جامعة نزوى
University of Nizwa

سلطنة عُمان
جامعة نـزوى
كلية العلوم والآداب
قسم اللغة العربية وآدابها

التجربة الروائية عند محمد سيف الرحبي

رسالة تقدمت بها الطالبة:

أسمهان بنت سعيد بن سالم الظاعنية

استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

تخصص: أدب حديث

إشراف: الدكتور إسماعيل الكفري

العام الجامعي

١٤٣٦-١٤٣٧هـ/ ٢٠١٥-٢٠١٦م

(لجنة مناقشة المشروع البحثي/الرسالة)

اسم الطالب: أسمهان بنت سعيد بن سالم الظاغني الرقم الجامعي: 10386633

عنوان الرسالة: التجربة الروائية عند محمد سيف الرحبي.

رئيس اللجنة: أ.د.صلاح الدين بوجاه.

الدرجة العلمية: أستاذ.

القسم: قسم اللغة العربية.

الكلية/ المؤسسة: كلية العلوم والآداب.

التوقيع:..... التاريخ: 2017/01/16.....

1- المشرف الرئيس: د. إسماعيل الكفري.

الدرجة العلمية: أستاذ مشارك.

القسم: اللغة العربية.

الكلية/ المؤسسة: العلوم والآداب.

التوقيع:..... التاريخ: ٢٠١٧/١/١٦

2- العضو (ممثل رئيس القسم): د. محمد علي دقة.

الدرجة العلمية: أستاذ مساعد.

القسم: قسم اللغة العربية.

الكلية/ المؤسسة: كلية العلوم والآداب.

التوقيع:..... التاريخ: ٢٠١٧/١/١٦

3- الاسم: د. هاجر غلاب.

الدرجة العلمية: أستاذ مساعد.

الكلية/ المؤسسة: جامعة صحار- كلية التربية و الآداب.

التوقيع:..... التاريخ: 2017/01/16.

(لجنة المشروع البحثي/الرسالة)

اسم الطالب: أسمهان بنت سعيد بن سالم الظاغني الرقم الجامعي: **10386633**

عنوان الرسالة : التجربة الروائية عند محمد سيف الرحبي.

لجنة المشروع البحثي/ الرسالة:

1- المشرف الرئيس: د. إسماعيل الكفري.

الدرجة العلمية: أستاذ مشارك.

القسم : قسم اللغة العربية.

الكلية/ المؤسسة: كلية العلوم والآداب.

التوقيع:..... التاريخ:.....٢٠١٧/١/١٦.....

2- عضو لجنة الإشراف: د. محمد الغزي .

الدرجة العلمية: أستاذ مشارك.

القسم : قسم اللغة العربية.

الكلية/ المؤسسة: كلية العلوم والآداب.

التوقيع:..... التاريخ: 2017/01/16

3-عضو لجنة الإشراف: د. عبد العزيز المعايطة.

الدرجة العلمية: أستاذ مساعد.

القسم : قسم التربية والدراسات الإنسانية.

الكلية/ المؤسسة: كلية العلوم والآداب.

التوقيع:..... التاريخ: .....١٧/١/٢٠١٧.....

إهداء

إلى من دعانا لطلب العلم من المهد إلى اللحد إلى سيدنا وقدوتنا

رسول الله محمد عليه أفضل الصلاة والسلام

الى الغالية الحنون التي ما انفكت تدعو لي بالنجاح والتوفيق

أمي الحبيبة (رحمها الله، وأسكنها فسيح جناته)

إلى من اهداني حياته وثمرة كفاحه

والدي (طيب الله ثراه، وأسكنه فسيح جناته)

إلى من شملني بجميل رعايته ومن غمرني بفيض حنانه ولطفه

زوجي الوفي (أبو عبدالله)

إلى مهجة قلبي ونور حياتي من صبروا على انشغالي عنهم

أولادي (حفظهم الله وجعلهم من حملة العلم والدين)

إلى عزوتي وسندي في الحياة

اخوتي واخواتي (ادام الله عليهم ثوب العافية)

الى كل هؤلاء حبا وعرفانا اهدي هذا الجهد .

الشكر والتقدير

من باب الوفاء وذكر المعروف والإحسان أقدم شكري وتقديري لكل من:

لمن أخلص العمل وأعطى بلا ملل، مستفرغا الجهد، ومضحيا بوقته الثمين في سبيل نجاح هذا العمل، فكان نعم المعين والناصح الأمين، والموجه الحكيم، الذي طالما أسعفني من فيض بحر علمه الغزير، فبارك الله في مشرف الرسالة الدكتور إسماعيل الكفري، بارك الله لنا في علمه، وسدد على طريق الخير خطاه.

الدكتورة زينب الجميلي لوقوفها إلى جانبي في كل لحظه ضعف لما مر بي من صعاب في مدة الدراسة فكانت القلب الحنون والناصح الأمين حفظها الله وزادها علما وبصيرة.

ولكل أساتذتي الكرام، من ساعدني من قريب أو بعيد على إنجاز هذا العمل وفي تذليل ما واجهتني من صعوبات.

لجميع هؤلاء أكرر شكري وتقديري، وخالص احترامي.

ملخص

تناولت هذه الدراسةُ التجربة الروائية عند محمد سيف الرحبي، وذلك من خلال روايتيه: (السيد مر من هنا) و(الشويرة). وقد اقتضت الدراسةُ اتباعَ المنهج الوصفي التحليلي لتقديم قراءة لأعمال الرحبي الروائية من خلال الروايتين المختارتين. وقد جاءت الرسالةُ في مقدمة وتمهيدٍ وثلاثةِ فصولٍ، وخاتمةٍ:

حيث وقف التمهيد على مفهوم الرواية، ونشأتها، وعلى التعريف بالروائي محمد بن سيف الرحبي.

في الفصل الأول (البنية الاجتماعية والنفسية في روايات الرحبي)، تمت قراءة رواية "السيد مرّ من هنا" ورواية "الشويرة"، من خلال صورة المرأة، وصورة الرجل، والصراع والإحساس بالغربة.

أما الفصل الثاني (البحث في تجليات البناء الفني في روايات الرحبي)، فقد اشتمل على ستة مباحث: بناء الأحداث، بناء الشخصيات، المكان، الزمان، الحوار، السرد.

أما الفصل الثالث (الظواهر الأسلوبية)، فقد اشتمل على ثلاثة مباحث: الصور الفنية، الرمز، البنية التركيبية.

وفي الخاتمة تم استعراض أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

Abstract:

This study highlights the novelist experiment of Mohammed Saif Al-Rahbi, through his novels: (Assayed marra men hona) and (Alshoerh).

The study required the following of descriptive analytical method to approach the narratives work of Al-Rahbi, through selected novels.

The study came in a preface, introduction, three chapters, and a conclusion.

The preface about the novel concept, its evolution, and a presentation of the novelist Mohammed Saif Al-Rahbi.

Chapter I (social and psychological structure in the novels of Al-Rahbi), by reading the novel (Assayed marra men hona) and the novel (Alshoerh), and search through the image of women, men, and conflict and the alienation sense.

Chapter II (research in the apparitions of technical construction in Al-Rahbi novels), it includes events building, characters, place, time, dialogue, narration.

Chapter III (stylistic phenomena), the three subjects: artistic images, symbol, and syntagmatic structure.

At the conclusion, we showed the work done in the study, and the main results through the different chapters.

الفهرست

لجنة مناقشة المشروع البحثي/ الرسالة ..... أ

لجنة المشروع البحثي .....ب

إهداء ..... ج

الشكر والتقدير ..... د

ملخص ..... هـ– و

الفهرست .....ز

المقدمة ١

التمهيد ٥

الفصل الأول: البنية الاجتماعية والنفسية في روايات الرحبي ١٨

اولا: صورة المرأة في روايات الرحبي ١٩

ثانيا: صورة الرجل في روايات الرحبي ٤٠

ثالثا:الصراع والإحساس بالغربة ٧١

الصراع والاحساس بالغربة في رواية السيد مر من هنا..... ٧١

الصراع والاحساس بالغربة في رواية الشويرة.....٨٧

الفصل الثاني: تجليات البناء الفني في روايات الرحبي ١٠١

اولا: بناء الأحداث ١٠٢

ثانيا: الشخصيات ١٠٩

ثالثا: المكان ١١٨

رابعا: الزمان ١٢٤

خامسا: الحوار ١٢٩

سادسا: السرد ١٣٦

الفصل الثالث: الظواهر الاسلوبية..... ١٤٣

المحث الاول :الصورة الفنية :توطئة: مفهوم الصورة..... ..... ١٤٤

أولا: التشبيه ١٤٨

ثانيًا: الاستعارة ١٦٦

ثالثًا: الكناية ١٩٢

المبحث الثاني: الرمز ٢٠٧

أولًا: الرمز في رواية الشويرة: ٢١٢

ثانيًا: الرمز في رواية السيد مر من هنا: ٢٢٥

المبحث الثالث: البنى التركيبية ٢٣٤

أولًا: الأساليب: ٢٣٤

١ – أسلوب الاستفهام: ٢٣٤

٢ – أسلوب النداء: ٢٤٠

٣ – أسلوب الأمر: ٢٤٣

٤ – أسلوب النهي: ٢٤٨

٥ – الطباق: ٢٥٢

ثانيًا: التقديم والتأخير: ٢٥٦

ثالثًا: استخدام الضمير: ٢٦٠

ثالثًا: التكرار ٢٦٩

الخاتمة ٢٧٦

المصادر ٢٨١

المقدمة

الحمد لله ربِّ العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين، سيدنا محمد، وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد.

تحاول هذه الدراسة الموسومة بـ (التجربة الروائية عند محمد سيف الرحبي)، أن تلقي الضوء على مسيرة الرحبي الروائية، وتحاور أعماله الروائية ضمن منظومة التلقي، على صعيد الشكل والمضمون، وعلى صعيد الشخصيات واللغة. فالتجربة الروائية عند الرحبي تتميز بتغلغلها في جذور الظواهر، وتصور العلاقات من الداخل، بعيداً عن الاهتمام بالقشور أو الهامش، وما يطفو على السطح. كان الرحبي يمارس مع شخوصه انفتاحاً على النص والعالم؛ لتمثل قضايا إنسانية لا تتقيد بأفراد أو شخصيات، بقدر ما تلامس الحياة وفلسفتها.

نتمثل من روايتي (السيد مر من هنا) و(الشويرة) – وكما سنرى في هذا البحث– نصوصاً تجسد العالم والتاريخ والسياسة وعلم النفس والحب والعنف والطفولة، دونما حجر على عقل القارئ حيث أنها تترك للقارئ حرية التجريب فيها، وتأويلها.

كانت الروايتان ذواتا طبيعة مرنة، تتحمل وجهات متعددة للقراءة، حيث تتميزان في هذا الجانب بتصميمها المتناثر الذي ينطوي في داخله على دوائر دلالية جزئية، تسهم كلها في بناء دلالة كلية كبرى، من خلال علاقاتها بحركة الواقع والعالم.

اختارت الباحثة هذا الموضوع؛ لأن موضوع التجربة الروائية موضوع غني قادر على فتح القراءة نحو آفاق متعددة، تلامس المجتمع والسياسة والرموز التاريخية والهموم الإنسانية النفسية والأخلاقية، من خلال بنية دلالية، وبنية تجسد الكثير من الرؤى المتنوعة، والمتباينة فيما بينها، والتي تصل حدّ التناقضات أحيانا.

لماذا وقع الاختيار على محمد سيف الرحبي؟ لأنه قدَّم من خلال أعماله الروائية تنوعًا فكريًا، ورمزيًا، وتاريخيًا، لكن على الرغم من ذلك، فإن تجربته الروائية لم تحظَ بقراءة مفصلة منهجية؛ فهذه الدراسة في حدود علمنا هي الأولى التي ستضع أعماله الروائية تحت مجهر القراءة والتحليل.

في حدود اطلاع الباحثة لا توجد دراسات سابقة تطرقت لموضوع "التجربة الروائية عند محمد سيف الرحبي". إنما هناك بعض الدراسات الموازية التي تناولت موضوع التجربة الروائية عند كتّاب آخرين، ومن هذه الدراسات:

١. التجربة الروائية عند إبراهيم نصر الله، لهيام أحمد العلي شعبان.

٢. هواجس في التجربة الروائية، لحنا مينة.

٣. تجربة زياد قاسم الروائية، لنضال محمد فتحي الشمالي.

تتمحور هذه الدراسات في أُطرها العامة، حول موضوع التجربة الروائية، فتناقش في فصولها، وأبوابها قضايا البنية الدلالية، والموضوعية، والشخصيات، والرمز الروائي، والزمان، والمكان، وغيرها من العناصر التي تتصل بتقنيات الرواية.

وبالإضافة إلى هذه الدراسات، فقد أفادت الباحثة من دراسات أخرى، ولكنها أكثر عمومية، وذلك من مثل:

- التجريب الروائي عند نجيب محفوظ، لمحمد منصور.
- القلعة الثانية، دراسات نقدية في القصة العمانية القصيرة، لضياء خضير
- القصة القصيرة في عمان من عام ١٩٧٠م وحتى عام ٢٠٠٠م، دراسة فنية موضوعية، لشبر الموسوي.
- تحليل خطاب الراوي في نماذج من الرواية العمانية، لحمود حمد الشكيلي.
- خطاب السرد.الرواية النسائية السعودية، لحسن النعيمي.
- جدليات الزمان والمكان في القصة العمانية، دراسات تتناول القصة العمانية من١٩٧٤م إلى ١٩٩٨م، لأحمد ساسي الشتيوي.
- فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور، لسيد محمد ديب،... ، وغيرها من الدراسات المشابهة

تعتمد الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي؛ لتقدم قراءة لأعمال الرحبي الروائية من خلال الروايتين المختارتين؛ لتشق الدراسة طريقها بناء على أدوات إجرائية، ومعايير مستمدة من طبيعة تجاربها الإبداعية؛ إذ تبتعد الدراسة عن الأحكام المباشرة

الصارمة، والحسنات والعيوب، أو مواطن الجودة والضعف، إيمانا من الباحثة بأن الرواية عمل فني، لا شريحة من الحياة، أو الواقع، فالتشكيل الفني يعنيها أكثر مما يعنيها المحتوى.

لذا ينصب اهتمام الدراسة على البحث عن إبداع اللغة، والتقنيات والأسلوب؛ لاستخلاص الدلالات الفنية الجزئية، والمبادئ والقيم الجمالية، الكامنة في ثنايا التفاصيل البنائية، والتشكيلات النصية؛ وبعد ذلك الوصول إلى رؤية شمولية لأسلوب الرحبي ولغته وإبداعه وقضاياه.

قُسمت هذه الدراسة إلى مقدمة، وتمهيد وثلاثة فصول، وخاتمة.

وقف التمهيد على مفهوم الرواية، ونشأتها، وعلى التعريف بالروائي محمد بن سيف الرحبي.

وجاء الفصل الأول متضمنًا البنية الاجتماعية والنفسية في روايات الرحبي، حيث تمت قراءة رواية "السيد مرّ من هنا" ورواية "الشويرة"، وتطبيقها على ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: صورة المرأة.

المبحث الثاني: صورة الرجل.

المبحث الثالث: الصراع والإحساس بالغربة.

وجاء الفصل الثاني ليبحث في تجليات البناء الفني في الروايتين، حيث اشتمل على ستة مباحث هي:

المبحث الأول: بناء الأحداث.

المبحث الثاني: بناء الشخصيات.

المبحث الثالث: المكان.

المبحث الرابع: الزمان.

المبحث الخامس: الحوار.

المبحث السادس: السرد.

حيث تم تناول المباحث السابقة من الوجهة النظرية، ومن الوجهة العملية في تطبيقها على روايتي السيد مرّ من هنا"، و"الشويرة".

يقف الفصل الثالث على بعض الظواهر الأسلوبية البارزة في روايات الرحبي، مشتملاً على ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: الصور الفنية.

المبحث الثاني: الرمز.

المبحث الثالث: البنية التركيبة.

ومن ثم خاتمة تستعرض فيها الباحثة أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

ورغم متعة البحث، إلا أن كثيراً من طرق الدراسة كانت شائكة، ومن أهم صعوباتها جدة الموضوع، والعمق الذي تتمتع به روايات محمد بن سيف الرحبي عموما، والروايتان محل الدراسة على وجه الخصوص.

وأخيرًا لا بدّ من الاعتراف بأن هذه الدراسة، وإن حاولت الإجابة جاهدة عن بعض الأسئلة التي قد تعترض الباحث في مثل هذا الموضوع، فإنها تكون قد فتحت كذلك الأبواب لأسئلة كثيرة تنتظر من يبحث فيها، ويثري سماء البحث عنها.

بقي أن نُذكّر بأن الإنسان ليس معصوماً من الخطأ والنسيان، فإن أصبت فمن الله وتوفيقا منه، وإن أخطأت فمن نفسي، وما الكمال إلا لله الواحد الأحد.

التمهيد

١- تعريف الرواية

حين نعود إلى القواميس العربية لتحديد مفهوم الرواية، نجد أن هذه اللفظة تدل على أكثر من معنى ودلالة، وقد جاء في لسان العرب: "روى الحديثَ والشِّعْرَ يرْويه رِواية وتَرَوَّاه، وفي حديث عائشة، رضي الله عنها، أَنها قالت: (تَرَوَّوْا شِعْر حُجَيَّة بن المُضَرِّبِ فإنه يُعِينُ على البِرِّ)، وقد رَوَّاني إِياه، ورجل راوٍ؛ وقال الفرزدق:

أَما كان، في مَعْدانَ والفيلِ، شاغِلٌ لِعَنْبَسةَ الرَّاوي عليَّ القَصائدا؟

وراوِيةٌ كذلك: إذا كثرت روايتُه، والهاء للمبالغة في صفته بالرِّواية.

ويقال: روَّى فلان فلاناً شعراً إذا رواه له حتى حَفِظه للرِّواية عنه.

قال الجوهري: رَوَيْتُ الحديث والشِّعر رِواية فأَنا راوٍ، في الماء والشِّعر، من قوم رُواة. ورَوَّيْتُه الشِّعر تَرْوِيةً أَي حملته على رِوايتِه، وأَرْوَيْتُه أَيضاً. وتقول: أَنشد القصيدةَ يا هذا، ولا تقل ارْوِها إلا أَن تأْمره بروايتها أَي باستظهارها"[١].

كما جاء فيه أن الأصل في مادة روى في اللغة العربية هو جريان الماء أو وجودة بغزارة، أو ظهوره تحت أي شكل من الأشكال، أو نقله من حال إلى حال أخرى[٢].

أما معجم المصطلحات الأدبية فيعرّف الرواية بأنها: "حالة من حالات النص الذي أجريت فيه تعديلات، إما بفعل النُّساخ أو الرواة، أو المترجمين[٣].

تتفق التعريفات اللغوية السابقة لـ "الرواية" بأنها: "النقل"؛ فجريان الماء انتقاله من مكان إلى لآخر، وتغير حالاته كذلك انتقال، واستظهار الشعر "نقل" كذلك، والتفكير انتقال من حالة معرفية إلى أخرى.

---

[١] ابن منظور، لسان العرب، مادة (ر و ي) .

[٢] انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (ر و ي).

[٢] وهبة، مجدي، والمهندس كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤، ص١٨٣.

وإجمالا فالرواية في مفهومها اللغوي تعني "الانتقال والارتواء"، والارتواء على شقين، فقد يكون عينيًا كالارتواء من شرب الماء، وقد يكون معنويًا كالارتواء الروحي من الشعر. فإن كان ذلك ما عني بالرواية لغة، فما المقصود بها اصطلاحًا؟

في الاصطلاح – بالقدر الذي تبدو فيه الرواية معروفة– نجد أن تعريفها ليس بالأمر الهين؛ نظرا لحداثتها وتطورها المستمر، وهذا مكمن الصعوبة، وإلى ذلك أشار الدكتور عبد المالك مرتاض قائلا: " والحق أننا دون خجل ولا تردد نبادر إلى الرد عن السؤال بعدم القدرة على الإجابة"، والسؤال الذي يعنيه مرتاض هو ما الرواية؟ [١]

وقبل ذلك رأى ميخائيل باختين أن تعريف الرواية لم يجد جوابا بعد بسبب تطورها الدائم، أما "جولدمان" فقال: "إن هذا اللون من الأدب يعيد النظر في كل الأشكال التي استقر فيها [٢].

وحقيقة لم يتفق النقاد والروائيون على تعريف واحد محدد وشامل لـ "الرواية"، إنما هنالك تعريفات كثيرة تتناولها من جوانب مختلفة ومنظورات متعددة، نورد بعضاً منها وهي كالآتي:

عرّف فتحي إبراهيم "الرواية" في مؤلفه معجم المصطلحات الأدبية بأنها: "سرد قصصي نثري يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد والرواية شكل أدبي جديد لم تعرفه العصور الكلاسيكية والوسطى، نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطبقة البرجوازية، وما صحبها من تحرر الفرد من ربقة التبعيات الشخصية"[٣].

تضمن هذا التعريف جملة من المصطلحات والتقنيات الروائية التي تستحق بدورها التوضيح وتصلح مواضيع لبحوث أخرى، مثل: السرد، والشخصيات، والأفعال.

([١]) مرتاض، عبد الملك، الرواية جنساً أدبياً، مجلة الأقلام، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ع ١١–١٢، ١٩٨٦، ص١٢٤.

([٢]) باختين، ميخائيل، الملحمة والرواية، ترجمة وتقديم جمال شحيذ، كتاب الفكر العربي، بيروت، ١٩٨٢، ص٦٦.

[٣] فتحي، إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، تونس: المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ١٩٨٨، ص ١٧٦.

فهو تعريف واسع، وقد أهمل تحديد الرواية بعدم ذكر حجمها وأنواعها وتطورها واكتفى بربط ظهور الرواية بنشوء الطبقة البرجوازية التي حررت الفرد.

كما يجدر بنا الإشارة إلى حجم الرواية الذي يتسم نوعاً ما بالطول، هذا الأمر الذي حدا بالباحث المغربي حميد لحمداني إلى القول: "الميزة الوحيدة التي تشترك فيها جميع أنواع الروايات هي كونها قصصاً طويلة"[١].

وعرفها آخر بقوله: "الرواية هي الجنس الأدبي الأقدر على التقاط الأنغام المتباعدة، المتنافرة، المركبة، المتغايرة الخواص لإيقاع عصرنا ورصد التحولات المتسارعة في الواقع الراهن"[٢].

كما عرفت بأنها: "تجربة أدبية يعبر عنها بأسلوب النثر سرداً وحواراً من خلال تصوير حياة مجموعة أفراد (أو شخصيات)، يتحركون في إطار نسق اجتماعي محدد الزمان والمكان، ولها امتداد كمي معين، يحدد كونها رواية"[٣]. كذلك عرفت بأنها: "رواية كلية شاملة موضوعية أو ذاتية، تستعير معمارها من بنية المجتمع، وتفسح مكانا لتتعايش فيه الأنواع والأساليب، كما يتضمن المجتمع الجماعات والطبقات المتعارضة"[٤].

وبعد هذه التعريفات المختلفة للرواية يمكن القول: إن الرواية فن سردي خيالي، يتميز بالطول، تجتمع فيه عناصر عدة تتفاوت في حضورها وأهميتها، وهي الحدث والشخصيات، والزمان، والمكان.

---

(١) مفقودة، صالح: نشأة الرواية العربية في الجزائر، التأسيس والتأصيل، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة، والأدب الجزائري، ص٤.

(٢) الشامي، حسان: المرأة في الرواية الفلسطينية، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العربي، ١٩٩٨، ص ١٥.

(٣) وادي، طه: "الرواية السياسية"، القاهرة: دار النشر للجامعات المصرية، ١٩٩٤، ص ٥.

(٤) العروي، عبد الله: الإيديولوجية العربية المعاصرة، بيروت: دار الحقيقة، ١٩٧٠م، ص ٢٧٥.

٢- الرواية، والأشكال القصصية الأخرى

تمتاز الرواية من غيرها من الأشكال القصصية الأخرى بالكلية والشمولية سواء في تناول الموضوعات، أو في الناحية الشكلية، وقد تكون معبرة عن الفرد، أو عن الجماعة، أو عن الظواهر.

والفرق بين الرواية والأشكال القصصية الأخرى؛ كالقصة، والقصة القصيرة لا يكمن فقط في الحجم، بل هناك سمات أخرى تمتاز بها الرواية، فالرواية مثلاً تعالج قضايا تتعلق بجيل أو أكثر من الناس، في حين أن القصة القصيرة تتحدث عن شخصيه واحدة، وكذلك فإن الأحداث والشخصيات هي أكثر بكثير في الرواية منها في القصة القصيرة، ثم إن الرواية تنظر إلي الحدث من زواياه المختلفة، أما القصة القصيرة فتنظر إليه من زاويه محدوده.

٣- نشأة الرواية العربية وتطورها

"إذا كان بعض الدارسين يربط الرواية بعناصر القصص الأخرى فيعدها شكلا عن القصة والحكاية، فإن ذلك يستتبع القول بأن الرواية لها جذور وأصول في الأدب العربي الذي عرف هذا الفن ممثلا في بعض ما جاء مبثوثا في كتب الجاحظ وابن ال مقفع ومقامات بديع الزمان الهمذاني والحريري"[١].

يرى بعض الدارسين أن الرواية فن مستورد، ومن هؤلاء إسماعيل أدهم الذي يفسر الأدب القصصي في القرن العشرين منقطعاً عن الأدب العربي في بنيته التاريخية، ويراه شيئا جديدا أوجده الاتصال بالغرب، كما يرى بطرس حلاق الرأي نفسه فيقول: "لا يختلف اثنان في أن الرواية العربية نشأت في العصر الحديث فنا مقتبسا من الغرب أو متأثراً به تأثراً شديدا" [٢].

وحسب هذا الرأي تعود نشأة الرواية العربية إلى التأثر المباشر بالرواية الغربية بعد منتصف القرن التاسع عشر الميلادي، فإن الرواية في أوروبا لم تنشأ إلا في

---

(١) مفقودة، صالح، نشأة الرواية العربية في الجزائر، التأسيس والتأصيل، ص٨.

(٢) المصدر نفسه، ص٩.

مرحلة معينة، ولم تتطور إلا بتطور المجتمع وتغير العلاقات فيه [١]. وإذا كان بعض مؤرخي الأدب يرى علاقة بين الرواية الأوروبية في العصور الوسطى وبين ما ترجم من العربية خلال تلك الفترة، وبالتالي تأثير عرب إسبانيا، نظراً لوجود شبه أو ظل لطريقة القص العربي في روايات الفرسان والمغامرات وقصص الأعاجيب والخيال، فإن الرواية العربية كذلك لم تنشأ إلا في ظل التطور والاحتكاك وتشابك العلاقات المدنية[٢]، ولا يعني هذا التأثر أن التراث العربي لم يعرف شكلاً روائيًا خاصًا به. فقد كان التراث حافلاً بإرهاصات قصصية، تمثلت في حكايات السمار والسير الشعبية وقصص العذريين وأضرابهم، والقَصَص الديني والفلسفي. أما المقامات العربية؛ فكانت ذات مقام خاص في بدايات فن القص والرواية في الأدب العربي. حيث تركت بصمات واضحة في مؤلَّف المويلحي (حديث عيسى بن هشام) وفي مؤلفات غيره من المحدثين الذين اتخذوا من أسلوب المقامة شكلاً فنياً لهم. وتعزى أول محاولة لنقل الرواية الغربية إلى عالم الرواية العربية إلى رفاعة رافع الطهطاويّ في ترجمته لرواية (فينيلون مغامرات تليماك) ١٨٦٧م[٣]، ولعلّ رواية سليم البستاني (الهيام في جنان الشام) ١٨٧٠م أول رواية عربية قلبًا وقالبًا.

ارتبطت الرواية منذ نشأتها بمحاولة إبراز الهوية القومية، وبلورتها في مواجهة الآخر الغربي المستعمر، ولهذا كانت البدايات الأولي لبنيتها التعبيرية امتداداً بنيوياً لمختلف التعابير الأدبية السابقة، وخاصة الحكايات والسير الشعبية والوقائع التاريخية البطولية والمقامات. دون أن يعني هذا أنها كانت تخلو من التأثر في تشكيلها البنيوي بالبنية الاجتماعية والاقتصادية والوطنية والثقافية السائدة التي نشأت منها وعنها[٤].

([١]) الشكيلي، حمود: تحليل خطاب الراوي في نماذج من الرواية العمانية، لبنان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط١، ٢٠١٣، ص ٩.

([٢]) مرادى، محمد؛ ومونسي، أزاد؛ وقادري، قادر؛ وخاكور، رحيم: لمحة عن ظهور الرواية العربية وتطورها، العدد السادس عشر (١٣٩١ هـ. ش، الموافق ٢٠١٢م)، ص ١٠٤.

([٣]) المصدر السابق نفسه.

([٤]) المصدر السابق ، ص ١٠٥.

بقيت الرواية إلى ما قبل الحرب العالمية الأولى على حالة من التشويش والبعد عن القواعد الفنية وأقرب ما تكون إلى التعريب والاقتباس، حتى ظهور رواية (زينب) ١٩١٤م لمحمد حسين هيكل، التي يكاد يتفق النقاد على أنها بداية الرواية العربية الفنيّة، حيث اقترب المؤلف فيها من البنية الفنية للرواية الغربية التي كانت في أوج ازدهارها آنذاك. وقد عالجت رواية (زينب) واقع الريف المصري وهو أمر لم تألفه الكتابة الروائية قبل ذلك، ورواية (زينب) سماها صاحبها "مناظر وأخلاق ريفية" بقلم فلاح مصري، وقد عدت هذه الرواية فتحا في الأدب المصري، بل عدت أول رواية واقعية في الأدب العربي الحديث، ويرى بطرس حلاق أن هذه الرواية تتميز بميزتين هما:

الفردية: فهي تتغنى بالفرد وعواطفه ممثلا في شخوص الرواية.

الوطنية أو المصرية: فقد اتخذت الرواية من الريف المصري مسرحا لأحداث هذه القصة التي أهداها إلى مصر قائلا: "إليك يا مصر أهدي هذه الرواية".

وبشأن الريادة في مجال الرواية تشير إيمان القاضي إلى المحاولة الرائدة التي قام بها سليم البستاني، والذي نشر محاولته الروائية على صفحات مجلة الجنان البيروتية وأسماها "الهيام في جنان الشام" عام ١٨٧٠م، وبهذا نرى أن الباحثين المصريين على الخصوص يجعلون من مصر سباقة في ميلاد الرواية، أما بقية الأقطار فإنها عرفت نشأة الرواية بعد ذلك ولم تعرفها في زمن واحد، ذلك أن لكل بلد ظروفه الاقتصادية والسياسية والتاريخية [١].

وعقب الحرب العالمية الأولى ومع بداية الثلاثينيات من القرن العشرين بدأت الرواية العربية تتخذ سمة أكثر فنية وأعمق أصالة [٢].

تطورت الرواية العربية وأصبحت بمقاييسها الغربية، من حيث الشكل على الأقل، هي السائدة، خاصة بعدما أضيف إليها مساهمات عدد من الروائيين، بمن فيهم المازني والحكيم وطه حسين وعيسى عبيد ومحمود تيمور، وهكذا أصبحت الرواية في هذه

([١]) مفقودة، صالح: نشأة الرواية العربية في الجزائر، ص ٩.

([٢]) مرادى، محمد؛ ومونسي، أزاد؛ وقادري، قادر؛ وخاكور، رحيم: لمحة عن ظهور الرواية العربية وتطورها، ص ١١١.

المرحلة جنساً أدبياً قائماً بذاته، إذ تخلّصت مما كان يشوبها من حيث اللغة أو من حيث الموضوعات وأخذت تغنى وتتنوع

نقلت روايات الأربعينيات والخمسينيات الإبداع الروائي في الأدب العربي نقلة جديدة، ومن أبرز كتاب هذه الفترة عبد الحميد جودة السحار ويوسف السباعي وإحسان عبد القدوس، إلا أن الروائي المصري نجيب محفوظ يُعَدّ سيِّد هذا الميدان غير مدافع. فرواياته: (خان الخليلي) و(زقاق المدق)، و(الثلاثية) تمثل رؤية جديدة أضافت إلى أجواء الرواية عوالم أرحب وأوسع. وفي الستينيات من القرن العشرين بدأ نجيب محفوظ يبدع عالَمًا روائيًا جديدًا مستخدمًا تقنيات أكثر إبداعاً وأكثر تعقيداً، وتقف رواياته: (اللص والكلاب)، و(السمان والخريف)، و(الطريق)، و(الشحاذ)، و(ثرثرة فوق النيل) معلمًا بارزاً في مسيرة الرواية الجديدة، ذلك أن المضامين الاجتماعية التي عني بها من قبل امتزجت بها في هذه المرحلة مضامين فكرية وإنسانية ونفسية احتاجت إلى شكل روائي أكثر فنية من مرحلته السابقة. وقد أجبرت هزيمة سنة ١٩٦٧م الروائي العربي إلى إعادة النظر في تيار الرواية، الذي كان سائدًا قبل الهزيمة، فظهرت من ثَمَّ أنماطٌ روائية جديدة، فيها ثورة على الأساليب التقليدية، كالحبكة والبطل والسرد التاريخي، وكانت لنجيب محفوظ إضافة لا تنكر في هذه المرحلة. وكانت منذ نشأتها واقعة تحت تأثير عاملين: الحنين إلي الماضي ومحاولة الاندماج فيه مرة أخر، والافتتان بالغرب والخضوع لهيمنته[١].

كانت الرواية المصرية هي النموذج الأمثل الذي كان الكتاب يقلدونه ويسيرون في طريقه، ويعترف بعض الروائيين العراقيين، منذ فترة مبكّرة، بهذا التأثير حين يقول احد (أهم) الروائيين العراقيين محمد أحمد السيد: "إن مصر أم العلوم والمعارف، أم الكتب والتأليف، أم الطبع والنشر"[٢]. ولأسباب كثيرة ومتداخلة، بما فيها وجود حالة روائية، ووجود عدد من الروائيين يتزايد سنة بعد أخرى، أصبحت مصر خلال الفترة الممتدة من الحرب العالمية الأولى وحتى وقت متأخر، المركز الأهم والأكثر تأثيراً على تطور الرواية

---

(١) مرادى، محمد؛ ومونسي، أزاد؛ وقادري، قادر؛ وخاكور، رحيم: لمحة عن ظهور الرواية العربية وتطورها، ص ١٠٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٠٧.

العربية، وشيئاً فشيئاً بدأت الرواية العربية تكتسب ملامح متميزة، إذ جاء بعد جيل الرّواد، بعد المازني وطه حسين والحكيم، متصوف الرواية نجيب محفوظ [١].

نجد أن هناك الرواية التقليدية والحديثة؛ فالرواية التقليدية نتاج رؤية تقليدية للفن والإنسان والعالم، وهي ببنائها العام وأدواتها تُعِيد إنتاج الوعي السائد، وعلى الرغم من ذلك يجد القارئ روايات تقليدية في معظم الأقطار العربية في العقود الأخيرة من القرن العشرين، لكنه وجود هامشي وغير مستساغ [٢].

أما الرواية الحديثة فقد ظهرت تلبيةً للحاجات الجمالية الاجتماعية المستجدة دون إغفالٍ لأثر التراث من ناحية، والمؤثرات الأجنبية من ناحية ثانية، وهي تعبير عن وعي فني متطور، وتجسيد فعلي لمفاهيم أدبية ونقدية جديدة تتصل بوظيفة الرواية، وصلتها بالواقع وبالمتلقي [٣].

ظهرت بوادر الرواية الحديثة في العقد الأخير من القرن الماضي وهي تهدف إلى رسم ملامح المشهد الروائي العربي الراهن وتجسيد الفكر الروائي العربي الجديد، وفي ظل تنامي الرواية العربية على مستوى الوطن العربي يأتي السؤال كيف يبدو المشهد الروائي في دولة عُمان؟

٤- نشأة الرواية العمانية

"الرواية في عُمان حديثة العهد، فعمرها ليس أكبر من عمر النهضة العمانية الحديثة التي أشرقت شمسها سنة ألف وتسع مئة وسبعين للميلاد، وهي بهذا تلتقي مع القصة العمانية في تزامن كتابتها في التاريخ والحدث المشار إليهما آنفا، ونجزم أيضا أن عبد الله الطائي ضمن قائمة أوائل العمانيين الذين كتبوا الرواية، بل قد يكون أوّل عماني أصدر رواية، وإن لم تكن رواية الطائي رواية بمعناها الفني؛ فإنّ الباحثين في تاريخ الرواية يعدّونها رواية"[٤].

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٠٨.

(٢) ماضي، شكري: أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط١، العدد ثلاثمائة وخمسة وخمسون (٢٠٠٨)، ص ٩.

(٣) المصدر السابق، ص ١٠.

(٤) الشاروني ، يوسف ،في الادب العماني الحديث ، مركز الحضارة العربية ، ط١ ٢٠٠ م،ص٨.

"طبعت أول رواية عمانية عام ١٩٥٨م وهي رواية "ملائكة الجبل الأخضر"، لعبد الله بن حمد الطائي، كما نشر للكاتب نفسه في عام ١٩٧٢م رواية أخرى عنوانها "الشراع الكبير؛ فبهاتين الروايتين يكون عبد الله بن محمد الطائي رائد الرواية الأدبية في عمان، وهي ريادة تاريخية، أكثر منها فنية، حيث إن ما كتبه عبد الله بن محمد الطائي لم يكن رواية بالمعنى الفني الذي يؤصل تجربة فنية أصيلة في الأدب العماني الحديث؛ إلا أنه يحسب للطائي السبق التاريخي في كتابة جنس أدبي محدث، غير معهود ولا مألوف في الأدب العماني قديمه وحديثه، ويرى الشاعر سيف الرحبي أن التسلسل التاريخي يفترض عبد الله الطائي من غير تحفظ، أو استثناء هو أوّل من كتب الرواية في عمان[١].

"إنّ الرواية عامّة والقصّة خاصة في سلطنة عمان احتلّت في السنوات الأخيرة المكانة التي تبوّءها الشعر العماني القديم. وراح السرد يسحب بساط الشعر، ويدغدغ أفكار الشعراء العمانيين كي يجربوا كتابة السرد. وتشكّلت بداياتها بصورة بسيطة وفي محاولات محدودة في السبعينيات من القرن الماضي، كما هو الأمر في بداية كتابة أيّ نوع أدبي حادث، فقد اعترضت الرواية في بداياتها الأولى جملة من العثرات الفنية، ولا ضير في ذلك، حيث إنّ الكتابة تحتاج إلى مراس دائم ومستمر، وتحتاج إلى دربة وتمثّل للنوع الروائي، شأنها في ذلك شأن كل الأجناس الأدبية الأخرى[٢]، وقد ساهمت أيضا المنشورات الثقافية كمجلة نزوى العُمانية والصفحات الثقافية في الصحافة العُمانية إلى توصيل صوت الروائي العُماني إلى زملائهم من الروائيين العرب في مختلف الأقطار العربية. ومن ثم فإن عُمر الأدب العُماني الحديث هو عمر النهضة التي بدأت عام ١٩٧٠م بتولي السلطان قابوس مقاليد الحكم في البلاد، فانتقلت من القرون الوسطى إلى قلب القرن العشرين[٣].

---

(١) الشكيلي ، حمود،"تحليل خطاب الراوي في نماج من الرواية العمانية "، ط١،لبنان،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ٢٠١٣م ،ص١٤ .

(٢) السابق، ص ١٥.

(٣) الشاروني، يوسف: في الأدب العماني ،ص٧.

ثمة أسماء كتبت الرواية في الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين، نذكر من هؤلاء مثلا سعود المظفر، وسيف السعدي، وآخرون. ومع نهاية التسعينيات ظهرت أوّل رواية للروائي علي المعمري، وقد شهدت الألفية الجديدة دخول أسماء عديدة إلى الكتابة الروائية نذكر منهم: حسين العبري ومحمد بن سيف الرحبي [١].

كما اشتغلت بعض الروايات على رصد بعض الأحداث السياسية المهمة التي مرت بعُمان وترجمتُها إلى أعمال روائية ترصد تحولات أبطال هذه الأحداث ومصائرهم، ويتجلى هذا في رواية رحلة أبو زيد العُماني لمحمد الرحبي.

ولا شك أن للرواية العمانية دوراً كبيراً في نقل الهوية، والخصوصية الثقافية في المجتمع العماني إلى مجتمعات وثقافات مغايرة، كما أنها توظف رموز البيئة المحلية العمانية والتي تقوم بتوثيق الموروث الثقافي بكل ما يحويه من عادات وتقاليد، وأمثال، وأساطير، وحكايات، وتعرف بتاريخ الثقافة التراثية، واللغة التراثية، وتقديمه فنياً بشكل يعبر عن طرق التفكير وأساليب الحياة من خلال الإبداع الروائي المتميز، ومن خلال الربط الفني المميز بين الكتابة والواقع المعاش الذي ينقل صورة متنوعة عن الموروث الثقافي في المجتمع العماني من خلال توظيف اللغة الروائية.

"شهد المجتمع العماني تحولاً في ظل الطفرة الصناعية والإلكترونية والنفطية الحديثة حتّم على أفراد المجتمع أن يبحثوا عن وسيلة للتعبير تناسب العصر الحديث، أسوة بالتغيرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي شهدتها رمال الخليج العذربي"، [٢]"فلم تكن الرؤية الفنية لكتابة الرواية مكتملة لدى أغلب كتاب الرواية في عمان في تلك الفترة ، وما بين ملائكة الجبل الأخضر لعبد الله الطائي ١٩٦٣م التي تعد تاريخيا أول رواية عمانية وهمس الجسور لعلي المعمري ٢٠٠٧م شهدت الرواية العمانية على مدار ما يقارب نصف قرن عددا قليلا من الروايات بالمقارنة مع هذه المدة الطويلة، وقليل من هذا القليل يمكن قراءته من زاوية نظر فنية في حين أن الزاوية السوسيولوجية الأدبية هي الأنسب لقراءة بقية الروايات.

---

(١) درويش، أحمد: "مدخل إلى دراسة الأدب في عمان"، دار الاسرة ، سلطنة عمان،١٩٩٢م، ص ٨.

(٢) الشكيلي، حمود، المرجع السابق،ص١٦

وتتفاوت هذه التجربة الروائية الحديثة في الفن والمضمون بين تقنيات الرواية المتقنة وبين الأساليب التقريرية والإنشائية والتفاوت والرواية والسيرة الذاتية، وعلى رغم حداثة هذه التجربة وتفاوت مستويات كتابها إلا أنها أفرزت في السنوات القليلة الماضية الكثير من القصاصين، كما أن الإصدارات الروائية في تصاعد مستمر [١].

إن تنوع الأساليب والمناهج في الرواية العمانية المعاصرة، يتيح القول إنها استطاعت أن تصل إلى مستوى جيد مقارنة مع مراحل أدب البلدان العربية الأخرى، الأمر الذي يسمح بالقول إن الرواية العمانية تستحق الدراسة في ضوء علم الأدب الروائي الذي يهدف إلى تعريف الدارس بالفن الروائي، وأشكاله عند أحد كتاب الرواية.

٥- محمد سيف الرحبي

ولد الكاتب والقاص محمد بن سيف الرحبي في قرية سرور بولاية سمائل عام ١٩٦٧م، حصل على شهادة ليسانس لغة عربية من جامعة بيروت العربية، ودبلوم دراسات عليا من معهد البحوث للدراسات العربية بالقاهرة، ويعد حاليا لرسالة الماجستير. التحق محمد الرحبي بجريدة عُمان عام ١٩٨٧م، بوظيفة فني مونتاج، ثم تدرج في الأقسام الفنية والتحريرية وصولا إلى مدير التحرير عام ٢٠٠٥م، وترك العمل الصحفي ليلتحق بديوان البلاط السلطاني بوظيفة خبير إعلامي بمكتب الوزير. وفي حياته الصحفية عمل مراسلا لجريدة الحياة منذ عام ١٩٩٩م، كما عمل مراسلا لفترة لقناة (Lebanese broadcasting corporation LBC) الفضائية اللبنانية.

توّج حياته الأدبية بعدة إصدارات أدبية، تبلغ حتى الآن أحد عشر كتاباً، وهي:

- "بوابات المدينة"
- "ما قالته الريح"
- "أغشية الرمل"وقال الحاوي"
- "حكايا المدن"
- "شذى الأمكنة"
- "بوح سلمى"

([١]) الموسوي، شبر بن شرف: تجربة السرد الروائي في سلطنة عمان، ص٦.

- "بوح الأربعين"
- "احتمالات"
- "رحلة أبوزيد العماني"
- "الخشت"
- "السيد مرَّ مِن هنا"

أحرزت بعض من أعماله على عدة جوائز. فقد فازت مجموعة ما قالته الريح بجائزة النادي الثقافي للإبداع القصصي، كما فازت بجائزة أفضل إصدار في الأسبوع الثقافي العماني، كما فازت رواية رحلة أبو زيد العماني بجائزة الشارقة للإبداع العربي– فرع الرواية، وفازت روايته "الخشت" بجائزة جمعية الكتاب العمانيين– فرع الرواية، وفاز أيضا بعدة جوائز في مجالات القصة والمسرح والمقال والمسرح [١].

ونال أيضا المراكز الأولى على إصدارته نذكر منها: المركز الثاني في مسابقة المنتدى الأدبي (عن قصة لحظة اغتيال عام ١٩٩٠م)، وكذلك حصل على المركز الثاني في مسابقة المنتدى الأدبي (عن قصة الراعي عام ١٩٩٣م)، وعلى المركز الثاني في مسابقة الملتقى الأدبي لشباب السلطنة في صلالة (عن قصة منى مواسم الجفاف والمطر عام ١٩٩٥م)، وعلى المركز الثاني في مسابقة الملتقى الأدبي لشباب السلطنة في البريمي (عن قصة أطلال حلم عام١٩٩٦ م)، وكذلك نال المركز الثاني في مسابقة الملتقى الأدبي لشباب السلطنة في صلالة (عن قصة منى مواسم الغربة والمطر عام ١٩٩٦م)، والمركز الثاني في المسابقة الثقافية المحلية التي تقيمها هيئة الشباب (عن قصة بن سهيل عام١٩٩٧ م)، والمركز الثاني في المسابقة الثقافية المحلية التي تقيمها هيئة الشباب (عن مسرحية مرثية وحش عام١٩٩٧ م)، والمركز الأول في المسابقة الثقافية المحلية التي تقيمها هيئة الشباب (عن قصة الرؤيا عام ١٩٩٨م)، ونال المركز الأول في المسابقة الثقافية المحلية التي تقيمها هيئة الشباب عن مسرحية(رسائل إلى من يهمه الأمر عام ١٩٩٨ م)، والمركز الأول في مسابقة المنتدى الأدبي (عن قصة ما قالته فرح أو ما قالته الريح عام ١٩٩٨ م)، وعلى المركز الأول في مسابقة المنتدى

[١] السيرة الذاتية للشاعر محمد بن سيف الرحبي.

الأدبي (عن مسرحية سعادة المدير العام عام١٩٩٩ م)، والمركز الأول في مسابقة النادي الثقافي (عن مجموعة ما قالته الريح عام١٩٩٩ م)، والمركز الثاني في مسابقة الأسبوع الثقافي العماني عن أفضل إصدار وذلك (عن مجموعتي القصصية ما قالته الريح)، كما فاز بالمركز الثالث في مجال الرواية في مسابقة الشارقة للإبداع العربي لعام ٢٠٠١ م.

ولمحمد بن سيف الرحبي اهتمامات بالكتابة المسرحية، حيث قدم للمسرح العماني مجموعة من الأعمال المسرحية فقد قام بكتابة مسرحية مرثية وحش (مثلت عمان في مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي) ومسرحية سعادة المدير العام ومسرحية السهم ومسرحية أمنيات الحلم الأخيرة وكذلك قام بكتابة مسرحية وا إصلاحاه، ومسرحية ممنوع من النشر، ومسرحية إنسان استراتيجي، وكذلك مسرحية من قتل شهريار؟[١].

خلاصة القول إن التجربة الروائية لمحمد سيف الرحبي تمثل أهمية كبرى في مجال العمل الروائي الأدبي العماني؛ وذلك لأن أعماله الروائية تمثل تنوعاً فكرياً، ورمزياً، وتاريخياً. وهذا سيتجلى لنا بوضوح في أثناء دراستنا الفنية لبعض رواياته.

---

(١) السيرة الذاتية للشاعر محمد بن سيف الرحبي.

الفصل الأول: البنية الاجتماعية والنفسية في روايات الرحبي

يحاول هذا الفصل الوقوف على المضمون الاجتماعي في روايات الرحبي، من خلال البحث في أهم أبرز القضايا التي خاضتها، وقد تجلّى ذلك في البحث عن صورة المرأة الماثلة في رواياته، وكذلك صورة الرجل، بوصفه طرفاً آخر، ومن ثم الكشف عن الصراع، وقضية الإحساس بالغربة، فقد بدت واضحة جليّة في معظم أعماله.

وسيتم تقسيم هذا الفصل إلى ثلاثة مباحث:

١- صورة المرأة في روايات الرحبي، وفيه يتم الحديث عن المرأة في الرواية العربية، بشكل عام، ومن ثم الوقوف على الصور المتعددة للمرأة في روايتي "السيد مرّ من هنا"، ورواية "الشويرة" للرحبي.

٢- صورة الرجل في روايات الرحبي، وفيه أيضاً يتم عرض عام لصورة الرواية بشكل عام، ومن ثم الوقوف على صورة الرجل في روايتي "السيد مرّ من هنا" ورواية" الشويرة".

٣- الصراع والإحساس بالغربة، وفيه يتم الحديث عن الصراع، وقضية الإحساس بالغربة في الرواية، ومن ثم الوقوف على تلك القضية في روايتي "السيد مرّ من هنا" ورواية "الشويرة" للرحبي.

١- صورة المرأة في روايات الرحبي

١-١ المرأة في الرواية العربية

يعج المجتمع العربي بالروايات العربية، التي تقدم صوراً متنوعة للمرأة، بناءً على رؤية الكاتب والأديب الروائي، المستمدة من البيئة التي يعيش فيها، فقد تناولت هذه الروايات دورها الأسري التقليدي، الذي يعزز طموحاتها الأنثوية، والاجتماعية، وانشغالاتها اليومية، فهي في هذه الروايات قوة فاعلة، ومؤثرة في مسار حركة البناء والتحرير، إضافة إلى كونها نبعاً فنيّاً ثرياً بالدلالات الموحية والمعبرة. وهي تقف إلى جنب الرجل تشاركه رحلة الكفاح"[١].

وبناءً على ذلك، شغلت المرأة حيزاً كبيرا، ومهماً في النتاج الأدبي الروائي، المتأثر بواقع المجتمع، والمؤثر فيه"[٢].

وعلى الرغم من كثرة ما أثير حولها من قضايا، ومحاولات تهميشها، في معظم النتاج الروائي العربي الذكوري، إلا أنها تبقى في الكثير من الروايات النسائية إنسانة مبدعة. إذ إن النقد الذكوري، والذهنية الذكورية في تقديم صورة المرأة في الرواية العربية هما الأكثر حضوراً، إذ ظهرت تارة على أنها إنسان جميل، وتارة شيطان رجيم، لكن الروائية النسائية استطاعت أن تستوعب تلك الآراء المتباينة، وأن تقدم صورتها، وخصوصيتها، وأنموذجاتها بطريقة رائعة، وأن ترفض الصورة النمطية التي ترسم لها من قبل الرجل. لذلك تأخذ صورة المرأة في الرواية النسائية، إذ جاءت تارة إيجابية، وسلبية تارة أخرى؛ ما يؤكد على موضوعية طروحاتها، وتباينت وانعكست ثقافة البيئة على هذه الصورة، وتغايرت المشاهد والصور، واستوعبت مشهد المرأة، وصورها المتناقضة في المدينة والريف والقرية، كما استوعبت تناقضات الآخر وتكيفت معها،

---

[١] الشامي: حسان رشاد، "المرأة في الرواية الفلسطينية"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨، ص٧.

[٢] الشامي، "المرأة في الرواية الفلسطينية"، ص١٥.

ولم تقبل التهميش والامتلاك والإخضاع الذي تعرضت له في أثناء تقديمها لنفسها، وبنات جنسها، وأثبتت شخصيتها في المشهد الروائي [١].

من خلال محاولة الكثير من الأديبات والروائيات العربيات "تقديم أمثلة مشرقة للمرأة العربية، وحرصهن على رسم صورة المرأة القوية صاحبة المبادئ، والمناضلة من أجل ما تؤمن به، والساعية إلى التحرر من التخلف، والنظرة الدونية إليها، لتكون معتمدة على عقلها أكثر من اعتمادها على جسدها، والقادرة على التأثير الإيجابي فيمن حولها، والممسكة بمصيرها بعد أن كان الرجل هو المتحكم الوحيد فيه، وقد نجحت أكثر الروائيات في مسعاهن هذا، بالرغم من غلبة الحماسة عليهن في حالات كثيرة، وفي إفراطهن في التهوين من أمر الرجل، ومن دوره التكاملي، إلا أن ذلك لا يلغي التأثير الإيجابي لأعمالهن الروائية، ولا سيما في التنبيه على أهمية تغيير صورة المرأة، والنظرة إليها، والدعوة إلى مشاركتها في بناء مجتمع جديد، يكون فيه للمرأة مكانة متميزة، تؤهلها للتأثير في جوانب الحياة المختلفة"[٢].

ومن الأسماء النسائية التي اهتمت بالمرأة في الأعمال الروائية، بنت الشاطىء، وليلى الأطرش، وسحر خليفة، وابتسام تريسي، ومها حسن، وميرال الطحاوي، وجواهر الرفايعة، وفاتن المر، ورجاء العالم، وقمر كيلاني، وغيرهن العديد...

ومن الروايات العربية التي توقفت كثيراً عند المرأة التقليدية الرواية الفلسطينية، التي تحمل القدر نفسه من الجلال الذي تحتمله الأم في واقع الحياة، وبذا نجد أن المرأة تشكل قيمة اجتماعية، ونفسية، وأخلاقية في عقلية الإنسان العربي، وهي تنطوي على قدرة غير محدودة من العطاء والتفاني، إلى جانب كونها رمزاً للوطن، وللأرض والخصب، ولها اليد الطولى في تدبير أمور المنزل، وتربية الأطفال وتنشئتهم، فتكون

---

[١] القضاة: محمد أحمد، "صورة المرأة في الرواية والقصة القصيرة النسوية الأردنية"، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد ٣٧، العدد١، ٢٠١٠، ص ٤٥.

[٢]حلواني: فادية المليح، "المرأة في رواية قمر كيلاني"، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢١، العدد١ +٢، ٢٠٠٥، ص ٤٥.

العلاقة بين المرأة الأم، وأبناء الوطن، علاقة نابضة بالحب والمودة، والاحترام والصدق الإنساني، فإنه مع الأم، وتحت أجنحتها الملائكية، يتحول أبناء الوطن إلى أسرة متماسكة، تنشد هدفاً سامياً، هو تحرير الأرض من مغتصبيها.

هكذا حرصت الرواية الفلسطينية على أن تقدم بأمانة ودقة صورة واقعية للأم الصابرة المضحية، المحبة للحياة والأرض والعمل، المفعمة بالحميمية المطلقة تجاه الوطن وأبنائه الشرفاء، الوفية المخلصة للزوج، المربية الصالحة للأولاد، القادرة على القيام بشؤون أسرتها على أكمل وجه، وتحت أعتى الظروف، وأشدها قسوة ومرارة، فلم تقدمها ضحية ارتضت بما انتهت إليه، ولا يصورها سلبية تحافظ على المتعفن من الموروث، وتحرص على عدم الخروج عليه؛ فتفضل الذكر على الأنثى، وتستجيب لأوامر الزوج المتعسفة ونواهيه – إلا نادراً. كما وتبدو المرأة في الرواية الفلسطينية إنسانة حرة واعية، نقية عفيفة، محبة للأرض والوطن، وفية للأسرة، تمارس حقها المشروع في التعبير عن رأيها تجاه القضايا التي تهمها، تستنهض الهمم، وتثير الحمية، وتستعمل السلاح حين يتطلب الموقف الوطني ذلك، فإذا ما بدرت منها زلة، أو سقطة سارع أخوها إلى الأخذ بيدها، بأسلوب مفعم بعمق الأخوة الحقيقية النقية الأصيلة.

كانت المرأة محط الأفكار والتصورات في الرواية عند الرجل؛ فكانت تحظى بنكهة خاصة، ومميزة من روائي إلى آخر، وبذا فإن الأديب والكاتب الروائي "حنا مينا" يرى في المرأة العاملة جانباً نضالياً، يعزز من مكانتها، ويصحح المفاهيم المتعلقة بها، على اعتبار أنه حق مشروع تتساوى فيه مع الرجل، حيث تتجلى نظرة "مينا" للمرأة العاملة في نصه الروائي "المرصد" من خلال شخصية رباب – وهي من أهم الشخصيات النسائية في الرواية وأكثرها حضوراً، لتدلل على أهمية عمل المرأة، باعتباره شكلاً نضالياً، يسهم في تحقيق الانتصار، وفي الوقت ذاته قد تمكن "مينا" من بناء رسم داخلي لرباب استطاع أن يلمس من خلاله عناصر وبذور الكفاح والمقاومة، إذ إن رباب تمتلك رغبة قوية وإصراراً كبيراً على التطوع للعمل، لأنها تؤمن بأهمية العمل في عالم المرأة نفسياً، واجتماعياً يجعله يصل إلى حد النضال، كما أن عملها التطوعي يؤكد قدرة المرأة على ممارسة العديد من الأنشطة، خارج البيت من جهة، ويؤكد

شعورها بأهمية عملها في مرحلة دقيقة يحتاج فيها المجتمع إلى كل عنصر حتى يصل إلى الانتصار من جهة أخرى[١].

أما عبد الرحمن منيف فقد عالج شؤون المرأة العربية في رواياته بطريقة متصلة بقيمة الظواهر الاجتماعية، فلم يعمد إلى استخلاص قضاياها من النسيج الاجتماعي والحضاري العام، في سبيل دراستها مستقلة، بل قدمها في مجمل تشابكاتها وتعقيداتها في رواياته، فهي الأم، والأخت، والابنة، ضمن حدود البيت العربي، فلم تخرج المرأة العربية من بيتها في رواياته، بصورة تتأرجح بين الواقع والرمز، فهي الخير والشر داخل أسوار بيتها، وليس من خلال ممارستها العملية في الحياة العامة، فهي مرة أُخرى الأم، والابنة، والزوجة فقط[٢].

أما نجيب محفوظ، وفتحي غانم، والطيب الصالح، ، فقد قدموا المرأة في الرواية العربية بصورة المرأة المقهورة المهمشة في المجتمع، من خلال العذاب القاسي الذي تعانيه، في رواياتهم "بداية ونهاية" و"زينب" و"العرش" و"موسم الهجرة إلى الشمال" و"العرس الشرقي"[٢].

وتأكيداً على هذه النظرة الذكورية للمرأة في الرواية العربية، فإن "الكم الضخم من النتاج الروائي عند نجيب محفوظ هو ما يؤكد هذا الرأي؛ إذ إن معظم رواياته توقفت عند المرأة باعتبارها هامشية وامرأة عادية، كما في شخصية نفيسة في "بداية ونهاية"، وهي امرأة من الطبقة المتوسطة في فترة ما بين الحربين العالميتين الأولى والثانية، وشخصية نور في"اللص والكلاب"، وهي امرأة مومس من الطبقة الشعبية، وشخصية زهرة في "ميرمار"؛ الفلاحة المصرية البسيطة، فضلاً عن شخصية إحسان شحاته في"القاهرة الجديدة"التي تواجه التمزق والضياع والإغراء والصراع والانحراف، وشخصية حميدة في"زقاق المدق" التي تخرج عن تقاليد المجتمع وتشرد من زقاقها إلى عالم

---

[١] طوطح: غدير رضوان، "المرأة في روايات سحر الخليفة"، رسالة ماجستير، جامعة بيرزيت– الدراسات العربية المعاصرة، كلية الآداب، ٢٠٠٦، ص ٣٢–٣٥.

[٢] المرجع نفسه، ص٤١.

مجهول تبحث فيه عن نفسها وحياتها وتسقط في براثن الانحراف والسقوط، وشخصية أميمة في "أولاد حارتنا" الانتهازية التي تكون سبباً في طرد أدهم من البيت الكبير، وتثير شخصية أمينة في"الثلاثية"وبناتها خديجة وعائشة الشفقة "وشهية الأسئلة" عن الدور الذي رسمه نجيب محفوظ لمعظم الشخصيات النسائية في رواياته وجلها تؤكد هامشية المرأة وعدم إنسانيتها، فهي خاضعة، وضعيفة، وممزقة، ولا تمثل ما ينبغي أن تكون عليه المرأة"[١] .

١-٢ صورة المرأة في رواية "السيد مر من هنا"

شكلت المرأة عنصراً مهمّاً في رواية "السيد مر من هنا"، وظهرت بعدة صور، هي: المرأة العمانية النمطية، الحبيبة، الزوجة، والعمة القوية. فقد صوّرت الرواية المرأة العمانية كما لو أنّ حشمتها عتمة تحيط بها مقارنةً بصورة المرأة الأوروبية المتحررة من لباسها، وكأنّ تحرّرها يمثل الضوء، حيث إنّ "**السائرون بتؤدة قريباً من إشارات المرور يمكنهم سرقة نظرات إلى أجساد فاتنة ومتوهجة تفتّح ياسمينها في تلك البلاد التي لا يعرفون عن اسمها سوى أوروبا، آخذة بياضها من ندف الثلج، لم تجفّف أزهارها شمس الجزيرة العربية، فتلتحف بالسواد مخافة الضوء**"(١)، والكاتب يعبر في هذا النص عن المرأة بصدق واقعي، وهذا الصدق "يقصد به أرسطو ألا تشذ الشخصية عن أنماط الحياة الطبيعية"(٢).

وقد صُوِّرت الرواية المرأة العُمانية بالشخصية الجديرة بالاحترام، في الحكاية التاريخية الموجودة في أحلام الشاب؛ ذلك أنّ جواب محمد بن جمعة للسائل الأجنبي

---

(١) الرحبي، محمد بن سيف، "رواية السيد مرّ من هنا"، ط١، دار الانتشار، بيروت،٢٠١١م، ص٧.

(٢) الكومي، محمد شبل، مبادئ النقد الأدبي والفني–دراسة في المنظر والمنظور– تقديم محمد عناني، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ط الأولى، ٢٠٠٧م، ص ٢٨.

عن الفرق بين نساء العرب والغرب، أكد على احترام الرجل العربي للمرأة، حين "**باغته أحدهم بسؤاله عن الفرق بين نساء العرب ونساء أمريكا فتحدث عن نساء بلاده بأدب كبير، متجاهلاً المقارنة**"[١].

وإنه إذا كانت الغاية من الرواية "باعتبارها تعبيراً فنياً، هي تجسيد الحياة الإنسانية على نحو أعمق وأخصب"[٢]، فالكاتب يقدم أحداث الرواية في جو يعبر عن المجتمع العماني في العصر الحالي، لذا فإننا نجد صورة المرأة العمانية في رواية "السيد مر من هنا" تجلّت في كونها امرأة عاملة شأنها شأن الرجل؛ حيث تذهب للسوق وتشتري احتياجاتها وأسرتها "**وفي لمحة خاطفة يعن للبائع سؤال الريفيّة عن أيّة قرية أتت منها، ويعرف بالاعتياد ماذا يهمّها من زري وخيوط وأشكال وألوان**"[٣].

ولم يقتصر عمل المرأة على جلب احتياجاتها وأسرتها من السوق، بل تعدّى ذلك إلى الوظائف الرفيعة التي تتطلب تعليماً عالياً وكفايات خاصة؛ عُبر عن ذلك في الرواية بشخصية الممرضة التي يتطلب عملها أن تحصل على مؤهل عالٍ، وكفاية خاصة لمهارات التمريض؛ إلا أن الكاتب عبّر عن رفضه الذكوري لتلك المرأة، حيث أنه وصفها بالمتحرّرة التي لا تتورّع بالبوح بغرائزها بصراحة مرفوضة في مجتمع متماسك ذي أخلاق رفيعة، فهو يوسمها بإعلانها إشارات جسدية لا تخلو من حميمية خاصة إلى الشاب "**رآها واقفة تبتسم له، ارتبك، الممرضة بمناوشاتها وتلميحاتها الجنسية التي تتهادى إلى مسمعه وهي تمزح مع صاحباتها، تسأله إلى أين يمضي كي يأخذها في طريقه، يقول إنه ذاهب إلى السلطان**"[٤]، وهو هاهنا يقدم نقدًا لصورة

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص١٤٤.

[٢] هينكل، روجر، قراءة الرواية –مدخل إلى تقنيات التفسير –ترجمة وتقديم وتعليقد٠صلاح رزق، دار الآداب، القاهرة، ط الأولى، ١٩٩٥م، ص٣٩.

[٣] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص١٢.

[٤] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص٨٤.

من صور المجتمع الجديد، وهذا يعد من صميم حقوق الأديب الجيد الذي يعبر عن ضمير المجتمع؛ فـ" الأديب من أمته، ولها يذيع أفكارها ومشاعرها، وكل ما هزها وأثر فيها من أحداث ظاهرة أو باطنة"[١].

كما قدمت الرواية صورة المرأة الحبيبة في شخصية فتاة فاتنة، لكنها مجهولة في أحلام الشاب الباحث عنها باستمرار فتارةً يرى ما يذكره بها كعقد الذهب الذي رآه معلقاً في أحد الدكاكين فيقف مشدوهاً حد الإبهار، يقول: "**مرأى عقد الذهب يتراءى لي من مكان بعيد في الذاكرة، كأنني رأيته على صدر امرأة أطلت ذات رؤيا حدثت منذ قرون، أبصرته معلّقاً على واجهة دكان الذهب، كبيراً مبهراً، تتصاعد لمعة صفرته مع فصوصه، اقتربت كثيراً من سلاسله الحاملة لما يشبه كتاب صغير، حمله ثقيل على عنق حامله، توقفت دقائق أعصر ذاكرتي، شعرت بالزجاج الفاصل كأنه اقترب كثيراً من جبهتي حد الملامسة**"[٢].

أطلت امرأة العقد الذهبي من عالم الأحلام، لتجعل البطل يتوه محاولاً العثور على خيط من ضوء، عساه يهتدي إليها، ولكن دون جدوى، يقول: "**باحثاً عن عقد رأيته ذات حلم لا أدري متى وأين. أحكم العقد الذهبي المسافات أمامي، لم أعد أرى غيره، امرأة الحلم تلوح من بعيد، ملاك يتشكل حيناً من غيمة، في التماعه عقد من ذهب، أكاد أمسك على صورتها ملامحها، يكاد لساني يقترب من اسمها، أعرفها كثيراً، أجهلها أكثر**"[٣].

---

[١] ضيف، شوقي، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط التاسعة، ٢ ٤ م، ص١٩١.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص٣٦-٣٧.

[٣] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص٣٨.

فالكاتب يقدم شخصية المرأة الحلم في إطار تتسم فيه بالجمال والإشراق، والأمل في غذ أفضل في لغة تصويرية، "وهكذا تبدو المرأة نموذجاً رائعاً للحسن والرقة والعذوبة"[١]، والمرأة الحبيبة في رواية "السيد مرّ من هنا" رغم أنها شخصية مبهمة دون اسم، لكنها أساسية ارتكزت عليها الأحداث، فهي الغائبة الحاضرة في أحلام البطل الذي كثيراً ما انتظرها لتفتح الباب المغلق مع ابتسامة مشرقة على محياها؛ يقول: "**ستفاجئيني هذه المرة، ستطلين من وراء الباب، ستبتسمين كما كنتِ تفعلين دوماً ستعطيني الورقة الملونة وعليها خربشات جميلة ضاجة بالحب، افتحي الباب**"[٢].

وتكرر ذكر الباب الموصد والحبيبة، مما يعد رمزاً عن إشارات وإيحاءات ترتبط بالواقع الذي يعيشه الشاب، فالحلم هو الواقع المأمول الذي يتمنى الشاب أن يعيش فيه، والباب الموصد هو الطريق إلى ذلك الواقع المأمول، وهو دائمًا موصد مما يعبر عن القنوط واليأس وغياب الأمل في تغيير هذا الواقع، أما الحبيبة فهي ربما تشير إلى الحياة الجميلة التي يتمناها الشاب، ويمكن القول إن هذه الرموز مقصودة بذاتها من قبل الكاتب من أجل إسقاطها على الواقع الفعلي للإنسان العربي والعماني، فالأديب الجيد يعبر عن رؤيته لواقعه، ويحاول بعمله الأدبي أن "يعيد تشكيل الواقع، ويختار منه ما يتلاءم مع رغبته في الكشف عن هذه الرؤية، وأن هذه الرؤية تكشف عن إدراك الأديب لعلاقات الواقع ... وأن رؤية الأديب كلما كانت أكثر عمقاً، وحساسية، وذكاء، كلما كانت أقدر على كشف القوى التي تعوق حركة الواقع، وتقهر إنسانية الإنسان"[٣].

---

[١] يوسف، حسني عبد الجليل، المرأة عند شعراء صدر الإسلام، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط ١، ١٩٩٨، ص٢٧.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص٣٥.

[٣] بدر، عبد المحسن طه، نجيب محفوظ الرؤية والأداة، دار المعارف، القاهرة، ط ٣، ١٩٨٤م، ص ١٥، ١٦.

ثم ما يلبث الشاب الحالم أن يترك حبيبته ليسافر مع السلطان في خياله "**لن يطرق الباب مرة أخرى، سيكتفي بالصمت... قد لا تفتح الأبواب بالطرق، ستكتفي بالوجه يرصد الضلفتين يرجوهما أن انفتحا**"[١].

ترك الشاب الحالم حبيبته التي افترض وجودها، كي يسافر مع السلطان ويرى العجائب، ولكنه لا يظفر لا بالسلطان ولا بحبيبته التي يعود إليها فلا يجدها، وظلّ الشاب على موعد مع الأمل؛ فالحبيبة تمثل له الحياة في ظل واقع أليم؛ يقول: "**قد تفتح لك هذه المرة... لا تيأس، البحر لا ييأس من بلوغ المدينة، يحاول في كل موجة، وأمواجك ستصل إلى بابها، وستفتح لك الابتسامة التي كانت، الباب يباعد بين ضلفيته، وهي تباعد بين شفتيها، وستشهق أنك يا أنت، أعدت؟! وستسألك بشفافية السؤال الأول: هل رأيت السلطان؟**"[٢].

تكرر ذكر الحبيبة والباب المغلق والانتظار المضني، مما يؤكد على إصرار الشاب، وتكرار الحلم واستمراره، وبذلك "يصبح الحلم هو البؤرة التي تلتقي فيها المخيلة المبدعة بالأشواق المجنحة"[٣].

وظهرت الحبيبة في شخصية أخرى، وهي حقيقية خولة ابنة السلطان سعيد فتاة من جزيرة زنجبار، تلك الساحرة ذات هيبة السلاطين التي تتمتع بالجمال المبهر والحسن القاتل، فما إن ترفل في حلتها البهية حتى تتوقف الأعين مسمرة أحداقها، ويتساوى انبهار الرجال والنساء بها على حد سواء، "**هي مضرب المثل في فتنة الوجه**

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص٤٤.

[٢] المصدر نفسه، ص٨٦.

[٣] فضل، صلاح، روح محبات وأسطورة الحب الكوني، تجليات القلب المضيء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ،ج/١، ٢٠٠٥م، ص ٢٨.

الجميل، وسحر العيون النجل، مرة شاهدها قادم من عمان وقد كان يلعب بالسيف، وحينما أطلت خولة... وضع السيف على قدمه ولولا أن نبهه أحد أن قدمه تنزف بشدة لمات ... خولة ساحرة الرجال والنساء على السواء"[١].

يهتم الكاتب في هذا المقتبس بإظهار ملامح الجمال الحسي في تلك المحبوبة؛ وليعبر عن صورة رائعة ومشرقة لهذه المرأة فقد وظف الكاتب جوانب الجمال الجسدي، لأن "جسد المرأة هو مادة الجمال وصورته، فمهما تحدثنا عن المرأة بوصفها رمزاً أو معنى، فإن الجسد الأنثوي بما أودع الله فيه من خصائص متميزة يظل مسيطرًا على عالم المرأة، فالأنوثة هي عالم المرأة النوعي"[٢].

لقد قدمت الرواية شخصية خولة، الأميرة التي اشتهرت بالسحر والجمال في أنحاء المعمورة: "**خولة أمر مختلف في هذه الجزيرة، ليس في هذه الجزيرة فقط، بل في كل الساحل الإفريقي وربما عمان، ذاع وصفها**"[٣].

من الملاحظ أن الكاتب في هذا المقتبس والذي قبله اعتمد على الوصف الصريح والمظهر الخارجي، و**الوصف الصريح:** يقصد به "التصريح بوصف الملامح الجسمية الخارجية متناولاً وصف تفاصيل الوجه، والطول، والعمر، والملابس، حيث" تظهر مفردات الجسد ظهورًا مباشرًا"[٤]،

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص٢١٣.

[٢] يوسف، حسني عبد الجليل، عالم المرأة في الشعر الجاهلي، الدار الثقافية، القاهرة، ط الأولى، ١٩٩٨م، ص١٧.

[٣] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص٢١٢.

[٤] الضبع، مصطفى، رواية الفلاح فلاح الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص٥.

وفي موضع آخر نلاحظ أن الكاتب قد تناول الجانب الاجتماعي لشخصية خولة، من خلال علاقتها بأبيها، فخولة ذات الكبرياء العظيم تتمتع أيضاً بحسن الإدارة، فقد استملت تنظيم بيت من بيوته باختيارها من قبل والدها السلطان، حيث "**إنها موضع حب عظيم من أبيها، وبعد أن ماتت أمها نجمة الصباح تولّت تنظيم بيت الساحل لثقة أبيها في حسن إدارتها شؤون البيت، ولم تر في الرجال من يستحقها، مهما كبر شأنهم وعظم أمرهم**"[١].

من الملاحظ هنا أن الكاتب قد اعتمد على الجانب الاجتماعي لشخصية خولة، وهذا الجانب يمثل بعدًا إيحائيًا؛ حيث "لا يخبر عن بعد فيزيقي للشخصية"[٢]، وإنما اقتنص "ملامح كنائية عن الشخصية "[٣] تعبر عن معنى مقصود لهذه الشخصية الرائعة ذات العلاقات الاجتماعية الجيدة، واعتماد الآخرين – أبيها – عليها، مما يمثل مع المظهر الخارجي والجمال الحسي نوعًا من الكمال لهذه المرأة.

وقد تداخلت شخصية الحبيبة مع شخصية خولة ابنة السلطان، يقول: "**ربما ستأتي.. هي من سيفتح الباب الموصد، وستطل كأميرة لها هيبة السلاطين، سيتحد حلمك القديم بالمستحيل، سيكون له وجه واحد**"[٤].

وبقي التداخل حاضراً بين شخصية خولة ابنة السلطان، والحبيبة؛ هذا التداخل الذي أعطى زخماً كبيراً لكليهما، فالأميرة خولة مثلت الرجوع إلى الماضي بسبب عجز الشاب عن نيل حبيبته التي مثلت الحاضر، وحين اتحد الماضي بالحاضر كانت الشخصية في أجمل صورة؛ يقول: "**في غيبوبته رأى الفتاة التي بهيبة السلاطين،**

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص١٠٢.

[٢] الضبع، مصطفى، رواية الفلاح، ص ٥٨

[٣] المصدر نفسه، ص٥٨.

[٤] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص٨٣.

والباب المغلق الذي لا ينفتح أبداً، خيلت له غيبوبته أن الفتاة ستطل عليه ذات يوم من وراء الباب المغلق، وستبتسم تلك الابتسامة المرتعشة بالمعنى من طرف فمها، ستذوب الأحلام في بعضها"[١].

وتكرر هذا التداخل كثيراً فتكاد الشخصيتان أن تكونا شخصية واحدة؛ يقول: "**خولة ابنة السلطان قد تكون مندسة وراء الباب المغلق، بين وجهين غارق، هما وجه واحد؟!**"[٢]. وقد عبر الكاتب من خلال خولة –الحلم – عن أحلام ذلك الشاب الحالم؛ وبهذا يتم اختزان الرغبات المكبوتة لهذا الشاب والتي لا يمكنه التعبير عنها، "فكل حلم هو تلبية أمنية ينكرها الواقع، وإشباع متخيل. وهذا الإشباع يأخذ مساراً ملتوياً غير مباشر"[٣].

رصدت الرواية أيضاً **شخصية العمة القوية** صورة مختلفة تماماً عن سابقاتها، فهي المرأة القوية الماكرة ذات المكائد والتي خططت لمقتل ابن أخيها بدر بن سيف حيث كان وصياً على أبناء عمه المقتول؛ فقد رأت أن أبناء أخيها سلطان أحق بتسلم السلطة، وحين قُتل أخاها سلطان أمسكت بزمام السلطة بعد وفاته وليس هذا فحسب، بل حمت السيدة موزة ابن أخيها الذي دبرت له الأمور ليصبح سلطاناً حين يكبر؛ يقول على لسان العمة موزة: "**يا سعيد، إنك السلطان صرت، سأحميك من مكائدهم، سأكون أنا مدبرة الأمور وحاميتك مما في الصدور**"[٤].

فشخصية العمة هي شخصية إيجابية، وهذه "الإيجابية في الشخصية الروائية، ينبغي أن تتبع من مبدأ التوازن – بشكل غير مفتعل– الذي يعترف بالنماذج القادرة

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص٦٨.

[٢] المصدر نفسه، ص٨٧.

[٣] فتحي، إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، ص١٤٥.

[٤] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص٦١.

على التحرر من أسر السلبية، للقيام بدورها في صنع الأحداث، من خلال مقاومة الشخصيات السلبية التي لا يخلو منها البناء الروائي"[١].

فشخصية العمة موزة امرأة عجيبة خاضت غمار الأهوال بشجاعة منقطعة النظير؛ وهنا قال: "**ارتدت السيدة موزة ملابس الرجال وقامت بتفتيش المراكز العسكرية ليلاً شادة من أزر عساكرها في الأماكن المكشوفة، معرضة نفسها للموت مرات عديدة**"[٢].

تعد الرواية من الناحية الاجتماعية "تصويراً للأخلاق والعادات، يتصدى فيها المؤلف لرسم جانب من الحياة الانسانية، وينزل شخصياته ضمن إطار اجتماعي"[٣]، وهذا الجانب من الحياة الاجتماعية تجلى في صورة زوجة السلطان عزة بنت سيف، المرأة المبجلة صاحبة المكانة الأثيرة لدى السلطان رغم وجود الكثير من النساء والجواري حوله، فهي "**الزوجة المتسيدة بين زوجات السيد الثلاث والتي لها الحظوة**"[٤]. فهي امرأة شأنها شأن النساء لها مكانة أثيرة عند زوجها، وسمّى السلطان السفينة بسلطانة باسم زوجته احتراماً لها وتقديراً؛ يقول: "**ذكرني سيدي السلطان بأن اسمها سلطانة تيمناً باسم زوجته عزة بنت سيف**"[٥].

---

[١] يعقوب، وجيه، الرواية المصرية في ضوء المناهج النقدية الحديثة، ص١٨٠وما بعدها.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص٦٢.

[٣] عبد النور، جبور، المعجم الأدبي، ص ١٢٨.

[٤] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص١٢٩.

[٥] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص١١٠.

وبما أن الرواية "ما هي إلا حكاية تروى عن الناس من حيث الأحداث التي تقع لهم، وموقفهم من هذه الأحداث"[١]؛ بالتالي أصبحت الرواية مسايرة للحياة المعبرة عنها "فهي الجنس الأدبي القادر على استيعاب تطور الحياة وتشابك الواقع"[٢]، فهذه المرأة عبرت عن صورة نمطية للمرأة الزوجة، التي قد يكرهها بعض أبناء الزوج وقد يحبها البعض الآخر، ففي حديث لإحدى بنات السلطان عن زوجة السلطان وصفتها بالمتكبرة، والمكروهة من الجميع: "**كل من البيت يكرهها، متعالية، مغرورة، علينا جميعاً واجب السلام عليها كل صباح، لا أتذكر مرة ابتسمت، الحمد لله على أنها لم تنجب**"[٣].

ورغم كلام ابنة السلطان عنها فإنها تظهر في موضع آخر شخصية محبة، حيث أنها تستأثر أحد أولاد السلطان بحبها حتى اعتقدوا أنه ابنها؛ يقول: "**سمعت أنه لا أحب إليها من أكبر أبناء السيد هلال ابن السلطان سعيد، حتى اعتقد البعض أنه ابنها**"[٤].

١-٣ صورة المرأة في رواية "الشويرة"

لعبت المرأة دوراً مهمًا في رواية "الشويرة"، فكان لها النصيب الأكبر من البطولة، والحضور الأوسع في مساحة الرواية، بالإضافة إلى أنها شكلت الصورة

---

[١] عثمان ،عبدالفتاح، بناء الرواية – دراسة في الرواية المصرية – مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٢م، ص١٧.

[٢] عرفات، شعبان، رؤية في الرواية المصرية الجديدة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط الأولى، ٢٠٠٥م، مقدمة الكتاب.

[٣] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص٢٠٣.

[٤] المصدر نفسه، ص٢٠٤.

الأخيرة في نهاية الرواية، فعندما غابت كل الصور والذكريات عن عين البطل، وهو يواجه الموت، حضرت صورة المرأة دون غيرها، لتشير إلى دلالات متعددة، كانت نماذج المرأة في الرواية قد عبرت عنها "**حلقت حولك نساء، سلامة بنت يحيى، بنت خادوم، المرأة الغريبة، ورابعة، وأخريات يتدفقن كرصاصات أخرى، أو مناديل بيضاء، يلوّنها سريعاً دمك النازف**"[1].

وقد ظهرت المرأة في "الشويرة" بعدة صور، أبرزها:

صورة المرأة القوية المسيطرة: وتمثلها سلامة بنت يحيى، والمرأة الغريبة.

صورة المرأة الضحية الضعيفة: وتمثلها بنت خادوم، ورابعة.

صورة المرأة الزوجة: وتمثلها زوينة.

صورة المرأة المتحررة المثقفة: وتمثلها رقية.

بالإضافة إلى صورة للنساء المهمشات اللواتي كانت تشغلهن أحاديث القرية وأخبارها، وتمثلها نساء القرية بشكل عام.

وفيما يأتي سنقف عند كل نموذج من نماذج الصور السابقة، بشيء من التفصيل:

أولاً: صورة المرأة القوية المسيطرة:

نهضت الرواية بشخصية المرأة القوية المسيطرة، التي تمثلها شخصية سلامة بنت يحيى، والمرأة الغريبة، أما سلامة بنت يحيى فهي المرأة التي تمتلك نفسها، وتطغى بقوّتها على كل من حولها، بدءاً بزوجها وأولادها، وأحفادها، وخدمها، بل على

---

[1] الرحبي، محمد سيف. "رواية الشويرة"، ط١، بيت الغشام للنشر والترجمة، مسقط، عُمان، ٢٠١٤م، ص١٧٢.

كل من كان له صلة بها، أو يعرفها، واكتملت هذه الصورة بأن منحها الكاتب صفة السيادة والمال، والقدرة الخارقة على أشياء لا يقوى عليها أحد، وكل ما ورد من وصف لها كان يدل على القوة والأنفة، حتى ذلك الوصف لصورة وجهها يقول: "**اللون المائل للبياض، والعينين الصافيتين، كأنهما لم يعرفا الحزن أبداً**"[١]، فهي المرأة المجردة من العواطف، التي تتغلب بعقلها على قلبها، فهي لم تعرف الحزن يوماً.

وقد اعتمد الكاتب على الوصف الإيحائي في رسم أبعاد شخصية سلامة بنت يحيى، والوصف الإيحائي هو" الوصف الذي يعطي من خلال جملة وصفية مهيمنة قصيرة، لا تحتوي إلا على بعض التراكيب الوصفية الصغرى، ويكون ذلك حين يتم الاستغناء عن الأجزاء والصفات، كالاقتصار في أثناء وصف الشخصيات على تراكيب وصفية موجزة"[٢]، فـ"**سلامة بنت يحيى لا تحني هامتها، وهي التي ولدت بهامة لا يعرف سروري من أي فج سحيق جاءت...**"[٣].

وعدم انحناء الهامة كناية عن العزة والشموخ والإباء، حيث سلامة بنت يحيى تبدو بهيبة لا يمتلكها أحد، رغم أن الجميع لا يعرف من أين جاءت، ولا ما هو أصلها ولها حضور بارز يشعر به أهل الشويرة حتى قبل أن يروها "**لسلامة بنت يحيى حضور طاغ، كنسمة يشعر بها المرء ولا يراها، يسير حضورها في حارات سرور، دون حاجة لمرور صاحبته...**"[٤].

---

[١] الرحبي، محمد سيف. "رواية الشويرة"، ص٧٩.

[٢] محفوظ، عبد اللطيف، وظيفة الوصف في الرواية، دار اليسر للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط الأولى،١٩٨٩م، ص٣٣.

[٣] الرحبي، محمد سيف. "رواية الشويرة"، ص٩٧.

[٤] المصدر نفسه، ص١٠٤.

فقوله: (حضور طاغٍ) وصف إيحائي آخر، حيث نجده تعبير موح عن هيبتها وقوتها وسلطتها النفسية في وعي أهل القرية ومخيلتهم، حتى صارت كالشخصية الأسطورية الجبارة، وهذا الوصف الإيحائي له عدة دلالات في النص الروائي "وبفضل تلاحمه مع بقية الإشارات الوصفية الأخرى الخاصة بالشخصيات والأمكنة والأشياء يشكل دلالة اجتماعية، يكون لها دورًا فعالاً في فهم الرواية وتأويلها"[١].

وقد حافظت الرواية على صورة سلامة المرأة القوية حتى بعد موتها، عندما ظهرت لعائشة في الحلم تنبهها بأن عليها ألّا تخدم بنت خادوم وهي حفيدة صاحبة الشرف، وبنت خادوم من سلالة العبيد "**رأت عمتك عائشة في الحلم والدتها بنت يحيى تنهاها عن هذا الفعل، حفيدة سيدة البيت العود لا تخدم بنت خادوم، حتى وإن كانت أمها...**"[٢].

أما المرأة الغريبة، فقد ربطتها بسلامة علاقة يجهل الجميع طبيعتها، ولكنها وبلا شك كانت مُعينة لها، "**ذات مرة رأيت المرأة الغريبة تهمس في أذن جدتك العودة سلامة بنت يحيى، سألتها عن هذه المرأة، كأنه بوغتت بمعرفتك لها، قرأت ذلك في وجهها... انسحبت كأنك لم ترَ شيئاً، ولم تسأل**"[٣].

أحاطت بالمرأة الغريبة هالة من الغرائبية والعجائبية، فلم تكن شخصية عادية، وإنما شخصية خارقة، تظهر فجأة، وتختفي فجأة، استعانت بها سلامة بنت يحيى على مداواة أطفال القرية من داء الحصبة الذي عجز الجميع إزاءه، فهي مع كل ما يحيط بها من غموض تمثل صورة القوة والقدرة، ويكفي أن علاقتها مع الناس اقتصرت على سلامة بنت يحيى.

---

[١] محفوظ، عبد اللطيف، وظيفة الوصف في الرواية، ٣٣.

[٢] الرحبي، محمد سيف. "رواية الشويرة"، ص١٣١.

[٣] المصدر نفسه، ص١٣.

ثانياً: صورة المرأة الضعيفة الضحية:

وتمثلها بنت خادوم، ورابعة زوجة البطل التي لم يستطع الاعتراف بها أمام المجتمع، أما بنت خادوم، فهي صورة للذل والخضوع والضعف "**كانت بنت خادوم جدتك، أشبه بدابة مطواع، تنقاد إلى حيث يريدها صاحبها**"[١].

الكاتب الروائي يصور شخصياته كي تمثل واقعًا ملموسًا، ومن خلال هذه الشخصيات أيضًا يصور "قضايا الصراع الطبقي، وقضايا المرأة، وكفاح أبناء الطبقة المتوسطة"[٢]، وفي رواية الشويرة تعد شخصية بنت خادوم كرمز لكل نساء العبيد آنذاك، فهي ابنة خادوم الذي عرفته القرية عبداً اشتراه شيخ القرية أباً عن جد.

سعت بنت خادوم للحرية عندما ماتت سلامة بنت يحيى، فظنت أنها أصبحت صاحبة البيت العود، فطلبت من شيخ القرية أن يرسل إليها خدماً، وعندما تمادت برفض طلبه بالحضور إليه، جمع أهل القرية، وأشهدهم على ملكيته لخادوم وابنته، وطالب باستعادتها لخدمته، فما كان إلا أن رضخت لأمره، وظلت قابعة في عبوديتها، تنتظر عودة زوجها لينتشلها ثانية من الذل، ولكنه لم يعد: "**بعد أيام صحت سرور على خبر مفجع... ليجدوا بنت خادوم أمام بيت الشيخ، ومعها صرة تحمل ملابسها حسب الاعتياد... أذعن أعمامك للأمر، كأن ما يجري تصحيح لمسار قديم، انحرف عن اتجاهه الحقيقي... رأوها كأنهم لم يروها من قبل، بنت خادوم تذهب إلى شريعة الفلج، تأتي بالمياه، تحمل على رأسها الحجلة... تحاشت درب الحارة خشية أن تلمح البيت العود، فتسقط منهارة على وقع حلم لم يكتمل...**"[٣].

---

[١] الرحبي، محمد سيف. "رواية الشويرة"، ص٨٢.

[٢] المرسى، محمود الحسيني، الاتجاهات الواقعية في القصة المصرية القصيرة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤م، ص٢٦١، ٢٦٢.

[٣] الرحبي، محمد سيف. "رواية الشويرة"، ص١٤٢.

وأما رابعة زوجة البطل التي لم يستطع إظهارها للمجتمع، لأنها ليست من سلالة الأسياد، فهجرها بعد أن ترك في رحمها جنيناً من صلبه، وظن أنه بالمال يستطيع أن يعوضها عما سيصيبها بعد هجره لها، وبعد ذلك ظلت صورة رابعة تراوده كل حين دون أن يعرف عنها أي خبر يقين، لم يكن لرابعة القدرة في أن تطالب البطل بحقوقها كزوجة شرعية له، ورضيت بعدم الاعتراف بها أمام المجتمع أولاً، وبهجرها ثانياً دون إرادة، لم يكن لرابعة سند تحتمي به، كانت امرأة ضعيفة بحق "**رابعة تتحسس بطنها، وتقول لك إن الغرفة الصغيرة التي تأوي إليها، كما هو عريش جدك القديم، تكاد تنهار عليها بسبب هذا الحمل، فكيف به؟ وأنت لست كجدك، ترنحت، خفت على بيتك، زوجتك الصابرة، والأكثر أنك خفت على نفسك...قلت لرابعة أن عليها الرحيل، ستعطيها ريالات كثيرة، ستجد بقعة أخرى تأوي إليها، ستزورها هناك، لكنها لا تعرف إلا هنا، جاءت إلى سرور من حيث لا تدري، امرأة وجدت نفسها هكذا، أرملة تعيش على جسدها، تركت جميع الرجال لأجلك**"[١].

من الملاحظ أن "الفن بما يمثله من تعبير عن الحياة يعتبر ابن المجتمع المعبر عنه المنطلق بتعمقه الواعي في التعبير الصادق عن قضاياه، ومن المعروف أن البواعث الاجتماعية والأنماط البيئية ذات تأثير واضح على مسالك الأدب"[٢]، والكاتب في رواية الشويرة بدا مهتمًا بقضية اجتماعية مهمة هي قضية المرأة الضعيفة المهمشة، ووضعها الاجتماعي، وقد اتضح ذلك من خلال شخصيتي بنت خادوم، ورابعة التي كان البطل يحمل لها حباً لم يستطع الزمن النيل منه، وظل دائم التذكر لها "**رحلت رابعة معها بعض روحك، وبقايا آثار من جسدك لا تمحى**"[٣]، لقد عبر هذا الحوار الداخلي الذي يشبه المناجاة، أو المنولوج الداخلي الذي يعبر عن مكنونات الشخصية وأبعادها، فـ "المناجاة حديث النفس للنفس، واعتراف الذات للذات...

---

[١] الرحبي، محمد سيف. "رواية الشويرة"، ص٩.

[٢] عيد، رجاء، فلسفة الالتزام في النقد الادبي، ص ٧٧.

[٣] الرحبي، محمد سيف. "رواية الشويرة"، ص٥٢.

لأن الشخصية حين تتحدث حديث النفس يمكن أن يراعى فيها ما لها من ثقافة وعلم"[١] أو هموم وأحزان ورغبات وتطلعات، فقد ظل صالح يشتهي رابعة ويتشوق إليها، ويتمناها، يقول صالح مناجيًا روحه: "تأتيك رابعة بثيابها الملونة، تحمل الهاندوّة المعدنية، تود لو أنك تحملها عنها، لعلك تشم رائحتها، رائحة الحنا والياس الذي وضعته على شعرها..."[٢].

من الملاحظ أن دور السرد لا يقتصر على وصف الملامح الخارجية للشخصية، بل، "قد يتوغل في الأعماق فيصف عالمها الداخلي، وما يدور فيه من خواطر نفسية، أو حديث خاص مع الذات"[٣]، والكاتب هاهنا قد توغل في أعماق صالح ليعبر أسفه وندمه على التخلي عن رابعة، وتركها تذهب بجنينها، وتشوقه إليها وحنينه إلى رؤيتها ووصلها.

ثالثاً: صورة المرأة الزوجة:

وتمثلها زوينة زوجة البطل، وأم أولاده، الزوجة التي يعرفها المجتمع، والتي لم يرض البطل جرح شعورها، أو التخلي عنها على حساب رغباته، بدت صورة زوينة المرأة البسيطة المطيعة لزوجها، القائمة بواجبات بيتها وأولادها، لم يذكر البطل أنها دخلت معه في خلاف، أو أغضبته، كانت صغيرة حين تزوجت، حالها حال النساء في ذلك الوقت، ليس لها حق الاختيار أو الرفض أمام رغبة أهلها "**تفكر في زوينة، أخذوها إليك كما يُفعل بأية فتاة في سرور، تتذكر أنها أخبرتك بعد سنوات يوم أن**

---

[١] مرتاض، في نظرية الرواية –بحث في تقنيات السرد– سلسلة عالم المعرفة ع/٢٤٠، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر١٩٩٨م، ص ١٢٠.

[٢] الرحبي، محمد سيف. "رواية الشويرة"، ص١١٩.

[٣] وادي، طه، دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، القاهرة، ط الثالثة، ١٩٩٤م، ص ٤.

كانت تأكل الخبزة المغموسة باللبن، لم تكمل الرابعة عشرة بعد، قالوا لها اليوم ملكتك، عقد قرانك، ستكونين زوجة لواحد من أولاد هلال الشويري..."[١].

يعدُّ الأدب " وجهاً من وجوه النشاط الاجتماعي... وهو بالدرجة الأولى تعبير عن الحياة والمجتمع والناس"[٢]، والكاتب في هذا المقتبس عبر عن صورة تقليدية لتقاليد الزواج قديماً، حيث تتزوج المرأة في سن صغيرة، وهي لا تدرك معنى الزواج أصلاً، وتتزوج من رجل لا تعرفه إلا بعد عقد قرانها، فتخرج من بيت والدها تحمل فكرة معينة للدور الذي يجب أن تقوم به بوصفها زوجة، وأماً في المستقبل القريب، وهكذا كانت حال زوينة، زوجة صابرة، مطيعة، تعرف واجباتها، وتنغمس في عالمها الجديد ولا تعود ترى سواه.

رابعاً: صورة المرأة المثقفة:

تمثل رقية حفيدة البطل المرأة المتحررة ، التي تظهر في نهاية الرواية عائدة من الجامعة، بصحبة زميلها الذي تربطه فيها علاقة حب، لا تخجل منها أمام المجتمع الذي بدا متفهماً لمثل هذه المظاهر، إلا أنها تصطدم بفكر جدها الذي ما زال أسير قيم وعادات البيت العود، فيواجهها بالرفض والإنكار لفعلتها تلك، إلا أنها تحمل فكراً حراً يجعلها قادرة على المواجهة والنقاش، والظفر بما تريد "**رقية عصية عليك، قالت إنها حرة، فاجأتك الكلمة، قالت إنه زميلها في الجامعة، وتحبه ويحبها، صدمتك العبارة، قالت أشياء لا تحصى، صرخت بمفردات الحرية الشخصية، والمساواة، لكنك أنت الملسوع، لك حسابات لا تفقهها رقية، كفرت رقية بالبيت العود، البيت الطيني المتساقطة جدرانه، غير القابل للسكنى إلا في أوهامك...**"[٣].

---

[١] الرحبي، محمد سيف. "رواية الشويرة"، ص٩٠.

[٢] قصاب، وليد، مناهج النقد الأدبي الحديث–رؤية إسلامية– دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٧م، ص٤٣.

[٣] الرحبي، محمد سيف. "رواية الشويرة"، ص١٧٢.

أن مهمة العمل الأدبي تنحصر في الحديث "عن الواقع بلغته الخاصة، أي أن من شأنه أن يكشف لنا عما يكمن في الواقع من أحداث وقضايا"[١]، فقد عبر الكاتب في نهاية رواية الشويرة عن تغير المجتمع العماني إلى حد كبير، وقد عبر عن هذا التغير من خلال رقية التي عبرت عن تحرر شخصية المرأة، وخروجها عن النمط التقليدي الذي يشير إلى التبعية المطلقة للرجل من قبل المرأة، من خلال تعبيرها عن حبها لزميلها وعدم نكران هذا الحب أو الخوف من إظهاره.

٢- صورة الرجل في روايات الرحبي

٢-١ الرجل في الرواية العربية

حرصت الروائية العربية على أن تقدم صورة الرجل العربي في إطار إنساني متناقض الصفات، والاتجاهات ما بين الخير والشر، ليرسم بكل براعة شخصيات رجالية متنوعة في الرواية العربية، وذلك بناءً على التصور العام للرجل في المجتمع العربي الذي تحكمه العادات والتقاليد الاجتماعية السائدة في كل مجتمع.

وبالرغم من ندرة الدراسات التي ترصد صورة الرجل في الرواية العربية، وما تحمله من صور مختلفة له "عندما نعود إلى علبة التصورات التي تؤثث مشهد الذاكرة الجماعية العربية، سنجد أغلبيتها يخص المرأة التي تحضر نتيجة لذلك موضوعاً إشكالياً في الثقافة، والتداول الاجتماعي، ووسائل الإعلام والإعلان، وغير ذلك من الخطابات التي تستهلك نفس التصورات، لأنها تمثل صوراً مألوفة لدى المتلقي، مما يضمن سرعة استهلاكها وتقبلها، بالمقابل قد لا نلتقي بنفس حجم المعلومات حول الرجل على مستوى الذاكرة، أو الثقافة والتداولات الاجتماعية، وهذا راجع لكون الرجل يحضر باعتباره ذاتاً فاعلة في التاريخ والمجتمع والمعرفة، ومن ثمة فهو خارج

---

[١] عبد الله، محمد حسن، الواقعية في الرواية العربية، دار المعارف، ١٩٧١، ص ٦٣.

الإشكالية، أما المرأة فإنها إشكالية تاريخية، ومن ثمة تظل موضوعاً مرغوباً في التعرف عليه، والنظر إليه، والحديث عنه"[١].

وهذا ما أكدت عليه العديد من الروائيات العربيات مثل سوسن ناجي التي ذكرت أن: "صورة الرجل في الكتابات النسائية غير واضحة، مشيرة إلى أن المرأة تضع صورتها في المرتبة الأولى بينما تضع صورة الرجل في المركز الثاني بينما تأتي صورة المرأة في المرتبة الأولى في كتابات الرجل وذلك نتيجة لخصوصية الذات في كتابات المرأة"[٢].

أما سحر الموجي فقد أكدت على: "أنها أرادت أن تكسر فكرة أن الرجل قاهر للمرأة موضحة أن الحقيقة أننا نحن الذين نقهر أنفسنا بغياب وعينا، وقالت ما زلت أحلم بأن أصور الرجل من داخله بانكساراته وعذاباته، وازدواجيته، وأن أغوص في نفسيته تمامًا كما أصور المرأة، وأغوص في نفسيتها"[٣].

أما الكاتبة فوزية مهران فقد أكدت: "أن هناك كاتبات كتبن عن الرجل القائد لسفينة الأسرة والذي يحافظ عليها من خلال الحب وليس باعتباره العنصر الذي يقهر الطرف الآخر"[٤]. أما الكاتبة الروائية عزة بدر فقد شارت إلى: "أن هناك حالة من غياب الرجل بشكل كامل، أو جزئي في الكتابات النسائية للجيل الحالي من الكاتبات، في حين أن المرأة تظهر باعتبارها العائل الوحيد للأسرة، وهذا يظهر نتيجة لخروج المرأة للعمل[٤].

---

[١] كرام: زهور، "الرجل من الذات إلى الموضوع في رواية مسك الغزال لحنان الشيخ"، مجلة القدس العربي، السنة السادسة والعشرون، العدد ٧٨٦٩، ٢٠٠١٤، ص١٢.

[٢] عبد المنعم: عبد الناصر، "صورة الرجل في الكتابات النسائية الغامضة"، مدارات ثقافية– الشرق، العدد ٧٦٢٩، ص٣٧.

[٣] المرجع نفسه، ص٣٧.

[٤] المرجع نفسه، ص٣٧

وبناءً على الأنماط الثقافية المتنوعة، ومدى تأثيرها على العمل الروائي الذي يمكن من خلاله تجسيد صورة الرجل في المجتمعات العربية، فإننا نجد الصورة السلبية للرجل قد غلبت في الرواية السعودية، وذلك من خلال علاقة المرأة بالرجل، ودوره في حياتها، تلك العلاقة التي كثيراً ما بدت مشوهة، تسيطر عليها لغة التوتر والانفعال، والتي تدعم موقف الرجل، على حساب المرأة، وتهميش دورها، وما نجم عن ذلك من أوضاع اجتماعية عنيفة، فانعكست سلباً على رؤية الروائية السعودية للرجل في مجتمعها وحددت موقفها منه، مما أثر في تشكيل عالمها الإبداعي سواء في تمثلها للواقع، أو استشرافها للمستقبل، فالمرأة في المجتمع السعودي تتعامل مع الرجل في حدود ضيّقة، ولم يظهر في روايتها إلا بصفته القرابيّة: أب، أخ، زوج، ابن، وظهر في بعضها كحبيب تنشده وتبحث عنه في واقعها، وقد مثلت سمات الرجل السلوكية في الرواية السعودية كعابث، أو متسلط، أو مضطهد، أو خائن ... [١].

أما صورة الرجل في الرواية المصرية، كما عبرت عنها سوسن الناجي في ندوة حول صورة الرجل في الكتابة النسائية "إن صورة الرجل في كتابات المرأة في جيل ما بعد ثورة يوليو تختلف عن سنوات الانفتاح والمرحلة الحالية لأن هذه المتغيرات أحدثت خللاً في تركيبة المجتمع والمرأة، فالجيل الأول أمثال جاذبية صدقي، وإحسان كمال رؤيتهم للرجل تقليدية، وفي الجيل الثاني: الذي تمثله نوال السعداوي، وفوزية مهران هناك محاولة للبحث عن الذات، وشكل جديد من العلاقة، وهنا تبرز صورة الرجل المقهور والثوري، أما الجيل الثالث: وهو جيل منى حلمي، وسلوى بكر، فقد تجاوز مرحلة فقدان الذات إلى مرحلة اكتشافها، ونجح في التوصل إلى علاقة توافق بين الرجل والمرأة"[٢].

---

[١] القحطاني، نورة سعيد حمد، "صورة الرجل في الرواية النسائية السعودية"، رسالة ماجستير، السعودية، جامعة الملك عبد العزيز – قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ٢٠٠٣، ص٦.

[٢] عبد المنعم، "صورة الرجل في الكتابات النسائية الغامضة"، ص٣٧.

وأشارت أيضاً إلى أن: "المرأة في هذه المرحلة بدأت تعلم الرجل كيفية التعامل معها، وتحاول رسم صورة جديدة للأب والحبيب، موضحة أن الفيصل في هذه الحالات الثلاث يأتي من رؤية المرأة لذاتها، هل هي متحققة أم مفقودة، وأضافت أن المرأة أقنعت نفسها بوهم أن الرجل أكثر منها تحملاً وقوة وتفوقاً، وأنه بذلك يقهرها، كما تبنت ما هو قائم في علاقاتها بزوجها وأبنائها، وإعادة إنتاج هذه النظرة في كتاباتها، وأكدت أن المرأة تعرضت لردة بعد تقدمها في أعقاب ثورة ١٩٥٢ موضحة أن الانفتاح كان ردة منظمة للمرأة، فقد أدت العوامل الاقتصادية والسياسية إلى خلخلة الوعي، وأصبحت كل الأوضاع لدينا مختلطة نتيجة لانقلاب الهرم الاجتماعي"[١].

وبناءً على هذه التصورات قدمت الرواية العربية شرائح مختلفة من الرجال بصور إيجابية وسلبية متعددة منها:

أولا: صورة الرجل السلبية في الرواية العربية:

لقد طرحت الرواية العربية نماذج متعددة للرجل السلبي المقهور، الانتهازي، المستغل ... الذي يسعى للوصول إلى مطامعه الشخصية بكل وسيلة ممكنة، ومن هذه النماذج المتعددة ما يلي:

صورة الرجل المقهور:

"في الروايات النسوية المستهدفة نلحظ نوعين لأنموذج الرجل المقهور: قهر عام، حيث المجتمع، وقهر خاص، حيث العائلة، وهذا القهر العائلي مصادره متشعبة: الأب، الأخ، الزوجة، إذا تعاقبت هذه الثلاثة في تجسيد القهر المنصب على الرجل"[٢].

"أما قهر المرأة للرجل فهو لعبة تلعبها مع الرجل، تقاسم في الأدوار والأقدار أيضاً، تؤكد به الكاتبات إحباط أي محاولة لمد جسور التقارب والتفاهم بين الجنسين،

---

[١] عبد المنعم، "صورة الرجل في الكتابات النسائية الغامضة"، ص ٣٧.

[٢] المهوس، منصور، "صورة الرجل في الرواية النسوية السعودية رؤية ثقافية جمالية"، الرياض: مؤسسة اليمامة الصحفية، ط٨، ٢٠٠٨، ص٨٢.

والرغبة في إقامة علاقة متنامية متطورة، تقود نحو التصالح، بل انتقام يطفو على السطح، حيناً بقسوة، وأخرى بلطف لكنه يعبث بالرجل من حيث يشعر أو لا يشعر، وتأتي استجابة الرجل لهذا القهر متباينة متفاوتة، تصل أحياناً إلى الانقلاب على المرأة والوقوف أمام ممارسة دورها في اللعبة، ليعود إلى المربع الأول وهو الرجل المتسلط"[١].

صورة الرجل العميل:

"ربما كانت قضية العملاء والمتعاونين مع الاحتلال، أهم قضية استحوذت على النقد الذاتي في الرواية الفلسطينية، وهي قضية لم تنشأ لوجود المحتل الذي يسعى إلى الكشف عنها، والتعامل معها فحسب، وإنما بحكم البنية الاجتماعية والسياسية التي يعيش فيها الدول العربية وفلسطين المحتلة جزء منها"[٢].

صورة الرجل الشهواني:

لقد صورت الروائية العربية "الرجل الشهواني متناقضاً في طروحاته الخاصة بالمرأة، فمن جهة يحبها، يعدو لاهثاً وراءها للوصول إليها، ومن ناحية أخرى نراه يحتقرها، يرمقها بنظرة دونية لا تساوي عنده شيئاً، لا قيمة لها، ولا لذكائها، ولا لجمالها، وهذه هي النظرة الحقيقية التي يزيفها دائماً بنظرة متحضرة، فالرجل هو الرجل، والمرأة هي المرأة من وجهة نظره"[٣].

على الرغم من هذه الصورة السلبية النمطية التي تم عرضها في الرواية العربية يبقى الرجل الشرقي في المجتمع العربي "يحلل لنفسه ما يحرمه على الآخرين، يرى

---

[١] المهوس، صورة الرجل في الرواية النسوية السعودية رؤية ثقافية جمالية، ص١٠٥.

[٢] السويطي: ماجدولين ماجد عبد الهادي، صورة الرجل في الرواية النسوية الفلسطينية – سحر خليفة أنموذجاً، رسالة ماجستير، فلسطين، جامعة الخليج– قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العربية، ٢٠١٢، ص٥٠.

[٣] المرجع نفسه، ص٦٢.

ذاته مع المرأة المتحررة، لكنه يرفض حرية من تخصّه من النساء، وهذه الازدواجية في المعاملة والتفكير باتت جزءاً من نظرة المجتمع، فالرجل يحق له أن يفعل ما يريد ومع من يريد، ولكن لا أحد يقترب من ممتلكاته، فهي ثمينة لا يمكن التفريط فيها مهما بلغ الرجل من العلم والثقافة، ومهما جاب وزار من أقطار، يبقى الرجل الشرقي شرقياً في هذه الجزئية بالذات، لا يمكن لحضارة أن تغيره، ولا لأضواء أن تنسيه قيمه التي تربى عليها، وجذوره التي تغذى من خلالها"[١].

صورة الرجل العابث:

إن "الرجل العابث هو الرجل اللاعب، غير المبالي بمسؤولياته نحو المرأة، والمستهتر بعواطفها، والمستخف بحاجاتها، والعبث سلوك ليس مقصوراً على جنس دون آخر، كما لا يقتصر على فئة محددة وشريحة معينة دون سواها، فقد يصدر هذا العبث من فئة مثقفة، وقد يصدر من فئة جاهلة، مما يصعب تحديد إطار إنساني يتصف بهذا السلوك دون سواه، لأنه ظاهرة إنسانية أخلاقية، ونسق ثابت متأصل في النفس البشرية المريضة، ممكن أن يوجد في الفئات والأجناس المختلفة، ولكل أسبابه ودوافعه"[٢].

صورة الرجل الانتهازي:

أما الكاتبة والروائية سحر خليفة في روايتها الميراث "فقد طرحت فيها صوراً للعديد من الرجال الانتهازيين، فهذه النماذج المطروحة ما هي إلا نماذج محبطة مهزومة، تعاني من غياب الهدف على الصعيدين الفردي الحياتي والوطني العام، لذلك أراد كل واحد منهم أن يصل إلى هدفه ومبتغاه من خلال من حوله"[٣].

---

[١] السويطي، "صورة الرجل في الرواية النسوية الفلسطينية"، ص٨١.

[٢] المهوس،" صورة الرجل في الرواية النسوية السعودية"، ص١١٢.

[٣] السويطي، "صورة الرجل في الرواية النسوية الفلسطينية"، ص ٨٠.

صورة الرجل المتسلط:

لقد قدمت الرواية العربية صورة واضحة المعالم للرجل المتسلط، وذلك لأن "جميع المجتمعات الشرقية والغربية تتساوى في ذلك، لتؤكد أنها مجتمعات أبوية ذكورية، حيث يسيطر الرجال فيه على مختلف شؤون الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية، ومع أن تقسيم العمل الاجتماعي بين الجنسين حسب وظائف كل منهما، إلا أن هذا التفاوت الواسع بينهما هو حقيقة واضحة، عامة وشاملة، وهذا يعود إلى أن المرأة هي ضحية المجتمع الأبوي الذكوري، حيث لم يتح هذا المجتمع الفرصة للمرأة كي تقوم بدورها المفروض أن تقوم به، وبالتالي الرفع من شأنها ومعاملتها كإنسان كامل مثل الرجل، والاعتراف بحقوقها على المستويين النظري والتطبيقي... مما جعل المرأة تعاني أوضاعاً اجتماعية واقتصادية مختلفة أتاحت للرجل أن يتعامل معها ضمن هذا الوضع التاريخي الاجتماعي الأبوي المتسلط"[١].

ثانيا: الصورة الإيجابية للرجل في الرواية العربية

صورت الرواية العربية الرجل بصورة البطل والرومانسي والأسير... الذي يحمل سمات مثالية كالحب والخير والفضيلة ...

صورة الرجل الإيجابي:

إن صورة الرجل الإيجابي في الروايات العربية تتجلى بصورة ذلك الرجل الخارج عن أوامر الثقافة، ورؤاها، مناصراً للمرأة، وسنداً لها أمام عقباتها اليومية، أو الوجودية، مشاركاً دلالتها نحو الطمأنينة والتوازن، وهو شخصية جذابة، تحمل صفات معنوية، قادرة على إبقاء الأثر الحسن على من حولها، وهو شخصية تتمتع بعنصر الجذب والاستقطاب في تكوينها وتحركاته[٢].

---

[١] المهوس، "صورة الرجل في الرواية النسوية السعودية"، ص٨١.

[٢] المرجع نفسه، ص١٤٦.

صورة الرجل البطل:

لقد قدم الروائي الفلسطيني "بطلاً مغايراً للبطل الكلاسيكي في الرواية الأوروبية والعربية، والذي يواجه العالم ليحقق ذاته، بل قدموا بطلاً فلسطينياً، يدرك أن تحقق الذات الفلسطينية لا يمكن تحقيقه إلا بنفي هذه الذات، وتحولها إلى علاقة مساومة نُوائم بين الفردي والجماعي في النضال الوطني العام"[١].

صورة الرجل الحبيب:

لقد قدمت الكاتبة والروائية سحر خليفة، كسائر الروائيين الفلسطينين والعرب الرجل بصورة المحب، وذلك لتحدث حالة من "التوازن بين الحياة العادية للإنسان الفلسطيني بما فيها من آمال، آلام، وتطلعات من جهة، وما فيها من صراع مع عدو سلب كل شيء، كان لا بد لها أن تتحدث عن المشاعر الإنسانية، بما لا يتنافى مع معتقداتها، فجاءت عدة صور للحب في رواياتها"[٢].

صورة الرجل الأسير:

لم يقدم الروائي الفلسطيني صورة واحدة للرجل الأسير، وإنما قدم صوراً متنوعة له أي "إذا كان أسره مدة زمنية قليلة غالباً ما يستفيد من هذا الاعتقال وتصقل شخصيته، ويصبح ذا خبرة مميزة، وإذا كان ممن طال عليهم الأسر فقد كان المنهج واضح يسيرون عليه ويهتمون به، ويحاولون ترويجه بين السجناء"[٣].

---

[١] السويطي، "صورة الرجل في الرواية الفلسطينية"، ص٢.

[٢] السويطي، "صورة الرجل في الرواية الفلسطينية"، ص٢١.

[٣] المرجع نفسه، ص٣٧.

٢-٢ صورة الرجل في رواية "السيد مرّ من هنا"

كما حفل النتاج الروائي العربي بصور متنوعة للرجل، قدمت أيضاً رواية "السيد مر من هنا" صوراً مهمة له، لم تكن هذه الصور بمنأى عن الواقع الاجتماعي العُماني؛ حيث حاولت الرواية، من خلال عدة شخصيات تسليط الضوء على معاناة الناس في مسقط؛ بما في ذلك البؤس، والفقر، والفوارق الطبقية؛ فقدمت صورة الرجل الضحية، وصورة الرجل المهمش، وصورة الرجل المثقف، إضافة إلى صورة الشخصية التي حمل عنوان الرواية دلالتها، والتي عرضتها الرواية في قالب تاريخي وهي صورة السلطان.

أولًا: صورة الرجل الضحية:

أطلّت صورة الرجل الضحية من خلال شخصية البطل، وهو شاب عُماني عاد بعد غياب إلى مسقط؛ حيث البحر، والقلعة، وسوق مطرح القديم، وهي شخصية تتماهى مع شخصية كل من "الشاب الحالم" و"الطبيب النفسي"، كما أنها مبهمة وربما أعطاها هذا الإبهام الاتساع والشمولية، فتمثل بذلك العديد من الأنماط المماثلة لها في المجتمع العُماني؛ حيث عاش البطل وحيداً في غرفة بائسة، كما تبيّن من خلال لمحات سريعة من ذكريات البطل أنه متهم، ومحكوم عليه بالسجن، وتمّ التحقيق معه فيما يبدو على أنها تهمة توظيف الأموال، والتي بدا البطل فيها ضحية في مجتمع استهلاكي؛ يقول: "**لا أحد يصل إلي من عالم يفتش عني عبر المحاكم والقضايا الرافعة أصابع الاتهام في وجهي..**

أين أموال الناس؟

لا أعرف.

هل تعرف أن أحدهم عجز عن شراء دفاتر المدرسة لأطفاله؟

ربما، لكن هذا ما حدث.

والأموال؟

تبخّرت.

لا يصدّق سائلي أجوبتي... مجرد شريك صغير جاء بمشتركين جدد، هم من ألحّوا، هم من جاؤوا بعشرات الآلاف حتى منزلي، آآآه، هل قلت منزلي؟!"[١].

من الملاحظ أن الرواية لم تقدم سنوات غيابه الخمس عن مسقط بوضوح؛ حيث "**لم يكن غياباً عادياً، قسريّاً حد البكاء، لكنها لعبة القدر... سنوات أبعدتني عن هذا السوق، والمدينة، ظروف غيبتني**"[٢].

فهناك ظروف أجبرته على هذا الغياب الذي دام لسنوات؛ ولكن الرواية قدمت فيما بعد بعض الإشارات التي تدل على أن البطل كان محتجزاً؛ يقول: "**اشتقت كثيراً لألتهم صفحات الكتب كما كنت أفعل قبل سنوات، هناك منعوا عني الكتب، كانت عقوبتي الأشد**"[٣]، فقد كان محتجزاً في السجن، وهو مشتاق إلى حياة الحرية، وفعل الأشياء المحببة إليه كقراءة الكتب.

ولم يكن البطل خارجاً لتوه – فقط – من السجن، وإنما هو هارب أيضاً من حكم قضائي؛ يقول: "**سأذوب في مسقط، غرفة صغيرة دون عقد إيجار، وريالات تبقّت من مغامرتي ستكفيني حيناً من الدهر، ربما اليوم، أو غداً، بعد شهر أو أكثر سيعرفون طريقي، سأعود إلى سكة أرادتها أقداري لي، غرفة ضيقة وخانقة في سجن الدسر**"[٤].

فهو إذاً ضحيّة أشخاص استغلاليين، وهنا تكمن أول ملامح لصورة ذلك الرجل، فقد كان ضحية لاستغلال أشخاص آخرين، وبعد أن عاد إلى مسقط وسوق مطرح التاريخي حيث مرتع صباه، عاش حياة بائسة متخبطاً بين هربه من تهمة ظُلم

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص١٩٦.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص١٠.

[٣] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص٢٤.

[٤] المصدر نفسه، ص٣١

فيها، وبين واقع مؤلم، ومجتمع لم يكوّن علاقات مع أبنائه، سوى علاقته بالحنين الذي أفضى به إلى ذكريات طفولته؛ يقول: "**أخذت طريقي إلى مسجد طالب، رغبة حركتها مشاهد من طفولتي أمضيتها لعباً في الدروب المارّة أمام المسجد أو ما جاوره**"[١]. وقال أيضاً فيما يشبه الهروب من الواقع باتجاه الماضي: "**جلت قليلاً أفتش في الذاكرة عن ذكرى أليفة من زمن عبر وما بقيت منه إلا صور قديمة ممسوح أغلب معالمها... بالتخيل نرتق ما تمزّق من صور الأمس**"[٢].

وهكذا بدت شخصية البطل التي لا تعطينا الرواية اسماً لها ربما لدلالة أعمق، مثلت من خلالها شخصية الرجل العماني الذي شجعه المجتمع على أن يهرب من تهمة موجهة إليه لكنه بريء منها، ومن واقع لا يدفعه للمواجهة بل يغريه بالمزيد من الهرب.

وفي مشهد أخر يجد البطل نفسه ضحية – مرة أخرى – لاعتداء أحد المارة في الشارع، حيث "**يمرق شاب في منتصف العشرينات من عمره، سمين حد الشعور بأنه ليس طبيعياً، سيره مرتبك، يحمل عصا غليظة في يده، يجتاز السائرين المحاولين تجنبه**"[٣].

فقد قام هذا الشاب السمين بالاعتداء عليه وضربه من الخلف بعصى غليظة، وقد شدّ هذا الشاب انتباه البطل؛ حيث اكتشف فيما بعد أن لديه أوراقاً يدفعه فضوله لأخذها وقراءتها، تحوي هذه الأوراق سرداً لحكايات خيالية للشاب الذي يحلم بالماضي المجيد وأنه ينتظر السلطان ليسافر معه إلى زنجبار، فجذبت البطل أحداث الحكاية، وأصبحتْ الأوراق كالملاذ الآمن له من ضجيج الواقع اللامبالي، يقول: "**أريد مغارتي، أسبح في ظلامها، جدرانها القوية أحتمي بها، لا بأس أن أسقط، فقط لا أرغب أن**

---

[١] المصدر نفسه، ص١٦

[٢] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص١٨ وما بعدها.

[٣] المصدر نفسه، ص١٠.

يراني أحد يقع، يطّلع على جروحي، يشاهد دمي يغادر جسدي، وحدي أعيش ألفة مع أشيائي، أحيا معها يومي، أما الغد فقد لا يتيح لي خصوصيّة العيش مع جراحي... على أرض غرفتي العارية إلا من بساط نايلون ألقيت الأوراق، استعنت بمخدة لتريحني قليلاً حيث أدخل في بوابة الكنز بقدرة أكبر على المكوث فيه لساعات أطول"[١].

فقد أصبحت هذه الأوراق ما يشبه الملاذ الآمن، والمغارة التي يحتمي بها، ويطمئن على وجوده فيها، وقد صارت هذه الأوراق أشياءه الأليفة المحببة إلى نفسه، حتى إنه قد توحد مع هذه الأوراق، كما أنه تأثر بشخصية كاتبها (الشاب الحالم)، وأصابته نفس الحالة التي اعترته، وكثيراً ما شعر بنفسه مشابهاً له، خاصة أن المكان يشجع إلى حد كبير على الخيال والرجوع إلى الماضي؛ حيث قلعة الجلالي المتربعة على رأس جبل، والتي تخلد ذكرى السلطان سعيد، إلى جانب البحر الذي كان ميناء لرحلات السلطان التجارية، مما جعل البطل يغادر بكليته إلى ذلك العالم، هارباً من بؤس حاق به.

لقد أخذ بطل الرواية يقرأ في هذه الأوراق، وكان يخشى من نهايتها لأنها تأخذه إلى أزمنة بعيدة وحكاية تاريخية كانت فيها عُمان قوية سياسياً واقتصادياً، بينما انتشر الفقر في واقعه، والاحتيال أيضاً في مجتمع لا يلتفت لتعاضد أبناءه، بل "**يضحكون إن ضرب شخص، أو تعرقل في سيره فسقط، أو صابته غفلة فهوى في قاع الاحتيال**"[٢].

مما أصابه صراع بين أوراق حلم بعيد المنال، وحاضر يلوّح له بيدين من خيبة، أودى به في النهاية، وبعد طرده من غرفته التي يسكن فيها، إلى أن يكون نسخة أخرى من ذاك الشاب الحالم؛ يقول: "**وضعت الكيس الأسود في صدارتي، واتجهت**

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف، السيد مر من هنا، ص ٣٢.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف، السيد مر من هنا، ص ١٤.

إلى سوق مطرح، قريباً من الساحل، بعيداً عن.. كل شيء. انظر إلى قلعة الجبل، وإلى البحر، كأن المياه ودّعت للتو سفينة النجمات الثلاث، صعدت سلالم المقهى يرتعش جسدي من شيء ما، اخترت آخر طاولة كالتي جلس عليها آخر مرة، في طاولتي رأيت ما حسبته أنا، وقد شعرت أنني.. هو"[1].

ثانيًا: صورة الرجل المهمش

قدّمت رواية "السيد مر من هنا" صورة الرجل المهمّش من خلال شخصية غامضة لا تحمل اسماً، وهي شخصية شاب بدا عليه الجنون؛ حيث ضرب البطل بعصاه الغليظة وهرب؛ يقول: "**الضارب يركض بهمجيّة واضحة، ملابسة لها دلالة مختلطة.. قال الهندي: هذا مجنون. وسألت نفسي: إن كان كذلك لماذا يترك في السوق لإيذاء الناس؟!. قال الهندي: لكنه طيب**"[2].

رغم ما بدا على هذا الشاب من ملابس رثة، وانفصام عن الواقع، وإمارات الجنون، فإنه حمل سرًّا تجلّى في حلم، حيث خبّأ بين ملابسه كيساً يحوي أوراقاً كتب فيها حكايات وأحلام تخيل فيها أنه سافر مع السلطان سعيد، الذي حكم عُمان وزنجبار منذ عام ١٨٠٦م.

لقد هرب الشاب بأحلامه هذه من واقع يئدها، ومن مجتمع مليء بالتناقضات والإحساس بالغبن؛ يقول الشاب متخيلاً نفسه يخاطب السلطان سعيد: "**خذ بيدي، سأجلس في أيّة بقعة تراها مناسبة لفتى مثلي، في السفينة متسع لجسدي الهزيل، سأكتفي بالنظر إليك، بتأملك، منخطف من أزمنتي وأمكنتي أنا، لا أيمم شطر روحي**

---

[1] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص ٢٥٦.

[2] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص١٣.

إلا إليك"[1]. فهو يتخيل نفسه يقابل السلطان ويحادثه، ثم يصحبه في أسفاره البعيدة، حيث رحلات إلى بلاد زنجبار، ورحلات إلى أمريكا.

وقد قدمت الرواية هذه الشخصية في ثوب المجنون، لكنها في الحقيقة مثلت شخصية أي شاب يحلم بواقع أفضل، لكنه اصطدم معه، ربما لم يحاول المواجهة على الأقل فيما يتعلق بحبيبته المتوارية خلف الباب الذي بدا مغلقاً؛ يقول: "**عدْ إلى بابها، قد تفتح لك هذه المرة.. لا تيأس، البحر لا ييأس من بلوغ المدينة، يحاول في كل موجة، وأمواجك ستصل إلى بابها**"[2].

فقد تعلق الشاب بحبيبته المتوارية خلف الباب، وقد انتظرها طويلاً دون ان يحاول أن يفتح ذلك الباب مكتفياً بطرق الباب والانتظار، "**وطرق باب بيت، باباً خشبياً عتيقاً، مغلقاً دون قفل، كرّر الطرق كما اعتاد، انتظر لحظات... مثلما تعوّد، توهّم –للمرة الألف– أن ساكناً قد يخرج في أية لحظة، رمقه عابرون بنظرات معتادة أيضاً، غمزه بعضهم بنظرات، والآخرون مزقوه بأخرى**"[3].

لقد اعتاد الشاب على المجيء إلى هذا المكان، وأَلِفَ طرق الباب والانتظار دون كلل أو ملل، وقد اعتاد المارة أن يروه على ذلك الحال، واعتادوا أيضاً يغمزوه بنظراتٍ تؤلمه وتزيد من غربته وانفصامه عن الواقع، وكأنهم يدفعونه أكثر لّلجوء إلى أحلامه.

إن الباب المغلق والحبيبة، والمجتمع المغلق والحياة الأفضل؛ كانا يسيران بنفس التوازي الذي دفع الشاب إلى الاستئناس عنهما بالأحلام والخيال والكتابة، هذه المفارقات والاغتراب الحاصل لدى الشاب جعله يذهب إلى طبيب نفسي، ليفضي إليه

---

[1] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص٣٤.

[2] المصدر نفسه، ص٥٣.

[3] المصدر نفسه، ص٤٤.

بآلام على هيئة أحلام؛ وأخذ الدكتور ينظر " **بترقب إلى الجالس أمامه، يستمع للحكاية، ينسى المريض والمرض، يرسل أذنيه متقصياً أسفاراً ومدناً.. الراكب للموج، المتوّج بالرؤية والرؤيا، يحدثه عن خولة ابنة السيد سعيد، الجميلة التي لم يرَ مثلها، عن حبيبة متوارية خلف الباب لا تفتح ضلفيته، من مطرح إلى قلعة الجبل، من زنجبار إلى حارة قديمة يتردد صدى الكلام، ترسل اللغة إشاراتها.. تنبيهاتها.. تقاسيمها**"[١].

كان الحوار بين المريض والطبيب يشي بدلالات ذات مغزى، فهو يذهب إلى المستشفى بثياب نظيفة مهندمة، ويستمر كل من الطبيب والشاب يتحاوران وكأنهما متقاربان في المستوى الثقافي؛ يتبيّن هذا من خلال الحوار التالي:

"**–هل أنا مجنون يا دكتور؟**

تعيد نفس السؤال كأنك لم تمله، أنت في مستشفى ابن سينا.

مستشفى المجانين.

لا يوجد مجانين، فقط هناك من يتوهم أن الآخرين ليس لديهم عقل.

أعاقل أنا؟

جداً.

إذن لماذا آتي إلى هنا؟

أنت شخص مطّلع وتعرف لماذا تأتي"[٢].

كما قدمت الرواية شخصية الشاب الحالم في صورتين؛ إحداهما لشاب مخبول يتسكع بين مطرح والجبل والقلعة حاملاً في صدارته كيساً أسود، يحلم بالسيد الذي مر من هنا منذ عقود من الزمن، والأخرى لشاب بدا مثقفًا، ومهندم الثياب، يقرأ وربما يكتب أحلامه؛ يقول:

---

[١] المصدر نفسه، ص٤٧.

[٢] المصدر نفسه، ص٤١–٤٢.

"تعرف يا دكتور أني أشفق على نفسي من نظرات الإشفاق التي أراها مع أني لا أتذكر شيئاً مما يقولون... يقولون أنهم رأوني طوال الليل، رأوني في أمكنة، رأوني في... طبيعي جداً، لا تدرك ذلك لأنهم رأوا ذاتك الأخرى التي ليست هي ذاتك التي تكلّمني الآن "[1].

فهذا الشاب مصاب بانفصام الشخصية، وبداخله يشتعل صراع بين شخصيتين، وقد اوقد هذا الصراع الواقع المرير الذي غيّبه إلى عالم آخر، والمجتمع الذي يعاني من أمراض اجتماعية تتمثل في فوارق طبقية، فهناك "قبائل ولا قبائل، أثرياء جداً وفقراء جداً، مثقفين وجهلة"[2]، وفي هذا المجتمع المريض، أصيب هذا الشخص بالنستولوجيا، حيث الحنين إلى "**عالم جميل وعظيم بعيداً عن عالم الخيانة والخداع والكذب**"[3].

ثالثًا: صورة الرجل المثقف:

قدمت الرواية صورة الرجل المثقف في شخصية الطبيب النفسي الذي تماهت شخصيته مع شخصية الشاب الحالم، فرغم كونه طبيباً ومثقفاً جذبته حكايات الشاب المتخيّلة؛ يقول:

" – **أنت طبيب استغلالي.**

– **لا تأخذها مأخذ الجد، تعرف قصدي، أعني أنك كاتب يستفيد من حكايات مرضاه، طبيب نفسي يخفي وراءه كاتب**"[4]، إذاً هذا الطبيب أطلّ في الرواية في عدة

---

[1] المصدر نفسه، ص٨٤ – ٨٥.

[2] المصدر نفسه، ص٨.

[3] المصدر نفسه، ص٤٣.

[4] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص ٤٧.

لمحات، فهو يستمع إلى المريض ويشاركه الحوار، بل يشاركه الاحلام أيضاً، وليس ببعيد أن يكون هو كاتب الأوراق؛ كما أنّ "**الطبيب ومريضه دوران متوزعان بعناية، هل يشارك الطبيب مريضه أحلامه؟! أم هي أحلام الطبيب يسقطها على شاب قادته الأقدار إليه؟!**"[١].

إضافة إلى أنّ الحوار بين الطبيب والمريض انطوى على احترام الطبيب لمريضه، ومحاولة مساعدته، رغم انجذابه لأحلام الشاب؛ يقول:

"– **حكايتك تصلح رواية.**

– ربما سأكتبها بنفسي.

– تستطيع ذلك طالما أنك عاشق للقراءة، لكني متحمس لكتابتها أكثر منك"[٢]. وهكذا تبيّن أن الطبيب لم يمكن بمنأى عن أحلام الشاب؛ إذ إنه عايش الواقع الأليم ذاته، ولم يحاول الانتقال بالأحلام إلى واقع، بل اكتفى بسماعها وربما كتابتها.

رابعًا: صورة السلطان:

هو سعيد بن سلطان الذي حكم عمان وزنجبار منذ عام ١٨٠٦ إلى ١٨٥٦، حيث توسعت البلاد في عهده، وشهدت ازدهاراً سياسياً واقتصادياً لم يسبق له مثيل، عمدت الرواية إلى الاهتمام بشخصية السلطان سعيد، الذي حملت الرواية اسمه واصفة إياه بـ"السيد الذي مرّ من هنا" في إشارة إلى المكان ومحاولة استعادة الأمجاد الماضية في ظل ظروف مغايرة سياسياً واقتصادياً، جذبت شخصية السلطان أحد شخصيات الرواية وهو "الشاب الحالم"؛ الذي كان يحلم بالسفر معه.

---

[١] المصدر نفسه، ص ١٨٠.

[٢] المصدر نفسه، ص ٨٩.

رغم أنه وصل إلى الحكم بقتل ابن عمه بدر بن سيف، وذلك بتخطيط من عمته موزة بنت سلطان، لكنه كان على قدر هذه المهمة الجليلة، فاستطاع أن يحافظ على استقرار بلاده والنأي بها عن مؤامرات وتدخلات خارجية.

قدمت الرواية شخصية السلطان سعيد كرمز تاريخي، محاولة بذلك أن يظل عصيّاً على النسيان، وأن يكون قدوة تسير عليها البلاد العربية في ظل تفكك وانقسامات وثورات، وحروب طاحنة تأخذ بها إلى مجاهل مخيفة

كما أنه لم يكن من السهل على السلطان سعيد أن يأخذ بزمام الأمور ماسكاً العصا من المنتصف؛ يقول: "**عُمان وراءك وزنجبار أمامك، يفصلهما البحر، وأوصلهما أنا بحكمي وحكمتي... سترى بلاداً غريبة على عينيك قريبة من فؤادك، السير فوقها كالسير فوق جمر متقد، تحاذر رصاصة تأتي من خلف جدار، ومن خنجر يستتر بما أمنت إليه، القبائل رصاص غادر، والغزاة وعد كافر، من تشتريه اليوم يبيعك غداً، والكريم معك صباحاً لئيم إذا جنّ الليل**"[١]، فالخطر المحدق محيط به، وقد تعلم الحيطة والحذر والترقب، فهو لا يأمن رصاصة غادرة، أو خنجراً مسموماً، يحمله عدو غادر، أو صديق خائن.

وفي عهد السلطان ازدهر الاقتصاد وكثر الخير من زراعة القرنفل بما يشبه النفط اليوم؛ يقول الكاتب على لسان السلطان سعيد: "**يا بني إنني زرت البلاد البعيدة لأول مرة عام ١٨٢٨ للميلاد، وعندما شاهدتها قلت: إنها ستكون المنطقة الرئيسية لوجودنا في الساحل الإفريقي، وفي عام ١٩٤٢ للميلاد أدخلت إليها زراعة القرنفل... وعددها الآن ثلاثة ملايين ونصف المليون شجرة في كل المناطق، ولولاها لما عرفتْ زنجبار هذا الرخاء**"[٢].

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص٥٧.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص٦٦.

وبرغم الأمور العظيمة الملقاة على عاتقه، فإنه دأب على أن يستمع إلى هموم الناس؛ يقول الكاتب على لسان الشاب الحالم: "**وفجأة وجدتني في مجلس السيد، لا أدري أين، تنقّلت رؤياي فوق قدرتي على الفهم، مجلس كبير، رأيته بعمامته وهيبته، يأخذ صدر المكان، ويأتيه الناس ليجلسوا أمامه لحظات يقولون له ما يشاؤون، يشتكون ويطلبون ويسمعون ثم يمضون**"[١].

ومن ملامح شخصية السلطان أنه اتصف بالشهامة وإنقاذ الغريق والمعاملة الأخلاقية مع الغرباء التي تنم عن قدر عالٍ من المسؤولية، إضافة إلى أنه "**يخطط للمستقبل كثيراً، يريد أن يكون له في هذه الجزيرة أصدقاء يعينون سفنه كلما استراحت إليها**"[٢]. ومن ملامح شخصية السلطان سعيد أيضًا أنه كان شخصية لها ثقلها ومكانتها؛ تقول إحدى الصحف الأمريكية: "**أنه شخصية مهمة، وتشبهه بمحمد علي باشا في مصر**"[٣].

فقد تبوأ مكانة عظيمة بين السلاطين والملوك في عصره، حتى إن الصحف الأمريكية شبهته بمحمد على حاكم مصر، وقد وقف كثير من سفراء الدول الأوربية والأمريكية على بابه من أجل نوال رضاه وعقد الصفقات التجارية معه.

حاولت الرواية تقديم التاريخ عسى أن يتسع مكاناً لحلم حالم بين أشرعة الحاضر؛ حيث كانت الدولة آنذاك تمتلك قوة عسكرية؛ يقول الكاتب معبراً عن بعض ملامح قوة الدولة في عهد السلطان: "**أحصيت ما لدى السلطان من سفن، أبهرني العدد، كأنها كانت سبعين أو ثمانين سفينة شراعية، بعضها عليها من المدافع أربعة، وبعضها أكثر لتصل إلى أربعة وسبعين مدفعاً**"[٤].

---

[١] المصدر نفسه، ص٨٩.

[٢] المصدر نفسه، ص١٣٢.

[٣] المصدر نفسه، ص١٥٢.

[٤] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص٩٩.

إذاً اكتسى حلم الشاب الحالم بثوب نستولوجي، وبدا كأنه نظرة نحو المستقبل، قد تُنبش من بين صفحات التاريخ بوصلة فقدها الحاضر، ربما ترشده وهي تتبع خطوات "السيد الذي مر من هنا".

٢-٣ صورة الرجل في رواية الشويرة

برغم طغيان حضور المرأة في رواية "الشويرة" على حضور الرجل، من خلال شخصية الجدة (سلامة بنت يحيى)، التي لم تترك أية مظاهر لسلطة الرجل، فإن الرواية قد قدمت نماذج متعددة ومختلفة لشخصية الرجل، برغم أن القراءة المتعجلة للرواية تظهر أن الرجل في "الشويرة" بدا ضعيفاً، ومهمشاً، وهارباً من واقعه، وأننا يمكن ان نستقرأ مجموعة من صور الرجل في الرواية منها الرجل العاشق الانتهازي الذي تخلى عن عشيقته (البطل صالح)، والعاشق الشهم الذي واجه المجتمع، وضحى بالكثير في سبيل الوفاء لعشقه والإبقاء عليه (الجد ناصر)، وصورة الرجل المقهور الضعيف (العبد خادوم)، صورة الرجل المستبد المتسلط (شيخ القبيلة)، صورة الرجل الضعيف (الجد صالح وأبناؤه)، وهناك صورة الرجل الشرير الكريه للبطل، وأخيرًا التعبير عن صورة الرجل الذي ارتقى في السلم الاجتماعي فأصبح في حالة تمرد على الأعراف الاجتماعية التي تفاوت بين الطبقات.

١. صورة الرجل العاشق الانتهازي الذي تخلى عن عشيقته:

لقد جعل الكاتب من صالح شخصية محورية في رواية الشويرة وتتسم بأمشاج وأخلاط من الأحاسيس والانفعالات التي تتراوح بين الصراع الداخلي والإحساس الدائم بالغربة، فضلاً عن الخسة والنذالة بسبب تخليه عن عشيقته رابعة، مما ولد لديه الإحساس الشديد بالذنب والندم على ما ارتكبه من جرم بحق هذه المرأة وجنينها الذي تركه في بطنها وفر هارباً، وقد عكست الرواية في كثير من نصوصها عن ذلك الحزن والألم الدفين الذي يعتمل بداخل صالح جراء فراره وتخليه عن امرأته التي عشقها، يقول الكاتب معبرًا عن ذلك:

"... **العاشق أوجع بطن معشوقته بحمل، أغوته حرارة الجسد، فلم يبال بعواقب، وتتكرر حكاية الهروب، لكن شهامة الجد لا أحد يستعيدها، وحده العشق والحنين المشبوه من يقبض على جمر الذاكرة ...**"(١).

يعرض هذا المقتبس لجانب مظلم من جوانب شخصية البطل صالح، حيث العاشق الآثم الذي تذوق طعم العشق الممنوع، ثم ما لبث أن هرب وترك عشيقته وحيدة وفي بطنها، ثمرة هذا العشق المحرم، إنه ابن له من صلبه، ولم يبال صالح بعشيقته وولده، فلم يكن يمتلك شجاعة جده ولا شهامته مع عشيقته؛ الجدة بنت خادوم.

يقول الكاتب مصوراً حالة الهرب والخوف التي جعلت من صالح يتخلى عن عشيقته:

"**قاربت جسد رابعة، وفي عبق رائحتها تنسى زوينة، وعمرك، وسرور، تنسى كل شيء، إلا جسد رابعة، تدخل مساماته، لكنها في ليلتها تلك لم تكن على عادتها، فاضت العينان بالدمع، وأدركت، أيها العجوز الشبق أن رائحة مختلفة تهب على أنفك، إعصار لا قبل لك به، وعلى العاصفة أن تهب بعيدًا عن صحرائك، يكفيك ما به من جفاف، وقليل من الغبار كاف ليلفت نظر سرور، حارة حارة.. إليها...**".

لقد وقعت المأساة التي حلت على العاشقين؛ صالح ورابعة، فقد أنبتت ثمرة العشق الممنوع، وحملت رابعة، وأصبح في بطنها جنين، وفي هذا المقتبس يتحدث الكاتب عن ملمح مهم من ملامح شخصية صالح، حيث جانب الضعف والهروب من مواجهة المجتمع، مما جعله يتخلى عن مواجهة معشوقته، بل ويتخلى عن جنينها وهو ابنه الذي خرج من صلبه، لقد خشي صالح أن يواجه المجتمع الذي صوره بأنه (إعصار لا قبل لك به)، ومن ثم فقد آثر صالح أن يتوارى ويختبئ، ويهرب من مواجهة هذا الإعصار، إذ لم تكن لديه شجاعة جده العاشق لبنت خادوم.

---

(١) الرحبي، محمد بن سيف، "رواية الشويرة"، ص ٨.

لقد عكس الكاتب – من خلال شخصية صالح – بعض الجوانب السلبية للرجل، وأكثر جانب سلبي في صالح هو جانب الضعف الشديد والخوف من مواجهة المجتمع، يقول الكاتب الرحبي موضحًا الفارق بين كل من صالح وجده:

"**وأنت لست كجدك، ترنحت، خفت على بيتك، زوجتك الصابرة، والأكثر أنك خفت على نفسك، يكفيك ما تحمله من ثقل وضعه جدك على كتفه ومضى...**"[١].

فالكاتب هاهنا يوضح البون الشاسع بين كلا الرجلين العاشقين، أولها الجد الذي اتسم أولًا بالشجاعة، وثانيًا بالشهامة مع عشيقته، أما الآخر فقد اتسم أولًا بالضعف في مواجهة المجتمع، واتسم ثانياً بالخسة والتخلي عن عشيقته، وتركها وحيدة في مواجهة المجتمع، برغم أنها تركت كل الرجال في سبيل حبه وتعلقها به.

٢. صورة الرجل العاشق الشهم (الجد ناصر)

من خلال مطالعة رواية الشويرة وقراءتها يجد المتلقي نفسه أما صورتين للرجل مختلفتين ومتفاوتتين أشد التفاوت؛ الأولى التي عرضناها آنفاً؛ حيث صورة الرجل النذل الذي تخلى عن عشيقته وتركها وفي رحمها ابن لها، أما الصورة المغايرة في صورة الرجل العاشق الشهم النبيل الذي يظل وفيًا لعشقه، مضحياً فداءً لعشيقته، وقد مثل الجد (ناصر) هذه الشخصية، يقول الرحبي موضحًا الفارق بين الصورتين:

"**لم تجرب العشق لتدرك الجمر إذ تلظى به جدك، كنت مشتري جسد لا أكثر، وهربت عن أنثاك، بينما جدك هرب إلى أنثاه، لم يتخلى عنها، فارق البيت العود وسار إلى عريش خادوم، متتبعاً رائحة ابنته الصاهدة بأنوثة أحرقت كبده، تنازل عن عرش البيت العود، عن مجد سلامة بنت يحيى...**"[٢].

يوضح الكاتب الفارق بين الشخصيتين، البطل صالح وجده ناصر، حيث الأول؛

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف، "رواية الشويرة"، ص ٩.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف، "رواية الشويرة"، ص ١٦.

(صالح) بدا جبانًا ضعيفًا هارباً فاراً من عشقه ومتخلياً عن عشيقته بسبب ضعفه وجبنه وخوفه من مواجهة المجتمع، أما الآخر (الجد ناصر)، فقد بدا امرأً شهماً شجاعاً، ولم يتخلى عن عشيقته، وبدا أيضاً قوياً في مواجهة المجتمع، فقد تحدى الجميع، وتخلى عن كل شيء، في لقاء الإبقاء على عشقه، وعدم ترك عشيقته، وفي موضعاً آخر من الرواية يقول الكاتب معبراً عن عشق الجد، ووفائه لعشقه:

"**قاسية ذاكرتك على عشق جدك، لكنها تجتهد لسوق أعذار عن حكايتك عن رابعة، جدك انتصر لعشقه.**

- **تزوجها على سنة الله ورسوله.**
- **يقولون إنه كان يلتقيها قبل الزواج.**
- **لا تصدق كل هذا.**
- **يقولون إن جدتي حملت منه فسترها.**
- **لا تصدق، وانظر إلى طريقك، مرت عقود تتبعها عقود.. وأنت تحمله وزراً لست واثقًا منه**"[1].

لقد كان الجد مثالًا للعاشق المخلص الذي تحمل الكثير في سبيل الحفاظ على عشقه، والوفاء لعشيقته، فهو لم يتخل عنها، ولم يتركها وحيدة في مواجهة المجتمع ونظراته وغمزاته في شرفها، بل تزوج عشيقته على سنة الله ورسوله، وقد أورثه هذا الزواج الكثير من المصاعب ومواجهة المجتمع الذي وقف في موقف الخصومة من هذا العشق وتلك الزيجة:

"**يوم أن قرر جدك ناصر بن صالح الزواج من بنت خادوم، ألقم فم الشويرة ناراً اشتعلت سنوات طوال، لكن العشق أعمى، أصر جدك أن يتزوجها، جميع أهلها لاذوا بالصمت، والدها وأعمامها ومن سكن سرور من أقاربها، لا حق لهم سوى الصمت**

---

[1] الرحبي، محمد بن سيف، "رواية الشويرة"، ص ٣٤.

في مواجهة زلزال المخيف، يعرفون ميزان القرية..."[1].

يتحدث الكاتب عن الرجل العاشق (الجد صالح)، وهو الرجل القبلي، ذو الأصل والشرف، وزواجه من معشوقته المرأة السوداء (بنت خادوم)، التي تنحدر من أصل وضيع، وقد سببت هذا العشق، وتلك الزيجة ما يشبه الزلزال الذي ضرب الشويرة وهز أركانها؛ لأنه يمثل اختلالاً في الميزان الاجتماعي لأبناء الشويرة، وقد آثر الجد صالح أن يواجه القرية وزلزالها المدوي، في سبيل الإبقاء على عشقه والوفاء لمعشوقته.

٣. صورة الرجل الضعيف:

لقد مثَّلت رواية الشويرة شخصية الرجل الضعيف من خلال الجد صالح الذي ضعفت شخصيته، وغاب وجوده في العائلة، وتوارى خلف أستار زوجته، ومن ثم فقد شاء الكاتب أن يجعل هذا الرجل يرحل وينزوي بعيداً عن العائلة، يقول الكاتب عن ارتحال الجد صالح وغربته:

"...**زحف البيت العود من فوق الجبال وجاءت به سلامة بنت يحيى حتى وضعته في منتصف الشويرة، معها رجلها الذي لم تتذكره سرور كثيراً، ارتحل صالح تاركاً بنت يحيى لمرارات سرور، لكنها أقوى من كل شيء، لم تهزها الوحدة بل آمنت بها، وزحف جدك وأخوته يملؤون عليها ما أمكنهم وحدتها**"[2].

لقد مثلت سلامة بنت يحيى القوة والبأس والسلطان، وأمام هذه الشخصية القوية، أوجد الكاتب زوجاً لها يمثل نموذج الرجل الضعيف، الذي تضاءل دوره، وهُمِّش وجوده في الرواية؛ بسبب تعاظم شخصية زوجته، فالقرية لا تعرف من هذا الرجل (صالح)، ولا تتذكره كثيراً، فهو مجرد (زوج) لسلامة بنت يحيى، وحتى عندما ارتحل وغادر القرية لم تكد قريته تشعر بارتحاله وغيبته عنها، فزوجته (أقوى من كل شيء)، وهو –

---

[1] الرحبي، محمد بن سيف، "رواية الشويرة"، ص ٥٩.

[2] الرحبي، محمد بن سيف، "رواية الشويرة"، ص ٥٤.

في المقابل – أضعف منها بكثير، ووجوده – مقارنة بها – متضاءل:

"**كانوا لا يذكرون جدك الكبير إلا نادراً، يكفيهن من البيت العود سلامة بنت يحيى، امرأة لا تطحنها الحياة مثلهن...**"[١].

وهنا يبدو أن الناس لا يهتمون بوصفه شخصاً له مكانة أو هيبة في منزلة، أو في القرية، إلا لأنه زوج سلامة، وحتى في علاقته بزوجته فقد روي في القرية على سبيل الضحك "**أن سلامة بنت يحيى هي التي تضاجع زوجها، وليس هو من يضاجعها**"[٢].

لقد عبرت تلك المقولة عن رؤية الناس للبون الشاسع بين كل من الرجل (صالح) وزوجه (سلامة بنت يحيى)، فهو الضعيف المتواري، الذي يكاد لا يذكر أو يعرف، فحضوره باهت في وجود زوجته، أما الزوجة فهي الشخصية الأسطورية ذات الهالة البراقة والحضور الطاغي، وتملك زمام الأمور، وقيادة كل شيء، حتى زوجها.

إلى جانب الجد (صالح)، فقد مثل كثير من أفراد العائلة ذ – في كثير من أحداث الرواية – نموذج الرجل الضعيف، مثل الأعمام (عمر وسعيد) والأب (هلال)، يقول الكاتب مخبرًا عن موقف هؤلاء الرجال عندما أمر شيخ القبيلة أن تعود أمهم إلى داره من أجل خدمته، لأنها عبدة مملوكة له:

"**مهما وصفت لك حالة الغم والهم في رؤوس أولادها عمر وسعيد ووالدك هلال لن تدركها، غمزة ولد خلف لا تساوي شيئاً مما جرى لهم...**"[٣].

لقد كان الأعمام مثالاً للضعف والاستكانة وعدم الوقوف في وجه شيخ القبيلة، ولم يستطيعوا أن يمنعوا الشيخ من أخذها خادمة في بيته، ومن ثم فقد أذعنوا للأمر.

---

[١] الرحبي، محمد سيف. "رواية الشويرة"، ص٧٤.

[٢] المصدر نفسه، ص١٨.

[٣] الرحبي، محمد بن سيف، "رواية الشويرة"، ص ١٤١.

٤. صورة الرجل المستبد (شيخ القبيلة):

يمثل شيخ القرية نموذجاً صارخاً للرجل القوي صاحب النفوذ والسلطة، بل والرجل المتسلط الذي يمتلك

نواصي الآخرين، ويتحكم في أعناقهم وأقدارهم، مثل تسلطه على الجد صالح بسبب زواجه من عشيقته بنت خادوم:

".. **وجيء بجدك العاشق ليلقيه الشيخ حبيساً في البخار، لم يكن يتصور أحد في سرور أن يتجرأ الشيخ على رجل من سلالة البيت العود، أمه سلامة بنت يحيى، يلقمه فم البخار الذي عادة لا يفتح بابه المغلق بأقفال متينة وهيبة الشيخ إلا لعبد مقصر أو لرجال يطلبهم السلطان في مسقط أو الإمام في الشرقية**"[١].

لقد تجبر الشيخ وتسلط، حتى أن تسلطه وصل إلى عقاب سليل البيت العود، وأحد أبناء سلامة بنت يحيى، إنه الرجل القبلي (صالح) الذي لا ينحدر من أصل رفيع، وبرغم ذلك فقد حبسه شيخ القبيلة وعاقبه كأنه عبد من العبيد أو مجرم مطلوب من قبل السلطان أو الإمام.

"**استدعى الشيخ والدها خادوم مرة أخرى، بكى الأب بشدة، انهال عليه الشيخ بعصاه فبكى أكثر، لم يكن من حقه أن يترحم أو يستعطف، ولا أن يقول لا ذنب لي، لكن الشيخ سيد بخيزرانته، ينهال بها على كل من يشاء، وقتما يشاء**"[٢].

لقد صور هذا المقتبس جبروت هذا الشيخ وطغيانه على ذلك الرجل العبد الضعيف (خادوم)؛ حيث انهال عليه ضربًا بقسوة بالغة، دون أن تأخذه شفقة أو رحمه بهذا الرجل المسكين.

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف، "رواية الشويرة"، ص ٥٩.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف، "رواية الشويرة"، ص ٦٠.

٥. صورة الرجل المقهور:

يمثل (خادوم)، نموذجاً للرجل المقهور في رواية الشويرة، فهو العبد الخادم الضعيف، وقد رسم الكاتب الرحبي ملامح شخصيته من خلال تحمله أوزار علاقة العشق – المحرم اجتماعياً – بين ابنته (بنت خادوم) وعاشقها (الجد صالح)، فهو لم يرتكب إثماً، ولم يقترف جرماً، وليس له ذنب في زواج ابنته من العاشق صالح، وبرغم ذلك فقد تلقى عقاب القاسي من المجتمع بزعامة شيخ القبيلة، يقول الكاتب معبراً عن تسلط الشيخ وتجبره على الرجل الضعيف (خادوم):

"**أرسل شيخ القبيلة في طلب خادوم، ضربه بعصاه الخيزران، والمضروب يحني رأسه كأنه يقول زدني، أما الضارب فيمد سوطه بقسوة توازي صوته الشارخ لآذان المتحلقين من حوله فرجة**"[١].

يمثل هذا المقتبس نموذجاً صارخاً للظلم والقهر الاجتماعي، من خلال اختلال التوازن والتفاوت الطبقي داخل المجتمع، فقد عقد الكاتب – ضمنياً – مقارنة بين شخصيتين، تمثل كل واحدة منهما طبقة مغايرة للأخرى من طبقات المجتمع؛ فالأول هو شيخ القبيلة، وما يرمز إليه من قوة وسطوة ونفوذ وتجبر، وتسلط على الأخرين، لا سيما الفقراء والضعفاء منهم.

أما الأخر فهو الرجل الضعيف، العبد الخادم، الذي لا يملك حولاً ولا طولاً، ولا قوة يدافع بها عن نفسه، فضلاً عن كونه لم يرتكب إثماً، وليس له ذنب في علاقة العشق بين ابنته وعشيقها الذي قرر تحدي المجتمع وتزوج عشيقته؛ فهو ليس طرفاً في تلك العلاقة، وبرغم ذلك فقد لاقى الذل والمهانة، والعقاب والإهانة، ولم يملك أي رد فعل سوى انحناءٍ لرأسه، مما يعبر عن الاستسلام والخضوع، وفي موضع آخر من الرواية يقول الكاتب مصوراً انكسار خادوم وتحمله الذل والإهانة من قبل شيخ القبيلة:

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف، "رواية الشويرة"، ص ٥٩.

"خادوم كان يحني ظهره لسيده، ويتلقى الضربات، يقاوم الألم كي لا يبكي، لكنه بكى، كأنما لم يبك من قبل، يقال إن الشويرة سمعت بكاءه"[١].

فالخادم الفقير الضعيف لا يملك إلا الانكسار والانحناء للسيد القوي المتجبر، وقد عبر الكاتب عن ذلك الانكسار من خلال صورة غاية في البراعة والتعبير، إنها صورة إنسان يتألم أشد الألم، ويتوجع ويغالب البكاء في محاولة للملمة روحه المنكسرة، بيد ان دموعه وبكاءه يغلبه ولا يستطيع أن يكتم هذا البكاء، حتى أن الشويرة كلها سمعت صوت بكاءه.

٦. صورة الرجل الشرير المكروه:

برغم عدم اشتراكه مباشرة في أحداث الرواية، فإن عبد الله بن خلف من الشخصيات المهمة في رواية الشويرة، وهو يقدم لنا نموذج الرجل الشرير الذي يؤذي البطل صالح بنظراته، وغمزه ولمزه وخوضه في شرف صالح وعائلته، يقول الكاتب راسمًا أول ملمح من ملامح تلك الشخصية:

"كأني بك رأيت غمزة العين في وجه عبد الله بن خلف، لغمز لونك الداكن الذي ورثته منذ جيلين"[٢].

لقد دأب عبد الله بن خلف على الطعن في شرف صالح وعائلته، ومن ثم فقد عبر عن شخصية الرجل المتسلط الشرير الكريه، الذي يخوض في أعراض الناس ويمكر بهم، وهو يعد المعادل الموضوعي لنظرات المجتمع، ورؤية أبناء قرية سرور وحارة الشويرة لصالح وعائلته؛ ومن ثم فقد كان من أكثر الشخصيات التي يكرهها صالح بن هلال في الرواية.

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف، "رواية الشويرة"، ص ٦٠.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف، "رواية الشويرة"، ص ٣٣.

يقول الكاتب في مقطع آخر معبراً عن كراهية صالح لعبد الله بن خلف:

"**لو بيدك تفقأ عيني عبد الله بن خلف، لو تسحب لسانه لتفتته بين حصاتين، أو تفقأ العين التي غمزتك، كم تمنيت أن يختفي من الوجود**"[١].

لقد سبب عبد الله بن خلف الكثير من الأوجاع والأحزان والآلام بسبب غمزاته ولمزاته وخوضه في شرفه وشرف عائلته؛ ومن ثم فهو يتمنى لو فتت لسانه وفقأ عينه انتقامًا منه لنفسه.

من الملاحظ ان الكاتب لم يسرد لنا أحداثاً تعكس للمتلقي الأفعال السيئة لعبد الله بن خلف، وبرغم ذلك فقد أكد مراراً على الأثر السيء لأفعاله على البطل صالح الذي لم يفتأ بذكر أثر نظراته وغمزاته عليه، مثل قوله:

"**كأن عمرك محفور تحت شجرة عملاقة غرستها غمزة ود خلف المتكررة، سنوات طوال لاحقتك، زحفت وراءك، اغتالتك كثيراً، خنقتك في لياليك تحت وطء بكاء لا تكاد زوينة تعرف سببه**"[٢].

٧. الرجل الذي ارتقى في السلم الاجتماعي:

من صور الرجل في رواية الشويرة نموذج الرجل الذي ارتقى في السلم الاجتماعي، وصار يعبر عن التغير في طبقات المجتمع العماني، ومن ثم فهو يرفض الخضوع لطبقة الأشراف والأثرياء الذين اعتادوا على استعباد الناس، ومعاملتهم معاملة دونية، ومن نماذج ذلك الرجل (ناصر بن عبيد)، يقول الكاتب:

"**أولاد عبيد لم يعودوا بحاجة إلى ريالاتك أو ريالات أحد من أغنياء سرور، توزعوا على وظائف كبرى، في الوزارات والجيش، يعبرونك فلا يلقون حتى السلام**

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف، "رواية الشويرة"، ص ٣٤ وما بعدها

[٢] الرحبي، محمد بن سيف، "رواية الشويرة"، ص ٥٢ وما بعدها.

عليك، ويمرون بسارتهم الأنيقة فلا تكاد تعرفهم.

- ناصر بن عيد صار مسئولاً متقدماً في الدولة.

- ناصر ود عبيد؟!!

- الزمن تغير والناس سواسية.

- لكن...

- الولد متعلم ومجتهد.

- بس... ود عبيد.....

- أحسن لك تشوف نفسك وتسكت"[1].

في هذا الحوار بين الراوي والبطل صالح نتعرف من خلاله على هذا الرجل الذي انحدر من سلالة رجل بائس فقير هو (عبيد)، وقد صار هذا الرجل من علية القوم ومن الأثرياء والوجهاء في قرية سرور، بدليل أنه أصبح مسئولاً مهماً في الدولة، ويركب سيارة أنيقة، وقد جعل الكاتب هذه الشخصية تعبر عن التغير الحاصل في المجتمع، وترقي أبناء الفقراء في السلم الاجتماعي بفضل تعليمهم واجتهادهم.

شخصية مبارك وأبنائه من نماذج الرجل التي تعبر عن التغير في السلم الاجتماعي العماني، يقول الكاتب:

"**يأتيك مبارك، يقبل يديك، يناديك بلقب تحبه، تتحسس جيب دشداشتك، تعطيه ريالين، يكثر من التودد إليك، وإلحاق نفسه الذليلة بعزة البيت العود، تعطيه ريالاً أكثر...**"[2].

---

[1] الرحبي، محمد بن سيف، "رواية الشويرة"، ص ٢٩ وما بعدها.

[2] الرحبي، محمد بن سيف، "رواية الشويرة"، ص ٣١.

يعرض هذا المقتبس لشخصية الرجل (مبارك) الفقير الذي اعتاد على التذلل والخضوع للعائلة التي تنحدر من البيت العود، ومن ثم فهو يتذلل ويتصاغر أمام صالح، ويقبل يديه، ويتملقه ويلقبه بألقاب محببة إليه، عله يرضى عنه، ويعطيه القليل من الريالات المعدودة.

وفي المقابل فإن أبناء هذا الرجل (مبارك) يغضبون على أبيهم ويمقتون هذا الفعل والتذلل من جانب أبيه، يقول الكاتب موضحاً الفارق بين مبارك وأبنائه:

"**لا يزال مبارك وفيًا لك، ولا تدرك أيها المكابر أن أولاده تمردوا عليه، غضباً هائلًا من مسكنة عبودية لم يعد في الزمن متسع لها.**

- **أبوكم إنسان متواضع.**
- **أبونا ما يزال على ضلاله القديم.**
- **كيف؟!!**
- **الله تعالى خلقنا متساوين.**
- **لكن.**
- **نحن أحرار أمثالكم جميعًا.**
- **لكن تواضعوا قليلًا**"[1].

يكشف هذا الحوار عن الفارق بين الرجل (مبارك) وأبنائه؛ فقد رضي هو بالتذلل والتملق والخضوع لصالح لقاء ريالات وعدوة يأخذها منه، بينما الأبناء ناقمون على أبيهم بسبب فعله هذا، فهم يرون أن الناس متساوين وليس أحد فضل عليهم، ولا يجدر بهم أن يحنوا هامتهم لأحد.

---

[1] الرحبي، محمد بن سيف، "رواية الشويرة"، ص ٣١.

٣- الصراع والإحساس بالغربة

٣-١الصراع والإحساس بالغربة في رواية "السيد مر من هنا"

الصراع والإحساس بالغربة كان حاضراً بقوة لدى شخصيّات الرحبي في رواية "السيد مر من هنا"، فالاغتراب بدا واضحاً في العنوان، وما يحمله من إسقاطات تاريخية، ورجوع إلى الماضي التليد، في سبيل الهروب من الحاضر، فيما كانت الشخصيات تلعب أدواراً موجودة في الواقع العُماني في مسقط تحديداً؛ حيث يذكر الكاتب تفاصيل الحارة التي عاد إليها البطل بعد غياب: البحر، سوق مطرح، المقهى، والحياة اليومية التي يعيشها الناس البسطاء الذين يكدّون لكسب لقمة العيش.

مظاهر الاغتراب في الرواية:

بدت مظاهر الاغتراب بوضوح لدى شخصيتين في الرواية تكادان تتحدان في شخصية واحدة؛ هما: شخصية البطل، وشخصية الحالم، وبدا الاغتراب واضحاً جلياً من خلال مظهرين من مظاهر الاغتراب هما الاغتراب الذاتي، الاغتراب الاجتماعي.

أولًا: الاغتراب الذاتي

عانى البطل الذي ظهر كمثقف مخذول في رواية "السيد مر من هنا" من الصراع الداخلي، والتناقض بعد سجن دام لخمس سنوات بعد أن "**أصابته غفلة فهوى في قاع الاحتيال**"[١]؛ فقد حبس ظلماً بسبب وقوعه في فخ الاحتيال.

وبعد الخروج من السجن – أو الهرب منه – شعر في البداية بالانتماء للمكان، وفرح بعودته إلى مسقطَ، ثم ما لبث أن شعر باغتراب شديد، وفقد بوصلة الهوية، باحثاً عن ذات أخرى، فهو العائد بعد سنين "**لم يكن غياباً عادياً، قسرياً حد البكاء، لكنها**

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص١٤.

لعبة القدر... سنوات أبعدتني عن هذا السوق، والمدينة، ظروف غيبتني، حتى إذا عدت إليها تمنيت ألف رئة في داخلي لأنتشي أكثر بروائح الشتاء"[١].

من الواضح أن الكاتب في هذا المقتبس بدا مهتماً بالبعد النفسي للشخصية من خلال التعبير عن اشتياقه للمكان، والبعد النفسي في بناء الشخصية يهدف إلى كشف سلوك الشخصية، ومدى توافقها مع عالمها الداخلي والخارجي، وصراعها من أجل تحقيق التوافق النفسي، وعادة ما ينتج عن هذا الصراع أو الاحتكاك مع الآخرين صراعات نفسية حول تحقيق مطالب الشخصية المختلفة، ويصور الكاتب "شخصياته ونظرتهم إلى القيم الاجتماعية، وتفاعلهم مع أحداث المجتمع، ومشاركتهم في توجيه هذه الأحداث"[٢].

فلقد خرج من محبسه شاعراً بشوق وحنين إلى مسقط وشوارعها وعبق الشتاء في دروبها، كما قاده الحنين إلى طفولته وزمان ولى، إلى التأرجح بين ذاتين وزمنين ومكانين؛ يقول: "**أخذت طريقي إلى مسجد طالب، رغبة حركتها مشاهد من طفولتي أمضيتها لعباً في الدروب المارّة أمام المسجد أو ما جاوره... في ذات السكة عبرت بالزمن، عبرني الزمن، عبرت بالمكان... عبرني المكان، وجهي كان هنا، قبل سنين، أليفاً في ملاعب طفولته، وجهه مر من هنا قبل دقائق**"[٣].

لقد عبر هذا الشاب المكان، وتخطى الزمان وآلامه وأزماته التي يعانيها، متجهاً صوب الماضي، عله ينسيه أحزانه، وكل هذه المظاهر من الحنين والعودة إلى الماضي دليل على انفصال البطل عن واقعه، ورفضه للحاضر.

---

[١] المصدر نفسه، ص٩.

[٢] هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص ١١٧.

[٣] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص١٧.

وتجلى انقسام الذات، وتشظيها لدى البطل حينما رأى شاباً بهيئة رثة، وتصرف أقرب إلى الجنون يتسكع في الطرقات، شده وجه هذا الشاب، وأعاده بذاكرته إلى شيء معروف ومجهول في نفس الوقت؛ مما أثار الفضول والتساؤلات حول هذا الشاب:

"**أعصر مخيلتي لتركيب صورة تشبهه تبدو في أعمق نقطة في ذاكرتي، أتوسل إليها أن تربط بين تقاطيع الصورة رغم أنف شروخ السنوات المارّة بين جسور الحياة، المتهاوية بإيقاع سريع، البادية على مهل في المسافة الفارقة بين رؤيتين... تتدافع صور وجهه في مساحات قصية داخل الذاكرة، أعرفه ولا أعرفه، نظرته قاربت بيني وبينه حد المعرفة العميقة، ملامح وجهه باعدت بيننا حد التنكر**"[١]، فبرغم كونه شاباً غريباً عنه، ولم يلتق به قبل، فإنه أخذ يبحث ويفتش بإصرار عن ملامح هذا الشاب في ذاكرته، إنه نوع من الحنين إلى الماضي، والرغبة الملحة في الانصراف عن الحاضر، لذا فإنه قرن ذكره لطفولته مع وجه ذاك الشاب مما يدل على ضياعه بين ذاته الحاضرة وطفولته الماضية وذات لشخصية أخرى، فهذا البطل ظهر ضائعاً هارباً من ذاته محاولاً التشبه بشخصية ذاك الشاب؛ يقول: "**سخرت من ذاتي التي تحاول خداعي أيضاً، إنه هروبي على نحو ما، خشية مواجهة ذاتي ومساءلتها عن واقعها**"[٢].

يمثل البعد النفسي– باعتباره أحد أهم أبعاد بناء الشخصية – أهمية كبيرة، وهذا يرجع إلى أصالة العنصر النفسي في الشخصية "فالعنصر النفسي أصيل في(العمل الأدبي)، ودوره بارز في كل مراحله"[٣]، والكاتب في رواية السيد مر من هنا كان حريصاً على رسم أبعاد الملامح النفسية لشخصية البطل، من خلال هروبه من الواقع،

---

[١] المصدر نفسه، ص١٠ – ١١.

[٢] المصدر نفسه، ص١٧٩.

[٣] عتيق، عبد العزيز، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط ٢، ١٩٧٢م،ص ٢٩٥.

والحياة في عالم افتراضي هو عالم الأوراق وأحلام الشاب الحالم، التي تأثر بها، وحكايتها إلى حد كبير حتى أصبح يتخيل نفس الأشخاص بما فيهم الحبيبة التي يتوهمها الشاب خلف الباب المغلق، يقول: "**تصاعدت الأخيلة في ذهني، خولة ابنة السلطان قد تكون مندسة وراء الباب المغلق، بين وجهين غارقين، هما وجه واحد؟!**"[١].

كما بدت ذاته تذوب في شخصية ذلك الشاب في بعض الأحيان، يقول: "**أخرجت من جيبي كيساً أسود، ومنه أوراق بيضاء، رأيت نفسي نسخة أخرى من ذلك الشاب، ارتعشت فجأة، كيف أمكنني تقريب أوجه المقارنة**"[٢]. وهكذا تبدو شخصية البطل مضطربة ضائعة تعيش بين ذاتين، وتعاني من صراع نفسي يأخذها بعيداً عن الواقع في نهاية الأمر، فالصراع قد ينشأ بسبب ما تمر به الشخصية من الأحداث "ومن ثم لا يمكن أن يكون الصراع الدرامي داخلياً فحسب، ولا خارجياً تجريداً، بل لا مناص من أن يكون حياً بواقع الملابسات والحدث"[٣].

بالإضافة إلى ذلك؛ تجلى الاغتراب الذاتي لدى البطل في صور أخرى تمثلت في خوفه من الحاضر، حيث الوحدة والضياع والفقر والبؤس، وخوفه من مستقبل غير واضح المعالم لدرجة رغبته في إيقاف الزمن؛ يقول: "**يأتيني كما الطفولة صوت المقرئ محمد سعيد نور يكاد يبكيني بقراءته لهذه السورة: ﴿ويوم يموت ويوم يبعث حياً﴾[١]، يا لجمال الصوت، أقرأ بصوتي وأستشعر صوته يأتيني من مذياع قديم، في زمن قديم، كأني بالأمس ألوذ مخافة اليوم، أحاول تجميد اليوم كي لا يأتي الغد..**

---

[١] سورة مريم: آية رقم ١٥

الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص٨٧.

[٢] المصدر نفسه، ص٧٢.

[٣] هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص ٥٧١.

بين صوت المقرئ ووجه العابر بجانب النافذة على الضفة الأخرى من المكان مسافات أبدو فيها عابراً دون زاد"[١].

يقوم البعد النفسي على وصف الشخصية "من حيث هي قلقة متوترة أم مستقرة مطمئنة، متناقضة أم تعيش في سلام مع نفسها"[٢]، وكان الاغتراب الذاتي من أهم ملامح شخصية أخرى هي الشخص (الشاب الحالم) الذي جعله الكاتب محط اهتمام البطل، حيث مثلت هذه الشخصية صورة شاب يراه الآخرون مسكيناً أو مجنوناً، وبسبب عدم قبوله لذاته في الواقع لجأ إلى شخصية أخرى ضائعة في أحداث الماضي، تحلم بالعصر الذهبي لعُمان حين كانت تشكل مع زنجبار دولة واحدة، فرأى نفسه متوهماً يسافر مع السلطان سعيد حاكم عُمان، وزنجبار آنذاك، وبذلك انقسمت ذاته إلى اثنتين، واحدة مريضة عديمة الفائدة وأخرى معافاة لها أهميتها؛ يقول على لسان الطبيب مشخصًا حالته: "**إنما أنت ذاتان... يلزمك بعض الفصل، أن تنسى أحدها لتستعيد كامل صحوك دون الأخرى**[٣]، وبين هاتين الذاتين نشأ الصراع الداخلي لدى الشاب، مما دفعه إلى اللجوء لطبيب نفسي، كما أن لديه أوراقاً تحوي سرداً لمغامراته الخيالية، وأيضاً جانب من حياته اليومية في مسقطَ، ويحتفظ بها كما لو كانت جزءاً منه.

ثانياً: الاغتراب الاجتماعي:

عاد البطل كشاب عُماني مثقف إلى مسقط، بعد خمس سنين من الغياب؛ و"الإنسان المثقف في الرواية بالإضافة إلى طموحه وشوقه للانتقال من عالم الحلم أو الخيال إلى عالم الواقع يتراءى لنا في هذا الاتجاه الفني، وكأنه العالم المشرح

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص١٧.

[٢]عثمان، عبد الفتاح، بناء الرواية –دراسة في بناء الرواية –، ص ١٠٩.

[٣] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص٤٢– ٤٣.

لأمراض مجتمعه، والمشرع لطرق علاج هذه الأمراض الاجتماعية والنفسية"[١]، وبرغم ذلك فقد شعر المثقف بعزلة عن المجتمع الذي لم يجد في أشخاصه ما يجعله يكون علاقات معهم، ورغم الوجوه التي بدت له "**أليفة رغم السنوات الخمس من البعد**"[٢]؛ شعر البطل باغترابه عن مسقطَ "**وبشرها المتناقضين جداً، قبائل ولا قبائل، أثرياء وفقراء جداً، مثقفين وجهلة، متحدثين بلغة عربية لا لبس فيها، وآخرين يجهلونها تماماً أو يحطمونها، يتساوى في ذلك من قيل إنهم مهاجرون منذ أزمنة، أو منذ أشهر.. يحملون في بطاقاتهم الشخصية كلمة عماني، أو غيرها**"[٣]. فالوجوه التي وإن بدت أليفة، فإن البطل لم يتواءم معها، ولم يندمج في مجتمعها، ولتبرير ذلك الانفصال عن المجتمع والاغتراب عنه، فإنه أخذ يفتش في سلبيات هذا المجتمع من فوارق طبقية، واختلافات عرقية.

إذا كانت الرواية تعد "فن الشخصية، تتعدد فيها الشخصيات، وتتنوع من حيث تكوينها وسماتها وأبعادها، فلكل شخصية ظروفها الخاصة بها من حيث التكوين الاجتماعي والثقافي والنفسي"[٤]، فإن الكاتب الرحبي قد حرص على أن يجعل من رواية السيد مر من هنا حافلة بالأبعاد النفسية للشخصيات، من خلال شخصيتي البطل والشاب الحالم.

فالبطل برغم الثقافة التي بدا أنه يتمتع بها؛ فإنه كان يعيش وحيداً منعزلاً في بيت بائس، حياةً لا أهداف فيها ولا طموحات، وأصبح لا يرى في المجتمع سوى المظاهر السلبية التي تدل على الرفض المطلق لهذا المجتمع، ومن ثم نراه يقول

---

[١] الشاذلي، عبد السلام محمد، شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة بمصر ١٨٣٤-١٩٥٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٩ م، ص٢١.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص٩.

[٣] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص ٨.

[٤] ربيع مفتاح، مقالة (قراءة في رواية هل أتاك حديثي؟"")، مجلة الرواية، العدد١٠، ص٩٩.

ساخراً: "**في المحلات المدهشة بالفضة والقدامة، سترى الغرباء الذين يبيعون تراث المكان للغرباء... لا أحد غريباً في هذه المدينة، الغريب أن تشعر بالغربة... كل ما في المكان يدعوك للألفة، الرخام الصخري الذي تسير عليه، والسقف المزخرف الذي يظلك، والعيون التي تضلّك**"[١]. فهو يرى أمامه العديد من الجنسيات، حيث البائع الهندي، والخباز الباكستاني وغيرهم، وليس ثمّة علاقة تربط البطل مع أي شخص من الموجودين حوله، حيث تواجد أهله في ذاكرته فقط.

كما عانى من اغتراب عاطفي لا يمكن فصله عن الاغتراب الاجتماعي؛ إذ لم تكن لديه حبيبة ولا حتى صديق، مما جعل الأنا لديه تفقد قدرتها على التواصل مع الآخرين، خاصة بعد أن ضربه ذاك الشاب بعصاه الغليظة على ظهره وفرّ هارباً فشعر بالامتهان والذل، حيث أصبح فرجة للناس الذين ينتظرون أي حدث، حتى تهرع إليه عيونهم، و"**يضحكون إن ضرب شخص، أو تعرقل في سيره فسقط، أو أصابته غفلة فهوى في قاع الاحتيال، السرور البادي على سقطات الآخرين ونكساتهم، يشعرنا أننا جميعاً معرضون للسقوط بمشهدية ما، على القدر أن ينبش في جرابه لينتقي لنا الطريقة المثلى**"[٢].

عاش البطل بميقات أحلامه وطفولته، وذكر أصدقاء لا وجود لهم في الواقع الذي بات فيه وحيداً إلا من الضياع والإحساس بالظلم وهو العذاب الذي يعاني منه الكثير من المواطنين العرب؛ حيث "يعيش المثقف غالباً حالة اغتراب سياسي، متمثلة في عدم رضا ورفض للأوضاع السياسية، والعلاقات القائمة بين المواطن والدولة التي يعيش فيها"[٣]، مما أدى إلى شعوره بفقدان الهوية التي على أساسها يبدع ويفيد من حوله.

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص٩.

[٢] المصدر نفسه، ص١٤.

[٣] بركات، حليم، الاغتراب والثورة في الحياة العربية، ص ٢٥.

لقد اصطدم بالواقع الذي اختلطت فيه الرؤية في السير نحو طريقين: الصعود والهبوط؛ يقول: "**الضحية جلاد والجلاد ضحية... لكن الفحم المشتعل أحرق الملايين من حبات اللبان في لحظات كانت الأحلام فيها تتصاعد إلى سماوات مشرقة بشمس تعشو العيون عن الرؤية السليمة، كلنا صعدنا مع أشعتها، توهمنا أننا صاعدون، وفي لحظة انكشاف وجدنا أنفسنا نتجه صوب القاع بسرعة هائلة، لم نكن نملك من أمر قيادنا شيئاً**"[١].

مما جعل البطل يجد في ذلك الشاب ضالته؛ حيث سرق منه تلك الأوراق التي تحوي تفاصيل يومه وحكايته الخيالية الفريدة، جذبته إلى عالم آخر في زمن بعيد، وأبعدته عن الواقع المرير الذي لا يستطيع التعايش معه، فأصبحت هذه الأوراق بمثابة صديق حميم في خضم عزلته عن البشر صديق خشي أن يفقده في أية لحظة؛ يقول: "**لم أرَ الأوراق بجانبي، كمجنون بحثت عنها، اندست تحت اللحاف كمن يبحث عن دفء**"[٢]، لقد صارت هذه الأوراق جزءً من ذاته، ووجوده في هذه الحياة، بل إنها صارت الحياة الجديدة التي يعيش فيها.

وأدى اندماجه مع هذه الأوراق أن حاول اكتشاف لغزها، فذهب إلى الطبيب النفسي الذي يتعالج لديه ذاك الشاب، لعله يجد لديه المزيد من الأوراق، أو ربما يجد الإجابات عن أسئلة تدور بخلده حول هذا الشاب الحالم، وتلك الأوراق التي يسجل فيها حلمه. مما أدى أن تنشأ علاقة بين البطل والطبيب، يقول البطل واصفًا حديثه مع الطبيب: "**حديث بدأ بغربة طافية، تواصل برغبة استكشاف متبادلة، وانتهى بمودة كأنها حلم آخر بعيد المنال، قلت للطبيب إنني أمتلك حكاية ما ربما سأقصها عليك**

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص٩٦.

[٢] المصدر نفسه، ص٦١.

حيناً من الدهر... ضحك، قلت له كالمازح أن يحجز لي سريراً هنا، أجابني كالجاد إن معالجة الواقع بالواقع أكثر جدوى"[١].

يشير هذا المقتبس إلى احتمالية أن يصبح البطل نفسه بحاجة لعلاج نفسي، فهو يعاني من غربة عن هذا العالم، وذلك الوجود الذي يفترض أن يعيش فيه، واختار العيش في عالم افتراضي يتمثل في تلك الأوراق، وبقي مشدوداً إلى حكاية الشاب الحالم وأوراقه، متناسياً بطريقة ما واقعه، يقول: "**طويت الدرب، لم أنتبه إلى شيء، حاملاً كنزي، سأغرق في لجته حيناً من الوقت، سأقاوم كوابيسي بورقه**"[٢].

إن البيئة الاجتماعية تساهم في رسم ملامح الشخصية، فـ"البيئة تمثل عنصراً فعالاً في بناء الرواية، فلها علاقة بالأشخاص، وتأثير واضح في مسار الأحداث"[٣]، مما ينعكس ذلك على الحالة النفسية للشخصية، والبطل هاهنا كانت شخصيته واغترابه نتيجة لصراعه مع المجتمع وظروفه الاقتصادية، فقد خرج من غرفته هارباً من مساءلة صاحبها عن الإيجار، كي يتعمق في أحداث الحكاية والأوراق أكثر؛ يقول: "**مبتعداً عن مفاجآت صاحب الشقة الباحث عني، الأوراق في جيبي، أحاذر عليها، أخشى إخراجها فيباغتني صاحبها... طلبت كوب الشاي بالحليب، مدارياً بالطاولة ما بين يدي بدأت أقرأ**"[٤]. يشير هذا المقتبس – رمزاً – إلى مصاعب الواقع ومتاعبه، حيث صاحب الشقة يبحث عنه كي يأخذ الأجرة، وفي المقابل فإن هذا الشاب يهرب من متاعب هذا الواقع بالقراءة في تلك الأوراق التي تخفف عنه من خلال قراءة ما كتب فيها.

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص١٠٤.

[٢] المصدر نفسه، ص١٠٥.

[٣] أحمد هيكل: الأدب القصصي والمسرحي في مصر من أعقاب ثورة ١٩١٩الى قيام الحرب الكبرى الثانية، دار المعارف، القاهرة، ط الرابعة، ١٩٨٣م، ص ٢ ٦.

[٤] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص٢٠٧.

وعندما اقتربت الأوراق من النهاية، والبطل متوجس من العودة إلى الواقع والتخبط في مزيد من صراعاته؛ يقول: "**أوراق أخشى نهايتها، بدايات لا أتبينها والمسار أمامي متعرج حدّ الدوار، انكشاف الذات على عريها أمام سطوة العالم من حولها، هارب بمعنى ما، هارب مني، منهم، أحلم بأوراق أخرى من هارب أيضاً**"[١]. فنهاية الأوراق تمثل الموت بالنسبة للبطل مما يعمق شعوره بالاغتراب الاجتماعي وكأن الواقع هو الموت ذاته؛ حيث حاول أن يطيل "**من الزمن، كمحكوم عليه بالإعدام يسير خطوته الأخيرة إلى حبل المشنقة، النهاية الحارقة والباردة في آن واحد**"[٢].

من الملاحظ أن الكاتب حريص على تحقيق عنصر المواءمة في شخصية البطل، ويقصد أرسطو بالمواءمة "أن تصدر عن الشخصية الكلمات، والتعابير، واللهجات، والحركات، والإيماءات، التي تتمشى مع طبيعة الشخصية، وكيانها، وفكرها، وجنسها، وطبقتها الاجتماعية"[٣]، فقد اندمج في الأوراق ورأى فيها ذاته وراحته النفسية، وحين عاد إلى غرفته البائسة بعد أن أنهى قراءة الأوراق ماشياً في الطرق، وجد صاحبها قد طرده منها بسبب عدم دفعه للإيجار؛ مما دفعه إلى أن يصبح مثل ذلك الشاب يتسكع في الشوارع، حاملاً بين ملابسه كيساً أسود يحوي أوراقاً؛ يقول: "**وضعت الكيس الأسود في صدراتي، واتجهت إلى سوق مطرح، قريباً من الساحل، بعيداً عن... كل شيء**"[٤]؛ إذن الواقع المتردي والمجتمع اللامبالي دفعه ليعتزل، ويلجأ إلى عالم آخر عساه يجد فيه العزاء لأحلامه الميتة.

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص٢٢٢.

[٢] المصدر نفسه، ص٢٣٦.

[٣] الكومي، محمد شبل، مبادئ النقد الأدبي والفني، ص ٢٨

[٤] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص٢٤٧.

وإذا ما انتقلنا إلى شخصية أخرى وهي الشاب الحالم، والذي بدا كمجنون، يتسكع في شوارع مسقط، في الحقيقة تمثل هذه الشخصية كل مواطن عربي يحلم بحياة أفضل، وهذه بؤرة الصراع الذي دفعه إلى الجنون، واعتزال المجتمع، بالإضافة إلى شعوره بالوحدة والضياع والتمزق، فلجأ إلى الخيال والأحلام والرجوع إلى الماضي في أبهى عصوره حين كانت عُمان وزنجبار دولة واحدة تحت حكم السلطان الحكيم سعيد بن سلطان الذي حكمها خمسين عاماً، وفي عهده ازدهرت الحياة الاقتصادية، وتعايشت الأجناس من عرب وأفارقة وآسيويين وغيرهم تعايشاً حسناً، وكانت لعمان علاقات واسعة مع كثير من الدول الأجنبية.

كان الشاب أحياناً يمشي وحيداً في الشوارع بملابس بالية ومظهر بائس، يظهر أياماً ويغيب أخرى؛ وهنا تداخل الاغتراب الاجتماعي مع الاغتراب الذاتي؛ يقول: "**بين صراخ وضحكات باغت الطيور في مباهجها، عبث بالماء، مع الطيور، توقف البشر على الجانب الآخر من الحائط الإسمنتي، تهامسوا عن المجنون الذي يرونه أحياناً في سوق مطرح يحمل عصاته الغليظة ويضحك دونما سبب، ويمضي غائباً أحياناً لسبب لا يفهموه**"[١].

كما افتقد هذا الشاب العلاقات الاجتماعية؛ فليس لديه أية علاقة تربطه مع أفراد المجتمع، عدا ذاك الطبيب الذي لجأ إليه عساه ينقذه من حمأة الرجوع إلى الماضي والغياب بين طيّاته؛ يقول موجهًا حديثه نحو الطبيب:

"- **هل حالتي صعبة جداً وخطرة؟**

- **أخشى عليك أن تؤذي نفسك، مشكلتك أن عالمك الآخر يشدك كثيراً، إلى درجة كبيرة جداً، أكثر مما ينبغي.**

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص٤٠.

– لكنه عالم جميل وعظيم، بعيد عن عالم الخيانة والخداع والكذب... كلهم يتآمرون علي، كلهم، حتى أقرب الناس إلي، أمي، أبي، أخوتي"[١].

كما تخيل أن لديه حبيبة ستطل من وراء الباب المغلق، وكيف تكون حبيبة لمثل هذا في الواقع؛ حيث لا سكن يأويه ولا مال يملكه، إضافة إلى جنون يعتريه بسبب عدم قبوله بالواقع، يقول الشاب الحالم: "**سأترك لكم ما تبقى من كل شيء ليكتمل الكحل في عيني حبيبة، غابت وما عادت كما كانت، صادف حزنها حزني، فكم بكينا، وكم وقفنا فوق أهداب الكلام... سنخبو معاً.. فحمتان تجاوزتا حد العذوبة، واستفاقتا فوق مقصلة العذاب**"[٢].

فهذه الحبيبة المجهولة هي الملجأ الآمن الذي يخفف من حدة آلام الواقع، مما يعبر عن الاغتراب، والإحساس بالهزيمة والانكسار، والتقوقع على الذات، واللجوء إلى العزلة وأحلامها.

وقد بدا هذا الشاب في انتظار السلطان سعيد كي يسافر معه، وبدا أنه يكتب ما يراه في أحلامه، وفي أحيان أخرى هناك شخص ما يكتب عنه، يقول: "**شعرت بأن سفينة السلطان تترقبني هناك، أصخت السمع**"[٣]. وبعد الانتظار المضني في خياله تحقق مراده، حيث "**أمر السلطان حراسه أن يأتوا بالفتى، وجيء بالفتى وهو يرتجف فرحاً، السلطان أمام عينيه وروحه وقلبه، هبّت كل تلك لتقبّل يد السلطان... لا يدري أنه وقع مغشياً عليه، وأن حرس السلطان أخذوه بعيداً عن المركب الكبير، إلا أنه توهم بأن السلطان أخذه من يده وقال له تعال يا بني، اركب معنا**"[٤].

---

[١] المصدر نفسه، ص٤٣.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص٩٨.

[٣] المصدر نفسه، ص ٣٨.

[٤] المصدر نفسه، ص ٥٣.

تتجلى أهمية الحلم ومدى إكسابه العديد من الدلالات، في قدرة الكاتب على توظيف الحلم في سبر أعماق النفس البشرية، والكشف عن الرغبات المكبوتة، والكامنة. وإذا كان التحليل النفسي يعتني بسبر أغوار النفس، ويبحث في العقل الباطن، وما فيه من عقد، ورغبات مكبوتة، "وإخراج محتويات اللاشعور إلى حيز الشعور"[١]، فالحلم يكون بمنزلة "التحقيق المتنكر لرغبة مكبوتة"[٢]، وهذا الشاب – من خلال حلمه – بدا مأخوذاً بشخصية السلطان الحاكم القوي، وتمنى أن يسافر معه؛ ويخرج من عمان وواقعها الذي شجعه على الاغتراب والرحيل، وحيث يفقد انتماءه للمجتمع تخبو شعلة العطاء لديه، وفي موضع آخر من الرواية "**أسند ظهره للجدار، رأى الحلم يأتيه مرة أخرى، رأى حارس السلطان يأتيه، يقوده إلى القصر، يركبه سفينة**"[٣]، ذاك الجدار الذي تتكئ عليه أحلامه، كان يلجأ إليه كصديق، استند إليه حيث لم يجد في المجتمع من يلتفت إليه. وبين الجدار والقصر مسافات ضوئية من الاختلاف بين عمان الأمس وعمان اليوم، ألقتْ به في دائرة صراع لا ينتهي.

والاغتراب الاجتماعي يظهر بوضوح لدى البطل حين يخاف من العودة إلى الواقع، فيعمد إلى الأحلام، وفي هذه الأحلام يرى وجهاً مألوفاً محبباً إلى قلبه، إنه "**رجل شديد السواد، له قامة ضخمة، انفتح فمه على أسنان بيضاء كاللؤلؤ... وبدا الرجل عامراً بالمحبة والشفقة في آن واحد**"[٤]. وهذا الرجل يدعى جوهر، يصاحبه في أحلامه، ويقوم بدور المرشد والموجه له في أسفاره.

---

[١] كفافي، عطاء، النزعة النفيسة في منهج العقاد النقدي، هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، القاهرة، ط الأولى، ١٩٨٧م. ص١٣٩.

[٢] إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص١٤٦، وانظر ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة د٠إحسان عباس، د٠محمد يوسف نجم، ج/١، دار الثقافة، بيروت ١٩٥٨م، ص ٢٧٠.

[٣] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص ٤٥.

[٤] المصدر نفسه، ص٥١.

كما تخيل الشاب الأشخاص الموجودين في سوق مطرح أنهم يشبهون آخرين في أحلامه، فبائع الحلوى شعبان يشبه أحد أقارب السلطان، وسالمين صاحب الدكان يشبه جوهر، فقد "رأى عابرون سالمين يسأل أحدهم عن جوهر الذي تشبه به... ضحك من ضحك، واكتفى بعضهم بهز رؤوسهم، وقال آخرون كلمات من نوع مسكين"[١]، يشير الكاتب هاهنا إلى وظيفة تلك الأحلام، انها تقوم بتعويض الشاب الحالم عن مرارة الواقع، وصعوبة التأقلم معه، ومن ثم فهو يستبدل أشخاص الواقع الذي يشعر بالاغتراب عنه، بأشخاص آخرين في الحلم، يتوافق معه، ويقيم علاقات إيجابية تتسم بالانسجام وعدم الشعور بالاغتراب.

لقد كانت نظرة فرويد للأحلام، أنها "تكشف عن الرغبات المكبوتة التي لا يتيح لها المجتمع أن تبرز، وتتحقق فتتجلى بشكل مستتر في أثناء المنام"[٢]، والبطل هاهنا قد عبر عن طموحاته من خلال أحلامه.

من الملاحظ أن الكثير من الكتاب انشغلوا في نتاجهم الروائي بجوانب المجتمع المختلفة وقضاياه، وأصبحت الأحداث السياسية، وقضايا الطبقات الاجتماعية، مما أدى إلى ظهور العديد من الروايات التي تهتم بالمجتمع "فصارت تعالج الواقع الإنساني، النفسي والاجتماعي"[٣]، والكاتب الرحبي في رواية السيد مر من هنا قد ناقش بعض قضايا المجتمع العماني والعربي في العصر الحديث من خلال شخصية البطل وشخصية الشاب الحالم، الذي يحلم بالسلطان من أجل نقد الواقع.

فقد حاول هذا الشاب أن يجد واقعاً أكثر جدوى، حياة أعمق قيمة ولو كانت في خياله؛ إذ التقى الشاب مع السلطان في زنجبار، الذي قرّبه منه وحدثه عن أمور لم يعرفها من قبل، يقول الشاب الحالم: "**وكأن آلة الزمن دفعتني فسحة من الأيام فرأيت**

---

[١] المصدر نفسه، ص ٢٢٠.

[٢] عبد النور، جبور، المعجم الأدبي، ص ٩٨.

[٣] هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص٤٦٣.

سيدي السلطان يقرأ أوراقاً بين يديه، جاءني جوهر يهمس في أذني وقال إنها اتفاقية مع أمريكا"[١].

وهنا تتضح صورة الاغتراب فحيث الوضع الاقتصادي البائس في مسقط، والفقر المنتشر؛ ذهب الشاب في أحلامه بعيداً عن كل هذا، إلى زمن السلطان سعيد؛ حيث الاتفاقيات التجارية مع الدول والوضع الاقتصادي المزهر، والرفاه الذي عاش فيه الشعب.

كما أن السلطان حصّن بلاده ضد الأعداء، فكان يشتري الأسلحة والسفن؛ يقول: "**أحصيت ما لدى السلطان من سفن أبهرني العدد، كأنها كانت سبعين أو ثمانين سفينة شراعية، بعضها عليها من المدافع أربعة، وبعضها أكثر لتصل إلى أربعة وسبعين مدفعاً**"[٢].

يعبر هذا المقتبس عن ضياع الهوية والشعور بالخوف، فعمان اليوم لم تعد قوية كما كانت في ظل ضعف يشهده العالم العربي، ويأخذ به إلى هاوية مجهولة، ففي عهد السلطان سعيد تم إنقاذ سفينة أمريكية كانت على وشك الغرق؛ تقول إحدى الصحف عن ذلك: "**ذكرت أنه لا يوجد في العالم المسيحي من يتصف بالأخلاقيات السامية التي أصبح العالم ينظر إليها بإعجاب وتقدير مثل ما ظهر في مساعدة السيد سعيد للسفينة بيكوك**"[٣]؛ أما اليوم فالعرب بحاجة لمن ينقذهم من غرق اقتصادي واجتماعي وسياسي، مما دفع الشاب لمزيد من الصراعات، والإحساس بالفجوة العميقة بين الماضي والحاضر.

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص٩١.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص٩٩.

[٣] المصدر نفسه، ص١٤٠.

كما يتخيل الشاب أنه مسافر مع بعثة للسلطان إلى أمريكا، فيرى احتفاء الأمريكيين بالعرب، بينما أمريكا اليوم تسعى إلى جانب حلفائها لتمزيق البلدان العربية، وفيما كانت جميع الأجناس والأديان متآلفة مع بعضها في زمن السلطان سعيد وبفضل سياسته الحكيمة، يقول: "**كل الأديان هنا، وكل المذاهب، وكل ألوان الناس، إباضية وسنة وشيعة ومسيحيون ومجوس، والبشر متعايشون بفضل حكمة السلطان سعيد**"[١]، اختفى اليوم ذاك التعايش، وتحول إلى تناحر ودماء؛ مما عزز الاغتراب لدى الشاب، وفاقم إحساسه بالعجز والخوف وافتقاد الأمان.

وهكذا مشى الشاب مع أحداث حكايته الخيالية المليئة بالحياة الجميلة والتفاعل الإيجابي لدى البشر، بالتوازي مع أحداث حياته العبثية والبعيدة عن التلاحم الاجتماعي الذي جعله يستغرق في الصراع والاغتراب في أحداث لها طابع تاريخي، ففي نهاية المطاف عاش حدث موت السلطان سعيد، وكأنه حدث اليوم، ما عاد يريد الأوراق بعد موت سيده يقول: "**بدأ ببكاء مكتوم... ارتفعت حدّته، أخذ صوت البكاء يعلو، بدا نحيباً مراً، كمن أدرك للتو موتاً أحاق بمن يحب... أخرج الكيس من صدارته، كان يملؤه من ماء البحر، يدخل يده إلى داخل الكيس يهرس الأوراق بيديه، يعجنها بالماء المالح**"[٢].

وهكذا يتبين أن شخصية الشاب في النهاية ما خرجت من اغترابها بل انزلقت في أحداث متخيلة لماض، جعلته يتفاعل معها بكليته؛ وينسى هويته وحاضره دون البحث عن حلول لواقع تتفاقم فيه الأوضاع سوءاً، ثم جاء من يأخذ مكانه حاملاً الأوراق منتظراً قدوم السلطان وهو البطل؛ هي إذاً دائرة تدور حول أفراد المجتمع ليشعر كل شخص بالاغتراب ويفقد الأواصر الاجتماعية والعلاقات مع من حوله سوى مع طبيب نفسي يفرغون لديه ما في جعبتهم.

---

[١] المصدر نفسه، ص١٩٤.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص٢٤٦.

٣-٣ الصراع والإحساس بالغربة في رواية "الشويرة:

لقد عرضت رواية الشويرة لكثير من مظاهر الصراع والاغتراب التي عانى منها البطل صالح الرواية وأفراد عائلته، ويمكن عرض مظاهر الصراع والغربية من خلال الحديث عن الاغتراب الذاتي، والاغتراب النفسي، والاغتراب المكاني، والاغتراب الاجتماعي.

أولًا: الاغتراب النفسي:

لقد حفلت رواية الشويرة بكثير من مظاهر الصراع بين أبطال الرواية وأفراد المجتمع في قرية سرور وحارة الشويرة، وقد ولد هذا الصراع الكثير من مظاهر الاغتراب النفسي الذي عانى منه شخوص الرواية بدءً من البطل صالح بن هلال، الذي عانى من أشد الصور بؤساً، وحزناً، وخوفاً، وترددا، وعجزاً، وضعفاً، فقد وقف ضعيفاً أمام المجتمع، وأمام نفسه في حبه لرابعة، ولم يستطع المواجهة، وظل يتعذب في هذا الحب طوال حياته، وهو من قضى ما يقارب نصف عمره مهاجراً في البحرين، هروباً من واقع مرير، وعندما عاد ظلت تطارده لعنة النسب الذي يعود لجدته بنت خادوم، ومع أنه امتلك المال الكثير في نهاية حياته، إلا أنه ظل يشعر بالنقص، ويتمنى لو أن بإمكانه أن يشتري ذاكرة الماضي من عقول الناس بجميع أمواله، لكنه لا يستطيع، مما ولد الكثير من الصراع النفسي الداخلي، مثل قول الكاتب الرحبي واصفًا حال صالح وترديه في حمأة الاغتراب والصراع الداخلي الناتج من تردد روحه بين الماضي والحاضر:

"حسبت أن قلبك أدمن الطعن، لكن نزفك ينجرف إلى عمقك، يفرق دواخلك، وأنت غارق بين غيبوبة وغياب، عين على الأمس، عين على اليوم، لا تجد أخرى على المتبقي من زمن طال بك، زمنك أيها المجروح ..."[١].

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف، "رواية الشويرة"، ص ٥.

في هذا المقطع من الرواية يُشَخِّص الكاتب حالة البطل صالح، حيث معاناته من الصراع الداخلي وغربته التي طالت سنين، واغترابه الذي يبقى داخل روحه، ربما لآخر العمر، فهو يعيش في الصراع الداخلي منذ أعوام عديدة،

إن البعد النفسي يمثل ثمرة للبعدين الجسمي والاجتماعي ويتمثل "في الاستعداد، والسلوك، الرغبات والآمال، والعزيمة والفكر، وكفاية الشخصية بالنسبة لهدفها، ويتبع ذلك المزاج: من انفعال، وهدوء، ومن انطواء أو انبساط، وما وراءهما من عقد نفسية محتملة"[١]، وقد تشكل البعد النفسي لشخصية صالح من خلال صراعه مع المجتمع، الذي رفضه فسبب له نوعاً من الصراع الداخلي، يقول الكاتب عن سبب ذلك الصراع الداخلي:

"**وبقيت مواجعك حاضرة، لا تريد من أي نافذة شقية تهب على روحك، بيدك المال القادر على إدراك لحظات السعادة، لكن شقاءك تحمله روحك، مخلوق من ذاكرة شقية، تنكث آثار العشق المجنون كأنه البارحة، وقد عبرته عشرات السنين رسمت أكثر من قرن على جبهتك...**"[٢].

في المقتبس السابق يعرض الكاتب للأزمة التي يعانيها البطل صالح، فهو يمتلك المال الذي يفترض أنه يجلب السعادة، بيد أنه في الحقيقة لا يستطيع أن يطالها بسبب الذكريات الحزينة وآلام الماضي وأوجاعه، إنه العشق المحرم المجنون الذي بسببه عاش في صراع داخلي من جهة، ومن جهة أخرى، عاش في غربة واغتراب عن قريته سرور، وفر هارباً من حارته الشويرة.

من الملاحظ أن الرواية تفسر سلوك الشخصية "بعد أن تضعها في شبكة من الحوادث كاملة الخيوط متتبعة كل فعل إلى أدق أجزائه، وتفصيلاته، وسوابقه، ولواحقه،

---

[١] هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص ٥٧٣

[٢] الرحبي، محمد بن سيف، "رواية الشويرة"، ص ٧.

موغلة في دخيلة النفس"[١]، والكاتب في رواية الشويرة قد وضع البطل صالح في كثير من الصراع الذي سبب له غربة ذاتية واجتماعية وصراع داخلي، يقول موضحاً حالة الصراع الداخلي الذي يعانيه صالح:

"**عزت عليك ضاحية الهناقرة، تحدوك، وكنت تريدها بأي ثمن، من يطلب عزاً لا يبخل بالمال، وقد أردته بقوتك التي شمخت بتكدس ما تملك.. سوى روحك، بقيت على انكساراتها، خائفة مترددة، حلقت كثيراً فوق ضاحية الهناقرة...**"[٢].

يعكس هذا المقتبس حالة الصراع الداخلي الذي يعيشه صالح ويقاسيه في قريته سرور، خاصة بعد امتلاكه المال، وتضخم ثروته، وتمنيه أن يشتري بيتاً في ضاحية الهناقرة التي يسكنها الأثرياء ووجهاء القوم، وبرغم امتلاكها المال اللازم لشراء الأرض اللازمة والبيت المناسب، فإنه لا يستطيع أن يفعل ذلك، مما سبب له الحزن والألم الشديد وحالة الصراع الداخلي، فضلاً عن الاغتراب الذاتي عن المكان، وإحساسه بعدم الانتماء للمكان الذي يعيش فيه، لأنه ابن البيت العود، وسليل الأسرة العريقة، وحفيد سلامة بنت يحيى، وحري به أن يسكن في ضاحية الهناقرة التي يتمنى سكناها.

ثانيًا: الاغتراب الاجتماعي:

لقد مثل الاغتراب الاجتماعي ثيمة مهمة في رواية الشويرة، فقد دخل الكثير من رجال العائلة في حالة من الغربة المكانية، بسبب الاغتراب الاجتماعي، وانفصامهم عن بنية المجتمع في القرية، وقد عانى الكثير من أبطال الرواية بصراع داخلي أدى بهم إلى الاغتراب عن المكان وهجره، بسبب عدم التوافق والتواؤم مع أبناء القرية، وعادات المجتمع وتقاليده، خاصة فيما يتعلق بعلاقات العشق الممنوع، وصراع

---

[١] هـ. ب. تشارلتن : فنون الأدب، تعريب، أ٠د/ذكي نجيب محمود، تقديم د/ أمام عبد الفتاح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١١م ، ص ١١٠.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف، "رواية الشويرة"، ص ١٢.

الطبقات، فضلًا عن إشكالية اللون ومعاناة بطل الرواية من لونه الأسود، ولقد كتبت الغربة على جميع أفراد العائلة بسبب الاغتراب الاجتماعي، وكان الجد صالح هو أول من جرب لعنة الغربة وقاسى من مرارة الارتحال، يقول الكاتب عن ارتحال الجد صالح وغربته:

"**غاب صالح بعد اختفاء ابنه العاشق... خمنوا أنه عرف إلى أين مضت الأقدار بجدك ناصر، غاب ذات ليل، لم تقل عنه سلامة بنت يحيى شيئًا...**"[١].

لقد تزوج الابن العاشق (ناصر) من امرأة عبدة سوداء (بيت خادوم)، وقد مثل هذا الزواج صراعًا نفسيًا وقلقاً للجد (صالح)،

تعد ."الشخصية صورة مقلوبة للذين يحيون في ذلك المجتمع، مما أهل للشخصية أن تكون صورة دقيقة أو قريبة من الدقة لحقيقة المجتمع وواقعه"[٢]. وفي رواية الشويرة عكست شخصية صالح للإنسان المغترب عن مجتمعه بسبب النظرة السلبية والتفريق بين البشر من خلال اللون والعرق، وقد عانى صالح من نظرات المجتمع وغمزة ولمزه الألم له؛ وهو الرجل القبلي الذي لا يطيق مثل هذا الوضع الشائن في المجتمع، وقد عمل هذا الصراع النفسي أن شعر الجد صالح بالاغتراب، وقرر ترك القرية والارتحال عنها.

من الملاحظ أن الكاتب قد أكد أكثر من مرة على غياب الجد (صالح)، وتعوده الانسحاب من القرية، والارتحال عنها، حتى أن أهل البلدة لم يشعروا بغيابه، عندما ارتحل عنهم، يقول الكاتب الرحبي:

"**لا يتذكر الناس متى غاب صالح عن أنظارهم، اعتادوا غيابه أياماً وحضوره أقل منها، لم يفطن المصلون في مسجد الدروس أن صالح لم يروه في الصلاة منذ أكثر**

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف، "رواية الشويرة"، ص ٥٤.

[٢] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص ٨٤.

من شهر.. حينها تساءلوا، لم يجدوا الإجابة فصمتوا.."[1].

قد تعود أهل القرية على غياب صالح، واحتجابه – ربما – عنهم مرات عديدة، ولما، غاب عنهم – للمرة الأخيرة – لم يشعروا بغيابه، برغم مرور الأيام الكثيرة التي تعدت الشهر، وحتى عندما لاحظوا غيابه، لم يتوقفوا كثيراً أمام سبب رحيله وغيابه، مما يدل على اغترابه عنهم، وتعوده على عدم الاندماج مع أهل القرية.

أما عن المكان الذي هاجر الجد إليه فغير معلوم على وجه التحديد:

"قالوا إن جدك هاجر إلى دبي، اشتغل فيها حمالاً على ظهر سفينة، شاهده أحدهم يقص على الجالسين في السوق بعد المناداة أخباراً تتشابه مع الأخريات إنها قابلة للتصديق، أحدهم وصفه بأنه في قطر، يعمل بيداراً في مزارع أحد شيوخها، وقال آخر إنه في البحرين..."[2].

أراد الكاتب أن يجعل من مكان غربة الجد صالح أمراً مبهماً؛ وكأن المهم في الخبر هو فعل الغربة في حد ذاته، إنه الأمر المحتوم على جميع أبناء تلك العائلة، أن يرتحل رجالها ويغتربون في أماكن متفرقة، إنها اللعنة التي تطالهم ولا يكاد يفلت منها أحد أفراد تلك الأسرة، وأولهم الجد (صالح) الذي مات في غربته، ولا يعرف – على وجه اليقين – أين ولا كيف مات:

"الزوج لم يعد من غيابه، قيل إنه مات دون الحاجة إلى مزيد من السطور، لحكاية تلونت كثيراً، حكى الراوي الأخير أنه كان في طريقهم إلى عمان، وهبت عاصفة على الخشبة التي كان عليها ومعه مغتربون أعادهم الحنين، نجا قلة وماتت الغالبية، بينهم زوج سلامة بنت يحيى الذي شاهده أحد الناجين يقاوم الغرق حتى

---

[1] الرحبي، محمد بن سيف، "رواية الشويرة"، ص ٥٤.

[2] المصدر نفسه، ص ٧٠ وما بعدها.

هوى..."[1].

فقد مات الجد، وهكذا انتهت حكاية أول مغترب من أبناء العائلة، لتبدأ كثير من الحكايات التي تروي عن اغتراب أفراد العائلة وصراعهم مع المجتمع.

يرى عالم الاجتماع روبرت ميرتون "أن المجتمع يساعد بل يدفع الفرد لاقتراف السلوك المنحرف فالمجتمع أو الأبنية الاجتماعية إنما تلعب دوراً محورياً في الضغط على أفراد بعينهم (أي دون غيرهم) لسلك طرق غير مشروعة لتحقيق أهدافهم. ومن ثم فإن هؤلاء الأفراد إنما يقترفون أنماطا سلوكية غير متوافقة مع نسق المعايير، والقواعد الثقافية السائدة"[2]، وكما غاب الجد (صالح) بسبب اغترابه وانفصامه عن المجتمع وعاداته وتقاليده، فقد مر الجد الثاني (ناصر) تلك التجربة، يقول الكاتب عن اختفاء الجد وهروبه من القرية، بسبب رفض المجتمع لعشقه من بنت خادوم:

"**واختفى جدك من سرور، ترك الشويرة دون أن يدري أحد مآله.. سرور لا تتسع للعاشقين، لها شروطها الجافة في تحديد العلاقات بين العشاق، لا تسمح بحكايات الحب، ولا تتسامح معها**"[3].

لقد أحس الجد (ناصر) بالاغتراب عن مجتمعه وأهل قريته، فهو العاشق الذي ارتضى أن يربط مصيره بمصير عشيقته (بنت خادوم)، وفي سبيل الإبقاء على عشقه فقد قرر الرحيل عن قريته، بسبب حدة الصراع مع المجتمع الذي يرفض حكاية عشقه، والزواج من امرأة عبدة وهو القبلي ابن الأشراف، ومن ثم فقد قرر الغربة والارتحال عن القرية، والبحث عن عشيقته، حتى تزوجها، ومكث في غربته بضع سنوات، ثم ما لبث

---

[1] الرحبي، محمد بن سيف، "رواية الشويرة"، ص ٩٩.

[2] فاروق العمراني: تطور النظرية النقدية عند محمد مندور، الدار العربية للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨م، ص ٥٧، ٥٨.

[3] الرحبي، محمد بن سيف، "رواية الشويرة"، ص ٦١.

أن قرر العودة إلى قريته:

"**بعد سنوات ليست بالقصيرة، عاد جدك ناصر بن صالح، لم يكن وحده، كانت معه زوجته، وثلاثة أطفال، لم يصدق أحد أنهم أطفاله، حسبهم الناس عبيداً اشتراهم صغارًا، لكنهم عرفوا جميعًا السبب، بنت خادوم، تحمل آخر على خاصرتها، وتسير خلف جدك...**"[١].

لقد عاد الجد العاشق ومعه عشيقته (بنت خادوم)، وأربعة أولاد صغار، وبمجرد العودة بدأت فصول صراع من نوع آخر، وقد أوجد هذا الصراع لون الأبناء الأسود الذي ورثوه عن أمهم العبدة السوداء، مما سبب مزيدًا من الرفض من قبل المجتمع لهذه الذرية السوداء؛ فلم تألف القرية أن يكون القبليون الأشراف من أصحاب البشرة السوداء، ولم يتعود أهل الشويرة أن يروا جماعة من السود يسكنون البيت العود.

يصور الكاتب الروائي شخصياته كي تمثل واقعًا ملموساً، ويرصد في عمله قضايا المجتمع، ومشكلاته من خلال صراع الشخصيات، كذلك يعرض سلبيات المجتمع وما تعانيه من عادات، وتقاليد موروثة تؤثر سلباً على نهضة المجتمع وتقدمه، والروائي يرصد هذه الظواهر ويقدمها من خلال عمله الأدبي، ومع هذا فلا ينقل الروائي الواقع كما هو، فالرواية لا تقتصر "على نقل الحياة فحسب، ولكنها تقول شيئا عن الحياة– فهي تكشف عن نمط أو مغزى معين في الحياة"[٢]. وفي رواية الشويرة عكس الكاتب الرحبي – من خلال الشخصيات واغترابها وصراعها كثير من قضايا المجتمع، فقد كان الجد ناصر من أبناء العائلة الذين ذاقوا مرارة الاغتراب والرحيل عن القرية أكثر من مرة؛ بسبب رفض المجتمع لزواجه من (بنت خادوم)، ومن ثم فقد شعر باغتراب عن هذا المجتمع بعد صراع مرير خاضه في سبيل الوفاء لعشقه، والزواج من عشيقته،

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف، "رواية الشويرة"، ص ٦٨.

[٢] آرنولد كيتل: مدخل إلى الأدب الروائي الانجليزي، ترجمة وتقديم د/ لطيفة عاشور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج/١، ١٩٩٤، ص ١٥.

ومن ثم فقد شعر باغتراب عن المجتمع أدى به إلى الرحيل عن القرية، يقول الكاتب:

"**لكن لا مناص من اتخاذ طريق الإياب، جدك عاد إلى سرور، وأنت اتخذت طريق الأوبة، كما هي طريق التوبة، وقد أذنبتم حين ارتحلتم، تتشابهان في أنكما عدتما إلى منبتكما القديم، تتخذان من ماء فلج الحيلي شرابًا لا حيلة لشاربه سوى العودة مرة بعد أخرى، من يهجر سرور لا بد ان يعود، سرور لا تُهجر...**"[١].

فلم يكن البطل صالح وحده من عمد إلى الغربة (راغباً أو مرغماً)، وإنما الجد أيضاً ذاق مرارة الغربية، حيث سعى خلف عشيقته بنت خادوم، وكلا الرجلين ذاق حلاوة العشق، وذاق أيضاً مرارة الغربة بسبب ذلك العشق، وكل منها أيضاً عاد إلى قريته بعد الغربة ليجد غربة أشد إيلاماً من غربته، فلقد بدت القرية وكأنها تمسك بتلابيب أبنائها، ولا يسعهم أن يهجروها، وإن هجرها لا يملكون إلا أن يعودون إليها.

يقع على عاتق الأديب دور مهم في معالجة سلبيات المجتمع فهو "يؤثر في مجتمعه، فيسهم في تطويره وإصلاحه، وتحمل كتاباته بذور الثورة والتغيير، وصياغة مشاعر الناس وأحاسيسهم على نمط معين"[٢]، والرحبي في رواية الشويرة عرض لمشكلة التمييز على أساس اللون والعرق، وعرض أيضاً لمشكلة التسلط والاستبداد من خلال الجد الذي جرب الغربة مرة أخرى بتدبير من شيخ القبيلة الذي دبر لإبعاده عن قريته، ومن ثم فقد أرسله برسالة إلى الإمام في الشرقية، وذهب الجد وارتحل دونما أوبة، فـ"**من يغب عن الشويرة لا تنتظره كثيراً، إدمان الانتظار يقود إلى اليأس، وسرور تعلمت اليأس لفرط انتظارها لغائبين ذهبوا وما عادوا**"[٣].

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف، "رواية الشويرة"، ص ٢٧.

[٢] قصاب، وليد، مناهج النقد الأدبي الحديث، ص ٣٧.

[٣] الرحبي، محمد بن سيف، "رواية الشويرة"، ص ١٤٢.

بيد أن هذه الغربة قد راقت له بسبب اغترابه وصراعه مع المجتمع، ومن ثم فقد رحل ولم يعد إلى القرية مرة أخرى، يقول الكاتب عن رحيل الجد وعدم عودته: "**لكن جدك لم يعد.. الأيام طالت أسابيع، والأسابيع أشهراً عديدة**"[١].

ثالثًا: الاغتراب المكاني:

يعد الاغتراب من أكثر الملامح النفسية التي تشكل شخصية البطل صالح، وإننا من خلال قراءة الكثير من صفحات رواية الشويرة وأحداثها نلاحظ أن الكاتب يعاود التأكيد على تلك السمة، وهي الاغتراب بشتى أنواعه (الاغتراب الذاتي، والنفسي، والاجتماعي)؛ فقد شعر أولاً بالاغتراب عن المجتمع بسبب رفض المجتمع للون بشرته، وانتقاص المجتمع له بسبب انتسابه لجدته بنت خادوم، وقد أدى هذا الاغتراب إلى صنف أخر من الاغتراب هو النفسي والاغتراب الذاتي، من ثم فقد شعر بالاغتراب عن المكان (القرية سرور، والحارة الشويرة)، وقرر الارتحال والسفر إلى بلاد البحرين علها تشفيه من حالة الصراع والقلق النفسي، يقول الكاتب:

"**لم تأخذك البحرين إليها وبقيت غريباً، رغم أنها أخذت منك ما يقارب نصف عمرك.. وعدت، ووجدت الغربة بانتظارك.. الغربة الأولى اخترتها، تبدو واضحة لك، في سرور كانت غربة أشد إيلاماً تنتظرك، لم تتوقعها، بدت لك البحرين وطناً**"[٢].

لقد عانى صالح من مرارة الغربة مرتين، مرة أولى؛ غربته المكانية، في بلاد البحرين، حينما هاجر إليها طواعية، وفيها كان يقاسي من ويلات الغربة والابتعاد عن الشويرة وقريته سرور، والبيت العود الذي يمثل جزءاً منه، وقد شغلت هذه الغربة ما يقارب نصف عمره.

وبعد أن عاد صالح من غربته، إذ به يجد غربة أشد إيلاماً وأقسى وقعاً على

---

[١] المصدر نفسه، ص ١٤٤.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف، "رواية الشويرة"، ص ٢٠ وما بعدها.

نفسه، إنها غربته النفسية واغترابه وهو في بلدته سرور، فقد بدأ يشعر بالاغتراب، بسبب رفض المجتمع له وللون بشرته السمراء، ومن ثم فهذا الاغتراب جاء على الرغم منه، ولم تكن طواعية كغربته الأولى في بلاد البحرين، وهذه الغربية التي سببت له القلق النفسي وحالة الصراع الداخلي.

يهدف البعد النفسي في بناء الشخصية إلى كشف سلوك الشخصية، في تفاعلها مع المجتمع، ويشير هذا التفاعل إلى "إظهار التكيفات السلوكية المكتسبة للشخصية وتلاؤمها مع البيئة"[١]، وبسبب حالة الصراع والغربة فلم يستطع صالح أن يتكيف مع المجتمع، ومن ثم فقد شعر بالاغتراب والقلق النفسي الذي ظهر كثيراً في أحداث الرواية، مثل قول الكاتب على لسان البطل صالح موجهاً الخطاب لنفسه بعد أن عاد من البحرين:

"**تعزي نفسك بتأمل النخيل من حولك، ممالكك التي كافحت لتمتلكها، لكنك أمام انكسار روحك.. فقير، أفقر مما كنت حين أبت من البحرين...**"[٢].

يعبر هذا المقتبس عن الاغتراب النفسي وحالة الصراع الداخلي التي يقاسيها البطل صالح؛ فهو من جهة يتأمل نخيله، كناية عن غناه وحيازته الأموال والأراضي التي تدر الكثير من المال، ومن جهة أخرى، يشعر في قرارة نفسه بالفقر والعوز والحاجة، وروحه تشعر بالانكسار، والذلة بسبب سواد لون بشرته الذي جلب له العار والصغار بين أفراد المجتمع.

لم يكن صالح وحده من قاسى ويلات الغربة البعد عن المكان بسبب الصراع مع المجتمع، فقد كتبت الغربة على كثير من أفراد عائلته، مثل والده وأخوته؛ فقد اضطر

---

[١] السعدون، نبهان حسون، الشخصية في مسرحية الماسورن، دراسات موصلية، عدد١٦، ٢٠٠٧م، ص ٣١.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف، "رواية الشويرة"، ص ١٩ – ٢٠.

أبوه أن يأخذ أبناءه ويهاجر إلى البحرين بعد رفض المجتمع لهم بسبب عشق الأب للمرأة العبدة بنت خادوم، وقد وصف الكاتب بعض الملامح من ملامح غربة هذه الأسرة بقوله:

"**على جدار الجنتين أسندت ظهرك، وتنهدت بعمق كاد يبكيك، لكنك لا تتذكر متى بكيت آخر مرة، حتى وأنت تتلوى جوعاً بانتظار أن يأتي أبوك بما يؤكل في مهجرك.. لم تبك كبقية أخوتك، كانت الدموع تنساب دون حاجة للبكاء، وكنت تتناول ما في الكيس الآتي به يد والدك بصمت، تشبع قليلاً، ثم تمضي بقية الوقت تحت ظل شجرة ساعات طوال كأنك تمثال باهت نسيه ناحته أو تبرأ منه...**"[١].

لقد عرض الكاتب في هذا المقتبس صورة لحياة الأسرة في مهجرها بالبحرين، حيث حياة الجوع والشقاء والبكاء لهؤلاء الأطفال الجوعى، وتألمهم وانتظارهم لأبيهم يأتي لهم بلقيمات تسد رمقهم وتمنع جوعهم.

وفي مقطع آخر من الرواية يعكس الكاتب مظهراً آخر من مظاهر حياة هذه الأسرة في الغربة بقوله:

"**راهن والدك على غربته وعملكما معًا طوال النهار تحت إمرة المقاول الفلسطيني الفظ ليدفن الأمس، ويسحبه من تحت جلودكم، يدرك أنه مندس هناك، إخوتك انسلوا في سوق البحرين يعملون متى ما وجدوا سانحة من رزق، حمالين وباعة جوالين ودلالين...**"[٢]

لقد نقل الكاتب هاهنا مظهراً من مظاهر شقاء هذه الأسرة في غربتها، وهو العمل والكد والتعب، في سبيل تحصيل الرزق وتوفير لقمة العيش، وتوفير القليل من الدراهم

---

[١] المصدر نفسه، ص ٢٣ –٢٤.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف، "رواية الشويرة"، ص ٢٦–٢٧.

التي تعين الأب على كفالة أسرته.

رابعًا: الاغتراب الذاتي:

من خلال قراءة رواية الشويرة، نلاحظ أن الكاتب الرحبي قد عمل على إبراز الملامح النفسية للبطل صالح، وقد كان الاغتراب الذاتي من أبرز ملامحه، فقد عانى صالح من الكثير من الصراعات النفسية مع المجتمع والأعراف والتقاليد، فضلاً عن الغربة والابتعاد عن الوطن والقرية والحارة والبيت العود، وقد ولدت كل هذه العوامل نوعًا من الاغتراب الذاتي والاضراب والقلق النفسي، مثل قوله موضحاً حالة الصراع الداخلي والاغتراب الذاتي التي يعيشها صالح:

"**في السبلة متسع لك، تجلس إلى صدره، كأي قبلي ثري، تردم الهوة السحيقة بين حياتين، بين ذاتين، بين عرقين للأسلاف ورثتهما معًا، وأورثوك واحداً، اختاروه كما اعتادوا، وأنت راغب بالتبرء منه، تعيد الحديث عن اليوم، والغد المنذور لما لا تقدر عليه، حياتك على الحافة، قدرك أن تعيش على الحواف أبداً، حواف الذاكرة، حواف الحياة، حواف الموت**"[1].

من الواضح في هذا المقتبس حالة الاغتراب الذاتي والصراع الداخلي التي يعانيها صالح، وهو صراع مركب؛ حيث صرع بين عرقين، وحياتين، وذاتين، وشخصيتين، صالح حفيد بنت يحيى وصالح حفيد بنت خادوم، وصراع آخر بين رؤية المجتمع رؤية المجتمع لصالح ورؤية صالح لنفسه، فهو يرى نفسه ابنًا لبنت يحيى، وهم يروه ابنًا لبنت خادوم، لقد ورث عن الجدين أصلين، والمجتمع لم يعترف له إلا بجد واحد هو خادوم.

من المعلوم أن الشخصية تستمد "أفكارها، واتجاهها، وتقاليدها، وصفاتها الجسمية والنفسية من الواقع الذي تعيش فيه، وتكون عادة ذات طابع مميز يختلف عن الأنماط

---

[1] الرحبي، محمد بن سيف، "رواية الشويرة"، ص ١٣.

البشرية التقليدية النمطية التي نراها في حياتنا اليومية فلا تدهشنا بسلوكها المألوف، فهي ذات ثراء دلالي، وغنية في جوانبها النفسية والاجتماعية والجسمية، وتمثلانموذجات متفردة يضمها الواقع الإنساني"[١]، والشخصيات – في مجملها – في رواية الشويرة قد استمدت ملامحها النفسية من خلال علاقتها السلبية للمجتمع، فصالح البطل ورَّث الصراع الداخلي من حالة من الاغتراب، فهو يرى نفسه من طبقة الأشراف القبليين، وحري بالمجتمع أن يتقبله، بيد أن الواقع عكس ذلك فقد رفضه المجتمع، ورفض الأشراف انتماءه إليهم، مما جعله يعيش حياة الاغتراب والصراع، وكأنما كتب عليه أن يعيش تلك الحالة، التي أسماها الحياة على الحافة؛ (حواف الذاكرة، حواف الحياة، حواف الموت)، يقول في موضع آخر من الرواية:

"**جرب العيش مرة واحدة خارج حدود ذاكرتك، الذاكرة الملعون التي تثقلك أيها المكابر، ولدت من أب وأم تعرفهما، أحبوك في طفولتك، لكنهم حملوا لعنة البيت العود وتشردوا حيث شاءت لهم اللعنة، لم يهنأوا بالبيت العود...**"[٢].

في هذا المقتبس نلاحظ ثمة غربتان، أولهما غربة ذاتية نفسية، حيث انفصام البطل صالح عن المكان والزمان الحاضرة، واختياره أن يعيش في الزمن الماضي ويقتات على الذاكرة الملعونة التي أنهكته، وأثقلت على كاهله أوزار الماضي وخطاياه وذكرياته الأليمة، أما الغربة الثانية فهي غربة مكانية عاشها الأبوان بفعل اللعنة التي حلت على ساكني البيت العود، وجعلتهم جميعاً يغتربون ويتشردون في أماكن متفرقة، وقد ورث صالح هذه اللعنة وعانى منها مرارة القلق والاضطراب، يقول الكاتب واصفًا ما يعانيه صالح من قلق واضطراب:

"**تبحث عن دواء لروحك القلقة، الريالات في يديك. أكثر بما يفوق الوصف، عما تحتاجه في سنوات عمرك المتبقية، مع أنك تدرك امتدادها كأنما الموت نسيك، يترك**

---

[١] عثمان، عبد الفتاح، بناء الرواية، ص ١٠٨.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف، "رواية الشويرة"، ص ١٦.

آخرين ويتركك تنعم بما جاءتك من نعم في سنواتك الأخيرة، لا حيلة لك بمتع الدنيا، من نساء ومأكل وملبس، بعد رحيل رابعة، انطفت فيك جذوة نفسك..."[1].

يتحدث الكاتب عن حالة الصراع والقلق النفسي الذي يعانيه صالح بعد تخليه عن رابعة وتركها تذهب وفي بطنها الجنين الذي حملته منه؛ ومن ثم فهو يشعر بالزهد عن متع الحياة، والفقر برغم امتلاكه الريالات التي تفوق الحصر، فقد أصبحت روحه قلقة، لا يمكنها أن تتنعم بما في هذه الحياة من نعم وملذات، ومتع.

[1] المصدر نفسه، ص ٥٠.

الفصل الثاني: تجليات البناء الفني في روايات الرحبي

يبحث هذا الفصل في "تجليات البناء الفني في روايتي "السيد مرّ من هنا"، و"الشويرة" لمحمد بن سيف الرحبي، وحيث إن الرواية جنس أدبي له سماته الإبداعية الخاصة، التي تتجسد من خلال عناصر البناء الفني التي يوظّفها الكاتب، فإننا سنقوم بدراسة تلك العناصر التي تشكل البناء الفني للروايتين، متمثلة ببناء الأحداث، والشخصيات، والمكان، والزمان، والحوار، والسرد، محاولين تطبيقها على الرواية.

يضم هذا الفصل ستة مباحث، يشتمل كلٌّ منها على جانب نظري، وآخر تطبيقي.

١- بناء الأحداث

٢- الشخصيات

٣- المكان

٤- الزمان

٥- الحوار

٦- السرد

١- بناء الأحداث

يمثل الحدث أحد العناصر المهمة التي تشكل البناء الفني للرواية، إلى جانب الشخصية والزمان والمكان والسرد والحوار، ويعدّ الحدث من أهم العناصر السردية لارتباطه بكل عنصر من عناصر الرواية الأخرى، فهو يرتبط بالشخصية، ولا يمكن أن يقع الحدث دون أن تؤديه الشخصية وتسهم في تطويره، كما يرتبط بالزمان والمكان، فلا يمكن لحدث أن يقع إلا في زمان ما ومكان ما، فالعمل السردي أولاً وأخيراً يتألف من راو ومروي له ومروي، وحيث يشكل الراوي والمروي له طرفي الإرسال والاستقبال، فإن المروي هو كل ما يصدر عن الراوي وينتظم لتشكيل مجموعة من الأحداث تقترن بأشخاص يؤطِّرها فضاء من الزمان والمكان [١].

فالحدث هو "الفعل القصصي الذي تشكله حركة الشخصيات، لتقدم للقارئ تجربة إنسانية لها دلالة معينة، أو بمعنى آخر هو الحكاية التي تصنعها الشخصيات، وتكوِّن منها عالماً مستقلاً له خصوصيته المتميزة، ومن هنا يظهر ارتباط الحدث بالشخصية ارتباط العلة بالمعلول، فهو الحكاية الفعلية التي تقوم بها الشخصيات في أعمال وأقوال تستمر حتى نهاية الرواية".[٢]

ولمّا كانت الأحداث مرهونة بوجود شخصيات تفعلها أو تنفعل بها، فقد أولى النقد الروائي اهتماماً كبيراً بالشخصية الروائية، حتى أن بعض النقاد ومنهم "حنا مينه" يرى أن الشخصيات الروائية لا تبدو كائنات خيالية، بل حية تماماً بالنسبة للقراء، وأكثر حياة بالنسبة للمبدعين.[٣]

وقد رأى كثير من النقاد أن كل ما في نسيج القصة يجب أن يقوم على خدمة الحدث، فيساهم في تصويره وتطويره بحيث يصبح كالكائن الحي، له شخصية مستقلة

---

[١] انظر: إبراهيم، عبد الله. "السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي"، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٢م، ص١٢.

[٢] وادي، طه."دراسات في نقد الرواية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩م، ص٣١-٣٢.

[٣] انظر: فريجات، عادل. مرايا الرواية، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق،٢٠٠٠م، ص١٠.

يمكن التعرف عليها، فالأوصاف في القصة مثلاً لا تصاغ لمجرد الوصف، بل لأنها تساعد الحدث على التطور، لأنها في الواقع جزء من الحدث نفسه [١]، لذلك يجب على الكاتب التنبه لأهمية توزيع الأحداث لتكون ملتحمة مع عناصر القصة جميعها، ومتشابكة مع شتى العلاقات، فيتحقق بذلك عنصر التكامل في البناء الفني لقصته [٢].

تستمد الأحداث مادتها من الحياة الإنسانية بصورها المختلفة، "فالأدب والحياة صنوان لا يفترقان"[٣]، فالحدث عبارة عن معادل موضوعي لقضية فكرية يريد المؤلف أن يوصلها إلينا بشكل فني، فالعالم القصصي المتخيل ليس إلا موازاة رمزية لعالم حقيقي يشكله الأديب باللغة، موهماً قارئه بواقعية الحدث الذي تقوم عليه قصته [٤].

إن الأحداث التي تشكل الحبكة في الرواية أحداث تشاكل الواقع الموضوعي، ولكنها لا تطابقه، فهي تنقاد بخيوط خفية، لتنتهي نهاية غير اعتباطية، لتقدم رؤية أو معنى معيناً، وقلّما يدخل في الرواية حدث عشوائي، أو موقف لا وظيفة له، فالكاتب الجيد هو من يضع نصب عينيه السطر الأخير عندما يكتب السطر الأول[٥]. لذلك يجب على الكاتب أن يسيّر أحداث قصته بطريقة متناغمة ومتوائمة وفق نسق بنائي مناسب لطبيعة تلك الأحداث.

وعن بناء الأحداث في رواية "السيد مر من هنا" فقد كانت أحداث الرواية تدور حول مدة مهمة من تاريخ عُمان، يضعها الكاتب في إطار قصصي، بعيداً عن التوثيق التاريخي لروايته، فتبدأ بعرض صورة البطل (وهو الراوي ذاته) الخارج من السجن على

---

[١] انظر: رشدي، رشاد. فن القصة القصيرة، ط٢، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة،١٩٦٤م، ص ١١٥-١١٦.

[٢] انظر: وادي، طه. دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩م، ص٣٣.

[٣] مريدن، عزيزة. القصة والرواية، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٠م، ص٢٥.

[٤] انظر: وادي، طه. دراسات في نقد الرواية، ص٣١.

[٥] انظر: فريحات، عادل. "مرايا الرواية"، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق،٢٠٠٠م، ص١٠.

إثر مطالبات مالية يتوجب عليه دفعها للبنك، لكنه عاجز عن ذلك، ويعرف تماماً أنه سيظل عاجزاً، وسيعود للسجن ثانية: "أكره الصحف، أخافها، في كل صفحة أتخيل إعلاناً قضائياً عليه اسماً يطابق اسمي بكامل حروفه، تعذّر معرفة مقر إقامته، وهذا الإعلان إعلام له بالحكم. سأذوب في مسقط في غرفة صغيرة دون عقد إيجار، وريالات تبقت من مغامرتي، ستكفيني حيناً من الدهر، ربما اليوم أو غداً، بعد شهر أو أكثر، سيعرفون طريقي، سأعود إلى سكة أرادتها أقداري لي، غرفة ضيقة وخانقة في سجن الدسر"[١].

تبدأ أحداث الرواية في أثناء تجوال البطل في أرجاء سوق مطرح، وهو ينتشي عبير الحرية، ويستمتع بكل ما يراه بعد غياب دام خمس سنوات قضاها في السجن "سنوات أبعدتني عن هذا السوق والمدينة، ظروف غيبتني، حتى إذا عدت إليها تمنيت ألف رئة في داخلي لأنتشي أكثر برائحة الشتاء..."[٢] وفي لحظة خروجه من السوق يتلقى ضربة على ظهره بعصا يحملها شاب يعرفه الجميع في السوق على أنه مجنون، فيمضي البطل وتبقى ملامح هذا الشاب عالقة في ذهنه، فيظل باحثاً عنه إلى أن يلتقيه في أحد المطاعم المطلة على البحر، لكنه هذه المرة يبدو بكامل عقله، يغرق بقراءة كتاب، ويحمل بيده أوراقاً يضعها في كيس أسود، تثير تلك الأوراق فضول البطل، فيحاول الحصول عليها، ويتمكن من ذلك حين يلتقيه مرة أخرى وهو نائم على الساحل، فيتسلل إليه ويأخذ تلك الأوراق ويصوّرها ويحتفظ بنسخته ويعيد الأصل إلى صاحبه دون أن يشعر الشاب بما حدث.

يبدأ بعد ذلك البطل بقراءة الأوراق التي لا يدرك من قام بكتابتها، أهو الشاب نفسه أم أحد غيره؛ لشدة ما فيها من اضطراب وتنقل بين يقظة وحلم؛ وبذلك يظل الراوي الثاني مجهولاً، تحمل تلك الأوراق قصة السيد سعيد بن سلطان، وتفاصيل توليه الحكم

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف. رواية السيد مر من هنا، ص٣١.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص٩.

في عُمان، وتأسيسه للإمبراطورية العُمانية، والكشف عن الجوانب السياسية في حياته، والحياة الخاصة به وبزوجاته وبأبنائه، وكذلك الحديث عن الحياة الاقتصادية التي عمل السيد عل تحسينها من خلال زراعة القرنفل ومبادرة التبادل التجاري مع أمريكا، كما تأتي الرواية على جانب مهم من الحياة الاجتماعية، وإظهار طبقات المجتمع من حكام وعامة وعبيد، وما فيها من تمييز طبقي وعنصرية.

بعد ذلك يتبين للراوي البطل أن هذا الشاب يراجع مستشفى للأمراض العقلية، ويتوهم أنه يعيش في زمن غير زمنه، وكأن حياته تسير بين يقظة وحلم.

تنتهي أحداث الرواية حين يعود البطل إلى غرفة كان قد استأجرها دون عقد إيجار، وقد عجز عن دفع أجرتها لبضعة أشهر، فيجدها مغلقة، وقد أخرج صاحبها كل ما فيها من ملابس وأوراق ومخلفات، وألقاها في النفايات، فيعود البطل أدراجه حاملاً في ذهنه تفاصيل القصة التي خطتها الأوراق، وقد دخل هو الآخر في حلم أعاده إلى ذلك الزمن.

لقد سعى الكاتب في روايته هذه إلى المزاوجة بين اللحظة التاريخية وبين الخيال الفني الذي قامت عليه أحداث الرواية، ليتمكن من تقديم عمل فني يعتمد على التاريخ، وليس مجرد وثيقة تاريخية ينقل عبرها سيرة إحدى الشخصيات القيادية التي لعبت دوراً هاماً في التاريخ العماني، وهي شخصية السيد سعيد بن سلطان الذي أسس إمبراطورية تشكلت من عُمان وزنجبار، وكان قد أدخل زراعة القرنفل الذي أصبح يشكل ثروة لعُمان ولتجارتها، وكان أول من أرسل وفداً إلى الولايات المتحدة الأمريكية بغرض التبادل التجاري عبر سفينة وصلت إلى ما وراء المحيطات.

وأما بناء الأحداث في رواية "الشويرة"، فقد جاءت الرواية تحكي تاريخ أسرة عُمانية تبدأ مع شخصية "سلامة بنت يحيى" التي تمثل جذور تلك الأسرة، وتنتهي بشخصية البطل "صالح بن هلال" وأبنائه الذين يمثلون امتداد تلك الأسرة إلى العصر الحاضر.

تقوم فكرة الرواية على ثنائية السادة والعبيد، ويبدو موضوع العنصرية، والتمييز الطبقي مسيطراً عليها بشكل كبير، تبدأ أحداث الرواية بعودة البطل صالح بن هلال من البحرين، إلى قرية سرور، وتحديداً إلى حارة الشويرة، تلك الحارة التي ضمت طفولته في البيت العود، بيت آبائه وأجداده، وكان قد غادرها بحثاً عن الرزق وسعة العيش، وربما هرباً من واقع مؤلم، أراد أن يمحوه من ذاكرته، ولكنه لم يستطع ذلك، يعيده الحنين إلى الشويرة، وصورة البيت العود، وساكنيه، وكل ما يحيط به من ظروف ما زالت ماثلة في ذهنه، لكنه يصطدم بالواقع الذي محا آثار المكان، وحوّله إلى أطلال متهدّمة، فلم يبقَ لذلك التاريخ من أثر، إلا في ذاكرة البطل طوال غيابه وغربته.

كان الزمن قد نال من كل شيء، البيت العود تهدّم، وأصحابه ما عادوا على قيد الحياة، وبيوت الطين استُبدلت ببيوت الإسمنت، والشوارع الترابية تبدلت بالإسفلت، والعبيد ما عادوا عبيداً، وأصبحت لهم مكانتهم في المجتمع، وتقلدوا مناصب مهمة في الدولة، وانمحت آثار الجهل والفقر والأساطير، إلا أن عُقدة ما ظلت تلاحق البطل، فكان يظن أن الزمن لا يمكن أن يمحوها من عقول الناس، وهي أنه حفيد بنت خادوم العبدة بنت العبيد التي تزوج منها جده، لتورثه نسب العبيد.

والأحداث تبنى وفق أنساق معينة تنتظمها وتجعلها منسجمة مع بعضها من خلال ترتيبها بطريقة أو نظام معين، يمنح العمل الأدبي جمالية خاصة به، وقد وضع الشكلانيون الروس اللبنة الأولى لدراسة الأنساق البنائية للحدث، اختزلها "تودوروف" في ثلاثة أنساق هي: التتابع، والتضمين، والتناوب، ثم تابع النقاد العرب دراستهم للأنساق معتمدين على دراسة "تودوروف" فوضعوا أنساقاً أخرى تنسجم مع التقنيات الحديثة في الفن الروائي [1].

---

[1] العاني، مسلم شجاع. "البناء الفني في الرواية العربية في العراق"، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ج١، ١٩٨٨م، ص١٢.

ورغم بناء الأحداث وفق أنساق معينة، إلا أنها لا تخضع لقيود تفرض أن يكون لها بداية ووسط ونهاية معينة، ولكن المهم هو أن تكون تلك الأحداث جاذبة للقارئ لا طاردة له من البداية، وأن تنمو نموّاً منطقياً باطّراد دون أن يكون للصدفة أو للقدر دور في تحريكها، وإنما يجب أن تكون مقصودة تحمل دلالة وعي الشخصيات بما تفعل [١].

وقد قامت أحداث رواية "السيد مر من هنا" وفق نسق التناوب الذي يقوم على سرد قصتين في قالب روائي واحد، حيث يتم سرد أجزاء من قصة، ثم أجزاء من قصة أخرى، إلى نهاية الرواية، وهذا ما جاء في رواية "السيد مرّ من هنا" من خلال قصة الراوي نفسه، والقصة التي حملها الشاب في طيّات أوراقه.

وأما رواية "الشويرة" فسارت أحداثها في بناء غير متسلسل، يقوم على تقنية الاسترجاع، حيث إن الرواية لم تكن إلا وقفة مع الذاكرة، يستعيد فيها البطل أحداثاً في زمن مضى، ليقدم لنا صورة كاملة عن الحياة الاجتماعية والثقافية والفكرية التي كان يعيشها المجتمع العُماني في فترة ما قبل السبعينيات، وما كان يحكمه من عادات وقيم.

والركيزة الأساسية لبناء الأحداث في الرواية هي عنصر التشويق، فالتشويق يكاد يكون لازمة من لوازم الفن القصصي قديماً وحديثاً، ويجب على الكاتب أن يفاجئ قارئه بما لا يتوقعه، ويخترع من الأساليب والحيل ما يجعل الأحداث مثيرة للفضول ومشوّقة، فكثير من الأعمال التي يدرك متلقيها من فصولها الأولى كيف ستكون النهاية فلا يواصل القراءة [٢].

وقد ارتقت أحداث رواية "السيد مر من هنا" بمستوى عالٍ من التشويق لدى القارئ الذي يحقق حالة من الكشف لديه، والوعي بأحداث تاريخية مضت، وربما أغفلها التاريخ أو قدّمها بطريقة جافة.

---

[١] وادي، طه. "دراسات في نقد الرواية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩م، ص٣٣.

[٢] المرجع نفسه، ص٣٣.

وأما رواية "الشويرة" فقد لعب عنصر التشويق فيها دوراً مهماً في كثير من المواقف، فمثلاً عند عودة الجد بزوجته بنت خادوم وأبنائها، إلى البيت العود، وهو يعرف تماماً رفض أهله لتلك الزيجة، وكذلك في الموقف المشابه عند عودة رقية حفيدة البطل من الجامعة إلى بيت جدها، ومعها زميلها المتميز بسواد لونه، ومواجهته بحقيقة العلاقة التي تربطهما معاً، وقبل ذلك عند عودة البطل صالح إلى حارته بعد غياب طويل، ورؤيته لما حلّ بها من تغير واختلاف، وغير ذلك من الأحداث التي تمنع القارئ من ترك النص حتى النهاية.

ولعل أهم ما في مسيرة بناء الأحداث هي لحظة النهاية التي تترك الانطباع الأخير في ذهن القارئ، وما نجده في معظم الروايات المعاصرة أن كتّابها أصبحوا يميلون إلى النهايات المفتوحة التي تجعل القارئ يشارك المؤلف في وضع نهاية الحدث، وبذلك يحقق الأديب هدفه في إيصال رسالته إلى القارئ الذي شاركه في تخيل مسار القصة، وتصوَّر ما أوحت به دلالاتها المتعددة، لتظل تلك القصة حاضرة في ذهنه [١].

وفي رواية "السيد مر من هنا" سارت أحداث الرواية بين الحلم واليقظة، حيث تتابع أحلام الشاب العائد إلى زمن السلطان سعيد، لتشكل لوحة واضحة المعالم، تتسارع وتيرتها حتى تحتل مساحة أكبر مما يحتله الواقع نفسه، يرافق تلك الأحلام دوماً صوت غريب، يأتي من شخصية "جوهر" الذي يسميه الكاتب "رجل الحلم"، ويبدو أن حالة الحلم هذه تمثل مرضاً نفسياً لدى الشاب، إلا أنها تتحول إلى ميزة تجعله يستعيد التاريخ ويستحضره، ويكشف حقائقه، وفي تلك المسافة بين اليقظة والحلم يستطيع الكاتب أن ينقل إلينا أحداث روايته، ليصل بنا إلى تلك النهاية شبه المفتوحة لقصته هو، وقد عاد يجلس على طاولة في المقهى، يغرق في التأمل، وجسده يرتعش من شيء ما.

أما نهاية رواية "الشويرة" فهي أكثر إثارة مما يتوقع القارئ، حين يقرر البطل محو سنين عمره المتكدسة بتلك الذكريات، برصاصة يُخرجها من بندقية كانت لجدته

---

[١] وادي، طه. "دراسات في نقد الرواية"، ص٣٤.

سلامة بنت يحيى، فلا يعود في ذاكرته إلا ملامح عابرة لسلامة وبنت خادوم ورابعة والمرأة الغريبة، وهذه النهاية وبلا شك مثقلة بحمولتها الرمزية التي سيأتي الحديث عنها لاحقاً.

٢- الشخصيات

تعدُّ الشخصية بمثابة العمود الفقري للقصة، حتى قيل: "القصة فن الشخصية" أي أن القصة هي النوع الأدبي الذي يخلق شخصيات مقنعة فنياً بدورها داخل العالم القصصي، ويجب أن تكون الشخصيات ممكنة الحدوث، ومتماثلة مع واقع الحياة اليومية التي يحياها البشر بالفعل في كل ما تقوم به من أقوال وأفعال، فالقاص البارع هو من يستطيع أن يخلق شخصيات "متفردة" ذات ملامح فنية خاصة تجعل الشخصية خالدة في ساحة الأدب، فهناك الكثير من الشخصيات القصصية استطاعت أن تتجاوز صفحات الكتب، وأصبح الناس يتحدثون عنها وكأنها كائنات بشرية عاشت بينهم بالفعل[١].

وقد أولى النقد الروائي الشخصية أهمية خاصة بوصفها تقنية ضرورية للرواية والسرد القصصي، فاهتم الكلاسيكيون بالشخصية اهتماماً كبيراً، وكانوا حريصين على الدقة في تصوير شخصياتهم، وتميزوا بخلق انموذجات بشرية خالدة في الأدب، وكذلك الرومانسيون الذين لم يقل اهتمامهم بالشخصية عن الكلاسيكيين، وتعاملوا مع الشخصية كما لو أنها كائن حي بالفعل، أما الشكلانيون، فقد نظروا إلى الشخصية على أنها كائن لغوي لا وجود له خارج الكلمات، وعلى حدِّ تعبير "تودوروف": "إن الشخصية الروائية ما

---

[١] وادي، طه. دراسات في نقد الرواية، ص٢٧-٢٨.

هي إلا مسألة لسانية قبل كل شيء، ولا وجود لها خارج الكلمات، وأنها كائن من ورق"[١].

أخذ هذا الخلاف بين التقليديين والحداثيين حول أهمية الشخصية في العمل الروائي حيِّزاً كبيراً بين النقاد، ففي الوقت الذي يرى فيه التقليديون أن الشخصية هي كل شيء في العمل السردي بشكل عام، والعمل الروائي بشكل خاص، يحاول الحداثيون أن يحبطوها ويسفِّهوها حتى زعموا أنها لم تكن إلا كائناً ورقياً، ويجب أن تكون نسياً منسيّاً، وأنها لا تساوي أكثر مما تساوي العناصر السردية الأخرى، كالزمان والمكان والحدث وغيرها[٢]. وفي ذلك يرى "تودوروف" وهو من الحداثيين، أن الشخصية تختزل إلى وظيفة تركيبية محضة دون أي محتوى دلالي[٣].

تأتي أهمية الشخصية في العمل الروائي سواء عُدَّت كائن حي أو كائن من ورق – كما يرى الحداثيون – من أنها الشيء الوحيد الذي تتميز به الأعمال السردية عن غيرها من أجناس الأدب الأخرى، كالمقالة مثلاً، وأن أهم ما يميز المقالة عن القصة ليست اللغة ولا الزمان والمكان والحدث، ولكن انعدام الشخصية أو وجودها، ثم أليست الشخصية هي واسطة العقد بين جميع الأحداث التي تصطنع اللغة وتبث أو تستقبل الحوار؟ وهي التي تصف معظم المناظر وتنجز الحدث، وهي التي تقوم بدور إضرام الصراع أو تنشيطه من خلال سلوكها وأهوائها وعواطفها، وهي أيضاً التي تتفاعل مع الزمن، فتمنحه معنى جديداً، وغير ذلك مما تقوم به الشخصية، فلا شيء من المكوِّنات السردية الأخرى يمكن أن يقوم بعمل الشخصية [٤].

---

[١] انظر: مرتاض، عبد الملك. في نظرية الرواية_بحث في تقنيات السرد_ سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨م، ص٧٤-٨٢.

[٢] انظر: المرجع نفسه، ص٩٠.

[٣] تودوروف، تزفيطان. مفاهيم سردية، ترجمة: عبد الله مزيان، منشورات الاختلاف، وزارة الثقافة، الجزائر، ص٧٤.

[٤] انظر: مرتاض، عبد الملك. "في نظرية الرواية_بحث في تقنيات السرد_ " ص٩١.

تحتاج الرواية إلى أنماط مختلفة من الشخصيات، تتحدد طبيعة كل منها حسب دورها داخل البناء القصصي، وبذلك يجب على الكاتب أن يعمِّق تشكيل الشخصية لتكون متسقة مع الدور المناط بها، فالرواية تحوي أكثر من نموذج بشري، يختلفون في مدى أهمية دور كل منهم في صياغة الحدث، ورغم اختلاف الشخصيات وتمايزها داخل العمل الروائي الواحد إلا أنها جميعاً تتفاعل لتشكل إطاراً متناغماً، لذلك ينبغي على الكاتب أن يرسم لكل شخصية حدود إطارها في الرواية [١].

تتوزع الشخصيات من حيث مصادر المعلومات المقدمة حولها إلى ثلاثة أنواع [٢]:

- شخصيات تقدم المعلومات عن نفسها مباشرة.
- ما تقدمه الشخصيات الأخرى من معلومات حول شخصية ما.
- معلومات ضمنية نستخلصها من سلوك الشخصية وأفعالها.

وعن الشخصيات في رواية "السيد مرّ من هنا"، فقد تعددت، واختلفت في مستوياتها، وأهميتها في تنمية أحداث الرواية ونقلها للقارئ، ولعل أبرز شخصيتين في الرواية شخصية الراوي المعروف، وشخصية الراوي المجهول، أو الشاب المجنون كما عُرف، حيث عملت كل من الشخصيتين على نقل أحداث الرواية، وتعريفنا بباقي الشخصيات المنقسمة إلى محورية وثانوية، وفيما يأتي عرض عام لشخصيات الرواية جميعها، وتعريف موجز بكل منها:

الراوي: وهو الشخص المتأزم بسبب ما توجّب عليه من أموال للناس، يسير في أرجاء سوق مطرح، ويلتقي بالشاب المجنون الذي يحمل أوراقاً تثير فضوله، فتبدأ القصة.

الراوي المجهول: وهو الشاب ذاته الذي التقاه الراوي الأول، وهي الشخصية التي

---

[١] وادي، طه. "دراسات في نقد الرواية"، ص٣٠.

[٢] لحمداني، حميد. "بنية النص السردي"، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩١م، ص٥١.

حملت في أوراقها قصة السيد سعيد بكل تفاصيلها الواردة في الرواية.

السيد سعيد بن سلطان: وهي الشخصية التي دارت حولها الرواية بأكملها، فكانت محورها وموضوعها الرئيس.

البائع الهندي: وهو رجل في سوق مطرح، يدخل في حوار مع الراوي ليعرفه بالشاب المجنون.

الرجل الباكستاني: وهو الرجل الذي يعمل في مخبز، ويدور بينه وبين الراوي حوار قصير.

الطبيب النفسي: وهو الطبيب الذي يراجعه الشاب المجنون، ومن ثم يتعرف إليه الراوي ليستمد منه الحقيقة المتعلقة بالشاب وأوراقه.

السيدة موزة بنت الإمام أحمد بن سعيد: وهي عمة السيد سعيد بن سلطان، وهي التي ساهمت بتوليه الحكم بتدبيرها وإرادتها.

جوهر: وهي شخصية الحلم أو الوهم، وهي الصوت الذي يراود الشاب المجنون بين حين وآخر، ليكشف دواخل نفسه، أو ليقطع عليه تفكيره.

السيدة عزة بنت سيف: إحدى زوجات السيد سعيد بن سلطان.

السادة تركي، وماجد، وعلي، ومحمد، وعبد الوهاب، وجمشيد: أبناء السلطان السيد سعيد.

سائق التاكسي: الذي استعان به الراوي لينقله إلى بعض الأماكن، ودار بينهما حوار قصير.

شعبان: صانع الحلوى في السوق.

خولة ابنة السلطان: وهي الفتاة التي يطمح الجميع إلى رؤيتها، والتحدث إليها، لما تتميز به من جمال، لكنها تظل مغيبة في الرواية.

جمادار تنغاي: ضابط في الجيش ووزير للمالية، يحبه السلطان ويثق به.

الهنود والمجوس: وهم الذين يتولون دفع الضرائب في الميناء، ويسميهم أهل البلاد بالبانيان.

السيد سليمان بن حمد البوسعيدي: يعمل رئيساً للوزراء، ووزيراً للداخلية، وهو الوصي على الحكم حين يرتحل السيد سعيد عن عُمان، ولا يوجد أشد مهابة منه إلا الحاكم، وكلمته هي القانون.

الشيخ حسن بن إبراهيم الفارسي: أمير أسطول السلطان، حاذق في اللغة الإنجليزية، والملاحظة، وفروع من العلم، يحبه السلطان، وأوكل إليه تعليم ابنه خالد، وقد عينه السلطان بعد ذلك وزيراً للخارجية، ووزيراً للتجارة.

الشيخ أحمد بن النعمان الكعبي البحراني: زعيم قبائل الشيعة في شرق أفريقيا، وهو قائد أسطول السلطان، يتحدث الإنجليزية والفرنسية بطلاقة، وهو محاسب ماهر .الشيخ سالم بن عيسى البرواني: الحاكم على ولاية كيتوندوا.

خورشيد: إحدى زوجات السلطان.

المسز روبرت نورثورزي: زوجة أحد التجار الإنجليز في مسقط.

مسز شارلوت طومسون: وصيفة المسز روبرت نورثورزي.

صالح: أحد البحارة الذين كانوا على متن سفينة سلطانة.

ياسر: أحد البحارة أيضاً، ويتميز بالتزامه الديني.

القبطان وليم سليمان: رجل سكّير، لا يحبه البحارة لسوء خلقه، وهو من قاد سفينة سلطانة إلى الولايات المتحدة.

جون البرتغالي: وهو طباخ السفينة.

محمد بن جمعة: عبد اشتراه السيد ليعمل على سفنه، شديد الذكاء والفطنة، ولا أحد يجرؤ على قول أنه من العبيد.

محمد بن عبد الله: ضابط يعمل في السفينة.

سعيد بن خلفان: وهو قبطان في أسطول السلطان، وهو مترجم أيضاً.

روبرتس: الشخص الذي جاء حاملاً معاهدة بين حكومة السيد سعيد وحكومة الولايات المتحدة.

السيد بدر ابن عم السيد سعيد: الذي تروي الحكايات أن السيد سعيد قتله بتدبير من عمته موزة ليتولى الحكم.

فتح: حفيدة شاه إيران، وطليقة السيد سعيد.

الرسام: الذي التقاه الشاب المجنون في الولايات المتحدة وطلب منه رسم صورة للسيد سعيد.

مستر دنكر: القبطان الذي قاد سفينة سلطانة في أثناء عودتها من الولايات المتحدة إلى عُمان.

سالمة: ابنة السيد سعيد، وقد كشفت للراوي الكثير من الأخبار عن حياة السيد سعيد، وكانت ما تزال طفلة.

ناصر اللمكي: رجل غني، وله مزارع، وهو من أصل هناوي.

رشيد: رجل من المخاديمو، ويعمل تاجراً.

سعيد النوبي: أحد خدم السلطان المقرّبين، وهو المسؤول عن جميع المفاتيح في قصر السلطان.

زوجات السلطان: وبينهن الشركسيات والزنجيات والفارسيات.

وبعد هذا العرض العام لشخصيات الرواية جميعها نجد أن معظم الشخصيات مستعادة من مصادر واقعية، فهي إما تاريخية أو سياسية، شارك بعضها في نمو أحداث الرواية، وبعضها الآخر لم يكن له حضور إلا على سبيل علاقته بتلك الفترة التاريخية التي استوجبت استحضارها حفاظاً على أمانة التاريخ المصاغ بطريقة فنية.

وأما الشخصيات في رواية "الشويرة" فقد اشتملت رواية "الشويرة" على عدد كبير من الشخصيات، التي توزعت بين الشخصيات الرئيسة، والشخصيات الثانوية، أما الرئيسة فهي:

شخصية سلامة بنت يحيى: وتمثل القامة الكبرى للشخصية النسائية الصلبة، وهي الجدة، وصاحبة البيت العود، لكن الرواية لا تأتِ على ذكر أصلها، بل تؤكد أن لا أحد من قرية "سرور" يعرف من أين أتت، ولا ما هو أصلها، لكنها تظل رمزاً للقوة

والسيادة، وشرف الأصل.

"لم يسألها أحدهم عن قبيلتها يوماً، وساروا في ذلك كلٍّ حسب ظنه، يكفي أنها سلامة بنت يحيى، وزوجة خلفان بن صالح، صاحب البيت العود، كأن البيت العود قبيلة بذروة سنامه وهيبتها، وهكذا وجدوه بينهم، البيت وصاحبه وصاحبته، أكبر من أن يسألهم أحد من أين أتيتم؟ "[١]

شخصية صالح بن هلال: سليل عائلة سلامة بنت يحيى من أبيه وجده، أما من أمه فهو حفيد بنت خادوم العبدة التي تزوجها جده دون علم ورضى البيت العود، فيظل هذا الأصل يطارده كلعنة حلّت به، يريد يداري حقيقتها عن الناس، ويتمنى لو أنهم لا يذكرونها، لكنه كان يراها في عيونهم أينما اتجه.

أما الشخصيات الأخرى فهي ثانوية، على كثرتها، وقد مرّت في الرواية كومضة سريعة، تكاد تتشابه مع الخيال، أكثر من تشابهها مع الواقع، لكنها ساهمت في خلق الأزمة النفسية للبطل، وهي على ثانويتها وثباتها قد لعبت دوراً هاماً في دلالة الرواية، وهذه الشخصيات هي: خلفان بن ناصر زوج سلامة بنت يحيى، وشيخة زوجة هلال، والمعلم سعود، وساعد بن علي، وخصيف، وعبد الله بن خلف، وحمدان، وأولاد خميس بن ناصر، وعبد الله بن أحمد، وناصر ابن علي، والشيخ مهنا بن ناصر، وهاشل، وجمعة ولد الشايب هاشل، وسيف بن نصر، ومسلم ابن ناصر، وعبد الله بن منصور، وراشد الراعي، وخميس بن حمود، والشايب علي بن سالم، وسليمان بن حمد، وحمد بن ناصر، والمرأة الغريبة، وسويد، وعلي الهندي، وبنت خادوم، ومصبح الرزاف، وهلال وسعيد وعمر وفاطمة، وأبناء هلال صالح وخالد ورقية وسلامة، والعمة عائشة، وزوينة زوجة صالح بن هلال، ورابعة عشيقته.

---

[١] الرحبي، محمد سيف. "رواية الشويرة"، ص١٠٤.

يرد في مجال الحديث عن الشخصيات المختلفة داخل البناء الروائي تقسيمات عامة، ولكنها جميعاً متساوية في الدلالة تقريباً، فيشير نقاد الرواية إلى نوعين من أنواع الشخصية وهي:

الشخصية النامية: وهي التي تنمو بنمو الأحداث، وتُقدِّم على مراحل في أثناء تطور الرواية، وهي في حالة صراع مستمر مع الآخرين، أو في حالة صراع نفسي مع الذات.

الشخصية الثابتة: وهي التي لا تكاد تتغير طبيعتها من بداية الرواية حتى نهايتها،

وإنما تثبت عل صفة واحدة تكاد لا تفارقها [١].

يستطيع الكاتب أن يخلق شخصية حية ومقنعة فنياً في الرواية من خلال وسائل فنية مختلفة، منها: أن يضع للشخصية اسماً ملائماً لدورها في الرواية، فالاسم يجعل الشخصية علماً، والشخص غير المعرّف يظل نكرة ومجهول الملامح، وأن يوضح ملامحها الجسدية والنفسية، وذلك بتحديد السن أو وصفه على وجه التقريب بكلمة شاب أو رجل أو عجوز أو غير ذلك، ولا شك أن الملامح الجسدية يجب أن تتسق مع طبيعة الدور الذي تقوم به الشخصية في الرواية، وقد يدخل في تحديد ملامح الشخصية وصف ملابسها، وطريقتها في الكلام أو تناول الطعام، وغير ذلك من التفاصيل الخاصة بسلوكيات الشخصية[٢].

وفي ذلك تطرح الدراسات النقدية إجراءات موضوعية عن أشكال تقديم الشخصية ووسائل بنائها وتصنيفاتها، تتمثل في مقياسين: المقياس الكمي: وفيه يُنظَر إلى كمية

---

[١] وادي، طه. "دراسات في نقد الرواية"، ص٣٠.

[٢] المرجع نفسه، ص٢٨-٢٩.

المعلومات المتوافرة والمقدمة صراحة حول الشخصية. والمقياس النوعي: ويرتبط بمصدر المعلومات عن الشخصية وطرق أدائها[١].

ومن الوسائل الفنية الأخرى التي تجعل الشخصية حية ومقنعة فنياً هي أن تُقدَّم وهي تتحرك داخل عالمها القصصي، وأن تنمو بنمو الحدث، وأن تتراكم معلومات القارئ عنها شيئاً فشيئاً، دون أن تُقدِّم بوصف سردي كامل من بداية الرواية، وبذلك تكون الشخصية حيوية تطورية متعددة الملامح ومركبة الأبعاد، بالإضافة إلى أهمية الأمانة في رصد سمات النماذج البشرية التي تعكس صورة الواقع، فالغني غير الفقير، والرجل غير المرأة، ونجاح العمل الروائي يتوقف على نجاح الكاتب في إضفاء سمة المنطق والمعقولية لملامح الشخصية التي تربط بين الواقع الحقيقي والواقع المتخيل[٢].

ويمكن تقسيم الشخصيات في رواية "السيد مر من هنا" إلى محورية وثانوية، تمثلت الشخصيات المحورية، بشخصيتي الراوي، وشخصية أحمد بن النعمان التي نقلت للراوي تفاصيل المرحلة التاريخية التي عاشها السلطان بكل ما فيها، وشخصية السيد سعيد بن سلطان التي تمثل البطولة الحقيقية للرواية، وأما باقي الشخصيات، فهي ثانوية، وأغلبها لم يشارك في الأحداث المباشرة للرواية. إلا أن ذلك لا يعني عدم أهميتها، فهي على ثباتها تشكل صورة كاملة للمرحلة التاريخية التي وُجدت فيها.

ويرى أحد الدارسين أن شخصيات رواية "الشويرة" وخاصة الثانوية منها، جاءت مرتحلة تماماً كارتحال الزمن بين القديم والحديث، ومتحركة تماماً كتحرك كل شخصيات البيت العود، وتشتتها وضياعها، كما يرى أن العامل النفسي قد لعب دوراً هاماً في ظهور الشخصيات الوامضة، وخفوتها فجأة تارة، وتارة أخرى ظهورها وخفوتها تدريجياً، فالذاكرة لعبت دوراً بارزاً في هذا التماهي، وربما خلق زخم الشخصيات في الرواية خلطاً

---

[١] بحراوي، حسن. "بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)"، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت والدار البيضاء، ١٩٩٠م، ص٢٤٤.

[٢] وادي، طه. "دراسات في نقد الرواية"، ص٢٩.

لدى القارئ في تحديد كل عائلة بعينها، وصولاً إلى العائلة الرئيسة التي تمثل نموذج السيادة والشرف[١].

٣- المكان

للمكان قيمة أساسية ومهمة في العمل الروائي، لأن المكان وعاء للحدث والشخصية، أو إطار لهما ولغيرهما من عناصر الرواية[٢]، ولا يُعدّ الأدب الروائي مكتملاً بعيداً عن المكان، لأنه لا يمكن تصوّر وجود رواية خارج المكان، لما له من أثر واضح على سلوك الشخصيات وتحركها في العمل الروائي، بالإضافة إلى دوره في توجيه الحوادث، واختيار نوعية العمل الذي يؤديه كل فرد في الرواية[٣].

يقول عبد الملك مرتاض: "إنّا لا ندري كيف يمكن تصوّر وجود أدب خارج علاقته مع الحيز"[٤]، لذلك يجب على الكاتب أن يهتم بتحديد المكان في روايته اهتماماً كبيراً، لأن ذلك التحديد يعطي الحدث القصصي قدراً من المنطق والمعقولية، كما يجب عليه أن يُعنى بتصوير مفردات المكان الذي تتحرك فيه الشخصيات، لأن القارئ يستشف من هذا التصوير دلالات كثيرة تفسر أو تعمق أموراً تتصل بالحدث، أو بالشخصية، أو بهما معاً[٣].

لا يُنظَر إلى المكان في العمل الروائي على أنه تلك البقعة من الجغرافيا المحدودة المرتبطة بمساحة محددة في الأرض في منطقة ما، بل يجب النظر إليه بدلالته الرحيبة الواسعة التي تشمل البيئة بأرضها، وناسها، وأحداثها، وهمومها،

---

[١] الحسيني، ناصر. "صراع اللون في رواية الشويرة"، جريدة الوطن، عُمان،٣ مايو، ٢٠١٥م.

[٢]السعافين، إبراهيم. "تحولات السرد، دراسات في الرواية العربية"، ط١، دار الشروق، عمان، ١٩٩٦م،ص١٦٥.

[٣] عواد، إبراهيم عبد الرزاق. "جهود جبرا إبراهيم جبرا النقدية"، جامعة عين شمس، مصر، رسالة دكتوراه غير منشورة، ٢٠٠٤م، ص١٩٤.

[٤] مرتاض، عبد الملك. "في نظرية الرواية_بحث في تقنيات السرد_ "، ص١٣٢.

وتقاليدها، وقيمها، فالمكان بهذا المفهوم كلٌّ زاخر بالحياة والحركة، يؤثر ويتأثر، ويتفاعل مع عناصر الرواية، بل ويتفاعل مع الكاتب الروائي ذاته[١].

لقد تعامل الأدب السردي القديم مع المكان بامتياز ووعي، وعمل على كثير من التأصيلات المكانية التي أصبحت مرجعاً للأدب السردي العالمي المعاصر، ولعل حكايات "ألف ليلة وليلة" خير مثال على الآداب السردية التي عنيت بالمكان، ومنحته الكثير من الامتيازات الجمالية[٢].

ومن أهمية المكان أنه قد يشارك في صنع الحدث، أو الفعل القصصي، بل وقد يصبح المكان نفسه هو البطل الحقيقي للرواية، ولا شك أن الوصف المسهب للبيئة يمنح القارئ قدراً من الإحساس بصدق التصوير، وواقعية الحدث[٣].

إن الروائي المحترف هو الذي يستطيع أن يتعامل مع المكان تعاملاً بارعاً، فيتخذ منه إطاراً مادياً يستحضر من خلاله كل المشكلات السردية الأخرى مثل الشخصية والحدث والزمان، فالأديب يرسم المكان "فإذا أراده ضخماً ضخّمه، وإذا أراده ضئيلاً ضأّله"[٤] بحيث لا تقف في وجهه حدود الجغرافيا.

ولكن الكاتب مهما عظمت قدراته" لا يستطيع أن يصور بعين الكاميرا، وإنما حسبه أن يقدم الملامح العامة، أو التفصيلات الكبرى التي توحي للقارئ أن الشخصية تتجول في مدينة، أو تسير في زقاق... وعلى هذا، فإن الإشارة الموحية في وصف المكان تكفي طالما أن التصوير الكلي صعب أو مستحيل"[٥].

---

[١] عثمان، عبد الفتاح. "بناء الرواية، دراسات في الرواية المصرية"، مكتبة الشباب، مصر، ١٩٨٢م، ص٥٩.

[٢] انظر: مرتاض، عبد الملك. "في نظرية الرواية_بحث في تقنيات السرد_ "، ص١٣٨.

[٣] انظر: وادي، طه. "دراسات في نقد الرواية"، ص٤٠.

[٤] انظر: مرتاض، عبد الملك. "في نظرية الرواية_بحث في تقنيات السرد_"، ص١٣٥-١٣٦.

[٥] وادي، طه. "دراسات في نقد الرواية"، ص٤١.

المهم أن كاتب الرواية لا يصرف جهده عبثاً حين يصف حجرة أو بيتاً أو محلاً أو نادياً أو منظراً طبيعياً، لأن المنظر المكاني حالة من حالات الوعي بحقيقة من حقائق الوجود، ولا شك أن بين الإنسان والمكان صلات متداخلة[١].

لقد نما الاهتمام بالمكان في الرواية نموّاً تدريجياً تبعاً لتطور الكتابة الروائية، وكان تحديد معالم المكان وخصائصه من أهم السمات التي ميزت رواية القرن التاسع عشر، لأن الروائيين أصبحوا يهتمون بالمكان اهتماماً كبيراً، حتى أنهم جسدوه تجسيداً مفصلاً[٢].

للمكان في الرواية أبعاد متعددة تتمثل في[٣]: البعد الفيزيائي، والبعد الرياضي الهندسي، والبعد التاريخي، والبعد الواقعي، والبعد الفلسفي، والبعد التقني الجمالي، والبعد الجغرافي، وهذا الأخير يأتي عبر مستويين: الأول نجده فيما يعمد إليه الروائيون من وصف تضاريس الأمكنة وتقرير طبيعتها وأشكالها وفق التسمية الجغرافية(سهل، جبل، بحر، نهر...)، والثاني ما نجده لدى الروائيين من ذكر الأماكن والمناطق بأسمائها المطابقة للأسماء على خارطة الواقع، قاصدين بذلك جملة من الغايات الفنية والفكرية، ينتظمها غالباً طلب المزيد من الإيحاء بواقعية المكان المسمّى.

وقد جسِّدت رواية "السيد مرّ من هنا" مجموعة هائلة من الأمكنة التي تتخذ أبعاداً مختلفة، أهمها البعد التاريخي، وقد احتلّ المكان في الرواية مساحة واسعة، فلا يكاد حضوره يغيب حتى آخر سطر فيها.

---

[١] وادي، طه. "دراسات في نقد الرواية"، ص٣٩.

[٢] انظر: قاسم، سيزا. "بناء الرواية"، دراسة مقارنة في رواية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م، ص١٠٦.

[٣] انظر: صالح، صلاح. "قضايا المكان الروائي في الأدب العربي المعاصر"، ط١، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٧م، ص١٨.

تبدأ الإشارة الأولى للمكان من عنوان الرواية "السيد مرّ من هنا" فهو بلا شك عنوان يهجس بالمكان، ويقدم دلالة موحية تثير المتلقي منذ اللحظة الأولى في تساؤل عن ذلك المكان الذي تشير إليه كلمة "من هنا" في عنوان الرواية.

تبدأ الرواية بذكر أحد الأمكنة، وهي السوق: "السوق موارب عن الأعين، يطل بعينيه من زاويتين مختلفتين، واحدة على الماء، والأخرى باتجاه الجبال"[١] بداية تشع بالمكان حيث السوق، والبحر من جهة، والجبال من جهة أخرى، ولكل منها دلالته كما تكشف الرواية[٢].

يتحدد المكان الأول الذي تبدأ معه أحداث الرواية في "سوق مطرح" فهو ليس مكان للتبضع فقط، وإنما للقيا والحوار والتبادل الاجتماعي وغير ذلك، وتتوالى بعد ذلك الأمكنة التي يصفها الكاتب وصفاً دقيقاً كالمقهى، وسوق الظلام، ومسجد طالب الذي يمثل بنية ذات أثر إيجابي في نفسية الكاتب: "أخذت طريقي إلى مسجد طالب، رغبة حرّكتها مشاهد من طفولتي أمضيتها لعباً في الدروب المارة أمام المسجد أو ما جاوره. لصلاة المغرب روحانية أستشعرها حينما تغيب الشمس عن هذه المدينة، وتشتعل أضواء المنارة بمصابيحها البادية كأنها من زمن عتيق"[٣].

ثم يستعيد الراوي زمنه الحاضر متجاوزاً كل الأمكنة التي استشعرها في طفولته، معبّراً عن ذلك بقوله: "عبرت بالمكان، وعبرني المكان..."[٤] وتظلّ تلك الأمكنة (السوق، المقهى، الغرفة الصغيرة التي يقطنها الراوي، المدينة، الشوارع، غرفة السجن، مستشفى ابن سينا للأمراض العقلية) حاضرة في الرواية، إلى أن ينقلنا الراوي إلى زمن آخر تختلف فيه الأمكنة، وتتسع، فهي أشبه ما تكون بالأمكنة اللامتناهية، فحين تعود

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص٣١.

[٢] انظر: المصدر نفسه، ص٧.

[٣] الرحبي، محمد بن سيف. رواية السيد مر من هنا"، ص١٦.

[٤] المصدر نفسه، ص١٧.

بنا الرواية إلى زمن السيد سعيد تصبح الأمكنة بحراً وساحلاً، وسفينة للسلطان، وقصوراً[١].

كما تصف الرواية جزيرة هيلانة[٢]، ومدينة نيويورك[٣]، وقد وصف الكاتب تلك الأمكنة وصفاً دقيقاً يوحي بواقعيتها، ويمكن القول إن الفضاء المكاني الشاسع في الرواية قد أضفى عليها بعداً حقيقياً، ودلالة تاريخية، خدمت الأحداث، وقدمتها بشكل أقرب إلى الواقع.

وأما المكان في رواية "الشويرة" فقد لعب دوراً فاعلاً، وشكّل عنصراً هامّاً من عناصر بناء الرواية، وقد حمل دلالة واعية لكثير من المفاهيم التي مثلت بعداً تاريخياً، وعقائدياً، واجتماعياً، ونفسياً في آن واحد.

يواجهنا المكان بحضوره القوي منذ أن نقرأ عنوان الرواية "الشويرة" ونعرف أنها حارة من حارات قرية "سرور" موطن البطل صالح بن هلال، وموطن آبائه وأجداده، وكان قد خرج منها لسنوات عديدة، لكنها ظلت تسكنه، وظل حنينه إليها غير منقطع: "لم تأخذك البحرين إليها، وبقيت غريباً، رغم أنها أخذت منك ما يقارب نصف عمرك"[٤]، والأهم من ذلك أن حارة الشويرة تعدّت حدود المكان الجغرافي، وسعى الرحبي من خلال المكان إلى تجسيد رؤى واقعية، ترتبط بالقضايا التي طرحتها الرواية، ومن هنا برزت خصوصية المكان في الشويرة تحديداً، وبرزت معها أهمية توظيف هذا العنصر بشكل يخترق الواقع البيئي، وما تنتجه الحارة من أشخاص يصنعون عالماً تتجسد فيه قصصهم وعاداتهم.

وقد دخل الرحبي في رواية "الشويرة" في إشكالية التعامل مع المكان، بوصفه منتجاً موازياً للذكريات المتعلقة بالبطل، ما تجود به ذاكرة البطل العائد إلى جذوره

---

[١] المصدر نفسه، ص ٧٣ وما بعدها.

[٢] انظر: المصدر نفسه، ص١٣١.

[٣] انظر: المصدر نفسه، ص١٣٥.

[٤] الرحبي، محمد سيف. "رواية الشويرة"، ص٢٠-٢١.

المرتبطة بالمكان، حيث يلعب المكان دور المحرك لأحاسيسه، يقول: "وحدها سرور قابضة على جرحك، تضغط عليه وقتما تشاء، وكيفما تشاء، وتدميه متى شاءت، جراحك سواقي فلج تمتد من أول نخلة في سرور، إلى آخر نخلة على اتساع ضواحيها وحكاياتها، تُخرج أسلافك من مقبرتها الشرقية، وتنثرهم فوق جراحك كالملح..."[١].

وقد وصف الرحبي في "الشويرة" تحوّلات المكان، وما طرأ عليه من تغيرات، وربما طمس لكثير من معالمه، ولهذا دلالته ليس فقط على مجرد الأمكنة الجغرافية، وإنما على كل ما كان يحويه المكان من عادات، وتقاليد، وأفكار، وقيم، ومبادئ.

"غيّبت سرور حكاياتها عن سلامة بنت يحيى، ورصاصتها في قلب الضبع تحت الغافة، حتى الشويرة نسيت شجرتها، تناسلت كثيراً، وضيعت ذاكرتها أكثر، فتناست"[٢]، وكذلك "اختنقت سرور بزحف الإسمنت، بقيت المقابر وحدها تنأى بموتاها عن حفرياتهم المتكررة"[٣].

ومن هنا يمكن القول إن المكان المتمثل بحارة الشويرة كان يمثل دوراً موازياً لدور البطل في الرواية، وذلك بحضوره الدائم، وخصوصيته المميزة، وأهميته بالنسبة للبطل.

---

[١] المصدر نفسه، ص٨.

[٢] الرحبي، محمد سيف. "رواية الشويرة"، ص١٢.

[٣] المصدر نفسه، ص١٥.

رابعا: الزمان

يُعدَّ الزمان أحد الركائز الأساسية التي تستند إليها العملية السردية، فدراسة الزمن هي التي تكشف عن القرائن التي يمكن من خلالها الوقوف على كيفية اشتغال الزمن، وتأثيره في عناصر السرد الباقية جميعها في العمل الروائي[١].

لم يكن لعنصر الزمان أثر في أغلب فنون القص القديمة، أما القصة الحديثة – بنوعيها القصير والرواية– فقد أعطت الزمان أهمية كبيرة، وحددته تحديداً واضحاً، وأصبح نقاد الرواية ينظرون إلى وجود الزمن في السرد على أنه أمر حتميّ، فهو العنصر الذي تنتظم بوساطته العملية السردية[٢].

يجمع الزمن العناصر السردية كلها، ويتفاعل معها جميعاً، مؤثراً فيها ومنعكساً عليها، فالزمان حقيقة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر السردية الأخرى[٣].

يزاحم رواية "السيد مرّ من هنا" زمنان، الأول حاضر يتعلق بشخصية الراوي الذي تثقله الديون أو الالتزامات المالية المتوجبة عليه، ويعجز عن دفعها، يخرج من السجن بعد خمس سنوات وهو على يقين بأنه عائد إليه لعدم استطاعته تسديد ما عليه، لكن هذا الزمن لا يشغل من الرواية حيّزاً كبيراً، باعتبار أن الهدف من الرواية هو تقديم حياة السيد سعيد بن سلطان، والكشف عن تلك المرحلة التاريخية التي عاشها بكل ما حملت من أحداث.

---

[٣] انظر: بحراوي، حسن. "بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)"، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت والدار البيضاء، ١٩٩٠م، ص١١٣.

[٢] انظر: ريكور، بول. "الزمان والسرد"، ترجمة سعيد الغانمي، وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد، ط١، بيروت، ٢٠٠٦م، ص٩٥.

[٣] انظر: قاسم، سيزا. "بناء الرواية"، دراسة مقارنة في رواية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م، ص٢٧.

أما الزمن الثاني، فهو ماضٍ، يتحدد بالسنوات والأيام في أحيان كثيرة، تأتي به الرواية حين تعود بنا إلى زمن السيد سعيد، حيث يبدأ بولادته عام ١٧٩١م، وينتهي بموته عام ١٨٥٧م.

وأما الزمان في رواية "الشويرة" فقد دارت أحداث رواية "الشويرة" بين زمنين مختلفين: الزمن الماضي، الذي تظهر فيه الشخصيات في قمة شبابها، وقوّتها، وتبدو فيه الحارات بعزّها، والبيوت بأبوابها الخشبية المنقوشة، وطينها وجبصها؛ والزمن الحاضر، الذي تظهر فيه الشخصيات وقد شاخت ونال منها الزمن، وأصبحت الحارات آثاراً شاخصة، والبيوت أطلالاً متهدمة.

لقد أعطى الرحبي للزمن في رواية "الشويرة" مساحة كبيرة، حين أعلن عن عمر البطل الممتد إلى أكثر من مائة عام: "أكثر من قرن من الزمان، تجره ببساطة متناهية، كأنه لا أحد من سلالتك سواك"[١].

ظل الزمن في الرواية متراوحاً بين الماضي والحاضر، وقد مثّل الزمن الماضي نموذج الجهل، والفقر، والمرض، والأساطير، ومثّل الحاضر التحولات الكبرى للحياة وللناس وللمكان.

تتحدد الكيفية التي يحرك بها الكاتب الزمان القصصي عبر نمطين:

نمط الزمن التاريخي، أو الزمن الطبيعي، وهو الزمن الذي يخضع لمقاييس موضوعية، ومعايير خارجية تقاس بالسنة والشهر واليوم، ومعنى ذلك أن تتحرك الأحداث في زمن متسلسل، حيث تبدأ منذ لحظة معينة، ثم تستمر بشكل رتيب، لنعرف ماذا حدث بعد شهر أو بعد سنة أو عدة سنوات، وهكذا[٢]. لكن هذا لا يعني أن زمن السرد هو زمن

---

[١] الرحبي، محمد سيف. "رواية الشويرة"، ص١٨.

[٢] وادي، طه. "دراسات في نقد الرواية"، ص٣٥.

الأحداث الحقيقية، فهو في النهاية زمن جمالي، تحكمه أسس فنية[١].

نمط الزمن النفسي(الداخلي/ الباطني) وهو الزمن الذي لا يخضع لمعايير خارجية، وإنما يمكن معرفته، وتحديد سرعته أو بطئه من خلال اللغة التي تعبر عن الحياة الداخلية للشخصية، فيكون الزمن طويلاً وقاسياً إذا كانت الشخصية حزينة، بينما لا تشعر بمرور الزمن حين تكون سعيدة، فحركة السرد في سرعتها أو بطئها إنما تتحكم فيها الأحاسيس الشخصية، أي أن البعد الزمني يرتبط هنا بالشخصية حيث يفقد الزمن معناه الموضوعي، ويصبح منسوجاً في خيوط الحياة النفسية للشخصية[٢].

وفي هذا النمط يتم كسر سياق الزمن التاريخي، فيسير الزمن أحيانا إلى الخلف، وأحياناً إلى الأمام، ومرة ثانية إلى الخلف، وذلك عن طريق عمليتي الاسترجاع، والتنبؤ بالمستقبل[٣].

أما عن الاسترجاع، فيكون حين نجد إحدى الشخصيات في موقف معين تستدعي، أو تسترجع حادثة سابقة لها علاقة بطبيعة الموقف الذي نعيشه داخل الرواية، وقد تستدعي عملية الاسترجاع هذه لحظة عابرة، أو موقفاً محدداً، وقد تستدعي جزءاً كبيراً من الرواية كذلك[٤].

وأما التنبؤ، فهو أن تتخيل شخصية ما أنّ ثمة شيئاً تتمناه، أو تخشاه سوف يحدث، وقد يتم ذلك عن طريق الرؤيا، أو أحلام اليقظة[٥].

---

[١] انظر: جنداري، إبراهيم. "الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا"، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بيرون، ص٣٨.

[٢] قاسم، سيزا. "بناء الرواية"، دراسة مقارنة في رواية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م، ص٧٣.

[٣] وادي، طه. "دراسات في نقد الرواية"، ص٣٦.

[٣] المرجع نفسه، ص٣٦.

[٥] وادي، طه. "دراسات في نقد الرواية"، ص٣٧.

يتحرك الزمن في رواية "السيد مر من هنا" عبر نمطين: الزمن التاريخي، والزمن النفسي، أما الزمن التاريخي فيتمثل بالتاريخ الحقيقي للفترة التي عاش فيها السيد سعيد،وقد حمل عنوان الرواية "السيد مرّ من هنا" بعداً زمنياً يتعلق بالزمن التاريخي الماضي للرواية، فالفعل "مرّ" هو دلالة على زمن مضى.

وأما الزمن النفسي، فهو الذي يحكم شخصية الراوي الذي كسر سياق الزمن التاريخي وأدخلنا في قصة تستدعي، أو تسترجع زمناً سابقاً، فأحياناً يسير الزمن إلى الأمام، وأحياناً إلى الخلف، كما تمثّل الزمن النفسي في الرواية أيضاً في لحظات اللاوعي التي كانت تعيشها شخصية الشاب الذي حمل قصة السيد سعيد في أوراقه الخاصة.

وفي رواية "الشويرة" عمد الرحبي إلى كسر سياق الزمن التاريخي باستخدام تقنية الاسترجاع التي حكمت النمط الداخلي للزمن النفسي الممتد على طول الرواية، فكانت الرواية استدعاء لحوادث سابقة تربطها علاقة قوية بما آلت إليه الأحداث في الزمن الحاضر، في صورة من صور المقارنة بين الماضي والحاضر.

يحكم عنصر الزمن أنساقاً محددة تتمثل في[١]:

النسق الزمني الصاعد: وفي هذا النسق يتوازى زمن الكتابة مع زمن الأحداث، إذ تتابع الأحداث كما تتابع الجمل على الورق.

النسق الزمني النازل: وفي هذا النسق يتم عرض زمن الكتابة نهاية زمن الحكاية، ثم يبدأ بالنزول تدريجياً حتى يصل بنا إلى الأسفل.

النسق الزمني المتقطع: وفيه تتقطع الأزمنة في سيرها الهابط من الحاضر إلى الماضي أو إلى المستقبل إذا كان الزمن صاعداً، وبذلك يتشكل زمن آخر، فتظهر قصص صغيرة داخل القصة الكبيرة.

---

[١] انظر: أبو ناضر، موريس. "الألسنية والنقد الأدبي، النظرية والممارسة"، دار النهار، بيروت، ١٩٧٩م، ص٨٦-٨٩.

وفي رواية "السيد مر من هنا" سار الزمن وفق نسقين: الصاعد، وهو الزمن الذي احتوى الأحداث المروية بشكل متتابع، والمتقطع وهو الذي احتوى الأحداث المروية بزمن متقطع بين الماضي والحاضر.

وفي كثير من الروايات الحديثة يسعى الزمن إلى التسريع، عن طريق استعمال صيغ حكائية تُختَزل زمن القصة وتقلصه إلى الحد الأدنى، ويتم ذلك عن طريق تقديم موجز أو خلاصة في بضع فقرات، أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو حتى سنوات، ولكن ذلك يكون من دون ذكر للتفاصيل[١]، أو عن طريق الحذف أو الإضمار، وهو شكل من أشكال السرد الزمني، يتكون من إشارات محددة أو غير محددة للفترات الزمنية التي تستغرقها الأحداث في تفاصيلها باتجاه المستقبل، أو في تراجعها نحو الماضي[٢].

وفي "الشويرة" استدعت الفترة الزمنية الطويلة التي دارت فيها أحداث الرواية إلى تسريع الزمن، فلم يأت الكاتب مثلاً على تفاصيل السنوات التي قضاها البطل مغترباً عن حارته "الشويرة" على الرغم من أنها تمثل ما يقارب نصف عمره: "مرت عشرات السنين تتبع بعضها البعض، في متاهة لا تحصى من الأعوام..."[٣].

---

[١] قاسم، سيزا. "بناء الرواية"، ص٥٦.

[٢] انظر: أبو ناضر، موريس. "الألسنية والنقد الأدبي، النظرية والممارسة"، دار النهار، بيروت، ١٩٧٩م، ص٨٦-٨٩.

[٣] الرحبي، محمد سيف. "رواية الشويرة"، ص١٧.

خامسا: الحوار

يشكِّل الحوار جزءاً فنياً هاماً من عناصر الرواية، فهو ما يدور من أحاديث بين شخصيات الرواية، وبالتالي هو الذي يوضح طبيعة الشخصية، والطريقة التي تفكر بها، ويكشف عن مدى وعيها بالقضية التي تشكل حياتها المتخيَّلة[١].

تقع على الحوار مسؤولية نقل الحدث من نقطة لأخرى، ويُعدّ الحوار أداة طبيعية في رسم الشخصيات، والكشف عن طبيعتها وموقفها، كما يعمل على كشف عنصري الزمان والمكان بوصفهما إطاراً للحدث والشخصية[٢]، بالإضافة إلى أنه يبث الحركة في المشاهد الروائية، لأنه يخفف من رتابة السرد[٣]، ويمكن لنا أن نحدد وظائف الحوار فيما يلي[٤]:

رسم الشخصية لكي تبدو أكثر حضوراً.

تطوير الأحداث وتعميقها.

المساعدة في تصوير مواقف معينة من الرواية.

التخفيف من رتابة السرد.

كشف مغزى الرواية والإبانة عن غرضها.

إضفاء الواقعية على الرواية.

ولكي يحقق الحوار أهمية في الرواية لا بدّ أن تتوافر فيه صفتان[٥]:

---

[١] وادي، طه. "دراسات في نقد الرواية"، ص٤٧.

[٢] انظر: إبراهيم، عبد الله. "البناء الفني لرواية الحرب في العراق"، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨م، ص١٨٦.

[٣] انظر: الحديدي، عبد اللطيف. "الفن القصصي في ضوء النقد الأدبي، النظرية والتطبيق"، ط١، ١٩٩٦م، ص١٩١.

[٤] القباني، حسين. "فن كتابة القصة"، ط٢، مكتبة المحتسب، عمان، ١٩٧٤م، ص٩٥.

[٥] انظر: نجم، محمد يوسف. "فن القصة"، ط٧، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٩م، ص١١٩.

أولاً: أن يندمج في صلب الرواية لكي لا يبدو للقارئ كأنه عنصر دخل عليها، وتطفل على شخصياتها.

ثانياً: أن يكون سلساً رشيقاً مناسباً للشخصية والموقف، فضلاً عن احتوائه الطاقات التمثيلية.

يعتمد الحوار على اختيار واعٍ للمفردات والصور والأفكار بفقرات قصيرة موجزة محكمة، وإذا توافرت الشروط الفنية في الحوار الروائي فإنه يصبح وسيلة للنفاذ إلى جوهر الأشياء[١]، ويجب على الكاتب حين يصور مجموعة من الشخصيات روايته أن يجعل حوار أو حديث كلٍّ منهم مختلفاً اختلافاً واضحاً يُظهِر الفروق الفردية بينهم في التفكير والتعبير[٣].

يأتي الحوار في الرواية على نوعين[٢]: الحوار الخارجي، والحوار الداخلي، وبتسمية أخرى: حوار مع الغير، وحوار مع النفس، أما الحوار الخارجي، فهو الذي يدور بين شخصين أو أكثر في إطار المشهد داخل العمل بطريقة مباشرة، ويُطلق عليه تسمية الحوار التناوبي، أي الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر بطريقة مباشرة[٣]، وأما الحوار الداخلي، فهو الحوار الفردي الذي يعبر عن الحياة الباطنية للشخصية[٤]، حيث يعمل هذا النمط من الحوار على تكثيف الأحداث والزمان، ويعطي الفورية للرواية، وما يميزه

---

[١] مورجان، تشارلز. "الكاتب وعالمه"، ترجمة شكري عياد، سلسلة الألف كتاب (٥٠٠)، القاهرة، ١٩٧٧م، ص٦٦.

[٢] انظر: المرجع نفسه، ص٤٩-٥٠.

[٣] عبد السلام، فاتح. "الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٩٩م، ص٢١.

[٤] عبد العزيز، سعد. "الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة"، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، ١٩٧٠م، ص٣٩.

أنه صامت ومكتوم في ذهن الشخصية، كما أنه تلقائي بالنسبة للقارئ، ومن أنماطه: المونولوج، ومناجاة النفس، وتيار الوعي، والارتجاع الفني، والتخيل[١].

وقد جاء الحوار في رواية "السيد مرّ من هنا" على صورتين: حوار خارجي يجمع أكثر من شخصية، وقد أسهم هذا النمط في الكشف عن طبيعة الشخصيات وملامحها، وتصوير كثير من الأماكن ووصفها، ومن ذلك حوار الشاب مع الطفلة سالمة عن زوجات السلطان، وحديثها عن زوجته عزة بنت سيف:

"– زوجاته؟ قل سراريه، أو جواريه، أو إيمائه بالعشرات، فليست له زوجة سوى

عزة بنت سيف، ابنة عمه

وحدها السيدة

كأنك تكرهينها؟

لست وحدي، كل من في البيت يكرهها، متعالية، مغرورة، علينا جميعاً واجب السلام عليها كل صباح، لا أتذكر مرة ابتسمت..."[٢].

ومن الحوار الذي ساهم في تصوير الأمكنة:

"– هل رأيت مقديشو من قبل؟

–لا

–هي من موانئ ساحل البنادر لو كنت تعرف، لكنك لا تعرف، بعده يأتي ساحل ماريما

– هل تعرفه؟

– ربما سمعت به يا أيها الجوهر

---

[١] انظر: سرملیان، لیون. "القصة السیکولوجیة"، ترجمة محمود السمرة، المکتبة الأهلیة، بیروت، ١٩٥٩م، ص١١٧.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف. رواية السيد مر من هنا، ص٢٠٣.

–هو ما يعنيك، عليه تقع زنجبار، البلاد البعيدة التي حلمت بها"[١].

أما الحوار الداخلي، فقد عبر به الكاتب عما كان يحسه في داخل نفسه، وما يعتمل فيها من خوف وقلق من المصير المنتظر، أو حيرة وشك فيما كان يراه من واقع، ومن ذلك ما كان يتخيله أن يحدث في حواره مع نفسه:

"–أين أموال الناس؟

–لا أعرف.

–هل تعرف أن أحدهم عجز عن شراء دفاتر المدرسة لأطفاله

–ربما، ولكن هذا ما حدث

–والأموال؟

–تبخرت"[٢].

وأما رواية "الشويرة" فتكاد تخلو إلا من حوارات قليلة، ومتناثرة، وغير مباشرة، فلم يعتمد الرحبي الحوار وسيلة لنقل الأحداث أو للتعريف بالشخصيات أو غير ذلك، وإنما غلب السرد المباشر بضمير المخاطب على الرواية بأكملها.

يفسر أحد الدارسين لرواية "الشويرة" سبب نُدرة الحوار فيها، بأن الرحبي قد عبث بشخصيات الرواية كدمى مسرح العرائس تماماً، وحرّكها متى ما أراد لها التحرك، أو بالأصح متى ما فاضت الذاكرة بها، وأصبحت فوضوية بامتياز، فأصبح مسرحاً للكبار... فالذاكرة قد تجود ببعض الحوادث، والمواقف، والشخصيات، حيث إن معظمها وامضة بشكل سريع، كومضة الذاكرة، وقد تناوبت بين الماضي والحاضر، وبين الحقيقي والمتخيل، إلا من بعض الشخصيات التي تمثل دور البطولة في الرواية[٢].

إن أغلب الحوارات التي تضمنتها الرواية كانت حوارات داخلية غير مباشرة، وربما يكون هذا سبباً في ضآلة مساحة الحوار في الرواية، ومن تلك الحوارات:

---

[١] المصدر نفسه، ص٦٣.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص١٩٦.

"– يا أبتِ الدرب طويل

اختيارك فاسلكه

سرور ليست كما رأيتها

تلك عين الطفل، وهذه عين العقل

أرشدني

لا تتلفت كثيراً

لكن خلفي يركض ماض

وحدك من أثقله، هو خفيف كليفة سقطت من نخلة

وأنت؟

حمله عليك ليس كحملي، وحدك تنوء به

ماذا أفعل؟

أنزله من على كاهلك، وامضِ، لست مجبراً على حمل الثقل، هذا اختيارك، انظر إليه بعين أخرى.

لا أستطيع

إذن تعذّب به ما شئت"[١].

لم يكن الحوار السابق حواراً مباشراً، وإنما حوار النفس مع النفس، في لحظة يستحضر البطل صورة والده، فيتداخل صوته بصوت والده الغائب، لينقل له تلك الحيرة التي كان يحياها تجاه ما يواجهه من ذكرى الماضي الذي يسكنه ولا يستطيع التخلي عنه.

وكذلك الحوار التالي:

"– اكسر حاجزك العظيم، وامض إلى الشويرة لتراها

---

[١] الرحبي، محمد سيف. "رواية الشويرة"، ص٣٢.

بل أراها في كل يوم

لكنها على بعد حارة منك

البيت العود لم يعد كما عشته في خيالي سنوات

عد إليه

لا أستطيع..."[١] إلى آخر الحوار، وهنا يكشف البطل عن دواخل نفسه من خلال حواره مع الراوي الذي يظهر عليماً بما يختلج في نفس البطل أكثر من البطل نفسه، وربما كان هذا الحوار الذي يشابه حوار النفس مع ذاتها، ليكشف عن خفايا النفس بطريقة تختلف عن طريقة السرد المباشر بضمير المخاطب، وقد يكون لها دور الحوار العادي في كسر رتابة السرد، والانتقال بالقارئ إلى طريقة توهمه بوجود شخص حقيقي يقف إلى جانب البطل ويحاوره، لكنه في الواقع لم يكن إلا حوار النفس مع النفس.

أما عن لغة الحوار، فغير متفق عليها، فالبعض يرى أنها ينبغي أن تكون بالفصحى، والبعض الآخر يتوهم أن الفصحى قد تقضي على الإيهام بالواقعية، لذلك يفضلون أن يكون الحوار مكتوباً باللهجة العامية، وقد شغلت هذه القضية الكتّاب والنقاد كثيراً، إلا أن النقد الآن أصبح متسامحاً في هذه القضية، ويجيز استخدام الفصحى والعامية[٢].

يرى محمد غنيمي هلال أن السبب المباشر في إثارة مشكلة الفصحى والعامية يعود إلى الفرق الشاسع بينهما، ولكن ومنذ القدم عاش الأدب الفصيح بجانب الأدب الشعبي عيشة سلمية، "فلكل من الفصحى والعامية مجاله الطبيعي، ولا ينبغي أن نفاضل بينهما، خاصة وأن إيراد بعض الألفاظ العامية لا ينال من الفصحى، ولا يجعل

---

[١] الرحبي، محمد سيف. "رواية الشويرة"، ص٣٨.

[٢] وادي، طه. "دراسات في نقد الرواية"، ص٥٠.

منها عامية، لأن الألفاظ المفردة لا تخلق اللغة ولا تميزها، لأن اللغة تتمثل في تراكيبها، وما يتصل بالتراكيب من دلالات جمالية"[١].

بينما يرى طه وادي أن الحوار ينبغي أن يكون بالفصحى ولا شيء غيرها، حيث يرى أن "الأدب فن يحتاج إلى قدرات إبداعية وأدوات تعبيرية، وإذا كان النحات الذي يصنع تمثالاً من الصخر أو البرونز أو الرخام يطوِّع هذه المواد العصية، فكيف يعجز أديب عن تطويع اللغة لحوار قصة أو رواية؟"[٢]

أما عن لغة الحوار في رواية "السيد مر من هنا"، فقد جاءت فصيحة لا عامية فيها، ورغم ذلك فقد راعى الكاتب المستويات المختلفة للشخصيات، فلم يُنطق الشخصيات البسيطة بلغة ذات مستوى عالٍ من البلاغة اللغوية.

بقي أن نقول :إنه لا يوجد مقياس محدد بالنسبة لحجم الحوار في الرواية بالنسبة للسرد، لكن الكاتب لا بدّ أن يزاوج بينهما في إطار متكامل، "ليشكلا معاً نسيجاً متسقاً، قد تختلف خيوطه الفنية لكنها تشكل في النهاية نسيجاً واحداً متناغم الألوان، متكامل الوحدات، ومتسق الإيقاع"[٣].

وقد تراوح البناء العام لرواية "السيد مر من هنا" بين السرد والحوار، دون أن يطغى أحدهما على الآخر، مما أسهم في كسر رتابة السرد، وإضفاء الحركة والحيوية على الأحداث.

---

[١] هلال، محمد غنيمي. "النقد الأدبي الحديث"، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٩٦م، ص٦٧٤.

[٣] وادي، طه. "دراسات في نقد الرواية"، ص٥٠.

[٣] وادي، طه. "دراسات في نقد الرواية"، ص٥٠.

سادسا: السرد

يُقصَد بالسرد "الطريقة التي يصف أو يصوِّر بها الكاتب جزءاً من الحدث، أو جانباً من جوانب الزمان والمكان اللَّذين يدور فيهما، أو ملمحاً من الملامح الخارجية للشخصية، أو قد يتوغل إلى الأعماق فيصف عالمها الخارجي، وما يدور فيه من خواطر نفسية، أو حديث خاص مع الذات"[١].

ويظهر من هذا التعريف أن للسرد عناصر تتمثل في الأحداث والزمان والمكان والشخصيات، كما أن له أركاناً لا يكون من دونها، وهي الراوي والمرويُّ والمرويُّ له، وبعبارة أخرى السارد والمسرود والمسرود له.

فالسرد عملية إنتاج يمثل فيها الراوي دور المنتج، والمرويُّ له دور المستهلك، والخطاب دور السلطة المنتِجة، وهو الذي يتم من خلاله تحويل الحكاية إلى قصة فنية بما يشمله من الراوي، والمنظور الروائي، وترتيب الأحداث[٢].

يُعدُّ عنصر السرد من العناصر القصصية الخطيرة والمهمة، لأن الكاتب ينوب فيه عن شخصياته، أي يصف بالنيابة عنهم ما يفعلون، وما يدور حولهم، لذلك ينبغي أن يسير أسلوب السرد بشكل موازٍ ودقيق لمستوى حركة الأحداث، ومستوى الوعي الفكري للشخصية، فمن غير المسموح للروائي أن يُظهِر صوته الخاص أثناء السرد أو الحوار، لأن ذلك العالم المتخيَّل في الرواية هو ترجمة أمينة لفكره، ومعادلٌ موضوعيٌّ لما يؤمن به، ولكن بعض الكتَّاب يختلط عليهم الأمر ويكتبون السرد تعبيراً عن وجهة نظرهم، وليس عن وجهة نظر الشخصيات التي يصوِّرونها[٣].

ومن هنا فقد ميَّز الناقد "توماتشفسكي" بين نمطين من السرد[٤]:

---

[١] طه، وادي. "دراسات في نقد الرواية"، ص٤٣.

[٢] زيتوني، لطيف. "معجم مصطلحات نقد الرواية"، ط١، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ٢٠٠٢م، ص١٠٥.

[٣] طه، وادي. "دراسات في نقد الرواية"، ص٤٣.

[٤] شبيب، سحر. "البنية السردية والخطاب السردي في الرواية"، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، ع١، ٢٠١٣م، ص١١١.

السرد الموضوعي: وهو الذي يكون فيه السارد عليماً بكل شيء، ويكون الكاتب مقابلاً للراوي المحايد الذي لا يتدخل في سيرورة السرد، ولا يفسد على القارئ متعة التحليل والتفسير.

السرد الذاتي: وفيه يتتبع الراوي الحكاية، فلا يقدم الكاتب الأحداث إلا من وجهة نظر الراوي الذي يقوم بتحليلها وتفسير مواقف الشخصيات، ويفرض على القارئ تأويلاته وتعليقاته بين حين وآخر.

استطاع الكاتب في رواية "السيد مرّ من هنا" أن يصل العصر الحالي، بعصر السيد سعيد بن سلطان من خلال السارد الأول (المعلوم)، والسارد الثاني (المجهول)، وحيث إن السرد ظاهرة لغوية تقوم على علاقة تواصل بين الراوي والمتلقي، فإننا سننظر في بنية السرد إلى الطريقة التي جاء عليها السرد من خلال الراوي وعلاقته بعناصر السرد، وإلى لغة السرد باعتبار أن السرد رسالة لغوية تحمل عالماً متخيلاً من الأحداث التي تشكل الرواية، وقبل كل ذلك سندرس العنوان بوصفه أول مواطن النص الإستراتيجية، لما له من دور في كشف البنية، وإنتاج المعنى.

يمثل عنوان الرواية "السيد مرً من هنا" شخصية ما تزال مجهولة، وزمان مضى، ومكان يُشار إليه، تجتمع كلها لتشكل لغزاً يخلق لدى القارئ تطلعاً ولهفة، لكن هذا العنوان كان يحمل شيئاً من مفاتيح الدلالة على مضمون الرواية، فهي–الرواية– وبلا شك تتحدث عن شخصية مهمة، حيث إن الكاتب ينعته بـ"السيد"، وتلك الشخصية عاشت في زمن مضى، في المكان ذاته الذي امتدّ لزماننا الحاضر، فلا بدّ إذن لهذه الرواية من أن تكون استحضاراً تاريخياً لأحد الأشخاص المهمين، فمن يكون؟ وما الأثر الذي خلّفه لزماننا الحاضر؟ فهو إذن عنوان موفّق يرتبط مع الرواية بدلالة موحية، ويمتاز بشيء من الجاذبية للقارئ، ليكشف عن مفاتيح دلالاته.

تبدأ الرواية بالوصف الذي استطاع الكاتب من خلاله الكشف عن جوانب كثيرة تختص بالمكان والزمان والشخصيات، وقد تميزت لغة الوصف ببلاغتها وطاقتها

الإيحائية الهائلة، بما فيها من صور فنية وتجسيد، ومن ذلك: "المدينة تغطس في غفوتها مع انغمار المكان بالعتمة أكثر فأكثر، يلوح المارة أشباحاً تتسرب من البيوت...ضوء شفيف لا يتوانى عن الوصول إلى وجه الشاب المتكئ على حائط بلغ سن الشيخوخة..."[١].

أما عن طرائق السرد، فهي مختلفة، وللكاتب أن يستعين بواحدة منها أو أكثر في أثناء كتابته للقصة، ومن هذه الطرق: الطريقة التقليدية أو المباشرة، وهي طريقة الكاتب في اعتماده على ضمير الغائب، فيظهر كأنه مؤرخ في روايته، وطريقة السرد الذاتي، وفيها يستخدم الراوي ضمير المتكلم، ويجعل الكاتب نفسه إحدى شخصيات قصته، وطريقة الرسائل، وفيها يسرد الكاتب الحوادث بواسطة الرسائل، وطريقة تيار الوعي، وتشمل النجاوى الداخلية التي ربما تكون على لسان الشخصية نفسها من الأحداث في الماضي، أو التأويلات والأحلام أو الآمال في المستقبل، وذلك بتدفق الذكريات والأحلام والتصورات من خلال مناجاة الكاتب مع نفسه[٢].

فالكاتب يستطيع أن يقدم السرد عبر عدة طرق، أما الطريقة التقليدية المباشرة، فهي الطريقة التي تعتمد الأسلوب الوصفي الذي يقدم الوصف القصصي من منظور المشاهد البعيد الذي يصف ما يرى من خلال ضمير الغائب، وصيغة الزمن الماضي، وهذه الوسيلة تعدّ أكثر طرائق السرد القصصي شيوعاً في القديم والحديث، وهذا يؤكد قدرتها المتجددة على التعبير القصصي، وخير مثال عليها قصة أصحاب الكهف الواردة في القرآن الكريم[٣] .

وأما طريقة السرد الذاتي، فهي ذاتها طريقة المذكرات، أو الترجمة الذاتية، وهي من الطرق التي يلجأ الكاتب إليها في كتابة روايته، حيث يقدم الحدث بشكل اعتراف

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص١٩.

[١] انظر: خنارى، علي كنجيان، ونهاد، زهرا باك. "السرد واللغة في رواية التلصص لصنع الله إبراهيم"، مجلة إضاءات نقدية، ع٣، ٢٠١١م، ص٩٢.

[٣] طه، وادي. "دراسات في نقد الرواية"، ص٤٥.

ليوهم القارئ بأن القصة قد حدثت بالفعل، وقد يستخدم في هذا أسلوب الراوي المتكلم أو الغائب[١].

وقد ارتبطت الرواية الفنية في مصر وبلاد الشام–كما يرى إبراهيم السعافين– ارتباطاً وثيقاً بالترجمة الذاتية، لأن روّادها كانوا عاجزين في البداية عن تعمُّق نفسيات الآخرين فاتخذوا من حياتهم محوراً لمحاولاتهم الفنية[٢].

ولكن الاتجاه الذاتي في الرواية قد يكون له عدة أسباب، منها دافع الاعتزاز بالنفس والحديث عنها، أو وجود نماذج أوروبية ناجحة اطَّلع عليها الرواد وأرادوا تمثلها في الكتابة، كرواية "اعترافات فتى العصر" لجان جاك روسو، وقد يكون الدافع رومانسياً أرجع الكتّاب إلى ذواتهم للبحث عن ملاذ وخلاص من واقعهم الذي ساده التخلف والاستعمار، بالإضافة إلى أن الحديث عن الذات أسهل من الحديث عن الآخر، فالحديث عن الذات مدعوم برصيد من الأحداث والشخصيات والنماذج التي تختزلها ذاكرة الكاتب، فتساعده بذلك على كتابة روايته[٣].

ومع أن ضمير المتكلم يخلق شعوراً بالألفة والثقة، إلا أن على الكاتب أن يحتاط في السرد حينئذٍ فيبرر الأحداث بما يحيط بها من مجال، لتكون مقنعة من الناحية الفنية[٤].

وأما طريقة الرسائل، فقد يستعين الكاتب أحياناً بأسلوب الرسالة ليكتب به القصة كلها أو جزءاً منها، وذلك أيضاً من أجل أن يوهم القارئ أن ما يقصه قد حدث بالفعل،

---

[١] المرجع نفسه، ص٤٥.

[٢] انظر: السعافين، إبراهيم. "تطور الرواية الحديثة في بلاد الشام"، ط١، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠م، ص٢٣٩.

[٣] انظر: الدقاق، عمر. "ملامح النثر الحديث وفنونه"، ط١، دار الأوزاعي، بيروت، ١٩٩٧م، ص٣٤٨–٣٤٩.

[٤] انظر: هلال، محمد غنيمي. "النقد الأدبي الحديث"، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٩٦م، ص٥٥٠.

والكاتب حين يستعين بالرسالة وسيلة للتعبير القصصي، يجب عليه أن يجعلها ملائمة لمستوى تفكير من يكتب عنه، وأن تكون الرسالة معبرة بدقة عن شخص المرسِل[١]، فمن غير الممكن أن يتكلم الفلّاح البسيط باللغة ذاتها التي يتكلم بها الأستاذ الجامعي، أو تتكلم المرأة الأمية البسيطة التي تستعين بغيرها لكتابة الرسالة بلغة المرأة المتعلمة المثقفة، وهكذا.

وعن طريقة السرد في رواية "السيد مر من هنا" فقد جاءت بضمير المتكلم: "بدأت اللعبة، خرجت من المحل، سمعت صوته بلغته العربية الكسيرة، أدرت ظهري للممر الضيق في السوق..."[٢] وكان الراوي ظاهراً في النص، وهو إحدى شخصيات الرواية التي تتبع للزمن الحاضر، وقد شكّل هذا الراوي بنية من بنيات القص، وفي الوقت الذي تعود به الرواية إلى زمن السيد سعيد، فإن الراوي وبلا شك كان يغيب عن الأحداث، ولكنه يظل حاضراً حضوراً قوياً في عملية السرد.

وقد منح الكاتب في رواية "السيد مرّ من هنا" للسارد سلطة سمحت له باختراق أفكار بعض الشخصيات، وكشف أسرارها، لكنه لم يسمح له بالتدخل في سيرورة أحداث الرواية، والتعليق عليها، واكتفى فقط بأن يجعله يقود القارئ إلى الزمن الماضي، حيث السارد المجهول يتولى مهمة سرد الأحداث المتعلقة بزمن السيد سعيد، مستخدماً تقنيات متعددة، كالحوار والوصف والمونولوج الداخلي، وربما لجأ الكاتب لذلك ليناسب بين مضمون الرواية الحقيقي، وطريقة عرضها.

وقد قام السرد في رواية "الشويرة" عن طريق الراوي المحايد، الذي كان يتكلم بضمير المخاطب، موجهاً حديثه إلى البطل، دون أن يجعله يتدخل في الحديث مباشرة، وقد ظهر السارد موضوعياً، ومطّلعاً، وقوي الذاكرة، يروي حتى الأحداث الصغيرة، ويعرف حتى ما كان يفكر به الناس ويخفونه، كما كان يساعد البطل في تذكر وتفسير

---

[١] طه، وادي. "دراسات في نقد الرواية"، ص٤٦.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص١٣.

كثير من الأحداث، وفي غير مرة كان يدخل معه في حوار، وصراع أشبه ما يكون بالصراع النفسي.

وربما كان لاستخدام مثل هذه التقنية دور كبير في فتح المجال أمام الرواية لطرح جميع المتناقضات، فلا يمكن لشخص مثلاً يروي قصة حياته بضمير المتكلم أن يذكر ما يمكن أن يدين قناعاته ومبادئه، وإن فعل فلن يكون ذلك مقنعاً بالنسبة للقارئ، إلا أن ضمير المخاطب يسمح للسارد بمحاسبة البطل، والكشف عن مواطن القوة والضعف، والصحة والخطأ على حدٍّ سواء.

يرى أحد الدارسين أن الرحبي "استخدم ضمير المخاطب في رواية الشويرة بمستويي حكي، أحدهما ذاتي فردي يجنح إلى ما يهدئ الذات، ويعلي من شأنها، أو يدين الآخرين والمجتمع، ويلقي عليهم باللائمة، وهو أيضاً شاعري وخيالي، ويصدق الأساطير، ويرسم حياته بناءً عليها، وهذا المستوى تجنح لغته السردية إلى استيعاب مزيج الحكمة والشعر معاً، أما المستوى الآخر للحكي بضمير المخاطب، فهو صوت المجتمع والتاريخ والحقائق المجردة، وهو يواجه البطل بحقيقته وحقيقة ما حدث له، ولأسرته، ويكشف الأوهام عن أفكاره وأساطيره، ويؤطر مأساته الشخصية في إطار قيم المجتمع، ويوضح سيرورة الحياة وتغيرها بتقاليدها وقيمها مقابل جمود البطل في قوقعته التي لا يريد أن يغادرها، بل ويراكم طبقاتها حول ذاته حتى لا تنكسر، أو يضطر للخروج منها، وإن كان المجتمع بقيمه العنيفة هو الذي أدخله فيها منذ البداية"[١].

وعن لغة السرد، فقد أصبح النقد الآن متسامحاً إلى حدٍّ كبير في هذه القضية، فأصبح يجيز الفصحى والعامية بعد أن كان المتفق عليه في لغة السرد هو الفصحى ولا

---

[١] عتيبة، منير. "محمد سيف الرحبي في الشويرة. الذاكرة المراوغة"، مجلة نزوى، متابعات ورؤى، العدد الثمانون، ١٣ يوليو، ٢٠١٥م.

شيء غيرها[١]. ورغم ذلك ظلت دعوى ضرورة العناية بلغة السرد حاضرة، وأن على السرد أن يجمع بين الفائدة القصصية في الدلالة، وبين القيمة الجمالية للعبارة[٢].

وقد تميزت لغة السرد في رواية "السيد مر من هنا" بشكل عام بفصاحتها ووضوحها واشتمالها على كثير من الصور الفنية، كما كان للأثر القرآني حضور بارز في الرواية، ومن ذلك: "قال له يا بني لا تقصص أحلامك على أحد فيكيدون لك"[٣]، و"فقال: هي بقرة أخرى سمينة كانت في زنجبار... فذبحوها وهم ليسوا براضين"[٤]، و" فالثم ضفاف جراحي، واضممها إلى يديك تخرج من غير سوء بيضاء كالثلج"[٥].

أما عن لغة السرد في رواية "الشويرة" فقد جاءت مشبعة بالصور الفنية، والعبارات المكثفة، التي تحمل الوصف والأساطير، والوقائع والأحداث، وتصورها تصويراً فنياً بلغة شاعرية، تمثل سمة عامة من سمات الأسلوب لدى الرحبي.

كما تميزت باستعمال الرحبي لبعض المفردات العامية، المأخوذة من المجتمع العُماني، من مثل[٦]: "الشاغي"، و"الدبي"، و"الغمار"، وغيرها الكثير، وكان الرحبي يحرص على تفسير معاني تلك المفردات في الحواشي، حرصاً منه على توضيح المعنى للقارئ غير العُماني.

كما يجد قارئ "الشويرة" ذلك الحضور للأثر القرآني الذي اعتدنا عليه في لغة الرحبي، مما يدلل على اعتزازه بلغة القرآن الكريم، وحضورها الدائم في ذهنه، ومن ذلك على سبيل المثال قوله: "خرج لهم والد جدك بعمامة بيضاء كبيرة، ولحية سوداء طويلة، وأطعمهم من جوع، وآمنهم من خوف"[٧]، وقوله: "كنت كباسط كفيه إلى ماء الفلج"[١]، وغيرها.

---

[١] طه، وادي. "دراسات في نقد الرواية"، ص٥٠.

[٢] انظر: نجم، محمد يوسف. "فن القصة"، ط١، دار الثقافة، بيروت، ص١١٦.

[٣] الرحبي، محمد بن سيف. "رواية السيد مر من هنا"، ص٥٤.

[٤] المصدر نفسه، ص٩١-٩٢.

[٥] المصدر نفسه، ص١٧٥.

[٦] انظر: الرحبي، محمد سيف. "رواية الشويرة"، ص ٨٧ و١٠٩ و١٥٤.

[٢] المصدر نفسه، ص٨٧

الفصل الثالث: الظواهر الاسلوبية

يسعى هذا الفصل إلى الوقوف على بعض الظواهر الأسلوبية في روايتي "السيد مرّ من هنا"، و"الشويرة" وذلك للكشف عن جماليات الروايتين من خلال تحديد العلاقات اللغوية القائمة داخلهما، حيث تتيح الدراسة الأسلوبية فرصة التعامل مع لغة النص، من خلال النظر إلى الأساليب اللغوية التي يقوم عليها النص، حتى أصبحت تشكل ظاهرة في النص. وقد اشتمل الفصل على ثلاثة مباحث:

اولا: الصورة الفنية

ثانيا: الرمز

ثالثا: البنية التركيبية

وقد استدعى موضوع هذا الفصل إطاراً نظرياً، للشروع في التطبيق لكل من المباحث الثلاثة السابقة، في محاولة للكشف عن المدلولات الجمالية في النص، والجوانب الإبداعية الكامنة فيه.

---

(١) المصدر نفسه، ص٨٩.

١- الصور الفنية

١-١ توطئة: مفهوم الصورة:

من الملاحظ أن الصورة قد شغلت اهتمامًا كبيراً في الدراسات النقدية الحديثة؛ ولتعليل ذلك يمكننا القول إن مكانة الصورة في العمل الإبداعي بمنزلة القلب من الجسد، إذ هي التي تشيع الروح الإبداعية في النص الأدبي وتبث فيه الحياة، وكلما كانت الصورة أكثر حيوية وإبداعا، كانت أعلق بالقلوب وألذ في النفوس مما يمكن للنص وللأديب معا مكانا للخلود بين البشر[١].

أما عن تعريفات الصورة فإنها كثيرة بدرجة كبيرة؛ لذا سنكتفي بذكر تعريف ارتضيناه للصورة[٢] بأنها: الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الأديب في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الإبداعية الكاملة في النص، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني"[٣].

من خلال قراءة الكتب النقدية الحديثة سنلاحظ أن النقاد ودارسي الصورة لم يستقروا

---

[١] انظر: بويوزان، بنعيسى، الصورة الشعرية ودلالاتها في الشعر الأندلسي على عهد بني الأحمر، أطروحة لنيل دكتوراه الدولة، ٩٩/٢٠٠٠م، ج ١، ص: ٤٧/

[٢] أعرض البحث عن ذكر هذه التعريفات ومناقشتها، لأننا رأينا أن الأولى والأجدر أن ينصب اهتمام البحث على النص الروائي خير من الخوض في التعريفات النظرية.

[٣] انظر: القط، عبد القادر، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٨، ص ٤٣٥

على تعريف جامع مانع للصورة، ومن ثم فقد أتى معظم الباحثين بتعريفات كثير متباينة ومتنوعة[١]، وإننا من خلال قراءة هذه التعريفات سنلاحظ أن هذه التعريفات – وإن اختلفت في الصياغة – فإنها لا تعدو أن تكون متشابهة في المضمون الذي يعبر عن مدار معنى الصورة ووظيفتها في النص الأدبي؛ "فالجوهر واحد غير متغير، والتحديدات المتعددة لا تعدو أن تكون صياغات مختلفة لفكرة واحدة ضمن الدلالات التي ينتقيها الناقد من بين دلالات المصطلح وأبرزها الحرفية والبلاغية والنفسية والرمزية"[٢].

علاقة الصورة الفنية بالعناصر الأخرى كالتشبيه والاستعارة والكناية من الأمور المهمة التي أشار النقاد إليها؛ وقد لاحظ بعض النقاد أن هناك تداخلاً بين الصورة وكل من التشبيه والاستعارة والكناية، ومن ثم فقد فرقوا بين تلك العناصر من خلال الإشارة إلى أن الصورة أعم وأشمل من التشبيه والاستعارة والكناية إنها تتكون من هذه العناصر جميعها؛ فالصورة هي مجموع العناصر المكونة للنص الأدبي، هي مجموع هذه العناصر المتفاعلة التي تؤدي إلى خلق الرؤية لدى الأديب. فالصورة عند بعض النقاد هي نفسها الرؤية الإبداعية، وهذه الأخيرة، لا يعكسها عمل جزئي متمثل في عناصر من المجاز أو التشبيه أو الاستعارة. إن مصطلح الصورة بهذا المفهوم، ظل غائبا في

---

[١] في هذه التعريفات ومناقشتها، انظر:

- عساف، ساسين، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، ط: ١٩٨٢/١، ص ٤٤.
- التطاوي، عبد الله، الصورة الفنية في شعر مسلمبن الوليد، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٢ م، ص: ٤٣.
- القط، عبد القادر، في الشعر الإسلامي والأموي، ص: ٢٥٦ وما بعدها.

[٢] صالح، بشرى، الصورة الشعرية في النقد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٤م، ص ٤٠.

الدراسات الأدبية والنقدية[١].

إذن فالمجاز والتشبيه والاستعارة والكناية والرمز، كلها عناصر ومكونات أساسية في بناء الصورة، ولكن أي واحدة من هذه العناصر بمفردها لا ترتقي إلى الصورة كبناء كلي يعبر عن الرؤية الي تعكس خيال المبدع وعاطفته وتجربته؛ فالصورة "تعد أوسع نطاقا وأخصب من مجرد التشبيه والاستعارة، وإن أفادت منهما، فليس بين الصورة إذن والتشبيه أو الاستعارة جفوة، فقد يصل التشبيه أو تصير الاستعارة في بعض الأحيان إلى درجة من الخصب والامتلاء والعمق إلى جانب الأصالة والابتداع بحيث تمثل الصورة وتؤدي دورها"[٢].

جماليات استخدام الصورة:

تعد الصورة من أهم مكونات التجربة الإبداعية وهي " عنصر حيوي من عناصر التكوين النفسي للتجربة "[٣]، فالصورة الأداة الرئيسية التي يستخدمها الأدباء في التعبير عن تجاربهم، ونقل مشاعرهم للمتلقي؛ ذلك لأنها تمثل " الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة نظراً لما تقوم به في العمل الأدبي؛ حيث التمثيل الحسي للتجربة الإبداعية الكلية، ولما تشتمل عليه من مختلف الإحساسات والعواطف والأفكار الجزئية[٤].

---

[١] انظر: أعراب، أحمد الطريسي، الشعرية بين المشابهة والرمزية – دراسة في مستويات الخطاب الشعري، بابل للطباعة والنشر، الرباط، ١٩٩١ م، ص ٧٨.

[٢] إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الثالثة، ص، ١٤٣.

[٣] أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي دار العلم للملايين، ط٤، ١٩٩٥م، ص ١٩.

[٤] انظر: هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، ص ٤١٧.

ولا تقتصر أهمية الصورة على مجرد نقل أفكار الأديب فقط؛ بل إن قوة الصورة تكمن في إثارة عواطفنا واستجابتنا للعاطفة التي يشتمل عليها النص الأدبي[١]. والأدباء يلجؤون إلى التعبير بالصورة: " لعجز اللغة المألوفة والعادية عن التعبير عما يضطرب في أنفسهم من إحساسات ومشاعر كثيرة وغامضة في أحيان كثيرة "[٢]؛ أما في الصورة فإنه " تتجمع عناصر متباعدة في المكان وفي الزمان غاية التباعد، لكنّها سرعان ما تأتلف في إطار شعوري واحد"[٣]

---

[١] سي دي لويس، الصورة الشعرية ترجمة أحمد الجنابي، ورفاقه، ص٤٤.

[٢] فضل، صلاح، نظرية البنائية، دار الشؤون الثقافية العامة، مطابع دار الشؤون، بغداد ط ٣، ١٩٨٧م، ص ٤٦٨.

[٣] إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، ص١٦١.

١-٢: التشبيه

تعريف التشبيه:

جاء في معجم مقاييس اللغة أن التشبيه من مادة (شبه) و"الشِّينُ وَالْبَاءُ وَالْهَاءُ أَصْلٌ وَاحِدٌ يَدُلُّ عَلَى تَشَابُهِ الشَّيْءِ وَتَشَاكُلِهِ لَوْناً وَوَصْفاً. يُقَالُ شِبْهٌ وَشَبَهٌ وَشَبِيهٌ. وَالشَّبَهُ مِنَ الْجَوَاهِرِ: الَّذِي يُشْبِهُ الذَّهَبَ. وَالْمُشَبِّهَاتُ مِنَ الْأُمُورِ: الْمُشْكِلَاتُ. وَاشْتَبَهَ الْأَمْرَانِ، إِذَا أَشْكَلَا"[١]، وقد ذكر ابن منظور أن "الشِّبْهُ والشَّبَهُ والشَّبِيهُ المِثْلُ والجمع أَشْباهٌ وأَشْبَه الشيءُ الشيءَ ماثله وفي المثل مَنْ أَشْبَه أَباه فما ظَلَم"[٢].

لقد ورد الكثير من التعريفات للتشبيه في كتب البلاغة العربية والنقد، والبحث من جانبه لا يفضل سرد كل هذه التعريفات لأنها برغم اختلاف ألفاظها فقد تشابهت في معناها(٣)، ومن ثم فسوف نكتفي بذكر تعرف الشريف الجرجاني للتشبيه بقوله: هو

---

[١] ابن فارس، أحمد بن زكرياء الرازي، أبو الحسين، معجم مقاييس اللغة، المحقق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م، ج ٣، ٢٤٣.

[٢] ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الأفريقي المصري: لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد الثالث عشر، مادة شبه، ص ٥٠٣.

[٣] في تعريف التشبيه انظر:

- ابن رشيق، أبو علي بن الحسن القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا، ط١ ،٢٠٠١ م، ص٢٥٢.
- والعسكري، أبو هلال، كتاب الصناعتين – الكتابة والشعر، ت. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت– ط ٢، ١٩٨٤، ص ٢٦١.
- والسكاكي، محمد بن علي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، بدون تحقيق، ص ١٤٠.

"الدلالة على مشاركة أمرٍ لآخر في معنى، فالأمر الأول هو المشبه، والثاني هو المشبه به، وذلك المعنى هو وجه التشبيه، ولا بد فيه من آلة التشبيه، وغرضه، والمشبه"[١].

من خلال هذا التعريف نلاحظ أن التشبيه يتكون من "أربعة أركان هي: المشبه، والمشبه به، وهما طرفا التشبيه، ووجه الشبه، وأداة التشبيه"[٢].

ويمكن تعريف كل واحد من هذه الأركان كالتالي:

المشبه: فهو الموضوع المقصود بالوصف.

أما المشبه به: "فهو الشيء الذي يجعل نموذجاً للمقارنة وتتحقق فيه الصفة أقوى وأوضح وأقرب إلى إدراك السامع أو القارئ وتجربته"[٣].

والمشبه والمشبه به هما ركنا التشبيه "فلا يمكن الاستغناء عن واحد منهما، فهما طرفا التشبيه، فإذا حذف أحدهما خرج الكلام عن كونه تشبيهاً وأصبح من باب

- وعباس، فضل، البلاغة فنونها وأفنانها –علم البيان والبديع، دار الفرقان، عمان، ط ١٠، ص ٢٠٥.
- و أبو العدوس، يوسف، مدخل إلى البلاغة العربية، دار المسيرة، ط ١، ١٤٢٧ هـ – ٢٠٠٧ م، ص ١٤٤.

[١] الجرجاني، علي بن محمد بن علي الزين الشريف، كتاب التعريفات، المحقق: ضبطه وصححه جماعة من العلماء بإشراف الناشر، دار الكتب العلمية – لبنان، الطبعة: الأولى ١٤٠٣هـ

[٢] البستاني، كرم، البيان، مكتبة صادر، بيروت، ص ٥٢ .

[٣] هدارة، محمد مصطفى، علم البيان، دار العلوم العربية، بيروت، ط ٢، ١٤٠٩ هـ – ١٩٨٩ م، ص ٣٤.

الاستعارة"[١].

وهذا يعني أن التشبيه له بنية "تقوم على جزأين يذكران صراحة أو تأولاً، ولئن حذف أسلوبياً أحدهما فهو يعد موجوداً من حيث المعنى وقد اصطلح النقاد والبلاغيون على تسمية كل من ذينك الجزئين، فالأول مشبه والآخر مشبه به، لأن الشاعر يقف عند طرف أو زاوية، ومنها ينطلق إلى المشبه به يحمل منه لونًا أو شكلاً أو حركة أو وظيفة فتتسع النقطة أو الزاوية في تجربته تنويراً"[٢].

ويشترط في المشبه والمشبه به ألا يكونا متماثلين، أي أن يختلفا في بعض الصفات، وأيضًا أن يشتركا في صفة أو أكثر، فـ"يمنع أن يشبه الشيء بنفسه، ولا بما يغايره من كل الجهات، لأن الشيئين إذا تشابها من كل الوجوه اتحدا فصار الاثنان واحداً"[٣].

وجه الشبه: هو الوصف الذي يستخلص من المقارنة بين المشبه والمشبه به، ويجب أن يكون أقوى وأظهر في المشبه به منه في المشبه.

أداة التشبيه: هي الكلمة التي تفيد المماثلة والمشاركة بين المشبه والمشبه به،

---

[١] عباس، فضل، البلاغة فنونها وأفنانها، ص ١٧.

[٢] الداية، فايز، جماليات الأسلوب – الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، دمشق، ط٢، ١٩٩٦، ص ٧٢.

[٣] طبانة، بدوي، البيان العربي، دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٣٧٧ هـ – ١٩٥٨ م، ص ٢٢٦.

فانضوى تحتها كل ما أفاد التشبيه"[١]، وهي قد تكون حرفًا أو اسماً أو فعلاً؛ الحروف كالكاف وكأن، والأسماء وهي كثيرة منها كلمة مثل وشبه ونحو ومماثل ومشابه ومرادف، والأفعال التي تدل على المشابهة مثل: يشبه، ويشابه، ويماثل، ويضارع، ويحاكي وما في معناها، و"يمكن اعتبار بعض الأفعال في منزلة أدوات التشبيه نحو علمت زيداً أسداً، وخلت بكراً قادماً، وحسبت خالداً عالماً"[٢].

من شواهد التشبيه في رواية الشويرة:

"**رابعة ماتت أو لا تزال؟ وما أخرجه بطنها قبل سنين مرت كالجبال.. ما خبره؟**"[٣]

يتحدث السارد عن الأزمة الوجدانية والصراع النفسي الذي ألم بالشخصية بعدما تذكر المرأة (رابعة) التي أخطأ معها، وكان نتيجة خطئه أن حملت منه (ابن حرام)، وفي قوله: (سنين مرت كالجبال) تشبيه مجمل، حيث نلاحظ وجود المشبه (سنين) والمشبه به (الجبال) فضلاً عن أداة التشبيه (الكاف)، بالإضافة إلى حذف وجه الشبه، من الملاحظ أن الكاتب في هذا التشبيه قد عمد إلى تجسيم السنين فحولها من معنى ذهني مجرد إلى شيء مادي محسوس وملموس هو الجبال.

وفي الصورة السابقة قد أدى التشبيه وظيفته على أكمل وجه؛ فالتشبيه تعبير لفظي

---

[١] مطلوب، أحمد: والبصير، حسن، البلاغة والتطبيق، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، ١٤٢٠ هـ – ١٩٩٩ م، ص ١٨١ وما بعداها.

[٢] سلوم، علي جميل: ونور الدين، حسن، الدليل إلى البلاغة والعروض، دار العلوم العربية، بيروت، ط١، ١٤١٠ هـ – ١٩٩٠ م، ص ١٠٩.

[٣] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ٨.

يأتي "لتوضيح فكرة، أو تصوير إحساس، وهو كذلك وسيلة لتوصيل حقيقة، وتقريبها إلى الذهن، أو التعريف بشيء مجهول"[١]، وقد عبر التشبيه عن المعنى المراد وهو التعبير عن وطأة هذه السنين على نفس المتكلم، وبين العذاب الذي يقاسيه ويعانيه طوال هذه الأيام مما جعل الأيام تمر وكأنها الجبال، وما زاد من وطأة هذه السنين الذكرى الأليمة التي يحملها في نفسه، والعار الذي لحق به بسبب ابن الحرام الذي حملته رابعة منه، بينما هو تركها وترك ابنه وتخلى عنهما.

وقد أكد الكاتب هذا المعنى من خلال تشبيه آخر يليه، يقول الرحبي:

"**يثقلك السؤال كما يزحف جبل على ظهرك**"[٢]، في هذه الجملة الخبرية نلاحظ وجود ثلاثة أركان من أركان التشبيه؛ المشبه (السؤال) والمشبه به (جبل)، ووجه الشبه (يثقلك)، أما أداة التشبيه فهي (كما)، وهذا النوع من التشبيه يسمى التشبيه المفصل، والتشبيه المفصّل، "هو ما ذكر فيه وجه الشبه"[٣]؛ وقد عبر هذا التشبيه عن الأسئلة التي تدور في خلد المتكلم وتثقل فكره وكأنها جبل ثقيل من الهموم التي يحملها على كاهله.

يقول الرحبي على لسان صالح:

"**حلمت بالعودة لتكون ابناً لسلامة بنت يحيى هذه التي تعاظمت داخلك كجبل**

---

[١] السيد، شفيع، التعبير البياني، دار الفكر العربي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٨٢.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ٨.

[٣] الهاشمي، أحمد بن إبراهيم بن مصطفى، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق: د. يوسف الصميلي، الناشر: المكتبة العصرية، بيروت، ٢٤٢/١.

مقدس، رأيت في نفسك أنك من أحفا الأسطورة"[1].

يتحدث صالح عن انتساب إلى أصل عريق، وعن افتخاره بالانتساب إلى جدته سلامة بنت يحيى، وفي المقطع السابق تشبيه مفصل مؤكد، لأنه قد احتوى على الأركان الأربعة للتشبيه، المشبه (سلامة بنت يحيى) والمشبه به (جبل مقدس) وأداة التشبيه (الكاف) وأخيراً وجه الشبه (تعاظمت)، وقد عبر هذا التشبيه عن مكانة الجدة في نفس المخاطب وأنها تعاظمت في نفسه كأنها جبل له قدسية ومكانة سامية.

من الملاحظ أن الكاتب في هذا التشبيه قد ذكر وجه الشبه بين المشبه والمشبه به، مما قرب التشبيه إلى وعي المتلقي ليزيد من قوة التشبيه وتأثيره في الصورة، إذ بذكر وجه الشبه "يفصّل المتكلّم وجه الجمع بين طرفي التشبيه فيسهّل على المتقبّل (السامع أو القارئ) العثور على السّمة التي يشترك فيها الطرفان. ولذلك سمّي هذا التشبيه مفصّلا. وهذا التفصيل يبقي على الانفصال الموجود بين طرفي التشبيه إذ يشعر الباثّ سامعه بأنه يقرن بين الطرفين في نقطة واحدة وهما شيئان متمايزان في سائر السّمات"[2].

ومن شواهد التشبيه قول الرحبي:

"**البيت العود واقف في الشويرة كجرح عتيق، وأنت تداري ما طلبه الشيخ منك، البيت العود غادر سكانه الواحد تلو الآخر، الجن الآتون في إثر سلامة بنت يحيى**

---

[1] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ٢٥.

[2] الزناد، الأزهر، دروس البلاغة العربية، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء – بيروت، ط١، ١٩٩٢ م، ص ٢٢.

قذفوا لعناتهم الواحدة بعد الأخرى، ومضوا"[1].

يعبر الكاتب عن حالة الحزن التي تحيط بالبيت بعد اللعنة التي حلت عليه، وهجران أهله له، وفي قوله: (البيت العود واقف في الشويرة كجرح عتيق) تشبيه مجمل؛ والتشبيه المجمل "هو ما حذف منه وجه الشّبه، وبغيابه أجمل المتكلّم في الجمع بين الطرفين فسمّي مجملاً"[2]؛ وفي هذا التشبيه يوجد المشبه (البيت العود) والمشبه به (جرح عميق) بالإضافة إلى أداة التشبيه (الكاف)، وقد أفاد هذا التشبيه بيان الأثر الذي تركته هذه اللعنة التي حلت على البيت العود فقد تركه أهلوه وساكنوه، فصار حزيناً يتألم وكأن به جرحاً عميقاً.

ومن شواهد التشبيه قول الرحبي:

"عنيدة هذه الحياة كرأس حربة، قاتلة كما يشاء القاتل، وكما لا يشاء القتيل، وأنت القتيل، أنت القابض على رأس الحربة، تقتلك وأنت حاملة"[3].

يتحدث الكاتب عن فلسفة الحياة والمفارقة فيها، فهي عنيدة قاتلة لما تشاء، وفي قوله: (هذه الحياة كرأس حربة) تشبيه مجمل، لأنه حذف منه وجه الشبه، وهو أيضًا تشبيه مرسل لأنه ذكرت فيه أداة التشبيه (الكاف).

وقد عبر هذا التشبيه عن غدر الدنيا وفتكها وكأنها رأس الحربة التي تقضي على حياة البشر، وإلى جانب ذلك فقد أفاد التشبيه حالة المرارة والألم التي يشعر بها الكاتب

---

[1] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ٣٢.

[2] قاسم محمد أحمد، – ديب، محيي الدين، علوم البلاغة «البديع والبيان والمعاني»، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس – لبنان، الطبعة: الأولى، ٢٠٠٣ م، ص ١٥٩.

[3] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ٤٦.

وتظلمه من ظلم الدنا وجورها على بعض البشر.

ومن شواهد التشبيه أيضاً قوله:

"**كانت جدتك أشبه بتمثال نحت من صخور المكان، غير آبهة بما يحدث، كأن الأمر لا يعنيها، هي تابعة لا أكثر، تسير حيث يأمرها زوجها، أو بالأحرى حيثما يمشي**"[١].

في قوله: (كانت جدتك أشبه بتمثال نحت من صخور المكان ...) يصور الكاتب الجدة/ بنت خادوم (المشبه) كأنها تمثال حجري (المشبه به)، وقد عبر هذا التشبيه عن استسلام هذه المرأة وخضوعها للموقف، حتى بدت كتمثال أصم ليس له القدرة على الفعل أو رد الفعل.

من الملاحظ أن الكاتب في هذا التشبيه قد استخدم كلمة (أشبه) كأداة للتشبيه، وهي على صيغة أفعل التفضيل، بما يوحي أن تشبه أكثر من (مشبه به) في آن واحد، وأن هذه المرأة بهيئتها ومشيتها واستسلامها وخضوعها وسيرها مستسلمة، قد حركت مشاعر الكاتب وجعلتها يقلب في حالها ليبحث في داخله عن أكثر صفة أو أكثر شيء قد يعبر عن وصف حالها.

يقول الرحبي على لسان الراوي:

"**كأن خادوم هناك يتحكم في الأجنة، يعطيها لونه وشكل أنفه، إرثه، حيث العشق ينبت كعشبة غير مرغوب فيها**"[٢].

---

[١] المصدر نفسه، ص ٨٣.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ٨٩.

في هذا التشبيه نلاحظ وجود الأركان الأربعة للتشبيه؛ المشبه (العشق) والمشبه به (عشبة غير مرغوب فيها)، وأداة التشبيه (الكاف)، ووجه الشبه (ينبت)، وقد عبر هذا التشبيه عن خوف صالح بعد أن علم بحمل زوجته (زوينة) وخوفه من العرق المندس، لأن (العرق دساس)؛ وهو يخاف أن يأتيه طفل يحمل ملامح خادوم ولون بشرته وشكل أنفه.

يرى بعض البلاغيين العرب أن أكبر فوائد التشبيه تتمثل في الوضوح والبيان، فهو "يخرج المبهم إلى الإيضاح والملتبس إلى البيان ويكسوه حلة الظهور بعد خفائه، والبروز بعد استتاره"[١]، وفي التشبيه السابق عبر الراوي من خلال التشبيه عن خوفه وقلقه من مجيء طفل يحمل اللون الأسود لجده خادوم فشبه هذا الطفل كأنه عشبة لا يرغب في إنباتها.

ومن شواهد التشبيه قوله:

"**مضت سلامة بنت يحيى في سكة الحياة كما لا يتذكر أحد، قديمة كقدم الشويرة، ممتد عمرها كامتداد سرور**"[٢].

ففي قوله: (قديمة كقدم الشويرة) تشبيه ، احتوى على الأركان الأربعة للتشبيه؛ المشبه (سلامة بنت يحيى)، المشبه به (الشويرة)، أداة التشبيه (الكاف)، ووجه الشبه (القدم).

---

[١] المؤيد باللَّه، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم، الحسيني العلويّ الطالبي، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، المكتبة العنصرية – بيروت، الطبعة: الأولى، ١٤٢٣ هـ، ١٤٤/١.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ١٤٨.

وثمة تشبيه ثان في الجملة الخبرية: (ممتد عمرها كامتداد سرور) أيضاً احتوى على الأركان الأربعة للتشبيه؛ المشبه (سلامة بنت يحيى)، المشبه به (سرور)، أداة التشبيه (الكاف)، ووجه الشبه (امتداد العمر)، وقد عبر هذان التشبيهان عن قدم وعراقة وأصالة بنت يحيى في القرية، وأن عمرها يساوي عمر كل من سرور والشويرة.

وقد عبرت هذه الجملة الخبرية (ممتد عمرها كامتداد سرور) عن مراد الكاتب وفعلت دور المتلقي، فالأسلوب خبري يدعو المتلقي لمشاركة الشاعر في إظهار الأسف والحسرة والإحساس بالمرارة والألم[١].

يقول الكاتب واصفاً أحساس الجدة سلامة بنت يحيى:

"**شعرت بأن ذريتها لم تكن كما حلمت بها، كان ابنها ناصر السهم الذي انغرس في خاصرة مجدها الذي ابتغته**"[٢].

يعبر الكاتب عن خيبة أمل سلامة بنت يحيى في ذريتها، وفي قوله: (كان ابنها ناصر السهم الذي انغرس في خاصرة مجدها) تشبيه بليغ، شبه فيه ابنها ناصر (المشبه) بأنها كالسهم (المشبه به)، وقد أصاب هذا السهم مجدها وقتل حلمها بأن يكون لها ذرية تحمل مجدها.

لقد عبر التشبيه في النص السابق عن أحاسيس سلامة بنت وانفعالاتها وحالتها الوجدانية، فالتشبيه في هذه الحالة "ذو وظيفة نفسية، وشعورية وجدانية أشمل، قد

---

[١] راجع وظيفة الأسلوب الخبري في: البنداري، حسن، فنون علم المعاني في النصوص النثري والشعرية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط ٥ ٢٠٠٢، ص ٢٩.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ١٤٨.

تتجاهل مقصد التوضيح، والتفسير، إلى التأثير الوجداني الذي يخلق وصفا خيالياً، يتأسس على الرغبة في الشيء أو النفور منه، إنه يروم استدراج المتلقي إلى موقف عاطفي تجاه ما يقدم إليه..."[١].

ومن شواهد التشبيه أيضاً قول الرحبي:

"**رابعة جرح غائر، تخشى من نزيفه أن يغرقك بمباغتة لا تقدر عليها**"[٢].

في التشبيه البليغ (رابعة جرح غائر) يشبه الكاتب رابعة (المشبه) وذكرياته معها، كأنها جرح عميق (المشبه به)، مما يعبر عن إحساس صالح تجاه رابعة وما تمثله له من ماضٍ أليم أثيم، مضطر دائماً لتذكره، فهو يخشى أن تظهر له رابعة بابن أو بنت له تركه وهرب.

من الملاحظ أن التشبيه البليغ في هذا النص قد أفاد المعنى على أكمل وجه لأن "التشبيه البليغ – ما بلغ درجة القبول لحسنه، أو الطّيّب الحسن فكلما كان وجه الشبه قليل الظهور، يحتاج في إدراكه إلى أعمال الفكر كان ذلك أفعل في النفس: وأدعى إلى تأثرها واهتزازها، لما هو مركوز في الطبع، من أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له، والاشتياق إليه، ومُعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وموقعه في النفس أجلّ وألطف، وكانت به أضنّ وأشغف، وما أشبه هذا الضرب من المعاني، بالجوهر في الصدف، لا يبرز إلا أن تشُقّهُ عينه، وبالحبيب المتحجِّب لا يُريك وجهه، حتى تستأذن وسبب هذه

---

[١] الذهبي، العربي، شعريات المتخيل، اقتراب ظاهري، شركة المدارس للنشر، والتوزيع، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٠، ص ٢١.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ١٥٦.

التسمية: أن ذكر (الطّرفين) فقط، يوهم اتحادهما، وعدم تفاضلهما، فيعلو المشبه إلى مستوى المشبه به، وهذه هي المبالغة في قوة التشبيه"[١].

وفي تشبيه بليغ آخر يعبر الكاتب عن ذكريات الماضي الذي ما زال حياً في داخل صالح بآلامه وأحزانه، يقول الكاتب

"**إنما غمزة عبد الله بن خلف لا تزال شفرة حادة تعمل في وجدانك لتعيدك إلى صفرك الأول**"[٢].

ففي قوله: (غمزة عبد الله بن خلف لا تزال شفرة حادة تعمل في وجدانك) تشبيه بليغ شبه الكاتب فيه غمزة عبد الله بن صالح وخوضه في العلاقة بين جده ناصر، وجدته بنت خادوم، بأنها كالشفرة الحادة التي تقطع في وجدان صالح، وتسبب له الألم الذي لا يبرأ منه ولم يزل يتذكره.

وقد عبر عن ذلك من خلال التشبيه الذي له "أثر عظيم في التعبير عن المعاني، ونقل الافكار وإمتاع النفوس بالصور والاخيلة وتقريب الكلام إلى الاذهان والسموّ به من ارض الواقع الى فضاء الخيال، وكلما تدرج المرء في هذا الارتفاع كان تصويره ابعد اثراً في القلب، واشد رسوخاً في النفس" [٣].

ومن شواهد التشبيه في رواية السيد مر من هنا قول الرحبي:

---

[١] الهاشمي، أحمد بن إبراهيم بن مصطفى، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص ٢٣٨.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ١٥٧.

[٣] يموت، غازي، علم اساليب البيان، دار الاصالة، بيروت، ط١، ١٤٠٣هـ ١٩٨٣م، ص ١٨٣.

ومن شواهد التشبيه أيضاً قوله:

"**رأيته دون أدنى رغبة في صبيحتي، أعاد عليَّ مشهد النظرة، كمن يستعذب رمي سهم فيصيب به ويفر راكضاً، ركضته بذات العرج الخفيف**"[١].

يتحدث الكاتب عن رؤيته لذلك الشاب الذي كلما رآه حرك ذاكرته وأثار في نفسه التساؤلات، وفي قوله: (أعاد عليَّ مشهد النظرة، كمن يستعذب رمي سهم فيصيب به ويفر راكضاً) تشبيه تمثيلي، شبه فيها نظرة ذلك الشاب وأثر تلك النظرة (المشبه) بمن يستلذ له ويستعذب تصويب السهام على الفرائس وبعد أن يسدد سهامه يفر بعيداً تاركًا من أصابه يتألم، من الملاحظ أن الكاتب قد استخدم التشبيه التمثيلي للتعبير عن أثر تلك النظرة على نفسه، وفي نفس الصورة التعبير عن تعمد ذلك الشاب أن ينظر إليه ويتركه حيران آيساً في تساؤلاته وحيرته.

يقول الكاتب على لسان الفارس الأسمر:

"**الأحلام مثل النوارس التي تراها تتقافز فوق فضاء الماء، تطير قابضة على البياض، والبياض محض هواء أحياناً**"[٢].

يعبر الكاتب عن خداع الأحلام وأنها ليست دائماً في متناول الأيدي، وللتعبير عن ذلك فقد استعان بالتشبيه في قوله (الأحلام مثل النوارس) حيث شبيه الأحلام (المشبه) بطائر النورس الذي يطير في الفضاء (المشبه به).

من الملاحظ أن هذا التشبيه جاء مجملاً؛ لأنه قد حذف منه وجه الشبه، وجاء أيضًا مرسلاً؛ لأنه ذكرت فيه أداة التشبيه، وقد وظف الكاتب في هذا التشبيه طائر

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف، رواية السيد مر من هنا، ص ٢٦.

[٢] المصدر نفسه، ص ٥٤.

النورس وما عرف عنه بسرعة الطيران في الجو وعدم استقراره في الشاطئ، لينصح ذلك الشاب بعدم البوح لأحلامه لأحد حتى لا تفر من بيم يديه وتهرب وتطير في الهواء فلا يستطيع الإمساك بها.

لقد عبرت الصورة السابقة بشدة عن المعنى، من خلال توظيف طائر النورس في النص، وما يحمل من ثراء في الدلالات والإيحاءات؛ وإنه "لا يجب الاستهانة بأهمية المعنى الإيحائي في الدلالة الشاملة للمنطوق، فأحياناً يكون الإيحاء وحده هامّاً"[١].

يقول الرحبي على لسان السلطان محدثاً الشاب عن بلاد زنجبار:

"**سترى بلاداً غريبة على عينيك قريبة من فؤادك، السير فوقها كالسير فوق جمر متقد**"[٢].

في قوله: (السير فوقها كالسير فوق جمر متقد) يشبه الراوي السير فوق تلك البلاد (المشبه) بأنه كالسير فوق جمر متقد (المشبه به)، وهذا التشبيه مجمل حذف منه وجه الشبه، وهو تشبيه مرسل ذكرت فيه أداة التشبيه (الكاف).

وقد عبر هذا التشبيه عن صعوبة حكم هذه البلاد وكثرة الأعداء فيها، وأنه إن لم يحتط لنفسه فقد يتلقى رصاصة الغدر أو سهم من الخيانة من الخلف، سواء أكانت من القبائل أو من أو الغزاة الأعداء.

ومن شواهد التشبيه قول الكاتب مخاطباً جوهر:

---

[١] تودوروف، الأدب والغرابة، ت. محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط ١، ١٩٩٦، ص ٢٧.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف، رواية السيد مر من هنا، ص ٥٦.

"ناديته ولم أنس تقديم لقب مستر كي يبتسم عن أسنانه البيضاء الصافية كهلال الليلة يخرج مبتهجًا فوق سماء سوداء لامعة بالنجوم"[١].

يعبر الكاتب عن ابتهاجه برؤيا الرجل (الأسود جوهر)، وفي قوله: (أسنانه البيضاء الصافية كهلال الليلة يخرج مبتهجاً ...) تشبيه تمثيلي، شبه فيه أسنان جوهر (المشبه) بأنها كالهلال (المشبه به)، وقد فَصَّل الكاتب في بيان صفة المشبه به، فصوره أنه يخرج فرحاً مبتهجاً في سماء سوداء مظلمة ونجومها لامعة، وفي وصف السماء بالسواد كناية عن شدة الظلام مما يزيد من وضوح صورة الهلال المضيء المبتهج.

من خلال تتبع التشبيهات في رواية السيد مر من هنا سنلاحظ أن التشبيه التمثيلي، من الأنواع قليلة الورود مقارنة بغيرها من أنواع التشبيهات، والتشبيه التمثيلي هو "التشبيه الذي يكون على شكل لَوْحَةٍ تُصَوِّرُ أَكْثر مِنْ مفرد، ووجه الشبه فيه لا يكون مأخوذاً من مفردٍ بعينه، بل يكون مأخوذاً منْه ومن غيره، أو من الصُّورةَ العامّة"[٢].

وفي هذا التشبيه عبر الكاتب عن دلالات إيجابية تجاه الرجل الأسود جوهر، فصوره بالهلال ثم رسم للهلال (المشبه به) صورة بديعة وقد خرج في سماء مظلمة، وتصوير المشبه به في تلك اللوحة البديع ينسحب بالضرورة على المشبه.

يقول الرحبي:

"رأيت جوهر يعدو بقوة، كل لحظة تجعل قامته أكبر، يقترب كأنه الريح"[٣].

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف، رواية السيد مر من هنا، ص ١٠٠.

[٢] الميداني، عبد الرحمن بن حسن حَبَنَّكَة الدمشقي، البلاغة العربية، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، الطبعة الأولى ١٤١٦ هـ - ١٩٩٦ م، ١٦٨/٢.

[٣] الرحبي، محمد بن سيف، رواية السيد مر من هنا، ص ١١١.

يتحدث الكاتب عن سرعة الرجل الأسود جوهر، وفي الجملة الخبرية (كأنه الريح) تشبيه مرسل، فيه أداة التشبيه (كأن) والمشبه (جوهر) والمشبه به (الريح) حيث يشبه جوهر وسرعته الشديدة في مجيئه وذهابه، كأنه الريح الخاطفة.

من الأمور التي نلاحظها من خلال استقراء التشبيهات في روايتي (الشويرة) و(السيد مر من هنا) أن أكثر التشبيهات وروداً هي التشبيه المرسل؛ أي التشبيه الذي ذكرت فيه الأداة، أما التشبيه المؤكدة، فهي أقل وجوداً في التشبيهات.

ومن شواهد التشبيه قول الرحبي:

"**وكان عليَّ أن أمضي كأن ما قاله محض مزحة سيبتلع البحر صداها كقطعة ملح قدرها مهما تماسكت وكبرت ...**"[1].

يعبر الكاتب عن تجاهله لكلمات قالها له أحمد بن النعمان، وفي قوله: (مزحة سيبتلع البحر صداها كقطعة ملح) تشبيه مرسل به المشبه (مزحة) والمشبه به (قطعة ملح) وأداة التشبيه (الكاف) بينما هو تشبيه مجمل لأن وجه الشبه غير موجود.

لقد شكلت كلمات جوهر جرحاً في نفسه، ومن ثم عمل على نسيانها وتجاوزها، وقد عبر التشبيه عن مرارة هذه الكلمات، لذا فقد شبهها وشبه تناسيه لها بحبة الملح المرة التي سرعان ما تذوب ويبتلعها البحر.

يقول الرحبي:

"**في المسافة بين اليابسة واليابسة حلمت بك، رأيتك طائر نورس، يكاد يحط على**

---

[1] الرحبي، محمد بن سيف، رواية السيد مر من هنا، ص ١١٧.

قلبي ينتزعه كسمكة واجفة بين موجة وموجة"[1].

يعبر الكاتب عن حلمه بتلك المحبوبة (خولة)، وفي قوله: (رأيتك طائر نورس) تشبيه بليغ شبه فيه الحبيبة (المشبه) بأنها كطائر النورس (المشبه به).

وفي قوله: (يحط على قلبي ينتزعه كسمكة واجفة) تشبيه آخر شبه فيه قلبه (المشبه) بأنه كسمكة (المشبه به) وهذه السمكة يخطفها طائر النورس. وقد عبر هذان التشبيهان عن العلاقة بين هذين الحبيبين؛ الأول هو المرأة المعشوقة وقد شبهها بطائر النورس الذي يهبط على الأرض ليصطاد طعامه من أسماك البحر، والثاني هو الشاب الذي شبه قلبه بالسمكة التي اصطادها طائر النورس ورحل مسرعًا.

يقول الرحبي:

"**رأيت بياض أسنانه متدفقاً كشلال يخلو من قطع ثلج**"[2].

في هذه الجملة الخبرية تشبيه مفصل مرسل ذكر فيه الأركان الأربعة للتشبيه؛ حيث شبه الكاتب أسنان الرجل الأسمر جوهر (المشبه) بأنها كالشلال (المشبه به)، وأداة التشبيه (الكاف) أما وجه الشبه فهو (متدفق).

من الملاحظ أن الكاتب في كثير من مقاطع الرواية قد حرص على وصف جوهر أوصاف إيجابية، ودائماً ما يخص أسنانه بالوصف، وفي هذا التشبيه وصفها بأنها كالشلال المتدفق الذي لا يخلو من قطع الثلج، وهو ما يدل على صفات الخير (المستمد من الشلال) والبياض والصفاء والنقاء (المستمد من الثلج).

---

[1] المصدر نفسه، ص ١٢٥.

[2] نفسه، ص ١٣٠.

وفي موضع آخر من الرواية:

"**زوجات السلطان الشركسيات يمشين بخيلاء بين ضراتهن الزنجيات، يتفاخرن بنبل أصلهن، نظرات حاسدة كأنها الشرر تنطلق من الحبشيات اللاتي يرين في لون أجسادهن نقيصة**"[١].

يتحدث الكاتب عن تعدد زوجات السلطان، وتنوعهن وتنوع أشكالهن وأصولهن، وفي قوله: (نظرات حاسدة كأنها الشرر تنطلق من الحبشيات) تشبيه مرسل (لوجود أداة التشبيه الكاف)، وهو أيضاً مجمل (لعدم ذكر وجه الشبه)، وفي هذا التشبيه يصور الكاتب تلك النظرات (المشبه) بأنها كالشرر المتطاير (المشبه به).

وقد عبر التشبيه عن إحساس الحقد والحسد التي تكنه تلك الزوجات الحبشيات ذوات اللون الأسود والبشرة الداكنة تجاه ضراتهن الشركسيات ذوات البشرة البيضاء واللون الفاتح، وقد زاد من ذلك الإحساس أنهن يشعرن أن سواد لونهن الذي سبب لهن الإحساس بالنقص أمر ليس بأيديهن، وجناية لم تجنيها أيديهن.

ومن شواهد التشبيه قول الرحبي:

"**كبرت الطفلة، كبر جسدها، أصبحت امرأة في فورة شبابها تختال كطاووس يبين حسنها كلما عبرت بين خدمها**"[٢].

يعبر الكاتب عن مرور السنين وتغير ملامح الفتاة سالمة حتى أنه لم يكد يعرفها، وفي قوله: (أصبحت امرأة ... تختال كطاووس) يشبه جمال تلك الفتاة التي أصبحت

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف، رواية السيد مر من هنا، ص ٢١٨.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٣٢.

امرأة (المشبه) بتبختر الطاووس (المشبه به)، مما يعبر عن حسنها وجمالها وتبخترها في مشيتها، حتى أنها تشبه الطاووس المتبختر المتباهي بنفسه في مشيته.

١-٣: الاستعارة

تعريف الاستعارة في اللغة والاصطلاح:

يجدر بنا قبل الحديث عن تعريف الاستعارة، أن نتناول المعنى اللغوي للاستعارة؛ فقد جاء في لسان العرب: الاستعارة من مادة (عور): "واسْتَعارَه الشيءَ واسْتَعارَه منه طلب منه أَن يُعِيرَه"[١]، و"واعْتَوَروا الشئ، أي تداولوه فيما بينهم. وكذلك تعوروه وتعاوروه"[٢]. فالمعنى اللغوي للاستعارة جاء من رفع الشيء وتحويله من مكان إلى آخر.

أما تعريف الاستعارة عند البلاغيين العرب، فهي كثيرة ومتنوعة ومتشابهة في معناها وإن اختلفت في لفظها[٣]؛ لذا سنكتفي بذكر تعريفات الخطيب القزويني الذي

---

[١] ابن منظور، لسان العرب، ٦١٨/٤.

[٢] الجوهري، أبو نصر إسماعيل بن حماد الفارابي، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين – بيروت، الطبعة: الرابعة ١٤٠٧ هـ – ١٩٨٧ م، ٧٦٢/٢.

[٣] لتعريفات الاستعارة انظر:

- العسكري، الصناعتين، ص ٢٧٥.
- الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ١٣١
- السكاكي، مفتاح العلوم، ص ٤٧٧.
- مطرجي، عرفان، الجامع لفنون اللغة العربية والعروض، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٧هـ –١٩٨٧ م، ص ١٩٣.

عرف الاستعارة بقوله إنها "رد اللفظ المستعمل في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة، مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي"[١].

من خلال تعريف الاستعارة يتبين لنا أن الاستعارة هي تشبيه حذف منه أحد طرفيه "وحذف أحد طرفي التشبيه فيها لا يعني الاستغناء عنه، ولكنه يعني حفز خيال المتلقي لإدراكه دائماً، وفي هذا يقظة داخلية حتمية عند المتلقي كانت قد سبقتها يقظة داخلية حتمية عند المبدع، وهو يلاحق تركيب العناصر وترتيبها على نسق خاص"[٢].

وقد أعجب القدماء بالاستعارة، ومن هؤلاء ابن رشيق القيرواني الذي رأى أن الاستعارة "أول أبواب البديع، وليس في حلي الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها"[٣]،

ولم يقتصر الإعجاب بالتعبير الاستعاري على القدماء بل إن من المحدثين من رأى في الاستعارة "مجالًا فسيحاً للابتكار، والإبداع، وميداناً رحباً لتسابق المجيدين"[٤]

- الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمي، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط ١. ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٤ م، ص، ١٧٦.

[١] القزويني، الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، المطبعة الفاروقية الحديثة، ١٩٥٠م.ج ٣، ص٨١.

[٢] الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمي، ص، ١٧٦.

[٣] ابن رشيق، العمدة، ٣٦٨/١.

[٤] الخولي، كامل، صور من تطور البيان العربي الى اوائل القرن الثامن الهجري، ار الانوار للطباعة والسير، القاهرة، ط ١، ١٩٦٢، ص ١٣٠.

أما عن أقسام الاستعارة: فقد قسم البلاغيون الاستعارة إلى أقسام كثيرة أهمها وأشهرها تقسيم الاستعارة إلى المكنية والتصريحية:

١ – استعارة تصريحية: وهي ما حذف منها المشبه وصرح بلفظ المشبه به. حيث "يُصَرَّحُ فيها بذات اللّفظ المستعار، الذي هو في الأصل المشبّه به حين كان الكلام تشبيهاً، قبل أن تُحْذَف أركانه باستثناء المشبَّهِ به، أو بعض صفاته أو خصائصه، أو بعض لوازمه الذهنيّة القريبة أو البعيدة"[١]، ففي الاستعارة التصريحيّة "يصرّح فيها بلفظ المستعار منه "المشبّه به" ويحذف المستعار له "المشبّه""[٢].

٢ – الاستعارة المكنية وهي: "وهي ما حذف فيها المشبه به أو المستعار منه، ورمز له بشيء من لوازمه"[٣]، ففي الاستعارة المكنية "قد يضمر التشبيه في النفس، فلا يصرح بشيء من أركانه سوى لفظ المشبه، ويُدَل عليه بأن يثبت للمشبه أمر مختص بالمشبه به"[٤].

من شواهد الاستعارة المكنية في رواية الشويرة قول الرحبي:

---

[١] الميداني، عبد الرحمن بن حسن حَبَنَّكَة الدمشقي، البلاغة العربية، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، الطبعة: الأولى، ١٤١٦ هـ – ١٩٩٦ م،٢/٢٤٢.

[٢] قاسم، محمد أحمد وديب، محيي الدين، علوم البلاغة «البديع والبيان والمعاني»، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس – لبنان، الطبعة: الأولى، ٢٠٠٣ م، ص ١٩٩.

[٣] عتيق، عبد العزيز، علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ١٤٠٥ هـ – ١٩٨٢ م، ص ١٧٩.

[٤] الصعيدي، عبد المتعال، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة: السابعة عشر، ١٤٢٦هـ–٢٠٠٥م، ٣/٢٥٠.

"تسترجع تاريخاً مضى، حريتك قيودها موغلة في قاع الروح، عليك أن تستل حلقاتها الحديدية واحدة بعد أخرى وقد صأت مع جريات الزمان"[١].

في المقطع السردي السابق يعبر الكاتب عن الحالة النفسية التي يعانيها صالح حيث الأحزان والأشجان التي ألمت به بسبب معاودة الذكريات الأليمة التي تلح على ذهنه، وللتعبير عن تلك الأحزان والآلام فقد استخدم الكاتب الاستعارات المكنية أكثر من مرة؛ أولها في قوله: (حريتك قيودها موغلة)، حيث شبه الكاتب الحرية (المشبه) بإنسان أسير أو سجين قد كبلته القيود والأغلال، وحذف المشبه به (الأسير) وأبقى على صفة تدل عليه وهي القيود التي قيدته وحبست حريته، وفي قوله: (قاع الروح) ثاني الاستعارات المكنية، وفيها صور الروح (المشبه) بأنها كالمحيط العميق، وقد أبقى الكاتب على المشبه وحذف المشبه به وأبقى على صفة تدل عليه، وهي أن له قاع عميق. وفي قوله: (عليك أن تستل حلقاتها الحديدية ...) يستمر الكاتب في تصوير الأغلال الحديدية والسلاسل والقيود التي تقيد حرية صالح وتحد من انطلاق روحه، ومن ثم فإنه إذا أراد لنفسه أن يتحرر من هذه لقيود فعليه أن يستل حلقات السلاسل الحديدية التي كبلت روحه وحدت من سعاته وانطلاقته في الحياة.

من الملاحظ أن الاستعارة المكنية في هذا النص قد عبرت عن المعنى الذي هدف الكاتب إلى إيصاله للمتلقي؛ فالاستعارة المكنية "تصور المعنى تصويراً يحقق غرض القائل مع مبالغة مقبولة، وتأثير في نفس السامع مع اثارة لخياله دون اطالة او اطناب"[٢]. وقد استعان الكاتب بالاستعارة المكنية ليعبر عن روحه الحبيسة التي كبلتها الأحزان، فصور هذه الأحزان والذكريات الأليمة كأنها الأغلال والقيود التي تكبل روحه، مما يعني أنه قد اعتمد على التجسيم في نقل الصورة، والتجسيم يقصد به تحويل

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ١٠.

[٢] يموت، غازي، علم اساليب البيان، ص ٢٧٣.

الأحاسيس والصفات المعنوية المجردة وتصويرها كأنها أشياء مادية تدرك بمختلف الحواس.

ومن شواهد الاستعارة قوله في نفس الرواية:

"**عشق جدك يتعملق في شراييننك، كأنك قادر على سحب حكاية عشقك من أفواه سرور، أو على الأقل من ذاكرتك وهي تسترجع رابعة فتتوجع، وتتذكر حملها فتنهار عليك جبال أحلامك**"[1].

يعبر الكاتب عن الذكريات التي تلح على مخيلة صالح وتراود ذهنه تارة تلو الأخرى، وفي الاقتباس السابق نلاحظ أن الكاتب قد اعتمد على الاستعارة المكنية لتجسيد الأشياء المعنوية؛ ففي قوله: (عشق جدك يتعملق في شراييننك) استعارة مكنية صور الكاتب فيها العشق (المشبه) وجعله شيئاً مادياً، بيد أنه حذف المشبه به وأبقى على صفة من صفاته وهي أنه يتعملق ويكبر.

وفي قوله: (كأنك قادر على سحب حكاية عشقك من أفواه سرور) استعارة مكنية ثانية صور الكاتب فيها حكاية العشق (المشبه) وجعلها كأنها شيئاً مادياً مجسماً يمسك بالأيدي ومن ثم فهو يسحب، والكاتب يتمنى لو أن صالحاً يستطيع أن يسحب هذه الحكايات من أفواه أهل القرية حتى ينسوها ولا يتحدثون بها.

من الملاحظ في الاقتباس السابق أن السارد قد عبر عن حالة الحزن التي عليها صالح وذكرياته التي تلح عليه بماضيه غير السعيد المليء بالذكريات الأليمة؛ ولتأكيد ذلك المعنى فقد ختم المقطع بالتشبيه البليغ في قوله: (تنهار عليك جبال أحلامك) حيث شبه الأحلام بأنها كالجبال في ضخامتها وكثرتها، مع ملاحظة أنه حذف أداة التشبيه ووجه الشبه، بينما أبقى على كل من المشبه (أحلامك) والمشبه به (الجبال)، مما يعبر عن التوحد والتشابه بين المشبة والمشبه به، ليوحي بضخامة هذه الأحلام وأنها صارت كأنها الجبال، مما يعبر عن حالة الانهيار والتداعي في نفس الشخصية بسبب ذكريات

---

[1] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ١٦.

الماضي وأثره عليه في الحاضر.

لقد عبرت الصور الاستعارية في هذا النص عن تجسيد المعنى ونقل الإحساس بالانهيار من معنى مجرد إلى صورة قريبة من الذهن تعبر عن المعنى المراد نقله بالصورة الاستعارية التي توضح المعنى بأكثر الطرق تأثيراً في نفس المعنى، وكما قال بعض النقاد "إننا لا نكون مبالغين إذا قلنا إن الاستعارة: هي من أدق أساليب البيان تعبيراً، وأرقها تأثيراً وأجملها تصويراً، وأكملها تأدية للمعنى"[١].

ومن شواهد الاستعارة قوله:

"**ستتحطم ذاكرة ضخمة في قلب سرور، لن يغمزك أحد، ستسقط الحكاية في بئر النسيان، ريالاتك وحدها تتكلم، ستعرفهم ابن من أنت**"[٢].

يتحدث الكاتب عن حالة الصراع داخل صالح؛ الصراع بين الماضي المؤلم والذكريات غير السعيدة، حيث تشكك أهل القرية في العلاقة بين جد صالح وجدته، وبين الحاضر وأحلام صالح في أن يشتري المجد بريالاته ومن ثم يغسل عار الماضي ويتخلص منه، وفي المقطع السابق اعتمد الكاتب على الاستعارة المكنية لتصوير تلك الحالة؛ ففي قوله: (ستتحطم ذاكرة ضخمة في قلب سرور) استعارة مكنية شبه الكاتب فيها الذاكرة – وهي معنى ذهني مجرد – بأنها كشيء مادي ملموس ومجسم، ومن ثم فهو يتكسر في داخل قلب ووعي سرور، وقد حذف الكاتب المشبه به وأبقى على صفة من صفاته؛ فجعله يتكسر، وفي نفس الجملة الخبرية (ستتحطم ذاكرة ضخمة في قلب سرور) استعارة مكنية ثانية، حيث صور الكاتب سرور (القرية) وجعلها إنسانًا له قلب ووعي ومن ثم فالذاكرة تتكسر في قلب هذه القرية سرور.

أما الاستعارة الثانية ففي قوله: (ستسقط الحكاية في بئر النسيان) في هذه الصورة

---

[١] عباس، فضل حسن، البلاغة فنونها وأفنانها: ١٥٨/٢.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ٣٥.

استعارة مكنية صور الكاتب الحكاية – وهي معنى ذهني مجرد غير محسوس – وكأنها شيء مادي محسوس وملموس ومن ثم فهو يسقط ويقع في بئر النسيان، وفي الصورة نفسها (ستسقط الحكاية في بئر النسيان) نلاحظ وجود التشبيه البليغ – بجانب الاستعارة المكنية – حيث شبه الكاتب النسيان (المشبه) بأنه كالبئر السحيق الذي يسقط فيه الحكايات التي يتناقلها الناس في القرية عن العلاقة الآثمة – قبل الزواج – بين جده (ناصر) وجدته (بنت خادوم).

وفي قوله: (ريالاتك وحدها تتكلم) استعارة مكنية ثالثة صور الكاتب فيها الريالات (المشبه) بأنها بشر تتحدث (المشبه به)، وقد حذف المشبه به وأبقى على صفة من صفاته وهي الكلام والتعبير بلسان بليغ.

لقد تحدث البلاغيون عن فوائد التشخيص وجمالياته المتعددة، ومنهم من أشار إليه بقوله: "إنّك لترى به الجماد ناطقاً، والأعجم فصيحا والأجسام الخرس مبنية والمعاني الخفية بادية جلية... وإن شئت أرتك العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها الظنون"[1]، وهذه الفوائد قد حققتها، ومن خلال تتبع الاستعارات المكنية في رواية الشويرة يمكننا القول إن الصورتين التشخيصيتين (ستتحطم ذاكرة ضخمة في قلب سرور)، و(ريالاتك وحدها تتكلم) هي من الصور الكثيرة في الرواية، ونعني بذلك أن الكاتب كثيراً ما يضفي على الأشياء المادية صفات البشر أو الكائنات الحية.

من خلال عرض الصور في المقطع السردي السابق نلاحظ حالة الشحن النفسي والوجداني داخل ذهن الكاتب، وقد تمثل هذا الشحن من خلال كثرة الصور الاستعارية الخيال الجامح الذي عبر عن شحنة انفعالية كبيرة، وحالة من الألم الذي بسبب خوض

---

[1] الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الفارسي الأصل، أسرار البلاغة في علم البيان، المحقق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة: الأولى، ١٤٢٢ هـ - ٢٠٠١ م، ص ٤٠.

أهل القرية (سرور) في ماضي جده وجدته وعلاقتهما قبل الزواج.

يقول الرحبي في موضع آخر من الرواية:

"**تعرفك الكثير من نخيل سرور..**

وتعرفها.

ولدت على يديك بامتداد الخمسين عاماً من سنوات عمرك منذ عدت، كنت كالقابلة حين تهئ المكان لفسيلة جديدة"[١].

يعبر الكاتب عن علاقة صالح بالمكان وعلاقته بالزروع والأرض في قرية سرور، وفي المقطع السابق يبين علاقته بنخيل القرية من خلال صورة تشخيصيه صور فيها النخيل بصفات الكائنات الحية؛ ففي قوله: (تعرفك الكثير من نخيل سرور) استعارة مكنية صور الكاتب فيها النخيل وجعلها كائنات عاقلة تعي وتعرف صالح، وفي الاستعارة المكنية: (ولدت على يديك بامتداد الخمسين عامًا ...) يستمر الكاتب في تشخيص النخلات وتصويرها كأنها كائنات حية، ومن ثم فقد صورها كأنها الصغار التي تولد على يديه.

وفي التشبيه المفصل: (كنت كالقابلة حين تهيء المكان لفسيلة جديدة) استمرار للصورة التشخيصية، حيث شبه (صالح) حينما يصلح الأرض ويمهدها ويهيئها لغرس نخلة جديدة بأنه كالقابلة التي تهيء لميلاد طفل صغير جديد.

يقول الرحبي:

"**مع أن عناكب الأمس تتسلل بخفة إلى دماغك لتعبث به حتى تكره البيت العود، تكره ساكنيه، تكره جدتك، إلا سلامة بنت يحيى، عصية على الكره**"[٢].

يتحدث الكاتب عن حالة الصراع الداخلي في نفس (صالح) بسبب ذكريات

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ٤٢.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ٤١.

الماضي، وعلاقته بأهل الشويرة، وفي قوله: (عناكب الأمس) استعارة تصريحية، شبه الكاتب فيها ذكريات الماضي التي تلح على صالح وفكره بأنها كالعناكب التي تتسل خفية وتستعمر في المكان، وقد حذف الكاتب المشبه (الذكريات) وصرح مباشرة بالمشبه به (العناكب) مما يعبر عن كراهية الكاتب لهذه الذكريات فشبهها بالعناكب البغيضة التي تتسلل إلى المكان وتستوطنه وتعيش فيه رغمًا عن إرادة أصحاب المكان.

ومثل الاستعارة السابقة قول الرحبي في موضع آخر من الرواية:

"**لا تعرف سوى زوينة، ويوم أن انتفخ بطنها تحركت في مخك عناكب قديمة آتية من الزمن البعيد، فرحت بالقادم، لكنك خشيت عليه من لعنة اللون**"[١].

في هذه الاستعارة التصريحية – مثل السابقة – يشبه الكاتب الذكريات الأليمة بأنها كالعناكب التي تزحف وتتسلل وتدخل في مخيلة صالح، ومن ثم فهي تعبث به وتسبب له الخوف والقلق من المستقبل بسبب أحداث الماضي وذكرياته، لا سيما لونه الأسود الذي سبب له المذلة والمهانة.

من الملاحظ أن الاستعارة التصريحية التي هي "مبنية على تناسى التشبيه، والمبالغة فيها أعظم، وأثرها في النفوس أبلغ"[٢]. وقد عبرت الاستعارة التصريحية في هذا النص والاستعارة في النص السابق عن مراد الكاتب، حيث دلالات كره هذه الذكريات وعدم رغبة صالح في تذكرها أو دخولها في مخيلته.

ومن شواهد الاستعارة قوله:

"**كانت مهابة البيت العود قادرة على لجم أصوات التساؤلات عنه وحوله.. كأن بنت يحيى تملك مفتاح الكلام في أفواه الناس عن البيت العود، هي تقرر متى**

---

[١] المصدر نفسه، ص ٥٣.

[٢] الهاشمي، أحمد بن إبراهيم بن مصطفى، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص ٢٩٦.

يتكلمون عنه، ومتى يحين موعد التزام الصمت"[1].

يتحدث الكاتب عن المقارنة بين الماضي والحاضر، في الماضي خرست ألسنة الناس عن الخوض في الحديث حول علاقة جد صالح وجدته، أما الحاضر فلا يستطيع صالح أن يلجم ألسنة الناس وغمزهم في ذلك الشأن، وقد استخدم الكاتب الاستعارة المكنية للتعبير عن تلك المقارنة؛ ففي قوله: (قادرة على لجم أصوات التساؤلات) استعارة مكنية صور فيها كلام الناس وتساؤلاتهم وكأنها الدابة التي تساق وتنقاد من خلال لجامها، وقد حذف الكاتب المشبه به وأبقى على صفة تدل عليه وهي اللجام الذي تنساق بواسطته.

وللتعبير عن قدرة الجدة سلامة بنت يحيى على كف ألسنة الناس عن الخوض في سيرة أهل البيت العود فقد استخدم الاستعارة المكنية: (تملك مفتاح الكلام في أفواه الناس) حيث شبه أفواه الناس بباب بفتح ويغلق، والجدة سلامة هي من بيدها مفتاح لهذه الأفواه، ومن ثم فهي وحدها كانت قادرة على أن توصد هذه الأفواه فلا تتفوه ببنت شفة، ولا تستطيع الخوض في سيرة أهل البيت العود.

من الملاحظ أن الاستعارة في هذا النص قد عملت على تأكيد المعنى المقصود وتقريبه إلى ذهن المتلقي، فالاستعارة تعمل على "نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه"[2].

---

[1] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ٥٤.

[2] العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران، الصناعتين، المحقق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، الناشر: المكتبة العنصرية – بيروت، ١٤١٩ هـ، ص ٢٦٨.

وفي معرض الحديث عن أوجاع صالح وتألمه بسبب الغمزات التي يعتقد أن أهل القرية يوجهونها إليه، يستخدم الكاتب الاستعارة المكنية للتعبير عن أثر تلك الغمزات بقوله مخبراً عن إحساس زوينة زوجة صالح:

"**أنها سمعت صوتاً من داخلك لم تقله، لم تأت بشيء، جئت مثقلاً بذات الغمزة تطعن بسهمها المكان ذاته الذي تكاثرت فيه طعنات سهام توجعك**"[١].

في قوله: (جئت مثقلاً بذات الغمزة) استعارة مكنية جسَّد الكاتب فيها الغمزة وصورها كأنها شيئاً مادياً محسوساً وملموساً يدرك باللمس وله ثقل ومن ثم فهو يثقل على كاهل الصالح الذي يعود لزوجته مثقلاً بعبء هذه الغمزة التي تنهكه وتحزنه.

وفي نفس الصورة: (الغمزة تطعن بسهمها المكان) استعارة مكنية شبه فيها تلك الغمزة وكأنها القوس التي تطلق السهام على جسد صالح وتطعنه بطعنات تؤذيه وتؤلمه وتدمي نفسه.

وفي الاستعارة التصريحية (تكاثرت فيه طعنات سهام توجعك) يشبه الكاتب الغمزات والنظرات الموجهة إلى صالح وكأنها الطعنات التي توجه إليه وتؤلمه وتوجعه، وقد حذف الكاتب المشبه (الغمزات) وصرح مباشرة بالمشبه به (السهام).

وقد عبرت هذه الصورة الاستعارية، عن قسوة هذه النظرات والغمزات وأثرها في نفس صالح فقد آلمته وأوجعته، بل إنها صارت كالجرح النازف بفعل غمزات سابقة كثيرة. وقد تأكد ذلك المعنى من خلال الاستعارة التي فيها "مبالغة في التخييل والتشبيه مع الايجاز غير المخل بالمعنى والتوسعة على المتكلم في العبارة"[٢].

ومن شواهد الصورة الاستعارية قوله:

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ٥٧.

[٢] السجلماسي، محمد القاسم الانصاري، المنزع البديع في تجنيس اساليب البديع، تحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، ط١، ١٩٨٠ م، ص ٢٣٥،

"تسحب العمر يتكدس عقوداً فوق ظهرك، كأن الموت نسيك، تركك وحيداً في طرقات سرور تبحث عن يقين"[1].

يتحدث الكاتب عن مأساة صالح وحمله الثقيل وذكرياته المؤلمة، وفي قوله: (تسحب العمر يتكدس عقوداً) استعارة مكنية، جسَّد الراوي فيها العمر (المشبه) وجعله شيئاً مادياً متكدساً (المشبه به)، وقد جعل صالح يحمل على كاهله هذا الحمل مما جعله يشعر بالتعب والإرهاق ويتمنى لو يتخلص منه.

وفي قوله: (كأن الموت نسيك) استعارة مكنية ثانية شخَّص فيها الموت (المشبه) وجعله إنسانًا (المشبه به) وقد حذف المشبه وكنَّى عنه بصفة من صفاته وهي النسيان.

لقد أشار بعض النقاد إلى أن الاستعارة المكنية "غنية بالخيال والمبالغة، فالخيال فيها اظهر، والمبالغة اوضح، وهذا من جمال اسلوب الاستعارة، حين يجسد ما تعتمل به النفوس من ضروب المشاعر، وألوان الاخيلة والافكار، فيبث الحياة والحركة في الجماد، ويبدو الكون في مشاركة وتفاعل"[2]، وقد عبرت الاستعارتان المكنيتان في النص السابق عن إحساس صالح تجاه الحياة؛ فعمره المديد مثل لديه حملاً ثقيلاً يحمله على كاهله، والموت أصبح يتمناه بأنه يتبرم من عدم مجيء الموت له، حتى أنه شعر أن الموت قد نسيه، وتركه وحيداً، متمنياً أن يجيئه الموت، بل إن صالح يبحث عنه في دروب وطرقات سرور.

يتحدث الكاتب عن حزن الجد ناصر بعد أن عرف بمغادرة حبيبته للقرية وأهلها قائلًا:

---

[1] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ١٠١.

[2] يموت، غازي، علم اساليب البيان، دار الاصالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٤ م، ص ٢٥٤.

"**عاد إلى البيت العود صامتاً، لم يقل كلمة، راوغ حزنه بالصمت، قرأ في عيني والده بقية الحكاية، الرضا التام في عيني صاحبة البيت العود ألقى بجمرته في عيني الابن**"[١].

لقد عاد الجد إلى البيت بعد معرفة الأمر، وفي البيت علم بما هو أسوأ على نفسه، لقد ذهبت الحبيبة بأمر من الأم سلامة، وقد استخدم الكاتب الاستعارة المكنية ثلاث مرات للتعبير عن مشاعر الجد صالح في ذلك الموقف، ففي قوله: (راوغ حزنه بالصمت) أولى هذه الاستعارات؛ حيث شخَّص الحزن (المشبه) وجعله إنساناً يُراوَغ (المشبه به)، والجد يراوغه بهدف التغلب عليه، مما يعبر عن حالة الصراع النفسي الذي يعانيه الرجل، فهو يواجه أحزانه ولا يستطيع التغلب عليها سوى بالصمت.

وفي قوله: (قرأ في عيني والدته بقية الحكاية) ثاني الاستعارات المكنية، وفيها جسَّد الحكاية (المشبه) وجعلها كأنها كلمات مكتوبة (المشبه به)، وفي نفس الصورة جعل الكاتب عيني والدته (مشبه) كأنها كتاب (مشبه به) مكتوب فيه كلمات هذه الحكاية، وقد عبرت هذه الصورة الاستعارية عن فهم الجد لما حدث، وهي أن خادوم وابنته قد رحلا بأمر من سلامة بنت يحيى.

وفي الجملة الخبرية (الرضا التام ... ألقى بجمرته في عيني الابن) ثالث الاستعارات المكنية، وفيها جسد الرضا(المشبه) بأنه كائن حي يلقي الجمرات (المشبه به)، وقد عبرت هذه الاستعارة عن حالة الغضب والسخط التي اعتملت في نفس العاشق ناصر بعدما علم أن رحيل حبيبته وأهلها جاء بأمر من والدته سلامة بنت يحيى.

ثم يكمل الكاتب حكاية الجد العاشق يقول الرحبي:

"**للحكاية ألف وجه، لا أرى كل الوجوه لأخبرك، افتح روحك لتصطفي ما تشاء من تراتيلها، وحده قلبك يهتدي إلى ما يريد**"[٢].

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ١١٦.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ١١٧.

في هذا النص ثلاث استعارات، أولها في قوله (للحكاية ألف وجه) وفيها يجسد الحكاية (المشبه) ويجعلها كائنًا حيًا (المشبه به)، وقد جعل الكاتب هذا المشبه له ألف وجه وليس وجهاً واحداً، مما يعبر عن كثرة التفسيرات والتأويلات، فضلاً عن القصص المنحولة عن هذين الحبيبين الجد ناصر والجدة بنت خادوم.

وفي قوله: (افتح روحك لتصطفي ما تشاء من تراتيلها) استعارة مكنية ثانية، فيها يجسد الكاتب الروح (المشبه) ويجعلها شيئاً مادياً يفتح (المشبه به)، الكاتب يطلب من المخاطب صالح أن يفتح روحه وفكره ليختار من هذه الأوجه الوجه الذي يراه ملائماً.

وفي الجملة: (وحده قلبك يهتدي إلى ما يريد)، ثالث الاستعارات المكنية، وفيها يشخِّص القلب ويجعله كائناً حياً (المشبه به)، وهذا الكائن الحي له وعي وإدراك، وهو وحده القادر على اختيار الوجه الملائم لهذه الحكاية.

تعد الاستعارة "أحد أعمدة الكلام، وعليها المعول في التوسع والتصرف، وبها يتوصل إلى تزيين اللفظ، وتحسين النظم والنثر"[١]، وقد استعان الكاتب بالاستعارة المكنية ليعبر عن كثرة التأويلات لهذه الحكاية، وأن الأحداث متشابكة ومتداخلة، ومن ثم وجب على المخاطب (صالح) أن يختار الوجه الملائم لهذه الحكاية.

يقول الرحبي في موضع آخر من الرواية:

"**تراكضوا صوب البيت العود، بدا البيت واجماً، محفوفاً بمرارة استشعرها جميع من تدافع ليعرف مصدر الشهقة**"[٢].

---

[١] الجرجاني، أبو الحسن علي بن عبد العزير، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، ص ٤٢٨.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ١٢١.

تتمثل الاستعارة المكنية في الجملة الخبرية: (بدا البيت واجماً) حيث شبه البيت (المشبه) بأنه إنسان (المشبه به)، بيد أن هذا الإنسان بدا صامتاً وواجماً حزيناً بسبب الخبر الآتي من داخله، وهو موت سلامة بنت يحيى، مما يعبر عن أثر هذا الخبر على البيت، بل وعلى ساكني البيت، وأهل القرية جميعًا.

لقد عبرت الصورة في هذا النص عن حالة الحزن التي أصبح عليها الجميع بمن فيهم البيت العود، وقد زاد من قوة المعنى وجود التعبير الاستعاري الذي يؤكد المعنى ويزيد من التأثير في نفس المتلقي، فـ" المجاز الاستعاري يكتسب قيمته الجمالية من قدرته على نقل حالة شعورية يحياها الأديب وهذا يتطلب خلق تصورات غير مألوفة في سياق القصيدة أو العمل النثري الفني"[١].

ومن شواهد الاستعارة قوله:

"**الشيخ ليس مجرد رجل أنجبته امرأة، بل له ظل طويل يتمدد على طول وادي سمائل مهابة، إذا قال كلمة سمعتها جبال سرور فأنصت كل حجر فيها، تطيعه كل نخلة لأنها لم تكن قبله، بل كل نخيل سرور بعده**"[٢].

في هذا المقتبس ثمة ثلاث استعارات؛ أولها في قوله: (إذا قال كلمة سمعتها جبال سرور) وقد شخَّصت الاستعارةُ المكنيةُ الجبالَ (المشبه) وصورتها كائنات حية (المشبه به)، وهذه الكائنات الحية تسمع لكلام الشيخ.

وفي قوله: (أنصت كل حجر) استعارة مكنية ثانية؛ شخَّص فيها الحجارة (المشبه) وجعلها كأنها كائنات حية تستمع وتنصت لكلام الشيخ. وفي الجملة الخبرية: (تطيعه كل نخلة) ثالث الاستعارات المكنية، وفيها شخَّص النخلات (المشبه) وجعلها كائنات

---

[١] الداية، فايز، جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، ط ٢، دار الفكر المعاصر، دمشق ١٩٩٦ م، ص ١١٤

[٢] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ١٣٦.

حية (المشبه به) وهذه الكائنات الحية تستمع وتطيع لهذا الشيخ.

من الملاحظ أن الاستعارات المكنية في الاقتباس السابق قد عمدت إلى التشخيص والتشخيص يقصد به "خلع الحياة على المواد الجامدة، والظواهر الطبيعية، والانفعالات الوجدانية. هذه الحياة التي قد ترتقي فتصبح حياة إنسانية تشمل المواد والظواهر والانفعالات، وتهب لهذه الأشياء كلها عواطف آدمية وخلجات إنسانية تشارك بها الآدميين، وتأخذ منهم وتعطي، وتتبدى لهم في شتى الملابسات، وتجعلهم يحسون في كل شيء تقع عليه العين، أو يلتبس به الحس فيأنسون بهذا الوجود أو يرهبونه في توفز وحساسية وإرهاف"[١]، فقد جعل الأشياء الجامدة التي لا حياة فيها ولا حواس (الجبال والحجر والنخل) كأنها كائنات حية تستمع وتنصت لكلام الشيخ، بل إنها تطيعه وتفعل ما يأمر به.

يقول الرحبي:

"**ألقى وابلاً من الرصاص على رؤوس الجميع، ترنحوا كأنهم سكارى، كلماته أمضى من الرصاص**"[٢].

ثمة استعارة تصريحية في الاقتباس السابق؛ ففي قوله: (ألقى وابلاً من الرصاص على رؤوس الجميع) حيث شبه كلمات الشيخ بأنها كالرصاص الذي ينزل على الرؤوس، فحذف المشبه (الكلمات) وصرح مباشرة بالمشبه به (وابل الرصاص)، وقد عبرت هذه الاستعارة التصريحية عن هول المفاجأة ووقعها على القوم إثر سماعهم كلمات الشيخ وفيها يخبرهم أنه يريد أن تعود بنت خادوم إلى داره كي تخدمه باعتبارها عبد من عبيده، وقد اشترى أباها بماله وكان عبداً له اشتراه بماله الذي ورثه أبّاً عن جد.

وللتعبير عن أثر هذا الوابل على هؤلاء القوم فقد أكد الكاتب المعنى من خلال

---

[١] قطب، سيد، التصوير الفني في القرآن، ص ٧٣.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ١٤١.

الجملة الخبرية: (ترنحوا كأنهم سكارى) وفيها تشبيه، صور الكاتب فيه حال هؤلاء القوم بعد سماعهم كلمات الشيخ بأنهم كالسكارى الذين يتمايلون ويتطوحون يمنة ويسرة، فقد دارت الخمرة برؤوسهم وأفقدتهم وعيهم ورشدهم، مما يعبر عن أثر هذا الخبر عليهم.

ومن شواهد الاستعارة قوله:

"**زرعت أرضها مما تجود به المواسم، تجملت نخيلها بعنايتك بها، لم تبخل عليك، جرت الريالات بين يديك بخيرها**"[1].

في هذا النص يوجد ثلاث استعارات مكنية؛ أولاها في قوله: (زرعت أرضها مما تجود به المواسم) في هذه الاستعارة صور الكاتب المواسم (المشبه) وكأنها إنسان كريم جواد (المشبه به)، وهذا الإنسان يجود على صالح ويهبه المحاصيل التي يعيش منها ويجمع الريالات.

وفي الجملة الخبرية: (تجملت نخيلها بعنايتك بها) استعارة مكنية ثانية شخص النخيل (المشبه) وشبهه بأنه كعروس متزين ومتجمل بسبب عناية صالح ورعايته، وفي نفس الصورة جسد فيها العناية والرعاية وجعلها تجمل وتزين هذا النخيل، مما يعبر عن أثر صالح واهتمامه بالنخيل ومن ثم صارت متجملة ومستعدة لأن تهبه والتمر الذي يغنيه.

وفي قوله: (نخيلها ... لم تبخل عليك) استعارة مكنية ثالثة، شخص فيها النخيل وجعلها إنساناً، بيد أن هذا الإنسان بدا كريماً وجواداً ولم يبخل على صالح بل زاد في عطاياه إياه.

من الملاحظ أن الاستعارات الثلاثة في هذا النص قد عملت على تشخيص الأشياء (المشبه) وإعطائها صفات البشر حيث الجود والكرم وعدم البخل على صالح، مما يعبر عن طيب العلاقة بين صالح وهذه الأشياء (النخيل، والمواسم)، فهو يعطيها العناية والرعاية وهي تعطيه المحصول والريالات.

---

[1] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ١٥٤.

ومن شواهد الاستعارة قوله:

"**السكة صامتة إلا من عابر كل لحظات يسير الهوينى في ليل يأتي كسولاً، السكك هاجعة في تقاطعها إلا من كلاب ترقد على الأرض تحك أجسادها، قطط تفتش في المزابل عن بقايا البقايا**"[1].

يعبر الكاتب عن الهدوء الذي يلف المكان والسمط المخيم على كل شيء في الشارع وقت خروجه من المسجد بعد الصلاة، وقد استعان بالاستعارة المكنية لتصوير ذلك الهدوء؛ ففي قوله: (السكة صامتة) استعارة مكنية شخص فيها السكة (المشبه) وجعلها كائناً حياً (المشبه به) له القدرة على الكلام بيد أنه كان صامتًا وقت خروجه من المسجد، وقد حذف المشبه به وأبقى على صفة من صفاته (الكلام).

وفي قوله: (ليل يأتي كسولاً) استعارة مكنية ثانية صور الكاتب فيها الليل (المشبه) وجعله كأنه كائن حي (المشبه به) ينام وينهض بيد أن هذا الكائن الحي كان (كسولاً). وفي قوله: (السكك هاجعة) استعارة مكنية ثالثة، شخص االكاتب فيها السكة (المشبه) وجعلها كائناً حياً ينام (المشبه به)، ويبدو هاجعاً وقت خروج الكاتب من المسجد.

من الملاحظ أن هذه الاستعارات المكنية الثلاث عمد الكاتب فيها إلى التشخيص، حيث صور الأشياء المعنوية (السكة، والليل، والسكك) وأعطاها صفات الكائنات الحية (المشبه به) بيد أنه في هذه الاستعارات قد حذف المشبه به وأبقى على صفة تدل عليه (الصمت والكسل والهجوع) على التوالي.

وقد عبرت هذه الاستعارات الثلاث بصورة جيدة عن حالة الصمت المطبق والهدوء التام الذي يخيم على المكان، وقت خروج الكاتب من المسجد بعد الصلاة، وهذه الجودة في التعبير هي ما دعت أحد النقاد إلى إظهار الإعجاب والتقدير للاستعارة بقوله: "وإننا لا نكون مبالغين إذا قلنا إن الاستعارة: هي من أدق أساليب البيان تعبيراً، وأرقها تأثيراً

---

[1] الرحبي، محمد بن سيف، رواية السيد مر من هنا، ص ١٨.

وأجملها تصويراً، وأكملها تأدية للمعنـى"[١].

يقول الكاتب في موضع آخر من الرواية، بعد أن أخذ الأوراق من يد ذلك الشاب:

"**عين على الشارع، أخرى تندس بين الأوراق، يد على مقود السيارة، الثانية تقلب في الكنز، مغارة علي بابا تنكشف بأوراقها**"[٢].

يعبر الكاتب عن فرحته بعد أن أخذ الأوراق الموجودة في كيس الشاب، وكان يخيل إليه أنه أخذ كنزاً ثميناً منه، وفي قوله: (تقلب في الكنز) استعارة تصريحية شبه الكاتب فيها أوراق الشاب (المشبه) بأنها كالكنز (المشبه به) بيد أنه قد حذف المشبه وصرح بالمشبه به.

وفي قوله: (مغارة علي بابا تنكشف بأوراقها) استعارة تصريحية يستمر الكاتب من خلالها في تشبه تلك الأوراق بالكنز، بل إنها تشبه مغارة علي باب الثمينة وما تحوي من كنوز وجواهر كريمة.

لقد عبر الكاتب– من خلال الاستعارتين – عن فرحته بتلك الأوراق التي تشبه الكنز، وتشبه مغارة علي بابا؛ وأنه يخالها سوف تخرجه من مأزقه ودينه لدى البنك.

وفي مقطع آخر من الرواية يصف الكاتب مشاعره بعد أن، قرأ جزء من هذه الأوراق:

"**الكلمات تتسقط بين عيني، وأسئلتها تقذفني في لجة من علامات استفهام**"[٣].

يعبر الكاتب عن تحيره من هذه الأوراق، وتلك الكلمات المدونة بها، وعن هذا الشاب الذي أخذ منه هذه الأوراق، وللتعبير عن حيرته فقد استخدم الكاتب الاستعارة المكنية مرتين؛ أولهما في قوله: (الكلمات تتسقط بين عيني) حيث جسَّد الكلمات

---

[١] عباس، فضل حسن، البلاغة فنونها وأفنانها (علم البيان والبديع)، ١٥٨/٢.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف، رواية السيد مر من هنا، ص ٣٢.

[٣] الرحبي، محمد بن سيف، رواية السيد مر من هنا، ص ٣٢.

(المشبه) وصورها شيئاً مجسماً محسوساً يرى يقع ويسقط أمام أعين الكاتب.

وفي الاستعارة المكنية (وأسئلتها تقذفني) أيضًا جسم الأسئلة وجعلها شيئاً مادياً محسوساً يشعر الكاتب أنه يقذف بها من قبل كلمات تلك الأوراق التي أخذها من ذلك الشاب.

لقد استخدم الكاتب في هذا النص الاستعارتين المكنيتين للتعبير عن تحيره، والأسئلة التي تثيرها الكلمات المدونة في أوراق ذلك الشاب، ومن خلال قراءة النص نلاحظ أن هاتين الاستعارتين قد أدتا إلى دلالات التجسيم، الذي يمكن لنا أن نعتبره "رسماً قوامه الكلمات المشحونة بالأحاسيس والعاطفة"[١].

ومن شواهد الاستعارة قوله:

"**تسحب سنواتك الفتية وراء ظهرك، تحيطك ظلالها في قسوة اللهيب، زمامها في يديك، يتدفأ من وعثاء السفر**"[٢].

يعبر الكاتب عن الحالة التي انتابت الشاب بعد أن وقف أمام المنزل ولم يجد من يفتح له الباب فعاد خائباً حزيناً، وللتعبير عن تلك الحالة فقد اعتمد على ثلاث استعارات مكنية أولها في قوله: (تسحب سنواتك الفتية وراء ظهرك) حيث جسَّد السنوات (المشبه) وجعلها شيئاً مادياً محسوساً (المشبه به)، ومن ثم يسحبه الشاب ويجره خلف ظهره.

وفي الجملة الخبرية: (تحيطك ظلالها) استعارة مكنية ثانية، يستمر في تجسيد السنوات (المشبه به)، وتشبيهها بشيء مادي له ظلال كثيفة تحيط بهذا الشاب، وفي قوله: (زمامها في يديك) استعارة مكنية شخص فيها السنوات وجعلها دابة، تركب، بيد أن حذف المشبه به (الدابة) وأبقى على صفة لازمة تدل عليها، وهي أن لها زمام يتحكم فيها، وزمامها في يدي ذلك الشاب.

---

[١] لويس، سي دي، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد الجنابي، ورفاقه، ص٢٠.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف، رواية السيد مر من هنا، ص ٤٥.

من الملاحظ أن هذه الصورة الاستعارية، قد احتوت على مشبه واحد هو السنين، بينما تنوع المشبه به بين الشيء المادي (الظلال والزمام) وبين ما هو كائن حي (الدابة)، وبرغم هذا التنوع فقد تضافرت هذه الاستعارات في التعبير عن الحزن وخيبة الألم التي أصابت ذلك الشاب البائس الحزين.

يقول الرحبي:

"كانت الميناء راقدة ملتحفة بسكينة الليل، كأن شعاع الشمس فاجأها، وكانت السفن تصطف على الأرصفة باحثة عن أمان"[1].

يعبر الكاتب عن الهدوء الذي خيم على المكان في الصباح، وفي قوله: (كانت الميناء راقدة ملتحفة بسكينة الليل) استعارة مكنية شبه فيها الميناء (المشبه) بأنه٠ كائن حي (المشبه به)، وقد حذف المشبه به الكائن الحي وأبقى على صفة تدل عليه؛ وهي أنه يرقد وينام ويلتحف، وفي نفس الصورة (كانت الميناء راقدة ملتحفة بسكينة الليل) استعارة مكنية ثانية شبه فيها الليل وسكينته (المشبه) بأنه الغطاء أو البردة التي يلتحف بها ذلك الميناء، وقد حذف المشبه (الغطاء) وأبقى على صفة تدل عليه وهي أنه يلتحف به.

وفي قوله: (وكانت السفن تصطف على الأرصفة باحثة عن أمان) استعارة مكنية شخصت السفن (المشبه) وجعلتها كائنات حية (المشبه به) تبحث عن الأمان والهدوء والراحة، ومن ثم فقد وجدته في الرسو على مرفأ الميناء.

لقد عبر النص عن حالة السكون والهدوء المخيم على المكان؛ فالميناء راقد، والليل ساكن وسكينته تلف الميناء، والسفن آمنة راسية على الشاطئ، وقد عبر الكاتب عن هذا المعنى من خلال الاستعارة التي هي "ميدان فسيح من ميادين البلاغة، وهي أبلغ من التشبيه لأنها تضع أمام المخاطب بدلاً من المشبه صورة جديدة تملك عليه مشاعره وتذهله عمّا ينطوي تحتها من التشبيه، وعلى مقدار ما في تلك الصورة من الروعة،

---

[1] الرحبي، محمد بن سيف، رواية السيد مر من هنا، ص ٧٥.

وسمو الخيال، تكون البلاغة في الاستعارة"[١].

يقول الرحبي على لسان الشاب وقد أخذت الحكايات المدونة في الأوراق التي أخذها من الشاب الغريب:

"**أعود للحكاية تنبت من خلال الأوراق..**"[٢].

في هذه الجملة الخبرية استعارة مكنية جسَّد الكاتب فيها الحكاية (المشبه) المتعلقة بذلك الشاب وشبهها بأنها كنبتة أو زرع ينبت (المشبه به)، وقد حذف المشبه وأتي بصفة تدل عليه وهي الإنبات والنمو.

وقد عبرت هذه الاستعارة عن.

لقد عبرت الصورة في هذه الجملة الخبرية عن إحساس الكاتب بتك الحكاية وتعلقه بها فتخيلها نبات ينمو ويكبر، ويكبر معها شغفه بها من خلال الاستعارة المكنية التي "ترسم لنا صورة مجسمة يتمثل فيها المشبه المحسوس غير العاقل شخصا او يتجسد من خلالها المعنوي محسوساً"[٣].

ومن شواهد الاستعارة قوله:

"**لعل الفجر يعود بي مع أول موجة مسافرة إليها، أو لعل الموجة ترسم لي شمساً تأتيني بها.. فيولد الفجر على جبين حبيبتي.. دون حزن**"[٤].

في النص السابق يعبر عن حلم ذلك الشاب بلقاء حبيبته، ولتعبير عن أمله فقد

---

[١] الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص ٢٧٧.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف، رواية السيد مر من هنا، ص ٧٦.

[٣] البصير، كامل حسن، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ٩٨٧ م، ص٣٣٨.١`

[٤] الرحبي، محمد بن سيف، رواية السيد مر من هنا، ص ٩٧.

استخدم الصور الاستعارية ليرسم بها حلمه؛ ففي قوله: (موجة مسافرة إليها) استعارة مكنية شخص فيها الموجة (المشبه) وجعلها إنساناً (المشبه به)، فحذف المشبه به وأبقى على صفة تدل عليه وهي السفر والتنقل إلى حيث توجد حبيبته.

وفي قوله: (لعل الموجة ترسم لي شمساً) استعارة مكنية ثانية، شخص – أيضًا – الموجة (المشبه به) وجعلها رساماً، يرسم شمس النهار التي يأتيه بحبيبته.

وفي الجملة الخبرية (يولد الفجر على جبين حبيبتي) ثالث الاستعارات المكنية، حيث صور الفجر (المشبه) وكأنه مولد يولد (المشبه به)، وولادة هذا الفجر تأتي في رؤية جبين هذه الحبيبة الغائبة التي ينتظرها ذلك الشاب.

من الملاحظ أن هذه الاستعارات الثلاثة قد صورت الأشياء المعنوية/المشبه (موجة، والموجة، والفجر) وأضفت عليها صفات بشرية وجعلتها (مسافرة، وترسم، ويولد) على التوالي. وقد عبرت الاستعارات في هذه الصور عن حلم الشاب وأمله في لقاء حبيبته.

وفي موضع آخر من الرواية يقول الرحبي، على لسان الشاب من خلال مذكراته:

"**هذي شموعي أوشكت أن تغادر ليلها، وليلها ليلي، وبكاءها بكائي، لكنها تعبت من صمت المقابر**"[1].

يعبر هذا الشاب عن حزنه ويأسه من لقاء حبيبته، وقد عبر عن ذلك الحزن من خلال مجموعة من الاستعارات المكنية؛ أولها قوله: (شموعي أوشكت أن تغادر ليلها) حيث شخص الشموع (المشبه) وجعلها كائنًا حيًا يغادر ويترك المكان، والشموع ههنا تعبر عن الأمل والحلم ومغادرتها تعبر عن اليأس وفقدان الأمل.

أما الاستعارة الثانية ففي قوله: (وبكاءها بكائي) حيث شخص الشموع مرة ثانية وجعلها كائناً حياً يبكي حزيناً، والشموع كما أسلفنا تعبر عن أمل الشاب وحلمه، وبكاء هذه الشموع تعبير ودلالة على بكاء الشاب وفقدانه الحلم الجميل والأمل.

وفي قوله: (لكنها تعبت من صمت المقابر) استعارة مكنية ثالثة، يستمر فيها الراوي

---

[1] الرحبي، محمد بن سيف، رواية السيد مر من هنا، ص ٩٩.

في تشخيص الشموع وتصويرها كائن حي يتعب من صمت القبور، والقبور هنا – ربما – ترمز إلى الغياب والوحدة وفقدان الأمل وطول الانتظار دون جدوى.

يعبر الكاتب في المقطع السابق عن أحزان الشاب ويأسه وإحساسه بفقدان الأمل وقد رسمت الصور الاستعارية تلك الأحزان وذلك اليأس من خلال دلالات مستوحاة من مغادرة الشموع وبكائها وتعبها من الصمت الذي يشبه صمت المقابر.

ومن شواهد الاستعارة قوله:

"**أطلقت لجناحي حريتهما محلقاً في سماوات بدت بعيدة، متناهية في إبعادها، مضى وقت سبحت خلاله داخل العتمة حتى انشق ليل البصر عن نور البصيرة..**"[1].

يعبر الكاتب عن فتحه أبواب مخيلته للحلم الذي يسبح فيه حتى يلاقي الحبيبة (خولة)، وفي قوله: (أطلقت لجناحي حريتهما محلقاً) استعارة مكنية شبه فيها الكاتب نفسه (المشبه) بأنها كالطائر (المشبه به)، وقد حذف المشبه به وأبقى على صفة من صفاته وهي امتلاكه جناحين يطير بهما، والكاتب (المشبه) قد أطلق هذين الجناحين حتى يطير بهما في سماء الأحلام عله يلاقي حبيبته.

وفي قوله: (مضى وقت سبحت خلاله داخل العتمة) استعارة مكنية ثانية، جسم فيها الكاتب العتمة وجعلها كأنها محيط مليء بالمياه وهذا الشاب يسبح في تلك المياه (العتمة).

لقد عبرت هاتان الاستعارتان عن حلم الكاتب وتحديه للصعاب وانطلاقه طائراً في سماء الخيال والأحلام في سبيل الوصول إلى حبيبته الغائبة التي تراود أفكاره وخياله.

من الأمور التي نلاحظها التضاد بين كلمتي (العتمة) و(نور)، وقد أفاد هذا التضاد التعبير عن تحليق هذا الشاب في سماء الخيال حتى يتخلص من آلامه وأحزانه والعبور إلى النور والوصول إلى قرب الحبيبة، وهو المعنى الذي وضحه التضاد؛ "فأسلوب

---

[1] الرحبي، محمد بن سيف، رواية السيد مر من هنا، ص ١٠١.

التضاد من شأنه أن يزيد المعاني وضوحاً، لأن الأشياء تزداد بياناً بالأضداد"[1].

يقول الرحبي على لسان الشاب في مذكراته:

"**وحدي والرمل، واقفان نتهيأ لغرق الشمس في لجة البحر البعيدة، ليل زنجبار يبدأ التكدس في المسافات الفاصلة بين الأشياء، سفن هجعت على حافة الماء أعينها على اليابسة القريبة**"[2].

في هذا النص نلاحظ أن الكاتب قد اعتمد على الصورة الاستعارية أكثر من مرة أولاها في قوله: (وحدي والرمل، واقفان) في هذه الجملة الخبرية، شخص الكاتب الرمال (المشبه) وجعلها إنساناً يقف ويصاحب هذا الشاب الواقف على الشاطئ.

وفي قوله: (نتهيأ لغرق الشمس) يستمر في تشخيص الرمال وجعلها كائناً حيًا يقف ويتهيأ وينتظر، مع الكاتب، غرق الشمس، وفي نفس الصورة يشبه الشمس (المشبه) بأنها كائن حي (المشبه به) ويسقط ويغرق في المياه.

وفي قوله: (ليل زنجبار يبدأ التكدس) استعارة مكنية ثالثة، جسَّد فيها الليل وجعله شيئًا ماديًا مجسماً ومحسوساً ومن ثم فهو يتكدس، مما يعبر عن شدة الإظلام.

وفي الجملة الخبرية: (سفن هجعت على حافة الماء أعينها على اليابسة القريبة) ثمة استعارة مكنية رابعة، شخص الكاتب فيها السفن (المشبه) وجعلها كائنات حية (المشبه به)، وقد حذف المشبه وبقي صفة من صفاته وهي أنه يهجع وينام كما تنام الكائنات الحية.

لقد عبرت هذه الاستعارات المكنية الأربعة عن حالة الحلم والخيل الملحق من قبل ذلك الشاب، ومن ثم فقد انعكس وصفه على الأشياء فحولها من عالم الحقيقة إلى عالم

---

[1] الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المسيرة، بيروت، ١٩٨٣ م، ص٣١.

[2] الرحبي، محمد بن سيف، رواية السيد مر من هنا، ص ١٠٧.

الخيال والحلم كما يتصورها في فكره وخياله.

ومن شواهد الاستعارة قوله:

"**كانت السماء تنذر سطوتها على الفضاء المفتوح فوق زرقة البحر بغضب باد، سواد يتكاثف**"[١].

يعبر الكاتب عن تغير المناخ، وفي قوله: (كانت السماء تنذر سطوتها ... بغضب باد) استعارة مكنية شبه الكاتب فيها السماء (المشبه) بإنسان (المشبه به)، وقد حذف المشبه وكنى عنه بصفتين من صفاته هما بسط السطوة والسيطرة على الأشياء، والغضب التهجم.

وقد عبرت هذه الاستعارة عن تغير المناخ وتقلب الجو، حيث السماء الملبدة بالغيوم، استعداداً لهطول الأمطار، بالإضافة إلى ذلك فقد أشارت هذه الاستعارة إلى دلالات أخرى هي غدر المدينة وتقلب هوائها، ما يعني أنها ليست بالصفاء والبهاء البادية عليه.

ومن شواهد الاستعارة قوله:

"**بساط الفرح يتسع، يفيض عن السفينة، يهبط للماء البادي كقارة شاسعة، البحر يصفق بموجه، الرياح تداعب وجوهنا وترسل قبلاتها للصواري، كل ما في سلطانة يبتسم**"[٢].

يتحدث الكاتب عن سعادة البحارة باقتراب الرحلة من نهايتها وقدوم العيد، ولتصوير تلك السعادة فقد استعان باستعارتين مكنيتين؛ أولهما في قوله: (البحر يصفق بموجه) استعارة مكنية صور فيها البحر (المشبه) وكأنه إنسان (المشبه به)، وحذف المشبه

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف، رواية السيد مر من هنا، ص ١٤٨.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف، رواية السيد مر من هنا، ص ١٧٢ وما بعدها.

وكنى عنه بصفة من صفاته وهي التصفيق كناية عن الفرح والسعادة.

والاستعارة المكنية الثانية في قوله: (الرياح تداعب وجوهنا وترسل قبلاتها للصواري) حيث شخص الرياح (المشبه) وجعلها إنساناً (المشبه به)، وقد حذف المشبه به وأبقى على صفتين تدلان عليه؛ وهما مداعبة الوجوه وإرسال القبلات إلى هؤلاء البحارة.

من الملاحظ أن الاستعارتين في الصورة السابقة قد عمدتا إلى تصوير الأشياء المادية الجامدة وإضفاء صفات الأنسنة من خلال إعطائها صفات الإنسان، حيث التصفيق والمداعبة فضلاً عن إرسال القبلات، وقد عمدت هاتان الاستعارتان على تصوير حالة الفرح والسعادة التي عليها هؤلاء البحارة بسبب مجيء العيد واحتفالهم بذبح الخروفين، ومن ثم فقد انعكست هذه السعادة على الأشياء من حولهم (البحر والرياح).

١-٤: الكناية

يجدر بنا قبل الحديث عن الكناية وتعريفها أن نعرف معنى الكناية في اللغة؛ وقد جاء في لسان العرب مادة (ك ن ي): "الكناية أَن تتكلم بشيء وتريد غيره. وكَنَى عن الأَمر بغيره يَكني كِناية: يعني إِذا تكلم بغيره مما يستدل عليه نحو الرفث والغائط ونحوه"[١]، من خلال المعنى اللغوي للكناية يتبين لنا أن الكناية هي ما يتكلمُ به الإنسانُ، ويريد به غيره.

أما عن تعريف الكناية في اصطلاح البلاغيين فقد عرفها الإمام عبد القاهر الجرجاني بقوله: "الكناية: أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به

---

[١] ابن منظور، لسان العرب، (كنى)، ٢٣٣/١٥.

ويجعله دليلاً عليه، كقولهم: هو طويل النجاد، يريدون طول القامة، وكثير الرماد يعنون كثير القرى"[١].

وقد عرف السكاكي الكناية بقوله: "الكناية هي ترك التصريح بذكر الشيء على ما ذكر ما يلزمه لينتقل من المذكور على المتروك كما نقول فلان طويل النجاد لينتقل منه على ما هو ملزوم وهو طول القامة"[٢].

أما الخطيب القزويني فقد ذكر أنها "لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذٍ"[٣]، وهذا يعني أن "استهداف اللازم لا يمنع من إرادة المعنى الأصلي معه، أي أن المعنى الأصلي والمجازي مطروحان في السياق، وقابلان للقصدية سواء أكانت علاقة اللزوم هنا عرفية أو عقلية"[٤].

من الملاحظ أن اللغة العربية عرفت التعبير بأسلوب الكناية منذ القدم ولم يزل التعبير بها متداولاً بين عامتهم وخاصتهم، بليغهم وسوقتهم؛ فالأسلوب الكنائي "مازال

---

[١] الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص ٦٦.

[٢] السكاكي، مفتاح العلوم، ص ٤٠٢.

[٣] القزويني، الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٩٦ م، ص ٢٨٦.

[٤] المطلب، محمد عبد، البلاغة العربية – قراءة أخرى، ص ١٨٧.

حياً يساير التطور الزمني والنضج الفكري على مختلف العصور ويمكن بقليل من التذوق الفني لهذا الاسلوب أن يقوم بدور خطير في رسم الصورة الأدبية"[١].

والكناية تكون "في الموضع الذي لا يحسن فيه التصريح"[٢]؛ لذا فالكناية تعد ضرباً من التلميح؛ لأن الكناية "كل لفظة دلت على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة والمجاز بوصف جامع بين الحقيقة والمجاز، والدليل على ذلك أن الكناية في أصل الوضع أن تتكلم بشيء وتريد غيره، يقال: كنيت بكذا عن كذا، فهي تدل على ما تكلمت به، وعلى ما أردته في غيره"[٣]، والفرق بين الكناية والاستعارة أنّ الكناية لا يمتنع معها إرادة المعنى الأصلي، أمّا الاستعارة فيمتنع معها إرادة المعنى الأصلي.

من شواهد الكناية قول الرحبي:

"**أيها الموجوع أبداً لا نخل سرور قادر على أن يظلك، ولا دروبها تنساب تحت قدميك لتحملك إلى مأمنك**"[٤].

يعبر الكاتب عن حالة الحزن التي ألمت بالمتكلم وجعلته يشعر بالكآبة وعدم الراحة النفسية، وفي المقتبس السابق كنايتين عن نسبة الحزن إلى المتكلم الذي ضاقت عليه

---

[١] شرف، حفنى محمد، الصور البيانية بين النظرية والتطبيق، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٦٥ م، ص ٤٤٧.

[٢] الخفاجي، ابن سنان، سر الفصاحة، شرح وتصحيح: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة محمد علي صبيح وأولاده، القاهرة، ١٩٦٩م، ص ١٩٢.

[٣] ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله بن محمد، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ت. أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، ٥٢/٣.

[٤] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ٩.

الدنيا بعد تذكر الماضي الآثم وما اقترفت يداه من الجناية على المرأة (رابعة) التي أخطأ معها، وعلى حملها الذي تركه وتخلى عنه؛ خوفًا من الفضيحة، فلا هو يشعر بالراحة والسكينة ولا هو يشعر بالأمن والأمان.

وقد أبدعت الكناية في التعبير عن تلك العلاقة، لأن الكناية "من الفنون الجميلة التي تَمس حياة الناس وأذواقهم وتطورهم الثقافي والاجتماعي، وهي تحتاج إلى حس لغوي مرهف، ذكي، يختار المعنى ثم يخفيه مشيراً إليه بأحد المعاني المنبثقة منه، المترتبة عليه، اللازمة له لزوماً منطقياً أو عرفياً أو ابتكارياً من صنع الفنان نفسه"[١].

من شواهد الكناية يقول الراوي:

"**والشويرة على مرمى حجر منك، لكنها بعيدًا عنك، هي أقرب مما تتصور، أبعد مما تحتمل**"[٢].

يعبر الكاتب عن حالة الصراع التي يعانيها صالح من علاقتها بالحارة التي نشأ فيها، فهي قريبة من نفسه وقريبة من حيث المسافة، بينما هي بعيدة عنه بسبب العامل النفسي، وعلاقاتها بأناسها، وذكرياتها الأليمة فيها، وفي قوله: (والشويرة على مرمى حجر منك) كناية عن نسبة، حيث يعبر الشاعر من خلال أسلوب الكناية عن قرب الشويرة – مكانياً – من صالح وبرغم ذلك فهو لا يقدر على الذهاب إليها.

---

[١] سلطان، منير، الصورة الفنية في شعر المتنبي: الكناية والتعريض، منشأة المعارف، الإسكندرية، ٢٠٠٢ م، ص: ١٠١

[٢] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ١٣.

وقد عبر الكاتب عن المعنى بالتلميح والكناية بدلاً من التصريح ليوحي بالمعني بإشارة لطيفة، يقول الجاحظ معبراً عن جماليات التعبير بالكناية: "وربما كانت الكناية أبلغ في التعظيم وأدعى إلى التقديم من الإفصاح والشرح"[١].

من شواهد الكناية:

"لديك آلاف تكدست عليك واجب البحث لها عن صفقة، لترفعك أكثر في هذه القرية التي لا تريد تذكر أنك من سلالة البيت العود"[٢].

يتوجه الكاتب بالخطاب إلى صالح، طالباً منه أن يشتري بماله بيتاً كبيراً، وفي قوله: (لديك آلاف تكدست) كناية عن صفة هي الغنى والثراء وحوزة الأموال الكثيرة التي تمكنها من شراء الأراضي والمنازل، وكل شيء يحقق له الجاه والمكانة العالية التي تعوض إحساسه بالوضاعة بسبب لونه الأسود.

تعد الكناية "مظهراً من مظاهر المجاز في التعبير عن الاشياء بما يلائمها من أوصاف"[٣]، وقد عبر الاقتباس السابق عن ذلك المعنى، فقد كنى عن الغنى من خلال الإشارة إلى أكياسه التي تكدست بآلاف الريالات.

ومن شواهد الكناية أيضاً قوله:

"أطلقت حلمك بالريال الأول، دسست لونه الأحمر بين يديك وكدت تبكي، ناولك

---

[١] الجاحظ، رسائل الجاحظ، رسالة نفي التشبيه، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، بدون تاريخ، ج١، ص ٣٠٧.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ١٩.

[٣] الزبيدي، صلاح مهدي، بنية القصيدة العربية البحتري أنموذجاً، ص ١٠٦.

إياه عبد الله بن حمد أجرة خدمتك لنخلة من نخيله"[١].

يعبر الكاتب عن اهتمام صالح بجمع المال وكنزه، وفي الاقتباس السابق ثلاثة كنايات عن صفة، أولها في قوله: (أطلقت حلمك بالريال الأول) كناية عن فرحة صالح بتكسب الأموال، ومن ثم فقد أطلق العنان لأحلامه أن نتطلق، فرحة بالحصول على هذه الأموال (الريال)، وفي قوله: (دسست لونه الأحمر بين يديك) كناية عن صفة وهي التشبث بهذا الريال وكأنه الحلم الذي يتمسك به ويتمنى بقاءه.

وفي قوله: (وكدت تبكي) ثالث الكنايات التي تعبر عن الفرحة الغامرة بالحصول على هذا الدينار الذي يعد بمثابة الخطوة الأولى في طريق الثراء ومن ثم المجد الذي يعوض حالة النقص التي يعانيها بسبب سواد لون بشرته.

لقد عبرت هذه الكنايات عن حالة الفرحة الممتزجة بالأمل في تحقيق الحلم عزيز المنال وهو الثراء الذي يتمناه صالح.

يقول الكاتب معبرًا عن الشويرة التي اختلف حالها عن سابق عهد صالح بها كما عرفها في الماضي:

"امتلأت الشويرة بالإسمنت، بيوتها، وشوارعها، لم تعد غافة الشويرة في مكانها، ولا السمرات التي كان الشواوي يستظلون بها يوم مجيئهم بأغنامهم يستظلون بها"[٢].

يتحدث الكاتب عن تغير الحال في الشويرة تبعاً لمرور الأعوام والسنين، وفي قوله: (امتلأت الشويرة بالإسمنت) كناية عن صفة وهي تغير المكان والغزو الحضاري

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ٢٩.

[٢] المصدر نفسه، ص ٤٤.

والعمراني الذي حول البيوت إلى بيوت حديثة مبنية بالطابوق والإسمنت، وقد عبرت الكناية عن التغير الحادث بالشويرة وتغير ملامحها وتبدل حالها عن الشويرة القديمة التي سكنها صالح وعرفها في الزمن الماضي، إنها شويرة جديدة مختلفة لا يعرف عنها سوى ما أخبره إياه علي الهندي.

تبرز جمالية الكناية في التعبير عن المعنى بشكل غير مباشر، وقد أشار أحد النقاد المعاصرين إلى ذلك بقوله: "الكناية عند المبدعين تتميز بأنها مظهر من مظاهر البلاغة؛ لأنها في صور كثيرة تعطيك الحقيقة مصحوبة بدليلها المسألة في طيها برهان على أنها تضع المعاني في شكل المحسوسات، كالرسام الذي يلبس المعنوي ثوب المحسوس إن التعبير في صورة المحسات يكشف عن المعاني ويوضحها، ويؤثر تأثيراً طيباً في النفس، ويحدث انفعال الإعجاب باعتباره انفعالا تعجز اللغة العادية عن تصويره"[١]، وفي الصورة السابقة عبر الكاتب عن الزحف العمراني وتغير الشويرة من خلال الإشارة إلى مظهر مهم معبر عنها، وهو الطابوق والإسمنت الذي تبنى به البيوت الجديدة.

ومن شواهد الكناية قوله في موضع آخر من الرواية:

"**تنغرس الشوكة في خاصرتك، وأنت تستعيد للمرة الألف وجه عبد الله بن خلف حين يغمز غمزته، فلا تستطيع لرد ذلك سبيل**"[٢].

في معرض الحديث عن ذكريات الماضي وأثر حديث أهل الشويرة عن علاقة كل من جد صالح وجدته، استخدم الكاتب الكناية عن نسبة في قوله: (تنغرس الشوكة في

---

[١] انظر: أبو العدوس، يوسف، المجاز المرسل والكناية: الأبعاد المعرفية والجمالية، ص: ٢٠٩

[٢] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ٥٢.

خاصرتك) ليعبر عن مدى الألم والحزن الذي تسببه غمزات تلك الشخصية (عبد الله بن خلف) وخوضه في جد صالح وجدته وحديثه عن العلاقة الآثمة قبل زواجهما.

يقول الكاتب معبراً عن أثر قرار الجد ناصر بن صالح الزواج من ابنة خادوم:

"**يوم أن قرر جدك ناصر بن صالح الزواج من بنت خادوم، ألقم فم الشويرة ناراً اشتعلت سنوات طوال، لكن الحب أعمى، أصر جدك أن يتزوجها**"[١].

في قوله: (ألقم فم الشويرة ناراً اشتعلت سنوات طوال) كناية عن الفتنة التي حدثت بسبب قرار الجد من الزواج بابنة خادوم، فقد أصاب أهل الشويرة الصدمة أن يتزوج واحد من أهل البيت العود وابن لسلامة بنت يحيى بامرأة كبنت خادوم.

من الملاحظ أن الكاتب قد اختار لفظة (نار اشتعلت) وكأنه أراد أن يعطي دلالة مزدوجة؛ الأولى نار الفتنة وفتح باب الكلام والغمز واللمز، أما الدلالة الثانية وهي النار المشتعلة التي أحرقت صالح بسبب حديث أهل الشويرة وبسبب لونه الأسود الذي اكتسبه من الجدة بنت خادوم.

ومن شواهد الكناية قوله في موضع آخر من الرواية:

"**لكن أن يلتقي المعشوقان، ساكن البيت العود، وساكنة بيت السعف، لم يكن في حسبان أي سروري**"[٢].

يعبر الكاتب عن الحكاية التي شغلت أهل القرية؛ حيث عشق الجد ناصر من بنت

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ٥٩.

[٢] المرجع نفسه، ص ٧٧.

خادوم، وفي هذا المقطع كنايتان؛ الأولى في قوله: (ساكن البيت العود) كناية عن موصوف هو الجد ناصر، الذي رمز إليه بأنه ساكن البيت العود كناية عن بياض البشرة والشرف الرفيع والأصل العريق، فضلاً عن الثراء والغنى.

وفي قوله: (ساكنة بيت السعف) كناية عن موصوف هو العشيقة بنت خادوم، التي كني عنها بأنها ساكنة بيت السعف وما يرمز إليه من مجموعة من الدلالات مثل الفقر وبؤس الحال، والنسب الوضيع، فضلاً عن سواد البشرة.

تعد الكناية: "عبارة صورية، أريد بها غير ظاهر معناها، إنها وسيلة لمعنى آخر في عقل الأديب وقلبه"[١]، وقد عبرت الكنايتان في النص عن المعنى من خلال التعبير بالكناية التي حملت معنى أكبر من المعنى التي يبدو أنها تدل عليه، حيث المفارقة وهي زواج الثرى من الثريا، اقتران الغنى بالفقر، والبياض بالسواد، والعزة بالوضاعة.

في مشهد تجمع الناس ليروا دخول بنت خادوم إلى البيت العود، يقول الرحبي:

"**قبل أن تصرخ بندقية بنت يحيى بإنذارها الرهيب تبعهم بعض من أهل الحارة ومن تجمعوا ليروا المشهد، لتصدق أعينهم مشهد دخول بنت خادوم إلى البيت العود**"[٢].

في قوله: (قبل أن تصرخ بندقية بنت يحيى بإنذارها الرهيب) كناية عن نسبة وهي إطلاق سلامة بنت يحيى لطلقة من بندقيتها بهدف تخويف الناس وإبعادهم بعيداً عن البيت العود، وقد استخدم الكاتب الكناية لتصوير شغف الناس لرؤية لحظة دخول بنت خادوم للبيت العود، وفي نفس الوقت تصوير خوف الناس من سلامة بنت يحيى، ومن

---

[١] الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٩٩ م، ص ١٦٢.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ٨٣.

ثم فقد أسرعوا في التجمع لاختلاس النظرات قبل إطلاق طلقات بندقية سلامة بنت يحيى.

ومن شواهد الكناية قوله في موضع آخر من الرواية:

"**وسلامة بنت يحيى لا تحني هامتها، وهي التي ولدت بهامة لا يعرف سروري من أي فج سحيق جاءت**"[١].

في الجملة الخبرية: (سلامة بنت يحيى لا تحني هامتها) كناية عن نسبة، هي نسبة العزة والكرامة لسلامة بنت يحيى، فقد تجرأت امرأة وحاولت التلميح بكلمات تهين أبناء سلامة، وقد عبرت الكناية عن عزة سلامة وأنفتها، وأنها وقفت شامخة لا تذل.

تعد الكناية "مظهراً من مظاهر المجاز في التعبير عن الاشياء بما يلائمها من أوصاف "[٢]، وفي هذه الكناية عبرت عن المعنى المراد من خلال الإشارة إلى العزة والكرامة من خلال معنى ملائم وهو الهامة المرتفع عالياً، تلك الهامة التي لا تنحني أبدًا.

يقول الكاتب في موضع آخر من الرواية:

"**فحص جمعان أذنه جيداً، أدخل أصبعه في أذنه، استأذن في إعادة قولها، كرر أبوك ما قالته له أمه، بنت خادوم لن تستجيب لطلب الشيخ**"[٣].

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ٩٧.

[٢] الزبيدي، صلاح مهدي، بنية القصيدة العربية البحتري أنموذجاً، ص ١٠٦.

[٣] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ١٣٩.

في هذا النص ثلاث كنايات، أولها في قوله: (فحص جمعان أذنه جيداً) في هذه الجملة الخبرية كناية عن صفة وهي عدم التصديق والتعجب من الجواب الذي سمعه من بنت خادوم، لذا فقد أخذ جمعان الخادم في فحص أذنه وحكها وكأنه يتأكد أن سليمة وتسمع بصورة صحيحة.

وفي قوله: (أدخل أصبعه في أذنه) كناية ثانية عن نفس الصفة وهي عدم التصديق، والتعجب من الرد الذي جاءه من بنت خادوم.

وفي الجملة الخبرية: (استأذن في إعادة قولها) ثالث الكنايات التي تعبر عن صفة وهي الدهشة، ومن ثم فهو يرفض تصديق الرد الذي سمعه ويرجو إعادة الكلام حتى يتيقن من صدق ما سمعه.

لقد عبرت الكناية في الاقتباس السابق عن حالة الدهشة والاستغراب التي عليها الخادم جمعة من سماعه أن بنت خادوم ترفض أن تطيعه وتأبى أن تذهب إلى شيخ القرية، وهو السيد المطاع وكان أباه عبد من عبيدها.

وفي موضع آخر من الرواية يصل تطور الأحداث إلى أمر لم يكن في الحسبان، يقول الرحبي:

"**استيقظ الخدم قبل الفجر كعادتهم ليجدوا بنت خادوم أمام بيت الشيخ، ومعها صرة تحمل ملابسها حسب الاعتياد**"[١].

لأسلوب الكناية أثره الخاص الذي يميزه عن غيره من أساليب البيان، "وتكمن بلاغة الكناية في كونها تعطيك الحقيقة مصحوبة بدليلها، وتذكر القضية ، وفي طياتها برهانها الشاهد عليها، فهي تمتاز بالإقناع والإمتاع ، ومتى ما جاء المعنى مصحوباً بدليله كان

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ١٤٢.

أشد أثراً وتأثيراً، وأقوى إقناعاً"[١]، وفي الجملة الخبرية: (معها صرة تحمل ملابسها حسب الاعتياد) كناية عن صفة وهي عودة بنت خادوم إلى بيت الشيخ، من خلال الإشارة إلى المعنى المصاحب لهذه الصفة، وهي حملها صرة ملابسها، حتى تقيم عند سيدها.

وفي هذه الكناية تعبير عن عودة الأمور إلى سابق عهدها، وحدوث المفاجأة فقد رضخت بنت خادوم لأوامر الشيخ ورجعت إلى حياة العبودية.

ومن شواهد الكناية في رواية السيد مر من هنا:

"**سنوات أبعدتني عن هذا السوق، والمدينة، ظروف غيبتني، حتى إذا عدت إليها تمنيت ألف رئة في داخلي لأنتشي أكثر بروائح الشتاء، روائح السوق في فصل الشتاء**"[٢].

يعبر المتكلم عن شوقه لمدينته، وتمتعه بالعودة إليها، وفي قوله: (تمنيت ألف رئة في داخلي لأنتشي أكثر بروائح الشتاء) كناية عن صفة هي اشتياقه للمدينة، وقد اتخذ من السوق وسيلة للتعبير عن ذلك الاشتياق من خلال الكناية، فهو يتمنى أن يمتلك ألف رئة حتى يستنشق أكبر كمية من هواء السوق، ليروي عطشه لجو تلك المدينة وذلك السوق.

وفي موضع آخر من الرواية يقول الكاتب معبراً عن تشوقه إلى المدينة، ومن ثم أخذ يحدق في كل شيء حتى أنه اهتم بالتفاصيل:

---

[١] انظر: الثعالبي، أبي منصور، الكناية والتعريض، ص ٣٥.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف، رواية السيد مر من هنا، ص ٩.

"يمرق شاب في منتصف العشرينيات من عمره ... مضى في الجهة المقابلة للمقهى، غاص في سوق الظلام، لكن وجهه سكن حدقتي وقتاً ليس بالقصير"[١].

يعبر الكاتب عن تطلعه للأشياء من حوله، وأن التفاصيل مهما كانت دقيقة وغير مهمة فإنها تأخذ حيزاً من تفكيره، وفي قوله: (وجهه سكن حدقتي وقتاً ليس بالقصير) كناية عن نسبة وهي أن شكل ذلك الشاب السمين ونبرة صوته وهيئته قد احتلت حيزاً من تفكير المتكلم وأن صورته قد انطبعت في مخيلته وصار كأنه يراه أما عينه، لقد عبرت هذه الكناية والكناية التي سبقتها عن إحساس الكاتب بالاشتياق للمكان واستعداده للمعايشة استرجاع الذكريات، وقد أفادت الكناية ذلك المعنى، فـ"الكناية في جميع صورها اذ كانت واقعة موقعها هي أسهل تصوراً على الذهن واوضح صورة من الحقيقة، فتكون من ثم أبلغ وأشد في النفس تأثيراً منها"[٢].

يقول الكاتب على لسان جوهر:

"قال: هي حلم حتى لمن لا يعرف أن يحلم، إن اختالت في البيت فهي تتوهج في كبرياء عجيب، وإن خرجت إلى الساحات العامة فإن جميع الرائين، رجالاً ونساء، يتحولون إلى عيون تنظر وقلوب تبصر"[٣].

يعبر الكاتب عن جمال تلك الحسناء، فاستخدم أسلوب الكناية ثلاث مرات، أولها في قوله: (تتوهج في كبرياء عجيب) كناية عن صفة هي الروعة والتألق وكل المعاني التي تعبر عن الجمال.

---

[١] المصدر نفسه، ص ٩.

[٢] ضومط، جبر، فلسفة البلاغة، المطابع العثمانية في بعبدا لبنان، ١٨٩٨م، ص ١٠٤.

[٣] الرحبي، محمد بن سيف، رواية السيد مر من هنا، ص ١٠١.

وفي قوله: (عيون تنظر) كناية ثانية عن صفة، هي خلف الأبصار فصارت العيون كأنها مشدودة إلى النظر لتلك الحسناء الفاتنة، أما ثالث الكنايات ففي قوله: (قلوب تبصر) وهي أيضاً كناية عن صفة وهي الوقوع في الحب والإعجاب بجمال تلك المرأة الحسناء فائقة الجمال.

من أسباب بلاغة الأسلوب الكنائي "أنه يضع المعاني في صور المحسوسات"[١] عن طريق تقريبها من ذهن المتلقي وعقله من خلال التعبير بالمعنى مصحوباً بالدليل، وقد عبرت هذه الكنايات الثلاثة عن إعجاب الرجل بجمال تلك المرأة وسحرها وفتنتها، ومن ثم فقد أخذ يستخرج من اللغة الأسلوب والكلمات التي تعبر عن ذلك الإعجاب.

ومن شواهد الكناية قوله في موضع آخر من الرواية:

"**رأيت القوم في حالة من الرعب شديدة، سانت هيلانة وراءنا، وأمامنا البحر، كان الخمر قد أخذ من القبطان وليم سليمان مأخذًا خطيرًا، تخبطت السفينة في أعالي البحار، شعرنا بالخطر كثيراً**"[٢].

يعبر الكاتب عن الأخطار المحيطة بالسفينة بعد الإبحار من جزيرة سانت هيلانة، وفي قوله: (الخمر قد أخذ من القبطان) كناية عن صفة وهي السكر وفقدان الرشد وغياب العقل بفعل الخمر التي حجبت عقل القبطان، وقد أفادت الكناية في المقتبس السابق إضافة خطر سكر القبطان وقائد السفينة إلى مجموعة الأخطار المحيطة بالسفينة.

---

[١] حفنى، محمد شرف، الصور البيانية بين النظرية والتطبيق، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٦٥ م، ص ٤٤٨.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف، رواية السيد مر من هنا، ص ١٣٢.

وفي المقطع التالي من الرواية يعبر عن تجاوز الخطر فيقول:

"**تردد أن السفينة عبرت إلى الدرب الآمن.. هبت نسمات على وجوهنا.. هدأت ألواح السلطان**"[1].

في هذا المقطع يوجد ثلاث كنايات؛ أولها قوله: (السفينة عبرت إلى الدرب الآمن) هذه الكناية عن صفة وهي تجاوز الخطر والوصول إلى منطقة الأمان وتجاوز الأهوال التي كانت تحيط بالسفينة.

وفي قوله: (هبت نسمات على وجوهنا) كناية ثانية، بيد أنها كناية عن نسبة، وهي التعبير عن شعور طاقم السفينة وركابها بالأمن وزوال الخطر.

أما في قوله: (هدأت ألواح السلطان) فهي كناية عن موصوف وهي سفينة السلطان المصنوعة من الأخشاب والألواح. من الملاحظ أن هذه الكناية بها تناص مع الآية القرآنية الكريمة ﴿وَحَمَلْنَاهُ عَلَىٰ ذَاتِ أَلْوَاحٍ وَدُسُرٍ﴾[2].

من الملاحظ أن المقطع السابق قد احتوى على ثلاث كنايات مختلفة، أولها كناية عن صفة، والثانية كناية عن نسبة، أما الثالثة فهي كناية عن موصوف، وقد عبرت هذه الكنايات الثلاثة عن حالة الأمن والأمان التي بدا الجميع عليها بعد تجاوز الخطر وزوال الخوف.

ومن شواهد الكناية قوله في موضع آخر من الرواية:

"**وكان ابن النعمان يطرب مما يسمع، فجأة تغيرت ملامح وجهه، أخبره أحدهم أن**

---

[1] المصدر نفسه، ص ١٣٢.

[2] سورة القمر، آية ١٣.

بعض بحارته شرب الخمر بكثرة"[1].

في قوله: (تغيرت ملامح وجهه) كناية عن صفة وهي الغضب الشديد من نبأ سمعه، وهو شرب بعض بحارته للخمر ولم يكونوا قد اعتادوا على ذلك. لقد عبرت الكناية في الاقتباس السابق عن المفارقة بين حال ابن النعمان وهو يسمع أخبار بحارته وشأنهم وأحوالهم مع مدينة نيويورك وسعادته بتلك الأخبار، وبين غضبه وذعره من معرفة أن أهل المدينة قد جعلوا البحارة يشربون الخمر بشدة، وهو أمر لم يكونوا معتادين عليه.

٢- الرمز

يجدر بنا قبل الحديث عن تعريف الرمز في المصطلح البلاغي والنقدي أن نعرج على مفهوم الرمز ومعناه من الجانب اللغوي، جاء في "لسان العرب" لابن منظور أن الرمز هو: "تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت، إنما هو إشارة بالشفتين، وقيل: الرمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم. والرمز في اللغة: كل ما أشرت إليه مما يبان بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعين، ورمز يرمز رمزاً ... والرمز والترميز في اللغة: الحزم والتحريك"[2].

فالرمز بهذا المعني هو الهمس بالصّوت والغمز بالحاجب، والإشارة بالشّفة، ويكون الرمز هو سبيل التعبير عن تلك الإشارات، أو هو الإشارة للأمر من طرف خفي والإيماء دون التصريح، والهمس الذي يغني في نقل المقصود عن الجهر من القول، أو الإشارة بالعين أو الحاجب، أو الغمز الذي ينقل المعنى دون التصريح بكلام؛ فمجمل

---

[1] الرحبي، محمد بن سيف، رواية السيد مر من هنا، ص ١٣٨.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة رمز، دار المعارف، القاهرة، د، ت، ص ١٧٢٧.

هذه المعاني يعني أن الرمز هو محاولة إيصال معنى ما بغير اللفظ المتواضع عليه لهذا المعنى.

من خلال مطالعة كتب النقد والأدب فإنه من الملاحظ أن مصطلح الرمز من المصطلحات الغامضة التي لم يستقر لها تعريف واضح جامع مانع حتى الآن، فالرمز من المفاهيم النقدية التي يكتنفها الغموض حيث تتعدد مدلولاته كما تتعدد مستوياته "وفي الحقيقة هناك صعوبة كبيرة في تعريف الرمز بشكل دقيق، مما جعل الكثيرين يقبلون اللفظ على علاته، ويكتفون في الأغلب بتوضيح العلاقة بين الرمز والفكرة التي يرمز إليها فقد تطلق الكلمة على كل ما يتضمن أو يوحي بمعني آخر غير معناه الظاهر"[١].

ويمكن تعريف الرمز بالقول إنه "ظاهرة فنية لافتة للنظر في الأدب الحديث وتقنية من تقنيات الحداثة التي أسرف الأدباء في استخدامها للتعبير عن تجاربهم وأفكارهم ومشاعرهم بطريقة غير مباشرة، والرمز بمعناه العام هو "الدلالة علي ما وراء المعني الظاهريّ مع اعتبار المعني الظاهر ّ مقصوداً أيضاً"[٢].

والرمز الأدبي يشترك مع الرمز بمفهومه العام في جانبهما الإشاري، إلا أن الرمز الأدبي ينزاح عن الرمز الإشاري في كونه يحمل حتمية من نوع مختلف فهي تنبع من داخله ولا تحدد بالعرف والاصطلاح، إذ يدخل الإنسان بمشاعره كطرف فعّال في أدبية النص وفعاليته ودعوة حرة للمتلقي كي يكشف بنفسه كل إيحاءات الرمز اكتشافاً يتفاوت فيه الناس بمقدار تفاوت ثقافتهم وأذواقهم ودرجة شعورهم قوة وعمقاً وهنا ينفتح العمل الأدبي للقراءة والتأويل. وبذلك يجمع النص الأدبي بين الكاتب والنص والقارئ ولا يخرج الرمز عن السياق النصي "لأن الرمز ابن السياقات وهو سمة النص"[٣].

---

[١] عامر، رمضان، الليل في الشعر الجاهلي دراسة نصية، مكتبة الآداب ط١، ٢٠٠٨م ص ٢٣٤

[٢] عباس، إحسان، فن الشعر ط١ دار صادر بيروت، ودار الشروق /عمان ١٩٩٦م ص ٢٠٠.

[٣] هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن دار العودة، بيروت، لبنان، ط٣- ١٩٨٣م، ص ٨٩

من الملاحظ أن الرواية العربية في العقود الأخيرة رفضت تبعيتها للرواية الغربية، فكفت عن تقليدها، "وبدأت تبحث عن أصالتها وهويتها الخاصة، بعد أن تعلمت منها أصول القص والتقنيات السردية المعاصرة، وقد حققت الرواية العربية هذه النقلة الهامة على طرائق انتمائها وأصالتها بالعودة إلى التراث القصصي والسردي والإفادة منه في البنية العامة وتصوير الشخصيات، واللغة، والسرد، بالإضافة إلى الغوص في البيئة المحلية، وتوظيف التراث الشعبي، من حكايات وأغان وأشعار وأمثال... يضاف إلى ذلك مساهمة الرواية العربية في إعادة قراءة التراث، ورصدها للمواقف المتعددة منه"[١].

إن توظيف الروائيين للتراث بأنواعه المتعددة "يُعد مقياساً لتطور الفن الروائي، ودليلاً على الجهود الكبيرة التي بذلها الروائيون لتأصيل فن الرواية، ومؤشراً على تخلي الرواية العربية عن تقليد الرواية الغربية التي صبغت بصباغها مرحلة طويلة من تاريخ الرواية العربية"[٢].

والأديب في توظيفه التراث رمزا واتخاذه إياه قناعا لتمثيل أفكاره أراءه لا

يهدف إلى مجرد سرد التاريخ وإعادة تكرار الحكايات القديمة بنفس صياغاتها المألوفة؛ ولكن "أصبح الأدب المعاصر يمارس مع تراثه نوعاً جديداً من العلاقة، تختلف عن تلك العلاقة التي يرتد فيها إلى التراث ليكون غاية في ذاتها وفي المرحلة الجديدة ينطلق الأديب في رحلة جديدة مع تراثه مزوداً بالقيم الباقية والخالدة في هذا التراث بعد

---

[١] وتار، محمد رياض، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢، ص، ٣٣.

[٢] المرجع السابق، ص، ٣٣.

أن تجرد من ارتباطها بعصر معين لتصبح رموزاً تدل علي كل عصر "[١].

أنواع الرموز:

١-الرمز التراثي:

التراث هو "ذلك المخزون الثقافي المتنوع والمتوارث من قبل الآباء والأجداد والمشتمل على القيم الدينية والتاريخية والحضارية والشعبية بما فيها من عادات وتقاليد سواء كانت هذه القيم مدونة في كتب التراث أو مبثوثة بين سطورها أو متوارثة أو مكتسبة بمرور الزمن"[٢]. وهو مادة خصبة يلجأ إليها الأدباء والمبدعون يمتاحون منها رموزا تثري أعمالهم الأدبية والفنية والإبداعية.

٢-الرمز الأسطوري:

والأسطورة أحد أهم أبواب التراث التي يلجأ إليها الأدباء في استيحاء رموزهم؛ فلا يكاد يخلو نصٌّ أدبي معاصر – شعرًا أو نثراً – من تضمينه للأسطورة باختلاف أشكالها سواء كانت رمزاً أو صورة استعارية أو إشارة بسيطة عابرة يكشف فيها المبدع عن عوالم وحضارات القرون البائدة من عرب ويونان وفراعنة وإسقاطها على الحاضر المعاصر عن طريق الإيحاءات غير المباشرة التي يحددها السياق.

٣-الرمز الديني:

لقد كان التراث الديني في كل العصور مصدراً من مصادر الإلهام حيث يستمد منه نماذج وموضوعات وصوراً أدبية ومازال القرآن الكريم المعين الثري بالدلالات الإنسانية والفنية التي تضفي على الصورة الأدبية عنصر الحيوية والأصالة ليستقي منه الأدباء

---

[١] المفرح، حصة بنت زيد سعد، توظيف التراث الأدبي في القصة القصيرة في الجزيرة العربية، رسالة ماجستير، جامعة الملك سعود، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، ١٤٢٦هـ، ص٢٠.

[٢] انظر: إسماعيل، سيد علي، أثر التراث في المسرح المعاصر دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة دار المرجان، الكويت ٢٠٠٠ م، ص ٢٥.

تجاربهم الإبداعية.

٤-الرمز التاريخي:

يستنزل فيه الكاتب الدلالات التاريخية علي الأبعاد المعاصرة وإن أبرز الرموز التاريخية تستقي من التاريخ العربي الإسلامي وهي تتنوع بين الشخصيات وبين الوقائع والأحداث.

٥-الرمز الصوفي:

رغم كثافة المادة الرمزية المتوفرة في التراث الديني والتراث التاريخي إلا أن الحاجة الملحة لاستخدام الرمز في التعبير عن معاني جديدة وقيم يحتاجها المجتمع ويحتاج من الأديب تسليط الأضواء عليها ويجتاج الأديب مع ذلك إلى الإبانة عن حالته النفسية والمزاجية إزاءها؛ كل ذلك جعل" رغبة المبدع ملحة في ولوج تجارب جديدة والارتقاء إلي فضاءات أرحب تستوعب واقعه بكل تراكماته الثقافية والاجتماعية والسياسية ويطمح إلي تطعيم كل ذلك بجماليات راح يبحث عنها في الموروثات الثقافية ويصبها في شكل حداثي منفتح علي إمكانات فنية هائلة؛ فكان ذلك الوهج الصوفي الذي أخذ بقلوب الأدباء فراحوا ينهلون من منابعه متكئين علي لغة تخفي حقيقتها وراء أستار الرموز الصوفية وغاية الأديب من هذا التوظيف هو الجمع بين النقيضين عالم الواقع وعالم المثال للوصول إلي نوع من المصالحة بين المادة والروح أو إحداث نوع من التوازن في الشخصية الحاضرة "[١].

٦-الرمز الأدبي:

إن النصوص الأدبية الخالدة التي صارت علامة فارقة في مسار الإبداع العالمي

---

[١] انظر: حشلاف، عثمان، الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر ص ١٥.

وانظر أيضًا: كلوردج، النظرية الرومنتيكية في الشعر، ترجمة عبد الحكيم حسان دار المعارف القاهرة مصر ١٩٧١م، ص ١٦٨.

أو الإبداع القومي لأمة ما تصبح بمثابة مادة خصبة للترميز؛ فالرمز الأدبي "قد يستحضره الأديب باستخدام وتوظيف رموز لشخصيات أدبية أو أقوال مشهورة ليخلق به رمزًا ينبض بدلالات إيحائية لتجربة شعورية جديدة، مثلما استدعي الشاعر أمل دنقل أبياتًا للمتنبي لتكون معادلاً موضوعياً لتجربة جديدة"[١].

٧-الرمز الخاص:

يُعد الرمز الخاص أرحب مجالاً من حيث إن الأديب يجد فيه حركيّة وحرية أكبر ولهذا يكون رمزاً خاصاً به علي الأغلب لأنه يختاره عادة من آلاف الرمز التراثية لتناسب تجربته الشعورية. يرتبط إدراك الرمز بادراك السياق الذي يرد فيه ويمكن تعريف السياق بأنه " كل مجموعة من الرموز المختلفة في الوظائف وهي في الأقل ثنائية وتقوم بين أطرافها علاقة من التكيف والتبادل الذي يتيح للرمز الاندماج في البنية اللغوية"[٢].

٢-١ الرمز في رواية الشويرة:

يوجد في رواية الشويرة مجموعة من الرموز يمكن الحديث عن كل واحد منها على النحو التالي:

١ - سلامة بنت يحيى:

لقد مثلت سلامة بنت يحيى رمزاً للبياض والعزة والكرامة، ومن ثم فقد عمل الكاتب على تصوير هذا الرمز بصفات تليق به، ومن شواهد ذلك قوله:

"لكن مسار العشق أقوى من جبروتها جداول قلب جدك عصية على قدرة بنت يحيى، صمتت، كان كبرياؤها يمنعها من التدخل في توافه لا تليق بامرأة قدت

---

[١] انظر: إيوكي علي نجفي، قصيدة القناع عند الشاعر المصري أمل دنقل، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها فصلية محكمة، العدد الثالث عشر، ربيع ٢٠١٣م (جامعة كاشان بإيران).

[٢] فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص ٤٥٥.

مشاعرها من كبرياء، كأنها لم تخلق من ذات الطين الذي خرج من رحمه أهل الشويرة، وأهل سرور وأهل الأرض"[١].

في هذا النص نلاحظ أن الكاتب قد صور سلامة بنت يحيى بمجموعة من الصفات التي تعبر عن رمزية الشخصية في الرواية، فهي صاحبة الكبرياء والجبروت، وهي صاحبة القدرة والقوة، حتى أن مشاعرها بدت وكأنها خلقت من جوهر الكبرياء، وأنها خلقت من طينة خاصة تختلف عن طينة أهل الشويرة وسرور بل وأهل الأرض جميعًا.

ويتحدث الراوي عن مكانة سلامة بنت يحيى في نفس صالح قائلًا:

"**حلمت بالعودة لتكون ابنًا من سلالة سلامة بنت يحيى، هذه التي تعاظمت بداخلك كجبل مقدس، رأيت في نفسك أنك من أحفاد الأسطورة...**"[٢].

لقد حرص الكاتب أن يجعل من سلامة بنت يحيى رمزاً أسطورياً حقيقياً في أحداث الرواية، وفي المقتبس السابق، نلاحظ أنه قد شبهها بأنها كجبل مقدس في النفس، بل إنها تمثل أسطورة، في مكانتها، وكرامتها، وعزتها، وسطوتها ... في كثير من صفاتها التي خلعها عليها كل من سكن الشويرة وأهل قرية سرور، وهنا تكمن أهمية الرمز والدوافع النفسية الكامنة وراء الرمز والتي تتمثل في الإبانة عن الحالة النفسية للمبدع وما يعتمل في عالم اللاشعور؛ إذ تزداد قيمة الرمز وأثره بكونه تعبيراً لا شعورياً قد يمثل الضمير الجمعي[٣].

لقد مثلت سلامة بنت يحيى الشموخ والمجد والعزة، ومن شواهد ذلك أيضاً قوله:

"**وحدها قامة سلامة بنت يحيى بقيت متنصبة فوق سطح البيت العود والجبال**

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ١٦ – ١٧.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٥.

[٣] انظر: جبرا، إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة المكتبة العصرية –بيروت ١٩٦٧م ص ٥٨.

حوليها شرقاً وغرباً تنزف بجنون، شلالات المياه الهائلة تحاصر سرور، مندفعة إلى حارات تغرقها جميعاً..."[١].

لقد وقفت سلامة بنت يحيى شامخة شموخ الجبال في وجه هذه الجائحة، وكأنها أسطورة بشرية، تقاوم شلالات المياه وتقف في وجهها، وفي المقطع التالي يكمل الكاتب رسم ملمح من ملامح هذه الشخصية الأسطورية الرمزية بقوله:

"قالوا إن دفتراً في يد سلامة بنت يحيى أنقذ سرور من الانمحاء الكامل، وأهلها المشرفين على الموت غرقاً، بدبد المجاورة لم تبق فيها إلا نخلة واحدة، قاس عليها سكانها ما كانوا يملكون قبل الطوفان"[٢].

٢ – بنت خادوم:

لقد مثلت بنت خادوم رمزًا مهما من رموز الرواية، فقد وظفها الكاتب الرحبي ليجعلها رمزًا يشير إلى السواد، وما يحمل في طياته من دلالات المكانة المتدنية، والطبقة الاجتماعية الدنيا حيث طبقة العبيد والأرقاء والخدم، وقد جعل الكاتب الشخصية الرئيسية (صالح) يكتسب لون بشرته من جدته بنت خادوم، مما جعلته يشعر بالنقص واحتقار الناس له بسبب لونه، لقد عبر الرمز بينت خادوم عن الدوافع الشخصية صالح وأسباب همومه وأحزانه، وهنا تكمن أهمية التعبير من خلال الرمز؛ لأنه "يلجأ الأديب إلي الرمز حين تعجز الأساليب الصريحة عن تعميق أثر الفكرة الأدبية الشعورية وإمكان إدراك المتلقي لها بصورتها الدلالية غير المقيدة بحدود الإشارة الحدية التي تعمق اندماج العمل الأدبي في نظامه الإيحائي"[٣]

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ٤٢.

[٢] المصدر نفسه، ص ٤٢.

[٣] فضل، صلاح، نظرية البنائية، ص ٤٦٩.

يقول الكاتب:

"**أسرتها أسرة بيت خادوم، لاحقتك باصمة مسارك كلعنة أبدية لا فكاك منها، وواصمة خطاك بلطخة سوداء، تعيث ألمًا في الشرايين الحاملة جيناتها**"[1].

لقد صور الكاتب لون البشرة الذي ورثه صالح عن جدته بنت خادوم وكأنه الوصمة التي وصمته وظلت تلاحقه طوال حياته ولا يستطيع الفكاك منها، وفي قوله: (تعيث ألمًا في الشرايين الحاملة جيناتها) جملة خبرية معبرة وموحية بالألم النفسي الذي يعانيه صالح بسبب لونه الأسود؛ فقد صور الألم الذي يعتصره وينغص عليه حياته وكأنه الألم الذي يعيث في الشرايين من شدة الحزن والألم.

يقول الكاتب متحدثاً عن ذكريات صالح عن جدته بنت خادوم:

"**على ساقية الفلج امرأة لم تتبينها، لا زالت تغسل أوانيها في الماء المنساب، كأني بك رأيتها، جدتك بنت خادوم تحمل مواعين البيت لتغسلها على ساقية الحيلي، الفلج الآخر الأقرب للشويرة، لا تتذكرها جيداً، جدتك، لكنها تستوطن نبضك، حمَّلتك لونها، تورطت به بما يعطي لعين عبد الله بن خلف وآخرين أن يغمزوك**".

لقد دأب صالح على جعل جدته بنت خادوم رمزاً للسواد واللون الداكن الذي خلَّف له السواد والمنزلة المتدنية بين طبقات المجتمع، وفي المقطع السابق، فإن الكاتب جعل من بنت خادوم السبب في أن يغمز عبد الله بن خلف والآخرون في صالح ومكانته، فبنت خادوم هي السبب في لون جلد صالح، وهي أيضاً السبب في غمز بن خلف وطعنه في صالح.

وفي مقطع آخر من الرواية يتحدث الكاتب عن رحيل الجد صالح من القرية، وسبب ذلك قائلاً:

"**تنوعت ظنونهم، بعضهم قال إنه هام على وجهه كقيس بن الملوح حين ذهب في**

---

[1] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ٢٢.

الصحراء معذباً بحب ليلاه، وليلى جدك كانت بنت خادوم، عشقه كان أقوى، كانت هي بلون عنترة بن شداد، وكان جدك بلون عبلة..."[1].

في النص السابق يشير الكاتب صراحة إلى اللون الأسود لبنت خادوم، وأن هذا اللون كان سبب مأساة الجد (صالح) والحفيد (صالح)، فقد سبب هذا اللون غضب بنت يحيى وغضب أهل قرية سرور، مما حدا بالجد (صالح) أن يهرب ويترك القرية، ويذهب بلا عودة، وبالنسبة للابن (صالح) فقد سبب هذا اللون الأسود المأساة له أيضاً مما جعله يشعر بالنقص وضعة المنزلة بين الناس، مما سبب له الألم والحزن الذي لازمه طوال حياته، ومن ثم فقد صار هذا اللون كالوصمة التي لازمته ولا تفارقه.

٣ – البيت العود:

لقد شغل (البيت العود) جزءاً مهما من ذاكرة صالح التي تروي أحداث الرواية، وقد مثل هذا (البيت العود) بعداً رمزياً في كثير من الأحداث التي يرويها الكاتب، فهو يعبر عن العراقة والأصل الرفيع، والشرف والمجد المكتسب من ساكنته (بنت يحيى) وفي نفس الوقت الشرف والمجد الذي يأخذه من ساكنيه (أبناء سلامة وأحفادها)، ومن شواهد ذلك قول الرحبي:

"**وعشت أسير البيت العود، وارتحلت عنه كما يشترط على ساكنيه، حملته على ظهرك أيام الشقاء في البحرين، بقي مفتاح البيت العود يكبر معك هناك، البيت العود ستعود إليه، في خلواتك تتخيله، ستهبط عليه كما هبطت سلامة بنت يحيى في زمن لا تبقيه الذاكرة مرصوداً بعناية ...**"[2].

يشير الاقتباس السابق إلى نظرة صالح إلى بيته العود فهو الأصل والمجد والمنزلة

---

[1] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ٧٠.

[2] المصدر نفسه، ص ٢٥.

التي يبحث عنها، وهو يمثل له الماضي العريق وسلامة بنت يحيى التي وهبته هذا المجد، ومن ثم ففي أثناء غربته في البحرين كان يحلم بالعودة إلى البيت العود، وقد عبر الكاتب عن ذلك من خلال الرمز (البيت العود؛ فإنه من أهم فوائد الرمز أنه يعمل علي تعميق أثره بزيادة سعته في مجمل أعماله ليحمل عنه عناء التوصيل ومهام الأداء التعبيري ولذلك يكون " الترميز هنا ضرورة بشرية في منح الحال الأولية البدائية بعداً جمالياً لم يكن موجوداً في الأصل ... ويمكن أن تراها من الوجه الذي تريده هي شيء واحد ذو دلالات مختلفة"[١].

وفي مقطع آخر يتحدث الكاتب عن البيت العود وعلاقته بصالح قائلاً:

"**والبيت العود تكاد تسمع صوته يبكي، البكاء يتكوم في صدرك كتلال الشويرة، وصولاً إلى جبلها الشرقي، يوقظها بعد كل فجر من غفوة لياليها، يلقي عليها شمسه**"[٢].

لقد اتخذ الكاتب من البيت العود رمزاً يعد المعادل الموضوعي للشخصية الرئيسية (صالح) وقومه، فقد كان البيت العود في مجده وقت مجد العائلة ولاسيما الجدة بنت يحيى، وفي هذا المقتبس، يجعل الكاتب من بكاء البيت العود دلالة وتعبيراً عن بكاء الشخصية (صالح) لمجدها ومجد عائلتها، وفي مقطع آخر يقول الكاتب محدثاً صالح:

"**وحدك تعرف صوت البيت العود إذ يبكي..**

ذلك بكاؤك، صدى نشيج قلبك"[٣].

كما في المقتبس السابق، فإن الكاتب قد جعل من بكاء البيت العود صدى لبكاء

---

[١] انظر: سحر الرمز، ص ١٩.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ٦.

[٣] المصدر نفسه، ص ٦.

صالح، وهموم البيت العود انعكاس لهموم صالح، فكلاهما فقد الأهل والعائلة والجدة سلامة بنت يحيى.

٤ – العلاقة بين الجد والجدة:

لقد مثلت العلاقة بين صالح وبنت خادوم بعداً رمزياً يعبر عن العلاقة بين السواد والبياض، العلاقة بين السادة والعبيد، العلاقة بين طبقتين اجتماعيتين، أحدها (صالح) يمثل طبقة الأحرار والنسب والأصل الرفيع لأنه ابن لسلامة بنت يحيى، أما الآخر فهي (بنت خادوم) التي تمثل السواد وطبقة العبيد والخدم، وقد اشتغلت الرواية في كثير من أحداثها على هذا البعد الرمزي، يقول الرحبي:

"**العريش القديم لخادوم، تتخيله، كأنك تراه، وترى جدك يخرج إليه أنصاف لليالي ليدفئ روحه بعشقه، أو يحترق جسده بنيران الابنة التي تجرأت بمجاراة عاشق يتسلل من البيت العود**"[١].

في المقتبس السابق مثل العريش القديم رمزاً للمكان الذي شهد العلاقة الآثمة في نظر المجتمع وهي علاقة السواد بالبياض والعشق المحرم بين طبقتي السادة والعبيد، مما جعل المجتمع يرفض هذه العلاقة ويأباها، وقد عبر الكاتب عن كل تلك المعاني من خلال الرمز، و"إنما يستعمل المتكلم "الرمز" في كلامه فيما يريد طَيَّه عن كافة الناس والإفضاء به إلي بعضهم، فيجعل للكلمة أو الحرف اسماً من أسماء الطير أو الوحش أو سائر الأجناس أو حرفاً من حروف المعجم، ويطلع علي ذلك الموضع من يريد إفهامه، فيكون ذلك قولاً مفهوماً بينهما مرموزاً عن غيرهما"[٢].

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ٨.

[٢] البرهان في وجوه البيان لأبي الحسن بن إبراهيم بن سليمان بن وهب الكاتب تقديم وتحقيق حفني محمد شرف، مطبعة الرسالة، ١٣٨٩هـ – ١٩٦٩م، ص١١٢

ومن شواهد رمزية العلاقة بين العاشقين قوله:

"**لكن أين يلتقي المعشوقان، ساكن البيت العود وساكنة بيت السعف، لم يكن في حسبان أي سروري...**"[١].

لقد مثل التقاء العاشقين؛ العاشق (صالح) والعاشقة (بنت خادوم) مجموعة من الدلالات الرمزية التي يحملها كل واحد منهما، فالعاشق (صالح) يحمل دلالات البياض، وساكن البيت العود، والسيادة والشرف والعزة والمكانة العالية، أما العاشقة (بنت خادوم) فتعبر عن السواد والعبودية والرقة، والذل والمنزلة الوضيعة، وقد مثل عشق هذين الاثنين التحام هذه الدلالات والتناقضات، مما سبب الصدمة للمجتمع، ورفض الجميع هذه العلاقة ونبذوها، ثم نبذوا ذريتهما من بعدهما.

"**وأنت حاقد على جدك كثيراً وطويلاً، تحتقر عشقه القديم الذي أورثك لعنة شقيت بها، كما سيرثها أبناؤك من بعدك، دفنت غرامك بذلك العشق وإعجابك المتسامق حيث كنت هناك، وألوان البشر تتعدد دون كبير قيمة...**"[٢].

لقد عبر المقتبس السابق عن أزمة العلاقة والعشق بين الجد صالح والجدة بنت خادوم، ورؤية صالح لهذا العشق، فهذا العشق هو من خلَّف له لونه الأسود ومن ثم فقد ترك له المأساة والمشكلة مع المجتمع الذي ينظر له نظرة دونية، لا لشيء إلا بسبب هذا اللون الأسود، ومن ثم فقد أدى إلى أن يحقد صالح على جده صالح، وأدى أيضاً أن يتخلى عن عشيقته رابعة وأن يدفن هذا العشق.

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ٧٧.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ٣٣.

٥ – رمز رابعة:

يقول الكاتب متحدثاً عن إحساس صالح تجاه رابعة:

"**رابعة تتحسس بطنها، وتقول لك إن الغرفة الصغيرة التي تأوي إليها، هو عريش جدك القديم، تكاد تنهار عليها بسبب هذا الحمل**"[١].

لقد اتخذ الكاتب من رابعة رمزاً مركباً يعبر عن الظلم الواقع على المرأة العربية من جهة، ومن جهة أخرى التعبير عن الماضي الذي ظل يلازم صالحاً ولا يريد أن يتركه، بالإضافة إلى التعبير عن ظلم الآخر بسبب لون البشرة والطبقة الاجتماعية، فقد دخل صالح معها في علاقة آثمة محرمة، وبرغم اشتراكهما معاً في تلك العلاقة، فإن رابعة **(الرمز)** قد تحملت وحدها تبعات تلك العلاقة، بل وتركها صالح وفر هارباً وبداخل أحشائها طفل جنين هو من وضع بذرته في أحشاء رابعة.

يقول الرحبي في مقطع تال من الرواية:

"**خشيت الفضيحة وغادرت الغرفة الصغيرة، لكنك لم تغادر ذاتك، بقيت سجيناً لرابعة، يوم الرحيل ارتحلت قليلاً، لكنك تعبت من كثرة ما وجدته بعد ذلك الرحيل**"[٢].

لقد عبر هذا المقطع من الرواية عن الرمز الذي – ربما – تعبر عنه رابعة في الرواية وهي ضمير الشخصية الرئيسية صالح والماضي البعيد الذي يحاكمه بسبب الجرم الذي فعله صالح وجنى فيه على رابعة، إذ برغم رحيلها مكانياً عنه، فإنه لم يزل يتذكرها ويحاسب نفسه على إجرامه في حقها، بل إنه ظل يواجه التعب والمشقة والألم النفسي بسبب رحيل رابعة وبعدها عنه.

لقد مثلت رابعة لصالح الشغل الشاغل والماضي الذي ظل يطارده وليس بمفارقه، ومن شواهد ذلك قوله:

---

[١] المصدر نفسه، ص ٩.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ٩.

"هل ماتت رابعة؟ وأين هو ابنها الآن؟

تتخيل أن رابعة أنجبت ولداً وسيأتيك ذات يوم"[١].

لقد مثلت رابعة لصالح الماضي، وما يحمل في طياته من هموم وآثام وآلام، إنه الماضي الذي ما فتئ يلاحقه، ولا يستطيع الفكاك منه، ومن ثم فالكاتب يتساءل عنها وعن مصيرها بعد أن هرب وتركها وعشقها وجنينها في بطنها.

٦ – المرأة الغريبة:

المرأة الغريبة من الشخصيات التي اكتسبت بعداً رمزياً في رواية الشويرة، وقد وظف الكاتب الرحبي شخصية المرأة الغريبة التي تراود صالح في أحلام اليقظة وفي خيالته من أجل الإيحاء بسر غريب يسري في دماء صالح ويهديه ويقف بجانبه في الصعوبات والملمات، يقول الكاتب مخاطباً صالح:

"أين يد الغريبة عندما مسحت عن وجهك دمعك؟!

جاءتك يد من البعيد، كأنها الحلم، ومسحت بلحافها المبخر وجهك، ومسحت التعب والدمع والانكسار، ومضيت في دربك.. موقن أنها يد المرأة الغريبة، أمك التي أرضعتك من صدرها، هي أم لا تنسى، ولا تموت"[٢].

من الملاحظ في هذا النص البعد الرمزي لهذه الشخصية فهي المعين له دائماً، حيث تمسح دموعه، وتجلي أحزانه وتهدئ من روعه، يقول الكاتب في مقطع آخر:

"إن المرأة الغريبة كانت تأتيك هناك في البحرين، تعبر بك دروب المنامة، وتأخذك إلى الرفاع، تسرد عليك حكايات أبناء وطنك إذ يسفحون ماء أشواقهم على رمال

---

[١] المصدر نفسه، ص ٣٥.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ١٩.

الشاطئ، فيختلط الدمع بماء البحر..."[1].

لقد كانت المرأة الغريبة المصاحب لصالح في أحزانه وغربته سواء في الشويرة أم في سرور أم في غربته بالبحرين، ومن الملاحظ أن الكاتب قد حرص على أن يحيط هذه المرأة الغريبة بنوع من الغموض فلم يظهر للمتلقي لونها ولا صفاتها، وإنما جعلها تظهر وتختفي في محن صالح وأحزانه، من أجل مواساته والتخفيف عنه.

يقول الكاتب أيضاً متحدثاً عن المرأة الغريبة، ورمزية علاقتها بصالح:

"**المرأة الغريبة في صدرها بقية من حليب لا يشبه حليباً آخر، ستأتيك في خطوة ما، وتعصر ثديها في حلقك، تمنحك عقداً آخر من العمر لتعيشه...**"[2].

يعبر هذا النص عن بحث صالح عن هذه المرأة الغريبة، وكأنها تمثل لديه السر الخفي الذي يحمله في دواخله وكوامنه، إنه بقايا المجد والأصل العريق الذي حمله وورثه من جدته سلامة بنت يحيى، ومن ثم فإن الكاتب قد حرص في كثير من المواضع التي تحمل لصالح الحزن والإحباط واليأس أن يذكره بهذه المرأة الغريبة وثديها الذي أرضعه حليباً ليس يشبه أي حليب آخر.

٧ – عبد الله بن خلف:

عبد الله بن خلف من الشخصيات التي مثلت بعداً رمزياً في رواية الشويرة، وقد حرص الكاتب الرحبي على رسم أبعاد تلك الشخصية من خلال إحساس صالح وعلاقته بها، يقول الكاتب واصفاً إحساس صالح تجاه بن خلف:

"**أنت لا تكره الشويره بل تكره عبد الله بن خلف، يصفعك بما تسعى لتجاهله،**

---

[1] المصدر نفسه، ص ٢٥.

[2] نفسه، ص ٧٥.

تكرهه كثيراً، تحملت حدة لسانه طويلاً..."[1].

لقد عبر المقتبس السابق عن الكراهية والبغضاء التي يكنها صالح تجاه بن خلف، وسبب تلك الكراهية أن بن خلف دأب على الغمز واللمز في صالح والعلاقة التي كانت بين جده صالح وجدته بنت خادوم، ولقد وظف الكاتب شخصية عبد الله بن خلف ليعبر من خلالها عن نظرة المجتمع إلى صالح، وتذكيره بلون بشرته السوداء، بالإضافة إلى الطعن في العلاقة التي جمعت بين الجد والجدة في السابق، وكأن ابن خلف هو صوت المجتمع الذي يحاكم صالح، ويعاقبه على جرم لم يقترفه.

"تنغرس الشوكة في خاصرتك، وأنت تستعيد للمرة الألف وجه عبد الله بن خلف حين يغمز غمزته، فلا تستطيع لرد ذلك سبيلًا..."[2].

دائمًا ما كان ابن خلف رمزًا لنظرة المجتمع التي تقلق صالح وتقض عليه مضجعه، وفي المقتبس السابق نجد الكاتب، من خلال الاستعارة التصريحية، قد صور هذه النظرات بأنها كالشوكة الحادة التي تنغرس في أحشاء صالح فتؤلمه وتوجعه وتدمي خاصرته، مما يعبر عن مدى الألم النفسي الذي تسببه هذه النظرات وتلك الغمزات، لأنها تذكره بنظرة المجتمع إليه وإلى لون بشرته السوداء.

٨ – رمز الهناقر

اتخذ الكاتب من ضاحية الهناقرة رمزاً يعبر عن المجد والمكانة الاجتماعية التي يطلبها صالح، نظراً لما يمثله الحي من قيمة ومكانة في المجتمع فهو الحي الذي يسكنه الأثرياء ووجهاء القوم، بيد أن هذا الحي بدا عصياً أن يستطيع صالح أن يسكنه برغم امتلاكه المال واستطاعته أن يشتري أرضاً وبيتاً في هذه الضاحية، مما جعل هذا الرمز

---

[1] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ٣٧.

[2] المصدر نفسه، ص ٥٢.

(ضاحية الهناقرة) يزيد من معاناة صالح ويسبب الشقاء له، يقول الكاتب مخاطباً صالح:

"**عزت عليك ضاحية الهناقرة، تحدوك، وكنت تريدها بأي ثمن، من يطلب عزاً لا يبخل بالمال، وقد أردته بقوتك التي شمخت بتكدس ما تملك ....**"[١].

في المقتبس السابق نلاحظ أن سكنى ضاحية الهناقرة قد عزت على صالح وصعبت عليه، برغم امتلاكه المال اللازم لشراء بيت أو أرض بها، وذلك لأن ساكني ضاحية الهناقرة أبو أن يساكنهم من لونه أسود كصالح.

٩ – سرور:

لقد جعل الكاتب من سرور رمزاً للتفرقة بين البشر بحسب الأصل والجنس واللون، وقد جعل الكاتب من هذا الرمز (سرور) أداة ينتقد بها المجتمع القائم – سابقاً – على التمييز بين البشر بسبب ألوانهم، فالشخصية الرئيسية صالح وجدت في سرور العنت والمشقة وألحت عليها الذكريات المؤلمة عبر السنين بسبب سواد لون بشرته، برغم كونه ابناً من أبناء البيت العود، وأنه يتمتع بالأصل الكريم، لا سيما وأن جدته هي سلامة بنت يحيى، وبرغم ذلك لم تتورع سرور في الانتقاص منه سبب لون جلده، يقول الكاتب مخاطباً صالح:

"**في سرور كانت غربة أشد إيلاماً تنتظرك، لم تتوقعها، بدت لك البحرين وطناً**"[٢].

فقد رجع صالح إلى سرور عائداً من البحرين، وبرغم عودته من غربته في البحرين، فقد وجد في سرور محنة أشد إيلاماً؛ إنها غربة التمييز بين البشر بسبب اللون مما جعله يشعر بالغربة والاغتراب والانفصال عن سرور وأهلها.

"**وحدها سرور قابضة على جرحك تضغط عليه وقتما تشاء، كيفما تشاء، وتدميه**

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ١٢.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ٢١.

متى شاءت"[1].

لقد مثلت سرور (القرية) للشخصية الرئيسة صالح المجتمع العربي وما يحتوي في طياته على سمات الظلم الاجتماعي والقهر لبعض فئات المجتمع، فهي تمثل له – بما يخزن من ذكريات – الجرح والألم والظلم الاجتماعي والتهميش لا لشيء إلا بسبب لون بشرته الأسود.

٢-٢: الرمز في رواية السيد مر من هنا:

١ – السلطان/السيد:

السلطان من الرموز المهمة في رواية (السيد مر من هنا)، وقد وظف الكاتب شخصية السلطان ليعبر عن مجموعة من الدلالات والإيحاءات المستمدة من ملامح الشخصية التاريخية (السلطان سعيد) وما عرف عنه من الحكمة والقوة والسطوة والسيطرة على البحر والشواطئ في الساحل الإفريقي، وهي نفس الرموز التي تحملها تلك الشخصية في الرواية، ومن شواهد التوظيف الرمزي لشخصية السيد قول الكاتب موجهًا خطابه له:

"**إليك أيها السلطان العتيد.. كأني أراك تبحر من هناك، تجر وراءك أسطولاً من الأخشاب والمحاربين، على ظهور السفن حملة أسلحة وبضائع، يقولون إن في تلك البلاد ما يكفي لإمداد البلاد بالمؤونة، حين تحاصرها سنوات عجاف**"[2].

لقد رسم الكاتب ملامح شخصية السلطان من خلال مجموعة من الصفات المهمة مثل القوة والسطوة، فهو يبحر ومعه أسطول من السفن المملوءة بالأخشاب والمحاربين،

---

[1] المصدر نفسه، ص ٨.

[2] الرحبي، محمد بن سيف، رواية السيد مر من هنا، ص ٤٩.

فضلاً عن الأسلحة والبضائع، فقد جمع السلطان أمران مهمان أولهما القوة (المحاربين والأسلحة) وثانيهما الخير والرخاء (البضائع والمؤونة)، وهما الأمران اللذان ينشدهما الشاب ويحلم بها لوطنه وعالمه (القوة والرخاء).

وفي المقطع التالي يتحدث الشاب الحالم عن السيد قائلاً:

"**أراه السيد المبحر، لا أتبينه إلا شاخصاً عمامته الزرقاء بألوانها وأهدابها تتربع عرش رأسه وتفيض الخيوط الوردية منها، بوجهه الحاد كالسيف، بعيني صقر ينظر إلى البعيد...**"[١].

لقد تحدث الشاب الحالم عن حلمه بالسيد، وخياله المنصب حوله فوصفه بمجموعة من الصفات التي تعبر عن رمزية السيد في الرواية؛ فأهم صفتين نستخلصهما من صفات السيد أنه: (وجهه الحاد كالسيف) فقد شبهه بالسيف، والسيف في الأدب العربي يرمز إلى القوة والحسم، فأول ملمح من ملامح شخصية السيد قوته، أما الصفة الثانية فهي أن له عينان كـ(عيني صقر) وعيون الصقر عيون ثاقبة كناية عن الحكمة وبعد النظر في الحكم على الأمور، ومن ثم فالسيد (ينظر إلى البعيد) بحكمته وبعد نظره، وثاقب فكره.

إذن فأهم صفتين من صفات السيد هما القوة والحكمة في الحكم، وهما أمران يحتاجهما الإنسان العربي المعاصر ويحلم بهما في الحاكم.

وفي مقطع آخر يعبر عن رمزية شخصية السيد، وقول الكاتب:

"**وعلى الجانب الآخر لاح اخضرار عجيب، وانسكب المطر قوياً، وماج البحر قليلاً إلا أن البحر هدأ حينما أراد السلطان ذلك**"[٢].

من الواضح في هذا المقتبس القوة والسيطرة والسطوة لرمز السيد، حتى إن الكاتب

---

[١] المصدر نفسه، ص ٤٩.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف، رواية السيد مر من هنا، ص ٦٣.

قد جعل من قوته قوة أسطورية، تجعل من البحر الثائر الهائج يهدأ بسبب مشيئة السلطان.

٢ – جوهر:

شخصية جوهر من الرموز المهمة في رواية السيد مر من هنا، وأول ما يستوقفنا في الرمز (جوهر) هو اسمه، فجوهر الأشياء هو الأصل والداخل والحقيقة دون تلون أو تغيير، وهذا أهم دلالة من دلالات الرمز (جوهر) فقد وظف الكاتب محمد بن سيف الرحبي رمز جوهر ليعبر به عن جوهر الأشياء التي يحاول الشاب الحالم أن يبحث عنها في أحلامه، ومن ثم فقد دأب جوهر على إرشاد الشاب وتوجيهه وتعليمه الحقيقة على أصلها.

يقول الكاتب واصفاً جوهر:

"**وجدت يدي فجأة في يد رجل شديد السواد، له قامة ضخمة، انفتح فمه على أسنان بيضاء كاللؤلؤ، أنزلني مما أظنه مصطبة خشبية عالية**"[١].

يصف الشاب الحالم الرجل المسمى جوهر، وأول ما نلاحظ من ذلك الوصف التقابل بين شدة سواد الجلد وشدة بياض الأسنان، وكأنها نوع من المفارقة بين الظاهر (اللون) والباطن الذي يظهر ويختفي (الأسنان).

وفي موضع آخر من الرواية نلاحظ ملمح آخر من ملامح الرمز (جوهر)، في حوار دار بين الشاب الحالم وجوهر، يقول فيه:

"**الرجل الضخم بسواده البالغ ينتظرني في زاوية السوق، قلت له أريد أن أرافقه، فهل ستتحقق لي أحلامي؟ قال: أنا رجل الأحلام أيها المتعب بأحلامك، وبدا الرجل**

---

[١] المصدر نفسه، ص ٤٩.

الضخم عامراً بالمحبة والشفقة في آن واحد"[١].

في هذا المقتبس تبدو العلاقة الإيجابية التي يشعر بها الشاب الحالم تجاه الرمز جوهر، فقد أسماه (رجل الأحلام) فهو القادر على تحقيق أحلام الشاب وقادر على مصاحبته في هذه الأحلام، وفي قوله: (بدا الرجل الضخم عامرًا بالمحبة والشفقة...) صفة تعبر أيضاً عن العلاقة الإيجابية بين جوهر والشاب الحالم.

وفي مقطع آخر يوضح لنا مغاليق الرمز جوهر، يقول الكاتب في حوار بين الشاب الحالم وجوهر:

"- **بل أنت في ساحل مطرح، انظر إلى جانبك وسترى الحاجز الإسمنتي للشارع.. إلا تسمع ضجة السيارات؟**

- لا أصدقك لن أفتح عيني، تريدني أن أخرج من جوهر أحلامي.

- أنا جوهر أحلامك، أنا جوهر، نادني جوهر..."[٢].

في المقطع السابق ينكشف لنا الرمز جوهر، وعلاقة الاسم (جوهر) بالرمز، إن جوهر يمثل جوهر الحلم الذي يحلم به الشاب، إنه أصل الحلم، الذي يصاحب الشاب في صحوه وحلمه، إنه جوهر الشاب وضميره الذي يحاول أن يرشده للصواب، ومن ثم فإنه من الملاحظ أن جوهر قد صاحب الشاب في معظم أجزاء الرواية، وقد عمل الكاتب على جعله الكاشف والموجه والمرشد له في كثير من المواقف والأحداث.

٣ - الشاب المجهول:

لقد وظف الكاتب الرحبي شخصية الشاب المجهول الذي يطوف بالسوق ممسكاً كيسه البلاستيكي المحتوي على أوراق تمثل مذكرات كتبها عن نفسه أو كتبت عنه، وقد

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف، رواية السيد مر من هنا، ص ٥١.

[٢] المصدر نفسه، ص ٥٨.

اتخذت هذه الشخصية بعداً رمزياً في أحداث الرواية، فهو يمثل الإنسان المعاصر الذي، يرفض مجتمعه ووجوده ويعاني التيه في هذا العالم ومن ثم فهو يبحث عن الخلاص من هذا العالم واللحظة الراهنة من خلال الذهاب إلى الماضي، والهروب إلى الزمن التاريخي، يقول الكاتب متحدثاً عن هذا الشاب:

"**لا أريد إلا وجهه ذلك القار في ذهني، تتدافع صور وجهه في مساحات قصية داخل الذاكرة، أعرفه ولا أعرفه، نظرته قاربت بيني وبينه حد المعرفة العميقة، ملامح وجهه باعدت بيننا حد التنكر**"[1].

لقد عبر هذا المقتبس عن ملمح مهم من ملامح رمزية هذه الشخصية، فهذا الشاب وجهه مألوف، يشعر الراوي وكأنه يعرفه حق المعرفة، مما يدل على أن هذا الشاب سماته تصلح أن تنطبق على غيره من أهل هذا العصر، إنه يمثل مأساة الإنسان المعاصر ووجوده في هذه الحياة.

٤ – الكيس الأسود:

لقد مثل الكيس الأسود الذي حمله الشاب المجنون رمزاً مهماً من رموز رواية السيد مر من هنا، ولقد شغل هذا الرمز (الكيس الأسود) كثير من مقاطع الرواية، وتحدث الكاتب – من خلال الراوي – كثيرًا عن هذا الكيس.

ومن خلال القراءة المتأنية لرواية السيد مر من هنا يمكننا القول إن هذا (الكيس الأسود) يرمز إلى الصندوق الذي تَخَبَّأ فيه الأسرار والكتاب الذي تُدَوَّن فيه الأحداث، إنه الماضي وما يمثله من أصالة وعراقة ومجد الآباء والأجداد.

ولقد شغل هذا الرمز (الكيس الأسود) كلًا من الشاب المجنون صاحب العصا الغليظة، وشغل أيضاً كاتب الأحداث؛ فالأول منشغل بهذا الكيس لأنه يحتوي على

---

[1] الرحبي، محمد بن سيف، رواية السيد مر من هنا، ص ١١.

ذكرياته وماضيه، والثاني منشغل بهذا الكيس بسبب انشغال هذا الشاب به. يقول الكاتب مصوراً انشغاله بهذا الكيس:

"**في الليل رأيت كيساً بلاستيكياً أسود، هائل الضخامة، يكبر ويكبر، حتى سد الأفق أمامي، حاجباً النور عني، مانعاً الهواء، أريد أن أتنفس، في لحلم أو في اليقظة شعرت أني رأيت كثيراً من الأكياس السوداء**"[١].

لقد عبر المقتبس السابق عن انشغال الكاتب بهذا الكيس حتى أنه رآه – ربما – في نومه وحلم به، دليل على انشغال الكاتب بهذا الحلم، وأخذ يسأل نفسه مجموعة من الأسئلة التي تدور عن ماهية هذا الكيس، وما يحوي بداخله، ولماذا بدا ذلك الشاب منشغلاً جداً بهذا الكيس.

يقول الكاتب في مقطع تالٍ من الرواية:

"**الكيس الأسود ماثل أمام وجهي، سره أو سر حامله.. مخبأ في أقرب بقعة للقلب.. النبض، للرئتين.. التنفس، والضلوع البادية كقفص صدري يحمي المحتوى من الداخل، أو يحمي ما وراء القفص من سواد الكيس**"[٢].

لقد عبر هذا الاقتباس عن التساؤلات التي تدور بذهن الكاتب حول هذا الكيس، وسره المخبأ بداخله، ومن ثم جعل هذا الشاب مهتماً بحماية هذا الكيس حتى ضمه إلى صدره وبين حناياه وفي ضلوعه.

لقد دارت كل هذه التساؤلات في ذهن الكاتب وظل منشغلاً بها، وفي المخبز رأى الشاب مرة أخرى بنفس الهيئة ونفس الاهتمام بأمر الكيس، مما دفعه أن يسأل الخباز عن أمره؛ عن أمر ذلك الكيس، قائلاً:

"– **هل رأيت الكيس الأسود في داخل ملابسه؟**

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف، رواية السيد مر من هنا، ص ٢٥.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٥.

- **نعم به أوراق.**
- **أوراق؟!**
- **قديمة.**
- **أريدها، سأعطيه.. وأعطيك.. نقوداً**"[1].

لقد انشغل الراوية بأمر الكيس الأسود وجعل يتساءل عنه وعما بداخله، حتى إنه سأل الخباز أن يحاول مساعدته في الحصول على هذا الكيس في سبيل الإجابة عن تلك الأسئلة وفتح أسرار ذلك الكيس.

لقد مثل أمر الكيس الأسود رمزاً له دلالات يحاول الكاتب إيصالها للمتلقي، من خلال الاهتمام بأمر هذا الكيس، إلى أن يستطيع الكاتب الحصول على الكيس، يقول مصورًا تلك اللحظة:

"**سحبت الكيس ومضيت بغنيمتي، لا ألوي على شيء، لذت بسيارتي أفتش ما داخله، أوراق كثيرة، أحبار بألوان عدة، خطوط، وهوامش، ما قيمة هذا الكنز؟!**"[2].

في هذا المقتبس يتبين للمتلقي جزء من حقيقة ذلك الكنز (الكيس الأسود) وما بداخله؛ ما بداخله مجموعة كبيرة من الأوراق مكتوبة بأقلام ذات ألوان مختلفة، إذن فالكيس الأسود (الرمز/ الكنز) لا يحتوي إلا على مجموعة من الأوراق المدون بها أشياء سيتبينها الراوي فيما بعد.

يقول الكاتبفي مقطع آخر:

"**عين على الشارع، أخرى تندس بين الأوراق، يد على مقود السيارة، تقلب الكنز، مغارة علي بابا تنكشف بأوراقها، الغارق يرى في قشة طوق نجاة، هذه قشتي،**

---

[1] نفسه، ص ٢٧.

[2] الرحبي، محمد بن سيف، رواية السيد مر من هنا، ص ٢٩.

ستكون رفيقتي في غرفتي الصغيرة، ألوذ بها عن حاضري، حقن للنسيان، حقن مؤقتة، مغارة تنسينا خارجها..."[1].

في المقتبس السابق تنكشف لنا رمزية الكيس الأسود وما داخله من أوراق، إنها رمز يعبر عن الهروب من الواقع والذهاب إلى الماضي، تجاوز اللحظة الراهنة وما فيها من أتراح، إلى التاريخ وما فيه من أفراح، إن الكاتب يعتبر هذه الأوراق كنزاً؛ لأنه يرى فيها علاج أو مسكن لما يشعر به من آلام وأوجاع.

تلك إذن الإشارة المهمة لدلالة الكيس الأسود وما يحويه من أوراق، وما به من أسرار.

٥ – المرأة الحلم:

المرأة الحلم، من الرموز المهمة في رواية السيد مر من هنا، وقد عبرت تلك المرأة عن حلم الشاب بعالم مجهول ودنيا حالمة يشعر فيها الراحة والرضا والسعادة، يقول الرحبي على لسان ذلك الشاب:

"**امرأة الحلم تلوح من بعيد، ملاك يتشكل حيناً من غيمة، في التماعه عقد من ذهب، أكاد أمسك على صورتها، ملامحها، تكاد لساني تقترب[هكذا] من اسمها، أعرفها كثيراً، أجهلها أكثر**"[2].

لقد عبر المقتبس السابق عن تشكيل هذه المرأة الحلم في داخل الشاب الحالم، فهي تمثل لديه الملاك الذي يتشكل من الغيم، مما يعبر عن الغموض وعدم الوضوح، فهو يعرفها وفي نفس الوقت يجهلها.

لقد ظلت هذه المرأة الحلم تراود الشاب في مخيلته وأحلامه، في مقطع آخر يقول متحدثاً عنها:

"**بدا المشهد مغرياً، قطعة خبز وسحابة بيضاء من نوارس، وأنثى لها وهج ملاك**

---

[1] المصدر نفسه، ص ٣٢.

[2] الرحبي، محمد بن سيف، رواية السيد مر من هنا، ص ٣٨.

ووجهه، تلاحقني، يزينها عقد كبير من الذهب، أخذني الوجه إلى البعيد.."[١].

من الملاحظ أن هذه المرأة الغريبة ذات العقد الذهبي والوجه الملائكي كانت تأتي للشاب في أحلامه ولا تفارقه، ومن ثم فقد أخذته وشغلت عليه تفكيره.

٦ – الباب المغلق:

البيت الغامض وبابه المغلق من الرموز التي ترددت في رواية (السيد مر من هنا)، وقد عبر ذلك الرمز عن الواقع الحاضر واللحظة الراهنة ورفض الشاب الدخول في هذا الحاضر، ومن ثم فهو يعوض عن ذلك من خلال الحلم والذهاب إلى باب الماضي وتحقيق الأمنيات التي يتمنى الشاب أن يحققها، ومن شواهد ذلك قوله:

"**طرق باب بيت، باباً خشبياً عتيقاً، مغلقاً دون قفل، كرر الطرق كما اعتاد، انتظر لحظات.. مثلما تعود، توهم – للمرة الألف – أن ساكناً قد يخرج في أية لحظة**"[٢].

الباب المغلق في المقطع السابق هو باب ذلك البيت الغامض الذي حرص الكاتب على تكراره كثيراً ليعبر عن شيء مبهم وعالم مغلق في وجه ذلك الشاب؛ إنه عالم الحاضر والواقع واللحظة الراهنة، وبسبب هذا الباب المغلق فإن الشاب يعوض عن ذلك بالذهاب إلى الماضي والزمن التاريخ

---

[١] المصدر نفسه، ص ٣٩.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف، رواية السيد مر من هنا، ص ٤٤.

٣- البنى التركيبية

٣-١ الأساليب:

١ – أسلوب الاستفهام:

يعدّ أسلوب الاستفهام أحد أساليب الإنشاء الطلبي في اللغة العربية، والاستفهام في اللغة من مادة (فهم) و"الفَهْمُ معرفتك الشيء ... واسْتَفْهَمه سأَله أن يُفَهِّمَه وقد اسْتفْهَمَني الشيءَ فأَفْهَمْته وفَهَّمْته تفهيماً"[١].

أما تعريف الاستفهام بالمعنى الاصطلاحي في البلاغة العربية، فالاستفهام هو: "طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل" [٢]، وأدوت الاستفهام هي: "الهمزة، هل، من، متى، ما، أيان، أين، أنى، كيف، كم، وأي، ولكل من هذه الأدوات أحكام ووجوه استعمال" [٣].

برغم كون الاستفهام طلب معرفة شيء غير معلوم بالنسبة للمتكلم/السائل، فإن الاستفهام يتعدى المعنى الحقيقي، ويكتسب دلالات بلاغية، فقد "تَخْرُجُ أَلفاظُ الاستفهام عَنْ معَانِيها الأَصْلِيَّةِ لمعَانٍ أُخْرى تستفَادُ من سياق الكلام كالنَّفْي، والإِنْكَار، والتَّقْرير والتَّوْبيخِ والتعظيم، والتحقير والاستبطاء والتَّعَجبِ، والتّسْويةِ والتَّمَنِّي والتشويق"[٤]،

---

[١] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد الثاني عشر، مادة فهم، ص ٤٥٩.

[٢] الجارم علي، – أمين، مصطفى، البلاغة الواضحة (البيان – المعاني – البديع)، دار المعارف، القاهرة، ص ١٩٤.

[٣] أبو العدوس، يوسف، مدخل إلى البلاغة العربية، دار المسيرة، ط ١، ١٤٢٧ هـ – ٢٠٠٧ م، ص ٧٣.

[٤] البلاغة الواضحة، ص ١٩٩.

فبلاغة الاستفهام تنبع من جعل المخاطب يعبر بنفسه أو يدرك بنفسه مراد المتكلم[١]، من الملاحظ أن الأغراض التي يخرج إليها الاستفهام من معناه الحقيقي إلى المعنى البلاغي "كثيرة ويتداخل بعضها ببعض، ولكن الذوق السليم وقرائن الأحوال تشير إلى الغرض وتحدده"[٢].

ومن شواهد أسلوب الاستفهام في رواية الشويرة قوله:

"**أي سحر لبنت يحيى، وإلى أي مدى قد يصل؟!**"[٣].

يعبر الاستفهام في الاقتباس السابق عن التعجب، والاستفهام يكون تعجبياً "إذا كان الاستفهام عنه يثير الإعجاب والدهشة"[٤]، فالكاتب يتعجب من أمر سلامة بنت يحيى، وقدرتها الأسطورية، حتى إنها استطاعت شفاء أطفال القرية وإنقاذ حياتهم من المرض والأوبئة، ومن ثم فقد عادت الفرحة إلى القرية.

يقول الكاتب واصفاً حال الشيخ بعد سماع نبأ خطبة سلامة بنت يحيى لولديها عمر وسعيد:

" **ومن أين خطبت لهم؟ سألها، ابتسمت، ولاذت بالصمت، والانسحاب من حضرة الشيخ**"[٥].

---

[١] انظر، عبد الغني، أيمن أمين، الكافي في البلاغة، دار التوفيقية للتراث، القاهرة، ٢٠١١ م، ص ٣٤١ وما بعدها.

[٢] مطلوب أحمد، – البصير، حسن، البلاغة والتطبيق، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، ١٤٢٠ هـ – ١٩٩٩ م، ص ١٣٧..

[٣] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ,٦٦

[٨] عبد الغني، أيمن أمين، الكافي في البلاغة، ص ٣٤٤.

[٥] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ١٠٣.

لقد عبر أسلوب الاستفهام (ومن أين خطبت لهم؟) عن دلالات التحير والدهشة التي يشعر بها شيخ القرية بسبب ما شاع من أن بنت يحيى بحثت لابنيها عن زوجات، فقوبل طلبها بالرفض أكثر من مرة، ومن ثم فقد تعجب الشيخ من معرفته أن سلامة بنت يحيى تدعو الناس لزفاف ابنيها.

يقول الكاتب واصفاً أحد الشيوخ الغرباء:

"**استشاط غضباً حينما كان يتناول القهوة مثله كأي رجل منهم، نهره الشيخ القادم من سمائل، كيف يجرؤ العبد أن يجالس أسياده ويتصرف مثلهم؟!**"[١].

لقد جاء هذا الشيخ من سمائل وصادف عمر، ذا اللون الأسود، يجلس بين الرجال فحسبه عبداً، ومن ثم فقد استشاط غضباً ونهره، وفي قوله: (كيف يجرؤ العبد أن يجالس أسياده ويتصرف مثلهم؟) أسلوب استفهام غرضه إظهار اللوم والتوبيخ لعمر، وهو سليل البيت العود، أن يجالس الأحرار، بسبب لونه الأسود الذي جعل هذا الشيخ يحسب أن عمراً عبداً من العبيد.

ومن شواهد أسلوب الاستفهام في رواية السيد مر من هنا قوله:

"**باحت نفسي بسؤالها: أي ثري سيأتي إلى هذه المغارات الفائحة بروائح البشر لينتقي عطراً فرنسياً؟**"[٢].

في الجملة الإنشائية: (أي ثري سيأتي إلى هذه المغارات الفائحة...؟) أسلوب استفهام غرضه التعجب والدهشة من أمر هذا السوق الشعبي الذي احتوى على جميع أنواع العطور، ومنها الأنواع ذات الأثمان الباهظة، ومن ثم فقد شعر بنوع من الغرابة أن يأتي الأثرياء إلى هذا السوق الشعبي، ليشتروا العطور الثمينة، بيد أن الإجابة جاءته سريعاً بعد أن حدق في وجوه الناس في السوق فرأى تنوع أشكالهم وأصولهم، مما يجعل

---

[١] المصدر نفسه، ص ١١٢.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف، رواية السيد مر من هنا، ص ١٢.

من احتمال بيع الأنواع الثمينة وارداً.

لقد عبر الاستفهام في المقتبس السابق عن دلالات التعجب والدهشة، وفي مقطع آخر ثمة استفهام يحمل دلالات أخرى، يقول الرحبي في حوار يدور حول الشاب حامل العصا الغليظة:

"**قال الهندي: هذا مجنون.**

وسألت نفسي:

إن كان كذلك لماذا يترك في السوق لإيذاء الناس؟!

قال الهندي: لكنه طيب.

لم أستطع إلا إعلاء الصوت في وجهه: والضربة على ظهري؟!"[١].

يتحدث الكاتب عن حوار دار بينه وبين البائع الهندي حول الشاب الذي يحمل عصى غليظة ضربه بها، وفي قوله: (لماذا يترك في السوق لإيذاء الناس؟!) أسلوب استفهام غرضه الاستنكار أن يترك هذا الشاب المجنون ليضرب الناس بعصاهم الغليظة هكذا، فالاستفهام يكون بغرض الإنكار "إذا وجد المتكلم نفسه أمام أمر لا يرضى عنه"[٢]، والإنكار يفيد "تنبيه السامع حتى يرجع إلى نفسه فيخجل ويرتدع"[٣].

وفي الاستفهام الثاني (والضربة على ظهري؟!) يعبر الكاتب، عن دلالات التوبيخ لهذا الهندي الذي يزعم أن هذا الشاب المجنون طيب، برغم ضرب الرجل بعصاه

---

[١] المصدر نفسه، ص ١٣.

[٢] قلقيلة، عبده عبد العزيز، البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣، ١٤١٢هـ – ١٩٩٢ م، ص ١٧٤.

[٣] الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ت. محمد رضوان الداية – وفايز الداية، مكتبة سعد الدين، ط ٢، ص: ١٤٥.

الغليظة.

من الملاحظ أن الاستفهام في المقتبس السابق لم يحمل في معناه دلالات السؤال والبحث عن إجابة، وإنما عبر عن دلالتين بلاغيتين مغايرتين؛ أولاهما الاستنكار والثانية التوبيخ.

وفي مقطع آخر يسأل الكاتب – ربما نفسه – عن هذا الشاب قائلاً:

"**الوجه ليس غريباً، العينان في انفتاحتهما الوحيدة أشعلا حطباً في جمجمتي.**

– من أين هذا الشاب؟

– خلق الله في أرض الله.

– أليس له بيت؟ أعني أين يسكن؟

– في أرض الله.

لا أدري أسألت حقاً أحداً من المارة، أو هل أجابني أحد منهم؟"[1].

في هذا المقتبس أربعة جمل استفهامية عبرت جميعها عن التحير من أمر هذا الشاب الغريب صاحب العصا الغليظة، فهذا الشاب يظهر ويختفي سريعاً، ولا يعرف أحد مكانه ولا موطنه، وقد شغل الكاتب كثيراً، حتى سبب له التحير والدهشة من أمره.

ومن شواهد الاستفهام قوله:

"**أي ريح تقودني إلى نفق لا روح أثيرة تبدد عتمته؟ هو أو شبيهه؟ .. توأمه؟ نسخته الأخرى التي تظهر لتلقيني في بئر أخرى فتزيد العتمات حولي؟!**"[2].

في المقتبس السابق مجموعة من الجمل الاستفهامية التي عبرت عن دهشة الكاتب من أمر هذا الشاب الذي رآه في المقهى يقرأ ويتطلع باهتمام في أوراقه التي يدونها وبدا منشغلاً عن العالم بها، وهو في نفس الوقت يشبه ذلك الشاب المجنون ذو العصا

---

[1] الرحبي، محمد بن سيف، رواية السيد مر من هنا، ص ٢٠.

[2] الرحبي، محمد بن سيف، رواية السيد مر من هنا، ص ٢٤.

الغليظة التي ضربه بها في السوق.

لقد شغل هذا الشاب عليه فكره وتحير في أمره، مما جعله يسأل نفسه مجموعة من الأسئلة التي تعبر عن حيرته ودهشته من أمر هذا الشاب، وفي مقطع آخر نجد الكاتب يوظف أسلوب الاستفهام ليعبر عن دلالات أخرى يقول الكاتب:

"**يدفعني قدري إلى فضاءات لا حيلة لي في اختيارها، منذ أن سكنتني هزيمتي أفتش عن راية بيضاء أرفعها بيدي، أتكفُّ جحافل الأقدار عن غزوي وقد أعلنت الهزيمة؟!**

ما ضرها لو تركتني قليلاً؟ لا أريد سوى الفتات من الحياة.."[1].

من الملاحظ حالة الانكسار والهزيمة النفسية التي يشعر بها الكاتب وفي قوله: (أتكفُّ جحافل الأقدار عن غزوي...؟) أسلوب الاستفهام غرضه التمني والتعبير أولاً عن الهزيمة النفسية أمام تلك الأقدار، والتعبير ثانياً عن أمله في أن تكف الأقدار عنه وتتركه دون مزيد من الآلام والأوجاع والانكسارات.

وفي قوله: (ما ضرها لو تركتني قليلاً؟) أسلوب استفهام ثانٍ عبر عن دلالات التوبيخ لهذه الحياة وتلك الأقدار التي دومًا تأتي له بما يؤلمه ويحزنه، ومن ثم فهو يعبر عن ضجره وتوبيخه لهذه الحياة من خلال أسلوب الاستفهام.

من شواهد الاستفهام قوله:

"– **هل أنا مجنون يا دكتور؟**

– تعيد نفس السؤال كأنك لم تَمَلَّه، أنت في مستشفى ابن سينا.

– مستشفى المجانين!

– لا يوجد مجانين، فقط هناك من يتوهم أن الآخرين ليس لديهم عقل.

---

[1] المصدر نفسه، ص ٢٥.

– أعاقل أنا؟

– جدًا.

– إذن لماذا آتي إلى هنا؟"[١].

في هذا المقتبس ثلاثة من الجملة الاستفهامية، عبرت جميعها عن حالة الشك وعدم اليقين الذي يعتمل بداخل ذلك الشاب، فهو يشعر بنوع من الجنون في داخله، وفي نفس الوقت يبدو مشككاً في ذلك، وهو منفصل عن الواقع ويعيش في عالم

الأحلام والخيالات، ومن ثم فهو يسأل تارة: (هل أنا مجنون يا دكتور؟) ويسأل تارة أخرى: (أعاقل أنا؟)، فهو لا يعلم أمنتمى إلى عالم العقلاء أم إلى عالم المجانين، بل إنه لا يعلم سبب ذهابه إلى المستشفى، ومن ثم فهو يسأل: (إذن لماذا آتي إلى هنا؟).

٢ – أسلوب النداء:

النداء هو "طلب إقبال المدعو على الداعي بأحد حروف مخصوصة، و ينوب كل حرف منها مناب الفعل (أدعو")[٢]، وهو أسلوب من أساليب الإنشاء الطلبي، وهو توجيه الدعوة إلى المخاطب وتنبيهه للإصغاء، وسماع ما يريده المتكلم، أو هو طلب الإقبال بالحرف (يا) أو إحدى أخواتها[٣].

قلنا إن النداء يستعمل في الكلام لتنبيه المنادى الذي يكون بعيداً أو في حكم البعيد

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف، رواية السيد مر من هنا، ص ٤٢.

[٢] عتيق، عبد العزيز، في البلاغة العربية علم المعاني والبيان والبديع، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ص ١١١.

[٣] انظر: السامرائي، إبراهيم عبود، الأساليب الإنشائية في العربية، دار المناهج للنشر، ط١، ٢٠٠٨م، ص٦١.

كالنائم أو الساهي، كما يستعمل النداء لنداء القريب أيضاً[١]، لكن من الملاحظ أن النداء قد يخرج عن غرضه الأساسي إلى أغراض بلاغية أخرى منها: (التخصيص، الإغراء، التحذير، الاستغاثة، الدعاء، التوجع والتأسف، التعجب، التحسر والتفجع، الندبة، التحبب، التنبيه).

من شواهد أسلوب النداء في رواية الشويرة قوله:

"**أيها المتداعي، عدت من أجل العود والشويرة، لكنك، كأنك اكتشفت على نحو مباغت أنك عائد من أجل حضور سلامة في البيت العود، وغيابها عنه سيجعلها مقبرة لا تريد الاقتراب منها**"[٢].

في قوله: (أيها المتداعي) أسلوب نداء غرضه التحسر، والاستفهام الذي يكون للتحسر هو "استفهام يعبر به صاحبه عن حسرته، ويتعلق عادة بأمر مستحيل التحقق، ويستبطن شعوراً بالأسى والغلب"[٣].

فالكاتب يتحسر على صالح؛ لأنه برغم ادعائه أن عودته من أجل الشويرة و البيت العود، فإنه عاد من أجل سلامة بنت يحيى، وقد ماتت، وقد بدا صالح متداعياً وحزيناً ولا يقوى على مواجهة الشويرة فضلاً عن مواجهة سرور، وبدلاً من المواجهة فإنه يبحث عن الماضي وذكرياته من خلال بحثه عن سلامة بنت يحيى.

يقول الكاتب:

---

[١] انظر، بن عقيل، بهاء الدين عبد الله، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق، محيي الدين عبد الحميد، ط١٤، المكتبة التجارية، ص٢٢٥.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ١٢٧.

[٣] الزناد، الأزهر، دروس البلاغة العربية – نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، ط ١، ١٩٩٢، ص ١١٣.

"**أيها السيد، وقد غادرت الساحل منذ أزمنة أراك تأتي لتأخذني في أفياء ارتحالك، عابراً للموج وللسواحل...**"[١].

في قوله: (أيها السيد...) أسلوب نداء غرضه التعظيم من قبل الكاتب للسيد السلطان، وقد عبر النداء عن مكانة السيد في نفس الكاتب، فهو الأمل لديه في أن يأتيه ليأخذه ويصحبه في رحلاته البحرية.

يقول الكاتب مخبراً عن الشاب الحالم:

"...**توهم بأن السلطان أخذه من يده وقال له تعال يا بني، اركب معنا ولا تخف، سترى البلاد اللابعيدة التي رأيتها كثيراً في أحلامك**"[٢].

في قوله: (تعال يا بني) أسلوب نداء يحمل دلالات العطف والشفقة – يتوهمها الشاب – من قبل السلطان تجاه الشاب الحالم الذي يتمنى أن يركب مع السلطان السفينة ويصاحبه في سفره ورحلاته.

ومثل النداء المتخيل السابق هناك نداء ثان متخيل على لسان السلطان:

"**حكى له قصص البحار، وسار به يجيله على أنحاء السفينة، هنا يا بني غرفتي السلطانية، وتلك التي تجاورها لخاصتي من عائلتي، وهناك غرف لحراسي**"[٣].

لقد حمل أسلوب النداء (هنا يا بني...) دلالات العطف –المتخيلة – التي يكنها السلطان تجاه ذلك الشاب الحالم، فهو يحكي له قصص البحارة، ويسير له في أنحاء السفينة، ويعرفه على غرفها، وكأن السلطان يتودد ويقرب ذلك الشاب منه.

يقول الكاتب:

"**قلت له: يا سيدي السلطان حدثني عن تلك البلاد، قال: هي بلاد خصبة، مياهها**

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف، رواية السيد مر من هنا، ص ٣٣.

[٢] المصدر نفسه، ص ٥٣.

[٣] الرحبي، محمد بن سيف، رواية السيد مر من هنا، ص ٥٤.

عذبة، بها أودية وأنهار، سهولها منبسطة..."[1].

من الملاحظ أن أسلوب النداء (يا سيدي السلطان) قد حمل دلالات التعظيم من قبل الشاب الحالم تجاه السلطان، فهو السيد والقدوة والمثل الأعلى الذي يتمنى ذلك الشاب أن يصحبه وأن يكون بجواره.

٣ – أسلوب الأمر:

الأمر: هو "طلب الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام"[2]، وأسلوب الأمر يعدُّ واحداً "من الأساليب التي تنازع البحث فيها كل من النحاة والبلاغيين، فهي شِرْكة بينهما في موضوعها، ثم تختلف طريقة المعالجة، ولا انفصام بينهما"[3].

وله أربع صيغ هي:

١ – فعل الأمر: نحو: اكتب، واذهبن والعب.

٢ – المضارع المقرون بلام الأمر،

٣ – اسم فعل الأمر: مثل صه، ومه، وعلك، وهات[4]، وعليكم بمعنى الزموا"[5]

المصدر النائب عن فعل الأمر

---

[1] المصدر نفسه، ص ٥٩.

[2] عتيق، عبد العزيز، علم المعاني، ص ٧١.

[3] سلطان، منير، بلاغة الكلمة والجملة والجمل، ط٢، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٣، ص١١٩

[4] انظر، الزناد، الأزهر، دروس البلاغة العربية ص ١٢٠.

[5] انظر، عتيق، عبد العزيز، علم المعاني، ص ٧٢.

قد تخرج صيغ الأمر عن معناها الأصلي إلى معان أخرى تستفاد من سياق الكلام مثل:

١ – النصح والارشاد: وهو "الطلب الذي لا تكليف ولا إلزام فيه، وانما هو طلب يحمل بين طياته معنى النصيحة والموعظة والارشاد" [١].

٢ – الدعاء: وهو طاب الأدنى من الأعلى والضعيف من القوي، والمخلوق من الخالق.

٣ – الالتماس: وهو "يكون عادة بين شخصين متساويين أو صادراً من شخص دون مرتبة سامعه"[٢] .

٤ – الإباحة: "وتكون حيث يتوهم المخاطب أن العل محذور عليه، فيكون الأمر إذنًا له بالفعل ولا حرج عليه في الترك"[٣].

إلى جانب هذه الأغراض فهناك الكثير من الأغراض البلاغية للأمر منها: التمني، التخيير، التسوية، التعجيز، التهديد، الإهانة.

ومن شواهد أسلوب الأمر قوله:

"**اختلط عليَّ الأمر، سامحني يا عمي.**

مسموح يا ولدي، اركض بسرعة، وأدر الصوار إلى ضاحيتي، أنت أسرع مني".

في هذا المقتبس ثلاث جمل إنشائية بها أسلوب أمر، أولهما في قوله: (سامحني يا عمي) وهو أمر غرضه الالتماس والرجاء من قبل العم عمر للشيخ أن يسامحه ويعفو عنه، وفي قوله: (اركض بسرعة، وأدر الصوار إلى ضاحيتي) أسلوبا أمر غرضه الحث على الإسراع في إدارة الصواري، حتى يأخذ الرجل مناوبته في الماء.

---

[١] عتيق، عبد العزيز، علم المعاني، ص ٧٤.

[٢] الزناد، الأزهر، دروس البلاغة العربية، ص ١٢١.

[٣] أبو العدوس، يوسف، مدخل إلى البلاغة العربية، ص ٧٦.

يقول الراوي مخاطباً صالح:

"**ضع حزنك جانباً.**

واغسل بؤسك بما يمكنك من ماء فلج الحيلي، بارد في صيفك هذا..."[١].

في هذا المقتبس أسلوبا أمر أولهما في قوله: (ضع حزنك جانباً) وهو يحمل دلالات التعاطف من قبل الكاتب تجاه صالح، فهو يخفف عنه ويواسيه ويدعوه إلى التخلي عن همومه وأحزانه.

وفي قوله: (اغسل بؤسك بما يمكنك) أسلوب أمر آخر، يحمل دلالات التوجيه والنصح، من خلال تصوير تظهر فيه هذه الأحزان وكأنها أدران وأوساخ، ويجب عليه أن يغسل هذه الأحزان في ماء الفلج.

ومن شواهد الأمر أيضاً قوله:

"**اعبر لمسافة وحدك، مسافة تلو سابقتها، تبعت مخيلتك كثيراً، سلامة لا يمكن أن تغيب، خبر تتقن سرور حبكته، لكنه لا يقترب من الحقيقة، حقيقة بنت يحيى ماثلة في داخلك...**"[٢].

في قوله: (اعبر لمسافة وحدك) أسلوب أمر يعبر عن نصح الكاتب وتوجيهه لصالح أن يرى الحقيقة الماثلة بين عينيه والتي لا يريد أن يصدقها، وهي أن سلامة بنت يحيى قد ماتت، وغابت عن الحياة.

يقول الكاتب محدثاً نفسه:

"**اترك لعينيك متعة المشاهدة، لأذنك تقلبات اللغات واللهجات، لأنفك نكهات الروائح التي لا تطير في الأزقة في السماء ستجد طريقها إلى ملابس الجائلين**

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ١١٥.

[٢] المصدر نفسه، ص ١٣٢.

وخياشيمهم"[1].

في قوله: (اترك لعينيك متعة المشاهدة...) أسلوب أمر غرضه الحث والنصح والتشجيع من قبل الكاتب لنفسه أن يترك أحزانه وضيقه الذي انعكس على رؤيته للأشياء من حوله، فأصبح يشعر بالرفض وعدم القبول لما حوله، فأصوات البائعة تسبب له الإزعاج، وروائحهم تزكم أنفه، ومن ثم فالكاتب يدعو نفسه أن يتقبل كل ذلك ويستمتع بكل مظاهر الجمال والتنوع من حوله.

ومن شواهد أسلوب الأمر:

"**ستأتي حتماً، خذ بيدي، سأجلس في أية بقعة تراها مناسبة لفتى مثلي، في السفينة متسع لجسدي الهزيل، سأكتفي بالنظر إليك، بتأملك، منخطف من أزمنت وأمكنتي أنا، لا أيمم شطر روحي إلا إليك**"[2].

في قوله: (خذ بيدي) أسلوب أمر غرضه الالتماس والرجاء من قبل ذلك الشاب للسيد أن يأخذه معه في رحلاته وأسفاره، فهذا الشاب منسحب من عالمه وواقعه ولا يرى أمامه سوى حلمه بأن يذهب إلى عصر آخر إلى التاريخ والماضي، حيث السيد الذي يتمنى مقابلته ومصاحبته وقد عبر عن ذلك من خلال الجملة الخبرية (منخطف من أمكنتي وأزمنتي أنا)، فقد انخطف من الحاضر إلى الماضي وإلى السيد سعيد.

في حوار بين الطبيب والشاب المجنون حامل الكيس الأسود:

"– **اطمس عين روحك التي ترى المستحيل وافتح عين قلبك لتشعر بواقعك.**

– يا دكتور.. كأنك تحملني ما لا طاقة لي به من الكلام المتفلسف؟

– لتشعر فقط أنك عاقل جداً.. إنما أنت ذاتان، يلزمك بعض الفصل، أن تنسى أحدهما لتستعيد كامل صحوك دون الآخر"[3].

---

[1] الرحبي، محمد بن سيف، رواية السيد مر من هنا، ص ١١.

[2] المصدر نفسه، ص ٣٤.

[3] الرحبي، محمد بن سيف، رواية السيد مر من هنا، ص ٤٢-٤٣.

في الجملة الإنشائية (اطمس عين روحك...) أسلوب أمر غرضه النصح والتوجيه من قبل الطبيب للشاب، فهو يأمره أن يكف عن الأحلام والذهاب إلى الماضي، وأن يعيش في الحاضر ويرى الواقع.

من الملاحظ أن المقتبس السابق من المقاطع المهمة في الرواية التي تلخص الأحداث وتكوين الشاب، الذي له عالمان، أحدهما عالم الواقع واللحظة الراهنة بأزماته ومشكلاته، وعالم الماضي بإغراءاته وأحلامه، والشاب منفصل عن الواقع وهارب منه إلى الماضي، ومن ثم فالطبيب ينصح الشاب، إذا أراد أن يشفى من مرضه، أن يعيش في الحاضر والواقع.

يقول الشاب الحالم محدثاً ذاته:

"**أمسك عليك زمامك ليتسع خطوك، مسامروك يعرفون لغة الرمل، وأنت لازلت تقرأ أي مفاوز ستغير عليها، أمامك، وراءك، حولك: لون واحد يرتقي إلى زرقة السماء...**"[١].

في الجملة الإنشائية (أمسك عليك زمامك ليتسع خطوك) أسلوب أمر غرضه التشجيع والحث من قبل الشاب لذاته أن يمسك عليه نفسه ويتصبر ويملك زمام أمره ويقاوم أحزانه وأوجاعه والباب المؤصد الذي لم ينفتح له.

من شواهد أسلوب الأمر:

"**ضع أمالك في الصحو، حدِّث البحر بما تريد..**

كم موجة وصلت إلى الساحل، خاوية إلا من الزبد، موحشة إلا من التناهي، والامِّحاء على رمل يفصلها عن المدينة"[٢].

في الجملة الإنشائية: (ضع أمالك في الصحو) أسلوب أمر غرضه النصح

---

[١] المصدر نفسه، ص ٤٥.

[٢] نفسه، ص ٥٢.

والإرشاد، من قبل الشاب الحالم لذاته، أن يتخلى عن عالم الأحلام ويواجه عالم الواقع والحاضر، فالشاب في هذا المقتبس قد بدا مدركًا للحقيقة أن العيش في الأحلام لا ينفع ولا يجدي، وللتدليل على ذلك فقد استعان بالأمواج التي تتحرك في المياه ولا تحمل معها سوى الزبد الذي يذهب جفاءً ولا تجني سوى التناهي والزوال.

٤ – أسلوب النهي:

النهي هو "النوع الثاني من أنواع الإنشاء الطلبي"[١]، وهو طلب الكف عن الفعل أو الامتناع عنه على وجه الاستعلاء والإلزام[٢]، وهو نقيض الأمر"[٣] وليس له إلا صيغة واحدة وهي المضارع المقرون ب (لا) الناهية الجازمة،[٤].

قد تخرج صيغة النهي "عن مدلولها الرئيسي –وهو طلب الكف – إلى معان أخرى تعرف بالقرائن"[٥]، وتستفاد من السياق وقرائن الأحوال مثل:

١–الدعاء: "وذلك عندما يكون صادراً من الأدنى إلى الأعلى منزلة وشأناً"[٦].

٢– التمني: وذلك "عندما يكون موجهاً إلى ما لا يعقل"[٧].

---

[١] طبل، حسن، علم المعاني في الموروث البلاغي، ص ٧٩.

[٢] عتيق، عبد العزيز، في البلاغة العربية علم المعاني والبيان والبديع، ص ٧٩.

[٣] الزناد، الأزهر، دروس البلاغة العربية، ص ١٢٦.

[٤] انظر: شريفي، عبد اللطيف، الإحاطة في علوم البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط ١، ٢٠٠٤ م، ص ٣١.

[٥] عباس، فضل حسن، البلاغة فنونها وأفنانها – علم المعاني، ص ١٤٥.

[٦] عتيق، عبد العزيز، في البلاغة العربية علم المعاني والبيان والبديع، ص ٨٠.

[٧] أبو العدوس، يوسف، مدخل إلى البلاغة العربية، ص ٧٠.

٣ – الإرشاد: "إذا كان الامتثال للمطلوب بأسلوب النهي يحقق النفع ويعود بالفائدة على المخاطب"[١].

٤ – التيئيس: وهو يعني "التعجيز"[٢] ويكون ذلك حين يتوجه النهي إلى فعل يفعله المخاطب غير أنه لا جدوى منه"[٣].

٥ – الالتماس: "وذلك عندما يكون النهي صادراً من شخص إلى آخر يساويه قدراً ومنزلة"[٤].

إلى جانب الأغراض السابقة هناك أغراض كثيرة منها : التهديد، التحقير، التوبيخ.

يقول الكاتب مخاطباً صالح:

"**لا تبتأس، ذلك زمن ومضى**

لم تكن العبودية حكراً على ذوي اللون الأسود، كان الشيخ هو السيد الوحيد، مهما بدا رجال جماعته أحراراً"[٥].

في قوله: (لا تبتأس) أسلوب نهي يحمل دلالات النصح والتعاطف من قبل الكاتب تجاه صالح، فهو يخفف عنه ويواسيه بسبب لونه الأسود، ومن ثم فهو يخبره أن جميع أهل القرية، وإن بدوا أحراراً، فإنهم عبيد، لأن السيد الوحيد هو شيخ القرية.

يقول الكاتب على لسنا صالح:

---

[١] طبل، حسن، علم المعاني في الموروث البلاغي، ص ٧٢.

[٢] أبو العدوس، يوسف، مدخل إلى البلاغة العربية، ص ٧١.

[٣] طبل، حسن، علم المعاني في الموروث البلاغي، ص ٧٣.

[٤] عتيق، عبد العزيز، في البلاغة العربية علم المعاني والبيان والبديع، ص ٨١.

[٥] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ١١٤.

"**تود أن تقول لهم لا تصدقوا خميس بن ناصر، لا تركنوا إلى ادعاءات ساعد بن على، صدقوا سعيد بن علي، حتماً سيأتيكم بالخبر اليقين، رأى سلامة تمضي إلى مسجد الفتح**"[١].

في الجملتين الخبريتين (لا تصدقوا خميس بن ناصر)، (لا تركنوا إلى ادعاءات ساعد بن على) أسلوبا نهي غرضهما التحذير والتوجيه من قبل صالح إلى أهل القرية ألا يصدقوا من ادعى وفاة سلامة بنت يحيى، فهو يرى أنها حية تسعى، وهناك من رآها تسير ناحية مسجد الفتح.

لقد عبر الكاتب من خلال الاقتباس السابق عن حالة الرفض التي عليها صالح وانفصاله عن الواقع، فهو يرفض أن يصدق الحقيقة الواقعة وهي موت بنت يحيى، بل يود أن يدعو أهل سرور أن يصدقوه ويرفضوا أيضاً موت بنت يحيى.

يقول الكاتب مخاطباً نفسه:

"**سر بتمهل..**

لا تلتفت للتفاصيل المشينة، في الصيف تحتد الرائحة لتزكم الأنوف، رائحة المتسوقين تغالب بخور اللبان وروائح البهارات وكل شيء جميل في سوق مطرح"[٢].

يتحدث ذلك الشاب إلى نفسه، وفي قوله: (لا تلتفت للتفاصيل المشينة) أسلوب نهي غرضه النصح والإرشاد من قبل ذلك الشاب البائس الذي يغالب أحزانه، الذي انعكست أحزانه على رؤيته لكل شيء في السوق من حوله، ومن ثم فالكاتب ينهاه عن النظر لتلك التفاصيل الذي تدعوه إلى مزيد من الحزن، ويأمره أن يسير في طريقه، ويكمل مسيره.

يقول الكاتب محدثاً نفسه:

---

[١] المصدر نفسه، ص ١٣٢.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف، رواية السيد مر من هنا، ص ٩.

"لا تأبه بالعدد ولا بصيحات بائع البخور والبهارات والليمون العماني على يسارك، وقاوم ضجيج البائع الآسيوي الآخر يقلَّب بين يديه معروضاته الرخيصة من ألعاب الأطفال واكسسوارات نسائية جاءت من الصين أو من جاراتها الآسيويات"[١].

في الجملة الإنشائية (لا تأبه بالعدد ولا بصيحات بائع البخور...) أسلوب نهي غرضه الحث والتشجيع من قبل الكاتب لنفسه، فهو يشفق على نفسه من أحزانه التي انعكست على رؤيته لكل شيء من حوله في هذا السوق، حتى إنه بدا حانقاً على ما تراه عينه، وما تسمعه أذنه، ومن ثم فهو يطلب من نفسه أن يتغاضى عن الأصوات التي لا تعجبه، وفي فعل الأمر (قاوم ضجيج البائع) يطلب من نفسه أن يقاوم الإحساس بالضيق من هذا الضجيج المنبعث من صيحات البائع، وفي الجزء التالي يطلب منه أن يستمتع بالجمال والتنوع في السوق.

يقول الكاتب:

"لا تأخذ الكيس، سيموت إن أخذته.

مسكين، هذه روحه فلا تنزعها منه"[٢].

لقد بدا ذلك الحوار وكأنه حوار داخلي وصراع يدور داخل الكاتب أثناء أخذ الكيس الأسود من الشاب، وفي الجملة الإنشائية (لا تأخذ الكيس) أسلوب نهي غرضه التعبير عن الإشفاق على ذلك الشاب صاحب الكيس، الذي بدا وأن روحه معلقة بذلك الكيس الأسود، وإن أخذ منه هذا الكيس فسوف تزهق روحه وتفارقه، ومن ثم فقد انطلق صوت داخل الكاتب يأمره أن يترك الكيس ولا يأخذه من هذا الشاب.

---

[١] المصدر نفسه، ص ١١.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف، رواية السيد مر من هنا، ص ٢٩.

٥ – الطباق:

الطباق هو "الجمع بين معنيين متضادين"[١]، أو "الجمع بين الشيء وضده في الشعر والنثر"[٢]. وفي التلخيص يسمى بالمطابقة وهو "الجمع بين متضادين أي معنيين متقابلين في الجملة".[٣]

فالطباق يعني "الجمع بين لفظين متقابلين في المعنى وقد يكونان اسمين أو فعلين أو حرفين"[٤]، ولا يشترط في اللفظين المتقابلين المتضادين الدالين على الطباق أن يكونا "من نوع واحد كاسمين أو فعلين، فالشرط التقابل في المعنيين فقط"[٥].

وللطباق أسماء عديدة "كالمطابقة والتطبيق والتضاد"[٦]، كالجمع بين اسمين متضادين "كالليل والنهار، والبياض والسواد، والحسن والقبيح"[٧].

والطباق نوعان؛ طباق الإيجاب وطباق السلب: طباق الإيجاب "وهو ما اتفق

---

[١] سلوم، علي جميل –نور الدين، حسن، الدليل إلى البلاغة وعروض الخليل، دار العلوم العربية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٠ م، ص ١٧٣

[٢] اللادقي، محمد طاهر، المبسط في علوم البلاغة، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤٢٦ هـ، ٢٠٠٥ م، ص ٢٢٦.

[٣] القزويني، الخطيب، التلخيص في علوم البلاغة، ضبطه وشرحه عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، ص ٣٤٨.

[٤] الهاشمي، السيد احمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص ٢٩١.

[٥] عبد الغني، أيمن أمين، الكافي في البلاغة، ص ١٧١.

[٦] الزناد، الأزهر، دروس البلاغة العربية، ص ١٧٢.

[٧] عتيق، عبد العزيز، في البلاغة العربية، ص ٤٩٥.

الضدان إيجاباً وسلباً"[١]، أما طباق السلب فهو "الجمع بين الشيء ومنفيه، نحو لا يعلمون ويعلمون"[٢].

والطباق يحقق للنص مجموعة من الأغراض الفنية والجمالية؛ لأنه "فأسلوب التضاد من شأنه أن يزيد المعاني وضوحاً، لأن الأشياء تزداد بياناً بالأضداد"[٣].

الطباق من الأساليب التي اعتمد عليها الرحبي في بنية الرواية، ومن شواهد ذلك قوله:

"**لم تعد سرور تتذكرهم جيدًا، أشرفوا على حافة النسيان، بل سقطوا فيها، في قاع روحك اجتمعوا هناك، تظنهم حيناً أنهم انتهوا، ذهبوا إلى غير رجعة، لكنهم فجأة يحيون داخل روحك مرة واحدة حينما تريد أن تحذفهم من ذاكرتك للأبد، يتظاهرون أمامك بالنسيان وهم مزروعون في وجهك...**"[٤].

من الملاحظ وجود حالة من المفارقة حيال عائلة صالح؛ حيث الجدة سلامة والجد صالح وأبوه وأعمامه وعمته، فالقرية نسيتهم ونسيت حكاياتهم وما دار لهم في البيت العود، بينما صالح ما يزال يتذكر عائلته، ولم تزل ذكرياتهم تحوم في مخيلته، وقد استعان الكاتب بمجموعة من الكلمات التي بينها تضاد مثل: (تتذكرهم، والنسيان، انتهوا، ويحيون، ذهبوا، ورجعة، ذاكرتك، والنسيان)، وقد عبرت تلك الكلمات المتضادة عن ذلك الفارق بين قرية سرور ونسيانها لأهل البيت العود، وبين صالح وحكايات أهله التي

---

[١] أبو العدوس، يوسف، مدخل إلى البلاغة العربية، ص ٢٤٤.

[٢] مطلوب، أحمد – البصير، حسن، البلاغة والتطبيق، ص ٤٣٩.

[٣] الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق هريتر، دار المسيرة، بيروت، ١٩٨٣ م، ص ٣١.

[٤] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ٣٠.

تعيش حية داخل مخيلته.

يقول الكاتب واصفاً قريته سرور:

"**هكذا أنت عرفتها، تكبر وتكبر، كان جدك يشعر بها صغيرة، أصغر مما يرغب، وضاقت عليه أكثر حينما عشق بنت خادوم، ولا يعلم أي سر عاد به مرة أخرى، مدرك تمام الإدراك أن لقريته لسان طويل، أطول من نخيلها مجتمعة**"[١].

لقد عبر الطباق بين كلمتي (تكبر وصغيرة) عن المفارقة بين رؤية الجد صالح لقريته ورؤية الحفيد (صالح) لها، وفي نفس الوقت بين رؤية الجد لقريته وواقع حال القرية، فالقرية للجد كانت تضيق عليه، بينما الحفيد يراها كبيرة في عينه، وفي نفس الوقت فإن الجد برغم رؤيته للقرية الضيقة في عينيه، فإنه لم يكن يعلم أنها ذات لسان حاد طويل بل أطول من نخيلها، كناية عن كثرة الكلام والقيل والقال في هذه القرية.

ومن شواهد الطباق قوله:

"**لم يتغير في المشهد شيء لا تعرفه، الأمكنة كما هي منذ خمسين عاماً، أشياء أخرى لم يغيرها الزمن كما تظن، جاء إلى الدنيا من جاء، ورحل منها من رحل، البيت العود ماثل أمام بصيرتك لا أظنه يفارقها مهما فارق بصرك، زحف عليه الدهر لكنه باق..**"[٢].

بين الكلمات (جاء، ورحل، فارق، وباق) طباق عبر عن حالة المفارقة التي عليها البيت العود، فهو برغم مرور الأيام والسنين، فإنه باق على حاله، برغم وفاة بعض أصحابه، ورحيل البعض، فإنه باق كما هو منذ خمسين عاماً ولم يتغير.

ومن الطباق أيضاً قوله:

"**لا أريد سوى الفتات من الحياة، كوب شاي من مقهى السوق، وتسكع بين روائح**

---

[١] المصدر نفسه، ص ٩٣.

[٢] المصدر نفسه، ص ١٣١.

الأمس تنبعث من دهاليز اليوم، وأعود إلى غرفتي أكمل بقية ساعات يومي..."[١].

من الملاحظ حالة الانسحاب من الواقع والحياة التي يبدو عليها المتكلم، وقد عبر عن تلك الحالة من خلا الطباق بين كلمتي (اليوم، والأمس) فهو لا يريد من اليوم سوى القليل الذي بلغ حد الفتات وعبر عنه بكوب الشاي، بينما متعته الحقيقية تتمثل في تحسس روائح الأمس، إنه يتلذذ بالعودة إلى الأمس والعودة إلى عبق الماضي والتاريخ السابق.

من الملاحظ أن المقتبس السابق يعد من المقاطع المهمة الكاشفة في الرواية، لقد عبر عن مفتاح شخصية الكاتب للأحداث؛ فهو إنسان منفصل عن الواقع ورافض للحظة الراهنة، ويجد لذته في الارتداد للماضي والذهاب إلى صفحات التاريخ.

يقول الكاتب:

"**وجاء السلطان فجأة – وعيناي بين فتح وإطباق – قفزت واقفاً على قدمي لا أعرف من أمري شيئاً، قال: يا بني لا تخف ذلك وطن ولدنا في ترابه، وهذا آخر نأكل من خيرات ترابه**"[٢].

لقد عبر الطباق بين كلمتي (فتح) (وإغلاق) عن الحالة التي كان عليها الكاتب ، وهي ما بين الاستيقاظ والنوم، أو بصورة أدق ما بين الحلم والواقع، إنها الكلمة المفتاح التي تؤشر لانطلاق الشاب الحالم من اللحظة الراهنة إلى لحظة الماضي والتاريخ.

ومن شواهد توظيف الطباق في بنية النص قوله على لسان الكاتب/الشاب الحالم:

"**وقف السلطان وجموع تأتي، صغاراً يرافقون كباراً، وكبار في هيئة السلطان كأنهم**

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف، رواية السيد مر من هنا، ص ٢٥.

[٢] المصدر نفسه، ص ٦٥.

ليسوا هم، يقبلون عليه، ويقبلون يديه"[١].

بين كلمتي (صغار) و(كبار) طباق عمل على توضيح المعنى والتأكيد عليه، وهو كثرة الوفود والناس الذين يدخلون عليه ويقفون على بابه.

٣-٢ التقديم والتأخير:

لقد أولى علماء البلاغة العرب القدامى، ونقاد الأدب المحدثون مبحث التقديم والتأخير عناية خاصة، وقد شغل هذا المبحث جانباً كبيراً من اهتمام علماء العربية في مختلف العصور، نظراً لما يؤديه للمعنى من دقة وللعبارة من حسن صياغة، وللأسلوب من قوة وبيان، فالتقديم والتأخير "باب كثير الفوائد، جمُّ المحاسن، واسع التّصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفترُّ لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه"[٢].

فهو أحد أساليب البلاغة والكلام عامة؛ ويدل على تمكن المتكلم في الفصاحة والملكة في انقياد الكلام له؛ وله في القلوب أحسنُ وقع، وأعذب مذاق[٣].

وأسلوب التقديم والتأخير أحد الأساليب اللغوية التي تعني أن تتبادل الكلمات مواقع الكلام؛ فأي كلمة حقها التقدم في الجملة لصدارتها وفق قانون الرتبة، أو لوقوعها في موضع الاهتمام والعناية، فتترك موقعها في الجملة لكلمة غيرها، والتقديم والتأخير يحدث لعلة إما نحوية أو بلاغية، نحوية لوقوعها في صدارة الكلام، أو بسبب مسوغ يجعلها في أول الجملة، وبلاغية لأسباب تتعلق بجماليات أداء المعنى وحسن الصياغة وسلامة

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف، رواية السيد مر من هنا، ص ٦٧.

[٢] الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص ١٠٦.

[٣] انظر: الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ٢٣٣/٣. والهاشمي، جواهر البلاغة، ص ١٥٢-١٥٤.

العبارة وصحة الأسلوب.

فالتقديم والتأخير بحسب المفهوم السابق يعني تبادل مواقع الكلام في الجملة فتتقدم كلمة وتتأخر أختها.

وهذا يؤكد أن باب التقديم والتأخير باب واسع في أجزاء الكلام؛ نظراً لأن التقديم والتأخير يحدث لكلمة واحدة أو عدة كلمات في الجملة، ويحدث التقديم والتأخير لأسباب كثيرة تحدث عنها النقاد والبلاغيون.

يعد التقديم والتأخير من الأساليب المهمة في بنية رواية الشويرة ففي كثير من مقاطع الرواية نجد الرحبي يعمد إلى التقديم والتأخير لأسباب تتعلق بالمعنى، ومن شواهد ذلك قوله:

"**في البحرين كنت تترقب مطرها، كل سحابة تلوح في الأفق البعيد تظنها تلقي زادها على قريتك البعيدة، تسقي وادي العق فيسيل ماء الحيلي بغزارة في سرور، تعبت روحك من الجفاف منتظرة سقوط مطر يبدو أنه نسي سرور طويلاً...**"[1].

يعبر الكاتب عن اشتياق صالح لقريته سرور في أثناء إقامته بالبحرين، وفي قوله: (في البحرين كنت تترقب مطرها) قدم الكاتب شبه الجملة (في البحرين) على كان الناسخة واسمها وخبرها، مما يدل على الاهتمام بالمتقدم حال صالح (في البحرين) وانشغال الكاتب بوصف حالة الترقب والتشوق التي كان عليها صالح أثناء إقامته في البحرين.

وهذا مثال آخر على التقديم والتأخير:

---

[1] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ٢١-٢٢.

"تتساقط عليك أشعة الشمس في يوم جديد ترتاده في سرور القديمة، وتلك الشويرة فاتحة ذراعيها بالوصيد"[١].

في المقتبس السابق نلاحظ وجود التقديم والتأخير في الجملة الفعلية (تساقط عليك أشعة الشمس ...) حيث قدم الجار والمجرور (عليك) على الفاعل (أشعة الشمس) وهذا التقديم يخالف قانون الرتبة في الجملة العربية؛ حيث يأتي الفاعل مباشرة خلف الفعل المضارع، وقد أفاد هذا التقديم والتأخير التخصيص والتوكيد، وإظهار إحساس صالح بأن الشمس بدت وكأنها مسلطة عليه، بما يبرز حالته النفسية، وإحساسه بالوحدة في هذا المكان.

وثمة تقديم وتأخيرفي قوله:

"لسلامة بنت يحيى حضور طاغي، كنسمة يشعر بها المرء ولا يراها، حضورها في حارة سرور دون حاجة لمرور صاحبته..."[٢].

ففي هذه الجملة الاسمية (لسلامة بنت يحيى حضور طاغي) تقديم وتأخير حيث قدم الجار والمجرور (لسلامة بنت يحيى) على المبتدأ المؤخر (حضور طاغي)، وقد أفاد هذا التقديم والتأخير التوكيد والتخصيص؛ التوكيد على هذا الحضور الطاغي والشخصية القوية في القرية، وفي نفس الوقت قصر وتخصيص هذا الحضور لها وحدها دون غيرها من أهل القرية، حتى أن حضورها قد غطى على حضور رجال عائلتها وزوجها، بل إن حضورها فاق شيخ القرية بحضوره وسلطته وسطوته.

ومن شواهد التقديم والتأخير أيضاً قوله:

"بين رشفات من كوب الشاي أمامي يعبر وجه الشاب المارق قبل لحظات أمام

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ٥.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ١٠٤.

عيني، أعصر مخيلتي لتركيب صورة تشبهه تبدو في أعمق نقطة في ذاكرتي"[١].

في المقتبس السابق يتمثل التقديم والتأخير في تقديم شبه الجملة (بين رشفات من كوب الشاي) على الفعل الماضي والفاعل (يعبر وجه الشاب...)، وقد ناسب هذا التقديم والتأخير الحديث عن حالة الراوي بل مرور الشاب، فهو كان مستغرقاً في التفكير في ذاته وفي مراقبة الناس في السوق من حوله أثناء شربه الشاي، ثم ما لبث أن فوجئ بهذا الشاب يعبر أمامه، فترك ما كان مستغرقاً فيه إلى التفكير في أمر هذا الشاب، وهذا ما عبر عنه تركيب الجملة وما احتوى عليه من تقديم وتأخير، حيث تقديم حاله واهتمامه بكوب الشاي، ثم بعد ذلك الحديث عن ذلك الشاب.

وفي مقطع تالٍ من الرواية نلاحظ ثمة تقديم وتأخير آخر، يقول فيه الرحبي:

"**بين المقهى وعين السوق أمتار قلائل لا تبلغ في عددها أصابع اليد الواحدة**"[٢].

في تركيب هذه الجملة تأخر المبتدأ (أمتار قلائل)، وتقدم الخبر (بين المقهى) وهو شبه جملة مكون من ظرف المكان والمضاف إليه، ثم اسم معطوف يليه مضاف إليه (وعين السوق)، ومن الملاحظ أن التقديم والتأخير في بنية هذه الجملة قد أفاد المعنى وجعلها تعبر عن مراد الكاتب في أبسط صورة وأوضحها، إلى جانب التوكيد على المعنى وهو صغر المسافة.

تقديم وتأخير في قوله:

"**بمحاذاة الإشارة المرورية وقفت.. ناظراً صوب عين السوق البحرية، يفصلني عنها الشارع بخطوط المشاة على أرضيته**"[٣].

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف، رواية السيد مر من هنا، ص ١٠.

[٢] المصدر نفسه، ص ١١.

[٣] الرحبي، محمد بن سيف، رواية السيد مر من هنا، ص ٣١.

في الجملة الخبرية (بمحاذاة الإشارة المرورية وقفت)ثمة تقديم وتأخير، حيث أخر الفعل الماضي والفاعل (وقفت)، وقدم عليهما شبه الجملة المكون من حرف العطف الباء والاسم المجرور، وقد وافق هذا التقديم والتأخير في بنية الجملة مراد االكاتب والسرد؛ حيث كان مهتماً بتحديد مكان وقوفه في السوق، ومن ثم فقد انشغل بالحديث عن مكان وقوفه، ثم أخر اللفظ الدال على الوقوف.

٣-٣ استخدام الضمير:

من الملاحظ أن الضمير السائد في الرواية هو ضمير المخاطب (أنت) الذي دائماً ما يأتي من الراوي المحايد – وإن بدا عليماً – الذي دأب الكاتب على جعله يروي الأحداث من الخارج دون التعليق عليها، ويرويها على مخيلة الشخصية الرئيسية (صالح) ومن شواهد ذلك قوله:

"**تود لو تتبع خرائط روحك العتيقة، تستعيد الشويرة في ألواحها ولوحاتها**"[١].

في المقتبس السابق نلاحظ أن الراوي المحايد يتوجه إلى المروي له (صالح) من خلال الضمير المتصل (تاء الفاعل) الذي يعبر عن المخاطب.

وفي مقطع آخر يقول الراوي:

"**تلك حارتك، لا تحتفظ إلا بالصور القديمة، بـ(البيت العود) وساكنيه ... وحدك تعيد سيرتهم الأولى**"[٢].

في هذا المقتبس، نلاحظ أن الراوي يتوجه إلى المروي له (صالح) متخذاً من (كاف الخطاب) التي تعبر عن المخاطب.

ومن شواهد استخدام ضمير المتكلم قوله:

"**حسبك أن قلبك أدمن الطعن، لكن نزفك ينجرف إلى عمقك، يغرق دواخلك، وأنت**

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ١٤.

[٢] المصدر نفسه، ص ١٤.

غارق بين غيبوبة وغياب، عين على الأمس وعين على اليوم"[١].

في هذا الخطاب نلاحظ أن الكاتب فضل استخدام ضمير المخاطب (الكاف) وهذا الخطاب موجه من الراوي المحايد إلى الشخصية الرئيسية صالح.

يقول الراوي:

"**تعزي نفسك بتأمل النخيل من حولك، ممالكك التي كافحت لتمتلكها، لكنك أما انكسار روحك.. فقير أفقر ما كنت حين أبت من البحرين...**"[٢].

يتوجه الراوي في هذا النص بالخطاب إلى صالح، ومن الملاحظ أن الراوي بدا مكتفيًا بمجرد سرد الأحداث على صالح وتذكيره بماضيه، وكأن هذا الراوي هو صوت الذاكرة التي تنشط وتسترجع الماضي، الذي بدا في كثير من أحداثه حزيناً مأساوياً.

من الملاحظ أيضاً أن الكاتب في رواية السيد مر من هنا قد عمد إلى اللعب بالضمائر، فتارة نراه يؤثر استعمال ضمير المتكلم وتارة ضمير المخاطب وتارة ثالثة يفضل ضمير الغائب.

وفي الصفحات الأولى نجد أن الرواية يغلب عليها الخطاب بضمير المتكلم، يقول الكاتب الرحبي:

"**جلست إلى وجوه بدت لي أليفة رغم السنوات الخمس من البعد، تخيلت أنها كانت هنا منذ آخر عهدي بها ...**"[٣].

هنا يستخدم الراوي ضمير المتكلم ضمير المتكلم، ففي الألفاظ (جلست، تخيلت،

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ٥.

[٢] المصدر نفسه، ص ١٩ –٢٩.

[٣] الرحبي، محمد بن سيف، رواية السيد مر من هنا، ص ٩.

عهدي) يعبر الضمير عن الراوي الذي يروي الأحداث، وقد ناسب هذا الضمير البداية التي تعبر عن الرواية حيث التمهيد للأحداث بالحديث عن الحالة النفسية للراوي المشارك الذي يعد من الشخصيات الرئيسية.

ومن شواهد ضمير المتكلم قول الراوي:

"**ازددت عنادًا عليَّ أخذ الكيس، هناك سر ما.. فكرت كيف أتدبر المال وهو سبب بلائي، إنما طاقة هائلة اندفعت بي، لا أدري إلى أين ستأخذني زوابعها هذه المرة**"[١].

في هذا المقتبس، من الملاحظ تكرار استخدام تاء الفاعل التي تعبر عن المتكلم في النص وهو الراوي الذي يحكي لنا الأحداث، وقد استعمل الكاتب ضمير المتكلم ليعبر عن مشاعر الراوي وما يدور بداخله، حيث الاهتمام بأمر ذلك الكيس والانشغال بمعرفة ما بداخله وسر اهتمام الشاب به.

وفي مقطع آخر يستمر الكاتب في الحديث عن الراوي من خلال ضمير المتكلم، قائلاً:

"**هرعت إلى محل لنسخ الأوراق، طلبت منه نسخها بالألوان، مطارداً الوقت لإعادتها إلى بقعتها الحارسة، كان في مكانه دسست الكيس الأسود بين الأوراق الجديدة**"[٢].

في هذا النص استخدم الراوي ضمير المتكلم من خلال سرد مجموعة من الأفعال التي قام بها بعد أن أخذ الكيس الأسود من الشاب المجنون، ففي الكلمات (هرعت، طلبت، دسست) انتهت جميعها بتاء الفاعل التي تعبر عن المتكلم وهو الراوي، ونسخ الأوراق الموجودة في الكيس الأسود الذي كان بحوزة ذلك الشاب.

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف، رواية السيد مر من هنا، ص ٢٨.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٩.

ومن شواهد استخدام ضمير الغائب، قوله:

"**كان في حالة يرثى لها، مزَّق دشداشته، ما يبدو أنه قميص داخلي خرج ممزقاً من صدارته، البصاق يخرج من جانبي فمه، يمسح دمعه وعرقه وبصاقه بأطراف أكمامه، بدا لي عاريًا، مع أنه كان يرتدي ما يستره**"[١].

من الملاحظ في ها النص أن الراوي يسرد الحدث مستخدماً ضمير الغائب، الذي يعبر عن ذلك الشاب المجنون صاحب الكيس الأسود، وقد أخذ الراوي في سرد الأوصاف الخارجية لذلك الشاب، فقد نام وقد بدا رث الهيئة، ممزق الثياب، يخرج البصاق من فمه ويتصبب عرقاً، إنها مجموعة من الأوصاف الخارجية التي تعبر عن حالة الشاب وانسحابه من هذه الحياة.

استخدام ضمير الغائب، وقوله أيضاً:

"**أسند ظهره للجدار، رأى الحلم يأتيه مرة أخرى، رأى حارس السلطان يأتيه، يقوده إلى القصر، يركبه سفينة، كل أحلامه لا بد لها من سفينة تمخر الماء في يوم مشهود**"[٢].

في هذا المقتبس نلاحظ أن الضمير المستخدم هو ضمير الغائب في قوله: (ظهره، يأتيه، يقوده، يركبه، أحلامه)، وقد عبر هذا الضمير عن ذلك الشاب الحالم المنفصل عن عالم الواقع إلى عالم الماضي والتاريخ المشرق أيام السيد الذي يتمنى أن يقابله ويصاحبه في رحلاته وأسفاره.

أما التناوب بين الضمائر فيظهر في قوله:

"**اختار طرفاً منها [البوبة] مستسلماً لما يشبه تحليقاً بعيداً، رأيت غيبوبته بين**

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف، رواية السيد مر من هنا، ص ٢٩.

[٢] المصدر نفسه، ص ٤٥.

عينيه، والكيس الأسود في طرف طيته يطل من وراء القميص المتداعي، واتتني شجاعة مخيفة لم أصدقها في نفسي، اقتربت منه، عين على عينه المغمضتين، وأخرى على صدره"[1].

من الملاحظ في هذا المقتبس التحول في استخدام الضمائر، التبديل بين ضمير المتكلم وضمير الغائب؛ فقد بدأ النص بضمير الغائب (اختار) والحديث عن ذلك الشاب الحامل للكيس الأسود، ثم تحول من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم (رأيت) حيث حديث الراوي عن نفسه.

ثم انتقل الكاتب إلى الحديث بضمير الغائب (غيبوبته، عينه، طيته)، وانتهى المقتبس إلى الحديث بضمير المتكلم، (واتتني، اقتربت)، وقد عبر التنقل بين الضمائر بين ضمير الغائب وضمير المتكلم عن ملامح ذلك الشاب وإحساس الراوي بهذه الملامح وانطباعاته عنها.

يقول الراوي مخبراً عما دار بينه وبين الشاب حامل الكيس الأسود:

"**شاهدني – كمن باغته أمر – جرى بعيداً عني، يداه على صدره، خمنت أنه رأى أوراقي البيضاء ملوية بشكل أسطواني في يدي، بدت له على البعد أنها أسرار ما في كيسه الأسود، وجدتني أضعها على صدري – أيضًا –**"[2].

يتحدث الراوي عن رؤيته لذلك الشاب ورؤية الشاب له، وفي هذا الحديث نلاحظ التغير بين الضمائر بين ضمير المتكلم المعبر عن الراوي كقوله: (عني، خمنت، أوراقي، يدي، وجدتني)، وضمير الغائب المعبر عن الشاب الغريب صاحب الكيس الأسود، كقوله: (شاهدني، باغته، جرى، يداه، رأى، بدت له).

---

[1] الرحبي، محمد بن سيف، رواية السيد مر من هنا، ص ٢٨.

[2] المصدر نفسه، ص ٣١.

استخدام بعض الألفاظ والتراكيب المأخوذة من اللهجة العمانية

من الملاحظ أنه هنالك من الأدباء الذين أدركوا أنَّ للأدب لُغَةً خاصَّةً، وأيضاً "أيقنوا أن كل تجربة لها لغتها وأن التجربة الجديدة ليست إلا لغة جديدة أو منهجاً جديداً في التعامل مع اللغة"[١].

فالكاتب المبدع "يجعل من اللغة سحرا ينفذ إلى كل شيء"[٢] ، وهذا ما ذهب إليه الدكتور محمد مندور الذي يرى أن التعابير الشعبية المألوفة "أقدر على استنفاد إحساس الشاعر، واستيعاب مشاعره، كما أنها أقدر من الألفاظ المهجورة على دفع مشاعرنا إلى التداعي، وقد كثر استعمالنا لها في الحياة، فتجددت معانيها وتلونت بلون نفوسنا، فحملت شحنة عاطفية..."[٣]

من الظواهر المهمة في رواية الشويرة والجديرة بالتسجيل أن الكاتب محمد بن سيف الرحبي برغم استخدامه اللغة العربية العالية التي تميزت بالفصاحة والبيان وأنها على درجة عالية من الرقي، كان في بعض الأحيان يميل إلى استخدام بعض الكلمات والألفاظ المستوحاة من اللهجة العمانية.

ومن أكثر الكلمات المستوحاة من اللهجة العمانية كلمة العود التي تعني الكبير، وقد تكررت مرات كثيرة في رواية الشويرة لا سيما حينما كانت تطلق على البيت الكبير الذي سكنه صالح وعائلته منذ الجدة سلامة بنت يحيى، ومن شواهد ذلك قوله:

"**يحكي لك سعيد عن البيت العود عن سلامة بنت يحيى التي عرفها سنوات من**

---

[١] إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، ص ١٧٤.

[٢] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط.٣، ١٩٧٩، ص ١٢٦.

[٣] مندور، محمد، في الميزان الجديد، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٤ م، ص ٦٢.

عمره، كان شاباً يافعاً، يحوم حول البيت العود"[١].

لقد مثل هذا البيت العود للرواية محور الأحداث فجل الأحداث تدور حوله أو حول ساكنيه، وصالح الشخصية الرئيسية من سكان هذا البيت العود ومن أبناءه، ومن ثم فقد تكرر ورود اسم البيت العود كثيراً في رواية الشويرة.

ومن الكلمات العمانية كلمة الهناقرة التي تعني الأثرياء، وفي الرواية استخدم الراوي تلك الكلمة ومشتقاتها أكثر من مرة، ومن أمثلة ذلك قوله:

"**إذ تلقفك مسارك المعتاد قريباً من ضاحية الهناقرة، تصاعدت أبخرة من مرارتك، تكسر شيء في عمق روحك، لا تعرفة بالضبط ...**"[٢].

في هذا المقتبس أطلق الكاتب على الحي أو الضاحية التي يسكن فيها الأثرياء باسم (ضاحية الهناقرة) مما يدل على ثراء الساكنين بهذه الضاحية، وقد عبر الكاتب عن الحزن والضيق الذي أصاب صالح بسبب مروره على هذا الحي، فهو يتمنى أن يكون من هؤلاء الهناقرة، وأن ينتسب إليهم ويسكن بينهم، لا سيما وأنه يملك المال لشراء بيت في ذلك الحي، بينماهو في الواقع لا يستطيع ذلك نظرًا للونه الأسود الذي يمثل حائلًا بينه وبين أهل تلك الضاحية (ضاحية الهناقرة).

"**باصر**" من الكلمات التي عبرت عن اللهجة العمانية، والباصر هو المعالج الشعبي الذي يداوي الناس ويعالجهم، ومن شواهد ذلك قول الرحبي:

"**اقترحوا على أهلك باصر يشفيك من حالتك، تنهض منتصف الليالي مباغتاً بشيء ما، وتسهد حتى الفجر، الباصر على مقربة من بيتك، لكنك عنيد، تعرف سقمك، ليس كما يقول الباصر أن داخلك جني لا يخرج إلا بالسوط**"[٣].

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ٣٧.

[٢] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ٥.

[٣] المصدر نفسه، ص ٢٣.

في المقتبس السابق، نلاحظ أن الكاتب قد وظف الكلمة الشعبية (الباصر) ليعبر عن سوء حالة صالح وألمه الغامض الذي حير أهله مما جعلهم يلجؤون إلى المعالج الشعبي عله يداوي جراحه، بيد أن هذا الباصر ادعى داخله جني يسكنه ولا سبيل إلى إخراجه إلا ضرباً بالسياط، مما زاد من غضب صالح وحنقه وألمه.

ومن الكلمات العمانية التي تسللت إلى لغة الرواية كلمة (رقاط) وهي تعني ما تساقط من حبات ثمار النخيل فيصلح لإطعام المواشي، وقد تكرار استخدام هذه الكلمة في رواية الشويرة أكثر من مرة، ومن شواهد ذلك قول الرحبي:

"**حين عرفك الفجر مستيقظاً تذرع النخلات بحثاً عن (رقاط) تبيعه لا حقاً طعاماً للمواشي، وعن فرصة كسب تلقي بها سرور في أزقتها، عن سعف النخيل اليابس تصلحه فتبتل أصابعك من خلاله تصنع السرود والوصلان والسفيف....**"[١].

يعبر المقتبس السابق عن سعي صالح لكسب عيشه، وأنه اشتغل بالعمل البسيط الذي يكسب به قوت يومه مثل جمع الرقاط، والبحث عن سعف النخيل وغيرها من الأمور التي تدل على كده وسعيه من أجل كسب المال لينفق على أولاده.

"**السبلة**" من الكلمات التي تعبر عن اللهجة العمانية وتكررت كثيراً، ومن شواهد ذلك قوله:

"**قد لا تعود إلى سبلة سعيد بن سالم مرة أخرى، ستطلقها إلى الأبد، كأن في طين جدرانها ألسنة ستمتد نحوك هازئة إن عدت.. لكنك تلعق جرحك وتعود شيء ما يذهب بك إلى السبلة كل فجر، تجلس إلى سعيد بن سالم...**".[٢]

في المقتبس السابق نلاحظ أن الكاتب قد وظف كلمة (السبلة) ليعبر عن حالة التردد وعدم اليقين، فهي تمثل لديه أمرين متناقضين، أولهما الماضي وما فيه من جروح

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ١٧.

[٢] المصدر نفسه، ص ٣٦.

وحكايات يتذكرها في السبلة حتى أن صور جدران هذه السبلة كأنها تنطق وتتحدث عن هذه الذكريات وحكايات العشق القديم. وفي المقابل فإن صالحاً كان حريصًا على الذهاب إلى السبلة للقاء صاحبها سعيد بن سالم، لأنه يذكره بماضيه وحكايات سلامة بنت يحيى، مما يمثل نوعاً من الارتباط الذي لا فكاك منه.

إلى جانب الألفاظ المأخوذة من اللهجة العمانية، فإنه من الملاحظ أنه ثمة تراكيب وجمل قد اقتربت من لغة الحديث العامة في اللهجة العمانية، ومن شواهد ذلك قول الرحبي على لسان نساء القرية:

"**ود صالح ما لقي إلا بنت خادوم يعشقها؟!**"[١].

من الملاحظ أن الكاتب الرحبي في هذه الجملة الاستفهامية قد اقترب من اللهجة العمانية كثيراً، حتى صار يحكي القصة بلغة نساء القرى الشعبية، وكأنه يريد أن يقرب الحدث من وعي المتلقي وفكره.

ومن شواهد الجمل التي تقترب من اللهجة العمانية وكلام الناس العاديين قوله:

"**ذات نهار حكت حرمة عبد الله بن منصور أنها شاهدت امرأة في البيت العود، لم يصدقها أحد، حسبوا أنها تتوهم...**"[٢].

في هذا المقتبس نلاحظ اللغة الشعبية في قوله: (حكت حرمة عبد الله بن منصور)، وقد عبرت هذه الجملة البسيطة عن بساطة الحكي، مما يعد مناسباً لجو القيل والقال المنتشر في القرية وحكاياتهم عن البيت العود وساكنيه.

ومن شواهد التراكيب والجمل المقتربة من اللهجة العمانية قوله في مقطع تالٍ من الرواية:

"**يردد جمعة ود الشايب هايل أن المغيبين اختفوا لأن السحرة شبعوا، أولادهم**

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ٧٣.

[٢] المصدر نفسه، ص ٩٨.

يعملون في وظائف ويستلمون ريالات كثيرة"[١].

في قوله: (يردد جمعة ود الشايب هايل ...) نلاحظ ان الكاتب الرحبي قد آثر مرة أخرى الاقتراب من لغة الحديث اليومية واللهجة العمانية، ومن الملاحظ أن الكاتب، بصفة عامة، يعمد إلى تلك اللغة عندما يتحدث عن كلام الناس وأحاديثهم عن البيت العود وساكنيه.

٣-٤ التكرار

يقصد بالتكرار تكرار كلمة أو مجموعة من الكلمات أو العبارات في النص الواحد، أي أن "تكون ألفاظ العبارة من واد واحد"[٢].

إن التكرار "غايته توليد إيقاع حماسي رنان"[٣]، ومن فوائد التكرار أنه "يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة"[٤]، كما يعمل التكرار على "ثراء العاطفة ورفع درجة تأثيرها، وتركيز الإيقاع وتكثيف حركة التردد الصوتي في القصيدة"[٥].

ومن شواهد التكرار **قول الكاتب:**

"حل عليَّ سؤال بدا لي وجودياً فوق طاقتي على احتمال نأي الإجابة عن فضولي: ماذا يخبئ في ذلك الكيس؟ سواد الكيس لم يفارق بياض النظرة أمامي،

---

[١] نفسه، ص ٩٩.

[٢] الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص ٦٥.

[٣] الشعر العربي الحديث، ٣٤١.

[٤] فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، دار الفارس، الأردن، ط١، ٢٠٠٤ م، ص ١

[٥] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط١٩٨٣ م، ص ٢٦٣.

هناك سر ما"[1].

لقد وظف الكاتب تكرار لفظة (الكيس) ليعبر عن اهتمامه بهذا الكيس حتى صار محور تفكيره والشغل الشاغل له، ومن ثم فقد مكث يفكر ويخمن ويتساءل عن هذا الكيس وما يحتوي بداخله.

وفي موضع آخر من الرواية نجد التكرار في قوله:

"**كأن السلطان العتيد أمامي، يستقبلني في ذروة أحلامي..**

وكأنك الزمن المنسي خلفي"[2].

في هذا المقتبس يكرر الكاتب أداة التشبيه (كأنَّ)، ليعبر عن الدخول في الزمن السابق، الذي يشبه عالم الأحلام، وتكرار الأداة أكد على عدم يقين الكاتب من الأشياء أمامه، فالأمور أمامه تبدو (كأن)، وليست شبه يقين، وفي نفس الوقت يمكن اعتبار تكرار الأداة (كأن) نوعاً من التهيئة من جانب الكاتب للمتلقي أنه سوف ينتقل إلى عالم آخر وزمن مغاير مهد له بتكرار القول (كأن).

يقول الكاتب على لسان السيد (السلطان سعيد):

"**إن وراء الممالك ممالك، ووراء المحيطات ماء وماء، وهناك جزيرة خضراء، قد تشبه التي في أحلامك، بها فاكهة وعبيد، ومزارع القرنفل تمتد إلى أبعد نقطة تراها، وأبعد مما تراها، سترى العبيد يعملون في طاعة السيد، وكل صاحب مال فهو سيد، وكل من لا يجد المال فهو.. عبد**"[3].

من الملاحظ أن الكاتب في هذا المقتبس قد اعتمد على التكرار في بنية النص، فقد كرر كثيراً من ألفاظ المقتبس، مثل وراء، ووراء، الممالك ممالك، ماء وماء، أبعد نقطة

---

[1] الرحبي، محمد بن سيف، رواية السيد مر من هنا، ص ٢٣.

[2] المصدر نفسه، ص ٣٣.

[3] الرحبي، محمد بن سيف، رواية السيد مر من هنا، ص ٤٦.

تراها، وأبعد مما تراها، السيد وسيد، مال، والمال، العبيد، عبد)، لقد تكررت هذه الألفاظ، ربما، لتفتح وعي المستمع (الشاب الحالم) على عالم جديد مغاير للعالم الذي يعرفه إنه عالم الحلم الذي يتمناه وحلم به.

ثمة فارق لاحظناه خاص بظاهرة التكرار، وهي أن التكرار في رواية السيد مر من هنا يغلب عليه تكرار الكلمة أو مجموعة من الكلمات في فقرة واحدة، أما في رواية الشويرة فإن التكرار يأخذ نوعاً آخر؛ وهو تكرار الكلمة أو اللفظة مرات عديدة طوال مجرى الأحداث في سياقات مختلفة من الرواية، بهدف التعبير عن مكانة مأمولة يود صالح أن يحققها بهذه الريالات، يقول الكاتب:

"**يأتيك مبارك، يقبل يديك، يناديك بلقب تحبه، تتحسس جيب دشداشتك، تعطيه ريالين، يكثر من التودد إليك، وإلحاق نفسه الذليلة بعزة البيت العود، تعطيه** ريال **أكثر...**"[1].

لقد بدا من خلال المقطع السابق أن صالحاً على استعداد أن يدفع المزيد من هذه الريالات في سبيل الحصول على الشرف والمكانة العالية بين الناس، ومن ثم فهو يدفع المزيد من هذه الريالات لقاء بعض كلمات الثناء والمديح من مبارك، وفي لقاء الزهو والنشوة التي يشعر بها صالح بعد سماع هذه الكلمات.

المال من الكلمات التي تكررت كثيراً في رواية الشويرة، وقد وظف الراوي المال في بنية الرواية ليجعله معبراً عن المجد الذي يرومه صالح، وأنه يبحث عن المال ليشتري لنفسه المكانة والوجاهة الاجتماعية، بيد أنه (صالح) بعد أن يجمع هذا المال يكتشف أنه غير قادر على تحقيق هذه المكانة المأمولة والمرغوبة، فأهل سرور برغم ذلك يرفضونه

---

[1] نفسه، ص ٣١.

بسبب لونه، يقول الرحبي:

"**مجدك بين يديك لكنك لا تراه، صنعت مجدك بالمال، أغنى من الشيخ، لا يضاهيك أحد فيها حين يذكر الثراء، وأنت سليل البيت العود، لكن ملامحك لم تنحز للسلالة التي هبطت إلى الشويرة ذات خيال مجنح**"[١].

لقد مثل المال لصالح مصدراً لاستعادة المكانة الاجتماعية التي تليق به، بعدما سلبت منه بسبب لون بشرته الذي ورثه عن جدته بنت خدوم، لكن المفارقة أن هذا المال الذي اشتغل طوال حياته من أجل حيازته لم ينفعه ولم يجلب له تلك المكانة، فقد حجبها عنه لون بشرته الأسمر الذي خلَّف له الضعة بين الناس.

ومن شواهد تكرار كلمة المال قوله:

"**وددت لو أن أموالك تعطيك لون سلامة بنت يحيى، كما تلح عليك ذاكرتك بها، كما يثقلون عليك بسيرة يختارونها، السيرة التي لا تنسى، جدتك بنت خادوم**"[٢].

لقد مثل كل من بنت يحيى وبنت خادوم طرفا النقيض؛ بنت يحيى رمز البياض والسيادة والعزة، وبنت خادوم رمز السواد والعبودية والذل، وفي هذا المقتبس يتمنى صالح لو اشترى لون سلامة بماله، وما يحمله هذا اللون من دلالات العز والسيادة والمكانة العالية، حتى يتخلص من السواد الذي حمله من بنت خادوم، وما حمله معه من الذل والضعة والمهانة بين الناس.

ومن الألفاظ التي تكررت كثيراً في رواية الشويرة الألفاظ الدالة على السنين والأعوام ومرور الأيام، ومن شواهد ذلك قول الرحبي:

"**مرت عشرات السنين تتبع بعضها البعض في متاهة لا تحصى من الأعوام، ونارها لا تزال تتقد، أدخنتها تتكاثف في روحك، كجزع نخلة إذا خبت النار فيه تبقى**

---

[١] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ٢٢.

[٢] المصدر نفسه، ص ٣٩- ٤٠.

تأكل عمقه فلا يظهر منها إلا الدخان"[1].

يعبر الكاتب في هذا المقتبس عن مرور السنين، وأنها مرت يتبع بعضها بعضاً وكأنها سنين ودهور كثيرة عصية على الإحصاء، وقد عبر النص، بالإضافة إلى ذلك، عن وقع هذه السنين على المخاطب صالح؛ فقد صور مرور هذه السنين وكأنها النار التي تشتعل في داخل صالح، فتأكل أعماقه وأحشائه، ومن ثم يتطاير الدخان الذي يتكاثف في روحه.

ومن الألفاظ الدالة على السنين والأعوام كلمة (القرن)، وهي كثيراً ما تعبر في الرواية عن عمر صالح الذي تجاوز هذا الدهر، ومن شواهد ذلك قوله:

"**أكثر من قرن من الزمان تجره ببساطة متناهية، كأنه لا أحد من سلالتك سواك..**"[2].

عبر الكاتب في هذا المقتبس عن مرور قرن كامل من الزمان وقد استخدام هذه اللفظ (القرن) للتعبير عن مرور السنين الطوال وما مثلته من عبء نفسي عليه،

كلمة (العريش) من الكلمات التي ترددت كثيراً في رواية الشويرة، والعريش كما هو معلوم هو غرفة صغيرة مبنية من سعف النخيل، وقد تكررت كثيراً في مقاطع الرواية، لا سيما العريش الذي شهد التقاء الرجل (صالح) وامرأته رابعة التي عشقها ونال منها وطراً، ومن شواهد ذلك قول الرحبي على لسان الراوي:

"**أما عشقك فتحسب أنه لم يقبض عليه أحد لولا أن بطن رابعة قد انتفخ أيضاً، حملت حملك ومضت، اختفت، ظننت أن حكاية العريش في طرف الحارة**

---

[1] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ١٧.

[2] المصدر نفسه، ص ١٨.

البعيدة ماتت ..."[1].

لقد كان العريش أحد الأمكنة المهمة في رواية الشويرة فهو المكان الذي التقى فيه العاشقان (صالح ورابعة)، وفي العريش نالا حلاوة العشق الممنوع المحرم، الذي يرفضه المجتمع لأنه مَثَّل ارتباط البياض والسواد، ومن ثم فقد اضطر صالح إلى هجر المحبوبة والتخلي عنها وعن جنينها.

من خلال قراءة رواية الشويرة يشعر المتلقي أن الرحبي كان حريصاً على رسم خريطة جغرافية للشويرة وقرية سرور بما فيها من أسماء مواضع كالفلج والعريش، والهناقرة....الخ، وكلمة الفلج من الكلمات التي تكررت كثيراً في رواية الشويرة، إذ نرى الراوي في كثير من مقاطع الرواية يكرر هذه الكلمة ويعدد أسماء الأفلاج الموجودة في قرية سرور، مثل قوله:

"**فلج الحيلي بقربك، شق الأوائل جدوله بمحاذاة الطريق الواسع وسط سرور، دارت الأفلاك به وعليه، بين خصب ومحل...**"[2].

في المقتبس السابق يعبر الكاتب عن قدم فلج الحلي وأنه قد شقه الأولون، ومرت عليه الأيام والسنون،

الكلمات الدالة على الحزن والألم من الكلمات التي تكررت كثيراً في رواية الشويرة، يقول الرحبي:

"**على جدار الجنتين أسندت ظهرك، وتنهدت بعمق كاد يبكيك، لكنك لا تذكر متى بكيت آخر مرة، حتى وأنت تتلوى جوعاً بانتظار أن يأتي أبوك بما يؤكل في مهجرك،**

---

[1] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ٧.

[2] المصدر نفسه، ص ٢٢.

لم تبك كبقية أخوتك، كانت الدموع تنساب دون حاجة للبكاء..."[1].

لقد عبر المقتبس السابق عن حالة الحزن التي ألمت بالشخصية الرئيسية صالح، ومن الملاحظ هذا الحشد الكبير للألفاظ الدالة على حالة الحزن مثل (تنهدت بعمق، يبكيك، بكيت، لم تبك، الدموع تنساب، البكاء)، حيث بدا الكاتب وكأنه يرسم صورة متعددة الألوان لحزن صالح، ومن الجدير بالقول أن نذكر أن حالة الحزن هذه ظلت مسيطرة على صالح في معظم، إن لم يكن كل، مقاطع الرواية وأحداثها سواء عند تذكر الماضي، أو معايشة اللحظة الراهنة.

الفاظ البكاء

"**كدت تطلق صوت البكاء في عتمة مهجعك، نهضت زوجتك تقرأ عليك، وكنت ترتعش بين يديها، تكاد روحك تغادر، مع أنك موقن أنك لن تموت، قريباً على الأقل...**"[2].

من خلال قراءة رواية الشويرة سنلاحظ ان شخصية صالح قد غلب عليها البكاء والحزن الذي صاحبها منذ الأسطر الأولى في الرواية، وفي المقتبس السابق قد عمد صالح إلى البكاء بسبب إلحاح الذكريات على مخيلته، وتذكره لعلاقة العشق بين جده صالح وجدته بنت خادوم مما جعل أهل القرية يتهامسون ويغمزون في علاقتهما، مما سبب الحزن والألم في نفسه.

---

[1] نفسه، ص ٢٣.

[2] الرحبي، محمد بن سيف، رواية الشويرة، ص ٤٠.

الخاتمة

عالجت هذه الدراسة موضوع التجربة الروائية عند محمد بن سيف الرحبي، وكشفت عن المضمون الاجتماعي المتمثل في رواياتي "السيد مر من هنا"، و"الشويرة"، من خلال وقوفها على صورة المرأة، وصورة الرجل، وقضية الصراع والإحساس بالغربة، كما كشفت عن البناء الفني في الروايتين من خلال البحث في جميع عناصره، وتطبيقها على الروايتين، وأخيراً ألقت الضوء على أبرز الظواهر الأسلوبية المتجلية فيها.

ويمكن إجمال أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة فيما يأتي:

– شكلت المرأة عنصراً أساسيّاً في رواية "السيد مر من هنا"، وظهرت بعدة صور، هي: المرأة العمانية النمطية، الحبيبة، الزوجة، والعمة القوية، وقد صُوِّرت الرواية المرأة العُمانية بالشخصية الجديرة بالاحترام، كما قدمت الرواية صورة المرأة الحبيبة.

أما عن صورة المرأة في رواية "الشويرة"؛ فقد لعبت المرأة دوراً مهمًا فيها، فكان لها النصيب الأكبر من البطولة، والحضور الأوسع في مساحة الرواية، وقد ظهرت المرأة في "الشويرة" بعدة صور، أبرزها: صورة المرأة القوية المسيطرة، وصورة المرأة الضعيفة المنقادة، وصورة المرأة الزوجة، وصورة المرأة المتحررة المثقفة، بالإضافة إلى صورة للنساء المهمشات التي كانت تشغلهن أحاديث القرية وأخبارها.

قدمت رواية "السيد مر من هنا" صوراً مهمة للرجل، حاولت الرواية من خلالها التعبير عن الواقع الاجتماعي العُماني، بهدف تسليط الضوء على معاناة الناس حيث البؤس، والفقر، والفوارق الطبقية؛ فقدمت صورة الرجل الضحية، وصورة الرجل المهمش، وصورة الرجل المثقف، إضافة إلى صورة الشخصية التي حمل عنوان الرواية دلالتها، والتي عرضتها الرواية في قالب تاريخي وهي صورة السلطان.

أما عن رواية "الشويرة" فبرغم أن القراءة المتعجلة لها تظهر أن الرجل في بدا ضعيفاً، ومهمشاً، وهارباً من واقعه، فإنها قد قدمت صوراً مختلفة لشخصية الرجل، منها الرجل العاشق الانتهازي الذي تخلى عن عشيقته، والعاشق الشهم الذي واجه المجتمع، وضحى بالكثير في سبيل الوفاء لعشقه والإبقاء عليه، وصورة الرجل المقهور الضعيف، وصورة الرجل المستبد المتسلط، وصورة الرجل الضعيف.

قدمت "رواية السيد مر من هنا" مظاهر الاغتراب والصراع من خلال مظهرين من مظاهر الاغتراب هما الاغتراب الذاتي، الاغتراب الاجتماعي، أما رواية الشويرة فقد عرضت لكثير من مظاهر الصراع والاغتراب، وقد تمثلت مظاهر الصراع والغربية في الاغتراب الذاتي، والاغتراب النفسي، والاغتراب المكاني، والاغتراب الاجتماعي.

استطاع الرحبي من خلال روايته "السيد مرّ من هنا" أن يزاوج بين اللحظة التاريخية، وبين الخيال الفني، الذي قامت عليه أحداث الرواية، حيث سارت الأحداث بين الحلم واليقظة، متخذة نسق التناوب، ومرتقية بمستوى عالٍ من التشويق.

سارت أحداث رواية "الشويرة" في بناء غير متسلسل، يقوم على تقنية الاسترجاع.

كانت معظم شخصيات رواية" السيد مرّ من هنا" مستعادة من مصادر واقعية، وشكلت شخصية السيد سعيد بن سلطان البطولة الحقيقية للرواية، بينما تفرقت باقي الشخصيات بين محورية وثانوية، لتشكل صورة كاملة للمرحلة التاريخية التي عاشت فيها.

جسدت رواية "السيد مرّ من هنا" مجموعة هائلة من الأمكنة، وصوّرتها تصويراً دقيقاً، يوحي بواقعيتها، وقد انقسمت الأمكنة في الرواية إلى أمكنة مغلقة، وأمكنة لامتناهية.

لعب المكان في رواية "الشويرة" دوراً فاعلاً، وشكّل عنصراً هامّاً من عناصر بناء الرواية، وقد حمل دلالة واعية لكثير من المفاهيم التي مثلت بعداً تاريخياً، وعقائدياً، واجتماعياً، ونفسياً في آن واحد.

جاء الزمن في رواية "السيد مرّ من هنا" متراوحاً بين الماضي والحاضر، وقد تحرّك عبر نمطين: التاريخي والنفسي، وسار وفق النسق الصاعد حيناً، والمتقطع أحياناً أخرى.

عمد الرحبي في رواية "الشويرة" إلى كسر سياق الزمن التاريخي باستخدام تقنية الاسترجاع، التي حكمت النمط الداخلي للزمن النفسي الممتد على طول الرواية.

جاء الحوار في رواية" السيد مرّ من هنا" على صورتين: حوار خارجي، وحوار داخلي، وقد تميز بفصاحة ومراعاة مستوى الشخصيات، كما أسهم في تنمية الأحداث، وكسر رتابة السرد.

لم يعتمد الرحبي على الحوار وسيلة لنقل الأحداث أو للتعريف بالشخصيات أو غير ذلك في رواية "الشويرة".

قام السرد في رواية "السيد مرّ من هنا" على راوٍ معلوم، أخذ على عاتقه أحداث الزمن الحاضر، وراوٍ مجهول، أخذ على عاتقه أحداث الزمن الماضي.

قام السرد في رواية "الشويرة" عن طريق الراوي المحايد، الذي كان يتكلم بضمير المخاطب، موجهاً حديثه إلى البطل.

حمل عنوان رواية "السيد مرّ من هنا" شيئاً كثيراً من مفاتيح الدلالة على مضمون الرواية.

منح الكاتب في رواية "السيد مرّ من هنا" للسارد سلطة سمحت له باختراق أفكار بعض الشخصيات، وكشف أسرارها، مستخدماً تقنيات متعددة، كالحوار والوصف والمونولوج الداخلي.

لعب الوصف دوراً هاماً في رواية "السيد مرّ من هنا"، أسهم في الكشف عن جوانب كثيرة تختص بالزمان والمكان والشخصيات، وقد تميزت لغة الوصف ببلاغتها وفنيتها العالية لما اشتملت عليه من صور فنية وتجسيد.

تميزت لغة السرد بشكل عام في رواية "السيد مرّ من هنا" باشتمالها على كثير من الصور الفنية، مما منحها طاقة إيحائية هائلة، وكان للأثر القرآني حضور بارز، تمثل في كثير من العبارات المستمدة من القرآن الكريم.

تميزت رواية "السيد مرّ من هنا" بكثرة الصور الفنية التي تنوعت بين صور تشبيهية، واستعارية، ومجازية، وكنائية، وكان لكل منها دلالتها، ودورها الفاعل في لغة الرواية.

تميزت لغة السرد في رواية "الشويرة" بأن جاءت مشبعة بالصور الفنية، والعبارات المكثفة، التي تحمل الوصف والأساطير، والوقائع والأحداث، وتصورها تصويراً فنياً بلغة شاعرية، تمثل سمة عامة من سمات الأسلوب لدى الرحبي.

تعد الصورة من أهم الأدوات الفنية التي اتكأ عليها الكاتب الرحبي في رسم عالمه الحكائي، من خلال مجموعة من الصور الفنية الموحية، من خلال عناصر ومكونات الصورة الفنية (المجاز والتشبيه والاستعارة والكناية).

الرمز هو التعبير عن المعنى بطريقة موحية غير مباشرة.

وفي رواية الشويرة يوجد مجموعة من الرموز مثل: سلامة بنت يحيى، بنت خادوم، البيت العود، رابعة، المرأة الغريبة، عبد الله بن خلف، الهناقرة، سرور.

أما الرمز في رواية السيد مر من هنا: فهناك رموز مثل: السلطان سعيد، جوهر، الشاب المجهول، الكيس الأسود، المرأة الحلم، الباب المغلق.

من خلال تتبع الرمز في رواية السيد مر من هنا سنجد أن الرمز قد تنوع بين الرمز التاريخي والأسطوري والشعبي والعام، أما الرمز في رواية الشويرة فقد كان الرمز مستمد من الرمز الشعبي والأسطوري.

من الأمور التي استوقفت الباحثة أننا لاحظنا أن الأساليب في رواية السيد مر من هنا قد تنوعت وكثرت بالمقارنة برواية الشويرة التي قلت فيها الأساليب الإنشائية بصورة ملفتة، أما رواية السيد مر من هنا فقد كثرت بها الأساليب الإنشائية لا سيما أسلوب الاستفهام الذي كثر بشكل ملفت وحمل الكثير من الأغراض البلاغية مثل التعجب والاستهزاء والنفي والاستنكار وغيرها من الأغراض التي عرضنا بعضها.

يمكن أن نعيد قلة الأساليب الإنشائية في رواية الشويرة – ربما – إلى قلة الحوارات التي دائمًا ما تعمد إلى السؤال والإجابة والأمر والنهي.

وفي رواية السيد مر من هنا يمكن أن نعيد كثرة تلك الأساليب الإنشائية إلى أمرين، أولهما كثرة الحوارات في الرواية ومن ثم السؤال والجواب.

هناك أمر مهم يمكن أن نشير إليه، وهو حالة الشك التي عليها الشخصيات الرئيسية في رواية السيد مر من هنا، مما ولد نوعًا من عدم اليقين والتساؤل والحيرة التي أوجدت الأساليب الإنشائية.

من الظواهر اللافتة أيضاً، أن ظاهرة التكرار قد تباينت ملامحها في الروايتين، ففي رواية السيد مر من هنا لاحظنا كثيراً تكرار العبارة أو اللفظ في نفس الفقرة الواحدة، أما التكرار في رواية الشويرة فقد قل تكرار اللفظة الواحدة في الجملة أو الجمل المتجاورة، أما تكرار للألفاظ فيتمثل في تكرار الكلمة الواحدة مرات عديدة على امتداد الرواية، وقد عرضنا لشواهد من ذلك النوع من التكرار.

من الملاحظ أن التقديم والتأخير في روايتي الشويرة والسيد مر من هنا قد جاء لسببين؛ السبب النحوي، وأحياناً كثيرة لأسباب بلاغية تتعلق بتحقيق الأهداف الجمالية والدلالية لأداء المعنى.

من الأمور التي لاحظناها وذكرناها أن الكاتب الرحبي برغم تفوقه وبراعته في اختيار اللغة الفصيحة، والأسلوب المشرق الرصين والمتين، فإنه في رواية الشويرة قد مال أحياناً إلى استخدام اللغة البسيطة القريبة من العامية، بل أنه قد استخدم ألفاظاً مأخوذة من العامية، وقد ذكرنا شواهد من تلك الألفاظ.

وقد لاحظنا أن الكاتب الرحبي يلجأ إلى تلك الألفاظ العامية حينما يعمد إلى لغة الحوار بين أهل القرية ولغة القيل والقال.

استعمل الرحبي في رواية "الشويرة" بعض المفردات العامية، المأخوذة من المجتمع العُماني.

اشتملت رواية "السيد مرّ من هنا" على كثير من الرموز، وكان أبرزها: شخصية السيد سعيد التي ترمز للتاريخ الذي تمجده الرواية، وخولة التي ترمز للوطن، وغيرها.

تميزت الجمل في إطار البنية التركيبية لرواية "السيد مرّ من هنا"، بتنوعها بين الاسمية والفعلية، وغلبة الجملة الفعلية، والمراوحة بين الماضي والمضارع، وطول الجمل بشكل عام، وكان لكل ذلك دلالته في الرواية.

اتكأت رواية "السيد مرّ من هنا" على الضمائر وتحولاتها بشكل لافت، فجاء السرد متنقلاً بين ضمير المتكلم إلى المخاطب، إلى الغائب، وهكذا.

عمد الكاتب في رواية "السيد مرّ من هنا" إلى الجمع بين ألفاظ لم تألف اللغة الجمع بينها، في تراكيب إضافية أدت دلالات واسعة، وأضفت على لغة الرواية جِدّة وإبداعاً.

تمثلت أبرز السمات التي اشتملت عليها البنية التركيبية في رواية "الشويرة" في ضمير الخطاب وما فرضه من صيغ الأفعال، وأسلوب الأمر، والحضور الدلالي.

أولًا: المصادر

القرآن الكريم.

- سورة مريم

١) الجاحظ، عمرو بن بحر:

- "**البيان والتبيين**"، تحقيق عبد السلام هارون، ط٤، طبعة السيد محمد فاتح الداية، بيروت، ج١.
- "**الحيوان**"، تحقيق عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج١، ١٩٤٣.

٢) الجرجاني، عبد القاهر: "**دلائل الإعجاز**"، قرأه وعلق عليه: محمد محمود شاكر، ط٣، مطبعة المدني، المؤسسة السعودية بمصر، ١٩٩٢م.

٣) السجلماسي، محمد القاسم الانصاري: المنزع البديع في تجنيس اساليب البديع، تحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، ط١، ١٩٨٠ م.

٤) العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران: الصناعتين، المحقق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، الناشر: المكتبة العنصرية – بيروت، ١٤١٩ هـ.

٥) ابن عقيل، بهاء الدين عبد الله، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق، محيي الدين عبد الحميد، ط١٤، المكتبة التجارية.

٦) ابن فارس، أحمد بن زكرياء الرازي، أبو الحسين: معجم مقاييس اللغة، المحقق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ج ٣، ١٣٩٩هـ – ١٩٧٩م.

٧) الفيروز آبادى، مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب (المتوفى: ٨١٧هـ): القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف: محمد نعيم العرقسُوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الثامنة، ١٤٢٦ هـ - ٢٠٠٥ م.

٨) قدامة، بن جعفر: "**نقد الشعر**"، تحقيق عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان (د ت).

٩) القرطاجني، حازم: "**منهاج البلغاء، وسراج الأدباء**"، تحقيق محمد الحبيب خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٢، ١٩٨١م.

١٠) القزويني، الخطيب، التلخيص في علوم البلاغة، ضبطه وشرحه عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي.

١١) ابن منظور، محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين الأنصاري الرويفعي الإفريقي (المتوفى: ٧١١هـ): لسان العرب، دار صادر، بيروت، الطبعة الثالثة - ١٤١٤هـ.

١٢) المؤيد باللَّه، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم، الحسيني العلويّ الطالبي، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، المكتبة العنصرية - بيروت، الطبعة: الأولى، ١٤٢٣ هـ.

١٣) الميداني، عبد الرحمن بن حسن حَبَنَّكَة الدمشقي: البلاغة العربية، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، الطبعة الأولى ١٤١٦ هـ - ١٩٩٦ م.

١٤) الهاشمي، أحمد بن إبراهيم بن مصطفى: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، بدر، عبد المحسن طه: نجيب محفوظ الرؤية والأداة، دار المعارف، القاهرة، ط ٣، ١٩٨٤م.

١٥) ابن وهب، أبو الحسن بن إبراهيم بن سليمان: البرهان في وجوه البيان، تحقيق حفني محمد شرف، مطبعة الرسالة، ١٣٨٩هـ - ١٩٦٩م.

ثانياً: المراجع:

١) إبراهيم، عبد الله:

- "البناء الفني لرواية الحرب في العراق"، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨م.
- "السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي"، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٢م.

٢) أدونيس: "زمن الشعر"، ط١، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢.

٣) استيتية، سمير: "اللسانيات، المجال والمنهج"، عالم الكتب الحديث، إربد، جدارا للكتاب العالمي، عمان، ٢٠٠٨م.

٤) إسماعيل، سيد علي: أثر التراث في المسرح المعاصر دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة دار المرجان، الكويت ٢٠٠٠ م.

٥) إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣.

٦) بحراوي، حسن. "بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)"، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت والدار البيضاء، ١٩٩٠م.

٧) بركات، حليم، الاغتراب والثورة في الحياة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ٢٠٠٦.

٨) البصير، كامل حسن: بناء الصورة الفنية في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٧ م.

٩) بلعلي، آمنة. "أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تطبيقية"، ديوان المطبوعات المركزية، الجزائر، ١٩٩٥.

١٠) تيمور، محمود. "الأدب الهادف"، ط١، مطبعة الآداب، مصر، ١٩٥٩م.

١١) الجارم، علي، – أمين، مصطفى: البلاغة الواضحة (البيان – المعاني

– البديع)، دار المعارف، القاهرة.

١٢) الجزار، محمد فكري: "العنوان وسيموطيقيا الاتصال الأدبي"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

١٣) جنداري، إبراهيم. "الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا"، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ٢٠٠١.

١٤) الجندي، درويش: "الرمزية في الأدب العربي"، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٥٨م.

١٥) الحديدي، عبد اللطيف: "الفن القصصي في ضوء النقد الأدبي، النظرية والتطبيق"، ط١، دار المعرفة، مصر، ١٩٩٦م.

١٦) الحسيني، ناصر: "صراع اللون في رواية الشويرة"، جريدة الوطن، عُمان،٣ مايو، ٢٠١٥م.

١٧) الداية، فايز: جماليات الأسلوب – الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، دمشق، ط٢، ١٩٩٦م.

١٨) درويش، أحمد.

- "دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث"، دار غريب، القاهرة، ١٩٩٨م.
- "مدخل إلى دراسة الأدب في عمان"، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٢.

١٩) الدقاق، عمر. "ملامح النثر الحديث وفنونه"، ط١، دار الأوزاعي، بيروت، ١٩٩٧م.

٢٠) ديب، أبو كمال: جدلية الخفاء والتجلي دار العلم للملايين، ط٤، ١٩٩٥م.

٢١) الرباعي، عبد القادر: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٩٩ م.

٢٢) الرحبي، محمد بن سيف:

- "رواية السيد مرّ من هنا"، ط١، دار الانتشار، بيروت،٢٠١١م.
- "رواية الشويرة"، ط١، بيت الغشام للنشر والترجمة، مسقط، عُمان، ٢٠١٤م.

٢٣) رجب، محمود، الاغتراب سيرة مصطلح، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٧٨م.

٢٤) رشدي، رشاد، "فن القصة القصيرة"، ط٢، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة،١٩٦٤م.

٢٥) الزناد، الأزهر: دروس البلاغة العربية – نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، ط ١، ١٩٩٢م.

٢٦) زيتوني، لطيف. "معجم مصطلحات نقد الرواية"، ط١، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ٢٠٠٢م.

٢٧) السامرائي، إبراهيم عبود: الأساليب الإنشائية في العربية، دار المناهج للنشر، ط١، ٢٠٠٨م.

٢٨) السعافين، إبراهيم:

- "تحولات السرد، دراسات في الرواية العربية"، ط١، دار الشروق، عمان، ١٩٩٦م.
- "تطور الرواية الحديثة في بلاد الشام"، ط١، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠م.

٢٩) السويطي، ماجدولين ماجد عبد الهادي: "صورة الرجل في الرواية النسوية الفلسطينية (سحر خليفة أنموذجاً)"، رسالة ماجستير، فلسطين، جامعة الخليج– قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العربية، ٢٠١٢.

٣٠) السيد، وجيه يعقوب: الرواية المصرية في ضوء المناهج النقدية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط الأولى، ٢٠٠٤م.

٣١) الشاذلي، عبد السلام محمد: شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة بمصر ١٨٣٤–١٩٥٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٩ م، ص٢١.

٣٢) الشاروني، يوسف: "في الأدب العماني"، مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠١٤.

٣٣) الشامي، حسان: "المرأة في الرواية الفلسطينية"، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، ١٩٩٨ م.

٣٤) الشطي، سليمان: "الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ"، المطبعة العصرية، الكويت، ١٩٧٦م.

٣٥) الشكيلي، حمود: "تحليل خطاب الراوي في نماذج من الرواية العمانية"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ٢٠١٤.

٣٦) صالح، بشرى، الصورة الشعرية في النقد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١ ١٩٩٤م.

٣٧) صالح، صلاح. "قضايا المكان الروائي في الأدب العربي المعاصر"، ط١، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٧م.

٣٨) صالح، نضال، "النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.

٣٩) الصعيدي، عبد المتعال: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة السابعة عشر، ١٤٢٦هـ-٢٠٠٥م.

٤٠) الصغير، محمد حسين علي: "نظرية النقد العربي، رؤية قرآنية معاصرة"، دار المؤرخ العربي، بيروت، (د. ت).

٤١) الضبع، مصطفى: رواية الفلاح فلاح الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

٤٢) ضيف، شوقي، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط التاسعة، ٢ ٤ م.

٤٣) طوطح: غدير رضوان، "المرأة في روايات سحر الخليفة"، رسالة ماجستير، جامعة بيرزيت- الدراسات العربية المعاصرة، كلية الآداب، ٢٠٠٦.

٤٤) العالم، محمود أمين، وأنيس، عبد العظيم: "في الثقافة المصرية"، دار الفكر الجديد، بيروت، ١٩٥٥.

٤٥) العاني، مسلم شجاع: "البناء الفني في الرواية العربية في العراق"، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ج١، ١٩٨٨م.

٤٦) عبد الرحمن، نصرت. "في النقد الحديث، دراسة في مذاهب نقدية حديثة، أصولها الفكرية"، ط١، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٧٩م.

٤٧) عبد السلام، فاتح. "الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٩٩م.

٤٨) عبد العزيز، سعد، "الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة"، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، ١٩٧٠م.

٤٩) عبد الغني، أيمن أمين، الكافي في البلاغة، دار التوفيقية للتراث، القاهرة، ٢٠١١ م.

٥٠) عبد الله، محمد حسن، الواقعية في الرواية العربية، دار المعارف، ١٩٧١.

٥١) عبد المطلب، محمد. "البلاغة والأسلوبية"، ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر، ١٩٩٤م.

٥٢) عبد المنعم، عبد الناصر، "صورة الرجل في الكتابات النسائية الغامضة"، مدارات ثقافية– الشرق.

٥٣) عبد النور، جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت–لبنان، ط الثانية، يناير ١٩٨٤م.

٥٤) عتيق، عبد العزيز، في البلاغة العربية علم المعاني والبيان والبديع، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ١٤٠٥هـ–١٩٨٢م.

٥٥) عثمان، عبد الفتاح، "بناء الرواية، دراسات في الرواية المصرية"، مكتبة الشباب، مصر، ١٩٨٢م.

٥٦) أبو العدوس، يوسف، مدخل إلى البلاغة العربية، دار المسيرة، ط ١، ١٤٢٧ هـ – ٢٠٠٧ م.

٥٧) عرفات، شعبان، رؤية في الرواية المصرية الجديدة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط الأولى، ٢٠٠٥م، مقدمة الكتاب.

٥٨) العروي، عبد الله: "الإيديولوجية العربية المعاصرة"، دار الحقيقة، بيروت، ١٩٧٠م.

٥٩) عصفور، جابر، "الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي"، دار

الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٤م.

٦٠) عواد، إبراهيم عبد الرزاق، "جهود جبرا إبراهيم جبرا النقدية"، جامعة عين شمس، مصر، رسالة دكتوراه غير منشورة، ٢٠٠٤م.

٦١) عيد، رجاء، فلسفة الالتزام في النقد الادبي بين النظرية والتطبيق، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٨ م.

٦٢) فاروق العمراني: تطور النظرية النقدية عند محمد مندور، الدار العربية للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨م.

٦٣) فتح الله أحمد سليمان، " الأسلوبية: مدخل نظري ودراسة تطبيقية"، تح: طه وادي، مكتب الآداب القاهرة، ١٤٢٥هـ-٢٠٠٤م.

٦٤) فتحي، إبراهيم: "معجم المصطلحات الأدبية"، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس ١٩٨٦.

٦٥) فريجات، عادل، "مرايا الرواية"، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق،٢٠٠٠م.

٦٦) فضل، صلاح:

- "علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته"، ط٢، دار الآفاق، بيروت، ١٩٨٥م.
- روح محبات وأسطورة الحب الكوني، ضمن كتاب تجليات القلب المضيء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥م.

٦٧) قادر، فخرية، "تجليات الدلالة الإيمائية في الخطاب القرآني في ضوء اللسانيات المعاصرة (سورة التوبة أنموذجاً)"، ط١، عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠١١م،

٦٨) قاسم، سيزا، "بناء الرواية"، دراسة مقارنة في رواية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م.

٦٩) قاسم، عبده قاسم، والهواري، أحمد. "الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث"، دار المعارف، مصر، ١٩٧٩م.

٧٠) القباني، حسين. "فن كتابة القصة"، ط٢، مكتبة المحتسب، عمان، ١٩٧٤م.

٧١) القحطاني، نورة سعيد حمد: "صورة الرجل في الرواية النسائية

السعودية"، رسالة ماجستير، السعودية، جامعة الملك عبد العزيز–قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ٢٠٠٣.

٧٢) قصاب، وليد، مناهج النقد الأدبي الحديث–رؤية إسلامية– دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٧م.

٧٣) قطوش، بسام، "وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث"، دار الكندي، الأردن، ط ١(د.ت).

٧٤) كفافي، عطاء، النزعة النفسية في منهج العقاد النقدي، هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، القاهرة، ط الأولى، ١٩٨٧م.

٧٥) الكومي، محمد شبل: مبادئ النقد الأدبي والفني–دراسة في المنظر والمنظور– تقديم محمد عناني، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ط الأولى، ٢٠٠٧م.

٧٦) اللاذقي، محمد طاهر: المبسط في علوم البلاغة، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤٢٦ هـ، ٢٠٠٥ م.

٧٧) لحمداني، حميد. "بنية النص السردي"، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩١م.

٧٨) محفوظ، عبد اللطيف، وظيفة الوصف في الرواية، دار اليسر للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط الأولى،١٩٨٩م.

٧٩) المرسى، محمود الحسيني: الاتجاهات الواقعية في القصة المصرية القصيرة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤م.

٨٠) مريدن، عزيزة. "القصة والرواية"، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٠م.

٨١) المهوس، منصور: "صورة الرجل في الرواية النسوية السعودية (رؤية ثقافية جمالية)"، الرياض: مؤسسة اليمامة الصحفية، ط٨، ٢٠٠٨.

٨٢) ناضر، أبو موريس: "الألسنية والنقد الأدبي، النظرية والممارسة"، دار النهار، بيروت، ١٩٧٩م.

٨٣) نجم، محمد يوسف. "فن القصة"، ط٧، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٩م.

٨٤) نشاوي، نسيب. "مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر (الاتباعية، الرومانسية، الواقعية، الرمزية)"، منشورات المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٨٤م.

٨٥) هلال، محمد غنيمي. "النقد الأدبي الحديث"، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٩٦م.

٨٦) هيكل، أحمد: الأدب القصصي والمسرحي في مصر من أعقاب ثورة ١٩١٩الى قيام الحرب الكبرى الثانية، دار المعارف، القاهرة، ط الرابعة، ١٩٨٣م.

٨٧) وادي، طه:

- "دراسات في نقد الرواية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩م.
- "الرواية السياسية"، القاهرة: دار النشر للجامعات المصرية، ١٩٩٤.

٨٨) وتار، محمد رياض. "توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢م.

٨٩) وهبة، مجدي، والمهندس كامل، "معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب"، ط٢، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤

٩٠) يايوش، جعفر. "الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمآل"، منشورات مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، الجزائر، ٢٠٠٧.

٩١) يوسف، حسني عبد الجليل:

- المرأة عند شعراء صدر الإسلام، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط ١، ١٩٩٨ م.
- عالم المرأة في الشعر الجاهلي، الدار الثقافية، القاهرة، ط الأولى، ١٩٩٨م.

<u>الكتب المترجمة:</u>

١) آرنولد كيتل: مدخل إلى الأدب الروائي الانجليزي، ترجمة وتقديم د/ لطيفة عاشور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج/١، ١٩٩٤.

٢) باختين، ميخائيل، "**الملحمة والرواية**"، ترجمة وتقديم جمال شحيذ، كتاب الفكر العربي، بيروت، ١٩٨٢.

٣) تشارلتن، هـ. ب.: فنون الأدب، تعريب، أ٠د/ذكي نجيب محمود، تقديم د/ أمام عبد الفتاح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١١م

٤) تودوروف، تزفيطان، "**مفاهيم سردية**"، ترجمة: عبد الله مزيان، منشورات الاختلاف، وزارة الثقافة، الجزائر، ٢٠٠٥.

٥) ريكور، بول. "**الزمان والسرد**"، ترجمة سعيد الغانمي، وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد، ط١، بيروت، ٢٠٠٦م.

٦) سرمليان، ليون. "**القصة السيكولوجية**"، ترجمة محمود السمرة، المكتبة الأهلية، بيروت، ١٩٥٩م.

٧) مورجان، تشارلز. "**الكاتب وعالمه**"، ترجمة شكري عياد، سلسلة الألف كتاب (٥٠٠)، القاهرة، ١٩٧٧م.

٨) هينكل، روجر، قراءة الرواية –مدخل إلى تقنيات التفسير –ترجمة وتقديم وتعليق صلاح رزق، دار الآداب، القاهرة، ط الأولى، ١٩٩٥م.

المجلات:

١) السعدون، نبهان حسون، الشخصية في مسرحية الماسورن، دراسات موصلية، عدد١٦، ٢٠٠٧م.

٢) القضاة: محمد أحمد، "**صورة المرأة في الرواية والقصة القصيرة النسوية الأردنية**"، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد ٣٧، العدد١، ٢٠١٠

٣) حلواني: فادية المليح، "**المرأة في رواية قمر كيلاني**"، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢١، العدد١ +٢، ٢٠٠٥،

٤) خروبة، عبد اللطيف. "**دلالة الصورة الفنية في الرواية العربية، الظل الأسود نموذجاً**"، مجلة الوعي الإسلامي، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الكويت، ع٥٣٢، ٢٠١٠م.

٥) خنارى، علي كنجيان، ونهاد، زهرا باك. "**السرد واللغة في رواية التلصص لصنع الله إبراهيم**"، مجلة إضاءات نقدية، جامعة آزاد، إيران، ع٣، ٢٠١١م،

٦) دومة، خيري، "**صعود ضمير المخاطب في السرد المصري المعاصر**" مجلة بلاغات المغربية، العدد الأول، شتاء ٢٠٠٩،

٧) ربيع مفتاح، مقالة (قراءة في رواية هل أتاك حديثي؟"")، مجلة الرواية، العدد١٠، ص٩٩.

٨) شبيب، سحر. "**البنية السردية والخطاب السردي في الرواية**"، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، فصلية محكمة، جامعة سمنان، إيران، ع١، ٢٠١٣م،

٩) عتيبة، منير. "**محمد سيف الرحبي في الشويرة.. الذاكرة المراوغة**"، مجلة نزوى، متابعات ورؤى، العدد الثمانون، ١٣ يوليو، ٢٠١٥م.

١٠) فضل، صلاح. "**علم الأسلوب، وصلته بعلم اللغة**"، مجلة فصول، مجلد ٥، عدد ١، ١٩٨٤م،

١١) كرام: زهور، "**الرجل من الذات إلى الموضوع في رواية مسك الغزال لحنان الشيخ**"، مجلة القدس العربي، السنة السادسة والعشرون، العدد ٧٨٦٩، ٢٠١٤،

١٢) ماضي، شكري: "**أنماط الرواية العربية الجديدة**"، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط١، العدد ثلاثمائة وخمسة وخمسون ٢٠٠٨،.

١٣) مرادى، محمد؛ ومونسي، أزاد؛ وقادري، قادر؛ وخاكور، رحيم: "**لمحة عن ظهور الرواية العربية وتطورها**"، العدد السادس عشر (١٣٩١ هـ. ش، الموافق ٢٠١٢م)

١٤) مرتاض، عبد الملك، "**في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد**" سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨م،

١٥) مرتاض، عبد الملك، "**الرواية جنساً أدبياً**"، مجلة الأقلام، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ع ١١-١٢، ١٩٨٦،

١٦) مفقودة، صالح: "**نشأة الرواية العربية في الجزائر، التأسيس والتأصيل**"، مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، مجلة المخبر، ع٢، ٢٠٠٥.

<u>المواقع الإلكترونية:</u>

١) **السيرة الذاتية للشاعر محمد بن سيف الرحبي**، سلطنة عمان، وزارة التراث والثقافة، https://mhc.gov.om/tabid/٣٢٢/default.aspx?AuthorID=٨١٣٦٨٤٢٣-F٢٤٦

٢) الموسوي، شبر بن شرف،" **تجربة السرد الروائي في سلطنة عمان** " موقع سبلة عمان http://www.s-oman.net/avb/archive/index.php/t-٤٩١٠٢٤.html