



جامعة اليرموك

كلية الآداب

قسم اللغة العربية

برنامج الدكتوراه في الأدب والنقد

طرائق السرد في الرواية الأردنية

(2000م – 2014م)

Methods of narrative in the novel of Jordan

(2000/2014)

إعداد الطالب

أحمد علي كايد بني حمود

إشراف الأستاذ الدكتور

نبيل يوسف حداد

حقل التخصص: أدب ونقد

2019م

قرار لجنة المناقشة

طرائق السرد في الرواية الأردنية
(2000م - 2014م)

إعداد

أحمد علي كايد بني حمود

قنمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في تخصص أدب ونقد،
جامعة اليرموك، إربد، الأردن

وافق عليها

- أ.د. نبيل يوسف حداد..... (مشرفاً رئيساً)
أستاذ الأدب والنقد الحديث - قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك
- أ.د. يوسف مسلم أبو العدوس..... (عضواً)
أستاذ النقد الأدبي والبلاغة - قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك
- أ.د. عبد القادر مرعي بني بكر..... (عضواً)
أستاذ النحو العربي - قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك
- أ.د. بسام موسى قطوس..... (عضواً)
أستاذ النقد الحديث - قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك
- أ.د. عالية محمود صالح..... (عضواً خارجياً)
أستاذة الادب والنقد الحديث - قسم اللغة الإنجليزية والترجمة، جامعة عمان الأهلية

تاريخ مناقشة الأطروحة

2019 / 5 / 9

ب

ب

الإهداء

لكلّ من رغبَ في المعرفة، واستنارَ بها في غياهبِ الجبّ...

لكلّ من شعرَ بأنّ (اقرأ) تخاطبه وتعنيه وراحَ يتعمّقُ ويتألّقُ...

لكلّ من تمالكَ خلجاتِ ذاته ومتّعها بالحقِّ والخيرِ والجمالِ...

لإولئك الذين رَوّوا بفكرهم ضمّاً الروايةِ الأردنيةِ وحلّقوا بها ...

الشكر والتقدير

يا ربي لك الحمد كما ينبغي لجلال وجهك وعظيم سلطانك، فلك الحمد أولاً وآخراً على نِعَمِكَ التي لا تُعدّ، ولا تُحصى.

يطيب لي أن أتوجه بعظيم الشكر والتقدير إلى مُشرفي، وأستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور نبيل حداد -حفظه الله تعالى- الذي لم يتوان لحظة واحدة عن إهداء النصح والتوجيه لي، فقد بذل معي جهداً كبيراً؛ للخروج بهذه الأطروحة العلمية بصورتها النهائية، فجزاه الله تعالى خير الجزاء.

ويُسعدني أن أتقدم بخالص الشكر والعرفان لمن أسهموا بجهودٍ خيرةٍ دفعت بتقوية هذا العمل، وأخص بالذكر الأساتذة الفضلاء، أعضاء لجنة المناقشة:

- الأستاذ الدكتور نبيل حداد مشرفاً ورئيساً.
- الأستاذ الدكتور يوسف أبو العدوس عضواً.
- الأستاذ الدكتور: عبد القادر مرعي عضواً.
- الأستاذ الدكتور: بسام قطوس عضواً.
- الأستاذة الدكتورة: عالية الصالح عضواً خارجياً.

ولا يفوتني أن أشكر كلّ من درّسني من أعضاء هيئة التدريس في قسم اللغة العربية، فجزى الله الجميع خير الجزاء، وإني كُلّي يقين بأنني لو أعدتُ النظر في هذه الأطروحة مرات عديدة، لأضفت وعدّلت، فأَيّ عمل يظل مقروناً بالنقص؛ فالكمال لله تعالى وحده، والحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات.

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
قرار لجنة المناقشة.....خطأ! الإشارة المرجعية غير معروفة.	
الإهداء.....	ج
الشكر والتقدير.....	د
فهرس المحتويات.....	هـ
الملخص.....	و
المقدمة.....	1
التمهيد.....	3
الفصل الأول: طرائق السرد في الرواية التاريخية.....	16
الفصل الثاني: اتجاهات السرد في الرواية الرومانسية.....	62
الفصل الثالث: طرائق السرد في الرواية السينمائية.....	115
الفصل الرابع: اتجاهات السرد في الرواية الواقعية.....	151
الفصل الخامس: طرائق السرد في الرواية الدرامية.....	213
الفصل السادس: اتجاهات السرد في الرواية التعبيرية.....	245
الخاتمة.....	265
قائمة المصادر والمراجع.....	268
المصادر: الروايات.....	268
المراجع العربية.....	269
المراجع المترجمة.....	279
المجلات والدوريات.....	281
الرسائل الجامعية.....	283
الملخص باللغة الإنجليزية.....	284

الملخص

بني حمود، أحمد علي. (2019). طرائق السرد في الرواية الأردنية

(2000م/2014م)، جامعة اليرموك، إشراف الأستاذ الدكتور نبيل حداد.

هدفت هذه الدراسة إلى تناول طرائق السرد في الرواية الأردنية في الفترة من العام 2000 للعام 2014م، ودراستها دراسة تحليلية معمقة، فتناولت الدراسة بناء الحدث، وبناء الشخصيات، والمكان، بالإضافة إلى دراسة الأبنية السردية والحديث عن بعض التقنيات التي استخدمها الروائي الأردني في منجزه الروائي.

وقد بنيت الدراسة على خمسة فصول، بالإضافة إلى المقدمة والتمهيد والخاتمة، أما فصول الدراسة، فكانت على النحو الآتي: تناول الفصل الأول طرائق السرد في الرواية التاريخية، حيث تناول الكاتب التاريخ في أعماله، وألقى الضوء على بعض الأحداث التاريخية المتعلقة بعصره مستخدماً عناصر السرد الروائي كالزمان والمكان والحدث والشخصيات. وتناول الفصل الثاني، الحديث عن الرواية الرومانسية وطرق بناء السرد فيها وبعض نماذجها، إذ غاص الكاتب في بعض الجوانب النفسية للإنسان العربي الذي بدوره حاول أن يقلب الواقع بسبب حالات التشردم وخيبات الأمل والخسارات المتلاحقة، وفي الفصل الثالث، تناولت الدراسة بناء المكان، مفهومه، والتعرف إلى أنماطه في الرواية السينمائية، حيث تأكدت العلاقة الوطيدة ما بين الأدب وبقيّة الفنون وخاصة السينمائي، فأغلب كتاب الرواية قد لجأوا إلى أساليب الفن السينمائي، أما الفصل الرابع، تناولت الدراسة أساليب السرد في الرواية الواقعية، حيث تم الحديث عن التقنيات السردية كالتبطين والتسريع والاسترجاع والاستباق، وغيرها. وأما الفصل الخامس، فهدف إلى دراسة طرائق السرد في الرواية الدرامية، حيث تطرق إلى الحديث عن التداخل بين المسرح والرواية. وتحدث الفصل

السادس عن الرواية التعبيرية، مفهومها والحديث عن بعض طرائق السرد التعبيري في بعض من الروايات ومنها "النهر لن يفصلني عنك" للرمضان الرواشدة و"الشهبندر" لهاشم غرابية.

الكلمات المفتاحية: طرائق، السرد، الرواية، الأردن.

المقدمة

شهدت الحركة الروائية في الأردن في نهايات القرن العشرين أي منذ مطلع التسعينيات حتى الآن تحولات بنائية وفكرية من حيث الكم ومن حيث النوع كذلك.

والملاحظ في عطاء السبعينيات الروائي أن من حمل عبء هذه التحولات في الأغلب الأعم هم أنفسهم الروائيون الذين حملوا شعلة العطاء في السبعينيات والثمانينيات.

وبدءاً من مطلع الألفية الثالثة ظهرت أصوات جديدة وتبلورت طرائق إبداعية تشي بأن الرواية في الأردن باتت الآن في مستويات تقارب هذا النوع الأدبي في سائر الأقطار العربية الشقيقة.

نعم، لقد ظلت الرواية الحديثة بضوابطها الكلاسيكية وتقاليدها المتجددة والممتدة عبر القرن العشرين، ظلت حاضرة، وظل عطاء الروائيين في الربع الأخير من القرن العشرين غزيراً، ولكن الأصوات الجديدة التي بشرت ببعائها قُبيل أو مع مطلع الألفية الثالثة ظل العطاء الذي حمل تحولات جديدة تضع الرواية في الأردن من حيث التجريب والحدث في مرتبة متقدمة على المستوى الروائي العربي بعامة.

وقد لفتت انتباهي غزارة النتاج الروائي في الأردن خلال الأربعة عشر عاماً المنصرمة، كما استرعى انتباهي تنوع أساليب السرد وتعدد صيغ الخطاب الروائي خلال هذه الفترة، فطرحتم فكرة هذا الموضوع على الأستاذ الدكتور نبيل حداد لإعداد أطروحتي للدكتوراة حول موضوع أساليب السرد في الرواية الأردنية، فوافق مشكوراً على الموضوع وطلب إليّ إعداد الخطة الملائمة له.

أمّا عن سبب اختياري لهذا الموضوع وهو رغبتني الشديدة في استمرار دراستي للأدب العربي الحديث (الرواية) حيث إنني قدمت رسالة الماجستير تحت عنوان (البنية السردية والتوظيف

التاريخي في رواية أرض السواد لعبد الرحمن منيف)، وكذلك فإنني لم أجد في حدود بحثي دراسة مستقلة ومستفيضة عن الطرق أو أساليب السرد في الرواية الاردنية ضمن الفترة الزمنية التي خصصت لها هذه الدراسة والواقعة ما بين عام 2000م إلى عام 2014م.

وقد واجهت هذه الدراسة مجموعة من الصعوبات، لعل أهمها أن ما كتبه الروائيون الأردنيون من روايات تحتاج إلى تصنيف وتمعن؛ كي أستطيع الاستدلال على طريقة سردية أو أكثر من خلال الرواية الواحدة، ولعل هذا ما يشكل عائقاً بسبب كثرة المؤلفات.

أمّا في ما يخص المنهج الذي اتبعه الباحث في هذه الدراسة، فهو المنهج التحليلي، فجاء منهج الدراسة في نقاط تتلخص فيما يأتي:

- جاء ترتيب الروايات حسب توفر الملامح الروائية.
- تداخلت دراسة الروايات وتحليلها في فصول الدراسة، حيث يمكن الرواية الواحدة أن تكون بها أكثر من طريقة سردية.
- تداخلت دراسة عناصر روائية داخل فصول الدراسة وذلك حسب الحاجة.
- والدراسة لا تحاول أن تستقصي النتاج الروائي في تلك الفترة كلها، بل وقع اختياري على العديد من الروايات، لأنها تمثل ما اختطته من خطة لكتابة هذه الأطروحة.

التمهيد

نشأت الرواية في الأردن شأنها في ذلك شأن باقي الدول العربية عبر منطق التقليد، الذي أخذ دوره في شتى الأجناس الأدبية، ومن بينها الرواية، فنجد بعض الكتاب قدموا لنا تجاربهم وما استلهموه، مثل حسني فريز، ومحمود سيف الدين الإيراني، وعيسى الناعوري، وغيرهم، إذ لا يتسع المجال لذكرهم. وهناك من قدم نصا ثم توقف، أو صمت ولم تسعفه التجربة أو الظروف، وقد تعدى القرن العشرون منتصفه، وتعددت المحاولات، وإن كانت التجارب تتأرجح بالإخفاق، وتلمس بعض جوانب الإبداع. ومع هزيمة حزيران، أطلت علينا محاولات مغلفة بالرومانسية الممزوجة مع الفردية، فكان الناتج هشا، ومن ثم جاءت مظاهر الإبداع في مجال الرواية فقيرة من الناحية الإبداعية؛ ولذا كان جيل الشباب الروائي والمهتم بالرواية يشكون من انعدام المثال الحي الذي يمكن أن يرتكزوا عليه، وينطلقوا من خلاله.¹

والرواية في الأردن جزء من مسيرة الرواية العربية الحديثة، فلا تكاد تتميز بخصوصية في الذوق أو في الاتحاد عن غيرها من الأقطار العربية الأخرى، ونراها تخضع لما تخضع له الرواية العربية من مستجدات، وتتأثر بما تتأثر به من أفكار، وتيارات، واتجاهات فنية. ونشأت في أعقاب ظهورها في بعض الأقطار العربية، ولا سيما مصر، والعراق، وأقطار الشام الأخرى.²

وشهد الأردن خلال السنوات التي سبقت تأسيس الإمارة الأردنية تحولات وأحداث بالغة الخطورة، كانت لها تأثيرات بعيدة المدى في صياغة المستقبل، وكان من نتاج تلك التحولات أن

¹ القوابعة، سليمان، في (الرواية الأردنية: رواية أنت منذ اليوم ومرحلة التأسيس، مجلة الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد 297، 1996، ص34.

² السعافين، إبراهيم، الرواية في الأردن وموقعها من خريطة الرواية، ملتقى عمان الثقافي، دار أزمدة للنشر، عمان، 1993، ص 21.

أنجزت هذه المنطقة مساراً تاريخياً جديداً، وقد تأثرت الوسط الروائي بحكم الموقع الجغرافي الأردني¹.

ويشير خالد الكركي في كتابه الرواية في الأردن إلى أن عقيل أبو الشعر قد كتب الرواية الأولى في البدايات (الفتاة الأرمنية في قصر يلدز) والتي حُكم عليه بالإعدام بسببها، ثم تأتي أعمال محمد الكيلاني التي تناولت أحداث الثورة العربية ومعاركها في الأردن ممثلة في رواية (واقعة الطفيلة، وواقعة وادي موسى، وواقعة الحسا، وواقعة معان. ومن البدايات في هذا المجال رواية لروكس العزيري (أبناء الغساسنة) وإبراهيم باشا عام 1937².

ومنها أيضاً الروايات الآتية: رواية (أين حماة الفضيلة) لتيسير ظبيان عام 1940، ثم يأتي شكري شعشاعة في روايته (ذكريات) عام 1945. وفي مطلع الخمسينيات رواية (مارس يحرق معداته) لعيسى الناعوري. وفي عام 1959 نشر عيسى الناعوري رواية (بيت وراء الحدود). ثم تأتي رواية (فتاة النكبة) لمريم مشعل في أواخر الخمسينيات التي تأخذ الطابع التاريخي³.

ولم تكن صورة البدايات الروائية في الأردن كالاتجاهات الرئيسة للرواية العربية في الأقطار العربية الأخرى، كالشام ومصر، بل إنها انحصرت في اتجاه متداخل وهما: الاتجاه الأول امتداد تيار نشأة الرواية العربية، أو التيار المتأثر بالذوق الشعبي، والآخر: التيار المتأثر بالرؤية الرومانسية⁴. "ولا يمكن إغفال النظر عن أن البداية الحقيقية للرواية الأردنية، ظهرت مع روايتي: تيسير سبول (أنت منذ اليوم 1968م)، وأمين شنار (الكابوس 1968م)، فالشكل السياسي والأطروحة السياسية -اجتماعية تميز بين هذين العاملين الروائيين تمييزاً حاداً، فتلحق واحداً من هذين العمل

¹ رضوان، عبد الله، البنى السردية، نقد الرواية، دروب، عمان، 2001، ص 15.

² ينظر: الكركي، خالد، الرواية في الأردن، الجامعة الأردنية، عمان، 1986، ص 139.

³ ينظر: المصدر نفسه، ص 45.

⁴ السعافين، إبراهيم، الرواية في الأردن وموقعها من خريطة الرواية، ملتقى عمان الثقافي، دار أزمنة للنشر، عمان، 1993 ص 24.

بالأعمال الروائية الجديدة، التي فتنتها الحرب، ومزقت تعبيرها عن الأشياء والعالم، وفرضت شكلها المتشظي على هذا العمل، كما تجعل العمل الآخر يعيد تفسير التاريخ من خلال بناء رمزي روائي، يحجب التاريخ أكثر مما يكشف عنه وعن آليات عمله".¹

وقد اتجه الروائي الأردني إلى الواقعية في منتصف القرن العشرين، من خلال محاولة معالجة التجارب الذاتية والعاطفية، كما حاول بعضهم أن ينتقل إلى تحليل الواقع ويبحث مشكلاته، ورصد ظواهره، غير أنه فعل ذلك بسذاجة وسطحية، حيث لم يخرج عن نطاق المعالجات الرومانسية.² واتجه بعض الروائيين إلى التجريب، وكان من أبرز تجاربهم، وكانت ملامحها هي الأبرز في تشكيل الإطار العام للرواية في الأردن.³ وقد حاولت الرواية في الأردن أن تفيد من اتجاهات التيار الوجودي في الأدب الغربي، وكان أبرزها اتجاه رواية البعث.⁴

وقد تطورت الرواية الأردنية وتبلورت فكرياً من خلال تأثرها بالرواية العربية العالمية، وكان التراث الروائي الأردني المحلي محدوداً للغاية، فخلال الثلث الثاني من القرن العشرين (1935 - 1967) صدرت ثلاث وعشرون رواية فقط، منها رواية (أين الرجل أو جرائم المال) لأديب رمضان 1935، ورواية (بيت وراء الحدود) لعيسى الناعوري 1959، ورواية (جراح جديدة) لعيسى الناعوري أيضاً 1967، وكان معظمها غير مستوف شروط الحد الأدنى للرواية الفنية. وفي عام 1968 جاءت البداية الفعلية مع روايات سبول، والنحاس، وشنار، مثل رواية (أنت مثل اليوم)

¹ المصدر نفسه، ص 39.

² السعافين، إبراهيم، الرواية في الأردن وموقعها من خريطة الرواية، ص 33.

³ المصدر نفسه، ص 259.

⁴ المصدر نفسه، ص 395.

لتيسير سبول 1968، ورواية (الكابوس) لأمين شنار، ورواية (أوراق عاقر) لسالم النحاس
1968.¹

ومن الأعمال التي أسست للرواية في الأردن، "أبناء الغساسنة" و"إبراهيم باشا" لروكس
العززي عام 1937. وبعدها ظهرت أعمال أقرب إلى المضامين الاجتماعية منها إلى القصص
التاريخية مثل رواية (أين حماة الفضيلة) لتيسير ظبيان والتي ظهرت في جريدة الجزيرة سنة
1940... ومن الروايات أيضاً رواية "تكريات" لشكري شعشاعة 1945، حيث تطرقت إلى أحداث
مرت فيها المنطقة والمجتمع إبان فترة الحكم العثماني، حيث برز كثير من صور الفساد في
المجتمع (الرشوة - الغرور - التسلط - سوء السمعة)، إذ لابد من الوقوف سريعاً على بدايات
مسيرة الرواية الأردنية، حيث شكلت امتداداً جذرياً حقق التميز والنضج الحقيقي للرواية الأردنية
فيما بعد، وخاصة حين تأثرت بالتيارات والاتجاهات والحركات النقدية الحديثة على صعيد الشكل
والمضمون.²

تتسم مرحلة البدايات (مرحلة الريادة والتكوين) بوجود عدد من الروائيين الذين نحوا منحى
خاصاً بهم، على وفق الإمكانيات المتاحة، فكتبوا في المضامين السياسية متعمقين في مصطلحات
القومية والوطنية، مضيفين إليها المضمون التاريخي التسجيلي، فأفسحوا المجال للخيال كي يوظف
هذه المضامين فنياً.³

لم تكن الرواية في الأردن في العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات قد لجأت إلى عوالم
التشكيل الروائي الفني حيث لم يكن هناك ارتباط فني بين عناصر العمل الروائي فالزمن كان يميل

¹ ينظر: المصدر نفسه، ص 21.

² السعافين، إبراهيم، الرواية في الأردن وموقعها من خريطة الرواية، ص 21.

³ الكركي، خالد، الرواية في الأردن، ص 21 وكذلك: السعافين، إبراهيم، الرواية في الأردن، ص 11.

إلى التاريخ أكثر منه إلى أن يكون اجتماعياً أو فلسفياً، وكان السرد خالياً من الاهتمامات الفنية وخاصة القدرات الأسلوبية والبلاغية، ولذا كانت تعد أعمالاً أقرب ما تكون إلى القص الروائي.¹

وتقدمت الرواية الأردنية في عقد الخمسينيات والستينيات حيث ارتقت بمستوى الإطار الروائي وتكوينه الكلي العام فقط، وظلت الأبعاد والعناصر السردية أبعاداً يسهل تفكيكها وفصلها عن بعضها حيث لم تقم بينهما علاقات جدلية فنية، وبقيت لغة الرواية على حالها، لغة ارتداد وليست لغة امتداد لكونها لم تغامر في تراكيب جديدة بل ظلت تحوم حول قالب التكرار والتقليد.²

وقد كرس الروائيون المضامين الاجتماعية والعاطفية والرمزية في هذين القرنين لتصوير شرائح من المجتمع تعاني البؤس والضياع وبعضها الآخر يصور العلاقات العاطفية التي كانت ترتبط بمصير الشعب والأمة.³ إلا أن الناظر لهذه النصوص يجدها لم ترتقِ إلى مستوى الفن الروائي، إذ إن بعضها كان يقوم على حبكة ساذجة غير مكتملة، بالإضافة إلى أن لغتها ركيكة تقترب من أساليب القص الساذجة.⁴

دخلت الرواية الأردنية في المرحلة التأسيسية الفعلية بعد النصف الثاني من الستينيات، إذ أقامت لنفسها أرضية صلبة انطلقت فيها، فشكّلت حرب حزيران منطلقاً حقيقياً لولادة الرواية الأردنية شكلاً ومضموناً.⁵ وكذلك عملت على إخراج الوعي الروائي الحقيقي في الأردن من حيز القوة إلى

¹ ينظر: السعافين، إبراهيم، الرواية في الأردن، ص 96 وكذلك: قطامي، سمير، الحركة الأدبية في الأردن، ص 171.

² السعافين، إبراهيم، الرواية في الأردن، ص 96.

³ الكركي، خالد، الرواية في الأردن، ص 28.

⁴ انظر: السعافين، إبراهيم، الرواية في الأردن، وكذلك: العطيات، محمد، القصة الطويلة في الأدب الأردني، ص 128.

⁵ السعافين، إبراهيم، الرواية في الأردن، ص 33.

حيز الفعل.¹ ومن هذه الروايات (أنت منذ اليوم) لتيسير سبول، و(الكابوس) لأمين شنار، و (أوراق عاقر) لسالم النحاس.

ويرى خالد الكركي أن تيسير سبول وأمين شنار وسالم النحاس قد حرصوا على أن يقيموا واقعا فنيا. يقول: "بدا لي أن الروائيين اللذين كتبوا الروايتين عمد كلاهما إلى تثقيف نفسه بنفسه، فتعلقا بالقيمة الكبرى التي تمتع بها الكاتبان، إذ أخذوا يتجاوزان ذاتهما وأطلا على أفاق واسعة أشعرتني وطبعت في ذهني أن لكل منهما رؤية ممتدة، فقد حرصا على أن يقيما واقعا فنياً موازياً للواقع الحياتي نتيجة لتلك الرؤية الممتدة والفكر الفلسفي والموقع القوي والمواقف المتقدمة والوعي على علاقات الواقع والتمرس بالأصول الجمالية والسردية التي يقيمان عليهما عملهما الروائي: من شخوص، أو بعد إنساني وزماني، أو بعد زماني فلسفي ومكاني، أو بعد مكاني اجتماعي، ولغة فنية، أو فن من القول، وأحسست أنه لم يعد بمقدور القارئ الناقد في كثير من هذه الأعمال الروائية المتفوقة أن يفصل أي بعد عن الآخر أو يفكه منه.²

وتضمنت الروايات قضايا اجتماعية وأخرى واقعية تسجيلية مشيرة إلى الهموم الفلسطينية الحزيرية.³ بعدها أخذت شبكة العلاقات الفنية تتضج وأصبح النص الروائي مفتوحاً على غيره من النصوص. كل ذلك بفضل الانخراط في الواقع العام للمجتمع.⁴ فصدرت حوالي 78 رواية هامة على الصعيد الفني.⁵

¹ عبد الخالق، غسان، الغاية والأسلوب، دن، عمان، الأردن، 2000، ص 18.

² الكركي، خالد، الرواية في الأردن، ص 62.

³ النجار، سليم، الرواية في الأردن بين الشكل والمضمون قراءات في الرواية الأردنية، ت 18-6-2013، صحيفة دنيا الوطن، ص 60.

⁴ ياغي، عبد الرحمن، مع روايات في الأردن، دار أزمنة، عمان، 2000، ص 18.

⁵ أبو نضال، نزيه، علامات على طريق الرواية في الأردن، دار أزمنة، عمان، 1996، ص 14.

وقد بدأ الكتاب يوظفون التاريخ وبشكل رمزي وخاصة في روايات أوراق عاقر لسالم النحاس وأنت منذ اليوم لتيسير السبول، والكابوس لأمين شنار، وقد جاءت كذلك أكثر واقعية وكُتبت في ظل تجربة سياسية واحدة، وهي مأساة الحرب العربية الإسرائيلية والتي يطلق عليها عادة اسم نكسة حزيران 1967.¹

وقد دخلت الرواية في الأردن بعد حزيران مرحلة جديدة، إذ يرى خالد الكركي أنها بمثابة وضع حد للتصالح مع واقع، كان الناس يعتقدون أنه سليم وقابل للاتكاء عليه، من أجل حرية الإنسان والوطن، وتحرير الأرض المحتلة، لكن حرب حزيران كشفت عن خواء المرحلة السابقة، وأن الصراع لم يحقق شيئاً، الذي نتج عنه إنكساراً قد غمر المنطقة العربية ككل.² " انطلق الكتاب ليعبروا عن تلك الهموم، بدءاً برواية عيسى الناعوري (جراح جديدة 1967) والتي جاءت مكملة لجزئها الأول ما قبل حرب حزيران وتكاد جراح جديدة تشكل ثنائية مع بيت وراء الحدود.³

فأصبح الروائي الأردني لا يُقبل على الإبداع في روايته إلا بعد أن يمتلئ ثقة برؤيته الفنية الممتدة، و (بمغامرته) الجديدة المتقدمة، وبتجربته المتفردة التي لا تشكل تكراراً لما سبق، وانشغل السرد الروائي، بالفكرة على حساب الصنعة اللغوية، وعلى أساس تقديم المضمون والحكاية، حتى قاد الإفراط في العناية بالفكرة في مراحل مختلفة إلى حساسية فنية مرتبطة بالشكل، بحيث باتت الفكرة في الرواية الأردنية هي أساس الذائقة الفنية .

¹ خليل، إبراهيم، الرواية في الأردن في ربع قرن، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، 1994، ص 12.

² الكركي، خالد، الرواية في الأردن، ص 63.

³ ينظر: السعافين، إبراهيم، الرواية في الأردن، ص 30.

وبعد أحداث حزيران " اتجهت الرواية إلى الواقعية تمثلت على أيدي روائيين أمثال رشاد أبو شاور ويحيى يخلف وفؤاد القسوس، هذا وقد تعزز المنحى الواقعي لدى جمال ناجي وطاهر العدوان، وعبد الكريم منكو وليلى الاطرش وزياد قاسم.¹

"وفي السبعينيات شهدت مسيرة الرواية في الأردن كثيراً من المعالم المضيئة، لكن العقد بعاملته لم يشهد تحولات جذرية يمكنها معه أن تعد السبعينيات مرحلة متوهجة في هذه المسيرة، نعم لقد أفرخت السبعينيات أعمالاً يتسم بعضها بنضج فني لا بأس فيه.²

وفي مرحلة السبعينيات (1970 - 1979) صدرت خمس وثلاثون رواية أردنية، بينها اثنتا عشرة رواية تعد من النتاج المهم على الصعيد الفني، منها رواية (إلى اللقاء في يافا) لهيام الدردنجي 1971. وفي مرحلة الثمانينيات حققت الرواية الأردنية انطلاقتها الفعلية والشاملة، حيث صدر حوالي 65 رواية، منها رواية (ثم وحدك تموت) لمجيد عتيلى 1981. والقصة الطويلة (بيت الأسرار) لهاشم غرابية 1982، ورواية (اللوحة) ليوسف الغزو 1982، ورواية (قدح من النفط) لمحمد سلام جميعان 1987.³ ورواية (رسل السلام) لهاني أبي نعيم 1988 ؛ لذلك يعد عقد السبعينيات والثمانينيات على صعيد الإبداع الأردني في مجال الرواية، هو عقد العناية الملموسة والواضحة للمجتمع الأردني، حيث انشغلت الغالبية العظمى من الأعمال الروائية بالمجتمع الأردني، وتناولت الوجد القومي، أو هموم الجيل، أو مسألة الحرية وقضايا المرأة، وما إلى ذلك من موضوعات.⁴ ففي هذه المرحلة "شهدت مسيرة الرواية في الأردن كثيراً من المعالم

¹ السعافين، إبراهيم، الرواية في الأردن، ص 39.

² حداد، نبيل، الرواية في الأردن، وزارة الثقافة، عمان، 2003 ص 14.

³ ينظر: السعافين، إبراهيم، الرواية في الأردن، ص 68 .

⁴ الأزري، سليمان، الرواية الجديدة في الأردن، وزارة الثقافة، عمان، 1997، ص 140.

المضيئة والنقلات النوعية التي بلغ فيها هذا الجنس الأدبي مستوى من النضج جعله يحتل موقعاً رئيسياً في الساحة الأدبية على المستوى المحلي¹.

لكن الرواية في الأردن في الثمانينيات شهدت نقله نوعية في مسيرة الرواية بلغ فيها هذا الجنس الأدبي مستوى من النضج جعله يحتل موقعا رئيسيا في الساحة الأدبية على المستوى المحلي على الأقل. بحيث بات بوسعنا القول أنَّ الأردن يشهد حركة روائية متنامية تضاهي في عناصرها الفنية ورؤاها الفكرية النماذج الرفيعة في هذا الجنس الأدبي في الوطن العربي.²

وقد ارتبطت الرواية في الأردن ارتباطاً مباشراً بالقضية العامة للإنسان العربي، وانجست من الواقع المعيش لهذا الإنسان مما يقودنا إلى القول أن بعدي الواقع العام والبيئة المحلية متداخلان إلى الدرجة التي يصعب فيها انعكاسات البعد الواحد منها عن الآخر في الشخصية العربية هذه السمة تتطبع بعمق كبير في شخصية الإنسان الأردني، ومن ثم كان لها انعكاساتها الواضحة في التكوين الفني والفكري للشخصيات الروائية.³

حيث إنَّ الرواية تظل على الدوام معادلاً فنياً للحياة، الحياة بما تعنيه من إنسان وبيئة ومجتمع.⁴ وظلت التجربة في الرواية الأردنية تجربة مدرسية، إلى أن حلت النكبة الفلسطينية، فرأينا بعض الروايات قد أصبحت تعبر عن عمق المأساة الفلسطينية، كروايات تيسير سبول وأحزانه الصحراوية، وكتابات القسوس على غرار الطيب صالح. وبعد ذلك بدأت تتفتق القريحة الروائية فأصبحت تعالج بعض المواضيع الاجتماعية في القرون التالية.⁵ وتخلصت الرواية الأردنية من التقليدية مرتقية بأساليبها وتقنياتها الفنية في عقد الثمانينات، إذ أصبح الروائي لا يُقبل على إبداع

¹ الكركي، خالد، مقدمة الرواية في الأردن، الجامعة الأردنية، أمانة عمان الكبرى، 1986، ص 68.

² حداد، نبيل، الرواية في الأردن، ص 14.

³ المصدر نفسه، ص 14.

⁴ ينظر: المصدر نفسه، ص 15.

⁵ الماضي، شكري، الرواية في الأردن، جامعة آل البيت، المفرق، 2001، ص 8.

نصه الروائي إلا بعد أن يتحقق من قدرته الفنية على امتلاك الرؤية لصياغة الأحداث، ذلك كي يحقق عملاً لا يشكل تكراراً لما سبق من أعمال.¹

فقد امتلك الروائيون في الأردن الأدوات الفنية، حيث تعددت الأساليب الفنية السردية بين السرد المرتبط بالموضوع والخط الزمني الممتد بين تفتيت النص وتشظيه بعد تحييد خط الزمن الممتد، وموضع المحور المهم في تماسك بنية السرد الروائي. حيث اعتماد النصوص على عوالم موعلة في الخيال والتهكم، ممتلكة في ذلك القدرة على الإبداع والتحطيم في وقت واحد، وكان هذا التعدد ناجماً عما اعتمدته النصوص من هدم العوالم الواقعية والحضارية.²

وفي التسعينيات ومطلع الألفية الجديدة، تطورت مناحي أساليب الرواية الأردنية، وكثر الإنتاج الروائي، فظهرت روايات كثيرة تنحو نحو التجريب الروائي.³

"ولا يتابع جيل التسعينيات من كتاب الرواية في الأردن الخط الصاعد في تاريخ هذا النوع الأدبي، وكأن الكتابة الروائية بدأت أمس، والخبرة المتراكمة التي أنجزها كتاب الرواية العرب لم

¹ السعافين، الرواية في الأردن وموقعها، ص 100. وكذلك: عبد الخالق، غسان، الزمان - المكان - النص - اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، ص 9.

² عليان، حسن، تجليات الحداثة في الرواية العربية، ص 469.

³ مثل رواية (اشطيو) لهاني أبو نعيم 1991، ورواية (سحب الفوضى) ليوسف ضمرة 1991، ورواية (المقامة الرملية) لهاشم غرايبة 1998، ورواية (الغياب) لمحمد القواسمة 1999، ورواية (خشخاش) لسميحة خريس 2000، ورواية (ثقب في الجدار) ليوسف الغزو 2001، ورواية (انتظار القمر) لمي الصايغ 2001، ورواية (دقات الطوفان) لسميحة خريس 2003، ورواية (الشهبندر) لهاشم غرايبة 2003، ورواية (إمبراطورية ورق) لسميحة خريس 2007، ورواية (حكاية بتر) لهاشم غرايبة 2008، ورواية (أوراق معبد الكتبا) لهاشم غرايبة 2008، ورواية (يحيى) لسميحة خريس 2010، ورواية (القط الذي علمني الطيران) لهاشم غرايبة 2011. ينظر: السعافين، إبراهيم، الرواية في الأردن، ص 10.

تصل إلى كتابنا الجدد الذين أغرتهم سهولة الشكل الروائي، على الرغم من أنهم لا زالوا على مدارج كتاباتهم الأولى"¹.

"وبدأت مرحلة التسعينيات ترسم ملامح جديدة في حياة الرواية الأردنية منها الرؤى الحداثية التي تقوم على مجاوزة المحسوس والابتعاد الزمني، واستعمال المنطق لا الخضوع له، ثم الولوج إلى عوالم فانتازية تنتهي بنا إلى المزيد من فهم الحياة والكشف عن حقائق فيها ما كان ليتم بمعزل عن تجربة التلقي"² وما يميز هذه المرحلة الاتجاه إلى الواقع فنجد الكتاب " لا يستسلمون للخيال، ويحاولون إدراك الوجود وتصويره على حقيقته"³.

شهد القرن العشرون والعقد الأول من القرن الحالي إنتاجاً روائياً أردنياً كمّاً ونوعاً وشهد ولادة تجارب روائية جديدة تضاف إلى تجارب روائية سابقة كأعمال تيسير سبول وغالب هلسا ومؤنس الرزاز. وهنا يمكن " التوقف أمام ظاهرتين تحفان المشهد الروائي الأردني: الأولى تتمثل الحضور الطاغي للرواية الواقعية التي تنهل وتتكىّ معاً على الواقع الأردني تاريخياً وجغرافياً مثل رواية العودة من الشمال لفؤاد القسوس، وأبناء القلعة لزياد قاسم، وبراري الحمى لإبراهيم نصر الله، وشجرة الفهود والطوفان لسميحة خريس، والظاهرة الثانية ظهور أسماء روائية أخذت حضورها المتميز محلياً وبدأت بالانتشار عربياً، بل إن بعضاً منها قد ترجمت رواياته أو بعضها إلى اللغات الأجنبية، وهنا نتقدم التجارب الروائية لكل من: جمال ناجي، سميحة خريس، إبراهيم نصر الله، ليلي الأطرش، هاشم غرايبة"⁴.

¹ صالح، فخري، رواية التسعينيات في الأردن، تأملات وأمثلة من الكتاب، مجلة أفكار، وزارة الثقافة، عمان، ع 10، 2001، ص 102.

² حداد، نبيل، الرواية في الأردن، فضاءات ومراكز، وزارة الثقافة، عمان، 2003، ص 17.

³ النساخ، سيد حامد، في الرومانسية والواقعية، مكتبة غريب، القاهرة، 1981، ص 73.

⁴ رضوان، عبد الله، الرواية الأردنية على مشارف القرن الواحد والعشرين، ص 8.

وشهدت نهايات القرن الماضي وبدايات القرن الحالي حضوراً ملفتاً للمرأة المبدعة في حقل السرد عموماً وحقل الرواية على وجه الخصوص، والدليل على ذلك ظهور عدد كبير من التجارب الروائية النسوية، ومن أبرز الروائيات: سميحة خريس، ليلي الأطرش، رجاء أبو غزالة، كفى الزعبي، رقة دودين، وسناء الشعلان... على أن نهاية القرن العشرين، العقد الأول من القرن الحالي، شهد إنتاجاً روائياً أردنياً مميزاً كمّاً وكيفاً، وشهد كذلك ولادة تجارب روائية جديدة تتضاف إلى تجارب روائية سابقة، كرسّت حضورها من قبل تيسير سبول، وغالب هلسا ومؤنس الرزاز⁽¹⁾.

ويمكن تقسيم اتجاهات الرواية الأردنية إلى عدة أقسام²:

أولاً: الاتجاه التقليدي والتراثي، وذلك من خلال الروايات الآتية: (فتاة من فلسطين) لعبد الحليم عباس، وكذلك رواية (حب من الفيحاء) لحسني فريز عام 1972.

ثانياً: الاتجاه الواقعي الاجتماعي بعد نكسة حزيران، شهد فيها الأردن تغيرات جذرية على المستوى الاجتماعي والاقتصادي والسياسي والثقافي نتيجة الهجرة الفلسطينية عام 1948 إلى الضفة الشرقية، ونتيجة الإعلان عن وحدة الضفتين عام 1950. وأبرز من يمثل هذا الاتجاه الواقعي هو جمال ناجي في روايته (الطريق إلى بلحارث) حيث تمثل واقعية ما ألمّ بشخصيات الرواية من ظلم. ورواية (مخلفات الزوابع الأخيرة) والتي تصور شريحة جديدة تنمو في المجتمع وهي شريحة الغجر والظلم الذي تعرضوا له وصراعهم في المحافظة على بيوتهم. ورواية (الحياة على ذمة الموت) التي تصور حياة الرجل الانتهازي صاحب السلطة والمال الذي يشتري بماله كل شي حتى زوجته³.

¹ رضوان، عبد الله، الرواية الأردنية على مشارف القرن الواحد والعشرين، ص 8.

² ينظر: السعافين، إبراهيم، الرواية في الأردن، ص 14.

³ ينظر: المصدر نفسه، ص 101 - 117.

ثالثاً: الاتجاه التاريخي

ومن العوامل التي ساعدت على النهوض بهذا الاتجاه في الرواية: حرب حزيران 1967،

القضية الفلسطينية والصراع العربي الإسرائيلي، حرب تشرين 1973، اجتياح بيروت 1982م.

الفصل الأول

طرائق السرد في الرواية التاريخية

- 1 -

جاء تعريف الرواية التاريخية في معجم المصطلحات الأدبية بأنها سرد قصص يدور حول حوادث تاريخية وقعت بالفعل، وفيه محاولة لإحياء فترة تاريخية وقعت بالفعل، وفيه محاولة لإحياء فترة تاريخية بأشخاص حقيقيين أو خياليين أو مجتمعين معاً⁽¹⁾. نلاحظ من خلال التعريفات أن الرواية التاريخية مستقاة من الماضي في رحلة تاريخية، فهي لا تقتصر على تصوير حدث تاريخي، بل تذهب إلى تشكيل رؤية معاصرة من خلال إعادة صياغته من جديد.

وقد اختلف النقاد والدراسون في تحديد بدايات الرواية التاريخية العربية، فمنهم من يرى أن القصة التاريخية انبثقت عن التراث العربي القصصي، ومنهم محمد يوسف نجم، ومنهم من يعد القصة التاريخية الحديثة لم تكن امتداداً للقصة التاريخية القديمة كقصة عنتره وسيرة الظاهر بيبرس، وما هي إلا فرع من فروع الثقافة التي جاءتنا عن الغرب. أما أصحاب المنهج الثالث: فيرى أصحابه أن الرواية التاريخية نشأت مزوجة بين الموروث القديم وما جاءنا من الغرب.⁽²⁾

بدأ النهج التاريخي في الرواية العربية بصورة مباشرة مع روايات جورجى زيدان، فهي تبدو روايات تعليمية، الهدف منها الوعظ والإرشاد وتحريك الهمم والمقارنة بإلقاء الضوء على تجارب سابقة مشرقة أو مظلمة لأخذ العظة والعبرة والتأمل في مجريات التاريخ وتحولاته، ثم اتخذت مساراً

(1) وهبه، مجدي، معجم المصطلحات العربية، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، 1984، ص 184.

(2) السعافين، إبراهيم، تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، بيروت، دار المناهل، 1987، ص 20.

أكثر تعقيداً فلم تعد الرواية تاريخية محضة وإنما اتخذت من التاريخ منهجاً وهيكلًا لتجديد روائيتها
لمدّها بالمادة الخام الصالحة للتشكيل الروائي.⁽¹⁾

ويربط الناقد سمر روجي الفيصل ظهور الرواية التاريخية برد الفعل العربي على سياسة
الترتيك يقول: "ظهور الرواية التاريخية مرتبط برد الفعل العربي على سياسة الترتيك، وحين بدأت
المرحلة تتجه نحو الاستقلال شرعت الرواية التاريخية تجمد وتتراخي... الرواية التاريخية واكبت
تفتح الشخصية العربية في القرن العشرين وقد اتسمت هذه الرواية بغلبة الجانب الديني التاريخي
على العناصر الفنية الروائية.⁽²⁾

وكما يتضح من اسمها فإن الرواية التاريخية تضع أحداثها وشخصياتها في سياقٍ تاريخي
محدد ويمكن أن تتضمن شخصيات خيالية أو حقيقية، وتتميز في الوصف المفصل لأنماط الحياة،
الأبنية، المؤسسات والمناظر الطبيعية للبيئة التي تختارها وتحاول إجمالاً أن توصل حساً بالواقع
التاريخ. وفي أشكالها الشعبية المعاصرة تتخلى الرواية التاريخية عن الواقعية التاريخية وتلجأ إلى
الفانتازيا، وأحياناً تبدو وكأنها نسخة معاصرة من الرومانس، مشجعة الهروب من الواقع بدلاً من
تقبله بشكل نقدي خلاق.⁽³⁾

وتكون الرواية التاريخية أكثر تشويقاً للقارئ من قراءة التاريخ بمجلداته الطويلة التي تضم
حوادث وأخباراً تُسرد بلغة علمية جافة مباشرة، فالخيال هنا إعادة رسم الصورة التي كانت عليها
الحياة في التاريخ مع الالتزام بالحقائق التاريخية وعدم تحريفها أو الإضافة إليها. وما اختلف هو أن

(1) السعيد، علا، نظرية الرواية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، مؤسسة الوراق، ط1، عمان،
2014م، ص224.

(2) السعيد، علا، نظرية الرواية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، ص 265.

(3) هاوثرن، جيرمي، مدخل إلى دراسة الرواية، ترجمة: غازي درويش، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1996 ص
47 - 48.

الروائي صاغها في قالب فني ووضعتها في سياق حكائي مغاير على مستوى الشخصيات الهامشية وليس على مستوى الواقع التاريخي.⁽¹⁾

تعد الرواية التاريخية من أحد أنواع الرواية التي هي من الفنون الأدبية الحديثة، فعند ذكر الرواية التاريخية نرى امتزاجاً بين الأدب والتاريخ، حيث إنّ الرواية تسهم في تصوير التاريخ. والرواية التاريخية "عمل فني لا ينقل التاريخ بحرفيته، وإنما ينقل تصور الأديب له، الذي ينظر في التاريخ نظرة عميقة فاحصة متأملة في التراث التاريخي مع تركيز الضوء على حدث معين وتشكيله تشكيلاً فنياً مستمداً من مادته الأدبية التي صورها في بنائه القصصي.⁽²⁾

وهي الجنس الأدبي الذي يستلهم من التاريخ مادة له، تصاغ في شكل فني يكشف عن رؤية الفنان لذلك الجانب الذي التفت إليه من التاريخ، ويصور توظيفه لتلك الرؤية، للتعبير عن تجربة من تجاربه، أو لمعالجة قضية من قضايا مجتمعه متخذاً من التاريخ ذريعة للتعبير عن موقفه منها.⁽³⁾

فكاتب الرواية يحاول أن يجمع وقائع الماضي، وتضمينها روايته على أساس من المعرفة الصرفة بركام من المعطيات التاريخية الكمية، وبقدرة على إعادة نقشها في لوحة متناسقة صادقة معبرة، محاولاً تركيب الماضي المتناثر شظاياها في كل مكان في متن روايته، بحيث تعيد للماضي ألقه، وتحمل العبرة للحاضر، وتستشرق المستقبل.⁽⁴⁾

إن التاريخ يختلف عن الرواية التاريخية؛ فالتاريخ عبارة عن أحداث تمت في الماضي وشخصيات حقيقية نهضت بهذه الأحداث وأصبحت عنواناً عليها، أما الرواية التاريخية فهي أحداث

(1) السعيد، علا، نظرية الرواية، ص 225.

(2) القضاة، محمد، التشكيل الروائي عند نجيب محفوظ، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000، ص 43.

(3) السالم مفيد، جمانة، غرناطة في خمسة نماذج روائية، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، 1992، ص 1.

(4) قاسم، عبده و الهواري، أحمد، الرواية التاريخية، القاهرة، دار المعارف، 1979، ص 7.

اختيرت من التاريخ حسب تبئير الروائي، ووظفت تجسيداً لغرض روائي ماضٍ أو راهن أو مستقبلي، ولا يستطيع المؤرخ أن يكون روائياً ولا يستطيع الروائي أن يكون مؤرخاً، فشتان ما بينهما، فالمؤرخ ينقل الأحداث كما هي بلغة مباشرة وتقريرية، أمّا الروائي فيسردها من منظوره الخاص وبلغة أدبية تخيلية.⁽¹⁾

ولعل الرواية التاريخية ازدهرت كل هذا الازدهار الذي بلغ أوجه؛ لأنها عمدت إلى تحليل الأحداث التاريخية والاجتماعية بشكل فني بارع؛ ثم لأنها كانت في عهدٍ كان الناس فيه ما زالوا يعتقدون في قيمة سلطان الفرد وسبيله على التاريخ؛ من أجل ذلك ألفينا الرواية التاريخية تُدرج شخصيات جديرة بتمثيل الوطن وروح العصر، والقيم الشعبية، والطبقات الاجتماعية لذلك العصر، مع امتلاك تلك الشخصيات الروائية القدرة على التأثير في الأحداث، والتحكم في سير التاريخ.² ويعبر روجر ألن (Roger Allen, 1942) عن الهدف من الرواية التاريخية: "إن الهدف من ذلك لا ينحصر في إقناع القارئ فقط بالإفراط في تقديم الأحداث بل استخدام الماضي، لتصوير الحاضر والمستقبل واستنباط القيم منه.⁽³⁾

(1) السعيد، علا، نظرية الرواية، ص226.

(2) مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت 1998م، ص34.

(3) ألن، روجر، الرواية العربية: مقدمة تاريخية ونقدية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1986، ص 64.

وتعمل الرواية التاريخية على ترويح التاريخ، وتقريب المعلومة التاريخية إلى ذهن القارئ، وفهمه من خلال أحداثها، ورسوخ المعلومة التاريخية في ذهنه، وخصوصاً إذا برع الروائي في سرد الحدث مضافاً إليه عنصر التشويق.⁽¹⁾

ويعلق لوكاش (Georg Lukács) 1885 - 1971 على أهمية الرواية التاريخية: "إن ما يهم الرواية التاريخية ليس إعادة سرد الأحداث التاريخية الكبيرة، بل الإيقاظ الشعري للناس الذين برزوا في تلك الأحداث وما يهم هو أن نعيش مرة أخرى الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدت بهم إلى أن يفكروا، ويشعروا، ويتصرفوا كما فعلوا ذلك تماماً في الواقع التاريخي".⁽²⁾

ويرى أن الرواية الاجتماعية (الإنجليزية) قد لفتت انتباه الكتاب إلى الأهمية الملموسة (التاريخية) للزمان والمكان وإلى الظروف الاجتماعية وغيرها، وخلقت وسائل التعبير الواقعية والمؤدية لتصوير هذا الطابع الزمكاني أي (التاريخي) الناس الظروف، إلا أن هذا كان حصيلة غريزة واقعية، ولم يرق إلى مصاف فهم واقعي للتاريخي بوصفه عملية باعتباره الشرط المسبق الملموس للباحث⁽³⁾.

ويضيف كذلك قوله: "ليس إعادة سرد الأحداث التاريخية الكبيرة، بل الإيقاظ الشعري للناس الذين برزوا في تلك الأحداث، وما يهم هو أن يعيش مرة أخرى الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدت بهم إلى أن يفكروا ويشعروا ويتصرفوا كما فعلوا ذلك تماماً".⁽⁴⁾

تتناول القصة التاريخية الماضي بصورة خيالية، يتمتع الروائي بقدرات تحكم يستطيع معها تجاوز حدود التاريخ، لكن بشرط ألا يستقر هناك لفترة طويلة إلا إذا كان الخيال يمثل جزءاً من

(1) عبده، قاسم و الهواري أحمد، الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، ص 38.

(2) المصدر نفسه، ص 46.

(3) لوكاش، جورج: الرواية التاريخية، ترجمة وتحقيق: نزيه الشوفي، دار كيوان للطباعة والنشر، ص 14.

(4) لوكاش، جورج، الرواية التاريخية، ص 86.

البناء الذي يستقر فيه التاريخ ⁽¹⁾ وتتعدد الغاية من كتابة الرواية التاريخية، فقد تكون محصورة في الاعتبار وأخذ العظة من الماضي، أو تخليد المنجزات والملاحم والفخر بالآباء والأجداد، وقد يكون الهدف الإسقاط على الواقع المعاصر ونقده. ⁽²⁾

ونفهم من هذا الكلام أن الوضع الحاضر بكل جوانبه السياسية والاقتصادية والأخلاقية وغيرها، هو ما دعا الكتاب إلى إعادة دراسة التاريخ وإخراجه بصورة فنية مما يؤثر بعمق في حياتهم اليومية ويعينهم على نحو مباشر ⁽³⁾.

أما الهيكل الخارجي لهذا التخييل فيتشبه بالإيهام، إيهام القارئ بأنه يقرأ تأريخاً حقيقياً، ووسيلة هذا الإيهام حوادث وشخصيات تاريخية حقيقية، ينثرها الراوي بشكلها ومضمونها، أو بمضمونها وحده في الغالب الأعم. ومن ثم يصعب أحياناً، ويستحيل غالباً أن يطابق القارئ بين ما ورد في كتب التاريخ وما ورد في الرواية، فالتاريخي في الرواية يؤخذ بدلالاته العامة ورؤاه وقيمه. ⁽⁴⁾

أما الرواية التاريخية فتحدث تناساً مع أحداث التاريخ، محتفظة في ذلك بفنيتها وهي أهم عناصرها، فالتاريخ قد يمتد في خط بلا نهاية لأحداثه، وعلى الروائي أن ينتقي من هذه الأحداث ما يروق لفكره ورؤيته العميقة، وبناءً بنفسه من أن يكون مؤرخاً، مع حرصه على ألا يغيّر الحقائق التاريخية، وربما يسعى إلى استبطان ما وراء الأحداث وتداعياتها، ومجرباتها الخفية على قراء

(1) الشمالي، نضال، الرواية والتاريخ، إريد، عالم الكتب الحديث، 2006، ص 112.

(2) إبراهيم، عبد الله، الرواية والتاريخ، الدوحة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، 2006.

(3) لوكاش، جورج: الرواية التاريخية، ص 14.

(4) ينظر: الفيصل، سمر روجي، الرواية العربية: البناء والرؤية، مقاربات نقدية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،

التاريخ، وربما يهدف إلى كشف حقيقة أو الدفاع عن مبدأ أو ترسيخ موقف أو المقارنة بين أحداث ماضية وأحداث معاصرة، ومحاولة الربط بينهما، أو إحداث ما يسمى بالإسقاط الفكري.⁽¹⁾

إن التناص مع التراث العربي يتنوع ما بين التناص التاريخي والتناص الأدبي والثقافي والديني والصوفي والتناص الشعبي، وهذا عامل من عوامل استمرار الروائيين العرب في إنتاج نصوص روائية ذات بناء فني تقليدي محدث، وفي إبقاء هذا البناء التقليدي حيًا متألقًا في أحياب كثيرة.⁽²⁾

وتتحقق معادلة (التاريخية والتاريخ) بأن يستعير الكاتب من التاريخ دون أن يحوّر فيه، على أن ويردّ النص التاريخي في النص الروائي أحيانًا كما هو في المصادر التاريخية، أي أنه يرد على شكل بنية سردية مستقلة، محصورة بين قوسين صغيرين، وهنا لا بدّ من قطع رتوبة السرد لإدخال النص التاريخي الذي يأتي غالبًا بوساطة الشخصية الروائية التي تستشهد بنصوص المؤرخين في معرض حديثها أو حوارها مع الشخصيات الأخرى.

فالتاريخ يؤخذ بحقيقته الموضوعية والزمنية، أمّا الرواية فهي تَحْيَلِيَّة فنية، والتاريخ خارج الرواية حقيقي موضوعي ومن ثم فالرواية لا تنوب عن التاريخ ولا ينوب التاريخ عن الرواية، لأنهما حقلان مختلفان، جمالي ومعرفي، بل إن التاريخ لا يُستقى من الرواية، لأنها نصّ فني يطرح رؤيا إنسانية تتعقب ما وراء الواقع، وليس الواقع نفسه. التاريخ حين يصبح مادة للرواية يصير بعثًا كاملاً للماضي، ويربط الماضي بالحاضر في رؤية فنية شاملة، فيها من الفن روعة الخيال ومن التاريخ صدق الحقيقة.⁽³⁾

(1) السعيد، علا، نظرية الرواية، ص 227.

(2) يقطين، سعيد، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1989م، ص 97.

(3) القضاة، محمد، التشكيل الروائي عند نجيب محفوظ، ص 43.

ومن سمات الرواية التاريخية: "إحياء الماضي، وبخاصة المواقف البطولية، والمواقف التي تحمل الصبغة القومية وكذلك إسقاط الحاضر على الماضي، والتأريخية، ويعني التقيد والالتزام وصدق معلومة الحدث.⁽¹⁾

أمّا الأسلوب التاريخي عموماً فتبدو اللغة فيه مزيجاً من اللغة التراثية التاريخية ومن اللغة العصرية، ولغة النص الخاصة هنا هي لغة ذات مرجعية تاريخية تستند إلى الخطاب السردى الإخباري الذي يعتمد في أكثريته على الجمل التي تتسم بالثبات والرسوخ وتفتقد الزمنية والامتداد والاستمرارية لتجسد واقعاً تاريخياً ثابتاً لا يتغير ولا يتسم بالمرونة، فالسرد النثري يقف في وجه القارئ كجدار يحول دون النفاذ إلى أعماق النص، مما يعطل خاصية التخيل وهي أهم خاصية في الرواية ويتضاءل فيها الخطاب الحوارى، فهي عبارة عن جمل خبرية متراسة إلى جانب بعضها بعضاً.

ربما كانت العودة إلى التاريخ بحثاً عن المرجعية التاريخية في زمن انحسرت فيه المرجعيات، وانمحت البطولة في ظل غياب البطل القومي، الذي تلتف حوله الجماهير الغفيرة، ليحقق لها آمالها وانتصاراتها، بسبب تراجع زمن البطولات وفراغ الزعامة العربية وطغيان القهر وتكبيد حرية الشعوب⁽²⁾. يقول سعيد يقطين: " تتأكد لنا خصوصية الخطاب الروائي وتميزه في رصد الهزيمة والقمع كمعطيين متلازمين يسودان بنية المجتمع العربي"⁽³⁾. ويعد استدعاء الشخصيات التاريخية من أهم ملامح الاستدعاء الأدبي لربط الحاضر بالماضي أو نفي أحدهما عن الآخر.⁽⁴⁾

(1) المصدر نفسه، ص 43.

(2) السعيد، علا، نظرية الرواية، ص 233.

(3) يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1989، ص 268.

(4) الجيار، مدحت، النص الأدبي من منظور اجتماعي، الإسكندرية، دار الوفاء، 2005، ص 118.

والتاريخ وثائق تصور مراحل الزمن دون تدخل المؤرخ الذي يعمل على تسجيل الوقائع، ونقلها بأمان وموضوعية؛ أما الرواية التاريخية فهي تستخدم التاريخ وأحداثه بشكل فني، لمعالجة قضية حيّة من قضايا المجتمع، أو لتمجيد حدث معين كان له صدى في الماضي... فيكون الراوي هنا خلاقاً، يخلق رواية كانت غير موجودة من حدث كان موجوداً، محملاً الحدث التاريخي وجهة نظره، أو فلسفته الخاصة مطوراً بذلك اللحظة الآتية بدلاً من أن يكون أداة تسجيلية بيد التاريخ⁽¹⁾. والرواية التاريخية موازنة رمزية للحقبة التاريخية التي تستلهمها، وربما تعيد إنتاج الواقع من خلالها إسقاطاً أو رمزاً والتاريخ يشترك مع الرواية في اللغة.... وتتميز الرواية عن التاريخ في قدرتها على التنبؤ والكشف، والتعرف على الحياة المستترة، بينما المؤرخ يعتمد على الوقائع الخارجية، فالمؤرخ يسجل والروائي يُخَيِّل. (2)

ويشير النقاد إلى نوعين من أنواع الرواية التاريخية؛ النوع الأول تعيد الرواية إلى التاريخ كل تفاصيله وطقوسه، أما النوع الثاني فإن الرواية تستعير المناخ التاريخي، يقول القضاة: "إن هناك نوعين من الرواية التاريخية النوع الأول تعيدك فيه الرواية إلى التاريخ بكل تفاصيله وطقوسه، وكأنها تردك إلى الحياة، أما النوع الثاني فإنه يستعيد المناخ التاريخي فقط ثم يترك لنفسه قدراً من الحرية النسبية داخل إطاره. (3) ويرى لوكاش أن الرواية التاريخية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بمشاكل الحاضر الكبيرة الملحة. (4)

(1) القضاة، محمد، التشكيل الروائي عند نجيب محفوظ، ص 46.

(2) عثمان، عبد الفتاح، بناء الرواية، القاهرة، مكتبة الشباب، 1982. ص 31.

(3) القضاة، محمد، التشكيل الروائي عند نجيب محفوظ، ص 48.

وتقوم الرواية التاريخية على التاريخ من شخوص تاريخية تمثل حقبة تاريخية ما، وكذلك تقوم بتحديد الفترة الزمنية المراد تناولها تحديداً تاريخياً كذلك الأحداث التي ينبغي أن تكون منبعثة من التاريخ، والحبكة الفنية التي تأخذ صورتها من التاريخ.⁽¹⁾

وتهدف الرواية التاريخية إلى إبراز الذات القومية في مواجهة التحديات، وكذلك إلى إعادة كتابة التاريخ روائياً وخصوصاً ذلك الذي يستعرض حياة شخصيات لها تاريخ عريق ماجد ووقائع وأحداث مجيدة وقعت في ماضي الأمة.⁽²⁾

ويمكننا القول بأن الرواية التاريخية في أساسها هي إعادة كتابة التاريخ بصورة فنية، أي تحويل التاريخ إلى عمل فني سينمائي، وهذا يدعونا للتساؤل عن الفرق أو الفروق التفصيلية بين الرواية والتاريخ، فهل تغني الرواية عن قراءة التاريخ أو هل يمكننا معرفة التاريخ عن طريق الرواية التاريخية؟، فالتاريخ الحقيقي نفسه هو رواية ولكنه يخلو من الأسلوب الفني في البناء والحبكة، وعلى هذا الأساس فالرواية التاريخية على الأغلب تتناول جزئية تاريخية تصاغ بأسلوب أدبي فني على شكل أقصوصة أو حكاية في زمن محدد يلقي من خلالها الراوي الضوء على أحداث تاريخية في زمن محدد، ويمكن أن يكتفي الراوي بالحدث أو الجزئية دون التوسع إلى الأحداث التاريخية المتعلقة بالجزئية أو الحدث الرئيسي، ولكن يمكن للراوي من إلقاء الضوء على الأحداث المتعلقة في الحدث الرئيسي دون الدخول في التفاصيل بحيث يمكنه أخذ ما يفيد في تطوير إيضاح الحدث الرئيسي.

ففي تاريخية مدينة عمان الأردنية التي ذكرت في أكثر من رواية، والناظر في رواية الشهبندر، سيجد الخطاب السجالي للقضايا السائدة والفكر الاجتماعي وذلك من خلال أن الأدب

(1) القضاة، محمد، التشكيل الروائي عند نجيب محفوظ، ص 44.

(2) المصدر نفسه، ص 34.

في وجه الأعراف الاجتماعية ينشر معرفة وأحياناً ينشر الحقيقة حول عالم مكبوت سري يضاعف من قدرة العقد الاجتماعي على النمو، بكشفه للمسكوت عنه، بكشفه لغرابته المزعجة، عبر التحول النصي إلى إبداع حافل بلذة النص وبخطاب أكثر مرونة وأكثر جدية، يُعرف كيف يُسمى ما لم يكن موضوعاً للتداول الاجتماعي كألغاز الجسد والمسرات.⁽¹⁾

يعرض لنا هاشم غرايبة في روايته (الشهبندر) قضية فساد السلطة، حتى تغطي هذه على أحداث الرواية، ذلك من خلال فساد الموظفين الحكوميين، إذ يركز على فساد الحياة، وذلك بانتشار الرشاوي مؤكداً على الواقع العربي الذي يعيشه، وجاء هذا الفساد نتيجة المتغيرات السياسية التي طغت على البلاد، وهذا ما تولد عنه مشاكل وأزمات وفساد. فالشهبندر استغل نفوذ قاسم أفندي، الموظف في الحكومة، وكذلك عندما رشا (سليم الدقر) الدرك مما أثر على طبيعة المنافسة بين التجار. فهدف الروائي هنا إبراز قضية فساد السلطة والمجتمع.

يبدأ السرد على لسان "الشهبندر" التاجر المعروف في سوق السكر، الذي يشبه عمّان في كثير من التفاصيل، فهو يبدأ حياته العملية سائقاً على سيارة (تَرْك) يحملها بشتى البضائع من سكر وأرز وشاي وبن وقمح وصوف، ثم يشتري (أوتوموبيل) وتزدهر تجارته وتتوسع إلى أن يصبح في وقت قصير ملك سوق السكر بلا منازع.⁽²⁾

وعمّان حينئذ كانت بلدة صغيرة محدودة السكان والأسواق، لكنها شهدت خلال فترة وجيزة توسعاً كبيراً في أسواقها، وازدياداً مطرداً في عدد سكانها، وبذلك يمكن النظر إلى "الشهبندر" و"عمّان" على أنهما شخصيتان لحكاية واحدة، وهذه ما أكدّه الراوي "الشهبندر" عندما ربط نفسه بعمّان عند الحديث عن نجاحاته التي حققها واللقب الذي حصل عليه "ملك سوق السكر":

(1) دودين، رفقة، المدينة علاقة لمشروع تنويري نهضوي: دراسة في روايتي الطوفات لسمحية خريس والشهبندر

لهاشم غرايبة، ملتقى السرد العربي - دورة غالب هلسا 8-10/11/2008 رابطة الكتاب الأردنيين ص 18.

(2) صالح، هيا، "الشهبندر" يروي السيرة الشخصية لعمّان الثلاثينات، عمّان، الأردن، ص 367.

"ما بين تألق مهارتي مع شاه الشطرنج، وتوسع تجارتي، وازدهار عمّان تعلمت التعايش مع اللقب وأحببته، وإن كنت أشعر أنه فضفاض عليّ كما أشعر أن صفة مدينة فضفاضة على عمّان"⁽¹⁾.

ويُبحث الشهبندر عن طريق الرواية مرة أخرى، راوياً ورقياً لا حقيقياً، وشاهداً على ما طرأ على مدينته من تحولات:

"وكان هذا الكتاب الذي دخلته...ماذا تسمونه؟ قد منحني حياة جديدة...لا يمكنني سوى موازنة فرحي هذا مع شعوري بالتوسع المدهش لحظة موتي الفريدة تلك"⁽²⁾.

- 2 -

ولا بدّ من تناول عناصر البناء الفني جميعها في الرواية، ودراستها دراسة تحليلية معمقة، فدراسة بناء الحدث، وبناء الشخصيات، والمكان، بالإضافة إلى دراسة الأبنية السردية والحديث عن بعض التقنيات التي استخدمها القاص الأردني في منجزه الروائي.

أولاً: الحدث

يعد الحدث من العناصر المهمة في الرواية، والأحداث هي عبارة عن مجموعة من الأفعال والوقائع مرتبة ترتيباً سببياً. وهي عبارة عن معادل موضوعي لقضية فكرية يريد المؤلف أن يوصلها إلينا بطريقة فنية"⁽³⁾.

في رواية الشهبندر، والتي تنهض على البناء المتداخل حيث " مكونات المتن في هذا النمط من البناء تتناثر وتنتشظى ولا تتضح مكوناتها إلا بعد إخضاعها لعملية ترتيب في ذهن

(1) غرايبة، هاشم، الشهبندر، بيروت، دار الآداب، ط1، 2003م، ص10.

(2) غرايبة، هاشم، الشهبندر، ص 9.

(3) القضاة، محمد، التشكيل الروائي عند نجيب محفوظ، ص 50.

المتلقي⁽¹⁾. يدور الحديث ضمن حدود مكان واحد وهو عمّان، خصوصاً مناطق وسط البلد وجبل القلعة، والأسواق القديمة، حيث يسرد الكاتب عبر الراوي بصوت المتكلم، وتتوزع تفاصيل الحدث في القصة عبر مراحل متعددة تتداخل فيها أحداث القصة على النحو الآتي:

المرحلة الأولى: يعلن الشهبندر (محمد علي الجمال) موته وسعادته في نفس الوقت، ثم يرجع ذاكرته ناسياً أنه مات: " لم أكن أشطرهم، بل كنت أكثرهم إقبالاً على الحياة، لهذا أشعر بالفرح الآن، وكأن الكتاب الذي دخلته... ماذا تسمونه؟ قد منحني حياة جديدة لا يمكنني سوى موازنة فرحي هذا مع شعوري بالتوسع المدهش لحظة موتي الفريدة " (2).

المرحلة الثالثة: يتقدم الكاتب بالحدث إلى الأمام، ليضع المتلقي في أجواء مراحل متطورة من الحدث، التي برع في وصف الحال التي وصل إليها الشهبندر. " فكلما أجاد الكاتب في تطوير الأحداث وذلك بجعلها تبدو منطقية، كان أكثر براعة وقدرة على السير فيها " (3)، فقد حظي الشهبندر بمعارف شتى مما جعله يدفع بابنه إلى التاجر ليتعلم فن التجارة، وأخذ الأمر يتطور، إذ انفتح على استيراد البضاعة من الخارج بواسطة القطار.

المرحلة الثالثة: أصبح للشهبندر في السوق منافسون كثير، أبرزهم سليم الدقر مجيد العبيكي، وعندما وصل الشهبندر ذروة ازدهاره، اتهم بحريق دكان سليم الدقر، فأصبحت حكاية الشهبندر على لسان أهل عمّان، ومن ذلك أيضاً الحديث عن سهراته مع إلياس أفندي، وعلاقته بلوليتا (البنانية المصرية الأصل).

(1) جنداري، إبراهيم، الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 2001، ص 80.

(2) غرايبة، هاشم، الشهبندر، ص 9.

(3) الحديدي، عبد اللطيف، الفن القصصي في ضوء النقد الحديث، المنصورة، دار المعرفة، 1996، ص 137.

المرحلة الرابعة: بعد الفضيحة يعتزل الشهبندر بيته للعبادة والتصوف والزهد، حيث يترك الخمر ويهجر لوليتا، ولولا ابنته سلمى لانهارت تجارته وأغلقت محاله التجارية، والتي بدأت تشرف على أعمال والدها بنفسها، متحايلة على كلام المجتمع والذي يرى أن الشغل للرجال فقط.

المرحلة الأخيرة: يفضي الكاتب إلى المشهد الأخير في القصة، حيث يصور السارد حادثة مقتل شهاب العبيكي ثم سليم الدقر، وكذلك مقتل الشهبندر، ثلاث جرائم ارتكبت وكان السبب مجهولاً، ويرى المدعي العام أن الثلاثة قتلوا على يد شخص واحد. وربما يكون القتل لأسباب سياسية لم يفصح عنها الكاتب.

تنتقل أحداث رواية الشهبندر في أزمنة مختلفة بخفة بين الحاضر والماضي والمستقبل ضمن إطارها الزمني في ثلاثينيات القرن الماضي، وتسرد على لسان البشر والحجر، في مشاهد مبعثرة تتكامل مع بعضها مشكلة لوحة فنية متماسكة. يتنوع شخوص الرواية في مراتبهم الطبقية والاجتماعية في محاولة من الكاتب لإعطاء صورة شاملة عن المشهد، وكلها شخوص لها نصيب من الحديث: من كبار التجار ورجال الدولة والمعارضين وحتى محسن العتال والدومري المسؤول عن إشعال مصابيح الكاز في الشوارع، يتحدث معنا أيضاً دامر الجوخ والوتد الذي يعلق عليه هذا الدامر في دكان الشهبندر، وشهر رمضان وهلال شوال والتلج، ومقهى حمدان الذي عقد فيه المؤتمر الوطني الأول عام 1928. كل شيء يخبرنا بما رأى وجرب وعاش.⁽¹⁾

وفي الرواية يضمن الكاتب قصته (علاقة الشهبندر بـ لوليتا) التي ارتبطت مع الشهبندر، فقد كانت لوليتا رمزاً للأنوثة والغرام، يقول الراوي:

(1) مرغلاني، دانية، الفن الروائي عند هاشم غرابية، رسالة ماجستير، جامعة طيبة، 2013، ص 75.

"سأحج البيت الحرام إن شاء الله بعد أن ينقطع حبل الوداد بيني وبين لوليتا، هذا لا يعني أنني أسعى للقطيعة، أو أنسى واجب الحج، لكنني أدرك أن الحب يبلى كما يبلى الثوب".⁽¹⁾ وقد أخذت القصة منعطفاً خطيراً أثر في سير الأحداث، فبعد هذه العلاقة، انتشرت سمعة الشهبندر في السوق، وأثرت هذه القصة أيضاً على علاقة الشهبندر بزوجته (شمس).... وهذه القصة المضمنة لم تكن مقحمة على الأحداث، وإنما جاءت بشكل فعلي على حياة الشهبندر.

أما التوثيق، فوظيفته سردية تجدها في أكثر الروايات التي تعتمد على الحروب والأزمات والقصص التاريخي، ففي الرواية نجد الكاتب يذكر حوادث مثل تهريب السلاح إلى فلسطين، فيقوم الراوي بدور الممحص الذي يريد أن يؤكد حدوث هذه الوقائع.⁽²⁾

أما الوثيقة التاريخية التي يستند عليها الروائي أحياناً في إقامة العالم الروائي فسرعان ما تتحى بعيداً، بعد أن يمارس دوره في إقناع القارئ بمصداقية أحداث العمل الروائي ومصداقية راويها، بينما يكون الراوي في حقيقة الأمر قد تمرد على صانعه وخرج عن حدوده المرسومة بصرامة، أول الأمر، ليقول ما يريد فقط، متستراً خلف أصوات عديدة، لرواة آخرين، كالشهبندر، وسلمى، وعبدو الفران، بينما ثمة راوٍ يتوارى بخبث خلفهم جميعاً، ويبدو سعيداً بإيهام القارئ بواقعية ما يروي، ومصداقيته.⁽³⁾

فالرواية ليست رواية تاريخية بالمفهوم التقليدي، فالتاريخ فيها سياق زمني يشكل الخلفية التي تدور فيها الأحداث، أما استحضار التاريخ في بعض الأحداث داخل إطار الرواية فهو لخدمة تطور الحدث بوصفه إطاراً له، وكثيراً ما يوقف الكاتب الحدث ليقدم تأملاته الفكرية وتفسيره

(1) غرابية، هاشم، الشهبندر، ص 83.

(2) إبراهيم، خليل، بنية النص الروائي، عمان، الجامعة الأردنية، 2008 ص 92.

(3) المصدر نفسه، ص 101.

الخاص لحركة التاريخ. ⁽¹⁾ وإنَّ أي محاولة لفهم التحولات الاجتماعية والاقتصادية يتطلب بحثاً عن مصادر أكثر صدقاً، والأدب بمختلف أشكاله يمثل المرجعية التي يمكن أن يعطينا تصوراً عن طبيعة التحولات في المجتمع وأخذ صورة واقعية من خلال استلهاها من وعي الروائي حركة المجمع وللتغيرات الحادثة منه ⁽²⁾.

ثانياً: الشخصيات

تعدّ الشخصية من العناصر المهمة في البناء الروائي، والمكونات الرئيسية في الرواية، ولا يمكن فصلها عن أي مكون من مكونات البناء الروائي. ويرتبط بناء الشخصية بقدرة الروائي على الخلق والابتكار وفهمه واستيعابه لعالم الشخصية، وكيفية تطورها، والروائي يسيطر على أفعال شخصياته، وأفكارها، وكلامها، وكيفية حضورها، وكل طبائعها الأخرى، إنّه يعلم كل شيء عنها ولكن في طريقة تقديمه لها لا يفترض به أن يبدو عالمًا بكل ذلك، أو متحكماً فيه ⁽³⁾. كشخصية الشهبند، فهو رجل يهتم بتعليم بناته؛ وها هو يرسل ابنته الكبرى إلى القدس لتكمل تعليمها في المدرسة الإنكليزية، وعندما قامت سلمى بسلوك خاطئ وهو التأخر في المساء للعودة إلى السكن " فيأتي الخطاب بأسلوب السرد بضمير المتكلم عن طريق ابنته سلمى: " طلبت إدارة المدرسة من أبي أن يحضر من عمّان إلى القدس... حضر وبدل أن يؤنّبني، حاول أن يشرح لهن أنني مختلفة، السلوك بفرض نفسه... بصراحة كان يساند نزواتي، وميلي إلى الشغب، إنه كان يعتبره لهواً بريئاً ما دام بعيداً عن عالم الرجال" ⁽⁴⁾.

(1) حداد، نبيل، الكتابة بأوجاع الحاضر، عمّان، أمانة عمّان الكبرى، 2003، ص 14.

(2) رضوان، عبد الله، البنى السردية، عمّان، دار الشروق، 1996، ص 11.

(3) ينظر: إبراهيم، عبد الله، البناء الفني لرواية الحرب في العراق، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1988، ص 85.

(4) غرابية، هاشم، الشهبندر، ص 67.

وقد حرص الشهبندر على تعليم بناته ومن مظاهر ذلك أن هدى وندى قد أكملت الدراسة الثانوية في الشام وأقامتا عند الجد عزات " طبعاً وصلت أختاي هدى وندى أيضاً، وكانتا مدججتين بالنجاح... هدى ستدرس الطب في الشام، وندى قررت أن تدرس الحقوق في الجامعة الأمريكية في بيروت "(1).

وما يميز هذه الشخصية أيضاً أنها شخصية تؤمن بقيمة العلم، فهو لم يكتفِ بتعليم البنات، بل أعطاهن الحق في اختيار التخصص في التعليم الجامعي. فهذا موقف غريب، فقلما نجده في هذه الفترة، فقد كانت النظرة السائدة هي عدم الاكتراث لتعليم المرأة فلا وجود لجامعات ولا حتى أسواق، فكانت الحياة المدنية في عمان تتشكل شيئاً فشيئاً:

".... نعم يا سلمى، كنت أقول هذه البلدة الطيبة بحاجة إلى عقول نيرة لتزدهر، وزينت لك ولأخوتك سبيل العلم، وأنت اخترت العمل على العلم بمحض إرادتك "(2).

ولقد تعلّم الشهبندر من معلمه المتصوف محي الدين ابن عربي أن لا ينساق مع الوقائع بل أن يتسامح مع تنوع البشر، وحيث دلّت التجربة بأن سعادة الفرد إنّما تكمن بتسامح المجموع حيال أفرادها، ورفاه المجموع يكمن في قبول الفرد لتنوع الناس والاعتراف بخصوصيتهم(3).

وقد اهتم الكاتب بالجانب النفسي والمادي، وفي هذه الطريقة يقدم الراوي ملامح الشخصية مباشرة من خلال وصفها لغويا بصفات ذات طابع مذهري خارجي، أو بصفات أخرى ذات طابع نفسي، إذ تبدو الصفات الخارجية من خلال الاسم والمظهر والملبس والمأكل، فيما تبدو الصفات الداخلية من خلال صفات نفسية سيكولوجية يطلقها الكاتب على شخصياته. "فإعطاء صفات أو

(1) المصدر نفسه، ص 271.

(2) المصدر نفسه، ص 77.

(3) رضوان، عبدالله، الرواية الأردنية على مشارف القرن الواحد والعشرين، عمان، صناع التغيير، 2011، ص70.

مميزات للشخصية الروائية عن طريق التقديم المباشر، قد يؤدي إلى وضع الشخصية ضمن إطار مركزي أو ثابت، أو إنّ الراوي الذي يُكثر من استعمال هذا الأسلوب يقوم بكل المهام في بناء الشخصية بدون إشراك ومساعدة القارئ⁽¹⁾. ومن ذلك وصف الكاتب للشهبندر بقوله:

أما الشهبندر هذا المتكرش الساهي، كذبة وصدقناها لا أحد يعرفه مثلي، مُحدث نعمة، يجلس مثل البرميل، ويمسح عارضه الحليق بكفه التي تشبه بستنا وزبيده، اليوم يلبس شماغاً وفوقه حطة بيضاء، ويضع عقلاً ثقيلاً.⁽²⁾

فالشهبندر كما يصوره غرابية، ذو شخصية مركبة ومعقدة يبحث عن ذاته في كل ما حوله ليهتدي إلى خلاصه الروحي، لكنه يكتشف أخيراً أن ذاته لا تتحقق إلا بالامتلاء بما حولها لذلك يتجه إلى ملذات الحياة الدنيا ويغرق في متعتها وشهواتها، لكنه لا يرى فيما يفعله سوى تجلٍ صوفي روحي عالٍ، يتمثل في بحثه عن القيمة السامية للحب والجمال والرضا، مؤكداً في سلوكياته هذه على جوهر الإنسان وحقيقة خلقه من طين، فهو ليس ملاكاً طاهراً يترفع عن الأخطاء، وليس شيطاناً مغرماً في الخطيئة⁽³⁾، هذه هي ثيمة الرواية التي جسدها "الشهبندر" بروحه المتوقدة للحياة بكل ما فيها من تناقضات وأسرار، باحثاً عن طريق خلاصه الخاص "الحياة لنا، من أجلها خلقنا وعليها أن نناضل ضد عثراتها وأن نحلب فرصها، فمتع العيش جزء من قانون الحياة".⁽⁴⁾

(1) ينظر: عساقلة، هائل، بناء الشخصيات في روايات الخيال العلمي في الأدب العربي، عمّان، دار أزمنة، 2011، ص 109.

(2) غرابية، هاشم، الشهبندر، ص 39.

(3) صالح، هيا، "الشهبندر" يروي السرة الشخصية لعمّان الثلاثينات، ص 367.

(4) المصدر نفسه، ص 223.

وتبدو شخصية "الشهبندر" في منطقها الصوفي متأثرة، إلى أبعد حد، بالشيخ ابن عربي، الذي تتأثرت مقولاته على لسان "الشهبندر" لتكشف عن مدى تمسكه وإيمانه بها: "شيخي ابن عربي يقول معراج المؤمن هو البحث عن الذات... عام كامل وأنا أعرج ولا أصل".⁽¹⁾

يجمع غرابية في روايته توليفة من الشخصيات من مختلف الديانات والجنسيات، فهناك الأرمني، والشركسي، والعربي، والنوري، ولكل واحد منهم سماته وملامحه، وأسلوبه في التفكير، وطريقته في التعبير عن أحلامه وأماله ونزواته، وهذه الشخصيات وغيرها تشكل مشهد الحراك الاجتماعي والحضاري والثقافي والسياسي والاقتصادي في مدينة عمّان في الثلاثينيات، وهو مشهد يشتمل على التقاطعات والاختلافات، فعلى سبيل المثال "سلمى" البنت الكبرى للشهبندر، التي تتفوق على بنات جيلها بعقلها التجاري وتمردتها على العادات والتقاليد التي تقيد الأنثى، وهناك الموظف الحكومي الكسول عدیل "الشهبندر" الذي يتلقى الرشوة ويتعامل بالمحسوبية، وسليم الدقر التاجر الجشع والملتون بحسب مصالحه وصفقاته، وشيخ الأزهر "بدري" النائر على مظاهر الفساد والكفر التي تنتشر في المدينة، وصاحبة الكباريه "لوليتا" التي يقع "الشهبندر" في حبها ويفتضح أمرهما بعد وفاته...⁽²⁾.

ومن الشخصيات الرئيسية شخصية شمس زوجة الشهبندر، وتوصف الشخصيات بأنها رئيسية عندما تؤدي وظائف مهمة في تطوير الحدث، وبالتالي يطرأ على مزاجها تغيير وكذلك على شخصيتها، على العكس من الشخصيات الثانوية التي لا يطرأ عليها أي تغيير أو تغير في إطار الظروف المحيطة.⁽³⁾ فهي امرأة مقبلة على الحياة، وتؤمن بالسعادة، وهي بنت " عزات " قدوة

(1) غرابية، هاشم، الشهبندر، ص 223.

(2) صالح، هيا، "الشهبندر" يروي السرة الشخصية لعمّان الثلاثينيات، ص 367.

(3) أندرسون، انريكي، القصة القصيرة (النظرية والتطبيق)، ترجمة إبراهيم الصيرفي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص 239-240.

الشهبندر الأولى في التجارة، تحب بيتها وعالمها، شجعت بناتها على التعليم رغم كل الظروف، وتربطها مع بناتها علاقة مميزة:

" أمي تؤمن إيماناً فطرياً راسخاً أن البشاشة هي سر السعادة، تتصرف على أساس أن للبشر أدواراً عليهم أن يؤدوها، وأقذاراً ينبغي إلا يعاندوها ليعيشوا سعداء" (1)

والشخصية الثانوية هي الشخصية المساندة التي تعطي للعمل الروائي حيوية ونكهة وقدرة على إبلاغ رسالته، وإن تحريك الصورة الدرامية داخل العمل الروائي، لا يتم إلا من خلال تحريك الشخصيات الثانوية التي تعطي للصراع دروته ومعناه، ومن هنا فالشخصية الثانوية ليست حالة أو مادة عابرة أو مفروضة على مسرح الحدث (2).

ومن هذه الشخصيات، شخصية عبد الله النوري، وهي شخصية ثانوية لا مبالية، يعتقد بأصله بأنه نوري، وكان كثيراً ما يقوم بابتزاز الشهبندر، ومن ذلك إجباره على دفع ليرة ذهب خاوة بناء على سمعة النور المعروفة.

يقول الراوي:

"أصلي نوري ما لكم ومالي !... مش تقولوا كل واحد يعمل بأصله ؟ أنا عملت بأصلي.. ليرة ذهب ! " (3) وأيضاً قوله: " كنت وبينني وبين حالي مبسوط ع البزقة والشلوت، ومرتب أموري على هيك. مش تقولوا عن النور هيك وهيك ؟ هم مش هيك، بس أنتم تعاملونا هيك، وعشان انتم هيك، إحنا هيك، آه إحنا هيك يا حضرة الشهبندر " (4).

(1) غرابية، هاشم، الشهبندر، ص 29.

(2) أندرسون، القصة القصيرة، ص 95.

(3) غرابية، هاشم، الشهبندر، ص 36.

(4) المصدر نفسه، ص 37.

ومن الشخصيات الثانوية الأخرى شخصية "محسن العتال" هي الشخصية التي تؤدي دوراً ثانوياً في العمل الروائي، ويكون حضورها على قدر الدور الذي تؤديه، إنها غالباً ما تختفي في العمل الروائي بمجرد انتهاء دورها ... كما أنها قد تسهم في إبراز المحيط الاجتماعي للرواية، بل إن بعض الشخصيات الثانوية قد تؤثر على الشخصية الرئيسية تأثيراً قوياً ومباشراً يجعلها تغير مسار حياتها سلباً وإيجاباً⁽¹⁾. فهو ولد تربى بالسوق، يفاخر بكرامته وعزة نفسه على الرغم من أن أمه كانت بائعة في السوق:

"أنا ابن السوق، ولدت في السوق أصلاً، أمي جابنتي وهي تببع ميراميه وعنزروت وزعتر وفاسوخ على قارعة الطريق.. بدأت اعمل سلالاً أوصل الطلبيات من السوق لعربايات الكاور أو للبيوت القريبة"⁽²⁾

ومع أن هناك تنوعاً وتعددًا في الشخوص ومكونات المدينة، والأحداث والأمكنة والأزمنة، داخل الرواية، إلا أن ذلك كله يدور حول محور واحد يمثل (الشهبندر/عمّان)، فالشهبندر في الرواية راوٍ يسرد الأحداث من زاويته الخاصة، أو أن الروايات تدور حوله، وفي كلا الحالتين فالشهبندر هو تعبير عن عمّان الثلاثينات بكل سماتها وتفصيلاتها.⁽³⁾

يستعين غرابية في روايته ببعض الشخصيات التاريخية. ويرى بحراوي أن " فئة هذه الشخصيات المرجعية يدخل ضمنها الشخصيات التاريخية والأسطورية والمجازية كالحب والكراهية، أو الاجتماعية كالمحتال. وعندما توظف هذه الفئة في عمل أدبي فإنّها تهدف إلى تثبيت الإطار المرجعي الثقافي فيها"⁽⁴⁾. وقد يتخذ الكاتب هذه الشخصية وسيلة للتعبير عن موقف معين يريد

(1) زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، 2002، ص 113-114.

(2) غرابية، هاشم، الشهبندر، ص 94.

(3) صالح، هيا، "الشهبندر" يروي السيرة الشخصية لعمّان الثلاثينات، ص 367.

(4) ينظر: بحراوي، بنية الشكل الروائي، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1990، ص 217.

الكاتب أن يعبر عنها من خلال أحداث القصة. والشخصية التراثية هي إحدى أدوات استجلاء الإبداع والاستعانة للدخول إلى عوالم إبداعية، والحصول على معان جديدة عن طريق استعادتها أو تحميلها تجربة معاصرة تضاف إلى تجربتها التي عرفت بها⁽¹⁾.

ومن الشخصيات التاريخية ما نجدها في روايات هاشم غرابية، مثل شخصية الأمير عبد الله بن الحسين في بداية الدولة الأردنية وشخصية رئيس الوزراء توفيق أبو الهدى في رواية " الشهبندر " وأيضاً شخصية سامح حجازي رئيس بلدية عمّان آنذاك. وكذلك شخصية الحارث في رواية " أوراق معبد الكتبا " هو أحد ملوك بترا وكذلك الملك الحارث الرابع، وهذه الشخصيات مهمة في النسيج الروائي فهي تعمل أساساً على "التثبيت المرجعي" أنها تربط الرواية بمرجعها التاريخي والثقافي.⁽²⁾

ثالثاً: المكان

يعدّ المكان بمثابة العمود الفقري الذي يربط أجزاء العمل. ولا يمكن تجاوز المكان في العمل الفني لأنّه يعمق صلة الواصل بين القارئ والنص، مما يجعل القارئ يشارك الكاتب في بحثه عن المكان واستعادة الذات والهوية، فلذلك يعدّ المكان حاضناً الوجود الإنساني وشرطه الرئيس⁽³⁾ ويحتل المكان قيمة مؤثرة في بنية النص الأدبي، قيمة تتوضح باكتشاف الأبعاد الثلاثة للمكان، البعد الجمالي، البعد الدلالي، البعد الإيديولوجي⁽⁴⁾.

(1) حمادي، عصام، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، عمّان، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، ط 1، 2011، ص 251.

(2) حمادي، عصام، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، ص 255.

(3) ينظر: محادين، عبد الحميد، جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الحديثة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001، ص 20.

(4) الطعان، صبحي، المكان في النص، مجلة المعرفة، ع 378، 1995، ص 189.

يجسد غرابية في روايته الأهمية التاريخية لمدينة عمّان كونها تحتضن ذاكرة وإبداعات حضارات خلت.. كانت ذات يوم تسود وتميد على أرض بلاد العرب.. ففيلادلفيا إحدى مدن الديكابولس العشر التي وقعت تحت سيطرة الإمبراطورية الرومانية ليقسم الرومان الأرض والروح... فتسيد عمّان المكان لتصبح ملتقى للقوافل التجارية القادمة من الغرب والشرق.

اهتمت رواية الشهبندر بالتنوع المكاني، إمتداداً من مركز عمان إلى وسط البلد وجبل القلعة وجبل عمّان والأسواق القديمة والشوارع وخط الحجاز الحديدي فتحكي الرواية " عن عمّان وحالها في الثلاثينيات اجتماعياً واقتصادياً وسياسياً أيضاً، وتعطي لمحاتٍ عن التاريخ الذي مرّ على المكان. رواية مكانية بامتياز تعنتي بكثير من التفاصيل وتقيم فيها، وتهتم بإظهار التنوع في النسيج الاجتماعي الذي لا يتوقف على الأردنيين فقط، ففي وسط البلد وجبل القلعة وجبل عمّان – حيث تدور معظم الأحداث – يرد تفصيل تام للأسواق القديمة الشوارع، كما وعلى طول خط الحديد الحجازي تفصل المحطات التي تنقل التجار وطلاب العلم إلى البلدان العربية المجاورة، قطار يتحرك باحثاً عن مزيد من التجارب التي تعطي فكرة واقعية وموضوعية عن حياة الناس في ذلك الوقت ⁽¹⁾.

لقد أسهب غرابية في وصف العديد من الأماكن في الرواية كالبيوت والصحراء والجبال والأودية والشوارع والأسواق والممرات والمعابد، إذ تحمل رمزا للمجتمع الأردني بكافة أطيافه. ورمزاً للمجتمع الإنساني والمجتمع الأردني. " والمكان في الرواية يتشكل عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة وأبعاده ⁽²⁾.

(1) مرغلاني، دانية، الفن الروائي عند هاشم غرابية، ص 81.

(2) قاسم، سيزا، بناء الرواية، ص 74.

إن رواية الشهبندر هي " رواية عمّان بعمرانها وناسها واستيعابها للمتناقضات، ورعايتها للاختلاف والتعددية، واحتضانها للغريب والمهاجر، والمفارق..... أنا سلطي أنا شركسي، أنا بدوي، أنا عجري.... كل هذا المزيج من صنع عمّان العاصمة، وأنضج عمّان الفكرة، لا مناص من حبّ عمّان الراهنة، كما أحبها الشهبندر قبل سبعين عاماً والذي يقول فيها "لو غرقت أراها منتصبة.... ولو شوهت أراها بهية، ولو افتري عليها أراها بهية..."⁽¹⁾

يبحث هاشم غرابية في المكونات الأولى لمدينة شكلت حاضنة للتاريخ، وهي تنتقل عبر العصور، مع انقطاعات مؤلمة... فهنا حضارات سادت ثم بادت، مرّت أو أقامت؛ فراعنة وبابلليون وآشوريون وآراميون وعمونيون وجلعاديون وأدوميون وكنعانيون وعبرانيون وفرس ويونان ورومان وعرب وتتار ومغول وصلبييون وأتراك وشركس وإنجليز، من ربة عمون إلى فيلادلفيا، فعمّان، الآتية دائماً مثل طائر الفينيق تنهض من نار الرماد.⁽²⁾

وعند التماس مع البعد التاريخي للمدينة ومعاينة منظومتها الميثولوجية من الآلهة والمعتقدات وأنماط التفكير وطقوس العبادات يصبح بإمكان هاشم غرابية أن يحيل عالم الأسطورة إلى حقيقة معرفية تشكل إضاءة لا غنى عنها في استكناه حقيقة المكونات التي صاغت عقل عمّان القديمة كما صنعت وقائع عمّان المعاصرة، خلال القرن الأخير، ووحدت عناصرها المتباينة وآلفت فيما بينها.⁽³⁾

أما عمّان، فلم تكن مكاناً معيناً يحمل اسمها فقط، بل صوّر غرابية المكان بأكثر من عدسة، إذ نراه ينقل لنا صوراً من عمان وجبالها وشوارعها وأسواقها. جاء في الرواية:

(1) العقيلي، جعفر، الروائي الأردني هاشم غرابية، جريدة الأسبوع الأردني، 2004.

(2) رضوان، عبدالله، الرواية الأردنية على مشارف القرن الواحد والعشرين، عمّان، صناع التغيير، 2011، ص70.

(3) رضوان، عبدالله، الرواية الأردنية على مشارف القرن الواحد والعشرين، ص70.

"علمك بعمّان قرية، كان السيل والزراعة سندي عمّان لتكون، والتجارة سندها لكي تنهض،
فمنذ كانت عمّان أيام العمونيين ثم الآشوريين ثم البطالمة علامة على الطريق (طريق الملوك)، التي
صار اسمها (طريق تراجان الجديدة) في العهد الروماني. ..إلى أن صار اسمها (طريق الحج
السلطاني (في العهد العثماني). وعمّان تنهض بنهوض التجارة من حولها، وتكبو بنكوص التجار عن
المرور بها "(1).

ونجد أن مدينة عمّان تتشكل عبر شخصيات الرواية، ومنها (الدومري) مسؤول الإنارة، إذ
يتحدث عن تطور عمّان، على العكس من الشيخ بدري، وحكاية عمّان تتم عبر شخصيات الرواية
كل حسب موقعه الحياتي والاجتماعي فهذا (الدومري) وهو مسؤول الإنارة في عمّان، إذ يتحدث عن
تطور عمّان، على العكس من الشيخ بدري، إذ يعتبر عمّان مكانا غير أليف، حيث اللهو والفسوق
والخمارات وغيرها.

فشكلت مدينة عمّان ملاذاً لكل الذين يأوون إليها وتتشكل جماليات عمّان من خلال جبالها
السبعة وتلالها و تعرجات الطرق والشوارع فالإياس أفندي يخبرنا عن الكنيسة الكاثوليكية في عمّان
ويبين لنا خارطة عمّان في ذلك الوقت فقد قدم لنا تسجيلاً وافياً عن المكان، ولكنه ليس تداخلاً في
مهمة شخصية للحديث عن (الإياس أفندي) و (لوليتا) وصلاتهم أيام الأحاد فقد كان ذكر هذه
الطرق مندمجا مع بنية طبيعة الشخصية وهناك تبادل ولم يكن المكان مكوناً بمنعزل عن الرواية.(2)
وقد ظهرت العديد من الأماكن في الرواية كالبيت والمقهى والسجن. ومن هذه الأماكن
البيت، فيراه باشلار بأنه " واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية،...

(1) غرايبة، هاشم، الشهبندر، ص56.

(2) العرقان، منال، البنية السردية في أعمال هاشم غرايبة، ص 178.

فبدون البيت يصبح الإنسان كائنًا مفتتا، إنَّه البيت - يحفظه - عبر عواصف السماء وأهوال الأرض⁽¹⁾.

فقد كان للشهبندر بيتان، الأول في جبل القلعة والثاني في جبل عمّان. أما البيت الأول القديم في جبل القلعة، وهو عبارة عن دار سكن تحتوي قسمين القسم الأول مكون من غرفتين من طين بينهما ليوان ومطبخ مزود بفرن حطب أما القسم الثاني مكون من غرفتين من الاشمينتو يستعمل كمنافع - (الحمام وتوابعه). وأيضا توابع المأجور: حوش حجارة دبش وله بوابة خشب وحديد وبها معبور، وخشابييه لحفظ الحطب والخردوات، وشجرة ليمون، وشجرة رمان، وتين، وزنزلخت مع معرّش دوالي.⁽²⁾

وأما البيت الجديد في جبل عمّان، فيبرر لنا الشهبندر، انتقاله إلى السكن الجديد يقول: "بصراحة لم أسكن في جبل عمّان إلا رغبة بالتنعم بمعطيات الحضارة: التلفون والكهرباء، وصنبور الماء"⁽³⁾. وجاء في الرواية أيضا: دائما أحنّ إلى بيتنا الذي ورثته عن أبي.. زيارة إلياس أفندي تعني بالنسبة لي التواصل مع بيتنا القديم بين هذه الخرائب والأعمدة الأثرية، والمعابد الدارسة قضيت أيام طفولتي، ولطالما أثارت مخيلتي صغيرا، وحرّضني على البحث والتتقيب يافعا⁽⁴⁾. فيشكل البيت مكانا أليفا عند الشهبندر، عاش طفولته فيه، مكانا جميلا، وهو معلم تاريخي، ومن جماليات هذا المكان أنه عاش فيه أحلام الطفولة.

(1) باشار: **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات، 1987، ص 31.

(2) غرايبة، هاشم، **الشهبندر**، ص 86.

(3) **المصدر نفسه**، ص 46.

(4) **المصدر نفسه**، ص 46.

جاء في الرواية: "وكلّ شيء معلق بالسقف كان مسودا بالدخان السقف يندمج إلى الأعلى، وتتدلى من جداول بصل وثوم، وحزم أعشاب يابسة، وقلائد باميا مجففة وخلف الباب علقت قطعة نحاس" (1).

أما المقهى، فيرى شاعر النابلسي أنّ المقاهي انتشرت في أماكن مختلفة من العالم العربي، كانت منفتحة انفتاحا اجتماعيا وثقافيا وفنيا لو علمنا أنّ بعض المقاهي كانت تقوم مقام النادي الأدبي، كما كانت تقوم مقام المسرح، حيث يأتي الرواة يقصون الحكايات والسير الشعبية، من خلال عروض قصصية تصاحبها الموسيقى والألحان الشعبية والأغاني، ويقدم فيها الفنانون والرواة فنونهم وإبداعاتهم، وكلّها مظاهر للانفتاح الاجتماعي والثقافي والفني، الذي ساهمت المقاهي في تحقيقه (2).

وقد ظهر المقهى في الرواية كمكان لممارسة النضال الوطني، وموقعا للتواصل الاجتماعي، وخاصة مقهى حمدان ومقهى المنشية ومقهى العبيكي:

" حيث نلتقي نحن الشباب، شاعرين بالتميز على من هم أقل منا حظا بالتعليم" (3).

وفي هذه المقاهي يلتقي المثقفون " وقد يؤدي وظيفة تثقيفية حين يكون رواده من المثقفين الذين يعملون على إشاعة المعرفة من خلال الحوار حول القضايا المهمة، وقد يكون محطة استراحة في طريق المسافرين تأوي إليه الشخصية قليلا ثم تغادره، وقد يكون مسرحا لكثير من الممارسات المنحرفة لبيع المخدرات وغيرها (4). وقد شكلت هذه الأماكن وحدات سردية ساعدت المتلقي على عدم الشعور بالملل، وعملت على المحافظة على فنية الرواية. " إن صورة هذا المكان

(1) المصدر نفسه، ص 96.

(2) النابلسي، شاعر، جماليات المكان في الرواية العربية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص 195.

(3) غرابية، هاشم، الشهبندر، ص 10.

(4) النابلسي، شاعر، جماليات المكان في الرواية العربية، ص 197.

تبدلت من الرقي إلى الهبوط في مستوى الشخصيات التي تكون تحت مظلتها، وتحكي لنا سيرة المقاهي وما تبدل عليها لتسير مع ركب الحضارة وكيف أن مقهى المنشية التحتا وقد تفوق على مقهى حمدان بوجود راديو وساعة حائط، وهاتف وبديل الأثاث لتكون منافسا قويا لمقهى حمدان، وهذا يدل على نمو وتطور عمّان في كل المناحي و إن البقاء يكون للعنصر المنافس الذي يحرص على كسب الزبائن . (1)

وصورة المقهى قد امتدت من مقرّ للتواصل الاجتماعي والتسلية إلى موضع يتم به بحث الأحداث في الأمة العربية في هذا الوقت، وقد كانت تجمع شمل المناضلين الذين يدافعون عن البلاد العربية المغتصبة، فهو موضع يرصد لنا تفاعل مدينة عمّان بالبلاد العربية وقد كانت تحتضن الثوار الذين يتمتعون بمكانة رفيعة في عمّان فهي أشبه بمننديات سياسية واجتماعية.(2) ومن هذه الأماكن السجن، " ليس هناك شك في أن السجن حالة استثنائية، قاسية في حياة الإنسان، وإن ارتبط بالنضال وكان متوقعا في كل لحظة عند المناضل، ذلك بأن السجين السياسي إنسان قبل أي شيء آخر، فقد حرّيته، وأهينت كرامته" (3). وهو من الأمكنة التي تترك أثرا في النفس، ويشكل مكانها إحياءات ورموز لمشاعر الإنسان وإحساسه بالأشياء، فالسجن رمز كبير ومحيط استلابي (4).

لقد حضر السجن في رواية" الشهبندر، حيث أحدث هذا المكان تغييرا في حياة الشهبندر، فعلى الرغم من قساوته وبطشه إلا إنه قد اعتبر مكانا أليفا. جاء في الرواية:

(1) النابلسي، شاعر، جماليات المكان في الرواية العربية، ص 65.

(2) العرقان، منال، البنية السردية في أعمال هاشم غرابية، ص 125.

(3) الفيصل، سمر روجي، السجن السياسي في الرواية العربية، ط 2، جروس برس / طرابلس، 1994م، ص 51.

(4) ينظر: محادين، عبد الحميد، جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية العربية الحديثة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص 112.

"منذ دخلت هذا المكان تجلببت بالهدوء، فأنا متيقن من براءتي، ولكن ليس لي إلا الصبر والصلاة"⁽¹⁾. وقد ساعد هذا المكان الشهبندر في تقويم حياته وتصرفاته خلال حياته السابقة. فيقول في الحبس " انتابني حنين جارف لشمس.. أدركت فجأة كم كانت قريبة مني وكم كنت بعيدا ."⁽²⁾

رابعاً: الحوار

وهو نقاش مجموعة من الشخصيات داخل إطار زمني معين، ويكون الحوار خارجاً عن السنة الشخصيات دون انقطاع ويكون الموضوع الرئيسي في الحوار قابلاً للتبديل والتغيير. وإنَّ عمل الحوار الحقيقي في القصة هو رفع الحجب عن عواطف الشخصية وأحاسيسها المختلفة وشعورها الباطن تجاه الحوادث أو الشخصيات الأخرى وهو ما يسمى عادة بالبوح أو الاعتراف. والحوار هو حديث بين شخصين أو أكثر تقع عليه مسؤولية نقل الحدث من نقطة لأخرى في داخل النص القصصي.⁽³⁾ وهو " أحد الأساليب التي يتقمصها الراوي للتعبير عن واقع الحياة ".⁽⁴⁾

ومن أنواع الحوار الداخلي (الأسلوب الاستنباطي)، " ويقصد به الأسلوب الذي يمكن الروائي من ولوج العالم الداخلي للشخصية الروائية وتصوير ما يدور فيه من أفكار، وما يتصارع فيه من عواطف وانفعالات."⁽⁵⁾ وبالتالي تكون الشخصية خارطتها هي عالمها الداخلي ويتبلور هذا العالم من خلال تقنيات تكشف لنا عن ماهيته، وهو أسلوب تيار الوعي الذي يعرفه المصطلح السردية بأنه " نوع من الخطاب المباشر المرسل أو الحوار الأحادي الداخلي يحاول أن يقدم اقتباساً

(1) غرابية، هاشم، الشهبندر، ص 138.

(2) المصدر نفسه، ص 3.

(3) ينظر: عبد السلام، فاتح، الحوار القصصي: تقنياته وعلاماته السردية، بيروت - لبنان، المؤسسة العربية للدراسات، ط 2، 1974 ص 95.

(4) نجم، محمد يوسف، فن القصة، بيروت، دار الشروق، 2008، ص 94-95.

(5) سماحة، فريال، رسم الشخصية في روايات حنا مينا، ط 1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999، ص 41.

مباشراً للعقل صيغة لعرض الوعي الإنساني بالتركيز على تيار الفكر ومركزاً على الطبيعة اللامنتطقية واللاحوية المرتبطة به.⁽¹⁾ ويعمل الحوار الداخلي على " تكثيف الأحداث والزمان، فيعطي الفورية للقصة القصيرة، وما يميزه أنه صامت ومكتوم في ذهن الشخصية، كما أنه غير طليق ولكنه تلقائي بالنسبة للمتلقى ومن مهام هذا الحوار أنه يعمل على تكثيف الأحداث والزمان وهو كذلك صامتا ومكتوماً في ذهن الشخصية وهو غير طليق ولكنه تلقائي بالنسبة للقارئ⁽²⁾ فنلاحظ أن هاشم غرابية قد وظف كل الأساليب في رسم شخصياته الروائية بما يخدم لُحمة الرواية وقد اتكأ على الأسلوب الاستنباطي، واستخدم تقنية الحوار الداخلي، وهذا ما نجده في شخصية الشهبندر، فهو رجل لم يرزق أولادا من الذكور فهو أب لخمس بنات وهذا الموقف غريب، ويظهر هذا الرضا وعندما تخبره ابنته الكبيرة سلمى بأن أمها حامل؛ فنرى موقفه من خلال المونولوج الداخلي:

"ولد ولا بنت، من زمان حسمت أمري ورضيت بقسمة ربي. في الحقيقة لم يكن الحديث عن هذا الأمر بهذه السهولة التي أتحدث بها الآن، فقد استغرقني القبول بالأمر الواقع زمنا طويلا، واستهلك من أعصابي وراحة بالي الكثير".⁽³⁾

ومن مظاهر الرضا لدى الشهبندر أيضا أنه لا يتحسر على ابنه الذي لم يأت من خلال مناداة الناس إليه: "لم أرغب بالألقاب التي يتزلف بها زبائني إلي، مثل أبو قاسم، أو أبو علي، يا أخي قول الشهبندر وخلص".⁽⁴⁾

(1) برنس، جيرالد، المصطلح السردي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2003، ص 222.

(2) مريدن، عزيزة، القصة والرواية، دمشق، دار الفكر، 1980، ص 85.

(3) غرابية، هاشم، الشهبندر، ص 19.

(4) المصدر نفسه، ص 19.

أما الحوار باللغة العامية، فيرى نبيل حداد أن " العامية بعقريتها العفوية قادرة على استحضار نمط الحياة هذا بنبضها بصدق ودون تزويق، فالعامية بمخزونات الفكرية والوجدانية قادرة حقا على بسط معالم المرحلة وتشخيص قسائمها والتقاط إيقاعها "(1).

وقد كرّس الراوي هذا الحوار وأصرّ على استخدامه بين ثنايا روايته. ومن خلال الاطلاع على أحداث الرواية، نجد هذه المقاطع. يقول الراوي:

"يندفع صبي المحل عند الحاج سليم راكضا من شارع الرضا باتجاههم: عمي سليم.. عمي

سليم..

عمي يعميك، علامك يا ولد ؟

يبلغ الفتى ريقه ويتطلع بوجل..

قول يا ولد.. هي هيك المصايب تمسك بذيل بعضها.. قول

عمي الصقلاوية فازت بالرايس

يقولون بقهوة حمدان انك أربحت كثير

خذ يا ولد.. هاي بشارتك " (2)

ومن النماذج أيضاً: "يسأل قاسم أفندي: شو رأيك يا أم سلمى. ترد أمي: اللي عقله براسه

يعرف خلاصه.

تستجد أمي بخالتي، وتقول شو رأي القمر: ما حدا يعرف درب السعادة وين"(3).

(1) حداد، نبيل، بهجة السرد الروائي، الأردن، أريد، عالم الكتب الحديث، 2010م، ص 37.

(2) غرابية، هاشم، الشهبندر، ص 92.

(3) غرابية، هاشم، الشهبندر، ص 23.

خامساً: الزمن

للزمن أهمية كبرى في البناء الروائي وهو بيان الملامح الحياتية التي تنطلق منها الرواية وبالتالي يتضافر الزمن مع العناصر الأخرى في بيان المضمون الفكري الذي يسعى الروائي للحديث عنه ولكن برؤية فنية. ⁽¹⁾ والزمن " إحدى الركائز الأساسية التي تستند إليها العملية السردية، فدراسة الزمن هي التي تكشف عن القوانين التي يمكن من خلالها الوقوف على كيفية اشتغال الزمن في العمل الأدبي " ⁽²⁾.

أما الاسترجاع، يقول "حسن بحراوي" إن كل عودة للماضي تشكل، بالنسبة للسرد، استذكارا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على إحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة ⁽³⁾ وهو توقف الراوي عند نقطة زمنية معينة في السرد، والعودة إلى الوراء لسرد أحداث سابقة على النقطة التي بلغها السرد، ولاسترجاع أحداث سابقة على الزمن الحاضر ، حاضر السرد وفي هذه الحالة يسمى بالسرد الاسترجاعي، والمؤشرات اللسانية الدالة على هذا السرد الاسترجاعي هي صيغة الأفعال الدالة على زمن الماضي، كنت و كانت ⁽⁴⁾.

تفتتح بداية الرواية على زمن استرجاعي ويتمثل هذا في سيرة حياة" الشهبندر تمثل سيرة حياة لشخص كان إشكاليا بالنسبة للمجتمع فيقول:

"كنت أعرف (الشهبندر) بين جماعة التجار. وكنت أغضب إذا ناداني أحد بهذا اللقب" ⁽⁵⁾. ومن الاسترجاعات الأخرى في الرواية: " كانت ترسم عرائس باهرة.. ما زالت رسوماتها تزين

(1) أحمد، مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ط 1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005 م، ص 222.

(2) ينظر: بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، ص 113.

(3) المصدر نفسه، ص 121.

(4) ينظر: بوعزة، محمد، تحليل النص السردى، تقنيات ومفاهيم، بيروت، الدار العربية للعلوم، 2010، ص 89.

(5) غرابية، هاشم، الشهبندر، ص 121.

ممرات المدرسة حتى اليوم، لم تمر على مدرسة الزهراء من يستطيع الرسم بدقتها ومهاراتها " (1) وأيضا: " أشعر بالفرح الآن، وكأن الكتاب الذي دخلته، ماذا تسمونه؟ قد منحني حياة جديدة... ذاكرتي ليست أنا... بمقدروي سرد ذاكرة أجيال سكّبت في ذاكرتي، وذاكرة أماكن عرفتھا، وحياة عشتھا، وعوالم تخليتها..... ولكن بما أني حشرت بين دفتي هذا الدفتر، وحشرت أنا وأنت دفاترنا. إلى تلك اللعبة المسلية، ماذا تسمونها؟ (2) فالشبنندر يتحدث عن ذاته من خلال استخدامه لضمير (أنا) ليعبر عن تفرده في الصفات الروحية أو الجسدية أو الفكرية.

وبهذه الاسترجاعات الذي تعود إلى زمن سابق، استطاع الكاتب أن يساعد القارئ على تقديم معلومات توضح جوانب مهمة من حياة هذه الشخصية وصفاتها، وبذلك يكون الراوي قد أطلعنا على جوانب من خلال هذا المقطع السردى على جزء من ماضي الشخصية.

أما الاستباق، "وكون المعلومات التي يقدمها لا تتصف باليقينية، فما لم يتم قيام الحدث بالفعل فليس هناك ما يؤكد حصوله" (3). ويساهم الاستباق في التمهيد لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من قبل الراوي، أو توقع مستقبل إحدى الشخصيات الروائية، كما أنه قد يكون بمثابة إعلان مما سيؤول إليه بعض الشخصيات كالمرض أو الموت، أو الزواج، أو الفشل في مشاريعها (4). ويرى بحرأوي وسيزا قاسم أن الاستباق ما هو إلا توقعات قد تتحقق أو تخيب، إذ تأتي على شكل توقعات صغيرة. "إنّ ما يقدم من خلال الاستباق لا يكون مؤكدا ما لم يحدث بالفعل، ولذلك صور الاستباق تأتي في الغالب على شكل توقعات أو تخطيط من قبل الشخصية لما سيقع أو ستفعله في ضوء المواقف والأحداث التي تعيشها وهي توقعات قد تتحقق وقد تخيب

(1) المصدر نفسه، ص 66.

(2) ينظر: الحازمي، حسن، البناء الفني في الرواية السعودية، ص 419.

(3) قاسم، سيزا، بناء الرواية، ص 39.

(4) ينظر: الحازمي، حسن، البناء الفني في الرواية السعودية، جازان، 2006، ص 419.

تبعاً لتطوير الأحداث، لذلك فإن الاستباق يأتي على هيئة إشارات سريعة لا تستغرق فقرة أو فقرتين في الغالب بينما يشغل الاسترجاع ناحية أكبر في النص، ولهذا فإن الاسترجاع في النصوص الروائية أكثر من استخدام الاستباق⁽¹⁾.

ومن أمثلة الاستباق ما جاء في الرواية، من تخوف الشهبندر من الرقم تسعة:

"عمري الآن تسع وأربعون سنة. هذا سن حرج، لا أعرف بأي معنى أقول إنه سن حرج.. شعرت بهذا الحرج في سن التاسعة عشرة، والتاسعة والعشرين، التاسعة والثلاثين.. في سن التاسعة والأربعين تتمنى لو تستطيع توقيف الزمن، لو تستطيع إعادة عقارب الساعة إلى الوراء.. رقم تسعة تزداد مرارته في فمي كل دورة.. ماذا عن حرج ومرارة سن التاسعة والتسعين؟ إذا وصلت إلى ذلك لعمر سأموت من الفرح!"⁽²⁾.

فنجذ من خلال هذا الاستباق إشارة تدل على أن شيئاً ما سيحصل للشهبندر. وكذلك الأمر عند مباركته للوليتا بمناسبة عيد الميلاد المجيد: " لا أحب الرقم تسعة، ولكن من الضروري أن أبارك لك ولها بعيد الميلاد المجيد "⁽³⁾.

في الرواية لجأ غرابية إلى تقنية الحذف لترتيب أحداث الرواية وللوصول إلى متن الحكاية ونلاحظ ذلك عندما يقص الشهبندر حكايته:

" دفع بي إلى عزات الرجال في الشام ليعلمني فن التجارة، فتعلمت منه تدوين الحسابات بسرعة وإتقان فأعجب بي الرجل، ولأدفع عن كاهلي صفة صبي الدكان، ثم زوجني ابنته شمس، وأراد أن يستبقني إلى جانبه، ولكن شيئاً في داخلي كان يدفعني إلى طريقي الخاص. أريكني

(1) ينظر: قاسم، سيزا، بناء الرواية، ص 61 / ينظر: بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 132.

(2) غرابية، هاشم، الشهبندر، ص 54-55.

(3) المصدر نفسه، ص 349.

السوق، واحتجت وقتاً للامساك بخشبة التوازن جيداً⁽¹⁾. فنلاحظ كيف أن الكاتب قد تغاضى عن مجموعة من الأحداث التي مرّت معه خلال إقامته في الشام.

سادساً: مستويات التعبير اللغوي

تعد اللغة من " أهم ما ينهض عليه بناؤها الفني، فالشخصية تستعمل اللغة، أو توصف بها، وهي، بها، مثلها المكان أو الحيز والزمان والحدث...فما كان ليكون وجود لهذه العناصر، أو المشكلات، في العمل الروائي لولا اللغة. يقول عبد الملك مرتاض: إن " اللغة هي أساس الجمال في العمل الإبداعي من حيث هو، ومن ذلك الرواية التي ينهض تشكيلها على اللغة بعد أن فقدت الشخصية كثيراً من الامتيازات الفنية التي كانت تتمتع بها طوال القرن التاسع عشر... لم يعد للرواية شيء آخر غير مجال لغتها، وأناقة نسجها".⁽²⁾

وقد تنوعت اللغة في الرواية، فهناك اللغة الأسطورية واللغة الشعرية واللغة الفصيحة واللهجة العامية. واللغة في سرد هاشم غرايبة تنتمي إلى اللون الروائي الخالص الذي يبتعد عن الشعرية الزائدة ويوظف القليل منها فقط. فالسرد الشعري لون صعب قلماً ينجح ويكون لافتاً للانتباه، ويحتاج إلى تطويع يكبح جماحه ويجعله قادراً على استيعاب المجريات والأحداث وصياغتها بأسلوب سلس بعيدٍ عن لزوجة اللغة الشعرية وثقلها وضيق المساحة المتاحة فيها للعب.⁽³⁾

من خلال الاطلاع على أحداث الرواية، نجد تعدد مستويات اللغة داخل النص الروائي، حيث عبّرت عن كافة المستويات ومنها اللغة الأسطورية، ومن ذلك هذه المقاطع من الرواية:

(1) غرايبة، هاشم، الشهبندر، ص 17-18.

(2) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون، 1998، ص 125.

(3) مرغلاني، دانية، الفن الروائي عند هاشم غرايبة، ص 120.

"السيل هبة المطر، إذا جادت السماء بأمطارها انتعشت حاله، وسالت الينابيع من حوله تسقي العطاش، وتجدد دفق الحياة في عروقه.... قدره أن يتمدد في أرض ماؤها وشلالها، نبتها دغل، أن أكثر الناس حوله جاعوا وإن قلوا ضاعوا، لذا تحدثت الكتب عن تناوب اختفائه وظهوره، وكأنه مسحور! إنه سر عمّان"⁽¹⁾. وجاء في الرواية: "الدخان الذي يخرج من وجهها ورأسها، وليس من فمها وأنفها فحسب يشبه الغيم الطالع من هضاب عمّان في شهر آذار!"⁽²⁾

أما اللغة الشعرية فتمنح الروائي فرصة سانحة للتنوع في مستويات لغة السرد وتقديم مستوى لغوي جديد يتميز بالشعرية⁽³⁾. "البحث في شعرية الرواية يعني ببساطة البحث في أسلوبيتها قصد بلورة شعرية روائية دون الانسياق وراء الكرة القائلة بإلغاء الأجناس الأدبية، إنه بمعنى من المعاني يبحث عن فعلها الروائي الخاص الذي يمنحها إمكانات قرائية متعددة، تنتقل الخطاب الروائي من معيارية النثر إلى انزياحية الشعر، وتجعل المتلقي متواصلا ومتحاورا وراغبا في لذة الاكتشاف"⁽⁴⁾.

وهذه بعض المقاطع من الرواية:

"أشعر كأن مزقا من ندف الثلج الضاحكة العابثة الأضواء والظلال على مشهد الطبيعة الصامتة. أين هو ميرزا الآن؟ بما يفكر؟ وكيف أبدو أنا في عينيه يربكني هذا المشهد من تبدلات الظل والضوء لعبة الألوان.. قبل زيارته لي اليوم كان لدي انطباع بأنه يستطيع أن يرى الفسخ في عروق الأشجار"⁽⁵⁾.

(1) غرابية، هاشم، الشهبندر، ص 260.

(2) المصدر نفسه، ص 256.

(3) ينظر: فتحي، إبراهيم، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 208.

(4) قطوس، بسام، ص 202.

(5) غرابية، هاشم، الشهبندر، ص 304.

أما اللهجة العامية، فنظرًا لاحتواء الرواية على أطراف كثيرة من المجتمع الأردني، فقد كانت اللهجة العامية ظاهرة، وذلك من خلال حديث الشخصية الروائية عن نفسها، وحسب وعيها وفكرها من خلال تعبيرها عن ذاتها. ومن الأمثلة على استخدام الكاتب لهذه اللهجة ما جاء في الرواية:

"يا للي تخاف منه بالليل يطلع لك بالنهار، وقع الفاس بالراس يا تركي، قالوا لي الدقر قالب السوق يدور عليك... كنت بالمحطة اسلم البريد اللي رياح للشام لمأمور البوسطة، وأدز تلغراف لبيروت باسم الياس أفندي يطلب فيه معلمين لمدرسة الصنايع.. أهل عمّان يسمون التلغراف بوسطة وبريد المكاتيب بوسطة وعن القطار يحكوا بوسطة⁽¹⁾". إنَّ ترك الشخصيات الروائية تتحدث بلغتها الخاصة المحكية ليس بالأمر السهل على الروائي، الذي يتطلب منه هذا الأمر خبرة عميقة بالحياة وبصيرة متفتحة، وذاكرة واعية مليئة، كما يتطلب حساً فنياً قادراً على توظيف الكلام العامي في النص المكتوب، ليحمل معه دلالاته الفنية والرؤيوية⁽²⁾.

وقد احتوت رواية الشهبندر على نصوص دينية جاءت متناسقة مع السياق الروائي. ومن هذه النصوص ما جاء على لسان الشهبندر "المال والبنون زينة الحياة الدنيا". فهذا القول يتناص مع الآية القرآنية "الْمَالُ وَالْبَنُونَ زِينَةُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَالْبَاقِيَاتُ الصَّالِحَاتُ خَيْرٌ عِنْدَ رَبِّكَ ثَوَابًا وَخَيْرٌ أَمَلًا" (الكهف: ٤٦). ومن الآية الكريمة (وَالْعَصْرِ * إِنَّ الْإِنْسَانَ لَفِي خُسْرٍ) (العصر: ١). قول الشهبندر "وأما بنعمة ربك فحدث.... بودي لو أصل بيت كل محتاج في عمّان.... اختلاطي بأهل التكايا والزوايا جعلني أكثر دراية بأحوال الناس. فهي تناص مع الآية الكريمة "وأما بنعمة ربك فحدث" (الضحى: ١١). فهذا التناص جاء ليعمق سلوكيات الشهبندر في رحلة التزهّد والعبادة

(1) غرابية، هاشم، الشهبندر، ص 305.

(2) القبيلات، نزار مسند، البنى السردية في روايات سميحة خريس، 1995 ط1، عمّان، دار أزمّة للنشر والتوزيع، 2010 م. ص 189.

في هذه النفس من أجل أَرْضَاءِ الله - سبحانه وتعالى - وأنه قد أصبح أكثر دراية وعلمًا بالمحتاجين في عَمَّان لاختلاطه بالعباد ومعرفة ظروفهم المعيشية. فدلالة هذا التناص أنه جاء ليؤكد على حالة العبادة والزهد التي وصل إليها الشهبندر ومدى علمه بالفقراء في عَمَّان وظروفهم المعيشية.

وقد نجد في الرواية بعض الأبيات الشعرية التي استشهد بها الكاتب ليدل على بعض الأحداث ومنها أبيات (سعيد عقل) وهي عبارة عن نشيد أسسه لجمعية العروة الوثقى تشجيعاً للبلاد العربية ودعمًا للتححرر ومؤازرتها وزرع الحماس فيها.

للسور الجناحان، ولنا الملعب

ولنا القول الأبي، والسماح اليعربي

ولنا هز السلاح في القصبوب المشيمس

وتتهي بحماس اشد زاعات

وقد زج غرابية بالعديد من الأمثال الشعبية، وهذه بعضاً منها:

"إلي يمش على رجليه لا تحلف عليه" ⁽¹⁾ وهو قاله المختار في تعليقه على حادثة سجن

الشهبندر بأنه متأكد من براءته ولكنه اختصر حالته بهذا المثل الشعبي "إذا وقع الجمل تكثر

السكاكين" ⁽²⁾ فهذه الأمثال جاءت لتكثيف حالة المجتمع عندما سجن الشهبندر، فقد كان حدثاً ناطقاً

لكل أطراف المجتمع في الرواية. "وكذلك هذا المثل: "ذاب الثلج وبان ما تحته" ⁽³⁾.

⁽¹⁾ غرابية، هاشم، الشهبندر، ص 103.

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص 117.

⁽³⁾ المصدر نفسه، ص 118.

سابعاً: الراوي

الراوي هو الذي " يتولى وظيفة التصوير والمراقبة، فيمهد بخطاب الشخصيات، لكي يتهيأ للعمل الأدبي الذي يظهر من خلاله ⁽¹⁾. فالراوي في الحقيقة هو أسلوب صياغة، أو بنية من بنيات القص، شأنه شأن الشخصية والزمان والمكان، وهو أسلوب تقديم المادة القصصية " ⁽²⁾. ويرى لطيف زيتوني أنّ مهمة الراوي هي تنظيم عناصر القصة. يقول: " في القصة القصيرة هناك عناصر تنظم داخلها من خلال شخص مهمته تنظيم هذه العناصر وتقديمها للقارئ وهذا الشخص يدعى الراوي، فالراوي هو متكلم يروي الحكاية ويدعو المستمع إلى سماعها بالشكل الذي يرويه به، وهذا المتكلم هو الراوي أو السارد " ⁽³⁾.

وقد استخدم غرابية راويين لسرد أحداث الرواية: الراوي الأول: هو الراوي المعتاد، الذي تقمص دور الشخصيات، أمّا الراوي الثاني، فهو الراوي العليم، الذي يتسلم دقّة السرد بعد أن تُدلي كل شخصية بما لديها، وهو حين يفعل ذلك فإنه يسرد بضمير الغائب "هو" إذ نجد الراوي "الشهبندر" يبدأ السرد، ثم يأتي الراوي العليم ليتسلم السرد مكمل الحديث ⁽⁴⁾، إذ يقول:

"جبل القلعة اليوم حجارة كبيرة متراسة لا رابط بينها إلا ذكرى تركتها لنا الكتابات الأوروبية التي عاصرتها، الأمر الذي يسمح لنا أن نبني في ذهننا صورة مماثلة لذلك المكان الذي كان..." ⁽⁵⁾. في هذا المقطع السردى يتحدث الراوي الكلي العلم إلينا، فهو يعلم كل شيء عن تاريخ عمّان، ثم إنّنا لو دققنا لوجدنا أنّ الذي يتحدث هو الكاتب، الذي يريد إيصال فكرته لنا من حيث

(1) الغانمي، سعيد، أقتعة النص، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ط 1، 1991، ص 144.

(2) قاسم، سيزا، بناء الرواية، ص 131.

(3) زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 95.

(4) العقيل، أسهمان، الراوي في الرواية الأردنية بين جيلين، أمانة عمّان الكبرى، الأردن ط 1، 2008م، ص 232.

(5) غرابية، هاشم، الشهبندر، ص 46.

نحن قراء، ولكن بتقنية فنية هي تقنية الراوي العليم الذي هو بمثابة الستار الفني الذي يختبئ وراءه المؤلف.⁽¹⁾

وقد بنيت الرواية على نمط تعدد وجهات النظر، وعندها تتباين وجهات النظر وفقاً للمستوى الفكري والايديولوجي والنفسي للشخصيات. وكأن الرواة يقدمون أنفسهم والآخرين بنقل مجريات الأحداث مما شكل عند القارئ نوعاً من التشويق، وقد جاء حضور الرواة في الرواية متفاوتاً وكان الظهور الأكبر للراوي المشارك.

وتأخذ رواية الشهبندر نمط تعدد الرواة، حيث يختفي الكاتب تبعاً، فينتقل من واحد إلى آخر. وكثيراً ما يلجأ الكاتب الروائيون إلى تنويع الراوي في العمل الروائي الواحد وفق ما يقتضيه لسياق السرد، كأن يترك الذي يروي بضمير الأنا مكانه في مفصل من مفاصل العمل الروائي إلى الراوي الشاهد، أو كأن يتحول هذا الراوي إلى مجرد شاهد ينقل فقط ما يقع عليه نظره.⁽²⁾

- 3 -

إنّ معايشة اللحظة التاريخية تجعل الإنسان يفهم نفسه من خلال التاريخ باعتباره عملية مستمرة في الفهم والتأمل.⁽³⁾ والقصص التاريخية والقصص الخيالية متشابهة، ومهما كانت الظروف بين مضامينها من أحداث واقعية والأحداث المتخيلة، يظل مضمونها الأخير واحداً ألا وهو بنية الزمن الإنساني، فصيغتها المشتركة أي السرد، وهو وظيفة هذا المضمون المشترك.⁽⁴⁾

فإذا كانت رواية الشهبندر تجسد عمان بكل ما فيها، فإن رواية (الزحف) لمنصور عمايرة نقل إلى المدينة الثانية في الأردن، وهي مدينة اربد ويصف لنا حال الناس هناك إبان الحكم

(1) العقيل، أسهمان، الراوي في الرواية الأردنية بين جيلين، ص 234.

(2) العيد، يمنى، تقنيات السرد الروائي، بيروت، دار الفارابي، 1999 ص 136.

(3) وهبه، مجدي، معجم المصطلحات العربية، ص 184.

(4) المصدر نفسه، ص 184.

العثمانيين فقد استطاع عمارة أن ينقل لنا الحياة في تلك المرحلة التي سماها مرحلة الظلم إذ عانى فيها الناس من الفقر والجوع والظلم والاستبداد تحت حكم الجندرية العثمانية، إضافة إلى استبداد أصحاب النفوذ والمال والموالين لحك الترك" الأراضي الممتدة كان يملكها غسان الحايك الذي توطن القرية منذ إبان السيطرة العثمانية.. اشترى أراضي الفلاحين بثمن بخس، ورحل عندما أقل مجد الدولة العثمانية إلى اريد"⁽¹⁾ إذ تدور الأحداث التاريخية بسرد تاريخي يروي لنا الراوي العليم بأحداثها التي وقعت بمدينة اريد شمال الأردن. حيث يظهر لنا الراوي الأحداث تجسد تلك المرحلة ومعاناة أهلها، "في اليوم التالي، ذهبت بعض النساء وكبار السن إلى اريد لرؤية المجندين، لم تكثف الجندرية بأخذ الرجالن هجموا على المؤن، وهي حاجة الفلاح من قمح وعدس وفول وألبان وسمن وخيل وبغال، ونزعوها من أيدي الفلاحين، لم تكن القرية إلا أشباح من عجائز الرجال والنساء"⁽²⁾.

تتبع عمارة إلى طول تلك المرحلة وصعوبتها على نقل الأحداث برمتها وضخامتها، فعمد إلى تقنية البناء الزمني الحذف، وهو "اختصار الأحداث غير الهامة للإسراع في القص والتحكم في النسق السردى"⁽³⁾. والحذف هو تقنية يلجأ إليها الراوي لصعوبة سرد الأيام والحوادث بشكل متسلسل دقيق لآته من الصعب سرد الزمن الكرونولوجي، وبالتالي لابد من القفز واختيار ما يستحق أن يروى"⁽⁴⁾. فالروائي مضطر إلى أن يختار في خضم أحداث الحياة الاجتماعية أو النفسية، عدداً محدوداً من الأوجه والحوادث والتفاصيل." ⁽⁵⁾ إذ نجد الراوي يجتاز بنا مراحل كثيرة، منتقلاً إلى

(1) عمارة، منصور، الزحف، عمان، ط1، 2004، ص65.

(2) عمارة، منصور، الزحف - رواية، ص72.

(3) القاضي، محمد، معجم السرديات، تونس، دار محمد علي للنشر، 2010، ص373.

(4) ينظر: قصراوي، مها، الزمن في الرواية العربية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004، ص232.

(5) بورنوف، رولان، عالم الرواية، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1991، ص119.

نهاية الأتراك وهزيمتهم بالحرب في حالة فرح كبيرة في القرية" أطلقت النار من البنادق، وسمعت زغاريد النساء، ودبّ الحماس في نفوس الناس كانت لحظات القصاص قاسية أيضاً، بعض الجنود رُموا بالآبار الخربة ودفنوا فيها، بعضهم قتل بالحجارة والبنادق، لم يصدق أحد الخلاص والنجاة من الحكم العثماني الذي استبد بهم، كانت هزيمة تركيا بالحرب نجدة جاءتهم من السماء، صلوا في ما مضى من أجل الخلاص من الحكم التركي، ولكنهم يفشلون باستمرار، مات عارف أبو صبيح، حمل الطبنجة وصرخ بصوت عالٍ بيت الظلام⁽¹⁾.

وقد يتخلل الرواية حبكة عاطفية غرامية أو معالجة لمسائل اجتماعية كال فقر والجوع، أو الظلم الاجتماعي، أذ نجد فيها مواقف سياسية، وأخرى دينية، ومع ذلك نسميها رواية تاريخية، وبصرف النظر عن ذلك كله، تختلف الرواية التاريخية عن التاريخ باعتمادها الانتخاب والترتيب، والإضافة، والحذف، وانتقاء الشخص، والتخييل، بهدف بث الحياة في الهياكل التاريخية، لتبدو للقارئ وكأنها حاضرٌ يعيشه الراوي... فالعمل الروائي يقوم على تفكيك أحداث التاريخ وإعادة تركيبها بما يلائم الغرض الذي يرمي إليه، أو بحسب دواعي التخييل إذا أردنا الدقة في التعبير النقدي⁽²⁾، أما الحبكة العاطفية التي أوجدها عميرة فكانت حب عودة الولد المدلل لفاطمة، حب غير مكتمل بسبب رحيل عودة للعمل مع الانجليز، "نسي فاطمة بسرعة، ونسي معها الخفقان الطفولي، وانحسر بسرعة لم يتوقع عودة أنه سيكون بهذه السرعة، وعندما عاد على القرية في اليوم التالي رمى بنظراته الأخيرة إلى عيني فاطمة، فكر بسرعة، في تلك الساعة غابت عن باله فاطمة تماماً... أحست فاطمة بأن الوعد انتهى، وتلاشى البياض من أمام عيني عودة، لم يعد بارزاً أمامه

(1) عميرة، منصور، الزحف - رواية، ص 77.

(2) خليل، إبراهيم، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص 285.

بعد هذه اللحظة، كانت الصدمة كبيرة على فاطمة التي لظمت الفراش مدة أسبوع وحر والدھا بهان ولكن سعادة بحدس الانثى أدركت معنى ألم فاطمة⁽¹⁾.

وتستلهم الرواية التاريخية التاريخ، حيث تتشكل مادته زماناً ومكاناً وإنساناً، ولكنها لا تلتزم بوقائعه وأحداثه بل تجعل هذه الوقائع والأحداث إطاراً لها مستفيدة من مناخاتها وأجوائها دون أن يكون المتن الحدثي في تسلسله وتفاصيله متكناً رئيساً لا تحديد عنه، إنها تخلق نصاً جديداً يعاد إنتاجه وفقاً لقواعد الفن من جانب، والرؤية المراد صياغتها من جانب آخر، وإذا كانت الواقعية موازاة رمزية للواقع. ⁽²⁾ من ذلك ما أورده عمايرة في روايته عن مجئ الاحتلال الإنجليزي ليهب لليهود أرض فلسطين، فجاء على لسان الراوي "وهو هناك كان يسمع أحاديث عن اليهود الذين جاءوا لسرقه الأرض العربية، وسمع عن لانجليز الذين يساعدون اليهود لينهبوا الأرض العربية...أنتم أطلقتم الرصاص فرحاً بفقدوم الانجليز، الذين خلصونا كما تقولون من حكم الأتراك، كل القرية فرحت بقدوم الانجليز، لأنهم خلصوا العرب من بيت الظلام، وكلكم شعرتم بالفخر وأنتم تتحدثون عن الخلاص من بيت الظلام."⁽³⁾

جاءت تلك المعاناة التاريخية والتي ما زالت على يومنا هذا، حينما أوهم الإنجليزي بأنه هو الذي خلص العرب من الحكم التركي، "كان الفلاح العربي هو من يدفع كل شيء وهو الذي تخلص من الأتراك حينما طلبت روحه التوافق للحرية للتخلص من هذا القهر...جاء القهر الجديد الذي وضع الحدود والسدود، وبدأ الانجليز واليهود هم الذين يسيطرون على فلسطين، والانجليز يديرون

(1) عمايرة، منصور، الزحف - رواية، ص 139.

(2) تليمة، عبد المنعم، مقدمة في النظرية الأدب، ص 72.

(3) عمايرة، منصور، الزحف - رواية، ص 139.

الأردن مثل غدارة اليد للرحى...لم تكن إنجلترا راغبة بإيجاد حرية لهذا الانسان، وإنما استعباده وقتل حريته...⁽¹⁾.

تحتفظ الرواية التاريخية بطبيعتها التخيلية في ذات الوقت؛ فيمكن حدوث ذلك إذا ما أضاف الروائي إلى أحداث الحبكة الدرامية شخصيات غير تاريخية، بينما يكون الإطار العام تاريخياً، حتى لا ينتج عن عمله تزيف أو تحريف لحقائق معروفة للمؤرخين وقراء التاريخ.⁽²⁾

فجاءت رواية العين الزجاجية لسحر ملص، مليئة بتلك الحقائق التاريخية والمتخيلة يسيران باتجاه واحد.

"كانت قد وصلت الأخبار بأن القائد الفرنسي غورو الذي حط مثل غراب أسود اللون على الساحل السوري وقد اصطحب معه جنوده ودباباتهم ومدافعهم، ثم أرسل إنذاراً إلى الملك فيصل يطلب فيه أن يحل الجيش العربي ويسلم سكة الحديد الممتدة من حلب إلى رياق لنقل الجنود الفرنسيين، وتداول العملة الفرنسية بدلاً من السورية.

وهل قبل الملك فيصل؟

تداول مع الوزراء وبحثوا في الأمر...أذعن قليلاً للأمر ثم عاد للرفض، لكن البعض أقنعه بالقبول بحجة أننا لا نستطيع مقاومة القوات الفرنسية، فأرسل رده الإيجابي إلى غوروز...

وهل يعقل ذلك يا جدتي...تمهل...فقد قام يوسف العظمة وكان آنذاك وزيراً للدفاع يرفض التسليم قائلاً: نقاتلهم بشرف ولا نسلم الشام لهم، ودعا إلى الجهاد في أنحاء دمشق...ويبدو أن الملك فيصل قد تأثر بموقفه... واجتمع بالناس قائلاً: أيها الناس ها أنا ذاهب أمامكم للجهاد...هاجت دمشق يومها وماجت...وخرج الناس من بيوتهم وقرر جدك الالتحاق مع الثوار،

(1) عمايرة، منصور، الزحف - رواية، ص 132-133.

(2) السعيد، علا، نظرية الرواية، ص 227.

حمل بارودته وودعني وقد كنت حبلى بخالك، أوصاني بنفسى...وطلب منى إن استشهد أن يدفن في ميسلون".⁽¹⁾

"شاهدت الطائرات تحوم في سماء المنطقة وتلقي بقذائفها فتصرع الجنود الذين كانوا يقاومون ببنادقهم مقابل المدافع والدبابات التي تقدمت إلى أرض ميسلون...صعقت لما جرى...شاهدت غورو يقف أمام قبر صلاح الدين قائلاً: هاقد عدنا يا صلاح الدين".⁽²⁾

إذا نرى فيما سبق وجود النص التاريخي والحقيقة التاريخية وهما معركة ميسلون في الشام وشخصية الملك فيصل، وذلك شخصية القائد يوسف العظمة، والقائد الفرنسي غورو، بجانب أحداث روائية متخيلة من الروائي، بجانب الأحداث الحقيقية، فنجد شخصية الجد والجدة وما دار بينها من أحداث كانت أحداث تاريخية مخترعة ومتخيلة.

كما تحدثنا الرواية نفسها عن معركة الكرامة بتقنية مشابهة، عندما تسأل هناء عن المعركة جدتها، وما مصير خطيبها المرابط هناك وتصف لها الجدة حالة عمان "استيقظت عمان... عبت من نومها... أسرع الناس على الطرقات يحملون راديوها تترانزستور...تجمعوا في ساحة السوق والمدرج الرومانين صرفوا طلاب المدارس إلى بيوتهم، أُخليت المستشفيات للجرحين أسرع البعض لشراء بعض المؤونة من اجل الحرب، والبعض أسرع للتبرع بالدم...هاجت عمان وماجت...ارتقبت القلوب واضطربت.. زوارتفعت الأيادي بالدعاء.."⁽³⁾.

"صرح ناطق عسكري بأن العدو قام منذ هذا الفجر بعبور الجسور الأردنية وقطع النهر بمعداته وآلياته، وقد تنبه له الجيش الأردني الباسل وقطع الجسور عليه، مما جعل قوة منهم مزودة بالدبابات والمدركات تُحاصر في منطقة الكرامة، وتجري الآن معارك ضارية مع قوات العدو...هذا

(1) ملص، سحر، العين الزجاجية، عمان، دار البازوري، ط1، 2013، ص58.

(2) ملص، سحر، العين الزجاجية، ص61.

(3) ملص، سحر، العين الزجاجية، ص111.

وقد قام العدو باستخدام غطاء جوي كثيف... وأنزل العديد من المظليين في ساحة المعركة، لكن جنودنا البواسل والفدائيين تصدوا لهم بالسلاح الأبيض مما أنزل بالعدو خسائر فادحة، وما زالت المعركة مستمرة

يا إلهي قلت لنفسي كيف يستبسل الجنود ويضحون بأنفسهم هجست نفسي وتخيلت خطيبي يحمل سلاحه لكني عدت للاستماع لنشرة الاخبار"¹

لقد تنوعت طرائق سرد الحدث في الرواية التاريخية بحيث تنتوع الأشكال الفنية، وهذا يدل على تنوع وسعة التجربة الروائية، وقد أفادت الرواية التاريخية من التاريخ وشكلت مادته الأساسية زمانا ومكانا، وأبرزت كذلك الذات القومية، ومن هذه الروايات (الشهبندر ورواية الزحف) والتي نقلتنا القارئ بخفة بين الماضي والحاضر والمستقبل أمام تداخل فريد في الزمن، وقد استعان الرواة ببعض الشخصيات التاريخية - المرجعية - ومن ضمنها الأسطورية والمجازية، في محاولة منها للتعبير عن موقف يريد الكاتب أن يعبر عنه.

(1) ملص، سحر، العين الزجاجية، ص112.

الفصل الثاني

اتجاهات السرد في الرواية الرومانسية

- 1 -

تمثل الرومانسية ظاهرة معقدة من المستحيل حصرها بتعريف محدد، والصعوبة تتفاقم بفعل أنه الآن ما زالت فعالة، لم ترفع سماء مغلقة وكاملة كعصر النهضة، بموصوفاتها المتناقضة والزائلة الأحياء.⁽¹⁾

وقد اقترن ظهور الاتجاه الرومانسي- التاريخي والاجتماعي- بالمرحلة الثورية التي افتتحتها الثورة الفرنسية (1789) حيث كانت بمثابة إشارة للتحرر من عدد من القيم، وتشمل مجالات التنظيم الاجتماعي، وكذلك القواعد السلوكية والأخلاقية والقيم الجمالية. فشهد القرن التاسع عشر ظهور الطبقة البرجوازية وانتشارها على نطاق واسع، ومن أهم مظاهرها اعتدادها بعصاميته، فحطمت كل القيود، وغيّرت القوانين والعلاقات والقيم وزلزلت المجتمع من أساسه.⁽²⁾

ويعد كل من شاتو بريان ومدام دي ستايل (1766-1817 Madame de Style) أبرز من نظّر للمذهب الرومانسي وألف فيه من حيث العناية بالوصف الطبيعي والوصف النفسي والتحليل العميق للعواطف. أمّا شات بريان فقد كتب: "يعد ظهور المنهج الرومانسي في أواخر القرن الثامن عشر ثورة على قيود المذهب التقليدي، انبعثاً من قيود الطبقة والتقاليد إلى انطلاقة الحرية الفردية في مجالها الذاتي أو العاطفي أو النفسي، وتعبيراً عن ذلك الجيشان في المشاعر والآلام والآمال والعواطف، والتي طالما احتبست في الصدور تحت ستار احترام التقاليد التي كان

(1) جميل، سمير، أثر الرومانسية في الأدب العربي في بداية القرن العشرين، مجلة التراث العربي، ع 36، 2018 ص 29.

(2) ينظر: النساج، سيد أحمد، في الرومانسية والواقعية، القاهرة، دار غريب، 1980، ص 9.

يدعو لها المذهب التقليدي. ولذلك فلا بد وأن تأتي هذه الثورة الرومانسية في مجالاتها الفكرية والأدبية والفنية"⁽¹⁾.

وقد حاولت الرومانسية كسر الإطار الذي وضعتة الأصناف الأدبية الكلاسيكية ورفض مصطلح الأصناف الأدبية، وإنّ أكبر إنتاج للرومانسية هو الحساسية الجديدة فيما يخص الذاتية لرسالة الطبيعة في الإطار الفلسفي.

وهكذا كان ظهور المذهب الرومانسي ثورة في التطور الأدبي والفني ليس في المضمون فحسب بل وفي الشكل والصياغة كذلك فكان غايته أن يبلغ بالعمل الأدبي درجة من التجسيد والتصوير الجمالي أو الخيالي بحيث المتعة الحسية، والتأثير العاطفي في وقت واحد. وقد شهدت المجتمعات الإنسانية آنذاك تغييرات كبرى، حيث خضع الأدب بدوره إلى التغيير عما كان عليه في العصور الكلاسيكية، بمعنى أن يكون الأدب تعبيراً عن روح الطبقة البرجوازية، ومظاهر حياتها اليومية، وأن يعبر الفرد الذي حرر نفسه من أسر الجماعة، أي أن يكون الأدب فردياً ذاتياً.

وتعتبر الرواية الرومانسية من أكثر أنواع الرواية انتشاراً وقبولاً، فمعظم القراء - خاصة في مرحلة الشباب - يريدون القراءة عن الحب إضافة إلى صلة الرواية الرومانسية بالذات الإنسانية وارتباطها بالعواطف والمشاعر الداخلة للشخصية الإنسانية، من بينها مختلف الأنواع، يحصل الكتاب الرومانسيون على الإرشادات الأكثر وضوحاً بخصوص الشخصية الرومانسية (البطل) إذ ينقسم الحقل الرومانسي كغيره من الأنواع الروائية إلى أنواع ثانوية: التشويق الرومانسي، الرومانسية المعاصرة، الرومانسية الحسية وغيرها الكثير. ويكمن السر في ابتكار شخصية رومانسية ناجحة في معرفة ما يريده القراء من النوع الثانوي المفضل لديهم، وبعد ذلك لم تعد هذه الروايات تلقى قبولاً كبيراً في أوساط القراء واتسعت فضاءات الروايات الرومانسية لتتجاوز الحديث

(1) حسني نصار، صور ودراسات في أدب القصة، القاهرة، مكتبة الأنجلو الأمريكية، 1977، ص 97 - 98.

عن الذات وتمهيد الآلام إلى فضاءات أوجب وأشمل للحياة، والعقلية الإنسانية المتطورة التي تتناسب وتواكب تطورات العصر الحديث بكل تفاصيله واتجاهاته السياسية الاجتماعية والانفعالية وغيرها.... وأصبح الاتجاه الرومانسي جزءاً صغيراً ضمن فضاءات الرواية وتشعباتها وتفاصيلها الدقيقة⁽¹⁾.

ويرى ويليام آلن وايت (William Allen White 1868 – 1944) أن ما يميز الرواية كونها تتضمن فردية الأشخاص والعرض المفصل لبيئتهم، والرواية لا تعرض لنا مجرد شخوص نمطية، حيث أنها تتعامل مع الفرد وتصور كفاحه ضد المجتمع وضد الطبيعة، وباستطاعتها أن تنمو في مجتمع ينعدم فيه التوازن بين الإنسان والمجتمع، حيث يكون الإنسان في حرب مع بني جنسه أو مع الطبيعة. وإلى جانب التأكيد على الفردية هنالك اهتمام متزايد بالعالم الداخلي وبالحياة الخاصة وبالتجربة الذاتية، إذ يبدأ الفرد يشعر بنفسه فرداً أكثر مما يشعر بنفسه عضواً في مجتمع إقطاعي ساكن، فإنه يبدأ بالتفكير على وفق مصالحه الشخصية أكثر مما يفكر بالمصالح الجماعية وهذا ما يمنح الفرد شيئاً ما يخفيه.⁽²⁾

ويؤكد جيرمي هوثورن Hawthorn Jeremy على أن الرومانسية قد ركزت على وصف العواطف والمشاعر والانفعالات يقول: "قد اتجه الأدب الرومانسي ولا سيما الرواية الرومانسية اتجاهاً شاعرياً أو عاطفياً أو تأثيرياً أو غنائياً انطلاقاً من قيود المجتمع لطبيعته وأفراد إلى رحابة الطبيعة وجمال روعتها وبديع خلقها والتغني بكل ذلك بما تضيفه من تأثير أو انعكاس على النفس الإنسانية وانطباعاتها، لا في علاقة الفرد بغيره من الأفراد أو بالمجتمع فحسب بل في علاقته بالطبيعة أغانيها ومباهجها من جهة ومآسيها وويلاتها من جهة أخرى، ولذلك نرى في الروايات

(1) كريس، نانسي، تقنيات كتابة الرواية، ترجمة: زينة جابر، بيروت، الدار العربية للدراسات، 2009، ص 118.

(2) هوثورن، جيرمي، مدخل لدراسة الرواية، ت: غازي درويش عطية، مراجعة سلمان داود، ص 124.

الرومانسية خاصة في مراحلها الأولى التركيز الشديد والمبالغ أحياناً على وصف العواطف والمشاعر والانفعالات الداخلية في الشخصيات الرئيسية في الرواية ولا تكاد الرواية الرومانسية تتجاوز في أحداثها وخطابها السردية هذه الانفعالات بالعواطف إلى أبعد من ذلك (1).

ومن صفات الأدب الرومانسي الذاتية، وتتجلى خصائص الذاتية في عدم الرضا بالحياة في عصرهم، وفي القلق أمام عالمهم، وما يعجّ به من أحداث. والرومانسي غريب في عصره بشعوره وإحساسه، والرومانتيكيون يشعرون بالعزلة والانطواء، إذ يضيق الرومانتيكي ذرعاً بعالم الحقيقة، فيطلق لنفسه العنان في أن يعوض بها ما فقد في عالم الناس من حوله، فيصير عالم خياله أحب إليه من عالم الحقيقة المحدودة. (2)

ولما كان هدف الرواية الرومانسية هو التأثير في ذات المتلقي عن طريق استنهاض عواطفه وإشغال خياله والتأثير في حواسه ومخاطبة وجدانه من هنا اتجه الرومانسيون إلى تغليب العاطفة على العقل والجنوح في كتاباتهم إلى الخيال متذرعين في ذلك بدعوتهم إلى تحرير الفكر من القيود التي تحجبه عن الانطلاق والإبداع بحجة أن العمل الأدبي أو القصص ليس في الواقع خلقاً فعلياً وإنما هو خلق فني وليس نقلاً أو محاكاة، أو التقليد للواقع الفعلي في الحياة، بقدر ما هو عمل إبداعي منفصلاً أو يفترض أنه منفصل عن الواقع الذي أخذ عنه.

ويؤمن الرومانسيون بأن الإنسانية تسير بهم إلى الأمان، فتحرروا من نير الآداب القديمة والتي فرضت على الأديب قواعد أو موضوعات رأوا فيها مساساً بحرية الفنان وتقييداً لمواهبه، وعلى الرغم من ذلك ظلوا لا يحقرون شأن الآداب القديمة، بل يستوحون بعض معانيها وصورها بعد أن زال سلطانها الذي كان لها. (3)

(1) المصدر نفسه، ص 142.

(2) ينظر: هلال، محمد غنيمي، في الرومانتيكية، القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر، 1977، ص 78.

(3) ينظر: المصدر نفسه، ص 23.

وقد استعاض الرومانسيون عن المفهوم القديم للأدب بمفهوم جديد للأدب كتعبير، والتعبير قد يكون تعبيراً عن حالة من حالات المجتمع أو روح وطنية وقومية، وهذا ما كان مرفوضاً لديهم، فهو تعبير عن النفس وعن شخصية الكاتب وتجربته في العالم كما عرفه أو يراه.⁽¹⁾

نستطيع أن نستخلص أن الرومانسية عبارة عن تيار مستورد إلى الأدب العربي، وهو لم ينتج عن التطورات والتحويلات الداخلية والجدلية، فهو بسهولة يخضع إلى المنطق، ولذلك فإنه من المقبول تصور ظهور هذا التيار في الأدب العربي، وبفضل طبيعة التطورات التي حصلت في العالم العربي في بداية القرن العشرين. " لقد كانت الحركة الرومانسية مع الحرية الفردية والجماعية التي ازدهرت فالنفس البشرية تخفي في أعماقها ضرباً من مذاق التعاسة".⁽²⁾

الرومانسية كانت مرحلة أدبية متطورة جاءت على أنقاض الكلاسيكية، ولكن هذا لا يعني أن الرومانسية بقيت وحدها في الميدان، إذ سرعان ما جاءت الرمزية لتثور على هذا الإفصاح الذي اتسمت به الرومانسية ورأت الرمزية في هذا الغموض الذي يعتبر من أول علاماتها خير مقياس يقاس به الفن والشعر، لأن الإفصاح في رأيها ليس إلا عجزاً عن التعبير العميق الذي لا يدركه العاجزون. ولكن هذا لا يعني أن الرومانسية قد انتهت بمجيء الرمزية. وأن الرمزية قد انتهت بمجيء الواقعية، ولأن النكسة التي أصيب بها شعب فلسطين هي أقسى بكثير من تلك النكسة التي أصابت شعب فرنسا بعد اندحار نابليون، ذلك أن ضياع الأمجاد الفرنسية باندحار نابليون لا يمكن أن يقف أمام ضياع وطن كامل شرد أهله وبنوه، ولا يمكن أن يقاس الوضع النفسي لشعب فرنسا بهذه المجازر والمذابح، ولا بهتك الأعراض الذي هو هدر لا لشعب فلسطين فحسب، بل فقدان لكرامة الإنسان وسحق لكل حقوقه المشروعة وإهانة لحقوق البشرية كلها.⁽³⁾

(1) ينظر: ينظر: النجاج، سيد أحمد، في الرومانسية والواقعية، ص 13.

(2) بيبير، داکو، انتصارات التحليل النفسي، ترجمة وجيه أسعد، منشورات وزارة الثقافة، ص 20.

(3) مندور، محمد، الأدب ومذاهبه، ص 55.

ويعد ازدهار الاتجاه الرومانسي وأصبح جزءاً لا يتجزأ في سلسلة الثورات التي جرت في مصر عام 1919 وفي العراق 1918 و 1920، وفي سوريا 1925، حيث كانت الحماسة الوطنية تتصارع مع الهيمنة الإمبريالية المستمرة من قبل كل من بريطانيا وفرنسا. إنه عصر الالتزام السياسي والتحول الدرامي بكل تأكيد عندما أخذت الدولة الوطنية الجديدة بالنهوض من أنقاض ما كان في حينه الإمبراطورية العثمانية. وأصبح من الثابت الآن أن الإحياء المباشر والأساس للرومانسية العربية في الأدب ينحدر بشكل واسع من ينابيع الرومانسية في إنكلترا وفرنسا في نهاية القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر.⁽¹⁾

وينبع هذا الهم القومي لدى الروائي العربي المتجسد في قضيتي فلسطين والعراق، من إحساس الذات الكاتبة بمسؤوليتها تجاه القضايا العربية، وتبنيها لمشاعر مشتركة، نتجت عن هموم الإنسان العربي، التي يجمعها ظرف المعاناة الدائمة المهيمن بظلاله على الواقع العربي، وقد كان من الطبيعي أن تنعكس الهزيمة وما يرافقها من خيبات و أحاسيس بالغضب والاستياء والتذمر، على المناخ العام للرواية.

- 2 -

ففي رواية (نهارات شائكة) لإبراهيم عقرباوي" يستهل الكاتب روايته بسرد أقرب ما يكون إلى السيرة الذاتية لبطله عبد الباسط منذ ولادته إلى دخوله أعتاب الشيخوخة، كاشفاً عن تعالق هذه الشخصية بشكل أساسي مع سرحان صده الداخلي، وهو مثال أو نموذج متكرر للإنسان الذي خلق على فطرته الأولى. وتبدو هذه الشخصية التي تأخذ حيزاً كبيراً من صفحات الرواية، المحور الذي يربط الرواية. يعاني من الاغتراب بشقيه الداخلي مع نفسه، والخارجي مع محيطه الموسوم بالتشردم وتكالب الخيبات والخسارات المتلاحقة. وهو في ظل هذا الفصام والواقع الذي تتسببه

(1) أوستل، روين، الحركة الرومانسية في الأدبين الأوروبي والعربي، ص 125.

الهزيمة وفي مرحلة يشوبها التوتر والقلق وعدم اتضاح الملامح، ويهرب إلى عالم الأحلام بحثاً عن منطقة آمنة مطمئنة.

ويتلاءم أسلوب نهارات شائكة مع إحياءات العنوان؛ فهي تصنع مبنائها الحكائي باستخدام المنولوج الداخلي، الذي يستطيع أن يضم مختلف اللغات والأصوات، يبدأ المنولوج الأول مفتتحاً الرواية تحت عنوان "لزوم مالا يلزم" ويتجلى من خلال صوت الشخصية الرئيسية في الرواية، وهي شخصية عبد الباسط:

"أنا كالأخرين، من طين لازب وحماً مسنون قال الخالق: كن، فكننت بشراً سوياً. خلاصة تهيج النطف من نطفة أمشاج ابتلاني بالمعضلات، وصبر منقوص"⁽¹⁾، إذ نلحظ تزواج صوت عبد الباسط مع النص القرآني ليؤكد السخرية من نفسه مما يتصف به من ضعف وعجز وضياح، وتمتد هذه الصفات إلى شخصية سرحان الذي يبدو وكأنه روح مستنسخة منه، كما يعلن هو نفسه عن ذلك: "سرحان شبيهي ونصفي الآخر، تفاحة جسدي المشقوقة"⁽²⁾، أنا مثله في التفسخ والانهيال، وخاصة بعد سقوط بغداد وتدمير مخيم جنين.⁽³⁾

وقد غاصت "نهارات شائكة" في الكثير من العوالم النفسية الموغلة في التشظي والانحدار، وعوالم أخرى تحمل الأحلام، وتحلق في سموات الأمنيات، والتطلع إلى عالم عربي حرّ، تسوده الديمقراطية والحرية، وتحكمه قواعد العدل والمساواة.

وعبرت الرواية عن جوانية صاحبها المتشظي فجاءت ناضجة ومتميزة، واستنتجت هيا صالح أن النهارات تلبست بالسرد الناقل لذاتية العقرباوي، مستعرضة حوارات عبد الباسط وعبد

(1) عقرباوي، إبراهيم، نهارات شائكة، ص 7.

(2) عقرباوي، إبراهيم، نهارات شائكة، ص 7.

(3) عقرباوي، إبراهيم، نهارات شائكة، ص 8.

الواحد وسرحان وشخصيات أخرى تفجعهم تصارييف الأيام وتضادات الملامح، وسذاجة الفطرة الأولى. واستأنست بعتابات الشخصية وأناها والاعتراب المتخلل بتكالب الخيبات والخسارات.

أما مظاهر هذا التشظي في الرواية فكثيرة، منها" التخلي عن الحبكة الروائية المحكمة وعن البطل، وتكوينه السيكلوجي، فظهر ما يمكن تسميته بتشظي الزمن في محاولة للتواصل مع قارئ مغترب، يعيش في أزمنة انكسار وعوالم جديدة عليه، وتهميش المكان أو إظهاره أنه خلفية لحظية غير دالة على شيء، وهشاشة الشخصية الروائية وعدم قدرتها على فهم الواقع ومن ثم فهي شخصية ذات أبعاد سيكلوجية، ملؤها الحيرة، والتشتت فيها النموذج المثالي أو المأمول بسبب الحيرة والضياغ للذين يسيطران عليها، بالانتقال من حدث إلى حدث، ومن مكان إلى آخر، ومن شخصية إلى ثانية، وهذه الانحرافات المتعمدة تكسر التسلسل الزمني، بل يفقد الزمن أهم خصائصه (أي التسلسل)، وتتداخل الأزمنة وأحياناً تختفي وكذا المكان. وحتى موضوع الرواية لا يتصف بالوحدة، أو التناغم، أو التحديد، والشخصيات مجرد أطياف، أو أسماء أو هي مجرد حروف لا معنى لها، أو رموز، أو ضمائر، أو أصوات. ولغة الرواية ليست واحدة فهناك مستويات متعددة، وأحياناً نلاحظ تمرداً على اللغة المألوفة، وتراكيبها، وقواعدها.⁽¹⁾

ترى شخصيات الرواية العالم العربي من حولها ممزقاً أشلاء متناثرة، من فلسطين إلى لبنان.. هناك تشردم سياسي واجتماعي وثقافي واقتصادي شكل لديها رؤية لا يقينية / ذاتية لما حولها، لذا تحاول هذه الشخصيات قولبة الواقع وتغييره نحو الأفضل. لكنها دائماً تمنى بالخسارة على صعيد الذات التي تعد انعكاساً أو صدى للخسارة الجمعية. كما تكشف الرواية أن أبطالها هم أبناء جيل انكسار الأحلام القومية، وتبعثر الأوراق السياسية وانقلاب المفاهيم، وتخاذل الأحزاب الوطنية، وسقوط الأقدعة، وتنامي الضياغ الذي أدركته ظروف العقد الأخير من الألفية الثانية.

(1) الماضي، شكري، الرواية العربية، ص94.

وقد استطاع إبراهيم عقرباوي في روايته الأولى « نهارات شائكة » أن يقدم رواية طويلة مشغولة بإتقان، ويتمكن حرفي واضح، سواء أكان ذلك في نسج سردها ولغتها وحوارها، أم في رسم شخصياتها الرئيسية، أم في بنائها المتناسك، فمن الواضح أن الكاتب استطاع أن يوظف الأساليب الفنية الحديثة، الأمر الذي أوصله إلى أن ينجز هذا العمل الرائد في جلّ مفرداته، الحكمة المحكمة، والسرد المتدفق، والتحليل النفسي العميق، الذي ينفذ إلى داخل الأبطال، والنفس الطويل والحوار الذي يدار بمقدرة مسرحية باهرة، وكل ذلك قاده إلى أن يكتب عملاً روائياً بديعاً.

- 2 -

إن عالم العقرباوي هو عالم الشخصيات المنسحبة من سياقها الاجتماعي الضاغط، الباحثة عن خلاص وجودي، وقد عكست الرواية قضية استلاب إرادة الإنسان الحرة، وهي تأخذ بيد الإنسان في رحلة وعيه بنفسه وبإشكالية وجوده، وهي بذلك تقدّم رؤيةً مرعبةً عن الإنسان، الذي يستغلّ أخاه الإنسان. وقد أشعرني الكاتب في روايته بأن الإنسان هو الإنسان مقاسه وحجمه واحد، لا يتغير مهما زُين بمسحة الورع والنقاء، فالإنسان يبقى ناقصاً باحثاً عن ذات نفسه، ليكيّفها بالذي يعتقد أنه الحق، وظلت شخصيات روايته في الغالب تائهة ومرفوضة؛ لأنها مثقفة رومانتيكية مناضلة تتصف بالصدق والعفة، تحاول أن تستقر وتبني علاقتها بالمكان، ولا تجد من الأمكنة مكاناً آمناً و أليفاً.¹ استتجد بعقلي المشطى ليحدد المكان والزمان وما حدث في غيبوتي أو غيابي. ومضات من الذاكرة المتكسرة.. سرحان في مصح الأمراض النفسية... فدوى سافرت.. لعلها أكملت دراستها وعادت... سرحان آب إلى الحياة... معاوية في سجنه الأبدي... هل أفرجوا عنه !".

ورأت هيا صالح أن رواية "نهارات شائكة" ابتدأت بسرد أقرب ما يكون إلى السيرة الذاتية لبطل الرواية عبد الباسط - منذ ولادته وطفولته إلى دخوله أعتاب الشيخوخة - مبينة تعالق هذه

(1) الماضي، شكري، الرواية العربية، ص 94 .

الشخصية بشكل مع شخصية "سرحان" وصداه الداخلي، وتقاربها الفكري مع بقية شخصيات الرواية. وأكدت صالح أن شخصية "عبد الباسط" أخذت "حيزا كبيرا في الرواية، وكانت المحور الذي يربط أحداث الرواية ومن خلاله تتشكل العلاقات بين الشخصيات المختلفة. وبينت صالح أن شخصية "عبد الباسط" كما تصورها الرواية، عانت من الاغتراب بشقية الداخلي، والخارجي، إضافة إلى محيطه الموسوم بالتشردم وتكالب الخيبات والخسارات المتلاحقة".

وأضافت هيا صالح أن شخصيات الرواية "ترى العالم العربي من حولها ممزقا أشلاء متناثرة، من فلسطين إلى لبنان، إلى العراق كما أن التشردم السياسي والاجتماعي والثقافي والاقتصادي شكل لديها رؤية لا يقينية- ذاتية لما حولها، فراحت تحاول قولبة الواقع وتغييره نحو الأفضل، لكنها دائما كانت تمنى بالخسارة على الصعيد الذاتي الذي يعد انعكاسا أو صدى للخسارة الجمعية.¹" ومن الحوارات المتخيلة في الرواية:

" أطم روعي بالسُّكر وأشفق على أنقاضي وبني رمق شوق لبناني رأيي يقول:

- تدمر مستقبلك بيدك

والمستقبل باب موصد، والزمان حاضر وماضي، ولم أقل له: بل أوغل في تدمير هياكل روعي وصروح ذاتي لأعيد تشييد وجودي بلا أخطاء، وجودي كذبة كبيرة وجسدي حقيقة ظاهرة"².

- 3 -

يرتبط بناء الشخصية بقدرة الروائي على الخلق والابتكار وفهمه واستيعابه لعالم الشخصية، وكيفية تطورها، والروائي يسيطر على أفعال شخصياته، وأفكارها، وكلامها، وكيفية حضورها، وكل

¹ عقرباوي، إبراهيم، نهارات شائكة، ص 229

² عقرباوي، إبراهيم، نهارات شائكة، ص 229.

طبائعها الأخرى، إنّه يعلم كل شيء عنها ولكن في طريقة تقديمه لها لا يفترض به أن يبدو عالمًا بكل ذلك، أو متحكماً فيه ⁽¹⁾.

ويمكن الإشارة إلى العديد من الشخصيات في الرواية:

وتبرز شخصية سرحان الرواسب الثقافية السلبية في الرواية من خلال العلاقة الجنسية، التي توطّدت بين سرحان والمومس اللبنانية (نادين)، حيث أطلق سرحان على نفسه اسماً جديداً هو (سراب)، ومن ثم أخذ يحكي لها عن سحر عمان، بأسلوبٍ شاعري، يتناسب والموقف الجنسي، الذي يعيش طقوسه معها، كما تجلّت هذه الرواسب السلبية في سلوك عبد الباسط، مع طبيبة الأسنان (هدى)، والتي جاء توظيف حكايتها بعد.

"مشكلتي فكرية، أقصد نفسية، لا بل وجودية، أنا لست أنا يا عبد الله... محاصر بالخراب وشظايا انفجارات الذات وتناثر زجاج، روي الآهله بالروى والهواجس والذكريات والنداءات وعويل رياح البعث والتفتح" ⁽²⁾. وجاء أيضاً في الرواية:

"سرح سرحان في فيافي الأعياء والخمول، أغراني الخمول، شاركني تفاصيل الزمن الخصوصي، شاركته بلادته وانطفائه، رجوته: لاتتطفئ يا سرحان قال: ليس بيدي حيلة وانطفأ" ⁽³⁾، وأيضاً: "ذاكرتي مهمشة، تسقط الصور منها، يسقط الماضي، تنتال الأشياء بلا هوادة، أمسيت بلا ذاكرة. هأنا أزعم. مجرد نكرة، غيمة عابرة، فليذهب أفلاطون بمدينته الفاضلة إلى عدم القحط والاندثار" ⁽⁴⁾.

(1) ينظر: إبراهيم، عبد الله، البناء الفني لرواية الحرب في العراق، ص 85.

(2) عقرباوي، إبراهيم، نهارات شائكة، ص 15.

(3) عقرباوي، إبراهيم، نهارات شائكة، ص 22.

(4) عقرباوي، إبراهيم، نهارات شائكة، ص 21.

وقد نجح الكاتب في وصف البطل نفسياً إذ يقول: "تحسست مؤخرتي فاكتشفت أنني نسيت الذيل حافظ توازني. صحت قبيل الفجر فراعني أنني ضحية سكرة هشت جبهتي. كلي يضرب بعضه. يرتطم الوعي بالشعور التحتي الكامن المتخفي"⁽¹⁾. في هذه الطريقة يقدم الكاتب ملامح الشخصية مباشرة من خلال وصفها لغويا بصفات ذات طابع مذهري خارجي، أو بصفات أخرى ذات طابع نفسي (سيكولوجي).

كما تطلعنا الرواية على شخصيات تجسد من خلالها الصراع الغربي والشرقي، ممثلاً بشخصية معاوية، الذي سافر إلى لندن، لإكمال دراسته العليا، وتزوج هناك من فتاة بريطانية الأب وفرنسية الأم تدعى (كريستينا)، لم تدم علاقته معها طويلاً؛ لأن والدها الذي يكره العرب ويعتبرهم متخلفين اقتحم شقتها أثناء وجود زوجها معاوية في الجامعة، وخطف ابنته الوحيدة، وحلّق بها إلى فرنسا، وعاد معاوية إلى عمان مثقوب القلب، ذاهلاً ومنهاراً، عاد قاطعاً شريط دراسته تقوده الخيبة، ويلوكة الندم. لينتهي به الأمر بعد ذلك في السجن على خلفية قيامه بتصفية أحد عناصر الحزب المتهمين بالتجسس.

وسحر موظفة بنك المنحدر من أب مسلم و أم مسيحية أجنبية، قد انفصلا، مما أرغم ابنتهما (سحر) على العيش منفردة مستقلة، فما كان منها إلا أن تحلّت من قيودها الأخلاقية، فانخرطت في الشراب والجنس، ويمكن القول إن سحر كانت تعاني من قلق وجودي، وقد رأت في (سرحان) الحارس والدليل، ورأت فيه شريكاً مناسباً طالما بحثت عنه للتخلص من همومهما المشتركة، لذلك فقد حاولت من خلاله التعويض عما عانت منه في الماضي، وذلك من خلال الانخراط في الجنس والشراب، وأما (سرحان) فقد اعترف لسحر بأنه ليس المرشد أو الدليل، وما صداقته لها إلا محاولة بائسة للحصول

(1) عقرباوي، إبراهيم، نهارات شائكة، ص 200-201.

على السعادة، من خلال لذة الجسد، التي يسعيان كلاهما وراءها، لكي يفرغا فيها كبت الماضي وأوجاعه⁽¹⁾.

أما شخصية أبو النور ابن المخيم، وابن بيروت، وابن البطولات الوهمية الكثيرة، والتي غالباً ما يتبجح بها ويعيد صياغتها وبثها من جديد على أنها بطولاته الفردية، فما هو في الحقيقة إلا كما يصفه (عبد الباسط) معارفه فقيرة وأن خلفيته الثقافية ضيقة، وأنه يُلم بالعناوين والخطوط العريضة والأسماء، وله موهبة نادرة في صنع العلاقات الاجتماعية، وإلقاء السلام، والانسجام مع الأطراف المتباينة والوجوه المتنافرة، والمرجعيات المتناحرة، وكان عضواً في أحد أجنحة حركة التحرير الوطنية، وخرج من المعتقل بعد أسبوع، وهو كثيراً ما يحدث رفاقه عن اعتقاله إثر مشاركته لفاعلة في قيادة المظاهرة، وعن التحقيق الذي أجري معه، وعن تعقب المخابرات له بعد إطلاق سراحه، وهو في الحقيقة كاذب، فهو لم يكن سوى عابر سبيل مرّ من جانب المظاهرة. جاء في الرواية في وصف أبو النور:

" أبو النور هو ابن واقع هزيل داكن، وطويل كعمود النور، ونحيل منطفي الوجه، الوجه الذي يختفي تحته عشرات الأقنعة، ومنذ سقط أحد الأقنعة أمامنا، ونحن المتحلقين حوله، فطفق يوارى وجهه عنا"⁽²⁾، وتتقمص شخصية عبد الباسط الشخصية التي تتماهى معها شخصيات الرواية جميعها، فإذا كان سرحان نظيره، كما يظهر في تساؤله إذا ما كان هو سرحان أم عبد الباسط فإن بقية الشخصيات تتشابه معه في تشظيها وانكسارها النفسي إزاء قسوة الواقع، فهذه فدوى تبدأ منولوجها الداخلي بقولها:

(1) عقرباوي، إبراهيم، نهارات شائكة، ص 200.

(2) عقرباوي، إبراهيم، نهارات شائكة، ص 18.

"متعبة؟! نعم، وفرحتي مقطوعة الذراع تأبى أن تكتمل في عيني وفي قلبي، وعبد الباسط
نجمة سكينتي في ليلي هولي الصاحب، آخر الشمعات وفاتحة البراءة، أول القارئ لتفاصيل
روحي الشائكة وخاتم المخلدين لذكرى حضوري في المكان الخطأ والزمان المشطوب"⁽¹⁾.
أمّا عبد الواحد فعلى الرغم من لجوئه إلى الإشراقات الصوفية يظل في حيرة من أمره:
"وأقرأ كتاب حشرات النهايات، والمصائر المحتومة إذا ما بقيت مع نفسي المعرّضة للتلف
والمقفرة من الحصانة ومتاريس الثبات"⁽²⁾. هكذا تتقارب شخصيات الرواية كثيرًا في أفكارها وفهمها
للحياة ونظرتها إلى الوجود مما يضعف من جمالياتها الفنية.⁽³⁾ جاء في الرواية:
" حدثني سرحان أن عبد الواحد أسقمه فراق ماري بعد عامين من انهيار شلال أقحوان
الحب على قلبيهما، وأشقاه إمعانه في صدها، ومبالغته في الإعراض عنها، وعدها بالزواج فارتمت
بحضنه آمنة مطمئنة "⁽⁴⁾.

- 3 -

نلمح التداخل رواية بين السرد الشعري والسرد النثري في مشاهد الوصف والحوار، (نهارات
شائكة) ومشاهد الوصف كما هو معروف لا توجد مستقلة في الرواية بل ممتزجة بالسرد، فكما لا
يوجد وصف دون سرد لا يوجد سرد دون وصف، وحسب قول جيرار جينيت: "نستطيع تصور
الوصف منفصلاً عن السرد، لكنّه في الحقيقة لا يمكن أبدًا أن يكون في حالة خالصة، أمّا السرد

(1) المصدر نفسه، ص274.

(2) المصدر نفسه، ص279.

(3) رضوان، عبدالله، الرواية الأردنية على مشارف القرن الواحد والعشرين/دراسات تطبيقية، أوراق ندوة أقامتها
جمعية النقاد الأردنيين، 10-11/2008، ط1، عمان المكتبة الوطنية. 2011م، ص57.

(4) عقرباوي، إبراهيم، نهارات شائكة، ص 78.

فلا وجود له دون وصف⁽¹⁾. ففي الرواية يبدو التداخل بين الشعري والنثري في وصف شخصية فدوى:

"المنديل يحجب شعرها، والجلباب الطويل يستر دفائن كنوزها الذهبية وأنهار جنان شروقها وجنون غروبها، رأيت شمسها غاربة ولا خاتم في إصبعها، ورائحة الفقد تفوح من عباراتها..."⁽²⁾. في هذا النص تظهر خصائص الشعر واضحة في الصور والرموز الواضحة، والتجانس بين الكلمات، واستخدام الطباق وهي تظهر بطريقة مباشرة أي دون تفاعل بين عناصر القص، ما تحسّ به الشخصية من فجيرة وضياح، كما تأتي الصورة الجميلة "الصباح مجروح الفؤاد"، "الصمت يؤنس عيني"، "ترتجف أوراقها"، فيبدو تعانق المكان والزمان والشخصية على الرغم مما يظهر من تكلف في التصوير "رذاذ الخوف الأزلي ومطر المواجه البدائية"⁽³⁾، أو "يدفق مطراً فوق أرصفة الذكريات النائبة، ليستولد دهشة انبعاثي... مشكلتي في الداخل، أعني كانت في الخارج. الحلم، الحلم بإنجاز الحلم، التغيير، ترسيخ مشروع نهضة، والآن المشكلة في الداخل... دورة النهار والليل أسطوانة باتت مشروخة..."⁽⁴⁾، ففي هذا الخطاب الذي يعترف فيه عبد الباسط بأزمته أمام زوجته هناك خصائص شعرية واضحة تبدو من خلال المحسنات والصور البلاغية المختلفة وبخاصة التكرار، وهي تعكس كغيرها الاهتمام الشديد بالتلاعب اللغوي.

نلاحظ من خلال هذه الأمثلة كيف أن إبراهيم عقرباوي قد بدأ وسعى وبشكل قصدي لخلق صيغة تجريبية حدائية، أي أنه يريد أن يخلق خطابه الروائي الخاص به، عن طريق التركيز على

(1) جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص57، نقلا عن رضوان، عبدالله، الرواية الأردنية على مشارف القرن الواحد والعشرين، ص61.

(2) عقرباوي، إبراهيم، نهارات شائكة، ص21.

(3) عقرباوي، إبراهيم، نهارات شائكة، ص24.

(4) عقرباوي، إبراهيم، نهارات شائكة، ص132.

الوظيفة الشعرية أو الأدبية للخطاب الروائي، فراح يُعنى باللغة والبناء والقيمات ورسم الشخصيات بطريقة مميزة.⁽¹⁾

لقد اقترب إبراهيم عقرباوي في هذه الرواية في لغته من اليوم المعيش، مع عنايته الشديدة بلغته السردية التي توشك أن تكون في معظم الأحيان لغة شعرية أو نثرية، مع الإتقان كذلك في ترتيب عناصر الحكاية، ومتوالياتها السردية، وما لديه من براعة في الإيحاء بمضمون الحكاية رمزاً كان أم غير رمزي،، يكثر فيه المجاز، والصور والاستعارة والحرص على الإيقاع الموسيقي، والمزج بين قوالب النثر مع قوالب الشعر، وأمثلته كثيرة، منها حوار مع "سرحان" و"وليد أبو النور" و"عبد الباسط"، بشأن التاريخ السياسي للأمة، والذي استعان به سرحان بمجموعة من الأشعار، منها ما جاء على لسان سرحان:

- "أنهزيمة في ظلٍ آمنٍ وغبطةٍ وعيشٍ لنوار الخميّة ناعم

- وأخوانكم بالشام يضحى مقليلهم ظهور المذاكي أو بطون القشاعم⁽²⁾

ومن ذلك أيضاً قول "سرحان لعبد الباسط": "حدثنا شعراً، فانطلق صوت عبد الباسط قوياً:

أخا الدنيا أرى دنياك أفعى تُبدّل كلّ آونة إهابا

ومن عجب تشيّب عاشقها وتقنيهم وما برحت كعابا

فلم أر غير حكم الله حكماً ولم أر دون باب الله باباً⁽³⁾.

(1) القاسم، نضال، (نهارات شائكة) لإبراهيم عقرباوي، مغامرة الكتابة في تلويناتها المتعددة، جريدة الدستور، 207/10/16.

(2) عقرباوي، إبراهيم، نهارات شائكة، ص 33-34.

(3) عقرباوي، إبراهيم، نهارات شائكة، ص 34.

وفي الرواية تتحلل الأمكنة وتنتهار أعشاش الألفة، وتسود الشخصيات الممتلئة بالخواء والاعتراب، والمفارقات اللامعقولة، وهي رواية لا تحمل أي إطار زمني أو مكاني محدد، وإن كانت تلمح في مرور عابر لمدينة عمان ومناطقها المختلفة، فكما يقول عبد الباسط:

" منذ أن سقط رأسي في صحن مدينة الجبال الشامخة، كخيول تتأهب لقتال، وحتى هذه الساعة لم أغادرها إلا لمأماً⁽¹⁾. وتشير الرواية في أكثر من مكان بشكل صريح إلى عمان (الشميساني، اللويبة، جبل عمان، ماركا، جبل القلعة، عمان القديمة) شارع طلال، مقهى حمدان، جبل الجوفة، ساحة المدرج الروماني، تلاح العلي وما إن ينتهي القارئ من قراءتها، حتى يصير لديه صورة واضحة، وإن كانت جانبية، عن عمان خلال العقدين الماضيين، في واقعها المعيش، مع أنهم حياة المدينة كلها، كما إن تصور المكان في نهارات شائكة ساعد على التحرر من قيود الواقعية والطبيعية،" ألوذ بجبل عمان القديم يسكن هو في بيت رحب في جبل الأشرفية الناهظ المومئ إلى أغوار الهاوية، إلى القاع الصارخ بالحياة والألوان وأصوات الكائنات، في ظلمات تلاقي الأرواح المرفرفة، تفارقنا فانتلفنا⁽²⁾. وكذلك: " ذهبنا إلى مدينة الحياة، وشوارع مسابقة الزمن وتركوني أموت وحيدا في قاع النهر الميت الخالي من الوميض وكرنفالات الفرح وهروب الساعات في قبضة القلب الملهوف⁽³⁾."

ويتحدّد زمن المتن الروائي بسنوات قبل الحرب على العراق، و أثناءها وبعدها، لكن زمن الخطاب لا يتواتر بهذا الشكل الخطي، بل يبدأ الواقع من الراهن، ثم ينتقل عبر تقنيتي الاسترجاع والاستباق، ممتداً إلى الماضي البعيد والقريب، فالمستقبل في حياة البلد والشخصيات والمشهد السياسي والثقافي، ويسهم هذا اللعب بالزمن في ترهين الماضي على مستوى الأحداث

(1) المصدر نفسه، ص 10.

(2) عقرباوي، إبراهيم، نهارات شائكة، ص 22-23.

(3) المصدر نفسه، ص 192.

والشخصيات، ليبدو مستمراً و ساخناً، حتى اللحظة الحاضرة، كما يحزّر السرد من رتابته الناجمة عن أحادية الراوي الكلي المعرفة، الذي لا يصوّر الشخصية، وهي تفعل، قدر تصويره إياها، وهي تقول. إنه زمن درامي بامتياز، فهو زمن الأحلام والمقاومة و الالتزام والشعارات الثورية، كما هو زمن الإحباط وزمن تراجع المشروع القومي والأممي أيضاً، في وجه العولمة المتوحشة، ويتخذ الزمن في نهارات شائكة نسقاً مشوشاً، لا يخضع لترتيب طبيعي، فحكاية الأحداث تخرق نظامها الزماني، الذي حدثت في الواقع، فيأتي الخبر اللاحق قبل الخبر السابق.

- 5 -

استخدم الراوي العديد من التقنيات السردية المتبعة في الروايات عموماً كأسلوب السرد الذاتي، والسرد المتداخل والحوار والرسائل. وما أدخله الكاتب من مواد غريبة مغايرة جعلت من روايته أسلوباً فريداً في التعبير عن المعاناة الداخلية، " وكثيراً ما يضمن الكاتب نصوصه كلمات وعبارات و أمثالاً شعبية، كما يستعين برواية الأشعار واصطناع المفارقات في المواقف، والتهكم والسخرية السوداء، واللعب بالكلمات، ليقدم لنا شكلاً جديداً وهجيناً ونقف أمام حقيقة أنه قلما نجد (لغة فرح) في الرواية، بل تغطي العاطفة الحزينة والمنكسرة والمحاصرة روحاً وجسداً وتطلعات. "تخذلني ساقاي فأرتمي على مقعد قريب، يخطر لي أن اذهب إلى السرير، غير أنني أفطن إلى الراديو... ترتجف أصابعي مثل شيخ مخلوع القوائم والعوارض والألواح. بينما الوشيش يتصاعد. أدير المفتاح الأيمن لأتبين الصوت والطنين في رأسي... وفاة خمسة وعشرين ألف عراقي في شهري تموز آب بسبب الحصار "(1). وجاء أيضاً:

(1) عقرباوي، إبراهيم، نهارات شائكة، ص 100.

" لا أرى قمرا - قلت: الأقمار نازفة دماء ضوء فنضبت واستحالت إلى كتل سديم لا تهدي ولا تري. ضاع الكلام في زحمة الكرب.. وعدت مصحوبا بالأسى"(1).

أما ضبابية الرؤية واختلاط الحلم بالواقع والممكن بالمستحيل، والإحساس بوجود الأمل والسعي خلفه بلا جدوى، حتى يصبح الموت أمنية، ثم يصبح الوجود كله عبثاً بلا معنى، وحتى الموت نفسه يصبح بلا معنى.. ويمكن القول أن إبراهيم عقرباوي في هذه الرواية المهمة والتميّزة في السردية الأردنية، اقترب في لغته من المعيش اليومي، فحوّل، بنبرات سردية خافتة، الصخب الهائل الذي بدا في مشهديات الرواية وإشاراتها الحديثة، إلى إيقاع يعلو فيه التأمل على الصخب، ويثير، ربما، السؤال عن الغد.

فالرواية تدور حول التحولات الحالية في العالم العربي المعاصر، وحول الهزائم المتوالية والانكسارات التي تنعكس على سلوك الشخصيات وتدفع بعضها إلى الجنون والرحيل... أحداث الرواية المركزية تتحقق خلال الحرب الأولى التي شنتها أميركا على العراق، إبان الانتفاضة الثانية وتدمير إسرائيل لمخيم جنين وهدمها إياه على رؤوس ساكنيه فيما العالم العربي صامت يتفرج إذ تؤثر هذه الأحداث الصاعقة عميقا في شخصيات الرواية. يقول الراوي: "وفي الخامسة مساء المذيع يعلم الناس بوقوع غارة وهمية، وفي الخامسة تدوي أبواق الحرب وصافرات الهلع. تفتح الملاجئ أبوابها. يشيع صمت عام وتتحول بغداد في لمح البصر إلى قطعة سوداء. ليل رهيب يذكر بعصر ما قبل الضوء والنهضة"(2).

ويمتلك الراوي القدرة على تقديم الشخصيات وملامحها وعلاقاتها وتناقضاتها، ويقدم الوقائع المتعاقبة والمتداخلة والخلفية الزمانية والمكانية للشخصيات والأحداث(3). وينتمي الراوي إلى عالمين

(1) المصدر نفسه، ص 68.

(2) إبراهيم، عبد الله، المتخيل السريدي، بيروت، الدار البيضاء، 1990 ص 117.

(3) ينظر، الكردي، عبد الرحيم، الراوي والفن القصصي، القاهرة، مكتبة الآداب، ص 17.

آخرين، هما: عالم الأقوال، وعالم الرؤية الخيالية التي ترصد فيها هذه الحياة ⁽¹⁾. والراوي يعي ويرصد ما تفعله الشخصيات وما تقوله، وما تفكر فيه، وما تتناجى به ثم يعرضه ⁽²⁾. وفي الرواية نلمح صور هذا الراوي، حيث تمثل بوجود الراوي العليم والراوي محدود العلم، أما الراوي بضمير الغائب (سرد موضوعي)، وهو انتخاب السارد العليم من الأحداث ما يشاء فيعللها ويفسرها ويعرض الشخصيات وهي في صراعها الفكري والنفسي وعلاقتها التي تربطها بمن حولها ⁽³⁾.

جاء في الرواية: "وبعد العاصفة ران صمت جنائزي وخيم السكون. اتضحت الصورة وبان المشهد الدموي المخيف. الجميع دخل في نوبة حزن لم يشهدها التاريخ واعتكف الناس في قواقعهم" ⁽⁴⁾. وأيضا: "قال وهو يشهق من حرّ عبراته:

- ما تبقى أنفاسنا. صادروها يا أبناء الذئاب باسم شريعة الغاب اللعينة. أكافح كي لا أسقط فوقه. قال وهو ينحني على الأرض ولا يكف عن الأنين والنحيب:

- عكا تنهار وصلاح الدين بعد نصره المظفر ينهار.

- سأل ريكادوس الأسرى فقال الأشقر: أفضل إبادتهم. محاصرون هناك من الأزل" ⁽⁵⁾.

أما الراوي بضمير المتكلم (الذاتي)، ففي هذا النوع من السرد تتطابق معرفة السارد مع معرفة شخصيات القصة وينتظر الشخصيات لتقود الأحداث إلى منتهاها، ولكنه لا يقدم تفسيراً للأحداث قبل وقوعها ⁽⁶⁾. جاء في الرواية:

(1) ينظر، الكردي، عبد الرحيم، الراوي والفن القصصي، القاهرة، مكتبة الآداب، ص 17.

(2) المصدر نفسه، ص 17.

(3) إبراهيم، عبد الله، البناء الفني لرواية الحرب في العراق، ص 168.

(4) عقرباوي، إبراهيم، نهارات شائكة، ص 108.

(5) عقرباوي، إبراهيم، نهارات شائكة، ص 270.

(6) ينظر: حطيني، يوسف، مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، دمشق - سوريا، اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص 226.

"ركضت في شوارع المدينة الحطام، تتبعت أنني أصبح بلا وعي منذ خرجت من بحر الظلال بأن السماء لها ملكها.. بحثت عن دمة أذرفها فلم أجد. جفّ الدمع والنهر أيضا كأن ثمة ربة ترتفع عن الأرض المنبسطة، لمحتها فصعدتها عاري القدمين" (1). وجاء أيضا:

"وانبثق الحلاج يطوف في شوارع بغداد الوجد، ويبث عباد الله مواجده وسكرات الحال المحتال على الوعي، ويمد بصره إلى قباب مساجد ترتش مزقا تظللها سماء مترعة بغيم الشوق فلا تدنو، ويشتف أذنيه إلى مآذن شاهقة البوح" (2). وأيضا: " فأنا كالبراق تماما، تمطرني هذه الدنيا بالملح ولاشيء غير الملح، أذوب زخات من الملح تنهمر على جسدي وأنا في ذوبان مستمر، والذوبان محزن ومؤسف لأنني أقاسي أعلى درجات الألم" (3).

- 6 -

وقد تجلت الرواية الرومانسية في رواية (رحلة الموت إلى الحياة) لأكرم خلف عراق، الذي يفاجئنا بأسلوبه المختلف عن بقية الرواة الأردنيين من استخدام تقنية الرسائل التي يرسلها لأنوار، والتي هي بمثابة منولوج وحوار بينه وبين نفسه، بل هو صراع داخلي بين ماضيه الذي يشكل ذكريات عاطفية مؤلمة، وبين مستقبله الذي يتوعد فيه أنوار بالتعالي والتخلي عنه، إذ يجعل رموز السقوطات العربية كالاغتياح للبنان والتهجير القسري للفلسطينيين وسقوط بغداد المتكرر معادلا موضوعياً لمعاناته وقهره: "سيدتي...

لقد عنيت من الاغتياح والغزو والتهجير القسري لمشاعري ووجعي وبكائي وصمتي، ولكي أثبت لك حالة الاضطهاد العاطفي التي أعيشها يشرفني أن أستعرض معك هذا الدرس المتواضع

(1) عقرباوي، إبراهيم، نهارات شائكة، ص 121.

(2) المصدر نفسه، ص 142.

(3) المصدر نفسه، ص 195.

في الفيزياء السياسية فمع أول طن متفجرات قامت بقذفه دبابة أمريكية مرضعاً للديمقراطية في ضواحي بغداد، ماذا حدث؟

الشئ نفسه حدث مع أنوار، فمع أول طن مشاعر مزيفة قام بقذفه رجل آخر يمتلك في إحدى جيوبه الخارطة الجينية للدولار، ماذا حدث؟

سقطت أنوار بأسوارها ونظامها أيضاً⁽¹⁾.

"آه...لم يعد يعني أي شيء سواها، لهذا أنا أحبها، كم أتمنى أن تغادر أنوار حياتي، كم أتمنى أن تغادر أنوار بقايا حطامي وجنوني، فأنا لم أعد أحتمل وجود هذه المرأة في أعماقي، لماذا فعلت بي هكذا يا أنوار...لماذا...لماذا؟"⁽²⁾

وفي رواية أخرى معبرة عن همّ اعترى شخصيات الرواية، همّ مشترك جمع بين أبطال عاديين وآخرين غير عاديين نسجت رفقة دودين في روايتها (أعواد ثقاب) خطابها، رواية شخصيات كما ترى دودين يستمتعون بقوة الإرادة: "أنها رواية شخصيات (هذا إذا ما نُظر إلى المكان بوصفه شخصية محورية في النص)، حيث ثمة أبطال عاديون، وآخرون غير عاديين، بسيطون ومعقدون، يحلمون بالوطن الذي ضاع. ويشتمّون من مخازن الذاكرة رائحة الأرض المعتقة، يتمتعون بقوة الإرادة رغم ما يتجرعونه من ذل وانكسار، إنهم أفراد يجمعهم هم مشترك، وحالة شتات في دروب مظلمة.

تميزت الشخصيات في هذه الرواية بالكثافة إذ تجاوزت السنتين شخصية، كان للشخصيات من كبار السن الحظ الأوفر، لما تؤسسه مثل هذه الشخصيات من حضور طاغ في المجتمعات الريفية أو التي تنحدر انحداراً ريفياً... لذا هيمنت شخصيات " الحاج عبد الله / الحاج رشيد /

(1) عراق، خلف، أكرم: رحلة الموت إلى الحياة، عمان، دار البشير، ط1، ص9.

(2) المصدر نفسه، ص10.

الشايب عبد الدايم / الشايب عبد الواحد... ويمكن ملاحظة تكرار الألفاظ الوصفة السابقة لأسماء الشخصيات، وهي تحيطها بأهمية خاصة يفرضها المكان مثل الشايب / الحاج / النائب / الشيخ / أبو... وما يمكننا ملاحظته أيضا أن حجم الحضور النسائي جاء ضئيلا قياسا بحجم الحضور الذكوري الذي يفوق الأول بأكثر من أربعة أضعاف، تمثيلا وتوكيدا لصفة المجتمع الذكوري الذي تتميز به مجتمع الرواية.⁽¹⁾

وطغى على مجمل الأحداث هاجس أوحده تمثل بالحلم الجمعي القائم على العودة إلى الوطن. ذلك الحلم الذي سبب عجز الوافدين عن تحقيقه في إحداث فجوة بينهم في ما بعد لتتخذ شكلا من الضغينة لم تفلح إقامتهم الطويلة في التخفيف من حدتها:

" ليلة ليلاء أعقبت الألف الأولى مباشرة وحلَّ في هذا الجمع زائر لسويغات، ثم نازحا لسنوات، وراويا لما سيأتي من حكي، وباحثاً عن طريق الصبر، مناظلا، سائرا على خطى الرفيق، مخلص بطل قريتنا " ⁽²⁾.

تحركت الرواية في سبيل بناء منطق الكشف الروائي فيها - على أكثر من محور. ونمت أحداثها في أكثر من اتجاه، إذ خضعت لسلسلة من التحولات السردية وقد تنوعت هذه التحولات بحيث لا يمكن رصدها بمعايينة نسق سردي واحد، فهي لم تلتزم بصرامة النسق ومركزيته، بل راحت تتمظهر تمظهرات متعددة مستغلة في ذلك كل ما هو متاح وصالح من تقنيات وآليات وظواهر وفعاليات وعناصر وأفعال.⁽³⁾

(1) عبيد، محمد صابر، المعنى الروائي استنطاق الموروث الحكائي واللعب بوحدة السرد " دراسة في رواية رفقة

دودين أعواد ثقاب، مجلة أفكار، ع 152 ص 37.

(2) دودين، رفقة، أعواد ثقاب، عمان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000، ص 24.

(3) عبيد، محمد صابر، المعنى الروائي استنطاق الموروث الحكائي واللعب بوحدة السرد " دراسة في رواية رفقة

دودين أعواد ثقاب، مجلة أفكار، ع 152 ص 38.

وقدّمت رواية أعواد ثقاب تحوّلًا سردياً خاصاً يتعلّق بالسارد الذاتي، وهو يحاول الاستجابة للحدث بما يتناسب مع تطور شخصيته الروائية بوصفه شخصية مركزية:

"ذات ضحى، وكنت قد عزمت وحزمت أمري أن أطلب من المكتب السياسي للحزب، إلحاقى بالجناح العسكري للتنظيم، لم تعد بي القدرة على الاستمرار هكذا، وكانت قناعاتي قد تبلورت أن النضال السلمي وسط فئات من الناس فقيرة ومعدمة في أحزمة القرى وتلفانه قد أصابني أنا الآخر بالتلف، وجعلني أفقد في كثير من المرات حماستي، ووجدتني منساقاً لمعتقداتهم ومفهوماتهم في الحياة...⁽¹⁾"

ثم تصعد اللحظة السردية مرة أخرى إلى موقع الشعر وشكله، لكسر حدة المهيمن الخطي

النثري على المتلقي البصري للقارئ:

" كحفيف الأشجار، كتلاطم الموج

وربما انبثاق الزهر

وتولّد برعم في ازرقاق المدى

وكان يأتيني صوتك

ومدى موعد يأتي وقد لا يأتي

يضج بي ضجيجي وأنا على عتبة جوى"⁽²⁾.

وتخضع الرواية لتحول تناصي مفترض يحققه الراوي عبر حكاية يذكر أنّه قرأها:

"أذكر أنني قرأت قصة جريح حرب كان عليه بعد أن قُطعت رجله أن يقطع فلاة موحشة

ليصل أقرب محطة، كي يداوي جروحه، وأنّه استمر زاحقاً على مؤخرته مداوياً جرح رجله بما تيسر

(1) المصدر نفسه، ص 48.

(2) دودين، رفة، أعواد ثقاب، ص 58.

من أعشاب وأتربة، وأنه كان ينطلق بالغناء والترنيم والترتيل، وأن هذا أسعفه على الوصول والصعود رغم ما فيه من مشقة، لم يَنكسْ أعلامه، يغني ويقول: ما أحسن وقع كفوف الصبر على أنفي، على الجوع، منتصرًا على الأنين، كانت شكواه للماء والعطش⁽¹⁾.

كما كان النسق الشعري حاضرًا، فالنص الشعري أو الصورة الشعرية أو المشهد الشعري حاضرًا في اللغة الروائية الحديثة، فنجد مشهدًا شعريًا يقوم على مقاطع شعرية لا يتخللها تدخل سردي مباشر، ولكن هذه المقاطع الشعرية ذات علاقة في المضمون العام للبنية الروائية.

نهضت رواية أعواد ثقاب على تفعيل الإطار السردى وتشغيله في مستوى جغرافية الكتابة على وضع حدود تبدأ باستهلال يمثل سقفًا علويًا للمروي وخاتمة تمثل سقفًا سفليًا له، يتيحان لحيواته الاطمئنان إلى وطن سردي مستقل له حدوده الواضحة، وهو ما ساعد المروي على الإفادة من معطيات بؤرة التمرکز السردى والانتماء إليها في آن معا.⁽²⁾

اعتمدت الرواية تنوعًا كبيرًا في أسلوبية الروي، كما هي فيه الراوي بالمروي له أحيانًا، وحقق هذا التنوع مرونة تعبيرية في إدارة دفعة السرد، ونهض منطق الروي فيها على استعارة آلية الحكواتي المعروفة على النحو الذي أضفى على المروي روح الحكاية الموروثة، وسوغ قبولها بخيالها الشفاهي وهو يتحول إلى مكتوب مرهون بالمخاطبة البصرية.⁽³⁾

إن الراوي بتحوله إلى حكواتي يسعى إلى استثمار طاقتي الاستقبال - البصرية السمعية - وتشغيلها في حقل الروي إمعانًا في تكريس النموذج بما يتلاءم مع طبيعة الراوي وقابليته على التوصيل كما يمكن فرز أربعة نماذج تنتوع فيها أسلوبية الروي في أعواد ثقاب النموذج الأول وهو

(1) المصدر نفسه، ص 36.

(2) عبيد، محمد صابر، المعنى الروائي استنطاق الموروث الحكائي واللعب بوحدة السرد " دراسة في رواية رفقة دودين أعواد ثقاب، مجلة أفكار، ع 152 ص 30.

(3) المصدر نفسه، ص 31.

المعروف في لسان الحكواتي وهو يقول / ينقل كلام الراوي، بحيث يصبح الحكواتي راوياً عليمًا، والنموذج الثاني: ينقل قول الراوي الأول المجهول / المعلوم ويتفنن في تأسيس روي يخصه، خالقاً مجموعة من الموجات التي تعمل لحساب المروي، إذ تتكرر عبارة الحكواتي الشهيرة بأسلوبها التقليدي المعروف قال الراوي كما تتكرر العبارة الأخرى يا سادة يا كرام. أما النموذج الثالث فهو ورود فعل الحكيم أو الروي أو القصص على ألسنة أخرى يقدمها الراوي على ألسنة أخرى، يقدمها الراوي العليم ويلصقها بنحو أو آخر بالنظام الأسلوبي العام المهيمن في الروي: تختتم حكايتها قائلة تحلو الحكاية تحلو كثيراً، جدتي تروي الرواية من زاوية أخرى في حين يستقل النموذج الرابع بتوكيد الراوي لأنويته في نقل الحكاية أو صوغها كلما تطلب الأمر : بلغني أنا الراوي.⁽¹⁾

وقد جاءت الرواية على مستويين سردين هما: الراوي الخارجي (العليم)، والراوي في هذا الجانب سبب المركز السلطوي الذي لا تملكه كل شخصيات القصة ينتقل في الزمان والمكان دون معاناة ويرفع أسقف المنازل فيرى ما بداخلها وما في خارجها ويشق قلوب الشخصيات ويغوص فيها ويتعرف على أخفى الدوافع وأعمق الخلجات⁽²⁾. ويكون بمثابة العين التي ترصد الأحداث وتصف الشخصيات، وتحدد الأماكن والأزمنة⁽³⁾. وقد كان على مدار أربع وعشرين صفحة.

أما الراوي الداخلي (محدود العلم)، فهو شخصية رئيسة من شخصيات القصة يروي الأحداث من وجهة نظره بضمير المتكلم غالباً بحيث تظهر الأحداث والأشياء والشخصيات كأنها ظلال في العقل الباطن للراوي الشخصية، وهو إحدى شخصيات القصة، حيث تتدرج في مجريات

(1) عبيد، محمد صابر، المعنى الروائي استنطاق الموروث الحكائي واللعب بوحدة السرد " دراسة في رواية رفقة دودين أعواد ثقاب، مجلة أفكار، ع 152 ص 32.

(2) جنداري، إبراهيم، المنظور الروائي بين النظرية والتطبيق، مجلة الموقف الثقافي، ع 44، 2003، ص 84.

(3) برين، جون، كتابة الرواية، ترجمة: مجيد ياسين، ط 1، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1993، ص 102.

الأحداث⁽¹⁾. ويكون حتى الصفحة التاسعة والثمانين من الرواية، ثم يعود الراوي العليم (الخارجي) ممسكا بزمام السرد حتى نهاية الرواية. " فالمشاهد لا تتوالى حسب وقوعها في الزمان، إنما حسب منظور الراوي ذاتياً كان أو موضوعياً، ولهذا فقد أئتمت بالتداخل من ناحية واستقلال كل مشهد من ناحية أخرى عن سابقه ولاحقه في الرؤية والصيغة بما يفضي إلى تكسير نسق السرد"⁽²⁾.

- 7 -

تدخل رواية أعواد ثقاب مع النص الديني في علاقة تناصية مدمجة إياها داخل السرد، مما يجعلها مفتوحة على قراءات تأويلية. ويتجلى هذا الجانب من التناص من خلال استحضار بعض الآيات القرآنية ومنها: "يا ربّ صبرني صبر يونس.. ويونس في بطن الحوت.. والحوت داير"⁽³⁾. وكذلك قوله: "وقعت الواقعة، ودارت فوق الرؤوس القارعة، ووجدوا أنفسهم في صحراء التيه، لكنهم في أرض يباب، يسировون في أوهام كلها سراب، كيف توالى عليهم أحداثات الزمن، يوم أن عمهم الهيج، وكلهم في شتات مابعده شتات"⁽⁴⁾ فبتفكيك مرجعيات هذا التقديم نجد أن: الواقعة، القارعة = إشارة قرآنية تعكس تهديداً ووعيداً. وصحراء التيه = إشارة تورانية لضياح قوم إسرائيل (المغضوب عليهم. وأرض يباب = قصيدة توماس إليوت المشهورة وما تتطوي عليه من طبقات الأسطورة)⁽⁵⁾.

إن استخدام هذا النمط من اللوازم والمتصلات الحكائية سوف يتيح إضافة لتقطيع المتواليات السردية إلى تأجيل النهايات وسحبها إلى أماكن وأجواء أكثر غرابة وإثارة عبر لوازم

(1) ينظر: سعيد، تحليل الخطاب الروائي، بيروت، المركز الثقافي العربي، ص 190.

(2) الصالحي، سعد، مظهرات الراوي العليم..إطلالة على رواية أعواد ثقاب للروائية الأردنية لرفقة دودين، صحيفة المثقف، ع 1662، ت 2011/8/2.

(3) دودين، رفقة أعواد ثقاب، ص 48.

(4) دودين، رفقة أعواد ثقاب، ص 92.

(5) الصالحي، سعد، مظهرات الراوي العليم..إطلالة على رواية أعواد ثقاب للروائية الأردنية لرفقة دودين، صحيفة المثقف، ع 1662، ت 2011/8/2.

مماثلة تعين على القطع والانتقال المؤقت. فبعد فقرة مقامية الأسلوب، شعرية إلى حد استدعاء الذاكرة بوهج المروج والقرايا والمدن والقطعان وجموع الإنقاذ، يلج بنا الراوي منطقة جديدة وهو يتقدمنا بمتصلة تقوم على: (وقال الراوي يا سادة يا كرام: إن قرط أم حمد المشنشل كان معلقاً بجانب مرآة ريش النعام في صدر الدار).⁽¹⁾

وقد استفادت الرواية الأردنية من النص القرآني بوصفه مرجعاً مقدساً، فوظفت آيات كاملة، أو جزءاً منها، في نسيجها اللغوي، استشهداً بمضمونها. وتعتمد الرواية الأردنية إلى توظيف جزء من التعبير القرآني وتُغيب جزءاً آخر منه، إلا أن الموظف يُحيل إلى المغيّب، وهنا يكون للقارئ دور في استحضار المفردة القرآنية المنشودة.

بذلك اتخذت الرواية الأردنية القرآن الكريم مرجعاً، واتخذت من تعبيره الجليل أسلوباً، تحاكيه، أو تحكي من خلال مفرداته -التي تعلنها أو تضمهرها- قولها من ذلك:

"ساوي إلى علمانيّتي تعصمني من هذيانهم هذا"⁽²⁾. وكذلك: "منهم من قضى نحبه ومنهم من بدلّ جلده ومنهم من هام على وجهه"⁽³⁾، وأيضاً: "وانتبتت من أهلي مكاناً قصياً"⁽⁴⁾. وقوله: "تا الله لكانها ريح صرصر عاتية لا تبقي ولا تذر"⁽⁵⁾. ومنها: "تبت يداي لو أنني أعليت مقامها"⁽⁶⁾. وكذلك: "هل يصير نسياً منسياً"⁽⁷⁾. وأيضاً: "قالوا خلفه هُبْل لا تسمن ولا تغني من جوع"⁽⁸⁾.

(1) المصدر نفسه.

(2) رفقة دودين، أعواد ثقاب، ص 103.

(3) دودين، رفقة أعواد ثقاب، ص 189.

(4) المصدر نفسه، ص 158.

(5) المصدر نفسه، ص 55.

(6) المصدر نفسه، ص 164.

(7) المصدر نفسه، ص 172.

(8) المصدر نفسه، ص 110.

كل ذلك يفضي إلى القول أن الرواية الأردنية حاكت القرآن الكريم بأسلوبه كما وجدنا في روايات رفقة دودين، ووظفت آياته الكريمة استشهاداً وتأكيذاً لقولها، واستخدمت بعض عباراته أو ألفاظه استخدام المثل، ونسجت من ألفاظه ألفاظها، فاستوحت منه نصاً، وتماهت به تناصاً، والشواهد في ذلك كثيرة، لعل القليل الذي استشهدت به هذه الدراسة يُعري إلى دراسة أخرى للنظر في كثيرها.

الرواية جاءت حاشدة بالإشارات الموروثة التي طغت أحياناً على حضور السرد، وشكلت معه ثنائياً جدلياً يتسردن فيها الموروث مرة ويتمورث السرد مرة أخرى، وكشف ذلك عن معرفة وثيقة عميقة بالموروث.⁽¹⁾

وقد خضعت لغة السرد في أكثر صفحات الرواية إلى مزج كثيف بين اللغة الفصحى واللهجة العامية إمعاناً في إطلاق روح الموروث وإشاعة حساسيته في الفضاء الروائي، فجاء توظيف الموروث الشعري طاغياً وملوناً، إذ استخدمت الروائية النشيد الشعبي العامي في أكثر من مكان كما وظفت الشعر العامي بعدد كبير من الأبيات مثل:

بيكي على زهو الليالي وطيبها وديارنا وأوطاننا والمنازل

ووظفت الشعر الشعبي المهجن على لسان الكوري الذي أحب ابنة البدوي " غزوة" وقال فيها

شعرا لا يحسن العربية. فتأتي على النحو:

صديق أنا رفيق أنا بشوف أنت أطيّر أنا

برقع بدو بحب أنا بشوف أنت أطيّر أنا⁽²⁾

(1) عبيد، محمد صابر، المعنى الروائي استنطاق الموروث الحكائي واللعب بوحدة السرد " دراسة في رواية رفقة دودين أعواد ثقاب، مجلة أفكار، ع 152 ص 32.

(2) عبيد، محمد صابر، المعنى الروائي استنطاق الموروث الحكائي واللعب بوحدة السرد " دراسة في رواية رفقة دودين أعواد ثقاب، مجلة أفكار، ع 152، ص 33.

"إن هذا المزج الهائل للحس الشعبي بالسرد الروائي حوّل الرواية إلى مسرح لفعاليات الموروث بكافة طبقاته ومكوناته، إذ انغمس السرد فيها انغماراً شبه كلي، وقاد في نتيجة مهمة من نتائجه - على صعيد الرؤية التجريبية للروائية - إلى الانحراف عن مسطرة السرد التقليدية، وخلق زوايا متعددة تنطلق منها خطوط السرد، فثمة أكثر من كاميرا ترصد وتصور من مناطق مختلفة.⁽¹⁾

تفصح لنا الرواية عن بعض ماهية التاريخ الجمعي لشخصيات روايتها ليتسنى لها لاحقاً تقديم بطل سارد لتاريخه الشخصي، وتاريخ أمته، بموازاة الأزمات النصية التي ستكتنفها الرواية كمحنة مضافة أخرى لشخصية البطل.. في نص (عربي) يتم الأداء فيه عبر خيال حافل بأحداث وقصص غزيرة، وعبر تنويع في الزمان والمكان، وكذلك في اللغة التي تقوم بتعزيز واقعية النص بما يلائم المواقف التي تتوالى بانثيال لا يبرره سوى بساطتها في التركيب واعتمادها التأثير في المتلقي عبر مخزون الذاكرة الجمعية من الأشكال السردية والمحكيات البدائية البسيطة التي تلجأ إليها المؤلفة دونما حرج أو تحديد.⁽²⁾

من خلال أحداث الرواية تبرز لنا العديد من الشخصيات، شخصية أم أحمد وهي تتوسل زوجها ألا يأخذ منها قرطها ولكن الزوج يرفض. والشخصية الثانية الحاج عبد الله في خسارته الدائمة بفقدان زوجته في موكب الضياع الكبيرة، وفي استرجاع الماضي تبرز أصالته ووطنيته وامتداده لعائلة عربية أصيلة كانت ضحية الاحتلال الانكليزي. أزمة هذه الشخصية وجميع سكان القرية تجد لها متنفساً في القصائد التي كان يرددونها أجداده العظام في مواجهة المحتل... أما

(1) المصدر نفسه، ص 37.

(2) الصالحي، سعد، تمظهرات الراوي العليم..إطلالة على رواية أعواد ثقاب للروائية الأردنية رفقة دودين، صحيفة المثقف، ع 1662، ت 2011/8/2

الشخصية الثالثة " أم أحمد الذلاق " مولدة النساء على طريقتهما الخاصة، تأخذ دورها في التيه الذي

يسير فيه القوم، وتقوم بتوليد إحدى النساء داخل خيمة من عباءات الرجال وسط البرية.⁽¹⁾

ويقدم السرد الشخصيتين الرابعة والخامسة دفعة واحدة هما الحاج رشيد وابنته الثريا في

حوار يكشف أبعادهما الخفية والمعلنة، والتزام الحاج رشيد فكرة جمع القوم من قبل الوكالة والعودة

بهم إلى قريتهم.⁽²⁾

" إن انفتاح الخطاب الروائي على عوالم الشخصية الفلسطينية بكل أبعادها حقق حضوره

الفني في المسار الروائي العربي الذي تعامل مع القضية الفلسطينية وكشف عن موهبة روائية /

رفقة دودين / في تعاملها المبدع مع موضوعه ساخنة، ابتعدت فيها عن الشعارات وجسدت أبعاد

المأساة ودعت إلى التعامل معها بانفتاح واقعي موضوعي من أجل تجاوزها ورسم خطى المستقبل

الآتي من أيام الفلسطينيين.

- 8 -

كما نجد بعضاً من ملامح السرد الرومانسي في رواية (النهر لن يفصلني عنك) لرمضان

الرواشدة، إن هذا في العمل ما قد يغري الناقد بالخوض في حديث الأجناس الأدبية وتقنيات

وأساليب السرد، وقضايا النحو وطرائق التعبير، إلا أنني أجتزئ بتوجيه النظر إلى جوهر الخطاب

فيه ولب الأبواب منه، وهو هاجس الوحدة المقدسة بين ضفتي النهر، فذلك هو غاية المرام

والمقصد بأسمى للكلام⁽³⁾.

(1) البكري، سليمان، الوجد الفلسطيني في الخطاب الروائي المعاصر " أعواد ثقاب: نموذجاً، ص 62.

(2) المصدر نفسه، ص 65.

(3) النهر لن يفصلني عنك، رواية جديدة لرمضان الرواشدة، القدس العربي / سنة 18 / ع 53674 / 2006/8/3.

عنوان ينطق بمنظومة حاشدة من الدلالات الإشكالية قد لا تجد لها مستقراً يركن إليه في أكثر قراءة، تملّحها سلطة النص، بوصف العنوان نصاً... النهر هنا، أي نهر، لا أقصد المعنى الموضوعي المتعين، بل المعنى المحمل بالتراكُمات التاريخية والاجتماعية والجغرافية والوطنية والقومية والإنسانية، بل النفسية والشعورية، وحتى الفنية... فالنهر هنا ليس حاجز انفصال بل دعوة تواصل وإشارة تماهٍ ونداء اندغام روحي واتحاد اجتماعي، وتوحد معنوي ومادي، ولكن... من يطلقه ؟ شخصية روائية ؟ إن الآفاق أكثر رحابة وأوسع اشتمالاً، إنها آفاق الرواية الجديدة.⁽¹⁾

ويؤكد الرواشدة أن التاريخ لا يتجزأ وأن الإنسان أيضاً لا يتجزأ وأن النهر لن يفصل بين شرقه وغربه لأنه يوحد ولا يفرق بين الجهتين:

"النهر لن يفصلني عنك" التي وصفت من قبل النقاد بأنها تتسم بانصهارها وانشغالها بالهموم والقضايا التي تدفع باتجاه النهوض الاجتماعي والإنساني وترنو إلى آفاق رحبة أمام حالات الإحباط والنكوص السائدة في واقع شديد الحيرة"

ومن المواضيع التي يطرحها الرواشدة في روايته، مشكلة تمرد روحه وبتجلى ذلك من خلال لقائه بالمرأة ذات المدرقة السوداء: "همتُ عنك زمناً، وها أنت سائرٌ مثلهم نحو التدجين"⁽²⁾.

وموضوع آخر حاول الكاتب أن يلمح إليه، البحث عن الماضي واكتشاف أسباب الاختلاف مع الحاضر: "من الشرق أتيت وإلى الغرب أتجه بحثاً عما فقدته من أسرار الذاكرة.. إنني أبحث عن الحقيقة في داخلي القدرة لله وحده هكذا هتف قريني"⁽³⁾ وتتبع فكرة الأخوة بين الأردنيين والفلسطينيين كبؤرة سردية في النص، إذ كانوا أخوة في

(1) ينظر: حداد، نبيل، نظرات في الرواية الأردنية، الأردن، عالم الكتب الحديث، 2018، ص 121-122.

(2) رواشدة، رمضان، النهر لن يفصلني عنك، ص 45.

(3) رواشدة، رمضان، النهر لن يفصلني عنك، ص 50.

الماضي وفي العهد الجديد تعاود أخوة الماضي: " أقسم بالله القدير وأنا واقف موقف الخشوع والخضوع في هذا المكان، وأحلف بقدرتك يميناً مقدسة وبشرفي أن أتعهد بالمحافظة على قوانين الإخوة قولاً وفعلًا، وأعتبر أن وضع يدي في يد أخي إعادة للعهود وللأخوية بيننا"(1) وأيضاً: "فلتفترق كلّ خلية من جسدي عن أختها إن أنا خنتُ "العهد"(2). وجاء في الرواية أيضاً:

"نصفين قلبي لم يزل، وأنا المشطّى بين أمسي وغدي، بين واقعي،اليوم، وما بين الحلم الذي أعيشه في بلاد مقدسة جئت إليها بسحري المفتون وغرامي وهيامي بها. ومن حيث أتيت تركت نصف قلبي هناك معلقاً، وها أنا ذا الآن أسير بنصف قلب. كيف يمكن للإنسان أن يكون منشطراً هكذا ؟ إنه ليس الانشطار بل الوحدة التي ترف بأجنحتها حولي أينما توجهت . سواء كنت هناك من حيث يشرق النور من الشرق الجميل أم كان على أعتابها المتضوعة بالحنين إلى شرق جديد، وها هي ذي أضلعي امتدت لهم جسراً، يوصل ولا يفصل، يجمع ولا يفرق ...يوحد ولا يشتت. إنه الحب... إنها المحبة... إنه القدر الذي جُبنا عليه. كيف لي أن أكون شرقياً وقلبي معلق"(3).

ففي الرواية هنا تمويه متعمد بين المراد بضمير الكاف في (عنك) الواردة في عنوان الكتاب. فالعنوان يخبرنا أن هناك معضلة تعانيتها روح السارد، وهي الفصل بينها وبين ما على الضفة الأخرى من النهر: " أيمم نحو الجسر الخشبي اللعين ...النهر المقدس عبر آلاف السنين

(1) المصدر نفسه، ص 51.

(2) المصدر نفسه، ص 64.

(3) رواشدة، رمضان، النهر لن يفصلني عنك، ص 58.

ما عاد يفصل القلب عن القلب ⁽¹⁾. إلا أن ماهية المراد عبور النهر لأجله مموءة في عدة مواقع في

الرواية. فبعض الفقرات تجزم بأن الراوي يتوق لملاقاة المدينة المقدسة خلف النهر ويحنّ إليها:

"أسير نحوك أنت مسرى القلب ومعراج الخيال، فانتظريني مهما طال هذا الليل فالنهر لن

يفصلني عنك". وكذلك: "عبرت حيث كنيسة الأولى مهد التكوين، والقيامة منذ البدء كانت كلمة،

آية من الآيات وروعة من روائع الزمان" ⁽²⁾.

وقد يدرك القارئ بأن ثمة قصة حب عابنها السارد، فهناك فراق ولوعة وحزن على حبيبة

انطلقت إلى ما بعد النهر:

"يا حبيبتي النهر المقدس لن يفصلني عنك وعنه . وأنا يوسف يا حبيبتي فاطمئني وقرّ

عينا فأنا الآن أسير في دروب الجنوب مسلحا بحبك . أسير نحوك أنت مسرى القلب ومعراج الخيال،

فانتظريني مهما طال هذا الليل فالنهر لن يفصلني عنك . اطمئني، فأنا لك . أنا لحبيبي وحبيبي

إلي" ⁽³⁾. كما استطاع كذلك الرواشدة أن يوهم القارئ بأن مشاعره الجياشة نحو المدينة المقدسة

مقرونة بمشاعره نحو الأم ومتلازمة معها حيث يستذكر مشاعر الطفولة وحنان الأم وعطفها: "الآن

أيم نحو الشمال في رحلة العودة إلى الأم المقدسة" ⁽⁴⁾ وأيضا: "وها أنذا أهم بلثم تراب أرضك يا

أنا جميعا" ⁽⁵⁾.

(1) أبو العينين هند، حلم بوحدة ما شطره النهر... وأشياء أخرى.. قراءة متأنية في آخر أعمال الأديب رمضان الرواشدة...، موقع الورشة، ت 2007/2/22.

(2) المصدر نفسه.

(3) رواشدة، رمضان، النهر لن يفصلني عنك، ص 22.

(4) المصدر نفسه، ص 26.

(5) المصدر نفسه، ص 30.

وجاء في الرواية: "جسمي يتتلج قلبي يرتجف حباً وأحنّ إلى حضنك الدافئ كنت أهرب من بين إخوتي التسعة في غرفتنا الضيقة التي كنا نحشر فيها حشراً لأندس قربك رجلي في الجبس وألمي يزداد وأنت تحمليني على كتفك إلى المستشفى".⁽¹⁾

ويمكن القول أنه عملٌ أدبيٌّ ينبئ بثورة روح الكاتب العربي على كل ما هو ذي قالب في السرد القصصي. هذا فضلاً عن كونه دققٌ روحانيٌّ شَجِنَ ينقل القارئ معه إلى حالة الحلم والحنين⁽²⁾.

وقد أورد الرواشدة في نصِّه الروائي خمس مقطوعات شعرية قد نختلف معه في تحميلها مصطلح الشعر من حيث إنها قصائد تنحو باتجاه النثر وتفتقر إلى الإيقاع الخارجي، وتعتمد بعض تقنيات التوازي كال تكرار والصور العميقة المكثفة وتوظيف بعض تقنيات السواد والبياض.

واللغة الشعرية هي اللغة التي تعبر عن ما في النفس من مشاعر وأحاسيس وعواطف وأزمات⁽³⁾. واللغة التعبيرية تمنح الروائي فرصة ساحة للتنويع في مستويات لغة السرد وتقديم مستوى لغوي جديد يتميز بالشعرية⁽⁴⁾. "وتسعى الرواية لتقمص لغة الشعر حتى تتماس معه، فنكاد نجد فيها الجمال الفني الرفيع والخيال الراقي البديع والحسّ الشديد، والرهافة الشديدة، بالإضافة إلى الإبداع واللذة والابتكار"⁽⁵⁾.

وهي "وسيلة كل إنسان للتعبير عن مشاعره وأفكاره، وقد تتعرض إلى التغيير والتحول لدواعي الاستعمال وتبدل الظروف الثقافية، وهذا التطور يحدث في مادة اللغة التي تولّف بنيتها

(1) رواشدة، رمضان، النهر لن يفصلني عنك، ص 16.

(2) أبو العينين هند، حلمٌ بوحدة ما شطره النهر... وأشياء أخرى.. قراءة متأنية في آخر أعمال الأديب رمضان الرواشدة..، موقع الورشة، ت 2007/2/22.

(3) ينظر: وهبة، مجدي، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 110.

(4) ينظر: المصدر نفسه، ص 208.

(5) مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، ص 12.

وكيانها. ويخضعها الاستعمال فتجد فيها خصوصيات معنوية ذات دلالة جديدة تستوعب الزمان والمكان، فنجد فيها الحياة تتطور وتتبدل" ⁽¹⁾. على الأديب أن يتعامل مع اللغة باعتبارها ناقلاً أميناً ليس من الفنية بشيء، فغالباً ما تتفصل اللغة بين كاتب مجيد وآخر جيّد، فلا نستطيع التعامل مع هذه المفردة باعتبارها شاهداً محايداً، بل هي مرتبطة بالحالة النفسية، ومكان لإشغال التأويل، وهي الأساس لانبثاق الرؤية ومساهمة للتجريب، ومقياس لمدى التغيير والتطور الذي يحدث لدى الكاتب.

فاللغة الشعرية التي استخدمها رمضان في خمس مقطوعات شعرية، دفعت الكاتب إلى استدعاء عدد من الرموز التاريخية، كما ساهمت في إخماد جذوة الحدث، لذا أصبح من المستحيل على القارئ الوصول إلى أحداث رئيسية ومفصلية. " فالروائي لم يستخدم اللغة الشعرية على سبيل الزركشة أو الشكل الخارجي أو التجريب الخارج عن الرؤيا، فزيادة على الوظيفة السابقة (حماية المبدع والخوف من الرقيب)، فإنّ هذه اللغة قد ساهمت في تقديم موضوع قائم على التجربة، وهي تجربة السارد في الالتقاء مع المدينة المقدّسة بما تمتزج فيه مع عدد من العناصر، وهي عناصر دفعت بالسارد إلى استدعاء عدد من الرموز التي يجب أن تُحمل على حسن نية النصّ، أو الابتعاد بالرمز إلى تاريخ عادي، كتاريخ الحارث النبطي الذي أضفت عليه الرواية صفات تجعله على رأس ملوك الشرق العربي القديم، وهو في هذا ينطلق من بعد جغرافي يستند إلى أنّ هذا الملك عربي يمتلك مشروعاً تحريراً ضد الغزاة الإسرائيليين. كما ساهمت هذه المقطوعات الشعرية، زيادة على اللغة الشعرية التي استعملتها الرواية في تقطيع أوصال النص، مما يجعله من الناحية الظاهرية يحتاج إلى مزيد من آليات التناسق والتماسك. ⁽²⁾

⁽¹⁾ إبراهيم، عبد الله، السردية العربية الحديثة، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2003، ص 92.

⁽²⁾ ينظر: عبابنة، يحيى، من آليات التعبير في رواية "النهر لن يفصلني عنك" لرمضان الرواشدة، موقع الرواية الأردنية، 2013/6/4.

بالحديث عن اللغة ينقلنا إلى التعرف على عناصر لغة الكاتب وأنماطه اللغوية التي استخدمها. ويرى مصطفى غريب أن هذه النصوص تتراوح ما بين عدة تقنيات مثل المونولوج الداخلي أو قصيدة الشعر الجديدة غير المرتبطة بالبحور أو التفعيلة تحكمها لغة شفافة منسقة، صور جمالية وشعرية بأسلوب مشوق:

" نصوص تتراوح ما بين المونولوج الداخلي أو الإعلان الخطابي السياسي وما بين قصيدة الشعر الجديدة غير المرتبطة بالبحور أو التفعيلة الشعرية المتعارف عليها، حاولت التربع على قمة قضية معروفة وإن حاول الكاتب جعلها رمزية فهي توضحت بتلك الأمنية التي راودت كاتبها المشروع القومي الوحدة في إطارها الأصغر ما بين الأردن وفلسطين لكن النهر الذي فصلهما جغرافيا فصلهما سياسيا بعد ذلك... لغة شفافة ومنسقة ذات إطار مرهف بالأحاسيس وصور جمالية وشعرية وأسلوب مشوق يحمل رومانسية حاول الكاتب أن يمزجها بما

مضى وبالواقع الراهن ففشل في جعلها رواية حقيقة تحدد أطرها وشخصها وحواراتها " (1)
وتطالعنا عدد من الأمثلة في الرواية:

"الحزن يجثم فوق صدري، عانقني. قلت لها ولا تبوحى بالهوى واكتمي السهم في أعماق

بئري

أشربيني وردة من خمور

وقد كنت أنت ناري وخمري

اسلبيني قمحي ورمحي وأحلامي وفكري

أنت سحري وقدري

وكل ما في الهوى العذري من قهر " (1). وجاء في الرواية:

¹ غريب، مصطفى، رمضان الرواشدة ونهره الرومانسي، حوار، ت 2007/9/28.

"ومضيت إلى البعيد أبحث عنك الآن، لماذا هربت من قدري وأنا الجنوبي المنفي في وطني، لماذا رحلت عني خلف النهر، لماذا تركتيني للنيران تنهش في ؟ قالوا أسقمه الحب قلت بلى أسكرني الهم في وطني، إليك أيّم صلّاتي خس مرات والشفع والوتر" (2)

وأما شخصية (سارا) فقد غابت عن الأحداث كلياً وإن ظهر اسمها بين الفينة والفينة، ولعلّ هذا ناتج عن عدم قناعة السارد بدورها. واسم (سارا) كما ورد في النصّ الذي بين أيدينا (النهر لن يفصلني عنك) تطوّر عن الاسم الأصلي للسيدة سارة زوجة إبراهيم النبي عليه السلام، وهو (ساري)، وقد كان ورودها بهذه الصورة منذ بداية نص العهد القديم، وهو يعني في العبرية المجاهدة.³

"أين هي الشخصية ؟ لا ملامح جسدية محددة، ولا دور اجتماعي ملمح إليه ولا حدث خارجي يمكن التعاطي معه عبر الحواس، إلا ما كان متصلاً بالحدث، بل وقل نابعا من أعماق الروح باتجاه مدركات الوجدان، والحدث هنا، إن جاز أن نلتمس ما يمكن أن نطلق عليه هنا الوصف، ليس أكثر من حركة وجدانية تستدعيها إثارة خارجية أو ومضة داخلية، ويبقى الحدث نفسي في المقام الأول. أما الحدث الخارجي فهو الهامش، بل قل الصوت الخافت، المنتج للصدى الذي يتردد في كل الأصقاع، شرق النهر (الرقيم أو بالبتراء) وغرب النهر، لدى المدينة (قدس الأقداس) ولدى الحبيبة الأثرية (سارا وقريناتها)⁴. " يتحرك السارد الأنا بالمطلق. يتحرك متحرراً من كل قيوده حتى لو كانت أزلية، يتحرك بالإحساس المطلق بالزمن... ومع أن وجود القرن قد

¹ رواشده، رمضان، النهر لن يفصلني عنك، ص 20.

² المصدر نفسه، ص 20.

³ عبابنة، يحيى، من آليات التعبير في رواية "النهر لن يفصلني عنك" لرمضان الرواشدة، موقع الرواية الأردنية، 2013/6/4.

⁴ حداد، نبيل، نظرات في الرواية الأردنية، ص 123.

ينطوي على علامات التشظي وإشارته الخلاقة، أي القرين لدى صاحبنا يحقق التوازن ويستحضر الاندماج بل يجعل من الاستيحاش إحساساً محتملاً¹.

الشخصية - السارد - تكتسب، دعامات التمثيل الجمعي ومقومات الهاجس القومي بتوقها لامتداد ونضاله للخروج من الشرنقة التي تأبى أن تقنع بغرب النهر أو شرقه، بالمدينة أو القرية.. بالحبيبة أو الأم، بالحاضر أو الماضي... بل لا بدّ أن تشتبك مع كل المعطيات ومختلف المكونات لأنها ؛ أي الشخصية، تكتسب حقاً شروط البطل واستحقاقات مقولة الكل في واحد، والواحد في الكل، وكل هذا يتطلب بدهة قدرّاً من التجريد والاستبعاد الزمني.²

والأهم من هذا كلّهُ، فإنّ وجود سارا في رقعة المكان التي دارت عليها أحداث هذه الرواية يمثّل امتداداً لأجداد سَعَوْا بكلّ قوّةٍ إلى اختلاق وجودٍ أصيلٍ لهم في المنطقة، ويمثّل توظيفها (رمزاً) درجة من درجات القبول، على الرغم من أنّ الرواية لم تُصرّح بدينها، ولكننا نتحدّث عن حالة من حالات الحبّ التي خُيِّلَ للسارد (الأنا) بأنّه يمكن أن يحدث بينهما لقاء، ولا أتفق مع أي رأي يرى أنّه يمكن أن تكون مسيحية أو مسلمة لأنّ اسمها من الأسماء المشتركة من حيث التسمية، فنحن نتحدّث عن نصّ غنيّ بوعي مؤسسه وسارده ورؤاه، ولا نتحدّث عن نص بسيط، ولا سيما أنّه وصفها بأنها من معاني القداسة حيث قال: "وعدت أدراجي شيئاً فشيئاً، أبحث عن الأمّ المفقودة، عن المقدّس، عن سرِّ سارا بكلّ ما تمتلك من جمال ريانّي أخاذٍ"³

واستطاع الكاتب أن ينقل قارئه بخيال بين الأمكنة والأزمنة حيث لا وجود لها في الواقع وأجواؤها متخيلة، ولا يمكن العودة إليها وتعبّر عن الحالة النفسية التي تتعايش معها الشخصية

¹ المصدر نفسه، ص 124.

² ينظر: حداد، نبيل، نظرات في الرواية الأردنية، ص 127-128.

³ ينظر: عابنة، يحيى، من آليات التعبير في رواية "النهر لن يفصلني عنك" لرمضان الرواشدة، موقع الرواية الأردنية، 2013/6/4.

الرئيسية، فلا يظهر زمان ولا مكان وإنما يقوم القاص بصنع عالمٍ متخيلٍ، فجعل من الصعب الجمع بين فواصل النص، ومن هذه الأمكنة مدينة السلام وقرى الجنوب.

وتنقل الكاتب بخيال قارئه بين الأماكن والأزمنة بطريقة تشبه ركوب السيارة الطائرة في رواية هاري بوتر. في لحظة هو يمر في مدينة السلام، ويبيت فيها " بلا كهرباء، بلا رنين للهواتف، الداخل مفقود والخارج مفقود وحظر التجوال مازال مستمرا"¹.

ومن خلال القراءة الأولى للنص نجد أنه مبني على شكل تجميع فسيفسائي لخواطر كتبت في أوقات متقاربة، لكنها ليست بالضرورة متتالية. ونستدل على التقارب هنا من أن الحالة الروحانية للسارد فيها واحدة، بيد أنها متأثرة بشكلٍ مباشر بعنصر المكان، وبعاطفة قوية تُرك سببها مفتوحا للتأويل... وإذا عمدنا إلى تقسيم النص إلى فواصل كلما بدأت صفحةً فيه من منتصفها، لوجدنا أن الكتاب عبارة عن تسع وثلاثين خاطرة غير مترابطة إلا بتفريغ ذلك النور. ونجد الكاتب يعترف بذلك.² إذ يقول " خربشت بعض الأوراق قد أسميها رواية، وقد تكون نصاً نثرياً لا أعلم كتبت صفحات كثيرة لا أعلم ما الواصل بينها"³. ومما هو غير اعتياديّ أيضاً في هذه الرواية أننا إذا حاولنا إعادة ترتيب قطع الفسيفساء المكونة لها فإن الناتج لن يختلف في عمقه عن الرواية الحالية. فيستطيع القارئ إذا ما عاد إلى الرواية بعد قراءتها الأولى، يستطيع أن يقرأها بشكل عشوائي غير متتال، مادام يحافظ على القراءة داخل وحدات الخواطر. ولا تشبيه لهذا إلا أعمال الفن التشكيلي التي يلمس الناظر جمالها بقوة دون أن يعرف لها بدايةً أو نهايةً، وحتى لو قلب الإطار باتجاهات مختلفة تظل الصورة معبرةً وجميلة. حتى إن بعض فقرات الشعر النثري التي

¹ رواشدة، رمضان، النهر لن يفصلني عنك، ص 23.

² أبو العينين، هند، حلمٌ بوحدة ما شطره النهر... وأشياء أخرى.. قراءةً متأنيةً في آخر أعمال الأديب رمضان

الرواشدة...، موقع الورشة، ت 2007/2/22

³ رواشدة، رمضان، النهر لن يفصلني عنك، ص 74

نظمها الكاتب على لسان سارده تحتل قراءةً عكسيّة - من الأسفل إلى الأعلى - دون أن يمسّ ذلك بمعناه:

"تصرخ أصوات القبور

ويصرخ فيّ الليل

وأرى وجه أُمي في ليل المنافى البعيدة

تطفئ الريح قناديلي

من أين لي مصباح غير وجهك يا أُمي

وأنا ما حلمت بغيرك

أخبريني ماذا أفعل

أخبريني ماذا أفعل

وأنا ما حلمت بغيرك

من أين لي مصباح غير وجهك يا أُمي

تطفئ الريح قناديلي

وأرى وجه أُمي في ليل المنافى البعيدة

يصرخ فيّ الليل

وتصرخ أصوات القبور¹

وأشار تيسير النجار إلى أن هذه الرواية قد تداخلت فيها العديد من الأجناس الأدبية، وسعت إلى الاستفادة من تقنيات الرواية الحديثة إذ يقول: " هذه الرواية لم تكن من النوع الكلاسيكي المعروف بل نهلت من تقنيات رواية الحداثة حيث التداعيات الحرة ولغة الفلاش باك السينمائية

¹ رواشدة، رمضان، النهر لن يفصلني عنك، ص 74-75.

وغيرها من التقنيات ولا أجد ما يعيب الرواية القول بأنها مونولوج طويل وهي رواية تداخلت فيها أجناس أدبية عديدة ففيها قصائد على لسان ملك الأنباط الحارث الثالث كتبها أنا وفيها قطع سينمائي واستخدام لأسلوب المسرح و" ثمّة روح رومانسية يتحدث عنها طيف يوسف الذي يحضر مع البطل حضوره في كل الثقافات وتلازمه على الدوام مع المعاني المرتبطة بهذا التمرکز الأساسي في كل عقائد الشرق.¹

"التناص يملّي استحقاقاته الجمالية ومعطياته الفكرية وأنساقه الدلالية إنه بداية هنا. انخراط ثقافي يجعل المتلقي مطالاً على كل الجهات مستقيماً من ينابيع شتى، ووارداً لتيارات تحمل أنجع أنواع الطمي وتثمر صنوفاً متميزة، بل متميزة من العطاء والإنجاز.²

"يتحول التراث الديني الممتد عبر ديانات الشرق العظيمة إلى عروق تسري في جسد النص النابض بحياة عابرة للزمان دون أن يعوقها تاريخ ممض أو جغرافيا قد لا ترحم... أنها حكمة تصوغ حقيقة الروح، وتخلص كل التجارب، إذ تأتي في سياق ما يصنع جوهر الجسد ومفردات الحياة، ويعزز هذا حضور يوسف وتماهي البطل مع رحلته الخالدة والمتجددة عبر كل مجتمع إنساني منذ جيل الخليقة الأول إلى الجيل الذي يتحول فيه النهر الخالد من واصل إلى فاصل".³

وعن تأثير لغة التصوف في الرواية يقول الرواشدة: باعتقادي، أنّ الأسلوب هو وعاء للمضمون والحروف هو حامل للمعاني فكلما أوغلت في المعنى كلما احتجت إلى حروف وكلمات غير تقليدية والحقيقة أنني قبل كتابة الرواية قرأت أكثر من ثلاثين عملاً أدبياً لكبار المتصوفة من ابن عربي والحلاج وأبي حيان التوحيدي والنفري وغيرهم. كل ذلك من أجل أن أصقل لغتي وأجدد معانيها وأصقلها فالقراءة تصقل لغة الكاتب سواء كان شاعراً أو قاصاً أو مؤلفاً روائياً".

¹ ينظر: حداد، نبيل، نظرات في الرواية الأردنية، ص 129-130.

² المصدر نفسه، ص 131.

³ المصدر نفسه، ص 131.

ومن الاقتباسات الصوفية ما نجده في الرواية، حيث يستلهم الكاتب روح النصوص الصوفية لتضفي على المشهد السردي نوعاً من التشويق، وتبحث عما وراء قصد الكاتب:

" يا من عبدتك عن سواك.إني أسألك حبك وحب من يحبك والعمل الذي يبلغني حبك.. آه.. اجعل حبك حبا أحب إلى نفسي ومن أهلي.. آه.. اكشف لي الحجب حتى أراك، وأنا الذي أحببتك حب الهوى وحباً لأنك أهل لذاكا " ¹ .

وكذلك: " الجسد معرفة وحقيقة مطلقة. ولادة وأفول، حياة وموت مبتدأ وخبر روح كاملة وماض سحيق، وحاضر باهر ومستقبل يفيض حنانا. الحب إيمان والجسد عبادة وامتلاك للذات المتماوجة مع أثير الروح.

إلهي ثوب جسمي دنسته

ذنوب حملها أبدا ثقيل

على الأبواب منكسر ذليل " ²

- 8 -

وتظهر جلياً نغمات الخطاب الرومنسي الشاعر العاطفي و الإبداع عند كفى في رواية "ليلي والتلج ولودميلا" إذ يركز في هذا الربط الجدلي بين قضية المرأة والوطن، المتصل بالمرأة/الوطن عبر شخوص الرواية، هذه الرواية تعكس في داخلها قضايا إنسانية تتعلق بحياة الناس، وقضايا تاريخية حضارية تطرح إشكالية الأنا في حوارها وصراعها وتماهياها مع الآخر، كما تعكس حركة المجتمع العربي ومساراته ونضالاته السياسية والثقافية، كما تقدم كفى الزعبي قضية المرأة/الوطن/المواطن:

¹ رواشده، رمضان، النهر لن يفصلني عنك، ص 11.

² المصدر نفسه، ص 80.

في رواية (ليلي والتلج ولودميلا) لكفى الزعبي، " تتداخل في هذا السرد تجليات اللغة والمشاعر بمتعة الجنس، وندخل في وحي التجربة وعمق المعاناة وحمأة وصهيل الجسد¹. يقول الراوي:

"لقد أعجبت ليلي بإيجور وخافت إن رفضته أيضاً أن لا تغفر لنفسها أبداً، لقد ظل الأسى والحزن يهيمنان عليها، كلما جالت في خاطرها السعادة والحب اللذين هدرتهما برفضها لأندري، كأنما أوصدت الباب إلى الأبد في وجه ذاك الضوء الساطع الذي نسف عتمتها الداخلية، وجعل عالمها امتداداً للعالم الخارجي بدرجة الصفاء والنور نفسها، تماماً مثلما رأت السماء تصب في الأرض والأرض تمتد متصاعدة إلى السماء²".

ويركز السارد على الشخصية (ليلي) لأنها بؤرة اهتمام القارئ، فليلي فتاة أردنية تقضي عمرها (عشر سنوات) في روسيا تدرس الطب النسائي بعد أن ظفرت بمنحة من الحكومة لهذا الغرض، وبعد أن ذللت العقبات والصعوبات، والتي صادف أن تنقلت بين موسكو ولينغراد في السنوات الأخيرة التي عرفت باسم سنوات البيروسترويكا، وصادفت شاباً آخر من الأردن اسمه رشيد، وقد كان معها في المدينة ذاتها، وفي الكلية نفسها، مما أتاح للحوادث أن تجري متشابكة بين من يمثل الفتيات والفتيان⁽³⁾.

في رواية (ليلي والتلج ولودميلا) يتكرر ظهور الأب البديل ملتبساً بإحدى شخصيات الرواية (رشيد). ويرصد السارد ملامح الأب مما يجعله يبدو متناقضاً غاية التناقض لا سيما في نهاية الرواية عندما يتحول من شيوعي إلى متدين، وعندما تعود البطلة لزيارة الأردن وهي في السنة قبل الأخيرة، يفجؤها ما أصابه من تغير.

¹ بعلي، حفناوي، كفى الزعبي في رواية "ليلي والتلج ولودميلا" سردية الآخر، شعرية القص، ص 12.

² الزعبي، كفى، ليلي والتلج، ص 192.

⁽³⁾ المصدر نفسه، ص 160.

أما رشيد الشخصية المركزية فيفرض حضوراً على السرد من بداية القصة حتى النهاية، حيث أطلق النار على نفسه منهياً حياته بيده بعد أن تحطمت آماله في الظفر ليلى، وأخفق من قبل في الحفاظ على زوجته غاليينا، وكذلك في العناية بابنه الوحيد منها فارس، والحفاظ على تجارته ونقوده وصداقته. لقد أدى رشيد دور النقيض للآخر العربي، فهو على خلاف الآخر، يرفع شعارات تقدمية، ولكنه غير تقدمي في حياته الخاصة... ويدعي النخوة، والحفاظ على الشرف الرفيع زاعماً أنه بحرصه على ليلى، ينفذ من بعده وصية من أبيها الطيب.¹

أما أندري فقد خطب ليلى في بداية الرواية، وعندما يكتشف أن من حسبها قديسة عفيفة طاهرة، تبدت له غير ذلك فيغير موقفه منها ويتهمها بالكذب عليه، ويتنازل عنها لغريمه السابق رشيد وكأنها صفقة تجارية. إيغور العاشق الذي عرفت معه لأول مرة شهوة الجسد، ولذة الجنس متنازلة عن تاريخ من العفة والطهارة. فالإخفاقات المتكررة في الحب كان سببها الرجل الذي يمثل تارة جانب الأنا (رشيد) والرجل الذي يمثل تارة جانب الآخر (أندري) والرجل الذي لا يف بوعده الحب ويسلك معها سلوك الأفاقين، أو ذلك الرجل الذي لا يحتمل ما تفرضه العلاقة من سوء الفهم بين من تنتمي للشرق، ومن ينتمي لروسيا الصاعدة نحو الانفتاح.²

تحققت بنية اللغة الشعرية في رواية "ليلى والتلج" عبر عدد من المظاهر والتقنيات السردية اللغوية، تمثلت في لغتها المشحونة من الداخل والمكتنزة بعناصرها الصوتية والدلالية والتركيبية، ففي الكثير من المقاطع الروائية يأتي السرد متقمصاً لغة الشعر... فتتميز اللغة وتتفجر بدلالات كثيرة وصور متشابكة، تستقطب القارئ/المتلقي، وتجعله يندمج في القراءة بالرغم من الحجم الكبير في صفحات الرواية، ففي الرواية لجأت الزعبي إلى كسر توقع القارئ، انطلاقاً من استنفار طاقاتها

¹ المصدر نفسه، ص 161.

² رضوان، عبد الله، الرواية الأردنية على مشارف القرن العشرين،، دار الخليج للنشر، 2015، ص 14.

الاستبدالية المتاحة، وهذا أفرز لغة روائية شعرية محملة بأكثر من معنى وأكثر من دلالة، كما أعطت الكلمات أبعادًا جمالية مضاعفة، تحققت معها سلسلة ذهبية من الإنزياحات المتوالية¹:

"هي والتلج فقط، هل كانت تسير عليه وعبرته بقدميها، وهل كانت حباته تلامس وجهها؟ وهل كان يستقر على شعرها وكتفيها؟ لا، بل كانت روحها هي التي تَعْبُر، فلا تدري أيا منهما - روحها أم التلج-، يمتد وينتشر في الآخر متماهيًا في سكونه، هي والتلج فقط، من منهما كان يحاكي الآخر ويبوح له بأسرار غامضة؟ لا تدري، لكنهما في عمق الصمت كانت تسمع نشيدًا شجيًا وكلمات لا يمكن أن تقال² .

كما تتحقق بنية اللغة الشعرية الرومانسية عن طريق المزج الهائل بين الواقع والخيال، والحقيقة والوهم، والشك واليقين، والتحقيق والتلفيق، وفي مستوى اللغة الكثيفة، والتعبير الراقى الأنيق، حيث يتوارى فيها صوت الأنثى المخبوء في النسق اللغوي والشعري الكثيف من الأناقة، والإنسانية، وكذا حجم الطاقة المقموعة في داخل الأنثى، فيبلغ زخم اللغة وتراثها وتنوع المعاني حدودًا بعيدة، إلى حد يجعل بعض النصوص مجازًا مرسلًا مثيرًا:

"ولج في الحياة عبر باب أشرق على الهواء والماء والسماء والتراب، تذوق من شفثيها طعم ندى صباحات صيفية اندثرت، واستنشق بملء رئتيه بخار جسدها العابق بعطر أزهار بطعم الشمال، وأفافت الغابة من سباتها، وضجت بضوضاء العصافير ودفق الشمس وأنفاس شجر يزهر³، فاللغة في الرواية امتزاج بين لغة انفعالية شعرية تمتزج فيها الدلالة بالانفعال الإنساني، هذا الامتزاج بين الدلالة والانفعالية الشاعرية أضفى على الرواية نوعا من التميز والتفرد اللغوي، فاللغة

¹ المصدر نفسه، ص 15.

² الزعبي، كفى، ليلي والتلج، ص 194.

³ الزعبي، كفى، ليلي والتلج، ص 334.

هنا ليست فقط أداة للتوصيل، ولكنها الوعاء الحامل لكل أفكار الشخص و ثقافتها¹، وأهم ما ميز هذه الرواية هو مواكبتها لحالة الشخصية وتلونها كلما اختلفت، حتى صارت لكل شخصية لغتها الخاصة بها، ولأن الشخصيات تعيش الأزمة تلو الأزمة، وتعد المفردات الاغترابية أكثر المفردات اللغوية تكراراً في هذه الرواية:

" لم يدرك كم مضى من الوقت وهو جالس يحدق في اللاشيء، يرتجف من برودة الخواء المقفر الذي يغمره حتى أعماقه، أكثر من برودة الجو، بل شعر براحة غريبة إذ اكتشف أن اللاوجود هو النهاية الأمثل لوجوده، فلا يبقى شيء لا جسد ولا روح² ".
- 9 -

ومن الأساليب التي اتبعتها الزعبي في روايتها المفارقة، وهي " تباين بين الحقيقة المظهر³ والمفارقة " تخضع لمبدأ الاقتصاد اللغوي والتكثيف الإشاري. كما تتطوي على مبدأ آخر هو مبدأ عدم التوقع، الأمر الذي يثير الدهشة والتأمل، فأن يُسرق اللص أو يغرق مدرب السباحة، مفارقتان تشير إلى أن هذا الأمر غير محتمل فعلاً، أي تشيران إلى الفرق بين ما يتوقع حدوثه وبين ما يحدث فعلاً . وكلما اتسع هذا الفرق بين ما يتوقع حدوثه وبين ما يحدث فعلاً. وكلما اتسع هذا الفرق كبرت المفارقة⁴.

¹ بعلي، حفاوي، كفى الزعبي في رواية "ليلي والثلج ولودميلا" سردية الاخر، شعرية القص، ص 15.

² الزعبي، كفى، ليلي والثلج، ص 314.

³ ميويك، د سي، المصطلح النقدي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، بغداد، دار المأمون، د. ت، ص 44.

⁴ ميويك، د سي، موسوعة المصطلح النقدي، ص 64.

والمفارقة " تشبه أداة التوازن التي تبقى الحياة متوازنة أو سائرة بخط مستقيم، تعيد إلى الحياة توازنها عندما تحمل على محمل الجد المفرط، أولاً تحمل ما يكفي من الجد، كما تظهر بعض المؤلفات المأساوية، فتوازن القلق، لكنها كذلك تُقلق ما هو شديد التوازن " ¹.

و يذهب "د. سي. ميويك" فإن "أهميّة المفارقة في الأدب مسألة لا تحتلّ الجدل (..) إنّ الأدب الجيدّ جميعاً يجب أن يتّصف بالمفارقة. وما على المرء إلا أن يسرد أسماء مشاهير الكتّاب الذين تتميّز أعمالهم بوجود المفارقة فيها: هوميروس، آيسخيلوس، يوريبيديس.. إلخ" ².

ويمكن تعريف المفارقة في أبسط مفاهيمها بأنها "لعبة لغويّة ماهرة بين طرفين: صانع المفارقة وقارئها، على نحو يقدّم فيه صانع المفارقة النصّ بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفضه بمعناه الحرفي، وذلك لصالح المعنى الخفيّ الذي غالباً ما يكون المعنى الضدّ" ³.

وتعد المفارقة من أهم أدوات كفى الزعبي الفنية، لإظهار جمالية الجملة اللغوية أو المشهد المقدم، أو من خلال المفارقات السردية، كما يعد المنولوج -المستخدم بكثرة- أداة للحوار مع الآخر الذاتي، فتجد بناء المنولوج على حوار يدور بين الشخصية وطرف فيها يسكنها أو جزء منها، فتسمعه وتنقل حديثه، وهذا يجعل للمنولوج طرفين متحاورين من داخل الشخصية نفسها، إذ يكشف المنولوج في الرواية كل ما تفكر فيه الشخصية وتشعر به، كل ذلك في تفاعل تام بين توحيد واتصال وتقاطع مرة أخرى:

¹ المصدر نفسه، ص 16.

² المصدر نفسه، ص 124.

³ إبراهيم، نبيلة، المفارقة وصفاتها، ص 161.

"وصلت ليلي شقتها في ظهر اليوم التالي، ظلت طوال الطريق تردد الأغنية الروسية:
تفتح في الخوخ الزهر... وفي الحقل عند النهر... عشقت شاباً أنا... شاباً في ربيع العمر... عشقت
وجلبت لنفسي النوى... فلا أقوى على البوح... إذ لا كلمات أجد"¹.

اكتشفت أن تصوراتها عن الوطن ما هي إلا نسيج رومانسي تتعانق الروح الواقعية
بالفانتازيا، التي تطرحها إرهابات اللاوعي والعقل الباطن للراوي، وللشخص المحيط به:

" بالطبع فقد صبت هذه الأفكار في مجرى الفكرة الرئيسية، التي راحت تخترقها من أسفل
قدميها حتى قمة وجدانها، لا شيء يفرقها عن أندري، إنهما ببساطة شديدة رجل وامرأة يعشق كل
منهما الآخر، ذلك هو جوهر المسألة الصافي وما عداه سخيّف وتافه"². و"تعد شخصيات الرواية
من أكثر الشخصيات اغتراباً إذ تبدأ بالقلق الوجودي في البحث عن أناها وكيونيتها، كما توظف
الروائية المعادل الموضوعي لتقديم شخصياتها المغترية، ويتجلى ذلك عند حديثها عن اغتراب
الأشياء، والتي تتماهى مع ما يحيط بها لتشكل لوحة اغترابية متكاملة، حيث تبدأ الشخصية
بالهروب إلى الطبيعة ذاك المكان الحالم، أو الاغتراب خارج الوطن، فتغترب عن المدينة التي
ترمز إلى الحضارة الغربية، فيتخذ الاغتراب بعداً آخرًا يتمثل بالانتحار الذي يعدّ معادلاً آخر
لمعاناة شخص الرواية، للخروج من الحالة الاغترابية التي تعيشها، إذ ينتحر بعضها ويفكر

الآخرون بالانتحار للخروج من وضعهم الآني أو كخلاص من معاناتهم"³.

"على الرغم من كل التحولات التي حدثت، فقد كان الوطن في مخيلة رشيد لا يزال يجسد
معاني ظاهرة لم يمسه الخراب، وبالتالي فقد شكّل بالنسبة إليه الملجأ الأخير، الذي يتوق إليه لأنه
يأوي إليه وهو واثق من الحصول"¹.

¹ الزعبي، كفى، ليلي والثلج، ص472.

² المصدر نفسه، ص 473.

³ إبراهيم، نبيلة، المفارقة وصفاتها، ص 166.

كما صاغت كفى الزعبي روايتها بكثافة عاطفية مرهفة، وبأسلوبية شعرية تعبر عن حالات الوجد والحنين والانتظار، وفي رسم الافتراقات الضوئية بين أزمنة الرواية وعوالمها الطافحة بالوقائع والفواجع:

"بظهور ليلي انبعث ومن تحت الرماد صورة ماتيلدا، ولكن ببهاء وروعة وسحر فاق خياله، لم يكن محتاجاً أن يطيل الشرح كي تفهمه، ولم يكن بحاجة لأن يبرر أمامها انشغاله بالهم الوطني لأنها كانت مشغولة بالهم ذاته، كانت تتذوق الموسيقى نفسها التي يتذوقها، وتصاب بالحنين نفسه الذي يصيبه عندما تذكر أسماء الأماكن في الوطن، وتشتهي كما يشتهي الزيتون والزيت والزعر، كانت كأنها جزء منه لكنه جزء غاية في الرقة".²

كما أن الحياة الجنسية لم تعد أمراً مخجلاً في الكتابة/السيرة النسائية، فالحديث عن المراهقة وما يصاحبها من تغيرات عاطفية وجنسية تكتظ بها الكتابات النسوية، بل تتعداها إلى مرحلة النضج والاعترافات بخيالات بعيدة متعلقة بالجنس، وهنا يأتي دور الاعتراف في السيرة الروائية، من خلال الوقائع المسرودة، بهدف توضيح وشرح للصورة، فهي بمثابة الإشارات المهمة، التي تحمل القارئ/المتلقي على تصديق الجوانب الأخرى، فمن هنا تأتي صعوبة فصل الواقعي عن الحقيقي/السير الذاتية عن الروائي المتخيل.³

كما تكشف نصوص الرواية عن تعابير ومدلولات جنسية تتسرل بها "أنثى الرواية" والرواية الأنثوية سبيلاً للبوح ببعض مواجع الأنثى، حيث تتجلى شعرية القص وانتفاضة الجنس، ويتصالح فيها المكشوف والعارى والبوح والكتمان، فالرواية فؤارة بالتوتر والتبدل، تتعدد وتتمدد وتغيض وتفيض، وهي ذات الطيوف المتطاولة، والسهام المدببة الحارقة الخارقة في الإضاءة والكشف،

¹ الزعبي، كفى، ليلي والثلج، ص 59.

² المصدر نفسه، ص 61.

³ إبراهيم، نبيلة، المفارقة وصفاتها، ص 69.

وذات السيوف الحادة والجروح والحروق واللدغ والثقوب، إنها القوس والوتر والانقضاض والافتضاض،¹ "وفرت هذه العلاقة لأندري سعادة لم يتخيلها، إنما من دون أعراض جانبية، بل إنه بات يشعر بنفسه وهو مع نيلي مشبعًا حد التخمّة، إذ راحت تقدم كل شيء بألذ الصفات، لم تعد تتحفظ في الطرق التي يمارسانه بها، لا لكي يصل أندري إلى نشوة ألد وأمتع من سابقتها، وإنما كانت تحصل على متعة غير عادية وهي تستكشف جسده وتحب هذا الجسد، بلا تحفظات، وتقبله بشهوة تبدو فيها وكأنها على وشك أن تأكله، كانت تمارس معه الجنس في كل مرة كأنها تمارسه للمرة الأخيرة في حياتها وستندم حتمًا إن تحفظت على فعل أو حركة".²

وتمضي الأيام القليلة قبل أن تتاح له فرصة الاحتكاك بها، ويغتتم الفرصة حين يراها صباح يوم في رحلة تحاول المشي على الثلج، فيعرض عليها أن يديرها على التزلج، فتقبل العرض بلا تحفظ، وتأنس ليلي إليه، ويخامرها شعور بأنها تود لو تبقى معه مدى الحياة... تلك كانت أول نبضة حب بعد المغامرة الرومانسية التي سبقت لها أن عاشتها مع ابن الجيران في الوطن في سني المراهقة.³

وعندما يصارح رشيد ليلي بحبه في المطعم الذي ارتبط اسمه ببوشكين، الشاعر الروسي الأكبر، فوجئت ليلي بذلك:

" المشكلة هي أن مشاعري ليست كمشاعرك، إنها من نوع آخر، كبيرة، وعميقة، لكنها مشاعر أخوية لا أكثر، ولا أستطيع أن أشعر نحوك بغير ذلك"⁴

¹ بعلي، حفاوي، كفى الزعبي في رواية "ليلي والثلج ولودميلا" سردية الآخر، شعرية القص، ص 17.

² الزعبي، كفى، ليلي والثلج، ص 42.

³ المصدر نفسه، ص 49.

⁴ المصدر نفسه، ص 93.

مع أن القطيعة حلت بينهما ثانية، إلا أنَّ حبها لم يغادر فؤاده، فقد ظل رشيد على الدوام شديد الحنين إليها، عظيم التوق للقاء بها، لا سيما كلما مرَّ بجوار سكنها الذي تقيم فيه، فهي بالنسبة له تمثل فتاة الأحلام التي تتماهى بالوطن "لقد بات الوطن شيئاً فشيئاً يرتسم بملامح ليلي"¹ لكن ما يحدث بعد ذلك يحطم آمال رشيد بصفة نهائية.

لم يُصبَّ اليأس رشيداً من ليلي بعد الذي كان، لكن الرياح لم تجر وفقاً لما يشتهي، فقد ظهر أندري ظهوراً مفاجئاً له ولليلي، وعندما توافق ليلي الذهاب مع أندري بسيارته للمركز الرياضي الذي تعمل فيه تستيقظ الآمال الخاملة في نفسه منذ سنوات عدة، وبعد يومين من اللقاء المفاجئ يضمهما لقاء آخر في مطعم لطالما تاق إليه أندري:

"وحين يودعها عائداً إلى موسكو يعدها بالعودة للقائها بعد أسبوع، ووجدت نفسها تنتظره انتظار عاشقة لمعشوق، وعندما يسألها إن كانت تحبه أم لا؟ تجيب بثقة أحبك بجنون، لم أقل ذلك من قبل لكنني أحببتك آنذاك، وبكيت كثيراً عندما سافرت، وبقيت أحلم بعودتك"². لقد شرع أندري يرى فيها ما لم يره في امرأة أخرى، يرى فيها ما يبحث عنه من حب عاطفي حالم بعيد عن الافتعال والتزييف.

لقد كان ظهور المذهب الرومانسي ثورة في التطور الأدبي والفني، إذ خضع الأدب آنذاك لتغييرات كبيرة، فخضع بدوره إلى درجة من التجسيد والتصوير الجمالي. وكان لهذا المذهب تأثير عن طريق استنهاض عواطف المتلقي وإشغال خياله من خلال تغليب العاطفة على العقل والجنوح إلى الخيال.

¹ الزعبي، كفى، ليلي والثلج، ص229.

² المصدر نفسه، ص33.

ومن خلال هذه انطلق كتاب الرواية في الأردن إلى تغليب العاطفة، وعبرت رواياتهم عن جوانية أصحابها المتشظية، وغاصت أعمالهم في العوالم النفسية الموغلة في التشظي، بالإضافة إلى عوالم أخرى حملت الأحلام وحلقت في سماء الأمنيات.

الفصل الثالث

طرائق السرد في الرواية السينمائية

- 1 -

تعد الرواية نثرًا قصصياً متخيلاً لحكاية طويلة تصور شخصيات أو أحداثاً تمثل الحياة الواقعية في الماضي أو الحاضر من خلال حبكة معقدة إلى حد ما، وللرواية أنواع حسب موضوعها، فهناك روايات العجائب والمغامرات، والروايات العاطفية، والروايات النفسية أو الفلسفية، والروايات الاجتماعية، والروايات التاريخية، والتعرف على أنواع الرواية يحيل إلى التعرف على بنية النص الروائي، وفهم خصائص شكله، فالرواية قد تكون اجتماعية تستلهم صور الواقعي. أو نفسية ترتكز على الذات، أو رومانسية تتمتع بالأجواء الشاعرية أو الرومانسية.⁽¹⁾

لم يكن الزمن يشكل صعوبة في الرواية الكلاسيكية، ولكنه في الرواية الحديثة أصبح معضلة، فقد كان مجرد توقيت للأحداث، وأصبح عنصراً معقداً في صيرورة أحداث الرواية، ومن أهداف كتاب الرواية الجدد هو تحقيق تحطيم التوقيت في الرواية والخلط بين الأزمنة، فللزمن أهمية في الحكى، فهو يعمق الإحساس بالحدث بالشخصيات لدى المتلقي.⁽²⁾

عندما لا يتطابق نظام السرد مع نظام القصة، فإننا نقول إن الراوي يوّد مفارقات، سردية، فخاصية زمن السرد لا يطابق زمن القصة، وهذا ما يسمى المفارقات الزمنية أي ذلك التعاون بينهما.⁽³⁾

(1) بوعزة، محمد، تحليل النص السردى، تقنيات ومفاهيم، ص 23.

(2) ينظر: خديجة، بومسلوك، أفلمة الرواية في السينما الأمريكية، رسالة دكتوراه، الجزائر، ص 59.

(3) بوعزة، محمد، تحليل النص السردى، ص 88.

ثمة رأيان متناقضان حول علاقة السينما بالرواية، وثمة منطق يمتد بين هذين النقيضين، الرأي الأول وهو الشائع كثيراً، فيرى أن العلاقة بين الرواية والفيلم علاقة شديدة القوة، وتنطلق هذه النظرية من نقاط الاشتراك الكثيرة بين الفنيين ومن موروث السينما الذي اعتمد كثيراً على الروايات في تحقيق الأفلام عنها وإعدادها. ويمكن القول أن هذا الأمر لا يعني الرواية فحسب. بل يشمل علاقة السينما بالمرح أيضاً، حيث تشترك هذه الفنون الثلاثة في الطابع السردى لها، أي أنها تسرد أحداثاً مع ملاحظة مساحة الحرية في هذا الطابع بين فن وآخر. أما الرأي الثاني النقيض في أمر العلاقة بين الرواية والفيلم، وهو ما صرح به بعض السينمائيين مثل برغمان، حيث يرى أن الفيلم لا علاقة له بالأدب فطبيعة الاثنين ومادتها مختلفان عادة.⁽¹⁾

وتعدّ السينما الهدف الذي يسعى إليه كُتّاب الرواية فهم يرون أن العنصر اللغوي الملائم للرواية الجديدة إنما هو الصيغة البصرية الوصفية التي تقيس وتقوّم وتحدد وتصف⁽²⁾. وردنا على هذا الكلام أن معظم الأفلام العالمية والمحلية قد ارتكزت في بنائها السينمائي على روايات نجحت في تجسيد العمل السينمائي (التلفزيوني)، فبعض الروايات قدمت أفلاماً كان لها حصيلة مشاهدة عالية من مثل روايات نجيب محفوظ وغيره.

والأغلبية الساحقة من الأفلام المعروضة على الجمهور أفلام سردية بدرجات متفاوتة من الارتفاع، وقد كانت مساجلات، غالباً ما كانت حادة بين أنصار السينما السردية، ومع ذلك يبقى صحيحاً أن السينما السردية أو نصف السردية (الوثائقيات مثلاً) في حالة صناعة الأفلام تظل مهيمنة.⁽³⁾

(1) عبد الجليل، فراس، السرد الفيلمي، ضرورة المعالجة الفيلمية، امرأة الضابط الفرنسي مثلاً، ص 54.

(2) الهاشمي، طه، الرواية في السينما، رسالة ماجستير، بغداد، 1987، ص 30-31.

(3) أوسون جاك اومون، ميشيل ماري، تحليل الأفلام، ترجمة، أنطوان حمصي، المؤسسة العامة للسينما، 1999، ص 125.

ويتمثل الامتزاج بين الرواية والفيلم في عدد الأفلام المأخوذة عن الروايات العالمية، قديماً وحديثاً، "وإذا نظرنا في الرواية العربية فإننا نجد جميع أعمال مؤلفها الأول نجيب محفوظ تقريباً قد نقلت إلى السينما، وهذا يدل على القابلية السينمائية لهذه الأعمال"¹.

وليس غريباً "أن نجد السينما تستمد من الرواية أصولها الأدبية وتقتبس منها موضوعاتها كذلك وطبيعي أن تكون العلاقة بين الفيلم والرواية على هذا النحو من التقارب"².

" فمن المعروف أن فن القص هو أحد العناصر الأساسية في أي عمل سينمائي تخيلي فقد اقترن اسم السينما التخيلية بالرواية، فالمشهد الروائي أو السينما الروائية في مقابل الفيلم التسجيلي أو السينما التسجيلية"³.

فالرواية متوالية لغوية تتطوي على حكاية، بينما الفيلم متوالية صورية تتطوي على حكاية أيضاً، وفي حين تحتل الرواية الوصف، بل إنه أهم مكوناتها، فإن الفيلم من شأنه هذا، ذلك لأن الوسيلة الخطابية في الرواية هي الألفاظ، بينما تنحصر الوسيلة في الفيلم بالصورة وملحقاتها، وبالتالي فإن شروط التلقي تختلف بينهما، وكل منها يستلزم عمليات إدراكية وتخيلية متباينة⁴.

فلكل وسط من الرواية والفيلم أداته التعبيرية الخاصة ولكل أداة حدودها في التعبير التي قد تتفق في بعضها مع غيرها، ولكنها لا بد وأن تختلف عنها في بعضها الآخر، وإذا كانت الكلمة في الرواية تصل إلى مستوى من التجريد لا تسمح به الصورة في الفيلم، فالصورة في الفيلم تصل إلى مستوى التجسيد للحدث، لما لا تسمح به الكلمة في الرواية⁵.

¹ حداد، نبيل، الكتابة بأوجاع الحاضر، ص 127.

² نحاس، هاشم، نجيب محفوظ على الشاشة، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، ط1، 1975، ص 53.

³ حداد، نبيل، الكتابة بأوجاع الحاضر، ص 125.

⁴ يوسف، يوسف، فضاءات سينمائية، عمان، وزارة الثقافة، سلسلة كتب ثقافية، 2000، ص 13.

⁵ النحاس، هاشم، الروائي والتسجيلي، بغداد، منشورات وزارة الثقافة، العدد 39، 1980، 69.

وتتميز الرواية عن السينما بأنها سهلة التناول " فقارئ الرواية يملك حرية التخيل واستحضار الصورة الذهنية برؤيته الذاتية بما يناسب قدرته النفسية، وطبقاً لمخزونة الثقافي والمعرفي، من حيث والانفراد والوحدة والاختلاف بينه وبين أحداثها، كما يملك الحرية في ممارسة القراءة في المكان والزمان الذي يروق له بعكس السينما حيث يرتبط المشاهد بزمان ومكان العرض"¹.

- 2 -

يشغل الفن السينمائي في العصر الحديث، مكانةً مهمةً، فحضور الصورة خَلَقَ وضعاً جديداً احتلت فيه العناصر المرئية دوراً كبيراً في تكوين المتخيل الروائي، إذ تعززت ثقافة العين وفرضت حضورها على تقنيات التعبير الفني في العمل الروائي.

وتعدُّ السينما المرأة الأكثر تعبيراً عن الواقع المعاصر، والوسيلة الفنية التي يستطيع المؤلف من خلالها أن ينقل ما يشاء من أفكار وآراء بأقرب ما يمكن من الحقيقية، دون تغيير، وبالأدوات الدقيقة التي تختص السينما بها.² وقد تأثر الأدب بالأسلوب السينمائي تأثراً بالغاً، كما اتصلت بالسينما أيضاً: المسرحية والقصة القصيرة والتصوير والموسيقى والنحت، وعن طريق هذه الفنون اتضح أن السينما لا تقل أهمية عن الفنون الأخرى³، وهذا ما يؤكد العلاقة الوطيدة بين الأدب وبقية الفنون، "فالأدب ما هو إلا تصوير فني للحياة وتحليل لها، وهذا ينطبق على الأدب والفن السينمائي بصورة واضحة"⁴.

¹ يحيى، مصطفى، التذوق الفني والسينما، القاهرة، دار غريب، ط 1990، ص 60.

² هنري أجيل، علم جمال السينما، ترجمة إبراهيم العريس، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1980، ص 50.

³ الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص 35.

⁴ كاراغانوف أ، ف، الفن السينمائي وصراع الأفكار، ت: ممدوح أبو الوي، دار دمشق، للطباعة والنشر، 1956، ص 183.

ومن الواضح أنَّ كثيرًا من كتَّاب القصة والرواية والمسرحية لجأوا إلى أساليب السرد السينمائي وزودوا أعمالهم بتقنيات هذا الفن "فأصبح في الرواية شيء يشبه الكاميرا التي تنقل الصور نقلًا محايدًا، وأصبح الروائي كالسينمائي يستخدم (اللقطة البانورامية) ويحرك الكاميرا ويتلاعب بالضوء والمسافة"¹ وغدت الرواية بذلك عملاً سينمائيًا بمقدار ما فيها من مشاهد متنوعة مثيرة، وبما فيها من حوارية تحمل إمكانات صالحة للمعالجة السينمائية.

ومن المعروف أن فن القص هو من أحد العناصر الأساسية في أي عمل سينمائي تخيلي، حتى اقترن اسم السينما التخيلية بالرواية فقالوا: الفيلم الروائي أو السينما الروائية في مقابل الفيلم التسجيلي أو السينما التسجيلية، وعليه فإن العلاقة الوثيقة بين فن الأدب بعامة والفنون المجاورة تمثل حقيقة مضيئة منذ الوهلة الأولى.

ومن الجدير بالذكر أن أول فيلم سينمائي عربي متكامل (ناطق) قد قام على أول عمل روائي عربي مستكملًا شروطه الفنية، وهو فيلم (زينب) المأخوذ عن رواية (زينب) لمحمد حسين هيكل، فمنذ البداية أدرك السينمائيون في كل مكان أن العمل السينمائي الجيد يحتاج إلى عمل روائي جيد، أو على الأقل إلى نص، (سيناريو مثلاً) جيد، ومع هذا فإن للعمل السينمائي لغته الخاصة التي تتقارب أو تتباعد مع لغة القص الأدبي، ومع تزايد الإدراك بما يقدمه الفن السينمائي من تقنيات مفيدة لفن القص الأدبي، لجأ كثير من كتَّاب القصة والرواية والمسرحية إلى أساليب السرد السينمائي، ورفدوا أعمالهم بأداة مهمة في سعيهم لبسط رؤاهم الفنية مع أقل قدر من امتدادات الزمان والمكان وما يلزم هذه الامتدادات في كثير من الأحيان من متاهات يحسن تخليص أعمالهم منها.²

¹ الكردي، عبد الرحيم، السرد في الرواية المعاصرة، بيروت، دار الثقافة للطباعة والنشر، 1992، ص 64.

² حداد، نبيل، الكتابة بأوجاع الحاضر، ص 126.

لقد حمل تأثير السينما في فن القص متطلبا جديداً، فقد صار على الشخصية أن تفرض نفسها عن طريق الصورة الحاضرة المعيشة في الحاضر لا في ماضي قصصي، أو عن طريق الصوت والخطاب والمنولوج وامتحان الضمير، لا على أنها إنسان " تُروي حكايته" بل على أنها فرد حاضر أثناء قراءتنا، وقد تكهن " البيريس" قبل أكثر من نصف قرن بأن فنا هجيناً، سينمائياً-روائياً، يمكن أن يُخلق، لا على الصوت الخلفي (مناجات الذات)، بل على تتالي الصور.¹

أما في روايتنا العربية فإننا نجد أن جميع أعمال مؤلفها الأول "نجيب محفوظ" -تقريباً- قد نُقلت إلى السينما، وبعض هذه الأعمال نقل عدة مرات إلى الشاشة، ويدل هذا على القابلية السينمائية الكبيرة لهذه الأعمال، ولا يقتصر الأمر على القابلية الموضوعية لأعمال نجيب محفوظ، بل إنه في سنواته الأخيرة قد أصدر عدداً من الروايات أقرب ما تكون إلى السيناريوهات، ومنها "يوم قتل الزعيم 1985" و"حديث الصباح والمساء 1987م"، في حين جمع بين أسلوب القطع السينمائي وتعدد وجهات النظر حول الشخصية الواحدة أو الحادثة الواحدة معاً كما في رواية "العائش في الحقيقة" 1985، ولا يقتصر الأمر على روايات نجيب محفوظ أو حتى الروايات المصرية بشكل خاص، بل إن معظم الأعمال الروائية الجيدة يمكن أن تكون مشروعاً سينمائياً بامتياز إذا توافرت فيه المقومات السينمائية.²

وقد تنبه عدد من الروائيين في الأردن لهذا التكنيك، فنجدته مستخدماً على نطاق واسع في أعمال غالب هلسا مثل البكاء على الأطلال (1980)، و قامات الزيد لإلياس فركوح (1987) ورواية (مجرد 2 فقط) لإبراهيم نصر الله، التي يكثر فيها المونتاج السينمائي بصورة كاملة في تشكيل البناء العام لروايته³.

¹ ينظر: المصدر نفسه، ص 126.

² ينظر: المصدر نفسه، ص 126.

³ ينظر: حداد، نبيل، الكتابة بأوجاع الحاضر، ص 127.

جاءت التقنيات السينمائية الحديثة في البناء السردى في الرواية العربية الحديثة، لتحويل الرواية إلى السينمائية، " إن تحويل بعض الروايات إلى أفلام سينمائية، أو مسلسلات تلفزيونية، تؤدي بالرواية إلى خسارة سماتها الإطلاقية والتخييلية، وتقرم مادتها في تجسيدات هزلية وممسوخة، وخصوصا في ظل طغيان صفة الأداء على غالبية الإنتاج التلفزيوني العربي الراهن، اعتمادا على ميل الإنسان -والذي يمكن أن يكون ميلا فطريا- إلى تحويل الكلمات إلى مكافئاتها ودلالاتها المادية، وتحويل الصور الخيالية المرسومة بالكلمات إلى صور ذات تحقق واقعي، أو على الأقل ذات قابلية للتحقق الواقعي، فيقبل معظم الأحيان ما تقترحه السينما والتلفزيون من تجسيدات مختلفة للصور التي ترسم في ذهن أثناء عملية القراءة، مع الإشارة إلى أن التجسيدات التي يجريها في ذهنه كل قارئ على حدة يجعل توزعها على ملايين القراء المتنوعين والمتفاوتين في أنصبتهم من الثقافة والتحصيل العلمي، محتفظة بسماتها الإطلاقية على خلاف ما نجده في السينما والتلفزيون.¹

وقد جاء التنبيه إلى الفرق بين الارتسامات الذهنية التي ينتجها ترتيب الكلمات في الرواية لدى القراء، وتمثيلها بواسطة رسوم مختلفة تتخلل صفحات الرواية قبل اختراع السينما والتلفزيون، واتخذت بعض الاعتراضات على تمثيل الأحداث وتجسيد الشخصيات بواسطة الصور والرسوم، طابعاً احتجاجياً يتراوح بين الاعتراض المعلل والرفض القاطع،² حسب قول مالارميه Mallarme: "لست مع أي تمثيل بالرسوم، إذ كل ما يوقظه الكتاب من صور ينبغي أن يجري في ذهن القارئ"³ وفي هذا يقول فلوبيير G.Flaubert: في الاتجاه نفسه ولكن بلهجة أكثر عنفا: لن

¹ صالح، صلاح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2003، ص102.

² صالح، صلاح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، ص103.

³ ريكاردو، جان، قضايا الرواية الحديثة، ت: صياح الجهم، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1977م، ص119.

أسمح بالرسوم في رواياتي ما دمت حيا، لأن أجمل وصف يلتهمه أurdy الرسوم،¹. فإذا كان الخطر على الطابع الإطلاقي الذي يتمتع به التخيل الروائي قائماً في الرسوم التوضيحية، فمن الطبيعي أن يتفاقم هذا الخطر عندما ينتقل الأمر إلى التمثيل بواسطة الرسوم المتحركة المترافقة مع الصوت، وجملة المؤثرات السمعية والبصرية المعروفة في السينما والتلفزيون.² ودعوة القارئ إلى المشاركة في تسيير الأحداث واقتراح النهايات بشكل صريح أو مضمحل ليست وفقاً على الفن الروائي، بل الأرجح أن الرواية استعارت ذلك من عالم المسرح.³

ومن السبل التي تريد بعض الروايات أن تسوق إليها قراءها بقصد إشراكهم في سيرورة الرواية، على غرار إشراك الجمهور المسرحي في العرض، تحريض القارئ أو دفعه إلى تقمص بعض شخصيات العمل أو التعاطف العالي معه، كما تلجأ إليه بعض الروايات ذات الطابع البوليسي، من شحن القارئ بالتوتر والتوجس ودفعه إلى ترقب الأحداث وتوقع ما يليها، وخاصة للأحداث ذات الطبيعة المُلغزة التي تعتمد على التشويق بشكل أساسي من أجل شد الانتباه وتحقيق الإغراء السردية من خلال إيجاد روابط مفقودة.⁴

ولم يعد الإنسان في القرن العشرين وما بعده يعيش في عالم مسطح أملس، وإنما أصبحت الحياة حالة قصوى من التعقيد والتنوع والتركيب، ولم تعد الأعمال الفنية المتمسكة بالبساطة والمباشرة قادرة على التعبير عن حياة الإنسان المعاصر ومعاناته المختلفة، بالإضافة إلى أن الإنسان حتى

¹ المصدر نفسه، ص 119.

² صالح، صلاح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، ص 103.

³ المصدر نفسه، ص 105.

⁴ المصدر نفسه، ص 114.

إنسان العصور الماضية يميل إلى التفاعل مع مَنْ يحترم عقله وقدراته الذهنية بوصفه متلقياً فاعلاً وليس بوصفه مجرد وعاء سلبي مهمته استيعاب ما يُلقى فيه وإليه¹.

احتكرت الصحافة تاريخياً المنبر بنشر القضايا على الصُّعد الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، أمّا في عصر السينما والتلفزيون فقد حدث قدر من التحول في مركزية المنبر الإعلامي حيث اقتحمت السينما والتلفزيون حياتنا المعاصرة بشكل طاعٍ، وما تقدمه الإثارة التلفزيونية العالية المنبثقة أساساً عن تقديم الصورة الحية مع الصوت الحي، وكذلك التعامل المباشر مع الحدث اليومي يعد أمراً بحد ذاته في غاية الإثارة².

فالسینما أحدثت الفنون السبعة (تصوير - رسم - موسيقا - شعر - مسرح) جاءت بعد الفنون اللغوية والموسيقية والتشكيلية بآلاف السنين، وأفادت من تقنياتها الجمالية في تكوين أدواتها الخاصة التي طوعتها العلوم الحديثة، فرصيدها الفني والجمالي على جدته أشد رهافة وتركيباً وعمقاً في الزمن مما يبدو للوهلة الأولى، وبينما يستخدم مبدع الفنون الأخرى أدوات مادية كمفردات للغته الفنية؛ سواءً أكانت الكلمة أم اللون أم الصوت، فمؤلف السينما -وهو المخرج- يستخدم عناصر من مستوى مادي ومعنوي وبشري في تشكيله لنصه، فهو يكتب الفيلم بقلم يتكون من المناظر والمشاهد والممثلين والسيناريوهات والكاميرا... وغيرها من العناصر السينمائية، فعندما يعيد المشهد ويضبط الضوء والزوايا وملامح الممثل إنما يعدّل في مسوداته مثل الشاعر الذي يشطب كلمة قلقلة ليسجل غيرها أكثر انسجاماً، فمفردات الفيلم السينمائي -وهي اللقطات- تزخر في تكوينها بعناصر تقنية وجمالية لا تتضمنها أية مفردات للفنون السابقة عليها، فهي إذن لغة شديدة التركيب إذا ما قورنت بغيرها من اللغات التي تسمى طبيعياً أو فنية كـ لغة الشعر التي تُبنى على البنية اللغوية³.

¹ صالح، صلاح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، ص 116.

² المصدر نفسه، ص 124.

³ المصدر نفسه، ص 194.

أمّا لغة السينما فتقيد من كلّ هذه اللغة الطبيعية والشعر والتشكيل والموسيقى والفعل الإنساني عبرها، فهي نتيجة لذلك متعددة الأبعاد ومع أنّها وليدة كلّ من الفن والعلم ولكنّ الأصل فيها هو المسرح، والتكنولوجيا السينمائية، إلا أنّها تقدم جملة من الخصائص الجمالية الحيوية الجديدة التي تعود لتثري الفنون القديمة. فالفيلم مختلف عن الرواية - مع اعتماده على السيناريو - من جوانب متعددة منها: أن الرواية ليست لها مفردات تُقيّم منها عالمها غير الكلمات، أمّا السينما فمفرداتها - كما ذكرنا - متعددة، مما يجعل إمكاناتها غير محدودة جماليّاً، وإذا كنا في الرواية لا نستطيع أن نقرأ مثلاً مشهدين في الآن نفسه، فإنّ بوسعنا في السينما - وهي تعتمد على التزامن - أن نرى عشرات الوحدات البصرية، ونسمع معها الموسيقى والكلام وزقزقة العصافير في الوقت نفسه، غير أن طول خبرة الإنسان باللغة وفنونها قد جعلته أقدر على استثمار جميع طاقاتها في الخلق والتخييل لتقديم عالمه الداخلي، فالسينما محدودة بدورها في قدرتها على تمثيل خلجات الروح وذبذبات المشاعر، مما يكاد يستعصي على الترجمة الكاملة في حركة الوجه ونبرة الصوت.¹

ولكن تبقى للمادة اللغوية قدرتها على التعبير عن خلجات النفس ومشاعرها، كما أنّها تعتمد على صيغ النفي، وهي أشكال لا يمكن ترجمتها بالصورة، فبوسعك أن تقول في عبارة موجزة: أنا لم أخرج تلك الليلة ولم أقابل أصدقائي، ولم أتناول عشاء في مطعم صاخب، ولم أر وجه حبيبتي، بل عكفت على القراءة في الحجرة، فلا تستطيع الصورة السينمائية سوى التقاط الجملة الأخيرة وتمثيلها مغفلة تقريباً مجموعة الحالات المنفية الأخرى حيث لا يمكن تقديمها إلا بحيلٍ إيحائية عسيرة.²

¹ ينظر: فضل، صلاح، أساليب السرد في الرواية العربية، بيروت، 2003، ص 192.

² المصدر نفسه، ص 195.

يتفق النقاد والدارسون في أدب الرواية أن ما يهم في الرواية السينمائية هي الحبكة الدرامية التي يمكن تحويلها بسهولة إلى سيناريو، إضافة إلى ذلك فإن واقعية الرواية السينمائية هي ما يؤهلها لتحويلها إلى عمل سينمائي وترتب الأحداث ترتيباً متعمداً، ولا تترك شيئاً للصدفة، بعكس الرواية الأدبية التي تطلق الأحداث في فضاءٍ رحب، هو فضاء الكتابة الروائية الحر، فاللغة هي مادة الإبداع وخامته، بينما تتحول اللغة في الرواية الأدبية إلى أفكار وتداعيات وتوصيات لتخلق بما يسمى بجو الرواية، تتحول في الرواية السينمائية إلى عبارات وإشعارات توافق توجهات الشخصيات النمطية التي تتوزع بينها الأدوار المحددة.⁽¹⁾

تخلق الرواية السينمائية شخصياتها النمطية، الطيب والشرير كنموذج واضح، لا تنقيد الرواية الأدبية بأنماط الشخصية، عوضاً عن ذلك تضع الشخصية في سياقات الظروف والمواقف التي قد تملي ردود أفعالها أو تحدوها إلى سلوكيات لا يمكن التنبؤ بها من خلال الأنماط المرسومة فقد تتبثق مواقف مثالية من شخصيات لم تُصوّر أصلاً على أنها كذلك، وبهذا يتحرك البعد الإنساني في دائرته الكونية المطلقة عوضاً عن الأنماط والنماذج التي تنزع الرواية السينمائية إلى توظيفها⁽²⁾.

وكما هو معلوم تتميز الرواية كجنس أدبي أساسه اللغة المكتوبة بكونها تتأسس على عنصر السرد بالدرجة الأولى، هذا السرد الذي يتقاطع في مجمله يقتصر الوصف حيث يشكلان معاً إيقاعاً امتدادياً في نسبية الرواية، إضافة إلى وجود سارد وشخصيات وفضاءات وأزمنة، وهي بذلك تلتقي مع مجموعة من الأجناس الأدبية الأخرى كجنس الحكاية والقصة، وما يميزها أيضاً كجنس أدبي قابليتها لاحتواء مختلف هذه الأجناس، وصهرها في بنائه من جهة على تفكيك

(1) ينظر: نزار حسين راشد: الرواية السينمائية والرواية الأدبية، ص 136.

(2) راشد، نزار حسين، الرواية السينمائية والرواية الأدبية، ص 145.

عناصرها وإعادة بنائها من جديد من جهة أخرى، وكما أن السارد فيها هو الذي يقوم بلعبة ترتيب عمليات الوصف ويحدد طريقة توالي الأحداث وهو الذي يختار أن يخبرنا بهذه الانقلابات تلك عبر الحوار بين الشخصيات أو عن طريق وصف موضوعي. وهو ما يؤهلها مقابل الأجناس الأدبية الأخرى لأن تتحول إلى فيلم سينمائي خصوصاً إذا ما علمنا أنها تلتقي مع كثير من عناصر بنائه وأولها السرد على اعتبار أن السرد يمكن أن تحتمله الصورة ثابتة كانت أم متحركة. وإذا كان هذا السرد في الرواية يتم بوساطة اللغة فإنه في الفيلم السينمائي يتحول عن طريق الصور أي عن طريق متواليات صورية، كل صورة فيها تقدم معنى دلاليّاً خاصاً بها.¹

نخلص من هذا إلى القول أنّ السرد الروائي باعتماده على اللغة المكتوبة وحدها يستطيع أن يشخص الحياة النفسية للشخصيات الروائية تشخصاً داخلياً عميقاً، اعتماداً على تقنية المنولوج، في جانب أن السرد السينمائي لا يستطيع فعل ذلك، إنما يكتفي بالقبض على الصورة وهي تتشكل خارجياً من خلال تعبيرات الشخصيات الإشارية التي يمنحها لملاحظهم وهو أيضاً ما لا يستطيع أن يقوم به على الرغم من وجود بعض التقنيات المتشابهة في كل من الرواية والسينما إلا أن هناك اختلافات أصيلة بينهما. هذه الاختلافات هي التي تشكل أصالة كل منهما، وقد استفاد كلا الفنين (الرواية والسينما) من بعضهما بعضاً. فقد التجأت إلى الرواية التي شكلت معيناً تحديداً لإمداد السينما بسيناريوهات كثيرة ومتعددة.²

فالسینما قد استفادت من تقنية التنبير الروائي وحاولت تطبيقها في عملية الإخراج السينمائي، والرواية بدورها قد رأت في المونتاج السينمائي تقنية جديدة من أجل حركية السرد داخل مسارها السردية وتوظيف مميزات التعبير بالمقاطع انطلاقاً منها.³

¹ راشد، نزار حسين، الرواية السينمائية والرواية الأدبية، ص 159.

² ينظر: راشد، نزار حسين، الرواية السينمائية والرواية الأدبية، 161.

³ ينظر: المصدر نفسه، ص 159.

عندما نتأمل مشهد الرواية العربية المعاصرة نجد أنَّ الأسلوب السينمائي قد أخذ يتسلل إليه عبر مجموعة من القنوات بنسب متفاوتة لدى الكتاب، وسنمثل على ذلك براوية مرافئ الوهم للكاتبة ليلي الأطرش وأعواد ثقاب للكاتبة رفقة دويدن، فهما كاتبان تملكان حاسة سينمائية حادة في سردهما، حيث تُوظف باقتدار ووعي، وتُكتب مقاطع تصويرية، تتوزع على لقطات تتراوح في القرب والبعد بانتظام، وتتميز بحركية سلسلة تلقائية، دون انتقال مفاجئ أو متعثر، تُمسح الأشخاص والأماكن من الخارج، تُختار الأفعال ذات الدلالة المتحركة، ولا يفضي ببيان تعجز عدسة الكاميرا عن التقاطه.

وإذا كان الزمان والمكان وجهين لعملة واحدة فإن الوجه الذي يقع فيه فن السينما هو من ناحية المكان المتزامن، فالسينما تتركس سلطة المكان على الزمان، فهي تعتمد على الفضاء البصري وتحريك المشاهد فوق سطح المنظور،¹ فلا سبيل لتمثيل مرور الزمن في الفيلم مثلاً سوى عن طريق انتقال المشاهد وتغير المرئيات بطريقة بصرية، فالرواية تعبر باللغة وهي زمانية منطوقة أصلاً، والكتابة المكانية مجرد تثبيت شكلي لها، وتؤدي للشعور بمرور الزمن، أمّا السينما فهي ترسم مفارقة "المكياج" في تغيير الشعر من السواد إلى البياض، وتحسن الملامح وتهذلها، وتحول ألوان الأشياء والطبيعة؛ كي تشير إلى مرور الزمن عبر قيم تشكيلية مرئية، فتتابع أشكال المكان هو وسيلة السينما للتعبير عن الزمان. فإذا تحرك المكان ونطق وتجاوز مع الأمكنة الأخرى من؛ داخل وخارج من منزل وطبيعة من قبر وحديقة من حجرة إلى بحر وسماء، عندئذ يسفر عن تجلياته الناعمة والخشنة، الثرية بالألوان والعطور، ويأخذ حظه من الحركة والحيوية والتنوع. ومثال ذلك: عندما نشاهد لوحة رجل يغلق باب النافذة لا يمكننا أن ندرك بدقة سبب هذا الفعل، فإذا كنا

¹ فضل، صلاح، أساليب السرد في الرواية العربية، ص 198.

قد لاحظنا في صورة سابقة ارتجافه وقيامه لإغلاق النافذة فإن هذا الفعل الأخير لا يلبث أن يكتسب دلالاته من تتابعه مع الصور السابقة، فإن إحساسه بالبرد أو استعداده للخروج هو الذي دعاه لذلك، فتتابع المشاهد - وهو عنصر زمني- هو الذي يضفي عليها معاني السببية، وهكذا فالمكان يكاد يخلو من المعنى ما لم يقترن بالزمان.¹

تتميز لغة السينما المشكلة من العناصر السينمائية: الزمن والمكان، الإضاءة ومؤشرات الزمن وكذلك الاعتماد على الفضاء البصري وتحريك المشاهد، بمرونتها الشديدة في استخدام قرب المنظور وبعده من لقطة إلى أخرى، إذ تقدم أحيانا آلاف البشر في منظر واحد، ويمكن أن تقترب حتى تتركز على تفصيل صغير في وجه طفل.²

ويترتب على ذلك شيء مهم بالنسبة لتقنية الراوي في منظور الأسلوب السينمائي للسرد، فالروايات الأخرى تستخدم الصوت المنفرد أو المتعدد لتحقيق وظائف جمالية متعادلة، أما السرد البصري فإن الراوي فيه هو الكاميرا المتحركة، ومن ثم فإننا إذا شئنا الدقة يتعين علينا ملاحظة التعدد الحتمي للمرئي فيها، ومع إن السينما عُرِفت وتُعرف دائماً بالبطل المركزي الذي يطغى بحضوره على الآخرين ويستقطب اهتمام المشاهدين إلا أنها لا تستطيع إخراج هؤلاء من حيز دائرة الضوء المرئي، ومن ثم يصبح وجودهم موازياً لوجود البطل المركزي، فالسينما لا تعرف الاستقطاب الكامل وتميرير الآخرين عبر وعي منفرد كما عُرِفت الرواية، وهي لذلك تحقق نسبة أعلى من الحضور المتعدد بما يتبعه من درامية وصراع أو اكتمال تشكيلي على أقل تقدير، فهي تعدد المنظور تبعاً لتعدد المرئي بالضرورة.³

¹ المصدر نفسه، ص199.

² فضل، صلاح، أساليب السرد في الرواية العربية، سوريا، منشورات المدى، 2003، ص204.

³ المصدر نفسه، ص205.

هذا الأسلوب يحقق درجة عالية أعلى من توازن الإيقاع بين الشخصيات وتعدد الأدوار قياساً على الأساليب الأخرى، خاصة الأسلوب الغنائي الذي يميل إلى نفي الآخرين وتهميشهم، ويترتب على تعدد المرئي هنا تغير السطح بطبيعة الحال بطريقة حركية، كما يترتب عليه تعدد الزمن، فلا يمكن تبئير الأحداث بالتركيز المسرف على لحظة واحدة مثلما تفعل الأساليب الأخرى، وتقوم عمليات التزامن ومؤشرات الأمكنة بدورها في ضبط سرعة الأحداث وتبادل الشخصيات وإنتاج الدلالة الكلية للنص الفني.¹

وتقوم الرواية على المزج بين أكثر من خط و أكثر من حقبة وأكثر من مكان، لكنّ هذا كله يندرج ضمن فضاء روائي واحد وضمن خاصية سرد أقرب إلى الطرح السينمائي منها إلى الخطاب الروائي بصوره المتعددة، كما يحاول المؤلف أن يستغل أقصى مدى من الإمكانيات السينمائية ليوّظها في خدمة السرد الروائي.²

إنّ الصور والمجازات والاستعارات لم تعد مجرد تفاصيل وحيدة للخطاب، بل أصبحت خصائص جوهرية للعمل الأدبي، فالصورة إقحام خارجي على الشعور يمكن أن يظل قائماً داخله ومستقلاً عنه، أو يمكن أن يكتفي بتواجده فيه حتى وإن ذاب داخل أليافه، وتغدو الصورة الفنية في علاقة مع الذات والموضوع، وذلك بحسبانها ذاتاً وموضوعاً في آن واحد معاً.³

¹، المصدر نفسه، ص206

² حداد، نبيل، الكتابة بأوجاع الحاضر، ص128.

³ المسدي، عبد السلام، الأسلوب والأسلوبية، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، تونس، الدار العربية للكتاب، 1997م، ص67.

تتخذ رواية نصر الله من الإنسان وأزماته المتكررة وصراعه مع السلطة موضوعاً لها، على الرغم من أن موضوع كل شرفة يختلف عن الآخر، وسيجد القارئ مع هذا الاختلاف تنوعاً وتعددًا في الصراع الذي يعيشه الإنسان، إنه صراع الرغبات وتحقيق الكينونة الأنثوية بأي شكل كان.¹

وتظهر شخصية المرأة في الرواية بدور مهمش، تقوم بأدوار محدودة وقليلة، والرواية تصوير لحالة المهانة التي يعيشها الإنسان العربي بشكل عام، حالة من الفوضى تطفو على العلاقات وحالات من اللا تواصل " فالجميع نكرات تسير وفق خط مرسوم لها من قبل جهات أعلى، فما بالناس بالمرأة التي هي في الأساس مهمشة، فتهميش دورها هنا يأتي كنتيجة طبيعية لتهميش المجتمع ككل، يعيش رشيد النمر مع زوجته وأولاده في بيت تشيع فيه حالة من الفوضى في العلاقات والمفاهيم، وحالة من اللا تواصل تماما كما هي حالة المجتمع الذي تنتمي له هذه الأسرة، فلا أحلام تجمعهم ولا آمال ولا أهداف وكل يعيش عالمه الخاص "².

ومن مظاهر تراجع دور المرأة، ما تروج له الفضائيات عن فكرة رديئة للمرأة، مما يعبر عن الخواء الفكري والفراغ واليأس الذي أنتج تربة خصبة للتيارات بأنواعها ويظهر ذلك من خلال كلام رشيد النمر عن ابنه: " أحيانا يبيع جوارب نسائية وحمالات صدور وغيارات داخلية، وقبل يومين قال له أحدهم: عليك أن تفهم أنك لن تستطيع بيع أي قطعة من هذه القطع، وحين سأله: لماذا؟ أجابه: لأنك تبيعها فارغة، في حين تبيعها الفضائيات لنا طوال الوقت ممثلة، وحين عاد الولد للبيت اختلى بغرفته سبع ليالٍ، وحين خرج قال لي: فعلا، إنهم يبيعونها ممثلة ويُعلمون الناس كيفية استعمالها أيضا. "³

¹ الإنسان وأزماته في شرفات إبراهيم نصر الله، صحيفة الرأي، ت 7/13 / 2013.

² أبو عياش، إسماعيل، المرأة في رواية إبراهيم نصر الله " شرفة الهذيان "، ت : 2010-07-30.

³ نصر الله، إبراهيم، شرفة الهذيان، ص 72.

وتخرج "شرفة الهذيان" عن الأنساق الكتابية التقليدية المهيمنة منذ سنوات طويلة، وذلك باستخدام، أنساق جديدة لا سيما النسق المرئي والسمعي، الممثل بالقنوات الفضائية والهواتف النقالة والانترنت، وغيرها.

وبعض الروايات السينمائية تحشد في النص عناصر مخاطبة معظم الحواس ويمزج بينها إضافة إلى عناصر أخرى تجعل منه قطعة من سيناريو قابلة للقطات المتقاطعة: حاسة السمع: تحسها بالموسيقى، وحاسة البصر: تمتزج بعنصر المكان عندما "هبط الليل على عمان"، وحاسة العاطفة: الإحساس بالفرح أو الحزن، عن طريق تقاسيم الوجه، وحاسة الشم: تركيز الكاميرا على الورد التي تزين الشارع. " فلغة الراوي أدبية، لكن هذه الأدبية لا تحول دون استخدامها سينمائياً، إذ إن لغة السينما تعتمد على قدرة المخرج" كما يقول جانيتي.¹

ويرى بعض السينمائيين أن الصورة تتفوق في كثير من الأحيان على الكلمة، فهي -أي الصورة- تعطي كل المعنى لأول وهلة، أو من المرة الأولى، في حين لا تعطي الكلمة ذلك المعنى إلا بعد الأجزاء.²

وقد شكل الحب قدرًا هائلًا من الروايات العربية، مما جعلها تتسم بالرتابة والتكرار، فالمؤلف أول ما يتبادر إلى ذهنه هو اهتمامات الحب، والعلاقة بين الرجل والمرأة، فلدينا نتاج ضخم قائم على مشكلات العاطفة بين المرأة والرجل، جميعها تتبع نفس التكنيك ونفس النهايات المتوقعة.³ ونلاحظ النتاج الروائي الضخم القائم على مشكلات العاطفة بين الرجل والمرأة، وهذه الضخامة لا

¹ حداد، نبيل، الكتابة أوجاع الحاضر، ص138.

² حداد، نبيل، الكتابة أوجاع الحاضر، ص138.

³ عبدالله، محمد حسين، الواقعية في الرواية العربية، القاهرة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 2005، ص111.

تعكس النسبة الحقيقية لحجم المشكلات العاطفية على مستوى الواقع، ومن ثمَّ فالرواية التي تستمد ذاتها من الواقع تجد ذاتها من نوازع الإنسان وعواطفه المتعددة.¹

والعاطفة عنصر مهم في الرواية وهي أول ما يباشر عمله في المتلقي وفي كثير من الأحيان ينسب النجاح للرواية بمقدار ما تحرزه من أثر عاطفي في نفس المتلقي، ولكنَّ التعويل على العواطف في الوصف والتحليل، وفي توجيه القارئ إلى حب الشخصية أو كراهيتها وفق وجهة نظر الروائي يعدُّ نوعاً من الفعل الإجمالي الذي يمارس على القارئ.²

فانطلق الكثير من الروائيين العرب من هذا المنطلق، ولنصف إلى ذلك أنَّ الشخصية العربية في تكوينها تُغلبُ العاطفة على ما عداها، لذا يندُر أن تجد روائياً عربياً اتسم أدبه بالموضوعية، أو لم يكرس كل قلمه لنشر معتقداته التي يؤمن بها، أو تجاربه أو ألامه وأوجاعه، وأحيانا ألام الآخرين، ولا ضير في ذلك إذا ما كانت القيم التي يشير إليها قيماً نبيلة، وإذا ما كانت أيضاً في سبيل مقاومة الفساد والظلم والقهر، أو إظهار العيوب الاجتماعية وما يعترى المجتمعات من هموم وأوجاع ونكبات وانتكاسات وحروب ومجاعات وغيرها.... ولكنَّ الإشكالية في المُثل الجوفاء والتناول غير الموضوعي والانتحياز العاطفي المسبق، والتعامل مع منطلق الحب والكراهية وهي سمة أصيلة في الرواية العربية.

ويترتب على ذلك شيء مهم بالنسبة لتقنية الراوي في منظور الأسلوب السينمائي للسرد، فالروايات الأخرى تستخدم الصوت المنفرد أو المتعدد لتحقيق وظائف جمالية متعادلة، أما السرد البصري فإن الراوي فيه هو الكاميرا المتحركة، ومن ثمَّ فإننا إذا شئنا الدقة يتعين علينا ملاحظة التعدد الحتمي للمرئي فيها، ومع أنَّ السينما عرفت وتعرف دائماً البطل المركزي الذي يطغى

¹ المصدر نفسه، ص111.

² عبدالله، محمد حسين، الواقعية في الرواية العربية، القاهرة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 2005، ص164.

بحضوره على الآخرين ويستقطب اهتمام المشاهدين إلا إنها لا تستطيع إخراج هؤلاء من حيز دائرة الضوء المرئي، ومن ثم يصبح وجودهم موازيا لوجود البطل المركزي، فالسينما لا تعرف الاستقطاب الكامل وتميرير الآخرين عبر وعي منفرد كما عرفت الرواية، وهي لذلك تحقق نسبة أعلى من الحضور المتعدد بما يتبعه من درامية وصراع أو اكتمال تشكيلي على أقل تقدير، فهي تعدد المنظور تبعا لتعدد المرئي بالضرورة.¹

هذا الأسلوب يحقق درجة عالية من توازن الإيقاع بين الشخوص وتعدد الأدوار قياسا على الأساليب الأخرى، خاصة الأسلوب الغنائي الذي يميل إلى نفي الآخرين وتهميشهم، ويترتب على تعدد المرئي هنا تغير السطح بطبيعة الحال بطريقة حركية، كما يترتب عليه تعدد الزمن فلا يمكن تبئير الأحداث بالتركيز المسرف على لحظة واحدة مثلما تفعل الأساليب الأخرى، وتقوم عمليات التزامن ومؤشرات الأمكنة بدورها في ضبط سرعة الأحداث وتبادل الشخوص وإنتاج الدلالة الكلية للنص الفني.²

تقوم الرواية على المزج بين أكثر من خط و أكثر من حقبة وأكثر من مكان، لكن هذا كله يندرج ضمن فضاء روائي واحد وضمن خاصية سرد اقرب إلى الطرح السينمائي منها إلى الخطاب الروائي بصوره المتعددة، كما يحاول المؤلف أن يستغل أقصى مدى من الإمكانيات السينمائية ليوظفها في خدمة السرد الروائي.³

- 8 -

تصور رواية مرافئ الوهم للكاتبة ليلي الأطرش معاناة الإنسان العربي وخاصة المرأة كونها من الموضوعات التي تخص المرأة العربية، حيث تتخذ المرأة دور البطولة ومحورا للصراع سواء

¹ فضل، صلاح، أساليب السرد في الرواية العربية، بيروت، 2003، ص205.

² المصدر نفسه، ص206.

³ حداد نبيل، الكتابة بأوجاع الحاضر، ص128.

علاقتها مع الآخرين أو بصراعها مع ذاتها. فهي: " عالم من الرومانسية والاشتهاء والتعاطف والحب والامتلاك والصدام والإدمان فجّر كثيراً من المسكوت عنه من خلال العلاقات العاطفية المدمرة لفنان بوهيمي وزوجة عاشقة تنتمرد، وصحفي يتاجر بفكره، وإعلامية تسد فراغها العاطفي بالنجاح والشهرة، ومخرج يدمن النساء، رحلة تتقاطع فيها المصائر والمسارات لفريق إعلامي عربي من فلسطين والعراق والخليج في أثناء مهمة لهم في لندن ليواجه كل منهم الآخر في حياة يعيشونها وأخرى مشتتة بسطت ظلالها على الواقع العربي.¹

استطاعت الرواية أن تثير عددا من القضايا من خلال الحوار الذي يشغل حيزا كبيرا في الرواية وهو حوار ثقافي، كما بدا في الحوار المطول الذي دار بين (سيف وكفاح)، في الفصل الثاني من الرواية، حول علاقاتهما النسائية، ومجاهدي طالبان، وتهريب المخدرات، والفدائيين الفلسطينيين، وختان الذكر عند المسلمين، والحرير وعلاقته بالنساء.²

" ترتيب الأحداث في هذه الرواية لم يرد في شكل متواليات حكاية تأتي وفق نسق زمني متصاعد يعكس خضوعها إلى نظام التسلسل الزمني، بل ينتظم وفق ما يعرف بنظام التداخل، وذلك بسبب هيمنة السرد الاستذكاري واستثنائه بالمساحة الكبرى من السرد، مقابل ضمور حضور السرد الاستشرافي، الذي يمكن أن نمثل له بالحوار الذي توقع (شادن الراوي) حدوثه في الفندق وهي تتعطر استعدادا للقاء كفاح أبو غليون.³

ويتجلى السرد الاستذكاري في استخدام الرواية لتقنية التذكر عبر رجوعات الى الورااء تقوم بها الشخصيات الروائية (شادن وكفاح وسلاف وسيف) لماضيها الخاص، وتحيل المتلقي من

¹ أحمد، أمل، المرأة في رواية " مرافئ الوهم " لليلي الأطرش، موقع ديوان العرب، ت 2006/8/1.

² أحمد، حفيظة، بنية الخطاب السرد في رواية مرافئ الوهم لليلي الأطرش، رسالة ماجستير، القاهرة، 2005 ص 171.

³ أحمد، حفيظة، بنية الخطاب السرد في رواية مرافئ الوهم لليلي الأطرش، ص 172.

خلالها إلى أحداث سابقة لبداية زمن الخطاب، الذي يستغرق ثلاثة أيام وليلتين تقريباً وهي الفترة الزمنية القصيرة التي قضاها الفريق الإعلامي العربي في لندن.

ويتداخل في الرواية الحب والزواج والسياسة والدين ضمن رؤية امرأة (شادن) تتمرد على واقعها الذي وضعها في طريق رجل أحبها لكنه لم يمنع نفسه من الأخريات، كانا في طريق الزواج، لكنها اكتشفت أمره فجأة فانسحبت، لم يدرك أنها اكتشفتها فظل يلاحقها بالسؤال الذي يؤرقه لماذا، وظلت ذكرى وداعها عند باب الساهرة في القدس تشغل باله، ولم يستطع محوها من ذاكرته. وتقول الكاتبة إنها افادت في كتابة روايتها هذه كثيراً من تجربتها في الإعلام المرئي، وطرحت قضايا النساء العاملات فيه، وأنها تجاوزت الكثير من المسكوت عنه في الجنس والدين والسياسة، كما أنها اعتنت كثيراً باللغة، لتبدو لغة شاعرية آسرة. وترى الكاتبة أيضاً أنها أرادت أن تقدم شيئاً جديداً وغير مطروق.¹

وتستخدم الكاتبة في الرواية - إضافة إلى نسق التضمين - النسق المتداخل في بناء الحدث، حيث يتأرجح أو يتداخل السرد بين الماضي والحاضر والمستقبل، فلا يخضع لتتابع مستقل في الزمان والمكان، ولكن زمن الأحداث يتداخل، فيتقدم المستقبل على الماضي أو الحاضر على الماضي⁽²⁾. ويمكن تقسيم الحدث إلى عدة مراحل:

المرحلة الأولى: يبدأ السرد من حاضر شادن الروائي بطلّة الرواية ولقائها المرتقب مع كفاح

أبو غليون:

"أرتعد إذ أستعد لك. أنا المرأة التي ملكت مفاتيح الكلام"³.

¹ الأسطة، عادل، ليلي الأطرش في "مرافئ الوهم"، موقع ديوان العرب، 2007/12/25.

⁽²⁾ الأسطة، عادل، ليلي الأطرش في "مرافئ الوهم"، موقع ديوان العرب، 2007/12/25، ص 39.

³ الأطرش، ليلي، مرافئ الوهم، ص 5.

المرحلة الثانية: ومن خلال تقنية الاسترجاع حيث " غالباً ما يلجأ السارد إلى استخدام تيار الوعي لنقل الأفكار الباطنية للشخصيات، فهو لا يهتم بتوالي الأحداث بقدر ما يهتم بكيفية وقوعها. فخيوط الأحداث لا يسير بخط منتظم " ⁽¹⁾، تسترجع شادن الماضي المنسوج في ذاكرتها فتتعرف من خلاله على أبعاد شخصيتها. ماضياً وحاضراً ومستقبلاً. يجمع الحب بين شادن وكفاح في الماضي، فترفض عائلتها كفاح لاختلاف الدين، رغم استعداده لتغيير دينه، فتترضخ شادن لقرار عائلتها تماماً مثل هند النجار في رواية الكاتبة " وتشرق غرباً "، إذ تتشابه تجربة شادن مع تجربة هند التي وقفت عائلتها في وجه زوجها من مروان نصار المسلم لاختلاف الدين أيضاً.

وتقوم الحبكة الأساسية على تشويقنا لمعرفة تفاصيل ذلك اللقاء وما سينجلي عنه، وفي الوقت نفسه ثمة حكايات أخرى موازية أو حكايات فرعية، مثل حكاية سلاف الباحثة في الفريق التلفزيوني وطلقها جواد، وهل ستعود إليه بعد طلاقها البائن أم ستتركه، وثمة حكاية سيف أو حكاياته المثيرة عن مغامراته النسائية أو الحشيشية أي المتعلقة في تهريبه للمخدرات، وبالطبع لا تنس الروائية أن تدخلنا إلى حكايات عنقودية أخرى كلما سنح لها الأمر، وهذا يبدو لي من قبيل التشويق، والحكايات الصغيرة الرافدة الأساسية، إضافة إلى ما تقوم به الروائية عبر الشخصيات من تقديم نقد لها، أو مناقشة تبدو جريئة ولا سيما في الجانب الديني.

وتعد الشخصية عماد البناء الروائي، فهي تمثل " مركز الأفكار، ومجال المعاني التي تدور حولها الأحداث، وبدونها تغدو الرواية ضرباً من الدعاية المباشرة والوصف التقريري والشعارات الجوفاء الخالية من المضمون الإنساني المؤثر في حركة الأحداث " ². فلذلك اهتم الروائيون بتصوير العالم الداخلي والخارجي للشخصية، وركزوا على الجانب النفسي وما يرافقه من مشاعر

⁽¹⁾ محمد، نجوى، " بناء الحدث في شعر نازك الملائكة "، مجلة آداب البصرة، بغداد، ع 44، ص 103.

² ربيع، محمد أحمد، قضايا النقد العربي الحديث، عمان، دار الفكر للنشر، 1990، ص 81.

وعواطف وأحاسيس. وقد استطاعت الكاتبة أن تبين رغبتها في محو القالب الذي وضع فيه الرجل المرأة - أمّا وزوجة وخادمة ومومسا وعذراء - فمن اهتمام الرجل أن يرى المرأة بصورة أحادية، تخضع لرغباته ويتفوق عليها في جميع الجهات "فالرواية لها تأثيراتها العميقة في المجتمع، فهي ليست مرآة تعكس الواقع كما هو، بل تكشف عن تناقضات المجتمع وأزماته الظاهرة والخفية، وتؤسس لوعي جديد"¹

فللشخصيات دور مهم في تقديم الأحداث، "إذ تقدم الشخصيات الفعل والحركة سواء كانت حركه فكرية أم كلامية أم جسمانية أم نفسية، فيحدث تغييراً وتقدماً في الأحداث"². فنجد المرأة من خلال أحداث الرواية، امرأة مثقفة لا مستقبل لها، على الرغم من أنها تمارس أشكال التمرد ضد واقع قاس، مع هذا تسعى لتأكيد جدارتها.

رصدت الروائية معاناة المرأة في الواقع، لتبني عالماً موازياً للعالم الحقيقي، تسلط من خلاله الضوء على جوانب من تلك المعاناة، تحرك المياه الراكدة، وتزيل الستار عن عالم المرأة الداخلي الذي يمرور بالتمرد والثورة، وهي إذ تفعل ذلك، لا تنتظر لأفق جديد أو حياة مغايرة ينبغي على المرأة أن تسعى إليها... وعلى ذلك لم تكن حرية المرأة في روايات ليلي الأطرش تكمن في حرية التصرف بالجسد خارج إطار مؤسسة الزواج، كما هو الحال عند بعض الروائيات العربيات، فالمرأة في رواياتها مسكونة دائماً بالحلال والحرام، وهذا ليس غريباً على روائية تنتمي إلى بيئة محافظة، لم تصل مساحة الحرية فيها إلى ما وصلت إليه بيئة روائيات آخر كأحلام مستغانمي.³

إن عالم المؤلفة هو نفسه عالمنا اليوم، بل لحظتنا اليوم، وهي اللحظة التي تعيشها شخصيات مرافئ الوهم، وتتنفس معطياتها القائمة وموروثاتها المتفاعلة ومنها تنبثق الأزمة التي

¹ أحمد، أمل، المرأة في رواية "مرافئ الوهم" ليلي الأطرش، موقع ديوان العرب، ت 2006/8/1.

² ينظر: شهاب، نجم، كتابة السيناريو، عمان، دار الخليج، ط 2، 2000، ص 96.

³ ينظر: شهاب، نجم، كتابة السيناريو. ص 97.

تبهظ أناس الرواية وتجعلهم ينتقلون من مرفأ زائف إلى آخر أشد زيفاً. ومن خلال رحلة هذه الشخصيات هذه ينفذ قلم ليلي الأطرش في خضم التابوهات ليخترق اثنين منها على الأقل بصورة مألوفة في روايتنا العربية المعاصرة تابو الجنس، وتابو المذهب الديني.¹

وبعدها تثبت شادن جدارتها وتشق طريقها إلى الشهرة (إعلامية) بعد صدمتها ما بين زوج خائن وحبيب خائن غادر، ولكن ومع كل هذه الشهرة لم تتجح شادن من التحرر من قيودها، وكان تمردها محسوباً بمقدار، محصورة ضمن إطار الفرد. جاء في الرواية:

"أنا امرأة... تحلم بمغامرة تحيي جذوة الحياة وتقلبها فلا تجرؤ... وأحسد نساء يندفعن بعاطفة وإقدام إلى المغامرة"² وجاء أيضاً: "هل خطر لك في فراق السنين أنني كنت أنجح من أجلك أتميز لتعرف أشتهر لتسمع"³. وحين يفرض عليها لقاء كفاح بعد خمسة وعشرين عاماً، تبالغ في مظهرها وأناقته رغبة في استعادة الماضي وتجديده، فتبدو امرأة تقليدية تحاول التأثير على الآخر من خلال مظهرها. لكنها حين تلتقاء تتعمق خسارتها لرجل الماضي فخسارة الماضي مقدمة لخسارة الحاضر "وجه غير هذا احتلني وضاع فيه العمر"⁴

ولم تعط شادن أولوية لما يفعله الزمن من تغييرات بيولوجية، فعندما التقت بحبيبها الأول ظنت أن هذا اللقاء سيحمل مستجدات في حياتها وكأنها تقابله لأول مرة أيام المراهقة. بالإضافة إلى أنها قد تجاهلت ذاتها وأنكرتها عندما وجدت طرفاً ثانياً كانت على علاقة معه.

¹ حداد، نبيل، نظرات في الرواية الأردنية، ص 107.

² الأطرش، ليلي، مرافئ الوهم، ص 16.

³ المصدر نفسه، ص 27.

⁴ الأطرش، ليلي، مرافئ الوهم، ص 24.

تميل الكاتبة إلى اللغة الشاعرية في أثناء كتابة الرواية، وشادن مثلها مثل ليلي كاتبة روائية أصدرت روايتين من قبل ركزت فيهما على اللغة، وهذا ما لاحظته كفاح وهو يعبر عن رأيه في روايتها:

" سيدة شادن، قرأت روايتك، أعجبتني الثانية كثيراً، فيها شاعرية واضحة مع اعتناء شديد باللغة وجماليتها. هل تكتبين الشعر ¹

أما شخصية سلاف، فتستخدم الكاتبة السرد الذاتي للتعبير عن شخصيتها، حتي تبدو أكثر جراءة من شادن، إذ حطمت تقاليد عائلتها الصارمة، ولكنها كشادن لا يمكن أن تحقق ذاتها داخل إطار مجتمعها التقليدي، وكانت خالتها - لميعة - مثالها الأعلى في الصلابة والنجاح. جاء في الرواية: " منذ وعيت وغير العادي هاجسي، وألم بدور لم يلعبه سواي ².

" تعاني سلاف من نزق الرجل وطيشه. الرجل الذي يقف إلى جانبها في عملها ودراستها، ويسلبها في المقابل كرامتها وإنسانيتها، يجرحها بكلماته ثم يتوسل الصفح. يطردها مطلقة ثم يعيدها باكياً معترراً، وما بين طلاق وعودة، وما بين بوهيمية الحب والغفران تتحول العلاقة بينهما إلى تعذيب سادي، فيفشل زواجهما.

تحاول الكاتبة هنا الابتعاد عن السيرة الذاتية، وهو ما تقوله سلاف لابنتها عن العمل الروائي، وهي تفكر بكتابة رواية كي تصبح روائية مثل شادن... أدركت المؤلفة أنها في رواياتها السابقة - ربما - وقعت في هذا الالتباس، فحاولت التخلص منه، وهو ما قادها إلى استخدام تكتيك مغاير إلى حد ما. حاولت الابتعاد عن مركزية شخصية ما، وتشكيل مدارات حولها للشخص الأخرى كما فعلت في روايات سابقة، وهي تدرك أن السيرة الذاتية قائمة بالضرورة على شخصية

¹ المصدر نفسه، ص 110.

² المصدر نفسه، ص 74.

رئيسة! ومن أجل ذلك، اضطرت للاستعانة ببعض الشخوص الأخرى التي منحتها حيزاً كبيراً في الشريط الروائي، وأكسبتها دلالة محددة.

ولعل ما يستدعي الانتباه إليه في الرواية، طبيعة الشخصيات الذكورية فيها، فمعظم شخصياتها سلبية مثل (سيف - جواد) انتهازية خائنة للعشرة وذلك بإقامة علاقات مشوبة مع نساء أخريات، شخصيات مخادعة على عكس الشخصيات النسوية في الرواية، حيث بدت شخصيات مهمومة ومطاردة بـماض قاس. " وإذا كانت الشخصيات هنا مأزومة، وتعاني من خلل ما، فإنها في النهاية تعكس ما يجري في مجتمع عربي وإسلامي يعيش مخاضاً صعباً، ويعاني من تناقضاته التي لا ترحم ومن هزائم يومية، فشخصيات مرافئ الوهم قد حاولت أن تزح في رحلتها اللندنية التطهيرية القصيرة، وضمن تشويق عال، ما انعقد في أعماقها من الوهم، والخراب والرغبات الدفينة. خلاصة القول إن المؤلفة التي أرادت أن تدين بعض النماذج الذكورية العربية، خرجت بما يناقض ذلك، وهو ما أشرنا إليه بالوعي والوعي الزائف، فالفكرة الظاهرة مجرد تجل للوعي الزائف، ولكن ما لم تقله المؤلفة، أو ما هو مسكوت عنه في النص يشكل الوعي الحقيقي!

اعتمدت الرواية الأردنية في بداياتها الراوي المفرد فكان "راويا عليما بكل شيء، وكثيرا ما يتدخل، أو يفسر، أو يعلق، أو يخاطب القراء مباشرة. وكان تعدد الشخصيات وسيلة لا غاية فنية، كما تظهر باهتة أمام الوعظ، أو الإرشاد، أو إلحاح الأفكار"¹.

إن الراوي "المتعدد يتيح الفرصة لتقديم الحقيقة من كل جوانبها، وكذلك يمكنه تقديم الأحداث التي تقع في وقت واحد، ويختلف تعدد الراوي عن الراوي العليم بكل شيء، في أن تعدد الراوي عبارة عن مجموعة من وجهات النظر المختلفة، بل المتعارضة، التي تسلط على الأحداث،

¹ شكري الماضي، الرواية العربية في فلسطين والأردن في القرن العشرين، ص 23.

أما الراوي العليم، فهي وجهة واحدة، خرجت عن حدودها الواقعية المنطقية، فادعت معرفتها بكل شيء، وهي ما تزال تحتفظ بصوت واحد بلهجة واحدة في العرض.¹

وقد أخذ الراوي دوراً مهماً في السرد الروائي، حيث أنه الشخص الذي يروي الحكاية، أو هو الصوت غير المسموع الذي يقوم بتوصيل مادة الرواية إلى المتلقي، وتستخدم الكاتبة أسلوب تعدد الرواة في سرد أحداث الرواية، ففي القسم الأول تستخدم أسلوب السرد الذاتي من خلال حديثها عن نفسها. وفي الأقسام الأخرى يتنوع السرد تبعاً لتغير شخصية الراوي ما بين وصف خارجي أو رؤية ذاتية، "وتعدد مواقع الراوي يسمح بالإطلال بصورة أكبر على خبايا الشخصيات، ويخرج المؤلفة من الحديث عن ذاتها... إنها رواية زاخرة بتفاصيل الحياة في الشرق العربي، وطموحات الأفراد وتمنياتهم في واقع لا يسمح بالكثير، ويتعدد السارد في الرواية ويختلف، كما يتنوع السرد ويتباين، فمن سارد مشارك إلى سارد كلي المعرفة غير مشارك، ومن سرد بضمير الأنا، حيث تتحول الرواية إلى رواية ترجمة ذاتية. ففي الفصل الأول ينتقل السارد بين ضمير الغائب وضمير الأنا .

ومن الأساليب التي تعتمد عليها الرواية لإبراز صيغة الخطاب المسرود الذاتي، تسجيل أو تصوير برنامج تلفزيوني مع الصحفي كفاح وهو يحكي عن نفسه متوسلاً بضمير المتكلم، إذ تفرد الرواية مساحة لا بأس بها في الفصل الخامس لكفاح وهو يروي سيرته الذاتية في فلسطين وبغداد وبيروت ومن ثم انتقاله للإقامة في لندن. وقد لعب هذا الأسلوب دوراً هاماً في عملية السرد وتنويعه، إذ من خلاله يتعرف المتلقي إلى تفاصيل حياة كفاح من خلال حكيه عن نفسه

¹. عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ص 139.

جاء في الرواية:

"تحيرني شادن، تخيلتها أكثر ثباتاً وقوة أزعجتني أنها لم تصمد وتركت المكان، ارتبكت كما لم يحدث لها أمامي مذ عرفتُها، حين بدا كفاح أبو غليون يلوح ببواطن في ماضيه، وليس من عادتها أن تغير شكل برنامج بفكرة طارئة"¹.

وتستخدم الكاتبة أسلوب الاسترجاع وعندها " يترك الراوي مستوى القص الأول ويعود إلى بعض الأحداث الماضية ليرويها في لحظة لاحقه لحدثها "(2) فتخاطب شادن كفاحاً في غيابه، وتحاوره حين تلتقي معه ونتعرف من خلال ذلك على قصتها القديمة مع كفاح وإلى ما آلت إليه. هكذا وهي في لندن بعد) أوصلو) تعود بنا عبر الاسترجاع إلى ما قبل العام 1967 إلى مكان آخر هو القدس. ونحن هنا أمام شادن، وأمام كفاح الشاب وكفاح بعد 25 سنة. أمام اثنين لا أمام كفاح واحد فقد تغير وغدا شخصاً آخر.

أما السارد في الفصل الثاني، فيبدو كلي المعرفة، ولا يتدخل كثيراً. إنه يترك لشخصه الفرصة للكلام، وهو ينقل لنا هذا الكلام، ويصف لنا بعبارات قليلة كيفية انتقاله.

ويختلف أسلوب السرد في الفصل الثالث. هنا تتحول الرواية من جديد إلى رواية ترجمة ذاتية. ونقص سلاف بضمير الأنا قصتها، وهي قصة ترغب في أن تكتبها رواية. ولكن هذا التحول، في السرد، سرعان ما يتحول أيضاً، ففي منتصف الفصل (ص67) يغدو السرد بضمير الهو، لا بضمير الأنا. هنا ثمة سارد مجهول يقص عن سلاف وجواد وهما في لندن. ويبدو هذا السارد سارداً عليمًا كلي المعرفة.

¹ الأطرش، ليلي، مرافئ الوهم، ص 16.

(2) العيد، محمد، بنية الزمن الروائي عند سيزا قاسم، مجلة الآداب، جامعة منتوري، قسنطينة، ع 5، 2000، ص 20.

تتجزر الرواية منظومة خصبة من تنويعات الخطاب، مستويات وتقنيات وأولى هذه المستويات مستوى البوح أو الإفشاء. إنه مستوى يستدعي أطراف عملية التواصل كلها، ويستند إلى عملية الإنتاج الفني نفسها التي تفرض بدورها طرفين أساسيين مختلفين، ولكنهما متكاملان بل متضافران، أعني صاحب العمل وصاحبه والمتلقي واستعداداته من جهة أخرى.¹

ولا يرتتهن بوح الراوي الأساسي بلحظة الزمن الأساسي أو تفاعلات الحدث القائم، بل أن هذا البوح ينسل بعيدا عن اللحظة الراهنة ويستولد لنفسه زمنا خاصا ينتمي إلى الماضي البعيد نسبيا... وعن طريق البوح نعيش أحداث حكايات كل من شادن وسلاف، بصوتيهما وبصوت راو غائب حاضر، وبالصوتين نعيش قصة المرأة العربية، والمغترب العربي والمتقف العربي والمكافح والفنان والانتهازي. نعيش قصة التشردم العاطفي، والتخندق المذهبي والسياسة العربية، والنفط العربي، إنها المرحلة التي نعيش تداعياتها الآن. ومستوى آخر في الخطاب إنه السرد المركب، في هذا السرد يتضافر صوت الراوي (الأنا) وهو هنا صوت شادن، وحضور المخاطب الغائب (كفاح) من خلال الصوت نفسه، ثم حضور الماضي والحاضر وهو سلاف، الشخصية الرئيسية الثانية التي تتقاسم مع شادن أعباء حمل الأزمة الحضارية / الاجتماعية / الذاتية التي تنهض عليها الحكمة ويرسم معالمها البناء. وبالحوار تستكمل أبعاد هذه العملية السردية، بل تستحضر هواجس الشخصيات الثلاث ومواقعها في البيئة الحكائية.² جاء في الرواية:

"تستفزني سلاف حين دخلت... تهرب بنظرها إلى الطريق وتساءل: مدام... أواثقة أنت من

قدرة أبو غليون على إثراء اللقاء"³.

¹ حداد، نبيل، نظرات في الرواية الأردنية، ص 105-106.

² ينظر: حداد، نبيل، نظرات في الرواية الأردنية، ص 106.

³ الأطرش، ليلى، مرافئ الوهم، ص 89.

ينفتح الخطاب الروائي لنص مرافئ الوهم على أكثر من خطاب، فيكون تبعا ذلك ملتقى خطابات: التاريخ الذي يحيل إلى زمن تجربة الذات الساردة المتعددة، الذي تشير العلامات العديدة المبتوثة في النص إلى أنه زمن محنة الوطن العربي والإسلامي وإنسانهما في وقتنا الحاضر، زمن الإضراب الفلسطيني الكبير عام 1936 ضد الاحتلال البريطاني، وزمن مذبحة دير ياسين والهجرة الفلسطينية عام 1948... ومن ذلك أيضا الشعر الذي يلون الخطاب بالذاتية والشاعرية، فيضفي عليه طابع إيقاع الفاجعة والمأساة، فالنص مليء بالعبارات الشاعرية.¹

جاء في الرواية:

"سلاف امرأة نخيل دجلة في قلبها، ورجل من فرات يحتل عقلها، ويخفيه وجه صامت كآلهة سومر، فأني سحر تخفيه مطلقة يمتد بين عمر ابنتها الشابة وطفلها أربعة عشر عاما"².

- 10 -

يعد المكان من العناصر الأساسية في العمل الروائي بوصفه " الإطار الذي تدور فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات"³. وهو " شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث"⁴.

يطالعنا المكان في الرواية محركا أساسيا للشخصيات التي تملك وجودها من خلاله، فرواية " مرافئ الوهم"، تجري أحداثها في لندن. يغادر فريق تلفازي تابع لتلفاز دولة الإمارات العربية إلى لندن، ويضم مجموعة من العاملين أبرزهم شادن الراوي من أصول فلسطينية، وسلاف العراقية، وسيف العدناني المخرج الإماراتي، يغادر الفريق لتصوير حلقة مع الفلسطيني الكاتب والمحلل

¹ أحم، حفيظة، بنية الخطاب السرد في رواية مرافئ الوهم لليلي الأطرش، ص 171.

² الأطرش، ليلي، مرافئ الوهم، ص 23.

³ مريدن، عزيزة، القصة والرواية، ص 32.

⁴ بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، ص 32.

السياسي كفاح أبو غليون. وتكون هناك علاقة قديمة، تعود إلى خمس وعشرين سنة، بين شادن الراوي وكفاح، بدأت يوم أرادت شادن أن تكتب وتنتشر في الصحف المقدسية، وكان كفاح عاملاً في إحداها، ولما التقى شادن أحبا بعضهما، لكن هذا الحب لم يثمر لاختلاف الدين، فهي مسلمة وهو مسيحي، ولم يمتلكا الجرأة الكافية لتحدي المجتمع، وهكذا سار كل في اتجاه، هو تزوج من غيرها، وهي تزوجت من محام زواجاً سرعان ما انتهى بالطلاق، لأنها ضبظت زوجها مع امرأة أخرى وحين تأتي الفرصة للقاءه، من أجل إنجاز برنامج تلفازي عنه، هو الذي غدا مشهوراً تنتشر مقالاته في صحف عديدة في يوم واحد، تنهياً للقاءه، فترتدي من الثياب أجملها، وتشتري من العطر ما يفتح الشهية.¹

وقد جاء عنوان هذه الرواية في صيغة مركبة، تحيل الإنسان إلى المكان والإنسان، ومنهما يتشكل الحكى من الرواية وتتشعب الخطابات، واستناداً إليهما تتأسس أنساق خطابها: أزمنة تتداعى، وصيغاً تتداخل، وروى تتعد، فالمكان الروائي (لندن) تتقاطع فيه مصائر شخصيات الفريق الإعلامي ومساراتها، أثناء أداء مهمة لها. وفي هذا المكان تتخلص الشخصيات الروائية من وهم الحب الأول. فكانت (لندن) مكاناً للخلاص النفسي. أما الإنسان فيكون الشخصيات الروائية الموهومة بالحب الأول... فالشخصيات الروائية تعيش وهم الحب الأول الذي ينقشع في لندن حيث كانت جسراً للخلاص من هذا.²

¹ الأسطة، عادل، ليلي الأطرش في " مرافئ الوهم " ، موقع ديوان العرب، 2007/12/25.

² أحمد، حفيظة، بنية الخطاب السردى في رواية مرافئ الوهم ليلي الأطرش، ص 172.

أما فيما يخص الحوار الداخلي، فقد قدّم هذا الحوار في الرواية " المستوى النفسي والعمليات المختلفة للانضباط الواعي، أو لتقديم الوعي"¹. وقد وظفت الأطرش هذا التكنيك لمزيد من الإضاءة الداخلية للشخصية ولتصوير الصراع الذي يدور فيها.

تخاطب شادن نفسها حين أصيبت بالدهشة عندما يعرفها كفاح على زوجته نهاد عن طريق المنولوج الذي يعد " وسيلة فنية لتقديم الشخصيات والأحداث والتعرف بها من داخلها لا من خارجها بلسانها لا بلسان الراوي أو المؤلف، وهو يضفي الحيوية والصدق على النص وإشاعة الحرارة والدفء فيه، وهو ما تفجره لروح البشرية باعترافها، وقد يستحوذ على أغلب المساحة الروائية نظراً لأهميته وحساسيته وما يفيض به من مشاعر إنسانية"⁽²⁾. تقول:

" كثيراً ما تنتهي بك الأحلام على غير ما تتوقع، تخذلك. طويلاً تخيلت أن تلتقيه بصدمة من ثايا المجهول فيذكر، ويحضنها، ثم تلقي برأسها على كتفه، فيتجدد الهوى وينتفض من رماده. ويدفعه القدر فلا يبدي أسى، ويحضر زوجته مفاخراً"³. فيعكس هذا المنولوج البعد النفسي للشخصية ولصراعها الداخلي الذي يأتي موازياً لما يحدث في الخارج، ويستعمل للتعبير عن جوهر النفسية وطبيعة التجربة التي تمر بها، وبهذا الحوار تتيح الأطرش للشخصية أن تتدخل في كشف تجاربها الروحية والنفسية وانفعالاتها.

¹ همفري، روبرت، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر، 2000، ص 45.

⁽²⁾ قنديل، فؤاد، فن كتابة القصة، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2010، ص 207.

³ الأطرش، ليلي، مرافئ الوهم، ص 110.

وتأتي ليلى في المقابلة على عملها إعلامية في التلفاز، حيث عملت معدة برامج، ومقدمة لها، برامج سياسية وثقافية حقق بعضها، مثل برنامج: فكر وفن "، شهرةً واسعة، لأن اتحاد الإذاعات العربية وزعه على عدة تلفزيونات عربية.

من العناصر المهمة في تشكيل رواية (مرافئ الوهم لمن؟) هو التقنية السينمائية، وربما كانت الإشارة ضرورية إلى المرجعية الشخصية للمؤلفة، بوصفها إعلامية متمرسة خبرت السيناريو وتعاملت مع الإنتاج التلفزيوني بمراحله كافة، ومن ثم أدركت عناصر رئيسية في هذه المراحل من مثل: المونتاج، والتزامن والعناصر البصرية إضافة إلى السمات الخاصة في لغة القصة أو الرواية تجعل من مقاطع عديدة في النص المكتوب لغة سينمائية حقاً، بل أقرب إلى ما يدعى بلغة السيناريو.¹

إن المونتاج مثلاً، ظاهرة مشتركة يمكن تصور أبعادها في عمل ليلى الأطرش هذه، كالتقطيع، ومتواليات مشهدية، هذه الحركات المونتاجية في "مرافئ الوهم" نجد تجلياتها بسبع حركات أساسية "فصول الرواية" تنتقل فيها عدسة الراوي، بين المشهد الأول، حيث تنتهي شادن لمقابلة "كفاح أبو غليون" بعد انتظار دام عشرين عاماً، والمشاهد التالية في هذا الخط، هي مشاهد موزعة بين أزمنة وأمكنة متعدد عبر فصول الرواية.²

وقد اتخذت ليلى الأطرش من ذلك اللقاء التلفزيوني المزمع ومن جذوره وتداعياته بؤرة للثقل الدرامي في الرواية، حيث راوحت بالمونتاج بين الاسترجاع، وتبطيء اللحظة الراهنة، حتى جعلت الزمن الأساسي في الرواية في خط شادن-كفاح، بضعة أيام جمعت فيه المحتوى المشهدي وأدواته السينمائية، فاللقاء بين الحبيبين السابقين يتم بتواطؤ العمل الإعلامي، الذي تمتعنه شادن وبين

¹ حداد، نبيل، كاميليا الرواية الأردنية، إريد، عالم الكتب الحديث، 2010، ص 151.

² المصدر نفسه، ص 152.

التقنيات السينمائية أو (التلفزيونية) من مونتاج وتزامن وسرد هو أقرب إلى لغة السيناريو منه إلى السرد الأدبي الخالص. جاء في الرواية:

" لو سمحت يا أستاذ أبدأ السير من هنا، ستمشي على الرصيف الحجري الضيق بمحاذاة البحيرة، وحتى الجسر الخشبي وظهرك للبحيرة وتتأمل ما حولك كله.. أوكي؟ هل نبدأ؟"¹

بل إن المشهد يتطلب مؤثرات حسية، وموسيقى تصويرية بأصوات البجع والبط،: "تعالى بطبطة البجع والبط فطغت على ما يقول، تسابقت إلى طعام ألقاه موظف المنتزه في الماء...توقف كفاح..(المتحدث) وزفر سيف (المخرج) قهراً حين تمهل الحارس متعمدا.."²

وللغة السيناريو سطوتها في العديد من المشاهد دون أن تكون هذه المشاهد جزءاً من موقف إعلامي يمليه محتوى السرد:

"تتسمر عينا سلاف على رصيف حجري يحاذي الفندق ويقود إلى مدخله، ينكشف عن زجاج نافذة واسعة لكوفي شوب حيث تجلس منزوية، أما ظل شمس ممتد طويل وحتى ينعطف ويختفي"³

ثمة عناصر بصرية عديدة في هذه الأسطر: العينان، الرصيف، والكوفي شوب، والفندق، والمدخل، والنافذة وزجاجها، وهيئة الجلوس (منزوية)، وكل هذه العناصر تستوجب من الكاميرا لقطات متفاوتة بين القرب والبعد؛ فتسمر العينين يتطلبان لقطة ملاصقة لهما، في حين يتطلب

¹ الأطرش، ليلي، مرافئ الوهم، ص 101.

² المصدر نفسه، ص 95.

³ الأطرش، ليلي، مرافئ الوهم، ص 102.

مشهد الفندق كاملاً لقطة أوسع، لتعود الكاميرا بعد ذلك بلقطة أقرب إلى النافذة، أمّا إبراز طول الرصيف وامتداده فإنّ انجازه يتطلب أي لقطة بعيدة بالمعنى الحرفي.¹

ومن الطبيعي أن يكون لحركة العدسة (المفترضة) عطاؤها الدلالي في كشف الحالة النفسية للشخصية، وذلك من خلال تركيز العدسة على الوجه والعينين تحديداً، ومن خلال إبراز هيئة الانزواء، إضافة إلى المحمولات التلقائية التي ينطوي عليها منظر رصيف طويل ممتد، والطول والامتداد هنا يعنيان أن الرصيف خالٍ أو شبه خالٍ مما يتقاطع وحالة الشخصية الوجدانية في لحظة استقرت فيها سلاف على هجر جواد.²

من المفيد الإشارة إلى عنصر سينمائي آخر وهو التزامن؛ وهو تقنية اختصت بها السينما في مرحلة ما، فهو دلالة اللفظة نفسها ودون أي تأويل اصطلاحية؛ فثمة حدثان يجريان في اللحظة نفسها، ولكن في مكانين مختلفين لشخصيات مختلفة بطبيعة الحال، ويجمعهما إطار دلالي واحد ويسهمان في نتيجة واحدة، وهذا بالضبط ما جرى سرده في واقعة الفندق في لندن، حيث قدمت الواقعة بتقنية سردية تجعل منها قطعة من سيناريو حقاً³، التزامن كذلك حدثين يجريان في ذات اللحظة في مكانين مختلفين لشخصيات مختلفة، يجمعهما إطار دلالي واحد ويسهمان في نتيجة واحدة⁴ هذه الواقعة هي عمل طائش صدر عن سيف مخرج الحلقات، حين حاول اصطحاب فتاة إلى غرفته في الفندق - رغم التعليمات الانجليزية الصارمة التي تمنع مثل هذا التصرف - ما يهم هنا؛ الطريقة التي عُرضت بها الواقعة، بلغة السيناريو وما تحمله من حركة تزامنية بين داخل الغرفة حيث كانت شادن نائمة أو شبه نائمة وتصلها الجلبة من خارج الغرفة أي من الممر:

¹ حداد، نبيل، كاميليا الرواية الأردنية، ص 154.

² المصدر نفسه، ص 155.

³ حداد، نبيل، كاميليا الرواية الأردنية، ص 155.

⁴ حداد، نبيل، مجاوزة التابوهات والإنجاز المشهدي قراءة في تجربة روائية، مجلة حوليات، آداب عين شمس، مجلد 36، يناير - مارس، 2008.

"ونقل رأسها لا يسمح باليقين، صفعات وركلات وجسد يُسحب باتجاه نهاية ممر مفروش بالسجاد (لاحظ العنصر البصري) حيث غرفة سيف على بعد أربع حجرات (لاحظ تحديد المساحة)..مَيَّزَتْ صوته (لاحظ العنصر السمعي) متوسلاً هامساً راجياً مستعطفاً دون أن تعي ما يقول... هو سيف بالتأكيد...وأصوات وأيدي وأرجل، رجال يتقاذفون أحدهم، ولعلمهم يهتممون بالغضب لئلا يزعجوا نزلًا نائمين¹" لاحظ ضبط الإيقاع الحركي ليعبر عن الحالة النفسية، وهو تقنية يبرزها التجسيم الصوتي.²

¹ حداد، نبيل، نظرات في الرواية الأردنية، ص111.

² المصدر نفسه، ص156.

الفصل الرابع

اتجاهات السرد في الرواية الواقعية

- 1 -

ظهرت الواقعية في القرن التاسع عشر، لتتبلور إلى تيار أدبي معبر عن توجه إبداعي وحساسية فنية ورؤية إيديولوجية، لكن جذور الواقعية ضاربة في القدم، حيث إن كل الحضارات الإنسانية السابقة كانت تعرف بدرجات متفاوتة بعض ملامح التغيير الواقعي¹.

وقد أجمع معظم نقاد الأدب ومؤرخيه عند تناول المذهب الواقعي في الأدب بالشرح والتعليل على صعوبة تعريف الواقعية، السبب في ذلك ما تحمله الكلمة من دلالات كثيرة مختلفة باختلاف المراحل التاريخية التي استعملت فيها.⁽²⁾

وقد أحجم (برشيت) عن تعيد الواقعية ببضعة سطور خشية الوقوع في التصنيفات السريعة، وكل تصنيف سريع يفقد جزءاً من الموضوعية والعلمية، ولا يتأخر في السقوط في الانفلات فتضيق آفاقه ليصبح مقولة جامدة محتجزة.³

ومع ظهور مصطلح الواقعية في وقت مبكر في سياق فلسفي؛ إلا أنه ظل مشوباً بالخلط وعدم التحديد، وظل كذلك حتى عام 1857 حين ظهرت مجموعة من المقالات في فرنسا تحمل اسم الواقعية للكاتب شامفلوري، وأهم ما نادى به هذه المقالات أن الفن ينبغي أن يقدم تمثيلاً دقيقاً للعالم الواقعي، ولهذا يجب أن يدرس الحياة والعادات، وينبغي أن يؤدي هذه الوظيفة بطريقة موضوعية خالية من العواطف والنزعات الشخصية، وكذلك فإنّ على الروائي أن يحد من تدخل

¹ لوكاش، جورج، نظرية الرواية، ص 21.

² شحده، جمال، في خصوصية الأدب الواقعي، مجلة الفكر العربي، ع 95، فبراير، 1982، ص 6.

³ السيد حامد. النساج، في الرومانسية والواقعية، ص 73 .

خياله إلى أقصى درجة ممكنة، ومن الأفضل أن يتوجه الروائي إلى الشعب لأن الشعب المحرر يستطيع أن يحسن تذوق الواقعية أكثر من المنتشرين بالتقاليد والعادات والنقاد الذين تغدوا بالتقاليد الأدبية.¹

فالواقعية هي المذهب الأدبي الذي خَلَفَ في النثر المذهب الرومانتيكي وخالف قواعد المثالية وخیالاته وإیحاءاته، وهي ترفض أن يحول الواقع الاجتماعي إلى مثال فعصر الواقعية هو عصر البحث في الواقع وصراعاته الموضوعية.²

لقد فجرت البورجوازية الزاحفة والمنتصرة في القرن التاسع عشر نمط الحياة التقليدي المبني على الانتماءات التقليدية وعلى التوازنات الاجتماعية وعلى المقولات اليقينية فأصبح الإنسان ريشة في مهبّ الريح تذروه الرياح كيفما تشاء. إنّه الإحساس المأساوي المتوالد عن فقدان الإحساس بالقيم الأصلية كما يرى جورج لوكاش.³

ويقول فيليب فان تيغهم (Philippe Édouard Léon Van Tieghem 1839-1914) " لم تجد الواقعية اسمها ومذهبها إلا مع شانفلوري الذي تعود كتاباته الأولى إلى سنة 1843 إن شانفلوري يرفض جميع الأشكال المعاصرة للأدب الخيالي ما عدا روايات بلزاك. وفي سنة 1852 وضع مبادئه بطريقة أكثر إيجابية. فعلى الروائي قبل كل شيء أن يدرس مظهر الأشخاص، ويسألهم ويمحص أجوبتهم، ويدرس مساكنهم، ويستجوب الجيران، ثم يدون حججه واضعاً حداً لتدخل الكاتب إلى أقصى درجة ممكنة فيكون المثال الأعلى نوعاً من اختزال مقاصد

¹ ينظر، فضل، صلاح، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص 12-13.

² طاهر، علي، الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي، بغداد، دار الحرية، 1983، ص 28.

³ بارت، رولان، درجة الصفر في الكتابة، ص 4.

الأشخاص، وسلسلة من الصور لمظاهرم المتنوعة. إن الملاحظة الدقيقة هي عمل الروائيين الأساس فلقد زال الهوى والوهم. إن الواقعية تهدف إلى أن تصبح التعبير عن التفاهة اليومية.¹

وعزف الواقعيون عن التعقيد وعن الزخرفة اللفظية المعروفة لدى الكلاسيكيين وعن لغة الطبقات الأرستقراطية وتبنوا لغة الشرائح الاجتماعية الشعبية.² وتلزم الواقعية نفسها بتمثيل الوسط الاجتماعي والعالم المعاصر بشكل دقيق كامل مخلص لذلك يجب أن يكون هذا التمثيل يسيراً قدر الإمكان ليقدر كل امرئ على فهمه³.

يطلق النقاد اسم الواقعية الفنية على الاتجاه الواقعي، ويعني هذا استناد الأدب أو الإنتاجات الأدبية إلى الواقع الذي نعيشه.⁽⁴⁾ وتحرص الواقعية على الارتباط بالواقع⁽⁵⁾ وسنكتشف فيما بعد أن الرواية الواقعية بمفهومها الأدبي أصبحت تعني تصوير الأشياء كما هي بالفعل.

وقد عبر فرنان دينوية عن معنى الواقعية بقوله أن "الواقعية هي الوصف الحقيقي للأشياء" ثم يقول في موضع آخر: كما أن لفظة حقيقي تجعل الجميع متفقاً، الجميع يحب هذه اللفظة حتى الكذابين، لذا يجب الاعتراف بأن الواقعية دون أن تكون تمجيداً للشر، تملك حق تمثيل ما هو موجود وما نراه".⁽⁶⁾

¹ تيغيم، فليب فان، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة: فريد أنطونيوس، ص 241، 1983، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3.

² بارت، رولان، درجة الصفر في الكتابة، ترجمة: محمد نديم خشفة، القاهرة، دار العين للنشر، ص 4.

³ لؤلؤه، عبد الواحد، موسوعة المصطلح النقدي، المجلد الثالث، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1983، ص 159.

⁴ ينظر: فضل، صلاح، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، القاهرة، دار المعارف، 1980، ص 6.

⁵ ينظر: بيتروف، س، الواقعية النقدية في الأدب، ترجمة شوكت يوسف، دمشق، الهيئة العامة السورية لكتاب، ص 85.

⁶ شارتبييه، بيبير، مدخل إلى نظريات الرواية، تحقيق: عبد الكبير الشرقاوي، المغرب، دار توبقال، 2001، ص 105.

ويلخص بيير شارتييه (Pierre Chatenet 1917-1997) أهم السمات المكونة للرواية الواقعية: " ينبغي للرواية الاهتمام بملاحظات وتفاصيل دقيقة، لا الاستسلام أو الإبداع أو الخيال، وإذ تقتصر ذاتها على الواقع والحقيقة فلا يمكن أن تكون إلا صدقاً مطلقاً وينبغي في الوقت نفسه أن يكون العالم المعاصر هو هدفها بأن يقدم تصويراً للطبائع ومشاهد من الخيال، ولأن شخصية المؤلف تمنحه من الاختصار على نسج آلي وفوتوغرافي للواقع، فإن الانتقاء يصبح ضرورياً. وعلى الفنان أن يرتب ويوضح مادته ليَجعل منها عملاً فنياً، وأخيراً ينبغي أن يكون أسلوب الرواية ذا بساطة تامة. وهذا يجعل من الروائي كما يرى "شامفلوري" كائن لا شخصي لا يحكم ولا يدين ولا يصفح، إذ إنّه يعرض الواقع، وبالتالي فهو يمنح لنفسه مسافة بالنسبة إلى شخصياته. (1)

ويرى بعض النقاد مما يطلق على تسميته "الواقعية المستحيلة"، وتعني "أنه لا يمكن أن تكون الواقعية نسخة للأشياء، بل هي معرفة اللغة. ولن يكون الأثر الذي يرسم الواقع أكثر الآثار واقعية، بل ذلك الذي يستخدم العالم كمحتوى، وهذا المحتوى ذاته هو في الحقيقة غريباً عن بنيته أي عن كيانه، وباستخدامه هذا يكتشف بأعمق صورة ممكنة (الواقع اللاواقعي) للغة. (2)

فالأشياء واللغة كما يرى "رولان" واقعان متميزان يعارض أحدهما الآخر بصورة جذرية بوصف اللغة لا يمكن أن تكون صورة أمينة للأشياء. (3)

وانتقلت الواقعية إلى سائر الأقطار الأوروبية وأمريكا وروسيا، وكثيرا ما يختلط لدى الكتاب - خاصة في العالم العربي - مصطلح الواقعية بكلمة أخرى لازمتها في بداية الأمر، وهي كلمة

(1) شارتييه، بيير، مدخل إلى نظريات الرواية، ص 17.

(2) المصدر نفسه، ص 110.

(3) بورنوف، رولان أوئيليه، عالم الرواية، دائرة الشؤون الثقافية والنشر، ص 110.

الطبيعية. وقد ظل هذا الخلط بين الواقعية والطبيعية حتى الربع الأول من القرن العشرين¹. وقد دخلت الواقعية إلى الأدب العربي عبر إرهابات بسيطة، وما إن وقف محمد تيمور على مقدرة المسرح النفاذة التأثير في جموع المشاهدين وتغيير طباعهم وعاداتهم بطريقة سهلة محببة، حتى تاق إلى استخدام هذه الوسيلة في بلاده لإصلاح ما يراه منحرفاً عن جادة الصواب، وتأصلت عنده ملكة النقد حين أحسّ بالفارق الضخم بين مسارحنا الزاحفة المتخلفة والمسارح الفرنسية القافزة المتفوقة في المستوى الفني والوظيفي.⁽²⁾

اتجهت الرواية في الأردن نحو الواقعية منذ سبعينيات القرن المنصرم (ق20)، وقد تعددت ملامح هذه الرؤية، وتراوح تشكيلها بين التسجيلية إلى الصورة النقدية والاجتماعية، إذ ظهرت على أيدي مجموعة من الروائيين الشباب في السبعينيات من مثل: رشاد أبو شاور ويحيى يخلف وفؤاد القسوس... واستمر هذا التيار في أعمال جمال ناجي وطاهر العدوان ولبلى الأطرش وزياد قاسم.³ فكثيراً ما يحاول الروائي الأردني أن يستبطن ذاته، أو يصور ما اتصل بالوقائع بصورة موضوعية، وقد تكون الوقائع متسمة بحس الفجيرة والمأساوية وقد يضيف عليها الكاتب من ذاته ما يلبي رغبته الخاصة أو الرغبة السردية⁴

فالرواية الواقعية هي تسجيل للواقع أو للذات الذي يشبه اللوحات التي تحاكي الطبيعة، فهي أعمال إبداعية قد تكون على درجة فائقة من الإتقان، إذ لم يفعل الفنان التشكيلي شيئاً سوى نقل المنظر الذي يراه وإن تكن تلك في حد ذاتها موهبة ولكنها أولى درجات الموهبة، وتتفاوت من فنان لآخر، والتفوق يأتي من إضفاء الروح على اللوحة، وكذلك معظم الروايات العربية تعتمد على النقل

¹ فضل، صلاح، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص6.

² ينظر: السيد حسن، تطورات النقد المسرحي في مصر، القاهرة، الهيئة المصرية للتأليف، 1965، ص 156-157.

³ السعافين، إبراهيم، الرواية في الأردن، ص39.

⁴ المصدر نفسه، ص 40.

والاقتباس من الواقع أو من الذات، وبراعة المؤلف تتبع من قدرته على منح الحياة للنص وإعطاء الحيوية للشخصيات والأحداث، وعدا ذلك فما من جديد، أين الابتكار والتخييل الخلاق في العمل الفني، أين اكتفائه بعناصره الخاصة دون الإحالة إلى النموذج المثل، وبعيداً عن التقليد والاقتباس؟ أين ذكاء الانتقاء والاستناد على شاعرية الواقع وإيحائية الحياة.¹

فالواقعية العربية في الرواية ترى شخصيات الرواية في العالم العربي من حولها ممزقاً أشلاءً من فلسطين إلى لبنان إلى العراق...، فهناك تشرد سياسي واجتماعي واقتصادي شكّل لديها رؤية ذاتية لما حولها، إذا حاول هذه الشخصيات قولبة الواقع وتغييره نحو الأفضل، لكنها دائماً تُمنى بالخسارة على صعيد الذات التي تعد انعكاساً أو صدئاً للخسارة الجمعية.

يُقسم النقاد الواقعية إلى ثلاثة أنواع: الواقعية التسجيلية والواقعية النقدية، والواقعية الاشتراكية. أما الواقعية الاشتراكية فتعني تعامل المجتمع وقضاياها معاملة اشتراكية، فالقاص فيها يأتي بالحلول والمشكلات التي يواجهها المجتمع الذي يعيش فيه، كما أنها ترى أنّ على الأديب أن يصور الصراع الطبقي بين طبقة العمال والفلاحين وطبقة الرأسمالية والبرجوازيين مع الإشارة إلى انتصار الأولى التي هي مكن الإبداع والخير على الثانية التي هي أصل الخير في حياة الإنسان⁽²⁾. وهذه الواقعية تُغلب العقل الإنساني على مختلف أنواع الخرافات والآراء الباطلة والمضللة، وانتقال الإنسان من مرحلة عدم الوعي والإدراك إلى الحياة الواعية وإلى تفهم الأفكار التقدمية واستيعابها وانتصار العقل الثوري، وتصوير فاعلية الإنسان في النضال من أجل عالم جديد.⁽³⁾ وقد اتخذت الواقعية الاشتراكية منهجاً فكرياً يعد الفن ملك الشعب لأن الشعب هو خالق

¹ بركة، بسام، النص الروائي: المعنى والتوليد، الفكر العربي المعاصر، عدد 42، تشرين الثاني، كانون أول 1986، ص 70.

² المصدر نفسه، ص 61.

³ سيرغي، بتروف، الواقعية الاشتراكية، ترجمة نزار عيون، عمان، دار ابن خلدون، 1985، ص 112.

التاريخ بما فيه الأدب والثقافة الفنية للبشرية إن الفن الحقيقي يجب أن ينطلق بجذوره العميقة من أوسع الجماهير الكادحة.⁽¹⁾

وجاء في " الموسوعة العلمية الفلسفية التي وضعها مجموعة من العلماء والأكاديميين السوفيات (موسكو 1967). تعريفا للواقعية الاشتراكية جاء فيه:

" إن جوهر الواقعية الاشتراكية يكمن في الإخلاص لحقيقة الحياة، بصرف النظر عن مدى ما تكون عليه من جفاء. ويكون التعبير عنه في صور فنية من الزاوية الشيوعية. أما المبادئ الإيديولوجية والجمالية الأساسية للواقعية الاشتراكية فتتمثل فيما يلي: الوفاء للإيديولوجية الشعبية، ووضع النشاط الإنساني في خدمة الشعب وروح الحزب، والارتباط العضوي بنضال الجماهير الكادحة، نزعة إنسانية اشتراكية وأمية، تفاؤل تاريخي، رفض الشكلائية والذاتية وكذلك الذاتية الطبيعية⁽²⁾.

والنوع الثاني من أنواع الواقعية هو الواقعية النقدية، والتي يقوم الأديب فيها بوصف قضايا المجتمع ومعاناته ومرضه وآلامه⁽³⁾. وتقرر الواقعية أن مهمة الفن والأدب تتمثل في نقد الحياة بمفهومها الواسع. والمتأمل في هذا الصنف من الإبداعات يلمس فيها التأكيد على الدلالة الاجتماعية بالمفهوم الإنساني الواسع للكلمة، وليس بالمفهوم العلمي لماركس. كما يلمس كذلك اهتماماً كبيراً بالقيم الجمالية والفنية.⁽⁴⁾

ويعترف (أنجلز) رفيق ماركس بعبقريته بلزك وبقية الواقعية النقدية عندما يؤكد أن "الواقعية تعني في نظري- إلى جانب الأمانة في نقل التفاصيل- إعادة التصور الدقيق للخصائص

(1) لينين، فلاديمير، رسائل لينين في الأدب والفن، موسكو، ترجمة ونشر دار التقدم، 1969، ص 663.

(2) تودوروف، تزفيتان، نظرية الأدب، ص 251.

(3) بابكر، مركز أحمد، الصورة في الاتجاه الواقعي في الشعر السوداني الحديث، دراسة أسلوبية، رسالة دكتوراه، الجامعة الإسلامية العالمية، إسلام آباد، 1999، ص 49-50.

(4) ينظر: الهواري، أحمد إبراهيم، نقد الرواية في الأدب الحديث في مصر، ط3، دار المعارف، القاهرة، 1984.

النموذجية في الظروف النموذجية، وكلما كانت آراء المؤلف خفية، كان هذا من صالح العمل الفني، كما أن الواقعية التي أتحدث عنها يمكن أن تعبر عن نفسها أيضاً، بالرغم من أفكار المؤلف الخاصة، فبذلك مثلاً، وأنا أعتبره أستاذ الواقعية الذي يفوق بمراحل كل ما قدمه زولا، قد أعطانا في الكوميديا البشرية تاريخاً واقعياً ممتازاً للمجتمع الفرنسي، وصف فيه بدقة بالغة الفترة ما بين 1848-1816، أما بعد عام تقريباً حيث قدم لنا لوحة تاريخية تعلمت من تفاصيلها الصغيرة مادة اقتصادية أعظم من كل ما قدمه المؤرخون ومحترفو الإحصائيات عن هذه الفترة.¹

وبفضل بلزاك تحررت الرواية من الخيال الجامح والذاتية المفرطة وكان يتصور أن رسالته هي شهادة على عصره وتوثيق له، إذ يعتقد أن المجتمع الفرنسي هو المؤرخ، وأما هو فليس إلا مجرد سكرتير له، فأعمال بلزاك تتضمن أعظم قدر من الوثائق التي توفرت لنا عن الطبيعة البشرية، ويصدق عليه ما أراده لنفسه من أن يكون دكتوراً في الطب الاجتماعي.²

ويعترف قادة الماركسية بالدور التاريخي الإيجابي الذي قامت به الواقعية النقدية، إذ بفضلها تحقق التراكم الثقافي والجمالي الذي مهد لظهور الوعي الاشتراكي في الأدب والفن، والفكر، ولينين نفسه يقر بهذا الفضل، في كتاباته التي تتناول الأدب والفن والثورة، وقد كتب عدة مقالات حول تولستوي رائد الواقعية النقدية في روسيا، عنوانها "ليون تولستوي مرآة الثورة الروسية".

أما الواقعية الطبيعية فهي التي يبتعد فيها الأديب عن الحيادية ويصرح بموقفه تجاه ما يتناوله من قضايا اجتماعية، فيحارب الفساد والظلم والانحياز الأخلاقي⁽³⁾. وقد هاجم زولا الخيال

¹ فضل، صلاح، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ط2، دار المعارف، 1980، ص33.

² فضل، صلاح، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص16.

³ بيرقدار، قحطان، خصائص الواقعية الطبيعية والواقعية الاشتراكية، موقع حضارة الكلمة، شبكة الألوكة، 10-8-2011، ص6.

الجامح والغنائية المفرطة لدى الرومانسيين، هذه الغنائية التي تستثمر كل ما لديها في كلمات تنتفخ الكلمات لتغطي الصورة بأكملها، وأخيرا تنهار تحت مبالغة مزخرفة للفكرة:

"إنها بناء لفظي قائم على لا شيء. هذه هي الرومانسية ... إن العلم يجعل المثالية تتراجع أمامه، العلم هو الذي يعد العدة للقرن العشرين ... كفى غنائية، كفى كلمات كبيرة جوفاء، عليكم بالحقائق، بالوثائق ... ثقوا بالحقائق وحدها، الحاجة الوحيدة الآن هي لقوة الحقيقة¹. فالرواية الطبيعية هي تجربة حقيقية يجربها الروائي على الإنسان مستعينا بالملاحظة"².

ومن أنواع الواقعية الواقعية السحرية، إذ تقوم هذه الواقعية على أساس مزج عناصر متقابلة في سياق العمل الأدبي، فتختلط الأوهام والمحاولات والتصورات الغريبة في سياق السرد الذي يظل محتفظا بنبرة حيادية موضوعية. وتوظف هذه التقنية عناصر فنتازية كقدرة الشخصية الواقعية على السباحة في الفضاء والتحليق في الهواء وتحريك الأجسام الساكنة بمجرد التفكير فيها.³

يوضح فلود ميريل أن الواقعية السحرية تنشأ عن الصراع بين صورتين للعالم، وهكذا فإنها تتأسس على واقع أو عالم يكون المؤلف عالماً به ويعبر عن أساطير الهنود وبتيح لنا رؤية أبعاد الواقع الذي نتوقعه بصورة طبيعية، إن عمل الواقعية السحرية يتمثل في تجريدها للكلمات استعارياً، فهي كلمات تنتقل من الكلمات التي نستخدمها للأشياء، ومن الكيفية التي نتصرف بها مع الأشياء.⁴

¹ لؤلؤة، عبد الواحد، موسوعة المصطلح النقدي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1982، ص 251.

² تيغيم، فليب فان، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص 251.

³ بروين، نور الدين، الواقعية السحرية في الرواية العربية، شجرة العابد نموذجاً، ص 56.

⁴ بروين، نور الدين، الواقعية السحرية في الرواية العربية، شجرة العابد نموذجاً، ص 57.

أبدع فيها عدد كبير من الكتاب تحت المظلة الكبيرة للواقعية السحرية، ومن هؤلاء الكتاب من ينتمي للصعيد المصري مثل: محمد مستجاب في "ديروط الشريف"، ومنهم من ينتمي للدلتا المصرية مثل: خيرى شلبي في "بغلة العرش"، وأحمد الشيخ في "البحر الرمادي"، ولا شك أنّ البيئة الثقافية المحلية قد ساعدت هؤلاء الكتاب على توظيف الموروث الجمعي الذي تتوارثه البيئة ويؤثر في رؤيتها للعالم، فحفظت الواقعية السحرية للتراث ضمن النسيج السردى للمبدع الذي يعبر عن جماعته¹.

وذلك بوصف الواقعية ذاتها علاقة بين الذات والعالم من جهة، والرموز والدلالات من جهة ثانية، والطبيعة التصويرية للرمز التعبيري الأدبي الذي تتداوله الجماعة والموقف الفكري الخاص برؤية الذات المبدعة من جهة ثالثة، لذلك كان التصوير الذي يصل الكائنات بعضها ببعض، ويصل الحاضر بالماضي، ويصل الصورة بالمعنى من أهم سمات الواقعية السحرية².

فالواقعية تشير إلى ما هو متحقق بالفعل في السياق الاجتماعي، بينما تأتي كلمة السحرية لتحيل إلى عالم آخر غير حقيقي³.

يجب أن يفرق الناقد بين الواقعية السحرية، وبعض الاتجاهات الأدبية التي تقترب منها، أو تتجاوز معها مثل: توظيف الأسطورة، أو الخيال العلمي أو الأدب الرمزي، فالواقعية السحرية قد تفيد من الأساطير والمتخيل العجائبي والرمز، ولكنها تتأسس على تفسير هذا كله بالواقع في تلاحم تام بشكل جدي خالص، بحيث يصبح الواقع زائفاً بالرؤى السحرية المتوارثة من ماضى

¹ يونج، ك.ج، علم النفس التحليلي، ترجمة نهاد خياطة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة، 2003، ص 277.

² عبد الرزاق، محمد محمود، رضا إمام وسحر الواقع، مجلة القصة، ص 70.

³ الخراط، إدوارد، ما وراء الواقع، سلسلة كتابات نقدية، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1997، ص 18.

الجماعة الإنسانية، وتظل هذه التراكمات الماضية مؤثرة في أفكار البشر وسلوكهم ووجدانهم وآرائهم تأثيراً كبيراً.¹

"...إنّ الواقعية ذات مراحل كالتاريخ، فهي قادرة على أن تأخذ في تيارها جميع التيارات الأخرى مثل الرمزية والرومانتيكية والتعبيرية، وأن تتسع لاستخدام الأسطورة والحكايات الشعبية والمثل، وأن تكون لها في وقت واحد عدة مستويات".²

فالأديب حر في اختيار أدواته طالما أن هذه الأدوات قادرة على الكشف عن رؤيته وتوصيلها إلينا، وإننا إذ نطالب برؤية واقعية فإن هذه الواقعية رحبة بلا قيود ولا ضفاف.³

فالواقعية التزام يتقاطع مع الرومانسية في تعظيم الذات الفردية ومنحها الحق في الكشف عن مشاعرها وعواطفها، كما تشارك الواقعية الرومانسية في الثورة على كثير من العادات الكلاسيكية، ولكن الواقعية تجاوزت ما في الرومانسية من خيال وجموح ليخوض الأديب مشكلات الحياة، ويعبر عما فيها من صراعات وفق رؤية تتحرى الموضوعية التي هي جوهر المذهب الواقعي في صوره المتعددة وأظهرها: النقدية (التشاؤمية) والطبيعية (العلمية) والاشتراكية (التقاولية)⁴

" تمثل الواقعية السحرية أحد الاتجاهات الجديدة في قصة ما بعد الحداثة، ويعد الخلاف حول تعريفها ووضع مفهوم لها أمراً غاية في الصعوبة إلى درجة أن يصفه البعض بأنه حوار الطرشان، فالجميع يتكلمون ولا أحد يسمع".⁵

¹ زكي، أحمد كمال، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ص 177.

² مينة، حنا، حوارات وأحاديث في الحياة والكتابة الروائية، بيروت، دار الفكر الجديد، 1992، ص 72.

³ بدر، عبد المحسن طه، الروائي والأرض، ص 43.

⁴ ميروك، مراد عبد الرحمن، العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، القاهرة، دار المعارف، 1991، ص

78.

⁵ أبو أحمد، أحمد، في الواقعية السحرية، ص 22.

ويرى بعض النقاد أن الواقعية السحرية مصطلح يختص بالأعمال الأدبية "التي تعبر عن رؤية كونه سحريه للعالم، رؤية تاريخية تتمحي فيها الحدود بين الأحياء والجماد، أو بين الثقافة والطبيعة، حيث تكتسب الأشياء والظواهر خواصاً وقدرات متميزة، حيث نشاهد جانباً من هذا الواقع السابق على مبادئ العقل والمنطق وقوانين السببية"¹

أما في سرد الواقعية السحرية فإنّ الخيالي/الغرائبي أشد ارتباطاً بالواقع، بحيث يعد في كثير من الأحيان نوعاً من المبالغة المسرفة والمحسوبة في حين، كما أن الغرائبي في القصص الأسطوري يرتبط بالأساطير الموروثة فيعيد صياغتها أو توظيفها².

- 2 -

في رواية (العين الزجاجية) لسحر ملص تطل علينا الواقعية السحرية تقدم لنا شخوصاً وظواهر فوق طبيعية يمتزج فيها الطبيعي بما هو فوق الطبيعي، بطريقة مقلقة تجعل المتلقي يتردد بين تفسيرين للأحداث، ويشكل هذا التردد العنصر الأساسي للفانتازيا، من خلال بحثه عن مفاجآت لعالمنا العادي والمألوف، متخذاً لذلك تقنيات سردية أشد تماسكاً وانسجماً للتعبير عن المفارقة بأسلوب يعتمد البلاغة الموجهة والهادفة "

تتجلى الواقعية في رواية العين الزجاجية، لسحر ملص، من ميسلون الشام إلى كرامة الأردن، يتشظى زمن الرواية بين هاذين الزمانين، فزمانه كما تقول ملص، أمس، اليوم، غد...أو بعد عمر سحيق.

والمكان: مستشفى العيون...أو وادي الأحداق التي تنفث رؤياها وقد ركنت إلى حجر القبر البارد...شاهدة القناء...

¹ زيرافا، ميشيل، الأسطورة والرواية، ترجمة: صبحي حديدي، سوريا، دار الحوار، 1985، ص 28-29.

² مبروك، مراد عبد الرحمن، العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، القاهرة، دار المعارف، 1991، ص 63.

"حياتي كانت تتراوح ما بين الشقاوة والاستسلام لكني كنت باستمرار أحنّ إلى أُمّي أقرأ صفحات وجهها في حبات المطر التي تتساقط في البحيرة، الزرقاء في ديار جدتي...ألمح عينيها في نافورة الماء التي تتدفق...وعندما تمطر أقف في الديار أحرق في أوراق النباتات الخضراء ألمح الماء يغسلها...أحرق في السماء وغيومها ثم أدخل إلى الغرفة المغطاة بالسجاد اليدوي الجميل..¹"

تسعى الرواية للسير في سرد متقطع لا ينتظمه خط سردي واحد، وإنما تتوالد الأحداث بشكل متشعب، كي تسعى الرواية إلى تحطيم الزمن وتكسير السرد النمطي، لتنهض الرواية وفق منظورها الخاص، لذلك تعالج موضوعاً إنسانياً في نسيج علاقاته الاجتماعية المرتبطة بالمكان، فهي رواية تعمل على تشخيص عوالم المجتمع وقضاياه، فهي رواية تخلق واقعاً "خيالياً" لكن هذا الخيال له مقومات الواقع الحقيقي، وهذا ما نتبينه من خلال الخط الأسود الغامق في الرواية، والذي حدد بقوسين معقوفين، فتتوالد الأحداث ويتداخل معها سرد متقطع، كي يتشابك الحدث الخارجي مع الحدث الداخلي، هناك عملية جراحية في مستشفى العيون تتحدد من بدء الرواية تحديداً خارجياً ينهض بالرواية نحو حدث داخلي ينحصر في ذكريات الطفولة في دمشق وحواريها، وينفلت في ذكريات عمان إلى مرحلة الشباب الذي ينتهي بالموت.

تتوجه لقراءة رسالة من أمها التي سكنت عمان، إذ يكثر في الرواية الرسائل المتبادلة، ما بين جدتها في دمشق، وأمها في عمان: طار النوم من عيوني ونهضت أبحث عن رسالة أُمّي...دخلت غرفة خالتي...فتشت حقيبتها...وجيوب معطفها...بحثت هنا وهناك...تحت الوسادة..وأخيراً عثرت عليها مطوية في دفترها...أمسكت بها ورحت أقرأ: "سيدتي الوالدة الفاضلة..."

¹ ملص، سحر، العين الزجاجية، ص22.

أقبل أياديك الطاهرة وأسألك الدعاء والرضاء. أبلغك بأني بيد المسرة قد استلمت رسالتك وفرحت بأخبارك وأخبار أختي واخي..زأسأل الله أن يحفظكم وأنا أقدر مدى عنايتكم ورعايتكم لابنتي وأرجو الله أن يقدرني على معروفكم¹

في رسالة أخرى "ابنتي الحبيبة...نور عيوني ومهجة قلبي...هنا

بيد المسرة استلمت رسالتك التي وصلتني فرحة أقبل حروفها وأنا أبكي وقد كان أبوك قد أحضر لي الرسالة، التي وجدها بالمصادفة...حبيبتي مشتاقة لك ولجذتك وخالاتك، وأنتظر الأيام والليالي كي تعودني إلى حضني، وقد وضعت صورتك مع والدك ومعكم الخروف الذي ربناه لك...، أمام عيني أتاها صباح مساء، ودعوت الله أن يحفظك وترجعي لي سالمة...

حملت الرسالة رحت أركض وأطير في البيت هبطت السلم ونزلت أقرأها على جدتي، التي كانت قد جلست في باحة البيت تصنع مربى المشمش اللذيذ، ورحت أقرأ الرسالة على مسامعها وهي فرحة بي.. وبأمي²

والمكان: مستشفى العيون...أو وادي الأحداق التي تنفث رؤياها وقد ركنت إلى حجر القبر البارد...شاهدة القناء...المكان الدمشقي التي قضت فيها طفولتها عابرة أحلامها الطفولية إلى شبابها،

المكان الأول: الدمشقي.

أثناء تطور الأحداث وتسارعها ننشغل في تحديد الأماكن، وذلك من خلال تفاصيل البيت الدمشقي، وحواريه، وشوارعه وأسواقه وحماماته، وأنهاره

¹ ملص، سحر، العين الزجاجية، ص24.

² ملص، سحر، العين الزجاجية، ص41.

فالعودة إلى دمشق وحواريها يأخذ نصف صفحات الرواية تقريباً (من صفحة 1-72)، في حين عمان وجبالها تشغل النص الثاني من الرواية (من صفحة 73-159)، وكأنّ المكان انقسم إلى قسمين بيّنين:

"أخرجت جدتي مفتاح البيت الذي كانت تربطه في عنقها...فتحت الباب...فاحت رائحة النارج والياسمين وشعرنا برطوبة باردة...نزلنا عدة درجات صرنا في ساحة البيت...كانت البحرة تتوسها والماء يدفق منها... قريباً بئر قديمة وعن اليمين صالة الضيوف ببابها المزخرف بالنقوش الخشبية، فوقه شباك زجاجي ملون، تتعكس عيله أشعة الشمس، فتعطي الوأ رائعة، تشبه قوس قزح، تتوسط الغرفة صورة جدي: رجل وسيم بقامة ممشوقة، يرتدي السروال والطربوش...ثم غرفة الاستقبال وغرفة الطعام وطلولة من الصدف بيضاوية...قرب الغرفة مطبخ جدتي تجاوره غرفة الخزين أو المونة، ثم حمام صغير يقع تحت الدرج، ثم غرفة الجلوس بأرائكها الحريري...ثم غرفة النوم"¹

وتستمر طويلاً ملص في وصف تفاصيل البيت إلى أن تصل إلى السوق (سوق الهال):

"سوق الهال الذي يغص بالفواكه والخضراوات، ورائحة الشامام الممتزجة برائحة التين والنعناع وأنواع الخضار والفواكه الموضوعة في السلال وكأنّ الشام بكل خصوبة تربتها وأنهارها السبع وغوطتها اتجود في موسم الصيف بفواكه كأنها آتية من الجنة...وأصوات الباعة وهم ينادون ملوخية...يا ملوخية... خذك ورد يا مشمش،..نساء ورجال الضيع الذين حملوا سلالهم المملوءة بالتين والجبن والجوز والشنكلي، يفترشون الأرض ينادون على بضائعهم...حمار يحمل على ظهره الخضار والفواكه يغافل صاحبه ويدير رأسه ويلتهم خياراً من خرجه..."²

¹ ملص، سحر، العين الزجاجية، ص 18.

² ملص، سحر، العين الزجاجية، ص 20.

"كصباح صيف ندي...تتمطى دمشق...تفتت ياسمينها...تفتح أبواب بيوتها ليخرج الناس إلى أعمالهم، سرنا عبر الحارات... وصلنا ساحة المرجة حيث هدير العربات التي تجرها الأحصنة وصوت الترامواي التي ترتجف منها الأرض والسكة الحديدية التي تتعرج في المدينة تشبه رسوم الأطفال" ¹

المكان الثاني: عمّانيّ.

تنتقل بنا الرواية في أرجاء عمان شرقها وغربها، شمالها وجنوبها، كاشفة عن لحظات عشقها لعمان

" وأنا أتابط كتبي أسير عبر جبل الجوفة...بخطوط متعرجة، ألمح شجرة البيلسانالتي تطلق شذهان فأتوقف تحت ظلالها، انتشق رائحتها، فألمح القلعة الشامخة ترنو على الشمس، وبيوتها القليلة تتحاور مع بيوت جبل عمان والجوفة...حين أصل مدرستي (مدرسة الأميرة هيا) أقف في ساحة المدرسة أطل على المدرج الروماني فيمتلئ صدري فرخا بمدينةتي، وأحلق مثل حمامة." ²

"تمطر...تمطر... تمطر... يصنع الغيم سماً فوق عمان...يغسل الشجر...ويسكب دمه في وسط المدينة، تمطر في شارع الهاشمي الممتد حتى صحن المدرج الروماني، تمطر على الجبال...على أدراج عمان وبيوتها" ³.

يكثر هذا الأسلوب الواقعي السحري والغرائبي في رواية العين الزجاجية لسحر ملص، متمثلاً بحارات دمشق المسكونة بالجنان، وكذلك كرامات الاولياء والصالحين، "عاش خالي وحيداً ولم يتزوج ونذر نفسه لله والدين، درس علوم الشرعية في جامعة دمشق، وتعمق فيها....كان يعيش

¹ ملص، سحر، العين الزجاجية، 26.

² ملص، سحر، العين الزجاجية، ص72.

³ ملص، سحر، العين الزجاجية، ص 88.

لله فقط، وحين اشتد المخاض بامي يوم ولدت أخي واشرفت على الهلاك، اقترحت إحدى الجارات على جدتي أن تحضر ثوب خالي وتلقيه على صدر امي وبطنها، لعل الله ييسر خلاصها، غداً أنه ثوب رجل صالح لم يطلع على عورات النساء، ولم يمد يده إلى حرامن بل كان نذوراً لله...وعندما جيء بالثوب وألقى على بطن أمين وإذ بصرخة طفل تشق صدر الظلام...هاقد جاء هاني يا أم هناء¹

"لم تمض سوى بضعة أيام عندما أشيع في الحارة عن اختفاء أمونة صاحبة الجمال الفاتن وجنون أمها، وتعددت الأخبار والإشاعات حول ذلك...لكن الخبر الأكثر انتشاراً...أن ملكاً أزرق قد أرسل عجوزاً ويطلب منك تسليم الأمانة، إذ إن ابنه ملتحق بانتظار عروسه. سألتها الأم: لكن من أنت؟ ومن أين أتيت؟

ثم جاء مارداً أمسك بيد الفتاة وسحبها وهي عارية وراحت الأم تصيح وتستجد...فجأة انشقت الأرض واختفى الثلاثة؛ البنت والمارد والعجوز...وراحت الأم تلطم وجهها حين دخل الحارس ليجد الأم وقد صارت مخبولة...حزنت على اختفائها، وانطويت على نفسي وأنا أردد هل كان جسدها لعنة عليها؟ وهل تزوجت من الجني؟ وهل أنجبت عروساً مثل دميته...²

في المقابل نجد ملص تذهب على العالم الروحاني الذي يزيد تناسق الأحداث وربطها، إذ تذهب إلى النصوص القرآنية، حيث وجدت الربط السردي بين النصوص القرآنية وسردها للأحداث الواقعية التي لا تخلو من الحياة الدينية لبعض شخوصها، ومن ذلك:

¹ ملص، سحر، العين الزجاجية، ص 66-67.

² ملص، سحر، العين الزجاجية، ص 46-47.

"إننا نحن نُحي الموتى ونكتب ما قدموا"¹، "رنا لا تؤاخذنا إن نسينا أو أخطأنا"²، "قل أوحى إليّ أنه استمع نفر من الجن"³، "قبأي بلاء ريكما تكذبان"⁴، "وللآخرة خير لك من الأولى"⁵، يا بنيّ إنني أرى في المنام أني أذبحك"⁶

وفي الواقعية السحرية نجد سميحة خريس، تظهر مقطعاً سردياً من رواية (ناره)، يقول الراوي: "تتحفنا شاشة التلفاز ببث مباشر من الواقع حيث يبدو البحر من ورائهم أزرق صافياً شفافاً... ولا أعداء من أمامهم، تُلقى كلمات القادة مترجمة حسب الحاجة إلى اللغات: العربية، الإنجليزية، العبرية، يغادر القادة موقع الاحتفال كأنهم موكب أطفال حلوين، يلوحون بأيديهم لشعوبهم المحبة للسلام... وفي شريط أحمر يتحرك متعجلاً أسفل شاشة محطة الجزيرة التلفزيونية الإخبارية خبر مفاده "القوات الإسرائيلية تقتحم مدينة جنين"⁷.

كما أن للصحف دوراً بارزاً في السرد مماثلاً لدور شاشات التلفزة من حيث التوثيق للفترة الزمنية الروائية للنص الأدبي، فما قرأته (ناره) في الصحيفة يدل على أن الزمن الروائي هو زمن احتلال العراق:

"قلّبت الصحف... قرأت خبراً عن انتخابات رابطة الكتاب اليوم، هذه مهمتي، خبراً آخر عن حفنة قتلى في غزة -كنا نسميهم شهداء-، وصوراً لجندي أمريكي يقبض على "حرامي" عراقي

¹ ملص، سحر، العين الزجاجية، ص 63 سورة ياسين.

² ملص، سحر، العين الزجاجية، ص 65. سورة البقرة.

³ ملص، سحر، العين الزجاجية، ص 92. سورة الجن.

⁴ ملص، سحر، العين الزجاجية، ص 125 سورة الرحمن.

⁵ ملص، سحر، العين الزجاجية، ص 126. سورة الضحى.

⁶ ملص، سحر، العين الزجاجية، ص 127. سورة الصافات.

⁷ خريس، سميحة، الأعمال الكاملة، ص 385.

في بغداد، وليس في واشنطن، المهم أين يمكن القبض على الحرامي الأمريكي! هذه هي أخبار الدنيا، كل شيء معقول، كل شيء عادي"¹.

يُعرّف القصّ بأنّه الزمن الطبيعي الذي سيتغرفه ترتيب الأحداث واقعياً في حين يمثل الزمن السردي الذي يستغرفه وقوع الأحداث داخل العمل السردي، وهو ما يطلق عليه الزمان الكاذب.⁽²⁾ وزمن السرد زمن يتسم بالانحراف والترتيب والتشظي والبعثرة، ويرجع ذلك إلى اعتماد السارد على ذاكرته المثالية وتداعياته الحرة في سرد أحداث تجربته وهو ما يؤدي إلى تداخل الأزمنة من ماضٍ وحاضر ومستقبل، من ثم يصعب على المتلقي تتبع قراءة النص السردي حيث أن السارد يحاول أن يسرد أحداثاً كثيرة تجري في القصة في وقت واحد على خط مستقيم هو الزمن الخطي وهو ما يفرض تكسيراً لزمن القصة.⁽³⁾

وقد جاء هذا المقطع بألفاظه وتراكيبه دالاً على رفض البطلة لما يجري حولها في البلدان العربية كفلسطين والعراق بشكل خاص من ظلم واستبداد، كما جاء متفقاً مع أحداث الرواية الأخرى وموقف الشخصية منها ككرهها للتناقضات بين أقوال الشخصيات وأفعالها، لقد احتشد المقطع بالمفردات الدالة على الأمكنة، غزة، بغداد (تكررت ثلاث مرات) واشنطن ثم الصفات المتعلقة بالمكان: الجندي الأمريكي، الحرامي العراقي، (تكررت مرتين) والحرامي الأمريكي، والمفارقة اللغوية الكامنة في الجمع بين الشهداء والحرامية والمعقول وغير المعقول.

¹ خريس، سميحة، الأعمال الكاملة، ص 388.

² جينت، جبرار، خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم و عبد الجليل الأزدي، المشروع القومي للترجمة، 1997 ص 45.

³ الجيار، شريف، التدخل الثقافي في سرديات إحسان عبد القدوس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2005 ص 229.

وتمزج سميحة خريس ببنية بين الواقعية والحدث العجائبي، فهي توهمنا أولاً بوجود "مسافة بين المؤلفة والراوي من خلال غيرة (الغيرة النسوية) الراوي من المؤلفة التي بثّ التلفزيون لقاء معها تحدثت فيه عن روايتها شجرة الفهود¹".

وقد أفادت من تلك الأخبار التي تظهر على شاشات التلفاز في بعض الأعمال الروائية، حيث وثقت من خلالها الأحداث التي جرت في فترة زمنية محددة، وقد أفادت اللغة الإعلامية في خدمة الرؤية العامة للرواية وتقريب السرد الروائي من المتلقي:

" أسمع هدير التلفاز من المقهى وصوت قرقرة الأراجيل، وتهديدات الذكور العزابي... وعراقيون في شاشة التلفاز يقولون بفخر إن قرار العراق بعودة المفتشين إلى بغداد من دون شروط هو انتصار للعراق وعزة للعرب...²"

أما رواية (خشخاش) فيدخل السرد العجائبي في حيز السرد ليرسم مبكراً خطوط حدوده التي تمنحه صفة العجائية والغرائبية واللامعقولية ابتداءً:

" لم أجسُر على التحقيق المباشر بالجسد الحي الذي لم يتجاوز حجم كف يد مقبوضة³" فالمرأة الواقعية نجدها في بطلّة رواية سميحة خريس خشخاش، حيث نلتقي بداية مع نموذج المرأة الصالحة المتصالحة مع نفسها ومع العالم الخارجي: الزوج، والأبناء، والبيت، وشراء الحاجيات لتحضير وجبات الطعام اليومية... غير أن هذه الوظيفة والدور المتكرر للمرأة منذ ألف عام هو نفسه الذي يوصل تلك المرأة إلى حافة السؤال:

¹ النوايسة، حكمت، سميحة خريس في رواية خشخاش، مجلة أفكار، عدد 151، عمان، 2006، ص 30.

² خريس، سميحة، الأعمال الكاملة، ص 368.

³ المصدر نفسه، ص 215.

"إلى متى تعبر بسيارتها هذا الطريق المستقيم بلا انحناء تفضي إلى الدهشة والغربة... بلا منعطف قد ينكشف بعده غريباً أو طريفاً أو جديداً، هذا الخط المستقيم بلا تعرجات قد يفضي بمن يمشي عليه إلى الجنون"¹.

سميحة خريس في (خشخاش) لا تقدم امرأة مقموعة ضمن الموصفات المطروحة عند الحديث عن حقوق المرأة ومساواتها بالرجل... لكنها تقدم امرأة تبحث عن موقعها في التاريخ وفي المجتمع وفي الحياة... دور خارج يوميات المطبخ وواجبات المنزل بعيداً عن تكرار اليوميات التي تعيد عملية وأدها كل لحظة بأشكال مختلفة.

وهذه المعجزة تتقدم بكل غرائبيتها، لتصنع هذا العزاء المستحيل، كي تتجاوز هذا الروتين الخانق باتجاه عوالم الدهشة واللامألوف وتأخذ المعجزة شكل نبتة بنفسجية اشترتها صدفة... واذ بها تتجلى على -هيئة كائن حي- امرأة، ثم لا تلبث أن تنماهى مع بطلة الرواية التي تكتبها ومعها هي نفسها... غير أن هذه الزهرة -المرأة البطلة- تمتلك حرية واستقلالية تفوق تلك التي تعيشها الكاتبة أو سيدة المنزل... وهنا بالضبط تبدأ سميحة خريس لعبتها الغرائبية بأن تتيح لبطلتها فرصة مغادرة يومياتها والخروج على استقامة الإسفلت بأن تعيش لحظات من الانعتاق والحرية، ولا يتوقف الأمر عند نمط السلوك المحرّض عليه من الزهرة البنفسجية، بل يتعداه إلى ضرورة الخروج على السائد في الكتابة الروائية، فلا بدّ من تحطيم كل الثوابت والمواضعات والأشكال السائدة التي تكبل الروح وتقيد الجسد.

وفي نهاية الرواية تكشف لنا خريس بأنّ الزهرة هي زهرة الخُشخاش الذي يستخرج منه الأفيون، وهنا يصبح التماس مع الخشخاش بالنسبة للبطلة هو المرادف للبحث عن الحرية المطلقة وجسر العبور إلى ما وراء استقامة الإسفلت وصقيع السرير. جاء في الرواية:

¹ خريس، سميحة، الأعمال الكاملة، ص 102.

في رواية ليلي والتلج ولودميلا لكفى الزعبي، يركز السادر على الشخصية (ليلى) لأنها بؤرة اهتمام القارئ، فليلى فتاة أردنية تقضي عمرها (عشر سنوات) في روسيا تدرس الطب النسائي بعد أن ظفرت بمنحة من الحكومة لهذا الغرض، وبعد أن ذللت العقبات والصعوبات، إلى جانب ليلي التي صادف أن تتقلت بين موسكو ولينغراد في السنوات الأخيرة التي عرفت باسم سنوات البيروسترويك، وصادفت شاباً آخر من الأردن اسمه رشيد، وقد كان معها في المدينة ذاتها، وفي الكلية نفسها، مما أتاح للحوادث أن تجري متشبكة بين من يمثل الفتيات والفتيان⁽¹⁾.

وفي الرواية يتكرر ظهور الأب البديل ملتبساً بإحدى شخصيات الرواية (رشيد). وترصد الساردة ملامح الأب مما يجعله يبدو متناقضاً غاية التناقض لا سيما في نهاية الرواية عندما يتحول من شيوعي إلى متدين، وعندما تعود البطلة لزيارة الأردن وهي في السنة قبل الأخيرة، يفجئها ما أصابه من تغير. والأب كثير التقلب وله وجوه متعددة.

تتمتع الشخصية الفنية المحكم بناؤها باستقلالية في الرأي وحرية في الحركة داخل مجال النص الروائي، وتكون هذه الشخصية ذات فاعلية كلما منحها الروائي حرية وجعلها تتحرك وتنمو وفق قدراتها وإرادتها، بينما يختفي هو بعيداً يراقب صراعا وانتصارها أو إخفاقها وسط المحيط الاجتماعي أو السياسي⁽²⁾.

فرشيد الشخصية المركزية تفرض حضوراً على السرد من بداية الرواية حتى النهاية، حيث أطلق النار على نفسه منهيّاً حياته بيده بعد أن تحطمت آماله في الظفر بليلى، وأخفق من قبل في

(1) الزعبي، كفى، رواية ليلي والتلج، ص 160.

(2) شريط، أحمد، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص 33.

الحفاظ على زوجته غالينا، وكذلك في العناية بابنه الوحيد منها فارس، والحفاظ على تجارته ونقوده وصادقته.

لقد أدى رشيد دور النقيض للآخر العربي، فهو على خلاف الآخر، يرفع شهادات تقديمية، ولكنها غير تقديمية، ولكنه غير تقديمي في حياته الخاصة... ويدعي النخوة، والحفاظ على الشرف الرفيع زاعماً أنه بحرصه على ليلي، ينفذ من بعده وصية من أبيها الطيب.

والإخفاقات المتكررة في الحبّ كان سببها الرجل الذي يمثل تارة جانب الأنا (رشيد) والرجل الذي يمثل تارة جانب الآخر (أندري) والرجل الذي لا يفي بوعد الحب (يفعيني) ويسلك معها سلوك المنافقين، أو ذلك الرجل الذي لا يحتمل ما تفرضه العلاقة من سوء الفهم بين من تنتمي للشرق، ومن ينتمي لروسيا الصاعدة نحو الانفتاح.¹

وتعتمد الرواية إلى تنويع ضمائر السرد، فهي مليئة بالانتقالات بين ضمير الأنا والآخر، حين يحتاج السرد إلى البوح والنفاز إلى أعماق الشخصية، فاستخدمت الكاتبة التقنية السردية المعتمدة على توزيع المناظير الرؤيوية على جميع الشخصيات، إذ تتفرد الرواية بنمط من السرد تنتوع فيه على وتر الأنا، بحيث تتقلب الأنا فتتخذ لبوس الآخر، فهي تجمع بين استعمال ضمير الأنا للسرد وتدفق التدايعات. جاء في الرواية:

"سافر أندري من لينينغراد مكسور خاطر يحمل في قلبه أسى عاشق، وقناعة أن الشرق مكبل بقيود تجعل من الأبواب التي تفضي إلى الحياة بحجم خرم الإبرة، لم يكن يفهم لما كل هذا التحريم".²

¹ رضوان، عبد الله، الرواية الأردنية على مشارف القرن العشرين، ص 14.

² الزعبي، كفى، ليلي والثلج، ص 10.

تمثل ليلي والتلج ولودميلا حالة من الصراع بين الشرق والغرب في الرواية، بين التفكير العقلاني والتفكير العاطفي¹، فقد استطاعت كفى الزعبي أن تجسد في عملها هذا كل الصراعات النفسية التي تمر بها الشخصية الرئيسية في الرواية وهي ليلي، ثم يدلل السارد/المؤلف في نهاية الرواية على صعوبة الالتقاء أو التواصل بين الشرق والغرب.

فتتعد الأصوات من المكونات المتحركة لتشخيص الخطاب داخل النص الروائي، المنبثقة عن تعدد المستوى اللغوي والرمزي عن التفاعلات والصراعات، وأشكال التواصل القائمة داخل كل فئة اجتماعية، فالتراتب الاجتماعي، وتعدد الأصوات ولّد الحوار².

واستطاعت الرواية كذلك أن تستثمر الإرث الفلسفي والثقافي الإنساني الكبير، والانحياز إلى فكرة التعددية والانفتاح، في مقابل الأحادية والانغلاق، فنلاحظ في الرواية أن الاتصال مع الآخر قائم ومستمر، ويجد إقبالاً من قبل بعض الشخصيات الموظفة بالرواية، التي لا تمثل رأي الكاتبة بالضرورة، ولكنها تمثل فئة من المجتمع وهي شاهدة على العصر، نظراً لقدرة الرواية على استيعاب الواقع الاجتماعي والفكري، وقدرتها على حمل همّ الجماهيري عن طريق إقامة شبكة نسائية في إطار فني³.

وأبرزت الرواية العامل النفسي في رفض الآخر، فالمشكلات التي يعاني منها الأفراد الذين يذهبون للغرب ومدى انعكاس ذلك على الحضارة المخالفة لحضارتهم، كما أن نظرة الاستعلاء التي يتعامل بها الغرب مع الشرق، كانت سبباً في رفض الآخر، وكذلك مظاهر الإباحية والممارسات غير اللائقة على مرأى الجميع، والتي تؤدي إلى سلبيات، من ذلك ممارسة الحب على مرأى الجميع في الأماكن العامة.

¹ بدير، حلمي، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة، القاهرة، دار المعارف، 1981م، ص12.

² بعلي، حفناوي، كفى الزعبي في رواية "ليلي والتلج ولودميلا" سردية الآخر، شعرية القص، ص7.

³ المصدر نفسه، ص9.

"كانا يسيران جنباً إلى جنب شابكي الأيدي، أحيانا يجلسان متقابلان، يرنو الواحد منهم للآخر، وأحيانا يتوقفان في مكان منزوٍ ويخطفان قُبلة، وعندما يتحدثان أو يصمتان كان الحلم يمتد وينتشر، السماء والشمس والهواء والأرض بلون أبيض ملتهب، كانا يتوقان كل للآخر ويحترقان بصمت"¹.

خاطبت الرواية القارئ من خلال الجنس، بوصفه من أبرز المكبوتات التاريخية في المنطقة (الأنا) الشرق، أو بوصفه من أبرز خصائص صورة الغرب (الآخر):

" كان الجنس هو الركيزة الأساسية والوحيدة التي قامت عليها العلاقة بين رشيد وغالينا، أما الحب فقد راح يقتصر على جمل يتفوهان بها، وهما في غمرة الجنس، جمل أخذت غالينا تشحنها بكل ما تملك من حب، لا سيما عندما بدأت تلاحظ كم أن هذا البوح يثير رشيد، كأنها بهمسها الخافت في آذانه، إنما تلامس وتزأ حساساً فيضطرب وتنتشر أمواجه في جسده مثيرة عاصفة مارقة من الشهوة"².

تميزت هذه الرواية بما طرحته بنوع من الجرأة النادرة الفذة، التي استطاعت النفاذ إلى تلك العوالم المظلمة والكتمان والسرية في بعض الأحيان، وهي عوالم المسكوت عنها والتابوهات الخفية مثل الجنس والجنسانية، بعيداً عن الجاذبية السردية.³

ويبدو في هذه الرواية أن كفى الزعبي مسكونة بهاجس قضية المرأة الشرقية المحاصرة وكذلك الأمة المحاصرة، ذلك أنها لم تكن تسجل تجربة حياتها فحسب، وإنما كانت تسجل تاريخها النسوي بضرورة أن تخوض المرأة العربية الصراع، ذلك أن الكاتبة تؤمن بيقين أن الأمة ستظل محاصرة ما دامت المرأة محاصرة، لقد استخدمت الكاتبة أسلوب الصدمة الثقافية لضرب التابوهات

¹ الزعبي، كفى، ليلي والثلج، ص 481.

² الزعبي، كفى، ليلي والثلج، ص 58.

³ بعلي، حفناوي، كفى الزعبي في رواية "ليلي والثلج ولودميلا" سردية الآخر، شعرية القص، ص 11.

المعششة في الذهن السائد حول نظرة الرجل للمرأة، وفي المقابل طرح نظرة المرأة لنفسها وللرجل لتصويب هذه التشوهات التي أفرزها زمن التخلف والتحریم.¹

تحاول الكاتبة أن تقدم من خلال بطلتها نموذجاً المرأة المتمردة على العادات والتقاليد السائدة وعلى القوالب الحديدية التي وُضعت فيها المرأة الشرقية، وقد ظلت مشدودة إلى قضية فنية بالغة الأهمية، وهي تقديم نموذج إنساني حي ينتمي بوعيه وثقافته إلى عالم النساء، وبالتالي إنَّ هذا النموذج النسوي الذي يمثل الحياة الواقعية مؤهل لحمل القضايا والتمردات الكبيرة التي تطرحها الكاتبة.²

وتعتبر الكاتبة في الرواية وبالمنجز السردى عن امرأة في مجتمع أبوي ذكوري وعن عالمها الداخلي، وتنتقل معاناتها بإحساس لا يستطيع الرجل مهما امتلك من القدرة تصويره بدقة:

"تخيلت على الفور أن يصل الكلام إلي أبيها، وأصابها الرعب، بل إنها وفي خلال ثوانٍ طارت إلى هناك ووقفت تراقب الكارثة عن كثب، وترى الذهول في وجوه الناس، إذ يسمعون بقصتها، وتسمع كلامهم بشأنها يرددونه ليل نهار، وفي كل مكان وفي كل زاوية، ويزيدون ويكيلون ويفقد أبوها صوابه من هول الفاجعة، ويحكم عليها وبلا تردد أن تعود على الفور وأن لا تكمل دراستها، فتعود حاملة الخطيئة والفشل والفضيحة على كتفها".³

تتوافر رواية "ليلي والتلج ولودميلا" على درجة عالية من الصدق مع الذات ومع الواقع في تقديم الروائية لتجربتها وامتلاكها الجرأة الكافية للقول والبوح، فتجعل من هذه الرواية تجربة خاصة ومعادلاً موضوعياً، ليس لواقع النساء فحسب، بل لواقع الأمة ككل، فهي تحاول جاهدة ترميم البيت العربي، وترمم جسدها - جسد الأنثى - المبتور، وترمم جسد المجتمع الذي يتآكل بلا هوادة، كما

¹ بعلي، حفناوي، كفى الزعبي في رواية "ليلي والتلج ولودميلا" سردية الآخر، شعرية القص، ص 12.

² الزعبي، كفى، ليلي والتلج، ص 12.

³ الزعبي، كفى، ليلي والتلج، ص 57.

نلمس أنّ هذه الرواية تحمل الكثير من حياة الكاتبة (كفى الزعبي) حتى نتحدث عن ومع ليلي، فهناك تماثل وتماهي بين سيرة حياة الروائية وبطلتها في الرواية ليلي¹:

"لطالما تاقت ليلي إلى هذه الحرية، الحرية التي تؤهل المرء لأن يفكر كما يشاء، ويتصرف كما تملي عليه نفسه، ويعبر عمّا يجول في خاطره بجرأة، دون أن يرافقه رقيب ويطغى عليه إحساس دائم بالخطيئة والذنب، باختصار كانت تتوق إلى حرية تتجلى فيها ذاتها واضحة بكل ما فيها من بشاعة وجمال، خطيئة وفضيلة، تماماً مثلما كانت "لودا" التي تعبر عن ذاتها بحرية مذهلة"².

كتبْتُ هذا النص بعد أن أصبح للذات (المرأة) مفهومان، مختلفان ومتصوران متناقضان للعالم، ومرحلتان متباينتان من تطور الذات، مفهوم الذات الشرقية، ومفهوم الذات الغربية، وهكذا نشأ النص الروائي على إيضاح المتناقضات؛ بين المفاهيم الخاطئة عن الشرق وإبراز جمالياته والاعتزاز به:

"وللحظات شعرت بالزهو، فقد كانت بوجودها في بطرسبورغ، وبمظهرها وبسلوكها، بمثابة برهان حي ودامغ يدحض تصورات واهمة، إن لم تكن بحق النساء العربيات عموماً، فعلى الأقل بحقها هي، فقد كانت تعي جيداً أنّ حالتها ليست نمطية، وأنّها لا تعتبر نموذجاً للنساء العربيات، وأن الذي جاء بها إلى روسيا ليس إيمان أبيها بحرية المرأة أو حريتها هي -ابنته-، وإنما كان قراراً عبر عنه في لحظة زمنية ما سيندم عليه فيما بعد"³.

عكست الرواية السيرة الذاتية النسائية والمنظومة النسائية بكل مواجهة وشراسة، لتكشف عن أقنعة تتوارى خلفها الرؤى المهيمنة، وتستغل الكاتبة الرمز اللغوي والفني، لتكشف عن ازدواجية

¹ بعلي، حفناوي، كفى الزعبي في رواية "ليلي والثلج ولودميلا" سردية الآخر، شعرية القص، ص 18.

² الزعبي، كفى، ليلي والثلج، ص 175.

³ الزعبي، كفى، ليلي والثلج، 173.

حياتنا المعاصرة الاجتماعية والنفسية والسلوكية والرمزية، وتعيد النظر فيما ترسخ داخل الوعي أو بعضه الزائف¹:

"فجأة رأيت أباها يقف في الباب يحدق بها، التقت عينها بعينه، حقاً لم تميز، ففي ذلك الزمن المتناهي في الصغر الذي التقت فيه عيونهما، لم تميز، أكان الواقف أمامها أباها متلبساً هيئة رشيد، أم رشيد يحدق بعيني أبيها"².

- 4 -

تتشغل رواية "نهارات شائكة" لإبراهيم عقرباوي برصد واقع سياسي فكري ممتد منذ ثمانينيات القرن الماضي، وتقدم رواية مختلفة عن الرواية الرسمية، لتلك المرحلة المهمة في تاريخ الأردن والمنطقة العربية، ويعالج الكاتب في روايته موضوع (الحرية) بمعناها الاجتماعي والسياسي، بتفريعاتها المتوزعة على حرية الرأي وحرية الصحافة وحرية التجمع وحرية تأسيس الأحزاب، وغيرها مما يطلق عليه اسم (الحريات المدنية)، وهي جزء من الحريات الطبيعية التي يمارسها الإنسان بصورة تلقائية غريزية.³

وقد أفاد العقرباوي من الرمز في روايته وأحسن توظيفه في التعبير عما يريد؛ ممّا جعل روايته تستعصي على القراءة العادية، فهي تحتاج إلى قراءة متعمقة، لسبر رموزها وكشف خباياها، وتتسجم لغة هذه الرواية مع محتواها، من خلال الحوار والوصول إلى المعنى بشكل يتناسب مع طبيعة البناء السردى العام، إذ يتداخل في الرواية الواقعي مع الفنتازي الخيالي، كما وتفيض الرواية بلغة مجردة محايدة، دون مماهاة عاطفية بالشخصيات أو الأحداث، في تخلص واضح من فنون السرد التقليدية، فالرواية متشظية بشكل مختلف، ومحملة ببعد ترميزي مشفر، خلفه لغة صارمة

¹ بعلي، حفناوي، كفى الزعبي في رواية "ليلى والثلج ولودميلا" سردية الآخر، شعرية القص، ص 19.

² الزعبي، كفى، ليلى والثلج، 219.

³ القاسم، نضال، (نهارات شائكة) لإبراهيم عقرباوي، مغامرة الكتابة في تلويناتها المتعددة، أفكار، ص 101.

حادة، لا تخفى معانيها العميقة بالطبع على القارئ المتبحر بتلك المعاني والرموز.¹ بتلك القفزات الزمانية والمكانية، تتوالد بنية سردية تتحرف في غير مسارها، تفتت الحدث وتبعثر أجزائه مرات، وتنظمه وتلم شمله مرات أخرى²

- 5 -

تعاني فدوى الصحفية في (نهارات شائكة) من "مطارادات أشباح وكواتم الأنفاس، وأحذية تكسير الأفلام"³، وينتهي بها الأمر إلى ترك البلد والسفر، أما سرحان فينتهي به الأمر إلى مصحة الأمراض النفسية، وهو الذي كان يحلم في "رؤية نصر واحد أو يموت شهيداً"⁴، ولعلّ هذا ما فرض تعدد الرواة في الرواية، كلٌّ يروي بضمير المتكلم، كاشفاً عن وجهة نظره، ومعاناته الذاتية، مالكا القدرة الكافية على السرد والوصف والاسترسال والتعليق، وإن بدت أحياناً ثمة سيطرة لراوي كلي العلم (الروائي) عبر اللغة ذات المستوى الواحد في السرد رغم تعدد الرواة.⁵

أما شخصية -عبد الباسط- والتي تأخذ حيزاً كبيراً من صفحات الرواية، المحور الذي يربط الأحداث بعضها ببعض، ومن خلاله تتشكل العلاقات بين الشخصيات المختلفة في الرواية، وهو كما تصوره الرواية يعاني من الاغتراب بشقيه: الداخلي، مع نفسه، والخارجي، مع محيطه الموسوم بالتشردم وتكالب الخيبات والخسارات، خصوصاً السياسية المتلاحقة، فيهرب إلى تقنية عالم الأحلام بحثاً عن منطقة آمنة مطمئنة:

¹ المصدر نفسه، ص 102.

² صالح، هيا، المرجع وظلاله: قراءات في روايات من الأردن، عمان، وزارة الثقافة، ط1، 2010، ص110.

³ عقرباوي، إبراهيم، نهارات شائكة، ص11.

⁴ المصدر نفسه، ص13.

⁵ صالح، هيا، المرجع وظلاله: قراءات في روايات من الأردن، ص 114.

"هل أزعجني النوم؟ أبدأ، إنه الملاذ والرحم والمأوى، ومهما يكن دافعاً ورمادياً وجلاب ذكريات أجاهد في محوها، يظل أقل قسوة من واقع جهنمي أليم، ويبقى أكثر رقة ورحمة¹".

- 6 -

ينتقل الراوي - بصوت المتكلم - من سرد أحداث واقعية، إلى عالم الأحلام، والنهل من مخزن الذكريات، كما اندغمت الأحداث الواقعية بالأحلام والكوابيس والهللانات، إذ يؤسس الراوي عالماً ذهنياً - موازياً للعالم الواقعي - يعبر به عن إحساسه بحجم المأساة التي يعيشها².

كما يتمثل أسلوبه في الرواية كما في باقي أعماله في إدخال مواد غريبة وجديدة على السرد الروائي التقليدي، وكثيراً ما يضمن نصوصه كلمات وعبارات وأمثلة شعبية، كما يستعين برواية الأشعار واصطناع المفارقات في المواقف والتهكم والسخرية السوداء، واللعب بالكلمات، ليقدم لنا شكلاً جديداً وهجئياً، يُغني تجربة الشكل في الرواية، نسج من خلاله حكايات متعددة، كل حكاية تستدعي الأخرى، حتى ليكاد القارئ ينسى الحكاية الأولى، حكاية تمهد للحكاية التي تليها، أشبه بما يكون بحكايات "ألف ليلة وليلة"، كل ذلك بلغة سهلة وممتعة وصادقة، من دون اللجوء إلى المبالغة، وأفانين اللعب على اللغة، إذا تبدو الحكاية الواقعية هي السند الأساس لمادته³.

"تمتلى الرواية بالمعارف والمعلومات حول فضاء عمان التاريخي والجغرافي والاجتماعي على نحو فني يحقق مفهوم "الأسلبة" بمعناها النقدي، أي إعادة بناء الأحداث الواقعية فنياً أو التشكل الجمالي للأحداث والشخصيات⁴.

¹ عقرباوي، إبراهيم، نهارات شائكة، ص9.

² صالح، هيا، المرجع وظلاله: قراءات في روايات من الأردن، عمان، وزارة الثقافة، ط1، 2010، ص110.

³ القاسم، نضال، (نهارات شائكة) لإبراهيم عقرباوي، مغامرة الكتابة في تلويناتها المتعددة، أفكار، ص 100.

⁴ الصالح، نضال، دفاتر الطوفان.. سيرة مدينة، مجلة أفكار، ع 186، 2004، ص 60.

يصوغ أحداث الرواية عدد كبير من الشخصيات التي يمكن تصنيفها في حقلين رئيسيين: شخصيات واقعية تمثل أجزاء من ذاكرة عمّان وتاريخها، وشخصيات تخيلية تمثل حوامل مركزية في محكي الرواية.¹

وما هو واقعي في الرواية لا يتحدد بمكون الشخصيات فحسب، بل يمتد ليشمل مكون الفضاء أيضاً، وإلى حد تبدو الرواية معه ثباتاً وثائقياً بمفردات مدينة عمان المكانية في تلك المرحلة: من شارع الرضا، إلى شارع السعادة، فشارع الهاشمي، فالأشرفية، فاللوبدة.²

ولعل أبرز ما يميز صنيعها فيما يتصل بتلك الشخصيات تقديمها لنماذج نسوية مميزة ولا سيما نجمة أم غالب وأسمهان، وهيام اللواتي يمثلن صورة مضادة للنمط النسوي في المجتمعات الشرقية من جهة، وتختزل سيرتهن الأغلب الأعم من محكي الرواية من جهة ثانية، ويحققن جميعاً مفهوم " النموذج الأدبي " كما أرستها التقاليد النقدية من جهة ثالثة، وعلى نحو يضمن في داخله من جهة رابعة، "إيحاء بتعدد الأجيال التي ينتمين إليها".³

في رواية دفاتر الطوفان، توظف النصوص القرآنية بأكثر من شكل، فهناك التوظيف المباشر وذلك من خلال قول الراوية: "اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مِثْلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ " (سورة النور: 35). والسبب الذي جعل الكاتبة توظف هذا النص القرآني، حتى تشبه قلب مكرم السلطي المزروع فيه الأمل والإيمان الكبيران بأن يرى أرضه مزرعة كبيرة بنور.

¹ الصالح، نضال، دفاتر الطوفان.. سيرة مدينة، مجلة أفكار، ع 186، 2004، ص 62.

² الصالح، نضال، دفاتر الطوفان.. سيرة مدينة، مجلة أفكار، ع 186، 2004، ص 62.

³ المصدر نفسه، ص 64.

أما النمط الثاني، فقد جاء في توظيف الرواية للنص القرآني توظيفاً غير مباشر. جاء في الرواية: " تكتظ عمان بالحكايات والأسرار القادمة من عمق التاريخ على باب الرقيم، وتحت مسجد قديم، كان ثلاثة عشر، أوهم سبعة وثامنهم كلبهم، جمع من الفتیان المؤمنین وحارس أمين أخفاهم الموت سنين عددا ثم ما لبثوا أن عادوا يمشون في الأسواق آية للمتقين " ¹.

أما عن علاقة النص الروائي بمغزى الرواية عموماً، فقد وجدت أن العلاقة بين النصوص القرآنية وبين الرواية علاقة فنية، فرواية دفاتر الطوفان وردت فيها نصوص قرآنية، وذلك في بداية فصول الرواية، فكان لها ارتباط وثيق مع الفصل، وعلى ما يبدو أن دفاتر الطوفان من كل ما سبق تستلهم بلاغة السرد الروائي لديها. ²

- 7 -

قدمت رواية مرافئ الوهم لليلي الأطرش أنساقاً وتباينات ونماذج مختلفة: كفاح أبو غليون مسيحي، وشادن مسلمة، وقصة حب محبطة، ومشروع زواج فاشل بسبب العادات والتقاليد المانعة لذلك، وكذلك الدكتور جواد الشيعي وسلاف السنّية ³، إذ تطرح الرواية تلك الأنساق الاجتماعية الواقعية والتاريخية والدينية، في إطار صدام نسقي، يسيّره الحب، حب على الطريقة الفلسطينية، وحب على الطريق العراقية، وحبّ على الطريق الإماراتية، بما تحويه ذلك من خصوصيات ثقافية. ⁴

¹ خريس، سميحة، دفاتر الطوفان، ص 242.

² القبيلات، نزار، التناص القرآني ومستويات التوظيف في رواية دفاتر الطوفان لسميحة خريس، ص 125.

³ الأطرش، ليلي، مرافئ الوهم، ص 89.

⁴ رضوان عبدالله، الرواية الأردنية على مشارف القرن الواحد والعشرين، ص 201.

حيث تطرح مرافئ الوهم العديد من قضايا المرأة، منها: الكوتا النسائية في البرلمان (أي برلمان) والتي لا تكفي لحصول المرأة على حقها" صحيح أن هناك كوتا وأن المرأة دخلت البرلمان لكن ليس بالانتخاب بل بالتعيين¹.

كما تطرح كذلك قضية المرأة الأم العاملة التي تدعو فيها إلى تخفيض ساعات دوامها لتتمكن من رعاية أطفالها ومنزلها:

"حدثته حورية عن محاولتها إقناع رئيسة الإتحاد النسائي بتبني فكرة أن تعمل المرأة المتزوجة نصف دوام فقط، للتفرغ في النصف الثاني لتربية أولادها²". وهذا الطرح يعتبر تقدم في رؤية المثقف العربي للمرأة.³ فمرافئ الوهم بمجملها هي عبارة عن جنس أدبي في حالة دائمة من البحث عن قيم مفقودة في عالم متدهور.⁴

- 8 -

قامت شرفة الهذيان لإبراهيم نصر الله على الحوار الداخلي مع النص، حدّق من خلالها بالواقع العربي المتطلّع إلى حلمه المنشود بالحرية، حيث جاء خطابه في الرواية خطاباً ناقداً، عبر روح سخرية مريرة أحياناً، وقدم مداخلته الثقافية النقدية ليعكس إدانته لما يجري في الواقع العربي.⁵ ويتشكل الحوار الصامت عن طريق نقل الراوي لكلام الشخصيات الروائية، فيصوغها بأسلوبه الخاص، فيمتزج صوتان في الجملة في آن واحد هما صوت الراوي الخارجي وصوت الشخصية.⁶

¹ الأطرش، ليلي، مرافئ الوهم، ص 47.

² الأطرش، ليلي، مرافئ الوهم، ص 99.

³ رضوان عبدالله، الرواية الأردنية على مشارف القرن الواحد والعشرين، ص 234.

⁴ المصدر نفسه، ص 199.

⁵ عبيدات، زهير محمود، قراءة في رواية "شرفة الهذيان" لإبراهيم نصر الله، مجلة اتحاد الجامعات العربية للأداب، مجلد 7، العدد 1، 2010، ص 5.

⁶ أحمد، إبراهيم، الرؤية السياسية والاجتماعية عن غائب طعمة فرسان، دراسة فنية، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة بغداد، ص 169

ويسهم الحوار في تصعيد الحدث وبلورة الفكرة والكشف عن هواجس الشخصيات ويوظف الحوار في تطور أحداث القصة واستحضار الحلقات المفقودة إلى أن عمله الحقيقي هو رفع الحجب عن مشاعر الشخصيات وعواطفها ويقدم اللحظات المشحونة والمتوترة في زمن قصير ولكن بإيقاع بطيء.⁽¹⁾ "إذ يعد الحوار نمطاً من أنماط التعبير الفني، وعنصراً هاماً يشترك مع السرد والوصف في بناء النص الروائي"². "ويعد الحوار وسيلة تعبيرية جوهرية في السينما بوصفه عنصراً واقعياً بشكل عام"³.

ولا فرق بين الحوار في الرواية والسينما، فللحوار وظيفة واحدة في جميع الفنون، وهي: إيصال المعلومات، "وللحوار وظيفة شخصية في إيصال المعلومات والوقائع التي تسرد على أطراف الحكاية، والحوار يكشف الشخصية من هي، وما هي غاياتها".

وهناك ما يسمى بالمناجاة، وهي تكنيك آخر لرواية (تيار الوعي) يقوم بتقديم المحتوى الذهني والعمليات الذهنية لشخصيته مباشرة من الشخصية إلى القارئ، وكما هو معروف أن رواية تيار الوعي هي الرائدة في إشاعة مثل هذه الأساليب في الحوار⁴.

وقد حشد الكاتب في روايته ظواهر فنية وأدوات متعددة، كالحلم والصورة الفوتوغرافية والشعر، والملصق، والقصاصات الصحفية، والكابوس، والغرائب، والعجائب، واللامعقول، والسيناريو، والرسم التوضيحي، والفيلم، واللوحة الفنية، واللون، والصوت، والجسد، إلى جانب الكلمة، فهي رواية واقعية تعالين ما يحدث حولنا، بل تسجله وتحاوره وتستنتقه.⁵ إذ لا بدّ من

(1) تليمة، عبد المنعم، الواقعية الشعبية في " النيل ينبع من المقطم "، مجلة الأقلام، 64، 1987، ص 92.

(2) شعبان، هيام، السرد في أعمال إبراهيم نصر الله، ص 213.

(3) مارتن، مارسيل، اللغة السينمائية، ص 180.

(4) هيثم، دعاء، الحوار في الرواية النسوية العراقية، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، 2015، ص 106-107.

(5) عبيدات، زهير محمود، قراءة في رواية "شرفة الهذيان" لابراهيم نصر الله، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، مجلد 7، العدد 1، 2010، ص 7.

الإشارة إلى أن الرواية ذات صوت واحد سادت فيها رؤية الراوي،¹. مع هذا فقد ظهرت ملامح

صوت جديد بدأ يتشكل في نهايتها من خلال العصفور الذي حطم قيده وكبر حجمه مع الشمس.

وقد أفادت الرواية من السرد السينمائي، واستطاعت أن تتخطى الأساليب التقليدية في سرد

أحداثها، والاستعانة بتقنيات السرد السينمائي في "القصة الموضوعة للسينما، والتي يتم التفكير فيها

وفي كتابتها بطريقة فنية معينة، لتكون صالحة كموضوع للفيلم السينمائي، أو على النصف الفني

الذي يحتوي اللقطات، والمشاهد المتتابعة التي تروي أحداث الفيلم وحواره بكل دقة"².

"والسرد كما هو معروف، خمسة أنساق ينجز عن طريقها الحدث، هي نسق التتابع، وفيه

تقدم مكونات الحدث "الفيلمي أو الروائي" وفق نظام منطقي يراعى فيه الترتيب الزمني، وهو النسق

المهيمن على الأفلام المقتبسة من الروايات التقليدية، وهناك نسق التداخل، وفيه تتداخل مكونات

المتن فيما بينها، وذلك بسبب الوقفات والارتدادات والقفزات، وتقع على عاتق المتلقي إعادة ترتيب

المادة الحكائية وتنظيمها وفق سياقات معينة، وهناك نسق التوازي والدائري، وأخيراً نسق التكرار"³.

تقدم رواية "شرفة الهذيان" نص سيناريو حقيقي من فصل "زوم إن...آوت"؛ يظهر فيه

الكاتب حسّ السينمائي مستعيناً بما يملكه من معرفة سينمائية واعية. جاء في الرواية:

"على شكل سيناريو عجيب لفيلم قصير كان الحلم الذي عبر مخيلته:

في الخلف دخان المعركة

في المقدمة عربات عسكرية تتقدم ملتفة الغبار

وفي الأفق صيحات نصر"⁴.

¹ ينظر: المصدر نفسه، ص 8.

² ينظر: مرسى، أحمد كامل، معجم الفن السينمائي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1973، ص 307.

³ حداد، نبيل، بهجة السرد الروائي، ص 222.

⁴ نصر الله، إبراهيم، شرفة الهذيان، ص 54.

"وللمرة الأولى يدرك رشيد النمر أنها كانت تسير وحدها
أو أنه كان يقودها واقفاً بمعجزة لم يسمع بها أحد من قبل
تتراجع الكاميرا قليلاً قليلاً
فيتسع المشهد خلفه مسطراً عن
عربات ودخان وثقوب غامضة في الجباه
وغيااااااار.

¹ عليان، حسن، الحداثة في الرواية العربية، ص 92.

² نصر الله، إبراهيم، شرفة الهذيان، ص 58.

186

وتتخر رواية الهذيان بالعناصر البصرية في إدراج مجموعته من الصور، "كان يعرف أنه سوف يقف أمامها أعزل بعد لحظات، وهي تحقق في عينيه مباشرة، عاقدة يديها، وزامة شفيتها، بما يذكر بلوحة مودلياني (الصغيرة بالثوب الأزرق)¹.

"وتقوم الصورة بممارسة الإدهاش في الربط بين النص المكتوب والثقافة المرئية المشاهدة، لذا عمد إبراهيم نصر الله في رواية شرفة الهذيان مخاطبة قرائه عبر المشهد البصري إضافة إلى الكلمات، ولذا لجأ إلى استخدام الصور التي تجدها تنتشر بين ثنايا الرواية"².

تقنية المونتاج مع أول يوم عمل جديد يستلمه، إذ ترصد الكاميرا الأماكن المحيطة بعمله الجديد، يقول:

"هذا ما رآه على الأقل دكاكين، سوق خضار، موقف سيارات عمومية، عيادة، مدرسة للذكور، وأخرى للبنات، أربع صيدليات، مركز دفاع المدني، مخفر شرطة، نادي رياضي، مخبز، خمسة مطاعم متلاصقة، شقق فارغة للإيجار، ساحة ترابية تتجمع فيها النفايات"³.

"لكنه استيقظ قبل هؤلاء كلهم

الزهريّة الفارغة بجانبه تهتز

ونظرة أبيه المعلقة بمسمارين تتأرجح أمامه شامتة

نظارتّه تزحف باحثة عن عينيّن

وأولاد يرتفعون ويهبطون نائمين فوق أسرّتهم

¹ نصر الله، إبراهيم، شرفة الهذيان، ص 37.

² صالح، عالية، الخطاب السرد في شرفة الهذيان لإبراهيم نصر الله، ص 892.

³ نصر الله، إبراهيم، شرفة الهذيان، ص 1.

والمرأة أعني الزوجة، تشير بإصبعها لشيء في الفراغ، وتواصل شخيره برائحته

الكابوسية¹.

من الواضح أن إبراهيم نصر الله استطاع بثقافته السينمائية تصوير حالة رشيد نمر، وخلق أجواء سينمائية من تركيب المقاطع التي تصف ما حوله، وتشير إلى حالة رشيد، مبرزاً بذلك أبعاد الشخصية:

"فتح عينيه بسرعة، رآه واقفاً لا يتزحزح، تراجع بخطى وجلة صامتة، ثم اندفع نحو المطبخ بسرعة جنونية، ما إن أصبح في جسده الممر، أحضر السكين الطويلة التي لم تصنع لذبح... قال الصغير: ممكن نشترى عصفور وممكن ما نشترى عصفور، إذا اشترينا عصفور ما في مشكلة، وإذا اشتريناه في مشكلتين!! يمكن نحطه في البلكونة، وممكن نحطه جوه البيت، إذا حطيناه جوه البيت ما في مشكلة، وإذا حطيناه في البلكونة في مشكلتين..."².

وفي الرواية صور فوتوغرافية محملة بالدلالات، كصورة الرئيس الأمريكي (بوش الابن) بالزي العسكري، وصورة السكين المشرعة نحو العصفور، وصورة معتقلي غوانتانامو وصورة سجناء أبو غريب، وصورة العصفور السجين في قفصه وصورة انهيار برج نيويورك، وصورة استشهاد الطفل محمد الدرة وغيرها. هذه الصور الفوتوغرافية في الرواية رسالة إلى المتلقي تساعد في سبر أغوار النص وحفزه إلى القراءة العقلية البصرية الدرامية، والتفكر في العلاقة بين هذه الصور والنص المكتوب³، فضلاً عن عنصر التشويق لاستدعاء الأحداث وإعمال العقل فيها، ففي كل

¹ نصر الله، إبراهيم، شرفة الهذيان، ص 13.

² المصدر نفسه، ص 29.

³ المصدر نفسه، ص 7.

صورة يكمن تاريخ وذاكرة وتستدعي تجربة فكرية أدبية أو درامية، فالرؤية تقترب بالتفكير والتبصر بالصورة، والعين بالعقل، ومن هنا تأتي مقولة "عين العقل".¹

وكان انهيار "برجي التجارة العالميين" إيذاناً بسحق الحرية التي عبّرت الرواية عنه بسحق العصافير، وعن توق العربي إلى صرخة واعية عبّرت عنها الرواية بضرب رشيد زوجته بقبضته التي أعادتها للحياة مع انهيار البرجين². كما عبّرت الرواية واقعياً عن سطوة النظام العربي في المجتمع العربي، من خلال شخصية الشرطي وهو يمارس تخويف الآخرين وتغيير أفكارهم لضمان صمتهم، فقد أشارت الرواية إلى قوة النظام العربي في الدفاع عن نفسه بالـ "عينين الحمراءين:

"فقد رفعوا الأسيجة حول أجسادهم، وحرصوا على أن يكون ثمة واحد منهم دائماً،

ساهرًا في الظهيرة، بعينين حمراوين

لطالما ردّد: إن أردت العيش طويلاً هنا

فما عليك إلا أن تحذر ابتسامة المرأة

والطرق الحمقاء التي تجرّك إليها الأحلام".³

كما أشارت شرفة الهذيان إلى الخوف من الانسحاق والإلغاء والموت من خلال "العينين الفرعتين"⁴ و "العينين الصغيرتين"، كان ثمة عصفور بالحجم الطبيعي، عصفور مثل الذي ذبحه يتطلع إليه بعينيه الصغيرتين ويرجوه شيئاً ما⁵. و "العينين بلا جفنين"⁶

¹ عبيدات، زهير محمود، قراءة في رواية "شرفة الهذيان" لإبراهيم نصر الله، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، مجلد 7، العدد 1، 2010، ص 9

² عبيدات، زهير محمود، قراءة في رواية "شرفة الهذيان" لإبراهيم نصر الله، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، مجلد 7، العدد 1، 2010، ص 9.

³ نصر الله، إبراهيم، شرفة الهذيان، ص 21.

⁴ المصدر نفسه، ص 176.

⁵ المصدر نفسه، ص 166.

⁶ المصدر نفسه، ص 176.

وتقوم الرواية بمعالجة الواقع وذلك بمزج الكاتب بين أكثر الأمور الواقعية في حياة الإنسان، الشارع والمنزل، والأولاد والمطعم الشعبي...، وكل هذه الأمور المعتادة، وبين مفردات عصرية: كالهمبرغر، والدش، والخلوي، وحاملة الطائرات، وفيلم فورست غامب والممثلة آشلي جود وغيرها من رموز الثقافة الغربية، فالحوار الأيدولوجي بين هذه الأشياء هو هاجس يؤطر رؤية الكاتب، ولعله من أبرز المحاور الحوارية التي شغلت الكاتب ضمن نصه:

"حاول أن يستعيد الاتجاهات التي أشار إليها الرجل العجوز: لم يتذكر شيئاً، اختلط الشمال مع الجنوب مع الشرق. الجهة الواضحة الوحيدة التي لا خلاف عليها كانت حركة يده باتجاه السماء...وقد بات حذراً من أن يردد كلمة(الغرب) لأنها الاتجاه الممنوع⁽¹⁾".

يصنع الكاتب الشخصيات وجهاً لوجه أمام القارئ، ويجعل من وجهة نظر القارئ بديلاً لوجهة نظر الراوي دافعاً هذا القارئ إلى الإيهام في خلق العمل الفني، بل إنه يظهر وتحلّ محله المناسبة والحدث وسلوك الشخصيات.⁽²⁾ والحوار الخارجي: الحوار الأكثر تداولاً في النصوص الروائية⁽³⁾ فيفسح المجال للقارئ لكشف الأحداث، فيرصد الأحداث اللاحقة بسبب اقتران الحوار بالشخصية فقد كان لها دوراً في كشف رؤيتها والوقوف على خلجاتها النفسية.⁽⁴⁾

تقنية جديدة استخدمها إبراهيم نصر الله، تقنية المشهد البصري، فقد لجأ في روايته إلى استخدام الصورة التي نجدها متناثرة بين ثنايا الرواية، في محاولة منه ربما تشويقاً للقارئ ودفعه لفك رموز وشفرة هذه الصور وعلاقتها بالمتن الروائي النصي، هكذا يبدأ بالبحث عن العلائق الممكنة بين الصور ومضمون الرواية، نذكر من هذه الصور:

(1) نصر الله، إبراهيم، شرفة الهذيان، ص18.

(2) العاني، شجاع، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1994، ص15.

(3) العاني، شجاع، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، ص 25.

(4) هيثم، دعاء، الحوار في الرواية النسوية، ص 95.

- صورة العصفور - صورة الصقر - صورة القفص - صورة تفجيرات 11/أيلول - صورة الرئيس الأمريكي جورج بوش الابن - صورة توم وجيري - صورة تعذيب الأسرى العراقيين في سجن أبو غريب - صورة أسرى غوانتانامو - صورة استشهاد الطفل محمد الدرة - صور جثث وقتلى - صورة حذاء فورست غامب (الفلم الأمريكي الشهير)... تهدف هذه الصور جميعها إلى عملية الربط بين النص المكتوب والثقافة المرئية المشاهدة في الواقع عبر الفضائيات والتلفاز والصحف، فهذه العملية التصويرية تدفع القارئ إلى محاولة ربط الفضاءات ببعضها، بين الصورة والكلمة ومرجعيات كل منها.¹

يحرص إبراهيم نصر الله على توظيف اللغة التقريرية المباشرة كوسيلة فنية لنقل أفكاره ومواقفه لمتلقيه، وهو إذ يستعمل اللغة المباشرة إنما يقدم وصفًا دقيقًا دون تزويق أو مواربة، لذلك فهو لا يتوانى في تقديم لغة عادية تتناسب وطبيعة الموقف الذي يرصده، لأنَّ هناك مواقف لا يجدي معها إلا الوصف المباشر.²

يستعمل إبراهيم نصر الله في نصوصه الروائية لغة التواصل اليومي بكثرة وهذا الاستعمال يثير في القارئ إحساسًا بأن المؤلف يستعمل لغة بسيطة متعارف عليها، إذ تحضر اللغة اليومية المألوفة في النص الروائي إلى الحد الذي يغدو فيه النص خطابًا عاديًا.

ويظهر الحوار الذي يقيمه الكاتب مع رموز العولمة في الصفحة الأولى التمهيدية، وهنا تظهر محاولة الكشف وإمالة اللثام عن حقيقة تردى وضع الإنسان العربي الذي يتعرض إلى محاولة بناء شكل ثقافي جديد يتفق والمنظومة العالمية:

¹ شعبان، هيام، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، عمان، دار الكندي، 2015، ص 61.

² شعبان، هيام، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، عمان، دار الكندي، 2015، ص 64.

"نعم باستطاعتك أن تتابع الكذب على الهواء مباشرة المدة التي تحتاجها كي تطمئن على المستقبل، وتواصل السهرة مع أي فلم تختار، لا بأس فهم يريدون منك أكثر من ذلك"¹، وكذلك تتخذ الرواية من رموز العولمة موقفا واضحا فالحرية التي تمارسها يجب أن لا تخرج من ضمن إطارها، إن حريتك تمارس ولكن ضمن سقف العالم الذي يصنعونه لك... وكذلك يعكس إبراهيم نصر الله في روايته صورة الواقع من خلال المزج بين الواقع والحلم والكوابيس التي عبرت عن مظاهر البشاعة التي تمارس على الفلسطيني بأسلوب يثير الغرابة والدهشة، فقد عملت الصور على رسم الإيحاءات التي تفيض بها الكلمات المكتنزة بالمعاني على رسم الجو الشعري.²

حيث يشكل التماهي مع الطيور والرغبة في الطيران والخروج من جاذبية الأرض صورة تبعث على التحرر من القيود، لذلك فإن صورة الأقفاص وظلالها ورموزها تمثل حالة الكبت وحالة القيود التي تُفرض على الإنسان، وكانت الرغبة في التحرر جادة وأكيدة، فكان للطير دور كبير في تجسيد وعي الشخصية والتعبير عن عالمها النفسي الحزين في يقظتها ومنامها.³

- 9 -

تختزل رواية باب الحيرة مشهد الإبداع الروائي في الأردن في العقدين الأخيرين بنزوعاته العالية نحو التجديد والتجريب، حيث أخذت الرواية تحيد وتبتعد عن الأشكال المألوفة في السرد وتصوير الواقع، وتتحو منحى التكثيف... فقد استطاعت الرواية الجديدة في الأردن ؛ أن تبتدع مقومات إضافية، لنتج نصوصا قوامه الإبهام والانصهار. في الجمالية والدهشة والاختراق والاحتراق، هذا هو الرهان الفني والفعلية والأساسي الذي تتأسس عليه رواية باب الحيرة.⁴

¹ نصر الله، إبراهيم، شرفة الهذيان، ص3.

² شعبان، هيام، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله ، ص 54.

³ المصدر نفسه، ص 61.

⁴ يحيى القيسي في رواية باب الحيرة: فتنة السرد وغواية الجسد وروعة المشهد، مجلة جدارا، 2001، ص 28.

تميزت رواية باب الحيرة بما يعرف بـ "بشعرية السرد" فتجد فيها شيئاً من كسر التسلسل الزمني، وتفكيك الحبكة التقليدية، وكذا تفكيك الجدران العازلة بين الأجناس الأدبية، وتراسل السرد. وتفكيك بنية اللغة والبنية الروائية. وشعرية القص، وهو تفجر الفكر وتفجر اللغة وشروخ الذاكرة المناسبة، أي أن الشعر يسري في هذه الكتابة الروائية بامتياز... حيث تصور الرواية ضياع الفرد العربي واحتداد اغترابه، في زخم واقع ومجتمع تتصارع فيه الأهواء، وتتصادم الرغبات وتتقطع الصلات الإنسانية، وتتماس الحياة والموت ووقوفه حائراً مضطرباً وقد أشكلت عليه الأمور. وتهميش وجود فيسلم بالعجز والحيرة.¹

في الرواية وفي الصفحة الأولى من الرواية يتوجه الكاتب إلى الربّ بابتهاال(صوفي) يواري خلفه حاجة البطل إلى الوصول للحقيقة:

"اغفر لي يا رب ما سيظهر للعوام في هذا الكلام من أضاليل وزندقات و أحابيل ولعنات، في مدارات الحيرة بين الشرائع والديانات، فقد أوشكت على شفا الهلاك من قوة الأسرار، وضعف البدن وتشتت النفس، ومالي طاقة على البوح غير خط هذه الأوراق".²

إذ يستغرق الكاتب في استدعاء لقطات من مشاهد يومية عاشها البطل في تونس: "ما عدت أدري ما الذي يجري لي من تبدل الأحوال، وتغير الأطوار، وأين مني الظاهر من الباطن، والحلم من الغياب"³، وكذلك يقول الكاتب:

"قالت لي ذات يوم: أحياناً أحسبك شيطاناً رجيماً من شدة هذيانك، ومرة تبدو لي قديساً

¹ يحيى القيسي في رواية باب الحيرة: فتنة السرد وغواية الجسد وروعة المشهد، مجلة جدارا، 2001، ص 29.

² القيسي، يحيى، باب الحيرة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2006، ص 58.

³ القيسي، يحيى، باب الحيرة، ص74.

هادئاً، ومسكون بالحاضر والتاريخ، كأنك تجمع في أعماقك كل التناقضات"¹، فما قالتها صديقتها هادياً أن صورته مطابقة لما في نفس البطل من صراعات ونقائص، فقد كان قولها ما قالت لتعبر عن مكابذته بطريقة القناع الفني، الذي يختفي خلفه البطل تماماً مثلما قَوْل المخطوط ما لم يقل، فظهر قيس حوران مستنداً إلى وسائل تتوب عنه في رسم خرائط قلقة أو كشف حقائق ذاته بين لذة الزهد ولذة الجسد² إذ يقول:

"جسدي بصير ويدي عمياء... كم بدوت شهية وأنت تكشفين لي عن جسد ريان بمباهج فانتة وثمر دائخ من الاستواء"³. فيتشظى البطل بين رغبة الجسد وبين رغبة الروح.

ولذلك تبلغ الرواية ذروتها في دخول البطل مدارات الحيرة عبر قراءة المخطوط الذي يؤمّل منه الحل، ويشتبك البطل مع أساليب المتصوفة من العرب القدماء في معاشة أحوالهم ومقاماتهم، ولا سيما مقام التوهم، إذ يتخيل أن جسده يحبس في أسواره الطينية روحه التي تريد أن تفر منه إلى الفضاء المطلق، فيلجأ البطل إلى بعض عادات المتصوفة وطرائف تفكيرهم لكنه يصطدم بجملة في المخطوط تقول: "من السهل أن تلج متاهاتي وترى، ولكني لست ضامناً أن تخرج منها"⁴.

فالعنوان يجسد انفصال الجيل العربي الجديد عن ذاته، هذا الجيل المملوء بالشك والحيرة، تقتاده الريبة وضياح النفس. إنه خوف يتنامى باستمرار ورحله جيل الهزيمة والعذاب، هذه النبوة العالية اليأسنة نستشفها من عتبات وعنوان الرواية "باب الحيرة" لقد قام العنوان بالمهمة التي

¹ رضوان ، عبد الله ، الرواية على مشارف الواحد العشرين، ص 183.

² رضوان، عبد الله، الرواية على مشارف الواحد العشرين، ص 184.

³ المصدر نفسه، ص 184.

⁴ المصدر نفسه، ص 185.

أسندت إليه على أكمل وجه، إذا كان يحمل قلقاً دلالياً واضحاً عبر تشظيه إلى دلالات فرعية موزعة عبر نتوءات المتن الروائي.¹

إن بطل رواية يحيى القيسي يحمل خصوصيات هذا الجيل بأوهامه الدنكوشوتيه، وسعيه الدؤوب إلى نحت العالم الجديد على الشاكلة التي اختارها لنفسه ضمن المنظومة الفكرية التي يؤمن بها. كان في كامل تجربته الوجودية مدفوعاً بطاقة فائقة، إلى سبر أغوار الذات البشرية واستكناه أسرارها، إذ كانت له نفس ظمأى إلى الحركة الدائبة.

ويبدأ القيسي روايته بعبارته الحلاج "من لم يقف علي إشارتنا لم ترشده عبارتنا"، ثم يعقبها بصفحة ونصف من الاستغفار الممتزج بالحكمة الصوفية، "و الغوص في وصف تفاصيل حياته اليومية يقوم بها بطله قيس حوران قائلاً: "كنت أسير في شارع "الحبيب بورقيبة باتجاه المدينة العتيقة متجاوزاً زحمة المشاة وأبواق السيارات، ورنين المترو، وصليل عجلاته علي القضبان الحديد، ورفرفة العصافير علي الأشجار الكثيفة التي تتوسط الشارع وثرثرة الجالسين في المقاهي والحانات".²

وقد اقتبس الكاتب في الرواية عبارة لبيرغسون تقول "لأشياء يشغلني سوي الحقيقة"، تتصاعد وتيرة السرد المتوتر الذي يفتحه بفعل افتراضي هو "كأن" حين يعنون النص بعبارته "كأن الماضي حاضر".

منذ هذا الفصل تتزايد التخيلات والرؤى عند البطل، فهو إذ بدأها بالحديث عن المخطوط العجيب، الذي عثر عليه في إحدى المكتبات واكتشف فيه عجائب وأسراراً، فإن هذا الاكتشاف يبدأ بالتحول إلي هلوسات وهذيان لا يخفيها أبداً "أحضرت كمية من البخور، حص لبنان، جاوي، حب

¹ يحيى القيسي في رواية باب الحيرة، فتنة السرد وغواية الجسد وروعة المشهد.

² القيسي، يحيى، باب الحيرة، ص 51.

حرم، وأشعلتها مع بضع شموع، وبدأت اقرأ التعازيم والأوراد سبع مرات، ورسمت الدوائر والأرقام، متجاهلاً ذلك النص المتشابه في المخطوط، الذي يبتدأ بما يشبه التحذير: من السهل أن تلج متاهاتي وتري، لكني لست ضامناً أن تخرج منها قط.¹

وقد سادت الأجواء الغرائبية في ثانيا الرواية، وتمثلت هذه الأجواء برقص (قيس حوران) كالصوفيين، حيث جعل يدور مع الدائرين وقد اخترقت روائح عيدان الند والبخور دماغه، وجاست في خلاياه موقظة الفتن النائمة منذ آلاف السنين. جاء في الرواية:

"وما دريت كم بقيت على هذه الحال.. حتى صحت على نفسي وحيدا ومتروكا، تملأ فضائي سحب الخيبة، والمخطوط بين يدي مفتوحا، فقلت أكتب شيئا مما شفت قبل أن يضيع ويصبح نسيا منسيا²".

إن رواية باب الحيرة نص ما إن تبدأ بقراءته حتى يدخلك في جو أشبه ما يكون بألف ليلة و ليلة.. و تهیی نفسك بعد عدة صفحات لاستقبال شيء غير متوقع و غير واقعي.. يتربص بك هناك حيث الإشعاع الخفي للكلمات المختلطة بالذاكرة و بالغرائبي و باللامرئي و بالمكنون خلف صمت الفراغات و بوحها الفاضح. تتوقع حينها أنك حتما على موعد مع (حزازير) جدتك المتوفاة قبل عقود من الزمن لكنك بفعل الأمواج السحرية للسرد تجلس القرفصاء أمام خيالك المتأهب للحزازير و تتوقع قدوم الجدة المغبرة خارجة لتوها من مهد الموت لتقص عليك نبوءات ستتحقق لك حتما بعد انتهاء السرد.³

¹ المصدر نفسه، ص 52.

² القيسي، يحيى، باب الحيرة، ص 56.

³ عويضة، رحمة، التشويق بين " أبناء السماء " و " باب الحيرة"، موقع ثقافات:
<http://thaqafat.com/2015/07/26742>

والناظر في بنية التهنك هذه، وفي اقتران كتابتها من قبل عدد من الشيوخ كالتيفاشي والنفزاوي والتيجاني، سيجد أن العرب وكما يقول فتحي بن سلامة، قد امتلكوا خطابا حول الجنس، وهو خطاب يعكس العلاقة بين الفكر والجنس في الحضارة العربية الإسلامية بوصفه محاولة للدمج بين الجنسي والقدسي، ولعل مقولات هذا الخطاب قد انطلقت من علاقة الإنسان بالإغواء الشيطاني كما يرى عبد الكريم الخطيب في النسق الإسلامي، حيث يقتضي منطق الشيطان محاولات اللعب على التناقض، والتحريف للشرع، من خلال لعبه، أي أن الشيطان دورا مضادا للإيمان؛ دورا يغوي الناس، ولا يناهض فكرة الإلهية.¹

ويرى القيسي أن روايته قد أخذت طابع التشويش وانعدام الطمأنينة، وربما اتخذ القيسي من شخصية قيس معادلا موضوعيا. يقول:

"اجتهدت أن أقدم من خلالها رؤيتي (المشوشة) للكون، فالطمأنينة مسألة نسبية.. لذلك بقي التشويش حتى النهاية دون أن يترك بوابة الطمأنينة واكتمال المستوى الروحاني لدى قيس، ربما نجد التماهي بين قيس والقيسي في قول المؤلف: أنا أعيش الحياة كما ينبغي لها، ولست زاهدا مثل بعض المتصوفين، لكنني أنتمي إليهم من ناحية نظرهم إلى الكون والحياة... ولكن " باب الحيرة " هي نتاج لروحي وتقلباتها، احتفيت فيها بالمعرفة وباللغة ودلالاتها الشفيفة. أكثر من الاحتفاء بالحدث، والشخصيات وحركتها الخارجية. الرواية تبدو هلوسة، لكنها سؤال اليوم الملتبس بالأمس والتائه الغد، الحيرة الذائبة بروحانية وخلص غير متحقق، ولا واقع وجودي مقبول، ومنحى متكسر على أبواب المستقبل يبدو كم هو مخيف.²

¹ قمق، بريهان، قراءة في رواية: باب الحيرة للأديب يحي القيسي، دار ناشري للنشر الإلكتروني، ت 2007/4/29.

² المصدر نفسه.

ويقدم يحيى القيسي خطوة فنية أخرى في مزج لغته بالمعاني الصوفية والدينية والتراثية وغيرها، وشكلت هذه التعبيرات ملمحا فنيا جليا... ويبدو أنه قد عايش كتابة القدماء من المؤلفين الصوفيين وأصحاب المنامات والمقامات. كما يعمل على تحويل ألفاظ تعبيرات النص التراثي، فيمزج الكاتب بين النص التراثي والروائي من ناحية، وللتعبير عن الواقع الحاضر من ناحية أخرى... فيحمل النص الروائي مدلولاً تراثياً، ومعاصراً في آن واحد، للتعبير عن الغربة التي يعانيها الراوي وهو بتونس، بعيداً عن أهله ووطنه الأم. فيجمع النص بين القيم الدينية والروحية الموروثة، وبين معايير الواقع المتقلبة.

- 10 -

في عرض الحدث يستعين الكاتب بالوصف الدقيق المصور أو المعاني المعبرة عن المشاعر والانفعالات، أو إبراز الصراع منسجماً مع المغزى العام للقصة، سواء هل هذا الصراع مادياً أو نفسياً.⁽¹⁾

وواقعية الحدث تظهر في جانب نفسي هدفه رسم العالم الداخلي للشخصيات، ولا يهتم كثيراً بالأحداث الجانبية. فكل أدب لا بد أن يمر مضمونه خلال نفس الأديب، وأن يتخذ لونه الإنساني أثناء رحلته داخل النفس، لكننا لا نسلم أبداً بأن تكون ذات الأديب هي الغاية، وهي الوسيلة وهي الهدف والبدائية والنهاية في العمل الفني.... فالفن تعبير اجتماعي موضوعه الإنسان داخل المجتمع الإنساني الذي يعيش فيه ذلك الكاتب الاجتماعي.⁽²⁾

وتستقي الأحداث مادتها من الوجود بمختلف مناحيه، وكذلك تستمد مادتها من الحياة الإنسانية بصورها المختلفة. والعمل الروائي يحتاج إلى تدفق كبير من الأحداث بعكس القصة

(1) أبو شمالة، أماني، أثر استخدام السرد التحليلي للقصة القرائية، الجامعة الإسلامية، غزة، ص 41.

(2) النساج، سيد، حامد، في الرومانسية والواقعية، ص 17.

القصيرة التي تحتاج إلى التركيز على حدث أو أحداث محددة، فالرواية تحتاج إلى أحداث تشتيئية في الحياة وهذا ما يؤكد أن الأدب والحياة صنوان لا يفترقان ⁽¹⁾.

نلاحظ كيف يتشكل البناء السردى لهذه الفقرات التي يرتفع بناؤها حجراً فوق حجر، لتكون تلك العناوين بمثابة رموز دالة على الغاية في سعي واضح للتكريس لفكرة النص الرئيسية، وهي " الحيرة " فالكاتب حين يختار العناوين التالية: "ما عدت أدري، لا فكاك، ولكن من أنت حقاً؟ انتبه لهذيانانك، لا مناص أبداً، درت في التجربة" يحيل القارئ إلى مترادفات على شكل عناوين تهدف إلى قلب الحقائق وإحالة كل شيء إلى شك، فالحيرة هي وهم بشكل أو بآخر: إنها انعدام اليقين في شيء وغياب الثبات أمام أي حدث، والقيسي يرى أن العناوين في روايته تؤدي دوراً مهماً في السرد وعبر عن ذلك في حوار أجراه للقدس العربي.

يقول القيسي "العناوين الفرعية عندي جزء أساسي من النص وليست منفصلة عنه، وأحسب أن هذا أمر جديد في الكتابة الروائية، فدائماً نجد أن العنوان الفرعي يدل أو يوحي بشيء من النص الذي يليه، وهو من هذه الناحية منفصل عنه، وأنا رغبت أن يكون النص سلساً ومتدفقاً ومتوهجاً، ولهذا فإن من يقرأ الرواية سيشعر أنه يستمر في القراءة دون أن أضع له أية مطبات أو عوائق حتى لا أفقده متعة الحفاظ على الخيط السردى، الذي يضمن بقاء المعنى في ذهن القارئ"². أما بالنسبة للمخطوط الغريب، وهو مركز الرواية، أعطى القيسي للاغتراب، في نصّه الكثيف، أبعاداً مختلفة: فهو بحث معرفي عن إجابات "مستحيلة" تجعل الواقع شفافاً، وهو تجربة

(1) مريدن، عزيزة، القصة والرواية، دمشق، دار الفكر، 1980 ص 25.

² المصدر نفسه.

في تجاوز القلق واستعادة الجوهر المفقود، وهو اقتفاء هوية بعيدة المدى، كلما بدت موحدة تفتت من جديد. والبحث، في وجوهه كلها.¹

وتتميز رواية "باب الحيرة" باحتوائها على أكثر من أسلوب في السرد بالإضافة إلى تكثيف المعلومات وتتاليها بشكل متواتر يمنع الإحساس بالملل، كما يتضح أيضا المزج الذي تعمدته الكاتبة بين الأقوال المأثورة والحكم والعبارات الفلسفية، حيث تفتح روايته على أكثر من تقنية في السرد، وأكثر من حيلة فنية تمزج ما بين فنيات القصة القصيرة والرواية، هذا مع ملاحظة أن الاقتباسات المأخوذة من التصوف لا تحتل مساحة كبيرة من السرد ولا تتجاوز 155 كلمة في الرواية كلها، لكنها تكشف إطلاعه على العديد من الكتب والمخطوطات القديمة.² يحدد الوصف الحدث ويأخذ هويته ويعمل على تصويره وتشخيصه، ويمكن للوصف أن يرى الأشياء سواء أكانت موسيقية أم لونية ويحدد الواقع ويكشف الرابط بين الشخص والصيغة.³

وهي رواية تتخذ شكل السيرة الذاتية سردا، وفي مثل هذا الاشتغال السردى، نحن كما يقول جينيت أيضا أمام: أنا ساردة وأنا مسرودة. على أن الأنا الساردة في مثل هذا الشكل الفني الإبداعي تعلم أكثر مما يعلمه البطل، فهي أنا ساردة مطلقة العلم أو كلية العلم، أي أنها تعرف الحقيقة، وهي حقيقة يقترب منها البطل بحركة تدريجية ومستمرة، حيث تبدو نائية في أثناء مسير السرد المؤثث بالحكايات والأحداث والتفصيلات الكثيرة، ثم تهجم عليه مرة واحدة في اللحظة التي يبدو فيها أبعد ما يكون عنها .. فالأنا الساردة كلية العلم في باب الحيرة تقدم نفسها بخطاب مفخم، مدجج

¹ دراج، فيصل، حول رواية يحيى القيسي "باب الحيرة" الاعترا ب وشقاء البحث عن هوية، جريدة الدستور، ت 2007/4/2

² عبد الرحمن، لانا، يحيى القيسي في باب الحيرة " السرد بين خطين متوازيين"، جريدة الرأي، ت 2007/15.

³ أبو ناظر، موري، الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، بيروت دار النهار للنشر، 1986، ص 441.

بالبلاغة، ويمتدح من خزان التراث الجمعي وكأنها -أي الأنا الساردة- تقدم مرافعتها التي تتخذ شكل البيئة أو الشهادة مدثرة بأحاسيس البطل وانفعالاته.¹

فنلاحظ كيف ظهرت جمالية السرد من خلال اعترافات قيس لهاديا متخذاً حالة من الخيالات والرؤى كأنها أحلام: "قيس ولد في زمن الهزائم والانكسارات والعلل والنكسات وكان له سبعة أعوام من العمر، حين قرعت طبول حرب 1967 واحتل ما تبقى من فلسطين ثم سيناء والجولان، هذا ما يصف البطل فيه نفسه في حديثه الواقعي، لكنه في حديثه، الذي يهيج الذكرى والشجون ويحيل إلي خط سرد آخر يمزج ما بين المتخيل والنفسي والصوفي.²

إن التمرکز اللغوي، الذي يعلن عن تصرف شخصي باللغة، يتيح للمؤلف أن ينتج كلاماً خاصاً به، يتكئ على قاموس لغوي معروف ويعيد بناءه، وفقاً للقول الذي تسعى إليه الرواية. فمع أن الكلام أقرب، ظاهرياً، إلى البوح الطليق، أو إلى القصّ المليء بالثغرات، فإنّ فيه من المراجع الداخلية والخارجية، أي المواضيع الكتابية وغير الكتابية، ما يعيد إدراجه في بنية حكاية، تريد أن تعطي موقفاً من العالم خاصاً بها. يتكشف العنصر الثاني في شخصية الفرد المغترب.³

وتوسل اللغة الإشارية الأسماء والعناوين الفرعية والشعر والتلميح ولغة الهمس إن أمكن. ولهذا يستهل كتابه بقول الحلاج: "من لم يقف على إشاراتنا لم ترشده عباراتنا" وبضيء قوله بجمل مستقلة معلقة، كأنها مداخل المعنى وتعليق عليه. وتعيّن جمالية رواية "باب الحيرة" بعملها في اللغة وفي تحديد اللغة شخصية أساسية، تحاور المغترب ويحاورها وينتهيان إلى الاغتراب من جديد. فقد توسّل المغترب العربي اللغة، وهي عنصر ثقافي والمدخل الأكبر إلى الثقافة العربية، معتبراً اللغة.

¹ عبد الرحمن، لانا، بنية التهتك.. فلسفة هوية حضارية ذكورية.. قراءة في رواية «باب الحيرة» ليحيى القيسي جريدة الرأي، ت 2006/12/17.

² عبد الرحمن، لانا، يحيى القيسي في باب الحيرة " السرد بين خطين متوازيين"، جريدة الرأي، ت 2007/15.

³ دراج، فيصل، حول رواية يحيى القيسي " باب الحيرة " الاغتراب وشقاء البحث عن هوية، جريدة الدستور، ت 2007/4/2.

الأصل ملاذاً آمناً، يعوّضه عما فقدّه ويعيد إليه التوازن المنشود. وهذا الاعتقاد دفعه إلى محاكاة الأصل والتماهي به، أي الكتابة على طريقة القدماء، كما لو كانت العودة إلى اللغة الأصل تحقيقاً لهوية أصلية. أمران أساسيان يجعلان من "باب الحيرة" عملاً جديراً بالقراءة والتأمل: الاستعمال المتنوع للغة، الذي يؤكدّها عنصر توصيل وتصوّراً للعالم في آن، والتضاد بين ظاهر اللغة، المحتشد بالثراء والأبهة، وجوهرها الذي لا يقول بشيء آخر.¹

وفي باب الحيرة سرد مليء بالصدق، سرد مليء بانكشاف المرء على عوالمه الحقيقية، سرد مليء بالعفوية والمراوغة في آن واحد، حيث تتسع العبارة و تغبش الرؤية وتتدثر الكلمات بغلالة من الضباب الكاشف، فاللغة جاذبة عميقة بلغت أوج جمالها في وصف رحلة الميلاد الجديد، وتعالى إيقاع الحيرة في أعلى موجة من تموجاته داخل النص و جاوزت اللغة حدود الزمان لتنتش بظل مقامة هاربة من العصور السالفة.²

تشكل رواية باب الحيرة ضرباً من رواية المغامرة الإبداعية، التي خاضها القيسي و يكتب ويحكي وينقب طبوغرافيا الذاكرة المغاربية الموشومة بحكايا ووشم صبايا الحواضر في الماضي والحاضر " تونس الخضراء ".³

وتعدّ شخصية (هاديا) من الشخصيات السلبية، فمن خلال مسيرة هذه الشخصية، نجد أنّها شخصية مهزومة عديمة الإرادة، انهزمت عندها قيم الكرامة الإنسانية. وتظهر شخصية هاديا الزاهري كشخصية متناقضة حيث تمثل صوت العقل الذي يصغي لاعتراقات قيس، تبدأ الشخصية بالتناقص منذ الثلث الأخير من الرواية.

¹ دراج، فيصل، حول رواية يحيى القيسي "باب الحيرة" الاغتراب وشقاء البحث عن هوية، جريدة الدستور، ت 2007/4/2.

² دراج، فيصل، حول رواية يحيى القيسي "باب الحيرة" الاغتراب وشقاء البحث عن هوية، جريدة الدستور، ت 2007/4/2.

³ يحيى القيسي في رواية باب الحيرة، فتنة السرد وغواية الجسد وروعة المشهد.

يقول أليس.ر. كامنكي: "حذرنا علماء الدلالات تحذيرات متوالية من حدود اللغة حتى أصبح من التقاهة أن نتحدث عن غموض الكلمات، ومع ذلك فإن الفجوة بين المعرفة والفعل قد شرحت شرحاً وافياً وفق الطريقة التي استعمل فيها مصطلح الواقعية بالنسبة للرواية، وأنا أخص الرواية بالذكر لأن إسهامها الخاص يقرن عادة بتطورها كشكل أدبي يهدف إلى وصف الحياة وصفاً صادقاً أو واقعياً، ومن المفترض تقليداً بالروائي أن يكون أشد الناس اهتماماً بما هو واقعي، حتى هو سيعمل الأسطورة أو الرمزية، فإنه يوظف مثل هذه المحسنات ليوسع من فهمنا للعالم.¹

وتتصف هذه الشخصية بقدرتها الفائقة على فك الطلاسم وهي في حياة الوهم، وكذلك الحكمة التي تقوده عبور التجربة طالبة إياه عدم الاستعجال: فمن عرف نفسه عرف ربه... هي ذاتها العارفة المختبئة بالتاريخ، الأنثى المفتاح لمعرفة الذات، وإن دخلت - أي الأنثى - ثنايا حكايانا العربية عبر وجودها الشهرزادي الشكلائي بالمنظور الذكوري، الذي حتى اليوم لم تأخذ حقها من الدراسات النقدية والتحليلية لإماطة اللثام عن مكنوناتها وقدراتها الهائلة بما يليق الأنثى العربية الحكائية، التي أخرجت شهریار من وعن منطقة انغلاقه و دمويته، وحملته عبر مغازي حكاياها ليلج بوابات عتمته صوب إنسانيته كحاكم عادل وعاشق ومملوء بالمحبة².

ومن الشخصيات المتمردة في الرواية شخصية سعيدة القاسي، وهي الفتاة الجريئة المتمردة، والتي تقوم بتصرفات غير مألوفة، لكنها ترتبط مع قيس بعلاقة حميمة تبدو علي الرغم من غرابتها أكثر واقعية من علاقته مع هاديا التي لا يحيلها الكاتب إلى الوهم بل يختم كلامه عنها

¹ هالبرين، جون: نظرية الرواية (مقالات جديدة)، ت: محي الدين صبيحي، وزارة الثقافة، دمشق، 1981، ص 309.

² قمق، بريهان، قراءة في رواية: باب الحيرة للأديب يحي القيسي، دار ناشري للنشر الإلكتروني، ت 2007/4/29.

بأنها تعيش في باريس، وتدرس الفلسفة في إحدى جامعاتها وتتزوج من صحفي فرنسي ثم ينفصل عنها وتنشط في مجال حقوق الإنسان¹.

تتعرض الشخصية الرئيسية - وبسبب عثره على المخطوط - إلى قلق وجودي، ومن ذلك فقد تأثر بالفكر الصوفي؛ فالبرغم من وجود الطعام والشراب إلا أنه ظل جائعا وعاريا وتائها كذلك. " فالذات ستوضع أمام جدل اكتشاف جذورها من خلال استعادة ما مضى وانقضى، وليجد السارد كلي العلم نفسه أمام معضلة التغير، تحكمه علاقة قسرية، ستتبنى بمجرد اطلاعه على المخطوط على العلاقة تبادلية التأثير بين النص والمفسر، لتصبح معرفته كلها تنصب على هذا المعنى، أي على التغير، وإعادة إنتاج معرفته بالانفتاح على مغاليق ومجاهل التأويل الذي لن ينغلق بدوره، والذي سيتخذ شكل الحيرة من الآن فصاعدا²."

يقول: "إنني إذ جاعني الوجد وهاجت بي الذكرى وتناوشتني الأحزان، وضافت علي الأرض بما رحبت، أحب أن أصعد جبلا منيعا، فإذا وصلت قمته، رغبت أن أسمع موسيقي هندية لآلة الستار أو قوالي نصرت خان أو سورة مريم بصوت عبد الباسط، وعندها يا هاديا أبدأ بالنشيج، فالبكاء فالنواح بصوت عال تسمعه الخلائق فتبكي معي وعلي³."

ويرى لوكاش ((Georg Lukács 1971 - 1885 أن الشخصية تمكن مبدعها من الكشف عن الصلات العديدة بين ملامحها الفردية والمسائل الوجودية العامة، ومن قدرته على جعلها تعيش أشد قضايا العصر تجريدا وكأنها قضايا فردية المصيرية⁴. أما جان جاك روسو

¹ عبد الرحمن، لانا، يحيى القيسي في باب الحيرة "السرد بين خطين متوازيين"، جريدة الرأي، ت 2007/15.

² عبد الرحمن، لانا، بنية التهتك. فلسفة هوية حضارية ذكورية.. قراءة في رواية «باب الحيرة» ليحيى القيسي جريدة الرأي، ت 2006/12/17.

³ القيسي، يحيى، باب الحيرة، ص 42.

⁴ ينظر: لوكاش، دراسات في الواقعية، بيروت - لبنان، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 2006، ص 28.

(Jean-Jacques Rousseau 1712-1788) فيرى أنّ الإنسان قد يتعرض إلى انفصال عن خصائصه الفطرية الطيبة ليس بسبب الآثار التي ارتكبتها، بل نتيجة لوجوده في ظروف غير إنسانية. إذا الخل موجود في الواقع¹.

والاغتراب عند دوركهايم (David emile Durkheim) فكرة تفكك القيم والمعايير الاجتماعية بحيث لا تتمكن من السيطرة على السلوك وضبطه².

إن البطل " يرفض تربية قمعية ويتمرد على أرواح مستبدة، تسوّغ ما لا يمكن تسويغه ويتطّلع، في الوقت ذاته، إلى تجاوز اغترابه وامتلاك التحقق المرغوب. ولعلّ الاغتراب هو الذي يدفع المغترب إلى التنقّل من مكان إلى مكان، ومن سؤال إلى آخر منتهياً، تحت وطأة الاغتراب الثقيل، إلى باب مغلق لا أفق له³. وتكمن أهمية هذه الشخصية كونها تقع في صميم الوجود الروائي، إذ لا رواية من دون شخصية تقود الأحداث، وتنظم الأفعال وتعطي الرواية بعدها الحكائي⁽⁴⁾.

تتكشف درجة القلق الوجودي لدى " قيس الحوراني " الشخصية المحورية الرئيسية للرواية، ويُعبّر بالإستفهام حيناً والاستنكار حيناً آخر بالإشارة أو مباشرة في لحظة أخرى، لهذا الواقع السياسي والاقتصادي والاجتماعي المتردي والثقافي الملتبس، نلاحظ ذلك على سبيل المثال في سخريته اللاذعة من الدراما التلفزيونية الهزيلة في معالجة الواقع البدوي والاستنكار للواقع السياسي والوهم العسكري في أحلك الأوقات والهزائم العربية من خلال تداخل ذاكرة قيس الطفل والشاب

¹ ينظر: سعد، السيد حسن، الاغتراب في الدراما المصرية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، ص 18.

² ينظر: بركات، حليم الاغتراب وأزمة المجتمع، مجلة الآداب، بيروت، ع 3، 1994، ص 17.

³ دراج، فيصل، حول رواية يحيى القيسي " باب الحيرة " الاغتراب وشقاء البحث عن هوية، جريدة الدستور، ت 2007/4/2.

⁽⁴⁾ موير، أدوين، بناء الرواية، ترجمة: إبراهيم الصيرفي، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والنشر، 1965، ص 33.

بطريقة مدهشة لمواقف أقرب للفجيرة كتوزيع علبة البسكوييت والسردين على الأطفال إثر هزيمة حرب 67، وتتجلى الهزيمة في أغنيات الجيش الحماسية وهاجس تلميع البساطير والهزيمة تتخر النخاع على الجبهات الثلاث، وغيرها من المفارقات في المناطق المعتمدة العميقة بالذات والمجتمع، بتداخلات مكثفة وبتقنية فنية اعتمد المؤلف فيها على الإيقاع السريع والقطعات المفاجئة دون بتر، موظفا خبراته من تقنيات الكتابة الصحفية والقصصية القصيرة بالإضافة لبراعته في الكتابة التلفزيونية ذات الخصوصية تقنيا في مسائل الانتقال من مشاهد لأخرى بذات الإيقاع ولكن دون بتر¹.

وعالم التصوف قد يجيب عن الأسئلة عند البعض وقد (يجذب) البعض الآخر ويحولهم بهاليل ومجانين، ولكنه برأبي هو الطريق الأكثر قرباً إلى القلب والعقل والروح معاً، ولكن مشكلة قيس حوران أنه استعجل فجرى له ما جرى، ومن استعجل الشيء قبل أوانه عوقب بحرمانه كما تقول الحكمة².

- 11 -

إن الفضاء في الرواية أوسع وأشمل، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكى سواء تلك التي ثم تصويرها بشكل مباشر أم تلك التي تدرك بالضرورة، وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكاية³.

¹ قمق، بريهان، قراءة في رواية: باب الحيرة للأديب يحي القيسي، دار ناشري للنشر الإلكتروني، ت 2007/4/29.

² عبد الرحمن، لانا، يحيى القيسي روائي فقد مفاتيح الخلاص، جريدة البيان، ت 2007/4/25.

³ ينظر: عزالدين، محمد، الرواية والفضاء الروائي، ص 4.

الفضاء الروائي يمكن أن يكشف لنا عن الحياة اللاشعورية التي تعيشها الشخصية.¹ انتقل الفضاء بالمكان في الرواية من كونه حيزاً جغرافياً إلى كونه مجموعة قيم ومعايير تختزل في الفضاء وتتداخل في صنع مصير الإنسان وتحديد هويته الوجودية.²

تبرز أهمية المكان من خلال وصف الكاتب للعديد من الأمثلة، فأبرز الكاتب المكان كعنصر مهم في اختياره. ومن خلال هذه القيمة للمكان، يبين الكاتب مدى تلاحم الشخصية بالمكان، ومدى تأثير المكان على الشخصيات... وقد يأتي حدث من أحداث الرواية يحمل بعداً رمزياً، فالمكان الذي عبّر عن الرمز ارتبط بعدة علاقات. فالروايات الحديثة تسعى لتبديد الثقة بين الشخصية الروائية وبين المكان فعلاقة الشخصية بالمكان مؤقتة، والمكان عنصر من عناصر تهميش الشخصية.³

ولوصف المكان حضور بارز في هذه الرواية، فهو يشغل مساحة واسعة في صدر هذه الرواية. وفي الرواية يقدم السارد وصفا للعديد من الأمكنة والشوارع والأسواق الشعبية، وكذلك دار الكتب الوطنية الزاخرة بالمخطوطات العتيقة. وهذا المخطوط الذي شكل نقطة تبئير مركزية في هذه الرواية، وهو مخطوط نادر فيه من التهتك والزندقة الكثير مما يحتمله وجدان هذا المطلع عليه، وفيه الكثير من الإيمان والزهو والفضائل، وهذه أول ثنائية ضدية نقف أمامها، لتكون ثيمة سردية مركزية في المخطوط وفي النص المرهن.

في رواية باب الحيرة ثمة بنية مكانية تسيطر عليها الطرقات والممرات والأزقة، والخروج عادة في مشاوير نحو أمكنة أكثر انفتاحاً على العالم الخارجي، ونلفت الانتباه إلى أن الكاتب يفر فراراً من الأماكن المغلقة، التي تلقي الضوء على بعض الأشخاص ؛ إلى الأمكنة المفتوحة التي

¹ عزام، محمد، تحليل الخطاب الأدبي، القاهرة، اتحاد الكتاب العرب، 2003، ص 196.

² لحداني، حميد، بنية النص السردية، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، المغرب، ط 3، 2006، ص 76.

³ الباردي، محمد، الرواية العربية والحداثة، دمشق، دار الحوار، 2002، ص 234.

تشهد حركة غير فردية على الدوام، وتجعل المشهد السردي يوحى بإمكانة أخرى. ومما لا شك فيه أن المكان في الرواية يشكل حافزا ومهمازا محركا للحوادث. حيث تشي الحركة والتنقل الدائب من مكان لآخر، وفي هذا المدار والمسار تدور عجلة الحكي. يشخص المؤلف المكان، ويجعل منه عبر اللغة كيانا ماديا ملموسا نابضا بالحياة.¹

وتدور أحداث الرواية أغلبها في أزقة وشوارع العاصمة وضواحيها من ساحة القصبية إلى كلية الآداب إلى المطعم الجامعي إلى نهج زرقون إلى نهج عبد الله قش إلى سيدي بو سعيد، إلى جبل بو قرنين، ومن الحلفاوين إلى ضاحية الزهراء.

- 12 -

باب الحيرة هي الاحتجاج على وضع معتل غير قابل للشفاء، وهي البحث غير اليقيني عن اليقين، وهي أيضاً اضطراب إنسان عثر على جوهره وأضاعه، أو بحث عنه ولم يعثر عليه أبداً. إذا كان في هذا الوصف، وما هو قريب منه، ما يحيل على موضوع الكتاب، فإن الإشارة تأتي من كلمة "الباب" المتواترة في كتابة التراث العربي، أو من تعبير "باب الحيرة"، الذي اجتازه "مغتربون من الماضي"، مثل الراوندي والرازي وأبي حيّان التوحيدي

هذا التحذير، يشكل تنبيها لما سيحدث لاحقاً حين يفاجئنا الكاتب في ختام الرواية بأن قيس عاد إلي الأردن وأدخل إلي مستشفى الأمراض النفسية أول الأمر، ثم شفي وتزوج بشكل تقليدي، وصار معلماً للتاريخ، متقلب الأحوال، يحب التأمل والعزلة، ولا يرغب في الحديث عن ماضيه. هكذا يختتم الكاتب حياة بطله ضمن فعل الحيرة أيضاً والتساؤل الغامض عن كل ما جري، إذ من الممكن أن كل ما حدث مع قيس كان مجرد أوهام أو تخیلات حصلت بفعل تساؤلاته الوجودية والفلسفية القائمة، التي لم يعثر لها علي إجابة.

¹ يحيى القيسي في رواية باب الحيرة، فتنة السرد وغواية الجسد وروعة المشهد.

وأشار قمق إلى التداخل بين المتخيل والحقيقي في الرواية، مما انعكس ذلك على نهاية الرواية لتبدو نهاية مغلقة: " لقد ظلت المصائر في نهاية الرواية معلقة بإشارة واضحة في تداخل المتخيل بالحقيقي.. الرحلة لم تكن مجرد إشراقة مريكة و الوصول إلى حد التخوم، بل كانت فعلا هاجس البحث لتوسيع دائرة المعنى التي ظلت للأسف ملتبسة كواقعا، وفي ذلك تعبير عن الرغبة غير المتحققة للإفلات من الشروط الاجتماعية التي لم يختارها قيس لكنه اعتقد بقدرته على الإقامة في السفر والترحال بحثا عن المغاير والفريد والعجيب وإجابات لسؤال وجوده¹.

باب للحيرة باب مشرّع على مصراعية يأخذك في الأول بين أحضانه في وصلة نوستالجية تظنها أغنية شوق وحنين وصحو صباح باكر على ذاكرة أمكنة نائمة، حتى تكتشف أنها متاهات لحيرة السؤال وقلق وشك ميتافيزيقي يعصف بمعتقداتك ويضع كل «تقليدياتك وبديهياتك ومعتقداتك»، على حد قول أبي حامد الغزالي موضع السؤال.

وهي رواية تجعل التشويق كثيفا في الرmq الأخير فيسأل القارئ: هل من جزء ثان للحيرة؟ و بالفعل كان الجواب بأن ثمة جزء آخر للحيرة و هو ما قرأته في " أبناء السماء ". و على الرغم من اختلاف الشخصية " البطل " إلا أن جوهر الفكرة يراوغ ليجعل القارئ يظن بأن شخصية البطل في باب الحيرة " قيس " هي ذاتها في أبناء السماء " شخصية المهندس الذي درس في روسيا، فالهمّ الذي شغل الشخصيتين همّ واحد و إن كانت سبل التحرر من وطأته متشعبة.

بالرجوع إلى أحداث الرواية، نجد أن الاتجاه الواقعي يظهر في جانب الشخصيات، فواقعية الشخصية يعني نقلها بشكل دقيق في الواقع الدقيق المعاش، فالراوي يصور الشخصية، محيطها البيئي بكل تفاصيله وجزئياته، فلنتأمل شخصية قيس، الشخصية الرئيسية وهي مأخوذة من الواقع

¹ قمق، بريهان، قراءة في رواية: باب الحيرة للأديب يحي القيسي، دار ناشري للنشر الإلكتروني، ت 2007/4/29.

الذي عاشه الكاتب فاهتمَّ الكاتب بوصف البعد الاجتماعي والنفسي وسائر أبعاد الشخصية. فالشخصيات في الرواية أُعطيت فرصة للتعبير عن نفسها وتحدثت حيث عبرت عن آلامها، وأحزانها وما تعانیه، وربما يكون كلامها عن نفسها أنما هو نقل لأفكار الكاتب وآرائه.

لقد اتجه الكتاب الروائيون في الاردن إلى الواقعية منذ سبعينيات القرن المنصرم، إذ حاول الكتاب أن يتصلوا بالواقع اتصالاً موضوعياً بحيث تكون الرواية الواقعية تسجيلاً للواقع أو الذات، كما استطاع بعض كتاب الرواية في الأردن أن يُدخلوا مواد جديدة على السرد، فكثيراً ما يضمن الكاتب نصوصه كلمات وأمثلة وعبارات شعبية.

- 13 -

فرضت الرواية واقعها الروائي مبررة ذلك من خلال ذهنية خاصة انطلقت على لسان شخصيتها المركزية نارة، وفي ذلك نجد مخرجا لعنوان قدمته خريس إلى " قارئ محتمل " أي أن خريس ترى بعد المقدمتين اللتين أوضحت كل منها وجهة نظر الراويين فيها وجدت أن القارئ عليه أن يتفهم الواقع المطروح في الرواية والذي حاولت فيه الروائية إيهام القارئ به، إذ يتوجب عليه أن يعيش هذا الواقع المتقدم بطريقة غير تقليدية وكأنه واقعه، وإن كان ممهدا بنصين (مقدمتين).

شخصية نارة "شخصية روائية تتكلم بضمير الأنا عن نفسها في المقدمة وتسرد أيضا بتلخيص واضح عن الطفولة والدراسة والعمل الصحفي وعن كل ما يتعلق بالذهن، وقد يلجأ أحيانا إلى الاستشراف السردى، ومرادها أن تحيط القارئ المحتمل والمتوقع قدومه بقدر كاف من المعلومات حول نارة، فهي هنا من خلال المقدمة الأولى تكسب الوقت والمساحة لكي تعرض نفسها وحاجتها في التوصل لاتفاق مع أحد الكتاب لكي يحرر لها ما ستخرج به.¹

¹ المصدر نفسه، ص 95.

"إن الشخصيتين الروائيتين نارة وسميحة خريس / الراوي هما في النهاية مخزون فكري لشخص واحد في العالم هو سميحة خريس الكاتبة، ومن هنا فإن الدخول واللجوء للفنتازيا سيكون مبرراً من جهة نارة، وذلك لأنها ستجعل سميحة خريس الراوي والروائية سعيدة في فضح وكشف كل ما تريد دون معوق أو رادع فهي تتذرع كونها شخصية روائية وغير واقعية"¹.

وفي التدقيق حول جدلية علاقة شخصية نارة العجيبة في الواقع الروائي المطروح روائياً نجد أنَّ سميحة الروائية أعدت تقنياتها السردية في رواية (نارة) للواقع المحصور في أبعاد اجتماعية وسياسية وثقافية محددة شملت الصحافة والأدب والسياسية الأردنية والعربية والواقع الاجتماعي باعتباره واقعاً دون رغبات الشخصية الراوية والبطلة.²

حتى الشخصيات الروائية لم تكن بالنسبة لنارة سوى تجريح واستهزاء وهزل، وهذا زميلها المصحح اللغوي تلقبه ب (بكعب الكباية) وآخر (السلحية) والآخر باسم شامبو منظم (هيد شولدرز) وما يعكس درجة النفاق الاجتماعي لديه... فقد ساهمت تقنية تيار الوعي في نقل الروح المتباينة غير المحددة التي تعاني منها نارة، فقد كشف تيار الوعي لديها عن تعقيد في ملامح الوجه الداخلي لكل الشخص التي تحيط بنارة في البيت والعمل وفي كل مكان تذهب إليه.³

جاء في الرواية: "يصمت زملائي لدى دخولي بصورة مريبة، ينكمشون كحشرات مذعورة داهمها مفترس من فصلية مغايرة، أتصور مواضيع تمتتهم ووتوتتهم، لو أنهم يتكلمون علناً، فخيالي يفترض أحاديث سقيمة"⁴.

¹ المصدر نفسه، ص 97.

² الفاعوري، عوني، رواية نارة والخطاب المفكك، مجلة أفكار، مج 4، ع 14، 2017، ص 102.

³ ينظر: الفاعوري، عوني، رواية نارة والخطاب المفكك، مجلة أفكار، مج 4، ع 14، 2017، ص 104.

⁴ خريس، سميحة، نارة، ص 23.

وخريس من خلال تيار الوعي والتداعي الحر للأفكار لا تتوارى في مهاجمة كل من يحتك
بتفكيرها أو يصطدم بكل ما يمكن أن يكون له اهتمام من ذات (نارة) حتى حين تذهب للتعليق
والإسهاب والشرح.¹

¹ ينظر: الفاعوري، عوني، رواية نارة والخطاب المفكك، مجلة أفكار، مج 4، ع 14، 2017، ص 104.

الفصل الخامس

طرائق السرد في الرواية الدرامية

- 1 -

تعد الرواية " شكلاً سردياً بالأساس، إلا أنها قد تحتوي على حوار بين الشخصيات، والاختلاف بين هذه الحوارات وبين الحوارات الدرامية هي أنها دائماً خطاب منقول، ولا يختفي الراوي مطلقاً من الخطاب القصصي، ويتدخل الراوي قبل أو بعد الحوار حتى وإن كان الحوار مباشر، وفي الوقت ذاته نجد أن النص الدرامي المسرحي رغم حواريته المتفق عليها، إلا أنه يحتوي بداخله على سرد.¹ و" الرواية عالم شديد التعقيد، متناهي التركيب، متداخل الأصوات، إنها جنس سردي منثور، لأنها ابنة الملحمة والشعر الغنائي، والأدب الشفوي ذو الطبيعة السردية"². و" ما يجعل الرواية جنساً مميزاً ذلك التنوع الاجتماعي للغات، وأحياناً اللغات والأصوات الفردية تنوعاً أدبياً"³.

والرواية الدرامية هي كل ما يطلق على شبكة العوامل التي ترتبط بالتخيل الممثل، القدرة على إحداث الأثر والمغزى دون العرض المسرحي، ودون الممثلين، ولا تنفك تبرز في أعمال غير درامية كالشعر والسرد.⁴

¹ عبد الفتاح، أسماء، تقنيات مسرحية الرواية في المسرح المصري، رسالة ماجستير، جامعة حلوان، كلية الآداب، 2009، ص 130.

² مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، ص 27.

³ باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي، تحقيق: محمد براده، القاهرة، رؤية للنشر، 2009، ص 39.

⁴ ينظر: بن تميم، علي، السرد والظاهرة الدرامية، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2003، ص 7.

وقد انفتحت الرواية على كل الأنواع الأدبية وحتى غير الأدبية، فأظهرت في المجتمع مقومات جديدة عكست ما يقوم عليها كمقولة التشتت مقابل الوحدة، والتعدد والاختلاف مقابل الهوية.¹

و"الرواية لم تستعر من الملحمة سرديتها فقط، بل استعارت من الهجائيات والتاريخ والكوميديا والقصيدة بعض تقنياتها ووظيفتها داخل بنيتها"²، و"الدراما قبل أن تكون مجموعة من الأحاسيس وأفعال تُمارس على خشبة المسرح فهي رواية في حقيقتها الأصلية"³. ويرى إدوين موير (Edwin Muir 1959- 1887) أن هذا الشكل يؤدي معنى التداخل بين المسرح والرواية ويرى كذلك أن الرواية الدرامية عادت في تقاليدها إلى تقاليد المأساة الدرامية والملحمة، أي إلى أقدم التقاليد وأعظمها في الأدب الخيالي.⁴

أما العلاقة القائمة بين الدراما والمسرح ؛ فالدراما عمل تعاوني بين الدرامي من جهة والممثلين والممثلين من جهة أخرى، وبين الممثلين والجمهور، وهذا من شأنه أن يجعل المسرحية ذات فعالية ومفهوم أوسع بكثير من مفهوم قراءة الرواية، ويخلق شيئاً من الإحساس بمعاناة مشتركة ربما يجعلها أقرب إلى تقبل معظم الناس، والمساهمة فيها مساهمة تعبيرية.⁵

ويمكن اعتبار الجانب الأدائي هو أساس الدراما، لأن الرواية ليست شكلاً سردياً صرفاً، فثمة روايات تستخدم الحوار في حالات كثيرة وليست سرداً متصلاً طوال الوقت، ولا بد من الحوار في أدب المسرح وأن ثمة فنون أدائية مختلفة تتوافر لها عدة عناصر درامية من حدث وصراع،

¹ علقم، صبحه، تداخل الأجناس الأدبية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2006، ص 7.

² المصدر نفسه، ص 9.

³ مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، ص 13.

⁴ ينظر موير، بناء الرواية، ص 147.

⁵ الوهداني، خولة، الرواية والقصة القصيرة في الأدب المسرحي، الجامعة الأردنية، مجلة دراسات، مج 44، ع 2017/1، ص 113.

وبطل مأساوي.⁽¹⁾ و الرواية الدرامية وثيقة الصلة في بنائها بقسم كبير من الأدب في المجمل سواء التراجيديا، أو الكوميديا، وكذلك بالأدب الملحمي والسيرة.⁽²⁾

وارتباط الرواية بالواقع وتقلباته العلمية والاجتماعية والدينية والسياسة الاقتصادية فرض على الرواية تنوعاً في أشكالها وموضوعاتها، فغدت مصطلحاً يستعصى على التصنيف، ويقاوم كل محاولة تعريفية، فهي مجرد نمط نصي محتمل لتأويل شتى مختلفة باختلاف المواقف التداولية.⁽³⁾ الملحمة تتوجه إلى جمهور ممتاز لا تحتاج إلى تمثيل الحركات، بينما التراجيديا تتوجه إلى جمهور وضيع.⁽⁴⁾

ويرى بيرسي لوبوك (Percy Lubbock 1879 – 1965) بأن العنصر الدرامي يتشكل في الرواية عندما يلتفت القارئ إلى أحداث الرواية نفسها ولا يشغل نفسه بالسارد أو تعليقاته، فقد حوّل المؤلف مسؤوليته، وهي الآن تقع حيث يستطيع القارئ رؤيتها وتحديدها، فالسمة الاعتبارية التي قد تكتشف في صوت المؤلف في أي وقت، تختفي في صوت الناطق باسمه، تلك هي الخطوة الأولى نحو المسرحية.⁽⁵⁾

إن الدراما هي أعلى مصباح عند الكاتب الذي هو بمثابة الورقة البيضاء أو الدهان الأبيض عند المصمم، إذا أسرف في استعماله دون حاجة، فإن ذلك يعني تبديد قوته في وقت تكون فيه تلك القوة ضرورية جداً.⁽⁶⁾

(1) ينظر، حموده، عبد العزيز، البناء الدرامي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص 131.

(2) موير، بناء الرواية، ص 145.

(3) برنار فاليط، النص الروائي، ترجمة: رشيد بنحدو، المشروع القومي للترجمة، 1999، ص 32.

(4) أرسطو، فن الشعر، ص 79.

(5) لوبوك، بيرسي، صناعة الرواية، عمان، دار مجدلاوي، 2000، ص 225.

(6) المصدر نفسه، ص 125.

ويمتلك الروائي مصدرين ليسا في متناول الدرامي: التعليق الانعكاسي على صورته هو، والوعي الباطني عند واحد أو أكثر من شخصه. وإلى جانب ذلك عليه أن يقوم ببعض عمل الممثل (إشارة حركة - تعبیر بالملاح) وهي التي يشير إليها الكاتب في إشارات المسرحية أما في الوعي الباطن يقوم الراوي بتوسيع محيطات المناجاة. (1).

وتعد الرواية أحد المنابع الأساسية التي تعطي للدراما مجراها وتزودها بعمق الرؤية واتساع المنظور، وفي الأعمال الدرامية التي تعتمد أسلوب البناء عن أصل روائي يتضح جلياً تفوقها الغني على الدراما الأخرى التي تكتب مباشرة للمسرح أو الشاشة، لكنها تنظر في أغلب الأحيان إلى اختصار المساحة أو اختيار خط روائي بعينه للاستغناء عن باقي الخطوط ليتمكن تقديم دراما مركزة تتبع قوانين قواعد البناء الدرامي الأرسطية إذاً فقد بدأت الثورة الدرامية تتخلف من خلال ثورة الرواية... وقد تأثر فنا الرواية والدراما في العالم العربي بمقومات وتطورات الثورة التي اندلعت عقب انتهاء الحرب العالمية الثانية (1945) وغيرت الكثير من المقدرات في مجالات الإبداع الأدبي، فبعد موجة الارتباط بمدرسة الواقعية الاشتراكية بدأت التيارات الجديدة التي اجتاحت أوروبا تعيد توجيه أمواجها إلى باقي دول العالم (2).

لذا صار من الطبيعي أن تلتقي في مسيرة الرواية المعاصرة تيارات شتى ومدارس متعددة، ورؤى إبداعية مختلفة، تمثل التفاعل الخلاق مع الأجناس الأدبية الأخرى، وبخاصة فن المسرح والتفاعل بين الرواية والدراما الذي يشير في أحد جوانبه إلى مرونة الفن الروائي وقدرته على أن يفيد من معطيات الفنون الأخرى، ويهدف إلى تطوير الشكل الروائي، لكي يستوعب معطيات وتقنيات جديدة للوصول إلى رواية معاصرة قادرة على التعبير عن الوعي الفكري الجمالي للعصر

(1) داونسن، الدراما والدرامية، بيروت، عويدات للنشر والتوزيع، 1989، ص 109.

(2) عكاشة، أسامة أنور، الرواية قضايا وآفاق، الدراما والرواية، ص 313 - 314.

الذي تنتمي إليه دون أن تفقد الكتابة الروائية عبر هذه المثقافة الواعية سماتها وخصائصها وهويتها المعرفة. (1).

وعند التأصيل لمصطلح الرواية الدرامية تكمن صعوبة عزل الرواية الدرامية عن مختلف الأنواع الأخرى إذ نادراً ما تخلو أي رواية من عنصر أو عناصر درامية صالحة للرصد والعلاقة الوثيقة التي تربط الرواية بالدراما بالإضافة إلى الحوارية الدرامية التي تحملها الرواية.

ويرى (أدوين موير) أن الرواية الدرامية هي شكل روائي تختفي فيه المسافة بين الشخصيات والحبكة، فالشخصيات لم تعد فيها جزءاً من آلية الحبكة ولا الحبكة مجرد إطار بدائي محيط بالشخصيات، بل تلتحم كليهما معاً في نسيج لا يفهم، فالسمات المعينة للشخصيات تحدد الحدث والحدث بدوره يغير الشخصيات، مطوراً إياها، وهكذا يسير كل شيء في الرواية إلى النهاية وهي شكل رقيق الصلة في بنائها بقسم كبير من الأدب الدرامي سواء التراجيديا أو الكوميديا، لهذا فإن التماثل بين الحدث والشخصيات في رواية من هذا النوع جوهري إلى حد لا يمكن أن يبالغ المرء فيه مهما يقل عنه (2).

ويضيف (موير) أن أي تغير في الموقف يتضمن دائماً تغيراً في الشخصيات كما أن كل تغير درامي أو نفسي خارجي أو داخلي في كليهما بسبب معلوم أو غير معلوم ينتج أو يتشكل من شيء منهما معاً. ومن تلك الزاوية تتفرد الرواية الدرامية عن رواية الحدث ورواية الشخصية أن حبكتها جزء منها (3). وقد ظهر المصطلح النقدي للرواية على يد (أدوين موير) وهذا الشكل يؤدي معنى التداخل بين المسرح والرواية وهو شكل وثيق الصلة في بنائها بقسم كبير من الأدب الدرامي

(1) صبحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية نموذجاً، ص 8.

(2) موير، إدوين، بناء الرواية، ص 41 - 42.

(3) المصدر نفسه، ص 41 - 42.

سواء التراجيديا أو الكوميديا، كما أن أدوين موير يرى أن الرواية الدرامية عادت في تقاليدھا إلى تقاليد المأساة الدرامية والملحمة، أي إلى أقدم التقاليد، وأعظمھا في الأدب الخيالي¹.

- 2 -

يتسم العمل الدرامي باحتوائه على عدد من العناصر الضرورية والتي لا يمكن الاستغناء عنها، فهي الأساس التي تقوم عليه، ولا بد من التوقف عند أهم هذه العناصر الأساسية والتي يجب توفرھا في الدراما، ومن عناصر العمل الدرامي الحدث الدرامي، وهو الحركة الداخلية للأحداث، وبؤرة الصراع ومنطلقه وهو حدث تلقائي منطقي حرّ، ويتسم بالحركة، ويتصف بصفات الكائن الحي، فهو ينمو ويتطور ويتلاشى، ويحمل في ثناياه التوتر الذي يؤثر بذات القارئ² والفعل والحدث من مظاهر الدراما، فهما يشكلان عماد النص الأدبي، فالحدث هو الجوهر وينطوي على الفعل³.

و"حدث الرواية يبدأ في العموم بشخصيتين أو أكثر، وهو يبدأ من نقطة متعددة على محيط دائرته التي تمثل شيئاً مركباً وتتحرك هذه النقطة نحو المركز باتجاه حدث واحد، تتجمع فيه كل الأحداث الثانوية وتذوب"⁴.

و"الرواية في أي طور من أطوارھا لا تستطيع أن تقلت من أهم ما تتميز به الدراما، وهو الشخصية والزمان والمكان واللغة والحدث، فلا مسرحية ولا رواية إلا بشيء من ذلك"⁵.

¹ موير، إدوين، بناء الرواية، ص 47.

² المصدر نفسه، ص 40.

³ أ.أ. فندلاد، فضاء الصوت الدرامي دراسة في مسرح صلاح عبد الصبور، القاهرة، الهيئة العامة للثقافة والفنون، 1992، ص 15.

⁴ علقم، صبحة، تداخل الأجناس، ص 47.

⁵ مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، ص 134.

أما بالنسبة للصراع ودوره في الحدث فإنه " يقوي الصراع الحدث ويزيد توجهه وحدته، وقد لازم الإنسان منذ نشأته حيث كانت الطقوس والشعائر من أهم مظاهره، وبداية للدراما، ربما يمكن تفسير ذلك بأن الفكر الديني بل حتى الأديان السماوية غنية بفكرة الصراع بين الخير والشر"¹. وتتسم الأحداث هنا بالتوتر، ولعل هذا التوتر يذكىه اقتصار الرواية الدرامية على مشهد ضيف أو قطاع واحد من الحياة، كذلك يساعد هذا التحديد في التعليل من تدخل العالم الخارجي في سير الأحداث مما يقلل مجالها ويزيد منطقيتها².

والفرق بين الحبكة في الرواية الدرامية وغيرها من الروايات تتمثل في اعتمادها الداخلي على قانون السببية، أي أن سلوك الشخصيات يحددها الصفات التي يسبغها الكاتب عليها، وليس في الحبكة الدرامية ما يهمل المؤلف بيانه أو تركه لافتراض القارئ وقد تتضمن الحبكة أحداثاً متقابلة ولكنها لا يمكن أن تتضمن مجرد متناقضات، وهي منطقية ومركزة ما دامت الشخصيات ثابتة نسبياً والأحداث تسير فيها منطقياً وتلقائياً وهذا السير المنطقي التلقائي هو الطابع الحقيقي المميز للحبكة في الرواية الدرامية³. وتسهم الرواية العربية في تجسيد الواقع المستكين على نحو ما على الرغم من أنها ذات توجه خاص في السرد عبر ضمير الغائب، إلا أنها تكتنز في داخلها نزعة حوارية خاصة⁴.

¹ حموده، عبد العزيز، البناء الدرامي، ص 82.

² علقم، صبحة، تداخل الأجناس الأدبية، ص 47.

³ علقم، صبحة، تداخل الأجناس الأدبية، ص 56.

⁴ مليكي، إيمان، الحوارية في الرواية الجزائرية، الجزائر، جامعة العقيد الحاج لخضر، 2013، ص 92.

عند الحديث عن الشخصية الروائية فلا بد من الحديث عن الشخصية الأولى أو الرئيسية، إذ تعتبر " الشخصية الرئيسية المحور الرئيس الذي تدور حوله أحداث القصة، حيث تسند للبطل وظائف وأدوار تسند للشخصيات الأخرى"¹.

تقوم الشخصية الثانوية بعدة أدوار، فقد تكون صديقة للشخصية الرئيسية أو أن تكون مساعدة للبطل أو معيقة له، فهي التي تضيء الجوانب الخفية للشخصية الرئيسية، وتكون إما عوامل كشف عن الشخصية المركزية، وتعديل لسلوكها وإما تابع لها، تدور في فلكها وتنطق باسمها لتلقي الضوء عليها وتكشف عن أبعادها.² ولا تخلو الشخصيات الدرامية من التوتر، حيث يتجسد في العلاقة بين ثباتها النسبي وتسلسلها المتطور، فالشخصيات فيها فعالة، تؤثر في الأحداث، وتخلق المشاكل، ثم تحلها بعد في ظروف مختلفة.

- 3 -

يعد الحوار من المرتكزات المهمة في البناء الفني للرواية. وللحوار أهمية قصوى في العمل الروائي، إذ يعتمد عليه الروائي في معرفة الشخصيات وتفعيل الأحداث. والحوار هو " حديث بين اثنين أو أكثر تضمه جملة من الكلمات تتبادلها الشخصيات بأسلوب مؤثر خلّاقاً لمقاطع التحليل أو السرد أو الوصف، لذا فالحوار شكل أسلوبى خاص يتمثل في جعل الأفكار المسندة في الشخصيات على شكل أقوال".³ وهو نقاش مجموعة من الشخصيات داخل إطار زمني معين ويكون الحوار خارجاً عن ألسنة الشخصيات دون انقطاع ويكون الموضوع الرئيسي في الحوار قابلاً للتبديل والتغيير. وعمل الحوار الحقيقي في القصة هو رفع الحجب عن عواطف الشخصية وأحاسيسها المختلفة وشعورها الباطن تجاه الحوادث أو الشخصيات الأخرى وهو ما يسمى عادة

¹ الحجيلان، ناصر، الشخصية في قصص الأمثال العربية، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2009، ص 71.

² عودة، صبيحة، جماليات السرد في الخطاب الروائي عند غسان كنفاني، عمان، دار مجدلاوي، ص 132.

³ قسومة، صادق، الحوار: خلفياته وآلياته وقضاياه، تونس، مسكلياني للنشر والتوزيع، ط 1، 2009، ص 38.

بالبوح أو الاعتراف: وهو وسيلة مباشرة لتوجيه القارئ إلى الدراية والعلم أو إدراك ما يرمي إليه القاص، وهو وسيلة مباشرة لتحليل أكثر ما في المضمون⁽¹⁾. فمن خلال ما عُرض من مفاهيم للحوار، نجد أنّ الحوار ما هو إلا وسيلة مباشرة للحديث بين طرفين أو أكثر، أو هو نقاش بين مجموعة من الشخصيات تقع على عاتقهم تحليل المضمون، ونقل الحدث داخل النص الروائي.

ويعدّ الحوار من الآليات التي تعتمد عليها الرواية في بنائها الفني، بالإضافة إلى السرد والوصف، وله أهمية بالغة في التأثير عن طريق عدة مستويات منها العلاقة الدرامية بين السرد والحوار، حيث يكشف الحوار عن وظائف عديدة تقدم عن طريق إحدى الشخصيات.

ويعدّ كذلك الحوار عنصراً مهماً من عناصر البناء الفني للرواية والمسرحية، وهو في الرواية خلاف ما في المسرحية، عنصراً مجاوراً للسرد يأخذ مكانه ويتناوب معه، متخذاً الطابع التجريدي والاختزالي في عملية بناء المشهد الروائي، وهو يعد عموداً رئيسياً في العمل المسرحي.

(2) و تتفرد المسرحية في كون الحوار يشكل عنصراً رئيسياً فيها مثل السرد في بناء الرواية وإن كان من الممكن استثماره بفاعلية وكثافة في بناء الرواية على حساب العناصر الأخرى، وبالذات السرد الذي يشكل عنصراً رئيسياً في بنيتها.

(3)

ويتشكل الحوار درامياً كما هي الحال في المسرحية وغير مكتوب بشكل واضح لتقديم معلومات أو تاريخ الشخصيات أو موضوعات التنصيص⁽⁴⁾.

(1) نجم، محمد يوسف، فن القصة، ص 94-95.

(2) مليكي، إيمان، الحوارية في الرواية الجزائرية، ص 2.

(3) كاظم، قيس، النزعة الحوارية في الرواية العربية، الموسوعة الثقافية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص

9، 2011

(4) سرمليان، ليون، بناء المشهد الروائي، ترجمة فاضل ثامر، مجلة الثقافة الأجنبية، 34، سنة 7، 1987، ص

ويشكل الحوار جزءاً فنياً من كيان أدبي تتوافر فيه العناصر الأدبية المتكاملة التي تجعل من ذلك الكيان اللفظي أدباً وليس شيئاً آخر.¹ ويكتسب الحوار أهمية قصوى بفضل وظيفته الدرامية في السرد وقدرته على تكسير رتابة الحكيم بضمير الغائب الذي ظل يهيمن ولا يزال على أساليب الكتابة الروائية.² ومن وظائف الحوار " تطوير الحدث والإبلاغ عنه "³.

ويعد الحوار " معياراً نفسياً دقيقاً يستطيع أن يصنف الشخصيات بذكاء وحذق بالإضافة إلى تطويره لهذه الشخصيات وتنميته للحدث "⁴. بالإضافة إلى أن الحوار الروائي الفعال هو الذي يرفع الحجب عن عواطف الشخصية وأحاسيسها المختلفة وشعورها الداخلي تجاه الأحداث والشخصيات بطريقتهم تخلص من الافتعال.⁵ ومن فوائد الحوار أننا نتعرف على الحدث والشخصية والزمان والمكان وغيرها من العناصر، بواسطة هذه الجمل الحوارية تتجلى عناصر السرد والدراما على نحو واضح.⁶

ويساعد الحوار على تصوير الصراع النفسي تصويراً درامياً. فمن أهم تجليات الدراما وشروطها الصراع والحركة والحدث والشخصيات والحوار بنوعيه الداخلي والخارجي، حيث يعتبر الصراع من أهم العناصر التي يستند عليها العمل الدرامي... وهناك من يعدّ الإنسان والصراع وتناقضات الحياة من العناصر التي لا بد أن تتوفر في كل عمل يحمل الطابع الدرامي أو يطمح إلى الدرامية.⁷

¹ عبد السلام، فاتح، الحوار القصصي، ص 31.

² بحرأوي، حسن، بنية النص الروائي، ص 166.

³ رضوان، عبد الله، أدباء أردنيون، دراسات في الأدب العربي الحديث، ص 279.

⁴ الطالب، عمر، الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية، بيروت، دار العودة، 1971، ص 57.

⁵ ينظر: عثمان، عبد الفتاح، بناء الرواية، ص 237.

⁶ موسى، فاطمة، بين أدبين (دراسات في الأدب العربي الانكليزي)، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ص 81، 1965.

⁷ إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي قضاياه وظواهره الفنية، القاهرة، المكتبة الأكاديمية، 1994، ص 149.

وفي الدراما يكون الحوار هو الأداة الأولى والوحيدة التي تكشف الأحداث وتوجهها، ولا يستطيع الدرامي الاستغناء بالسرد عن الحوار. ⁽¹⁾ " فهو الذي يخلق العالم الدرامي ويعرضه ويثير الحركة داخله وخارجه، لذلك ينبغي أن يعتني الدرامي به، ليكون عوناً له في جذب انتباه الجمهور للمواقف الدرامية المختلفة". ⁽²⁾

يمكن أن يأتي الحوار الدرامي على شكل مقاطع كلامية صغيرة أو طويلة كما يمكن أن يأخذ شكل حوار متناظر في الطول بين الشخصين المتكلمين، وهو ما يساهم في خلق إيقاع العمل. ⁽³⁾ والحوار الدرامي ليس محصوراً بالكلمة التي تقال، فالوقفة المليئة بالمعنى والفعل الدرامي الذي يستمر داخل الصمت لهما قوة درامية كبيرة ⁴.

ويرى عبد الملك مرتاض أنّ الإكثار من الحوار في أي عمل روائي يعود إلى أحد أمرين أو إليهما جميعاً: إما إلى أنّ الكاتب يتملص من موقف صعب في التحليل والوصف والكشف، فيعتمد إلى إلقاء المسؤولية على الشخصيات لينطقها أي كلام... ويعني بعض هذا أنه يسلك هذا السلوك عن وعي وأكاد أقول عن غش ومخادعة للمتلقي، وإما إلى أنه مبتدئ محروم فيعتمد إلى كتابة هذه المحاورات دون وعي فني كبير فيصول فيها ويجول، لكنّه لدى نهاية الأمر يفسد على الشكل اللغوي الأساسي أمره فتطغى لغة الحوار على لغة السرد. فإذا نحن لا ندري أنقرأ مسرحية كتبت لتمثيل على الخشب أم نقرأ رواية كتبت ليقراها القراء حيث هم ⁽⁵⁾. والأسلوب الدرامي الجيد

(1) لؤلؤة، عبد الواحد، موسوعة المصطلح النقدي، ص 428.

(2) إسماعيل، عز الدين، الأدب وفنونه، ص 348.

(3) إلياس، ماري، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، 1997 ص 167.

(4) هلاي، أمل، البناء الدرامي في رواية مصابيح الزرق لحنا مينا، رسالة ماجستير، ص 37.

(5) ينظر: مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، ص 135.

يتجنب عادة الجمل الطويلة ذات البنية المعقدة التي تبدو مصطنعة على لسان الشخصية التي تقولها¹.

يمثل الحوار بنوعية (الخارجي والداخلي) تقنية أساسية في الرواية العربية؛ إذ إنه يحرر الشخصية الروائية من سيطرة الراوي فيمنحها مساحة نصية لكي تعبر عن نفسها. والمتصفح لرواية مرافئ الوهم لا بد أن يسجل هيمنة الحوار بوصفه من عناصر البناء السردى، وهذا ما يجعل من التوقف عندها مليئاً بالإمكانات الجمالية والأسلوبية والفنية التي يوفرها الحوار فلنتأمل هذه الأسطر من الرواية: "بلهفة تلميز ينتظر نجاحه تسألها ماما.. هل رأيته. سيأتي إلى الإمارات قريباً.. الوقت قصير ومضغوط هنا بشكل لا تتخيلينه تلح أمل يمكنك رؤيته مساء ! أخرجي معه للعشاء.. أو ادعيه ليزورك في الفندق ! لا أصدق إنكم تعملون ليلاً ونهاراً، ألا تأكلون ماما أرجوك حاولي إن شاء الله، لا تقلقي، سأفعل".²

فعبر استعراض أقوال البطل، نجد أن الحوار قد عبّر عن استقلالية الشخصية بعيداً عن سلطة الراوي، بالإضافة إلى دوره في تحديد عناصر السرد الأخرى (الزمن - الشخصيات - السرد) فوظفت الرواية الكثير من الحوارات الطويلة ذات الجمل القصيرة (الحوار المسرحي) حيث تكشف هذه الحوارات عن قيم درامية متلاحمة مع نمط السرد في الرواية.

يفرز الحوار المسرحي الكثير من الآراء والأفكار التي تقدمها كل من الشخصيات بوصفها طرفي الحوار، وكأن منطقة الحوار انفتحت لتزج بمجموعة من القيم الفكرية والاجتماعية داخل فضاء الحوار، وهو ما يعمق درامية الحوار.

¹ إبراهيم، حماده، اللغة الدرامية، العناصر غير المنطوقة، ص 232 المجلس الأعلى للثقافة والفنون، القاهرة، 2005.

² الأطرش، ليلي، مرافئ الوهم، ص 91.

ويقوم الحوار الطارئ (السريع) بتقديم فكرة موجزة من خلال إحدى الشخصيات، ويقوم الطرف الثاني بقفل الحوار وجعله سلبياً. حيث الحديث عن أمل على لسان سعاد. ويدل هذا الحوار على عمق المسافة بين والده أمل حيث تباعدت وأصبح من غير الممكن أن يلتقيا. وقد أفاد هذا الحوار من سمات الحوار المسرحي ليكسب النص الروائي سمة درامية إذ تلعب المقاطع الروائية دوراً مهماً، كما تقوم بعملية اختزال المسافة بين القارئ والأحداث والشخصيات وتدفع بهم من خارج الخلفية السردية إلى داخل الحاضر المباشر والوظيفة التي تؤدي للحوارات.¹

واستطاعت النزعة الحوارية أن تحرر الشخصية الروائية من رقابة المؤلف ومنحتها حرية واسعة في الحركة داخل العمل الروائي بعد أن تخلصت من التوجيهات الأيدلوجية المباشرة للمؤلف.² وتمكن الحوار من تقريب الأحداث وتشخيصها أمام عين المتلقي، فتبدو وكأنها تجري في اللحظة الراهنة، فيرى المتلقي الشخصيات تتكلم وتتفاعل بالشكل الذي يجعل المتلقي يعيش هذه الأحداث. ويستعمل الروائيون الحوار لتحديد علاقة زمنية ظاهرة في المشهد من خلال وضع الشخصيات في إطار الفعل والحركة والنطق.³

ومن أمثلة هذا النوع من الحوار، الحوار الطويل الذي دار بين سيف وكفاح:

وماذا صورت في حلقات برنامجك من كل هذا

كل شيء.. تتبعنا درب الحرير من عبادات وثقافات وأساطير وأمم دارسة أو حية.. مدائن

اندثرت وأخرى نشأت، وحضارات سادت ثم بادت.. وفي الصخر كما فعل الأنباط.

لا يا سيف، البتراء معجزة زمانها.

¹ آيزر، ولفكانك، القارئ الضمني، ص 258.

² ينظر: ثامر، فضل، الصوت الآخر، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1992 ص 30.

¹ المصدر نفسه، ص 61.

ليست في مثل حجمها وجمالها.. أنا أعرف البتراء. صورتها من المدائن وأعرف روعتها !
المهم قدمنا أيضا عادات الزواج والميلاد، وتقاليد غريبة لا تخطر على بال.
تعالّت خلف سيف ضحكة نسائية صاخبة، وقفت إحداهن وراءه مباشرة، ممثلة، تودع
آخرين بمرح ثم تلحق بزوجها.. تابع سيف حركات جسدها واهتزازه حتى غابت.
زوج هذه المرأة شيطان، يعرف طعم الغوص في الطراوة ولحم كالعشقة. يا سيدي !
هل تعجبك هذه المرأة المكتتزة.
أليست هذه طبيعة الأشياء، أعجبنى قول أحدهم بأن أحلاها مكورها وأسمها مدورها.
يضحك لبديهة تذهله.. ويرفض سيف نصية ثالثة من العرق يعرضها النادل ويصر عليها
كفاح.

هل تعرف أننا صورنا فيلما وثائقيا عن زراعة الحشيش والمتاجرة به ؟
معقول ؟! وكيف أفنعتهم الفلاحين والمهريين ؟
عندما تأكدوا أننا لن نظهر وجوههم، غطيناها أو صورناهم من الخلف أوف شولدر كما
نسميها. والأهم أننا كنا مع المجاهدين وطالبان، وهم المسيطرون على الزراعة ويقومون بها
بأنفسهم".¹

استعمل الكاتب هذا الحوار للكشف عن الملامح الفكرية للشخصيات الروائية وتصوير
مواقفها، وقد استخدم الحوار الخارجي بكافة مستوياته لتقديم شخوصه والتعريف بهم. فورود مثل
هذا المشهد الحوارى في النص يجعل القارئ يبحث عن هدفه. وقد يلجأ الكاتب الى حوار عادي
لينقل لنا النمط الفكري للشخصية.

ومن الأمثلة كذلك هذا الحوار الطارئ والسريع بين كفاح وسيف:

¹ الأطرش، ليلي، مرافئ الوهم، ص 53-54.

" حدثني عن عائلتك، ولم أكن قد اكتشفت بعد أن الرجال ليكذبون

والدي مقول، وأنت

تاجر جملة

ولا يخشى اندفاع الحب أن يفتضح كذبه، يسقط الاحتمالات، يعيش نشوة لحظته.

ينتشلني صوت سيف:

مدام.. نحن جاهزون

أواجه الكاميرا وحدي، وتتأهبين أنت ¹.

ففي مثل هذا الحوار يكشف المؤلف عما يدور في نفسية شخصياته ويكشف عن نواياها.

فنلاحظ من خلال هذا المشهد الحواري خلو العبارات من تعليق الراوي مما يعطي المجال للقارئ

لمعرفة ما يدور في ذهن الشخصية ونواياها.

يسهم الحوار في بناء الشخصية، حيث يقدم الكاتب به شخصياته، فمع استمرار هذا الحوار

يكتمل عقد الشخصية وتبين توجهاتها وملامحها. كما يتم عبر الحوار بناء الحدث والمساعدة في

تطويره، حيث يضمن للكاتب سهولة الانفتاح على عناصر السرد الفرعية والتي تدعم الخط السردى

للرواية .

ويعدّ هذا النوع من الحوار من أكثر الوسائل التي يستخدمها الكاتب للكشف عن

الشخصية، فمن المحال أن يخفي الإنسان شيئاً عن نفسه أو أن يكذبها. " فالشخصية التي تصطنع

اللغة، هي تثبت أو تستقبل الحوار. وهي التي تصطنع المناجاة... وهي التي تنهض بدور تضريم

الصراع أو تنشطه من خلال أهوائها أو عواطفها. وهي التي تقع عليها المصائب. وهي التي

¹ الأطرش، ليلي، مرافئ الوهم، ص 33-34.

تتكيف مع التعامل مع الزمن في أطرافه الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل¹ ومن الأمثلة على

الحوار الداخلي ما جاء في الرواية:

"جواد سأسافر إلى بغداد، اليوم، أُمي تموت، قلبي يؤكد هذا.

سخر من أضغاث أحلامي

أمجنونة أنت ؟ تعرضين نفسك للتحقيق والبهذلة وربما السجن والاعتداء والتعذيب من

اجلهم، وهل سيتركوك حتى تزينها ! هل تعرف قلوبهم الرحمة أو الرأفة ؟ هؤلاء.. اتصلي بها

واطمنني.

حاولت مرارا فلم أجد أحدا.. لا أهلي ولا خالتي

مهما كان سبب غيابهم، لا بد أن تتعقلي.²

جاء في الرواية أيضا:

"وحدود الصدق والكذب في الاعتذار لجبار قادر لا تبين ولا تهم كنت بعيدة وهي هناك

تفهمت ضعفها وخوفها، فتمادت سطوة الجاهل وبدأ يعيرها بما يقول الناس عنها ضاحكاً:

لو أن خالتك القوادة جربت الرجال لما فرقنا بيننا، خليها غارقة في بناتها تصمت لميعة

وما اعتادت، وتتناثر من خوفها كلمات اعتذار بعدم رضاها عن جواد وارتباطي به، وكانت

صادقة.

ينقلب الغضب تحدياً لصلفه.

ولكني أحب جواد وهو يحبني.

أرعد وأزبد:

¹ مرتاض عبد الملك، في نظرية الرواية، ص 91.

² الأطرش، ليلي، مرافئ الوهم، ص 107.

والعسكر ألا يعرفون كيف يحبون يا تربية لميعة.

ألا تدرين أن قلوبهم رقيقة وعطوفة إذا كانت تتسع للوطن فتحميه وتموت من أجله، فكيف

بامرأة حلوة!

سيصونها العسكري برموشه وسيحبها ويدللها أكثر ألف مرة من أصحاب النظريات الهدامة

والشيوعيين المفلسين.

غمزتي لميعة أن أصمت ففعلت إكراماً لها.

سألني في لؤمٍ بادٍ:

ألا تشاقيين الوطن؟

عندما يشتاقيني هو.

بل أذرعه وأحضاناه وقلبه مفتوحة لك وتنتظرك لترجعي، تعالي في أي وقت غدا إذا شئت

فقط أخبريني قبلها وسترين كيف استقبلتك!

ولكنني أعمل؟

توقف مع عبارة سبقت تقديرها:

تعملين؟ أين وماذا

في مكتب زوجها

قاطعته لميعة

فغمضت بتحدٍ وأنفةٍ (1)

(1) ليلي الأطرش، مرافئ الوهم، ص 98 - 99.

ما يميز الحوار في هذا المقطع هو صياغة الحوار الأسلوبية حيث تقترب من الطريقة المسرحية، إذ يصوغ الكاتب الحوار بحيث يرى المتلقي الشخصية الروائية وكأنها أمامه، فنرى كيف تتحدث الشخصية عن نفسها، ومستواها الفكري والاجتماعي.

الحوار الدرامي ليس حواراً من أجل الشخصيات والأحداث فحسب ولكن من أجل المشاهد حيث أن المشاهد هو الطرف الثالث في الحوار بالإضافة إلى الطرفين الأساسيين وهما اللذان يتحدثان في المسرحية.¹ ويعد الحوار الدرامي الأداة الرئيسية التي يبرهن بها على الفكرة، ويكشف على الشخصيات وعلاقاتها، ويساعد على تفجير الصراع الدرامي فالمسرحية لا تأخذ شكلها النهائي إلا من خلال الحوار الدرامي.²

وقد عمد الكاتب إلى توظيف لغة الجسد والتعبير عن طريق الحركات، حيث تأخذ كل شخصية دورها من خلال الدلالة، مثل وصف تعابير الوجه أو تحركات الشخصية أثناء الحوار. فهذا الأسلوب يقترب من كتابة السيناريو إذ أن لا قيمة للمدلول اللفظي في تشكيل الدلالة، إنما هناك أشياء أخرى غير لغوية ذات شأن في تحديد الدلالة.

يوظف الكاتب الحوار الداخلي للتعبير عما تحسّ به باطن الشخصية وعما تريد قوله إزاء مواقف معينة، وكذلك يعطي الحوار الداخلي الفورية للرواية. ويعمل الحوار على " تكثيف الأحداث والزمان، فيعطي الفورية للقصة القصيرة، وما يميزه أنه صامت ومكتوم في ذهن الشخصية، كما أنه غير طليق ولكنه تلقائي بالنسبة للمتلقي ومن مهام هذا الحوار أنه يعمل على تكثيف الأحداث والزمان وهو كذلك صامتا ومكشوفاً في ذهن الشخصية وهو غير طليق ولكنه تلقائي بالنسبة للقارئ.³

¹ النادي، عادل، مدخل إلى فن الدراما، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، 1993، ص 38.

² إلياس، ماري، المعجم المسرحي، ص 97.

¹ المصدر نفسه، ص 98.

ومن أساليب الحوار الداخلي الارتجاع، وهو عبارة عن قطع يتم في أثناء التسلسل الزمني المنطقي للعمل الأدبي أو يستهدف استطراداً يعود إلى ذكر الأحداث الماضية بقصد توضيح ملابسات موقف ما ⁽¹⁾. ومن الأساليب الأخرى، المونولوج، وهو ذلك التكنيك الذي يستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية لديها دون التكلم على نحو كلي أو جزئي في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود ⁽²⁾. وهو "وسيلة تسهم في تطور الحدث وتقود الشخصية إلى مواقف داخل القصة، وهو خطاب به تعرض الشخصية همومها وأمانيتها وتصوراتها عن الناس والحياة، عبر حديث داخلي يتصل بالعالم الجواني" ⁽³⁾، فالمونولوج هو الحوار الداخلي الذي تقيمه الشخصية مع ذاتها ولكن تكون عملية التعبير عن الأفكار بتدرج منطقي لا شائبة فيه، ويشمل سلسله من الذكريات لا يعتريها مؤثر فلا أفكار غير متسقة مع الإطار الفكري العام ⁽⁴⁾. وفي المونولوج لا يعتمد الكاتب إلى رسم الشخصية من الخارج، وإنما يتغلغل في داخلها محاولاً الكشف عن صورة لواقعها الداخلي وإحساساتها ومشاعرها التي تختلج في جنباتها ⁽⁵⁾.

ومن أمثلة الحوار الداخلي ما جاء في الرواية:

(1) ينظر: سعيد، علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، الدار البيضاء - المغرب، مطبعة المكتبة الجامعية، 1985، ص 97.

(2) همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي، القاهرة، دار المعارف، 1979، ص 44.

(3) عبد السلام، فاتح، الحوار القصصي، ص 119.

(4) ليون، أيدل، القصة السايكولوجية، ترجمة: محمود السمرة، بيروت، دار المعارف، 1959، ص 58.

(5) ينظر: أبو لبن، زياد، المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ، عمان، دار الينابيع، 1994، ص 5

"على مين يا كفاح أبو غليون، ثقيل وشاطر؟ يا سيدي ألا تريد أن تبدأ، وتعتقد أنك ستتغلب بذكاكك؟ في المشمش. سأخبرك لتعترف بأنك تبغ الناس كلاماً؟! والله، ستفتح أوراقك كلها أمامي وعلى المكشوف"¹

تظهر براعة الكاتب في هذا النوع من الحوار في قدرته على النفاذ إلى أعماق الشخصيات، والتعمق في مشاعرها وأحاسيسها. والحوار الداخلي يحدد هوية الشخصية. ويمكن للقارئ أن يلاحظ دور الحوارات الداخلية وأن تكتسب طابعاً متنوعاً في استعمال الضمائر، فتارة يكون الحوار بين الشخصية ونفسها. وجاء في الرواية أيضاً:

"وقف موظف الاستقبال الجديد فرحب بها بود. والمكتب كما تركته.. وما زالت تبتسم لجواد في إطار صورة لهما فوق مكتبه. " تلك سلاف أخرى " قالت لنفسها. يتبدل الأشخاص بالوعي والنضج فيخرجون من ذواتهم الأخرى، بل تحيرهم من كانت لهم ! ولو تلك المرء أن يحكم بخبرة الماضي لتغيرت مجريات وحيوات كثيرة.² وفي مثل هذا الحوار نلاحظ كثرة الجمل الاستفهامية وطرح الأسئلة حيث يدفع القارئ لتقصص الحالة، وتارة يكون الحوار بين الشخصية وشخصيته أخرى (المروي له) ويستعمل ضمير المخاطب (أنت، أنتِ).

ومن الأمثلة على هذا النوع من الحوار أيضاً، المونولوج الذي دار في ذهن شادن عندما قدم سيف زوجته الدكتورة نهاد لشادن: قدمها كفاح زوجتي.. الدكتورة نهاد " حقير ! وكان يجب ألا أقبل.. لهذا أصر على دعوتي.. ليريني ما استبدله بي ! أكرهك يا كفاح ابو غليون "³.

¹ الأطرش، ليلي، مرافئ الوهم، ص 44.

² الأطرش، ليلي، مرافئ الوهم، ص 85.

³ المصدر نفسه، ص 129.

ومن الأمثلة أيضا الحوار الداخلي الذي يكشف عن شهوانية جواد حيث لم يفهم مشاعر المرأة: "لا يريد جواد أن يفهم.. بين حبه لي ورغبته في تملكي. لا يراها فيتعذب بإنكار أنني لم أعد له، ولن أكون ". صممت بأفكارها، ينفطر قلبها أسي لرجل لا تملك له شيئا ¹.

- 4 -

يشكل الزمن أحد الأعمدة الفنية المهمة في البناء السردى للرواية، إذ أنه يمثل الرابط الفني الأساس بين العناصر الفنية في الرواية، وبالأخص بناء الحدث وأنساقه ورسم الشخصيات وبواعثها " فالشخصية لا ينفصل عنها الزمن إلا في الدراسة والتحليل إذ لا بدّ من زمن تتحدث وتتحرك وتفكر خلاله الشخصيات " ⁽²⁾. والزمن هو من يجمع كلّ العناصر السردية إذ أنّ الإشارات الزمنية في أي نص سردي تشترك مع جميع العناصر السردية الأخرى والموجودة في النص مؤثرا فيها ومنعكسا عليها ⁽³⁾. وكذلك السرد الذي يهدف إلى " التعرف على القرائن التي تدلنا على اشتغال الزمن في العمل الأدبي " ⁽⁴⁾. والزمن " إحدى الركائز الأساسية التي تستند إليها العملية السردية، فدراسة الزمن هي التي تكشف عن القوانين التي يمكن من خلالها الوقوف على كيفية اشتغال الزمن في العمل الأدبي " ⁽⁵⁾.

وبعد الزمن عنصراً جوهرياً، حيث أنّه ليس عنصراً قائماً بذاته، وتبرز دراسته طبيعة العالم الداخلي و زمن الحكايا المسرودة الذي يتميز بتعدد الأبعاد، وزمن الخطاب الذي يميز الخطبة،

¹ المصدر نفسه، ص 148.

⁽²⁾ لوبوك، صنعة الرواية، ص 55.

⁽³⁾ ينظر: بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، ص 113.

⁽⁴⁾ المصدر نفسه، ص 113.

⁽⁵⁾ المصدر نفسه، ص 113.

ولعلّ هذا أهم ما يميز الزمن من العناصر الحكائية الأخرى. ⁽¹⁾ فالزمن " من أركان القصة الذي يؤثر ويتأثر بالأركان الأخرى للقصص بوصفه حقيقة مجردة لا تظهر إلا من خلال مفعولها مع العناصر الأخرى" ⁽²⁾. ويؤدي دورًا كبيرًا بوصفه أحد العناصر المهمة في صياغة شكل القصة وتحديد إطارها الخارجي وترصين بنائها الداخلي ⁽³⁾.

و"الزمن في الرواية الدرامية داخلي، حركته في حركة الشخصيات وبانحلال الحدث تأتي فترة يبدو فيها الزمن وكأنه توقف، يترك مسرح الأحداث خاليًا، ولكن الزمن يبقى مستمرًا في مخيلة المتلقي مما يعني أن الرواية الدرامية حرة في الزمان ومحدودة في المكان" ⁽⁴⁾.

والزمن في البناء الدرامي يوظف فنيًا، بحيث يحمل دلالات رمزية هادفة، ويتحكم الكاتب بزمن التجربة فيخدم بذلك وجهة نظره، فقد يطوي عدة سنين بجمل قليلة لأنها ليست جوهرية، بينما يخصص فصلين طويلين في الحدث أكثر أهمية وله تأثير في مجرى أحداث الرواية ⁽⁵⁾. " ومحدودية المكان هي التي تكسب الصراع الدرامي حدته، وتجعل الزمن وتزيده وضوحًا، والإحساس بالزمن في الرواية الدرامية هو نفسي تحدده سرعة الحدث وإبطاءه" ⁽⁶⁾.

ومن خلال الاسترجاع ، قد يعود القاص إلى الوراء لسرد أحداث سابقة لبداية القصة ، وعند ذلك يسمى استرجاعا خارجيا، وقد يعود القاص إلى ماض لاحق لبداية القصة تأخر تقدمه في النص، وعندها يسمى استرجاعا داخليا. وفي الاسترجاع الداخلي تسلط الضوء على إحدى الشخصيات أو إحدى القصص التي كان السرد وقد تجاوزها وهي شخص الأحداث التي تقع أثناء

⁽¹⁾ ولعة، صالح، بناء الزمن الروائي ودلالاته في روايات عبد الرحمن منيف، مجلة الموقف الأدبي، ع 498، 2000، ص 7.

⁽²⁾ ينظر: سيزا، بناء الرواية، ص 34.

⁽³⁾ ينظر: إبراهيم، عبد الله، البناء الفني لرواية الحرب في العراق، ص 38.

⁽⁴⁾ ادوين مولر بناء الرواية، ص 87.

⁽⁵⁾ مساعدة، نوال، البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز، عمان، دار الكرمل، 2000، ص 18.

⁽⁶⁾ علقم، صبحة، تداخل الأجناس، ص 53.

السته أيام التي تقع منها أحداث الرواية الأساسية، ولكنها لا تذكر في حين حدوثها بل يأتي ذكرها بعد فوات وقوعها ، أي التذكير بها فيما بعد ⁽¹⁾.

ويؤدي أسلوب الاسترجاع إلى قطع أحداث الرواية من خلال هذه الالتفاتات السريعة إلى الماضي، فلا تجري الأحداث على نسق واحد، مما يجعل القارئ في حالة ترقب.

- 5 -

"اللغة هي التفكير، وهي التخيل، بل لعلها هي المعرفة نفسها، بل هي الحياة نفسها إذ لا يعقل أن يفكر الإنسان خارج إطار اللغة.. فهي التي تتيح له أن يعبر عن أفكاره فيبلغ ما في نفسه، وهو يعبر عن عواطف فيكشف عما في قلبه." ²

ومسألة المستويات اللغوية داخل العمل السردي تعني في المذهب النقدي أن الكاتب الروائي عليه أن يستعمل جملة من المستويات اللغوية التي تناسب أوضاع الشخصيات الثقافية والاجتماعية والفكرية بحيث إذا كان في الرواية شخصيات: عالم لغوي وصوفي وملحد وفيلسوف وفلاح ومهندس وطبيب، فإن على الكاتب أن يستعمل اللغة التي تليق بكل من هذه الشخصيات. ⁽³⁾

وقد اختلف النقاد حول لغة الحوار، أتكون بالفصحى أم بالعامية؟ أم بلغة وسطية ؟ فيرى بعض النقاد (هلال - مرتاض - عثمان) إجراء الحوار باللغة الفصيحة، لأنّ الفصحى قادرة على التعبير عن الأفكار والمشاعر والانفعالات، وتساعد الفصحى أبناء الأمة العربية الواحدة على

⁽¹⁾ ينظر: بورايو، عبد الحميد، منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 1994 ص 155.

² مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، ص 93.

⁽³⁾ مرتاض، عبد الملك، نظرية الرواية، ص 120.

التوحد والحفاظ على لغة الضاد من الإهمال والضياع.⁽¹⁾ فاللغة العربية قادرة على التعبير عن مشاعر والأفكار والانفعالات التي يتطلبها الحوار، ويجنبه الثغرات والفجوات التي يحدثها الانتقال من مستوى لغوي إلى مستوى آخر هابط. والمتمثل في استخدام العامية ومن ناحية أخرى فإنّ الحوار بالفصيحة يجعل العمل الروائي يسهم في توحيد أبناء الأمة العربية⁽²⁾. ومنهم من يتبنى الحوار باللغة العامية، فالعامية هي لغة الناس يتحاورون بها في حياتهم وهي الأقدر على نقل أفكار الشخصيات ومشاعرهم بحرارة وصدق، وهي الأقرب إلى الواقع أو أن تستعمل في الحوار - دون السرد والوصف - فالحوار في النصوص السردية أكثر واقعيةً وصدقاً في التعبير عن مستوى الشخصيات من اللغة الفصحى⁽³⁾ ويرى رشاد رشدي بأنّه لا يمكن للكاتب أن يجعل شخوصه تتكلم بمستوى لغوي واحد، وخاصة إذا كانت اللغة المستعملة غير اللغة التي تتكلم وتفكر بها في الحياة. فالمسألة خطيرة جداً، فكتّاب القصة ليسوا أحراراً في أن يجعلوا قصصهم تتكلم أو تفكر بالعربية الفصحى⁽⁴⁾.

فوجود عمل نثري مكتوب بالكامل بالعامية كما يقول نبيل حداد " أما أن نقرأ عملاً نثرياً مكتوباً بالكامل بالعامية، فإنّه أمر غير مألوف، بل لم يقدم عليه - على ما نعلم - سوى عدد محدود من الأدباء أشهرهم توفيق الحكيم في مسرحيته الصفيّة ويوسف إدريس في قصة قصيرة بعنوان (قصة ذي الصوت النحيل).⁽⁵⁾ والحوار العامي يؤدي إلى تناسب الحوار ويتطابق مع

(1) ينظر: هلال، محمد غنيمي، في النقد المسرحي، بيروت - لبنان، دار العودة، 1975، ص 89.

(2) ينظر: عثمان، بناء الرواية، ص 241 / مرتاض، في نظرية الرواية، ص 134 - 135.

(3) ينظر: مندور، محمد، مسرح توفيق الحكيم، القاهرة - مصر، دار نهضة مصر للطبع والنشر، د.ت، ص 25-26.

(4) ينظر: رشدي، رشاد، فن القصة القصيرة، ص 116.

(5) حداد، نبيل، بهجة السرد الروائي، إريد - الأردن، عالم الكتب الحديث، 2010، ص 32.

مستوى الشخصية الفكرية والطبقي عندما يعجز الحوار الفصيح عن ذلك، فضلاً عن شعور المتلقي بهذا الحوار فإن الشخصية غير واقعية.⁽¹⁾

أما الرأي الثالث، فيرى أصحابه إجراء الحوار باللغة الفصيحة مع توظيف بعض المفردات العامية التي ليس بالإمكان الاستغناء عنها، فتكون في هذا الموضع، على أن تكون في هذا الموضع أقدر على الوفاء وبالمعنى من اللغة الفصيحة بحيث لو استخدمت مكانها بدت نائية قلقة⁽²⁾. ومنهم من يرى استخدام لغة فصحي في المفردات والعامية في التراكيب⁽³⁾.

والرأي الرابع، يرى أصحابه إجراء الحوار بالعامية والفصيحة حسب مستوى الشخصيات، فالشخصية المثقفة تتطوق بالفصيحة والشخصيات العامية تتطوق باللهجة العامية، بدليل أن العامية أقرب إلى الواقعية⁽⁴⁾. ومنهم من يرى إمكانية الجمع بين الفصحى والعامية حسب احتياج السياق، وهي اللغة التي يسمونها الآن - اللغة الوسط. ولكن لا مندوحة في بعض الحالات استخدام اللغة العامية إذا كانت شخصية القصة الأساسية - رجل أو امرأة - من أولاد البلد مثلاً. والذين لا يمكن أن يتصوره القارئ أن تجري على لسان أحدهم كلمة عربية فصيحة⁽⁵⁾ و المتتبع للغة الحوار في الرواية الأردنية، يجد أن هذه المستويات حاضرة في بناء القصة، حيث يلحظ التنوع في استخدام الحوار حسب طبيعة السرد في الرواية.

(1) ينظر: الوائلي، كريم، المواقف النقدية: قراءة في نقد القصة القصيرة في العراق، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 2006، ص 214.

(2) ينظر: عثمان، عبد الفتاح، بناء الرواية، ص 239-241.

(3) ينظر، يوسف، نوفل، قضايا الفن القصصي، القاهرة، دار النهضة العربية، 1977، ص 30.

(4) عثمان، عبد الفتاح، بناء الرواية، ص 240.

(5) قباني، حسين، فن كتابة القصة، بيروت - لبنان، دار الجيل للطباعة والنشر، 1979، ص 112.

ومن الصعوبة أن يتقيد الدرامي بالحوار وهذا يجعل مهمته أكثر صعوبة ولا بدّ من إدراك أن الحوار في العمل الدرامي ليس حواراً لذاته وليس مجرد شخصية أو شخصيتين تقفان على خشبة المسرح لتتجادبا الحوار أيا كان، فليس كل حوار يصلح لأن يكون حواراً درامياً.⁽¹⁾

ولم تتجاوز الرواية الدراما، إلا بمعنى أنها قد أخذت مكانها أنها كشكل أدبي أكثر انتشاراً، فقد نشأت عن الدراما دون شك إنها دون شك تشكل أكثر ليونة وتنوعاً من أي شيء يمكن عمله على المسرح الرواية تخلق ولو لمدة قصيرة شعوراً بتجربة جماعية، ربما كانت أقرب شيء إلى طقس مشترك يستطيع بلوغه أغلب الناس اليوم وهي تجعلنا على علاقة حيوية مع دراما الأمم العظيمة وترك الباب مفتوحاً في الأمل أمام دراما عظيمة في المستقبل.⁽²⁾

والحوار هو الذي يخلق العالم الدرامي، ويعرضه، ويثير الحركة داخله وخارجه، لذلك ينبغي أن يعتني الدرامي به ليكون عوناً له في جذب انتباه جمهوره للمواقف الدرامية المختلفة.⁽³⁾ و يتمتع النص الدرامي بقدرة حيوية على بث العوالم الدرامية داخل المتفرج والقارئ.

من العناصر التي لا بدّ من توافرها وبروزها وتفاعلها في كل عمل ليحمل الطابع الدرامي هي الإنسان والصراع وتناقضات الحياة.⁽⁴⁾ ويطلق مصطلح الدرامي على شبكة العوامل التي ترتبط بالتخييل القادر على إحداث الأثر والمغزى دون العرض المسرحي ودون الممثلين، ولا تتفك تبرز في أعمال غير درامية كالشعر والسرد.⁵ كما تبث لنا رشا سلامة في روايتها تلك الصراعات المختلفة.

(1) حموده، عبد العزيز، البناء الدرامي، ص 139.

(2) لؤلؤة، عبد الواحد، موسوعة المصطلح النقدي، ص 423.

(3) إسماعيل، عز الدين، الأدب وفنونه، ص 248.

(4) إسماعيل، عز الدين، المنهج الدرامي في التفكير، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1994، ص 149.

⁵ بن تميم، علي، السرد والظاهرة الدرامية، ص 7.

تضم رواية رشا سلامة (حتى مقطع النفس) ثمانية فصول هي أقرب للمشاهد الموزعة على العديد من الشخصيات والأمكنة، والتي يكون رابطها المشترك بطلّة الحكاية العشرينية ربما، تسرد فيها حكاية فتاة فلسطينية تنتقل من مجتمع لآخر ومن وسط مهني لغيره، حتى ينتهي بها المطاف في كنف حبيب خمسيني يصبح أبا لطفلتها الوحيدة (ياسمينة)، فالرواية لم تخل من الهم والوجع الفلسطيني، لكنها ضمن حكاية أو حكايات كانت تستحضر التاريخ بتفاصيله أثناء إعداد قالب حلوى كمثل، إذ تظهر لنا مشاهد درامية متعددة الصراعات الأيديولوجية: "هناك مشهد كان مجرد فكرة الاستقرار لديها من أي معنى، كيف لك أن تشعر بالأمان في كل مكان يلاحق فيه رجال الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر فتاة ما تزال لم تختبر البلوغ بعد، مجبرين إياها على وضع الغطاء الأسود على رأسها وإسداله على وجهها، فيا جنود المارنيز الأمريكيين المتواجدين في قواعدهم العسكرية هناك، يجوبون الأسواق والطرق بعنجهية لا يملك أمامها أي عربي أن ينبس ببنت شفة، كيف لطفلة مسربة بالسواد أن تلاحق فيما المجندة المختالة بشهرها الأشقر ومفاتها البارزة من البذلة العسكرية الضيقة تمضي من دون أن يمسه سوء، أو حتى احتجاج، كما لو كانت غير مرئية لأولئك الرجال الذين يرتدون دشاديش قصيرة ويحتنون لحاهم لتغدو ذات لون برتقالي فاقع، والذين يمسكون في أيديهم سوطاً على أهبة الاستعداد؟"¹

في رواية (ليلي والتلج ولودميلا) تنسج الكاتبة خيوط عالم تسكنه كائناتها الروائية (نساء، رجالاً، عرباً، روساً، شيوخاً، شباباً) وهم يعيشون لحظات الانهيارات الكبرى في التاريخ المعاصر، إذ يلتقون عند عتبات مسكونة برعب تلك الانهيارات في نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات، عند انهيار الاتحاد السوفييتي السابق، وانطفاء جمرة الحرب الباردة، وبداية صعود الحركات الأصولية،

¹ سلامة، عبدالله رشا، حتى مقطع النفس، دار ورد، ط1، 2014م، ص79.

التي تحمل معها علامات رمزية لانتهاء أنموذج الثوري القديم الأيديولوجي والمسلكي، والمتقف القديم اليساري والقومي، حتى تبدو فكرة (نهاية التاريخ) التي تحدث عنها فوكوياما تعبيراً عن مقابل (ثقافوي) لهذا الانهيار الذي مسّ ملامح الظواهر السياسية والأفكار والأيديولوجيات التي عاشتها أجيال الخمسينيات والستينيات والسبعينيات، مثلما جاءت شفرات عنونة الرواية دالة في التعبير عن سيمياء حمولاتها لتلك النهاية، وكأنها استعارة لموت الفكر البارد والحياة الباردة التي تجاوزها الزمن باتجاه البحث عن وجه آخر للمعنى والوجود والحرية...¹

تشكل الرواية سلسلة من الخطوط الدرامية المتشابكة التي ترصد العديد من مسارات الأحداث ومصائر الشخصيات في المهاجر والمنافي والوطن. وعلى امتداد هذه المساحات تتولد الحكايات ببسر وسهولة، ونتعرف على العديد من الشخصيات الحية، بعفوية وحميمية. علاوة على ذلك نجد بين أيدينا عالماً روائياً متكاملًا، ينبض بالحركة والناس ويعايشون اغترابهم وأحلامهم. وكفى الزعبي من خلال كل ذلك ترصد وتسجل وتقتبس من العالم الحقيقي العديد من الأحداث وتدخلها في نسيجها الروائي.²

يتسع فضاء الرواية ليحتوي أشياء متباينة ومتعددة لا حصر لها، بدءاً من المساحة الورقية التي يتحقق عبر بياضها جسر الكتابة إلى المكان والزمان: الأشياء، اللغة، الأحداث عبر أنماط السرد، والتي تجسد " الحيز الزمكاني " فالمكان له دور كبير في تحديد الخصائص الفكرية والنفسية للشخصية، وتؤكد العلاقة المتبادلة بين المكان والشخصية. وقد تحول المكان في الرواية من مجرد

¹ الفوز، علي الحسن، الأردنية كفى الزعبي وشيفرات الكتابة النسوية، ص70.

² كفى الزعبي في رواية " ليلي والثلج ولودميلا " سردية الآخر. شعرية القص، مجلة أفكار، ع 152، 2001، ص 34.

ديكور أو وسط يوطر الأحداث إلى محاور حقيقي، يقتحم عالم السرد، محررا نفسه من أغلال الوصف التقليدي.¹

ففي رواية (ليلي والثلج ولودميلا) والتي تقوم في بنائها على الصراع الإيديولوجي بين رشيد الذي يمثل الالتزام بالعادات والتقاليد العربية، والمحافظة على الموروث الفكري الذي نشأ تحت وطأته وبين (ليلي) التي تأثرت بالفكر الغربي الروسي وما يرافقه من انفتاح في العلاقات يبين الجنسين وغيرها من التقاليد والأعراف الروسية وقد تجلى هذا الصراع الإيديولوجي في الحوار الآتي:

إلى أين تمضي؟ سألته

إلى غرفتي في السكن

لقد جئت عدة مرات لزيارتك ولم أجذك.

فضل يحدق بها، وهي تكاد تسمع جميع أفكاره، وتلمح الرجاء في عينيه وتراودها رغبة في

الماضي، إذ ليست لديها ثمة ما تعطيه في حال طلب، ومع ذلك قال:

لم لا تزوريني فنجلس ونتحدث كما كنا قديماً؟

عن ماذا؟

وما جدوى الحديث؟

على الأقل يروح به المرء عن نفسه!

فابتسم ابتسامه ساخرة قائلاً:

سأجيء!²

¹ كفى الزعبي في رواية " ليلي والثلج ولودميلا " سردية الآخر. شعرية القص، مجلة أفكار، ع 152، 2001، ص 34.

² المصدر نفسه، ص 61.

وجاء مرات قليلة تحدث خلالها عن سوء كل شيء، إنما دون أن يعرض هو نفسه للسوء الأعظم: رفض جديد كان يراه واضحاً في مجمل سلوكها ولغتها وعينيها. في كل مرة كان بمزاج عاقداً النية على أن لا يعود ثانية غير أن الخوف من رشيد لم يلجم خوفاً آخر لدى ليلي: لقد أعجبت بإيجور وخافت إن رفضته أن لا تغفر لنفسها أبداً. لقد ظل الأسى والحزن يهيمنان عليها. كلما جالت بخاطرها السعادة والحب اللذان هدرتها برفضها لأندرى، أصابها الخوف من ندم آخر لن يحتفل إذا رفضت إيجور أيضاً:

ولكن لماذا؟ ألا تحبني؟ سألها باستغراب، فأجابته:

وهل يعني إن أحببتك أن أمنحك جسدي؟

وما في ذلك، فأنا أيضاً أمنحك جسدي؟

لكن الوقت لم يحن بعد خاصة وأن علاقتنا ليست شرعية.

لا يوجد حب شرعي وحب لا شرعي حب جسدي وحب روحي، كل حب منفرد عن الآخر، فالحب هو هذا وذاك في الوقت ذاته، فأنا أشتاق لرؤيتك والحديث معك تماماً مثلما أشتاق لجسدي وأشتهيه⁽¹⁾.

وما إن يتم عرض الصراع بشكل غير مباشر يتجلى أو يتمثل في بناء النص الروائي بشكل جزئي أو كلي، أي أن يكون موضوع الرواية قائماً على الصراع بين الاتجاهات المختلفة ويرى عبد العزيز حموده أن تقييد الدرامي بالحوار يجعل مهمته أكثر صعوبة ولا بد من إدراك أن الحوار في العمل الدرامي ليس حواراً لذاته، ليس مجرد شخصية أو شخصيتان تقفان على خشبة

(1) كفى الزعبي، ليلي الثلج، ص 191-292.

المسرح لتتجاذبا الحوار أياً كان، فليس كل حوار يصلح لأن يكون حواراً دراسياً، فالحوار ينبغي أن يخلق توتراً داخل المشاهد أو القارئ، يجعله مترقباً حتى نهاية العمل الدرامي.⁽¹⁾

أما الحوار الروائي هو اللغة المعترضة التي تقع وسطاً بين المناجاة واللغة السردية، ويجري بين شخصيتين أو أكثر داخل العمل الروائي. وتأخذ اللغة طابعاً درامياً في تصوير الآخر، وقد جاء هذا التصوير بأسلوب لا واقعي، حمل القارئ على كسر التوقع، فالمشهد الدرامي ولّد عند القارئ إحساساً بالضيق والتوتر الداخلي الناجمين عن (مشاهد الموت والقهر والاستلاب) مشاهد تلغي الفرح وتعمق الحزن والسودا، وكأن القارئ يجد نفسه أمام شريط سينمائي تُترجم فيه الكلمات إلى نبضات وحركات وإشارات².

والحقيقة أنه ليس من المبالغة القول إن الرواية شكل درامي في إطار قصصي فأحداث الرواية تجري على مسرح متغير، والمقاطع الروائية هي وسائط تغير المسرح فيما تكون المقاطع القصصية هي وسائط إعداد المسرح، يستخدم الروائي الحوار فالرواية ليست سرداً متصلاً، والحوار قوام الدراما ولكن وظيفة الحوار في الرواية تختلف عن وظيفته في الدراما، ففي الأول يكون الحوار مجرد تقنية يلجأ إليها الروائي لتقديم بعض الأفكار أو وجهات النظر، أو لإبعاد ملل السرد عن القارئ، ما إلى ذلك من الأسباب التي ينتقها الروائي، بينما في الدراما يكون الحوار هو الأداة الأولى والوحيدة التي تكشف الأحداث وتوجهها، ولا يستطيع الدرامي الاستغناء بالسرد عن الحوار⁽³⁾.

نلاحظ فما سبق أن الرواية الدرامية يشكل فيها الحوار جزءاً أساسياً في بنائها، فإما أن يكون الحوار بشكل أجزاء بين الشخصيات في ثنايا الرواية، وإما أن يكون جزءاً أساسياً تقوم عليه

¹ حموده، عبد العزيز، البناء الدرامي، ص 139.

² ربابعة، موسى، جماليات الأسلوب والتلقي، عمّان، دار جرير، 2011، ص 26.

³ البناء الدرامي، ص 140.

الرواية، وأساس الحوار هو الصراع، ويتمثل هذا الصراع بين الشخصيات أو يبين الاتجاهات والإيدلوجيا ووجهات النظر المتعددة، والروائي هو الذي يختار أو يتحكم في طريقه عرض الحوار، فإما أن يكون الحوار بشكل مباشر بين الشخصيات أو الإيدلوجيات المختلفة على طريقة المسرحية، فالفعل هو الحركة الداخلية للأحداث، وبؤرة الصراع ومنطلقه، وهو حدث تلقائي حر، يتسم بالحركة، ويتصف بصفات الكائن الحي، فهو ينمو ويتطور، ويتلاشى ويحمل في ثناياه التوتر الذي يؤثر بذات القارئ.¹

والحدث من مظاهر الدراما، فهما يشكلان عماد النص الأدبي، فالحدث هو الجوهر وينطوي على الفعل.²

لقد فرض ارتباط الرواية بالواقع تنوعاً في أشكالها وموضوعاتها، فغدت بذلك مصطلحاً يعصى على التصنيف، ولعل الرواية الدرامية هي من أهم المنابع الأساسية في فن الرواية، وقد تأثرت بمقومات وتطورات الثورة التي اندلعت في الحرب العالمية الثانية، لذا صار من الطبيعي أن تفيد الدراما من معطيات الفنون الأخرى.

¹ موير، أدوين، بناء الرواية، ص 45.

² أ.أ. فندلاد، فضاء الصوت الدرامي دراسة في مسرح صلاح عبد الصبور، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، 1992، ص 15.

الفصل السادس

اتجاهات السرد في الرواية التعبيرية

- 1 -

التعبيرية قبل كل شيء هي مذهب إبداعي تتوسع دائرته في العديد من الحقول، حيث وجد طريقة إلى غالبية الأجناس الأدبية والفنية، والتعبيرية في تعريفها العام، هي ميل للذاتية المفرطة، ونبذ العوالم المرئية الوضعية والانطباعية والواقعية التي تصور المتغيرات والموضوعات كما هي عليه في العالم الحقيقي، دون أن تدخل الخيالي الرومانسي وهما ركنان أساسيان في العمل الفني.

تتسع الدائرة التعبيرية في حقل الرواية لتشمل كتباً من طراز (فرانز كافكا) (الفريد دويلن) (أرنست همنغوي) وعشرات الأسماء الراسخة في المشهد الروائي المعاصر. إلى ذلك روائع تولوستوي ودوستوفسكي، وغيرها من رموز المذهب التعبيري الذي يتركز على الذاتي الإبداعية الخلاقة وعوالمها الدفينة الغامضة ليضع فيها أعمالاً أدبية خالدة، وقد ركز هؤلاء إجمالاً على المشاعر والحالات الذهنية والانفعالات الداخلية للفنان التعبيري الذي لا يميز الالتزام بالقواعد الكلاسيكية والشروط الأكاديمية الصارمة للعمل الفني.¹

وقد ظهرت الرواية التعبيرية كردة فعل للواقعية والرومانسية، فكانت صرخة احتجاج على القيم الاجتماعية والسياسية والروحية السائدة في تلك الفترة، تبحث عن مجتمع جديد تراعي فيه الإخوة والمحبة بين البشر والمجتمع، وهي محاولة لاكتشاف تقنية وطريقة للتعبير الوجداني، كما يعتقد الكاتب بأنه يشكل الحقيقة الباطنة للعمل الأدبي.

يرى (جون هوسيرن) أن قيمة الرواية الجمالية تعتمد بشكل أساس على المهارة التي يعرض بموجها شخوصها، ففي الروايات الجيدة يرفض الشخوص التكيف و الثبات لأفكارنا وآرائنا عنهم،

¹ أحمد، عدنان حسين، النزعة التعبيرية في الأدب والفن، العرب، ص 16.

وهذا ما يجعلهم مستقلين عنها، أي ما يجعلهم حقيقة مؤثرة تتجاوز حتى مخيلتنا، فالذي يجعل من مؤلف كبيراً وآخر اعتيادياً هو أن شخوص الأول مجرد نسخ للناس العاديين أي مادة الحياة نفسها، أما شخوص الآخر فإنهم ببساطة يوحون بشكل الحياة لا بواقعها المادي.¹

إذا يمكننا القول إنّ الأصل في المذهب التعبيري في الرواية هو أن الكتاب لا يصور الأشخاص والأحداث عن طريق التقليد والمحاكاة للواقع، بل يعتمد على إحساسه الخاص بالواقع كما يبدو له في داخل نفسه وليس كما يراه بعينه في واقع الحياة، فالكاتب التعبيري يتخذ من صورة الزهرة صورة للمرأة الحسناء، وهو بذلك يعبر عن إحساسه الخاصة إزاء الأشياء وهذا فالرواية التعبيرية تصوير للحياة كما يحس بها المؤلف وليس كما هي عليه بالواقع الخارجي.

فالمدرسة التعبيرية في الأصل وُجدت في الفن التشكيلي؛ لأن الفنان يستطيع التعبير عن إحساسه عن طريق التلاعب أو التحكم بدرجات الألوان والخطوط بما يتناسب وإحساسه الداخلي ورؤيته للأشياء وقد استفادت الرواية من الفن التشكيلي لينتقل التعبير إليها، ويعبر الكاتب عن إحساسه بالأشياء والأشخاص والموجودات كما يصورها له إحساسه الداخلي.

- 2 -

يتحدث أدونيس عن طرق التعبير الأدبي من الناحية الكمية والنوعية، إذ يقول " إيضاحاً لما أعنيه بالشعرية أشير إلى أن هناك، من الناحية الكمية طريقتين في التعبير الأدبي: الوزن والنثر، ومن الناحية النوعية أربع طرق:

أ. التعبير نثرياً بالنثر

ب. التعبير نثرياً بالوزن

ج. التعبير شعرياً بالنثر

¹ شرود، مورس، نظرية الرواية، ص74.

د. التعبير شعريا بالوزن.¹

ويرى بسام قطوس أن الشعرية تتجه نوعا ما إلى تداخل الأجناس. يقول: " غدت اليوم فنا مفتوحا، يأبى الانغلاق، لأنها تتعامل مع العناصر تعاملًا اختياريًا، وتنتفتح على جميع الفنون قولية وغير قولية، وتسخر إمكانات الفن التشكيلي، والشعر، والمسرح، والسينما، داخل النص الروائي الواحد، مسائرة بذلك إيقاع العصر، ومتوجهة نحو تداخل الأجناس"². وهي " كتلة هائلة، عديمة الشكل، إلى حد بعيد، وهي بكل وضوح، تلك المنطقة الأكثر رطوبة في الأدب، والتي ترويه آلاف الجداول، وتتخط أحيانا، لتصبح مستنقعا آسنا"³. وتعتبر "وليد حالة كتابية، تجيء من تلقائها، ولا تسعى لأن تنتهي إلى الركود في أطر نوع أدبي محدد"⁴.

و"تستمد الرواية بعض أصولها من فن الرسم والتصوير والنحت، ولأنها أيضا تشييد، فإنها تقترب من مفهوم تصميم البناء من فن العمارة، بل إنها فن معماري مكتوب، وعمارة بالمعنى المجازي يدخلها القارئ، ويتجول في أرجائها، ثم يغادرها، ليعيد بناءها حسب تصوراتها، وخلفيته الثقافية"⁵. وهذا لا يعني أن الرواية استعملت الإيقاع الشعري، والقافية، ولكنها وظفت "جملة السمات التي تجعل الكلام النثري شعريا، كالتوتر الإيقاعي، والنعوت، والنغمة الموسيقية في الكلام، التكرار، التدفق في أفكار ومشاعر البطل، جمال التصوير للأشخاص والأصوات

والمواقف، خصوصية النبر في اللغة...إلخ."⁶

¹ أدونيس، سياسة الشعر، ص 22-23.

² قطوس، بسام، سيمياء العنوان، ص 154.

³ آلن، روجر، الرواية العربية مقدمة تاريخية ونقدية، ص 10.

⁴ أبو لبن، زياد، حوارات مع أدباء من الأردن وفلسطين، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999، ص 46.

⁵ جوزيف.إ.كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، ص 9.

⁶ الكبيسي، طراد، في الشعرية العربية، ص 52.

" فلغة الرواية حتى ولو افترضنا أنها تستعير بعض خصائصها من تقنيات لغة الشعر، فإنها لا تفعل ذلك بطريقة آلية، تفضي بها إلى المماثلة، والمطابقة مع لغة الشعر، بل إنها تتحرك بهاجس شعري داخلي، ومحايث يتلاءم مع هويتها السردية.¹"

ويرى محمد بوعزة أن الرواية تحتاج إلى اللغة الشاعرية أحيانا بسبب حالة تصوير الذات، والتوتر الذهني في بعض الكتابات الروائية الحديثة. يقول: "الكتابة الروائية الحداثية، كتابات داخلية ذاتية الإحالة والانعكاس، تتطلب الإيغال في الذات، مما يتطلب لغة شاعرية، وتصوير صورة الذات غير المنتصرة وإنما الذات المخدولة المقهورة المقموعة من السلطة فننتاج العلاقة المستترة مع السلطة، تتطلب لغة مكتنزة باللاستقرار، والتوتر الذهني، فأصبحت الإشارة اللغوية تحمل الغياب الذي يحتم الحضور، والغياب هو اللغة المسكوت عنها، واستجلاب الغياب يتم من خلال الحضور.²"

أما إبراهيم نصر الله فيرى أن هذا الانتقال من الشعر إلى الرواية أثرى إنتاجه الأدبي، يقول: " أعتقد أن شعري وروايتي قد أعطيا لبعضهما الكثير، فقبل روايتي لم أكن ألاحق المدى الداخلي للإنسان إلى هذا الحد.. فالرواية تتبع البشر في كل حالاتهم.. على حين أن الشعر يتبع النقاط الأساس المضيئة الجوهرية في الحياة الإنسانية، وقد علمتني الرواية، أن هناك نقاطا جوهرية، لم أكن أعتقد أنها كذلك في الشعر، أما الشعر حين تجاوز أو تقاطع مع الرواية لدي سعى إلى تعميق الهامشي، الذي كان قد تجاوزه قبلا. الهامشي الدقيق الذي لم يستطع التعبير عن كل تفاصيله بوصفه شعرا.. وقد استطاعت الرواية أن ترفع مستوى الدرامية في قصيدتي، واستطاعت قصيدتي أن تمنح الحدث الروائي شفافيته، وتعدد دلالاته، وتجعله أكثر إنسانية.³"

¹ محمد بو عزة، التشكيل اللغوي في الرواية (مقترح نظري)، علامات في النقد، ص 83.

² ناصر يعقوب، شعرية اللغة وتجلياتها، ص 23-24.

³ شهادة لإبراهيم نصر الله، غسان عبد الخالق -الزمان، المكان، ص124.

ويرى زياد أبو لبن أن سبب الابتعاد عن اللغة المباشرة في الرواية، بسبب إدراك الوظيفة

الشعرية للرواية فأصبح "السرد غالبا وكأنه يركز على كيفية القول، أكثر من مادة القول"¹.

بينما يرى إدوار الخراط أن سبب الاهتمام باللغة في الرواية، هو "الوجد باللغة، لا لكونها

لفظية ظاهرية فقط، بل بما تتضمنه من بنية موسيقية، ومن نسيج سحري موسيقي، ولكن المسألة

ليست مسألة ترصيع صوتي فقط، بل هي إلى ذلك ومع ذلك سعي لخلق موسيقى تحمل بلا

انفصال، دلالة."²

يقول الكبيسي: " فالراوي في الرواية لا يخبر، أو يحمل رسالة للقارئ، ولو أنها رسالة بكل

الأحوال، بقدر ما يسعى لأن يعبر عن نفسه. يعبر عن أحاسيسه بالغبية والنفي، وعن أفكاره أو

رؤاه.³ ويرى كذلك أن اللغة الروائية إنما هي من مستويات الوعي الكتابي. يقول: "اللغة الروائية

ليست مجرد إشارات تدل على مضامين العمل، وتساعد على تجلية الشخص، والأحداث فحسب،

بل هي - في مستوى من مستويات الوعي الكتابي، والقرائي - المادة التي تختزن في طياتها جوهر

العمل، وتكاد في بعض النصوص أن تكون هي العمل، دون المساس السلبي بأهمية عناصره

الأخرى."⁴

والرواية الحداثية " إذ إنها بدأت تميل إلى لغة الخطاب الشعري، لأن الذاتية أصبحت

مصدرا، وعنصرا مهما في بناء الرواية، فالذات الكاتبة أصبحت تشكل مرجعا مهما في الخطاب

الروائي العربي الحداثي."⁵

¹ زياد أبو لبن، حوارات مع أدباء من الأردن وفلسطين، ص43.

² إدوار الخراط، ملتقى الروائيين العرب الأول-شهادات ودراسات، ص102.

³ طراد الكبيسي، أفق التحولات في الرواية العربية، دراسات وشهادات، ص5.

⁴ انظر، زياد أبو لبن، حوارات مع أدباء من الأردن وفلسطين، ص42-43.

⁵ ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، ص87.

فكتب الروائيون العرب روايات ذات لغة أشبه بلغة الترجمة، تتأى بنفسها عن اللغة المجازية الشعرية. يقول إلياس فركوح: " لغة الرواية العربية في معظم نصوصها المنشورة، هي لغة أقرب إلى لغة الصحافة السريعة، شبه المسطحة، وإنها أكثر من اكتراثها المفترض بأدبيتها، وربما جاء هذا السبب من اطلاعنا الأول على الرواية بمفهومها وبنائها الحديثين، ضمن أصولها الغربية الأوروبية، أو ما تم ترجمته إلى العربية، هي لغة لا ترى في نفسها غير أداة للنقل والتوصيل، لغة تفسح المجال والدور لسواها من عناصر الكتابة الروائية الأخرى، فهي لغة ارتضت أن تتفصل عن البناء الأدبي، موهمة نفسها بأنها مجرد (الكاتبة له) بينما أرى، ويرى غيري أيضاً أن هذا البناء الأدبي، لا يستوي دون العناية الكبيرة بكافة عناصره، ومنها اللغة وأن الكتابة هي اللغة التي صاغته وطبعته بطابعها.¹

- 3 -

في رواية (الظلال) لبكر الكرايمة الذي يرتحل في أعماق بيئته في رصده لومضات التحول في ذات الشخوص وجدلها مع الواقع الخاص بها، وصولاً إلى العالم الإنساني، فالرواية حكاية بلدة أم (قيس) والفتى بطل الرواية (يحيى)، تلك الشخصية تمضي وتتشكل حولها الأحداث، فتصبح فاعلة ومنفعلة، وغريبة كل الغريبة، قريبة كل القرب، ولكن بين هذا وذاك تعيش المتاهة نفسها التي عاشها الإنسان منذ وطئ الأرض مُحملاً بالرموز الإلهية ليحكها على صخرة الواقع. تلك الأرض المضمخة بعبق التاريخ، "تسلقت أحبال السماء، وأتلتعت عنقي ناظراً على قريني النازفة، صارت الحقيقة ظلاً والظل حقيقة،، في بلدة أصبحت ضاحية مقصية من بلاد هذه الأرض، يسكنها أناس سُرِق التاريخ من أذهانهم، ونخروا حتى النخاع، الشتاء فقط هو الوفي لهذه المدينة، فما زال يلطم الوجوه والقامات"، يعاين بكر كرايمة عبر روايته (الظلال)، بعين مراقب وعقل

¹ زياد أبو لبن، حوارات مع أدباء من الأردن وفلسطين، ص 42.

فيلسوف، " فالمرأهة فى بلادنا مرادفة للانحطاط والاعتصاب والدكتاتورية، لكن المرأهة عند كرايمة وبمفهومه الخاص تبدأ على صعيد الفكر بمساءلة الكون عن صيرورته مع صديقه الوجودي، مراد سليم، أمّا الجسد فيتلقى به مع غدير ابنة بثينة العاصم "وقفت ناظراً باتجاهها مرتخي الأوصال، ثم ما هي حتى اندفعت بكل جسمها نحوي وعانقتني وهي تضرب بكتفيها على صدري وظهري، ثم قبلتني بشفتيها المتلعتين وهي تقول:

-تعرف أني أحبك...ولكن..."

ثم حضنتني من جديد واخذت تشرق بدمعها...دفعتها إلى الخلف، ونظرت في عينيها

-ولكن ماذا..هاه...ماذا...!؟

انت لا تعرف شيئاً..نعم لا تعرف شيئاً...وداعاً

جلت يديها من على عنقي، ثم قبلتني على ثغري قبلة طويلة، وأخذت تركض اتجاه بيتها"¹

يوغل كرايمة في الزمن بعيداً عن زمانه ومكانه، تلك ذكريات واقع يتقاذفه الزمن حتى تصبح صوراً تعيد ذلك الواقع، محاولة خلق واقع مشابه أو منطلق منه، ثم تصبح هاجساً بفرض نفسه على الواقع المتغير، فيتشكل الواقع الجديد من فعل افتراضات تلك الصور التي تحولت إلى اتجاهات شكلت بكل حضورها لذواتنا شخصياتها الحائرة.

في رواية (الظلال) تتجلى شخصية الأب، الإسكافي السلطوي، الفقير بدايةً الثري لاحقاً المتمم لكل شي في بيته؛ زوجه(خولة) المستقبحة بنظره، الراضخة لقدرها؛" - هذه النساء يا ابن خولة، أمك ليست من النساء...أمك غراب أسود، عطرها الثوم والبصل...وسب الدين من جديد عليّ وعلى أمي وعلى عيشتنا"²، "أمي كانت تُعاقب بالضرب والشتم المفط لا لشيء، وإنما تلبية

¹ الكرايمة، بكر، الظلال، عمان، وزارة الثقافة، 2007م، ص74.

² الكرايمة، بكر، الظلال، ص61.

لكوابت كانت تتمثل البديل كل لحظة"¹ أبنائه، المرتجفين أمام سلطته، يرسلهم لجمع العلب الفارغة وأسلالك النحاس، "ما شعرتُ أنّ أبي قد اختار شيئاً بملء أراذتهن بل كانت كلّ تصرفاته وأخلاقه رهينة باندفاعاته المتهورة، ولمّا لم يكن يرى ضرورةً بغكّ مالي تعليمي، قام بفصلي من المدرسة بالثانوية، وكذلك فعل مع بعض إخوتي، وفرض عليّ العمل أجيراً عند الناس"².

"هناك استقبلني أبي بقضيب الرمان وقضبني على مؤخرتي بسبب تأخري"، بثينة العاصم، أم غدير، تلك المرأة المتحررة غير الملتزمة، امرأة مثقفة تطالع الكتب والمجلات، تشرب الكحول، تقود السيارة.

غدير لم تكن جزءاً من الذاكرة، بل كانت الذاكرة "هي عشتاره، إله من إلهات البغي المقدس، إله من إلهات الطهارة والعذرية، بطنها مدحوّ ليحمل الحياة ببقائها وفنائها، أعطت جسدها المكتنز والمديج بقشور القمح، وشعرها المظوق بأطواق الزيتون لتملأ الحياة صخباً ولتهدي إليه إله الظلمة ليلاً وإله النور نهراً"³، "لو لم توجد غدير لما دخلتُ تلك العوالم التي كانت طقوسها بين أشجار الدفلى الحانية، أدخلتني غدير وغمستني بجسدها الطقسي الأسطوري"⁴

يحيى...البطل: "لو أنني خيّرت بين الجنة وبين هذا المسعى وهذه لملاءة الرحبة من تررانيم الكون لاخترت هذا المسعى؛ لأنّ مثله صفقة في وجه الذوات المسطحة ذوات القشور والزعانف... مثله هروب فيه اقتراب واقتراب فيه هروب...يا يحيى أتظن أن هناك جنة غير اكتشاف ذاتك...

¹ الكرايمة، بكر، الظلال، ص55.

² الكرايمة، بكر، الظلال ص62

³ الكرايمة، بكر، الظلال، ص9

⁴ الكرايمة، بكر، الظلال ص49.

ذاتك هي تلك الجنان... في هذا العصر لم يعد لنا مكان. فلقد وجدناه بين أحضان ذواتنا، في ذلك المنفى الجميل الرحب"¹.

"ما برحت أجلس مقابل البحيرة على ذلك الحجر الرخامي: مدلي الرجلين، شارد الذهن، متوقد الخيال، وتلك البحيرة تصبح سرداباً خلفياً لمخيلة تصنع خيالاً متضاراً حيناً ومتفقاً حيناً آخر، خيالاً طفولياً يحمل الواقع دوافع وغرائز بعد لم تتدلع، ويمسحة بغمام رقيق وليونة وثيرة رطبة، غثها البخيرة التي ستغذيني بأحلام الطوفان والجفاف، والهروب، واللجوء على المرتفعات: ماؤها عذب شفاف رقيق، مستلقية باحضان الجبال، تعرف كل يوم بأي ثوب ستلتقي بالشمس وتعانقها، ذلك الطفل سيبقى يجلس على حجر الرخام مدلي الرجلين، شارد الذهن، متوقد الخيال"².

يحاول كرايمة أن يرجع بطريقه وفلسفته الخاصة هذا التلاصق الجسدي الذكري والانوث إلى حالة الرجوع الأولية، إلى ما قبل انشطار الجسد الواحد إلى شطرين، "لم أشعر يوماً وأنا بتلك السن أن الذي كنت افعله وغدير شيء معيب أو محرم، فغدير وحدها هي التي جعلتني في وقت مبكر ان أفهم ما الأنثى وألون الكون والأفكار بالأنثوية اللزجة المرنة، وأشعر بها شعوراً يفيض بالحنية والألفة... فهي من علمتني أن هناك شيئاً يدعوك لإمتثال أسرار الكون بالمعانقة والالتصاق هروباً من الخارج، وهي التي علمتني اكتشاف جغرافيا الجسد، وهي التي ستوقع على جسدي إشارات ورموزها الأنثوية الصاخبة، المكثفة... حتى شعرت أنك لن تستطيع أبداً أن تتفهم الأنثى دون معانئة، دون جسد مكشوف يراوغ الآخر منذ الخليقة للعودة إلى التكامل والتلاصق، بعدما غضب الله يوماً على هذا الجسد الأوحده وشرطه نصفين، فجعل منه الجسد الذكري والأنثوي

¹ الكرايمة، بكر، الظلال، ص12.

² الكرايمة، بكر، الظلال، ص32.

وجعلهما طوال حياتهما يسعيان نحو الجوع والتلاحم، وهذا يحدث في لحظة واحدة متقطعة بين
أزمان في حالة الذروة¹.

ينقلنا كرايمة إلى عوالم الطفولة الواعية إلى إحدى التابوهات المسكوت عنها وخاصة
تابوه الجنس المتعلقة بالرجل والأنثى، التي كانت رهينة الحبس الأخلاقي وحبس الموروث
الاجتماعي، إذ كانت توهم مخيلتنا بعضاً من التصورات والتساؤلات الجدلية عن انجاب الانسان
الجديد من اتحاد إنسانين معاً.

"ولم يكن يكف عما يرويه، بل يتحدث بشكل خاص عن علاقة أمّه بأبيه، وأنّه كان يمثل
أمام أمّه كل يومٍ خوفه من النوم وحيداً، لا سيما أنّه وحيد أبويه...كانت أمّه تبيت عنده أحياناً
وأحياناً أخرى عندما لا تجد بديلاً عن رغبة زوجها الطافحة وبين خوف ابنها الوحيد، تعدد إلى
الجمع بين الزاويتين الحرجتين...عندما يبيت في غرفة أبويه يتظاهر بالنوم فور استلقائه على
الفرش المخصص له...كان الابوان يتظاهران بالنم أيضاً، وما أن يستأنسا حتى يجتمعا تحت تلك
الظلمة الدامسة، فتبدأ أصوات إنسية غريبة وحفيف أغطية وأصوات توالف لزجة، بين حركة
الأغطية اقتراباً وابتعاداً جانبياً، وبين الإيقاع اللزج الممتزج بالصوت الأنوثي الممتد والكثيف
والكلمات المبتورة والمتقطعة²"

"هي الحياة..."

أنت لن تمنعني أن أعيش في الإضطراب بين الحطام والدمار
أن أعيش الأحلام وأكاذيب المنام، لأنه سيصنع خبزه من دموع الأله
ويبحث في الكتب القديمة عن أحلام القياصرة

¹ الكرايمة، بكر، الظلال ص49.

² الكرايمة، بكر، الظلال ص37.

سيكتب البحار، وسيأتي الموج كما العادة ليمحوها عندما يأتي الصباح أو يخيم المساء...

سيثور على كل الأشياء

يضحك ويضحك ويضحك..

غير أن ابنه وباستطاعته أن يبصق في وجه الزمان..

لينبت زمن آخر يسمى الزمن".¹

رواية "النهر لن يفصلني عنك" يتمثل وعي الراوي بضمير المتكلم (يوسف ابن مريم)-

بمعاناته من هذا الإحساس بالدعاء الصوفي الوجداني المدرك لقوة الذات المطلقة في منح الخلاص

للذات المقيدة التي لا تملك من أمرها سوى الرجاء²؛ "يا من عبدتك عن سواك، إني أسألك حبك

وحب من يحبك والعمل الذي يبلغني حبك... ولقد دنست ثوب جسمي وحمّلته كثيرًا من الذنوب،

فجُدْ بعفوك لي فإنني على الأبواب منكسر ذليل".³

وقد اعتمد الرواشدة على سيل التدايعات الجوانية المتدفقة فظلّ يدور حول موضوع واحدة

هي رغبته في وحدة النهر بصفتيه، حيث تلغى حواجز التفتيش وجسور العبور، والبنادق المغروسة

في قلب النهر ووحدته، فالراوي مثلاً: ينتقل من حنينه ومناجاته للصفة المحتلة من النهر

ليستحضر أمه، وكأنما في حضنها تعويضًا عن حضن أكبر كان يمثلّه الوطن:

"المطر يغلف وجهي بمائه، وأنا أشدُّ الرجيل إليك، أيمم نحو الجسر الخشبي اللعين..النهر

المقدس عبر آلاف السنين ما عاد يفصل القلب عن القلب، امرأة تزهو بثوبها المزركش، أغنية

¹ الكرايمة، بكر، الظلال ص77.

² صالح، هيا، المرجع وظلاله: قراءات في روايات من الأردن، عمّان، وزارة الثقافة، ط1، 2010م، ص57.

³ الرواشدة، رمضان، النهر لن يفصلني عنك، دار أزمنة، عمّان، ط1، 2006م، ص11.

الجنوب في ليالي الحصيد...والحنين إليك وسجن القلب في المنفى..في الليل لا امرأة غيرك يا أمي، أنت المحبوبة".¹

وجاء الحديث عن إحياء الملك الحارث النبطي الذي حاصر اليهود مرات عدة وحاصر القدس بعد أن استنجد بأهل دمشق ليخلصهم من السلوقيين، وفي المقاطع التي تتحدث عن بطولات الحارث، هناك مستويات سردية أربعة: الراوي، كلي العلم، الذي يطل على المشهد من خارجه، والحارث الذي يستنهض همم الجنود لديك الأعداء، والراوي بضمير المتكلم (يوسف) وقرينه الذي يوجه الراوي معقباً حيناً، وأمرًا حيناً آخرًا، ومصححاً في مرة ثالثة.²

وينتهي هذا الفصل بانتصار الحارث: "المدينة المقدسة تفتح باب قلبها لك، النساء يسكنن جرار الخمر على مدخل المدينة الوردية وينثرن الرز وقُبُلهن على جباه ووجنات المقاتلين،³ " فيما يتجرع الراوي بضمير الأنا خسارته، حين يدرك أن انتصارات الحارث التي عاش معها لم تكن سوى سيناريو لمسرحية انتهت بتصفيق الجمهور فيما هو على أرض الواقع، وحيداً في المقهى "آخر الليل حملت أوراقني ثم انسحبت رويداً رويداً وفي أدنى طنين تصفيق الجمهور للبطل"⁴

يسجل الرواشدة في "النهر لن يفصلني عنك" رغبة أصيلة تعيد رتق المسافة بين الضفتين وتوحيدهما وإعادتهما إلى أصلهما وتاريخهما وذاكرتهما المشتركة، الممتدة عبر آلاف السنين، ولذا؛ لا يلتفت الرواشدة إلى مسألة التجنيس في كتابته، وإن استقر به المقام على تسميتها رواية⁵:

¹المصدر نفسه، ص16.

² صالح، هيا، المرجع وظلاله: قراءات في روايات من الأردن، ص60.

³ الرواشدة، رمضان، النهر لن يفصلني عنك، ص 60.

⁴ المصدر نفسه 60.

⁵ صالح، هيا، المرجع وظلاله: قراءات في روايات من الأردن، ص74.

"كتبت صفحات كثيرة لا أعلم ما الواصل بينهما، هل أستطيع أن أسميها صياح الديك، لكي تكون عبرة لمن يبيعون أحلامنا بثلاثين من الفضة قبل شروق الشمس وصياح الديك"¹.

أمّا المكان في الرواية فقد كان قائماً بالرغم من وضوح قصد الكاتب إلى مدينة القدس " فعلى الرغم من وضوح القصدية في الإشارة إلى القدس المحتلة، فقد ظلت أغلب الأماكن غير محدّدة، وهو أمر يظهر بوضوح في أغلب الأعمال السردية التي يبدعها الأدباء في الأردن، ولكن مثل هذا العمل استطاع باقتدار أن يبرز القدس، على حساب تقزيم أي مكان آخر². جاء في الرواية: " حينما وقفت على أسوارك القديمة، عرفت كم أنت جميلة، أيتها المقدسة التي مر بها وعليها الآف الأقوام، ولكنها استعصت أبداً على التطويع والتطبيع... هنا سقطوا عمّداً بدمائهم المدينة التي أحببت ذلك أصبح ذكريات"³.

أما زمن الرواية فقد لوحظ أن هناك تشظيا فيه، بسبب مجموعة من النصوص (المقطوعات الشعرية) بحيث أصبح من الصعب الربط بينها: " وأما الزمان، فقد استطاع المبدع أن يحدث خلخلة زمانية في البنية الزمانية لنصه، مما أدى في حقيقة الأمر إلى جعل النص هذا مجموعة من النصوص المتشظية التي لا يمكن الربط بينها إلا بعد الفراغ من قراءة العمل الروائي ليصل القارئ إلى المغزى، وإن كان هذا المغزى قد اختزل في العنوان (النهر لن يفصلني عنك)، وأما ما سوى ذلك، فإنّه يمكن القول إنّ البعد الحكائي أو الوعي بالزمن كان من المشكلات التي تواجه القارئ

¹ الرواشدة، رمضان، النهر لن يفصلني عنك، ص34.

² عبابنة، يحيى، من آليات التعبير في رواية "النهر لن يفصلني عنك" لرمضان الرواشدة، موقع الرواية الأردنية، 2013/6/4.

³ الرواشدة، رمضان، النهر لن يفصلني عنك، ص 33.

الواعي مما يجعل هذا العمل يتَّسم بالخصوصية والتوجيهية، فهو عمل موجَّهٌ إلى فئة معينة، هي فئة المبدعين خاصَّة، وله قوة تبشيرية موجهة إليهم أيضاً.¹

وقد لجأ رمضان الرواشدة إلى توظيف (الحارث الثالث) الذي حكم في البتراء بين عامي 62-87 ق.م) وحارب الإسرائيليين والسلوقيين كما يورد الروائي نفسه في هوامش نصه وإحالاته: "... الحارث ملك أردني قديم حافظ، على عفة الريم الدولة والمدينة والأرض، حماها من عهر أبناء العم".

وهو توظيف مقبول دون مناقشة إذا أخذنا البعد الجغرافي، فقد عاشت مملكة الأنباط على أرض الأردن، وحدث الصراع بين الغزاة والأنباط الذين استطاعوا أن يثبتوا ويبادروا، فكأنَّه يبشِّر بأنَّ أهل الأردن قادرون اليوم على المناوشة وإثبات الوجود على الرغم من محدودية الإمكانيات المادية، فالإرادة قادرة على أن تجعلهم يتوجهون إلى الشَّقِّ الآخر الذي يجمعهم النهر به، وهم سكان القدس². جاء في الرواية:

" الحارث يصحو من سرحانه، يهمز حصانه الذي اقترب من ماء النهر، فيقف الجنود والجيش من خلفه، يترجل، يغرف ماء ليشرب.. آه يا ماء القلب وبوابة النصر"³ وقد وظف الرواشدة العديد من الرموز، ومنها رمز صدقيا و سارا و يوسف. وكان حضور يوسف عن طريق مقطوعة شعرية لمحمود درويش يقول فيها:

أنا يوسف يا أبي

أخوتي لا يريدونني بينهم

¹ عبابنة، يحيى، من آليات التعبير في رواية "النهر لن يفصلني عنك" لرمضان الرواشدة، موقع الرواية الأردنية، ص 60.

² الرواشدة، رمضان، النهر لن يفصلني عنك ، ص 57.

³ الرواشدة، رمضان، النهر لن يفصلني عنك، ص 33.

وهم طردوني من الحقل

وهم سمموا عنبي يا أبي

فماذا صنعت وهم أوقعوني في الجبّ

وانتهموا الذئب

والذئب أرحم من أخوتي.

فقد حذف الرواشدة بعض الأبيات من النصّ الموظّف، كما تصرّف فيه تصرّفاً أبعدّه عن الأصل بصورة كبيرة، مما يعني أن المبدع قصد من هذا التناص إلى توظيف الرمز على صورة غير التي أرادها النص الأصلي... وهو التوظيف الذي انكشف عن الرؤيا التي مثّلها (يوسف) الذي عبر عن العربي المخذول (الفلسطيني) من أخوته أبناء العروبة الذين تركوه صيداً للآخر، ولكن التصرّف الذي قام به السارد في رواية (النهر لن يفصلني عنك) بدا مختلفاً بسبب الدلالة المحدودة المتحصّلة من النص بصورته الجديدة¹.

ومن الرموز أيضاً (صدقيا) إشارة الملك صدقيا آخر ملوك يهوذا الذي تخلّى عنه المصريون عندما أعلن العصيان على البابليين، عندها استطاع البابليون أسره في المغارة التي سميت باسمه وقُتل أولاده أمام عينيه.

ومهما يكن من أمر، فقد وضعنا النص أمام رمز من رموز الآخر التي لا تمثّل بعداً ينتمي إلى الأنا، بغض النظر عما إذا كان يمثّل المغارة أو المقالع الحجرية، أو إذا كان يمثّل الملك صدقيا الذي يعني وفقاً للتركيب اللغوي (صدق يهوه) أو (صدق إيل)، على أنّه إذا أخذنا بالتأويل البعيد، واعتقدنا بوثنية إيل ههنا، فإنّه يمكن تطويع دلالة الرمز لصالح العقيدة الكنعانية، وهو أمر

¹ عبابنة، يحيى، من آليات التعبير في رواية "النهر لن يفصلني عنك" لرمضان الرواشدة، موقع الرواية الأردنية، ص66.

محدود بما ورد من نصوص التوراة التي تفيد بأنه من الملوك الصالحين توراتياً، وهو من أتباع النبي إرميا وفقاً للتوراة.¹

"هو عمل أدبي ينبئ بثورة روح الكاتب العربي على كل ما هو ذي قالب في السرد القصصي. هذا فضلاً عن كونه دفع روحاني شجن ينقل القارئ معه إلى حالة الحلم والحنين".² فرغم أن كل هذه الأحداث والشخوص الأخرى في النص تبدو لقارئها وهمية ومستقاه من محض خيال السارد إلا أن تعددها وتعدد الشخصيات يجعل من الصعب علينا رفض فرضية الرواية، فالكاتب استطاع أن ينقل قارئه بين أزمنة وأماكن متعددة، تجعل من العسير الجمع بين فواصل النص إلا بما يوحدتها من روح السارد، فقد انتقل الكاتب بخيال قارئه بين الأماكن والأزمنة بطريقة تشبه ركوب السيارة الطائرة في لرواية هاري بوتر، في لحظة وهو يمر في مدينة السلام، ويبيت فيها بلا كهرياء وبلا رنين للهواتف، الداخل مفقود والخارج مفقود وحظر التجوال ما زال مستمرا.

من القراءة الأولى للنص نجد انه مبني على شكل تجمع فسيفسائي لخواطر كتبت في أوقات متقاربة، لكنها ليست بالضرورة متتالية. ونقول على التقارب هنا من أن الحالة الروحانية للسارد فيها واحدة، بيد أنها متأثرة بشكل مباشر بعنصر المكان، وبعاطفة قوية ترك سببها مفتوحاً للتأويل.³

ومن اللافت للاهتمام أن الكاتب قد عمد إلى استخدام أساليب سردية غير اعتيادية ليعكس واقعية مجرى وعي السارد، أي أنه جعل لغة السارد قابلة للتحويل حسب شعوره في الحدث،

¹ عبابنة، يحيى، من آليات التعبير في رواية "النهر لن يفصلني عنك" لرمضان الرواشدة، موقع الرواية الأردنية، ص77.

² أبو العينين، هند، النهر لن يفصلني عنك للرواشدة.. نص عابر للقارات، مجلة أقلام جديدة، ع 8، 2007، ص 79.

³ أبو العينين، هند، النهر لن يفصلني عنك للرواشدة.. نص عابر للقارات، مجلة أقلام جديدة، ع 8، 2007، ص 80.

فأستخدم العامية ولغة المتصوفة والقصيد النثري واقتباسات شعرية وأقوال مأثورة وحوارات متخيلة ومناجاة للخالق والعديد مما يسهم في توحيد القارئ بالنص، وهذا التنوع في أساليب السرد ساهم في تعرج بنية النص ورفعة صفة التشويق فيه، فالقارئ لا يستطيع التنبؤ بالآتي لا حدثاً ولا لغةً ولا عاطفةً.¹

كما ينقلنا الروائي أكرم عراق في رواية (رحلة الموت الى الحياة) -المكونة من أربعة فصول و280 صفحة- إلى علمه الخاص، عالم ملئ باللغة التعبيرية والشاعرية، سيما وأنه يشير في بداية الرواية في الإهداء إلى أن حروف اللغة العربية هي عبيد لقلمه، ينتقل بنا الروائي الداخلي والخارجي معاً، من عالم حزين كئيب أحياناً نتيجة مغامرة عاطفية فاشلة، إلى عالم التحليل والتضمين والتكثيف والاشارات السياسية التي تكتظ بها الرواية، إذ يشكل من تجربته الخاصة اسقاطات نفسية توحى بالفشل والخذلان ثم التحرر من قيوده النفسية والوجدانية: "أرجو أن تقرأي هذه الخاطرة المستخرجة من أعماقي ووجعي، والتي كتبتها العام الماضي، حينما كنت ألمم شظايا أحزاني المهزومة بعد معركة أنوار الخاسرة، أذ يوجه رسالة مورخة على أنوار محبوبته الخائنة:

"حينما أتفقد بين أجزاء جسدي المظلوم هزيمة أنوار الكبرى، أجد أحزانا كثرة، وما أشهى أن أحزن كالأطفال، ما أشهى الاحزان في حضن أنوار ولو لثانية واحدة. حقيقة لا أملك أكثر من أن أرى بصمت. شيء جميل أليس كذلك! الاحزان وأشياء أخرى هي كل ما تبقى من الذكريات الآثمة التي أودعتها أنوار في أعماق وجعي، حيث اشتهي البكاء عليها مثل النساء...الان وفي مثل هذه اللحظات الحزينة أدرك أنّ وقت الرحيل قد حان، فانوار المرأة العربية الخائنة أصبحت اليوم

¹ أبو العينين، هند،النهر لن يفصلني عنك للرواشدة.. نص عابر للقارات، مجلة أقلام جديدة، ع 8، 2007، ص

ضمن نطاق الحظر الجوي النسائي، لكونها أصبحت إمراة محظورة خاصة أن نبأ عقد قرانها قد وصلني ظهر هذا اليوم".¹

في رسالة أخرى إلى أنوار حينما اصبحت العلاقة تسوء معها، إذ تتصدع كيانتها الداخلية، وتتمزق الحوارات التي كان يجريها معها، وكأنه على وشك السقوط الذي تتبأ به، يتحول السارد فيها إلى سارد أوهام وأحزان: "الحب ظاهرة ضعف مؤقت نعيشها حينما نهرب بأحلامنا ومشاعرنا إلى جسد شخص آخر يستحوذ على العالم الذي يحكمنا... لا أعرف... لا أعرف ما الذي يحدث ولكن طيلة علاقتي الملائكية بأنوار كنت أوّمن بأنه لا بد أن يحدث في وجعي هزة أرضية سياسية تطيح بكل ما املك... انا متأكد بانني الرجل العربي الوحيد القادر على أن يتحسس تجاعيد وجهه السياسي عن بعد، لكوني أعرف أن قدرتي تعيس جداً... حينما كنت أعيش مع أنوار أجمل اللحظات، كنت دائماً أخبرها أن قدرتي يخطط لي ملابس الزمنية بطريقة تختلف عن الآخرين... ما أبشع الخيانة... ما أبشع الخداع... لقد صنعت أنوار في وجعي خط استواء سياسياً جديداً اسمه عدم الثقة بالآخرين".²

تتعدد مستويات التعبير اللغوية في هذه الرواية، إذ يراوح الراوي بين الأسلوب المباشر ممثلاً في الحوارات الثنائية بين الشخصيات إلى درجة بلوغ مسرحية النص الروائي كما نلاحظ في عنوانات الرواية وهو حين نتحدث الشخصية عن قضية ما أو موقف ما وتشرح وجهة نظرها، فإن قولها يكون متبوعاً بعبارات وأقوال وعلامات تدل على الموقف وعلى الابتعاد النفسي وربما الانهيار للشخصية.³ "أرجوك ي الله خلصني من هذا الضعف... خلصني من حب أنوار

¹ عراق، أكرم خلف: رحلة الموت إلى الحياة، عمان، دار البشير، ط1، 2006.

² عراق، أكرم خلف: رحلة الموت إلى الحياة، ص64.

³ عراق، أكرم خلف: رحلة الموت إلى الحياة، ص 90.

الفاشل...خلصني فأنا عبدك الضعيف"¹، "أنوار...سامحيني يا أعظم وجع...سامحيني...كل ما أتمناه أن أفقد قدرتي على التفكير بهذا الوجع ولو لثانية واحدة...آه...ساعدني يا الله...ساعدني يا الله"²، "آه...ماذا أفعل؟؟ ربما هذا هو قدرتي اللعين في الحب، كم أتمنى أن أحصل على إبرة فولتارين عاطفية أحقنها في دماغي؛ لأتخلص من حالة التفكير اللارادي بأنوار وهزيمتها... لم أعد أحتمل هذه النكبة في حياتي...لم أعد أحتمل...خلصني ياالله...خلصني يا الله... فأنا عبدك الضعيف...خلصني ياالله...خلصني...خلصني"³

وتتنوع أساليب التعبير في الفقرة الواحدة بين العامية والفصحى، والغالب في النص هو اللغة العامية وهي عامية أبعد من كونها فطرية (خاصة بعامية الأردن) وإنما توغل في عاميتها لتكون خاصة بإقليم معين، كثيرا ما يظنه الكاتب خاصا بعمان آنذاك، في حين أن المستويات الصوتية التي تفرض على القارئ قراءة النص وفق سياقه التعبيري تقوده إلى عامية شمال الأردن، مما يشكك في حيادية الراوي تجاه المكان، ويمنحه بعض الموثوقية في الشكل البنائي للرواية. وهذا الملمح يشكل إشكالية سردية عند التمييز في مستويات التعبير اللغوية، ولا أدل على ذلك من افتتاح الرواية في الصفحات الأولى باللغة الفصيحة، إذ ينذر أن يتحدث الراوي على وجه الخصوص بالعامية، ويبدو أن الراوي يعي حقيقة تدخله وربما يقصد ذلك في أعظم الحالات، فالمهمة الأولى له فيما يبدو توفير فضاء روائي متجانس على صعيد اللغة يحقق خصائص الحديث الشفوي أو الحكائي الذي كان يتم في جلسات السمر والسهر.

كما يسود الرواية نسق تعبيري يتمثل في بث الحركة في الأشياء المجردة واستئناسها، حيث يشكل من شهر رمضان ومن الثلج ومن الورد كائنات حية ناطقة بخصائصها وطبائعها، في سبيل

¹ عراق، أكرم خلف: رحلة الموت إلى الحياة، ص 64.

² عراق، أكرم خلف: رحلة الموت إلى الحياة، ص 79.

³ عراق، أكرم خلف: رحلة الموت إلى الحياة، ص 82.

تقريب الوقائع الموضوعية كما في زمانها، فهو لا يقول مثلاً جاء رمضان في ذلك الوقت في وقت حر وقيظ ولم يعدد العادات الدينية والاجتماعية التي كانت تسود أجواءه.... بل يمضي بالكلام سريعاً ليجيش فيه صدر رمضان نفسه، أو الثلج بعينه بوصفه إحدى شخصيات الرواية

تطالعنا رواية رشا سلامة(حتى مقطع النفس) بلغة البوح بمكنونات النفس وأسراها، كلغة تخاطب فردية، وكنوع من السرد العائلي مع بقية أفراد الأسرة " ما كان يغذي تفسيرهم حول الفراغ العاطفي، مرضها الاجتماعي العضال: البوح...البوح بكل شيء ولكل من قد تلتقيهم في جلسة ودية...كان داء البوح متأصلاً لديها، بل كان صفة متوارثة محمولة عبر الجينات، والدها على وجه التحديد كان يبوح كطفلٍ بريٍّ بكل ما يعتل في صدره، حتى لعابر الطريق! البوح سمة غالبية عند العائلة، الكل يتحدث عما مرَّ به منذ لحظة الخروج صباحاً حتى لحظة الحديث في المساء...بل إن جدتها كانت تعتب مثلاً حين تكتشف بأن ثمة حياً جديداً أو مشروع ارتباط لدى أي فرد في العائلة من دون أن يحتط به علماً ومنذ ساعة الصفر"¹

¹ سلامة، عبدالله رشا، حتى مقطع النفس، ص14-15.

الخاتمة

تناول هذا العمل دراسة طرائق السرد في الرواية الأردنية في الفترة بين عام 2000 إلى عام 2014 وفق المنهج التحليلي، فتناول العمل جميع عناصر البناء السردى بصورة تفصيلية (نظريا وتطبيقيا)، مع الأخذ بعين الاعتبار أن جميع هذه العناصر مترابطة ترابطا وثيقا داخل العمل الروائي، على الرغم من دراستها منفصلة بحيث لا يمكن أن تكون قيمة لأي عنصر، ما لم يشكل وحدة مع باقي العناصر الأخرى. ونخلص من ذلك:

- شهدت الرواية في الأردن خلال هذه الفترة ازدهارًا واضحًا، ويحمل هذا الازدهار على مجموعة من الإشارات منها، ظهور أسماء جديدة، ومواصلة كتاب القصة إنتاجهم خلال هذه المرحلة.

- تنوعت طرائق سرد الحدث في الرواية التاريخية بحيث تنتوع الأشكال الفنية، وهذا يدل على تنوع وسعة التجربة الروائية. وقد أفادت الرواية التاريخية من التاريخ وشكلت مادته الأساسية زمانا ومكانا، وأبرزت كذلك الذات القومية، ومن هذه الروايات (الشهبندر) والتي نقلت القارئ بخفة بين الماضي والحاضر والمستقبل أمام تداخل فريد في الزمن، وقد استعان غرابية ببعض الشخصيات التاريخية - المرجعية - ومن ضمنها الأسطورية والمجازية، في محاولة منه للتعبير عن موقف يريد الكاتب أن يعبر عنه.

- أما بناء الشخصيات، فقد وجدتُ أن كتاب الرواية في الأردن قد بنوا رواياتهم وفق الطريقتين المعروفتين في بناء الشخصية، وهي الطريقة التي تقدم الشخصية تقديمًا كاملاً بكافة أبعادها (الجسمية والنفسية والاجتماعية). والطريقة الحديثة التي تسعى إلى

تجريد الشخصية من كل سماتها حتى الاسم. وأن أغلب الكتاب قد حرصوا على بناء شخصياتهم بناءً كاملاً. وقد كانت هذه الأبعاد شديدة الصلة بفكرة قصة الرواية.

- لقد كان ظهور المذهب الرومانسي ثورة في التطور الأدبي والفني، إذ خضع الأدب آنذاك لتغييرات كبيرة، فخضع بدوره إلى درجة من التجسيد والتصوير الجمالي. وكان لهذا المذهب تأثير عن طريق استنهاض عواطف المتلقي وإشغال خياله من خلال تغليب العاطفة على العقل والجنوح إلى الخيال.

ومن خلال هذه انطلق كتاب الرواية في الأردن إلى تغليب العاطفة، وعبرت رواياتهم عن جوانية أصحابها المتشظية، وغاصت أعمالهم في العوالم النفسية الموغلة في التشظي، بالإضافة إلى عوالم أخرى حملت الأحلام وحلقت في سماء الأمنيات.

- لقد لجأ كتاب الرواية في الأردن إلى أساليب السرد السينمائي وزودوا أعمالهم بتقنيات هذا الفن في البناء السردية كاللّقطة السينمائية والمشاهد المتنوعة. وقد عمدت بعض الروايات إلى تحريض القارئ ودفعه إلى تقمص بعض شخصيات الرواية، وكذلك شحن القارئ والتوتر ودفعه إلى ترقب الأحداث ذات الطبيعة الملغزة. ويعد المكان من أهم عناصر البناء الروائي، إلى درجة أنه أحتل دور البطولة في بعض الروايات. كما كشفت دراسة المكان عن ارتباط بعض الروايات بالبيئة، وكانت المسرح الوحيد للأحداث وحركة الشخصيات.

- لقد اتجه كتاب الرواية في الاردن إلى الواقعية منذ سبعينيات القرن المنصرم، حيث تراوح تشكيلها ما بين التسجيلية إلى الصورة النقدية والاجتماعية، إذ حاول الكتاب أن يتصلوا بالواقع اتصالاً موضوعياً بحيث تكون الرواية الواقعية تسجيلاً للواقع أو الذات وانعكاس الواقع على الذات.

كما استطاع بعض كتاب الرواية في الأردن أن يدخوا مواد غريبة وجديدة على السرد، فكثيرا ما يضمن الكاتب نصوصه كلمات وامثال وعبارات شعبية، وقد حفلت الرواية في الأردن بتنوع مستويات لغة السرد. ووجدتُ تفاوتاً واضحاً في هذا التنوع، فهناك روايات سادت فيها اللغة التقريرية، وأخرى سادت فيها اللغة التصويرية، والمُضمنة.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر: الروايات.

- أطرش، ليلي، مرافئ الوهم، رام الله، أوغريت الثقافي، ط1، 2005م.
- البراري، هزاع، تراب الغريب، عمان، دار أزمنة، ط1، 2007م.
- خريس، سميحة، خرخاش، بيروت، دار فارس، ط1، 2000م.
- خريس، سميحة، دفاتر الطوفان، عمان، أمانة عمان، ط1، 2003م.
- دودين، رفقة، أعواد ثقاب، عمان، دار الفارس، ط1، 2000م.
- الرواشدة، رمضان، النهر لن يفصلني عنك، عمان، دار أزمنة، ط1، 2006م.
- سلامة، رشا عبدالله، حتى مقطع النفس، عمان، دار ورد، ط1، 2014م.
- عراق، أكرم خلف، رحلة الموت إلى الحياة، عمان، دار البشير، ط1، 2006م.
- عقرباوي، إبراهيم، نهارات شائكة، عمان، دار الفارس، ط1، 2006م.
- عميرة، منصور، الزحف، عمان، العصر الحديث، ط1، 2004م.
- غرابية، هاشم، الشهبندر، بيروت، دار الآداب، ط1، 2003م.
- القيسي، يحيى، باب الحيرة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2006م.
- كرايمة، بكر، الظلال، عمان، وزارة الثقافة، ط1، 2007م.
- ملص، سحر، العين الزجاجية، عمان، دار اليازوري، ط1، 2013م.
- نصر الله، إبراهيم، شرفة الهذيان، عمان، دار فارس، ط1، 2005م.

ثانياً:المراجع العربية:

- إبراهيم، حماده، اللغة الدرامية، العناصر غير المنطوقة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، القاهرة، 2005م
- إبراهيم، خليل، بنية النص الروائي، عمان، 2008م.
- إبراهيم، عبد الله، البناء الفني لرواية الحرب في العراق، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ط1، 1988م.
- إبراهيم، عبد الله، الرواية والتاريخ، الدوحة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، 2006.
- إبراهيم، عبد الله، السردية العربية الحديثة، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2003.
- إبراهيم، عبد الله، المتخيل السردى، بيروت، 1990م.
- أبو لبن، زياد، المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ، عمان، دار الينابيع، 1994م.
- أبو ناظر، مورييس، الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، بيروت، دار النهار للنشر، 1986.
- أبو نضال، نزيه، علامات على طريق الرواية في الأردن، دار أزمنة، عمان، 1996م.
- أحمد، إبراهيم، الرؤية السياسية والاجتماعية عن غائب طعمة فرسان، دراسة فنية، كلية التربية، جامعة بغداد.
- أحمد، مرشد، البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٥م.
- الأزرجي، سليمان، الرواية الجديدة في الأردن، عمان، وزارة الثقافة، 1997م.

- إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي قضاياه وظواهره الفنية**، القاهرة، المكتبة الأكاديمية، 1994م.
- إسماعيل، عز الدين، **المنهج الدرامي في التفكير**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1994م.
- إلياس، ماري، **المعجم المسرحي**، مفاهيم ومصطلحات، بيروت، مكتبة لبنان، 1997م.
- الباردي، محمد، **الرواية العربية والحداثة**، دمشق، دار الحوار، 2002م.
- بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي**، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1990م.
- بدير، حلمي، **الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة**، القاهرة، دار المعارف، 1981م.
- بديع، جمعة، **أسطورة فينوس وأدونيس**، لبنان، دار النهضة العربية، 1891م.
- بركات، حليم، **الاغتراب وأزمة المجتمع**، مجلة الآداب، بيروت، ع 3، 1994م.
- بن تميم، علي، **السرد والظاهرة الدرامية**، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط1، 2003م.
- بورايو، عبد الحميد، **منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)**، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 1994م.
- بوعزة، محمد، **تحليل النص السردى، تقنيات ومفاهيم**، بيروت، الدار العربية للعلوم، 2010م.
- تليمة، عبد المنعم، **الواقعية الشعبية في "النيل ينبع من المقطم"**، مجلة الأقلام، ع64، 1987م.
- ثامر، فضل، **الصوت الآخر**، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ط1، 1992م.

- جميل، سمير، أثر الرومانسية في الأدب العربي في بداية القرن العشرين، مجلة التراث العربي، ع 36، 2018م.
- جنداري، إبراهيم، الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 2001م.
- جنداري، إبراهيم، المنظور الروائي بين النظرية والتطبيق، مجلة الموقف الثقافي، ع 44، 2003م.
- الجيار، شريف، التدخل الثقافي في سرديات إحسان عبد القدوس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2005م.
- الجيار، مدحت، النص الأدبي من منظور اجتماعي، الإسكندرية، دار الوفاء، 2005م.
- الحازمي، حسن، البناء الفني في الرواية السعودية، جازان، ط1، 2006م.
- الحاني، ناصر، المصطلح في الأدب الغربي، بيروت، لبنان، دار الكتب العصرية، 1968م.
- الحجيلان، ناصر، الشخصية في قصص الأمثال العربية، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2009م.
- حداد، نبيل، الرواية في الأردن، أمانة عمان، عمان، ط1، 2003م.
- حداد، نبيل، الكتابة بأوجاع الحاضر، عمان، أمانة عمان الكبرى، ط1، 2003م.
- حداد، نبيل، بهجة السرد الروائي، إريد، عالم الكتب الحديث، ط1، 2010م.
- حداد، نبيل، كاميليا الرواية الأردنية، إريد، عالم الكتب الحديث، ط1، 2010م.
- حداد، نبيل، نظرات في الرواية الأردنية، إريد، عالم الكتب الحديث، 2018م.

- الحديدي، عبد اللطيف، **الفن القصصي في ضوء النقد الحديث**، المنصورة، دار المعرفة، 1996م.
- حسان، علا، سعيد، **نظرية الرواية العربية**، عمّان، مؤسسة الوراق، 2014م.
- حسني، نصار، **صور ودراسات في أدب القصة**، القاهرة، مكتبة الأنجلو الأمريكية، 1977م.
- حطيني، يوسف، **مكونات السرد في الرواية الفلسطينية**، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1999م.
- حمادي، عصام، **التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر**، عمّان، دار غيداء، عمّان، ط1، 2011م.
- حموده، عبد العزيز، **البناء الدرامي**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- خليل، إبراهيم، **الرواية في الأردن في ربع قرن**، دار الكرمل، عمان، ط1، 1994م.
- خليل، إبراهيم، **بنية النص الروائي**، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010.
- رابعة، موسى، **جماليات الأسلوب والتلقي**، عمّان، دار جرير، ط1، 2011م.
- الربيع، محمد، أحمد، **قضايا النقد العربي الحديث**، عمّان، دار الفكر، 1990م.
- رشدي، رشاد، **فن القصة القصيرة**، القاهرة، 1996م.
- رضوان، عبد الله، **أدباء أردنيون**، دراسات في الأدب العربي الحديث.
- رضوان، عبد الله، **البنى السردية**، نقد الرواية، دروب، عمان، ط1، 2001م.
- رضوان، عبد الله، **الرواية الأردنية على مشارف القرن الواحد والعشرين/دراسات تطبيقية**، أوراق ندوة أقامتها جمعية النقاد الأردنيين، 10-11/2008، ط1، عمّان، المكتبة الوطنية. 2011م.

- رضوان، عبدالله، الرواية الأردنية على مشارف القرن الواحد والعشرين، عمّان، صناع التغيير، 2011م.
- زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، 2002م.
- السعافين، إبراهيم، أصول المقامات، بيروت، دار المناهل، ط1، 1987م.
- السعافين، إبراهيم، الرواية في الأردن وموقعها من خريطة الرواية، ملتقى عمان الثقافي، دار أزمنة، عمان، 1993م.
- السعافين، إبراهيم، تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، بيروت، دار المناهل، 1987م.
- السعافين، إبراهيم، نظرية الأدب ومغامرة التجريب، عمّان، دار الشرق العربية، ط1، 1993م.
- سعد، السيد، حسن، الاغتراب في الدراما المصرية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1986م.
- سعيد، علا، نظرية الرواية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، مؤسسة الوراق، ط1، عمّان، 2014م.
- سعيد، علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، الدار البيضاء، مطبعة المكتبة الجامعية، 1985م.
- سعيد، يقطين، تحليل الخطاب الروائي، بيروت، المركز الثقافي العربي.
- سماحة، فريال، رسم الشخصية في روايات حنا مينا، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999م.
- سيد، حسن، تطورات النقد المسرحي في مصر، القاهرة، الهيئة المصرية للتأليف، 1965م.

- السيد، علاء، **الفيلم بين اللغة والنص**، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، 2008م.
- شعبان، هيام، **السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله**، عمان، دار الكندي، 2015.
- شلش، علي، **تعريف النقد السينمائي**، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) بغداد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- الشمالي، نضال، **الرواية والتاريخ**، إريد، عالم الكتب الحديث، 2006م.
- صالح، صلاح، **سرديات الرواية العربية المعاصرة**، القاهرة، المجلس الاعلى للثقافة، ط1، 2003م.
- صالح، هيا، **المرجع وظلاله: قراءات في روايات من الأردن**، عمان، وزارة الثقافة، ط1، 2010م.
- الضبع، مصطفى، **استراتيجية المكان**، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1998م.
- طالب، عمر، **الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية**، بيروت، دار العودة، ط1، 1971م.
- طاهر، علي، **الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي**، بغداد، دار الحرية، ط1، 1983م.
- العاني، شجاع، **البناء الفني في الرواية العربية في العراق**، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1994م.
- عبد الخالق، غسان، **الغاية والأسلوب**، عمان، الأردن دن، 2000م.
- عبد السلام، فاتح، **الحوار القصصي: تقنياته وعلاماته السردية**، بيروت، لبنان، المؤسسة العربية للدراسات، ط2، 1974م.
- عبد الملك مرتاض، **في نظرية الرواية**، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون، ط1، 1998م.

- عبدالله، محمد حسين، الواقعية في الرواية العربية، القاهرة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ط1، 2005م.
- عثمان، عبد الفتاح، بناء الرواية، القاهرة، مكتبة الشباب، ط1، 1982م.
- عزام، محمد، تحليل الخطاب الأدبي، القاهرة، اتحاد الكتاب العرب، ط1، 2003م.
- عساقلة، هائل، بناء الشخصيات في روايات الخيال العلمي في الأدب العربي، عمان، دار أزمنة، ط1، 2011م.
- العقيل، أسهمان، الراوي في الرواية الأردنية بين جيلين، أمانة عمان الكبرى، الأردن ط1، 2008م.
- عكاشة، أسامة أنور، الدراما والرواية، القاهرة، مجلة الرواية قضايا وآفاق، الهيئة العامة للكتاب، ع16 2015م.
- علقم، صبحة، *تداخل الأجناس الأدبية*، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات، ط1، 2006م.
- عودة، صبيحة، *جماليات السرد في الخطاب الروائي عند غسان كنفاني*، عمان، دار مجدلاوي.
- العيد، يمنى، *تقنيات السرد الروائي*، بيروت، دار الفارابي، ط1، 1999م.
- الغانمي، سعيد، *أقنعة النص*، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ط1، 1991م.
- الغذامي، عبد الله، *الخطيئة والتكفير*، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط2، 2006م.
- فتحي، إبراهيم، *معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب*، القاهرة، المؤسسة العربية للناشرين، ط1، 1987م.
- فريحات، مريم جبر، *مدارات المعنى والتشكيل*، عمان، الأردن، وزارة الثقافة، ط1 2007م.

- فضل، صلاح، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، ط 2، 1980م.
- فضل، صلاح، أساليب السرد في الرواية العربية، دمشق، منشورات المدى، 2003م.
- فضل، صلاح، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، القاهرة، دار المعارف، 1980م.
- الفيصل، سمر روجي، الرواية العربية: البناء والرؤية، مقاربات نقدية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م.
- الفيصل، سمر روجي، السجن السياسي في الرواية العربية، طرابلس، ط 2، 1994م.
- قاسم، عبده و الهواري، أحمد، الرواية التاريخية، القاهرة، دار المعارف، 1979م.
- القاضي، محمد، معجم السرديات، تونس، دار محمد علي للنشر، ط 1، 2010م.
- قباني، حسين، فن كتابة القصة، بيروت، لبنان، دار الجيل، 1979م.
- القبيلات، نزار مسند، البنى السردية في روايات سميحة خريس، 1995، ط 1، عمان، دار أزمنة، ط 1، 2010م.
- قسومة، صادق، الحوار: خلفياته وآلياته وقضاياها، تونس، دار مسكلياني، ط 1، 2009م.
- قسراوي، مها، الزمن في الرواية العربية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 2004م.
- القضاة، محمد، التشكيل الروائي عند نجيب محفوظ، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 2000م.
- قنديل، فؤاد، فن كتابة القصة، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط 1، 2010م.
- كاظم، قيس، النزعة الحوارية في الرواية العربية، الموسوعة الثقافية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2011م.
- الكردي، عبد الرحيم، الراوي والفن القصصي، القاهرة، مكتبة الآداب، 1995م.

- الكردي، عبد الرحيم، **السرد في الرواية المعاصرة**، بيروت، دار الثقافة للطباعة والنشر، 1992م.
- الكركي، خالد، **مقدمة الرواية في الأردن**، الجامعة الأردنية، أمانة عمان الكبرى، 1986م.
- كريس، نانسي، **تقنيات كتابة الرواية**، ترجمة: زينة جابر، بيروت، الدار العربية للدراسات، 2009م.
- كيروم، حمادي، **الاقتباس من المحكي الروائي الفيلمي**، الجزائر، منشورات وزارة الثقافة، 2005م.
- لحمداني، حميد، **بنية النص السردية**، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، المغرب، ط3، 2006م.
- لؤلؤة، عبد الواحد، **موسوعة المصطلح النقدي**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1982م.
- ماضي، شكري، **الرواية في الأردن**، المفرق، جامعة آل البيت، 2001م.
- محادين، عبد الحميد، **جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الحديثة**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001.
- مرتاض، عبد الملك، **في نظرية الرواية**، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب-الكويت، 1998م.
- مريدن، عزيزة، **القصة والرواية**، دمشق، دار الفكر، 1980م.
- مساعدة، نوال، **البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز**، عمان، دار الكرمل، 2000م.
- المسدي، عبد السلام، **الأسلوب والأسلوبية**، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، تونس، الدار العربية للكتاب، 1997م.

- مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1995 م.
- مليكي، إيمان، الحوارية في الرواية الجزائرية، الجزائر، جامعة العقيد الحاج لخضر، 2013 م.
- مندور، محمد، مسرح توفيق الحكيم، القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، د.ن.
- موسى، فاطمة، بين أدبين (دراسات في الأدب العربي الانكليزي)، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1965 م.
- النابلسي، شاكراً، جماليات المكان في الرواية العربية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1994 م.
- النادي، عادل، مدخل إلى فن الدراما، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، 1993 م.
- نجم، محمد يوسف، فن القصة، بيروت، دار الشروق، 2008 م.
- النساج، سيد أحمد، في الرومانسية والواقعية، القاهرة، دار غريب، 1980 م.
- هلال، محمد غنيمي، في الرومانتيكية، القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر، 1977 م.
- هلال، محمد غنيمي، في النقد المسرحي، بيروت، دار العودة، 1975 م.
- هوارى، أحمد إبراهيم، نقد الرواية في الأدب الحديث في مصر، ط 3، دار المعارف، القاهرة، 1984 م.
- وادي، طه، دراسات في نقد الرواية، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، 1989 م.
- الوائلي، كريم، المواقف النقدية: قراءة في نقد القصة القصيرة في العراق، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 2006 م.
- الورقي، السعيد، في الأدب والنقد الأدبي، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 1989 م.
- وهبه، مجدي، معجم المصطلحات العربية، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، 1984 م.

- ياغي، عبد الرحمن، مع روايات في الأردن، دار أزمنة، عمان، 2000م.
- يقطين، سعيد، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1989م.
- يوسف، نوفل، قضايا الفن القصصي، القاهرة، دار النهضة العربية، 1977م.

ثالثاً: المراجع المترجمة:

- أندرسون، انريكي، القصة القصيرة: (النظرية والتطبيق)، ترجمة: إبراهيم الصيرفي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000م.
- أوسون، جاك اومون، ميشيل ماري، تحليل الأفلام، ترجمة، أنطوان حمصي، المؤسسة العامة للسينما، 1999.
- أز فندلاد، فضاء الصوت الدرامي دراسة في مسرح صلاح عبد الصبور، القاهرة، الهيئة العامة للثقافة والفنون، 1992م.
- روجر، آلان: الرواية العربية: مقدمة تاريخية ونقدية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1986م.
- باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي، تحقيق: محمد برادة، القاهرة، رؤية للنشر، 2009م.
- بارت، رولان، درجة الصفر في الكتابة، ترجمة: محمد نديم خشفة، القاهرة، دار العين للنشر.
- باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات، 1987م.
- فاليط، برنار، النص الروائي، ترجمة: رشيد بنحدو، المشروع القومي للترجمة، 1999م.
- برنس، جيرالد، المصطلح السردي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2003م.

- برين، جون، كتابة الرواية، ترجمة: مجيد ياسين، ط 1، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1993م.
- بورنوف، رولان، عالم الرواية، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1991م.
- بيتروف، س، الواقعية النقدية في الأدب، ترجمة شوكت يوسف، دمشق، الهيئة العامة السورية لكتاب.
- بيير، داکو، انتصارات التحليل النفسي، ترجمة وجيه أسعد، منشورات وزارة الثقافة.
- تيغيم، فليب فان، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة: فريد أنطونيوسن باريس، ط3، 1983م.
- جينت، جيرار، خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم و عبد الجليل الأزدي، المشروع القومي للترجمة، 1997 .
- داوسن، الدراما والدرامية، بيروت، عويدات، 1989م.
- ريكاردو، جان، قضايا الرواية الحديثة، ت: صياح الجهم، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1977م.
- ريمون، شلوميت، التخيل القصصي: الشعرية المعاصرة، ترجمة: لحسن لحمامة، الدار البيضاء، المغرب، 1995م.
- ستيفسون، رالف، السينما فناً، ترجمة: خالد حداد.
- سمرليان، ليون، بناء المشهد الروائي، ترجمة: فاضل ثامر، مجلة الثقافة الأجنبية.
- سيرغي، بتروف، الواقعية الاشتراكية، ترجمة نزار عيون، عمان، دار ابن خلدون، 1985م.

رابعاً: المجالات والدوريات:

- أحمد، أمل، المرأة في رواية " مرافئ الوهم " لليلي الأطرش، موقع ديوان العرب، 2006م.
- بركة، بسام، النص الروائي: المعنى والتوليد، الفكر العربي المعاصر، عدد42، تشرين الثاني، كانون أول، 1986م.
- بعلي، حفناوي، كفى الزعبي في رواية "ليلي والثلج ولودميلا" سردية الاخر، شعرية القص.
- حداد، نبيل، مجاوزة التابوهات والإنجاز المشهدي قراءة في تجربة روائية، مجلة حوليات، آداب عين شمس، مجلد 36، يناير - مارس، 2008م.
- دودين، رفقة، المدينة علاقة لمشروع تنويري نهضوي: دراسة في روايتي الطوفات لسمحية خريس والشهبندر لهاشم غرايبة، ملتقى السرد العربي- دورة غالب هلسا 8- 2008/11/10 رابطة الكتاب الأردنيين.
- شحده، جمال، في خصوصية الأدب الواقعي، مجلة الفكر العربي، ع 95، فبراير، 1982.
- صالح، فخري، رواية التسعينيات في الأردن، تأملات وأمثلة من الكتاب، مجلة أفكار، وزارة الثقافة، عمان، ع 10، 2001م.
- صالح، هيا، "الشهبندر" يروي السيرة الشخصية لعمّان الثلاثينات، عمّان، الأردن.
- طعان، صبحي، المكان في النص، مجلة المعرفة، ع 378، 1995م.
- عبابنة، يحيى، من آليات التعبير في رواية "النهر لن يفصلني عنك" لرمضان الرواشدة، موقع الرواية الأردنية، 2013م.

- عبد الجليل، فراس، السرد الفيلمي، ضرورة المعالجة الفيلمية، امرأة الضابط الفرنسي مثلاً.
- عبد الحميد، باسم، مدخل إلى الشخصية الثانوية في الرواية العراقية، مجلة الأقلام، ع64، 1988م.
- عبيدات، زهير محمود، قراءة في رواية "شرفة الهذيان" لابراهيم نصر الله، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، مجلد7، العدد1، 2010.
- عبيد، محمد صابر، المعنى الروائي، استنطاق الموروث الحكائي واللعب بوحدة السرد، دراسة في رواية رفقة دودين "أعواد ثقاب"، العدد152، 2010م.
- الكيلاني، مصطفى، تراب الغريب لهزاع البراري، كتابة النقصان، مجلة أفكار، عدد240، 2008م.
- النهر لن يفضلني عنك، رواية جديدة لرمضان الرواشدة، القدس العربي / سنة 18 ع/ 53674 / 8/3/2006م.
- النوايسة، حكمت، سميحة خريس في رواية خشخاش، مجلة أفكار، عدد151، عمان، 2006م.
- ولعة، صالح، بناء الزمن الروائي ودلالاته في روايات عبد الرحمن منيف، مجلة الموقف الأدبي، ع 498، 2000م.
- وهداني، خولة، الرواية والقصة القصيرة في الأدب المسرحي، الجامعة الأردنية، مجلة دراسات، مج 44، ع 2017/1م.

خامساً: الرسائل الجامعية:

- بابر، مركز أحمد، الصورة في الاتجاه الواقعي في الشعر السوداني الحديث، دراسة أسلوبية، رسالة دكتوراه، الجامعة الإسلامية العالمية، إسلام آباد، 1999م.
- خديجة، بومسلوك، أفلمة الرواية في السينما الأمريكية، رسالة دكتوراه، الجزائر.
- عبد الفتاح، أسماء، تقنيات مسرحية الرواية في المسرح المصري، رسالة ماجستير، جامعة حلوان، كلية الآداب، 2009م.
- العرقان، منال، البنية السردية في أعمال هاشم غرايبة، رسالة ماجستير، جامعة آل البيت، 2003م.
- مرغلاني، دانية، الفن الروائي عند هاشم غرايبة، رسالة ماجستير، جامعة طيبة، 2013م.
- مفيد، جمانة، غرناطة في خمسة نماذج روائية، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، 1992م.
- الهاشمي، طه، الرواية في السينما، رسالة ماجستير، بغداد، 1987.
- هلاي، أمل، البناء الدرامي في رواية مصابيح الزرق لحنا مينا، رسالة ماجستير.
- هيثم، دعاء، الحوار في الرواية النسوية العراقية، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، 2015م.

Abstract

Bani Hammoud, Ahmed. (2019). Methods of narrative in the novel of Jordan (2000/2014), Yamouk University, Prof. D.r.Nabeel Haddad.

This study aimed at addressing the narratives of narration in the Jordanian novel from 2000 to 2014, and studied them in depth. The study dealt with the construction of the event, building the characters and the place, in addition to studying the narrative and modern constructions about some of the techniques used by the Jordanian novelist in the novelist's achievement.

The study was built on five chapters, in addition to introduction, preface and conclusion. The classes were distributed according to narrative narratives. Chapter I deals with the methods of narration in the historical narrative, where the writer dealt with history in his work, and shed light on some historical events related to his age using the elements of narrative narratives such as time, place, event and personalities. The second chapter deals with the romantic novel and the methods of constructing narratives and some of its models. The book was covered in some psychological aspects of the Arab man, who in turn tried to turn the reality away because of fragmentation and disappointments and successive losses. In the third chapter, the study aimed to study the construction of the place, its concept, and the recognition of its patterns in the cinematic novel. The relationship

between literature and the rest of the arts, especially cinematic, was confirmed. Most of the novel's writers resorted to the methods of cinematic art. In the novel realism, where the talk of narrative techniques such as slow down, acceleration, retrieval and anticipation, and others. The fifth chapter aims to study the narratives of narration in the dramatic narratives, where he talked about the overlap between the theater and the novel.

Keywords: Methode, Narrative, Novel, Jordan.