أمر حملها من خلال مظاهر الحمل التي لم تستطع الأم أن تخفيها، فيأتي راشد ليخبر والدته أنه من قام بزرع هذا الولد في أحشاء تلك الخادمة، بعدها أطبق الصمت على المكان وظلّ مستمراً لعدة دقائق، نستشعر من خلال الوصف أنه امتدّ هذا الصمت لساعات، لتكسر هذا الصمت أم راشد بحديثها مع ابنها .

---

(1) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص(193).

(2) تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، ص(83).

(3) ساق البامبو، ص(42-43).

كما وقد مثَّلت الرسائل استراحة في زمن السرد، فالرسائل التي كان يرسلها راشد لزوجته، عندما كانت الأم تقرأها لابنها كانت تُمثِّلُ وقفة يقف عندها الزمن، لقراءة هذه الرسائل، وكذلك الرسائل المتبادلة بين عيسى و ميرلا، عملت علي تبطيء الزمن.

وهذا المثال عبارة عن رسالة أرسلها راشد لزوجته ليمضي علي عمرها العديد من السنوات، لتكشف عنها من خلال قراءتها لابنها بعد رشده، يقول الراوي: " **كنت قد تعلمت القراءة بالإنجليزية. ناولتني أمّي ذات يوم أولى رسائل أبي إليها. كان قد أرسلها بعد تركنا للكويت. كنت في شهري الرابع آنذاك.**

يقول والدي في رسالته:

العزيزة جوزافين،،

ها قد مر على رحيلك ثلاثة أشهر، ولم تسألي، حتى الآن، عن سبب تركي لكما، أنتِ وعيسى، على هذا النحو من الغموض.

قلت لأمي متأففا بعد أن مددت لها كفّي بالرسالة:

– أكره اسم عيسى..

قطبت حاجبيها معاتبة. قالت:

– ولكن اسم عيسى جميل. هو اسم اليسوع بالعربية..

ربّتت على رأسي:

– إن كنت ستختار دين أمك فإن عيسى هو ابن الرب.. وإن كنت ستختار دين أبيك فإنه نبيّ مرسل من عند الله.. في الحالتين يجب أن تعتز باسمك.

لم أرد. ابتسمت أمي تحثني على القراءة:

– واصل القراءة يا هوزيه..

واصلت. بعد أن دفعني "هوزيه" اسمي الذي أحببت لمواصلة القراءة:

وأعرف أنكِ لن تسألي، وأنتِ التي كنتِ دائمة القول: كل شيء يحدث بسبب ولسبب، ولست ممن يبحثن عن تفسيرات.

نعرف، بل نعترف، أنا وأنت، ان زواجنا وما ترتب عليه من فعل ارتكبناه، في ليلتنا المجنونة على ذلك المركب، كان تصرفا أرعن.

(...) جوزافين،،

الأمر أكبر مما كنت أتصور. لن أستمر في لعبة لست أعرف قوانينها. أنهيت اجراءات الطلاق قبل كتابة هذه الرسالة بساعات قليلة. صدقيني هذا أفضل لي ولكِ. أما بخصوص عيسى، فأعدك بأني لن أتخلى عنه. سأتكفل بكل احتياجاته وسأرسل له ما يحتاجه من مال في نهاية كل شهر، إلى أن يأتي اليوم الذي أستعيده فيه. أعدك بأني سأفعل، في الوقت المناسب.

راشد

الكويت سبتمبر 1988." [1]

جاءت هذه الرسالة على امتداد ما يقارب الخمس صفحات، يقرأها هوزيه والتي كانت أولى رسائل أبيه، فأرسلها عندما كان صغيراً جداً، بعد ولادته بأربعة أشهر كانت الأم قد تركت الكويت، لتعود إلى الفلبين، ففي هذا المقطع تباطأ الزمن من خلال الحوار الذي دار بين الأم وابنها، وقراءة رسالة والده، الرسالة التي من خلالها كشف راشد عن سبب عودته بغير حاله، عندما وُلد ابنه الوحيد ظناً منه أن هذا الطفل هو من سيُغيّر حال والدته، أخفق راشد في تصوّره، فكانت النتيجة على عكس ما كان يرغب.

وكذلك الحكايات والأساطير التي تُحكى ضمن الرواية، فكانت تُساهم أيضاً في تبطيئ السرد عند سردها، فإنها تشغل حيزاً في الرواية وتتعدّى العديد من الصفحات، والتي لم تكن تتجاوز العديد من الدقائق عند سردها، يقول الراوي: " **قصة من القصص الكثيرة التي كانت تحكي لي إياها أمي أو ماما آيدا قبل النوم. كنت أطلب منهما إعادة الحكايات، وكنت أستمتع بها في كل مرة وكأني أسمعها للمرة الأولى، ما عدا أسطورة بينيا. كرهتها منذ المرة الأولى، وطلبت من ماما آيدا ألا تعيد قصّها علي. ورغم ذلك، لم أتمكن من نسيانها** "[2]

فكانت الحكايات المروية والأساطير التي تُروى قبل النوم للأطفال تترك تأثيراً جميلاً في نفس الطفل، إلا بعض الحكايات التي تؤثر سلباً عليه نظراً لغرابتها أو من خلال تأثيرها السلبي الذي تتركه في نفس الطفل، وهذه أسطورة "بينيا" التي تركت أثراً سلبياً على نفس عيسى، فكرهها وكره روايتها، لارتباطها بالدعوة التي كان يرددها جده عليه دائماً من أن تنبت له ألف عين حتى يرى الاشياء بوضوح، أما من ناحية السرد فقد عملت الأسطورة على تبطيء السرد من خلال

---

(1) ساق البامبو، ص(71-75).

(2) السابق، ص(121).

احتلالها العديد من الصفحات، فالراوي سرد لنا الأسطورة من صفحة 121، إلى صفحة 124، ولكن على مستوى الزمن فإن الأسطورة لم تستغرق بضع دقائق في سردها.

يقول الراوي: "**في قرية ما، قبل زمن، كانت هناك امرأة لديها ابنة جميلة، وحيدة، ولأنها كذلك، كانت مدللة ... كانت بينيا معروفة في كل القرية، ... أيقنت الأم أن ابنتها استحالت إلى هذه الثمرة، وأصبح لها كما تمنت، ألف عين، ... شيء بداخلي يقول بأنها كانت بشرا.. بينيا.. الفتاة الفلبينية الصغيرة**"[1]

وكذلك حكاية نجم سهيل في رواية "فئران أُمِّي حِصَّة" الذي يرمز للنماء، ويأتي مبشِّراً بأمطار الخير والشتاء، فقد احتلّ سرد الحكاية قرابة الخمس صفحات، من صفحة 187، إلى صفحة191، يقول الراوي "**شرعت تحكي عن سهيل وأساطيره، سهيل الذي يأتي مُبشرا بالشتاء والمطر ... انتفضتم فرارا إلى الداخل. آخر الواصلين إلى غرفة الجلوس كانت أمك حِصَّة تكنس الأرض بخطواتها تحمل مذياعها فَزِعة من سيل الطلقات النارية: "إذا دلق سهيل لا تأمن السيل!" انفجرتم ضاحكين**"[2]

ج- الوصف:

يتحدث حسن بحراوي عن الوصف، كونه يمثل "تقنية زمنية تقطع خطية السرد لتقوم بتشخيص الأشياء و الكائنات"[3] ، وبالتالي فإن هذه التقنية تعتمد بشكل أساسي على حاسة البصر، التي تمكننا من خلالها رؤية الأشياء، حتى يتسنى لنا وصفها بالشكل الدقيق الذي يسمحُ بتوقف الزمن.

و تعتبر "الإنارة من أهم مستلزمات الوصف البصري"[4] ، فلا تتم الرؤية إلا بالضوء الذي يمكننا من رؤية الأشياء و الإبصار بها.

ويُمثِّلُ الاستطراد خاصية من خواص الوصف، ويُعني " انحرافاً بسيطاً عما يتبينه المرء خطاً واضحاً لحركة السرد في الرواية إلى الأمام فهو خروج قصير مؤقت"[5]، وهو يُمثِّلُ "الانتقال من معنى إلى معنى آخر متَّصل به، لم يُقصَد بذكر الأول التوصُّل إلى ذكر الثاني"[6].

---

(1) ساق البامبو، ص(121-124)
(2) فئران أُمِّي حِصَّة، ص(187-191).
(3) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص(179).
(4) السابق، ص(184).
(5) الزمن والرواية، أ. أ مندولا، ص(207).
(6) بُغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، عبد المتعال الصعيدي، ط17، مكتبة الآداب،2005، ص(413).

فعندما يتحدث الراوي عن حدث معين، ثم يأتي إلى وصف مشهد معين، ثم يستطرد ليكمل الحديث عن الحدث السابق، هنا تكمن خاصية الوصف، يتحدث تودوروف قائلاً: "إذا لم تماثل أي وحدة من وحدات زمن الحكاية وحدة زمن الكتابة نتحدث عن الاستطراد أو تعليق للزمن ويمكن أن يكون للاستطراد خاصية الوصف (المكان . الشخصية . إلخ) "[1]

وهذا ما نجده في رواية (فئران أمي حِصَّة)، نجد كتكوت بعد الحادثة التي حصلت معه وفهد وصادق، وبعد أن استفاق من غيبوبته، واجداً نفسه في المكان الذي كبُر فيه، يصف لنا ذلك اليوم واقفاً على أدق تفاصيله، ليصفَ حال المنطقة وحال الشوارع، فيتذكر منطقته التي جمعت ذكرياته وذكريات طفولته، يستطرد لنا ويكمل حديثه عن المنطقة.

يقول الراوي: " **أقود سيارتي بوجه ثابت إلى الأمام شأن الناس من حولي، إن لم يكن خوفا، فلأن شيئا في الجوار لا يحفِّز على الالتفات. تربية رمادية أحالت البلاد إلى منفضة سجائر عملاقة. دخان حرائق. حجارة بحجوم متفاوتة ...، أنعطف يمينا نحو مدخل منطقة السُّرَّة، ...، مضت سنواتٌ يا سُرَّة! صرتِ مدينة أشباح،... ، خلف مقود سيارتي، اليوم، أمام سور مدرستي قديمة البناء جديدة الاسم، لا أزال أتذَّكر، ...**"[2]

بعد أن كان يُحدِّثُنا كتكوت عن حال البلاد في عام 2020، ليعود بنا إلى الماضي البعيد، ومنطقته التي أحيت فيه ذكرياتٍ محفورة، كان دخوله إلى السُّرة السبب المُحفِّز لإثارة هذه الذكريات، فنراه أوقف الحديث عن حال البلاد البائسة لتفوحَ ذكرياته القديمة في المنطقة التي جمعته بأصحابه وجمعتهم أجمل الذكريات، تذكَّر مدارسه وأول شجار له فيها، تحدّث عن الشوارع والطرق والأمكنة، التي لم يقف الزمن عند استرجاعها بل تباطأ متجاوزاً العديد من الصفحات التي أخبرنا من خلالها عن ذكرياته المختبئة، ليُكملَ بعدها حديثه عن البلاد مرة أخرى عندما وجد نفسه بمحاذاة بيت فهد.

وهنا نقول بأن المسافة التي يسيطر عليها الوصف في بعض الأحيان قد تطول لتتعدى صفحاتٍ طويلة، وقد تقصُر لتمثل أسطرٍ قليلة، وذلك حسب طبيعة المشهد الحواري، فكانت هذه المسافة كبيرة تعدّت الصفحات التي حدثت في دقائق قليلة.

يتضح مما سبق، ومن خلال تعدد معاني الوقف، أن جميع المرادفات تتفق على مفهومٍ واحدٍ، وهو أن هذه التقنية تعمل على إيقاف خطية السرد، وتوقف مجريات زمن الأحداث وسيرها، أو تبطيء السرد، من خلال أنه في بعض الأحيان يلجأ الراوي إلى

---

(1) مفاهيم سردية، تودوروف، ص(113).

(2) فئران أمي حِصَّة، ص(23-32)

أخـذ اسـتراحة قـد تطـول لتشـمل صـفحاتٍ عديـدة يـتم مـن خلالهـا وصـف الشخصـية أو المكـان أو الأحـداث، وهـذا مـا سـنلاحظه فـي رواياتنـا الـثلاث، ليـتم الحـديث عنهـا بشـكلٍ مفصل في الفصل الثاني(المكان).

2- المشهد (الحوار):

أكد لطيف زيتوني على أن المشهد: "هو أسلوب العرض الذي تلجأ إليه الرواية حين تقوم الشخصيات في حال حوار مباشر ... فالمشهد مخصص في الرواية للأحداث المهمة أما الملخص فيروي الوقائع العادية"[1] ، وتوافقه الناقدة سيزا قاسم في كونه محوراً للأحداث الهامة، وهي ترى أنه "فرد فترة زمنية قصيرة على مقطع نصي طويل"[2]، وبالتالي فإن مساحة النص فيه تكون أكبر من سرعة الأحداث .

أما الدكتورة يمنى العيد فإنها تخصُّها بالحوار، فتقول: "سميت هذه الحركة بالمشهد لأنها تخص الحوار، حيث يغيب الراوي ويتقدم الكلام كحوار بين صوتين. في مثل هذه الحال، تعادل مدة الزمن على مستوى الوقائع الطولَ الذي تستغرقه على مستوى القول، فسرعة الكلام هنا تطابق زمنها أو مدتها، كأن القص مشهد نصغي إليه وهو يجري في حوار بين شخصين يتخاطبان، وبذلك يتساوى زمن القصِّ مع زمن وقوعه"[3].

يأتي هنا السرد المشهدي في صورة يقف من خلالها الزمن، فعندما يكون هنالك مشهدٌ حوارياً فهذا يُعطي فرصة كبيرة للشخصية بالتعبير عما تريد، إما من خلال تداخل الشخصيات، أو من خلال حوار الشخصية مع نفسها، وبالتالي فإن الأحداث تختفي بشكل مؤقت، يستأنف بعدها الزمن بالسير، وقد تتسع المشاهد الحوارية لتتعدى بضعة صفحات .

و" يتميز المشهد بتزامن الحدث والنص حيث نرى الشخصيات وهي تتحرك وتمشي وتتكلم وتتصارع وتفكر وتحلم"[4]، لذلك يعطيه صلاح صالح طابعاً مكانياً، فيقول بأنَّ المشهد هو "المكان المتشكل عبر تقاطع الخيالي بالواقعي لا يمكن اعتباره ناتج عملية دمج بين مكانين على طريقة الدمج المعروفة في السينما حيث يمكن جمع عدد من الأمكنة المتباعدة في لقطة واحدة توهم المتفرج بأنها مكان واحد"[5]

---

(1) معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني ، ص(154).

(2) بناء الرواية، سيزا قاسم، ص(80).

(3) تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، ص(84).

(4) بناء الرواية، سيزا قاسم، ص(95).

(5) قضايا المكان الروائي، صلاح صالح، ص(88).

أما وظيفة المشهد عند حسن بحراوي، تتمثَّلُ في :"افتتاح واختتام السرد، حيث يعمل المشهد بمثابة استهلال أو تذييل للنص الحكائي وتكون مهمته هي إحداث الأثر الدرامي الذي يسهل علينا فهم التطورات الحاصلة في الأحداث وفي مصادر الشخصيات"[1].

ويرى ابراهيم السيد، أن المشهد :"يتضخم بالاستطرادات بكل أنواعها والاسترجاعات والتوقعات والجمل الاعتراضية الوصفية والتكرارية وألوان الوعظ المقحمة التي يقوم بها الراوي "[2]

أنواع الحوار :

قد يُمثِّلُ الحوار حديثاً يدورُ بين شخصيتين أو أكثر، تعطي مجالاً للشخصية للتعبير عن وجهة نظرها، وهنا يكون الحوار خارجياً، ومن الممكن أيضاً أن يكون الحوار داخلياً بين الشخصية وذاتها، ومن خلال تقنية الحوار يتم كسر رتابة السرد، وجموده، تؤكد مها القصراوي على أن "كسر رتابة السرد من خلال تقنية الحوار ، يعمل على منح الشخصية مجالاً للتعبير عن رؤيتها من خلال لغتها المباشرة، فتعكس وجهة نظرها من خلال حوارها مع الآخرين ومع الذات"[3].

ومن الأمثلة على الحوار الخارجي، ما يلي:

المثال الأول: " **هل تحب أزهار الـLily؟" كرر الرجل سؤاله، وكان لكلمة Lily وقع غريب، هزّني من الداخل، كما تهتز أجساد القدماء أمام زهرة اللوتس في المعابد.**

– لست أدري.. ولكن، شدتني ألوانها المتنوعة وكيفية تصفيفها بهذا الشكل الجميل..

كنت مترددًا في اختياري للمفردات، ولكن معاملة الرجل منحتني شيئا من الثقة..

– شكرا.. زهرة الزنبق هي واحدة من حوالي مئة نبتة تنتمي إلى عائلة ليلياساي. هل تعرف ذلك؟

عائلة ليلياساي؟! هل كان من المفترض أن أرد بـ " والله والنعم..

انها عائلة عريقة.. أو تشرفنا"؟!

أدرك العجوز بأني لم أفهم ما كان يرمي إليه، فقال:

---

(1) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص(167).

(2) نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبي، ابراهيم السيد، ص(120).

(3) رسالة دكتوراه بعنوان الزمن في الرواية العربية، مها القصراوي، ص(236).

– ليلياساي هي فصيلة من النباتات تضم العديد من الأزهار، والزنبق إحدى تلك الأزهار التي تنتمي إلى تلك العائلة.

هززت رأسي واكتفيت بابتسامة في حين كنت أتخيلك تقفين إلى جانبي تشاهدين منظر الأزهار التي تعشقين.. أكمل العجوز كلامه:

– تنمو هذه النباتات في مواطنها الأصلية، في الصين واليابان والهند وبورما وغيرها الكثير من البلدان الآسيوية، وأجزاء متفرقة من أوروبا وبعض الدول الأخرى..

سألني العجوز إن كنت أفهم لغته، فأجبته بأني جئت إلى هنا لهذا الهدف، ومع ذلك فقد فهمت ما قاله بالحرف الواحد، وأخذت أعيد له ما فهمته حول زهرة الزنبق، فضحك وقال أنها معلومات مجانية حول الزهرة التي يعشق. ثم أشار بسبابته إلى كرسي مقابل حديقته الصغيرة وقال:

– وضعت هذا الكرسي ليستمتع المارة بمنظر حديقتي وأزهاري، أتمنى أن أشاهدك يوما ما هنا..

شكرته وتوجهت لمنزل السيدة جاكلين وقلب والدتي يظللني وعطر أزهارك يملأ رئتيّ."[1]

اتضح من خلال هذا المقطع أن الراوي قد عمل على تبطيء الزمن من خلال الحوار، ليكشف لنا هذا الحوار الذي دار بين العجوز وعبد العزيز، عن معلوماتٍ حول زهرة اللوتس والزنبق، كونها نباتات تنمو في موطنها الأصلي ، في الصين والهند واليابان وبورما، كما وأخبرنا عبد العزيز أن سبب سفره إلى لندن لاكتساب وتعلُّم اللغة التي كانت تتقنها ريم(مريم)، ففي هذا المقطع الذي لم يتعدّى فيه الحوار صفحتين، ليكون حاصلاً في دقائق قليلة، وأحياناً يطول الحوار بين الشخصيات ويتخللها الوصف لتتجاوز العديد من الصفحات، في مدة قليلة جداً.

المثال الثاني: ومن خلال هذا المشهد الذي طال ليتعدَّى ثلاث صفحات، يقول: " **رَن هاتف البيت مساء. حيَّتني خالتي عائشة قبل أن تقول: " خذ كلِّم فوزية" فزَّ قلبي لسماع الاسم. كانت أول مرَّة تطلب الاتصال منذ حظري من دخول بيتهم بتهمة تجاوزي السن القانونية.**

جاء صوتها مغلَّفا بعتب شفيف:

"خلاص كتكوت؟ صرت كبير علينا؟"

---

(1) سجين المرايا، ص(132–133).

رغم المكانة التي تحتلها فوزية لدي. ضايقتني كلمة كتكوت.

أجبتها ذاكرا تهمة أعتزُّ بها؛ أنا رجل! أطلقت زفرة قبل أن تعقب:

لست رجلا. قاطعتها مبحلقا:

" نعم؟!"

أتمت جملتها:

" اِنت شيخ الرجال..

لم أتمالك شوقي إليهها وإلى صوتي يقرأ روايات إحسان عبد القدُّوس في غرفتها و..

– " فوزية آنا وايد ولهان عليك..

لم تمهلني أُتمم ما أردتُ قوله. اندفعت تقول:

" تدري؟ لو ترجع عيوني دقيقة وحدة.. ما أَبي أشوف غير وجهك"

نبَّهتني خلال خَرَسٍ أصابني:

" كتكوت ! "

انفلتت ضحكتي عالية. سألتني:

" طلعت لك شوارب "

تحسَّستُ شاربي من دون أن أجيب. استطردتْ:

" ما عليه.. آنا كلمت صالح.. وافق اِنك ترجع تقرا لي

سألتها كيف رضخ لها وهو، كما تقول، أسدٌ عليها. ضحكت تخبرني بأن عائشة هي من فعلتْ، لأن قراءة فهد لروايات إحسان عبد القدُّوس سيئة جدا، ولأن عائشة تقرأ بصوت عالٍ مثل مدرسة في فصل، ولأنني لا أزل كتكوتا في السابعة عشرة من عمري وهي في الثالثة والعشرين. قالت متجاوزة كلَّ شيء:

" أمي، الله يرحمها، كانت تحبك وايد..

اختنقتُ بعبراتي. أردفتْ تقول:

" وآنا بعد..

جاوزت مشاعري مقدرتي على النطق. قالت:

" يالله تعال"

طلبتُ منها أن تمهلني وقتا أحضَر فيه سيفي البلاستيكي أولا خانتها ذاكرتها. سألتني لماذا السيف؟ جررتُ مشهدا بعيدا: لكي نتبارز. أنا بالسيف وأنتِ بأنفكِ. ألجمتْ ضحكتها تفتعل غضبا:

" كتكوت !"

أجبتها:

" آنا آسف فوزية "

ارتفع صوتها:

" نعم !"

تداركتُ:

" آنا آسف عمتي.."[1]

جاء الحوار هنا على امتداد ثلاث صفحات، ليعمل على تبطيء الزمن، فالزمن الذي شغله الحوار لا يتعدَّى الدقائق، دار هذا الحوار بين كتكوت وفوزية، بعد انقطاعه عن زيارة آل بن يعقوب، بحجة تجاوزه السن القانونية، ولأن فوزية تعشق روايات إحسان عبد القدوس التي لا يتقن روايتها أحد سوى كتكوت، كان هذا السبب الذي أعاده لدخول بيت صاحبه فهد.

المثال الثالث: يقول: **" ذات صباح وبعد مذرور حوالي عشرة أيام على إقامة برج الإتصالات في أرض ميندوزا، سمعت بوق سيارة خالي بيدرو متسللا عبر نافذة غرفتي. فتحت النافذة: " أي مساعدة يا خال ؟"، سألته. أشار بيده يطلب مني الخروج.**

كانت أمي تجلس في مقعد السيارة إلى جانبه. فَتَحَتْ الباب.

ترجل أخي الصغير: "هوزيه.. خذ أدريان إلى آيدا وعد أنت لتأتي معنا "، قال أمي.

انطلقنا إلى مقر عمل التاجر الكويتي.

---

(1) فئران أمي حصة، ص(298– 300).

" لـن يـأتي اليـوم.. يمكـنكم المجـيء فـي الغـد "، قـال أحـد العـاملين لخـالي بيـدرو، ولكـن والـدتي ألحّـت عليـه بضـرورة مقابلـة الرجـل. التفـت العامـل إلـى زميـل لـه مـن دون أن يفـه بكلمـة. حملـت زميلتـه سـماعة الهـاتف، وبعـد مكالمـة أجرتهـا، قالـت وهـي تـدوّن شـيئا علـة قصاصـة ورق: " يمكـنكم زيارتـه فـي بيتـه علـى هـذا العنـوان.. ". مـدّت يـدها إلـى أمي بالورقة. ختمت مشترطة: " .. إن كان الأمر بهذه الضرورة" .

أمـام بيـت بسـيط، لا يختلـف كثيـرا عـن الـذي نسـكنه، أوقـف خـالي بيـدرو سـيارته. سـألته أمي:

– أأنت متأكد من العنوان؟

أشار خالي بيدرو نحو باب السيارة: " اذهبي وتحققي من ذلك بنفسِك".

– من المستحيل أن يكون هذا المنزل لكويتي.. بيدرو!

قالت والدتي. لم يجبها خالي. التفتت إليّ بعد أن فتحت باب السيارة.

– هيا هوزيه..

تبعتها، في حين بقي خالي بيدرو داخل السيارة في انتظارنا.

طرقت أمي الباب. لم يستغرق انتظارنا طويلا: " أهلا وسهلا.. تفضلا ".

قال بالإنكليزية.

رجـل فـي العقـد الخـامس مـن عمـره. يبـدو بسـيطا ، ربمـا مقارنـة مـع الصـورة التـي صاحبت تعريف خالي بيدرو له بـ " رجل أعمال كويتي ".

متوسـط الطـول، نحيـل القامـة، لـم يمـس الشـيب مـن رأسـه سـوى فوديـه، هـادئ الملامـح، لا يميّـزه سـوى شـاربين مـدببين ينحـدران إلـى جـانبيّ فمـه، وحـاجبين أسـودين يبـدوان أعرض مما ينبغي.

فـي صـالونه الصـغير الملـيء بالكتـب، طلـب منـا الجلـوس أمـام مكتـب صـغير ملـيء بـالأوراق وأقـلام الرصـاص المبريـة حتـى آخرهـا. قـال قبـل أن يجلـس أمامنـا خلـف المكتب:

–اسمي إسماعيل..

أجابته أمي:

– أنا جوزافين.. سيدي..

ثم أشارت نحوي:

– وهذا عيسى.. ابـ..

قاطعتها:

– هوزيه !

صحّحت والدتي:

– هوزيه .. ابني..

ابتسم الرجل. قال:

– سررت بلقائكما..

التزم الصمت. ينتظر أن تبدأ والدتي بالحديث:

– سيدي.. أريد أن أسألك عن رجل..

بدا الاهتمام على ملامح الرجل الهادئة. قال:

– حسبت أنكِ بحاجة إلى عمل !

– ما أحتاج إليه .. أهم.. سيدي..

هزّ رأسه حاثا إياها على مواصلة الحديث:

– سيدي.. هل تعرف رجلا كويتيا يدعى راشد؟

ابتسامة هادئة، تشبه ملامحه، ارتسمت على وجهه:

– آلاف في الكويت يحملون هذا الاسم..

تداركت أمي:

– راشد الطاروف.. سيدي..

ارتفع حاجبا الرجل للأعلى. واصلت أمي:

– كاتب .. يسكن في..

قاطعها الرجل متسائلا:

–قرطبة؟!

فوجئت والدتي بسؤاله. أجابت:

– نعم.. نعم سيدي!

خيم الصمت على المكان لثوان..

–هل تعرفه سيدي.. أرجوك..

هزّ الرجل رأسه إيجابا. سألته أمي:

– معرفة شخصية؟

واصل الرجل هز رأسه، في حين واصلت أمي حديثها:

– كنت أعمل في بيت والدته في الكويت.. انقطعت أخباره منذ الحرب إلى يومنا هذا.

عادت ملامح الرجل إلى الهدوء. سألته أمي:

– هل تعرف مصيره؟ .. أين هو الآن سيدي؟

لم يجبها. بدت على ملامحه الحيرة. كان ساهما ينظر إلى رزمة أوراق ضخمة كانت على المكتب أمامه. أشار نحو الأوراق قائلا:

– انه هنا..

فتحت والدتي عينيها على اتساعهما. التفتت نحوي. همست لي بالفلبينية كيلا يفهم الرجل:

– تبّا لـ بيدرو.. يبدو هذا الرجل مجنونا!

بالفلبينية، قال لأمي وهو يبتسم:

– لستُ مجنونا..

احمرّ وجه أمي. واصل الرجل بالإنكليزية:

– كنت في الكويت أثناء الحرب.. كنا نشكل مجموعة مقاومة..

وراشد كان أحد أفراد هذه المجموعة..

تعلقت عينا أمي بوجه الرجل، في حينِ كان يواصل حديثه:

– تبدين مندهشة.. ولكن دهشتي أكبر..

وضع الرجل كفّه على رزمة الأوراق الضخمة:

– هذه رواية تسجيلية لنشاطنا وأحداث أشهُر الاحتلال السبعَة..

شرعتُ في كتابتها منذ ما يربو على الخمسة أعوام.. والغريب في الأمر..

تردد الرجل قبل أن يكمل:

- ليلة البارحة..

- ليلة البارحة فقط.. انتهى دور راشد فيها واقعا في أسر قوات الاحتلال!

لم تفه أمي بكلمة بعد أن فرغ الرجل من كلماته. صامتة كانت في السيارة، وفي البيت. لا تحمل بعد لقائها بذلك الرجل سوى خبر وقوع أبي في الأسر، ومظروفا من المال كان قد أعطاها إياه قبل تركنا منزله.

لم تخبره أمي أنها زوجة راشد..

واني.. ولده الوحيد.. "[1]

ففي هذا المقطع، رسم لنا الراوي ملامح الشخصية الكويتية التي من خلالها تعرَّفت جوزافين على أخبار راشد، فذات يوم جاء بيدرو (خال عيسى)، حاملاً معه أخباراً تخصُّ شركة كويتية ليتم من خلالها الوصول إلى راشد، ثم بعد البحث عن صاحب الشركة ليلتقيا في بيته، ثم يبدأُ الحوار بينهما بعدما يصفُ لنا هذه الشخصية الكويتية، استمرَّ الحوار بين جوزافين والرجل الكويتي، لينتهي بالكشف عن حال راشد ووقوعه في الأسر، فالحوار لم يتجاوز الساعة ولكنَّه تجاوز العديد من الصفحات التي بدورها ساهمت في تبطيء الزمن.

أما مونيكا فلودرنك ، تعرِّف المونولوج الداخلي :" شكل لتمثيل الوعي : تمثيل العمليات الذهنية للشخصية في كلام مباشر (جمل بأفعال محددة بالزمن المضارع وتشير إلى الشخص الذي يكون مونولوجه بضمير المتكلم "[2] ، وهو يُماثِل ما يسمى بالسرد النفسي " تُوظَّف فيها الأفعال والأسماء للإشارة إلى العمليات الذهنية : (كان ذهنه مزدحما بالأفكار)"[3]

ومن الأمثلة عليه، ما يأتي:

المثال الأول: يقول: "**هل أخفيت محبتي عجزا؟ أم أني كنت أختزلها في داخلي لأفجرها بعد تنصيبك ملكة تتربع على عرش حياتي كما كنت أدعي؟**

من أنت يا عبد العزيز؟ وماذا تريد؟ كنت أسأل نفسي"[4].

---

(1) ساق البامبو، (96-100).

(2) مدخل إلى علم السرد، مونيكا فلودرنك، ص(301).

(3) السابق، ص(165).

(4) سجين المرايا، ص(96).

يكشف لنا المونولوج الداخلي حال عبد العزيز، فنراه في حالة سيئة، يحدِّثُ نفسه يلومُها، فتصرفاته التي غلبت عليها صفة اللامبالاة كانت السبب في ابتعاد ريم عنه، ليسأل نفسه من يكون؟.. وماذا يريد؟..، لم يُصرِّح عبد العزيز بحبِّه، فاحتفظ به في داخله، بسبب ما كان يعانيه من آلام كانت نتيجةً لفقدانه لوالديه، ثم فقدانه للفتاة التي وهبته الحياة، فهو يرى بأنه من تسبَّبَ بفقدانها، فهو من أجبرها على الرحيل، كانت فتاته تنتظر منه مصارحتها بحبها، إلا أنه ما كان منه إلا سفره واقتناء كل فعل محبَّب لدي فتاته، فتعلَّم اللغة التي تتقن، وقرأ من الأساطير ما تُحبُّ، حتى يعودَ إليها بشخصيةٍ أُخرى، وعند عودته كانت فاجعةٌ أُخرى، عندما كانت مخطوبة من رجل آخر أحبته، لِتُضيفَ مأساةٍ جديدةٍ وفراقٍ جديد.

المثال الثاني: يقول: " **التفتُّ حولي مترددا "هل أفعل؟"..**

اتجهت بنظري إلى قبضة بابها الخشبي..

"ماذا لو ظهرت فجأة وسحبتني إلى الداخل؟"..

شرعت بقضم أظافري..

"سوف أجري قبل أن تمسك بي"..

تقدمت خطوة..

" ماذا لو ماتت جوعا؟"

هبطت بنظري إلى الطبق أسفل الباب..

"تبدو شهية.."

من مكان قريب.. تناهى إلى سمعي نباح كلب.. لا بد من أن يكون وايتي..

" سوف يسبقني إليها الكلب إن لم.."

تقدمت خطوة، تدفعني خشيتي من أن يسبقني الكلب.. ثم أوقفني خوفي من أن تسحبني إينانغ تشولينغ للداخل.. دفعني جوعي للتقدم للأمام خطوة أخرى.. توقفت خوفا من أن تموت العجوز جوعا.. ثم .. ارتفع نباح الكلب.. اقترَب.. وطنين النحل يتواصل.. تقلصت أمعائي.. قفزت إلى باب إينانغ تشولينغ لأحكم قبضتي الصغيرة على نصف الدجاجة المستلقية في الطبق على الأرض لأجري بعيدا تاركا لها الطبق فارغا"[1].

(1) ساق البامبو، ص(68-69).

أما في هذا المقطع، كان عيسى يتحدَّثَ معَ نفسه، عندما شاهد الطبق أمام بيت العجوز الساحرة على رأيه، والتي كانت تُمثِّلُ رُعْباً لدى أطفال المنطقة، فكان عندما يتقدَّم تلومه نفسه، ليتراجع، ثم يتقدَّم، فيتراجع، مبرراً لكلِّ تراجع، ماذا لو سحبتني للداخل؟ ... ماذا لو ماتت جوعاً...، لِيقفزَ إلى بابها محكماً قبضته على الطعام خوفاً من أن يسبقه الكلب، ويجري بعيداً، مثَّلَ هذا المقطع تبطيئاً للزمن من خلال حواره الداخلي مع نفسه، فكان في صراعٍ بين شهوته للطعام وجوعه، وبين عقله وتفكيره بمصير العجوز إن لم تأكل الطعام، لتتغلَّب شهوته على عقله، تاركاً الطبق فارغاً.

المثال الثالث: يقول: " **لماذا كان جلوسي تحت الشجرة يزعج أمي؟ أتراها كانت تخشى أن تنبت لي جذور تضرب في عمق الأرض ما يجعل عودتي إلى بلاد أبي أمرا مستحيلا؟ .. ربما، ولكن، حتى الجذور لا تعني شيئا أحيانا.**

لو كنت مثل نبتة البامبو، لا انتماء لها. تقطع جزءا من ساقها.. نغرسه، بلا جذور، في أي أرض.. لا يلبث الساق طويلا حتى تنبت له جذور جديدة.. تنمو من جديد.. في أرض جديدة.. بلا ماض.. بلا ذاكرة.. لا يلتفت إلى اختلاف الناس حول تسميته.. كاوايان في الفلبين.. خيزران في الكويت.. أو بامبو في أماكن أخرى"[1].

عمل الراوي على تبطيء الزمن من خلال الحوار الذي دار بين الشخصية ونفسها، فالحوار هنا كان مقترناً بالتمنّي، فيسأل نفسَه الأسئلة مفترضاً إجاباتٍ عليها، فكان يسأل ويُجيب في نفس الوقت، فسؤاله الأول عن والدته وانزعاجها عندما كان يجلس تحت الشجرة، فافترض له إجابة تتمثَّلُ في خوفها عليه من تنبت له جذور في الفلبين، تجعل من عودته إلى بلاد أبيه أمراً مستحيلاً، ليقف الزمن بعد ذلك عندما تمنَّى أن يكونَ مثلَ نبتة البامبو، أينما توجد تنبت جذورها وتترعرع.

(1) ساق البامبو، ص(94).

الفصل الثاني

المكـــان

المبحث الأول: ماهية المكان وأهميته.

المبحث الثاني: الأماكن المغلقة والمفتوحة.

المبحث الثالث: الوصف وأشكاله.

المبحث الأول
ماهية المكان وأهميته

ظهر المكان في الشعر العربي القديم بشكل لافت من خلال المقدمات الطللية التي كان الشعراء يستهلون بها قصائدهم ومن خلالها كانوا يعبرون عن شوق وحب وتعلق بأصحابها الذين رحلوا عنها فبدت رسوم ووشم . وإذا كان المكان قد ظهر في الشعر فإنه في النثر وخاصة الرواية يمثل عنصرا أساسيا في بنائها المعماري ويشكل علامة بارزة تكشف عن دلالاتها وخفاياها.

خلق الله – سبحانه وتعالى – الكون قبل خلق الإنسان، لذلك يعدُّ المكان أقدم من الإنسان خلقاً ووجوداً، فالإنسان بطبيعته أحدث تغييراتٍ على المكان الذي وُجد فيه، من خلال أفكاره ومعتقداته وعاداته وتقاليده وثقافته التي لعبت دوراً بارزاً في إبراز خصائص الأمكنة، وهو " أكثر فاعلية في وجدان الإنسان"[1]، وبالعكس حيث إنَّ "الإنسان هو الذي يمنح المكان قيمته وربّما وجوده"[2]

والمكانُ لا يمثِّلُ المنطقة الجغرافية التي تقع فيها الأحداث فحسب، بل يتعدَّاها كونه من العناصر الأساسية التي لا تقوم الرواية إلا به، فالرواية "بمجموعها هي من وحي الكاتب، حتى الرواية الواقعية ذاتها هي في حقيقتها تخيل لهذا الواقع"[3].

لذا يُعدُّ من الصعب على الراوي بناء رواية تخلو من المكانية، لأن الأحداث الروائية والشخصيات تتحرك في هذا المكان الذي يحملُ دلالاتٍ متعددة، كما أنَّ الراوي يملك الحق في تشكيله كيفما يشاء، وهو في الرواية عبارة عن مكانٍ متخيل ليس حقيقياً على الرغم من أن بعض الرواة أعطوا للأماكن أسماءً حقيقية؛ لأنَّ إعطاء الأمكنة بمدنها وشوارعها وأحيائها أسماءً حقيقية "يعطي للقارئ إحساساً بأنه يستطيع أن يتحقّق من وجودها، وأن يذهب إلى زيارة هذه الأماكن"[4]، كما جاء في روايات السنعوسي، جاء بالأمكنة والشوارع بأسمائها الحقيقية، مما يُوحي بواقعية الرواية، والشعور بصدقها.

---

(1) جمالية النص الروائي، أحمد فرشوخ، ص(86)

(2) قضايا المكان الروائي، صلاح صالح، ص(135).

(3) مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، يوسف حطيني، ص(53).

(4) بناء الرواية، سيزا قاسم، ص(117).

حتى الحياة التي نعيشها، نعيشها في المكان، فالجنينُ قبل أن يُخلقُ – وهو نطفة – يخرج من مكانٍ ليسكن في مكان آخر، ثم ينمو وتتعددُ مراحل نموه وهو في رحم أمه، يقول صلاح صالح إنَّ :"الشيء الموجود في مكان ما يرتبط بلحظة من لحظات السيرورة الزمنية"[1]، وهذا ما يحدث عند الجنين، فالجنين في رحم أمه مرتبط بفترة زمنية محددة يبقى فيها في مكان آمن، ثم يخرج إلى هذه الحياة في لحظة معينة محددة شرعاً والتي لا تتجاوز التسعة أشهر، فالرحم مكان، والأرض مكان، والقارّة مكان، والبيت مكان، والوطن مكان، والفضاء مكان، وكذلك المجموعة الشمسية بكواكبها ونجومها ومجرَّاتها مكان، فهكذا كان الإنسان مُحاطاً بالأماكن منذ خلقه، فالمكان " رغم حجمه الهائل يبقى غير موجود حتى يكتشفه الوعي البشري"[2]

تضم الرواية عدداً من الأماكن التي بتعددها تتعدد أحداثها " ففي بعض الروايات قد تتعدَّى الأماكن لتخرج عن نطاق القارة الواحدة والتنقُّل بين القارات، وفي رواياتٍ أُخرى لا تخرج عن حدود منطقة ضيِّقة لا تخرج أحداث الرواية عن نطاقها، فالرواية أحياناً تفرش أحداثها على عدد كبير من الرقع المكانية"[3] وليس بالضرورة أن يكون المكان فسيحاً واسعاً فأحداث الرواية قد تقع في أضيق الأمكنة حتى ولو كانت بحجم فنجان القهوة.

والمكان الروائي من صناعة مخيال الكاتب ويحمله ما يريد من المشاعر والأفكار والمعتقدات وكل ذلك ينقله عبر اللغة التي تكشف هذا المكان بشرط أن تكون معبرة واضحة ليكون في مكنتها عكس دلالات هذه الأمكنة، فاللغة هي "السبيل الأبرز إن لم يكن الوحيد الذي اعتمده الروائيون في بناء أمكنتهم وفي وصفها أيضاً"[4]

كما أنَّ " المكان عنصرٌ مهمٌّ في تحقيق الإيهام والهروب من عالم الواقع ... إلى الغابات ... ومن عالم الفقر الكافر والجوع الفتاك، والكدح المذلّ إلى عالم اللذات والمتع والترف والنعيم "[5]

ولا يمكن للمكان أن ينهض في الرواية بعيداً عن بقية عناصر السرد " المكان لا يعيش منعزلاً عن باقي عناصر السرد، وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية

---

(1) قضايا المكان الروائي، صلاح صالح، ص(42).

(2) السابق، ص(135).

(3) السابق، ص(23).

(4) السابق، ص(61).

(5) تحولات السرد في الرواية العربية، إبراهيم السعافين، ط1، دار الشروق– عمان،1996، ص(166)

الأخرى كالشخصيات والأحداث والرؤيات السردية ...، وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصّلات التي يقيمها يجعل من العسير فَهم الدور النصي الذي ينهض به الفضاء الروائي داخل السرد"[1].

فعلاقة المكان علاقة تكاملية مع باقي عناصر السرد، فلا يجوز أن نعزل المكان عن الزمان عن الحبكة والحدث، وهكذا تترابط جميع عناصر العمل الأدبي.

المكان اللغوي:

المكان من الجذر اللُّغوي (مَكَنَ)، ونجده في لسان العرب، بأنه: "الموضع، والجمع أَمْكِنة، وأماكنُ جمع الجمع"[2]، وجاء في تاج العروس للزبيدي: "المكان: الموضع الحاوي للشيء".[3]

المكان الاصطلاحي:

يُعدُّ المكان أحد عناصر العمل الأدبي التي لا غِنى عنها، وأحد المكونات الأساسية اللازمة لإتمام أي عمل أدبي لا يخلو منه؛ لذلك يستحيل على الكاتب أن يُقيمَ عملاً أدبياً خالياً من مكانٍ تسير فيه الأحداث، وقد يكون هذا المكان حقيقياً أو غير حقيقي (متخيلاً).

والمكان في الرواية لا يُمثِّلُ مكاناً حقيقياً ولو سُمّيَ بأسمائه الحقيقية، فالمكان الروائي مكان خيالي مصطنع له أبعاد خاصة، وتسميته بالأسماء الحقيقية ما هو إلا غرض يُوحي بحقيقية المكان.

وهو " الإطار المحدد لخصوصية اللحظة المعالجة، والحدث لا يكون في لا مكان، بل إنه في مكان محدد"[4]

وبالتالي فإن " مكان الرواية ليس المكان الطبيعي. فالنص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكاناً خيالياً له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة "،[5] وهذا يعني أن المكان لا

---

(1) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص(26).

(2) لسان العرب لابن منظور، مج(13)، ص(414).

(3) تاج العروس، للزبيدي، تحق: مصطفى حجازي، ج36، ط1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2001، ص(189).

(4) الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا ، إبراهيم جنداري، ص(200).

(5) بناء الرواية، سيزا قاسم، ص(104).

يقصد به الجغرافي بل المكان الذي يخلقه الكاتب ويتخيله ويُسيّرُ أحداثه من خلاله، ويكون مسرحاً لسير أحداث الرواية .

والمكان كما تراه يمنى العيد، يُمثِّلُ " فضاء زمني معيش ومتغيّر، وجمالية المكان بهذا المعنى هي جماليةٌ ذاتُ بُعدٍ مأساوي ناتج عن صراع يحكم المكان في زمنيته".[1]

أما المكان كمدرك حسي، "ويختص بإدراك العلاقات المكانية التي تجعل للأجسام والموضوعات مواقع معينة في المكان– بعضها متقدم على البعض... "[2]

ترى سيزا قاسم، أن: "إضفاء صفات مكانية على الأفكار المجردة يساعد على تجسيدها "[3]

المكان الفلسفي:

اختلف الفلاسفة في تحديد مفهوم المكان، فمنهم من يرى أن المكان هو "الخلاء المطلق"[4].

أما أرسطو، فالمكان عنده "موجود ما دمنا نشغله ونتحيز فيه، وكذلك يمكن إدراكه عن طريق الحركة التي أبرزها حركة النقلة من مكان إلى آخر، والمكان لا يفسد بفساد الأجسام".[5]

اتَّضح لي أنَّ هناك اختلافًا بين أرسطو وأفلاطون في تحديد حجم المكان، فالمكان عند أفلاطون واسع جداً لا حدود له، أمَّا أرسطو فالمكان عنده يُمثِّلُ الحيِّز الذي نتحرَّك فيه، وبالتالي فهو مكان محدود.

وهذا ما أكدَّته الناقدة نبيلة إبراهيم، من أنَّ "إدراك الإنسان للزمن إدراك غير مباشر، فهو يتحقّق من خلال فعل الإنسان وعلاقته بالأشياء، في حين أن إدراك الإنسان للمكان إدراك حسي مباشر، وهو يستمر مع الإنسان طوال سني عمره"[6]

---

(1) فن الرواية العربية، يمنى العيد، ص(111).

(2) الزمن بين العلم والفلسفة والأدب، إميل توفيق، ص(78).

(3) بناء الرواية، سيزا قاسم، ص(105).

(4) موسوعة الفلسفة، عبد الرحمن بدوي، ج2،1، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر– بيروت، 1984، ص (169).

(5) نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، حسن مجيد العبيدي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام– بغداد، 1987، ص(27).

(6) فن القص في النظرية والتطبيق، نبيلة إبراهيم، ص(139).

وتجدر الإشارة إلى أنَّ هناك فرقاً بين المكان المطلق والنسبي، من خلال "أن المكان المطلق، وفي طبيعته الخاصة يبقى دائماً مشابهاً لنفسه وثابتاً غير متحرك، أما المكان النسبي فهو بعد متحرك أو وساطة للأماكن المطلقة التي تحدِّدها حواسنا بواسطة وضعها بالنسبة إلى الأجسام"[1]، وهذا رأي نيوتن.

فالزمن ماضٍ إلى الأمام شئنا أم أبينا، ولكن قد يتوقف المكان، لذا فإنَّ إدراكنا للزمن يكون إدراكاً غير مباشر، بخلاف إدراكنا للمكان فهو إدراكٌ مباشر، فنحن لا نشعر بحركة الزمن، بينما نشعر بحركة المكان.

وبالتالي فإنَّ المكان المطلق "أدخله نيوتن؛ ليكون أساساً لنظامه في الميكانيكا. إنه الأمكنة التي يسند إليها أوضاع الأجسام وحركتها.. فهي ثابتة أو هي مستويات للسكون المطلق وتُقَاس الحركة بالنسبة إليها"[2]، وهذا رأي فيزيائي فسَّر من خلاله نيوتن طاقة الوضع والحركة، من خلال ربط الجسم بالمكان.

أما ليبنتس، فيرى أن المكان " ليس مطلقاً، ولا يمكن أن يكون جوهراً، بل هو علاقة"[3]، وهذا ما كان مُخالفاً لقول نيوتن فيما سبق.

والمكان" هو الترتيب للأشياء التي توجد في وقت واحد أو الموجودة معاً (أي تتناصر) "[4]

والزمان والمكان عند كانت "صورتان أوليتان تخلعهما الحساسية على شتى المعطيات الحسية التي ترد إليها من الخارج، دون أن يكون لها أدنى وجود واقعي في العالم الخارجي، باعتبارهما موضوعين قائمين بذاتهما ".[5]،وكلُّها آراء فلسفية تعكس رؤية كاتبها.

بين الفضاء والمكان والحيّز:

اهتم الباحثون بدراسة عنصر المكان ، مما أدَّى إلى تعدُّد المصطلحات المكانية، منها المكان الروائي، الفضاء الروائي، الفضاء الجغرافي، الفضاء الدلالي، والفضاء النصيّ، وفي هذا البحث سنتطرق إلى الحديث عن بعض المصطلحات المكانية

(1) موسوعة الفلسفة، عبد الرحمن بدوي، ج(2)، ص(462).
(2) الزمن بين العلم والفلسفة والأدب، إميل توفيق، ص(78).
(3) موسوعة الفلسفة، عبد الرحمن بدوي، ج(2)، ص(462).
(4) الزمن بين العلم والفلسفة والأدب، إميل توفيق، ص(81)
(5) عبقريات فلسفية (كانت أو الفلسفة النقدية)، زكريا إبراهيم، ص(54).

للإشارة إليها، ولكن ستتبنى الباحثة مفهوم المكان، كونه أكثر خصوصية من مفهوم الفضاء الذي يمثِّل مفهوماً عاماً يضمُّ جميع عناصر العمل الروائي، فهو مفهوم أعم وأشمل، والمكان كونه أحد هذه العناصر، فهو جزءٌ من هذا الفضاء .

1- الفضاء:

يرى طه وادي، أنَّ "الفضاء في الرواية هو شيء مصنوع تنصهر فيه عناصر متفرّقة جغرافية أو نفسية أو اجتماعية ثقافية. فالفضاء الجغرافي هو من محددات الحدث (فضاء، باطن الأرض، غابة، غرفة مقفلة، قصر الملك) ومن محددات الشخصية (اقتصادياً واجتماعياً: فيلا/ بيت حقير ، ونفسياً: نوافذ مغلقة، لوحات غريبة، (...)"[1]

واعتبره محمد عزَّام في كتابه (فضاء النص الروائي) ، بأنه :"مجموع الأمكنة المحددة جغرافياً، والتي هي مسرح الأحداث، وملعب الأبطال ".[2]

اتضح مما سبق، أنَّ المكان الروائي من صنع الكاتب، فهو مكان جغرافي محدد يختاره الروائي، ليكونَ مسرحاً يُسيِّر من خلاله أحداث روايته، التي تعالج ما يرغب به الروائي من مشاكل اجتماعية أو نفسية أو سياسية أو دينية.

وبالتالي فإن مفهوم الفضاء أعم وأشمل من مفهوم المكان، فالفضاء يضم العديد من الأمكنة، مع ميلي إلى أنَّ الفضاء محدد، والفضاء الروائي يصنعه الراوي ويُحدده، حتى الفضاء الكوني محدد قابل للاتساع، يقول الله تعالي في هذه الآية: "**وَالسَّمَاءَ بَنَيْنَاهَا بِأَيْدٍ وَإِنَّا لَمُوسِعُونَ**"[3]

و"الفضاء الروائي .. ينشأ من خلال وجهات نظر متعددة، لأنه يُعاش على عدة مستويات: من طرف الراوي بوصفه كائناً مشخصاً وتخيلياً أساساً، ومن خلال اللغة التي يستعملها فلكلّ لغة صفات خاصة لتحديد المكان: (غرفة – منزل – حي)، ثم من طرف الشخصيات الأخرى التي يحتويها المكان، وفي المقام الأخير من طرف القارئ الذي يدرج بدوره وجهة نظر غاية في الدقة".[4]

---

(1) معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، ص(101).

(2) فضاء النص الروائي، محمد عزام، ص(114).

(3) سورة الذاريات، آية رقم(47).

(4) الرواية السياسية، طه وادي، ص(93).

وقد أشار يوسف حطِّيني إلى ثلاثة أنواع للفضاء في كتابه (مكونات السرد في الرواية الفلسطينية) ما يأتي:[1]

أ. **الفضاء الجغرافي** : وهو الحيز المكاني الذي يؤطر الرواية (...)، وهو يستقصي المدن والقرى والشوارع، كما يدخل إلى البيوت، ويُعْني بالغرف وتأثيثها.

ب. **الفضاء النصيّ** : وهو الحيز الذي تشغله الحروف الطباعية على الورق، وقد استقصى النقد الحديث هذا الفضاء إذا دُرِسَ شكل المطالع وتنظيم الفصول، واستخدام لغة أجنبية بين السطور، وتنوع الخطوط ...

ج. **الفضاء الدلالي** : وهو تتبع مدلولاته يعني البحث عن تجليات هذه المدلولات في الفضاء الجغرافي والنصي.

2- الحيِّز:

الحيِّز هو ما يشغله جزء من المادة، فالكائن الحي يشغل حيِّزاً، وكذلك الجمادات، لذا كل ما على سطح الأرض يشغلُ حيِّزا، وبالتالي فهو " شكل من أشكال وجود المادة، والزمان بعد آخر لهذا الوجود"[2]

3- المكان:

يُعدُّ المكان أحد عناصر العمل الأدبي المحسوسة، التي تُدرَك بالعين المجرَّدة، من خلال تقنيات الوصف أو القص، التي يعمدها الراوي ويسير وفق قواعدها، كما ويُعدُّ أكثر خصوصية من الفضاء، فالفضاء يتضمَّن المكان، والمكان جزء من هذا الفضاء.

أهميته:

1. يلعب المكان دوراً هاماً في تنظيم الأحداث الروائية، فهو من أهمّ القواعد التي تُبنى عليها الرواية، وأحد ركائزها الفنية وعناصرها المهمة، حيث إنَّه من المستحيل بناء رواية خالية من المكان، فعناصر الرواية من حدث وشخصية تستلزم مكاناً تتحرك فيه، فلا قيمة للرواية إذا خلت من عنصر المكان.
2. يساعد في الكشف عن الشخصية الروائية وتشكيلها، وإبراز ثقافتها وخصائصها.
3. يُعزز الثقافة الوطنية، ويُحافظ على العادات والتقاليد، وهذا ما لاحظناه في رواية (ساق البامبو)، من خلال عادات الأعياد والصلاة، فلكلّ مكان ثقافته الخاصة به،

---

(1) مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، يوسف حطيني، ص(75-76).

(2) قضايا المكان الروائي، صلاح صالح، ص(42).

فنجد ثقافة المكان في الفلبين تختلف عنها في الكويت، وكذلك لندن فلكلّ مكان خاصيته .

4. بعض الأمكنة تساهم في الكشف على دلالات الحياة، وأنماط سيرها، فحياة الفلبين تختلف عن حياة الكويتيين، وعن حياة أهل مكة، وغيرها في لباسها وثقافتها ودينها.

أما أهمية المكان الفني عند الأستاذ صلاح فضل، ما يلي :[1]

1. اختزاله لكمية من النشاط البشري الإبداعي ، فالإنسان يستثيره إبداع الإنسان أكثر مما يستثيره ابداع الطبيعة.
2. اتّسامه بالخلود والديمومة؛ الشجرة الواقعية تزول مهما طال عمرها، بينما يستمر توضعها في اللوحة فترة أطول.
3. سهولة التواصل مع المكان الفني.
4. يعدُّ مصدراً لعلوم إنسانية مختلفة.
5. الطبيعة التخييلية للمكان الفني.
6. المكان الفني سالب قابل للتغيير اللانهائي وتلقي المؤثرات ... على خلاف ما يتمتع به المكان الطبيعي من وجود ذاتي واستقلال.
7. انضمام المكان الفني إلى التراث الثقافي والروحي للمجموعة الثقافية.
8. الطبيعة الذهنية للعمل الفني ، فالفن وأمكنته نتاج ذهنيّ واعٍ لا يستطيعه غير البشر.

(1) قضايا المكان الروائي، صلاح صالح ، ص(15-17).

المبحث الثاني

الأماكن المغلقة والمفتوحة

تعدُّ الأماكن المغلقة الثنائي المضاد والمقابل للأماكن المفتوحة التي "يكسبها حيوية وحركية تتسم بالتنامي المطرد شمولاً وعمقاً"[1]، فالمكان المغلق هو الذي يحتوي على حواجز تمنع دخول أي كائن حي لا يملك القدرة على دخول هذه الأماكن؛ وبالتالي فإنها أماكن مقيَّدة خاصة لا يحقّ للإنسان أن يتجوَّل فيها بحرية، ولكنها تساهم في الكشف عن الشخصية الاجتماعية والسياسية والثقافية، وتلعب دوراً بارزاً في الكشف عن خلجات شخصياتها، فهي تختصّ بعدد محدد من الذين يملكون الحق في التحرُّك داخلها.

وفي بعض الأحيان قد تتغيَّر دلالة المكان الواحد، من خلال النوافذ والشرفات والسطوح والشبابيك والسلالم، فالبيت المغلق إذا فُتِحت نوافذه وأبوابه أصبح مفتوحاً، والمكان المفتوح إذا حُوِّط وأُغلق يصبحُ مكاناً مغلقاً.

كما و قد يكون مغلقاً ومفتوحاً في آنٍ واحد، وهذا ما سنوضحه في ثنايا البحث.

أولاً: الأمكنة المغلقة:

يرى مهدي عبيدي، أن " الحديث عن الأمكنة المغلقة هو حديث عن المكان الذي حُـدِّدَت مساحته ومكوناته، كغرف البيوت، والقصور، فهو المأوى الاختياري والضرورة الاجتماعية، أو كأسجية السجون، فهو المكان الاجباري المؤقت، فقد تكشف الأمكنة المغلقة عن الألفة والأمان ، أو قد تكون مصدراً للخوف"[2].

والأماكن المُغلقة تُمثِّلُ أماكنَ خاصةً، تختصُّ بها فئةٍ معينةٍ، ولا يكون لأيّ إنسان مطلق الحرية في دخولها أو التنقُّل بها، وتكونُ محددةً بالأسوار التي يصعب اجتيازها.

يمرّ الإنسان غالباً في ثلاثة أماكن مهمة في أثناء رحلة حياته حتى مماته، فتبدأ أولى مراحل حياته في الرحم حيث تنفخ فيه الروح، وهو مكان وُجِد بقدرة الله–عزّ وجل–لا دخل للإنسان بوجوده، ثم البيت الذي يصنعه الإنسان بنفسه، وعند الموت يكون القبر، وقد ينتقل الإنسان من الرحم إلى القبر دون المرور بالمنزل، وسنتناول هذه الأماكن الثلاثة بشيء من التفصيل.

---

(1) قضايا المكان الروائي، صلاح صالح، ص(74).

(2) جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا، مهدي عبيدي، ص(43).

ومن أمثلته، ما يأتي:

1- الرحم:

هو أوَّل مكان يسكنه الكائن الحيّ، وهو المكان الذي يحتضن الجنين طوال شهور عدَّة، ويوحي بالحرارة والحماية والغذاء ودفء الأمومة، وهو بمثابة المنزل الذي يحمي الجنين عندما ينشأ فيه ويتغذّى منه، أو وعاء يحتضنُ حياةً جديدةً، وهو المكان الذي يقضي فيه الجنين مدة معينة؛ لتكتمل فيها دورة حياته ونشأته، وهو من أشدّ الأماكن انغلاقاً، ولكن دون حواجز أو أسوار، فهو مُغلق محوَّط بحماية ربَّانية، وما خَلَقَ الله كان أعلى وأعظم من أي صُنع.

يقول الراوي: " **نأتي صدفة، من دون نية مسبقة من آبائنا وأمهاتنا، أو بنية يلحقها تخطيط وتوقيت. لو أننا نُستحضر من العدم، إن كنا حقاً هناك، قبل أن تُبثّ أرواحنا في الأجنة في الأرحام، يعرض أمامنا رجالاً كثيراً ونساء، نختار من بينهم آباءنا وأمهاتنا، وإن لم نجد من يستحقنا.. للعدم نعود**"[1]

يُدلِّلُ هذا المقطع على أنَّ الإنسان لا يتسنَّى له اختيار والديه، وهذا ما قاله ميلان كونديرا في كتابه(فن الرواية)، فهو يقول: " أن تكون الحياة فخاً، هذا ما كنا نعرفه دوماً؛ فقد ولدنا دون أن نطلب ذلك، حبيسي جسد لم نختره، ومُعَدِّينَ للموت أخيراً، وبالمقابل يهيِّئ لنا فضاء العالم امكانية دائمة للخلاص"[2]، فالإنسان يُولَد حبيساً لجسد لم يقم باختياره، كما وكشف لنا عن الحالة النفسية والمعاناة التي كان عليها عيسى بطل رواية ساق البامبو.

وفي مقطع سردي آخر، يقول: " **هناك، بعيداً عن الشاطئ، قريباً من الوميض الأحمر، اضطرب المركب رغم هدوء البحر، في حين كنت أنا في الرحيل الأول، تاركاً جسد والدي، مستقراً في أعماق والدتي**"[3]

يحدّثنا الراوي في المقطع التالي عن اللحظات التي من خلالها يُخلق الجنين، فالأجنة لا تُخلق إلا بعد تلقيحها أولاً، ثم تبدأ دورة نموّ الجنين من النطفةِ، فالعلقةِ، فالمضغةِ، وهكذا إلى أن يكتملَ نموّه ويصبحَ جاهزاً للخروج على هذه الدنيا ليشتمَّ رائحتها.

---

(1) ساق البامبو، ص(368).

(2) فن الرواية، ميلان كونديرا، ص(38).

(3) ساق البامبو، ص(41).

كما أنَّ الأجنَّة لا تأتي من الفراغ، بل لابد من التزاوج بين الرجل والمرأة ليتم الإخصاب والتلقيح، فنجد كتكوتاً في المقطع التالي يتساءل عن بعض الأمور المتعلقة بالمرأة، فهو كان كثير الاسئلة التي تسبب ضيقاً لمن يسأل، فأسئلته المُحرجة كانت أسئلة عميقة، ومن هذه الأسئلة سؤاله عن السبب الذي يجعل المرأة تحمل جنينها في بطنها بعد الزواج وليس قبله، ولماذا لم تحبل أم فهد بعد استئصال رحمها، فيكشف لنا المقطع عن جانبين، أولهما براءة الطفل وفضوله الذي يسأل عن أي شيء ولم يجد من يجيبه؛ نظراً لصغر سنه، والجانب الآخر يتمثل في كون الرحم المكان الذي ينمو فيه الجنين، فلا يمكن لمرأة فقدت رحمها أن تحبل؛ لأن الرحم هنا بمثابة حاضنة يتلقَّى فيها الجنين كافة مقومات نموه ونشأته، وبالتالي فعدم وجود رحم يعني عدم وجود مكان يحتضن الجنين، وبالتالي لا يحدث الحمل.

يقول في هذا المقطع السردي: " **في الابتدائية كنتُ، أتوقف عند أمرِ غامض وآخر مبهم. ألجأ إلى والدتي. أشاهد إعلانات الفوط الصحية في التلفزيون أو المجلات. لا أحصل على إجابة شافية منها حين أسأل في حيرة: " ليش الحريم يلبسون بامبرز؟!" ... كل الأسئلة التي تخص الأنثى، الجسدية والجنسية منها بالذات، ماتت فور لفظها بسبب افتعال والدتي لا مبالاتها. كيف تَحبَل المرأة؟ لماذا بعد الزواج وليس قبله؟ ماذا يعني الرَحِم الذي سمعت عنه أول مرَّة في بيت جيراننا؟ ولماذا لا تَحبَل خالتي عائشة بعد عملية إزالته؟ رأيت ديك أمي حِصَّة يفعل! من أين تخرج بيضة الدجاجة؟**"[1]

وفي مقطع آخر يتحدث عن التغيرات التي تصاحب الأم عند حملها، فالرحم يبدأ بالتمدد كلما كبُرَ الجنين بداخله؛ لذلك فإنَّ أمر الحمل لا يستطيع أن يخفيه أحد، ليس بمقدرة الإنسان أن يخفي أمره؛ لأن المرأة لا تستطيع أن تمنع نمو جنينها داخلها وانتفاخها، وهي حكمة ربانية بأن جعل للجنين مدة يقضيها في بطن أمه ينمو خلالها مستمداً غذاءه منها بواسطة الحبل السري المربوط بهما؛ ليتسنى له بعد انقضاء تلك المدة التي تقارب التسعة أشهر الخروج من رحمها، وهذا حال جوزافين بعد احتفاظها بجنينها سراً، ولم تخبر به أحداً، وأخفته عن والده إلا إنه قد كُشف أمرها؛ نتيجةً للتغيرات التي ظهرت عليها أثناء فترة الحمل، فلم تتمكَّن من إخفاء تلك التغييرات؛ لأنها خارجية واضحة، تمثلت في الانتفاخ الذي يصاحب المرأة الحامل والمشية المُعوجّة التي تسير عليها.

---

(1) فئران أمي حِصَّة، ص(38-39).

يقول الراوي: "**ما كان للمكان أن يتسع لي، مع مرور الأشهر، لولا اتساع المساحة في بطن والدتي التي بدأت تبرز وتستدير، والتي لم تستطع أن تخفيها طويلاً تحت ملابسها الفضفاضة. أخفت الأمر عن والدي في البدء... لهذا السبب احتفظت بك سرّاً في أحشائي؛ خشية أن يدفعني لإسقاطك إذا ما علم بالأمر**"، **تقول أمي. وكما فعلت خالتي آيدا، أخبرت والدتي بأمر حملها ما إن أصبح إسقاطي من أحشائها أمراً مستحيلاً ... باتت التغيرات واضحة في ملامحها وحركاتها مع مرور الوقت. بشرتها.. أنفها.. شفتيها.. أصابعها المتورمة ومشيتها** "[1]

هنا برزت الثنائية الضدية بين الداخل والخارج، ففي الداخل المكان الأكثر حمايةً واطمئناناً وراحةً، أمَّا الخارج فهو المكان الذي يتلفظ فيه الجنين أنفاسه الأولى ليبدأ مشواره في هذه الرحلة، والحياة الغامضة الأسرار والعالم المُوحش.

وهنا يقول: " **ورغم أنه تمكن من الحفاظ عليّ في أحشاء أمي، فإنه لم يتمكن من ذلك بعد خروجي من هذه الأحشاء.**

لو أنه أرضى جدّتي!

لو أنه ركل بطن أمي لينتهي بي المطاف قطعة لحم صغيرة تسبح في دمائها على أرضية المطبخ! "[2]

من خلال المقطع السابق كشف لنا الراوي عن الحالة السيئة التي كان عليها عيسى، بعد المعاناة التي عاناها في بلاد أبيه، مُتحدَّثاً عن أمنياته البائسة التي تمّناها بعد خروجه على هذه الدنيا الفانية، وعاش يتيماً لأب كان سبباً في مجيئه عليها والذي لم يرَه، فوالده عندما علم بأمر حمل زوجته رفض التخلي عنه وأغضب والدته عندما تمسك بولده، فتمنى عيسى لو أنه لم يُخلق على هذه الدنيا؛ لأن والده كما يرى لم يستطع أن يحميه.

وفي مقطع آخر لخَّص لنا حجم المعاناة التي تعانيها الأم طوال فترة حملها التي تستمرُّ عدَّة أشهر، فبعد انقضاء المدة التي حددها الله للجنين في بطن أمه والتي تمثلت في تسعة أشهر، يكون ميلاد هذا الجنين ليخرج إلى الحياة الدنيا، يقول: " **في تلك الليلة، أرسلت الأرض صرخاتها المرعبة للسماء، أثناء ولادتها المتعسرة. اخترق سطح الأرض رأس مدبب سام مزق أحشاءها، وخرج من جوفها ملطخاً بدماء**

(1) ساق البامبو، ص(42).

(2) السابق، ص(44-45).

سوداء. وبعد معاناة مخاضها الذي استمر شهوراً وأياماً، أعلنت الأرض النبأ الحزين: ولادة النبتة التي ستكون سبباً لشقاء أحدهم بعد ثمانية عشر عاماً"[1]

تحدَّث الراوي هنا عن ولادة ريم، وكيف خرجت من جوف أمها ملطخة بالدماء، كما وكشف لنا عن ولادتها المتعسرة، فالولادة هي إخراج روح من روح، وهي ليست بالأمر الهيّن.

أمَّا ما يكون بعد الولادة عندما يحمل الأب ابنه لأول مرة، فحال راشد لم يكن كغيره، كان أبوه يأمل أن يكون ابنه سبباً في رضا والدته وقبوله عندها، فبعد أن قام والده بترديد الآذان والشهادتين في أذنيه وهي سنّة يتبعها المسلمون، قام بتفحص ملامح ابنه التي كانت ملامح فلبينية بحتة، يقول الراوي معلناً في هذا المقطع عن تاريخ ميلاد عيسى، وكيف جاء بملامح مغايرة عن ملامح أبيه: " في مستشفى الولادة، يوم الأحد الثالث من أبريل 1988، زفت طبيبة أمي خبر مجيئي لأبي: " **أنجبت زوجتك ولداً. وهما بصحة جيّدة". حملني والدي بين يديه، وأخذ يتفحص وجهي طويلاً. " علّه كان يبحث عن شيء واحد فقط يشبهه"، تقول والدتي ولكن الأكيد أنه كان يشاهد وجها برُقع مأخوذة من وجوه شتّى، لم يكن وجهه من بينها. كانت ملامحي خليطاً من أمي وخالتي آيدا وجدّي** ".[2]

أمّأ ملامح ابن عيسى ملامح مقاربة للوجوه الكويتية، وخاصَّة ملامح عمته، يقول: "**ولدي الذي توقعت أن يأتي بعينين زرقاوين وبشرة بيضاء جاء بملامح مغايرة.. بسُمرة عربية، وعينين واسعتين تشبهان عينيّ عمته .. خولة. أرادت ميرلا أن تسميه Juan، كنت قد أوشكت على الموافقة لولا أنني تذكرت أننا ننطقه في الفلبينية كما في الإنكليزية هوان، وفي البرتغالية جوان، وفي العربية يصبح كما الإسبانية خوان. اعتذرت لـ ميرلا أن أطلق على ولدنا كل هذه الأسماء؛ لأن اسمه، من قبل مولده.. راشد**".[3]

كشف هذا المقطع عن ملامح راشد ابن عيسى، والتي كانت ملامحه كويتية، لأهل والده، وعمته خولة بالأخص، فسمّاه على اسم أبيه راشد؛ خوفاً عليه من أن يعيش مرةً

(1) سجين المرايا، ص(17).
(2) ساق البامبو، ص(48-49).
(3) السابق، ص(395).

أخرى في التيه الذي عاشه والده من قبل، كما وأظهر لنا خوف عيسى من أن يعيش ولده نفس التيه في الاسم والذي كان قد عاشه من قبل.

2- البيت، ومكوناته:

ففضاء البيت من أهم الفضاءات التي تساهم في التأثير على الإنسان، فهي بيئة أليفة، والبيت أول بيئة عرفها الإنسان، وفتحت مداركه على العالم الخارجي والمحيط الإنساني، وهو "ركننا في العالم. إنه كوننا الأول".[1]

يرى الأستاذ صلاح صالح، أن المنزل " أول الأمكنة التي صنعها الأنسان، وبعد المنازل جاءت القرى والمدن ، (...)، فالمنزل ليس مجرد إطار خارجي صنعه الإنسان منذ القدم ليحمي نفسه من عوامل الطبيعة والوحوش والأعداء ، بل إنه يكتسب أبعاداً اجتماعية ونفسية عديدة ".[2]

فالبيت هو مكان الاستقرار والراحة والحماية، والسكينة والهدوء، وبيت الطفولة هو البيت الذي يحمل الذكريات بأنواعها المختلفة، وهو مركز الحنين دوماً، فعندما نتركه نظلُّ في حنينٍ دائم، ونظلُّ على ذكراه المحفورة بداخلنا، فيكون الحنين دائماً لأول مكان يعيش فيه الإنسان، والذي يُسمَّى (مسقط الرأس)، فإذا ابتعدنا عنه نتشوّق له ولذكراه.

والبيت من وجهة نظر غاستون باشلر "واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية "[3] ، ويُعقِّبُ قائلاً إنَّ: " البيت الذي ولدنا فيه محفور، بشكل مادي، في داخلنا، إنه يصبح مجموعة من العادات العضوية "[4]

أما سامي سويدان ، فيرى أن :" البيوت ، أو الغرف الداخلية تلعب دوراً مركزياً في الحكاية والسرد حيث تشكل أهم مساحة مكانية تتم فيها الأحداث، وتجري فيها عمليات السرد والحوار".[5]

مثَّل البيت أحد المساحات المكانية التي كان لها دورٌ فعّالٌ في روايات السنعوسي، فقد تتعدد البيوت التي يسكنها الإنسان إلا أنه يبقى دائماً على ذكرى بيته الأول ومسكنه

---

(1) جماليات المكان، غاستون باشلر، تر: غالب هلسا، ط6، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2006، ص(36).

(2) قضايا المكان الروائي، صلاح صالح، ص(136).

(3) جماليات المكان، غاستون باشلر، ص(38).

(4) السابق، ص(43).

(5) أبحاث في النص الروائي العربي، سامي سويدان، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، 1986، ص(158)

الأول، فعيسى الذي تعدَّدت مساكنه وتنوعت، وعاش متنقلاً بين البيوت في أماكن مختلفة كالفلبين والكويت، إلا إنَّه بقيَ دائماً على ذكرى بيته الأول وهو بيت جده ميندوزا.

أمَّا ما جاء على لسان الراوي في المقطع التالي، يصف لنا أنَّ الأماكنَ مهما تكن فخامتها إلا إنَّها لا تُنسينا من أحببنا وجودهم معنا، وجمعتنا بهم أجمل الذكريات، وهذا حال كتكوت عندما سافر والداه وابتعدا عنه عاش في وجعٍ مؤلمٍ عندما لم يتمكن من التحدُّث إليهما.

يقول: " – " **احنا بخير يُمَّه..**

تلمع عيناك دمعا إزاء اللفظ: يُمَّه. تخنقك عبرة. للكلمة "يُمَّه" وقع موجع إذا ما جاءت في وقتٍ لا تسمعك فيه"[1]

كما أن جمال البيت ورقته لا يكمن بجمال الجدران والزينة فحسب، بل بالجمال الروحي للأشخاص الذين يضيفون بحسهم وأصواتهم نكهة جمالية أُخرى تبدأ من الأم التي ترمز للحنان والطهارة والأمان، وهذا حال أُم كتكوت التي افتقدها وافتقد مناداتها بأُمِّه، وكذلك الأُم حِصَّة في رواية (فئران أُمي حِصَّة) التي كانت رمزاً عُزِّزت من خلاله الهوية، وعالج أبعاداً اجتماعية ونفسية عديدة.

وفي رواية (ساق البامبو)، كان البيت الكويتي أول البيوت التي دخلها عيسى عندما كان طفلاً لم يتجاوز أيامه الأولى، لينتقل بعدها إلى البيت الفلبيني (بيت جدّه ميندوزا)، والذي عاش طفولته فيه، ليعيش بعدها في تيهٍ استمر سنوات طوال، جعله يُغيّر مسكنه، فتعدَّدت مساكنه في الفلبين حسبما يقتضيه عمله، فيعود مرة أخرى إلى البيت الكويتي بمساعدة غسّان، فيُعاود العيش في تيهٍ أكبر مرةً أُخرى فتتعدد مساكنه، ولكنَّه يظلُّ على ذكرى البيت الفلبيني الذي شهد طفولته وصباه؛ وبالتالي فإن عدم ثبات عيسى على مكان واحدٍ، وكثرة تنقُّلاته جعله " يفقد جزءًا من ألفته وفرحه، ففي كل مكان له ذكريات، وأهمها يكون في بيته الأول، فكيف إذا انتقل من بيت إلى آخر بصورة مستمرة"[2]

---

(1) فئران أُمّي حِصَّة، ص(207–208).

(2) جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا، مهدي عبيدي، ص(56).

يقول الراوي في هذا المقطع: " **كان بيتاً ضخماً ذلك الذي عملت فيه أمي، مقارنة مع البيوت هناك، بل إن البيت الواحد هنا يتّسع لعشرة بيوت أو أكثر من تلك البيوت التي جاءت منها والدتي**"[1]

ففي هذا المقطع يخبرنا الراوي عن البيت الذي كانت تعمل فيه جوزافين خادمة ليصبح هذا البيت فيما بعد بيت والد ابنها، فيقارن بين بيوت الفلبين بالنسبة إلى قصور الكويت، فبيوت الكويت كانت قصوراً بالنسبة إلى البيوت الفلبينية البسيطة، لكن على الرغم من تلك القصور والأموال التي حصل عليها في بلاد أبيه إلا أنه يظلّ على ذكرى بيته البسيط في الفلبين؛ لأنه البيت الذي وجد فيه الأمن والأمان والاطمئنان والراحة والسكينة التي فقدها في بلاد أبيه، والذي عاش طفولته فيه، فوصف القصور كانت له دلالة على الغنى الفاحش والترف الذي كانت عليه الكويت، مقابل الفقر والبساطة التي كانت في الفلبين، وهذا يكشف لنا عن الثراء والترف في الكويت، فالكويت تُعدُّ " الأولى في العالم من حيث كمية الاحتياطي للبترول إذ يساوي 20% من الاحتياطي العالمي، كما أنها تحتلّ المركز الأول في إنتاج البترول في الوطن العربي والشرق الأوسط حتى عام 1966، كما أنها الرابعة في العالم من حيث الإنتاج بعد الولايات المتحدة الأمريكية والاتحاد السوفيتي وفنزويلا"[2]

يقول غاستون باشلر: "حين نعيش في قصر نحلم بالكوخ، وحين نسكن كوخا نحلم بالقصر"[3]، وهذا حال عيسى، عندما كان في الفلبين كان يحلم بالكويت أرض الغِنى والثراء واقتناء السيارات والعيش في القصور، وعندما انتقل إلى الكويت ولم يذق سوى مرارتها، أصبح في حنينٍ لبيته البسيط في الفلبين.

أما داوود الذي لا يرى في البيت إلا مكاناً يعجّ بالذكريات المؤلمة التي لا تفارقه، فبيته الذي أصبح خالياً من أبيه وأمه أصبح بيتاً أشبه ببيوت الأشباح، حيث الوحدة واليتم والانتظار، إلى أنْ تأتي ريم والتي ستكون سبباً آخراً في جلب مأساة جديدة ووجع آخر تضيفه له.

---

(1) ساق البامبو، ص(30).

(2) تاريخ الكويت، ص(85).

(3) جماليات المكان، غاستون باشلار، ص(79).

يقول الراوي: " **لا، ليست غايتي هي الموت بين أحضانك، بل حياتك في جنات أحضاني هي كلّ غايتي. أريد أن يكون هذا المنزل عامراً بوجودك، حيث تكونين مِلكي وملكتي. ملكة هذا المكان الذي توزّعت حياتي في زواياه**"[1]

كما وقد كان البيت شاهداً على المعاناة التي كان يُعانيها عبد العزيز، فالمكان الذي شهد طفولته أصبح بلا قيمة بعد فقدانه من يُحب، ليُصبح هذا المكان شاهداً مرةً أُخرى على المأساة والألم الذي أحاط به بعد الفراق الجديد.

أما في رواية (فئران أُمِّي حِصَّة)، فقد تحوّلت دلالة البيت من مكان الأمان والراحة إلى المكان المُهدَّدُ بالخطر، والذي يبثُّ من خلاله الأصحاب أفكارهم، من خلال تأسيس جماعة أولاد فؤادة، وهي جماعة وطنية تضمّ كافة الأطياف الدينية، للقضاء على الآفة الطائفية التي أصبحت سبباً في العداوة الأهلية، فاختاروا مقرَّهم ليكون في شقة والد أيوب في الجابرية، فانتقلت دلالة المكان من الأمن والأمان إلى القلق والاضطراب، ومن المكان المغلق إلى المكان المفتوح، فالشقة على الرغم من أنَّها مُحاطة بالأسوار إلَّا أنَّها مثَّلت مكاناً مفتوحاً في الوقت نفسه، من خلال الاتّصال والتواصل معه الخارج.

كانت الشقة في البداية مكاناً للهو واللعب والمرح، يجتمع فيها الأصحاب سوى ضاوي، لتتحول فيما بعد إلى مقرٍ يتمّ فيه بثّ برامج إذاعية هادفة باجتماع الأصحاب وبعودة ضاوي مرة أخرى، بدأت بخمسة أشخاص، فانضمت بعدها حوراء وفوزية لتصبح سبعة أشخاص، وهكذا كبُرت الجماعة، وتم تسميتها بهذا الاسم تيمُّناً بمُدرِّسة التاريخ، فؤادة في المسلسل التلفزيوني على الدنيا السلام، يقول :" **وحده أيوب كان متحمساً مثلي، ربما أكثر عرض أن يكون مقرّ الجماعة، إن اتفقنا، في شقته. بناية أبيه في الجابرية.**"[2]

لقد ظهرت حالة التخبُّط النفسي على كتكوت عندما كان يبحث عن أصحابه ولم يجدهم، فقد كانت الشقَّة فارغة من الأشخاص لا يوجد بها إلَّا مستلزمات الإذاعة، من أجهزة الكمبيوتر، وطابعات التصوير، وجهاز الإرسال.

---

(1) سجين المرايا، ص(79).

(2) فئران أمي حصة ، ص(397).

يقول في هذا المقطع: " **أمضي في الشقة أفتح باباً تلو آخر: أي أحد هنا؟ لا أحد إلايّ وأجهزة الكمبيوتر، وطابعات التصوير، وجهاز الإرسال، موصولا بالإنترنت، لا يزال يكرّر أغنية أهديناها المستمعين مع ختام بثنا الإذاعي**"[1].

- **مكوناته:**

البيت هو " كيان هندسي"[2]، يتكوّن من العديد من الغرف (غرف الجلوس والنوم والمكتب)، والمطابخ، والأزقة، والممرات، والأحواش، والحدائق، لتضفي كلّ تلك الأمكنة أهمية على الرواية، والتي كانت تُمثّل محطاتٍ مركزية، كان لها دور في الإسهام في صنع أحداث الرواية، وسنتطرق للحديث عن بعضها.

ففي المقطع التالي يُفصّل الراوي بعضاً من أجزاء بيت آل بن يعقوب تفصيلاً دقيقاً، يقول: " **انطلقت إلى حوش بيت عمي صالح باكراً،...، سيارة عمّي صالح أسفل المظلة، مُحمَّلة بأصناف الخضار،...، أقعيتُ عند الباب. كان خرطوم الماء يمتدُّ من الصنبور داخل الحوش، يمرُّ أسفل الباب مثل أفعى، ...، عن يمين الداخل إلى الحوش المفروش بلاطٌ أبيض مطعَّم بكتل صخرية سوداء.... يقوم في جانب الحوش الأيسر، مبنى الملحق حيث الديوانية وحمَّامها الخارجي والمطبخ ...**"[3]

- **الحوش:**

الحوش هو عبارة عن المنطقة الواسعة التي تكون أمام البيت، يلهو فيها الأطفال، ويجلس فيها الكبار هرباً من ضيق الداخل الخانق أحياناً، فكان الحوش مكاناً خاصَّاً لأصحابه يختصُّ بساكني البيت.

كان الحوش أحد أجزاء البيت المهمة التي لعبت دوراً بارزاً في الرواية، كانت الأحواش في رواية فئران أمي حصة تعجُّ بذكريات الأصحاب الثلاثة الذين كانوا يجتمعون في حوش والد صاحبهم فهد، يقول الراوي: "**كان حوش بيت العم صالح، والد فهد، جنتنا الصغيرة**"[4]، احتوى هذا المكان على ذكريات طفولية جمعت الأصحاب الثلاثة، يقول الراوي في هذا المقطع: " **عُدنا ثلاثتنا إلينا، كما كنا نجتمع في حوش**

---

(1) فئران أمي حصة ، ص(77).

(2) جماليات المكان، غاستون باشلر، ص(65).

(3) فئران أمي حصة، ص(53-54).

(4) السابق، ص(34).

بيت آل بن يعقوب. أي سعادة أحاطتني بعودة صادق ثانية، كنا في العاشر من رمضان، أو تاسعه وفقا لتقويم بيت عمي عبَّاس"[1]

دلّ المقطع السابق على المكان الذي ضمّ العديد من الذكريات التي جمعت الأطفال، وأشار إلى أنه في لحظة من اللحظات تبددت اللقاءات لأسباب ستتكشف فيما بعد، لتعود تلك الاجتماعات من جديد، والتي أضافت المزيد من الذكريات الجميلة، فكان للمكان دلالة نفسية تحكَّمت في نفسية كتكوت، وحوّلتها من الحزن إلى السعادة والفرح.

- **الديوانية:**

هي " المجلس الذي يقابل المرء فيه زائريه أو يدعو اليه اصحابه يسمّى (ديواناً)، ويكون في جناح الحرم فيه حجرة أمامها بهو في أحد جوانبه (ايوان) للصيف"[2]

وبالتالي فهي مكان ملحق بالبيت، له باب منعزل عن المدخل الرئيسي للمنزل، يجتمع فيه الرجال ويجلسون فيه، وهو مكان لاستقبال الضيوف، كما وقد تحتوي معظم البيوت الكويتية على تلك الغرفة الملحقة بالبيت.

كانت ديوانية البيت الجديد في منطقة الروضة التي انتقل إليها كتكوت وأسرته مكان التقاء واجتماع الأصحاب مرة أخرى، بعدما أصبح من المستحيل عليه دخول منطقة السُّرة بعد قسم والدته، مما كان له تأثيرٌ واضحٌ عليه في قبوله للبيت الذي كان يستوحشه قبل عودة أصحابه من جديد، فعودة الأصحاب إلى التّجمع مرة أخرى في ديوانية بيته في الروضة جعله يَتقبَّل بيته الجديد.

يقول في هذا المقطع: " **اجتمعنا في ديوانية بيت الروضة، فهد وضاوي وصادق الذي عرَّفنا على أيوب ابن عمِّه. شابٌّ لطيف، كنت أراه، مروراً، في الأعياد يزور جدَّته زينب. سرعان ما انضمَّ إلى الشِلَّة. كانت أعمارنا تراوح بين العشرين والثانية والعشرين. فعلها ابن خالي. بثّ روحاً كانت قد غادرتني في البيت الكئيب لم أتصوّر عودتها في غير محلّها"**[3]

---

(1) فئران أمي حصة ، ص(111).

(2) تاريخ الكويت، ص(339).

(3) فئران أمي حصة، ص(337).

كما ويقول أيضاً: " **ينوي بناء بيت جديد. يأخذني بعيداً عن بيت أوشك يصيرُ بيتي، بعد ثماني سنوات، ساهمت الديوانية، رغم كلِّ شيء، في جعله مكاناً محبَّاً**"[1]

فبعد أن كانت الديوانية سبباً في قبوله للبيت الجديد بعد بضع سنين، والتي لم تكن بمعناها الفيزيقي لها هو السبب في قبوله لها، بل عودة أصحابه وعودة المرح واللهو واللعب والاجتماعات بينهما هو السبب الرئيسي في قَبوله للمكان، فإنَّ والده يرغب في الانتقال إلى بيت جديد.

تحوَّلت دلالة المكان من مكان كان محبَّباً إلى مكانٍ للخلافات، فالديوانية أصبحت فيما بعد مكاناً يتجدّد الخلاف فيه بين الأصحاب أنفسهم، يقول الراوي: " **قالا ديوانيتنا التي جمعتنا حول البلايستيشن وورق اللعب، صارت تجمعنا في أحاديث يرويها كلٌّ على طريقته؛ خلاف تاريخي بين وبين.. لولا موقف فلان لما كان..** "[2]

ساهم المقطع السابق في الكشف عن رمزية العنوان، فالفئران التي ترأَّست عنوان الرواية كانت ترمز إلى الأفة الطائفية التي ستُورَّث فيما بعد، إذا أُذعن الأشخاص للفتنة الطائفية، وهذا ما حلّ بالفعل فانتقلت الخلافات بين الأصحاب أنفسهم، فتحولت دلالة المكان من المكان المحبب إلى المكان الخانق.

أما ديوانية بيت الطاروف التي اتّخذها عيسى مأواه في بيت والده، لمَّا كان يُمثِّلُ الابن الوحيد للعائلة، والوريث الشرعي الوحيد لعائلة الطاروف بعد وفاة والده، فبالرغم من أحقيّته بمنزل والده إلا أنه لم يتمكن من العيش فيه بحرية، فكان يعيش في ملحق البيت، وكان سكنه لا يتجاوز المطبخ، وكان مُحرّماً عليه دخول البيت في بداية الأمر.

يقول الراوي: "**هممت بالدخول. أوقفتني خولة مُتردّدة. التفتت إلى البيوت المجاورة، ثم قالت: " مِن هناك ". كانت تشير إلى باب جانبيّ: " هناك غرفتك يا عيسى.. ومن هناك يمكنك الدخول إلى المنزل عبر الفناء الداخلي". دخلت من الباب الداخلي، الباب الذي طُردِنا منه أنا وأبي قبل سنوات. باب يفضي إلى ملحق المنزل. كانت خولة تنتظرني هناك. طلبت مني أن أتبعها. توقفت أمام باب ألمنيوم. أشارت نحو الباب تقول: " كانت هذه ديوانية أبي.. يجتمع فيها مع المقربين من أصدقائه". فتحت باب الديوانية: " تفضل.. هذه غرفتك ".** "[3]

---

(1) فئران أمي حصة ، ص(375).

(2) السابق، ص(376).

(3) ساق البامبو، ص(231-232).

وفي مقطع آخر، يقول: " **فهمتُ أن قبول جدتي لي كان قبولاً منقوصاً. ملحق البيت ليس البيت ذاته. هو مكان مفصول في غناء البيت الداخلي، يسكنه الطباخ والسائق. لا يسكن في البيت سوى أصحاب البيت، والخادمات في الطابق الأخير** "[1]

اتّضح من خلال المقطعين السابقين أن الديوانية هي المكان الملحق بالبيت، والذي يجتمع فيه الضيوف الغرباء الذين لا يتسنّى لهم دخول المنزل كأحقية أصحابه به، فكانت الديوانية غرفة عيسى بعد أن كانت المكان الذي يجتمع فيه أصحاب والده، والتي كانت لهم فيها ذكريات جميلة، من الصخب والضحك والحديث.

أما الديوانية الجديدة التي أصبح يجتمع فيها مع أصحابه الجدد، الذين التقى بهم في الفلبين، ليتجدد اللقاء بينهم صدفة مرة أخرى في بلاد أبيه، ففي زيارته لهم ذات مرَّة، يقول: " كنت أحصى أزواج الأحذية أسفل باب الديوانية قبل دخولنا. نزع الأحذية ليس حكراً على مرتادي المساجد وحسب. التفت إلى مشعل وأنا أشير إلى الأحذية أسفل الباب.

يقول الراوي: " **ثلاثة في الداخل.. أنت الرابع.. خامسكم أين؟**". **أجاب ضاحكاً: " هذه ديوانية تركي .. وهو يدخل من الباب الآخر عبر فناء البيت الداخلي**". **باب داخلي وآخر خارجي!** "[2]

- **المكتب:**

غرفة المكتب وهى الغرفة التي تحتوي على الكتب والأوراق المهمة داخل الصناديق، وبعض الصور المثبتة على الجدران، والتي بدورها تعدُّ "أكثر إلحاحاً من الأفكار"[3]، وهو مكانٌ مُحكَم الإغلاق، كما ويُعدُّ مكاناً عذباً يعجُّ بالأوراق المهمة، فكانت غرفة المكتب في رواية ساق البامبو مكاناً مغلقاً ترتاده الخادمة آخر الليل بعد أن ينام الجميع لتستمع إلى كتابات راشد، يقول الراوي: " **كنت أغسل وأكنس وأمسح طوال اليوم؛ لأتفرغ في نهايته لأحاديث الليل، بعد نوم سيدات المنزل، مع أبيك في غرفة المكتب**"[4]

---

(1) ساق البامبو، ص(229).

(2) السابق، ص(352-353).

(3) جماليات المكان، غاستون باشلر، ص(92).

(4) ساق البامبو، ص(33).

أمَّا المكتب نفسه، فهو "مَوْضِعُ الكُتَّاب"[1]، وهو قطعة من الأثاث مصممة بطريقة معينة تسمح بالكتابة عليها، أو هو المكان الذي يُسيِّر العمل لأصحاب الأعمال، يحتوي على العديد من الأدراج والصناديق توضع بها الأشياء حسب أهميتها، فأقلّ "الأسرار أهمية توضع في الصندوق الأول"[2]، يقول الراوي: "**في هذا الدرج الكثير من الصور لأبيك**"، **قال غسان ذات صباح، وهو يشير إلى درج المكتب، قبل أن يخرج للعمل**"[3]

لقد مثّلت غرفة المكتب المكان المُحبب بالنسبة إلى الخادمة، والتي كانت تتفرّغ مساءً للأحاديث الليلية بعد خلود أصحاب المنزل للنوم، بعد القيام بالأعمال المنزلية المفروضة عليها وخدمة أصحاب المنزل، فلم تكن مهمتها سوى الاستماع لكتابات راشد.

وهو نفسه المكان الذي تعرَّف إليه فيما بعد ابنهما عيسى، كما أنه المكان الذي حفظ روايات راشد التي كانت تقرأها خولة والتي طلبت من أخيها أن يُكملها بعد موت والده.

يقول الراوي في وصف الغرفة: " **غرفة صغيرة. تغطي أرفف الكتب أغلب المساحات في جدرانها. مكتب خشبي في إحدى الزوايا. وبضع صور بإطارات ذهبية تنتشر على المساحات الشاغرة في الجدران.**" **هذه غرفة مكتب أبي** "، **قالت خولة. وأمام الأعداد الهائلة من الكتب سألتها: " وهل قرأ أبي كل هذه الكتب؟". ابتسمت أختي. احتشدت كل أحاديث أمي التي قالتها لي عن هذه الغرفة. هنا كانا يتبادلان الحديث إذا ما ذهبت جدّتي وعماتي إلى النوم. هنا كانت تدخل أمي تحمل إلى أبي القهوة. شعور غريب انتابني وكأنني في متحف يضمّ مخلفات تاريخية لأسلافي**"[4]

ففي المقطع السابق يتحدَّث الراوي عن أبرز مكونات غرفة المكتب، فهو مكان يحتوي على مساحات كبيرة يضمُّ الكثير من الكتب، وكذلك الإطارات المثبتة على الجدران، فمثّل هذا المكان رمزٌ تاريخيٌ بالنسبة إلى عيسى، جمع أحاديث أمه وأبيه، كما وأن وجود غرفة المكتب في البيت يعكس لنا حال أصحابه أنهم على قدر عالٍ من الثقافة والفكر، فلا يقتني تلك المكتبة في بيته إلا من كان ذو علمٍ ومعرفة وشغف بالقراءة والكتابة والتأليف.

---

(1) لسان العرب، لابن منظور، مج(1)، ص(699).

(2) جماليات المكان، غاستون باشلر، ص(94).

(3) ساق البامبو، ص(196).

(4) السابق، ص(234).

كما وقد مثَّلت الغرفة مكاناً أثريّاً عنده، فحرَّكت ما بداخله من مشاعرٍ مختبئة تجاه والده، هذا ما قاله صلاح صالح، من أنَّ " المكان الأثري من أهم الأمكنة التي تلهب المخيلة وتستحثها على ممارسة الفعالية والخلق الإبداعي عند المتلقي القادر على إنتاج المادة الإبداعية"[1]؟

كما كان للألوان "دورٌ بارزٌ في تجسيد دلالة الأشياء، ويكون اللون في كثير من الأحيان قادراً على حمل رموز الرواية الأيديولوجية"[2]

فالإطارات الذهبية التي وضعت فيها الصور، تُدلِّلُ على أهمية الأشخاص الذين تحتويهم الصور، كما تدلّلُ على قيمة تلك الصور وأهميتها، وقيمة الصورة تنبع أهميتها من قيمة ما بداخلها.

غرفة المكتب قد تكون غرفة خاصة من غرف المنزل تُخصصُ للقراءة والأعمال المهمة، أو قد تكون غرفة مكتب خاصة بالأعمال الخارجية، فكانت هذه الغرفة المتمثلة في المقطع التالي غرفة المكتب المتواجدة في العيادة النفسية، والتي دلَّت عليها تلك القطعة الخشبية التي تتوسط أعلى المكتب؛ للكشف عن الشخصية وطبيعة عملها، فكانت شخصية الدكتور غازي شخصية طبية لعبت دوراً في الرواية كونها الشخصية التي تسببت في شفاء عبد العزيز وتخلُّصه من المعاناة التي كان يُعانيها من الوحدة واليُتم والفراق.

يقول الراوي: " **أشرت نحو القطعة الخشبية المثبتة على المكتب.. د. غازي يوسف.. استشاري أمراض نفسية..**"[3]

3- القبر:

القبر هو أوّل منازل الآخرة وآخر منازل الدنيا، وهو بيتٌ للعبرة والموعظة، يرهَبُه الجميع، إلا من تعلّق قلبه بإخلاص لله عزّ وجل، فالإنسان يمرّ بثلاثة بيوت، البيت الأول وهو الرحم الذي خُلق فيه، ثم بيت الطفولة الذي يعيش فيه أو الحياة الدنيا، ثم القبر وكما يقول غوردو فهو أمر محتوم على المرء، وتاريخ مقدّر لا يهرب منه أحد، والذي لا يملك أحد أسراره ولا يمكن لأحدٍ أن يتخيّل ما يحدث فيه.

---

(1) قضايا المكان الروائي، صلاح صالح، ص(102).

(2) مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، يوسف حطَّيني، ص(105).

(3) سجين المرايا، ص(231).

يقول عبد العزيز غوردو في كتابه (فينومينولوجيا المكان) أن :" القبر تاريخنا الذي لم ينكتب بعد: المنغلق أمام كل تفسيرات العقل، والمنفتح على كل تجليات الخيال"[1]

للقبور حديث، وحديثها صمتها، فعندما يجلس الإنسان وحده ويفكر وينظر إلى القبر، ويستشعر صمته، يشعر بالرهبة والخوف، وفي كثير من الأحيان يحاسب نفسه، ويستشعر عظمة الله عزّ وجل، والقبر له قوّة خاصة لا تغلبها قوة أحياء الأرض جميعاً، فهو يأخذ في أحضانه أعز الناس من ذويهم، ولا يستطيع مقاومته أحد بأية وسيلة من وسائل القوة، وفي هذه اللحظات يستشعر الجميع بأنه سيزوره يوماً ما، وهذه سنة الحياة، وهذا المكان الأبدي الذي سيزوره الجميع لا محال، فكلُّنا راحلون.

عندما يموت الإنسان فإن روحه تغادر جسده، ليبقى الجسد مجرَّد جثَّةٍ هامدة، والمغادرة لا تكون على حدود الجسد، ولا الحفرة الضيّقة التي سيوضع فيها الميِّت، بل تُغادر روحه بعيداً خارج حدود المكان الضيّق الصغير، ويبقى الجسد مستقراً في تلك الحفرة الضيّقة المحكمة الإغلاق، فتبدأ بعدها الرحلة الأبدية التي لا نعلم عنها شيئاً، فالموت هو النهاية المحتومة لكل كائن حيّ على وجه الأرض.

يقول الراوي في المقطع التالي: " **الموت ذاته يقف عاجزاً أمام الأمل في اللقاء، وإن كان لقاء من نوع آخر في عالم آخر. ليس وفاؤنا للأموات سوى أمل في لقائهم، وإيمان بأنهم، في مكان ما، ينظرون إلينا و.. ينتظرون**".[2]

مما يعني أنَّ اللقاء بعد الموت لا يكون إلا بأحلامنا، فلا أمل عندنا بلقاء موتانا إلَّا إذا لحقنا بهم، أو تحدَّثنا إليهم في خيالاتنا.

أمَّا في هذا المقطع، يقول الراوي: " **كان عقد قراني على اليُتم وحفل زفافي في يوم واحد. بعد وفاة والدتي مباشرة، حيث جاء الحضور قبلي في ذلك اليوم، من دون أن أرسل لهم بطاقات دعوة. كان الحضور عبارة عن آلاف من القطع الرخامية التي تحمل أسماء وأعمار أصحابها، تلتفت حولي في تلك القاعة الصحراوية الفسيحة. تغني بسكوت قاتل، تصفق بصمت مزعج، حيث كانوا يحثون التراب على الجسد الطاهر، وعلى آخر ما تبقى في قلبي من خوف. فبموتها مات الخوف وبقي الحب يتلقى ضربات الحزن الموجعة. لم أزيّن قبرها بالورود، فالورود، حتماً، ستنبت في**

---

(1) فينومينولوجيا المكان (مالم يرد عند باشلر)، عبد العزيز غوردو، ط1، مطبوعات الهلال- جدة، 2001، ص(140).

(2) ساق البامبو، ص(330).

الداخل، بين أصابعها وخصلات شعرها. لم أعطر سطح القبر كما يفعل البعض، فالبخور الذي أحببته سيظل يخرج من رئتيها ليملأ المكان في الأسفل. سوف يتحول الرمل من حولها إلى حناء طالما استنشق والدي رائحتها كلما قبّل جبينها المشرق. لم أنه مراسم الدفن بتثبيت تلك القطعة الرخامية الصامتة على قبرها، فلست بحاجة إلى ما يرشدني إلى كنزي المدفون ... كنت أول من نزل إلى القبر، وكنت أعرف أني فور خروجي، سأجد اليُتم بانتظاري مرتدياً فستان الزفاف، يقف بين الوحدة والحزن، هناك بين جموع المعزين."[1]

كشف لنا الراوي في المقطع السابق عن الحالة النفسية السيئة التي كان عليها عبد العزيز بعد وفاة والدته، فالإنسان عندما يفارق أحبائه المقربين يشعر بالضيق والاختناق والأسى على الفاقد وليس المفقود، وهذا ما قاله الراوي: " **أنتم لا تبكون موتاكم، أنتم تبكونكم بعدهم. تبكون ما أخذوه برحيلهم**"[2]، فالميت يشعر بمن حوله ولكن لا يخبرهم بذلك؛ لأنه فارق الحياة الدنيا، أمّا الحزن والأسى فيلحق ذويه وأقرباءه.

لم يحدّثنا عن شيء سوى جموع المعزين الذين جاءوا للتعزية، والتي كانت عبارة عن القطع الصخرية التي حملت أسماء وأعمار أصحابها التي تُثبّت عند حافّة القبر.

أما بالنسبةِ إلى الحوار الذي دار بين داوود وجده، يقول فيه: " **خرج خالي ناصر ومن كان معه من القبر، ليبدأ الجميع بهيل التراب وتغطية الحفرة. شعرت بالذعر، وكأنهم يملأون فمي وأنفي تراباً. كدت أوقفهم لولا تلقفني جدّي، بابا إبراهيم، الذي كان واقفاً أمامي خائر القوى. ضمني إلى صدره. لصقت وجهي بين رقبته وكتفه وأغمضت عينيّ.** " **ماذا لو لم تمت؟**

-استغفر ربك يا ولدي..

-يمكن ما ماتت.. أخاف تختنق تحت..

-يا وليدي تعوّذ من إبليس!

-بابا إبراهيم.. قول لهم يصبرون شوي الله يخليك.. الله يخليك قول لهم لا يسكرون القر الحين.. يمكن تقوم..

---

(1) سجين المرايا، ص(27).

(2) فئران أمي حصة، ص(237).

...، كان أحد الحضور شاهدا على كل تلك الأحداث، كان يراقب بصمت في مكان ما من تلك المقبرة، ويبتسم لي في حزن، قطعة رخامية كتب عليها:

﴿وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ﴾ وكتب أسفل الآية: الشهيد بإذن الله تعالى: داوود عبد العزيز العبد العزيز 1958-1990"[1]

كشف لنا المقطع السابق براءة الطفل إذا فارق أحد والديه الحياة وهو صغير، وهذا عبد العزيز الذي لم يتقبّل فكرة وفاة والدته، فكان يطلب من جده أن يوقف من قام بهيل التراب على قبرها، وكان شديد الحزن على فراقها، الوحيدة التي بقيت من عائلته بعد استشهاد والده، أمَّا قبر والده فمن ضمن القبور الذي شهدت مراسم دفن رفاة زوجته، من خلال القطعة الرخامية المثبّتة على القبر والتي تحمل اسم والده وعمره.

وفي مقطع سردي آخر، يقول: " **أذهب لزيارة قبر والدي وأبكي فوق رماله، ويأتيني صوته مع حفيف الأشجار: قدر الله وما شاء فعل.. ويكرر الصدى: قدر الله وما شاء فعل.. أردد: قدر الله وما شاء فعل.. أتجه نحو قبر والدتي لأبلل قبرها بدموعي: أمي، لقد اشتقت إليكِ. هل من مكان في الأسفل؟ أعرف أن المكان ضيق في الداخل. ولكن قلبك الفسيح سيحتمل وجودي حتماً. أماه، زورِيني بأحلامي فالأحلام كل ما تبقى لدي.**"[2]

هنا يصف لنا الراوي أحوال أحباب الفقيد بعد رحيله، وخوصاً المقربين، ليصف لنا هذا المقطع حال عبد العزيز عند وفاة والداه، والحزن الذي سيسيطر عليه بعد الرحيل، فإنه يبكي والده ووالدته وكأنه يبكي مستقبله.

ويقول في موضع آخر: " **لا أتذكر أنني التقيت أحداً من أهل والدتي بعد وفاتها سوى مرتين، أولاهما عندما توفى جدّي إبراهيم والأخرى عندما توفيت جدتي منيرة، وكان آخر ما أتذكره منهم هو ذلك الإعلان الضخم المنافق الذي توسط الصفحات الأولى من الصحف اليومية في السادس عشر من مارس 1997 عندما فارقت والدتي الحياة:**

بسم الله الرحمن الرحيم

---

(1) سجين المرايا، ص(29-30).

(2) السابق، ص(75).

﴿يَا أَيَّتُهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ ارْجِعِي إِلَىٰ رَبِّكِ رَاضِيَةً مَّرْضِيَّةً فَادْخُلِي فِي عِبَادِي وَادْخُلِي جَنَّتِي﴾

صدق الله العظيم

عائلتا العبد الرحمن والعبد العزيز

تنعيان ببالغ الحزن والأسى

فقيدتهم المغفور لها بإذن الله تعالى

نورة إبراهيم أحمد العبد الرحمن

أرملة الشهيد/ داوود عبد العزيز العبد العزيز

رحمها الله

إنا لله وإنا إليه راجعون

إعلان ضخم يتوسط الصفحات أولى الصفحات في الصحف اليومية. إعلان منافق كأصحابه تماماً. إعلان لا هدف منه سوى زج اسم العبد العزيز إلى جانب العبد الرحمن في إعلان واحد، ليتنبه الجميع إلى علاقة النسب التي تربطهما ببعض، العبد الرحمن والعبد العزيز. لم تكتفِ العبد الرحمن بالشركات والأموال، بل سعت لاسم في ذات الحجم والهيبة ليدعم صرح مجدهم الزائف. عجبي لمن يعلنون للناس أحزانهم لوفاة زوجة الشهيد من دون أن يلتفتوا لابنها الغارق في أحزانه لوفاة والدته، ومن دون أن يفتقدوا حضوره في ديوانهم العامر.. ديوان العبد الرحمن"[1].

ينتقد الراوي جشع بعض الناس في استخدام الموت لمصالحهم الخاصة كالسّمعة، كما حصل مع أهل والدته عندما ربطوا اسم عائلة والده بعائلة والدته للاستفادة من مكانة والده كشهيد ومقاوم معروف شهد له الجميع بين الناس.

أما في رواية البامبو فيقول الراوي: " **في العشرين من يونيو 2006 هاتفني غسان يطلب مني مرافقته إلى مكان ما ...، أخبرني غسان أنه ذاهب ليودعه الوداع الأخير، حيث سيتم دفن رفاته في الكويت بعد أن عُثر عليها في مقبرة جماعية بالقرب من كربلاء في العراق...، أريدك أن ترى كيف استُقبل والدك قبل أشهر استقبال الأبطال.. وهي مناسبة أيضاً لتزور قبره... في مكان مشابه لذلك الذي شاهدت فيه جموع الناس عبر التلفاز، تودّع أميرها في اليوم التالي. لوصولي إلى**

---

(1) سجين المرايا، ص(64-65).

الكويت، كان مكان دفن رفات الأسرى الشهداء. مساحة رملية كبيرة. تنتشر ألواح القبور في خطوط أفقية ..."[1]

يصف المقبرة ويصف كيفية استقبال رفاة الشهداء الأبطال، وكذلك أمير البلاد، فالمقبرة عبارة عن ساحة رملية كبيرة تضم الكثير من القبور المصفوفة في خطوط أفقية، تحمل قطعاً صخريةً تكشف عن اسم الميّت وعمره.

أمَّا في المقطع التالي فقد كشف لنا عن الثقافة الصينية، والتي تتمثَّلُ باستئجار النوَّاحات للبكاء على الميّت، وإظهار الحزن العميق، ظنَّاً منهم على أنّه يُسهِّل قبول روحه، وهذا نجده أيضاً في بعض المدن العربية، يقول: " **بعض العائلات، ذات الأصول الصينية البوذية، في الفلبين، يقومون باستئجار أناس يبكون موتاهم. تقام تلك الطقوس في المعابد عادة؛ ولأن البكاء على الميت يسهل انتقال روحه وقبولها في الحياة الأخرى، ... كنت أهذي أمام شاشة اللابتوب غير مصدق أن ميرلا.."**[2]

وفي رواية(فئران أمي حصة)، يقول الراوي: " **لماذا أمك حِصَّة في الحمَّام تغسلها أمك زينب مع امرأة غريبة بصابون السِّدر الذي كانت تصنعه من حيانها؟ ...، تخرج أمك زينب من الحمام مُشمرة عن ساعدين يقطران ماء. تحدّث عائشة.. كفن ، كافور، رغوة السِّدر، قطن ونايلون. بيبي زينب! ماذا تفعلون بأمي حِصَّة؟ لم تجرؤ على السؤال ...، أيقنت أنك لن ترى العجوز مرة أخرى حينما توارت وراء الممر المفضي إلى الخارج..."**[3]

لقد حدّثنا الراوي عن مستلزمات دفن الميّت، فلابدّ من غسل الميت قبل دفنه، باستثناء الشهيد الذي لا يَغتسل، بل يُدفن كما هو، كما دلل الموت على فقدان الأحبة جسداً لا روحاً، فأرواحهم تبقى، وتبقى عائلاتهم على ذكراهم الطيّبة.

لكلٍّ منا أجل، وهذا الأجل لا يعلمه إلا الله تعالى، ولو أن الإنسان يعلم بميعاد لقاء ربّه، لم يكن هذا حال الأمة، فالموت لا يُفرِّق بين صغير وكبير، ولا غنيّ ولا فقير، ولا رجلٍ ولا امرأة، وهذا حال حسن عندما توفَّاه الله، الذي لم يُكمل شهره الأول، اختطفه

---

(1) ساق البامبو، ص(251-253).

(2) السابق، ص(322).

(3) فئران أمي حصة، ص(238-241).

الموت من أحضان أُمِّه، يقول الراوي: " **ثمان وعشرون صورة بعدد أيام عمره قبل أن يأخذ الصغير الموتُ في حضن أمّه**"[1]

لا يُدرك الإنسان قيمة المرءِ إلَّا بعد فقدانه، فعندما يغيب عنَّا الأحبَّة إمَّا بالبُعد أو الفراق، فإننا نبقى على ذكراهم، فهم يغيبون جسداً لا روحاً، ويظلُّوا حاضرين في عقولنا وقلوبنا، وهذا ما قاله الراوي: " **الغياب شكل من أشكال الحضور، يغيب البعض وهم حاضرون في أذهاننا أكثر من وقت حضورهم في حياتنا**"[2]

4- القلب:

القلب هو عبارة عن حجراتٍ مُخصصة، تقوم بضخ الدم، ليتوزَّع على أنحاء الجسم، وهو مكان الأحاسيس والمشاعر سواءً كانت جميلة أم بغيضة، وفي أماكن أخرى يكون قلب الشيء مركزة، و القلب هو الحياة، والفارق بين الحيّ والميّت خفقان القلب أو عدم خفقانه، فالقلب يحتلُّ معاني كثيرة بحسب السياق الذي يعنيه الكاتب، وقلب الشيء يعني جوهره ولُبّه، فالأم تحتضن طفلها إلى قلبها، يشعر وقتها بالراحة والأمان.

ففي المقطع التالي يتحدَّث الراوي عن القلب، كونه مركز الحياة ومنبع الأحاسيس والمشاعر، كالكره الذي سيطر على قلب أم ميرلا تجاه صديقتها ماريا، فكانت الأم تخشى على ابنتها أن يكون مصيرها كمصير والدتها في المتاجرة بأنوثتها، فقلب الأم من أعظم القلوب على وجه الأرض، أما عدم ارتياح عيسى لماريا فليس بسبب كرهه لها؛ بل بسبب سيطرتها على ميرلا التي يُحب، فالحب الذي سيطر على قلب عيسى تجاه ابنة خالته جعله يشعر بعدم ارتياحه لماريا.

يقول الراوي: " **ولم تكن ماما آيدا تخفي مشاعرها تجاه ماريا، فقد كانت تستقبلها بوجه عبوس، وهذا ما خلق الكثير من المشاكل بين ماما آيدا وميرلا. ماما آيدا تحذر ميرلا كل يوم.. تصارحها بعدم ارتياحها لـ ماريا.. شجارات متكررة.. تنفذ ميرلا ما تريد.. ينتهي اليوم ببكاء ماما آيدا على سريرها قبل النوم. لم أحمل أي مشاعر عدائية لـ ماريا بسبب ما كانت تراه ماما آيدا.(...). فإن سبب عدم ارتياحي لها هو استيلاؤها على ابنة خالتي الوحيدة.. ميرلا**"[3]

---

(1) فئران أمي حصة، ص(362).

(2) ساق البامبو، ص(329).

(3) السابق، ص(125).

أمَّا في المقطعين التاليين فكان القلب المكان المخصص للحب والكره، والمكان الذي سيطرت عليه المشاعر والأحاسيس التي لم يتمكن من التحكُّم بها، فالحب عندما يسيطر على القلب فمن الصعوبة التغلُّب عليه أو إيقافه.

يقول: " **في الأحلام نلت ميرلا.. وفي الواقع.. ماريا فعلت.. رغم ذلك لم أستطع طرد ميرلا من قلبي.. لم يحُل الدين دون رغبتي في الحصول عليها.. ولم يصرفها ميلها لجنسها عن زيارتي في أحلامي و.. يقظتي**"[1].

ويقول: " **أما أنا فقد كنت في الديوانية.. وقلبي هناك.. عند ميرلا**[2].

أمَّا بالنسبة إلى الحوار الذي دار بين غسّان وعيسى، كان القلب هو المكان الذي يحمل حبِّهم للكويت، والمشاعر والأحاسيس ما هي إلَّا مكونات معنوية لا يتحكَّم بها الإنسان، فإذا سيطرت على قلبه فمن الصعوبة التحكُّم بها، يقول: " – **هل كنتم، أنت وأبي ووليد، تحتفلون هكذا؟:**

– **إطلاقاً !**

قال نافيا وكأنني كنت أوجه لهم اتهاماً. واصل:

– **كنا نحتفل بحبنا للكويت..**

وجّه سبابته إلى صدره. أتم:

– **هنا..** "[3]

وفي مقطع آخر، يقول: " **كنت واثقاً لأول مرة مما أقول. لا يمكن تعريف الله بهذا الأسلوب؛ لأن الله أكبر.. الله أعظم، كما بدأت أتلمس، وأعمق من ذلك بكثير. لم أكثر بالحديث فقد بدا عليه الامتعاض، وأنا لم أكن مستعداً للنوم في الشارع. أشرتُ إلى صدري قائلاً:**

– **ان الإيمان يسكن هنا.. وبدعوتك هذه..**

وجّهت سبابتي إلى رأسي:

– **أنت تحاول أن تجعله هنا.. وهنا لا يستقر الإيمان كثيراً..**

---

(1) ساق البامبو، ص(126).

(2) السابق، ص(357).

(3) السابق، ص(205).

- ماذا تعني؟

سألني والريبة في عينيه، أجبته بثقة لم أعهدها:

- لا مكان للإيمان في غير القلب.

نظر إليّ صامتاً، استطردت:

- انظر إلى نفسك في المرآة وستجد من المعجزات ما يبدد ريبتك.. فأنت بحد ذاتك معجزة.

أشرتُ نحو الدرج الملاصق لسريره:

-أحضر القرآن وترجم لي شيئاً من نصوصه بدلاً من استعراض براهين واهية تُضعف دعوتك.

الأديان أعظم من معتنقيها "[1].

ففي المقطعين السابقين كان القلب هو المكان المغلق الذي ينتج عنه حب الشيء، فعندما عبّر غسان عن حبه للكويت، لم يُطل الكلام، ولكنه اكتفى بقوله في قلبه عندما أشار إليه، والمقطع الثاني يكمن في إيمان المرء، فالمرء يتغلغل إيمانه بقلبه، فالقلب هو المكان المغلق المادي المحسوس الذي يسكنه الإيمان، وهو الشيء المعنوي الذي يسيطر على القلب.

أمّا قلب الجدة، والذي كان من الصعب الوصول إليه من ناحية عيسى، يقول: "**يبدو أن قبولي لديها قد بدأ من الأسفل، من قدميها، مروراً بساقيها، وصولاً إلى ركبتيها. "هذا جيّد إلى حد ما"، كنت أقول لنفسي، وعما قريب سأتجاوز ركبتيها صعوداً إلى قلبها. ليتني أستطيع تدليكه، لعلّه يلين. لا أريد شيئاً أكثر من ذلك**"[2].

كان عيسى يرغب في قبول جدته له، فهو لا يريد سوى أن يُليّن قلبها، جدته التي رفضته في بيتها إلا بعد تدخل أخته خولة، ليبدأ بعدها تدريجياً السيطرة على قلب جدته من خلال الأعمال التي كان يقوم بها، وهكذا كان القلب المكان الذي ساهم تدريجياً في قبول عيسى في دخول بيت الطاروف.

---

(1) ساق البامبو، ص (298-299).

(2) السابق، ص(254).

وفي مقطع آخر، يقول: " **لأول مرة أشعر باللاجدوى. حلمي القديم.. الجنة التي وُعدتُ بها.. سفري.. المال الذي بات يفيض عن حاجتي.. ماذا بعد؟ في بلاد أمي كنت لا أملك شيئا سوى عائلة. في بلاد أبي أملك كل شيء سوى.. عائلة** "[1]

افتقاد عيسى للحب، وافتقاده لقلبٍ يضمّه، جعله يشعر باللاجدوى من وجوده، فلم تُغنيه الأموال التي باتت تفيض عن حاجته، عن شعوره بالحب، فافتقد الحب في بلاد الغِنى.

الإعجاب بشخص ما أو التعلُّق به، يدفع العاشق لقبول كل تصرفات المعشوق حتى ولو كانت سلبية، وتأخذه في رحلة بعيدة، مجهولة النهاية، وهذا ما ورد في المقطع التالي: " **حتى الحكايات الطبيعية، مع ابنة خالتي، تصبح خيالية. لها قدرة عجيبة تحيل أبسط الحكايات إلى أساطير. ساحرة كانت .. ميرلا**"[2]

هذا هو الحبّ الذي محلَّه القلب، والذي يجعل العاشقَ في حالةٍ غير طبيعية، فالمُحبُّ يرى كلّ شيء جميل فيمن أحب، كلامه، حديثه، شكله، حكاياته، وهذا حال عيسى عندما أحبَّ ميرلا، فكان يرى منها كل شيء جميل، فحكاياتها تصبح خيالية أسطورية بعيدة عن الحقيقة، فهي تأخذه إلى دنيا الخيال بعيداً عن الواقع.

أَمّا في المقطع التالي تحوَّلت دلالة المكان من معناه الحقيقي إلى معنى آخر، من معنى معنوي إلى معنى مادي، فكان معناه مركز الشيء وجوهره أو منتصفه، أي بمعنى الوصول إلى النقطة الأكثر أهمية في المكان، والتي تُمثِّلُ العاصمة في بعض الأحيان.

يقول الراوي: "**اختفت الطيور من السماء فجأة، في حين كنا فوق الجسر الخشبي المعلق لا نزال. "اتبعني"، قالت ميرلا وهي تتجه إلى قلب المكان**"[3]

5- المركب :

هو وسيلة طَوْف صغيرة، أصغر من السفينة، يسهل امتلاكه من قِبَل الأشخاص، بأثمانٍ في متناول اليد، والمركب له دلالات متعددة، هناك المراكب الفارهة تدل على ثراء أصحابها، وكذلك البسيطة التي تدل على بساطة مالكها، لذا يُعدُّ شكل المركب بمثابة سفير للوضع المالي لأصحابه.

---

(1) ساق البامبو، ص(303).

(2) السابق، ص(113).

(3) السابق، ص(115).

كما أنَّ المركب من الأماكن المغلقة الخاصَّة، على خلاف السفينة التي تكون مكاناً مفتوحاً عاماً، وكلاهما وسيلة تنقُّل بحرية.

السفينة كما يرى إبراهيم جنداري :" هي مكان آنٍ تلتقي فيه الشخصيات كمحطة تنطلق منها صوب مستقبل تعتقده الشخصيات أفضل من ماضيها الذي تركته وهربت منه ، أو هربت لتحقق بعضاً من تطلعاتها فيه " [1] ، ويضيف قائلاً ، بأن :"السفينة عالم عائم ، متحرك مليء بالاحتمالات والمفاجآت التي تتوالى لنكشف ونحن نطوي صفحة الرواية الأخيرة النسيج الذي سارت على منواله هذه الرواية وهي تقدم لنا شخصياتها وتستكمل سماتها وأوضاعها "[2]

فالمركب قد يكون له دلالة نفسية لجلب الراحة النفسية من خلال التنزه، وقد تكون لجلب الرزق من جهتين، أولاهما صيد الأسماك والثانية وسيلة للتنقل، فكان صيد السمك وسيلة من وسائل الترويح عن النفس بصحبة أصدقائه، فكانت وسيلة لممارسة الهواية والترفيه.

أما مهدي عبيدي ، فيرى أن السفينة تعدُّ " مكاناً مغلقاً من الداخل، ويعدّ سطحها مكاناً مفتوحاً، على مكان مفتوح هو البحر "[3]

وفي هذا المثال كان المركب مكاناً مفتوحاً غير مغلق، ووسيلة من وسائل التنقل البحرية، فكان عمل عيسى على ظهر هذا المركب للحصول على المال؛ لذا فهو وسيلة من وسائل جلب الرزق، كما ويُفصح عن طبيعة عمله.

يقول: " **على ظهر المركب ذاته كان عملي. مركب صغير، يضم رجلا يقف خلف الدفة، وآخر يقوم بمساعدته. لست محظوظاً بقدر كاف لأكون أحد هذين الرجلين، فقد كنت ثالثهما، مهمتي الوقوف في مقدمة المركب، حاملاً قصبة طويلة من البامبو، أستشعر بها اقترابنا من المياه الضحلة، وأبعد بواسطتها مقدمة المركب عن الصخور إذا ما اقتربنا من الشاطئ... تتفاوت مستويات المراكب، بعضها فاخر وبعضها متوسط المستوى والبعض الآخر متواضع. مستوى المركب يدل على مستوى المنتجع الذي يعود إليه** "[4]

---

(1) الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، إبراهيم جنداري، ص(309).

(2) السابق، ص (312).

(3) جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا، مهدي عبيدي، ص(141).

(4) ساق البامبو، ص(149-150).

أمّـأ هنـا فقـد مثَّـل مركـب راشـد مكانـاً خاصـاً، يملكـه وحـده، ويملـك حـق التصـرف بـه، فكـان يرتـاده مـع أصـحابه، مشـيراً إلـى الأشـخاص الـذين كـانوا يركبونـه، يقـول: " **أمـا المظلـة الثالثـة فقـد كانـت لمركـب صـغير. وقفـت أمامـه أتفحصـه. "لا بـد أن يكـون هـو!"، قلـت فـي نفسـي. كـم مـن حكايـات شـهدها هـذا المركـب القـديم وكـم مـن شـخص حمـل.. أبي وغسان ووليد.. أسماك كثيرة.. أمعاء الدجاج و.. أمي**"[1]

وفـي مقطـع آخـر، يقـول: " **أجلـس فـوق التـراب، قريبـا مـن المركـب.. أنظـر إليـه.. أتخيّـل أبـي وأمـي علـى متنـه، فـي تلـك اللحظـات حيـث بـدأت رحلتـي مـا قبـل الحيـاة.. أغمـض عينـيّ.. أفتحهمـا.. أشـاهد أبـي بطاقيتـه البيضـاء مـع غسـان، يرميـان خيطيهمـا في الماء، ووليد ينظر إليّ بعين حولاء،...**"[2]

ينظـر الـراوي إلـى المركـب فـي المقطعـين السـابقين علـى أنـه صـندوق ذكريـات، فتحـه عنـدما شـاهد هـذا المركـب للمـرة الأولـى، تـذكر والـده و والدتـه وأصـحابه وليـد وغسـان، وكـان للمركـب هنـا دلالـة نفسـية قاسـية، وأن وجـوده فـي هـذا العـالم البـائس مـن وجهـة نظـره كـان وجـوداً ظالمـاً، فهـو المكـان الـذي احتضـن بدايـة خلقـه وخلـق مأسـاته وتيهـه الـذي لازمه طويلاً.

وفـي المقطـع التـالي، يقـول: " **هنـاك بعيـداً عـن الشـاطئ، قريبـاً مـن الـوميض الأحمـر، اضـطرب المركـب رغـم هـدوء البحـر، فـي حـين كنـت أنـا فـي الرحيـل الأول، تاركـاً جسـد والدي، مستقرا في أعماق والدتي**"[3]

أمـا هنـا فقـد كانـت دلالـة المركـب تُـوحي بـالتغييرات الاجتماعيـة والجسـدية والنفسـية، فتحوَّلـت دلالتـه مـن كونـه مصـدراً للـرزق أو التنـزه والترفيـه وصـيد الأسـماك، إلـى دلالـةٍ نفسـية عكسـت مـن خلالهـا حـال عيسـى التـي كانـت نتيجـة تلـك اللحظـات التـي شـهدها ظهر المركب، وهكذا ساهم المركب هنا في صناعة أحداث الرواية.

6- السجن:

هـو مكـان شـديد الانغـلاق، وُجـد للعقـاب، وهـو يُمثِّـلُ بيئـةً مرعبـةً مخيفـةً؛ لـذلك فهـو مكـان غيـر مرغـوب فيـه، وهـو مكـان مكـروه لنزلائـه بالإجمـاع، إلا أن هنـاك مـن فضّـله

(1) ساق البامبو، ص(245).
(2) السابق، ص(152).
(3) السابق، ص(41).

على الحرية، مثل سيدنا يوسف عليه السلام، عندما قال: ﴿**قَالَ رَبِّ السِّجْنُ أَحَبُّ إِلَيَّ مِمَّا يَدْعُونَنِي إِلَيْهِ وَإِلا تَصْرِفْ عَنِّي كَيْدَهُنَّ أَصْبُ إِلَيْهِنَّ وَأَكُنْ مِنَ الْجَاهِلِينَ**﴾[1]

فاختار سيدنا يوسف أقل الضررين، وهي عقوبة السجن على معصية الله عز وجل، ففضّل السجن على الحرية؛ خوفاً من انصياعه للمحرمات.

وهو مكان يُعزَل من خلاله الداخل المُقيَّد عن الخارج الحرّ، والذي تنعدم فيه الحرية، وهو الثنائي المقابل لها، فمنذ إلقاء القبض على السجين، وإدخاله الزنزانة فإنه يُعزَل عن المكان الخارجي، ومن هنا تبدأ المعاناة، بالوحدة والتقييد والعقاب، والسجن من الأماكن الإجبارية التي " تبعد المرء عن العالم الخارجي وتعزله عنه، بل تقيد من حريته"[2]

يقول الراوي في هذا المقطع، موضحاً سبب اعتقال الجارين، أنَّه لا تهمة صريحة موجهة لهما وأنَّ اعتقالهما كان تعسُّفياً، يقول: " **أُلقي القبض على عبَّاس بسبب خراطيش فارغة عثر عليها جنود الاحتلال في الساحة المزروعة أمام بيته. (...). ما كنتم لتعرفوا هذه التفاصيل لولا أخبركم أبو سامح الذي كان وراء رنين جرس الباب نهاركم ذاك. جاء من دون عربة الآيسكريم. مدَّ يده إلى عائشة بورقة وقال عن كلاهما، عبَّاس وصالح، هناك. قرأت أم فهد بين ما دُوِّن في الورقة: "دائرة الأمن في البصرة** "[3]

بعد اختفاء صالح وعباس عدة أيام وانقطاع أخبارهما، جاء أبو سامح بائع الآيسكريم بدون عربته، ليخبر العائلة بمكانهما، وبالسبب الذي دفعهم لالقاء القبض عليهما، فأخبرهم أنهما في دائرة الأمن في البصرة، وسبب اعتقال والد صادق الخراطيش الفارغة التي وجدها الجنود أمام بيته، وهنا كانت دلالة السجن توحي بالظلم الذي يلحق النزيل، وأن الكثير من السُجناء يُسجنوا زوراً وبهتاناً.

منظر السجن يُوحي بالرهبة، الخوف، وأخذ العبرة، وقد يكون رادعاً لمن تُسوِّل له نفسه بارتكاب الجريمة، وقد يكون مكاناً للظلم، فهو مكان لتحقيق العدالة وفي الوقت نفسه مكانٌ ظالمٌ.

---

(1) سورة يوسف، آية (33).

(2) جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا، مهدي عبيدي، ص(75).

(3) فئران أمي حصة، ص(221).

وفي مثالٍ آخر، يقول: " **لا تفاصيل عدا تهمة صالح هي سؤاله عن عبَّاس، ولا تهمة لعبَّاس عدا خراطيش الطلقات الفارغة أمام بيته. لا شأن لعبَّاس على ما يبدو بأغلفة الذخيرة الفارغة، يقول أبو سامح**"[1]

يكشف لنا هذا المقطع عن نزلاء السجن، ففي كثيرٍ من الأحيان يكون السجن تعسفي، دون تهمةٍ حقيقية، فتهمة عباس تتمثَّلُ بالطلقات الفارغة التي وُجدت أمام بيته، أما تهمة صالح فهي سؤاله عن عباس، وهذا دليل على الظلم الذي يتعرض له نزلاء السجن، ومثَّل السجن هنا المكان الذي جمَّع العدوّان ببعضهما البعض وآخاهما، فصالح وعبّاس كانا على خلاف شديد بالدين، كما وكانت مشاعر الكره والحقد واضحة على كليهما، إلا إنه لمّا طالهما الظلم لم يتخلَّ أحدهما عن الآخر، فذهب صالح للبحث عن عبّاس جاره اللدود كما كان يرى سابقاً، مما تسبب في حبسه أيضاً، ولكن لم تلبث تلك الفترة من التضامن بينهما إلا وقد تجددت بينهما الخلافات مرّةً أُخرى عند وفاة حفيدهما الوحيد حسن؛ نتيجة لاختناقه على صدر أُمّه.

أمَّا في المقطع التالي فقد تحدث الراوي عن أهمية اصطحاب الأطفال والنساء لتسهيل زيارة المعتقلين، فعندما ذهب الخال حسن للبحث عن النزيلين في دائرة الأمن، أخذ معه الأطفال والنساء تسهيلاً لزيارتهما؛ نظراً للقيود التي تفرضها السلطات والصعوبات التي قد تواجهها عائلة السجين عند السؤال عنه، يقول: " **خذ معك النساء والأولاد تسهيلا لزيارة المعتقلين. ... أمام مبنى دائرة الأمن أوقف خالك سيارته. ترجَّل يصحب عائشة وفضيلة والأبناء في حين أبقاك وضاري في السيارة. الفناء المقابل للمبنى يغص بسيارات تحمل اللوحات الجديدة، العراق – كويت– عائلات كثيرة تسأل عن أبنائها تتحرى خبراً أكيداً**"[2]

وفي مثالٍ آخر، فإنَّ الراوي يكشف لنا الظلم الذي يقع على النزلاء، يقول: "**بعثت إلى خولة رسالة هاتفية: " الشرطة أمسكت بي". دفعني الشرطي أمامه. وجدتني فجأة في حافلة صغيرة بجانب الرصيف تغص بالوافدين ممن لا يحملون أوراقاً ثبوتية أو ممكن لا يملكون تأشيرة صالحة للإقامة في الكويت. عرب هنود فلبينيون وبنغال و.. كويتي لا يشبه الكويتيين... "اليوم تبدأ عطلة نهاية الأسبوع .. ستقضيها كاملة في سجن مركز الشرطة لحين مجيء الضابط بعد العطلة"... وإن مضى اليوم الأول من دون أن يراودها فيه أحدهم عن نفسها لقاء إطلاق سراحها، فهذا لن يستمر في**

(1) فئران أمي حصة، ص(222).

(2) السابق، ص(227).

اليوم الثاني. قالت: "كثيراً ما دفعتُ ثمن إقامتي بصورة غير شرعية.. إما في إحدى غرف مركز الشرطة الفارغة.. أو في سيارة أحدهم.. أو في شقة خصصت لممارسة مثل هذه الأفعال". ... خلف قضبان غرفة الحجز في مركز الشرطة مكثت ليلتين ... غرفة صغيرة قذرة كنزلائها العشرة. رائحة المكان والأشخاص لا تطاق. ... يقطع الشرطي مسافة الممر عائداً من حيث جاء، منتصب القامة وجهه للأمام.. تتبعه هذه المرة الفتاة الفلبينية الحسناء بثقة.. تلتفت باتجاه غرفة الحجز حيث كنت.. تلتقي نظراتنا الخاطفة أثناء مرورها.. رافعة حاجبيها تبتسم ابتسامة تذكرني بما قالته لي في الحافلة. اختفى الاثنان. بقيت مستيقظاً حتى الصباح أفكر في أمر الفتاة. لا بد أنها، في مكان ما، تدفع ثمن إقامتها بصورة غير شرعية قبل أن يُطلق سراحها أو.."[1]

كشف الراوي في المقطع السابق عن عدة جوانب، وهي كالتالي:

الجانب الأول: الظلم الذي وقع على عيسى عندما اعتقلته الشرطة؛ لأنه لا يحمل الأوراق الثبوتية التي تثبت إقامته في الكويت، فهذا حال الكثير ممن لا يملكون أوراقاً ثبوتية لإقامتهم في الكويت، أما عيسى فملامحه التي لا تُوحي بأنه فلبيني دفع الشرطيّ لالقاء القبض عليه، والقضاء على حريته التي تُقيَّد فوراً منذ أن تطأ قدمه السجن.

الجانب الثاني: كشف لنا عن حال النزلاء وقت العطلة، فإنه لابد على النزيل أن يبقى في السجن مدة انتهاء العطلة، فسُجن عيسى في اليوم الذي يليه عطلة نهاية الأسبوع، مما ترتب عليه قضاء ليلة كاملة في السجن.

الجانب الثالث: تغيّرت دلالة السجن هنا من مكانٍ يُحقق العدالة إلى مكانٍ لتحقيق الرغبات الجنسية، فكان معه في الحافلة امرأة تبكي بحرقة؛ خوفاً على عائلتها، وامرأة أخرى واثقة من نفسها ولا تبالي بشيء؛ لأنها على يقين بخروجها من السجن مقابل تنازلها عن جسدها، فهي كثيراً ما دفعت ثمن إقامتها بصورة غير شرعية، في أي مكان سواءً في السجن أم في شُققٍ مخصصة لممارسة تلك الأفعال، أم في السيارة، فانتقلت دلالة السجن من المكان المغلق المقيد الإجباري إلى مكان مفتوح يخرج نزيله متى شاء مقابل تنازله عن الأشياء الثمينة، وكثيراً ما يخرج النزيل مقابل مبلغ من المال، أو لقضاء أشياء خاصة.

---

(1) ساق البامبو، ص(315-319).

كما أنَّ السجن لا يقتصر على المكان المحاط بالأسوار فحسب، بل في كثير من الأحيان تكون الأماكن التي نملك الحق في التحكُّم بها سجناً من نوع آخر، مثال عيسى الحفيد والوريث للعائلة، ولكنه لم يتمكن حتى من دخول البيت، بل فرضت عليه من القوانين التي تعزله عن أقربائه، يقول الراوي: " **في فصل الصيف تقضي جدّتي عطلات نهاية الأسبوع، الخميس والجمعة، في الشاليه بصحبة عمتي وأختي. كانت جدّتي تسمح لي بمرافقتهن إذا ما علمت أن أحدا من أحفادها لن يقضي العطلة في الشاليه...، كنت طيلة النهار حبيسا في الغرفة الكئيبة أقتل الوقت بواسطة اللابتوب**"[1]

لقد مثّل البيت مكاناً مغلقاً مقيّداً شبيهاً بالسجن، فالأوامر التي فُرضت على عيسى وقت قبوله في ملحق بيت الطاروف كانت أوامر صارمة، تكشّفت له بعد ذلك عندما كانت حركته داخل منزل والده مقيّدة، وحتى في رحلاتهم، لم يحصل على حريّته الكاملة في بلاد أبيه، فكان يرافق جدته وأخته وعمته إذا لم يرافقها بقية العائلة، وبالتالي فإن مرافقته لهم مشروطة ببقية العائلة؛ خوفاً من انكشاف أمره، وإذا رافقهم يبقى في غرفته حبيساً منعزلاً عن العالم الخارجي، يحاول قتل وقته من خلال اللاب توب ومراسلة والدته و ميرلا.

وفي مثال آخر، يتحدَّث عن السبب الذي جعله يتمكن من دخول بيت والده، يقول: "**بعد أن كان دخولي إلى البيت مقتصراً على غرفة الجلوس وغرفة الطعام المفتوحة عليها، أصبحت أدخل إلى غرفة ماما غنيمة، كل يوم. تغطي وجهها بشالها الأسود ممددة على سريرها تاركة لي مهمة تدليك ساقيها**"[2]

ويقول أيضاً: "**ذات يوم، طرقت خولة باب غرفتي في ملحق البيت. قالت أن راجو أخبر جدّتي أنني كثير الكلام مع الخدم، لذا فهي غاضبة جداً. "كيف أتجنبهم وأنا أتناول طعامي في المطبخ؟"، قلت لها. أجابت باسمة: "لا داعي للاحتكاك بهم..؛ لهذا السبب قررت جدّتي أن تشاركنا الطعام في الداخل". ابتسمت.**"[3]

ففي المقطعين السابقين يخبرنا الراوي عن عيسى والأعمال التي يقوم فيها، والتي جعلته يتقرّب من جدّته شيئاً فشيئاً، ففي بداية الأمر كان دخوله البيت مقتصراً على

---

(1) ساق البامبو، ص(244-245).

(2) السابق، ص(256).

(3) السابق، ص(247).

غرفة الجلوس، لتتعدّى فيما بعد غرفة الطعام بسبب ما أوشى به راجو، فتجاوز غرفة الجلوس إلى غرفة الطعام؛ ليتجاوزها بعد ذلك إلى غرفة جدّته لتدليك ساقيها.

وفي مقطع آخر، يقول: " **عمتي عواطف ونورية تزوران جدّتي كل أسبوع مع زوجيهما وأبنائهما، وفي وقت الزيارة كان يمنع عليّ الخروج من الغرفة؛ خشية أن يعلم كل من أحمد وفيصل، زوجا عمّتي، بأمري**"[1]

أما ديوانية راشد التي شهدت أجمل الأوقات مع أصحابه غسّان ووليد، والتي أصبحت فيما بعد الغرفة البائسة، أو السجن المغلق الذي يسكنه عيسى، والتي منعته من دخول بيت الطاروف إذا ما كانت إحدى عمّاته أو كلاهما هناك، ففي بعض الأحيان كان يخرج للتسوق والمقاهي إلى حين مغادرتهما المنزل، أو البقاء في غرفته وعدم الخروج منها، فالغرفة هي نفسها التي كانت مُحبَّبة لراشد، ويكرهها عيسى في الوقت ذاته.

ثانياً: الأمكنة المفتوحة:

وهي الأمكنة التي يكون لأي إنسان مطلق الحرية في دخولها، وبالتالي فهي متاحة لجميع الناس، ولا تحتوي على عوائق أو حواجز تعرقل أو تمنع دخول أي إنسان .

وهي تُمثِّلُ في معظمها أماكنَ عامةً، فالمكان العام هو كل مكان مفتوح متاح لكلِّ فئات المجتمع، فهي ليست ملكاً لأحد (كالحدائق ، والمتنزهات وغيرها)، وبالتالي فهي لا تقتصر على فئة دون فئة أخرى، فالغنيُّ والفقير يمكنه الدخول إليها والتمتُّع بها، وكذلك الصغير والكبير، والمرأة والرجل، فهي أماكن عامة في متناول الجميع ليست حكراً على أحد، كما أنها ملك عام للبلدية أو السلطة، وهي مكان التقاء الناس عامة خارج بيوتهم، وتهدف للترويح عن النفس والترفيه والتنزُّه.

ومن أمثلته، ما يأتي:

1- المدينة:

مثَّلت المدينة أحد الفضاءات الأساسية التي ساعدت في الكشف عن الشخصية الروائية وإبرازها، من حيث عاداتها وتقاليدها ومفاهيمها أدوارها، فكان لها الدور البارز في التعرف على عادات المدن والأماكن، وقد تختلف العادات والتقاليد بين مكانين أو أكثر في نفس المدينة، وكذلك بنية المدينة نفسها تختلف من منطقة إلى منطقة،

(1) ساق البامبو، ص(244).

فالكويت بعاداتها وتقاليدها وطريقة تعامل الناس مع بعضهم البعض، وكذلك بالتحية أيضاً تختلف اختلافاً كلياً عن الفلبين التي كان لها أيضاً عادات خاصة فكل مكان له ثقافة تختلف عن أخرى.

والمدينة هي الفضاء الواسع الذي تنتقل فيه الشخصية وتمارس فيها أدوارها وأحداثها، ولما امتزجت المدينة بالعادات والتقاليد فإنها مثلت لنا الثقافة الخاصة بالمكان، وبالتالي فإن المكان الثقافي يتكون من عادات الناس وتقاليدهم وملامحهم وطريقة لبسهم وكذلك أشكال بيوتهم وتقسيماتها، ونضيف أيضاً طريقة التحية التي يقابلون بها الناس بعضهم البعض، وكذلك في طريقة أكلهم، فهذا كلَّه يُمثِّلُ لنا ثقافة خاصة بالمكان، وهذا ما سوف نلاحظه في الروايات الثلاث، أما " علاقة الكاتب بمدينته، بالمدينة الأولى، فهي علاقة خاصة، استثنائية في آن واحد، إذ مهما ابتعد لابد أن يعود إليها، وهذه العودة تتمثل بأشكال عديدة"[1]

وهي " مكاناً يضم بين جنباته طبقات متباينة من الناس، مكاناً كبيراً يغلب عليه الطابع المادي القاسي"[2] ، كما أنها تُعني الحضارة والتطور والتقدم وهي المركز التي تمارس فيها سلطتها وقراراتها.

اتسعت الأمكنة في روايات السنعوسي، فخرجت من نطاق المدينة الواحدة، إلى مدن أخرى ومناطق بعيدة، فخرجت عن حدود المدينة العربية إلى المدن الأجنبية، ففي رواية (ساق البامبو) تعددت فيها الأمكنة، وتنقلت الشخصية من خلالها، فكانت الكويت المدينة الأولى التي استنشق عيسى هوائها، لتلفظه البلاد وأمه إلى الفلبين، فدارت أحداث الرواية بين مدينتين مختلفتين في كل شيء.

يُظهر المقطع التالي، تيه عيسى في وطنه، والذي تسبب في تيهه في دينه واسمه، يقول: " **من كان بوسعه أن يقبل بأن يكون له أكثر من أم سوى من تاه في أكثر من اسم.. اكثر من.. وطن.. أكثر من .. دين؟!** "[3]

انتقل عيسى في بداية عمره إلى بلاد أمه تاركاً بلاد أبيه، وأملاً في العودة إلى بلاد أبيه، ليعيش في الجنة التي لا زالت تحدِّثه حولها، فعاش في الفلبين فترة طفولته وبداية شبابه، ليتحقق وعد أبيه بأن يعودَ إلى الكويت بمساعدة صديق والده غسَّان، فانتقل

(1) الكاتب والمنفى (هموم وآفاق الرواية العربية)، عبد الرحمن منيف، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1994، ص(110).
(2) الزمان والمكان في الرواية الفلسطينية، علي عودة، ط2، مكتبة جزيرة الورد، 1997، ص (195)
(3) ساق البامبو، ص(102).

عيسى من الفلبين إلى الكويت، والتي كانت بمثابة الانتقال من حياة إلى حياة أُخرى مجهولة، فحياة أمه، الحياة البسيطة، والأسرة الفقيرة، والبيت الصغير، أما حياة أبيه فحياة الغِنى والعيش والرفاهية.

وفي مثالٍ آخر، يقول: " **لا يمكنني السير في شوارع الكويت من دون أن ألاحظ السيارات. أرخصها وأبسطها يُعد حلماً لا يتحقق للمواطن العادي في الفلبين. البيوت كذلك، أصغرها يُعد قصراً في تلك المناطق التي جئت منها**"[1].

بيَّن الراوي في هذا المقطع حجم الفروق بين المدينتين، فالكويت تُمثِّلُ بلاد الغِنى والترف والقصور والرفاهية، في حين أن الفلبين كانت تُمثِّلُ الفقر والبساطة، وبالتالي فإن هذا المقطع كشف لنا عن الثنائية الضدية المتمثلة بالثراء والفقر، فالفرق بين المدينتين كبيرٌ جداً.

كما أن الراوي في المقطع السابق اعتمد على حاسة البصر في الوصف، فعندما حدَّثنا عن شوارع الكويت اعتمد على الملاحظة، والتي تُعدُّ من أساسيات رسم المكان، ليُفرَّق بعد ذلك بين الأماكن معتمداً على الرؤية

أما بعد أن انتقل عيسى إلى بلاد أبيه، حالماً بالجنة التي تنتظره، ليجد أمامه ما يُعكِّر عليه صفو حياته، ففي الكويت المدينة الغنية التي عاش في قصورها، والأموال التي باتت تفيض عن حاجته دون تعب في الحصول عليه، والراحة التي كان عليها، إلا أنه افتقد لحضن العائلة، فلفظته العائلة، أما في الفلبين، تلك المدينة البسيطة الفقيرة كان يشعر في دفء العائلة واحتضانها له، يقول الراوي في هذا المقطع: " **لأول مرة أشعر باللاجدوى. حلمي القديم.. الجنة التي وُعدتُ بها.. سفري.. المال الذي بات يفيض عن حاجتي.. ماذا بعد؟ في بلاد أمي كنت لا أملك شيئاً سوى عائلة. في بلاد أبي أملك كل شيء سوى.. عائلة**"[2]

وضّح لنا في هذا المقطع حال عيسى في المدينتين، فالكويت تلك المدينة التي حظِيَ بها على كلِّ شيء سوى العائلة، أما في الفلبين، التي لا يملك بها إلا العائلة، ليميلَ إلى المدينة التي وجد بها من يحتضنه ويُحبُّه، فعاد إلى الفلبين تاركاً خلفه الكويت بأشيائها، فمن الصعب عليه أن يألفَ وطناً جديداً، لم يجد فيه سوى الخذلان والخيانة وعدم الراحة، فكانت الكويت في كلِّ مناطقها تُدير ظهرها له، راكضاً إلى

(1) ساق البامبو، ص(197-198).

(2) السابق، ص(303).

الفلبين ليشكو غدرَ بلاد أبيه، فالمالُ " أساس العمران وأصل الحياة "[1] في الكويت، ولكنه لم يكن كذلك عند عيسى.

وفي مثال آخر، يقول: "**الكويت.. حلم قديم.. لم أتمكن من تحقيقه رغم وصولي إليها وسيري على أرضها. الكويت، بالنسبة لي، حقيقة مزيفة.. أو زيف حقيقي.. لست أدري، ...، الكويت مجتمع يشبه بيت الطاروف**"[2]

لقد لخّص لنا الراوي المدينة من وجهة نظر عيسى، فالكويت بغناها الفاحش وقصورها العالية ومواردها الكثيرة لم تحتضن عيسى، بل لفظته ورفضته، فيصف لنا المدينة من خلال التشبيهات المتكررة التي جاء بها، والوجوه العديدة التي كانت عليها، كاشفاً عن الحالة النفسية التي صار عليها فيها.

وفي تيهه الثاني، يقول: " **في عزلتي هذه وجدتني أشتاق إلى عائلتي هناك بشكل مَرَضي. حنين يتملكني رغم الألفة التي بدأت تتسلل إلى نفسي تجاه بعض الأشياء في بلاد أبي. لم يعد للماء طعم يزعجني كما شعرت في أيامي الأولى.. ماء الفلبين أحلى. ... ولكن.. الكويت.. كلما أحكمت قبضتي على طرف ثوبها فلتت من يدي.. أناديها.. تدير ظهرها.. أركض إلى الفلبين شاكياً. كان من الصعب عليّ أن آلف وطنا جديدا. حاولت أن أختزل وطني في أشخاص أحبهم فيه. ولكن الوطن في داخلهم خذلني. خذلني موت أبي.. خذلتني خيانة غسان.. جدّتي وحبها القاصر.. ضعف عمتي عواطف.. رفض نورية.. صمت عمتي هند واستسلام أختي.. من أين لي أن أقترب من الوطن وهو يملك وجوها عدة.. كلما اقتربتُ من أحدها أشاح بنظره بعيداً**"[3]

كانت الكويت مدينة ذات وجهين بالنسبة لعيسى، وجهها الأول تمثّل بالجنة التي كانت أمه تحدّثه عنها دوماً، أما الوجه الثاني فهو الوجه القبيح حين عانى فيها من القهر والظلم والحرمان وعدم الراحة التي لخّصها لنا في المقطع السابق، فالإنسان بطبيعة الحال يتعلق بالمكان الذي وُلد فيه بغريزته وفطرته، وسيظلّ هذا المكان موضع حنينه للعودة إليه مهما ابتعد عنه، فقد وُلد في الكويت، ولكنه نشأ وترعرع في الفلبين.

---

(1) تاريخ الكويت، عبد العزيز الرشيد، ص(61).

(2) ساق البامبو، ص(324).

(3) السابق، ص(304-305).

أما داوود الذي فقد أمه وأبيه والفتاة التي أحبَّها، والتي من أجلها سافر إلى بريطانيا لاكتساب اللغة، فكان الحُبُّ هو السبب الذي دفعه لترك بلاده والانتقال إلى بلد آخر، ليتّضحَ لنا فيما بعد أنها لم تكن الزيارة الأولى له، فكان يزورها مع والدته حيث يسكن جدّه، إلا أنه في هذه المرة كان وحيداً.

مثّلت لندن بالنسبة لداوود مدينة من مدن الذكرى تفتَّحت أمامه واسترجعت ذكرياته، والتي لم يكن راغباً في زيارتها ولكن بإلحاح من كاثرين زارها، يقول: " **لي مع تلك المدينة الكثير من الذكريات، فقد قضيت فيها فترات مختلفة من طفولتي. ففي أحد شوارعها يقع منزل بابا إبراهيم، حيث كنا نقضي عطلة الصيف من كل عام أنا ووالدتي، رحمها الله، هناك. وكانت المرة الأخيرة التي زرت فيها تلك المدينة عام 1996 قبل وفاة والدتي بعام واحد**"[1]

قضى في لندن شهوراً عدّة تعلّم من خلالها اللغة، ليعودَ إلى بلاده ووطنه، ليعيش صدمةٌ أخرى بانتظاره تمثَّلت بالعلاقة التي كانت بين محبوبته وآخر، لينقم على بلاده التي فقد فيها من أحب، أمه وأبيه وريم، فأضاف هذا الوجع درساً جديداً جعله يسترجع نفسه، يقول: " **أما بلادي التي كنت ناقما عليها فقد أدركت في وقت ما أنها، رغم العيوب الكثيرة، هي التي وفرت لي كل ما أحتاج إليه لأصل إلى كل ما أملكه الآن**"[2]

أما رواية (فئران أمي حصّة) فكانت تتحدّث عن الغزو العراقي، ورغبة العراقيين في ضمّ الكويت لها، وجعلها محافظة من محافظات العراق، وكيف تغيّرت الهُوية من أول أسبوع للاحتلال، يقول :" **وطنك الذي كنت تعرفه باسمه: الكويت، استحال خلال أيام إلى المحافظة التاسعة عشرة من محافظات العراق العظيم. بصفتك مواطناً كويتياً ما عادت. كما يزعم التلفزيون والمذياع، أنت منذ انقضاء الأسبوع الأول للاحتلال مواطن عراقي**"[3]

ففي فترة الغزو العراقي على الكويت، تغيّرت كل معالم البلاد، فالكويتيون الأغنياء أصبحوا يعملون في جمع القمامة، كما وقد أصبحوا لاجئين في ليلة وضحاها، عاشوا على التبرعات والمساعدات، تغيرت هُويَّاتهم من كويتيين إلى عراقيين، يقول: " **أدار محرك سيارته باتجاه شارع الكويت. لفت انتباهك الاسم الممنوع في وطنك. تعرف**

---

(1) سجين المرايا، ص(165).

(2) السابق، ص(237).

(3) فئران أمي حصة، ص(165).

الكويت وطنا. تعرَّفت إليها في العراق، شارعاً "[1]، وهذه من نتائج الغزو العراقي على الكويت، ضمّها لها، وتحويلها ولاية من ولاياتها.

وفي مثال آخر، يقول: " **نبَّهته عائشة تتشبَّث بحُجَّة:**

" **ولكن لوحة السيارة.. كويتية!**"

توقف عمّك صالح عند أول الممر يفكر. نظر إلى أمِّه. كانت تُحدِّق في عينيه. نكَّس رأسه ساهما. ما رايته ضعيفا حائراً كيومكم ذاك. فأجاب يناديك. نظرتَ إليه مرتبكاً. سألك:

" **وين القاري؟**". "[2]

أما هنا فقد كشف لنا المقطع السابق عن حال البلاد بعد الاحتلال، وخير مثال، عدم تمكُّن والد فهد من الخروج بسيارته باحثاً عن جاره؛ لأن اللوحة المثبتة على السيارة كويتية، فكان اسم الكويت وحده يُمثِّلُ خطراً على حامليه.

2- المقهى:

هو المكان الذي يختاره الإنسان للبقاء فيه فترة من الزمن، للتسلية والترويح عن النفس، والبُعد عن ضجيج الحياة، وهي أماكن عامة يرتادها الجميع، يتقابلون لأغراض خاصة، قد تكون للتسلية أو مناقشة قضايا معينة أو اللعب واللهو والمرح، فهناك العديد من الأسباب التي تدفع الكائن الحيّ لوجوده داخل المقهى، وقد تكون أسباباً واضحة أو غير واضحة، أو قد تكون نتيجةً لدوافعَ داخليةٍ و رغباتٍ ملحّة، تحرك ساكن الإنسان وتدفعه لزيارة مثل هذه الأماكن، و هذه الأمكنة لا تقتصرُ على طبقاتٍ معينة، بل يرتادها كافة الطبقات الاجتماعية، باختلاف مذاهبهم ومراتبهم وطبقاتهم ومستوياتهم، لشرب الشاي أو القهوة أو للتدخين.

وهو " فضاء تتمحور فيه الأحداث التي تجري من خلال الحوارات والوصف "[3].

ففي المقطع التالي، وضَّح لنا الراوي عن مكان عمل كاثرين، كونه مصدراً من مصادر جلب الرزق، فهي تعمل نادلة في المقهى، الذي سيصبح فيما بعد مكان ارتياد عبد العزيز، بعد أن تعرّف على مكان عملها، أصبح هو من يطلب منها أن تشاركه

---

(1) فئران أمي حصة، ص(229).

(2) السابق، ص(211).

(3) جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا، مهدي عبيدي، ص(67).

الطريق في كل يوم يذهب فيه إلى الكلية، ليزورها بعد ذلك في المقهى الذي تعمل فيه، يقول الراوي: " **بعد أن ارتسمت على شفتيها ابتسامة رقيقة قالت أن كلانا سيسلك الطريق ذاته المؤدي إلى الكلية. وطلبت أن ترافقني إلى منتصف الطريق حيث المقهى الذي تعمل**"[1]

وفي مثالٍ آخر، يكشف لنا عن طبيعة عمل النادلة، والتي من مهامها استقبال طلبات الزوَّار، وتلبيتها، كما وُجد الغرض منه في الفكاهة والضحك، من خلال الحيلة التي فعلتها كاثرين مع صديقتها التي تعمل معها، يقول: " **مرت أكثر من عشر دقائق من دون أن يسألني أحد من العاملين في المقهى عن طلبي، قلت لإحدى النادلات، وقد كانت تنظف إحدى الطاولات إلى جانبي، إن لي أكثر من عشر دقائق ولم يسألني أحد عن طلبي! ابتسمت النادلة واعتذرت، ثم قالت: " عليك أن تشتري قهوتك من الداخل، وسوف نقوم نحن بإحضارها إليك حيث تجلس". اعتذرت بعد أن تملكني شيء من الارتباك، وبينما كنت أتقدم بضع خطوات لأدخل المقهى، رأيت النادلة نفسها تقيد طلب أحدهم، وقد كان يجلس تحت إحدى المظلات كما كنت أجلس!**"[2]

أما في هذا المثال، لقد مثَّل المقهى مكاناً يلجأ إليه الإنسان للتفكير، بعيداً عن الضوضاء وضغوطات الحياة والمقاطعات، فلجأ عبد العزيز إلى المقهى ليخلو بنفسه، ويفسح مكاناً لعقله؛ لأن يُفكِّر بهدوء، فكان مشوّش العقل لدرجة أنه قُدّم له ثلاثة فناجين من القهوة ولم يشرب منها شيء، يقول: " **كانت وجهتي إلى أحد المقاهي الهادئة التي قضيت فيها ساعات من ذلك النهار. كنت مشوش التفكير ولا أدري كيف أخبرك بالموضوع. فكرت بمهاتفتك، وهذا ما فعلته بعد أن بردت قهوتي الثالثة من دون أن أرشف منها قطرة**"[3]

تجدر الإشارة إلى أنَّ المقاهي الشعبية في رواية فئران أمي حصة، كان لها دورٌ واضحٌ انعكس على الحالة النفسية السيئة التي أصبحت عليها والدة كتكوت، بعد تفجيرات المقاهي الشعبية 1985، والتي كانت من حصيلتها موت والد صالح وترمُّل الجدة حصّة، ومرض ابنتها فوزية، فكانت هذه التفجيرات كفيلة بإحالة نفسية والدة كتكوت إلى امرأة شديدة الخوف والقلق، وعدم الراحة والاطمئنان، كانت تنتفض إذا سمعت أي صوت قوي مثل ضرب الأبواب، أو إطلاق الألعاب النارية، أمَّا حال والد

---

(1) سجين المرايا، ص(127).

(2) السابق، ص(134).

(3) السابق، ص(213).

فهد والذي كان موت والده مصيبة فُجع بها و التي أحالته إلى رجلٍ أخر غير الذي كان عليه قبل التفجيرات التي أدت إلى فقدانه لوالده، يقول الروي: " **ثلاثة أعوام على تفجيرات المقاهي الشعبية لم تحمل والدتي على تجاوز حالتها النفسية. تبكي، مع كل خبر انفجار، مقتل جارنا المسنّ أبي صالح ...، وحدها أمي حِصَّة، رغم خسارتها الكبيرة وترمُلها: " مثواه الجنة "، ورغم مرض ابنتها إثر فجيعتها بموت الأب**"[1]

أما في هذا المقطع كانت المقاهي هي الأمكنة التي يجتمع فيها الأصحاب بعد أن تفتت اجتماعاتهم، وبالرغم من تلك اللقاءات إلَّا إنَّها كانت لقاءات مشروطة، يقول الراوي: " **تفتَّت ديوانيتنا إلى مقاهٍ عدة. نجتمع فيها بين حين وآخر، اجتماعات مشروطة من جانب صادق وأيوب؛ على ألا يكون ضاوياً موجوداً. وإذا ما جاء ضاوي صارت اجتماعاتنا حكراً علينا، هو وفهد وأنا**"[2]

3- الحديقة:

تعدُّ الحديقة من أهم الأماكن العامة المفتوحة، فهي مكان يرتاده الناس من خلال الاتفاق المسبق بين شخصين أو أكثر، أو من دون اتفاق للشعور بالراحة، حيث المناظر الجميلة والأشجار والأزهار التي تجلب الهدوء والراحة والطمأنينة، فقد يرتاده الناس باتفاق مسبق يتناقشون فيه ويتبادلون الأحاديث سواءً للتسلية أو لمناقشة أمور خاصة ، ومنهم من يرتاده للهروب من ضغط الحياة أو الواقع السيء المعاش ، فتثير لدى الإنسان ذكرياتٍ مختبئة، أو للزينة والتمتع بالمناظر الطبيعية الجميلة والأشجار والزهور فيكون مكاناً مخصصاً للراحة النفسية والهدوء والانتعاش.

ولمَّا كانت" الزراعة في الكويت ليست واسعة وتقتصر على الحدائق العامة والخاصة والتي زرعت بقصد الزينة او لتلطيف الجو"[3]، جئت ببعض الأمثلة التي تظهر الغاية من وجود الحدائق العامة والخاصة.

يقول الراوي: " **رافقني صوتك لأيام عدة بعد أن سلمت الهاتف إلى والدك عند باب منزلكم القديم المقابل للحديقة العامة. تصورت في البداية أنها ساحة لعبك، فالفراشات – كما كنت أحسب – لا تحلق إلا في تلك الأماكن المليئة بالزهور والحشائش الخضراء. كان ذلك قبل أن أخشى تلك المخلوقات الجميلة، قبل أن**

---

(1) فئران أمي حصة، ص(112).

(2) السابق، ص(377).

(3) تاريخ الكويت، ص(87).

أكتشف أن الجراد يلبس ألوان الفراشات أحياناً، وقبل أن أرى النسور المقنعة ببراءة العصافير "[1]

كان لهذا المقطع دلالة نفسية أثَّرت على نفسية عبد العزيز، من خلال تغيُّر دلالة المكان، كونه مجرد ساحة للعب، والمرح، إلى مكان مُوحش متغيِّر ذي بعد معنوي.

وفي مثالٍ آخر، يقول: " **نطقت شفتاك بتلك الكلمة لأجد نفسي في حديقة المنزل على كرسي خشبي، من دون أن أتذكر باب غرفتي أو الممرات او السلالم المؤدية إلى الباب الخارجي** "[2]

لقد مثّلت حديقة المنزل في المقطع السابق مكاناً مغلقاً خاصّاً، لجأ إليه عبد العزيز في لحظة من لحظات السعادة التي عايشها مع محبوبته، والتي كانت نتيجةً لكلمة جميلة تركت أثرها واضحاً عليه، وبالتالي فالحديقة هنا جزءً من أجزاء البيت.

أما هنا فقد تمنَّى عبد العزيز أن يُزهر بيته من جديد بعد اليأس والاحباط الذي كان عليه بيته، مع تجديد كل ذكرياته الجميلة، وإصلاح كل شيء، فكانت الحديقة مكاناً بائساً في صغره ضمّ ذكرياتٍ حزينة، يقول: " **ليست غايتي هي الموت بين أحضانك، بل حياتك في جنات أحضاني هي كل غاياتي. أريد أن يكون هذا المنزل عامراً بوجودك، حين تكونين مِلكي وملكتي. ملكة هذا المكان الذي توزعت حياتي في زواياه، في الحديقة التي دفنت فيها طفولتي، هناك تحت الأرجوحة المكسورة، أرجوحتي الحزينة، متعتي الوحيدة عندما كنت طفلاً صغيراً، في زمن لا يعرف ألعاب الفيديو وحروب الشوارع والقتال على شاشات الكمبيوتر. سأصلح أرجوحة الطفولة لأعيد لها شبابها وحيويتها، لتحتضن طفولة الصغيرين. نورة وداوود** "[3]

وفي هذا المثال، كان المكان سبباً في العودة إلى الماضي واستذكاره، يقول: "**سقطت عيناي فجأة من صدر السماء، لتستقرا وسط إحدى الحدائق الصغيرة المقابلة لأحد البيوت. توقفت عند سور تلك الحديقة، وكان ارتفاعه لا يتجاوز خاصرتي. شعرت وكأن روحاً من الماضي البعيد قد ارتدت جسدي، لتستقر فيه بعد أن ظلت تائهة آلاف السنين. أما الحديقة الصغيرة فقد تحولت إلى معبد قديم، يضم المئات من زهرات اللوتس المقدسة. التفت من حولي رجال ونساء يهزون أجسادهم ويتمتمون**

---

(1) سجين المرايا، ص(25-26).

(2) السابق، ص(70).

(3) السابق، ص(79-80).

بصلوات غير مفهومة لآلهة الحب والجمال. وفي تلك الأثناء، سألني عجوز كان يشذب شجيرات حديقته: " هل تحب الـ Lily؟ أراك تمعن النظر فيها" "[1].

أمَّا من خلال هذا الحوار الذي دار بين السيد جورج، وكاثرين، وعبد العزيز فاتضح أنَّ بيت الزنبق هو ليس مكاناً عاماً، بل هو مكان خاص ببيت السيد جورج، قام بتزيينه ليستمتع المارة بمنظر حديقته الجميلة، يقول الراوي:

" – حديقة السيد جورج ترحب بكما في أي وقت..

– حديقة السيد جورج أم بيت الزنبق؟!

– بيت الزنبق؟!

وجهت كاثرين سبابتها إليّ وقالت: هو من أطلق عليها ذلك الاسم.. لا شأن لي في ذلك.. "[2]

وفي مثالٍ آخر، يقول: " **ودعت أساتذتي وانطلقت إلى بيت الزنبق وإذ بالشاب والفتاة يجلسان على نفس الكرسي في المشهد نفسه الذي رأيته في المرة السابقة. رأيت السيد جورج داخل حديقته الصغيرة يتجه نحوي بخطوات مسرعة** "[3].

ترك عبد العزيز الكرسي الذي كان يجلس عليه عندما رأى العاشقين يجلسان عليه، فشعر بأحقيتهما بالجلوس عليه والتمتع بالمناظر الجميلة وزهور الزنبق، ليكونا سبباً في عودته إلى بلاده.

أمَّا الغابة والتي هي "فضاء مفتوح ومغلق، ساحرٌ ومخيف، منفرٌ وغاوٍ، بسيط وشديد الكثافة، قد تتسلل إليه الشمس لتغمر الدنيا بأشعتها، وقد تحجبها عنه الأشجار الكثيفة، فتنتشر الظلال وتغطي كل شيء"[4]، كما أنَّ "تجول في الغابة له طعم اللذة المبهمة والمغامرة والخروج عن العادي والمألوف ... إنه التخلص من إكراهات الواقعي وقوانينه الصارمة التي لا نستطيع التخلص منها ونحن نهفو إلى تشكيل الحياة وفق أهواء لا تُرى من خلال السلوك المألوف"[5]

---

(1) السابق، ص(131–132).

(2) سجين المرايا، ص(162).

(3) السابق، ص(188).

(4) تأملات في السرد الروائي، أمبرتو إيكو، تر: سعيد بنكَراد، ط2، المركز الثقافي العربي، 2015، ص(5).

(5) السابق، ص(6).

يقول: "**كنا ذلك اليوم، في بياك-نا-باتو، في أحد أيام 2002، في ذلك المكان الرهيب، حيث يلتقي العمالقة، الأشجار التي تخترق بطولها، والجبال الصخرية التي تجثم على صدر المكان بعظمتها ...**"[1]

يتحدَّث هذا المقطع عن كهوف بياك نا باتو، ويصفها وصفاً دقيقاً تجاوز الصفحات السبع، فكان للمكان أثرٌ جميلٌ على نفس عيسى؛ لأنه كان برفقة ميرلا، بالرغم من الخوف الذي شعر به.

مثَّلت تلك الكهوف مكاناً مفتوحاً من الداخل، مغلقاً من الخارج، لا يتسنَّى للجميع دخوله، إلَّا بتذكرة الدخول التي تُمكنهم من التجول داخلها بحرية، فعند اجتياز السور يتمكنوا من التنقل بحرية، وهذا ما كشفه الراوي من خلال الحوار الذي دار بين عيسى وميرلا، يقول الراوي:

"- **لا ذنب للطبيعة إن فرض البشر رسوما مقابل ما لا يملكون.**

تصمت قليلا قبل أن تردف:

- **ثم أننا قمنا بشراء التذكرتين لنتجاوز البوابة وحسب.. وكل ما بعد ذلك هو مجاني!** "[2]

4- البحر:

هو مكان مفتوح للناس عامة، شديد الاتساع، لا يقتصر على أحد، فهو مكان للإلهام، ومصدر للرزق، ومكان للاستجمام والراحة واللعب، أما عند الكويتيين بشكلٍ عام فكان البحر مصدراً مهماً في الحصول على الرزق من خلال اللؤلؤ الأسود، الذي كان له دور بارز في التغيُّر الاجتماعي الذي حصل للكويتيين بعد اكتشافه، فنقلها من البلد الفقيرة إلى بلد الغِنى الفاحش.

كما أنَّ له دلالاتٍ متعددة، تخرج من كونه مصدراً للرزق إلى أمكنة أُخرى، تتعدد دلالاتها وتتناوب بين العشق والبُغض، الفرح والحزن، الموت والحرمان، الفقد والفراق، التيه والخذلان.

---

(1) ساق البامبو، ص(112 وما بعدها).

(2) السابق، ص(111-112).

ففي المقطع التالي، كان البحر المكان الذي استعانت به ريم، عندما خمَّنت مقدار الحبّ الذي يحمله تجاهها عبد العزيز، لتكن إجابته نافية؛ لأن حبّه لها يفوق البحر، يقول:

" **كنت قد اختصرت الكلمات في سؤال واحد، حين سألتِ:**

" **شكثر تحبني؟**"

– **لنفترض أن ما بداخلي مجرد حب، كالذي يحمله الناس لأحبائهم. هل تعرفين ما مقدار هذا الحب؟**

– **(ضاحكة) دعني أخمن.. البحر؟**

– **كلا، فباستطاعتي أن أغرقه بعينيّ..** "[1]

أما في هذا المقطع، فقد كان البحر مكاناً عاماً يضمّ مكاناً خاصاً، من خلال الشاليه الخاص بالعائلة الواقع على ساحل البحر، والذي كانت تجتمع فيه في أوقات العطل الصيفية؛ لقضاء بعض الوقت والترفيه عن النفس، يقول: "**كان أفراد البيت، الذي كانت تعمل فيه كخادمة، يقضون عطلة نهاية الأسبوع في شاليههم الخاص في إحدى المناطق الساحلية جنوب الكويت، والذي لا يزال قائما حتى الآن، تجتمع فيه العائلة بين حين وآخر...** "[2]

وفي مثالٍ آخر، لقد كانت دلالة البحر دلالة بعيدة عن الترفيه أو مصدراً للرزق، بل كانت له دلالة ضمنية تمثَّلت في الكشف عن مقدار جمال عيني ميرلا، التي كانت مشابهة لزرقة البحر الذي يكتسبه من السماء الصافية، وهذا دليل على اللون الأزرق الذي يتوسط عيني ميرلا، والذي كان له رونق خاص بالنسبة لعيسى العاشق المتيّم، يقول: " **أطلقتُ عينيّ في البحر سمكتين.. تتبع إحداهما الأخرى في زرقة لا آخر لها. أحببت اللون الأزرق في السماء وفي البحر وأنا الذي ما كنتُ أراه سوى في.. عينيّ ميرلا** "[3]

وفي مثالٍ آخر، يقول: " **البحر جميل في الليل، وفي الحقيقة لم أره في وقت آخر كي تتسنى لي المقارنة، .... مياه البحر تنحسر في الجزر، تاركة الرمال نظيفة على**

---

(1) سجين المرايا، ص(74).

(2) ساق البامبو، ص(38).

(3) السابق، ص(150).

مستوى واحد. لولا المدّ والجزر لربما بقيت آثار خطوات أمي هنا شاهدة على بداية مأساتي"[1]

تحدّث الراوي في هذا المقطع عن أكثر من محور، المحور الأول تمثّل في استشعاره باختلاف شكل البحر وجماله بين الليل والنهار، بالرغم من أنه لم يره في وقت آخر لكنّه على علم بأن لونه أزرق كلون عينين ميرلا، أما المحور الآخر تحدث عن ظاهرة المد والجزر موضحاً ماهيتها، حيث تكلّم بصورة غير مباشرة عن أن المد هو ارتفاع منسوب المياه وبلوغها مسافات على الشاطئ، أما الجزر فهو انحسار المياه ودلّل على تلك الظاهرة باختفاء آثار خطوات أمه عن رمال الشاطئ بسبب تراجع المياه بعد المد وانحسارها.

أمَّا هنا فقد كان البحرُ سبباً في الكشف عن آفة أُخرى، واختلافاً جديداً في المعتقدات، تمثَّل في أكل سرطانات البحر، لنجدها محرَّمة في بيت والد صادق، زعماً على أنها تأكل الحرام، في حين كان يأكلها والد فهد، يقول: "**كنت قد لمست، قبل شهور، أن عمي عبَّاس لا يختلف عن عمي صالح، وأن كلا البيتين صورة معكوسة عن الأخرى. كان ذلك عندما ذهبت وصادق بصحبة عمي عبَّاس إلى القُمبار، وقت الجَزْر في بحر الدوحة ليلاً. ...**"[2]

5- الشوارع :

يمثل الشارع أحد الأمكنة المفتوحة العامة التي تساعد الإنسان على الخروج من الضغوطات الداخلية إلى تلك المناطق المفحمة بالحياة، وهو الطريق الذي يتحرك فيه الناس للتنقل بين الأمكنة المختلفة، وهو مفتوحٌ في كل لحظة؛ لذلك فهو مكانٌ يعجُّ بالضوضاء وتنوع الأصوات، من وسائل النقل أو أصوات الكائنات الحية، فالإنسان ليس بمقدوره أن يحاسب آخر على مروره في أيّ شارع، لذا فهو يُعدُّ مكاناً شديد الحرية، يمرّ فيه الأشخاص جميعاً على اختلاف مستوياتهم الاجتماعية دون تفرقة أو تخصيص للشوارع.

وقد لعبت الشوارع دوراً مميزاً في الرواية من خلال تنقل الشخصيات داخلها، مشياً على الأقدام أو من خلال وسائل النقل، كما وشهدت الشوارع أحداثاً تاريخية مهمة.

---

(1) ساق البامبو، ص(245).

(2) فئران أُمّي حِصَّة، ص(105).

كانت الشوارع مكاناً شديد الاتساع في الاحتفالات التي حدثت فور تحرير الكويت من الغزو الصدامي، فقد كانت شاهدة على العديد من الأحداث التاريخية، يقول الراوي: "**الكويت حرة!" خرجتم إلى الشارع، أمام بيوتكم، رغم تلوّث الجوّ وتناوب الليل والنهار عشرات المرات في اليوم الواحد...**"[1]

كل مكان عاشه الإنسان يحمل ذكرياتٍ قد تكون مفرحة، وعلى النقيض تماماً ذكرياتٍ مترحة تكون مرتبطة بالمكان، وهذا حال الشوارع في أوَّل لقاء بين ريم وعبد العزيز، يقول: " **فقد كانت الشوارع على اختلاف اتجاهاتها هي مكان اللقاء الأول. جبنا الشوارع في ذلك اليوم.. شرقا.. غربا.. شمالا وجنوبا.. قضينا ساعة من الخيال على عربة ذهبية تجرها خيول أسطورية**"[2]

كشف لنا الراوي عن دلالة الشارع كمكان يلتقي فيه الناس، فقد مثَّل مكاناً لالتقاء الشخصيات، كاشفاً عن حركاتها وسيرها واتجاهاتها ذهابها وإيابها، ولكن كان اللقاء هنا ذو دلالة جميلة؛ لأن عبد العزيز كان برفقة من أحبّ.

أمَّا في رواية(سجين المرايا)، فقد أعطى الراوي الشارع اسماً حقيقياً، حمل العديد من ذكرياته التي كانت في بيت جدّه، حيث كان أحد البيوت الموجودة في ذلك الشارع، يقول:

" – **شارع بيكر.. لو سمحت..**

هناك، حيث كان يسكن بابا إبراهيم، في الشارع نفسه الذي يسكنه شيرلوك هولمز في قصص السير آرثر كونان دويل، ... هز السائق العابس رأسه من دون أن ينبس بكلمة، ثم انطلقت السيارة تقطع الشوارع بسرعة وكأني حمل ثقيل أرادت أن تتخلص منه بأسرع ما يمكن. ... توقفت في أول الطريق، وسرت في جسدي رعشة، أخذت تزداد مع كل خطوة مترددة تدفعني للأمام. تقدمت حتى أصبحت أولى الذكريات على يساري، هناك، في محل البقالة الصغير الذي كنت أسير بمحاذاته، وكأن منزل بابا إبراهيم على الرصيف المقابل لذلك المحل، على يميني..."[3]

كشف لنا المقطع السابق عن الحالة النفسية التي كان يعيشها، ففي لحظة شعر وكأن السائق غير قادر على احتماله، وهذا يعكس الحالة النفسية التي يمر فيها؛ لأن

---

(1) فئران أُمّي حِصَّة، ص(251).

(2) سجين المرايا، ص(59).

(3) السابق، ص(174–175).

السائق لا يعرف عنه شيء، فهو في طريقه للمكان الذي شهد أيامه مع والدته في بيت جدّه

أمَّا في رواية (ساق البامبو)، يكشف لنا الراوي دلالة المكان، والتي مثَّلت مكاناً للتنزُّه، يقول: " **ميرلا. جرأتها، تمردها وأحاديثها المجنونة.. تسكعنا، نحن المراهقان***، **الفتاة الـ Mestiza والشاب الـ Arabo، في شوارع مانيلا، نشرب الشاي المثلج أمام أكشاك العصائر على الأرصفة..**"[1]

في بعض الأحيان تكون للشوارع دلالات نفسية جميلة، عندما تسير فيها برفقة من تحب، وهذا حال عيسى الذي كان يعشق ابنة خالته، فلم يبالِ بالشوارع؛ كونها مكاناً مفتوحاً؛ بل لأنه كان برفقة ميرلا نسيَ ذلك الشعور.

وفي مثال آخر، يقول: "**في أول خروج لي بواسطة دراجتي، ذهبت إلى قرطبة، عابراً الجسر الذي يربط منطقتيّ الجابرية والسرة، ومن السرة، عبر شارع دمشق، ... لم أفكر كثيراً ولست بحاجة إلى تخمين لأعرف أن ما ينتصب أمامي هو برج اتصالات. فالشبه بينه وبين الذي احتل ركناً في أرض ميندوزا لا يترك مكاناً للشكّ. والغريب، أن كلاهما ينتصب في مكان أحببته. منذ ذلك اليوم، لم أقترب من شارع المشاة.**"[2]

كان لبرج الاتصالات دلالة نفسية مرتبطة بالمكان، فكره عيسى لبرج الاتصالات المنتصب قرب بيته في الفلبين، جعله يكره الشارع الذي ينتصب به برج الاتصالات في الكويت، ومنذ ذلك الوقت لم يقترب من الشارع.

حتى أسماء الشوارع لم تسلم من ساكنيها، كلٌّ كان يختار اسماً بحسب معتقداته، فالآفة الطائفية طالت الشوارع فيما بعد، يقول: "**وكأن الأسماء حكرٌ على طرف دون الآخر. لم يتوقف الأمر، عليّ، الاسم، راح البعض يطلق أسماء على شوارعه، يتداوله نكاية بآخرين.. شارع يزيد بن معاوية وشارع ابن تيمية وشارع أبي لؤلؤة**"[3]

وفي مقطع آخر، فقد كانت دلالة الشارع ذات دلالة مأساوية، تمثَّلت في كيفية تحويل مدينة بحالها إلى شارع من شوارع مدينة أُخرى، والتي كانت فيها ضحيَّة

---

* خطأ وصوابه: نحن المراهقين.

(1) ساق البامبو، ص(110).

(2) السابق، ص(313-314).

(3) فئران أمي حصة، ص(64).

للاحتلال، الذي حوَّل المدينة بأكملها إلى شارع اسمه شارع الكويت، يقول: " **أدار محرك سيارته باتجاه شارع الكويت. لفت انتباهك الاسم الممنوع في وطنك. تعرف الكويت وطنا. تعرَّفت إليها، في العراق، شارعاً**"[1]

يرى صلاح صالح، أن "وجود اسم للمكان يعني أن أحداً ما قد منح هذا المكان اسماً"[2]، وهذا حال المكان في المقطعين السابقين، كون الكويت أصبحت شارعاً في العراق، هذا ما وضعه الاحتلال.

أمَّا هنا فقد كانت الشوارع تُمثِّلُ مكاناً مفتوحاً للخلافات، والنزاعات، يقول: "**ما كدنا نقطع الشارع حتى انتبهنا إلى مجموعتين من الشباب، في الساحة الترابية، حيث تركنا سياراتنا. سبعة. ثمانية. أو ربما عشرة. ...**"[3]

جاء هذا المقطع في آخر الرواية في حدود الساعة الحادية عشرة والنصف مساءً، ليكشف لنا عن الشجار الذي كان بين الشباب، والذي سرعان ما انتقل بين الأصحاب، فمرّت العديد من الساعات التي فصّل الراوي من خلالها المنطقة والدمار، ومحاولات البحث عن أصحابه عندما فاق من غيبوبته في أول الرواية، ليكشف عن السبب وراء كل تلك التفاصيل التي جاءت بها الرواية.

---

(1) فئران أُمّي حِصَّة، ص(229).

(2) قضايا المكان الروائي، صلاح صالح، ص(137).

(3) فئران أُمّي حِصّة، ص(419).

المبحث الثالث

الوصف وأشكاله

للروائي سبل شتى في الكشف عن المكان الروائي، من خلال الوصف، أو الصور الفنية، أو الرموز، وغيره العديد.

يتحدَّث الأستاذ صلاح صالح في كتابه (قضايا المكان الروائي) عن أبرز تقنيات الروائيين في بناء أمكنتهم، ما يأتي:[1]

1. الوصف: رسم المكان بواسطة اللغة هو السبيل الأكثر انتشاراً في الفن الروائي...
2. القصّ: حيث يكتسب المكان ملامحه بشكل غير مباشر، من خلال سرد أحداث قصة تجري في إهابه ، أو من خلال عرض تفاصيله وموجوداته وإطاره بشكل قصصي.
3. ملامح الشخصيات: حيث يتمكن القارئ أحياناً من إدراك ملامح المكان من خلال الأشخاص المتحركين فوقه... ويمكن أن نضيف إلى ملامح الشخصيات حواراتها وآرائها وأفعالها ، ووصف حركاتها ولهجاتها ...

مثل ملامح الفلبينيين تدل على المنطقة الجغرافية الخاصة بهم (الفلبين)،وكذلك الأجانب عندما يعبرون البلاد العربية فإن ملامحهم تكشف عن شخصياتهم ، فملامح الشخصية دليل على أماكن تواجدها.

4. أن يتم تشكيل المكان من عبارة واحدة متقنة الصياغة وشديدة التكثيف، والإيحاء
5. تشكيل المكان من خلال دمج عدد من الأساليب اللغوية الجميلة والتصوير البلاغي.
6. استخدام التركيب الشعري الخالص في تصوير المكان.

أولاً- وظائف الوصف:

أما وظائف الوصف كما ترى الناقدة سيزا قاسم ، فهي كالتالي :[2]

1. قد يحمل معاني ودلالات أبعد من مجرد تمثيل الأشياء.
2. وظيفة تفسيرية ذلك أن مظاهر الحياة الخارجية من مدن ومنازل ... إلخ تُذْكَر؛ لأنها تكشف عن حياة الشخصية النفسية، و تشير إلى مزاجها وطبعها.

---

(1) يُنظَر: قضايا المكان الروائي، صلاح صالح، ص(61-62).

(2) بناء الرواية ، سيزا قاسم ،ص (114-115).

3. عنصراً له دلالة خاصة واكتسب قيمة جمالية حقة.
4. وظيفة إيهامية . إذ يدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخييلي، ويشعر القارئ أنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال.

ويعدُّ الوصف من أهم التقنيات التي تساهم في رسم المكان وتجسيده، وتحديد صورته وأبعاده، والوصف هنا " تمثيل الأشياء أو الحالات أو المواقف أو الأحداث في وجودها ووظيفتها ، مكانياً لا زمانياً"[1]، وهي ميزة تميَّزت بها رواية القرن التاسع عشر، هذا ما قاله الشكلانيون الروس في نظرية المنهج الشكلي :" تتميز رواية القرن التاسع عشر باستعمال كثيف للوصف، والصور الشخصية السيكولوجية والحوارات"[2].

أما في الرواية التقليدية، فقد كان فيها الوصف " وسيلة لتحديد إطار الأحداث والشخصيات ووسيلة لإبراز ملامح الإنسان ونقل تفاصيل واقعه والأشياء التي ترتبط به، وقد كان لذلك أثره في شد الأحداث والشخصيات إلى أماكن معروفة و أزمنة معروفة "[3].

وعند الناقدة سيزا قاسم، فإنه يُمثَّلُ "أسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسي "[4]، أما الكاتب فقد أبدع في وصف المكان بدقة متناهية، وكأنه على علم ودراية بهذا المكان، فقام بتوظيف كل المصطلحات العلمية والفنية في وصف المكان والمدن والأحياء والبيوت والطعام والشراب، أما بالنسبة لطبيعة الفلبين فقام باقتناء الكتب والمراجع التي تتحدث عن الفلبين والطبيعة الفلبينية، وخصص غرفة في منزله وضع فيها أصوات الحيوانات وأصوات الحديقة؛ حتى يتمكن من التعرف على الحياة الفلبينية، فالروائي عندما يصف المكان وصفاً حقيقياً وكأنه عاشه، يعزّز ثقة القارئ بمدى صدق روايته واقترابها من النفس الإنسانية وتحقيق الواقعية.

---

(1) معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، ص(171).
(2) نظرية المنهج الشكلي، الشكلانيون الروس، تر: إبراهيم الخطيب، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرون والمتحدين، 1982، ص(110).
(3) الفضاء الروائي في أدب جرا إبراهيم جبرا، إبراهيم جنداري، ص(207).
(4) بناء الرواية، سيزا قاسم، ص(111).

ثانياً- أنواع الوصف:

" تحتلّ الأشياء الموصوفة أهمية بالغة في بناء الفضاء الجغرافي فبالإضافة إلى وظيفتها الجمالية؛ تناط بها أيضاً وظيفة الكشف عن الوضع النفسي للشخصيات التي تتعامل معها"[1].

1- وصف المكان:

ارتبط وصف المكان بحاسة البصر، والتي بدورها ارتبطت بوجود الضوء، يرى الأستاذ عبد الفتاح الحجمري، أنَّ" الرواية تقدم وصفا دقيقا لسمات المكان، وتدخل في الحواري الضيقة، وتصف الجدران، وترسم الأبنية"[2]، أمَّا وصف المكان كما يرى محمد عزَّام، يمثِّلُ: "تقنية إنشائية تتناول وصف أشياء الواقع في مظهرها الحسي، وهي نوع من التصوير (الفوتوغرافي)"[3].

كما ويُعدُّ من أهم الوسائل التي تساهم في الكشف عن صورة المكان وتجسيده وتحديد صوره وأبعاده، ولكي يتسنى وصف المكان بدقة لابد من رؤيته، والتي تكون سبباً لانعكاس الضوء، فالضوء "يمثل هنا الحافز الأساسي لبرنامج الوصف المنصب على الفضاء الروائي"[4]

المثال الأول، يقول: " **وصلنا إلى المنزل الصغير في تمام الساعة الثانية عشرة ظهراً. ترجلت من السيارة وأطلقت العنان لعينيّ لتحلقان في أرجاء الجنة الصغيرة. كم أدهشني المنظر الذي رأيته هناك، الأرض مفروشة بدرجات من الأخضر.. قوس قزح.. رذاذ المطر العالق بين الأرض والسماء.. والسحب البيضاء الكثيفة تتخللها خيوط الشمس.. أغمضت عيني وصببت كل تركيزي على أذنيّ علها تستقبل صوتك أو صداه على الأقل ليكتمل المشهد، إلا أن صوت السيدة جاكلين كان أسرع**"[5].

اعتمد عبد العزيز على حاسة البصر في وصف المكان، وهي تُعدُّ من مستلزمات الوصف الدقيق.

---

(1) مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، يوسف حطيني، ص(99).

(2) تخيل الحكاية بحث في الأنساق الخطابية لرواية (مالك الحزين)، عبد الفتاح الحجمري، د(ط)، المجلس الأعلى للثقافة، 1998، ص(123).

(3) فضاء النص الروائي، محمد عزَّام، ص(115).

(4) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص(51)

(5) سجين المرايا، ص(110).

المثال الثاني، يقول: " **تكاثر الذباب في أحيائكم إثر تكدُّس أكياس القمامة على الأرصفة أمام مساكنكم. تسلل إلى البيوت. ذباب كبير لزج بزُرقة لامعة يُسمع طنينه عن بعد. ...**"[1]

رسم لنا الراوي لوحة مُعبِّرة، وصف من خلالها حال المنطقة زمن الاحتلال، كانت اللوحة بائسة مقززة، أظهر من خلالها الحال الذي وصلت إليه المنطقة.

المثال الثالث، يقول: " **جاءت والدتي للعمل هنا، تجهل كل شيء عن ثقافة هذا المكان. الناس هنا لا يشبهون الناس هناك، الوجوه والملامح واللغة، حتى النظرات لها معانٍ أخرى تجهلها. والطبيعة هنا، لا تشبه الطبيعة هناك في شيء إلا في شروق الشمس في النهار، وطلوع القمر في الليل. حتى الشمس، تقول والدتي: "شككت في بادئ الأمر أنها الشمس ذاتها التي أعرف!**"."[2]

قدَّم الراوي مُلخَّص بسيط عن الفروق بين البلدين، في الوجوه والملامح واللغة والطبيعة.

المثال الرابع، يقول: " **قلت لها وألوان الدهشة تصبغ ملامحي**"[3]، حيث مثَّل الوجه هنا مكاناً برزت عليه علامات الدهشة مما قالته كاثرين عن والديه، كما وكان للألوان التي اصطبغ بها وجهه دلالة، فاحمرار الوجه يدلُّ على الخجل، أمَّا اصفراره فيدل على المرض، واسمراره يدل على التعب والارهاق، وهكذا.

2- وصف الشخصية :

فمن خلال تقنية الوصف يتم وصف الشخصية الروائية، وتصويرها والخوض في خفاياها للكشف عن أسباب سلوكها وأفعالها وتصرفاتها، وملاحظة حركاتها ومكوناتها، كما ويعكس كل ما يدور بخاطر الشخصية الروائية من أحزانٍ وأفراح، أو خوفٍ وقلق، أو اضطراب نفسي والشعور بعدم الرضا أو الطمأنينة والأمن وغيره.

المثال الأول: يصف لنا الراوي شخصيّة عبد العزيز، تلك الشخصيّة التي ظهرت عليها معالم الوحدة والإرهاق النفسي، والباحثة دوماً عن ذاتها، قائلاً: " **فأنا رجل من عالم لا شرق له ولا غرب، رجل من عالم لا شمس له كي تشرق من مشرقه لتغرب في الاتجاه الآخر، رجل من عالم تختلف اتجاهاته عن اتجاهاتكم الأربع، عالم شرقه**

---

(1) فئران أُمِّي حِصَّة، ص(175).

(2) ساق البامبو، (29).

(3) سجين المرايا، ص(144).

الـذكرى وغربـه الحنـين وشـماله الألـم وجنوبـه النـدم، عـالم لا فصـول لـه ولا مواسـم، فالـدموع تهطـل مـن السـماء علـى مـدار العـام علـى الأرض المشـتعلة بالغضـب علـى الأيـام، لتتبخـر وتتشـكل مـرة أخـرى علـى هيئـة غيـوم، لتمطـر دموعـا مـرة بعـد مـرة.. بعـد مرة.. بعد مرة."[1]

لـم يحـدد عبـد العزيـز موقعـه فـي الحيـاة، نتيجـةً لتيهـه وبحثـه عـن نفسـه وذاتـه التـي لـم يجـدها، فظهـرت عليـه علامـات الحرمـان والضـياع واضـحة فـي الروايـة والتـي يُمثِّلهـا المقطـع السـابق، وهـذا مـا تحـدَّث عنـه كونـديرا ، قـائلاً: "مـن المؤكـد أنـه لا يسـعنا إدراكهـا، فقـد انتهـى البحـث عـن الأنـا دومـاً وسـينتهي دومـاً إلـى عـدم إشـباعٍ غريـب ولا أقـول إلـى فشل"[2]

المثـال الثـاني، يقـول: " **وحـدها فـؤادة عبـد العزيـز، فـي دور مدرسـة التـاريخ السـابقة، بثوبهـا الأحمـر القـاني وربطـة شـعرها سـماوية الزرقـة مـن بـين كـل نـزيلات مستشـفى الطـب النفسـي، تفسـد علـي اسـتمتاعي. بمتابعـة المسلسـل إذا مـا انطلـق صـوتها ذو البحَّـة يسـبق صـورتها. تطـوّق مصـيدة فئـران برتقاليـة اللـون بـذراعها. تسـير فـي الممـرات محـذرة: "الفئـران آتيـة.. احمـوا النـاس مـن الطـاعون" ترعـبُ المجنونـات بظهورهـا المفـاجئ، تسـتنفر الممرضـين، تربـكُ الـدكتور شـرقان ومـدير المستشـفى أبـا عقيـل و أنـا. صوتها مؤهلٌ ليكون رابع أصوات الرعب القديمة**"[3]

رسـم لنـا الـراوي الشخصـية المُرعبـة التـي كانـت ترعـب كتكـوت، والتـي سُـمِّيت بهـا الإذاعة؛ تيمُّناً بها، مُظهراً العديد من مواصفاتها.

المثـال الثالـث، يقـول: " **كانـت جـدّتي، غنيمـة، أو السـيّدة الكبيـرة كمـا تناديهـا والـدتي، حازمـة، عصـبية المـزاج فـي غالـب الأحيـان، ورغـم جـدّيتها وقـوة شخصـيتها فإنهـا كانـت متطيّـرة، تـؤمن بمـا تـراه فـي نومهـا مـن أحـلام إيمانـاً مطلقـاً، وتـرى فـي كـل حلـم رسـالة لا يمكـن إهمالهـا مهمـا كـان حلمهـا تافهـاً أو غيـر مفهـوم، وقـد كانـت تقضـي معظـم الوقـت فـي البحـث عـن تفسـير لمـا رأتـه فـي منامهـا، وعـادة مـا تلجـأ إلـى مفسّـري الأحـلام إذا مـا عجزت عن تفسير حلمها ذاتيا**"[4]

---

(1) سجين المرايا، ص(48).

(2) فن الرواية، ميلان كونديرا، ص(37).

(3) فئران أُمِّي حِصَّة، ص(91).

(4) ساق البامبو، ص(29).

أمـا الجـدَّة غنيمـة ومـا كانـت عليـه مـن حالـة التـوتر والقلـق والتشـاؤم إزاء أمـرٍ مـا يحُـلُّ بها، بالرغم من ذلك إلا إنَّها كانت امرأة قوية، متقلبة المزاج، وعصبية.

المثال الرابـع، يقول: "**لـو أنهمـا اتفقـا علـى شـيء واحـد.. شـيء واحـد فقـط.. بـدلاً مـن أن يتركـاني وحيـدا أتخـبط فـي طريـق طويلـة باحثـاً عـن هويـة واضـحة الملامـح.. اسـم واحـد التفـت لمـن ينـاديني بـه.. وطـن واحـد أولـد بـه، أحفـظ نشـيده، وأرسـم علـى أشـجاره وشـوارعه ذكريـاتي قبـل أن أرقـد مطمئنـا فـي ترابـه.. ديـن واحـد أؤمـن بـه بـدلا مـن تنصـيب نفسي نبيّا لدين لا يخص أحداً سواي**"[1]

أظهـر المقطـع السـابق حالـة التيـه والتخـبُّط التـي سـيطرت علـى عيسـى، تلـك الشخصـية التـي عاشـت فـي تيـه اسـتمر طـويلاً، ليسـتقر بعـدها علـى هـامش الـوطن، ليُكمـل حياتـه فـي الفلبين.

أمـا فـي شخصـية الجـدّة حِصَّـة، فسـنتحدَّثُ عنهـا مـن خـلال الثقافـة التـي سـاهمت فـي تعزيزهـا، فـالأم حِصَّـة كانـت رمـزاً لتعزيـز الهُويـة، والثقافـة الدينيـة والاجتماعيـة وغيرهـا، فهـي مـن ناحيـة تُمثِّـل المـرأة القويـة المتماسـكة الملتزمـة بـدينها والمتمسـكة بثقافتهـا الدينيـة، وقـد تجلَّـت فـي معظـم تصـرفاتها، والتـي نقلتهـا لنـا بالقـدوة لكـل مـن يراهـا، كمـا وتزيـد عـن ثقافتهـا الدينيـة بـبعض العـادات التـي لـيس لهـا دليـلٌ شـرعيّ، كإعـادة الأحذيـة إلـى وضـعها الطبيعـي بعـد أن تكـون مقلوبـة؛ حتـى لا يقابـل النعـل السـماء، وهـذا مـا سـنجده فـي الروايـة، يقـول الـراوي: " **توقفـتُ عنـد عتبـة البـاب. أحذيـة وأنعـل بعضـها مقلـوب علـى ظهـره، وهـذا دليـل علـى أن أمـي حِصَّـة ليسـت فـي البيـت. ... رحـت أعيـد الأحذيـة والأنعـل المقلوبـة إلـى وضـعها الطبيعـي. أوجـه باطنهـا إلـى مـوطن الشـيطان، ذلـك الـذي كنـت أخافـه،** ..."[2]

ومـن الأدلـة علـى التزامهـا الـدينيّ، احتسـابها زوجهـا وتصـبُّرها علـى فراقـه، وتأكـدها مـن أن الله–عـزّ وجـل–هـو الحـافظ لهـا ولابنتهـا، والشـافي لابنتهـا مـن مرضـها، يقـول: " **وحـدها أُمـي حِصَّـة، رغـم خسـارتها الكبيـرة وترمُلهـا: "مثـواه الجنـة"، ورغـم مـرض ابنتهـا إثـر فجيعتهـا بمـوت الأب: "الله الشـافي لا تبـدي قلقـا هـذه العجـوز، تُحَصـن إيمانهـا: "الحافظ الله**" "[3]

---

(1) ساق البامبو، ص(63).

(2) فئران أُمّي حِصَّة، ص(40).

(3) السابق، ص(112).

والوضوء قبل النوم، في غير وقت الصلاة، حتى تنام على طهارة، يقول: " **تستغرب وضوءها في غير وقت صلاة. تجيبك دائما: حتى أموت طاهرة إذا ما قبض الله روحي وأنا نائمة**"[1]

أما المقطع التالي فيتمثّلُ في الثقافة الذكورية في تصرفات صالح، فنجده يمنع أخته من إكمال تعليمها؛ حتى يُجنّبها مخالطة الذكور في الجامعة، بينما يُشرّع ذلك لزوجته بحجة أنها تعمل في مدارس أنثوية وهنا تتجسَّدُ ثقافة التمييز، يقول: " **كان حُلم شقيقته أن تتخرج من الجامعة بمُعدَّلٍ عالٍ، إلا أن شيئا من أحلامها لم يتحقق بسبب عناد شقيقها صالح، وبسبب ما حلَّ بها لاحقا. أمي حِصَّة ذاتها لم تستطع أن تُثني ابنها عن قراره حين اتخذه قاطعا: "مكانها البيت!"، في حين لم يمنع زوجته**"[2]

وفي مشهدٍ آخر يكشف لنا الراوي عن الخرافات التي تسكن عقول بعض الناس؛ إما بسبب الجهل أو عدم التبحُّر في العلم، فيقول: " **راح يعبثُ بالمقص يفتح فكَّيه في الهواء ويطبقهما. صرخت به جدَّته تأمره أن يكفَّ عن جلب الشؤم والمشاكل إلى بيتها. قطُب حاجبيه لا يفهم ما تقول. راحت تحدَثه عن خيوطٍ خفية تربط أفراد البيت ببعضهم. من شأن عبثه بالمقصِ أن يقطع أحدها من دون قصد**"[3]

أما في مقطعٍ آخر، فإن الراوي يمدح الفلسطينيين متسائلاً عن سبب تفوقهم المدرسي، والذي قد يكون علله بالإكثار من تناول الزعتر، الذي يُكثر منه الفلسطيني، فقد يُقال عن أن له دوراً في تنمية الذكاء العقلي، يقول: " **كنا، في ذلك الوقت، قد آمنا بأسطورتها تلك، أسطورة الزعتر، إذ لم نجد مبرراً مقنعاً لتفوق التلاميذ الفلسطينيين في مدارسنا وحصولهم على المراتب الأولى دائماً سوى الزعتر الذي يأكلونه كل صباح**"[4]

3- وصف الأشياء:

وصف الأشياء يتمثل في وصف الآثاث الذي يُمثِّلُ "مظهراً من مظاهر الحياة الاجتماعية"[5]، والذي يلعب "دوراً إيحائياً في الرواية"[6]، وكذلك اللوحات والتماثيل وألوانها، فهي تمثِّلُ ركناً مهماً من أركانه وأجزائه التي هي جزء من المكان، وتُضيف

(1) فئران أُمّي حِصَّة، ص(193).
(2) السابق، ص(45).
(3) السابق، ص(73).
(4) السابق، ص(92).
(5) بناء الرواية، سيزا قاسم، ص(143).
(6) فضاء النص الروائي، محمد عزام، ص(117).

دلالاتٍ خاصةً بكل جزء من أجزاء الآثاث، فالآثاث "هو التعبير عن الشخصية الروائية"[1]، وكشفها وإبراز ملامحها وثقافتها.

يرى باشلر، بأنَّ " الخزائن برفوفها، والمكاتب بأدراجها، والصناديق بقواعدها المزيفة هي أدوات حقيقية لحياتنا النفسية الخفية. دون هذه الأشياء ومثيلاتها فإن الحياة تفقد نماذج الألفة. وهذه الأشياء تمتلك صفة الألفة مثلنا. وعبرنا. ولأجلنا"[2]

ومن أمثلته، ما يأتي:

المثال الأول، يقول الراوي: " **تقول والدتي، كما أخبرها بيدرو: " ليتك كنتِ هنا! كانت مراسم استقبال الثلاجة في البيت مهيبة! وكأننا في ميناء نستقبل سفينة حربية عادت من حربها للتوّ متوجة بالانتصار. اجتمع الجيران، الرجال والنساء وأطفالهم، حول البيت يشاهدون الثلاجة محمولة بين أيدي العمّال، يسيرون بها من سيّارة الشركة إلى داخل البيت. كان شعوراً رائعاً يا جوزافين!". بعد أسابيع قليلة من وصول الثلاجة، توفر للعائلة مصدر رزق جديد، ولحسن الحظ أنه لم يكن بصورة نقدية، وإلا فسوف يقضي عليه جدّي ميندوزا. اتفق الجيران مع خالتي آيدا على تخزين أطعمتهم، في ثلاجتنا، مقابل حصة صغيرة يتقاسمها أفراد العائلة من الطعام**"[3]

مثَّلت الثلاجة شيئاً غير عادي عند العائلة الفلبينية، مقارنةً بالعائلة الكويتية، مما كان لها تأثير واضح عند استقبالها كأنها سفينة مُنتصرة عادت من الحرب، لتُصبح فيما بعد مصدراً جديداً من مصادر الرزق للعائلة.

المثال الثاني، يقول: " **في صدر الكنيسة الصغيرة، كان تابوت جدّي، المفتوح، محمولا على طاولة مغطاة بقماش حريري أبيض. تحيطه أزهار بيضاء في آنيات فضية. تابوت أبيض بنقوش أرجوانية، له مقابض ذهبية على جوانبه الأربعة. صليب متوسط الحجم معلق إلى الحائط أعلى التابوت. وعن يمينه يستند إطار على حمّالة خشبية، يضم صورة جدّي وبياناته: سيكستو فيليب ميندوزا.. ميلاد السادس من أبريل 1925- وفاة الحادي والعشرون من يونيو 2005- 80 عاماً.**"[4]

---

(1) فضاء النص الروائي، محمد عزام، ص(117).

(2) جماليات المكان، غاستون باشلر، ص(91).

(3) ساق البامبو، ص(56-57).

(4) السابق، ص(167).

التـابوت هـو عبـارة عـن صـندوق خشـبي، يوضـع فيـه الميّـت، يـتم بعـدها إكمـال طقـوس العـزاء، فيصـف الـراوي التـابوت الـذي يحمـل الجـد مينـدوزا، كـان مفتوحـاً، مُحاطـاً بالأزهـار البيضـاء، عليـه نقـوش أُرجوانيـة اللـون، كمـا ويحمـلُ صـورة الميّـت وبياناتـه، أمَّـا بخصـوص الألـوان فكانـت لهـا دلالـة خاصـة، فـالزهور البيضـاء التـي كانـت تُحـيط التـابوت تُـدلل علـى النظافـة والطهـارة، وأنَّـه لابـد علـى الميـت عنـدما يقابـل ربَّـه أن يكـون طـاهراً نظيفـاً، وكـذلك اللون الأرجواني الروحاني للدلالة على الحزن.

المثـال الثالـث، يقـول: "**فـي الممـر المـؤدي إلـى الـداخل كـان فـي اسـتقبالي، كالعـادة، الـرئيس العراقـي، بطـل القادسـية، أبـو عُـدَّي، أو الـرَيِّس كمـا يحلـو للعـم صـالح، آنـذاك، تسـميته، يرتـدي بذلـة سـوداء فـي صـورة بإطـار مُـذَهَّب معلقـة إلـى الجـدار بـين مزهـرتين كبيرتين لريش طاووس، تحيط إطارها نباتات متسلقة**"[1]

يقـول باشـلر: "للصـور العظمـى تـاريخ، إذ هـي دائمـاً مـزيج مـن الـذاكرة والأسـطورة. وهـذا يعنـي أننـا لا نعـيش الصـورة بشـكل مباشـر. والواقـع أن لكـل صـورة عظيمـة عمـق حلمـي بعيـد الغـور يضـيف إليـه التـاريخ الشخصـي لونـاً خاصـاً. ولهـذا فإننـا لا نسـتطيع تقيـيم هـذه الصـورة بشـكل صـحيح الا عنـدما يتقـدم بنـا السـن. أي حـين نكتشـف أن جـذورها تمتـد إلـى تـاريخ يتجـاوز التـاريخ المثبـت فـي ذاكرتنـا. ففـي منطقـة الخيـال المطلـق نظـل شـباباً حتـى سن متأخر في حياتنا"[2]، وهذا حال صورة الريّس.

المثـال الرابـع، يقـول: "**لـم نكـن قـد فرغنـا مـن متابعـة المسلسـل حـين دخـل عمـي صـالح يحمـل صـندوقاً كرتونيـاً أبـيض، يحمـل حروفـاً إنكليزيـة حمـراء HITACHI وضـعه علـى الأرض وسـط غرفـة الجلـوس. قـال مبـتهج الوجـه: كـاميرا فيـديو يابانيـة الصـنع. منـذ تلـك اللحظـة أصـبحت الكـاميرا واحـدة مـن أفـراد بيـت آل بـن يعقـوب، تنتصـب طيلـة الوقـت فـي زاويـة غرفـة الجلـوس، محمولـة علـى قاعـدتها المعدنيـة، مغطـاة بعبـاءة قديمـة تحفظهـا مـن الغبـار. كانـت ترعبنـا، قبـل أن نعتادهـا، مثـل عجـوز قصـيرة تتشـح عبـاءة تملؤهـا الثقـوب لا تفـارق زاويتهـا. أسـميناها فـي مـا بعـد: "تمثـال أمـي حِصَّـة"، رغـم انزعـاج جـدَّة فهد من التشبيه**"[3].

---

(1) فئران أُمّي حِصَّة، ص(41).

(2) جماليات المكان، غاستون باشلر، ص(57).

(3) فئران أُمّي حِصَّة، ص(92-93).

يصف الراوي كاميرا الفيديو التي جاء بها والد فهد، وكيف أصبحت فيما بعد وكأنَّها واحدة من أفراد البيت.

4- وصف الزمان:

المثال الأول، يقول: "**ذات ليلة، طلبت من آيدا مراقبة أدريان، ... ظلام.. مطر شديد.. برق ورعد.. خالتي آيدا، تحت المطر، ...، المطر ينهمر بقوة.. أنوار المصابيح.. خطوط مستقيمة متشابكة لا تستقر في موضع.. وأنا.. لا أتذكر سوى الأصوات وما يكشفه وميض البرق من صور..**"[1]

يصف لنا هذا المقطع ليلة غرق أدريان، فكانت ليلة مُخيفة بأمطارها الشديدة وما صاحبها من برق ورعد، والمياه الجارية في مجراها والتي تسببت بغرق أخيه الصغير، ليُلازمه المرض بعدها طيلة حياته.

المثال الثاني، يقول: "**مطار كئيب ذلك الذي حطت به الطائرة يوم الأحد، الخامس عشر من يناير 2006. الوجوه تشبه مطارها كئيبة، بشكل لم أجد له تبريراً**"[2]

يصف لنا الراوي الوقت الذي تُوفيَ فيه أمير البلاد، ففي ذلك اليوم أو التاريخ شهدت الكويت حالة سيئة بفراق أميرها، مصحوبة بالحداد والنفسيات السيئة التي شهدتها الكويت في ذلك اليوم.

المثال الثالث، يقول: "**في مثل هذا اليوم، قبل 23 عاماً، في ليلة غاب عنها القمر واتّشحت سماؤها بثوبٍ حالك السواد، ثوب لم يسبق للنجوم أن رأت لسواده نظيراً.**"[3]

أمَّا في هذا المقطع فيصف الراوي حال اليوم الذي ولدت فيه شجرة الموت، على رأيه، فكانت السماء مرتديةً لباسها الأسود، سواد حالك في الليلة التي تلفظَّت فيها أُولى أنفاسها.

---

(1) ساق البامبو، ص(84).

(2) السابق، ص(185).

(3) سجين المرايا، ص(17).

الخاتمة

بعد تجربتي البحثية الشيِّقة في مضمون روايات السنعوسي الممتعة، بدا لي أن توظيف المكان والزمان في روايات السنعوسي كان غاية الدقة والجمال، فقد وظفه السنعوسي بأساليب متنوعة جمعت بين الواقع والمتخيل، فكانت له دلالات عديدة أحالت القارئ من عالمه الحقيقي إلى العالم التخيلي، والتي كانت ممزوجة بين الأزمنة الثلاث، وهنا نورد بعض النتائج التي توصلت إليها الباحثة:

1- الزمكانية من أهم العناصر التي تخدم الأدب بأنواعه المتعددة، كونها تتداخل مع باقي عناصر السرد.
2- الزمان والمكان عنصران لا يفترقان، لأن كل حركة في هذه الحياة مرتبطة بالزمن، ومتعلِّقة به، والزمن بدوره لا بد له من مكان ليتحرك فيه.
3- عالجت الزمكانية في الروايات قضايا متعددة تخص المجتمع الكويتي، قد تكون سبباً في ظهور العديد من الآثار السلبية التي قد تتسبب في انهيار المجتمع مستقبلاً إذا أهملوها.
4- ارتباط عنصر الزمان بالمكان كان له تأثيرٌ بارزٌ كشفت عنه الروايات الثلاث، فكان كلٌ منها له تأثير متبادل بالعنصر الآخر.
5- كشفت الزمكانية حال الأشخاص داخل الروايات، فكان ذلك واضحاً في رواية (فئران أُمِّي حِصَّة)، التي كشفت لنا عن كارثة قد تصيب المجتمع الكويتي من خلال حركة الشخصيات في المكان الواحد، فكشف العادات والتقاليد وثقافة الشخصية الروائية يكشف لنا عادات وتقاليد الواقع التي انعكست عنه، وبالتالي يكشف لنا العصر الدي يتميز بتلك الثقافات.
6- ظهر هناك اختلاف بين عنصري الزمان والمكان، فعنصر الزمان كان يتحرك بتلقائية مستمرة، أمَّا المكان فإنه خضع للعوامل البشرية وتحركها داخل المكان وما تضيفه من أفكار ومعتقدات.
7- كان لتداخل الأزمنة الفضل في الكشف عن خبايا المستقبل من خلال الماضي، الأمر الذي حمل معاني هادفة للدعوة إلى التوحد والتماسك بالقيم والأخلاق، ونبذ الخلافات الطائفية.
8- كما ورسم لنا التداخل الحاصل بين الزمان والمكان صورة متكاملة عن المجتمع الكويتي، كاشفاً عن أبرز عاداته وثقافته.

9- كما وأشارت الروايات إلى بعض المواضيع المتعلقة بالمناسبات كالزواج، الحب، الظلم، القسوة، الأعياد، الحج والعمرة، وهكذا ...

التوصيات:

1- هناك العديد من المواضيع التي تستحق الدراسة في روايات السنعوسي، لذلك توصي الباحثة بالتطرق إليها، والغوص في أعماقها، وأبرزها ما يلي:
   - الرمز، ومدلولاته.
   - تقنيات السرد الروائي.
   - الشخصية الروائية، وعلاقتها بالواقع والمتخيل.
   - لغة السرد.
2- أُوصي بضرورة الالتفات إلى الأدب الكويتي، والعناية بدراسته وتحليله، نظراً لأهميته.
3- كما وأُوصي بضرورة الالتفات إلى روايات السنعوسي، وتناولها من جوانب أُخرى، كالدراسة السيميائية أو الأسلوبية أو البنيوية، وخاصَّة بعد انتاجه روايته الجديدة (حمَامُ الدار)، الصادرة عن الدار العربية للعلوم، ناشرون، 2018.

المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم.**

أولاً- المصادر:

1. الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني،2001 ، **تاج العروس**، ج36، ط1، تحق: (مصطفى حجازي)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
2. السنعوسي، سعود، 2014، **ساق البامبو**، ط19، الدار العربية للعلوم ناشرون.
3. السنعوسي، سعود، 2015، **سجين المرايا**، ط9، الدار العربية للعلوم ناشرون.
4. السنعوسي، سعود، 2015، **فئران أمي حِصَّة**، ط3، الدار العربية للعلوم ناشرون.
5. الفيروز أبادي، مجد الدين، 2005، **القاموس المحيط**، ط8، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.
6. ابن منظور، جمال الدين الأنصاري، 1990، **لسان العرب**، ط1، مج: (1،13)، طبعة دار صادر، بيروت.

ثانياً- المراجع:

7. آبادي، محبوبة محمدي، 2011، **جماليات المكان في قصص سعيد حورانية**، د(ط)، الهيئة العامة السورية للكتاب- دمشق.
8. إبراهيم، السيد، 1998، **نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القص**، د(ط)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.
9. إبراهيم، زكريا، د(ت)، **عبقريات فلسفية (كانت أو الفلسفة الوجودية)**، د(ط)، دار مصر للطباعة والنشر.
10. إبراهيم، نبيلة، د(ت)، **فن القص في النظرية والتطبيق**، د(ط)، مكتبة غريب.
11. أحمد، راكز، 1995، **الرواية بين النظرية والتطبيق أو مغامرة نبيل سليمان في (المسلة)** ، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع.
12. الأحمري، محمد، 2010، **ملامح المستقبل**، ط3، الشبكة العربية للأبحاث والنشر.
13. أمين، عثمان، 1967، **رواد المثالية في الفلسفة الغربية**، د(ط)، دار المعارف.
14. أبو الأنوار، محمد، 1975، **الحوار الأدبي حول الشعر**، ط1، دار المعارف.

15. بحراوي، حسن، 1990، **بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)**، ط1، المركز الثقافي العربي.
16. بدوي، عبد الرحمن، 1984، **موسوعة الفلسفة**، ط1، ج 1،2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
17. البغدادي، إبراهيم، 2014، **مناهج المحدَّثين في نقد الروايات التاريخية للقرون الهجرية الأولى**، د(ط)، ج1، دار العلم- دبي.
18. بلخباط، عيسى، 2014-2015، **تقنيات السرد في رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج**، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، قسم الأدب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة.
19. بلغربي، عبد القادر، 2005-2006، **البنية الزمنية في رواية بوح الرجل القادم من الظلام للأستاذ إبراهيم سعدي**، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر.
20. بنكَراد، سعيد، 2003، **سيميولوجية الشخصيات السردية رواية (الشراع والعاصفة) لحنا مينا نموذجا**، ط1، عمان، الأردن.
21. توفيق، إميل، 1982، **الزمن بين العلم والفلسفة والأدب**، ط1، دار الشروق.
22. الجابري، فوزية، 2001، **التحليل البنيوي للرواية العربية**، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع- عمان.
23. جنداري، إبراهيم، 2013، **الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا**، ط1، دمشق.
24. الحجمري، عبد الفتاح، 1998، **تخيل الحكاية بحث في الأنساق الخطابية لرواية (مالك الحزين) لإبراهيم أصلان**، د(ط)، المجلس الأعلى للثقافة.
25. حزين، سليمان، 1993، **أرض العروبة رؤية حضارية في المكان والزمان**، ط1، دار الشروق.
26. حسن، ابراهيم محمد، 1996، **الصراع الدولي في الخليج العربي (الغزو العراقي للكويت)**، ط1، مؤسسة الشراع العربي.
27. حطيني، يوسف، 1999، **مكونات السرد في الرواية الفلسطينية**، د(ط)، اتحاد الكتاب العرب.
28. حمداوي، جميل، 2008، **ببليوغرافيا الأجناس الأدبية** بالكويت، د(ط)، شبكة الألوكة www.alukah.net.

29. الديدي، عبد الفتاح، 1985، **الاتجاهات المعاصرة في الفلسفة**، ط2، الدار القومية للطباعة والنشر.
30. راغب، نبيل، د(ت)، **النقد الفني**، د(ط)، دار مصر للطباعة، مكتبة الإسكندرية.
31. الرشيد، عبد العزيز، 1978، **تاريخ الكويت**، د(ط)، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان.
32. أبو رفيعة، فتحي، 2006، **تطبيقات نقدية في سوسيولوجيا النص الروائي**، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
33. زايد، عبد الصمد، 1988، **مفهوم الزمن ودلالته**، د(ط)، الدار العربية للكتاب.
34. زيتوني، لطيف، 2002، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ط1، مكتبة لبنان ناشرون دار النهار للنشر.
35. الزيد، خالد سعود، 1981، **أدباء الكويت في قرنين**، ج 2، ط1، شركة الربيعان للنشر والتوزيع.
36. السعافين، إبراهيم، 1996، **تحولات السرد دراسة في الرواية العربية**، ط1، دار الشروق– عمان.
37. سويدان، سامي، 1986، **أبحاث في النص الروائي العربي**، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية.
38. السيد، شفيع، 1996، **اتجاهات الرواية العربية**، ط3، دار الفكر العربي.
39. شريط، صفاء، ومبروك، آمال، 2016–2017، **إشكالية الهوية والاغتراب في رواية ساق البامبو لسعود السنعوسي، رسالة ماجستير**، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، جامعة العربي التبسي – تبسة –.
40. صالح، صلاح، 1997، **قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر**، ط1، دار شرقيات للنشر والتوزيع.
41. الصعيدي، عبد المتعال، 2005، **بُغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة**، ط17، مكتبة الآداب.
42. طبانة، بدوي، 1988، **معجم البلاغة العربية**، ط3، دار المنارة للنشر والتوزيع.
43. طبانة، بدوي، 1988، **معجم البلاغة العربية**، ط3، دار المنارة للنشر والتوزيع جَدَّة ودار الرافعي للنشر والطباعة والتوزيع، الرياض.
44. عباس، إحسان، 1978، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، د(ط)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب– الكويت.

45. عبد الخالق، نادر أحمد، 2009، **الشخصية الروائية بين علي أحمد باكثير ونجيب الكيلاني**، ط1، كفر الشيخ، دار العلم والإيمان والنشر والتوزيع.
46. عبد الرحمن، منى السيد حافظ، 1996، **التفاعل الثقافي بين مصر ومجتمعات الخليج العربي (دراسة في الثقافة والمجتمع)**، د(ط)، دار المعرفة الجامعية.
47. العبيدي، حسن مجيد، 1987، **نظرية المكان في فلسفة ابن سينا**، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد.
48. عبيدي، مهدي، 2001، **جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا**، د(ط)، الهيئة العامة السورية للكتاب.
49. العتيبي، منير، 2015، **البنية الزمكانية في روايات وليد الرجيب (دراسة وصفية تحليلية)**، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم، جامعة الشرق الأوسط.
50. عدوان، نمر عدوان، 2005، **المكان في الرواية الفلسطينية بعد أوسلو 1993م**، رسالة دكتوراة، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية.
51. عزام، محمد، 1996، **فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)**، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع- سوريا.
52. عودة، علي محمد، 1997، **الزمان والمكان في الرواية الفلسطينية**، ط2، مكتبة جزيرة الورد.
53. العيد، يمنى، 1998، **فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب**، ط1، دار الآداب.
54. العيد، يمنى، 2010، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، ط2، دار الفارابي، بيروت، لبنان.
55. غوردو، عبد العزيز، 2001، **فينومينولوجيا المكان (ما لم يرد عند باشلر)**، ط1، مطبوعات الهلال- جدة.
56. فرحات، أسامة، 1997، **المونولوج بين الدراما والشعر**، د(ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
57. فرشوخ، أحمد، 1996، **جمالية النص الروائي (مقارنة تحليلية لرواية لعبة النسيان)**، ط1، دار الأمان- الرباط.
58. الفيصل، سمر روحي، 2003، **الرواية العربية البناء والرؤيا**، د(ط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق.
59. الفيومي، إبراهيم، 1997، **دراسات في الرواية والقصة القصيرة**، ط1، وزارة الثقافة، عمان، الأردن.

60. قاسم، سيزا وآخرون، 1988، **جماليات المكان**، ط2، عيون المقالات، دار قرطبة.
61. قاسم، سيزا، 1948، **بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)**، د(ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة.
62. قريريفة، نعيمة، وشوبان، رتيبة، 2015-2016، **البنية الزمنية في رواية كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد واسيني الأعرج**، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجيلالي بونعامة -بخميس مليانة.
63. القصرواي، مها، 2002، **الزمن في الرواية العربية (1960-2000)**، رسالة دكتوراة، الجامعة الأردنية.
64. مرتاض، عبد الملك، 1998، **في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)**، د(ط)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب- بيروت.
65. مفقودة، صالح، د(ت)، **أبحاث في الرواية العربية**، د(ط)، مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب للعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الأدب العربي.
66. المقالح، عبد العزيز، 1991، **دراسات في الرواية والقصة القصيرة**، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، اليمن.
67. منيف، عبد الرحمن، 1994، **الكاتب والمنفى (هموم وآفاق الرواية العربية)**، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
68. وادي، طه، 1996، **الرواية السياسية**، ط1، دار النشر للجامعات المصرية.
69. الوجود، ثناء أنس، 2000، **قراءات نقدية في القصة المعاصرة**، د(ط)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع.
70. يقطين، سعيد، 1997، **تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)**، ط3، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع.
71. يوسف، آمنة، 2015، **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان.

ثالثاً- الكتب المترجمة:

72. الألوسي، حسام، 2005، **الزمان في الفكر الديني والفلسفي وفلسفة العلم**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

73. إيكـو، أمبرتـو، 2015، **تـأملات فـي السـرد الروائـي**، ط2، تـر: سـعيد بنكَـراد، المركز الثقافي العربي.
74. بـارت، رولان، 1993، **مـدخل إلـى التحليـل البنيـوي**، ط1، تـر: د. منـذر عيـاش، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر.
75. باشـلر، غاسـتون، 2006، **جماليـات المكـان**، ط6، تـر: غالـب هلسـا، المؤسسـة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
76. بـرنس، جيرالـد، 2010، **علـم السـرد (الشـكل والوظيفـة فـي السـرد)**، د(ط)، تـر: باسم صالح، دار الكتب العلمية.
77. بروسـت، مارسـيل، 1998، **البحـث عـن الـزمن المفقـود**، ط1، ج4، تـر: اليـاس بديوي، دار شرقيات.
78. تـودوروف، تزفتـان و(آخـرون)، 1997، **القصـة الرّوايـة المؤلـف(دراسـات فـي نظريـة الأنـواع الأدبيـة المعاصـرة)**، ط1، تـر: خيـري دومـة، دار شـرقيات للنشـر والتوزيع.
79. تـودوروف، تزفتـان، 1993، **مـدخل إلـى الأدب العجـائبي**، ط1، تـر: الصـديق بوعلام، دار الكلام– الرباط.
80. تـودوروف، تزفتـان، 2005/2000، **مفـاهيم سـردية**، ط1، تـر: عبـد الـرحمن مزيان، المركز الثقافي البلدي.
81. جنيـت، جيـرار، 1997، **خطـاب الحكايـة بحـث فـي المـنهج**، ط2، تـر: محمـد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلى، الهيئة العامة للمطابع الأميرية.
82. ريكـور، بـول، 1999، **الوجـود والزمـان والسـرد (فلسـفة بـول ريكـور)**، ط1، تـر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي.
83. الشـكلانيون الـروس، 1982، **نظريـة المـنهج الشـكلي**، ط1، تـر: إبـراهيم الخطيب، مؤسسة الابحاث العربية والشركة المغربية للناشرون المتحدين.
84. فلودرنـك، مونيكـا، 2012، **مـدخل إلـى علـم السـرد**، د(ط)، تـر: باسـم صـالح حميد، دار الكتب العلمية.
85. كونـديرا، ميلان، 2007، **فـن الروايـة (ثلاثيـة حـول الروايـة فـن الروايـة، الوصـايا المغدورة، الستار)**، ط1، تر: بدر الدين عرودكي، المشروع القومي للترجمة.
86. منـدولا، أ. أ، 1997، **الـزمن والروايـة**، ط1، تـر: بكـر عبـاس، دار صـادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.

رابعاً- المجلات والدوريات:

87. الأطرش، رابح، 2006، **الترتيب في رواية الشمعة والدهاليز للطاهر وطار**، مجلة العلوم الإنسانية، ع4، ص113-ص124.

88. الباحثون السوريون، 2013/11/4، **نظريات في مفهوم الزمن**، مجلة الإيشيريشيا، تر: أمير صالح، ع53، ج1، www.syr-res.com.

89. الحاج، مايا، 2015/8/15، **سعود السنعوسي يعلل لأول مرة سبب منع روايته الثانية في الكويت**، صحيفة الحياة الجديدة، الحياة اللندنية، www.alhaya.ps.

90. حمود، زينة حمزة، 2015، **الزمن المطلق في الرواية العربية وأثره في التلقي**، مجلة جامعة بابل العلوم الإنسانية، مج23، ع4، ص1964- ص1973.

91. الرفاعي، طالب، 2013/7/31، **الرواية الكويتية من الإرهاصات إلى التوهج الفني**، صحيفة العرب، ع9280 ، ص 15، www.alarab.com

92. غالية، وفاء، 2016، **الفضاء الجغرافي والفضاء النصي في رواية شرق المتوسط لعبد الرحمن منيف**، مجلة آفاق علمية، مج: تمنغست، ع12، ص8 – ص28، جامعة المسيلة.

93. فوغالي، باديس، 2002، **الزمن ودلالته في قصة من البطل لزليخة السعودي**، مجلة العلوم الإنسانية، ع2، ص41، جامعة محمد خيضر بسكرة.

94. ناصر، محمد، 2010/6/10، **7 عقود من عمر الرواية الكويتية منذ نشأتها بالأربعينيات حتى2008**، مجلة الأنباء، ع14990، www.alanbaa.com.

95. نوري، شاكر، (2013/4/25)، **رواية ساق البامبو لسعود السنعوسي تفوز بجائزة بوكر للرواية العربية**، جريدة العرب الدولية، الشرق الأوسط،، ع(12567).

خامساً- مواقع الإنترنت:

96. خلف، فاضل، 2016/6/9، **فرحان راشد الفرحان**، صحيفة الوطن، شوهد بتاريخ (2017/10/27)، alwatan.kuwait.tt.

97. القزويني، خولة، 2015، **الأدباء والكتاب الكويتيون**، شوهد بتاريخ 2017/8/27، www.diwanalarab.com.

98. المتـيم، منـى، 2016، **الســيرة الذاتيــة للكاتبــة الكويتيــة ليلــى العثمــان**، شـوهد بتاريخ 2017/10/27، www.almrsal.com.
99. المتـيم، منـى، 2016/11/4، **اســماعيل فهــد اســماعيل... مؤســس الروايــة الكويتية**، المرسال، شوهد بتاريخ 2017/10/28، www.almrsal.com.
100. محمـد، هـدير، 2017/1/14، **مــن هــي الروائيــة بثينــة العيســى**، شـوهد بتـاريخ 2018/6/21، www.almrsal.com.