شرق المتوسط

البنية السردية وآليات تشكيلها الفني

د. خالدة خليل

الكتاب: شرق المتوسط:
البنية السردية وآليات تشكيلها الفني

المؤلف: د. خالدة خليل

رقم الإيداع: ٩٠٥٤ / ٢٠١٧
الترقيم الدولي: 978-977-493-486-5
الطبعة: الأولى / ٢٠٢٣

الناشر
شمس للنشر والإعلام
ت فاكس: ٠١٢٨٨٨٩٠٠٦٥ (٠٢)
www.shams-group.net
shams@shams-group.net

حقوق الطبع والنشر محفوظة
لا يُسمح بطبع أو نشر أو تصوير أو تسجيل
أي جزء من هَذا الكتاب بأي وسيلة كانت
إلا بعد الحصول على موافقة كتابية من الناشر

شمس
للنشر والإعلام

شرق المتوسط

البنية السردية وآليات تشكيلها الفني

د. خالدة خليل

محتويات الكتاب

- تقديم ٧
- تمهيد: في مفهوم البناء ١١
- الفصل الأول ١٩

– المدخل: بنية السرد ٢١

– المبحث الأول: افتتاحية العمل السردي ٢٣

– المبحث الثاني: الرؤية السردية ٣٧

الرؤية الداخلية ٤٦

الرؤية الخارجية ٥٦

– المبحث الثالث: طرائق السرد ٦١

الطريقة الأولى (التناوب) ٦٢

الطريقة الثانية (التداخل والتضمين) ٦٦

الطريقة الثالثة (التتابع) ٧٣

– المبحث الرابع: اللغة ٧٥

لُغة السرد ٧٥

لُغة الحوار ٨٤

أ. الحوار الخارجي ٨٤

ب. الحوار الداخلي ٩١

- الفصل الثاني ٩٧

– المبحث الأول: بنية الفضاء ٩٩

الفضاء النصي ١٢٢

- المبحث الثاني: بنية الزمن ١٢٧
زمن السرد ١٣٠
علاقة الماضي بالمستقبل ١٣١
علاقة الحاضر بالمستقبل ١٣٤
زمن المحكي ١٣٧
أ. الترتيب ١٣٨
ب. السرعة السردية ١٤٤
المشهد ١٤٥
التلخيص ١٤٩
الحذف ١٥٠
الوقفة ١٥١
ج. التردد ١٥١
- المبحث الثالث: بنية الشخصيات ١٥٥
الشخصيات المغلوبة والشخصيات الغالبة ١٦٠
تعالقات الشخصيات ١٦٤
المواجهة ١٦٤
الرغبة ١٦٦
المشاركة ١٧٢
المواصلة ١٧٤

- الخاتمة ١٧٩
- مصادر البحث ومراجعه ١٨٥
- المؤلفة في سطور ١٩٦

تقديم

يهدف البحث إلى دراسة البنية السردية؛ مُتخِذًا من رواية (شرق المتوسط) للكاتب «د. عبد الرحمن منيف» أنموذجًا للمعاينة النقدية والتحليل، الكفيلين بالوصول إلى المكونات الأساسية التي تنبثق من داخل النص وتُشكِّل هيكله وبناءه الفني.

ويأتي اختيار هذا البحث لرواية (شرق المتوسط) تحديدًا في التطبيق؛ لجُملة أسباب: فمن أجل التمكُن من تحقيق مقومات دراسة عمودية لا تكتفي بالمعالجة السطحية والجدولة الإحصائية، اللتين تشتهر بهما الدراسات الأُفقية، وهي تتناول بالبحث سائر أعمال كاتب؛ فقد تمَّ اختيار عمل روائي واحد يمكن أن يُمثِّل التجربة الروائية للكاتب قيد الدراسة، فكان اختيار (شرق المتوسط) هو الأكثر توفيقًا في نظر البحث، لما أحدثته هذه الرواية من إشكالية على مستوييِّ الشكل والمضمون اللذين تعاضدا لتقديم رواية ذات ثيمة سياسية قادرة على الاحتفاظ بالمستوى الفني، دون الوقوع في تقريرية الخطاب السياسي. فضلاً عن سبب آخر؛ هو أن هذه الرواية كانت منذ الفترة المُصاحبة لصدورها وحتى اليوم؛ مثار جدل ثقافي وأدبي، لِمَا انطوت عليه من قدرة فنية واعية على تجسيد صراع الإنسان من منطقة شرق المتوسط ضد التخلف الحضاري وأنواع الاستلابات التي يعاني منها.

من جانب آخر وعى البحث اقتصار الدراسات والبحوث والمقالات النقدية المتاحة التي تناولت (شرق المتوسط) على الرؤى والأفكار الأيديولوجية والاجتماعية والفنية، بمعنى أنها اقتصرت على تناول المضمون، وهي في مسارها هذا كانت في أغلبها أقرب إلى الابتسار والتناول السريع دون التغلغل إلى خفايا النص ومعالجتها معالجة فنية تحليلية.

وقد وجد البحث أهمية تحرِّي العناصر السردية وآليات بناء النص فنيًّا في هذه الرواية؛ انطلاقًا من خُلاصات المفاهيم النقدية التي نضجتها السرديات الحديثة، مشفوعة بمحاولات في تأويل النص من حيث هو كيان قائم بذاته، يتضمنه تجانس دلالي كفيل بإنجاح قراءة لا تعتمد في مسارها على خارجيات التجربة الكتابية، بحيث تغدو القراءة التأويلية عونًا على ما يحاول البناء تقديمه، واستجلاء المعاني المتخفية عبر دلالاته المكتنزة.

اعتمدت الدراسة في المعالجة النظرية والتطبيقية على سبعة مباحث توزعت على فصلين:

الأول: بنية السرد، بأربعة مباحث هي:
افتتاحية العمل السردي – الرؤية السردية – طرق السرد – اللغة.

الثاني: بثلاث مباحث هي:
بنية الفضاء – بنية الزمن – بنية الشخصيات.

ويعود السبب في احتواء كل فصل في العنوان على مفردة البنية؛ لِمَا للأخيرة من دور في لم المنظومة الدلالية وإبراز الوعي المحدد للمستوى الذي ينتظم فيه التعبير، وقد وجدت الدراسة أن مباحث كل فصل تقع ضمن الإطار الذي تحمله تسمية الفصل المنضوية تحته، وبذلك تمكنت الدراسة من حصر طروحاتها في فصلين فقط، على خلاف ما درجت علية الخطط المتعارف عليها في الدراسات التي تعتمد ثلاثة فصول أو أربعة أو أكثر، حينما تعد بعض المباحث فصولاً تمثِّل عناصر أساسية في البناء.

في حين تعد هذه الدراسة السرد – على وفق الطروحات الحديثة– وسيلة بناء أكثر مما هو واحد من عناصر البناء، وذلك يمنحه أهمية تتفوق على أهمية عناصر التشكُل الروائي التي تُعَد الرؤية المحور الأساسي الذي تدور حوله وتتعشق فيه كل العناصر السردية، كما تجد الدراسة إن من الدقة بمكان معالجة عناصر الزمان والمكان والشخصيات من وجهة نظر في بنية الفضاء، ذلك أنه لا يوجد زمان بلا مكان، ولا يُعد المكان مكانًا؛ ما لم تخرقه الشخصيات

ما، ولا يُعد هذا الخرق خرقًا إلا إذا نُظر إليه من وجهة نظر.

وعليه فإن عناصر الفضاء الروائي تتضافر جميعًا تضافرًا جدليًا وتكامليًا لتُشكِّل بنية الفضاء التي تنحرف تحتها كل العناصر عن حياديتها، وتكتسب انزياحًا تُثريه ذاتية الراوي.

وتبقى أي دراسة مُقدَّمة عن بنية الفضاء جزئية ما لم تأخذ بنظر الاعتبار زمنية السرد، أي قدرة الأفعال على تحديد الزمنية، الماضي والحاضر والمستقبل، كذلك التغيرات التي تطرأ على الحكاية الأصلية بوصفها بناء في النص القصصي، وهو ما قدَّمته الدراسة من خلال المبحث الخاص ببنية الزمن.

أمَّا بخصوص بنية الشخصيات التي تخترق الفضاء؛ فقد جرى تناولها من وجهة نظر تحصي العلاقات المنفتحة بينها، ضمن أربعة محاور تنتظمها، مشفوعة ببُعد تأويلي للأفعال التي تؤديها، استكمالاً للمستوى التحليلي في الدراسة.

اعتمدت الدراسة في مسارها على التنظيرات الأخيرة التي اعتمدها النقد الحديث بديلاً عن المناهج التي تُعالج خارجيات النص، ولا تتمكن من تطويع أدواتها للتعامل مع النص من حيث هو كيان قائم بذاته، فكان «تودوروف» و«جيرارجينيت» و «رولان بارت» «باشلار» وآخرون، علاوةً على الدارسين العرب في قائمة المصادر التي نهل منها البحث إطاره النظري، لبناء قاعدة كفيلة بأن تكون أساسًا للتطبيق على رواية (شرق المتوسط)، وبشكل خاص في بنائها الروائي.

وشأن أي دراسة حديثة واجهت الدراسة إشكالات كبيرة؛ من حيث المصطلحات المترجمة التي تتعدَّد دوالها في بعض الأحيان، بالرغم من أنها تدُل على مدلول واحد، مما أحدث نوعًا من الارتباك والاضطراب اللذين استلزما وقتًا طويلاً من أجل التحقق من مفهوم كل مصطلح، وتوحيد الدوال المختلفة ذات المدلول الواحد، لتجاوز وقوع البحث في أخطاء مفهومية.

تمهيد
في مفهوم البناء

أولت الدراسات النقدية الحديثة اهتمامًا واسعًا للنصوص الأدبية، بوصفها أنساقًا وأنظمة وبنيات، تدخل في تشكيل النص لتمنحه سمته الفنية الخاصة في شكله وفي كيفية بناء ذلك الشكل، ضمن محاولة البحث عن قِيم ووظائف المكونات الداخلية للنص، بدلاً من الاحتماء وراء السياقات الاجتماعية والتاريخية التي تستورد معها رؤاها وفلسفتها ومصطلحاتها، من معطيات عِلْميِّ التاريخ والاجتماع، الأمر الذي أوجد اهتمام النقد لمعاينة داخليات النص، والاكتفاء بتحليل ما تتضمنه من علاقات أدبية أو أنظمة ذوات جمالية تخلق أنساقها ووظائفها، دون اللجوء إلى خارجيات النص المفروضة عليه من أيديولوجيات الواقع، فكان على النقد مهمة أن (يُحلِّل النتائج في بنيته، في هندسته، في شكله الباطن ولعبة العلاقات الداخلة فيه) [١]، وليكون البناء بعد ذلك وثيق صلة بـ (مقدار علاقات الأجزاء بعضها ببعض، بحيث تكون هذه العلاقات مع المُجمل) [٢].

ويمكن للبحث أن يتناول في هذا الإطار المفهوم الذي يفيد (إن بناء الرواية إنما يعني بناء كتاب) [٣]، غير أن هذا البناء ينحو منحيين؛ الأول يعني بالتكوين الداخلي لأنساق حركة الأجزاء ويدعى (formal structure).

أما المنحنى الثاني وبالتوازن الناشئ من خلال علاقات تلك الأجزاء، فيهتم بماهية الأحداث والأفعال التي تقع ويدعى (non formal structure)[٤]،

(١) ما المؤلف: ميشان فوكو: مجلة (الفكر العربي المعاصر) العددان (٦-٧) لسنة ١٩٧٠، ١١٦-١١٧

(٢) Dictionary. of. literary. Terms. Coddon / 663

(٣) قضايا الرواية الحديثة- جان ريكاردو / ١٥.

(٤) Dictionary. of. literary. Terms

وقد أدَّى هذا التفريق بين المنحيين إلى دعوة النقد الحديث ولاسيما الشكلي إلى القول بأن مهمة النقد هي (محض شكلية)، لأن النقد يكون معنيًا بالتماسك الداخلي في النص وليس بالمعنى [١].

إن الذي يصنع البناء الروائي لرواية بعينها هو التفرد الخاص الناشئ من استخدام الكاتب لإمكانات العناصر الفنية وتجريبها، بما يحقِّق بناءً ذا استقلالية جمالية تحتضن خصائص أسلوبه الأدبي بوضوح، أي أن قيمة الفن – كما يحددها شكلوفسكي – تتجلَّى في قدرته على تمكيننا من تجريب الفنية في الشيء، بمعنى التقنية التي لها الثقل الأكبر في العمل الأدبي باعتبارها الوسيط الذي به يتم نقل الوقائع على خلاف سياقها الواقعي [٢].

ومع أن الدراسة الراهنة تفيد من معطيات (الشكلية) في التطبيق، إلا أنها لا تتحيزله تحيزًا يغيِّب الدور الدلالي، فالدراسة تنزع إلى تحليل هيكل البنية النصية إلى جانب استغوار دلالته، بافتراض أن القراءة التأويلية لطبقات المعنى هي بالأساس المخطط الذي تنتهجه الدراسة، باعتبار أن الوظائف – (أي المعاني حسب تودوروف) – التي تؤديها عناصر البنية النصية تساعد على كشف القول الذي تنهض به البنية ذاتها.

من هنا تكون (البنية دالة والشكل يقول، وعليه فإن هذه الدلالة لا تتقدِّم إلى الضوء إلا بمعرفة ما يبينها، كما أن القول لا يبين إلا بمعرفة ما يكوِّن بنيته من فنون اللعب مما يخصِّص البنية ويميِّزها بنسق) [٣]، وهنا تتجلى أهمية التأويل بوصفه، حسب تودروف: (اختلاف القُرَّاء حسب الأزمنة أو العصور، فمع التأويل يندرج العمل الأدبي في نظام يرتبط بالقارئ، وبعلاقة تقيمها القراءة بين العمل الأدبي وصاحبه أو بين العمل الأدبي وزمنه، في حين يبقى التحليل، المهتم بدراسة الوظائف في العمل الأدبي، مقتصرًا على العلاقات الداخلية في هذا العمل) [٤].

(١) نقد النقد، تزفتيان تودوروف / ٦٧.

(٢) نظرية الرواية ـ علاقة التعبير بالواقع ـ مورس شرودر وآخرون /٧٩.

(٣) تقنيات السرد الروائي، يعنى العيد /١٤.

(٤) م. ن /١٤.

وينبغي على التأويل أن يُقدِّم أدلته وبراهينه المنطقية على ما يقول، سواء أكانت القراءة نفسية أو اجتماعية أو غير ذلك، وبالنتيجة يصبح التأويل إدخال العمل الأدبي في علاقة مع القُرَّاء، إذ لا قراءة خارج التأويل [١]، فالقارئ في هذا المعنى يقع بالضرورة في نقطة محورية من شبكة العلاقات المكونة للعمل دون التزام منه بالمسابقات البنائية، وهذا بدوره يُمكِّن القارئ من لمّ شتات القراءة وإعادة تركيبها بما يكفل له الحلول والإجابات التي يتوخاها، ومن ثم تحديد البناء الذي اتخذه العمل الأدبي هيكلاً لموضوعه [٢].

ينتمي البناء الفني للرواية إلى نمط البناء العضوي، ذلك أن النص الإبداعي عامة، يُشبه الكائن الحي في نموه وتطوره ونضوجه، مع الاختلاف في ترتيب مراحل النمو والنضج، فالرواية كائن يحيا من خلال حركة الشخصيات وصراع الأحداث داخل فضاء خاص، يعبِّر عن توجه رؤية معينة، مما يتيح القول إن الرواية ما أن تتحد أُطرها الخارجية مسبقًا حتى تقع في فخِّ الشكل الميكانيكي (الآلي) الذي هو مرتسم مسبق لما سيحدث، دون تحقق انتماء الشخصيات والأحداث والزمان والمكان والبنية السردية/ اللغوية إلى عالمها الخاص المتشكل، ذلك أن الشكل العضوي باطني و(يصوغ نفسه من الداخل، وهو ينمو، وتمام نموه هو بعينه كمال صيغته الخارجية) [٣].

وفي ضوء المفهوم نفسه يمكن القول أيضًا إن الشكل في حقيقته هو بناء لا يتكرر، وأن البناء الروائي هو عملية نمو مستمر من أجل صياغة شكل معين للرواية، وهذا (الشكل لا يمكن أن يكون صفة مميزة إلا لنتاج تام) [٤]، في حين أن البناء **Structure** يُمثِّل التطور والنمو الذين تتم عبرهما صياغة هذا الشكل **Form**، على اعتبار أن الشكل ظاهري (هو هيئة، تصميم، أو نمط،

(١) م. ن / ٢٢.

(٢) حول بويطيقا العمل المفتوح، سيزا قاسم، مجلة (فصول)، المجلد (٤) العدد (٢) لسنة ١٩٨٤/ ٢٣١.

(٣) قضايا في النقد الأدبي، ك. ك. رونثفن/٥٣.

(٤) م. ن ٦٣.

ولكن الشكل بالمعنى الأتم، هو ائتلاف عناصر الحقيقة الباطنية التي تدفع الحقيقة الظاهرية إلى السطح، إنه ذروة الفن، دغدغة الحياة التي يدركها المرء عميقًا لكنه لا يقدر على (رؤيتها) وينبغي - للشكل بهذا المعنى الأخير - ألا يرتبك بالبناء، الذي هو أصرته المركبة والتي لا انفصام له عنها) [١].

ومع أن البحث يؤكِّد على أن دراسة البناء الروائي لا يمكن أن تتم دون استغوارلدلالات النص الأيديولوجية؛ فإنه لابد من الإشارة إلى بعض المفاهيم المناقضة لهذا الفهم، والتي تمثِّلها المدرسة الشكلية الروسية بشكلٍ خاص، والتي تؤكد على ضرورة استقلالية النقد الأدبي من خلال تبَّنيه لدراسة جمالية مواد البناء الداخلة في العمل، انطلاق من مفهوم يختزل كل عملية الخلق إلى مسائل شكلية يمنحونها صفة التكامل على حساب المضمون، معتبرين أن البحث في الخصائص التي تجعل الأدب أدبًا بالفعل - أي الأدبية - هو الجوهر، وأن الخصائص الأخرى هي من اختصاص ميادين أخرى[٢].

وظهر إلى جانب الدراسات الشكلانية الروسية؛ تيار النقد الروائي الانجليزي في عشرينيات هذا القرن، ليتناول بالدراسة الرواية من حيث بناؤها وتركيبها الداخلي، بالرغم من عدم تجاهله الجانب الخارجي للرواية في سير الدراسة، لأنه ظل في محاولاته الأولى محافظًا على مبدأ عد العمل صورة مركزة من الحياة، وقد حاول الناقد بيرسي لوبوك في (صنعة الرواية) اقتحام عالم الشكل والبناء انطلاقًا من فكرة أساسية مفادها أن الرواية (هي شريحة من الحياة ولذلك فإن تناولها على أجزاء سيعني فناءها) [٣]، وأن الشكل هو الذي يحدِّد للمضمون مكانته ويميزالنص الإبداعي عن سائرالنصوص الأخرى، لأن (أفصل الأشكال هو الذي يستخدم مادته أفضل استخدام) [٤]، وأن عملية البناء في الرواية هي تطورونمو في الحبكة الروائية، وأن الأشكال المتنوعة للسرد الروائي والتي تسرد

(١) Story teller's street. sanora bobb. the writer's Handbook / 217

(٢) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد الحمداني/١١.

(٣) صنعة الرواية، بيرسي لوبوك/٣١.

(٤) م.ن، /٤٦.

عبرها الحكاية، هي اللبنات الأساسية لبناء أي رواية، طالما أن النقل الحرفي للحياة هو أمر مستحيل [١]. وقدَّم لوبوك جهد واضح في مسألة وجهة النظر كتقنية أساسية في البناء [٢].

أما فوستر فقد اقترب من الفهم الدقيق لبعض القضايا التي أثارها لوبوك، خاصة فيما يتعلق بوجهة النظر، محدِّدًا نمطين منها: الشخص المحدود المعرفة والشخص العارف بكل شيء [٣]. وقد اقترب فوستر من أبحاث الشكلانيين الروس في تفريقه بين القصة والحبكة، على أساس أن الحبكة هي الإجابة على السؤال لماذا؟ بينما القصة ثم ماذا؟ [٤].

في حين نجد موير أكثر ميلاً نحو موضوعة الشكل، فهو يعني بدراسة الرواية بوصفها بناء قائم بذاته، أي دراستها من الداخل لأن (الشيء الوحيد الذي يستطيع أن يحدثنا عن الرواية هو الرواية) [٥]. ويعد كتابه (بناء الرواية) دراسة لأنماط الرواية اعتمادًا على التنويعات المختلفة للحبكات، ومن هذه الأنماط؛ رواية الشخصية، رواية الحدث، الرواية الدرامية، الرواية التسجيلية.

وعودة إلى المفهوم الذي يتبناه البحث في دراسة البناء الفني، يكون من الضروري التأكد على جوهرية التعالق بين البنية النصية والبنية الدلالية، وهذا يقود حتمًا الارتكاز من الداخل على الأُسس التي يقوم عليها النص، مما يقضي التعرف على كيفية بنائه، لأن البناء بالنسبة إلى الروائي هو مفتاح نجاحه أو إخفاقه [٦]. إن عملية البناء تصل الدرجة الحرجة عند تضخيم عنصر بعينه دون العناصر الأخرى، ما لم يتوافر الروائي على وعي يؤهله بالحفاظ على خاصية التماسك في النص، لئلا يفقد في الأقل قدرته على التعبير عن المضمون،

(١) تاريخ الرواية الحديثة /٦٤٦.
(٢) م. ن / ٢٢٥.
(٣) بنية النص السردي /٥١.
(٤) أركان القصة، أ. م. فوستر / ١٠٦.
(٥) بناء الرواية. ادوين موير / ١٢.
(٦) أشكال الرواية الحديثة، وليم فان اوكونور / ٤٣.

فشكل الكتابة في العمل الفني يتحدد بنوع من التماسك الداخلي بين عناصره، ومكوناته التي تظهر التعالقات بين كل عناصر العمل المشتركة، ولا يمكن للرواية أن تأخذ شكلها الفني المتكامل على وفق مقاييس أو مواصفات معينة، إذ ليست هناك (نظرية أو قالب يُصنَع مسبقًا لتصب فيه كل الروايات بعد ذلك، بل على كل رواية وكل روائي أن يكون له شكله الخاص) [١].

إن دراسة البناء في الرواية لا تعني تجزئتها إلى أجزائها المُكوِّنة لها إلا على سبيل البحث النظري، لأن أهمية البناء تكمن في رصد (علاقة رياضية بين عناصر الرواية حيث لا قيمة للعناصر في حد ذاتها) [٢]، ولأن مكونات العناصر الفنية في مرحلة جينية من عملية الإبداع) [٣]، كما لا يمكن فهم أي (عنصر في البنية خارج الوضع الذي يشغله في الشكل العام) [٤].

وتقوم الرواية في إطار هذا الفهم على مرتكزين أساسين؛ الأول: هو الرواية المتمثِّلة بتوافر العناصر الفنية من حدث وشخصية وزمان ومكان، وهي بِنيات ثابتة موجودة في كل عمل روائي، والثاني هو طريقة بناء هذه العناصر وتقديمها في شكل فني متكامل، ويطلق على الركيزة الأولى المتن الروائي، ويطلق على الثانية أسلوب السرد الروائي [٥]. وما البناء الفني للرواية إلا كيفية بناء العناصر والعلاقات المتداخلة بينها بواسطة السرد ووسائله من وصف وحوار [٦].

يبقى مصطلح البناء هو الأكثر إيحاءً وقدرةً على كشف بنيات النص ضمن علاقة الرؤية المتوحدة المتفاعلة، التي تصنع عالمًا من الدلالات الإيحائية عبر شخصيات وأحداث وزمان ومكان ومواقف ووجهات نظر، تتحرك في مجال تكوين نص يسعى فيه الروائي إلى تركيز عناصره وعوالمه المنبثقة من تكوينه الداخلي وتفاعله الاجتماعي والإنساني العام.

(١) نحو رواية جديدة، الآن روب غريبة / ٢١.
(٢) تاريخ الرواية الحديثة /٤٦٤.
(٣) البناء الفني لرواية الحرب في العراق، عبدالله إبراهيم / ١٧.
(٤) نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل/ ١٩٦٦.
(٥) المتخيل السردي - مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، عبدالله إبراهيم /١١٥.
(٦) م.ن، /١٥.

وبذلك يكون لكل روائي ضمن هذه الرؤية عالمه الخاص الذي سيكون عالم روايته الخاص، المتميز من عوالم أخرى لكتاب آخرين، حتى لو كتبوا في موضوعات متشابهة، إذ أن كل روائي حقيقي لابد أن يكون مُبتكِر لرؤى فنية تُسجَّل له أولاً، وتُضيف إلى التراث الروائي ثانيًا، الأمر الذي يجعل من الصعب تطبيق قياسات ثابتة على كل الأعمال الروائية، ويستلزم بالضرورة ابتكار زوايا التناول الدراسي والنقدي من معطيات النص نفسه وآفاقه وعالمه المتميز.

الفصل الأول

بنية السَّرد

- المبحث الأول: افتتاحية العمل السردي
- المبحث الثاني: الرؤية السردية
- المبحث الثالث: طرائق السرد
- المبحث الرابع: اللغة

بنية السرد

تخلق الرواية بناءها بواسطة السرد من حيث هو (المعادل اللفظي لوقائع غير لفظية)[١]. أي أن إنجاز السرد يتم عبر الملفوظ اللغوي الذي يشكّل منه الخطاب السردي، والذي ينظِّم كل جزيئات العمل الروائي في كيان موحد، إذ لا أهمية للعناصر في حد ذاتها دون أن يقوم السرد بتخليقها وبنائها، مع أن معظم الدراسات النقدية الحديثة للسرد تعده (عنصرًا من عناصر فن القص، بيدَ أن أي نظرة نقدية دقيقة تعتمد على الاستقراء والتحليل ستكشف حالاً أن السرد وسيلة لبناء العنصر الفني، ومن ثم مادة هذا الفن، وهو بذلك لا يمكن أن يكون عنصرًا، بل وسيلة لتخليق ذلك العنصر، وواضح الاختلاف الكبير بين هذا وذاك.. ولهذا، فلا بد من التقرير هنا أن السرد وسيلة بناء لا غير)[٢]، والسرد بوصفه الوسط الذي لا يمكن أن تظهر عناصر التشكيل القصصي بدونه؛ لا يمكن الاستغناء عنه، وهو في هذا الإطار يتعدَّى كونه عنصرًا إلى مجال أوسع يمكن تحديده، حسب «ليتتفلت» بأنه (فعل الحكي المنتج للمحكي)[٣]، إلا أن الحكي ينتخب مجموعة أحداث ذات تتابع سببي تُمثِّلها (الحكاية)، ومن ثم يقوم السرد بتنظيمها على وفق زمنه الخاص المنطلق من رؤية خطية متمثلة بوجهة النظر[٤].

في ضوء ذلك يمكن القول إن مفاهيم السرد المتعددة قد اجتمعت حول نقطة مركزية اشترك فيها معظم الدارسين والباحثين، ألا وهي زمنية تسلسل الأحداث المسرودة في النص، إذ لا يمكن أن يعد كل (تجمع عشوائي للأحداث

(١) حدود السرد، جيرارجينيت، مجلة (آفاق) المغربية - العددان (٨-٩) لسنة ١٩٩٨ /٥٨.

(٢) المتخيل السردي/١١٦.

(٣) مستويات النص السردي الأدبي، جاب لينفلت، مجلة (آفاق) المغربية، العددان (٨-٩) لسنة ١٩٩٨ / ٨٩.

(٤) وجهة النظر في الرواية، بوريوس اوسبنسكي، مجلة (فصول) العدد (٤) لسنة ١٩٩٧ /٢٥٦.

والعناصر بنية سردية إذا لم تتوافر على مجموعة من الشروط الخاصة، التي تُبرِز تشكُّل البنية السردية) [1].

ويُمكن للبحث أن يتناول البنية السردية في (شرق المتوسط) من خلال العناصر المتفردة في السرد وهي: افتتاحية العمل السردي، الرؤية السردية، وطرق السرد التي تنتج عنها وتقدِّم عرضًا للسياقات الزمنية للخط القصصي في إعادة ترتيب الأحداث، ومن خلال تقنية اللغة التي تعكس المستويات اللغوية اللسانية التي قام عليها النص السردي أساسًا.

(١) البنية السردية وتعدُد الأصوات في الرواية العربية الحديثة، فاضل ثامر، مجلة (الأقلام)، العددان (٥-٦) لسنة ١٩٩٧ / ٦٨.

المبحث الأول

افتتاحية العمل السردي

حظيت الافتتاحية في الرواية بأهمية كبيرة في الدراسات النقدية الحديثة، لأنها تُعَد النقطة التي تأسر عندها القارئ أو تفقده للأبد[١]. ويُطلَق على الافتتاحية (الاستهلال) [٢]، حيث يتواجد في كل عمل أدبي متكامل، ويُمهِّد الطريق للكشف عن بنية النص الأدبي. وتتميز بنية الافتتاحية عن بنيات الأجزاء الأخرى للنص في أنها (تمنحنا نبراتها وإيقاعها وأحيانًا موضوعها) [٣]، مع أنها ترتبط ببقية أجزاء النص لأنها تُعد بمثابة (قطعة فنية رائعة متصلة ببقية النص لا منفصلة عنه) [٤]، ويضعف العمل ويتخلخل بناؤه إذا فقدت الافتتاحية توازنها الداخلي، لأن قدراتها تكمن في التركيز والإيحاء والتأويل[٥].

وقد تبدأ الافتتاحية بكوامن وقائع الرواية، فتكون بمثابة (بذرة مكتنزة، بتغذية عالية الجودة، إنها وعد للقارئ بأنها تحتضن ما سيأتي، وهي بالنسبة للكاتب؛ السهم، لا بل شيء أشد صلابة... إنها إصبع الديناميت الذي به يفتح كوة جديدة في الظلام المواجه للفحم)[٦].

وعليه فإن الافتتاحية تلمِّح للقارئ مسبقًا أن ثمة تفصيلات وأحداث ستقع فيما بعد، كما أنها تعطي للمتلقي القدرة على تأويل النص، وتقول

(١) فن كتابة الرواية، ديانا دوت فاير /٦٥.

(٢) من الباحثين من يطلق على الافتتاحية مصطلح الاستهلال: ياسين النصير، عبد الله إبراهيم.

(٣) عالم الرواية، رولان بورنوف وريال اونيلية /٤٢.

(٤) بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، سيزا قاسم /٣٤.

(٥) الاستهلال، ياسين النصير/ ٢٣-٣٤.

(٦) At the opining،Eva Ibbotson،The writer's Handbook / 85

ذلك جماعة تيل كيل Tel Quel: إن الكاتب واضع نص، وكل قارئ يخلق هذا النص من جديد [١]، لأن القراءة بناء، حسب تودروف [٢].

وفي ضوء ذلك يمكن القول إن للافتتاحية وظائف أساسية منها:

١- زج القارئ في عالم الرواية التخيُلي بأبعاده كلها، من خلال تزويده بخلفية عامة عن هذا العالَم، وخلفية خاصة عن الشخصيات الروائية ليتمكن من ربط الخيوط المستنتجة عبر النص فيما بعد [٣].

٢- تكون الافتتاحية إطارًا عامًا يتحدد بوجودها زمان الحدث ومكانه، وترصد في الوقت ذاته تطور الحدث في الرواية [٤]. وقد يتعدى ذلك إلى استشراف الآتي.

٣- تعلن الافتتاحية في الرواية بشكل أو بآخر عن لغتها، مفاتيحها الأساسية، مُحدِّدة بذلك وجهة قراءتها، مضيئة بنيتها العامة [٥].

٤- تكمُن الوظيفة الأساسية للافتتاحية في اجتذاب المتلقي وربطه بالموضوع، أي توريطه عن طريق خطاب مُكثف وإيحائي، وبسبب استحالة دراسة الافتتاحية بمعزل عن النص الروائي؛ فإن من الضروري التوفيق وإقامة تناغم بين الافتتاحية والنص ككل، وهذا يُحتِّم توافق الافتتاحية مع غاية العمل وأهدافه التي يحاول النص من خلالها إبلاغ رسالته للمتلقي.

وللاستهلال أنواع متعددة، ذكرها ياسين النصير[٦]، مُصنِّفًا كل نوع حسب أنماط الروايات المختلفة، ويعمد البحث إلى ذكر موجز لأنواع الاستهلال التي يمكن توظيفها في تحليل النص الروائي، فهناك أربعة أنواع بارزة ومستنبطة من التراث الروائي؛ هي: (الاستهلال الموسع) الذي يميل إلى السعة والتنويع وقد يغطي الفصل الأول بأكمله، على اعتبار أنه يتعامل مع كلية النص، ثم

(١) حركية الإبداع، خالدة سعيد /٩٤.

(٢) مفهوم الأدب، تودوروف /١٩.

(٣) بناء الرواية، دراية مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ /٣٠.

(٤) البناء الفني لرواية الحرب في العراق/٢٩.

(٥) أبحاث في النص الروائي، سامي سويدان /٨٦

(٦) الاستهلال/١٢٦-١٤٨.

(الاستهلال المحوري البنية) والذي يتحدد بتكرار فكرة أو محور داخل الصفحات الأولى من العمل؛ إما من أجل أن يكون حالة معينة أو موقفًا أو مكانًا أو زمانًا، مُضمِّنًا إشارة مركزة للبنية المحورية التي تحتضنها ثم تتكرر في فصول أخرى، و(الاستهلال المتعدد الأصوات) والذي فيه تتوازى الشخصيات والأحداث، وتصبح رؤيتها هي الكيفية البنائية لها، إن كل شخصية في هذا النوع تروي كل الأحداث من وجهة نظرها، ولا تختص البنية الأساس لهذا الاستهلال بالفصل الأول فقط، بل إنها تتوزع على الفصول التي تبدأ بها الأحداث والشخوص، أما البنية العامة فهي بنية استهلال موسع ولكنها مشتتة ومبثوثة في كل فصول الرواية بشكل يفقدها الصفة الظاهرية للبنية بمفهومها في الاستهلال الموسع.

وأخيرًا (الاستهلال الروائي الحديث) الذي رافق موجة التحديث في الرواية، مثالها الرواية الحديثة في أوروبا، التي تعتمد قوة الأشياء كجزء من مخيلة كاتب فاقد الإيمان بالإنسان وبلغات العصر.

ويمكن أيضًا تحديد الاستهلال حسب نوع البناء الذي تتبناه الرواية، فالاستهلال في الرواية ذات البناء المتتابع لا يؤطر الفعالية الإخبارية المقترنة بالشخصيات فحسب، وإنما يتعداها إلى تأطير المادة الحكائية أيضًا، وذلك بتحديد الخلفية الزمانية والمكانية للمتن كله، وهذا النوع من الاستهلال هو سليل السرود الملحمية التي تقوم بتحديد الزمان والمكان على نحو دقيق، لتمهيد جريان المتن في الزمان، ويقوم على بذر (نبوءة إرصادية) تشي بما سيكون عليه المتن في الرواية [1]. أما الاستهلال في البناء المتداخل فإنه يطلق المتن من عقاله، دون أن يمهِّد له [2]. في حين يستغني البناء المتوازي عن الاستهلال بمباشرة تقديم المتن الذي ينظم على محورين أو أكثر [3].

ما بين ثلاثة محاور محتدمة هي: العنوان (شرق المتوسط)، والمقدمة

(١) المتخيل السردي/١٠٨.

(٢) م. ن /١٠٩.

(٣) م. ن /١١٠.

(لائحة حقوق الإنسان) [1] التصريحية والمنتمية إلى لغة الواقع اليومي، والمقطع الشعري عالي الإيحائية المقتبس من بابلونيرودا[2]؛ تنهض عناصر التشكيل الحدثي لرواية عبد الرحمن منيف (شرق المتوسط)، فهي تبقى تدور في بنيتها ضمن المحاور الثلاثة، تُلامس الواقع الاجتماعي، ولكن يبقى حبلها السُّري مرتبطًا بطاقة العنوان وشعرية نيرودا، وهي بذلك تنجو من منزلقات الخطاب السياسي المباشر.

إن رواية (شرق المتوسط) في ضوء التمهيد أعلاه، وبسبب تعدُد أبنيتها؛ ترتكز على نوع من الافتتاحية التوليفي، حيث نجد أكثر من تقنية في تقديم السرد الروائي، فهي تنتمي إلى نوع (الاستهلال الروائي الموسع) [3]، ذلك أنه يستغرق حوالي ثماني وعشرين صفحة، وهي مساحة الفصل الأول بأكمله (٣٥ صفحة، ويغطي ٢٠٪ تقريبًا من الرواية)، حيث حدَّد فيه الراوي زمن الأحداث ومكانها، وقدَّم الشخصيات الرئيسية والثانوية التي ستلعب دورها في الرواية فيما بعد. والراوي مُشارِك في الأحداث نفسها، أي أنه راوٍ داخلي تقع على عاتقه عملية قصّ الأحداث.

وتتبنَّى الافتتاحية أيضًا بعض معطيات (الاستهلال المحوري البنية) لتُكسِب السرد بعض سماته، فالرواية تنطوي على حدث يُمثِّل محورًا يتكرر داخل الصفحات الأولى من العمل؛ وهي الفصول التالية، مستحدثًا نقطة مهمة وفاصلة في حياة الشخصية المحورية، تفصل بين حياته وموته المعنوي، مؤطرة بزمان خارجي (الأربعاء ١٧ تشرين الأول)، ومكان مُنفِّر (السجن).

إنه فضاء لا يُقدِّم أي إضاءة عما حدث أو ما سيحدث في الرواية، وهو يعرف بـ(الطُعم السردي Norrative hook الذي هو وسيلة تُستخدم في بداية أي عمل روائي، المقصود منها إثارة اهتمام المتلقي وجعله توَّاقًا إلى المزيد من القراءة. وأحد أنواع هذا الطُعم السردي هو تقديم حادثة أو عبارة تثير الفضول

(١) الرواية/٥.
(٢) الرواية/ ٦.
(٣) الاستهلال/ ١٠٣.

الذي يتطلب رضى لدى القارئ) [١].

وبالرغم من انتماء الرواية إلى جنس الرواية الواقعية [٢] التي تُوجِب تخصيص الصفحات الأولى منها لوصف المكان [٣]، فإن رواية (شرق المتوسط) تتبنَّى افتتاحية تقتصر على وصف مشهد بطيء الحركة، ينعكس على الوضع النفسي للشخصية المحورية، هذه الافتتاحية قدَّمتْ على مستوى الخطاب القصصي ما يأتي:

١- المكان:

يبدأ الفصل الأول من الرواية بمشهد افتتاحي يصف فيه الراوي رحلته على ظهر الباخرة (أشيلوس) - مكان يفيد منه إبراز سمة الدخيل لخلق جو من التغريب-وينتظم المشهد إيقاع [٤] بطيء يُعزِّزه الوصف، وهو يحايث بطء إيقاع الحالة النفسية المطبوعة على الركود والنكوص.

يلعب المكان دورًا استثنائيًا في الرواية، حيث يوضِّح إلى حدٍّ كبيرٍ الأبعاد التي تقوم عليها الأحداث، وهو ما يبرز واضحًا في الافتتاحية إذ كان وصف المكان فيه ذاتيًا، انطلاقًا من حالة توتر نفسي مكنَّتْ الراوي من تحريف حيادية المكان، فنحن نجد في الافتتاحية مكانًا متحركًا (الباخرة)، تمخر في مكان ثابت (البحر)، عبر مظهر حركي يحقق فكرة سيرورة الزمن، وبالتالي يُبرز لنا - من خلال إيقاعه البطيء - إيقاع الزمن المنبسط في السرد. بذلك يمكن القول بأن العلاقة التضادية كانت منذ البداية مشروطة بثنائية المغلق / المفتوح [٥].

---

(١) Dictionory of Literory terms Harry Show / 251

(٢) الكاتب والنفى / ٢٨٩.

(٣) بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ/ ٣٠.

(٤) الإيقاع في الرواية كالرقية وكلاهما (يوظف لتعزيز المنتج الكلي، وليس للفت الأنظار إليه) Rythem،Mary Augusta Rodgers،The writer's Hand boo / 268

(٥) يتناول المبحث الأول من الفصل الثاني الخاص بفضاء الرواية؛ العلاقة بين منظومة ثنائيات المغلق / المفتوح.

ويعمُد الراوي إلى مداخلة الوصف بالسرد لمنح المكان حركية فعلية، إلا أنها حركية لا تخرج عن إطار الركود النفسي الذي يحياه ولوَّن به انطباعاته الذاتية، ولمَّا كان كل شيء في افتتاحية الرواية يوحي بالاحتضار والموت؛ فإنه يصبح لِزامًا على الراوي أن يُقنِّن من سرعة السرد بوضع عقبات أمام الجريان السردي، وهو ما يتضح من خلال تحليل تفصيلي للمقطع الافتتاحي في نص رواية (شرق المتوسط).

يبدأ المشهد الافتتاحي برحيل الشخصية المحورية (رجب إسماعيل) بعد خروجه من السجن لأسباب صحية، وبعد انهياره وتهدُمه، والرحلة تبدأ مع الغروب الذي يحمل دلالة الموت والاحتضار بسبب زوال الشمس وحلول مبدأ الظلام (الشر)، حيث يستدعي ضوء الشمس الغاربة إلى الذهن فكرة أن الحياة مؤقتة وزائلة، وتشئ بالموت، وتُعمِّق دلالة الموت في الغروب صورة (الديك المذبوح) ذلك أن فعل الذبح استدعاء عاجل للموت.

ودلالة الموت تمتزج هنا بدلالة أخرى هي (السفر) إلى المجهول حيث لا يحيط الراوي علمًا بما يخفيه له المستقبل في مجاهيله، ويقابل هاتين الدلالتين على مستوى الروائي انتقال مكاني بدلالة الباخرة. أمَّا لحظة الغروب فتُشكِّل بالنسبة إلى الراوي الضياع وانعدام الرؤية من جراء (الأضواء الرخوة) التي تتلاشى وتسقط وتذوب، من هنا تبدأ بؤرة التنافر والصراع بين الراوي والعالم المحيط به، الأمر الذي يضعه أمام خيارين قائمين في وجه أي إنسان يعاني تجربة السجن المُرَّة، وسطوة المفاهيم السلبية التي يكتسبها عبر هذه المعاناة... وهذان الخياران هما:

١- سبيل الذكرى: أي التقوقع على الذات في سياق الماضي السابق لمرحلة السجن، وهذا الإجراء المُتبنَّى في الرواية يُعمِّق لا واقعية الراوي، بسبب كثرة استرجاعاته، بل يُعمِّق معنى الزمن كذلك.

٢- محاولة الخلاص والهروب من الواقع: على ظهر (اشيلوس) أملاً بحياة جديدة في غرب المتوسط على اعتبار أن الغرب الذي غادرت باتجاهه الشمس

قد انتقلت الحياة إليه، لكننا أمام انجراره المستمر وراء الذكرى (وهو سبب داخلي)، وأمام اعتقال زوج أخته رهينة لدى السلطات (وهو سبب خارجي) نجده يقرر العودة.

وفي ضوء ذلك يمكن القول إن افتتاحية (شرق المتوسط) تتوافر على كل إمكانات بؤرة قادرة على دفع السرد إلى الأمام، فهي تحتوي على قُطبي ثنائية تضادية تُمثِّلها علاقة (التحدي / الهزيمة)، وتتمثل هزيمة الراوي في أمرين:

الأول ظاهري، وهو السقوط المتمثل بسيطرة الصفة السلبية حينما يُفكِّر بالاعتراف كي ينقذ بقايا الإنسان في داخله، وهي سمة تخالف القيم والمبادئ العُليا المتمثلة بالتحدي والصمود الذي يُحتِّم النصر (ماديًا أو معنويًا) على مستوى القيمة الإنسانية، وهذه الثيمة في الرواية مخالفة لثيمة أرنست هنمغواي في روايته الشهيرة (الشيخ والبحر)، إذ من الممكن أن يتحطم الإنسان ولكنه لا يُهزم[1]. إن الثيمات في العمل الروائي يجب أن تكون إيجابية دائمًا[2].

والثاني خفي، إن تكريس الذات للذكرى يعد هزيمة، لأنه يضع الراوي تحت منحنى زمن واحد هو الماضي، ورجب إسماعيل لم يتخذ هذه الذكرى خطوة أو حركة نحو الحاضر والمستقبل وهو الهدف من السفر (عرض قضية في جنيف)، إلا أن هذه الفكرة قد طرأت في نهاية الرواية (في الفصل الخامس). من هنا يأتي الفرق بين المعنى السلبي للإلمام بالماضي من حيث هو اقتصار المعرفة بالتاريخ، والمعنى الإيجابي، من حيث هو منح الماضي واقعية راهنة.

أما التحدي فقد اتخذ اتجاهين:

الأول: تحدي السُّلطة متمثِّلاً في رفضه الاعتراف.

الثاني: الهروب الذي وإن كان قد اتخذ مظهر الهزيمة؛ فإنه يعد في حقيقته تحديًا للموت باتجاه الحياة، خلال النية الصادقة بعرض قضيته في جنيف،

(١) حول الرواية العربية ومشكلات الواقع، علي عباس علوان، من بحوث ملتقى القصة الأول/ ٥٩

(٢) Theme. Marlene Farta Shyar. The writer's. Handbook / 208

ثم ما يلبث في نهاية المطاف أن يتحول التحدي ليأخذ مظهرًا آخر هو التطهر: «أنتظر أن يقبضوا علي، أن يعذبوني، أن يقتلوني بالرصاص... سأتحداهم... وأنتِ يا أمي؛ هل يمكن ليديك أن تستقبلا رجلاً سقط ويحاول من جديد؛ حتى بعد سقوطه؛ أن يتطهر؟) [1].

وإذا كان أحد مظاهر التطهُر هو إزالة العوائق التي تحول دون بلوغ الحياة الأبدية؛ فإن الجسد سيغدو واحدًا من هذه العقبات، وإن الروح ما أن تتخلص منه حتى تنجو من سطوة الموت المُهدِّد، على اعتبار أن الروح تنتمي إلى منطق مغاير للمنطق الطبيعي (النسبي)، إنه منطق الخلود (المطلق)، الاحتجاب وراء الكثافة غير المرئية انتصارًا للإرادة.

وانطلاقًا من رؤيته السوداوية للحياة والمكان؛ يعمد الراوي إلى إضفاء صفات حيوانية على الإنسان، فهو يجعله حيوانًا من نوعٍ غريب، له ذراعا الشمبانزي ويستخدم فكه في القرض والغناء: (على الأرض حيوانٌ له قامة طويلة، وذراع قريبة الشبه بأذرع الشمبانزي، أما الساقان فضامرتان في نهايتهما أقدام عريضة، أما في القمة فكتلة صلبة مغطاة بالشعر، فيها ثقوب عديدة في المقدمة والجانبين، وهذا الحيوان يستخدم الثقب الأمامي؛ وخاصةً العريض في أسفل الكتلة الصلبة؛ في القرض والغناء والصفير، وأيام الشتاء يستخدمه للتنفس، أما أيام الرعب فإنه يستعمله لغرض واحد فقط، وهذا الغرض لم يُعرف له بعد اسم محدد، قال بعضهم للدفاع عن النفس، وقال الآخرون للقتل، أما الكثرة الغالبة فتؤكد أن الاستعمال الوحيد لهذا الثقب في زمن الرعب، يكون للقتل أو للانتحار) [2].

إن خلع مثل هذه الصفات الحيوانية ومن الدرجة الدنيا (القوارض) على أرقى مخلوق يتمثل بالإنسان، له مسوغات أشار إليها الراوي ضمنًا في مفتتح

(١) الرواية / ١٧٠.

(٢) الرواية / ٧.

الرواية، وكانت تلك اللغة الفلسفية المدنسّة [1] التي عبَّربها عن إرهاصاته، هي الجواب على كثرة تساؤله بعلامة الاستفهام (لماذا)، وإلى جانب ما تلمح به علامة الاستفهام هذه في مستواها الظاهري إلى حالة اللا استقرار والتردد التي يعيشها الراوي باستمرار، تلعب التساؤلات بـ(لماذا) في مستوى البناء الروائي دورًا في استحداث منظومة من المونولوجات التي تُعد أحد مرتكزات تطور الراوي بضمير (الأنا): «لماذا انفجر في داخلي ذلك العواء الأجرب؟ لماذا؟ لماذا؟» [2].

وتبرز صفة التوتر عند الراوي في (العواء الأجرب)، ذلك أن إطلاق صفة الجرب على الصوت (العواء) له هدفان؛ الأول رسم صورة مرئية لمسموع (مجرد)، والثاني تعميق معنى استحالة الحياة والشفاء، فضلاً عن إيراد صفات أخرى تدل على الفوضى واللاجدوى مثل (ضجة البشر، حركة الأيدي البلهاء التي تشبه الخرق البالية، العيون الصماء.....)، فضجة البشر تشبه أصوات جراء مخنوقة لا جدوى منها، وحركات الأيدي في لحظات الوداع تشبه عند الراوي حركات بلهاء ساكنة لا معنى لها، كأنها الخِرق البالية لا نفع فيها، أما العيون الصماء، فإن الراوي يعمد من خلال تراسل الحواس إلى إحلال صفة خلل تصيب الأذن محل خلل يصيب العين، وهو أمر له هدفان أيضًا: الأول جعل العين شاهدة في آنٍ واحد على الاتجاهات جميعًا. والثاني جعلها عاجزة عن الإمساك بأي صوت من أي جهة.

إن فقدان الحياة في حاسة مهمة يُسهم في إدراك الحقائق هو (الصوت) يزيد من تعميق معنى لا جدوى ضجة البشر.

ومع أن الحياة في المكان تأخذ اتجاهًا معاكسًا هو اتجاه الموت، فإن أشيلوس تبتعد والزمن يجري لكن (لماذاته) تلك لا تبقى عائمة بلا إجابات، فثمة دلالات أخرى في المفتتح تقوم بدور الإجابة، وهي (ميناء الشقاء) المتوافر على كل إمكانيات تحقيق الموت وقتل الحياة (أخر أوراق خضراء وأنين)

(١) الرواية / ٧.

(٢) الرواية /٧.

دلالة الاحتضار، (الشتاء) الذي يحمل معنى السبات، والموت الوقتي والركود والتطرف في اتجاه الجمود، وهو اتجاه زمكاني بدلالة التاريخ الزاحف نحو الشتاء (١٧ تشرين الأول) حيث يتداخل مع الشتاء النفسي الذي يعيشه الراوي.

إن كل شيء في افتتاحية الرواية له رائحة الموت، فضلاً عن دلالة (يوم الأربعاء) المرتبط بُزحل الكوكب المنحوس عند شعوب العالم، وهشاشة الغيوم التي تشبه الغبار وتتلاشى مع الدقائق، فتلغي بذلك أي أمل من وراء الانتظار، لأن الغيم هو الخطوة الأولى التي لابد أن يعقبها سقوط المطر، ولكن أحدًا لا يستطيع جعل المطر يسقط، مما يوجب الانتظار المرتبط بالأمل، أما تلاشي الغيم فهو إلغاء لهذا النوع من الانتظار وقتلٌ لكل أمل.

وبسبب من اعتياد الراوي التعامل مع نماذج بشرية مجبولة على القسوة والاضطهاد والقمع، وهو سبب تحتويه الرواية من خلال التعذيب الذي قاساه الراوي؛ فإن رؤيته للحياة يسيطر عليها التشاؤم الذي يلغي قيمة الحياة، ويُضفي عليها الركود والاحتضار منذ المفتتح، وكان ذلك سببًا في ظهور لُغته الفلسفية المدنسة التي أدَّت إلى حيونة الإنسان.

يتضح مما سبق أن هناك ثلاثة أنماط بارزة من الصراع في الرواية:

الأول: الصراع الداخلي، ويتمثل بصراع الراوي مع نفسه «وكان في داخلي شيءٌ يتمزق» [١].

الثاني: صراع الراوي في عالمه الخارجي – مع الإنسان والمكان والزمن – هذا الصراع هو الذي أدَّى إلى حيونة الإنسان وصبغ المكان بالتشاؤم، وقد أدَّت الصفات الراكدة في المفتتح إلى انكماش الزمن فيها.

الثالث: صراع الراوي مع القدر؛ القدر الذي خلق الأسباب والنتائج وهو خارج عن القدرة الإنسانية، تعكسه أحداث الرواية.

(١) الرواية /٧.

٢- الزمان:

يسيطر على الافتتاحية زمنٌ نفسي مؤطر بزمان خارجي ماضي، ويلعب الزمن الخارجي دورًا في توتير نفسية الراوي، الأمر الذي يدفعها إلى اللجوء للذكرى سبيلاً يريد منه الخلاص من الأزمة.

إن العودة إلى الماضي تزيل عنه مؤقتًا أعباء الحاضر كونه لا يحياها [١]، ومن خلال إسقاط الراوي زمنه النفسي يتحول المكان الراهن إلى مكان يجري فيه الزمن بشكل ذكريات عن طريق الاسترجاع، ويتم ذلك بعملية انتخاب للقطة في لحظة بعينها يعتمدها الراوي لتكون منطقًا إلى الحدث الرئيس في الرواية، فالمقطع الافتتاحي أشبه بلقطات سينمائية شاملة لمشهد أناس على ظهر الباخرة، أو لوحة صامتة تتوزع فيها مواقع الشخوص والأشياء ضمن المكان، ويؤدي ذلك إلى عكس العلاقة النفسية الموجودة في تلك اللحظة[٢]. وهنا تبرز معطيات (الاستهلال المحوري البنية) الذي يكون (المكان فيه هو الأساس... أي أن الفعل فيه يسير من نقطة مظلمة إلى نقطة مضيئة جديدة، والزمن في مثل هذا اللون من الروايات هو الفاعل، فهو زماني مكاني كما يدعو إلى ذلك صموئيل اكسندر، من حيث الزمان هو المغير وهو الفاعل) [٣].

إن المشاهد البطيئة الحركة والثقيلة في المفتتح إنما هي تُجسَّد بتفاصيلها لتدُل على الفاصل بين زمن الحاضر وبين زمن الماضي (الذكرى)، فقد جرى هنا اختزال للزمن وطرحه من خلال هذه المؤشرات لبدء مرحلة جديدة هي الانتقال من نقطة مظلمة تمثل زمن التدهور والانحطاط؛ إلى نقطة مضيئة قد تكون في السفر والغُربة، وحركة الباخرة تُمثِّل الزمان المكاني، ويتضح ذلك في المقطع الآتي: «ميناء الشقاء ويا ليته من ميناء اللاعودة أخر قطعة من الوطن، وأخر أوراق خضراء وأنين) [٤].

---

(١) يتناول المبحث الثاني من الفصل الثاني ترتيب الزمن.

(٢) الوجيز في دراسة القصص، لين اوليتنبريد وليزلي لويس /١٦٦.

(٣) الاستهلال ١٣٨.

(٤) الرواية /٧.

فالحركة تكون للباخرة بدلالة «يا ليته ميناء اللاعودة» حيث يقابل حركة الباخرة الميناء الثابت، وجريان الزمن يتمثَّل بحركة الباخرة، ويُمثِّل التمني «يا ليته» الحلم المستحيل بالنسبة للراوي، لأن جذور الإنسان الشرقي تجعله مشدودًا إلى المكان الذي وُلِد فيه، من أجل ذلك يتمنى الراوي وبلهجة اليائس «ويا ليته ميناء اللاعودة». إن العبارة تلمح إلى أن العودة محتومة، والذي يُبِّررها حضورها في المفتتح الذي يتضمن الأسباب والنتائج.

إن الراوي الذي ينطلق من ميناء الشقاء يائسًا بِنية اللارجوع؛ يعود في نهاية المطاف وعلى ظهر الباخرة نفسها إلى السجن حيث موته.

يتضح مما تقدَّم أن الافتتاحية قد تضمنت ثلاث مستويات للزمن:

الأول: هو الزمن الماضي: زمن التعذيب، ويُمثِّله زمن القصة الذي انتهى.

الثاني: الزمن الحاضر: زمن السقوط، وهو السبب في تصوير تلك المشاهد الأليمة في افتتاحية الراوية، ويُمثِّله (زمن الخطاب)، ويفيد الزمن الحاضر هنا في تحيين الماضي وجعله يشتعل بمعطيات الحاضر، كون التجربة إنسانية وممكنة الحدوث في أي زمن، خاصةً وأن التاريخ الصريح يفتقد إلى عنصر مهم في الافتتاحية وهو (السَّنة).

الثالث: هو زمن المستقبل: زمن الرحلة إلى المجهول، أملاً في العثور على إمكانية للتغيير.

٣ - الشخصية:

تُقدِّم الافتتاحية في الرواية راويًا بضمير المتكلم (أنا)، وهو الوحيد القادر على الإلمام بكل تفاصيل نمو الشخصيات والمكان والزمان، حيث نتعرف من خلاله على نوعين من الشخوص[١] التي تظهر في الرواية، ويكون المعيار في تصنيفها هو القوة:

الأول: الشخصيات الغالبة: مثل (عبد الطويل؛ والذي تشابه يده سمكة كبيرة ثقيلة، حاتم المعروق الوجه، نوري بالضحكة المدوية) [٢]. وتمثل هذه الشخصيات الجلادين الذين هم صورة لشخصية أكبر تمثلها (السُّلطة)، الطرف المضاد في الرواية.

الثاني: شخصيات مغلوبة مثل: الأم، رِفاق رجب في السجن، حامد زوج أخته، عادل الصغير... وهي شخصيات تمثل الإنسان الذي يقف بمواجهة السلطة.

كما تُقدِّم الافتتاحية شخصية رئيسية وقفتْ إلى جانب الراوي المحوري (رجب إسماعيل) في سرد الأحداث مناصفةً، وكان لها الفضل في إكمال جوانبها بتسليط أضواء أخرى من الملامح العامة للشخصية المحورية، تلك الملامح التي ما كانت لتجد مسوغًا لوجودها لو أنها نطقت بلسانه، وهنا أفادت الرواية من معطيات (الاستهلال الروائي متعدد الأصوات)، بسبب وجود وجهتي نظر تقدمان السرد، الأولى تقذف للسطح كوامن نفس الراوي (رجب)، والثانية ترسم بموضوعية النص الآخر من الخارج، وبذلك تصبح للشخصيتين الساردتين (رجب وأنيسة) عبر الراوي وظيفة تحقيق التوازن بين الذاتي والموضوعي.

وكون الرواية تنحو منحى (رواية المذكرات)[٣] فإن الشخصية المحورية (رجب) تبرز نامية ومكتملة قبل زمن السرد، أي أن حصاد التجربة المعاشة

(١) يتناول المبحث الثالث من الفصل الثاني بنية الشخصيات.

(٢) الرواية / ٩٨.

(٣) قراءة في الرواية (شرق المتوسط)عبد الله نيازي، (آفاق عربية) عدد (٩) لسنة ١٩٧٨ / ١٤٠.

سابق لنقطة البدء بالسرد، وهذا يسوغ ظهور الشخصية المحورية كاملة في المفتتح، وبذلك تكتسب صفة حبكة [١] لأنها ستكون (السبب والنتيجة) في العمل الروائي، وكل ما يتعلق من أحداث يرتبط بهذه الشخصية التي تمثل محور العمل كله، وبدونها لا يمكن حدوث شيء.

(١) إن رواية المذكرات تتأسس على القناعة القائلة بإن أفضل الحبكات توجد في الشخصية الإنسانية، وأن الشخصية الإنسانية هي شخصية مذهلة وفاضحة إلى ما لا نهاية، وهي تبدأ بالافتراض القاتل بأن تلك القصص حدثت فعلاً ويمكن في الأقل أن تكون أكثر إثارة من القصص التي أفرزها التصور (التخيل)، وهنا يقول (ألكسندر بوب **Alexonder pobe**) (إن الإنسان هو الدراسة الأفضل للإنسانية)، ورواية المذكرات تقبل بهذا التحدي وتشرع بتوثيق مصداقيتها، ذلك أن الشخصية هي حبكة، ونمو الشخصية هو حدث، ومآل الشخصية هو حل العقدة.

Biographical Novel. A. S. The writer's Handbook / 198

المبحث الثاني

الرؤية السردية

أثارت قضية الرؤية اهتمام نُقَّاد الأدب ودارسيه منذ بداية القرن العشرين وحتى الوقت الحاضر، كونها تُمثِّل أساس التشكيل الروائي انطلاقًا من طبيعة علاقة الراوي بالقصة، فهذه العلاقة هي التي (تحكُم طريقة وشخصيات العمل)[١] بسبب صِلتها المباشرة بالملفوظ اللغوي الذي تتشكَّل عبره القصة، أي أنها تُصبح سردًا (من حيث هو خطاب وحسب، من حيث هو كلام واقعي موجَّه من طرف السارد إلى القارئ)[٢]. وعليه فإن العلاقة بين الراوي والخطاب المروي هي (علاقة عليِّة سببية، فلا وجود لأحدهما بدون الآخر، إنهما يتضافران لخلق حكاية، فما يشهد أحدهما إلى الآخر هو ما يُروى، وصُلب علاقتهما تتمثل بزاوية نظر الراوي لما يروي. أي بالرؤية أو وجهة النظر أو المنظور أو البؤرة أو التبئير، وهذه مفاهيم متداولة في السرديات المعاصرة وإن تباينت بعض الشيء دلالاتها)[٣]. فإذا كانت العلاقة بين الراوي والخطاب المروي علاقة سببية تتمثل بالرؤية؛ فإن العلاقة بين الراوي والمروي له هي علاقة جدلية، على اعتبار أن المروي له هو الشخص الذي يُوجَّه إليه الخطاب داخل العملية القصصية[٤]. لذلك تبقى أية دراسة مُقدَّمة عن الرؤية جزئية، ما لم تتناول الأطراف الثلاثة في النص القصصي المتمثلة بالراوي والرؤية والمروي له.

---

(١) Directory of world terms، Joseph. j. shipley / 356

(٢) مقولات السرد الأدبي، تودوروف، مجلة (آفاق) المغربية العددان(٨-٩) لسنة ١٩٨٨/ ١٦٥-١٦.

(٣) المتخيل السردي ١٦٦-١٦٥، تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين/٢٨٤.

(٤) مستويات النص السردي الأدبي، مجلة (آفاق) المغربية /٨٦.

والرؤية في ضوء ما تقدَّم تُصبح قضيةً تقنيةً بالدرجة الأولى، حسب ما يذهب إليه بوث، بأن (زاوية الرؤية هي مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحه)[١] أي أن زاوية الرؤية عند الراوي: محايثة لتقنية الحكي التي تُحدِّد شروط اختيارها غاية الكاتب المبثوثة عبر الراوي، شرط أن تكون هذه غاية طموحة ومُعبِّرة عن تجاوز المسبقات أو عما هو بمقدور الكاتب، ويكون الهدف الأساس من هذا الطموح التأثير على المروي له أو القارئ عمومًا[٢].

وتفترض الدراسة الوقوف عند الراوي أولاً بوصفه نقطة انبثاق هذه الرؤية كونه راويًا للقصة[٣]، ووظيفته الأساسية تكمُن بالسرد الذي يُقدِّمه، فقد عدَّ منذ القديم في روايته الملحمية (وسيطًا بين الشخصيات والقارئ)[٤].

فالراوي هو الذي يقدِّم مجمل العناصر الروائية المتمثلة بالزمان والمكان والشخصيات من خلال رؤية خاصة، تتمظهر عبْرها الطريقة التي تعتبر فيها الأحداث عند تقديمها[٥]، حيث تتوقف جودة الرواية على (قوة الرؤية التي تقدمها وإقناعها وقوة هذا الصوت الذي يتكلم، أو على هذا البنيان الهندسي الذي يفرض نفسه بنفسه ويكشف عن خصائص المدى الخيالي)[٦].

وتجدر الإشارة إلى أن كل ما تطور من المفاهيم المتعلقة بالراوي هي بالأصل تنطلق من ذلك المفهوم الذي احتضنته مراسلات فلوبير (شاربانيته ١٨٨٨-١٨٩٢) والتي تحدَّث فيها عن دور الراوي في عملية الخلق الأدبي التي تُحتِّم على الكاتب ألا يكتب إلا لنفسه، يجب على الفنان أن يكون في أثره غير مرئي وقدير على كل شيء، بحيث أننا تشعر بوجوده في كل مكان لكننا لا نراه[٧].

(١) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي / ٤٦.
(٢) م. ن /٤٦.
(٣) المتخيل السردي / ١١٧.
(٤) The New Encyclopedia. volume 13 / 279
(٥) البنية القصصية في رسالة الغفران، حسين الواد/٦٤.
(٦) تاريخ الرواية الحديثة /٤٦٠.
(٧) عالم الرواية /٧٧.

وهذا بدوره انعكس على طريقة معالجة الفن القصصي، الأمر الذي استتبع ظهور التقنيات الحديثة في القصة على أساس تحديد نوع الرؤية داخل العمل الروائي. ولعلَّ مفهوم (وجهة النظر Point of view) لهنري جيمس واحدًا من تلك المفاهيم المستوحاة من رؤية فلوبير تلك، فقد أكد جيمس في مقدمات قصصية ما بين عام ١٩٠٧-١٩٠٩ على هذا المصطلح، وأشار إلى فكرة كيفية العثور على مركز أو بؤرة لقصصه، وذلك عن طريق وضع الأحداث كلها داخل وعي الشخصية ومن داخل الحبكة ذاتها [١].

وتأسيسًا على أعمال هنري جيمس بنى بيرسي لوبوك في كتابه (صنعة الراوي) عام ١٩٢١، الذي يعد أول كتاب منهجي تناول ظاهرة (وجهة النظر) بالدراسة والتحليل، حيث يُعد (مجمل السؤال المعقد عن الأسلوب في صنعة الرواية محكومًا بالسؤال عن وجهة النظر- السؤال عن علاقة رواية القصة بها) [٢]. بل إنه يغلبها بوصفها ركنًا أساسيًا لا تقوم بدونه أية رواية، مميزًا بذلك الرواية ذات وجهة النظر عن الرواية بدونها بقوله: (إذا كان الكتاب مشتملاً على وجهة النظر بشكل محدد، وإذ يصبح بالإمكان تمييزها وتحديدها هناك، عند ذاك يكون كل من جوانب الكتاب قد صِيغ بشكلٍ متساوٍ. أما إذا كان الأمر غير ذلك فإنه قد يبدو مثل شيء أُريد منه أن يركن إلى الحائط وقد تُرِك جانبٌ منه على حالته الأولى، وليس ثمة من حائط لتركن الرواية عنده) [٣].

أصدر توماشفسكي بعد ذلك بحثه ١٩٢٣ الذي ميَّز فيه نوعين من السرد تمَّ على أساسهما تحديد نوع الرؤية فيما بعد؛ النوع الأول هو (السرد الموضوعي) ويكون الكاتب فيه مطلعًا على كل شيء حتى الأفكار السرية للأبطال، والنوع الآخر هو (السرد الذاتي) وفيه نقوم بتتبع الحكي على وفق ما رأته عينا الراوي، وفي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مقابلاً للراوي المحايد الذي لا يتدخل

(١) البناء الفني في الرواية العربية في العراق /١٧١.

(٢) صنعة الرواية / ٢٢٥.

(٣) صنعة الرواية /١١٢-١١٣.

ليفسِّر الأحداث وإنما ليصفها وصفًا محايدًا، وفيه تترك الحرية للقارئ ليفسر ما يحكى، أما في نظام (السرد الذاتي) فإن الأحداث تُقدَّم من وجهة نظر الراوي الذي يخبر بها ويعطيها تفسيرًا يفرضه على القارئ [١]. ويتوقف اختيار الروائي لأسلوبه السردي على نوع الرؤية التي يريد تظهيرها، فالسرد الموضوعي ينتج رؤية خارجية للأحداث، والسرد الذاتي ينتج رؤية داخلية.

وتلت بعد ذلك دراسات وأبحاث عدة تصدَّت لهذا المفهوم، أهمها كتاب (الزمن والرواية) لجون بوين، والذي يتفق فيه مع هنري جيمس ولوبوك في التمييز بين العرض والسرد، فالعرض يقوم بتقديم الحكاية دون وسيط، بينما يتكفل الراوي العليم في (الأخبار) بتقديم الحكاية عبر مادة النص [٢]. فقد ميَّز كل من هنري جيمس ولوبوك بين أسلوبين للسرد يعد ظهور الراوي فيهما هو الأساس، وهما الأسلوب (البانورامي) والأسلوب (المشهدي)، ويجمع كل مصطلح من المصطلحين معنى ثنائي، فالأسلوب (المشهدي) هو في ذات الوقت العرض والرؤية (مع) (السارد -الشخصية الروائية)، والأسلوب (البانورامي) هو الحكي والرؤية (من الخلف) (السارد – الشخصية الروائية) [٣].

وهذه التقسيمات هي التي حدَّدها بويون حسب علاقة الراوي بشخصيات وقد اتخذت أصنافا ثلاثة هي: الراوي > الشخصية (الرؤية من الخلف)، الراوي= الشخصية (الرؤية مع)، الراوي < الشخصية (الرؤية من الخارج) [٤].

ولا يرتبط كل نمط من الأنماط الثلاثة هذه بضمير حكي خاص، (فالرؤية

(١) بنية النص السردي / ٤٦-٧٤.

(٢) مقولات السرد الأدبي، تودروف، مجلة (آفاق) المغربية/٤٩.

(٣) مقولات السرد الأدبي، مجلة (آفاق) المغربية/٤٩.

(٤) لا يكاد يخلو أي بحث أدبي خصوص الرؤية ووجهة النظر من هذه التقسيمات، ومن ذلك نذكر على سبيل المثال لا الحصر: نظرية النباتية في النقد الأدبي، صلاح فضل /٤٣٥-٤٣٦، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، شجاع العاني /١٧٣-١٧٤، السرد في روايات محمد زفزاف، محمد التازي/٢٣، بناء الرواية، سيزا قاسم/١٢٣، البنية القصصية في رسالة الغفران، حسين الواد/٦٧، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد الحمداني/٤٦-٤٧. مقولات السرد الأدبي، تودروف/٤٥ .

من الخلف) قد ترتبط بضمير الغائب أو المتكلم عندما يكون السارد ممتلكًا معرفة أكبر من أية شخصية روائية أخرى، وكذلك الحال في (الرؤية مع) و(الرؤية من الخارج)[1].

ويذهب واين بوث إلى اجتراح ثلاث تسميات للراوي هي: المؤلف الضمني أو ذات المؤلف الثانية، وهو من نوع الراوي كُليّ العلم حيث يقتصر دوره على إدارة المسرح أو تحريك الدُّمى، بينما يميِّز نوعين من الراوي محدود العلم، يُطلق على الأول تسمية (الراوي غير الممسرح) الذي يظهر في القصص التي لا تقدَّم بشكل مسرحي وإنما عبر راوٍ قد يكون (أنا) أو (هو)، لا يسمح لظهور روي بلسان راوٍ كُلي العِلم، وإذا ما ظهر فإنه سرعان ما سيكتشف القارئ أنه ثمة وسيط قد دخل القصة، حتى لو لم يمنح هذا الأخير خصائص ذاتية. في حين يطلق على النوع الثاني (الراوي المُمسرح) الذي يشير إلى نفسه بكلمة (أنا)، أي أنه يتمسرح بمعنى ما، وقد يصبح في بعض الأعمال متماهيًا في شخصية رئيسية من دمٍّ ولحمٍ وينطوي على المواقف العقلية والأخلاقية للشخصية نفسها[2].

وتُعد محاولة نورمان فريدمان في بحثه (وجهة النظر- تطور المفهوم النقدي)؛ من المحاولات الخصبة في مجال الرؤى النقدية، فقد طرح من خلالها أربعة أسئلة تُعد محاور أساسية في العلاقة التي تربط الراوي بمادة قصته وهي:

١- من يتحدث إلى القارئ؟ هل هو الروائي وقد استعان بضمير الغائب أو بضمير المتكلم؟

٢- ما الموقع الذي يحتله الراوي بالنسبة للأحداث؟ هل يقف خلفها، في دفعها إلى القارئ؟ هل يقودها؟ أم يكون في مركزها؟

٣- ما الوسائل التي يستعين بها القارئ؟ هل يستعين بكلمات المؤلف وأفكاره ومشاعره؟ أم يستخدم كلمات الشخصية وأفكارها ومشاعرها؟

(١) جوانب من شعرية الرواية، أحمد صبرة، مجلة (فصول)، المجلد (١٥)، العدد (٤) لسنة ١٩٩٧ /٤٣.

(٢) البعد ووجهة نظر، واين بوث، مجلة (الثقافة الأجنبية)، العدد (٢)، لسنة ١٩٩٢/٤٣.

٤- ما المسافة التي يضعها الراوي بين القارئ وأحداث الرواية؟ هل يكونان متقاربين؟ أم يكون القارئ بعيدًا عن تلك الأحداث[١].

وللإجابة على هذه الأسئلة ينبغي التمييز أولاً بين المؤلف والراوي، وقد بحث هذا الموضوع عددٌ من النُّقاد، منهم، باختين الذي يرى أن المؤلف يجب أن يتعالى على نصه الروائي كي (يتيح لنا تقويم شخصياته بثقة)[٢]. بينما يطعن سارتر بأية (ممارسة روائية يحتل المؤلف فيها موقعًا متميزًا بالنسبة لشخصياته)[٣] ويذهب تودروف إلى أنه (لا يمكن للمؤلف أبدًا أن يصبح جُزء من الأجزاء المكونة لعمله)[٤]، وبذلك لا يمكن أن يكون المؤلف هو الراوي نفسه، في حين يعلن فولفانج كايزير أن الراوي ما هو إلا شخصية تقمصها المؤلف[٥].

إن هذا التميز بين الراوي والمؤلف لا يميت المؤلف، فالمؤلف موجود في مكانٍ ما من النص ولكنه وإن كانت الرواية تُروى بضمير المتكلم؛ لا يمكن أن يكون أحد أبطالها أو مراقبها الخارجي المطلع على مصائر الأبطال، فذلك يندرج تحت مهام السارد، ذلك أن المؤلف (يتموقع خلف مجموعة القيم التي يبثها النص، لأن الرواية ليست أبطالاً يتصارعون، وأحدثًا تُروى، وسردًا يُقرأ لإزجاء وقت الفراغ، إن هناك قِيمًا وأفكارًا محددة يُراد لها الذيوع من وراء هذا، واختيار الأحداث وتنسيقها ورسم شخصيات الأبطال واختيار اللحظات الزمنية التي يظهرون فيها داخل النص وبناء السرد على هيئة مخصوصة، واستخدام كل التقنيات المتاحة للرواية أو بعضها، كلها أدوات تُذاع من خلالها هذه القيم والأفكار)[٦].

وعني كل من روبرت شولز وروبرت كيلوك في كتابهما (طبيعة السرد)

(١) المتخيل السردي /١٦٦- ١٦٧.
(٢) نقد النقد /٧٧.
(٣) م. ن /٧٨.
(٤) م. ن /٨٢.
(٥) من يحكي الرواية، فولنانج كايزير، مجلة (آفاق) المغربية، العددان (٨-٩) لسنة ١٩٨٨ / ٧٢.
(٦) جونب من شعرية الراوي، مجلة (فصول) /٤٦.

بموضوع وجهة النظر، مميزين على أساسها ثلاثة أنواع من الرؤى هي: رؤية الراوي، رؤية الشخصية، ورؤية القارئ، وميَّزا بين المؤلف والراوي في العمل الأدبي [١].

وتتضح هذه المحاولات على يد (تودروف) الذي يُوليها أهمية كبيرة تأتي في المرتبة الأولى، إذ يقول: (... في الأدب لا نواجه أحداثًا أو أمورًا في شكلها الخام، وإنما نواجه أحداثًا معروضة بطريقة ما، وتحدد جميع مظاهر أي شيء بالرؤية التي تُقدَّم لنا عنه) [٢].

وتبنَّى تودروف تصنيف بويون للرؤى مُعِدًّا إياه محض تصنيف لمظاهر الحكي، ثم يستدرك على هذا التقسيم بأنه متعسِّف لأن كل محكي يقدِّم مجموعة من الرؤى دفعة واحدة، ولذلك يختزل تودروف تقسيمات بويون إلى نوعين متضادين من الرؤى، الأول هو الرؤية (من الداخل) حيث لا تُخفي فيها الشخصية شيئًا عن الراوي، والرؤية (من الخارج) ويستطيع فيها الراوي أن يصف أفعال الشخصية ولكنه يجهل أفكارها ولا يحاول أن يتنبأ بها [٣]، أي أن التقسيم في الرؤى يكون بين الحكاية والتي تعرض عملية تلفظها والحكاية التي لا تفعل ذلك، أي بين (حكاية يكون فيها تدخل الراوي «المختفي» ضئيلاً، وأخرى يكون فيها تدخل الراوي كبيرًا نسبيًا) [٤].

ويتفق الناقد الفرنسي جاب لينتفلت مع هذا التقسيم بأن الرؤية من الخارج تتضمن في الوقت ذاته (الرؤية من الخلف) التي تقابل (الرؤية من الداخل) التي هي (الرؤية مع) [٥]. وهذا التميز سبق وأن نوَّهنا إليه في التمييز بين أسلوب السرد (البانورامي) و(المشهدي) عند كل من جيمس و لوبوك.

---

(١) The Nature of NORRATIVE، Robort schools and Robort Kellogy، U.S.A 1978 / 240

(٢) الإنشائية الهيكلية، تزفتيان تودروف، مجلة (الثقافة الأجنبية)، العدد (٣) لسنة ١٩٨٢ /١٢.

(٣) الإنشائية الهيكلية، مجلة (الثقافة الأجنبية)، العدد(٣)/ ١٣.

(٤) م. ن. ١٢. ١٣.

(٥) ميرامار أو جدل السرد والحوار، محمد اسوريرتي، مجلة (فصول) المجلد الثاني، العددان (١-٢) لسنة ١٢٣/١٩٨٩.

أما الطرف الآخر من معادلة الخطاب والمُتمثِّل بـ(المروي له)؛ فيحتل في الدراسات السردية الحديثة أهمية لا تقل عن الأهمية التي حظى بها الراوي، طالما أن وجود سارد يروي يستلزم وجود قارئ مواجه، حسب تودروف، يتقبل السرد ويهتدي إليه [١] وهو عند اميل بنفست الطرف الثاني (المستمع) في كل ملفوظ مشترط بمتكلم (وعند الأول فيه تأثير على الثاني بكيفية ما) [٢]. وهذا يعني أن مجموعة العناصر المكوِّنة للخطاب هي بالأساس تنطلق من مصدر هو (المرسِل) بشكل رسالة موجهة إلى هدف محدَّد سلفًا هو المرسل إليه، حسب ياكوبسون مع أنه ؛ على حد قول بيير كونتز؛ قد أغفل دور التعالق بين المرسَل إليه مفترِضًا أن العلاقة بينهما (تبدأ من مؤلف وتنتهي إلى قارئ، وليست تلك العلاقة الجدلية التي تُنسى فواعلها بواسطة عمل اللغة) [٣].

ويتحدَّد المروي له، حسب بارت، في الشخص الذي نصنع له قصة ويكون مواجهًا للراوي [٤]. إلا أنه لا يُطلق عليه تسمية المروي له بالرغم من تشخيصه إياه [٥]. فالمحكي عنده بوصفه موضوع (هو رهان على التواصل، فهناك من يمنح المحكي، وهناك من يتقبله، ونعرف أنه يفترض داخل التواصل اللغوي كلاً من ضمير المتكلم «أنا» وضمير المخاطب «أنت» من طرف بعضهما، بشكل مطلق، ولا يمكن بالطريقة ذاتها أن يوجد محكي دون سارد ودون مخاطب منصت أو مستمع أو قارئ) [٦].

بينما يميِّزه لينتفلت بين ثلاثة مستويات من المتلقي داخل النص هي: القارئ الحقيقي، والقارئ المجرد، والممثل (أو الفاعل)، وبأنه غالبًا ما لا تظهر

(١) الأسلوب السردي ونحو الخطاب المباشر وغير المباشر، آن بانفيلد، مجلة (آفاق) المغربية، العددان(٨-٩) لسنة ١٩٨٨ /١٢٣.

(٢) شعرية النثر، تودروف، مجلة (الثقافة الأجنبية)، العدد (١) لسنة ١٩٨٢/ ٥٦-٥٧

(٣) مستويات النص السردي الأدبي، مجلة (آفاق) المغربية /٨٤.

(٤) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش /١١١.

(٥) الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر /١٣٠.

(٦) الأسلوب السردي ونحو الخطاب المباشر وغير المباشر، مجلة (آفاق) المغربية /٩٤.

صورة المروي له إلا بشكل غير مباشر بواسطة من مناداة الراوي له [١].

ويعمُد البحث إلى تبني طروحات تودروف في تصنيفه للرؤية التي يفرِّقها عن وجهة النظر، إذ يرى في «الرؤية» إحالة إلى (الطريقة التي ينظر بها الراوي، وبالتالي القارئ المحتمل إلى الأحداث المروية) [٢]. بينما تُحيل وجهة النظر لديه إلى (العلاقة بين الراوي والكون المتمثل به) [٣].

(١) مستويات النص السردي الأدبي، مجلة (آفاق) المغربية / ٨٠.

(٢) الإنشائية الهيكلية، مجلة (الثقافة الاجنبية) / ١٢.

(٣) الصوت الآخر، فاضل ثامر / ٦٧. نقلا عن:

Encyclopedic Dictionary of the science of Ianguage by Ducrot and Toderu / 328

- **الرؤية الداخلية:**

أخذت الرؤية الخارجية المهيمنة بوصفها أحد أركان الفن القصصي التقليدي بالزوال مع محاولات التجديد المستمرة، لتحل محلها الرؤية الداخلية التي تعني بالصوغ السردي الداخلي على وفق ما تدفعه الذات من وقائع مشحونة ومجبولة بالتجربة الانفعالية، لتكون أكثر إقناعًا من مجرد الدوران حول التفاصيل الخارجية. يسود هذا النمط من الرؤية في رواية (شرق المتوسط)، حيث ينطلق السرد بلسان الشخصية الرئيسية (رجب إسماعيل) - بالتناوب مع راوٍ آخر هو أنيسة - ويندمج هذا الراوي في الأحداث كونه شخصية محورية[1] تتكلم من منظور يرتبط بخزين هائل من التجربة التي تفركت كفاية داخل تجربته الداخلية الخاصة، وقد ساعدت هذه الرؤية في إنجاح التشكُّل الروائي عن طريق تقنيتيِّ الاسترجاع والمونولوج، اللتين تعملان على لَمِّ مفاصل العمل كلما توقف عند نقطة في الحاضر الذي يتم تعليقه من البداية.

فالسرد يبدأ بصيغة المضارع، ولكنه يطرح تجربته من الماضي، قابلة لأن تكون حيَّة ونابضة في أي وقت، وقادرة على أن تكون البديل عن الحاضر، فالشخصية كانت مُحاصَرة داخل السجن؛ وهو أمر يستلزم مساحة زمنية لرواية ما حدث، كما أن الشخصية نفسها بعد خروجها من السجن بقيت في حصار باطني وهو أمر قد ترك له اتخاذ قرار الوصول إلى جنيف (مستقبل) حيث تودِّع مفاتيح هذا الحصار، ولا تكتفي الرؤية الداخلية بالوقوف أمام موضوع السجن عند مفهوم التعذيب المرتبط به - والسجن هنا رمز للشرق المتوسط - بل يتجاوزه إلى إطار أوسع هو كيفية معالجة هذه الموضوعة فنيًا داخل البناء الروائي.

إن المواجهة الفردية المتمثِّلة في تجربة (رجب إسماعيل) لها جذور تضرب في ماضٍ بعيدٍ له ارتباط وثيق بالأحداث التي جرت على أرض هذه المنطقة، وهو

(١) يقول بوث: (علينا أن نتذكر بأن كل وجهة نظر داخلية ثابتة، ومهما يكن عمقها تُحول مؤقتًا الشخصية إلى سارد بعد أن انكشف وعيها) مستويات النص الأدبي، مجلة (آفاق) المغربية/٨٧-٨٨.

في مواجهته هذه ينهل من رموز الماضي القوة الروحية عبر استرجاعه لكلماتهم وأفعالهم لمواصلة التحدي (مثل أبي هريرة يقول للفقراء أن يثوروا... قال للفقراء ألم تسمعوا أبا ذر الغفاري حين قال: عجبتُ لمن يكون جائعًا ولا يشرع سيفه) [١]. فماضي المنطقة يستقطب في لحظة حاضرة ليلون مادة الخيال الروائي ولتستبطنه رؤية (رجب إسماعيل) المعني بالأحداث والذي يقف معادلاً رمزيًا للإنسان في كل مكان وزمان من شرق المتوسط.

إن الرؤية الداخلية تتطلب سردًا داخليًا وهو ما يقابل حركة البطل من الداخل (السجن) إلى الخارج، وقد فرض التعامل مع الحدث في (شرق المتوسط) تبني نمط الرؤية الداخلية بسبب الهم السياسي الذي يكاد يكون العمود الفقري للمحمول الحكائي، والتي بدونها ستقع الرواية بمجملها تحت إسقاطات المباشرة السياسية، مما يجعلها فيما لو سردها راوٍ كُلِّي العلم؛ محض مذكرات تفقد قدرتها على الارتقاء إلى المستوى الفني، الذي يؤهلها لأن تكون رواية وليست تاريخ.

لقد تبنَّتْ (شرق المتوسط) الراوي محدود العلم، وبالضمير الأول (المتكلم)، ذلك أن هذا النوع من الراوي يكون أكثر قُدرة على إعادة إنتاج العالَم من الداخل إلى الخارج من خلال منظوره الشخصي الذي يقوم بتقويم موضوعي لكل ما جرى، وهذا التقويم يسير جنبًا إلى جنب في تشكُله مع تشكُل الموقف والتشكُل الروائي، حيث يقوم ضمير الشخص الأول بدفع القصة إلى الأمام لأنه سيتحدث بشكل غير مترابط وسيقص علينا قصة مكونة من عدة شظايا، ثم يعمد إلى إعادة ترتيبها جميعًا في سياق معين، كما أنه يقوم بتحديد مجال الرؤية إلى درجة كبيرة من خلال القارئ الذي لا يعرف أكثر مما تعرفه الشخصية [٢].

إن الرؤية الداخلية في (شرق المتوسط) قد أبرزت إلى الوجود على مستوى الرواية الرمز الذي استخدمه الرواي الممسرح بوصفه أداة تعبير غير مباشرة

(١) الرواية / ١٤٧.

(٢) صنعة الرواية / ١٢٢ – ١٢٥.

عما يختلج في نفس الشخصية من الداخل، منذ اللحظة التي بدأت فيها الذكريات تطفو على متن (أشيلوس)، التي تحوَّلت من مجرد وسيلة للانتقال إلى لحظة شعورية (رمز) ليُسقط عليها (رجب) كل آلامه ومكابداته الماضية والحاضرة، فهي رمز في تفجير روافد المعاناة لدى الشخصية، وفي تصوير الصراع القائم داخلها، حيث تبرز في فكر الشخصية المتناقضات حسب حالته التي تتأرجح بين موقفي التمرد (الثورية) والانتكاس.

فالحرية التي يشعر بها فوق أشيلوس (هذا القدر من الحرية فوق أشيلوس الهادرة في الليل والنهار، يكفيني زادًا لسنين...) [١]، هذه الحرية ما هي إلا لحظة شعورية سرعان ما تنطفئ عندما يحرِّر جسده من الملكية المشاعة ويصبح قادرًا على التحكُم به وحده: (الآن أملك جسدي، أستطيع أن ألقيه في البحر، لا أحد له سلطان عليه مثلي) [٢]، وهو بذلك يريد إقناع نفسه بأن اهتزاز موقفه ما هو إلا محاولة للحصول على حريته ووجوده الإنساني في مكان آخر بعد أن تشيأ: (كنتُ رجلاً وبعد ذلك أصبحتُ شيئًا آخر) [٣]. فهذه هي لحظة المصالحة مع الذات لتحقيق نوع من التوازن: (أريد أن أتفق مع هذه النفس، أعرف أن كل شيء في خبا، تمزق، لكن يمكن للإنسان أن يعقد صلحًا مع أيامه الأخيرة، هذا ما أريد الوصول له) [٤]، لكنه سرعان ما يعود إلى شيئيته ليوجِّه خطابه إلى أشيلوس بوصفها مرويًا له، أشيلوس الشيء الذي يسمع ولا يجيب، فهي تارة الصديقة: (أشيلوس يا صديقتي... يا صديقتي) [٥]، وأخرى المخلوق البغيض: (ولكن من أنتِ أيتها الخنزيرة الملساء كي أستجديكِ) [٦]، ويرتبط ذلك بموقف رجب عند نعته لنفسه بالعبد الذليل: (أيُّ عبدٍ ذليلٍ أصبحته يا

(١) الرواية /٨٠.
(٢) الرواية /٧٩.
(٣) الرواية /٣٥.
(٤) الرواية /٧٩.
(٥) الرواية /٧٩.
(٦) الرواية /٨٠.

رجب)[1]، وبإعطاء العُذر لنفسه في أحيانٍ أخرى: (جسدي هو الذي خانني)[2] وهو أمر طبيعي لأنه ينظر إلى نفسه لا بعينيه، بل بعيون السُّلطة الضاغطة عليه.

إن الصراع بين صورة نفسه قبل هيمنة السُّلطة والصورة المتشكّلة عبر الغير تُولِّد هذا العداء إزاء نفسه، من هنا يبقى يتأرجح بين إدانة النفس وتبرئتها عبر صوت واحد هو صوته، مما يولِّد ازدواجية يعيشها على طول تواجده أثناء السرد.

وتستحوذ الباخرة على حضورٍ بارز مع تقدُم الأحداث، أي كلما مَرَّ الزمن وتوثقت صلتها بدخيلته، وهي بذلك تغادر وظيفتها المكانية إلى وظيفة أخرى لها مساس بمفهوم الزمن وبمفهوم الطرف الآخر في معادلة الخطاب، أي تحديدًا (المروي له) وهذا التحول تقابله حالة التخبُط التي يعيشها الراوي (رجب) في تأرجحه بين الهزيمة والتحدي للخروج من قبضة القمع السياسي، إذا لم يعد جسده قادرًا على التحمُل: (جسدي لم يعد يتحمل، أُغميَ علي مراتٍ كثيرة وأخر مرة لم يعد الماء البارد أو الصفعات كافية لإيقاظي)[3].

إن لحظة التحول التي يمر خلالها رجب والباخرة معًا، تُهيء لذات (رجب) نقطة انطلاق جديدة نحو ممارسة التطهر مما علق بها من سلبيات الحياة، وهنا نلاحظ بداية تطور الوعي لدى الشخصية وهي تتوجه باتجاه الجانب المشرق وإقامة صُلح مع الكينونة المتحوِّلة: (غدًا أعود، في الحادية عشرة تُقلع الباخرة...)[4]. إن رغبته المبهمة هذه في تأجيل السفر من أجل العودة على ظهر أشيلوس إنما هي المكان الذي حمل أعباءه في التذكُر خلال رحلة الذهاب، والتي ثقُلتْ بما أفرغه فيها من جيفة ورائحة الموت: (أشعر بالضجر، أشعر بالعجز

(١) الرواية /١٤٦.
(٢) الرواية /٣٢.
(٣) الرواية /٢٢
(٤) الرواية /١٦٧.

والانتهاء! لماذا حملت معك تلك الجيفة يا أشيلوس طول ثمانية أيام؟ ألم تقتلك الرائحة؟ رائحة الرجل الميت؟ لم أرَ أحدًا غيري على ظهر السفينة يحمل هذا المقدار كله من رائحة الموت) [1]، وهو الآن في رحلة العودة يقرر أن تتحول أشيلوس من مزبلة إلى منصة للتطهر، والى نقطة يمكنه من خلالها إنقاذ ما يمكن إنقاذه من إنسانيته قبل أن يتحول إلى صنو لتلك المخلوقات الممسوخة سلفًا.

ومن زاوية أخرى للأحداث حاول (رجب إسماعيل) أن يُقنع نفسه أولاً والقارئ ثانيًا بأن هزيمته لم تكن إلا لأجل أن يقول كلمة؛ كلمة يسمع صداها كل العالم من خلال قضيته المزمَع عرضها في جنيف، والتي تخص الآلاف من أمثاله في السراديب المظلمة، ويبدو أن فكرة الدعوى هذه كانت وليدة اللحظة التي أحسَّ بها رجب بوجوب أن يقول شيئًا بعد هزيمته، كجزء من محاولة إعادة التوازن لشخصيته، مما استلزم إرجاءها في السرد إلى الفصل الرابع من الرواية. يقول رجب في رسالته إلى أنيسة: (الفكرة الثانية التي تشغلني الآن، إلى جانب الرواية أو الطريقة الجديدة في الكتابة؛ هي فكرة السفر إلى جنيف وتقديم مذكرة أو لوحة عن العذاب الإنساني الذي يواجهه السياسيون في الوطن) [2]. بل إن كتابة الرواية عن التعذيب قد أصبح أمرًا ثانويًا إلى جانب فكرة السفر إلى جنيف: (ليس مطلوبًا كتابة قصة، لا، إن الأحداث التي رأيتُها؛ بأية طريقة سُجِّلتْ؛ تكفي لأن تكون شهادة إدانة بالموت على هؤلاء القتلة، يجب إبعاد كل الكلمات المبتذلة والاتهامات، ولأكتفي بقول ما رأته عيناي، لو تمَّ هذا أكون قد أدَّيتُ جُزءًا من واجبي، واستنادًا لهذا أفكِّر أن أسافر إلى جنيف لكي أقدم إلى الصليب الأحمر، أن أسرد على مسامع المسؤلين الأمور التي رأيتُها بنفسي، وأطلب إليهم بعد ذلك أن يرسلوا وفدًا للتحقيق في الوقائع، سأذكر لهم جميع الأمور التي حدَّثني عنها جميع الذين التقيتُ بهم أو رأيتهم، كما سأذكر أسماء الجلادين والمحقِّقين بعد ذلك ليذهبوا ويروا) [3].

(١) الرواية /١٤٤.

(٢) الرواية /١٣٥

(٣) الرواية /١٤٨

إن تطوروعي الراوي هذا لا يظهر فجأة، ولكنه يمرُّ عبر تحولات عدة في علاقته بالباخرة، ابتداءً بنقطة التآلف المتمثلة في رثائه لها: (... يا بقرة بيضاء مقطوعة السيقان) [١] ومرورًا بنقطة الحرص والخوف عليها عبر صيغة التحذير: (احذري يا أشيلوس إن عُدتِ يومًا للشاطئ الشرقي... سيجدون لكِ سردابًا أصغر من القبر، وهناك يجب أن تقاومي الجنون والوِحدة...) [٢].

وبالرغم من هيمنة فكرة الكتابة على الراوي رجب؛ وأية كتابة؟ كتابة رواية عن التعذيب تحت وطأة أمل الممارسة الثورية في المواجهة إلى كلمات على صفحات الورق، كي يقرأها كل الناس وبرؤية جديدة تنظر إلى الأمور من زواياها المختلفة، فإنه يبقى الأمر في ذمة الآتي، وهو تأجيل مبرَّر :(لو كتب عادل بعض الأشياء وتركناها على بَساطتها وصدقها، ولو كتب حامد، ولو كتبت أنت، ثم أكتب أنا بعد ذلك... فإن ما نكتبه معًا سيكون شيئًا جديدًا وجميلاً، وطبيعي أيضًا أن ننظر من زوايا مختلفة، هذه الزوايا المختلفة ضرورية لكي نرى الشيء من جميع جوانبه، فإذا ارتبط الموضوع بالأزمان العديدة أصبح شيئًا جديدًا) [٣].

وهو كذلك إشارة ضمنية إلى أن الحياة تتطلب وجهات نظر متعددة، وهو ما يبرِّر صوت (أنيسة) الراوي الثاني الذي يأتي ليبث الحركة في المسار الخارجي للأحداث، ويُعزِّز الفعل الروائي الذي يتعطل فيما لو اقتصر على السرد الذاتي الأُحادي بلسان رجب والمُعتمد كُلِّيًا على ما تفرزه الذاكرة من وقائع «مشاهد، أفعال، أقوال... الخ» وهذا على خلاف الشعر الذي (لا يمكن أن يكتبه إلا إنسان واحد) [٤]، ذلك أن الشعر هو تكثيف الحياة في لحظة، بينما تتطلب الرواية فك مجموعة اللحظات وبسطها على مساحة زمنية عبر مستويات سردية مختلفة تصرح ولا تكتفي بالتلميح.

(١) الرواية /٩٦

(٢) الرواية /٩٦

(٣) الرواية /١٣٤- ١٣٥

(٤) الرواية /١٣٤

ويتخذ تطور وعي الراوي (رجب) في السجن انتقالة مهمة في سياق السرد باتجاه الأمل المواجِه لليأس، ويتمثل ذلك بقدرته على ممارسته الحلم الذي يكشف عن (مستوى التفكير بالتغيُر والثورة) [١].

ولا يدور الحلم في فلك ما هو ذاتي، بل يتعداه ليشمل فك الملايين من أمثاله، إنه يتعاطى الحلم ولا يرضخ له حسب، لأن التعاطي يحوِّله إلى أداة للتحدي من جراء التعبئة إزاء التعذيب: (رموني مثل كُرة، من سجن إلى آخر، ومن غرفة لأخرى، تعبوا وهم يضربونني، وفي السجون البعيدة حلمت، وفي المدن الكبيرة حلمت، وفي الطرق الصحراوية داخل سيارة تشبه علبة السردين حلمت، لم أترك للوقت يمر دون أن أحلم) [٢].

لكن نقطة الانتكاسة تبدأ من لحظة قطع الممارسة الحلمية بالرضوخ والاعتراف خطيًا، وهو ما يُعمِّق معنى التشيؤ التدريجي (أيُّ عبدٍ دليلٍ أصبحتَه يا رجب؟ عمن تريد أن تكتب الآن؟ وأية كلمات يمكن أن تُنقذ هؤلاء الذين حُرِّم عليهم كل شيء؛ حتى أن يقصوا أطراف علبة السجائر ويحولوها إلى قطع مستطيلة صغيرة، ليرسموا عليها نِقاطًا سوداء، ثم يلعبوا بها! لقد حُرِموا من كل شيء... صادروا قطع الخبز التي أصبحت بأيديهم الصابرة بيادق وقِلاعًا، ليلعبوا بها الشطرنج...) [٣].

وتتجذر أكثر نظرة البطل السوداوية حيال المكان شرق المتوسط عند تعرُفه على ما يجري في الجانب الآخر، من ممارسات تبدو من خلال الحرية والموقف والانتماء الأيديولوجي: (لا أريد يونان معذبة، سأحيِّي رجالها من بعيد، وأواصل الرحيل، قالوا إن الحرية في أرض أخرى أبعد من اليونان، يمكن أن يعيش فيها الإنسان أيامه دون أن يوقظه عند الفجر صوت المخبرين وضربات أحذيتهم... سأرحل إلى تلك البلاد) [٤].

(١) اشكالية المكان، ياسين النصير / ١٦٢.

(٢) الرواية /١٤٢

(٣) الرواية /١٤٦

(٤) الرواية /٧٨

وتتحوَّل وجهة الخطاب من نفسه إلى مظهر آخر من مظاهر المَروي له بضمير «أنتم»: (آه يا أهل باريس، لو جئتم بكُتبكم إلى شاطئ المتوسط الشرقي، لقضيتم حياتكم كلها في السجون، سيأكلكم الندم، سوف تكفرون بكل شيء، واحذروا أن تُفكروا بالأحزاب، لأن أية كلمة تجد من يلتقطها ويجعلها مؤامرة وتخريبًا، وتدفعون ثمن كلمات حياتكم كلها في السجون الصحراوية، وهناك تُصابون بالسِّلِ والتيفوس، وتموتون) [1] إن هذا التحول في الضمير هو لتقديم الوجه الآخر «الشرق» وردود أفعاله المناقضة، وهذا التحول في المروي هو للتخلص من الوقوع في التقريرية، هنا تبدأ عدة تحولات سردية باتجاه المروي لهم لإتمام ما يريد إضافته من تعليق على ما يرى.

وفي ميزان المقارنة، فهو يُكمل سرده ولكن عبر حوار يبدأه صديقه «عبد الغفور» عند وقوفهما أمام لوحة «الغرنيكا» التي رسمها «بيكاسو»، وهو انتقال مشهدي يُعزِّز الانتقال المونولوجي وينهض بمناظرة تحتدم بين وعيين: وعي ثوري (رجب) وآخر راكد (عبد الغفور) يكتفي بالتشخيص ولا يمتلك الاستعداد للتغيُر:

- أتعرف لو أن رسَّامًا رسم عندنا هذه اللوحة لضربوه بالحجارة؛ أتعرف لماذا؟

- لا!

- لأن الحضارة سلم ليس له نهاية، ويجب على الشعوب أن تبدأ من أول السلم وشعبنا لم يكتشف بعد السلم ولم يسمع بشيء اسمه حضارة، لذلك فإن كل، محاولة لإقناعه بغير ذلك خطأ...

- هل تقصد أن طريقة الرسم غريبة، أم الموضوع؟

- كلاهما، الطريقة والموضوع.

- الطريقة ربما، أما الموضوع فإن مهمة الفنان استلهام قضايا شعبه: المآسي، الأحزان، الطموحات، وهذه اللوحة مآساة كبيرة، وقد استطاع بيكاسو

(١) الرواية /١٥٥

أن يقود ثورة من خلال هذه اللوحة.

– كان بيكاسو يقود شعبًا استوعب الحضارة. أما هناك فإنهم لم يستوعبوا شيئًا.

– عليك إذن أن تساهم!

– علي أن ألعن القدر الذي جعلني أُولد على ذلك الشاطيء.

– لماذا؟

– لأننا نزحف إلى الخلف، نرفض الحضارة ونُحاربها، وأمامنا وقت طويل لنُدرك هذه الحقيقة [١].

وعلى المستوى الرمزي أيضًا ينقل الراوي – عبر التذكُر – حادثة شخصية يريد بها تعميمًا رمزيًا لما يجري في الشرق، فهو من خلال رسم مشهد للحظات جنسية لا تكتمل، بل مبتورة ومطروقة من طرف واحد (الفتاة الباريسية) يُسلِّط الضوء تلميحًا، إلى عُقم الشرق الذي تُسبِّبه الإرادات الغالبة فتُنتج ما يمكن أن يُطلق عليه (الجيل الخائب) [٢] الذي تتحوَّل كلماته المهترئة إلى (لهاث يشبه لهاث المرأة الشبقة) [٣] والذي يصطدم دائمًا بالإحباط: (أنا لستُ رجلاً!) [٤]. وربما ينسحب هذا المشهد باتجاه مساحة أخرى، فكرية ،تتعلق بما يخاله الراوي: انقطاع الصلة بين حضارتين.

ويتخذ المشهد الرمزي مستوى آخر لبيان قطيعة الراوي عن الأرض والجذور والانتماء[٥] وكذلك عن القدرة على التواصل والإنجاب، كل ذلك تشي به لحظة قطعه لشجرة «الحور» التي غرستها له أمه وهو في السجن، وإذا ما علمنا بأن شجرة الحور تُستخدَم واقيًا طبيعيًا مضادًا لتعرية التربة، وأنها بالأصل شجرة

(١) الرواية / ١٦١ – ١٦٢

(٢) عبد الرحمن منيف روائيًا. شجاع العاني، مجلة الأفلام، العدد (٧)، نيسان ١٩٨٠ / ١٠٦

(٣) الرواية / ١٦٥.

(٤) الرواية / ١٦٥.

(٥) تحولات السرد، إبراهيم السعافين / ٣٤٢.

تنتمي إلى عائلة (النباتات الطبيعية)؛ فإن قطعه لها سيُمثِّل قصدية الرفض لديه إزاء مسار التاريخ، وبالتالي مُعاداته، ويتأتى ذلك من انحراف رؤيته نحو إمكانيات الثورة ووضوح أهدافها في تحقيق غدٍ أفضل لا يُقلِّد حضارة جاهزة، بل يصنع مستقبله من خلال قراره ورؤاه وحاجات واقعة: (... قبل أن ينتهي ذلك اليوم، رأيت رجب والعرق المريض يغسله تمامًا، كان يحاول قطع الشجرة، وبعد أن تعب، عاونه حامد، لم نسأله سببًا، ولم نحتج على ما يفعله، تركنا له أن يتصرف دون كلمة احتجاج واحدة. أما حامد، فقد قلتُ وأنا أقنعه بإلحاح لكي يساعده: بعض الناس يتوهمون خصومهم بالأشياء المادية... رجب يتصور أن الشجرة عدو، لا نريد أن نناقشه، المهم أن نساعده) [1].

(١) الرواية / ٥٧ ـ ٥٨.

- **الرؤية الخارجية:**

إن هيمنة الرؤية الداخلية في رواية (شرق المتوسط) لا تعني خلو النص من الرؤية الخارجية التي لابد لها أن تتسلل إلى أي نص روائي يتشكل أصلاً من تعارض رؤيتين: خارجية وداخلية[١]، وهذا التعارض تكاملي أكثر منه تنافري، فالرؤية الخارجية لا تظهر إلا من أجل تحريك الرؤية الداخلية؛ من هنا التكامُل. وأن حركة الأخيرة تزداد عُمقًا واتساعًا كلما تقلصت مساحة الأولى؛ من هنا التعارض.

والرؤية الخارجية في (شرق المتوسط) تتشكل في إطار الرؤية الداخلية لـ«رجب إسماعيل»، وهي غالبًا ما تقترن بالوصف الخارجي للشخصيات كطريقته في وصف شخصية الأغا: (الأغا الذي أراه الآن يختلف عن الذي عرفته طوال خمس سنين، بدا لي هذه المرة سمينًا، بالكرش الصغير الذي يبرز فوق الحزام، أما يده فقد رأيتها أشد بياضًا وثقلاً، ولم ألحظ خلال الفترة الماضية أن له شامة في رقبته... كان يمسك بيده عصا صغيرة، ظننتها من الخشب أول الأمر، لكن عندما سقطتْ على الأرض سمعتُ رنينها، كان يجلس وراء مكتبه وفوقه تمامًا الضوء المنسكب من مصباح أخضر، يجعل لون الغرفة باردًا...) [٢].

ويُدخِل الراوي الوصف في السرد، لأن الوصف جزء من السياق السردي لا ينفصل عنه، إذ لا يمكن تصُور مقطع وصفي يكون خلوًا من مقصد سردي، ووضع الحدود بينهما هي حدود مزيفة، حسب تودروف [٣].

وترتبط الرؤية الخارجية في الراوية بشخصية (أنيسة) الراوي الثاني مع رجب

---

(١) المتخيل السردي/ ١٣٤. نقلًا عن:

Encyclopcdic Pictionary of Lanaguge Ductrot and Todror. London 1979

Sec Point of View

(٢) الراوية / ١٤.

(٣) الشعرية. تودروف / ٢٦.

فصلاً بفصل، فهي تظهر بسردها بعد كل فصل يسرده من الداخل اللاحقة من الفصل اللاحق، وهي بذلك تشد الفعل الدرامي للرواية ليتنامى جنبًا إلى جنب مع المشاهد التي تُمثِّل شخصية (رجب) مركزها المحوري، ففي الوقت الذي يقتصر سرد (رجب) على تجربة السجن وتجربته خلال سِنٍّ معينة، فإن أنيسة تذهب أبعد من ذلك لتُعالج خلفية حياة الراوي منذ طفولته: (إن رجب الذي أراه الآن، هو نفس الطفل الذي عرفتُه قبل أكثر من عشرين سنة، نفس الشاب الدامي الوجه الذي كان يعود من المظاهرات...) [١]، ففي فترة شبابه: (كان ماهرًا بالكُرة، بالركض... أما جسده فأقرب إلى الضمور، وظل كذلك فترة طويلة، حتى حين أصبح كبيرًا، وبدأ يعود من المظاهرات دامي الوجه، متورم الشفة، فإنني أعتقد أنه كان يعتمد على براعته أكثر مما يعتمد على قوته!) [٢].

وتقدم تلك الخلفية بالشكل الذي يُحدث ذلك الصراع بين ما هو عليه في نظرها، وما عليه في نفسه: (كنتُ أعتبر موقف رجب خاطئًا منذ البداية، إذ ما فائدة العمل الذي يقوم به؟ وهل يستحق هذه السنين الطويلة التي يقضيها في السجن؟) [٣]، وهذا بالتحديد يُسهِم في توسيع الهوة بين وجهتي النظر اللتين تسيران بموازاة بعضهما حتى تندمجا في نهاية الرواية، عندما تُقرِّر أنيسة تبني المبادئ التي عاش عليها رجب ومات من أجلها.

وتستعين أنيسة في تغذية رؤيتها لحركة الخارج بالتفاعل مع الأفكار الصادرة عن رجب باتجاهها في شكل إشارات تتلقاها أحاسيسها وتُترجمها إلى سرد: (سحبَ عدة أنفاس، وهو غارق في ذكريات بعيدة ومتناقضة، هذا ما أحسسته من حركاته العصبية ومن وجهه الذي كان يتغير في كل لحظة، وكأنه يصارع قوى عديدة، فجأة، رأيته يعتدل في جلسته، يسحب قدمه التي كانت مثل مخلوق زائد في أرض الغرفة...) [٤].

(١) الرواية /٤٠
(٢) الرواية /٦١
(٣) الرواية /٥٢
(٤) الرواية /٦٩

إن رابطة الأخوة التي تربط أنيسة برجب، ودور الأمومة التي حاولت أن تلعبه معه بعد وفاة الأم؛ وإن لم تنجح فيه؛ يُعزِّزان لديها - بوصفها ساردة - قُدرة تحسُس ما تنطوي عليه دخيلته من أفكار وهواجس تعكسها حركاته اللا إرادية، إلى جانب إلمامها بكل ما يتعلق بحياته من تفاصيل خارجية: (رجب أكثر من أخ بالنسبة لي رغم السنين العَشر التي تفصلنا، أتذكره عندما كان طفلاً، وأتذكره وهو معصوب الرأس، بعد المظاهرات أتذكر ضحكاته وصرخاته وغضبه، لكن رجب الذي يرقد في الغرفة المجاورة إنسان آخر، كبُر كثيرًا في الشهور الأخيرة... لم أتصور الإنسان يمكن أن يكبر بهذه السرعة، ولكني رأيته بعيني... وهو يكبر كل أسبوع) [1].

إن التعبير عن رجب بالضمير الثالث «الغائب» هو أمر طبيعي في كل رواية، ويبدو أنها (قاعدة في فنِّ القاص أن من يتحدث عن شخص ما سيتسَّبب في فائدة كبيرة وسيكون مفيدًا جدًا طالما أن القصة ما هي إلا انعكاس للحياة التي وراءه وخارجه) [2].

وتُحقِّق أنيسة انتقالات سردية لتغطية إضاءاتها الخارجية حول ما جرى لرجب، فهي لا تكتفي بمحاورة نفسها عبر المونولوج، وإنما تتخذ من النسوة وأمهات السُّجناء السياسيين نوعًا من المروي لهم، وهو النوع الذي يظهر ممسرحًا إلى حدٍّ ما من خلال ردود أفعالهن: (كانت النسوة يستمعن إليَّ بخوفٍ ممزوجٍ بالاستغراب والتقدير، وكنتُ لا أَملُّ أبدًا من إعادة هذه القصص التي كان لها أن تُنهي بكاء عجوز أو بنت صغيرة بصورة خارقة) [3].

ويظهر أحيانًا المروي له بصفة صريحة، فمثلاً نجد هذه الصيغة الصريحة ماثلة من خلال مخاطبة أنيسة للمروي له بضمير المخاطب في صيغة الجمع

(١) الرواية / ٥٠

(٢) صفة الرواية / ١٣٥.

(٣) الرواية / ٥٣

ليؤدي: (وظيفة انتباهية تتمثل في وجود الاتصال بين الراوي والمروي له) [١]، ويبرز ذلك في المقطع التالي الذي يتواجد فيه المروي له في نطاق النص الذي تخاطبه به السارد: (لو كان رجب حيًّا لكتب لكم رواية أو شيئًا آخر تستمتعون وأنتم تقرأونه، لكن رجب رحل منذ وقتٍ بعيد...) [٢]، وكذلك: (كما قلتُ لكم أنا امرأة خاطئة...) [٣].

إن رواية (شرق المتوسط) باستخدامها السرد الذاتي عبر منظورين أحدهما يدفع الحركة الداخلية، والثاني يتمِّم هذه الحركة بحركة خارجية موازية قد نجحتْ في إقصاء الراوي كُلِّي العِلم في شخصيتين ممسرحتين، وبذلك أعطت لكلا الشخصيتين حرية في الحركة دون تدخل خارجي، الأمر الذي ترك علاقات الرواية تتشكل تلقائيًا دون إقحام من خارجهما، وقد توجه الخطاب نحو عدد من المروي لهم بسبب وجود أكثر من راوٍ واحد، وهيمنة المنظور الذاتي لكلا الراويين الذي يُعدُّ خارجيًا أحدهما بالنسبة للآخر.

(١) مدخل إلى نظرية القصة، سمير المرزوقي وجميل شاكر / ١٠٥.

(٢) الرواية / ١٧١

(٣) الرواية / ١٦٧

المبحث الثالث

طرائق السرد

إن لوجهات النظر ضرورة في السرد، كونها تؤدي إلى تشكيل الرؤية التي من خلالها يتم تحديد نوع البناء ونمط العلاقات القائمة بين مختلف العناصر الفنية التي تقع حتمًا تحت هيمنة شبه مطلقة للرؤية هذه[١]، فالعلاقة الجدلية القائمة بين الراوي والأحداث هي المرتكز الذي على أساسه يتم التوفيق بين زمن المبنى الحكائي وزمن المتن الحكائي، بما يُنتج رؤية لتحقيق تمايز في أنواع البناءات، الأمر الذي يجعل صياغة المتون تحظى بأهمية كبيرة في الدراسات السردية كونها (البؤرة الإخبارية والمنسوجة سرديًا)[٢] وهو ما يؤكده شلوفسكي حين يصرح بأن (القصة ليست عنصرًا فنيًا، بل مادة سابقة على الأدب، بينما كان الخطاب وحده بناءً جماليًا بالنسبة له)[٣].

حيث يُقصد بالقصة المتن الحكائي، وبالخطاب المبنى الحكائي، ويرى البحث ضرورة تبني مُصطلحي القصة والخطاب بديلاً عن مُصطح المتن الحكائي، فهذان المصطلحان «القصة» و«الخطاب» قد شاعا في ميدان السرديات بوصفهما بديلين عن ثنائية القصة / الحبكة، فالثنائية الجديدة تُصبح أكثر شمولاً ودقة وأكثر ملاءمة في التطبيق على الكثير من الأنواع السردية وغير السردية، ولكون الخطاب في هذه الثنائية أكثر اتساعًا ومرونة وقابلية للتطبيق على مختلف أنواع الكتابات الإبداعية وغير الإبداعية[٤].

(١) المتخيل السردي / ٦٢.

(٢) م. ن / ١١٣.

(٣) مقولات السرد الأدبي، مجلة (آفاق) المغربية / ٣١

(٤) الصوت الآخر / ١٥٢ – ١٥٣

وتخضع طريقة السرد الروائي إلى الانحراف على مستوى الحكاية في تتابُع ترتيب أحداثها، بسبب الرؤية التي تستلزم تحريفًا يوازي الانحراف لدى الكاتب في النظر إلى الحدث، ويستلزم ذلك تحريفًا قادرًا على خلق هذا الانحراف لغويًا. فـ(ليست الأحداث التي يتم نقلها هي التي تهم، إنما الكيفية التي بها أطلعنا السارد على تلك الأحداث) [١]، فطريقة السرد إذن تقوم على علاقة الحدث بزمنه، وقد أشار تودروف إلى عدد من الطُّرق السردية التي تُصاغ بها القصة وهي: التتابع، التضمين، التناوب[٢]، ويعد عمله هذا اختزالاً لبعض الأنماط التي أشار إليها شكولوفسكي في بناء القصة القصيرة والرواية [٣].

ويرى البحث ضرورة إدراج (التضمين) الذي طرحه تودروف ضمن المعنى الأوسع الذي نظر له الباحثون المعاصرون [٤] وأطلقوا عليه البناء المتداخل، وإن كان تودروف قد قال بهذا [٥] دون أن يُطلق مصطلحًا يميِّز هذا النوع من البناء. ويهدف البحث من هذا الإجراء الوصول إلى إبراز التداخل الزمني الذي ينتج عن دخول الحكايات الثانوية (المتضمنة) داخل الحكاية الرئيسية، وبالتالي التعرُف على وظيفة هذه الحكايات في كسر انسيابية الزمن التتابعي الرتيب للقصة.

- **الطريقة الأولى:**

وهي نِتاج النُّضج الذي شهده الفن الروائي خلال القرن العشرين، والذي هو حسب تودروف (البناء المتناوب)، ففي هذا البناء يعمد الكاتب إلى إقامة (حكاية قصتين في آنٍ واحد بالتناوب، أي بإيقاف إحداهما طورًا والأخرى طورًا آخر، ومتابعة إحداهما عند الإيقاف اللاحق للأخرى، طبعًا إن هذا الشكل يميز الأجناس الأدبية التي فقدت كل صلة مع الأدب الشفوي، لأن هذا الأخير لا

(١) مقولات السرد الأدبي، مجلة (آفاق) المغربية / ٧٠.

(٢) ـ ٢الشعرية / ٧٠.

(٣) نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانين الروس/١٢٢-١٢٥

(٤) البناء الفني لرواية الحرب في العراق /٢٨

(٥) مقولات السرد الأدبي/ مجلة آفاق المغربية.

يستطيع أن يحتمل التناوب)[1]، وهذا يشترط وجود قصتين لهما من الطول ما يجعلهما يتنازعان على السرد. ويرى أحد النُّقاد أن هذا البناء؛ ويُطلق عليه (المتوازي)؛ يمكن أن يعتمد تقسيم أحداث الرواية على محاور عدة تتوازى في زمن وقوعها، أي يضبطها زمن واحد برغم تبُاعد الأماكن فيما بينهما نسبيًا، وهي تنمو وتتطور لتلتقي أو تبقى معلقة في نهاية العمل الروائي[2].

ويذهب د. شجاع العاني إلى أنه بالإمكان إضافة نمط آخر إلى هذا التناوب، يقوم على سرد أحداث مختلفة في المكان والزمان من قصة واحدة، ويُطلق عليه (التناوب في الساردين) [3]، دون أن يشير إلى انتماء هذا المفهوم إلى طروحات سومر ليان بهذا الصدد [4]. والهدف من هذا النوع من التناوب هو خلق سرد (بوليفوني) متعدِّد الأصوات، ويُعد باختين أول من أشار إليه في روايات دوستويفسكي عندما شبَّهها بتعددية الأصوات في سيمفونية الفوغ، فالأصوات الخمسة في هذه السيمفونية تعبِّر عن مستويات لحنية متباينة تُشبه وجهات النظر المتباينة التي تنطلق منها الأصوات في الرواية[5]. ويتمثل هذا النوع من الرواية بـ(تعددية أشكال الوعي المتعارضة وغير الخاضعة لمنظور أيديولوجي حاكم، كما تتمثل في توفر عدد كبير من النماذج الإنسانية التي تمتلك رؤاها الخاصة للحياة، وهو أمر يُعطي لهذه الرواية أهمية أكبر) [6].

ويعود السبب الرئيسي في ظهور هذا النوع من الروايات إلى قضية أساسية هي «الرؤية»، فعندما يصبح الرَّاوي كُلِّي العِلم مطلعًا على كل شيء يتعلق بشخصياته، فإنه لا يستطيع الدخول إلى بواطن تلك الشخصيات، وإلا فإن سؤالاً محتومًا سيظهر: من أين له كل تلك المعرفة والإلمام بدخيلاتها؟ وعندما

(١) م. ن /٤٤

(٢) البناء الفني لرواية الحرب في العراق /٥٤

(٣) البناء الفني في الرواية العربية في العراق/٣٥

(٤) الصوت الآخر/٢٢

(٥) قضايا الفن الإبداعي عند دستويفسكي. م. م. باختين /٣١.

(٦) الصوت الآخر. /٤٤.

يكون الراوي مصاحبًا لوجهة نظر الشخصية الرئيسية؛ حينئذٍ لن يتمكن من الدخول إلى أعماق الشخصيات الأخرى وبيان وجهة نظرها. وهنا تظهر أهمية السرد المتعدد الأصوات الذي تستطيع فيه كل شخصية أن تروي الحدث من وجهة نظرها الخاصة، بمعنى أن وجهة النظر تضخ في السرد المنطلق منها عاطفة (تجربة انفعالية) تختلف عن العاطفة التي تضخها وجهة نظر أخرى في سرد آخر، وبذلك تصبح لدينا تعددية في العواطف. فحين تريد رواية الصوت الواحد (لنفسها مركزًا للعلم والأفكار)[١] فإن السرد متعدد الأصوات يريد له مراكز مختلفة للأفكار والرؤى، ويظهر الراوي في بناء الرواية متعددة الأصوات أشبه بلازمة فنية، حيث لا يكون بإمكان كل شخصية أن تعيد سرد كل الأحداث في القصة بكامل وحداتها، إنما تقوم بسرد وحدات معينة من الأحداث ذات دلالة تشغل الحيز الزمكاني المخصص لها، سواء كان السرد ذاتيًا أم موضوعيًا من خلال وجهة نظرهم[٢].

إن سرد القصة من وجهتي نظر أو أكثر يُدعى عادةً بـ«الحكي داخل الحكي»، وعلى مستوى الفن الروائي يؤدي إلى خلق شكل متميز يُدعى بـ«الرواية داخل الرواية» [٣]. ويمكن تناول رواية (شرق متوسط) من خلال الفهم الأخير حيث يتناوب على سرد أحداثها راويان، بحيث يكون كل راوٍ ساردًا للأحداث من وجهة نظره الخاصة للقصة نفسها.

إن التناوب الذي يقوم به كل من «رجب» وأخته «أنيسة» ينطلق من مفهوم مفاده: أن الحكاية ليست (حكاية رجب وحده، بل هي قصة عامة كالرواية التي يحلم رجب في أن يكتبها، رواية يكتبها الجميع، تمامًا مثلما يشترك الجميع في نسج حلم الحياة الجديدة وتمامًا مثلما يكون انكسار حلم رجب رمزًا معادلاً ودالاً على انكسار حلم الجميع) [٤].

(١) الرواية والأيديولوجيا، سعيد علوش /٩٨.

(٢) البناء الفني في الرواية العربية / ٢٠٤.

(٣) بنية النص السردي / ٤٩.

(٤) انكسار الأحلام دراسة في روايات عبد الرحمن منيف، محمد كامل الخطيب، مجلة (المعرفة) لسنة ٢٣ العدد (٢٦٥) آذار ٤١/١٩٨٤

لقد فرض المضمون الروائي هذا النوع من التناوب لتفعيل التوتر القائم بين فكرة التحدي ممثَلة برجب، وفكرة الهروب ممثَلة بأنيسة، وعلى أساس هذا الفهم وُزِّعت الأدوار بينهما مناصفة [١]، حتى بالرغم من التصريح الواضح لرجب برغبته في أن تتوزع السرد أصوات عدة: (أريد أن نكتب معًا رواية، ومن نحن؟ ليس أنا وأنتِ فقط، بل وأريد أن يكتب الصغار، لو كتب عادل بعض الأشياء وتركناها... ولو كتب حامد... ولو كتبتِ أنتِ، ثم أكتب أنا بعد ذلك. لو هذا الشيء حصل... فإن ما نكتبه معًا سيكون شيئًا جديدًا وجميلاً) [٢].

وهو أمر يتطابق مع تعليل منيف نفسه لسبب استخدامه الرواية متعددة الأصوات في شرق المتوسط بأنه كان يبحث عن صيغة جديدة للرواية العربية [٣] مع أن هذه الصيغة كان قد سبق إلى تحقيقها «غائب طعمة فرمان» عندما أصدر روايته «خمسة أصوات» في عام ١٩٦٧ أي قبل ظهور «شرق المتوسط» بثماني سنين.

وتزداد درجة وعي منيف في تعامله مع هذا النوع من البناءات «تعدد الأصوات»، عندما يلحق الفصل الخامس الذي تنتهي فيه حياة الشخصية المحورية «رجب» بفصل سادس يتمثل بإحاطة «أنيسة» واحتضانها للمروي له من الداخل عبر روي خارجي يُكمل إيقاع التجربة التي يُراد لها ألا تنتهي بموت الشخصية المحورية [٤] وكذلك كي لا تترك نقيضة الداخل/ الخارج تتعثر بمنطقية النهاية التقليدية.

(١) عبد الرحمن منيف روائيًا، عيسى قويدر العبادي، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك.

(٢) الرواية/ ١٣٤

(٣) الكاتب والمنفى:/٣٩٢

(٤) م. ن / ١٦١

- **الطريقة الثانية:**

وتقوم على تضافر تقنيتين، هُما: التداخل الزمني للأحداث، والتضمين لخلق نمط يرى البحث أنه فاعل في رواية «شرق المتوسط». ويحدث التداخل في الأزمنة دون مراعاة الترتيب الزمني المتسلسل، بل إنه يُصاغ على نحو (تتناثر فيه مكونات المتن في الزمان، ثم يقوم المتلقي بإعادة تنظيمها، فالحدث السابق لا يكون سببًا للاحق إنما يجاوره، وقد تظهر النتائج قبل الأسباب) [١].

إن عدم تطابق التسلسل الزمني مع تسلسل الأحداث لا يعني البتة خلوها من ترتيب زمني، وإنما يجري تنضيد الزمن من خلال التركيز على الأحداث بوصفها المعطى الأهم في صوت هذا النوع من المتون، لأن (غياب الترتيب الزمني من القصة المتخيلة يكشف عن القيمة الكاملة لترتيب آخر يُراعَى بصرامة هو الترتيب السردي، فترتيب الكلمات والفقرات والفصول هو الذي يحدِّد المحور الزمني)[٢]**، وهو ما يجد تأكيدًا لدى البيريس عندما يرى بأننا (لم نعد نتابع حياة ما حادثة بعد حادثة، في سرد بطيء حيث يجري في الزمان محتفظًا بكتلته وقسوته تتخلله تعليقات، إن القارئ ليوضع فيه «حاضر مؤثِّر» أبدي وموجز معًا، مكثف وعابر، لأنه في الواقع «معلق». وينعكس كل شيء في هذا الحاضر عن طريق استرجاعاته وعودات سريعة إلى الوراء)** [٣].

يتم اللجوء إلى هذا التحريف الزماني لتحقيق أغراض جمالية تتعلق بالبناء، فقد كان الشكلانيون الروس يرون أن هذا التحريف الزماني هو سِمة الخطاب الوحيدة المميزة له عن القصة[٤]**، وقد ظهر هذا النوع من البناء على يد كُتَّاب تيار الوعي، حيث ينصب الاهتمام على مستويات الوعي السابقة للكلام بهدف الكشف عن دخيلة الشخصيات، وبذلك طرأ تغير كبير في بنية الأحداث**

(١) المتخيل السردي / ١٠٩

(٢) قضايا الرواية الحديثة / ١٦٨

(٣) تاريخ الرواية الحديثة / ٣٦٠

(٤) مقولات السرد الأدبي مجلة (آفاق) المغربية / ٤٢

أجهز على التسلسل الزمني لها، وطبع الرواية المعاصر بسمته [١].

لقد اعتمدت رواية «شرق المتوسط» البناء المتداخل في ترتيب أحداثها مع أنها لم تتبنَ نمط روايات «تيار الوعي»، كون التقنيات التي يستوردها السرد من تيار الوعي كالمنولوج والمناجاة والاسترجاع تبقى محكومة بالوعي الذي ينقذها من الترسب في منطقة اللاوعي أولاً، وكون الرواية تنتمي إلى رواية المذكرات [٢] ثانيًا، بحيث يأتي الماضي محمَّلاً بوعيه في لحظة الحاضر عبر تقنية الاسترجاعات المتكررة التي اعتمدتها الرواية لتوضيح خلفيات المواقف والأحداث فيها، حيث يجعل للذاكرة أهمية كبيرة في تقديم الماضي داخل إطار الحاضر حد أن يمتزج الزمنان امتزاجًا طبيعيًا يجعل الماضي هو الذي يطغى على الحاضر.

ويتجلَّى الماضي في كثرة ورود لفظه ذكرى (التي تكررت حوالي ١٣٠ مرة في الرواية) بصِيغ مختلفة وبشكل مُلفت للنظر في الرواية، فهي قد تأتي بصيغة اسمية مفردة لتُقدِّم تعريفًا يتفق والجو الفكري لدى الراوي في معالجته لهذه المفردة: (الذكرى حيوان قارض، حيوان يزحف في الدماء) [٣]، أو تتحول إلى محرِّض على ممارسة الحياة: (اهتزي مثل راقصة شرقية عذَّبتها ذكرى أيام الجوع) [٤]، وقد تتحول إلى نقطة تنبيه لإعادة تقويم موقف معين: (وبمجرد مرور هذه الذكرى الآن، أحسُّ أن كلمات هادي لم تكن واضحة بالمقدار الذي يدفع الإنسان لأن يقرِّر في الوقت المناسب) [٥]، أو لتتمظهر بمظهر النتيجة المحتومة: (لتصبح الطبيعة في النهاية ذكرى حقيقية) [٦]، بل تصبح أحيانًا

(١) البناء الفني لرواية الحرب في العراق / ٣٨
(٢) قراءة في رواية (شرق المتوسط) مجلة (آفاق عربية) / ١٤٠
(٣) الرواية /٧٩
(٤) الرواية /٧٨
(٥) الرواية /٧٩
(٦) الرواية /٩٠

من متضمنات الشيخوخة: (الأحزان والذكرى والشعور بالتفاهة) [١]، وتأتي بصيغة الجمع (ذكريات) بوصفها أشياء فائضة عن الحاجة ولا تصلح لإدامة حياة: (ازدردي المخلوقات التائهة والذكريات) [٢]، وقد تتخذ على العكس من ذلك معنى الجذور، الأصل، الحقيقة: (وهناك يجرِّدونك من ثيابك، من الذكريات) [٣]، وقد تصبح معادلاً للممتلكات: (ينتزعون من الإنسان كل شيء: الدموع، الرغبة، وحتى الذكريات) [٤]، وتصبح معادلاً للآمال (كانت وجوه الناس مليئة بالذكريات) [٥]. وتلمح أحيانًا إلى تناظر التجربة: (نظر الطبيب المسن إلى الوجوه بأسى، وكأن ذكريات حزينة عبرت رأسه) [٦]... وهكذا تتعدَّد دلالات الذكرى حسب السياق الذي ترِد فيه.

يتضح مما تقدَّم بأن الذاكرة فاعل أساسي في بناء رواية «شرق المتوسط» بفضل ما تكتنز به أحداث ووقائع في الماضي مرتبطة بالشخصية ارتباطًا وثيقًا ومشفوعة بالحوارات والمونولوجات والمناجاة والوصف، بما يُعزِّز ديمومة الحياة داخلها، وتسويغ اتخاذها بديلاً كتقنية في سرد الأحداث بدلاً من السرد المتتابع، فالاعتماد على الذاكرة (يضع الاسترجاع في نطاق منظور الشخصية ويصبغه بصبغة خاصة يعطيه مذاقًا عاطفيًا) [٧]، والذاكرة عند الراوي «رجب إسماعيل» اُستخدِمت بشكل يفوق القدرة الإنسانية على التذكُر أحيانًا، حتى أن كلام الشخصيات أثناء الاسترجاع يظهر بين مزدوجتين، وهذه تقنية أخرى تتضمنها خطاطة الرواية لتبرير إيغال الراوي في الماضي، فالراوي بسرده الحرفي لتفاصيل من الذاكرة كما وقعتْ؛ تمنح القارئ قناعة

(١) الرواية /١٤٠
(٢) الرواية /٧٨
(٣) الرواية /٨١
(٤) الرواية /١٤١
(٥) الرواية /١٤٥
(٦) الرواية /١٣٥
(٧) بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ / ٤٣

بأن كفة الماضي المهيمنة على البطل منطقية: (... دون أن نسألك، اِحكِ كل شيء، يجب أن تعترف، الأفضل أن تعترف، لماذا تصمت مثل النعجة؟ هل أنت خائف؟ كما قلتُ لك إذا اعترفت لا أحد يمد يده، أما إذا لم تعترف فسوف أجعلك تعترف مثل كلب، اتعرف كيف يعوي الكلب، ستعوي أكثر منه...) [١].

في حين تخلو مواضع أخرى من علامات الاقتباس التي كان يفترض تواجدها فيها، وذلك عندما يحاول الراوي أن يتذكر كلمات أصدقائه في السجن مع أنه يتذكر كل الكلمات كما يقول: (وعادت كلمات عصمت تدور حول رقبتي كحبل مجدول، الآن أتذكر كلماته كلها، لما رجعنا من الحلقة الأخيرة بعد سقوط نجيب، كانت مخارج الحروف وهو ينطقها متداخلة غامضة، لكن الكلمات كانت أشد وضوحًا من جميع الحروف التي تكونها، نظر في وجوهنا...) [٢].

إن كلمات الأصدقاء متعددة المستويات لذلك يمكن التصرف بها على عكس كلمات السُّلطة ذات البُعد الواحد، والتي لا يمكن تحويرها، لأن دلالتها ملتصقة فيها، والراوي يريد نقل الأثر كما هو دون تعديل لخلق جو مماثل تمامًا لما قاساه.

أما الراوي الثاني «أنيسة» فلا تلعب الذاكرة لديها بتلك الدقة التي تلعبها لدى رجب، فهي لا تلجأ إلى وضع الكلام بين علامتي اقتباس إلا عندما يتكرر ذلك الكلام مرات عديدة ويصبح جُزءًا من الذاكرة بوصفة لازمة، كالقصة التي تذكُرها عن حامد (كان يكررِّها بلا ملل (ثلاثة كانوا، وكنت وحيدًا.. لم يكن معي سلاح، لكن تظاهرت أن شيئًا في جيبي، ضربتُ الأول فسقط على الأرض، ضربتُ الثاني على وجهه وسال منه الدم، وبعد الضربة الثانية كانت اثنتان من أسنانه الأمامية في فمه وعندما بصق الدم، سقطت إلى الأرض، أما الثالث فقد بقي متفرجًا أول الأمر، ثم هرب) [٣].

(١) الراوية / ٨٤

(٢) الراوية / ٩١

(٣) الرواية/٦١

وتغرق كلتا الشخصيتان « الراويان) في نوعٍ من الذكريات المُرَّة عن التعذيب والسجن، ويرتبط غياب الشخصية (رجب) بنوعٍ من الذكرى التي تُشكِّل فضاءً لأنيسة، فهي في التذكُر تسترجع الأحداث والوقائع التي جرتْ أثناء وبعد خروجه من السجن، بينما ترتبط لدى (رجب) نفسه بمفهوم الاغتراب.

لقد فرض البناء المُتداخل في (شرق المتوسط) أحداثًا لا تربطها علاقات سببية، بل علاقات تجاور؛ دون مراعاةٍ لقيد الزمن، حيث تناثرت فيها الوقائع التي تجعل المتلقي يعيد بناءها من جديد، بقرائن تحدِّد أسبقية تلك الوقائع، فالنص يقدِّم أولاً الزمن الحاضر في المشهد الذي يكون فيه الراوي / الشخصية المحورية (رجب) على متن السفينة: (أشيلوس تهتز، تترجرج، تبتعد بحركة ثقيلة تُشبه رقصة ديك مذبوح) [1]، ثم تبدأ الوقائع بالتداخل، فيسترجع الزمن القريب الخاص بلحظة الأزمنة في الرواية؛ وهو الزمن الماضي: (كان يوم الأربعاء ١٧ تشرين الأول...) ثم يعود للكشف عن أسباب تلك الأزمة فيما بعد عبر استرجاعات من الماضي البعيد يمتد لخمس سنوات، وهو ما يُصرِّح به منيف: بأن الرواية يجب أن يظهر (تأثيرها على القارئ من نهايتها. أو بمعنى آخر: على الرواية أن تبدأ في التفاعل في ذهن قارئها حالما ينتهي من قرائتها، وأن تشغله إلى أن يصل إلى القلق والتعب، وبالتالي يُعيد تركيب وفهم ما يراه حوله، إذا لم تستطع الرواية أن تفعل هذا لم تؤدِ غرضها) [2].

وتعتمد رواية (شرق المتوسط) في مسارِها السردي على انتخاب قصص ثانوية تتوزَّع على مساحتها منذ البداية وحتى النهاية، بهدف كسر رتابة الإيقاع السردي أولاً، ولخلق فعل التشويق الذي يسهم في التنامي الدرامي للحبكة ثانيًا[3].

(١) الرواية/ ٧

(٢) الكاتب والمنفى/١٧٥

(٣) قضايا الروايا الحديثة / ٢٧٧

إن تقنية التضمين هذه من خلال «إدخال قصة في قصة أخرى» [١] هي تقنية تسهم في ملء فراغ العمل والبحث عن التنويع[٢]، كما يمكن أن تؤدي هذه القصص وظيفة أخرى تتمثل في «تمييز خصائص شخصية من الشخصيات، وذلك بالكشف عن جوانب من حياة الشخصية بإدخال قصص تتعلق بأبرز مظاهر حياتها الخارجية أو الداخلية» [٣].

ومثل هذه القصص تبدو ماثِلة في (شرق المتوسط) وهي تقدَّم على لسان الراوي الثاني (أنيسة) لبيان جوانب من حياة (رجب) الذي يضطره الإيجاز إلى عدم تقديم تفاصيل عن نفسه فتقوم هي بسردها، من هذه القصص نقرأ مثلاً ما تقوله أنيسة: (أتذكر عندما سمع قصة ذلك الرجل الذي سكن بعيدًا من بيت خالتي، والذي كان يحلو له أن يتعرَّى من أغلب ملابسه ويصعد إلى السطح؛ عندما سمع رجب أن أولاد الحي ضربوه وأرغموه على أن يترك البيت؛ قال لأمي وهي تتحدث عنه:

– الحيوانات تقرف من النظر إليه، ماذا يظن؟ هل يتصور أن النساء يتراكضنَّ عليه ويرتمينَّ تحت أقدامه؟

ولم يُعلِّق أحد على تلك القصة، لكن رجب قال لمنعم ابن خالتي بعد أيام وهو يسأله عن الرجل:

– لو كنتُ مكانك، لأركبته حمارًا بالمقلوب وجعلته يسير في الشوارع! ألا يخجل من كرشه...) [٤].

يتعلَّق التضمين من ناحية أخرى بظهور الشخصيات الجديدة في القصة حيث (يؤدي ظهور شخصية جديدة حتمًا إلى انقطاع القصة السابقة، لتبدأ قصة أخرى تُتلى علينا، وتشرح الـ«أنا هنا الآن» للشخصية الجديدة، وهكذا

(١) مقولات السرد الأدبي، مجلة (آفاق)المغربية / ٤٣

(٢) نظرية الأدب، رينية وبليك واوستن وارين / ٢٣٢

(٣) الرواية/ ٦١

(٤) مفهوم الأدب / ١٣٨

سنجد أن القصة الأولى تشمل على الثانية) [1]. ويؤدي ظهور الشخصية الجديدة على مسرح الأحداث إلى القطع في سرد القصة الأولى، والبدء مع قصة الشخصية الجديدة لبيان سبب تواجدها في القصة الرئيسة، وقد يؤدي الاسترجاع هذه الوظيفة نفسها، إذ أنه يقوم بكشف الشخصيات الجديدة عبر الذاكرة وتقديمها للقارئ، وهو السبب في تداخل الأزمنة في نمط البناء المتداخل، ومثل ذلك نجده على لسان رجب: (بعد وفاة أمي بسنة سقطت هدى، كانت هدى أقوى الآمال التي تشدني إلى عالم الحرية، كنت أتصورها مثل بطلة الأساطير لا تملّ أبدًا من الانتظار، لكن لم تنتظر، قالت لي في أخر رسالة: «أنا مرغمة على الموافقة يا رجب، ولكن سأحتفظ بالذكرى إلى الأبد». أي نفع من الذكرى يا هدى؟...) [2].

وتجدر الإشارة هنا إلى أن القصص المتعلقة بظهور شخصيات جديدة تظهر دائمًا بلسان الراوي الأول، وهي طريقة تقابل متجه الداخل إلى الخارج، فالشخصيات الجديدة تبدأ من الداخل وتلعب دورها أثناء السرد في إطار القصة المتضمنة، بينما تكتفي أنيسة بالقصص الثانوية التي تتعلق بطفولة رجب وأمه وعلاقاته بالشخصيات الأخرى بعد ظهورها إلى الوجود بلسانه، وهي بذلك لا تفعل سوى مواكبة حركة الداخل بحركة خارجية كما سبق الحديث في مبحث «الرؤية».

ثمة ملمح مهم من ملامح التضمين يتمظهر في شكل رسائل متبادلة [3] بين (رجب وأنيسة) بين (رجب وحامد) بين (رجب وعادل)، ورسائل أخرى تدخل في المتن وتطرح مضامينها عبر سطورها المعلنة بحرفيتها وخطاطتها، ويفيد منها المتن بأحداث تنويع سردي يقدِّم المعلومة دون أن يثقل السرد.

(١) مفهوم الأدب /١٣٨

(٢) الرواية /٢٣

(٣) تنظر الرسائل في الرواية في الصفحات / ١٦٩-١٦٤-١٦٣-١٣٨-١٣٤-١١٩-١٠٧

- **الطريقة الثانية:**

وتقوم على (مجرد وصف مختلف القصص ومجاورتها، بعد الانتهاء من القصة الأولى يتم الشروع في القصة الثانية، وما يضمن الوحدة في هذه الحالة، هو التشابه في بناء كل قصة) [١]، وهو ما يفرض على الرواية نوعًا من الامتداد الأُفقي للأحدث زمنيًا، وِفق خط سير مرسوم منذ بداية الأحداث وحتى نهايتها بحيث تتعاقب فيه مكونات المحكي وتتولى مكونًا تلو الآخر، ذلك أن الرواية، حسب شكلوفسكي (تهتم بالدرجة الأولى بالتسلسل والتعاقب: بالمرور المستمر للزمن) [٢]، ويظهر هذا النمط من البناء واضحًا في الروايات التقليدية التي تقوم عادةً على (سرد الوقائع بحسب تتابعها الزمني) [٣] انطلاقًا من حقيقة أن (أبسط شكل للقصص النثري هو قصة تحكي سلسلة من الأحداث) [٤] على أساس ترتيبها الزمني.

وعليه فإن البناء المتتابع يتميز بالتماسك بين أجزائه في صياغة العمل القصصي المحكوم بمبدأ السببية التي تجعل كل وِحدة سابقة فيه مفضية إلى وحدة لاحقة، وكذلك لتحقيق غايتها الأساس في منح الرواية بِنية خيطية أو خطية[٥]. ويُعد هذا النوع هو الأقرب من الحكاية [٦]، كونها تقوم على نظام الترتيب الزمني التتابعي للأحداث، والراوي في هذا النمط من البناء يقوم (بذكر أحداث حصلت قبل زمن السرد بأن يروي أحداثًا ماضية بعد وقوعها) [٧].

(١) مقولات السرد الأدبي - مجلة (آفاق) المغربية /٤٣

(٢) البنيوية وعلم الإشارة، تلرنس ترنس هوكز/٦٠

(٣) حركية الإبداع، خالدة سعيد / ٢٤٢

(٤) بناء الرواية / ١٢

(٥) حركية الإبداع / ٢٤٣

(٦) البناء الفني للرواية العربية في العراق / ١٣

(٧) مدخل إلى نظرية القصة / ٩٧

إن البناء المتتابع في (شرق المتوسط) محكومٌ بطبيعة الراوي كون هذا البناء ليس النمط الأساس المعتمد عليه في رواية الأحداث، إلا أن الرواية شأنها شأن أكثر الأعمال الروائية لا يكاد يخلو بناؤها العام من سمة التتابع، ولكن ذلك يتم ضمن تقنيات يستوردها السرد من (تيار الوعي) كـ(الاسترجاع) و(المناجاة) و(المونولج)، مع الاستفادة من الوصف في أحيانٍ كثيرة وذلك لتوازن حركة السرد مع حركة الوضع النفسي للراوي، وما يتطلبه التوتر النفسي أثناء الذكرى من إبراز وقائع صغيرة قد تبدو في الواقع غير مهمة ولكنها ترتبط بمخزون ذاكراتي يجعلها تظهر إلى السطح وتكون مهيمنة: (بدأت منذ وقت مبكر صباح الاثنين، سمعت أصوات البشر ووقع أقدامهم الكثيرة، كنت أرتجف من الخوف، كنت أتابع الخطوات حتى تبتعد، تصورت كل خطوة تضغط على أعصابي، تناديني، حاولت أن أجسِّد في رأسي أشكالاً للبشر من خطواتهم، هذه خطوات رجل ثقيل، هذه لرجل نحيف، هذه لشرطي، وإلا فلماذا تبدو ثقيلة بليدة هكذا؟ وهذه أليست خطوات الضابط؟) [1].

إن التتابع هنا موظف لتعزيز الذكريات وجعلها حيَّة بوصفها بديلاً للراوي عن مشاركته في حياة الحاضر. إن التتابع يُعين الراوي على استنطاق كل واقعة صغيرة في هذا المقطع.

(١) الراوية / ٨٨

المبحث الرابع

اللُغة

١- لغة السرد:

تكتسب مفردات اللغة طاقتها من السياق المميَّز الذي ينتظمها حيث يُعدُّ بمثابة الأرضية التي تنبُت منها صور الكاتب وأفكاره، وبينما يذهب ياكبسون إلى أن للغة وظيفة تأسيس كل عملية تواصلية أكثرمنها مجرد «أداة للتواصل»[١]، يظهرفهمٌ آخريفيد بأن الوظيفة الضرورية للغة تكمُن في تجسيد الفكرة نفسها على اعتبارعدم وجود (فِكربدون لغة، وأن اللغة ليست لِباسًا للفكر، ولكنها الجسد نفسه) [٢]. إلا أن فهمًا لاحقًا يوسِّع من نشاط اللغة إذ يرى فيها وظيفة تتركزفي محاولة الكشف عن حقيقة مجهولة[٣].

وتؤدي اللغة في النص وظيفة بنائية أساسية ضمن المبنى الحكائي الذي تتشكل فيه كل العناصرالداخلة في تكوينه، وهي في الرواية تخضع إلى اعتبارات فنية كتطور الحدث ونمو الشخصيات واختلاف المكان والزمان، الأمر الذي يجعلها لا تراوح في تقنية واحدة، وإنما تنتهج لها تقنيات سردية متعددة كـ(المونولوج) و(المناجاة) و(المونولوج المروي).

تظهر كل هذه التقنيات - كما سنرى - في (شرق المتوسط) داخل مظهر سردي يحتضنها وهو (الاسترجاع)، حيث تتحرك هذه التقنيات على وفق التشويه الزمني الذي تفتعله الرواية للتخلص من التفاصيل المُمِلَّة عبرزمنها

(١) قضايا الشعرية. رومان ياكبسون / ٧

(٢) بنية اللغة الشعرية. جان كوهين / ٣٣

(٣) الأفكار والأسلوب. الف تشتشرين / ١٩

الطبيعي، ولكي تتمكن بهذه البدعة من انتشال البُعد الإنساني فقط من التجربة وتخليقه. فالرواية تصبح في ضوء هذا الفهم؛ المساحة التي تحتضن الأحداث والعوالم الخيالية، بما يجعل اللغة وسيلتها التي تتمثل من خلالها أحداثها وعوالمها هذه، والمقصود باللغة هنا تحديدًا «لغة الكلام» بوصفها أداة تُحاكي الفنون القولية عن طريق اللغة [١]، أي بوصفها نظامًا رمزيًا ذا (وظائف معبرة مستقلة عن استخدامها في الأعمال الفنية، ولهذا كان من الصعب أن نتصور اللغة أداة لعمل فني ما وما تمثله في آنٍ واحد) [٢].

وينبغي في سياق دراسة اللغة الروائية؛ صبّ الاهتمام على تركيب الكلام، الذي يسرد من خلاله تنامي الشخصيات والأحداث سردًا متراصفًا داخل تركيب فني متبدع، وصفة الفني والابتداع هنا لا تنكشف فقط في خيالية شخصيات الرواية وموضوعاتها وأحداثها، بل في خيالية التلميحات والتضمينات والإشارة نفسها. والخيالية في الرواية تكمُن في عملية تقرير الأحداث ووصف الأشخاص والإشارة إلى أماكن مختلفة، أي في التمثل اللفظي للعمل الذي يقرره الكاتب ويصنفه ويلمح عبره [٣].

وقد ثار جِدالٌ بين النُّقاد والكُتَّاب حول نوع اللغة المستخدمة في العمل الأدبي، الفُصحى والعامية، وعن أيهما أنسب في التعبير عن العمل، ويرى د. عبد الرحمن منيف أن استخدام لغة وسطى تنهل من الفصحى والعامية وتجسِّد الدارج من الكلام؛ هي السبيل الأمثل في العمل الفني الروائي [٤]، ضمانًا لإمكانية القدرة على التعبير بشكل أفضل من المضمون، وهو بذلك يتخذ من اللغة تحدِّيًا ومُجابهةً وقُدرةً على الابتكار الفني [٥]. وهذا النوع من التشكيل اللغوي يجعل

(١) علاقة الأدب باللغة - بربارا هيرنشين - مجلة (الثقافة الأجنبية) - العدد (١) ١٩٨٢ / ١٣٩

(٢) م. ن / ١٤٠

(٣) علاقة الأدب باللغة، مجلة (الثقافة الأجنبية) / ١٤١

(٤) الكاتب والمنفي / ١٤٠

(٥) وجهًا لوجه عبد الرحمن منيف وجليل والعطية، مجلة (العرب الكويتية) حزيران ١٠٢/١٩٨٦

بالإمكان (تناول هموم وقضايا المثقفين في الدرجة الأولى) [١]، تظهير الرسالة الفني إلى المتلقي من خلالها.

في رواية (شرق المتوسط) يتخذ منيف موقفًا من اللغة يعي اختلاف الطبقات الثقافية والمراكز الاجتماعية على مستوى العمل الروائي، يتمثل هذا في تعدد الأصوات، إذ يستلزم هذا التعدد تعددًا في أشكال الوعي المتجسدة عبر تعددية في مستويات اللغة. وقد يظهر هذا التعدد في الوعي عبر مراحل تطور شخصية واحدة بعينها، فالرواية (لا تشتمل على متكلم واحد، وقيمة كلامها لا تنحصر فيما تقوله الشخصيات - الأبطال، وإنما هناك بالحتم تعدد لساني ناتج عن اختلاف المواقع والمواقف والمصالح والانتماءات الاجتماعية والأيديولوجية) [٢].

وهي بانتهاجها هذا المنحى قد تتمكن من استيعاب المضمون وبثه داخل شكل فني متماسك وقادر على إبلاغ رسالته وخدمة موضوعه الروائي الذي يتم تظهيره من خلال اللغة نفسها [٣]، مع أن اللغة في (شرق المتوسط) لم تكن هدفًا، إذ ليس في الرواية فتح على المستوى اللسان؛ وإن وجِدتْ ظلال لغة منحرفة بسيطة هنا وهناك على مساحة اللغة التعبيرية التي تحتل القسم الأكبر من مساحة الرواية، ولكن تجد الدراسة أن ثمة جهدًا استثنائيًا للراوي، يبرز على المستوى اللساني ويتجلى في قدرته وقصديته على انشاء فقرة افتتاح طافحة بوهج دهشة السياق، بما يعادل وهج دهشة الراوي إزاء العالم، إلا أن المضمون الروائي يبقى المهيمن، مما يضطر اللغة إلى تكييف أدواتها لصالحه، وهو ما نجده ماثلاً في الفصول التي تخص السارد الثاني (أنيسة)، بينما يحصل لدى الراوي الأول (رجب) في مستويين لسانيين هما:

المستوى الأول: وهو (القول الفني المُبتدع)، ويتجلَّى في بنية شعرية تكتنز

(١) الكاتب والمنفى /٣٧٢

(٢) المتكلم في الرواية، ميخائيل باختين. مجلة (فصول)، المجلد (٥)، العدد (٣) ١٩٨٥ / ١٠٤

(٣) الكاتب والمنفى / ١٤١

بالدلالات وتتراصّ بشكل يمنح تلك البنية قدرة عالية على التلميح والإيحاء[١] وهو ما نراه ماثلاً في فقرة الافتتاح.

أما المستوى الثاني: فيقترب إلى حدٍّ ما من (القول العادي) الذي يفيد من ارتباط القول الكلامي بالسياق التاريخي والاجتماعي للحدث، أي بمعنى آخر انتماء العلاقات الكلامية التي تنتظم داخلها اللغة بالخزين المعرفي،أكثر بكثير من انجذابها إلى العلاقات المنطقية التي ينتظمها الحدث المُتخيَّل[٢]. أما صوت أنيسة/ الراوي الثاني كونها تُمثِّل الخارج الذي يتحدث عن الخارج، فليس ثمة ما يُبررِّ وجود مستوى لساني غير الذي تتَّبناه، وهذا المستوى هو المستوى التعبيري لإكمال رسم الشخصية والحدث اللذين جرت إضاءتهما على لسان رجب من الداخل فقط. وهذا في مجمله يحقِّقه السرد الذي ينتظم اللغة على نحو يجعل منه نسيجًا للنص يربط جزيئات العمل القصصي كلها ويشكِّل لحمته الفنية.

إلا أن هذا السرد لا يأتي مُجرَّدًا عن الوصف الذي يسهم في تنامي الحدث وتشكُّله، وهو بذلك لا يأتي لمجرد الوصف، وإنما لتحقيق غرض أساسي يتمثل بالكشف عن دخيلة الشخصية الرئيسة الساردة، أي أن الوصف والحالة هذه يعمل إلى جانب السرد في إتمام تناغُم العناصر المكوِّنة للنص.

ونجد عبد الرحمن منيف في (شرق المتوسط) يعتمد إلى هذه المزاوجة بين السرد والوصف على اعتبار أنه لا يمكن تصور سرد دون وصف، على العكس من الأخير (الوصف) الذي يمكن تصوره خالصًا دون سرد[٣] وبهذا يكون منيف واعيًا لحقيقة أن الوصف كثيرًا ما ينزلق إلى مستوى التعبير الذي يُثقِل السرد ويبثُّ فيه الرتابة لِما يتطلبه من تكرار ورصف كلمات أقرب إلى التأليف منه إلى التوليف، بغية قول شيء ما في المقام الأول. وبذلك تتسع العبارة مع ضيق

(١) علاقات الأدب باللغة، مجلة الثقافة الأجنبية / ١٤٢

(٢) م. ن / ١٤٢

(٣) حدود السرد، جيرار جنيت، مجلة (آفاق) المغربية / ٥٩

الفكرة، في حين تتجلَّى المهارة في السرد من خلال انتقاء أفعال لها القدرة في آنٍ واحد على أداء وظيفتين؛ هما السرد والوصف، بهدف منح العبارة (طاقة أكبر، وتصوير أدق، ومناخ أعمق) [١].

وتتراوح لُغة السرد عند منيف بين مستويات متنوعة لدى الراوي (رجب)، في حين تبقى اللغة عند الراوي ا لثاني (أنيسة) تتراوح في مستوى واحد، ويعود السبب في ذلك إلى الراوي الأول كونه يُمثِّل الداخل، لابد له وهو يصطدم بالعالم في لحظة انفتاح الخارج عليه، أن يستعين بمستوى من اللغة أكثر إيحاءً، وبالشكل الذي يقدر على تخليق رؤيته في لحظة المواجهة، فنجد السياق لا يكتفي بالسرد والوصف وإنما يتجاوز ذلك إلى شيء من الشِّعر، عبر التخييل والإيحاء اللذين يحملان كل عُنف الحاضر: (أشيلوس تهتز، تترجرج، تبتعد بحركة ثقيلة تشبه رقصة ديك مذبوح، والميناء عند الغروب، يستقبل الأضواء الرخوة، يعلكها بسأم ثم يتركها فتسقط، ترتجف فوق الماء ثم تذوب، وضجة البشر في تلك الساعة المليئة باللاجدوى، أشبه ما تكون بأصوات جراء مخنوقة، أما الأيدي بحركتها البلهاء، فقد بدت كالخِرق البالية تهزها ريح لا تُرى...) [٢].

ويُجسِّد هذا المفتتح التقاط لحظة الدهشة إزاء العالم، فاهتزاز أشيلوس ربما هو حدث يومي، لكنه يُقدَّم من خلال عيون مضطرة إلى اكتشاف مجالات تعبيرية جديدة، لا تُصرِّح بل تلمِّح وتوحي وهي بذلك تخفف من ثقل لغة السرد العادية بواسطة الصور البلاغية التي يتم فيها خرق قانون اللغة، أي الانزياح اللغوي القادر على تزويد الشعرية بموضوعها الحقيقي [٣].

وهذه الصور هي إستعارات عنصرها الرئيسي هو الشعور بما لا تستطيع الكلمات تشخيصه، فتأتي غامضة مبهمة ومتناسبة مع السياق السردي الذي ترد فيه، وفك غموضها سيشوِّه تفاصيلها، لذلك يعمد الراوي إلى إيرادها

(١) Verbs and people. Frances Rickett. The writer‹s Hand book / 238

(٢) الرواية /٧

(٣) بنية اللغة الشعرية / ٤٢

كشظايا، مؤخِّرًا وضوحها إلى ما بعد، كي تحقِّق تأثيرها بوصفها صورًا مكتنزة في الافتتاحية عبر اللغة... ومثل هذه الصور تمنح اللغة دلالات جديدة لأن (أكثر الوظائف حيوية لهذا النوع من الصورة المجازية هي توسيع إمكانات اللغة، أي خلق معانٍ جديدة من خلال صلات جديدة) [1].

وثمة تباعد يبرز بين الأساس المنطقي للأفعال المنبسطة أصلاً في الزمن الماضي وبين انفصام حضورها متمثلاً بصيغة الفعل المضارع: (أشيلوس تهتز، تترجرج، تبتعد بحركة ثقيلة...) ويتوافر هذا التباعد على استنكار من جانب الراوي للكلام يوازي استنكاره بوصفه الداخل للخارج.

ويسهم الفعل المضارع في المفتتح في ظهور توازيات مشهدية يحدِّدها تداعي الراوي بالواقع الحدثي؛ بمعنى زج مكنونات التذكُر داخل إطار حالي (راهن)، ومِثال هذه التوازيات المشهدية: (أشيلوس تهتز، تترجرج، تبتعد بحركة ثقيلة تشبه رقصة ديك مذبوح) حيث يوازي مشهد السفينة في إبحارها مشهد الميناء: (الميناء عند الغروب، يستقبل الأضواء الرخوة، يعلكها بسأم ثم يتركها فتسقط ترتجف فوق الماء ثم تذوب) وهذان المشهدان يتوازيان مع مشهد أُناس على ظهر الباخرة: (ضجة البشر في تلك الساعة المليئة باللاجدوى أشبه ما تكون بأصوات جراء مخنوقة)، وغيرها من المشاهد المتتالية التي تتوازى لخلق مشهد تام هجين، من خلال عراك الرؤية مع اللغة ليحقِّق ميادين لسانية جديدة تعمل على تلغيز اللغة بسياق لساني هجين يستدعي تزامن الحواس عبر انزياحات في الأضداد: (عيون صماء) و(أفواه مطاطية) و(الأيدي البلهاء) ليحقِّق بذلك دلالات جديدة تبقى تتحرك ضمن مساحة تعددية التأويل في هذا السياق.

ولا يستمر طرح أحداث الرواية من خلال هذه اللغة الشعرية، إذ ما أن تتوتر اللغة إلى أقصاها لشحن الحدث العادي بطاقة إيحائية، حتى ينفتح هذا الحدث على السياق الاجتماعي للواقع عبر إيقاع الصوت المباشر، فسرعان ما يتحقق الإدراك المباشر لغُربة اللغة مع التوقف المفاجئ بعراك الرؤية – اللغة في لحظة

(١) اللغة في الأدب الحديث، جاكوب كورك / ٢٣٠

الانسحاب من عنف الحاضر وتعليقه بالعودة إلى الماضي عبر التذكر، وبذلك يتحررَّ السياق اللساني من غرائبيته التي هيمنت عليه على طول مساحة فقرة الاستهلال إلى عاديتها، فتنجذب اللغة بقوة إلى دلالاتها الرسمية العادية.

فللغة الشعرية في المفتتح إذن، وظيفتان:

الأولى: بنائية، وتتمثل في تخليص الرواية من إسهاب مطول، تقوم اللغة الشعرية بلمه وضغطه.

الثانية: تقنية، وتؤشر نقطة انطلاق لتغيرات وعي الراوي مع ظهور الانتقالات في مستويات اللغة التي يستخدمها الراوي من اللغة الشعرية إلى العادية، وأن ثمة علاقة جدلية تربط بين هاتين الوظيفتين، بحيث لا يمكن وجود واحدة في غياب الأخرى، وأن الاثنتين تتكاملان معًا لتمكين اللغة الروائية من التعالق مع متطلبات الرواية الأخرى.

ويبدأ المستوى الثاني للغة عند (رجب) بنقطة التذكُر، حيث تفرغ الرؤية محتواها في لغة فقرة الافتتاح ولتعود هذه الرؤية إلى حالة من الاستقرار تجعلها قادرة على الانجذاب إلى الدلالات اللغوية العادية، ولكن هذا الانتقال من اللغة المشتعلة بالشعر لا يتم فجأة، وإنما بتمهيد يُتيح للتدرج بالظهور الطبيعي دون قسر، فمشهد العالم عبر فلسفة مدنسة يقدم بلغة تصويرية: (قلت لنفسي، بلغة فلسفية مدنسة: على الأرض حيوان، له قامة طويلة، وأذرع قريبة الشبه بأذرع الشمبانزي، أما الساقان فضامرتان وفي نهايتهما أقدام عريضة، أما في القمة فكتلة صلبة مغطاة بالشعر، وفيها ثقوب عديدة، في المقدمة وعلى الجانبين، وهذا الحيوان يستخدم الثقب الأمامي خاصةً العريض في أسفل الكتلة الصلبة، في القرض والغناء والصفير، وأيام الشتاء يستخدمه للتنفس، أما أيام الرعب فإنه يستعمله لغرض واحد فقط، وهذا الغرض لم يُعرف له بعد اسم محدَّد، قال بعضهم للدفاع عن النفس، وقال آخرون للقتل، أما الكثرة الغالبة، فتؤكد أن الاستعمال الوحيد لهذا الثقب في زمن الرعب، يكون للقتل أو للانتحار) [1].

(١) الرواية /٨

يصبح هذا المشهد مسوغًا للانتقال من مستوى لساني إلى مستوى آخر أدنى منه (اللغة العادية) ولكنه أكثر تعبيرًا، وهو ما يناسب تقنية التذكُر، فالأحداث الماضية عند استرجاعها لا تحتاج إلى أكثر من مجرد التعبير عنها: (يوم الأربعاء ١٧ تشرين الأول، كنتُ أحزم أغراضي في الحقيبة البُنية، وأغادر السجن، يوم الثلاثاء ١٦ تشرين الأول، الساعة السادسة مساءً انتهى كل شيء، كانوا أربعة في غرفة مدير السجن، كنت أعرف اثنين منهم فقط، أما الاثنان الآخران، فكنت أراهما لأول مرة...) [١].

أما المستوى الآخر من اللغة والذي يرتبط بالراوي الثاني (أنيسة)، فهو مستوى لساني واحد، لأنها تمثِّل الخارج الذي يتحدث عن الخارج، وحديث الخارج عن الخارج ما هو إلا تعبير عن المعرفة فقط، وليس هناك ما يبرِّر وجود مستوى لساني آخر غير الذي تتبناه وهو المستوى التعبيري (القول العادي) لإكمال رسم الشخصية والحدث اللذين جرت إضاءتهما على لسان (رجب) من الداخل.

ولا يفوت البحث التطرق إلى بنية الجملة أو نوعها، على أساس أن الجملة هي أصغر وحدة لسانية يمكن الاهتمام بها في موضوع الخطاب[٢]، وغالبًا ما تميل الجملة إلى نوع الجُمل الفعلية القصيرة: (اهتزي أشيلوس، اهتزي أكثر، تحولي إلى حوت، إذا أصبحتِ حوتًا، اِنتفضي فجأة، اِقلبي البشر، وعندما يطفون حواليك، موتى، ممسوخي الوجوه، التقطيهم واحدًا بعد الآخر، ازدردي المخلوقات التائهة، والذكريات ولحظات السقوط، أتسمعين أشيلوس ما أقوله لك؟) [٣]. إن تعاقُب الأفعال ضمن التجربة الانفعالية: (اهتزي، اهتزي، تحولي، انتفضي، اقلبي، التقطي، ازدردي،...) على التوالي بصيغة الأمر، يفيد منها الراوي في إبراز الآخر المتمثل به شخصيًا، إنها دعوة لنفسه إلى بدء الحركة والتحريض عليها، وهذا التكرار يراكم معنى التوكيد أيضًا.

(١) الرواية /٩

(٢) التحليل البنيوي للسرد، رولان بارت، مجلة (آفاق) المغربية العددان (٨-٩) سنة ١٩٨٨/٨-٩

(٣) الرواية / ٧٨

وقد نجد خُلو الجُمل عند منيف من أدوات الربط، وذلك لأن طبيعة الجُملة عنده هي التي تخلق تقنيات الارتباط الخاصة بها، فالمعاني التي تبثُّها الجملة ترتبط بالمعاني التي تبثها الجملة التي بعدها، وهكذا يصبح الترابط أكثر إحكامًا بنقاط التتابع مما لو مفصلته أدوات الربط: (الإنسان أقوى من قطة... يموت ولا يموت، عيب الإنسان في جسده... كنت أقوى منهم مئات المرات... لم يُبقوا معي شيئًا... أخذوا الحزام، خيطان الحذاء، رباط العنق... كانوا يخافون أن أنتحر، هكذا قال لي السُّجناء فيما بعد، لا... لن تفرحوا، أنتم الذين تقتلون السجناء، السجناء لا ينتحرون، اكتبوا، انتحار هادي أبو الليل... هادي لا يموت...) [1].

ولا تكتفي نقاط التتابع عند منيف بحلولها محل أدوات الربط بل إنها كثيرًا ما ترد بدلالة سرد محذوف، أو شتيمة لا يصرِّح بها، لا لبذائتها فقط طالما أنه يمكن التكهُن بها، ولكن لأن المقصود من الشتيمة في السياق الذي ترد فيه ليست الكلمة ذاتها، وإنما الدافع الذي يقف وراءها.

(١) االرواية / ١٠٤

٢- لُغة الحوار:

أ - الحوار الخارجي:

يمكن تحديد المستويات اللسانية لا عن طريق السرد وحده، وإنما بوساطة الشخصيات المتحاوِرة، عن طريق تحديد أسلوب صياغة المُتكلِّم لكلماته المختارة[١]، لأن السرد في أجزاء من مفاصله (انتقلاته) لابد أن يرزخ تحت وطأة رتابة الإيقاع السردي، مما يضطر الكاتب للتخلص من هذه الرتابة واللجوء إلى تقنية الحوار[٢]، بوصفها جزء من النسيج القصصي للرواية، ذلك أن المحكي (لا يتكون فقط من الخطاب السردي الذي ينتجه السارد، بل أيضًا من الكلام الذي يلفظه الممثلون ويستشهد به السارد) [٣]. والمقصود بالكلام الذي يلفظه الممثلون هو الكلام الذي يبلوره الحوار الخارجي الذي يُسهم بوصفه أحد أساليب التعبير الروائي في تصعيد الحدث والكشف عن دخيلة الشخصيات وأفكارها بشكل صريح أمام القارئ. وبالنتيجة يمكن القول إن الحوار وإن حلَّ محل السرد في بعض ما يريد الروائي أن يكشفه للقارئ؛ إلا أنه لن يؤدي الوظيفة البنائية الماثلة في المسرح، وأنه إذا ما أُقحِم لأداء هذه الوظيفة في الرواية فإنه سيُقضى عليه لا محالة، ذلك أن وجوده في البناء الروائي ينبغي (أن يكون «عضويًا» أي ضرورة من ضرورات اللعبة ذاتها، وجزء من قطعة النسيج المرسوم التي يمكن أن تتخذها رمزًا لأقصى ما تصل إليه القصة الناجحة من الإحكام والإتقان) [٤]. ويذهب باختين إلى أن للحوار مسارين لا ثالث لهما؛ فهو إما أن يكون غاية عندما يُمثِّل الحدث نفسه، أو وسيلة عندما

(١) الحوار، ديانا دوث فاير، جريدة الثورة بتاريخ ٥/١٩٨٥/١١/٢٠

(٢) قضايا الفن القصصي، يوسف نوفل / ٩١

(٣) مستويات النص السردي الأدبي، مجلة (آفاق) المغربية /٨٩

(٤) نظرية الرواية في الأدب الانجليزي، مجموعة مؤلفين / ٤٤-٤٥

يمهِّد لحدث سيقع [1]. ولعل في هذا المقترب بداية ملائمة للخوض في (شرق المتوسط) والتعرف على ما يؤديه الحوار بنوعيه (الخارج والداخلي) في بنائها الروائي.

إن الحوار الخارجي في (شرق المتوسط) يكون أوسع حضورًا وأكثر فاعلية عندما يتكرر عبر تقنيات التذكُر، وذلك نصرة للداخل على الخارج:

(... كان يقول: السجن والمرأة لا يجتمعان، وبداية انهيار السجين أن يسيطر عليه شبح امرأة. كفوا عن هذا المرض أيها الثيران... اخصوا أنفسكم لينتهي عذابكم! ولم أذكرها بعد تلك الرسالة، قلتُ لهم بأسى في ليلة شتائية، بعد أن تلقيت أخر رسائلها:

– أصبحنا اليوم أربعة ضد ثلاثة، انتقلت الأغلبية للثيران المخصية! دُهشِوا... استغربوا كثيرًا. سألوني عند الغروب عن أخبار العالم الخارجي؛ وهم يقصدون أخبار هدى.... قلت لهم بسرعة:

– العالم الخارجي مازال يدور على نفس المحور، والثور لم يتعب لكي يغيِّر وضع الأرض، وينقلها من قرنٍ إلى آخر... لم يسألوا أكثر، ولم أتحدث، كنت أريد أن أتشرب العذاب على مهل، لكي أشعر بلذة الفقد وعذابه...) [2].

وقلَّما يأتي الحوار في الرواية قائمًا بذاته (دون تقن ية التذكُر) :

(قال وهو يناولني كوب الماء: هذا النوع من الحبوب يمتص الأحزان... لكن لن أعطيك أكثر من هذه الحبة، لكي لا تتعود عليه... يجب أن تتعود على إرادتك، كما كنا في زمن الحرب.

بعد أن شربت حبة الدواء، أخذ الكوب وشرب وسألني وعيناه تنصبان عليَّ من فوق:

– ماذا تقول؟

(١) قضاية الفن الإبداعي عند دستويفسكي / ٣٦٥

(٢) الرواية / ٢٤

هززت رأسي بالموافقة. ضرب كتفي بصداقة وقال:

– الآن أستطيع أن افحصك لأرى مدى تأثير العلاج.

قمت بإذعان إلى طاولة الفحص... امتدت يده إلى صدري، إلى ظهري، كانت باردة. وكانت أنفاسه وهي تلفح ظهري تلهث، شدَّ شعري وهو يقول:

– هل ستبقى هنا فترة طويلة؟

– ربما... لا أعرف بالضبط، قد أبقى شهرًا أو شهرين!

– في الأسبوع الأخير، يجب أن أراكَ مرة أخرى، سوف نجري فحوصًا جديدة لنرى مدى التقدُم) [1].

ويتضح أن الحوار الخارجي هو غاية في حد ذاته يعمل على تخفيف رتابة السرد وإضاءة أفكار الشخصيات ودخيلاتها، ما يؤدي إلى إبراز الآخر، أي إبراز المستويات الثقافية والاجتماعية للشخصيات المتحاوِرة، فإذا كان السارد هو الوجه الأول للعُملة؛ فإن الطرف الثاني في أغلب الحوارات لابد أن يكون الوجه الآخر (النقيض) يشي بالتحدي والصراع:

(أمسكَ أصابعي بقوة ودفعها بين شقي الباب وبدأ يُغلقه بهدوء. لمَّا صرختُ؛ بصق في وجهي، قال بتشفٍّ:

– هل رأيت؟ هذه واحدة من ألف!

– لا تُتعب نفسك يا نوري... لن تظفر بكلمة.

كان يجب أن أظلَّ صامتًا!

– والله يا ابن الكلب، يا... سأجعلك تتكلم في نومك...

– حاول!) [2].

ويبرز مثل هذا الاختلاف المستويات الثقافية في الحوار بين السارِدين أو (رجب وأنيسة)، التقاطع بين مرامي الشخصيتين يتجلى في المفارقة، عبارات

(١) الرواية /١٥٩

(٢) الرواية/ ١٥٢

رجب المختصرة تهدف إلى إيجاد نقطة لتغير الحوار، وعبارات أنيسة التي تكشف عن اللامبالاة تجاه مرامي الآخر وإظهار عدم القدرة على فهمه:

– (..... لكن أنيسة تُصرُّ وهي تتحدث عن الحديقة:

– عبَّاد الشمس يا رجب... أطول من رجل على الحصان... المداد، الريحان، الآس.

– وماذا أيضًا يا أنيسة؟

– لو تراها يا رجب... إنها الآن غير الحديقة التي تعرفها!

– وهل بدأتِ تزرعين فيها القمح والشعير؟

– أتمزح؟ آه لو تراها!

– لا أمزح، مجرد أسئلة.

– وغرفتك كل أسبوع أنظِّفها بالصابون، وهي الآن حاضرة، نظيفة، يلعب فيها الهواء والشمس.

– وأي شيء آخر في عالم الحرية يا أنيسة؟.

– كل شيء تغيَّر، الشوارع غير الشوارع، البيوت غير البيوت، الحدائق، الأضواء، أشياء كثيرة تغيَّرت!

– وماذا أيضًا يا أنيسة؟

وتضحك وهي تجيب:

– وأنت يا رجب تغيَّرتّ كثيرًا، كبرت عشر سنين، عشرين سنة، من يراك الآن لا يعرفك؛ الشيب، التجاعيد.

وتتغيَّر نبرة صوتها وتتقلص الابتسامة وهي تضيف:

– الله يلعن السجن ويومه، قُلنا حين تخرجت من الجامعة سعادتنا بدأت، لكن ما مرَّ شهرٌ حتى تحول الفرح إلى مأتم!) [1].

(١) الرواية /٣٤

ومهما يكن من أمر، فإن الحوار في (شرق المتوسط) ينتمي شأنه شأن أي عمل روائي إلى مدرستي الحوار المعروفتين، مدرسة الحوار القصير ومدرسة الحوار العرض Exposition[1].

وفي الأخير يتخذ المؤلف أكثر مما هو في المدرسة الأولى؛ مهمة تسلُق ذات الشخصية من الداخل[2]، فيعرض المعلومات الضرورية التي يحتدم بواسطتها صراع الشخصيات المتحاورِة إلى جانب أفعالها التي تسهم في رسم المشهد، ومثل هذه الحوارات نجدها ماثلة في الرواية ولكن عبر تقنيات مختلفة، فثمة حوارت ترد متخللة بسرد يفيد وصف التجربة الانفعالية المرافقة للقول:

(... قال لي الأغا:

- جاءت الموافقة على إطلاق سراحك، وغدًا قبل الظهر ستكون حُرًا...

لم أفاجأ، لقد قدَّمتُ الثمن الذي طلبوه كاملاً، ولم يبقَ إلا أن أغادر السجن، لم أقل شيئًا، ظللت أنظر إلى الأرض، أحسست أن عيونهم تُتابع حركاتي، كان جو الغرفة ثقيلاً برائحة الدخان والأحاديث السابقة ودقات ساعة الحائط، رفعتُ رأسي لأنظر إلى الآغا، كانت على شفته ابتسامة صغيرة، لمَّا التقتْ نظراتنا، قال:

- كان يجب أن تفعل هذا قبل أربع أو خمس سنين... تأخرتَ كثيرًا، دفعتَ ثمن ذلك من صحتك.

ظللتُ صامتًا، كنت أحس نفسي عاريًا، والأغا يُطفئ سجائر على جسدي... أحسست أنه يطفئ واحدة تحت إبطي، واحدة بين إليتي، واحدة في ذقني... دقَّتْ الساعة الخامسة والنصف، نظرتُ إلى الساعة حين دقَّتْ، قال أحد الرجلين اللذين لا أعرفهما:

(١) The Uses and abuses of dialogue، Bill Fronzinin، The Writer. s Handbook / 109

(٢) Six ways to successful confessful Florence K. palmar. The wtiter،s Handbook / 127

– نحن آسفون، لم نكن نريدك أن تبقى هنا طوال هذه المدة، لكن عنادك هو السبب.

نظرتُ إليه وابتسامة تعب تطوف في رأسي ولا تظهر على شفتي، ولم أقل شيئًا، كان صوت الرجل الغريب، الثاني، وهو يتحدث إلي صلبًا يشبه صوت مذيع ينقل احتفالاً، قال دون أن ينظر:

– الآن... نريد أن تبدأ بداية جديدة، عفا الله عما مضى، لا أحقاد ولا عداوات.

ماذا تقول؟ هذا السؤال أعرفه، لم يوجَّه إلي من قبل، لكنه بدا لي مألوفًا حتى لكأني سمعته مراتٍ كثيرة[1].

إن السرد الذي يتخلَّل الحوار هنا يعرض لمفارقة مهمة بين حركة الزمن الفعلية المحدودة بـ(دقات ساعة الحائط) السريعة وثِقل وطأة الزمن على إحساس المتكلم بمعنى الزمن نفسه، ولكن سرعان ما يزول هذا الثقل عندما ينطلق الحوار نفسه في جزئه الثاني بكلام لا تتخلله عبارات سردية متتابعة واصفة، بل تكتفي بعبارات قصيرة تفيد الإجابة متبوعة بحال يختزل المعنى النفسي:

(أجبتُ بصوت بدا متلجلجًا:

– أريد أن أذهب للعلاج.

– سنسمح لك، لكن ما رأيك أن تبعث لنا بأخبار الطلبة؟

– لا أستطيع، صحتي لا تساعدني.

– قدر ما تساعدك صحتك... تقرير كل أسبوع، كل أسبوعين.

– لا أستطيع... لا أستطيع...

قال الأغا وقد آلمته طريقتي في الرفض:

– لا تكن عنيدًا فتخسر كل شيء... الدنيا والآخرة.

قلت لهم بلهجة حزينة:

(١) الرواية / ٩ / ١٠

- هل أستطيع أن أجلس؟...) [1].

وقد نجد الحوار خالصًا دون أي عبارة خارجة عليه، كما لو أنه يُعرَض ضمن مشهد مسرحي، هذا عندما تقع المحادثة في الزمن الحاضر، على عكس المحادثات التي تُستدعى عبر الذاكرة:

(- إلى أين تُسافِر؟

- إلى إيطاليا!

- لفترة طويلة؟

- شهرا! وأنتما؟

- أنا أسافر إلى فرنسا، ولفترة طويلة!

- وأنت؟...

- إلى بريطانيا... للدراسة!) [2].

إن هذه الحوارية القصيرة تعوِّض عن مساحة سردية طويلة يمكن لو اُستعيض عنها بالسرد أن تنقل حركة السرد الروائي لما تضفيه من رتابة، إضافة إلى أن السرد الذي استعيض عنه بهذا الحوار لا ضرورة له هنا البتة، لأنه لا يقدِّم أفكارًا للمناقشة بل يختصر مساحة زمنية ومساحة مكانية في سبعة سطور. إلا أن هذا الحوار يتتبعه سرد يضيف معلومات يفترض السارد أنها كامنة في ذلك الحوار، ولكنها لم تظهر خلاله ملفوظة؛ حفاظًا على المساحة المقررة للحوار والتي لو طالت لأخرجته عن وظيفته التي من أجلها احتل هذا الموقع داخل السرد.

(١) الرواية / ١٠

(٢) الرواية /١٣

ب- الحوار الداخلي:

إذا كان الحوار الخارجي Dialogue نمط تواصل يتبادل ويتعاقب فيه الأشخاص على الإرسال والتلقي، فإن الأمر في الحوار الداخلي كـ(المونولوج Monologue) و(المناجاة Soliloguy) يتخذ مسارًا آخر، فالمونولوج يعرض الصراع النفسي لشخصية واحدة يتحاور في داخلها قطبان أحدهما يتكلم بينما الآخر ينصت [١]. ولكن ثمة جواب يكون مقدر داخل الصمت، مما يدفع بكلام الطرف الأول من جديد إلى الظهور، بما يعبِّر عن أخص الأفكار التي تكمن في أقرب موضع من اللاشعور، دون تدخل من جانب الراوي عن طريق الشرح أو التعليق [٢]، وبذلك يصبح المونولوج نعتًا مفيدًا في الروايات ذات الطبيعة الوجدانية [٣]، كراوية (شرق المتوسط)، حيث توزَّعت هذه التقنية مع تقنيات داخلية أخرى عبر المساحة الواسعة المخصَّصة للاسترجاع، في محاولة لإبراز الصوت الداخلي من ذات الشخصية لتحقيق توازن بين صوت الداخل مع صوت الخارج الممثَّل بالسرد المنطلق على لسان الراوي، إلا أننا نجد؛ وبسبب من كون السارد محدود العلم؛ أن ثمة تفوقًا واضحًا يبرز للداخل على الخارج، ذلك أن السرية والباطنية تصبحان اللغتين الأكثر انتشارًا والأكثر تعبيرًا على مستوى العلاقات والفِكر مما يجعلها تحل محل الحوار الخارجي [٤].

وأخيرًا، فإن حضور المونولوج كتقنية من تقنيات تيار الوعي لا يحتَّم بالضرورة؛ كما توهم العبادي [٥]، إطلاق مصطلح تيار الوعي على الرواية التي تستخدمه من بين مجموعة من التقنيات الروائية الأخرى كالاسترجاع والمناجاة، ذلك أن

(١) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة / ٢٠٥ ـ ٢٠٦

(٢) نظرية الأدب / ٢٣٥

(٣) القصة السيكلوجية، ليون ايدل / ١٢٥

(٤) رأي وشهادة حول القمع. عبد الرحمن منيف مجلة (فصول)، مجلد (١١)، عدد (٣) لسنة ١٨٣/١٩٩٢

(٥) عبد الرحمن منيف روائيًا، عيسى قويدر العبادي رسالة ماجستير / ١٤١

مصطلح تيار الوعي يطلق على نوع الرواية التي تتدفق داخلها الأفكار تدفقًا مستمرًا لا تخضع فيه إلى أي انتظام سببي تعاقبي، وإنما تأتي متداعية بشكل غير مرتَّب [١]، ويأتي المونولوج داخلها على خلاف النظام الذي تنتهجه الرواية، ذا طبيعة متسلسلة منطقيًا لتعبِّر ذاتيًا عن ارتباطها بطبيعة البوح الوجداني[٢]. في حين نجد المونولوج في (شرق المتوسط) علاوة على ما تقَّدم تقنية استرجاعية تصورفيه الشخصية ما يعتمل في داخلها من هموم وآمال وتصورات عن الناس والحياة عبر محادثة باطنية، تتصل بالمستوى الذهني للشخصية الساردة، التي تضيء عبر هذا المونولوج المناطق المعتمة من نفسيتها، لأن (غرض المونولوج الداخلي هو قبل كل شيء توصيل الهوية الذهنية) [٣]، حين تتماهى شخصية المروي له في شخصية الراوي الذي يوجه أسئلة إلى ذاته بضمير المتكلم:

(... شعرت في ذلك الوقت أني فعلت كل ما أستطيع والآن؟ أأتركهم يقتلوني مثل كلب دون أن أقول كلمة واحدة؟ وما فائدة أي كلمة أقولها الآن؟ ومن يسمعني؟ وماذا لو سمعني العالم كله؟ ألم يقرأ نوري عليَّ الحُكم قبل قليل؟ ألم يردِّد اسمي مرتين لكي أتاكد؟...) [٤].

وقد يأتي المونولوج في شكل آخر تتماهى فيه شخصية المروي له بالراوي، ولكن المروي له يأتي بضمير المخاطب (أنت) : (قلتُ وأنا أحاصر الألم الذي أحسه ينبع في كل مكان من جسدي: أنت يا رجب لا تزال في يومك الأول، لم ترَ شيئًا، فإذا بدأت تضعف منذ الآن فسوف تسقط مثل جيفة، اصمد، تحمَّل...) [٥].

في هذا المونولوج نلاحظ أن الراوي الآن يوجِّه الخطاب مباشرة إلى ذاته على خلاف (المونولوج المروي) الذي يأتي توجيهه الى الذات تلميحًا، ويتحوَّل فيه ضمير المتكلم (المرسِل) الى ضمير الغائب ليذوب الخطاب الداخلي للشخصية

(١) الحوار في القصة القصيرة، فاتح عبد السلام، رسالة دكتوراة جامعة الموصل / ٩٢
(٢) م. ن / ١٦-٩٧
(٣) تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري / ٥٦
(٤) الرواية / ١٢٠
(٥) الرواية /٨٧

في خطاب السارد[1]: (انظري... انظري يا أنيسة... ليس رجب هو الذي تراه عيناكِ، مات رجب، وقَّع بنفسه شهادة الوفاة، كانت الساعة تقترب من السادسة، عندما ارتجفت يده لثانية صغيرة ثم سقط، الإنسان الممدَّد على السرير الآن، المطفأ العينين الصامت، لا علاقة له بذلك الذي كان من قبل... آه لو لم تكوني أختي يا أنيسة، وأنتِ يا هدى، لو كنتِ امرأة أخرى، لو أن ذلك حصل؛ لما سقطتُ) [2]. وقد يأتي المنولوج مفتاحًا لحوار خارجي **Dialogue** وبهذه الطريقة يقلِّص عبد الرحمن منيف من الثقل المرمي على السرد أولاً، ولكي يقدم الخارج والداخل معًا ثانيًا:

(لماذا بكيت هكذا؟ والدكتور فالي، أي أنسان كان بالنسبة لي؟ هل يستطيع أن يساعدني؟ أن يفعل شيئًا من أجل أن يخلِّصني من العذاب الذي أحسُّه في داخلي مثل سيول مجنونة؟... حاول أن يبعد نظراته عني، هل كان يبكي في تلك اللحظة؟ هل كان يخشى أن يضعف وينهار؟ قال لي وهو يتطلع عبر النافذة، لكي لا تلتقي عيوننا:

- أخشى عليك يا مسيو رجب.

وصمت كأنه لا يريد أن يتابع، وخيَّم علينا جوٌّ من الخوف، كنا نسمع خلاله خطوات غامضة في الدهليز... بدَّل الدكتور فالي صوته تمامًا وقال:

- أقدِّر الصعوبات التي واجهتها، لكن اعتبرك رجلاً، والرجال لا يسقطون) [3].

وقد يأتي المنولوج مخطَّطًا له [4]:

(رأيتُ وجهه يكتسب حمرة زاهية تجعله أقرب إلى وجوه الفتيات الصغيرات، هززت رأسي بحيرة، لماذا أقول له؟ لو قلتُ: كنت سجينًا سياسيًا، هل يفهم

(١) نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبتير، جيراجينت وآخرون / ١١٠

(٢) الرواية / ٣٠

(٣) - ١٥٨

(٤) المنولوج المخطط له: وهو المنولوج الذي يخطط له الروائي للمواقف المستقبلية في وعي الشخصية - عبد الرحمن منيف روائيًا، رسالة ماجستير/ ١٤٢

معنى الكلمات؟ لو قلت له إني محكوم إحدى عشرة سنة قضيت منها خمسًا، لا لسبب سوى أنني أردت بالفكرة؛ بالكلمة؛ أن أجعل حياة الناس أكثر سعادة، لو قلت له هل يُصدِّق؟... سوف أقول: صدّقني أيها الإنسان الذي تعيش على الضفة الأخرى من المتوسط، أني لم أحمل بندقية، ولم أقتل أحدًا، ومع ذلك دُقَّ رأسي بالجدران مئات المرات كما تُدق المسامير في أخشاب السنديان... ودق الرأس بالجدران عبارة عن بداية سيمفونية العذاب... بعد ذلك ضربوني بالسياط، كنت عاريًا لمَّا ضربوني، كانوا يتعبون من الضرب، كانوا يتناوبون وكانوا أقوياء...) [١].

وينتقل الراوي من السرد عبر (المنولوج) إلى تقنية سردية أخرى هي (المناجاة) بوصفها الطريقة التي تعبِّر بها الشخصية عن المعلومة التي يحتاج القارئ إليها، ولم ترد لا في الحوار ولا في سير الحديث[٢]، وهو في العادة نشاط فردي يأخذ عادةً شكل حوار يتكلم فيه المرسل ويجيب نفسه، ولكن هذه المحادثة تأخذ شكل تفكير بصوت مرتفع [٣]، يسهم في زيادة ترابط الجمل فيما بينها وذلك لأن هدف المناجاة هو: (توصيل المشاعر والأفكار المتصلة بالحبكة الفنية وبالفعل الفني) [٤]. كنتُ أقول في نفسي: (سينهض عصمت ليقوم بالواجب دون إبطاء)، وبتصميم أرعن كنتُ أجيب: (لن أتركهم يفعلون ما يريدون دون أن أصرخ، دون أن أحتج. صرخة صغيرة، صرخة واحدة في الليل الساكن توقظ الحجر، والحُراس لن يكونوا بعيدين إلى الدرجة التي يمكن أن أموت قبل أن يصلوا... حتى لو تأخروا قليلاً فإنهم سيصلون في الوقت المناسب، لا يمكن أن يموت الإنسان خلال ثوانٍ قليلة، القلب في منتهى القوة، يستطيع أن يقوم، أن ينتظر... والحراس، قبل أن يرجع صدى صرختي سيكونون فوق رؤوسنا، إنهم ينتظرون، يتوقعون... والأغا لابد أن يكون قد قال لهم شيئًا، سوف يحافظون

(١) الرواية /١٢٥

(٢) The Secertes of English Languagel / 65

(٣) معجم المصطلحات الأدبية / ٢٠٩

(٤) تيار الوعي في الرواية الحديثة/ ٥٦

علي أكثر من أي وقت سابق، لو مت فسيسجنون جميعًا، سيكونون مسؤولين عن مقتلي...) [1].

إن حصر الأقوال الواردة عبر المناجاة بين قوسين يعكس نية السارد بإلزام المتلقي على البقاء ضمن الإطار الذي يعرضه، من خلال منظوره هو دون منح المتلقي حرية السياحة خارج الإطار.

وقد تأتي المناجاة بعد تصريح سردي بارتفاع الصوت المتضمن لها: (أمس في شمس خريفية كابية كنت أضرب الحاجز على ظهر أشيلوس، وأقول لنفسي بصوت عالٍ، يمكن أن يسمعه إنسان على مسافة أمتارا!... أريد أن أنسى، أن أتوقف نهائيًا عن استعادة تلك الأيام البائسة، الذكرى حيوان قارض، حيوان يزحف في الدماء، وأنت أيها الحيوان ألا تخاف من دمائي الملوثة؟ أقول لك كصديق: الدماء التي أحملها الآن في عروقي يفتِّتها الروماتيزم، لا تغرق في هذه الدماء، فتِّش عن غيرها... أتسمع ما أقول لك؟ [2].

إن هذه المناجاة تحديدًا تأتي معلنة على ظهر السفينة المغادِرة لأجواء الخوف والعنف والصمت بعد أن قدَّمت أشكال المناجاة السابقة مقتنياتها الداخلية ضمن السجن والعذاب.

ويخلص المبحث إلى أن عبد الرحمن منيف قد تمكَّن من تجسيد رؤياه عبر فهم للتقنيات، قادرة على خلق مجموع الخطابات من خلال تعددية في الأصوات واختلاف في الأساليب التعبيرية بما يتفق وتعددية مستويات الشخصيات مما ظهر في تعددية لسانية (لغوية).

(١) الرواية / ٢١

(٢) الرواية /٧٨-٧٩

الفصل الثاني

بنية الفضاء الروائي

- المبحث الأول: بنية الفضاء
- المبحث الثاني: بنية الزمن
- المبحث الثالث: بنية الشخصيات

المبحث الأول

بنية الفضاء

تُعاني الدراسات النقدية الحديثة التي تتناول (الفضاء) من الإشكالية الناشئة عن اضطراب هذا المصطلح، والذي يحول دون تحديد مفهوم واضح له، وبالتالي دون تحديد الأبعاد التنظيرية الكفيلة بتناوله في البحث والمعاينة والتحليل، من حيث هو بالمفهوم الواسع (العالم المتوحد في تعدُده، والمتعدِّد في توحده) [١].

ويمكن للدراسة الانطلاق من المفهوم القائل بأن الفضاء الروائي هو (الحيز الزمكاني الذي تتمظهر فيه الشخصيات والأشياء متلبسة بالأحداث تبعًا لعوامل عدة تتصل بالرؤيا الفلسفية، وبنوعية الجنس الأدبي، وبحساسية الكاتب) [٢]. وبالتالي يصبح عنصرا الزمان والمكان متلازمين إلى الحد الذي لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، بل إن وجودهما في ترابط عضوي معًا يُمثِّل الأرضية التي تجري عليها بعض حقائق السرد القصصي من أحداث وشخصيات، فيطبعان معًا القصة بالسمة الواقعية[٣]، بل إن وجودهما معًا يُمثِّل (العامل الأساسي في تحديد سياق الآثار الأدبية من حيث اشتمالها على معنى إنساني) [٤].

ويحدِّد باختين مقولتي الزمان والمكان اللتين تحدثان دومًا بالاقتران معًا بمصطلح (الكرنوتوب) الذي يشمل: طقمًا من المظاهر المحددة الخاصة

---

(١) القضاء الروائي في الغربة. محمد منيب البوريمي / ١١

(٢) م. ن / ٢١

(٣) المتخيل السردي / ٧٧

(٤) نظرية البنائية في النقد الأدبي / ٣٢٦

بالزمان والمكان ضمن كل نوع أدبي. وبتعريفه للكرنوتوب على أنه (النوع)؛ يكون باختين قد جعل من الكلمتين مترادفتين [١].

وباختين لا يُحدِّد مفهوم (الكرنوتوب) في إطار حصري ومحدَّد بتنظيم الزمان والمكان، بل إنه يوسِّعه إلى الحد الذي (يمكن دعوة العالَم بأنه كرنوتوب ما دام الزمان والمكان مقولتين أساسيتين بالنسبة لأي عالَم متخيل) [٢].

أما الفرق بين الزمان والمكان فيتحدَّد بالحقيقة القائلة إن: (المكان – بمعاونة الأشياء – ينزع إلى تحديد موقف ووضع شخص ما، بينما نجد الزمان هو المحور الكامن في الأحداث مما ينتهي بنا إلى وضع ثنائية جديدة) [٣] تتعامل مع المكان بوصفه وسطًا مثاليًا يتحدَّد فيه موضع أو محل إدراكاتنا على كل الإمدادات المتناهية، وأنه نظام تساوق الأشياء في الوجود، بينما تتعامل مع الزمان على أنه نظام تتابع الأشياء والحادثات في تتالٍ وتلاحق وتعاقب [٤]. وإذا كان الزمان يتمثل في الأحداث وفي نموها وتطورها فإن المكان يصبح الإطار الذي تقع فيه الأحداث[٥].

ولا يقتصر الفضاء على الارتباط العضوي بين الزمان والمكان، بل يتعدى ذلك إلى ضرورة ارتباط الآخرين عضويًا بكل من الحدث والشخصية، بل إن ما يجعلهما (واضحين ومدركين وفي الوقت نفسه متسمين بالحيوية والأهمية، هو الاهتمام قدر المعقول بالشخصية والحدث) [٦]. فالحدث الروائي لا يقدَّم إلا مصحوبًا بجميع إحداثياته الزمكانية، ومن دون هذه المعطيات يستحيل على السرد أن يؤدي رسالته الحكائية، فكل قصة تقتضي نقطة انطلاق في الزمان ونقطة إدماج في المكان، أي تعيين أصلها الزمكاني، بل إن العلاقة بين الحدث

(١) المبدأ الحواري، تزفتيان تودروف / ١٠٩

(٢) م. ن /١٠٩

(٣) نظرية البنائية في النقد الأدبي / ٣٢٦

(٤) تيارات فلسفية معاصرة - علي عبد المعطي محمد / ٢٨

(٥) بناء الرواية - دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ /٧٦

(٦) المتخيل السردي / ٧٧

والمكان تصبح – على حد قول جورج بلان – جدلية: (حيث لا توجد أحداث لا توجد أمكنة)[1]. وعليه تصبح بنية الفضاء الروائي وثيقة صلة بخطية الأحداث السردية ومن ثم المسار الذي يتبعه اتجاه السرد[2].

ويلعب ظهور الشخصيات في بنية الأحداث دورًا بارزًا في تشكيل البناء المكاني للنص ذلك أنه لا يتشكل أي مكان إلا باختراق الشخصيات له وفي زمن محدد، مما يلزم الروائي العمل على تحقيق الانسجام بين بنية المكان وبين أمزجة الشخصيات وطبائعها تفاديًا لظهور أية مفارقة وتعزيزًا للتأثير المتبادل بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه، فالشخصية التي تعيش حالة نفسية منغلقة تكون بنيتها مغلقة، وبالتالي نحصل على فضاء مغلق، والعكس من ذلك أن بنية الشخصية المنفتحة تولِّد فضاءً منفتحًا.

من هنا تضطلع بنية الفضاء بالكشف عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية والإسهام في التحويلات التي تطرأ عليها، إلا أن ذلك لا يعني خضوع الشخصيات كُليًّا للمكان، بل على العكس، فإنه قد توكل إلى الأماكن مهمة مساعدتنا في فهم الشخصية[3]. وعليه فإن يمكن بنوع الفضاء الكشف عن الشخصية، فقد يظهر فضاء مفتوح بهدف إضاءة انفتاح الشخصية، والعكس صحيح بخصوص الفضاء المغلق إزاء الشخصية المغلقة، وهو جانب له أهمية في رواية (شرق المتوسط)، إذ يتقدم فضاء السجن (المغلق) لإضاءة شخصية رجب إسماعيل (المغلقة).

أما الدور الحاسم في تشكيل بنية الفضاء الروائي فتضطلع به الرؤية، إذ بفضلها يتم إقامة صلات بين المواد والأجزاء والمظاهر التي يتضمنها الشكل الحكائي بحيث تغدو جميعًا تعبيرًا عن كيفية تنظيم الفضاء الروائي، وقد تضطلع بهذا الدور الحاسم وجهات النظر المتعددة في الرواية، مما يجعل الفضاء يُعاش

(١) الفضاء الروائي. حسن بحراوي. مجلة (الفكر العربي المعاصر) العددان (٧٦-٧٧) لسنة ١٩٩٠/٣٢

(٢) الفضاء الروائي - مجلة (الفكر العربي المعاصر) / ٣٢

(٣) الفضاء الروائي - مجلة (الفكر العربي المعاصر) / ٣٢

على مستويات عدة هي: مستوى الراوي بوصفه كائنًا شخصيًا وتخيليًا أساسًا، مستوى اللغة التي يستعملها الراوي، إذ تتباين صفات كل لغة عن الأخرى في تحديد المكان، مستوى الشخصيات الأخرى في المكان، ومستوى القارئ الذي ينطلق من وجهة نظر غاية في الدقة [١].

ويضيف اوسبنسكي مستويين آخرين لوجهة النظر: وجهة النظر على مستوى المكان، ووجهة النظر على مستوى الزمان، وبذلك يمكن تحديد موقع الراوي من خلال الإحداثيات المكانية أو الزمانية [٢].

وترى جوليا كرستيفيا في الفضاء المتشكل من وجهة نظر الكاتب أو الراوي بأنه فضاء (محوَّل إلى كل، إنه واحد، وواحد فقط، مُراقَب بواسطة وجهة النظر الوحيدة للكاتب التي تهيمن على مجموع الخطاب بحيث يكون المؤلف بأكمله متجمعًا في نقطة واحدة، وكل الخطوط تتجمع في العمق حيث يقبع الكاتب، وهذه الخطوط هي الأبطال الفاعلون **Lesactants** الذين تنسج الملفوظات بواسطتهم المشهد الروائي) [٣].

والفضاء الروائي – على خلاف الفضاءات المعبَّر عنها بالصور المحسوسة والمدركة مباشرة سمعيًا وبصريًا في السينما والمسرح – هو فضاء لفظي يتشكل باللغة، ولأنه لا يوجد إلا من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب فإنه يتشكل موضوعًا للفكر الذي يخلِّقه الروائي بكل أجزائه [٤]. بمعنى أنه ينقل الواقع بالرموز لا بالواقع.

إلا أن الروائي – وبسبب من قصور الألفاظ عن تشييد فضائها الخاص بها لما تتسم به من طابع محدود وناقص بالضرورة – إلى وضع طائفة من الإشارات وعلامات الوقف في الجُمل داخل النص، بهدف تقوية السرد والتعبير الأمثل

(١) م. ن / ٣٣

(٢) ينظر: وجهة النظر في الرواية، مجلة (فصول) / ٢٥٦-٢٦٨

(٣) بنية النص السردي / ٦١

(٤) الفضاء الروائي - مجلة (الفكر العربي المعاصر).

عن فضاء الرؤية، ومن التقاء فضاء الكلمات بفضاء الإشارات ينشأ فضاء ثالث جديد هو الفضاء الموضوعي للكتاب وهو ما يطلق عليه اصطلاحًا بالفضاء النصي والذي يشمل فضاء الصفحة والكاتب بمجمله، وهو الأمر الذي من جرائه ظهرت دراسات نقدية مختلفة تناولت فضاء النص من تحليل العنوان والغلاف والمقدمة أو الخاتمة ومختلف التنويعات الطوبوغرافية للكتاب [١].

ويمكن الإشارة إلى نمط آخر من الفضاء يشير إليه جينت؛ هو الفضاء الدلالي ويتأسَّس بين المدلول المجازي، والمدلول الحقيقي - بالتعبير البلاغي - [٢] ويعد جنيت هذا الفضاء بأنه (صورة **Figure**)، قائلاً في ذلك إن (الصورة، هي في الوقت نفسه الشكل الذي يتخذه الفضاء وهو الشيء الذي تهب اللغة نفسها له، بل إنها رمز فضائية اللغة الأدبية في علاقتها مع المعنى) [٣].

وتجد الدراسة تبنِّي وجهة نظر الناقد حميد لحمداني في اعتماد (الفضاء الجغرافي) كمعادِل للمكان و(الفضاء النصي)، وإهمال الآخرين من ميدان الفضاء (الفضاء كمنظور) و(الفضاء الدلالي) كونهما بالرغم من اتخاذهما تسمية الفضاء، لا يدلان على مساحة مكانية محددة بل على مستوى تجريدي، ويمكن إرجاعها إلى مبحثين آخرين غير مبحث الفضاء: فالفضاء الدلالي يعود إلى موضوع الصورة في الحكي، والفضاء منظورًا إلى موضوع وجهة النظر عند الراوي، في حين ينتمي الفضاء الجغرافي والفضاء النصي إلى فضاء الحكي انتماءً حقيقيًا بوصفهما تشكيلين واقعيين، إذ يُمثِّل الأول (الفضاء الجغرافي) المقابل لمفهوم المكان إنه فضاء يتولد عن طريق الحكي، ويتحرك فيه أو يُفترض أن يتحرك فيه الأبطال بينما يُمثِّل الثاني (الفضاء النصي)، الفضاء المكاني المتعلق فقط بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية على مساحة الورق، ضمن الأبعاد الثلاثة للكتاب: طول السطر، علو الصفحة، سُمك الكتاب [٤].

(١) الفضاء الروائي - مجلة (الفكر العربي المعاصر) /٣١

(٢) بنية النص السردي / ٦٠

(٣) ا م.ن / ٦١

(٤) بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور / ١١٢

وفي ضوء المفهوم الذي تتبناه الدراسة (الفضاء الجغرافي) يتم تشكيل الفضاء اعتمادًا على المكونات المتاحة داخل النص من خلال الحكي ووفقًا لوجهة نظر الراوي التي يحدد بها المكان والزمان ومتضمناتهما: الشخصيات ومسارات الأحداث والصفات الدلالية للمكان.

حيث يراعي النُّقاد شرطًا أساسيًا في الفضاء هو (وجود مجال مكاني معين يمكن أن يدرَك أو يتخيَل، كما يمكن أن يحتوي على أشخاص وحتى أحرف طباعية) [١].

إن دراسة الفضاء بوصفه معادلاً للمكان يفترض تصور الحركة الزمنية داخل هذا المكان، وبعكس ذلك، فإنه يتحول إلى وصف للمكان الذي يستدعي توقفًا للسيرورة الزمنية[٢]. كما أن المكان ظاهرة تتصف بالموضوعية (الحيادية)، ولكنه ما أن يمر عبر وجهة نظر حتى تتقوض أبعاده الهندسية وتتفجر خفاياه الذاتية لحظة احتدامها بالخيال، أي بتقويل المكان، وطالما أنه لا يوجد مكان دون زمان، ولا زمان دون مكان، وطالما أنه لا يمكن التعامل مع الزمان والمكان بدون وجهة نظر تفصل هذين العنصرين عن حيادتيها وتزجهما في ذاتيتهما، فلا بد من النظر إلى المكان والزمان على أنهما فضاء تتحرك فيه الشخصيات بطبيعتها حيث تقوم اللغة بتشكيل كل ذلك.

وتعد الدراسات الحديثة التقاطبات المكانية (الثنائيات الضدية) المرتكَز الأساسي الذي يقوم عليه بناء الفضاء، فهذه التقاطبات هي التي تجمع بين العناصر المتعارضة والمعبرة عن رؤية الكاتب، وإذا كان مفهوم التقاطب يضرب بجذوره إلى أرسطو عندما تطرق في كتابة (الفيزياء) للأبعاد الكلاسيكية الثلاثة: الطول والعرض والارتفاع، وكذلك تقاطبات الـ (يمين/يسار، أمام/خلف، أعلى/أسفل) التي يحددها جسم الإنسان الواقف [٣]، فإن الدراسات

(١) بنية النص السردي / ٦١

(٢) م. ن / ٦٣

(٣) الفضاء الروائي، مجلة (الفكر العربي المعاصر) / ٣٤

الحديثة تسلِّط ضوءًا أشد على هذا الموضوع، فباشلار في (جماليات المكان) يتناول جدلية الداخل والخارج المتضمنة في المكان، ويعارض بين القبو والعلية، وبين البيت واللا بيت.

ويعد كتابه هذا نقطة انعطاف جوهرية في تناول الظاهرة المكانية وأساسًا جديدًا يلزم النقد بمغادرة دائرة المستوى البديهي في التعامل مع المكان من حيث هو تشكيل محدد بأبعاد الهندسية الإقليدية إلى ميدان جديد يتعين فيه على القراءة أن تقوم بتدشين جديد لظاهرة المكان من خلال استنطاق ذاته عن طريق إعمال الخيال المادي الذي يركز على عناصر الديمومة في الأشياء وهدم كل ما يخلقه الخيال الشكلي من جمال غير ضروري في الطبيعة [١]. بمعنى آخر، إنه بالخيال المادي وحده تتلاشى موضوعية الظاهرة المكانية وتستحوذ الدينامية الخاصة بهذا النوع من الخيال على الكيان الهندسي الجامد للمكان[٢].

ولمَّا كانت الظاهرة المكانية تعد موضوعًا، فإن ظاهراتية باشلار تجاه المكان تستلزم الانطلاق من القاعدة التي تذهب إلى أنه (لا يوجد موضوع بدون ذات[٣] وبالتالي استجواب هذه الذات عبر توجه قصدية الوعي إلى المكان واستقراء التراث الذكراتي المضغوط في هذه الذات من خلال تفكيك الزمن المكثف داخل مقصورات المكان المغلقة والتي لا حصر لها، لأن هذه هي وظيفة المكان[٤]. الرامية إلى إنتاج ما هو بدائي وخالد في الوجود [٥].

في حين يرى باختين أن الفضاء يتخذ في أحيان كثيرة – من خلال تداخل مكوناته – طابعًا رمزيًا: فهناك الفضاء الخارجي، والفضاء الداخلي، وهناك الفضاء المغلق والفضاء المنفتح والفضاء الحميمي والفضاء المعادي، بل أن باختين يلاحظ أن دستويفسكي قد استعمل في روايته فضاءً رمزيًا خاصًا،

(١) جمليات المكان، غاستون باشلار/ ١٦

(٢) م. ن

(٣) جمالية المكان /١١. (٥) الفضاء الروائي، مجلة (الفكر العربي المعاصر) / ٣٤.

(٤) م. ن / ٤٦ (٦) بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ / ٧٥.

(٥) م. ن / ١٦ (٧) م. ن / ٧٥.

بعيدًا عن الصالونات، وحجرات الأكل وغرف النوم، سماه باختين (فضاء العتبة) وهو فضاء يتمثل في المداخل والممرات والأبواب والنوافذ المشرعة على الشوارع وفي الحانات والبواخر والسيارات والقطارات، فهو يمثِّل- حسب باختين- المواقف / الأفكار / الأشخاص الذين يعيشون بين بين، كما أن الزمن الموجود في العتبة هو (زمن أزمة) لأنه مشحون بالتوتر والقلق وطرح الأسئلة المصيرية [١].

إلا أن (لوتمان)، حسب حسن بحراوي، هو الذي أقام نظرية متكاملة لهذه التقاطبات في كتابة (بنية النص الفني) تلك النظرية التي لا تكتفي بالعرض النظري لمفهوم التقاطب بل إنها تصله بالممارسة النقدية وتبرهن على جدواه الإجرائية في التحليل والتأويل[٢]. مشيرًا (لوتمان) إلى أن (الإنسان يُخضِع العلاقات الإنسانية والنُّظم لإحداثيات المكان، ويلجأ إلى اللغة لإضفاء إحداثيات مكانية على المنظومات الذهنية) [٣]. فيرى مثلاً أن: عالي = واطي - قيم = رخيص - رفيع = سوقي..... الخ.

إن إضفاء الصفات المكانية على الأفكار المجردة يساعد في تجسيدها، وهذا التجسيد المكاني ينطبق على العديد من المنظومات الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية والزمنية، فلا يستوي (أهل اليمين) و(أهل اليسار) والذهن (المفتوح) والذهن (المغلق) وهكذا... ويختلف أسلوب كل رواية في استخدام هذا الترابط الذهني بين المجرد والمكان [٤].

ويتبنى لوتمان مفهوم (الحد) الذي يعهد إليه تقسيم فضاء النص إلى فضائيين صغيرين غير متقاطعين وفق مبدأ أساسي هو انعدام قابلية الاختراق، وتكون البنية الداخلية لكل منهما على استقلالها، ولا منفذ لإحداهما على

(١) الفضاء الروائي في الغربة / ٢٢ (٨) الفضاء الروائي، مجلة (الفكر العربي المعاصر) / ٣٦

(٢) الفضاء الروائي، مجلة (الفكر العربي المعاصر) / ٣٤ .

(٣) بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ / ٧٥ .

(٤) م . ن / ٧٥

الأخرى، ولكن قد يوجد من يقوم بغشيان هذا الفضاء أو ذاك ضدًا على الحواجز والحدود الفاصلة بين الفضاءات [١].

من فضاء مغلق نحو فضاء مفتوح وعودًا إلى فضاء مغلق، هذه هي المعادلة الشمولية لفضاء (شرق متوسط) الروائي، الذي تتحرك داخله فضاءات جزئية تبدأ من العنوان الذي هو، حسب جينت، الوسيط بين النص والقارئ، إذ يعهد إلى العنوان (بالجمع بين أنثوية النص المفعمة خصبًا كامنًا وذكورة القراء المخصبة) [٢]، وإنه عبر منظومة ثنائيات المغلق / المفتوح تبرز ملامح الفضاء الروائي في (شرق المتوسط) بكل الدلالات المكانية التي تشير إلى الانغلاق، السجن، السجانين، السلطة، القمع، الواقع له في العنوان طرف مسكوت عنه هو الغرب الحاضر ضمن الجدلية التي تفترض وجوده حتى في غيابه، وهذا الغرب هو في حضور ضده، يُمثِّل في نظر الرواية الفضاء المفتوح الغائب الحامل لكل دلالات الانفتاح بالحرية، الديمقراطية، الحلم. من هنا تصبح السلطة في الشرق معادلاً للفضاء المغلق المعزول وعبر ممارستها القمعية ومساوماتها اللامشروعة تكون هي المعادل الرمزي للحد الفاصل بين الفضاءين الشرق والغرب.

إن الشرق الذي يُفترض أن يكون نقطة استقطاب وإنتاج للعوالم الروحانية والتجريدية، والميناء الذي يفترض أن ينطلق منه رجب إسماعيل باتجاه خلاصه (الغرب) يمثلان في (شرق المتوسط) عزلة السلطة عن دينامية الحياة التي يراد لها أن تستمر بدلالة البحر المنطلق باتجاه الغرب.

إن تحديد الراوي الميناء بدايةً لانطلاق فعلي يشي بملازمة العزلة للشرق منذ البداية، لتكون مسوغةً فيما بعد عزلته هو أيضًا داخل الباخرة وفي الغربة، ويتجلى الفرق بين عزلة المكان وعزلة الراوي في أن الأولى تفيد تراكم المعنى الممسوخة الميتة، بينما تفيد الثانية – عزلة رجب إسماعيل – في إعادة إنتاج

(١) الفضاء الروائي، مجلة (الفكر العربي المعاصر) / ٣٦

(٢) إذا يسكت الراوي عن الكلام المباح، صلاح الدين بوجاه، مجلة (المسار) ديسمبر ١٩٩٥ / ١١٩ .

التجربة المعاشة من وجهة نظر، مما يمنح الحدث أبعادًا جديدة تكون كفيلة بمنح التجربة ذاتها ديمومة زمنية.

إن تفكير رجب في النزوح من الشرق يعني تقريب المفتاح من خرم باب الفضاء المفتوح (الغرب)، ولكن هل يتيح الفضاء المفتوح لرجب فرصة الانفتاح على ذاته المعذبة؟

يعد كل من السجن والباخرة في (شرق المتوسط) فضاءين يغادران سياقهما الهندسي ويزحفان بعنف انطلاقة التجربة إلى تحطيم الحدود الضيقة للمكان، والانتشار في مجمل المساحة المكانية للرواية، ذلك أن ثمة تماسكًا واحتكاكًا ومن ثم تفاعلاً بين ذات الراوي والمكان، فالسجن بوصفه مكانًا يمثل عبر الاسترجاع الذي يتبناه رجب إسماعيل (تتابع تثبيتات في أماكن استقرار الكائن الإنساني الذي يرفض الذوبان، والذي يود حتى في الماضي، حين يبدأ البحث عن أحداث سابقة؛ أن يمسك بحركة الزمن) [1]، وهو المعنى المتضمن في المقطع الشعري لـ«نيرودا) والذي به يصدر عبد الرحمن منيف رواية (شرق المتوسط):

(لتلمس جفوفي كل هذه... حتى تعرفها
حتى تنجرح
وليحتفظ دمي بنكهة الظل الذي
لا يستطيع السماح بالنسيان) [2].

إن الراوي بتركيزه على تذكُر ممارسات السجن الوحشية إنما يعمِّق دور فضاءات العُزلة والأماكن التي انتهكته مع الوحدة، ويحطم الحدود الهندسية الجامدة لهذه الأمكنة، كي يترك دينامية الخيال المتجهة صوب ذات السجن تزحف من مساحتها القابعة من الماضي لتفترش مساحة الحاضر تارة، فتندمج فيها وتزيد من وقع المعاناة على دخيلة الراوي: (كل شيء في أشيلوس يذكِّر بتلك الأيام: نزلتُ أمس إلى العنابر، الوقود والمؤن ورجال لا يظهر منهم

(١) جماليات المكان / ٤٦
(٢) الرواية / ٦

سوى أشكال غامضة تتحرك في الدهاليز نصف المضاءة، كنت أرى وجهي في عيونهم، الغضب، الحقد، الشتائم، هل يحتوي الإنسان على هذا المقدار كله من القسوة والشتائم؟) [١].

وتارةً أخرى تنفصل هذه المساحة لتبرز مساحة جديدة من لحظة التعاطف والتآلف مع الحاضر والمتمظهرة في المكان، (أشيلوس... أنت سفينة الحرية، سفينة لها مائة باب، لا ترجعي، اقفزي دائمًا إلى الأمام، ويلٌ لك إذا أمسكوا بك يومًا، إذا قبضوا عليك لابد وأن يفعلو بك شيئًا... كانوا يفعلون، إذا صمت، إذا تكلمت، إذا نظرت، إذا لم تنظري... كانوا يجدون سبب لما يفعلون) [٢].

وليصبح الحاضر نفسه تارة ثالثة معادلاً للإنسان الذي لا ينجو من هذا السجن، ولكنه يبقى المروي له الذي لابد من وجوده واستنهاضه لاستكمال رسالة الراوي الثوري: (احذري يا أشيلوس إن عدتِ يومًا للشاطئ الشرقي... سيجدون لك سردابًا أصغر من القبر، وهناك يجب أن تقاومي الجنون والوحدة، لقد جُنَّت المخلوقات هناك... قطط مجنونة لا تقترب من البشر، لا تهرهر مثل قطط المناطق الأخرى، تجفل من الخطوة، من قطعة الخبز، ونداء الحرية عندها أقوى من نداء الجوع... لقد جنت القطط تمامًا، والبشر المجانين يلاحقون القطط، يقبضون عليها، يدخلونها في الأكياس مع البشر، يضربونها ويضربون البشر، تموء، تصرخ، تمزق بمخالبها كل شيء! ليست القطط وحدها المجنونة يا أشيلوس: الكلاب والعصافير جنت أيضًا) [٣].

إن الذكريات المتأصلة في المكان تنجذب عبر ما يشبه حلم اليقظة الذي كلما ضغط على الراوي زاده رغبة في التعبير عن انطباعاته الحميمة في الخارج [٤]. والراوي عندما يذكر السجن عبر التذكر - لا عبر السرد التتابعي - إنما ليوصل

(١) الرواية / ٩٠
(٢) الرواية / ١٠٣
(٣) الرواية / ٩٦ ـ ٩٧
(٤) جماليات المكان / ٤٩

للأخرين تكيفه لما هو خفي وسري، ولكنه لا يستطيع أبدًا أن يطرح ذلك بموضوعية، إذ أن (ما هو خفي لا يمكن أن يمتلك موضوعية مطلقة، وفي هذا المجال نحن نكيف أحلام اليقظة ولكننا نخلقه) [١]. إن فضاء السجن يمتد بإحداثييه الأفقي والعمودي على طول خط سير الرواية، فالإحداثي الأفقي يتمثل في المساحة المكانية المحددة بالأبعاد الهندسية الجامدة كالجدران والسقف والأرضية، أما الإحداثي العمودي فإنه يشكل منظومة العلاقات القائمة في المكان كالطقوس التي تمارَس فيه والعادات واللوائح...

وتتفاوت درجة حدة الإحداثي العمودي تبعًا لنوع الطقوس المؤداة من قبل ساكني المكان، فالسجن تتراوح فيه الطقوس ما بين (الضرب، السجن الانفرادي، التعليق في السقف، المياه الباردة أيام الشتاء، المنع من النوم) [٢]. في مقابل الإحداثي الأفقي الذي يمكن أن يكون قبوًا أو زنزانة.

وتظهر حدة التفاوت في الإحداثي العمودي للسجين بين زنزانة السجن الجماعي المتوافرة على نوع من الإحساس بالأُلفة: (لما وضعنا في تلك الغرفة، شعرت أني أولد من جديد) [٣]، وزنزانة السجن الانفرادي المجردة من هذا الإحساس والطافحة بالوحدة والبرودة: (منذ سبعة شهور لم أرَ إنسانًا غير هؤلاء القتلة، كنت في القبو أحارب الجنون) [٤]. بل إن العزلة في السجن الانفرادي تدخل عزلة أخرى تقلص من تأدية النشاط الإنساني اليومي، مما يوجد قدرة لدى السجين على ابتكار الألفة حتى ولو مع الجزيئات الصغيرة كالطعام والشراب والنوم: (لمَّا رجعت رأيت رغيفًا من الخبز وقطعة صغيرة لا تزيد على قطعة نقود معدنية من الجبن، كنت جائعًا لم أتذوق شيئًا منذ صباح اليوم السابق... كنت أريد النوم، بعد أن شبعت، كان طعم الخبز لذيذًا، أكلت على مهل وقد جعلت قطعة الجبن أخر شيء أضعه في فمي، بدا لي النوم

(١) م. ن / ٥٠
(٢) الرواية / ٢٢
(٣) الرواية / ٩٨
(٤) الرواية / ٩٨

في تلك اللحظة أجمل لذة يمكن لإنسان أن يمارسها، وقفت في الزاوية، أحاول أن أستند إلى الجدار وأنام، ولكن رجلي وهما تلامسان الماء البارد جعلتا النوم مستحيلاً، رفعت ساقًا وتركت الأخرى في الماء، بدَّلت ساقًا بالثانية ولكن النوم كان لا يأتي!) (١).

إن ما يضغط على الشخصية ويكيّفها لتقبُل ركودية الإحداثي الأفقي هو متضمنات الإحداثي العمودي طقوسًا وممارسات، فرجب إسماعيل يُمثِّل الاتجاه الثوري، الدينامية، بينما يُمثِّل السجن الاتجاه الرجعي، الركود، ومع ذلك تجري عملية تكييف بطيء لرجب إسماعيل؛ بيولوجيًا ونفسيًا، بغية ترويضه لتقبُل ركودية السجن، فعُقم رجب إسماعيل ينقله بعد التعذيب من دينامية سيرورته إلى ركوديتها.

لعل ما يسوغ طغيان السجن أجواءً وطقوسًا وممارساتٍ وفضاءً؛ هو أن (أجود عينات الاستمرارية المتحجرة الناتجة عن البقاء الطويل في المكان توجد في وعبر المكان) (٢).

كلما ازداد التشديد على قسوة السجن وتعقيداته، كلما تعاظم زحفه ليغطي الأشياء جميعًا مُظهرًا معنى الخوف والقلق الذين ينبثقان من عمق هذه القسوة، وعليه فإن فضاء السجن بحدوده والإرادات التي تديره وتعمِّق فيه معنى الوحشية يصبح فرصة للحلم بالخارج، ووقودًا جديدًا يدفع ماكينة حلم اليقظة باتجاه المستقبل لتصور المشاهد بتفاصيلها قبل أن تصبح حاضرًا معاشًا: (... العالم الخارجي يظل في رأسي كتلة نار راكضة... هل هذا العالم موجود فعلاً؟ هل مازال الناس يذهبون إلى دور السينما؟ يضحكون؟ يجلسون في الحدائق؟ والسيارات ألا تزال تسير في الشوارع؟ والباعة والمتاجر والمتحف؟ آه لشد ما أتلهف لأن أذهب إلى المتحف. والنساء...؟ النساء في المدينة الكبيرة آلاف، عشرات الآلاف، كل امرأة عالم من الجنون والدفء) (٣).

(١) الرواية / ٨٦.

(٢) جماليات المكان / ٤٧

(٣) الرواية / ٢٩

إلا أن الخارج يتحول إلى سجن آخر يتموضع في داخل رجب إسماعيل، بل إنه يضيق أكثر فأكثر حتى تبرز ثنائية الداخل / الخارج التي تنبثق من منظومة ثنائيات المغلق / المفتوح، وبذلك يصبح العالم الخارجي كله معادلاً للغرفة التي يقطنها رجب بعد خروجه من السجن والتي تتحول من فضاء مفتوح إلى فضاء مغلق، ذلك أنه يدخلها ومعه يدخل المدلول المكاني للسجن كله، مُزيحًا بذلك المدلول المكاني للغرفة: (... كانت رائحة الفراش لذيذة أول الأمر، غطيت وجهي وأغمضت عيني وتنفست، لا يمكن أن يكون هذا الفراش لي، مات صاحب هذا الفراش، تغيرت الرائحة، إنها الآن رائحة اليود، رائحة المستشفيات، لا أطيق أن أبقي الغطاء فوق رأسي، عدلت الوسادة وحاولت أن أنام، ولكن الأفكار بدأت تغزو رأسي بطيش) [1].

وفي غمرة احتدام الأمكنة واصطراعها - تداخل السجن بالباخرة بجنيف بالبيت أثناء خروج رجب من السجن ولقائه بأنيسة - تنشأ أشنع التناقضات لتحقيق اليقظة من ركود المفاهيم والتحرر من الرؤية الهندسية الوحيدة الاتجاه[2].

فنحن في فقرة الافتتاح نكون إزاء قلق يتشكل من خلال جدلية متخيلة، نتحسس أسنان الميناء وهي تعلك الأضواء بسأم، وأشيلوس تترجرج... كل شيء يوحي بالميوعة من خلال المكان المائي القلق، بل ونجد المفردات التي تشكل بنية الفضاء المفتوح (الباخرة) توحي بالاهتزاز وعدم الاستقرار. على العكس فإن المفردات الخاصة ببنية الفضاء المغلق (السجن)؛ تشكل لغة خاصة تتمادى في الوضاعة والسطحية والسوقية (إهانات - شتائم - تجريح): (أشيلوس تهتز، تترجرج، تبتعد بحركة ثقيلة تشبه رقصة ديك مذبوح، والميناء عند الغروب، يستقبل الأضواء الرخوة: يعلكها بسأم ثم يتركها فتسقط، ترتجف فوق الماء، ثم تذوب، وضجة البشر في تلك الساعة المليئة باللاجدوى أشبه ما تكون بأصوات جراء مخنوقة. أما الأيدي بحركتها البلهاء، فقد بدت

(١) الرواية / ١٣

(٢) جماليات المكان / ٨٦

كالخرق البالية تهزها ريح لا تُرى، والوجوه، آه لشد ما كنت تعاسة الوجوه: عيون صماء ثقيلة، أفواه مطاطية تشبه فروج الحيوانات بحركتها المتشنجة، وأشيلوس المجدولة من العبث والدوي تزحف... تبتعد....) [1].

إلا أن الباخرة – الفضاء المفتوح – سرعان ما تضيق وتنغلق مع انغلاق الراوي على ذاته، مما يبرز استحالة التواصل بين الإرادات الغالبة والإرادات المغلوبة. ويتم في خضم العرض الذي يقدمه الراوي في هذا السياق بث موقف الإرادات الغالبة (السجانون، السلطة، الشرق) بتفصيل أكبر، طالما أن المساحة الزمنية التي تستغرقها الباخرة تتيح للدفق اللاشعوري والمتحول إلى سرد عبر الاسترجاع بالتواصل، إذ ليس ثمة ما يوحي باعتراضه، حيث يتيح تقديم مشاهد متناظرة متقابلة بين الأعلى والأسفل؛ الأسفل متمثلاً بالأقبية والزنزانات والسراديب المنتشرة على طول الشاطئ الشرقي للمتوسط والتي تتحكم بالأعلى من خلال ممارسة طقوس خاصة وباستمرار، الأمر الذي يمنح الأسفل القدرة على تسيير الأعلى وفق منطق سفلي يرتبط بالإرهاب الذي تقع ضحيته كل المخلوقات.

بين الأعلى/ الأسفل، لابد من جسر، لأن الإرادتين متقاطعتان، وهو في السجن يعبِّر عنه بالسّلم الذي لا يقف دوره على تأمين اتصال فحسب، وإنما لإبراز طبيعة الأسفل من خلال تبيان سيطرته بكل مقوماته على الأعلى: (أولى الدرجات، كانت ضيقة، صغيرة، لا تتيح للإنسان أن يجلس، وكانت حوافها محطمة في أكثر من موضع، حتى أن تفكيري قادني إلى أن هذه الدرجات حُطّمت بشكل مقصود لكي لا ينام عليها أحد! بدأتُ بالدرجة الأولى، كانت أكثر الدرجات ضيقًا، تركتها ونزلت إلى الثانية، كان أحد جوانب الثانية مكسورًا بحيث لا يمكن الجلوس عليها أبدًا، أما الثالثة فكانت مريحة للغاية، جلست فوقها، كانت لا تتسع لي إلا إذا جلست، لو حاولت أن أنام يجب أن أمد رجلي لكي تتجاوز درجتين أو ثلاثة...) [2].

(١) الرواية /٧

(٢) الراوية /٨٧

إن الأسفل متمثلاً بالأقبية والسراديب المنتشرة في الشرق تلوح في كلمات رجب إسماعيل عبر مخاطبته لسيدة مسنة تفترس النظر إليه باستغراب، من خلال زجاج المقهى، وهي تراه يكتب من اليمين إلى اليسار: (... أريد أن أقول لها إن طريقتنا في الكتابة يا سيدتي وحدها ذات قيمة، ولم تتغير، كل شيء عداها لا قيمة له، خاصة الإنسان... الإنسان في بلادنا أرخص الأشياء، أعقاب السجائر أغلى منه... آه لو تنظرين لحظة واحدة في قعر سرداب من آلاف السراديب المنشورة على شاطئ المتوسط الشرقي وحتى الصحراء البعيدة، ماذا ترين: بقايا بشر، ولهاثًا وانتظارًا يائسًا... وماذا أيضًا؟ وجوه الجلادين الممتلئة عافية وثقة بالنفس... والضحكات... لا تستغربي شي يا سيدتي، والذي يثير استغرابك الآن؛ أقل الأشياء إثارة للاستغراب هناك) [1].

إن حلم رجب الكتابي هو تصوير لما يجري في السراديب المظلمة، ولتكون الكتابة عندئذٍ معادلاً للانغلاق في ثنائية المفتوح / المغلق، وهو ما يؤكده رجب إسماعيل عند إعلان رغبته في فضح ما يجري وراء جدران عالم الموت والمرض والألم، مرمزًا له باللون الأصفر: (يجب أن أقول للناس ما يجري في السراديب، في الظلمة، وراء جدران ذلك البناء الأصفر الذي يربض فوق قلوب البشر مثل حيوان خرافي) [2].

إن تشتت ذات الراوي بين المغلق والمفتوح، والناجم عن خيبة نفسية إزاء الحاضر المتمثل بالسقوط؛ يخلق لديه الشعور بالقلق والتأزم، فهو يعيش زمن أزمة مما يجعله يضفي على الباخرة صفة فضاء العتبة في ضوء مفهوم باختين، حيث يتم إسقاط الحاضر والركون إلى الماضي المغلق، مما يدفع بالراوي إلى اتخاذ مكان بديل عن مكان المفتوح، وهو ما يجعله يعيش بين بين، تارةً في السجن وتارةً في الباخرة، وحيث يعيش الراوي زمن أزمة يتمثل بالماضي عبر الاسترجاع مما يستتبع تداخل الأزمنة والأمكنة في الفضاء إلى حد نجد أنفسنا أحيانًا ننتقل

(١) الرواية / ١٤٦ – ١٤٧

(٢) الرواية / ١٤٢

من مكان إلى آخر، ومن زمان إلى آخر نفس الفقرة، بل إن التشبيه يعتمد المشبه به المستورد من ماضي السجن: (انعقدت عند الغروب حفلة للرقص، بعد ساعتين تصل البيرية أشيلوس البقرة البيضاء المقطوعة السيقان، تعاند البحر، تقهره، لم تتأخر في رحلتها إلا مثلما يتأخر حاتم في فتح باب القبو، كنت أسمع مفاتيحه، كنت أنتظر، وبعد أن يعالج الباب ينفتح، كانت تداهمني أشعة الضوء المغروسة فوق الباب، ولا أرى إلا ظلالاً) [1].

إن انفتاح الراوي على العالم الخارجي المتمثل بالباخرة والبحر والغرب (منظومة الفضاء المفتوح) لا يفلح في انتشال الراوي من تحت ثقل الماضي (السجن) وهو بذلك - أي الراوي - يزيد من تقوقعه على ذاته والاعتصام بالتذكُر الذي يُحكِم طوق الغلق ولا يفتحه، وهو ما يجعل ثنائية المغلق / المفتوح قائمة باستمرار، فالباخرة بالرغم من اتساعها والاتساع المترامي للبحر تصبح مكان مغلقًا تبعًا للحالة النفسية التي يعانيها الراوي، بل إن (المكان المنعزل) من الباخرة الذي يتخذه رجب مكانًا له يتخذه ليتذكر تجربته في جو تكتنفه الكآبة، وإن أصل هذه الكآبة متجذرة في (الركن المنعزل) هذا داخل الباخرة، خاصةً وأننا نحاط علمًا منذ البداية بأن الراوي قد قرر فعلاً ألا يديم تفاعله مع الخارج لانشغاله بما يتفاعل في داخله: (لا أفكر الآن بأي شيء. ولم أعد أحب أن أتحدث مع إنسان) [2].

إن تضييق الفضاء الخارجي (الباخرة) إلى حد اقتصاره على الركن المنعزل، يتسبب في شد الخناق على الذات مما ينشط فيه الذاكرة، التي تصور العلاقة العدائية الموجودة في شرق المتوسط بين الإنسان والإنسان، أي بين الجلاد والضحية.

إن اشتباك شريط الذاكرة عن السجن المغلق بكل أجوائه الخانقة والبائسة مع كآبة عزلة الحاضر تسهم في رسم صورة قاتمة عن العالم الذي يهدر فيه

(١) الرواية /٩٩

(٢) الرواية / ٨٢

البحر (الزمن) والباخرة (الحاضر) دون ضمانه بيقين الوصول إلى الهدف، وهنا تصبح الأشياء المادية المتمثلة بتفاصيل الظاهرة المكانية (تجسيدًا للحزن أو الندم أو الحنين) [١].

ويتحول السجن عبْر التذكُر إلى أُسسٍ للتجربة بعد أن تتهاوى أبعاده الهندسية وتتجنح ذاته لتغطي كل الأمكنة، ومن ثم تنفتح وتطلق تفاصيلها المضغوطة بشكل زمن (وكأنها تتوقع منا أن نمنحها تكملة لما ينقصها من حياة) [٢]، فنحن لا ندرك فضاء السجن إلا من خلال ذاكرة الراوي وعبر تقنيات زمنية محددة، ومن خلال تجربته معه والتي تتحول فيما بعد وتحول المكان إلى مكان مألوف بالنسبة له: (أنا لستُ غريبًا عن السجن) [٣].

وتبقى ثنائية المغلق / المفتوح قائمة، لأن الذات كلما انفتحت على الحاضر (المفتوح) فإنها سرعان ما تعود إلى الماضي (المغلق)، مما يجعله مهيمنًا في النص، بل وتخلق هذه المنظومة لثنائيات المغلق / المفتوح ثنائيات أخرى تتمثل بسكونية الشرق مقابل حركية الغرب: (أستغرب كيف يضحك الناس، يقفزون على رؤوس أصابعهم كأنهم الطيور الفرحة. المُسِّنون، ألا يموتون هنا؟ كل واحد منهم، يحمل فوق كتفيه مئات السنين، يحملها بقوة متباهية، ويسير بها وسط الثلوج والزحام بلا خوف. وأنتِ يا بلاد الشاطئ الشرقي، بدءًا من ضفاف البحر وحتى أعماق الصحراء؛ لماذا لا تتركين بشرك يصلون إلى سن الشيخوخة؟ كانت أعناق الرجال والنساء تلتوي على مهل، ثم تسقط، كانت الحُفر الصدئة تستقبل كل يوم عشرات الجثث التي لم تتح لها حتى فرصة الحلم، حملت معها أحزانها ورحلت) [٤].

يُلاحظ في النص السابق، إذا ما تعاملنا معه بوصفه عينة، أن لُغته تشتعل

(١) الرواية / ١٧٢
(٢) جماليات المكان / ٨٩
(٣) الراوية / ١٦٥
(٤) الراوية / ١٤٠

بلوعة النفس وحرقتها، وهو ملمح يكاد يهيمن على لغة الراوي (رجب) ويمنحها سمة الألم.

أما فضاء الغرب الذي يعرضه (رجب إسماعيل) فإنه يتنافى تمامًا مع فضاء الشرق المليء بالحفر والسراديب والأقبية البوليسية وأصوات الجراء التي تعوي دون أن يسمعها أحد، والانتظار غير المجدي، يخاطب رجب رجلاً ينصت إلى المذياع في مقدمة الباخرة: (الأخبار؟ الأخبار انتظر، سيطول الانتظار أيها المسافر، ستموت قبل أن تسمع الكلمات التي تنتظرها. شاطئ المتوسط الشرقي لا يلد إلا المسوخ والجراء... وأنت تنتظر الخيول والسيوف!) [1].

إن هذه الصورة القاتمة للشرق الذي يعيشه رجب تقابلها حالة مناقضة تمامًا تتمثل في انتظار الخيول والسيوف، ومن هنا تنشأ وجهات نظر مختلفة إزاء المكان، ينشأ عنها فضاء روائي تتعدد فيه وجهات النظر، فوجهة النظر الأولى: يمثلها الراوي (رجب إسماعيل). والثانية: تمثلها الشخصية الأخرى التي تنتظر الخيول والسيوف. والثالثة: اللغة التي تكمن فيها المفارقة بين لغة الخيول والسيوف (الأمل) ولغة السجن (الجراء والمسوخ) وهو حال المقذوفين من ساحل الشرق كل يوم كالجراء: (وحتى لو وصلت أعدادهم إلى الآلاف، فستظل جراء تعوي في السراديب أو تموت في المزابل، لأنها تريد ذلك!) [2]. وهكذا ينقسم الناس إلى فئتين، فئة تعاني وتموت قهرًا، وفئة تستسلم وتموت في المزابل.

إن إحساس (رجب إسماعيل) في الغربة قد أذكى حركة الخيال لديه بالقدر الذي اكتنف ذاته من تمدد باطني، مما تسبب في ظهور تداخل بين الذاكرة والمحتمل، وهو أمر قد أدى إلى تداخل المعاني بحيث يغادر فيه الزمن تاريخيته إلى إطار شخصي.

إن توزع الأمكنة يحدث بالشكل الذي يعزز معنى الغربة التي يحياها الراوي، من خلال تقاطع الوجهات وبالشكل الذي يضطر الراوي إلى عدم الاستقرار

(١) الرواية/ ١٠٠

(٢) الرواية/ ١٠٠

ومواصلة التنقل بين (باريس المشانق والمقاصد والحصاد، باريس المقاومة)[١] ومرسيليا التي (مثل الدنيا كلها تستعد لاحتفالات رأس السنة...) [٢]. ثم بين مقهى وآخر داخل مرسيليا: (ذهبت إلى ثلاثة أو أربعة مقاهي في مرسيليا) [٣]، (وأنتقل إلى مقهى آخر، أفكر في الطريق... أية أفكار يجب أن تكتب) [٤].

هذا التنقل يُمثِّل انخراطًا في إيقاع حركة حياة يريد بها الراوي أن تتجه به الحرية المنشودة حيث: (الأحزاب لها مراكز مكتوبة عليها الأسماء بوضوح، يدخلها الناس دون خوف، يدخلون دون أن ينظروا وراءهم، ويتكلمون في الشارع، وبصوتٍ عالٍ... أما الجرائد فإنها تنشر كل شيء؛ الأفكار وحوادث القتل... والناس يقرأون. أما الكُتب فلا بد أن الإنسان يعجز عن معرفة ما يصدر منها، لكثرتها) [٥]. بعد أن تقمصه - أي الراوي - الشرق بكل مخاوفه ومحاذيره وسلبياته: (كانت عيوني تمر على العناوين، وما تكاد تستقر على عنوان، حتى أرجف، أتلفت، لا يريد أن يراني أحد) [٦].

كذلك الغرفة التي يسكنها رجب إسماعيل في فندق الالزاس بباريس تتراءى له غرفة انتحار، وهي بذلك تنسجم في شكلها الجديد مع السجن الذي يحمله معه أينما ذهب، بل إن ذكره للرقم (٣٧) الذي يعتلي باب الغرفة يقدم منذ البداية إحساس رجب بركود المكان الذي يشبه عنابر السجن حيث تعلوها أرقام. إن المساجين ما هم إلا أرقام فقدت الوهج الإنساني الذي يمنحها الشعور بالديمومة، فالغرفة معد البداية تعلن عن احتوائها على ما يمكن أن يثير فكرة الرغبة في الخلاص، وتغدو بوصفها فضاء نقطة توليد لفضاءات عدة تتشكل عبر الاستباق: (ها أنا ذا الآن في غرفة فندق الالزاس رقم ٣٧، أذرع الأرض، أنظر

(١) الرواية /١٥٦
(٢) الرواية /١٥٠
(٣) الرواية /١٤٦
(٤) الرواية /١٤٦
(٥) الرواية /١٥٥
(٦) الرواية /١٥٥

من النافذة، أميل برأسي قليلاً لكي أسمع وقع الخطوات في الدهليز... ولا أجد شيئًا يمكن أن أقوله! ماذا لو شنقت نفسي؟ في سقف الغرفة؛ إلى جانب حبل النور المتدلي حلقه، يمكن أن أمزق ثيابي، أصنع منها حبلاً، أقف على الكرسي حتى أُسقط الحبل في الحلقة، أمسكه من الناحية الثانية، أعقده، حتى إذا ربطته جيدًا، صنعت حلقة في الحبل ووضعتها في عنقي، وفي لحظة أدفع الكرسي وأتدلى... أرتعش في محاولة لأن أسحب الهواء، لأن أرخي الحبل، لكن الفقرات تكون قد انزلقت وأنتهي... ينتظرونني يومًا، يومًا آخر، وحين يفتحون باب الغرفة يرون الحبل يهتز في الهواء، والجثة المتقيحة تفوح منها رائحة كريهة... يتركون كل شيء في مكانه، يغلقون الباب بخوف، ويتصلون بالبوليس) [1].

من هذا النص تبين فضاءات بعينها تشكل معًا المناخ العام، وهي: فضاء الغرفة، فضاء النافذة، فضاء الدهليز وأخيرًا فضاء السلطة (البوليس).

من منظومة ثنائيات المغلق/ المفتوح تولد ثنائية أخرى تمثل جدل الصراع القائم بين اتجاهين متناقصين هما الشمال/ الجنوب، حيث الشمال يرمز للغرب والجنوب يرمز للشرق، وهو ما يتجلى في المقطع النصي الذي يحاور فيه رجب إسماعيل نملة سوداء حاولت أن تتسلق جدار القبو: (يجب ألا تبقي وحيدة... لو ظللت هنا لكنت صديقك، احذري أن تقتربي ناحية الجنوب، هناك لا يعرفون معنى الصداقة، وليس لهم أصدقاء... إذا ضقتِ من قبوي، فاذهبي هذه الناحية، ناحية الشمال... هناك تجدين الأصدقاء) [2].

يضيء هذا النص مفهوم رجب بخصوص (الجنوب) و(الشمال)، فهو يتخذ من الجنوب دلالة لفضاء السجون والأقبية وانعدام الأُلفة وطغيان الشعور بالاغتراب، في حين يفتح دلالة الشمال لتشمل الفضاء النقيض حيث الأُلفة والحرية والصلات الإنسانية. ولكن بقرار رجب في العودة إلى الميناء (الشرق) الذي انطلق منه، ينحسر الفضاء شيئًا فشيئًا، فيتجه إلى الداخل بعد

(١) الرواية /١٤٥

(٢) الرواية /٩٨

أن كان يزداد اتساعًا باتجاه الخارج. هذا على مستوى الحدث، أما على مستوى الشخصية نفسها فإنه مجرد انتقال جغرافي لا علاقة له بثنائية الداخل/ الخارج، طالما أن رجب نفسه يقر في حديثه مع أنيسة: (السجن يا أنيسة في داخل الإنسان، أتمنى ألا أحمل سجني أينما ذهبت، إن مجرد تصور هذا عذاب يدفع بالإنسان إلى الانتحار) [١].

من هنا فإن الداخل (المغلق) يقيم في رجب إسماعيل، مما يستحيل منح رجب فرصة الانفتاح على ذاته.

ويخلص البحث من معالجته لموضوع الفضاء معادِلاً للمكان إلى ما يأتي:

١- بعرضه للأمكنة بالأمكنة، لا يهتم الراوي بالمكان لذاته بل بدلالاته، وهو ما يجعله يضخِّم مكانًا على حساب آخر، بالرغم من أن الواقع قد يُبدي مساواة بينهما بوصفهما من الكينونات الجامدة والمحددة بأبعاد هندسية، وهذا بدوره يبرز حقيقة التفاعل المحتدم بين المكان وذات الراوي، بما يخلق مكانًا غير محدد الأبعاد، مكانًا تتلاشى أبعاده بمجرد ضخ الذات فيه، وبذلك لا تعود هناك أية ضرورة إلى اعتماد الوصف الخارجي لمكونات الفضاء وتتبع تفاصيلهما، طالما أن هذا الفضاء هو بالأساس يقترب من حدود التجريد. ولا يجري اعتماد الوصف الطوبوغرافي إلا إذا ما أريد تعميق فكرة تؤكد جدلية ضمن منظومة ثنائيات المغلق/ المفتوح.

٢- يتعمد الراوي إحلالاً للزمان في المكان والمكان في الزمان. بمعنى آخر، إحلال وظيفة كل منهما في الآخر، فالباخرة (المكان) تصبح صورة لحركة الزمن التي كلما اندفعت أكثر في البحر؛ استسلم السارد فيها للذكرى، وانحسر المكان الراهن شيئًا فشيئًا حتى يتلاشى، في حين يبرز المكان فقط تضمينًا داخل الذكرى التي تحل محل الحاضر وتصبح هي الراهن عبر (تمثيل للعفوية التي تتطور وتخترع نفسها لحظة تعبيرها) [٢] على وفق المكان والزمان من وجهة نظر الراوي. وقد شكَّلت هذه العناصر بمجملها الفضاء في الرواية.

(١) الرواية/ ٧٤

(٢) سوسيولوجيا الفن، جان دوفينيو / ١٦٦

٣- يتضح أن الفضاء الروائي في شرق المتوسط هو فضاء رمزي يحكمه قانون ثنائية المغلق / المفتوح، لكن بنية المغلق تبقى المهيمنة بالمقارنة مع بنية المفتوح، وهو ما يجعل (شرق المتوسط كلها داخل وليس فيها خارج، حتى الحيز الخارجي الذي كان يظهر في بعض الصفحات له طعم الداخل ولزوجته وصعوباته) [١].

وعليه فإن ظاهرة السجن تعد بؤرة غير محددة الأبعاد في النص يوظفها الراوي رمزًا لواقع شرق المتوسط، ولأن هذه الظاهرة - السجن - تمثل (أبرز وأهم الظواهر المباشرة التي تدلل على وجود القمع، والتي تدلل على اختلال العلاقة) [٢] بين الأعلى والأسفل.

٤- المغلق المتمثل بالشرق طُرِح بلفظه الشرق دون تحديد للفظة تنتمي إلى حدود جغرافية معينة على اعتبار أن الوضع في البلاد التي تنضوي تحت لفظة الشرق كلها تتشابه في سجونها وطقوسها القمعية مما (يحول كل تعميم إلى تخصيص) [٣]. هذا فضلاً عما تنطوي عليه لفظة الشرق هنا من إحالة مكانية ونفسية شمولية [٤].

(١) الكاتب والمنفي / ٣١٠

(٢) رأي وشهادة حول القمع - مجلة (فصول) / ١٨٧

(٣) الكاتب والمنفي / ٣١٠

(٤) م. ن / ٣٥٢

- **الفضاء النصي:**

يخضع النص إلى تنظيم مكاني آخر يُدعى بالفضاء النصي للرواية، يتشكل عبر تحديد العلاقات بين مختلف الجُمل والفقرات والنقاط وإشارات التنقيط، ومثل هذه الوسائل تُستخدم استخدامًا يصب جماليًا لصالح البناء الروائي [١].

وهذا التنظيم المكاني هو (نتيجة حتمية لطبيعة تشكيل الزمان) [٢]. وسواء كان هذا التشكيل من وضع الروائي أو من وضع الناشر؛ فإن من الصعب بمكان تجاوز دوره لأنه تشكيل موجود ومفروض بذاته.

ويمكن معالجة الفضاء النصي لرواية (شرق المتوسط) من خلال ما يأتي:

١- مكونات الكتابة:

تحتوي رواية (شرق المتوسط) [٣] على (١٧٦) صفحة من القطع الكبير، وهي تغطي - باستثناء المساحات البيضاء - ١٦٤ صفحة، تقع في ستة فصول يعلو كل منها رقم داخل مربع يشي بحدوده الأربعة إلى الجهات الأربع التي تحصر المكان الفيزيائي للعالم، وهو ما يلمح إلى واقعية الأحداث بوصفها تنتمي إلى الأرض التي رمزها المربع [٤]. أما الأرقام التي تتوسط هذه المربعات: (١،٢،٣،٤،٥،٦) فإن لها أكثر من دلالة:

- الدلالة الأولى: المباشرة: هي تقديم فكرة التتابع في الزمن وسياقه التاريخي.

- الدلالة الثانية: أن الرقم الفردي يُمثِّل مبدأ الذكورة طالما أنه ينتمي إلى الأرقام (الوترية)، وبالتالي يُمثِّل فكرة الهيمنة - هيمنة الراوي رجب إسماعيل

(١) بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ / ٧٧

(٢) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بنيس / ١٠١

(٣) اعتمدت الطبعة الخامسة في الرواية

(٤) (إن رمز السماء هو الدائرة، ورمز الأرض هو المربع، فالشكل الرباعي هو الخاصية الابتدائية للأرض) The Book of Changes / 13

الذي يتحرك داخل الفصول الفردية - . بينما تنتمي الأرقام الزوجية (الشفعية) إلى مبدأ الأنوثة طالما أنها تمثل فكرة الخضوع.

وتتوسط العبارات والجُمل التي ضمن الفصول الفردية نقاط بدلاً من علامات التنقيط المعروفة، وهي دلالة على الدفق الزمني غير المتقطع والذي يتطابق إلى حد ما مع فكرة الزمن بمفهوم الزمن الخالص (الذاتي)، المتحرر من سطوة المكان، والذي ينتمي إلى السماء، في حين يتم فصل العبارات والجُمل في الفصول الزوجية التي ترويها أنيسة بعلامات التنقيط من فارزة وفارزة منقوطة، ونقطتين رأسيتين بشكل يكاد يكون منضبطًا، مما يدلل على الزمن المكاني الخاضع للحدود والمستسلم.

- الدلالة الثالثة: وهي الدلالة غير المباشرة والتي تشير إلى أن الفصول الستة تمثل المراحل الست للأحداث، والتي تأتي المرحلة السابعة متمثلة بالقارئ لتتم العملية الكتابية التي تتطلب كاتبًا وقارئًا استنادًا إلى حقيقة بديهية مفادها أن العالم يُنجز في سبع مراحل، تمثل المراحل الست الأولى تشكل العالم الروائي، والمرحلة السابعة تمثل وضع اللمسات الأخيرة له. إن النص يصبح بهذا المعنى: (ليس مغلقًا ولكنه قابل لكل كتابة جديدة، يعيش حالة بحث دائمة عن اكتماله اللامحدود، وهو بذلك ناقص الكتابة، والقارئ هو المتمم لهذا النقص) [1].

٢- توزيع الأسود والأبيض:

ويأخذ ثلاث مستويات:

- المستوى الأول: وفيه تأخذ الحروف الطباعية المحصورة داخل علامات اقتباس شكل الأسود، وتكون الحروف الأخرى غير المحصورة المتمثلة بالأبيض[2] (يشمل هذا التقسيم الفصول الخاصة برجب ١،٣،٥). إن وجود

(١) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب / ١٦٥

(٢) م. ن / ١٠٥

الأبيض والأسود في هذه الفصول الثلاثة يلمح إلى نوع آخر غير مباشر من الصراع في ذات الراوي، له علاقة بالإحساس بالزمن.

وفي هذا المستوى لا علاقة للأسود والأبيض بالسطر والفراغ، ولكن بحجم الخط من حيث رقته وسمكه، فالخط الرقيق هو الأبيض والسميك هو الأسود[1]. ويمكن للبحث إحلال الجمل المحصورة بين علامات اقتباس محل الخط السميك، طالما أن المقصود بمعنى الأسود هو إحداث تأثير بصري يُمثِّل تناقض نوعين من التشكيل الطباعي.

إن الأسود هو شكل واحد لا يمكن تحويره، وهذا ما يتمثل بالحرفية التي تتضمنها المساحة المحصورة بين علامات الاقتباس. في حين يُمثِّل الأبيض مرونة في تحوير شكل الذكرى على وفق ما ينسجم وموقف الراوي. وعلى الرغم من أن مساحة الأبيض في هذا المستوى أكبر في امتدادها من مساحة الأسود؛ إلا أن الأسود يبقى هو المهيمن كون كل عبارة محصورة داخل علامات اقتباس تمثل حجرًا أساسيًا في البناء الروائي، لأنه يُمثِّل تثبيتًا يلازم الشخصية بمفهوم باشلار للتثبيت، في حين أن البياض الزاحف والمهيمن ظاهريًا ما هو إلا ظلال لهذا الأسود: (كانوا يريدون صوتًا، مجرد صوت، يصرخون: (قل كلمة يا ابن...) واصمت، لا أقول شيئًا... ويضربون. لو عرفتِ السجن يا أشيلوس لتعلمت كيف تصمتين، لو توقف صوتك دفعة واحدة، فإن الرعب سيشلهم، سيموتون «قل أي شيء يا ابن العاهرة، اشتم... أمَّا أن تظل صامتًا مثل الجدار فسوف تغرق بالبول حتى تموت» ولا أجد شيئًا، أي شيء لأقوله، وأصمت)[2].

- المستوى الثاني: يُمثِّل السواد فيه الفصول (١، ٣، ٥) الخاصة برجب إسماعيل كونه يُمثِّل الداخل (السرد الذي يضيء داخل التجربة). بينما يُمثِّل الأبيض (٢، ٤، ٦) الخاصة بأنيسة كونها تمثل الخارج (السرد الذي يضيء الجانب الخارجي من التجربة). ولما كانت الهيمنة في روي الأحداث للداخل

(١) م. ن / ١٠٥

(٢) الرواية / ٨٠

(رجب) فإن الأسود في الفصول (١، ٣، ٥) هي المهيمنة على الخارج الفصول (٢، ٤، ٦). ويتضح من معالجة ثنائية الأسود والأبيض، أن الأسود (الداخل) هو المهيمن على الأبيض (الخارج) في المستويات الثلاث المعالجة، مما يوضح انسجام هذه الهيمنة مع هيمنة السلطة (الأسود/ داخل) على الضحية (الأبيض / الخارج).

ويمكن للبحث التطرق إلى مستوى ثالث يتمثل بغلاف الكتاب في إطار تناول ثنائية الأسود والأبيض، فرواية (شرق المتوسط) تنحصر داخل غلافين يُمثِّل الأسود منهما الغلاف الأمامي على اعتبار أنه يتوفر على خلفية غامقة، وتتوزع على هذه الخلفية كلمتا العنوان (شرق) و(المتوسط) ثلاث مرات وبألوان ثلاثة، ولا يكاد اللون الأبيض يجد له مكانًا على هذه الخلفية، باستثناء ما يحتله بين حدود اسم المؤلف المكتوب بخط أقل سمكًا من الخط الذي كُتبتْ به (شرق) و(المتوسط) بألوانهما الثلاثة، وهذا السمك الرفيع لخط اسم المؤلف يتناسب مع المفهوم الطباعي بالأبيض. ويمكن الاستنتاج مما تقدم أن الأبيض على الغلاف الأمامي للكتاب يُمثِّل الطرف الضعيف في الصراع كونه موجود داخل حدود الأسود، وهذا ممكن أن يلمح من خلال استقرائنا لسير أحداث الرواية وأجوائها (أي استغوار بنيتها العميقة) إلى خضوع المؤلف نفسه لمنحني أحداث وأجواء كهذه، وبالتالي فهو - أي المؤلف - جزء لا يتجزأ من بنية الضحية.

وعلى العكس من الوضعية التي ظهر فيها الغلاف الأمامي، يُظهر الغلاف الخلفي مساحة يتدفق فيها البياض أولاً ليناقض الغلاف الأول ضمن القانون الجدلي الذي يحكم علاقة الأسود والأبيض، وثانيًا لكي يحقق إمكانية امتداده إلى العالم الخارجي متمثلاً بالقارئ الذي تقع على عاتقه مهمة تشغيل مفاصل النص وتفعيلها، إلى الحد الذي يكون فيه قادرًا على إنتاج المعنى.

ويلاحظ أن كلمتي (شرق) و(المتوسط) تظهران على الخلفية البيضاء بخط أزرق مفرغ؛ مما يدل على ضيق المساحة المتاحة لظهور الأسود، طالما أن الأبيض يسارع ويملأ هذا الفراغ في الخط.

ويمكن الخروج بنتيجه هي: أن على مساحة كل من الغلافين ثمة صراع بين الأسود والأبيض، ينتصر الأسود في الغلاف الأمامي على الأبيض، بينما يكون النصر في الغلاف الخلفي حليف الأبيض، بالرغم من أن الغلاف الأمامي يُمثِّل الأسود على مستوى التشكيل والخلفي يُمثِّل الأبيض.

أخيرًا لابد من الإشارة إلى أن موضوع الصراع الذي ينشأ بين الأسود والأبيض على مستوى التشكيل الطباعي يكون في الشِّعر أكثر وضوحًا منه في النثر، على اعتبار أن امتداد السطر على أكبر مساحة من البياض في النثر تكاد تكون أمرًا مسلمًا به، في حين يتجلى الصراع بين السطر والمساحة البيضاء في الشِّعر بسبب ما يتيحه تشكيل الأبيات من طول وقصر إلى ظهور فعلي لدور الأبيض كقوة مضادة وفاعلة إزاء الأسود، لذلك لم يتطرق البحث إلى موضوع الصراع بين الأسود والأبيض على مساحة الورقة.

وتجدر الإشارة إلى أن هذا الفضاء الطباعي له دور في البناء كونه يُمثِّل مجموع منظومات الصور الصوتية التي تمثِّل هيكل اللغة والتقسيمات السردية وانتقالاتها المنظورة، وهذه بذاتها تتداخل مع عدد عناصر التشكيل الروائي ولا تنفصم عنها، مما يجعلها ركنًا مضافًا إلى أركان البناء.

المبحث الثاني

بنية الـزمـن

تُولي الدراسات النقدية الحديثة اهتمامًا كبيرًا بالزمن كونه عُنصرًا بنائيًا أساسيًا في بناء النص الأدبي، ولا سيما في القص الذي يعد (أكثر الأوعية الأدبية التصاقًا بالزمن) [١]. والرواية كونها أحد فروع القص، فإنها تتخذ من الزمن عنصرًا تبادليًا مع العناصر المكونة لها، فهي تجد في الزمن قابلية التحلُل داخل البنيات السردية والقدرة على تنظيم حركة هذه البنيات، وبدون زمن لا يمكن للبناء أن يتشكَّل، إذ أن إلغاء الزمن يعني إلغاء التتابع وهيمنة التزامن أن على مستوى الجُمل أو الكلمات أو حتى الحروف والأصوات [٢]. وعليه يمكن للزمن أن يكون هو (القصة، وهي تشكل، وهو الإيقاع) [٣] في الآن نفسه، وبذلك يستحيل فصله عن البنيات السردية الأخرى إلا في سبيل الافتراض النظري.

وبناء على الأهمية التي يحتلها الزمن في الرواية، فقد ظهرت في العصر الحديث تقسيمات شكلية للزمن الروائي. منها ما هو خارجي عن النص ومنها ما هو داخلي، وقد اعتمدت هذه التقسيمات أساسًا على ما قاله كلٌّ من ميشال بوتور، وتودروف، فقد أخص بوتور ثلاثة أزمنة متداخلة في الخطاب الروائي هي: زمن المغامرة وزمن الكتابة وزمن القراءة [٤]. وميَّز تودروف بين الأزمنة الخارجية والداخلية في النص، فالزمن الخارجي هو زمن الكاتب وزمن القارئ والزمن

(١) بناء الرواية. دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ/٤٦

(٢) أركان القصة / ٥٣-٥٤

(٣) بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ/٢٧

(٤) بحوث في الرواية الجديدة /١٠١

التاريخي [١]. ومنهم من يرى فيه أنه زمن الكتابة وزمن القراءة ووضع الكاتب بالنسبة للفترة التي يكتب عنها. والقارئ في الفترة التي يقرأ عنها[٢]. في حين أن الزمن الداخلي يُمثِّل عند تودروف: زمن القصة وزمن الكتابة وزمن القراءة[٣]. ويعادل عند سعيد يقطين: زمن القصة وزمن الخطاب وزمن النص[٤]، بينما يُمثِّل عند سيزا قاسم أحداث الرواية تتابعًا وترتيبًا ووجهة نظر[٥].

ويقع ضمن هذا الزمن الداخلي زمنان [٦]: أحدهما طبيعي تمثله تحديدات الساعة واليوم والشهر والسنة... الخ، أي الزمن الآلي أو الموضوعي، والآخر نفسي أو ذاتي، وهو لا يخضع لمعايير أو مقاييس موضوعية خارجية وإنما يخضع للذات الإنسانية، فهو الدفق الخالص المستمر للزمن، ويمثل هذان الزمنان (بُعديّ البناء الروائي في هيكله الزمني. أما الأول فيمثل الخطوط التي تنسج منها لحمة النص، وأما الثاني فيمثِّل الخطوط العريضة «السقالات» التي تُبنى عليها الرواية) [٧].

ويرى جينت [٨] أنه ينبغي لمن يتصدَّى لتحليل البنية الزمنية لأي نص قصصي أن يأخذ بنظر الاعتبار أن زمن القصة هو زمن مزدوج، فهناك زمن الملفوظ الحكاية / القصة بوصفها تسلسلاً زمنيًا للأحداث. ومن جهة أخرى زمن السرد (الخطاب) أي ترتيب السارد للأحداث في النص القصي، ويعتمد مثل هذا التحليل على ثلاثة ضروب من العلاقات القائمة بين زمني القصة والخطاب هي علاقات: الترتيب، السرعة السردية، التردد [٩].

(١) تحليل الخطاب الروائي/٧٩

(٢) بتناء الرواية. دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ/٣٣

(٣) تحليل الخطاب الروائي/ ٧٩

(٤) م. ن / ٩٠

(٥) بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ/٣٣

(٦) م. ن / ٤٥

(٧) بناء الرواية. دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ / ٤٥.

(٨) نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبنير / ١٢٣

(٩) تختلف دوال هذه المفردات عند النقاد بالرغم من احالتها إلى مدلول واحد.

ونبَّة تودروف من خلال عرض تصوره الخاص عن زمن القصة الحقيقي والزمن المبتكر داخل السرد في إطار الخطاب القصصي إلى (عدم التشابه بين زمانية القصة وبين زمانية الخطاب، فزمن الخطاب هو؛ بمعنى من المعاني؛ زمن خطي في حين ان زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد. ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آنٍ واحد، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبًا متتاليًا يأتي الواحد منها بعد الاخر) [١]. وتبعًا لذلك صنَّف تودروف عدة علاقات زمنية يمكن أن نحصل عليها من خلال دراسة طبيعة العلاقة بين زمن الحاكي (زمن الخطاب) الزمن المحكي (زمن التخيل) [٢]، وهي العلاقات ذاتها التي نجدها والتي سبقت الإشارة إليها.

وتتبنى الدراسة في رواية (شرق المتوسط) نمطين من الزمن هما: زمن السرد بوصفه الزمن النحوي الذي يتخذه السرد إزاء الحكاية [٣]، على اعتبار (أن الرواية مظهر لفظي بالدرجة الأولى) [٤]، وزمن المحكي بوصفه الصِّيغ الزمنية التي ينقل عبرها المحكي [٥]، ويمثل الأخير مقدار التفاوت ما بين الزمن الذي تستغرقه الحكاية الأصلية والزمن الذي تُستعاد فيه هذه الحكاية في النص من جديد، أي بمعنى الفرق بين العايش في الواقع، والرؤية إلى هذا الواقع [٦].

إن الزمان لا يمكن أن يكون موضوعيًا (حياديًا) في الرواية، لأنه ما أن يمر بوجهة النظر حتى تتحطم حياديته وينحرف باتجاه الحدث المسرود نفسه. إذ يمكن للروائي أن يُداخل بين الأزمنة حسب ما تفرضه عليه طبيعة البناء الروائي. كما يمكن له أن يهمل الكثير من التفاصيل الزمانية، والوقوف عند

(١) مقولات السرد الأدبي، مجلة (آفاق) المغربية / ٤٢

(٢) الشعرية / ٤٨

(٣) ويطلق عليها عند تودروف بعلاقات النظام، المدة، التواتر. بنظر الشعرية / ٤٨

(٤) الشعرية / ٣٢

(٥) نظرية السرد من وجهة نظر إلى التبنير / ١٢٢- ١٢٣

(٦) السيرة الذاتية الروائية والوظيفية المزدوجة، يمنى العيد مجلة (فصول)، مجلد (١٥)، عدد (٤)، لسنة١٩٩٧

لحظة في الزمن وفتحها وبسطها بينما يعمد في مناسبة أخرى إلى ضغط مساحة زمنية طويلة غير مهمة بعبارة واحدة اختزالية، وهذا لا يمكن أن يقوم بدون وجهة النظر التي تتحكم في مسار العمل الروائي كله.

- **زمن السرد:**

يتعلق زمن السرد بالأوضاع الزمنية التي ينتج فيها المحكي، وهناك ثلاثة أوضاع زمنية ممكنة للسرد إزاء الحكاية، هي: الماضي والحاضر والمستقبل [١]. وتحديد هذه الأشكال النحوية يعبِّر عن الموقع الزماني الذي يُدار منه السرد [٢]. ومن ثم يسهم في تأسيس المنظور الزماني الذي (لا يقتصر دوره على الأهداف التأليفية المباشرة للوصف، بل أنه يتعدى إلى مستوى التقييم الأيدلوجي) [٣] الذي ينكسر فيه التتابع الزمني ويحل محله مبدأ التزامن [٤]. وقد تشترك إلى جانب المنظور وسائل تعبيرية مثقلة تؤدي الهدف التأليفي للوصف، كما نرى ذلك ماثلاً من خلال الحوارات الداخلية التي تبدي عبرها البُعد الزمني النفسي علاوةً على ما تؤديه من وظيفة أخرى تتمثل بإضاءة وجهة النظر الأيدلوجية التي تحملها الشخصية [٥]، حيث ترتبط وجهة النظر هذه بالسرد ولا يكون لها حضور في زمن الحكاية، ذلك أن الحكاية نفسها حيادية، بينما ينزع السرد إلى التلقيح مما هو ذاتي[٦]. ويجري التقويم على الأيدلوجي للأحداث من وجهات نظر مختلفة إذ (يمكن تقييم أحداث الحالة أو الماضي من وجهة نظر المستقبل، ويمكن تقييم أحداث الحاضر والمستقبل من وجهة نظر الماضي، كما يمكن تقييم أحداث الماضي والمستقبل من وجهة نظر

(١) نظرية السرد من وجهة نظر إلى التبنير / ١٢٢ -١٢٣

(٢) وجهة النظر في الرواية، مجلة (فصول) / ٢٦٣

(٣) م. ن / ٢٦٣

(٤) بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ / ٢٩

(٥) وجهة النظر في الرواية، مجلة (فصول) / ٢٦٣

(٦) نظرية الأدب / ٢٨٨

الحاضر) [١]. والعلاقة الأخيرة هي التي تتبناها رواية (شرق المتوسط) في طرح الأحداث، فالراوي رجب إسماعيل من نقطة في الحاضر من وجهة نظر راهنة يمر على أحداث الماضي ويسحبها إلى إطار الحاضر لتندمج في سياقه وتزيح محتوياته. وتكون هي نفسها محتويات الحاضر البديلة انطلاقًا من فكرة أن الشخصية / الراوي يعيش خارج الإطار الواقعي وليس لها من الحاضر سوى وجودها المحض. إلا أن وجهة النظر نفسها تتغير - وهي تبقى حاضرة - عندما تمر على الأحداث الراهنة أي عندما يتحول الراوي (الشخصية) من سلبيته المتمثلة بانجراره إلى الماضي إلى إيجابيته من خلال ترميم علاقته مع الحاضر، هو تبدل في وجهة النظر يفتح مسارًا باتجاه المرور على أحداث المستقبل؛ لا بل والعيش في محتوياتها حتى من قبل أن تحدث.

ويجد البحث أن من المناسب اعتماد منظومتين من العلاقات الزمنية في التطبيق على الزمن السردي لرواية (شرق المتوسط) هما:

١. علاقة الماضي بالمستقبل: حيث يتم فيها إسقاط الحاضر من التجربة.

٢. علاقة الحاضر بالمستقبل: ويتم فيها إسقاط الماضي من التجربة.

- العلاقة الأولى:

صيغة الزمن الحاضر هي منطلق كُلٍّ من الساردين، يلقي خلالها المنظور ظلاله على الشخصية الروائية مستنبطًا حياتها النفسية أكثر من مجرد التطرق إلى حياتها الخارجية، الأمر الذي تنضغط الصيغ الزمنية: الماضي، الحاضر، المستقبل بعضهما ببعض داخل لحظة هي النص [٢] ويصبح الحاضر نقطة تثبيت وجهة النظر التي منها ينطلق السرد [٣] فانطلاق الباخرة (اشيلوس) من نقطة في الحاضر - بداية السرد في نقطة راهنة - باتجاه الغرب تظهر عبر السرد بصيغة الزمن الحاضر في التركيبة النحوية للجملة الفعلية:

(١) وجهة النظر في الرواية مجلة (فصول) / ٢٦٣

(٢) بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ / ٢٩

(٣) وجهة النظر في الرواية، مجلة (فصول) / ٢٦٤

(اشيلوس تهتز، تترجرج، تبت بحركة ثقيلة...) بهذه الفقرة يتحدد المنظور الزماني في نقطة حاضرة لتظهر في ما بعد، ثنائية الزمن التي يتجه طرف منها (الخارج) تصاعديًا نحو المستقبل (المتمثل) بسير الباخرة نحو الغروب، بينما يرتد الطرف الآخر (الداخل) في الوقت نفسه تنازليًا باتجاه الماضي ومن خلال صيغة الماضي الفعلية (كان يوم الأربعاء...) وهي بداية متجه السرد القائم في مجمله على الاسترجاع الذي يتم قبل أسبوعين من بداية الشتاء، وهو مبرر كافٍ لاستخدام تقنية الاسترجاعات المتكررة، ذلك لأن الشتاء هو فترة سبات، وعليه فان العناصر المتحللة في الخريف، تحتاج إلى راحة لتبدأ حركتها من جديد في ربيع لاحق، وهو أمر يجعل تعليق الحاضر منطقيًا وحرفية التذكر ممكنة. فمن خلال نقطة الانطلاق المتوازي لثنائية الزمن باتجاه المستقبل / باتجاه الماضي وثنائية المنظور السردي الداخل / الخارج؛ يجري تعليق الزمن الحاضر ويحل محله شريط الاسترجاعات عند كل من الراويين (رجب وأنيسة) بكل ما تحتضنه من منولوجات وحوارات ومشاهد وشخوص وهي اللبنات الأساسية لأي عمل روائي، ولتكون أحداثًا تتجاوز محدودية الذكرى الاعتيادية.

وتظهر ثنائية المستقبل / الماضي هذه؛ التتابع الزمني للأحداث والقائم على مبدأ السببية، لأن رحلة الباخرة باتجاه المستقبل (جنيف) تمثِّل المكان الهدف، فهي معقد الأمل في وضع حدّ للمآسي التي يحملها الراوي (رجب) ليس بوصفه شاهد عيان فحسب، وإنما بوصف ضحية وعينة حيَّة ودليلاً على الجريمة (الماضي) بينما يبقى الحاضر متعلقًا ليتم استثماره فيما بعد.

وتتفتح من خلال الرحلة دائرة الذكرة التي تمثل الماضي باسترجاعات تحتضن الأحداث بشكل متتابع، حيث تسهم هذه الاسترجاعات بتطوير وعي الشخصية الرئيسية (رجب) على لسان رجب نفسه، بينما تعمل لدى (أنيسة) على تزمين السرد ليغطي الجانب الظاهري من التجربة وتحريك الداخل منها، في حين يبقى الحاضر معلقًا لأنه لا يمنحه الإحساس بالحياة لذلك لابد أن يفيض عليه الماضي ليبعث الحيوية في نفسه لأن (الماضي ليس ما وقع من قبل فقط. إنه ما يملك فعالية مستمرة، ما يزال في حالة

كينونة موجود ويتفاعل فيما حوله) [١].

ويسهم دخول الماضي في الحاضر، أي مغادرة سياقه التاريخي وحلوله في سياق الحاضر يجعل النص قابلاً للقراءة في كل زمن، كما أن هذا الماضي يُمثِّل مستودعًا لذكريات (رجب) البطولية، لذلك يكون الزمن الحاضر هو رهينة للماضي بحيث يعجز عن إعطاء الأمل له ويجعل الانفلات من قيد الذكرى أمرًا يكاد يكون مستحيلاً.

وتتصادم قوة الماضي مع قوة الواقع لأن الرواية ما هي إلا (صراع ضد قوة الزمن، أي أنها محاولة مستمرة لقهر الزمن التاريخي) [٢] حتى تصل إلى درجة من اللبس والغموض أحيانًا بسبب تزامن الماضي مع الحاضر، إلا أن الماضي هو الذي يفرض نفسه في النهاية: (كانت الأغنية تتحدث عن القمر. أتذكر بعض الكلمات. عندما رأيت يده تمتد إلى مفتاح الصوت أحسستُ برجفة تسري في دمي: هل يخافون احدًا؟ لماذا إذن يرفعون صوت آلة التسجيل؟ وهذه الأغاني التي تتحدث عن القمر والبحر، ألا تنتهي؟ لن أسمع هذه الأغاني. سأحطم الراديو دون رحمة إذا سمعتها، لا أطيق. أمس فوق ظهر الباخرة كانوا يغنون بشكل مختلف. كانت أفواههم وهي تصرخ بتلك الآهات تحمل معنى ألم الإنسان...) [٣].

إن ما بين آلة التسجيل على الباخرة، وآلة التسجيل التي تستدعيها الذاكرة من فضاء السجن (الماضي) تنهض مساحة من المفارقة تتسبب في تداخل الصيغ الزمنية المختلفة بعضها ببعض، فلحظات الغربة التي تمثل حاضر الشخصية العاج بالسقوط؛ تغلفِّها الشخصية بنفسها (الراوي) وتستخرج من اندماج سياقها بسياق الذكريات سياقًا زمنيًا آخر فيصبح الزمن كابوسًا مثقلاًبذكريات التعذيب التي تلاحقه في كل مكان، حيث ينفتح زمن الكابوس

(١) الكاتب والمنفي / ١٧٦.

(٢) عصر الرواية. مقال في النوع الأدبي، محسن جاسم الموسوي / ٣١.

(٣) الرواية / ٩٢.

ليكشف عن هاجس الملاحقة حتى في الغُربة: (شعرت أنه يريد كسر الجليد الذي بيننا بسرعة، أجفلتُ حتى أن الندم شبك ذراعيه حولي. فظننت أنه مكلف بمراقبتي، وإلا كيف التقطني من الشارع وأوحى إليَّ بشراء البطاقة؟ والآن كيف يتعرف علي بهذه الطريقة التي تعطيه الحق في أن يتحدث ويمزح؟) [١].

إن طرح فاعلية زمن معين وعدم تجسيده في النص هو دلالة على عجز الراوي عن التفاعل مع ذلك الزمن، فالحاضر الذي يجري تسقيطه من هذه العلاقة سببه عدم قدرة هذا الحاضر على منح الراوي إمكانية تجاوز تفاصيل الذكرى، مما يبُقي الزمن الماضي مهيمنًا بكل تراكماته، وبذلك يتجاوز الزمن إطاره الشكلي إلى ميدان الوعي بالزمن طالما أن القصة لا تجري فقط من خلال الزمن وحده [٢].

- العلاقة الثانية:

تتفجر اللحظة الحاضرة وتعود إلى سياقها الفعلي في الزمن عند وجود مؤثرات خارجية تسهم في دفع الراوي للنظر إلى الحياة بعين مغايرة، أي بتقويم الأحداث من وجهة نظر راهنة، وأول تلك المؤثرات هو ثقل زمن الغربة الذي يتحول إلى جحيم بسبب ذكريات التعذيب التي تلاحقه في كل مكان. والثاني: وهو الأهم؛ عندما يعلم (رجب) أن زوج أخته حامد قد أصبح رهينة لدى السُّلطة مقابل عودته، إن هذا الحدث يدفع (رجب) إلى اتخاذ قرار بالعودة، وهنا يتحول المستقبل متمثلاً بغايته المنشودة (جنيف) إلى مستقبل آخر هو العودة، المستقبل الذي يحمل في إطاره معنى التعذيب نفسه، والذي بحضوره تتحطم الحلقة الزمنية المغلقة في الرواية، حيث ينساب زمن الحدث إلى نقاط حقيقية أبعد يعززها الحاضر. ذلك أن: (معنى المستقبل ومداه مرسومان في الحاضر ذاته) [٣]، لذلك يقرر العودة: (لن أتركهم حتى يقتلوا حامد، يكفي أنهم

(١) الرواية / ١٦٠.

(٢) تحليل الخطاب الروائي / ٧٤

(٣) حدس اللحظة، باشلار / ٥١

قتلوا هادي ورضوان، يكفي أنهم جلدوا المئات والآلاف... وأنا لستُ غريبًا عن السجن، إن مِت لن أترك ولدًا ورائي يبكي، أما إذا قتلوا حامد فسوف يترك أربعة اطفال، لذا يجب أن أفعل شيئًا... لن أتركهم!).

إن نقطة التحول هذه تؤدي إلى إزاحة سطوة الماضي عن إرادته، لأنه يكشف أن ثمة حياة حقيقية في الحاضر مهددة بالموت، ومن ثم فإنه لا ينبغي أن يتم تجربته السلبية إلى أخرها والتي تحمل السقوط. لابد من وقفة، من رؤية واقعية للحياة التي يحياها الراوي. فالماضي كله يصبح (ميتًا في اللحظة الجديدة التي يتأكد فيها الواقع) [1].

وتتكثف قوة الزمن داخل اللحظة الحاضرة التي يقرِّر فيها العودة، فهذه اللحظة الفاعلة المتمثلة بقرار المواجهة الأخيرة يمنحه الخلود، فهو يجد بالموت نقطة مغادرة للزمن النسبي (الزمكاني) إلى مستوى آخر يتمثل بالزمن الخالص (المطلق): (سأصمت... سأضع الأوراق في مكانها، وسأعود إلى الوطن، أنتظر أن يقبضوا علي، أن يعذِّبوني، أن يقتلوني بالرصاص... لم يعد الأمر يهمني، وأعتقد أنه سيكون شرفًا لي لو فعلوا شيئًا مما أتصور) [2].

وتحل الاستباقات محل الاسترجاعات المتكررة في الزمن الماضي، مما يؤدي إلى طغيان الزمن المستقبلي على الزمن الحاضر واندماجه فيه. ويُوجِد في الوقت نفسه فرصة لتشكيل حلم يقظة، وهذا كله يؤدي إلى تحول المنظور من وجهته تجاه الماضي إلى وجهة أخرى تجاه المستقبل: (سأبقى ثابتًا، فأخرج من الميناء وأدق الباب والضحكة تملأ وجهي، حتى إذا رأيت الصغار قبَّلتُهم بطريقة تختلف عن الطريقة التي قبَّلتهم بها قبل ثلاثة شهور. أعود إليهم الآن بالهدايا والضحكات والأمل. أقول عدتُ، كان ممكنًا أن أبقى، فكرتُ كثيرًا بالبقاء، ولكن ها أنا ذا أعود، لم يدفعني أحدٌ للعودة. عدتُ لأني لم أستطع أن أبقى...) [3].

(١) حدس اللحظة / ٥٩

(٢) الرواية / ١٧٠

(٣) الرواية / ١٦٧

وتطرح هذه العلاقة، الزمن الماضي كُليًّا من التجربة لأنه أصبح ميتًا بالنسبة له، فهو يطمح إلى التطهر الحقيقي، بعد السقوط، لكي ينقذ بقايا الإنسان في داخله (إرادته).

إن هذا التشويه الزمني الذي يحصل نتيجة تداخل الأزمنة؛ الماضي والحاضر والمستقبل؛ له ما يبرره. فهو يمنح الراوي داخل الباخرة المغادِرة من الميناء باتجاه المستقبل، فرصة أن يغطّي المحكي المساحة الماضية كلها، وأن يبسط في الحاضر ما تسعفه الذاكرة من ذكريات لا تستغرق سوى دقائق أو لحظات لأحداث امتدَّ بها الزمن الطبيعي لسنوات، وهو بهذا يختزل زمن الحكاية وفي الوقت نفسه يوسِّع من زمن الذكرى بوصفه صورة من الزمن النفسي[1]. ويلجأ الراوي من أجل ذلك إلى تقنيات يفيد منها الاسترجاع عبر السرد، كالمونولوج والمناجاة، بهدف إضاءة وجهة النظر الأيديولوجية للشخصية الساردة (رجب إسماعيل) والتي لولاها لما أمكن مواكبة المعنى الأيديولوجي للمنظور الزماني في الرواية. فهذه التقنيات لا تخضع لمعايير خارجية أو مقاييس موضوعية تتيح للذات أن تتفاعل مع الزمن، بحيث يتداخل كل منهما في الآخر ويمثِّلان معًا الأهمية كلها دون أن يُمثِّل مجرى الزمن نفسه تتابعيًا أي أهمية ما لم تتفاعل أجزاء منه مع الذات[2].

ومن الملاحظ أن الزمن السردي في (شرق المتوسط) ينحصر بين دفتي دالتين لا زمنيتين، بسبب رغبة الكاتب في جعل التجربة الروائية قابلة لكل زمن. ويمكن أن تلقَ وجهة النظر هذه القبول؛ إذا ما اتفقنا على اتفاق رغبة المؤلف مع رغبة الراوي (رجب) في هذا السياق بقوله: (كيف يجب أن تكون الرواية. أريدها أن تكون جديدة بكل شيء: أن يكتبها أكثر من واحد، وفيها أكثر من مستوى... وأخيرًا أن لايكون لها زمن...)[3].

وتمثِّل الدالة الأولى لائحة حقوق الإنسان التي تقع خارج الزمن، وتمثِّل الدالة الثانية استمرار النضال الذي بدأه رجب دون تثبيت نهاية زمنية للرواية.

(١) قلعة إكسل. أدموند ولسون / ٢٣١

(٢) بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ / ٥٢

(٣) الرواية / ١٣٤

فلائحة حقوق الإنسان يقدِّمها المؤلف لإبراز الوجه الرمزي للمفارقة، عندما تبقى مفرداتها هدفًا للشرق الذي يعيشه (رجب إسماعيل)، والتي يطمح إلى تحقيقها بالوصول إلى (جنيف)، إلا أنها تبقى معلقة بوصفها هدفًا محتملاً لرسالة قد توصِّلها أنيسة (فعليًا): (ولأني أتركها الآن تسافر، ليقرأها كل الناس، رغم ما فيهم من أخطاء وصرخات) [١]، أو نضاليًا عن طريق حامد الذي (بدأ يلعب لعبة رجب ذاتها، ولكن بشكل غامض ومحير) [٢]. وقد أتاحت نهاية الرواية المفتوحة في خروجها من الزمن المحدد، فرصة للفعل الثوري أن ينطلق في مساره، بالرغم من موت حامل رايته رجب إسماعيل.

لقد أسهمت البنية الزمنية السردية في (شرق المتوسط) من تمكين بنية الرواية من الإحاطة الشاملة بالعلاقات التي تعبر عنها وفي دفع الأحداث داخل مسار غير محدد النهاية. فضلاً عن أن هذا التلاعب المقصود في الزمن يمكِّن الرواية من إنقاذ بنيتها من السقوط في مزالق مباشرة الخطاب السياسي كونها رواية تنطوي على همٍّ سياسي واضح.

- **زمن المحكي:**

إن للمحكي الذي ينتج عن فعل الحكي زمنًا يختلف عن زمن السرد بوصفه فعل الحكي [٣]، فزمن المحكي يُمثِّل العلاقة بين (المحكي والحكاية، ويضم الوحدات المكوِّنة للنص: الفصول، الفقرات...) [٤]. إن لكل محكي موضوعًا، أي أن يحكي عن شيء ما، وهذا الموضوع هو الحكاية التي تُنقل إلى المتلقي بواسطة فعل هو السرد، وبذلك يكون لكل محكي مكوِّنان هما: السرد والحكاية. فالمحكي هو (خطاب شفوي أو مكتوب يعرض حكاية، والسرد هو الفعل الذي ينتج هذا المحكي) [٥].

(١) الرواية / ١٧٦

(٢) الرواية / ١٧٥

(٣) مستويات النص السردي الأدبي، مجلة (آفاق) المغربية / ٨٩

(٤) نظرية السرد من وجهة النظر إلى البتتير / ١٢٣

(٥) نظرية السرد في وجهة النظر إلى التبنير / ٩٧

إذًا، فزمن المحكي يُمثِّل الفرق بين زمن الحكاية الفعلي وبين ولادة هذا النص من جديد عبر السرد. وكان توماشفسكي قد فرَّق في وقت مبكر بين التسلسل المطلق لوقوع الأحداث (الحكاية) والتسلسل النصي لسرد الأحداث (الرواية) ذلك لأن الأخير يقدَّم عمليًا وِفقًا للتسلسل الزمني والترتيب السببي للوقائع [١].

وهناك ثلاث صِيغ زمنية للمحكي هي: الترتيب، السرعة السردية، التردد [٢]

أ- الترتيب:

لكي يبرز نظام الزمن المحكي، حسب جينت، يتوجب مقارنة تتابع الأحداث في الحكاية بنظام ظهورها في المحكي [٣]، وعليه سيتم الإشارة إلى أحداث الحكاية في شرق المتوسط بـ(أ، ب، ج، د)، ثم نلاحظ الاختلاف الذي طرأ على نظام ترتيبها في المحكي.

بدأت حكاية رجب إسماعيل بانخراطه في حزب سياسي معارِض لسياسة الدولة، وبالنتيجة يقع في أيدي السلطة التي يلقى في غياهب سجونها أشد وأقسى أنواع العذيب، وخلال مساحة زمنية تمتد خمس سنين (أ)، بعد ذلك ينهار رجب لأسباب منها: الذاتية؛ وتتمثل بعدم قدرته على تحمل المزيد من التعذيب اللإنساني وحلمه في ذات الوقت باستبدال واقعه هذا بواقع الأُلفة والحياة خارج السجن. ومنها: الموضوعية؛ التي تتمثل بتحفيز أنيسة له على الاستسلام والخروج من السجن، فيوقع رجب إسماعيل بحجة العلاج والسفر إلى خارج القطر، وتبدأ في المرحلة التالية رحلة رجب على الباخرة (اشيلوس) متوجهًا نحو الغرب (ب)، وبعد مكوثه في الغرب فترة وجيزة، يقرر العودة لأسباب منها: الذاتية؛ وتتمثل في عدم قدرته على تحمل هاجس الملاحقة والتعذيب في كل مكان. ومنها: الموضوعية؛ وهي الأهم، والتي تتمثل في سجن

(١) بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ/٢٩

(٢) نظرية السرد، في وجهة النظر إلى التبنير / ١٢٣

(٣) م. ن / ١٢٣

زوج أخته حامد رهينة لدى السلطات لحين عودته ثانية (ج) ويعود رجب مرة أخرى إلى السجن، يموت بعدها أو يُقتل بأيدي الجلادين (د).

فالأحداث هي على التوالي: السجن، الغربة، العودة، الموت (أ، ب، ج، د).

وتبدأ الأحداث في المحكي من نقطة (ب) أي في ساعة مغادرة اشيلوس للوطن، حيث يرتب السارد الأحداث اعتمادًا على تصور جمالي يلغي التتابع في أحداث الحكاية، وبعدها تستذكر الأحداث التي حصلت معه في السجن (أ)، ثم يقرر رجب العودة (ج) وبعدها الموت(د). ويمكن تمثيل ذلك بالمرتسم الآتي:

مسار القصة ←

أ ب جـ د

مسار الخطاب ←

ب أ جـ د

إن زمن المحكي لا يستغرق سوى ثلاثة أشهر. في حين أن زمن الأحداث الأصلية تمتد أحداثها إلى خمس سنوات. من هنا يبدو التنافر بين النظام الزمني لتتابع الأحداث في الحكاية والنظام الزمني لترتيبها في المحكي، أي أن زمن الحكاية أكبر من زمن المحكي وهو ما يخلق نوعًا من التداخل الذي يجعل من المستحيل تطابق أو محايثة النص لأية سيرورة بفضل ما يطرأ من تفاوت مقصود في ذكر بعض الوقائع أو تقديم بعضها على البعض الآخر بهدف إحداث نقطة تفاعل خطابي من الإثارة والتشويق، ومن الفنية والجمالية القصصية بين هذه البنية وما يوازيها من خطوط متتابعة وموازية لسير الأحداث، وإن كان الناتج هو إحداث مستوى دلالي معبِّر عن وجهة نظر ضمنية أو مختالة بين قطبي الخطاب وهذا هو الأهم[1].

(١) في دلالية القصص وشعرية السرد، سامي سويدان /١٦٤

هذا التداخل يتحقق فنيًّا عبر تقنيتين هما: الاسترجاع والاستباق:

أ- الاسترجاع: وهو أن (يتابع الراوي تسلسل الأحداث طبق ترتيبها في الحكاية، ثم يتوقف راجعًا إلى الماضي، ليذكر أحداثًا سابقة للنقطة التي بلغها في سرده) [١]. ويقصد منه توضيح ملابسات موقف معين [٢].

وإذا ما عددنا النقطة (ب) - لحظة الأزمة وبداية الاختلالات الزمنية في (شرق المتوسط) - معيارًا لمتجه السرد، فأننا نكون أمام تداخلات زمنية وقعت في الفترة السابقة للتأزم(ب)، حيث نقرأ: (يوم الأربعاء ١٧ تشرين الأول، كنت أحزم أغراضي في الحقيبة البُنية وأغادر السجن)[٣].

(يوم الثلاثاء ١٦ تشرين الأول، الساعة السادسة مساءً انتهى كل شيء، كانوا أربعة في غرفة مدير السجن، كنت أعرف اثنين منهم فقط، أما الاثنان الآخران فكنت أراهما لأول مرة) [٤].

(... أخر توقيع كان قبل أربع سنين... في ذلك الوقت قرأتُ كل ماكتبوه بدقة قبل أن أوقِّع... غضبوا، شتموني، قالو بهزء: انظروا... يخاف أن يوقِّع على أقواله!... نظرتُ إليهم بحقد دون أن أقول كلمة واحدة، وبعد أن قرأت ماكتبوه بدقة؛ اعترضتُ على بعض الكلمات. نظروا الي بسخرية وقال أحدهم

- اشطب الكلمات التي لاتريدها ووقِّع.

- شطبت جملتين ووقَّعت. وقبل أن أغادر الغرفة تلقيت بصقة كبيرة على وجهي، وضربة انغرست من إليتي اليسرى من عبد... أما حاتم فقد فتح باب القبو ودفعني بقوة... أتذكر أنني كنت أنظر إليه بحقد، ولكن بعد ثانية كنت أنظر إلى أرض القبو وقد انتشرت فوقها قطرات الدم الذي سال من الجرح الذي أصابني في شفتي) [٥].

(١) مدخل إلى نظرية القصة / ٩٧

(٢) معجم المصطلحات المعاصرة / ٩٧

(٣) الرواية/ ٩

(٤) الرواية/ ٩

(٥) الرواية / ١٤٠

ولمَّا كانت (شرق المتوسط) تُطرَح عبر وجهتي نظر على لسان راويين، فإن البحث يجد من المناسب في هذا المكان أن يتناول الاسترجاع لدى الراوي الثاني (أنيسة) التي تبدأ منذ الفصل الثاني: (ظننت في الليلة الأخيرة أن بكاءه كان تطهيرًا أخيرًا لروحه، لأن أي أنسان يموت، لايتنهي بنظر الذين يحبونه إلا إذا غسلوه بالدموع، الدموع هي ذرات التراب الأخيرة التي تجلل الميت وتقول إنه انتهى... تركته في الليلة الأخيرة يبكي لكي يلقي عن كتفيه العبء الذي حمله سنوات، وتصورت أن بكاءه ذرات التراب التي ينشرها على قبر أُمي...) [١].

(ظللت أتابع قراءاته دون أن أشترك فيها، حتى جاء ذلك اليوم، الذي بدأ يخفي فيه الكتب عني... اكتشفتُ ذلك صدفة... بدا يغلف الكتب أثناء قراءتها، لكي لا أرى عناوينها، وبدأت اللهفة تأكل قلبي لأكتشف عالمه الجديد) [٢].

وتتسم هذه الاسترجاعات لدى الراويين بسمات هي:

١. أنها في الفصول التي يرويها رجب، تتسم بالذاتية وتنحصر باستعادة أحداث عاشها رجب، في حين أن الاسترجاع في الفصول التي ترويها أنيسة يتسم بالموضوعية لأنه يقدِّم الوجه الآخر للحدث الذي رواه (رجب).

٢. أن الاسترجاع في المقاطع السابقة هو استرجاع خارجي، بمعنى أنه يورد وقائع حدثت قبل زمن السرد، ويعتمد على الذاكرة محقِّقًا بذلك وظيفة سردية مهمة تتمثل في تقديم معلومات عن ماضي الشخصيات التي يجري الحديث عنها.

٣. تتميز الاسترجاعات عند رجب بأنها تتناول الماضي وفق تسلسل وترتيب يتفق مع تحديدات الزمن الطبيعي، فمن الماضي القريب إلى الماضي البعيد الذي يمتد إلى خمس سنوات إلى الوراء. وما قيل في الاسترجاع لدى رجب يُقال نفسه بخصوص الاسترجاع عند أنيسة بالرغم من أن الأخيرة لا تشدِّد على تحديدات الماضي بالمؤشرات الطبيعية للزمن.

(١) الرواية /١٢١

(٢) الرواية /١٢٥

٤. وعلى عكس استرجاعات رجب إسماعيل المُوغلة في العمق، فإن استرجاعات أنيسة تتمادى في سطحيتها وسذاجتها إلى الحد الذي يلفت نظر رجب إسماعيل ليعلن: (استغربتُ كيف تتذكرين حوادث تبدو لي صغيرة متوارية، بحيث يعجز الإنسان عن تذكرها، كنتِ أكبر مني، تتذكرين أحسن مني، ومع ذلك فإن القضايا التي تشيرين إليها لا تثبت في ذاكرة الإنسان أكثر من الزمن الذي يستغرق حصولها، كم مرة عددت في حياتي إلى المائة؟ هل أتذكر؟ كم مرة اغتسلت هل أتذكر؟حتى لو حاولت أن أُعيد مثل هذه الأمور إلى احتمالات رياضية بحتة فإنني لن أصل) [١].

ويفيد هذا النص في إبراز الفرق بين تفكيرين.

ب- الاستباق: ويمثل المقاطع السردية التي تطابق التوقف في السرد (نظرة مستقبلية ترد فيه أحداث لم يبلغها السرد بعد) [٢]. والسوابق في (شرق المتوسط) تبدأ بعد النقطة (ب) أي من نقطة (ج) عندما يقرر رجب العودة.

وفيما يأتي مقاطع ثلاثة، لا على التعيين تفيد ما تقدم:

(سأقول لهم عُدتُ... عُدتُ كما أريد، لاكما تريدون... سأعطيكم جسدي، أما إرادتي فقد تعلمتُ في رحلة الظلمة كيف أجدها مرة أخرى. خذوا أيها الجلادين، خذوا جسدي لم يبق فيه إلا الإرادة، افعلو كل ما تستطيعون، سيكون صمتي الرد الذي يقطع أحشاءكم....) [٣].

وكذلك:

(ومنذ الغد، ومن مرسيليا سأبعث إلى الصليب الأحمر، سأقول له كل شيء. أعرف أن شيئًا لن يتغير، وأعرف أنهم سيضربونني أكثر من قبل، لكني سأعود إليهم...) [٤].

(١) الرواية/ ١٦٩

(٢) مدخل إلى نظرية القصة /٧٦

(٣) الرواية / ١٦٥

(٤) الرواية /١٦٦

كذلك:

(سأدفع إليكِ الأوراق يا أنيسة لتقرأيها، سأتركك وحدك، لن أتطلع إلى عينيكِ، ولن أسألك بعد ذلك، ماذا سأفعل بالأوراق؟ أأحرقها كما في مرات سابقة؟ ثقي أني لا أدري...) [1].

وما يميز الاستباقات هو:

أ-إطارها الذاتي الخاص برجب، بمعنى الذاتية الواردة على لسان رجب، طالما أن هذا النوع يشيع في(رواية الذاكرة) فعندما يشرع السارد المتماثل - حكائيًا، في (حكي جزء من حياته الماضية، يعرف الآن ما ستؤول إليه هذه الحياة، لهذا من حقه أن يستبق سير الأحداث) [2].

ب-المساحة التي تحتلها هذه الاستباقات مع ضيقها مقارنة بالاسترجاع؛ تفتح مسارًا آخر لوعي الشخصية إذ أن الاستباق سيلقي بظلاله على سيرورة انطلاقة الحدث.

ويمكن أن يكون عنوان الرواية ضربًا من ضروب الاستباق هذا، فقد ينطوي العنوان نفسه على استباق يتعلق بالحكاية، كما يمكن أن تكون المقدمات والمداخل استباقًا [3]. فـ(شرق المتوسط) عنون ينطوي على دلالة استباقية لما يجري في الرواية من أحداث، كما أن المقدمة الخاصة بإعلان حقوق الإنسان تتضمن دلاله الأحداث المقبلة في الرواية.

جـ-يمكن للدراسة أن تستنتج نوعًا آخر من التداخلات الزمنية التي تتمفصل فيها الاسترجاعات مع الاستباقات وبالعكس، ويمكن أن يتماهى أحدهما في الآخر فيكسب كل منهما هوية الآخر وهو ما يصفه تودروف بأنه(استرجاع في صلب استقبال في صلب استرجاع...) [4]. وتتوافر رواية (شرق المتوسط) على

(١) الرواية /١٦٨

(٢) نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبنير /١٢٥

(٣) م. ن /١٢٤

(٤) الشعرية /٤٨

مساحة عريضة من هذا النوع يمكن تحديدها بما يأتي:

١-استرجاع في صُلب استقبال، حيث الاستشراف يستنهض الذاكرة:

(... ويسألني الصغار، يتراكضون حولي، ينظرون إلي. وأحملهم واحدًا واحدًا، وأقبّلهم وأنا أضحك، حتى إذا تعبوا أو ملّوا أخرجت لهم الهدايا، وقفزوا مرة أخرى، كل واحد بيده هديته، يضعها قريبة من صدره ويتقدم ليرى هدية الآخرين، ثم يتبادلون الهدايا ليختبروها، ثم يسترجعون هداياهم وهم يضحكون... لقد عدتُ يا أنيسة، عدتُ وحدي. لا أريد من أحد أن يدفع ثمن حريتي الزائفة، قرأتُ يا أنيسة الأوراق بسرعة، وكتبت أوراقًا مثلها...) [١].

٢- استقبال في صلب استرجاع، حيث الذاكرة تستنهض الاستشراف، فمثلاً عندما يتذكر رجب إسماعيل على ظهر الباخرة زيارته لقبر أمه والفعل الدي كان ينوي القيام به قبل تحقيقه لتلك الزيارة: (أول شيء أريد أن أفعله غدًا زيارة قبر أمي... هل تذهبين معي يا أنيسة؟ لا أريدك أن تذهبي، دليني على قبرها فقط. أريد أن أكون وحيدًا إلى جانب القبر، سأبكي، سأقول لها كل شيء، سأقول لها كيف حصل الأمر، لماذا حصل. هي الوحيدة التي تفهمني، تفهم ما يدور في رأسي حتى دون أن أقول كلمة واحدة. سأبقى ساعات إلى جانب قبرها...) [٢].

ب- السرعة السردية:

من أجل استكمال تقصي زمن المحكي، لابد من التطرق إلى السرعة السردية ودورها في إنجاز زمنية النص إذ أن هذه (الزمنية التي تُشكِّل بُعدًا أساسيًا من الأبعاد المكوِّنة للخطاب السردي وتتقدم كوجه بارز من أوجه إبداعيته الجمالية، لا تقتصر على هذا الجانب الخاص بنظام القصص في عمليات التقديم والتأخير التي تحكمه، وفي العلاقات المميزة التي تربط خطابه السردي

(١) الرواية / ١٦٧ – ١٦٨

(٢) الرواية / ٣١.

بحكاية أحداثه، إذ أنها تشغل كذلك وضعية هذا الخطاب في أدائه القصصي بما يتضمنه هذا الأداء من سرعة تتمثل بعمليات إجمال أو إيجاز وإطناب ووقف وحذف ومشهدية أو مساواة. ولمَّا كان هذا الجانب الأخير مكمِّلاً للسابق ملتحمًا به فإن التطرق إليه ضروري لاستكمال صورة تعامل الخطاب السردي مع البُعد الزمني ومتابعة ورصد الآثار الجمالية التي تنتج عن ذلك)[١].

ويمكن مقارنة الزمن الذي تستغرقه الحكاية؛ بالزمن الذي يستغرقه المحكي طالما أن للمحكي زمنية خاصة به. وإن كان هذا الزمن الأخير غير خاضع للقياس الدقيق [٢]. وقد أقرَّ النُّقاد بوجود تمفصلات إيقاعية للرواية حسب صيغتين أساسيتين هما: المشهد والملخص، ويُقصد بالمشهد الطريقة الدرامية، وبالملخص: الطريقة السردية. (وأن الرواية بوصفها سردًا دراميًا لا تُعد مشهدًا كُليًّا ولا ملخصًّا كُليًّا، لكنها تجمع بين المشهد والملخص، ذلك أن المشهد الكُلي هو شكل المسرحية، والملخص الكُلي لا يُمثِّل إلا موجزًا أو ملخصًا أكثر من كونه قصة) [٣].

ويحدِّد جينت لهاتين الصيغتين أربعة أنواع من السرعة السردية:

١- المشهد: وهو (عبارة عن فعل مُحدَّد-حدث مُفرَد يحدث في زمان ومكان محددين - ويستغرق من الوقت بالقدر الذي لا يكون فيه أي تغيير في المكان أو أي قطع في استمراريه الزمن، إن المشهد حادثة صغيرة، مؤداة من قِبل الشخصيات؛ حادثة عرضية، منفردة، أو مشهد منفرد حيوي ومباشر، المشهد هو العنصر الدرامي أو المسرحي في الرواية)[٤]. ويُناقض المشهد الخُلاصة تمامًا، فينجم عنه تضخم نصي، إذ أنه يبرز الحدث في لحظات وقوعه المحددة والكثيفة، كما يعطي القارئ إحساسًا بالمشاركة فيه من خلال وجهة نظره [٥].

(١) في دلالية القصص وشعرية السرد / ١٧٨

(٢) الشعرية / ٤٨، ونظرية السرد من وجهة النظر إلى البتنير / ١٢٥

(٣) بناء المشهد الروائي، ليون سرميليان، مجلة (الثقافة الاجنبية) العدد(٣) لسنة ٧٨/١٩٨٧

(٤) م. ن / ٧٨

(٥) بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ / ٦٥

أي من خلال عرض الحدث مباشرةً بدون تدخل الراوي [١]. ويميز لوبوك بين نوعين من المشاهد: (التصويري) غير الدرامي و(البانورامي) الدرامي، على أساس وجهة النظر [٢]. مُعدًّا (المشهد) أكثر الوسائل إثارة لاهتمام وتساؤل القارئ [٣].

فالمشهد (التصويري) غير الدرامي، حيث تسود وجهة نظر السارد أو إحدى الشخصيات في القصة، يعتمد الوصف المُسبِّب للأحداث. أما المشهد (البانورامي) الدرامي فإنه يقدِّم الشخصيات بأقوالها وأفعالها، دون تدخل من الراوي أو أي تعليق على الأحداث، حينئذ تسود وجهة نظر القارئ.

ومن النُّقاد من يذهب باتجاه مختلف عن الاتجاه الذي ذهب إليه لوبوك، فهم يطلقون تقنية (المشهد) على المشهد الدرامي فقط أي الحوار والمنولوج الداخلي على اعتبار أن هذا المشهد يُعرض أمام القارئ مباشرةً أي حيث يكون السارد في أدنى درجاته [٤] وفيه يتساوى تمامًا زمن المحكي مع زمن الحكاية، وبالرغم من أن التصور الأخير يُمثِّل مذهبًا أكثر حداثة، فإن البحث يجد في (شرق المتوسط) المشهد على نحو ما ذهب إليه لوبوك، حيث المناوبة بين المشهدين غير الدرامي والدرامي، والسبب في ورود هذين النوعين في الرواية يعود إلى اعتماد الراوي تصوير مشاهد التعذيب عبر الذاكرة لا عن طريق السرد المباشر، وعليه يمكن تحديد النوعين كما يأتي:

١- المشهد التصويري غير الدرامي:

ويمكن ملاحظته في النص الاتي:

(أحسستُ بجراحي تزغرد من الفرح لمَّا رأيت البصقة تنحدر بهدوء من عينيه إلى خده، قريبًا من الأنف. أذهلته المفاجأة، لم يستطع أن يفعل شيئًا أول الأمر،

(١) بناء المشهد الروائي /٧٩

(٢) صنعة الرواية / ٧١-٧٢

(٣) م. ن / ٧٤

(٤) نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبنير / ١٢٦

ثم لمَّا أحس بالبصقة تقترب من فمه، مسحها بظهر يده. كان مجنونًا في تلك اللحظة. ضربني بحذائه على وجهي، ما تزال العلامة باقية حتى الآن، ضربني على بطني، ضربني بيديه وقدميه، حتى تعب، كان الآخرون يتابعون دون أن يقولوا كلمة، لكن عندما جلس، هزَّ رأسه بطريقة معينة، تأكدتُ بعدها أن حياتي انتهت. انقضَّ علي عبد وأبو خيري، انقضا مثل وحوش مجنونة، وكأنهما ينتظران تلك الإشارة... أتذكر أن وجهي اصطدم بالحائط وبدأت الدماء تغسلني، ولا أتذكر بعد ذلك إلا و يداي مربوطتان بالسقف وأتدَّلى) [1].

٢- المشهد الدرامي:

ويتمثل بالحوار الخالص بين الشخصيات، على سبيل المثال الحوار الذي يدور بين «هادي» رئيس التنظيم ورجب بخصوص الشخص الذي خانهم «سعد الدين» وهو الحوار الذي يختزل مساحة سردية طويلة لتوضيح دخيلات الثلاثة: (... كان الصمت فسيحًا مثل حفل لا نهاية له، وكان الخوف ينعقد فوق رؤوسنا ظِلاً حزينًا. قلت له ذلك اليوم:

- هل تتصور أن اعتراف سعد الدين كان نتيجة التعذيب؟

- لا أريد التصور. سعد الدين اعترف، واعترافه نتيجة الخوف... الخوف من التعذيب، أو من التعذيب ذاته. وعندما يخاف الإنسان يفقد السيطرة على نفسه.

- والاعترافات الأخرى... هل ضربوه من أجل أن يحصلوا عليها؟

- إذا بدأت الخيانة لا تنتهي. الشيء له بداية، أما النهاية فلا يعرفها أحد!

- لم اكن أتصور أن سعد سيعترف!

- وقد يأتي يوم يتبين لنا أن سعد الدين لم يُضرب، لم يُمس.

- أتقصد أنه متعاون معهم من البداية؟

- فقد إرادة المقاومة، كان يلذُّ له ان يسأل كل من دخل السجن عن كل شيء، كان يسأل عن أدق التفاصيل وأصغرها، متى استدعوك أول مرة؟ كم كان

(١) الرواية /٩٦

عددهم؟ ما أشكالهم؟ هل جلست؟ نمت؟ ومتى انتهى التعذيب؟ قبل الفجر أم بعده؟... كانت أسئلة سعد الدين تحيرني، لماذا يسأل بهذا الشكل؟ ربما ارتسمت في رأسه الصورة قبل أن يسألوه كلمة واحدة ولكي يتجنب التعذيب قال لهم كل شيء!

– كيف يمكن للإنسان أن يعترف حتى قبل أن يُضرب؟

– مثلما قلت؛ الضرب لا يغيِّر إرادة الإنسان، وربما العكس هو الأصح بمجرد ما تمتد إلي يدّ أمتلئ تصميمًا أن لا أقول كلمة واحدة، ومع كل ضربة جديدة أزداد بُعدًا عن السقوط... الإنسان إرادة قبل كل شيء) [1].

وبالرغم من أن أهمية المشهد على بِنية النص الروائي قد منحت الرواية دينامية تتمثل بالعنصر الدرامي؛ إلا أن هذا المشهد قد تباين في شكله لتأدية وظيفة تختلف عن الوظيفة التي يقدِّمها الشكل الآخر، فأغلب المشاهد الوصفية تتعلق بوصف طُرق التعذيب، بينما تتعلق المشاهد الحوارية بكشف الشخصيات وأفكارها. وتتوافر رواية (شرق المتوسط) على نوع ثالث من المشاهد وهو ذلك الذي يستفيد من النوعين السابقين حيث يؤدي بالتناوب وظيفتي الوصف والكشف: (وضعوني في كيس كبير، أدخلوه في رأسي، وقبل أن يربطوه من أسفل، أدخلوا قطتين... هل يمكن للإنسان أن يتحول إلى عدو للحيوان؟ والقطط ماذا تريد مني؟ كانت يداي مربوطتين إلى الخلف، كنت مستلقيًا على وجهي أول الأمر، وكلما ضربوا القطط بدأتْ تنهشني، وحاولتُ أن أنقلب على جانبي، أحسُّ برِجلٍ ثقيلة فوق كتفي، على وجهي، وأحس الأظافر تنغرز في كل ناحية من جسدي. لما فكّوا الكيس كنت أريد أن أرى القطط، كنت أريد أن أحفظ صِور أعدائي الُجدد. تراكضتْ القطط مذعورة، كأنها خرجت من الجحيم. كنتُ دامي الوجه وأحسستُ بالنزف من عيني اليُسرى. ضحكوا كثيرًا لمَّا رأوا دمائي... استلقى نوري على ظهره، كان يضحك من الفرح واللذة، وبعد أن مسح عينه من آثار الدموع، قال لي:

– ما رأيك بهذه الحفلة؟ ألا تعترف؟

(١) الرواية / ٩١-٩٢

لم أستطع أن أُجيب، كان جسمي يلتهب. يتمزق من الألم. لا أعرف هل حرَّكتُ كتفي، أم تصورت ذلك؟ قال لي وهو يجرني ناحية الباب:

– عندي آلاف الوسائل التي تجعلك تتكلم مثل ببغاء... هل تتكلم، أم تريد أن تجرِّب؟

كنتُ في ذلك الوقت مستعدًا لأي شيء، ليفعل نوري ما يريد، سوف أقتله بصمتي، يجب أن أعاقبه بالطريقة التي تقتله) [١].

التلخيص:

وهو اختزال فترة زمنية طويلة في مساحة راوئية صغيرة، دون الخوض في تفاصيل هذه الفترة [٢]. ويتركز دور التخليص بالمرور على هذه الفترات الزمنية التي يجد المؤلف أنها غير جديرة باهتمام القارئ [٣]. بمعنى آخر، أن قيمة الأحداث فيها تكون جانبية، وأبرزها صفة تعليلية، بينما تكون الأحداث في المشهد أساسية ويعد إبرازها له صفة تأسيسية لمسار الرواية [٤].

إن رجب إسماعيل يلخِّص أحداثًا مرَّتْ خلال خمس سنوات دون التوقف أمام التفاصيل عندما يعرض للقائه بالأغا:

(الأغا الذي أراه الآن، يختلف عن الأغا الذي عرفته طوال خمس سنين) [٥].

ثم يعود بعد ذلك ليوضِّح جانبًا من تلك التفاصيل عن طريق الاسترجاع الذي يكون مبررًا. وقد يؤدي التلخيص وظيفة (تقديم عام لشخصية جديدة) [٦] في الرواية، فرجب إسماعيل يقدِّم شخصية هدى من خلال التلخيص: (بعد وفاة

(١) الرواية / ٩٤

(٢) الألسنية والنقد الأدبي، موريس أبو ناضر / ٩٨

(٣) بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ / ٥٩

(٤) الألسنية والنقد الأدبي / ١٠٣

(٥) الرواية / ١٤

(٦) بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ / ٥٦

أُمي بسنة... سقطت هدى) [١]، ثم تتضح ملامح هذه الشخصية من خلال استرجاع رجب لها.

وتعتمد أنيسة التلخيص كذلك تمهيدًا للدخول في تفاصيل مهمة يتم انتقاؤها على وفق أهميتها من جانب القارئ. (أربعة شهور كاملة ولا أحد يعرف عن رجب شيئًا) [٢].

إن الرواية قلَّما تلجأ إلى التلخيص وذلك أنها تغطي فترة زمنية محددة نضطر خلالها إلى تبني الاسترجاع للتطرق إلى التفاصيل التي ترسم المشهد وتقيها من تحديدات الملخص.

الحذف:

ويتعلق بالسكوت التام عن مُدة من الحكاية (من طرف المحكي، ويجب أن تكون هناك أمارة دالة على الحذف كحذف، أو أن يكون على الأقل قابلاً للاستنتاج من النص و يكون وظيفيًا بدرجة أعلى أو أدنى) [٣]. ويمكن الإشارة إلى نوعين شائعين من الحذف هما [٤]:

١- الحذف المحدد بفترة زمنية، ويتجلى عبر إشارة موجزة من قِبل السارد، ومثاله في (شرق المتوسط): (صمدتُ بعد أن تزوجتْ هدى، صمدتُ سنينًا) [٥].

٢- الحذف غير المحدد بفترة زمنية، وهو مضمر يستشفه القارئ من خلال التخمين، فرحلة الباخرة اشيلوس تستغرق زمنًا يتم تخمينه بثلاثة أشهر من خلال معطيات لاحقة. إن الحذف في رواية (شرق المتوسط) بوصفها تنتمي إلى الروايات الواقعية، يحقق لها (مظهر السرعة في عرض الوقائع) [٦].

(١) الرواية / ٢٣.
(٢) الرواية / ٤٩
(٣) نظرية السرد من وجهة النظر التبير / ١٢٧
(٤) بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ / ٦٤
(٥) الرواية /٢٥
(٦) بنية النص السردي / ٧٧

الوقفة:

وتتمثل بالمقاطع التي تتوقف فيها الحكاية وتغيب عن الأنظار. ويستمر الخطاب السارد وحده. وتمثِّل الوقفة اختلالاً زمنيًا غيرسردي [١]. ومن الملاحظ أن الوقفات التي تعيق سير الزمن تمامًا بسبب الوصف قليلة وقصيرة في رواية (شرق المتوسط)، إذ لا يستغرق وصف المكان أو الشخصيات في الغالب أكثر من ثلاثة إلى أربعة أسطر:

(كان القبو صغيرًا لدرجة أن ثلاثة أشخاص لا يمكن أن يناموا فيه، أما الجدران والسقف فقد كانت متقاربة لزجة، والنافذة الصغيرة، والتي تشبه شقًا، كانت تستقبل ضوءًا باهتًا. ينزلق إليها من أرض الحوش) [٢].

لا يحتل الوصف هنا من المساحة الكُلية للنص إلا جُزءاً بسيطًا، وهي دلالة على صفة الحدثية في ذاكرة الراوي أكثر منها وصفية.

ج- التردُد:

يمثِّل التردد (العلاقة بين عدد مناسبات الحدث في الحكاية، وعدد المرات التي يُشار إليه فيها في المحكي) [٣]، وهو يضطلع، حسب تودروف (بدور قوي في سيرورة البناء، وذلك لأننا يجب أن نبني حدثًا واحدًا من مجموع قصص عديدة، والعلاقة بين القصص التكرارية تتراوح بين التطابق والتناقض) [٤]. ويتحدَّد مفهوم التكرار من كون (الحدث؛ أي حدث، ليس له إمكانية أن يُنتَج، ولكن أن يُعاد إنتاجه أي يتكرر مرة أو عدة مرات في النص الواحد) [٥].

---

(١) نظرية السرد / ١٢٧

(٢) الرواية / ٨٠

(٣) نظرية السرد من وجهة النظر الى البنتير / ١٢٨

(٤) مفهوم الادب / ٢٥

(٥) تحليل الخطاب الروائي / ٧٨ .

ويحدِّد جينت ثلاث حالات يظهر فيها التردد وهي [١] :

أ- المفردي: وفيها يتم حكي ما وقع لمرة واحدة، مما يؤدي إلى تطابق الحكاية والمحكي معًا وهو النموذج الشائع: (ذهبتْ غاضبة إلى فراشها، لكن ما كادت تستقر في الفراش، حتى بدأت تبكي، كان بكاؤها هادئًا اول الأمر ثم تحوَّل إلى نشيج، ولم يفعل رجب شيئًا. ذهبتُ إليها، وظللت أتكلم معها ساعة، قلت لها أشياء كثيرة، ولم ترد علي بكلمة واحدة، حتى إذا هدأتْ؛ نامت دون أن تبدِّل ملابسها!) [٢].

ب- التكراري: وفيها يتم حكي ما وقع لمرة واحدة أكثر من مرة. وقد يختص التكرار بأن تعرض الشخصية ذاتها الحكاية نفسها عبر استعادة ملازمة تؤدي وظيفة تأكيدية تكرار الإلحاح بما يُوحي بأن الراوي مسكون بفعل يعاوده فيشير إليه بأكثر من عبارة وصياغة [٣]، أو أن يعرض التكرار الحكاية نفسها من قِبل عدة شخصيات وعبر تباين وجهات النظر [٤]. إن النمط الذي تعرض فيه الشخصية ذات الحكاية عبر استعادة ملازمة تتوافر عليه رواية (شرق المتوسط) حيث السارد (رجب إسماعيل) يضطلع بتكرار الحدث الذي يُمثِّل لحظة الأزمة (التوقيع) ست مرات:

(الساعة السادسة مساءً انتهى كل شيء) [٥].

(قبل السادسة بقليل، ومع رشفات الشاي المعطر والدخان أصبح الموقف شديد الوضوح) [٦].

(ودقَّت السادسة، الأغا نظر إلى ساعته ثم إلى ساعة الجدار) [٧].

(١) نظرية السرد من وجهة نظر التبنير/ ١٢٨

(٢) الرواية / ٦٦

(٣) تقنيات السرد الروائي / ٨٧

(٤) الشعرية / ٤٩

(٥) الرواية / ٩

(٦) الرواية /١٠

(٧) الرواية /١١

(حتى السادسة كنت قويًّا، لا قبل السادسة بقليل) [١].

(مات رجب، وقَّع بنفسه شهادة الوفاة، كانت الساعة تقترب من السادسة)[٢].

(السادسة تلك الساعة اللئيمة التي جعلت نهايتي حقيقية) [٣].

(كان يوم الأربعاء ١٧ تشرين الأول.....) [٤].

(يوم الأربعاء ١٧ تشرين الأول- كنت أحزم أغراضي في الحقيبة البُنية وأغادِر...) [٥].

(الأربعاء ١٧ تشرين الأول، الساعة الحادية عشر...) [٦].

وتُشير هذه التحديدات الزمنية (الساعة، أسماء الأيام، التواريخ...) إلى ثقل اللحظات الزمنية التي يعيشها الراوي مما يستدعي تكرارها. ومن هذا التكرار كله يتحقق التشويه الزمني الذي يُنتج زمنًا لا يتطابق فيه تتابع الأحداث مع تتابع الخطابات) [٧].

ج-التعددي: وفيها يتم حكي ما حدث لمرات عديدة مرة واحدة، عبر صياغة عبارة واحدة لفعل يتكرر ويؤدي إلى توجيه الانتباه إلى بنية العبارة الأسلوبية وقُدرتها، وبالتالي إلى الإفادة ما أمكن لتحقيق تقارب بين مسألتي التقويم الفني ومجال البحث الدلالي [٨]:

(حسيب لا يتخلى عن عادته أبدًا، يجب أن ينام بعد الظهر) [٩].

---

(١) الرواية /١٦

(٢) الرواية /٣٠

(٣) الرواية /٣٥

(٤) الرواية / ٧

(٥) الرواية /٩

(٦) الرواية /١١

(٧) الشعرية /٥٠

(٨) تقنيات السرد الروائي / ٨٧

(٩) الرواية /٣١

(الأغا يغادر المكتب قبل الثانية ويعود في الخامسة)[١].

(لن تبدأ الحفلة إلا بعد أن تغادر السجن بست ساعات... مثل العادة!)[٢].

(كانت تأتي لزيارتي كل أسبوع)[٣].

(والأثر العام لهذه الطريقة يمكن أن يكون تعليقًا معينًا للزمن الحدثي)[٤].

وتستخلص الدراسة أن زمن المحكي قد جرى بثه في (شرق المتوسط) عبر إيقاعين: أحدهما سريع اعتمد الحذف والاختزال والتكثيف بالحد الذي يشير إلى أهمية الواقعة نفسها وفي الوقت ذاته إلى تضاؤل أهمية الزمن الذي انتظمته تلك الواقعة إلى أقصى حد ممكن، بدلالة أن هذا التعجيل الإيقاعي يظهر أساسًا لتشويه ملامح زمن الواقعة الذي لا بد أن يكون في حقيقته ثقيلاً وطويلاً، هذه العجالة في الإيقاع تظهر مماثلة على طول المساحة المخصصة لزمن السجن وزمن الغربة... أما الإيقاع المقابِل (البطيء) فيتبدى في المساحة المتداخلة بين زمني السجن والغربة وخاصةً في المشهد الافتتاحي الذي يصف ثقل اللحظات الزمنية. وهو البُطء الذي يتمخض عنه إعاقة الدفق الزمني السريع، تجسيدًا لأهمية كل لحظة أو ساعة أو يوم إلى أقصى حد ممكن، ويظهر ذلك ماثلاً بوضوح في التحديدات الزمنية المتكررة للحظة السقوط، فمثل هذه التحديدات (أسماء الأيام والتواريخ) تمثل العيش داخل ثقل زمني يعثِّر حركة الزمن داخل المشاهد التي تؤخِّرها دلالة هذه التحديدات.

(١) الرواية /١٦

(٢) الرواية / ١٧

(٣) الرواية / ٣٢

(٤) الشعرية / ٥٠

المبحث الثالث

بنية الشخصيات

لم تعُد الشخصية ترتبط اليوم بمفهوم ثانوي كالذي قالت به الشعرية الأرسطية؛ ومن بعدها تحديدات المُنظِّرين الكلاسيكيين، من حيث هي اسم وفاعل لفعل، ولم تكتفِ عبر مراحل تطور مفهومها في التراث النقدي بأن تكون أساسية من حيث اشتمالها على ذلك التماسك السيكولوجي الذي سيحيلها إلى فرد وكينونة مكتملة البناء سواء رافق تكونها هذا أداء فعلي أو ممارسة ذهنية تقتصر على التفكير السابق لقيامها بالفعل، مما أكسب الشخصية والفعل الذي تقوم به ترابطًا جدليًا، فقد جاء التحليل البنيوي ليُنكر على الشخصية أية أهمية سردية [1] انطلاقًا من افتراض، قال به توماشفسكي، بأن (البطل ليس ضروريًا، فبإمكان القصة كنسق من الحوافز التي تستغني استغناءً تامًّا عن البطل وسماته المحددة) [2]. لكن هذا الافتراض لا يلقي مصادقة لدى تودروف الذي يرى إمكانية تطابق هذا القول على القصص الخرافية وبشكل أوسع على قصص عصر النهضة، في حين يلقى هذا الفهم افتراقًا إزاء الأدب الغربي الممتد من «دون كيشوت» إلى «يوليسس» والذي تلعب الشخصية فيه دورًا من الدرجة الأولى بحيث تصبح نقطة لانطلاق وتنظيم عناصر السرد الأخرى، وهو ملمح يغيب كُليًّا في بعض اتجاهات الأدب الحديث الذي تنحسر فيها الشخصية إلى دور ثانوي [3].

ولم تسقط الشخصية لدى فلاديمير بروب من قائمة أوليات التحليل، لكنها

(١) التحليل البنيوي للسرد، رولان، مجلة (آفاق) المغربية العدد (٨-٩) لسنة ١٩٨٨ / ١٨

(٢) مقولات السرد الأدبي، مجلة (آفاق) المغربية / ٣٦

(٣) مقولات السرد الأدبي، مجلة (آفاق) المغربية / ٣٦ -٣٧.

أُختزلت إلى نماذج بسيطة تقوم على أساس وحدة الأفعال التي تكتسبها من السرد [١]، انطلاقًا من الفرضيات المتباينة التي حاولت الاتجاهات النقدية الحديثة أن تحدد من خلالها الشخصية بوصفها (مشارِكًا لا كائنًا وهي بذلك ستتحدد في إطار إسهامها داخل حلقة من الأفعال) [٢]، بحيث تصبح كل شخصية؛ وإن كانت ثانوية؛ بطلة متواليا‌تها [٣].

من هنا يصبح من المستحيل فصل الشخصية عن العالم الخيالي الذي تنتمي إليه، فهي مرتبطة به عضويًا، وهي بكشفها لجزء من المساحات المجهولة داخل الشخصيات الأخرى المتفاعلة معها في إطار موقف معين إنما تكشف جانبًا من وجودها العصي على الظهور إلا من خلال هذا التفاعل [٤]، وبالتالي فإن كل شخصية (تتحدد تحددًا تامًّا بعلاقتها مع الشخصيات الأخرى) [٥] وتصبح درجة تأثيرها ذات علاقة طردية مع حجم الفعل الذي تؤديه داخل النص.

ثمة اتجاه حديث آخر ينظر إلى الشخصية على أنها دليل له وجهان: دال ومدلول، دال من حيث اتخاذها عدة أسماء أو صفات تلخِّص هويتها، ومدلول من حيث الناتج النهائي لمجموع ما يُقال عنها عبر جُمل متفرقة في النص أو عبر تصريحاتها هي في القول والسلوك. ووفقًا لهذا لا تكتمل صورة الشخصية إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته ولم يعد ثمة ما يُقال في الموضوع [٦].

ويرى فيليب هامون في القارئ عنصرًا مهمًا في عملية إعادة تشكيل الشخصية التي ستغدو تركيبًا جديدًا أكثر من كونها تركيبًا نهائياً جاهزًا يقوم في النص [٧]. وهو فهم يلقى مصادقة لدى رولان بارت الذي يرى في الشخصية (نِتاج عمل

(١) التحليل البنيوي للسرد، مجلة (آفاق) المغربية / ١٨ – ١٩

(٢) م. ن /١٩

(٣) التحليل البنيوي للسرد، مجلة (آفاق) المغربية / ١٩.

(٤) علم الرواية / ١٣٦.

(٥) مقولات السرد الأدبي، مجلة (آفاق) المغربية / ٣٧

(٦) بنية النص السردي / ٥١

(٧) م. ن / ٥٠

تأليفي)[١] تتوزع هويتها في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تستند إلى اسم علم يتكرر ظهوره في الحكي[٢]. وهذا هو أحد الأبعاد العلاماتية التي ينبغي للروائي أن يحدِّدها للقارئ في شكل كواشف لإضاءة النص من جوانبه كافة، فتحديد أسماء الشخصيات النصية بما ينسجم مع أفعالها وتصرفاتها وكذلك حركاتها أو افتراقها عنها كفيلة بأن تبث لدى القارئ حافز التوقع ومن ثم تبرز أمامه المساحات المتسترة تحت شفرات النص إمَّا عبر توقعه وإيقاعه في فخ المباغتة، أو بتأكيد توقعه وقتل عنصر المباغتة لديه. إذن فالتسمية تمثِّل من جانب الروائي لغمًا دلاليًّا، ومن جانب المتلقي ما هي إلا مفتاح لفك بعض مغاليق النص [٣].

أمَّا تحديد هوية الشخصية على محور القارئ فيعتمد على مصادر إخبارية ثلاثة [٤]: ما يُخبر به الراوي، ما تُخبر به الشخصيات ذاتها، وأخيرًا ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات. وعندما تقدِّم الشخصية نفسها بنفسها من وجهة نظر، فإنها تُعين القارئ على مواكبة الحياة المبثوثة فيها بشكل أكثر حيوية [٥]، من خلال إبدائها القدرة على مغادرة الورق واجتياز الأسلاك الشائكة للكلمات ومن ثم الدخول في قلب القارئ وذهنه [٦] عبر ما تعرضه من انفعال يغدو نقطة انبثاق الأشياء وتشكُّلها في عالم (يهتز... على أوتار الشخصية نفسها بدلا من أن يكون وحشًا مفترسًا أو عائقًا في وجه سعادة البشر)[٧]. من هنا فإن تعالق الشخصية مع العناصر الأخرى للرواية يكون مرهونًا بزمن ومكان معينين، مما يعد من المستحيل ظهورها داخل النص الروائي باستقلالية تامة.

---

(١) م. ن / ٥٠

(٢) م. ن / ٥١

(٣) عالم عبد الركمن منيف الروائي. صبحي الطعان

(٤) بنية السرد النصي / ٥١.

(٥) S tory teiier´s street L / 271

(٦) With a Iittie wand، Andrina Iverson. The Writer´s Handbook / 281

(٧) عالم الرواية / ١٤٠

ويمكن أن تتحول الشخصية إلى شخص لغوي عبر فورية السرد الفعلي بلسان الشخص الأول الذي يقدِّم الأحداث في إطار ذاتيته [١]، أي من خلال استغواره للحقيقة الخفية والمحكوم عليها بالتجاهل والإنكار في داخله [٢]، بهذا المعنى يقضي الشخص اللغوي بطريقة ما، وهو يتحدث على موضوعية الأشياء وطابعها المباشر مما يضعه في الوقت نفسه أمام مسؤولياته في إخراج المساحة المهملة من ذاته وضمها إلى نشاطنا العام. وإذا كان مقبولاً اعتماد (أبسط وأفضل تعريف للرواية: بأنها شخصية ما في تصادم مع حقيقة ما) [٣] وليس الحقيقة (... إذ ليس ثمة من يمكنه الإدعاء بأنه يعرف الحقيقة) [٤]، فإن الشخصية الروائية ستصبح أحد أمرين: إما (ما تقدِّمه من فعل، أو أنها ماهيتها التي تقدمها عبر الفعل) [٥]، وبذلك تصبح القصة كلها مهما بلغت من أهمية مستنبطة من الشخصية [٦]. ولا يمكن لهذه الأخيرة أن تخرج إلى النور وإلى الحياة إلا عندما تقدَّم بكفاءة، بحيث تمتلك الحرية فتكتسي لحمًا وتكون قادرة على تحسس عمودها الفقري المستقل. عندما لا يكتب الروائي على حد قول "ئي بي وايت E. R White" عن الإنسان، وإنما يكتب عن إنسان [٧] يتغير تحت ضغوط الأحداث، مع معرفة الروائي المسبقة بالنقطة التي منها يتغير والنقطة التي إليها يتغير وكذلك لماذا يتغير [٨]، وذلك أن الشخصية؛ على خلاف كاتبها؛ قد تحظى بفرصة حياة ثانية وثالثة، لأنها لا تحيا الحياة التي يحياها كاتبها، بل

(١) م. ن / ١٤٠

(٢) The Hand is Quicker than T / 264

(٣) peoplc and character. Borden Deal. The writer´s Hand- book / 139-140

(٤) I bed / 139

(٥) Your، plot is contrived، charlo He Armstrong، The writer´s Handboo/ 275

(٦) Peopie and charatcr / 739

(٧) with a little wond / 285

(٨) Your plot is Conrtived / 276

تحيا مستقطر هذه الحياة [١]. فالكاتب يُغذِّي نصوصه من تراكمات اللاشعور، وإلا فإنه لا يمكن أن يبدع خارج شروط الواقع وخارج شروط المرجعية، على أن ذلك لا يعني أن تكون الشخصية مرجعية ومعتمدة على النموذج الواقعي، لأنها ستؤدي إلى افتقار النص للبُعد المستقبلي. ذلك أنه مهما بلغت النماذج الواقعية من الصفة الطليعية فإن الزمن لابد وأن ينحِّيها جانبًا، مما يستتبع ذلك تنحية النص أيضًا [٢]. من هنا توجب أن تكون الشخصية نصية لا تنتمي إلى ما هو خارج النص بل تتكثف في عدد من الشخصيات يتوزع فيها الروائي ويبقى مخاتلاً عبر تناقضاتها، بل إن (اختيار التناقضات؛ هو تحديدًا ما يجعل الشخصية ترسخ في الذاكرة، فالناس هم في الغالب مركبات معقدة يطرحها الكاتب بهدف شرحها وفهمها، لا بهدف تبسيطها) [٣]. وعندما يدخل الإنسان، الشخصية، في صراع مع حقيقة ما، عندئذ يكون أمرًا محتومًا تطور الدراما والقصة) [٤].

ولا تقتصر شبكة العلاقات التي تخص الشخصية على الشخصيات المتعالقة معها، وإنما (تمتد كذلك إلى الأمكنة والى الأشياء... كذلك يحيل العالم الخارجي... إلى الشخصيات التي يكون هذا العالم بالنسبة إليها امتدادًا أو عائقًا أو كاشفًا) [٥].

يهيمن على رواية (شرق المتوسط) مناخ الصراع بين إرادتين:

- إرادة مغلوبة: هي الضحية. وإرادة غالبة: هي الجلاد، ينتهي الصراع بموت الضحية. والإرادتان تُطرحان منذ البداية بأعلى درجات تناقضهما، فأداة الجلاد هي القمع، وأداة الضحية الكلمة. بمعنى آخر، مسببات الموت في يد الجلاد، ومسببات الحياة في يد الضحية. وبغية التعرف على كيفية وقوع

(١) With a little wand / 282

(٢) عالم عبد الرحمن منيف الروائي / ٦٧

(٣) With alittle wandd / ٢٨١-٢٨٢

(٤) People and character / 140

(٥) عالم الرواية / ١٣٧

التصادم بين هاتين الإرادتين؛ لا بد من التحقق من أبعاد الشخصية الرئيسية التي تتخذها الشخصيات النصية الأخرى محوًرا لها، وترسم عبر تعالق أبعادها جميعًا خارطة التوتر المتمظهرة في شكل صراع، ومن ثم الكشف عن أبعاد الشخصيات الأخرى كُلاً على حدة من خلال تحليل وتأويل فعلها للتعرف على نقاط تلاقيها وتنافرها مع المركز (الشخصية المحورية) ولبيان كيفية تطور كل شخصية فاعلة إلى فعل المواجهة الأخير. وهو أمر لا يفي به المسح الإحصائي لوحده، أي بمجرد الإشارة إلى تعالق الشخصيات في الرواية.

ويرى البحث ضرورة اعتماد تقسيم ثنائي يستعير تسمياته من منظومة التسميات المتداولة في موضوع الصراع، بدلاً من اعتماد تلك التسميات العمومية التي يعتمدها النقد النظري، وهذا التقسيم هو:

١- الشخصية المغلوبة:

وتنقسم إلى نوعين:

أ - الشخصية الساردة.

ب- الشخصية المسرودة.

٢- الشخصية الغالبة:

وهي تمثل المسرودة فقط.

ويمثِّل الطرف الأول من المعادلة (الشخصية المغلوبة) الشخصيات المنتمية إلى عالم الكلمة. في حين يُمثِّل الطرف الآخر منها (الشخصية الغالبة) الشخصية المنتمية إلى عالم القمع.

وسيتناول البحث الشخصيات المدرجة تحت طرفي هذا التقسيم كُلاً حسب حجم دورها وفاعليتها في النص.

يتوزع في رواية (شرق المتوسط) عدد كبير من الشخصيات، يمكن معالجتها على وفق التصنيف الاتي:

- أولاً: شخصيات مغلوبة

وتنقسم إلى:

١- شخصيات مغلوبة ساردة:

أ- رجب إسماعيل

ب- أنيسة

٢- شخصيات مغلوبة مسرودة وهي كالآتي:

أ - الشخصيات التي تحتل مساحة واسعة في السرد:

الأم، حامد، هدى

ب- الشخصيات التي تحتل مساحة أقل في السرد:

هادي، عادل، عصمت، أمجد، ابراهيم، د. فالي، عبد الغفور.

ج - الشخصيات التي تحتل موقع حضور بالاسم فقط أو بفعل ثانوي يتعززبه فعل أساسي لشخصية أخرى:

باسل، نعمان، سامي، حسيب، خليل، الحاج رسمي، عزيز، وليد، خالد، محسن، حسني عبد الجليل، سعد الدين، نجيب سالم، عبد الكريم.

(سرعان ماتغادر هذه الشخصيات الثلاثة الأخيرة السياق الطبيعي الذي أوصلها إلى السجن؛ إلى سياق السلطة ومساعدتها في قمع الداخل).

ثانياً: شخصيات غالبة مسرودة:

أ- شخصيات تحتل مساحة واسعة في السرد:

نوري (الأغا).

ب- شخصيات حضورها الظاهري ضئيل مقارنة بالأثر الواسع الذي يمتد عبر السطور:

حاتم، عبد، أبو خيري، اسعد: (هذه الشخصية بالتحديد تمثل انقلاب الإرادة المقلوبة إلى غالبة من خلال قطع الجذور أمام المصلحة الخاصة بسبب ما تنطوي عليه من صفة عدم الشعور بأي انتماء)

ثمة شخصيات أخرى لا تحمل أسماء، وتمثِّل الشخصيات التي تلتقي

على ظهر الباخرة، مثل الطالبة المسافرة إلى بريطانيا، الشابين المسافرين إلى إيطاليا، السويدية. أو شخصيات يلتقي معها في الغربة مثل: المرأة الفرنسية، المرأة المُسنة...

وبسبب من غياب الفاعلية في هذه الشخصيات فإن الدراسة تجد إسقاطها من التحليل الذي يتأسّس هنا أصلاً على مقدار العلاقات بين الشخصيات. في حين أن أدوار هذه الشخصيات غير الفاعلة تقتصر على استفزاز الذاكرة لدى رجب وتعميق معنى إحساسه بالعزلة والاغتراب.

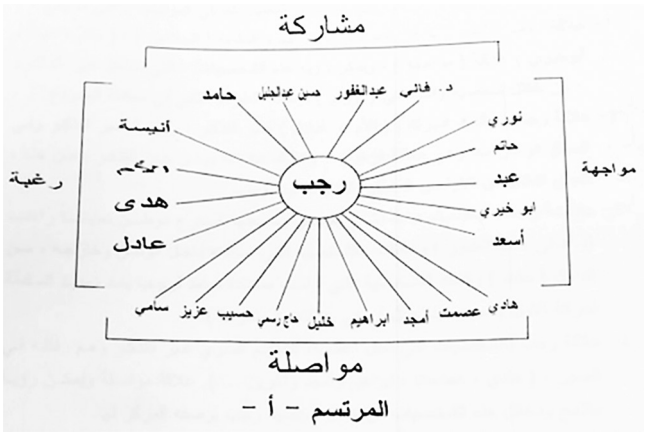
كما أن هناك شخصيات تندرج ضمن الشخصيات المغلوبة المسرودة تقتصر على أدوار محددة وتظهر كلها تقريبًا في الفصل الأول دون أن تحتل من مساحة السرد بلسان الشخصية المحورية (رجب) وكذلك الشخصية الرئيسية الساردة (أنيسة) سوى بقعة ضيقة، على اعتبار أن ما يُقال عن رجب ينسحب عليها حتمًا. إن تلك الشخصيات هم رفاقه الذين يدورون في فلكه، في حين تغطي الشخصيتان الساردتان مجمل المساحة السردية في الرواية، وبالرغم من تبنيهما سرد الأحداث مناصفةً؛ فإن الشخصيتين الساردتين توجدان عند درجتين مختلفتين من حيث التأثير والتعالق مع الشخصيات الأخرى داخل النص. وهذا الاختلاف في الدرجة ينقل السارد الثاني (أنيسة) من موقعها - الذي يُفترض أن يكون مركزيًا - إلى موقع الطرف، وهي شأنها شأن سائر الشخصيات الأخرى لها اتصال بالمحور الذي يُمثِّله رجب إسماعيل.

يُمثِّل رجب إسماعيل الشخصية المحورية من حيث أهمية الدور الذي تضطلع به والفاعلية، ويمكن تمثيل تعالقاته مع الشخصيات الأخرى داخل الرواية بالمرتسم(أ) الذي تشيِّده الدراسة اعتمادًا على العلاقات الثلاث التي اعتمدها تودروف في تحليله لرواية «العلاقات الخطيرة» من حيث هي علاقات عمومية تتوفر عليها معظم السرود [1]، وهي: الرغبة، المواصلة، المشاركة. كما تضيف الدراسة إلى هذا التشكيل بُعدًا آخر يُعد هو البُعد الذي تقوم عليه

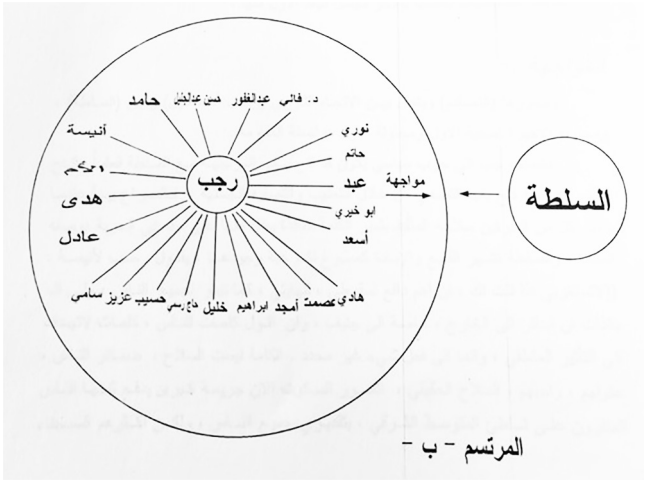
(١) مقولات السرد الأدبي، مجلة (آفاق) المغربية / ٣٧

الرواية أساسًا؛ وهو المواجهة حسب مفهوم بارت من حيث هو صورة من صور التنافس [1].

وتُختزل هذه الأبعاد الأربعة في نهاية الرواية داخل بُعد واحد شمولي هو المواجهة والمتمثل بالمرتسم(ب).



المرتسم - أ -



المرتسم - ب -

(١) التحليل البنيوي للسرد، مجلة (آفاق) المغربية / ٢٠

ويمكن تصنيف تعالقات رجب التي سيعتمدها التحليل كما في المرتسم -أ- إلى ما يأتي:

١- علاقة رجب بالشخصيات التي تنضوي تحت مفهوم السُّلطة (الجلادين): (حاتم، عبد، أبو خيري) علاقة «مواجهة»، ويمكن رؤية هذه الشخصيات - التي تُستعاد عبر الذاكرة - من خلال شخصية واحدة هي (نوري) بوصفه الطرف الثاني في معادلة الصراع.

٢- علاقة رجب بأفراد أُسرته: (الأم وعادل) عبر التذكُر، وأنيسة عبر التذكُر وفي السياق الراهن معًا وهي علاقة (رغبة)، وكذلك علاقته بهدى عبر التذكُر. من هنا، تتجلَّى أشكال من الأواصر العاطفية المتنوعة بينه وبينهم.

٣- علاقة رجب بالشخصيات التي يعيش وسطها خارج الوطن تعايُشًا راهنًا (د. فالي، عبد الغفور) وعلاقته بالشخصية التي ساندته داخل الوطن وخارجه، من الداخل (حامد) وكذلك الشخصية التي أدامت مساندة حامد لرجب بعد تحديد السُّلطة لحركة الأول (أحمد عبد الجليل) وهي علاقات «مشاركة».

٤- علاقة رجب بالشخصيات التي تمثِّل أعضاء التنظيم السِّري عبر التذكُر وهم رفاقه في السجن (هادي، عصمت، إبراهيم وأمجد، وآخرون...) علاقة «مواصلة» ويمكن رؤية ملامح ودخائل هذه الشخصيات من خلال شخصية رجب بوصفه المركز لها.

في ضوء المرتسم(أ)، الذي تخضع فيه الأبعاد الأربعة لقاعدة التدرج في علاقات الشخصيات بعضها ببعض بالآخر سيمثل البُعد الأول منها:

المواجهة:

ومحورها (التصادم) ويتمثل بين الاتجاه الثوري (رجب إسماعيل) وبين (السلطة) ومحاولة الأخيرة تصفية الأول ومحاولة الأول مواصلة المقاومة.

بانضمام رجب إلى حزب سياسي يكون قد فتح باب المواجهة مع السلطة

فعليًا وأتاح للأخيرة فرصة فتح باب التصدي من خلال التعذيب والتصفية الجسدية. فالصراع يبدأ عندما يُشهر كل من الطرفين سلاحه؛ المثقف يشهر الكلمة كنافذة يطل منها على حقه في الحرية بوصفه إنسانًا، والسلطة تشهر القمع والإبادة كمسوغ لشرعية وجودها. يقول رجب لأنيسة: (لا تستغربي إذا قلتُ لكِ، إن أهم دافع لسقوطي، لنهايتي، كما تبدو لجميع الناس، ولي أنا بالذات أن أسافر إلى الخارج، خاصةً إلى جنيف، وأن أقول كلمات للناس، كلمات لا تهدف إلى التأثير العاطفي، وإنما إلى فعل شيء غير محدد. الكلمة ليست السلاح، ضمائر الناس، عقولهم، واجبهم؛ السلاح الحقيقي، أتصور السكوت الآن جريمة كبرى يدفع ثمنها الناس المنفيون على شاطئ المتوسط الشرقي، بتقديري جميع الناس، ولكن أكثرهم السجناء السياسيون) [١].

ولكي يستمر كل من طرفي الصراع متمسكًا بوجوده فإن كلاً منهما يلجأ إلى عملية تحوير يصل إلى أقصى حدود التطرف. فهي من جانب الجلاد تمثل ابتكار وسائل تعذيب حد الموت، ومن جانب الضحية (رجب) تمثل استنهاض القوة الكامنة فيه ببث أقصى درجات المقاومة في الجسد حد تعجيز الموت، ذلك أن (عيب الإنسان في جسده، إذا ضعُف الجسد، إذا تهاوى؛ سقطت روح الإنسان، تفتَّت إرادته) [٢].

إن شخصية رجب إسماعيل في ضوء ما تقدم تتطور عبر المواقف المبثوثة في الرواية، فهي تبدأ من نقطة الصراع مع الذات ثم تطلق هذا الصراع عبر مسار خارجي تقف على جانبيه الشخصيات الأخرى التي تنخرط معها في المواجهة، وزيادة في تعميق معنى الضحية في هذه الشخصية وتعميق معنى الإدانة تجاه السلطة فقد حملت هذه الشخصية اسم واحد من الأشهر الحرم (رجب) وهو الشهر الذي لقي تعظيمًا عند العرب من الجاهلية بترك القتال فيه [٣].

(١) الرواية / ١٣٥

(٢) الرواية /٢٣

(٣) لسان العرب، ابن منظور مادة (رجب): ١/١١/٤/١١٢٤

وكما تتكثف رغبة (رجب) في المقاومة الجسدية فإن رغبة الجلاد في التعذيب تتكثف إلى درجة التلذذ بالإبادة، وإذا كانت لغة الضحية خلال المواجهة تزداد دقة في تقريب الدال من المدلول لإيصال معنى محدد يناسب عقلية السلطة أُحادية البعد، فإن لغة السلطة تتطرف في مواضيع معينة في إحداث درجة عالية من التنافر بين الدال والمدلول. إن (نوري) الجلاد يطلق مفردة الحفلة (دال) على طقوس التعذيب(مدلول)، إن هذا التنافر يتسع من الدرجة القصوى التي تتكلف بها حواسه باتجاه معنى التعذيب مما يوجد نوعًا من الألفة بين هذا المعنى (التعذيب) والجلاد: (نوري لا يعرف للتعذيب غير هذا الاسم. كان يقول وهو يطعم طيوره، ينظر إليها ويتحدث معي:

– اِعترف. أقول لك اعترف يا ابن.....، لقد أتعبتني حفلة الأمس... إذ لم تتكلم، فسوف أنادي عبد وتبدأ الحفلة، ماذا تقول؟) [1].

إلا أن ثمة (تقابلاً)، حسب تودروف [2] ينشأ في منتصف الصراع القائم بين السلطة وبين رجب، وإن كان هذا (التقابل) مؤقتًا ينتهي مع قرار رجب بمواصلة المواجهة، هذا (التقابل) نراه ماثلاً بين المواجهة التي يتبناها رجب من جهة وبين انصياعه نفسه لرغبة السلطة في تركه للعمل السياسي والتوقيع على ذلك والتعهد بالعمل لصالحها من جهة أخرى.

الرغبة:

تمثل(الرغبة) آصرة الحب، حسب تودروف [3] التي تتنوع في (شرق المتوسط) حسب أدوار الشخصيات من خلال التعالقات التي تظهر فيها:

أنيسة ← رجب

تعمل أنيسة على تفكيك مفهوم الحب وتشكيله بما يتلاءم ورغبتها في

(١) الرواية/ ١٥٧

(٢) مقولات السرد الأدبي، مجلة(افاق المغربية) / ٣٧

(٣) مقولات السرد الأدبي، مجلة(افاق) المغربية /٣٧

امتلاك الآخر، بمعنى، أنها تعمل على تحوير مفهوم الحب الموضوعي على وِفق منظورها الذاتي، لذلك نجدها في مرحلة من مراحل الرواية تخفق في لعب دور الأُم تجاه رجب، وهو دوريتطلب عاطفة متوازنة تشد وتطلق في آنٍ واحد، تقول أنيسة: (نفس القصص التي كانت تردِّدها أُمي بدأتْ أردِّدها وكأنني سمعتها من لسان رجب مباشرة، لم يقلها أحد، بل رأيتها بعيني، وأصبحتُ مقتنعة بكل كلمة، وكانت النساء في أغلب الأحيان يسألنني عن أدقِّ الأمور وأصعبها، لكنني لم أستطع ممارسة هذا الدورحتى النهاية) [١].

هذا الموقف يجد تأكيدًا من رجب نفسه: (أنيسة لا تريد في الدنيا إلا أن تراني أمامها * أن أكون موجودًا * دون أن تسأل عن سبب وجودي، عن الطريقة التي أصبحت بها موجودًا) [٢].

بل إن أنيسة لا تكتفي بجذب رجب عن دائرته السياسية وإنما تتمادى إلى حد جذبه من دائرته العاطفية، فهي تطلق حُكمًا غير مبرر على حبيبته هدى بهدف أن تبقى محتفظة بوجوده معها ومرة أخرى بأي ثمن، ثم تتجاوز ذلك إلى أن تُطلق حُكمًا مسبقًا تقرر انهاء هذه العلاقة القائمة بين رجب وهدى على وفق رغبتها في التملك تلك، في منولوج داخلي تقول أنيسة: (كنت في لحظات معينة أقول لنفسي: هدى ورجب عالمان التقيا بالصدفة وسوف يفترقان، ليس بينهما لحظات التوحد، ولا يمكن لأحدهما أن يؤثر على الآخر، كان يحب العالم الصامت؛ إذا صحَّ لي أن أستعمل مثل هذا التعبير، وكان يحب الكِتاب والتأمُل، وحتى في لحظات كثيرة الحلم والخيال، أما هدى فقد كانت تتحدث كثيرًا عن الأسفار، وتحلم ببناء بيت له حديقة كبيرة، وأنها ستتفرغ لرجب، كما كانت تقول!. هذا ما كنت أصل إليه أغلب الأحيان، فأشعر نتيجة لذلك أن افتراقهما كان ضروريًا وأنه الحل المناسب للاثنين معًا) [٣].

(١) الرواية / ٥٣

(٢) الرواية/ ٢٦

(٣) الرواية /١١٢

إن (التقابل) إزاء الرغبة هنا يُمثَّل بالكراهية التي يعكسها موقف أنيسة السلبي من هدى ومحاولة إزاحة الأخيرة عن طريق رجب ليبقى حكرًا على الأولى.

إلا أن علاقة الحب من طرف أنيسة تجاه رجب تأخذ مفهومًا أكثر اعتدالاً عندما يبدأ بالظهور في مرحلة دخولها ميدان المواجهة، حيث يتفتت المفهوم الداخلي المتطرف ليشكل على وفق رؤية موضوعية تقلِّص من رغبتها في التملك وتزيد من دعمها لرجب في مواصلته لمشواره السياسي، وهذا ما يتبدى في تصميمهما على تهريب الأوراق المحظورة في نهاية الرواية بعد أن تكون قد امتلكت قناعة مغايرة مفادها أن رجب موجود في الأثر الذي تركه في تلك الأوراق وليس بالضرورة أن يكون موجودًا وجودًا فيزيائيًا (لحمًا ودمًا). هذا هو القطب المقابل الذي تبلغ به شخصية أنيسة ذروة تطورها في علاقتها مع رجب تحت منحنى (الرغبة).

من هنا تغادر أنيسة إطارها الخاضع والمستسلم لمنطق السلطة إلى إطار رجب نفسه المتمثل بالمواجهة الفعلية، إذ لابد أمام هذا الواقع من دفع الأمور إلى نهايتها[1]: (... أنا امرأة خاطئة... وأريد أن أتبع طريقة رجب ذاتها، أن أدفع الأمور إلى نهاياتها... لعل شيئًا بعد ذلك يقع)[2].

كما يكتسب اسم هذه الشخصية على المستوى الدلالي بُعدًا يتناسب كثيرًا مع طبيعتها التي ظهرت عليها في بداية الرواية ضمن إطار الخضوع من ثم على مر الرواية من خلال التعاطف الذي تبديه لرجب وحامد ولسائر الشخصيات الأخرى المتعالقة معها ضمن الشخصيات المغلوبة، بمعنى انها تميل إلى إقامة أُلفة مع هذه الشخصيات.

(١) تحولات السرد / ٢٤٠

(٢) الرواية /١٧٦

الأُم ← رجب

بالرغم من ظهور مفهوم الحب لدى الأُم منذ البداية على درجة كبيرة من التطابق مع نمط الأُم الشرقية الذي يضع المصدات الحتمية في طريق الابن النازع إلى المخاطر، فإن هذا المفهوم لدى أُم رجب يقوم على قاعدة من التمايز تتيح لها في مرحلة مبكرة من الأحداث أن تعمد بنفسها إلى تقويض هذه المصدات واكتساح كل ما يمكن أن يتحول إلى عقبة تتسبب في تثبيط همة رجب تجاه مواصلة مشواره الثوري المنظم، وهذا ما يمكن ملاحظته من خلال الأم المستنهضة لهمة الابن:(اسمع يا رجب، أنا أُمك وأنت قطعة من لحمي، وليس في هذه الدنيا أحد يعزك مثلي. لكن لا تسمع كلام عمتك... ماذا تقول للناس، لأصدقائك، غدًا إذا اعترفتَ وخرجت؟ الحبس يا ولدي ينقضي... اِفتح عينًا واغمض عينًا تمر الأيام وتبقى رافعًا رأسك، إذا اعترفت فكلهم سيقولون خائن، ولا تستطيع أن تنظر إلى وجه أحد... خذ بالك يا ولدي) [1].

ويمكن مقارنة كلماتها هذه والفارق الكبير بينها وبين كلماتها في موقف سابق:(يا بُني لو تترك السياسة، أنت ترى بعينيك كيف أخذوا ابن النداوي، كيف حبسوا مجدي، ماذا تفيد السياسة يا بُني؟) [2].

من هذه النقطة يمكن ملاحظة التطور السريع في وعيها الذي يوقفها رمزًا لأُم استثنائية تتبدل على وفق إرادة الابن المتوثب نحو وجهة نظر سليمة.

ويبقى الفرق بين الأُم الحقيقية والأخت (أنيسة) التي أرادت أن تحل محلها في غيابها، هو تحول الأولى إلى نقطة المواجهة في وقت مبكر من مشوار رجب مما يدل على وعي أعلى من الثانية التي يتطور الوعي لديها تدريجيًا لا بالفطرة نسبيًا كما حدث للأُم. وإذا كانت المواجهة عند أنيسة قد اتخذت شكل (مساره)، فإن المواجهة لدى الأم تصبح مواجهة علنية تكون فيها هي العنصر (المواجه) والسلطة متمثلة بوزير الداخلية هي العنصر(المواجه) إذ تفقد في

(١) الرواية ٣٠

(٢) الرواية /٦٤

نهايته حياتها وتكون مفتاحًا للوعي الشعبي متمثلاً بمساندة النساء لها في مواجهتها للسلطة. تروي أنيسة تلك الحادثة لرجب: (أنت تعرف موقف الشرطة، بدأوا بالضرب، بالصراخ، لكن لا فائدة، ولما حاول الوزير الخروج هجمن عليه. ويبدو أن الضربة التي تلقتها على أضلاعها عجلت في نهايتها)[1].

هدى ← رجب

بالرغم من الرمزية التي تحيط بهذه الشخصية، فإن الحب لديها، بوصفها شخصية روائية، يمر بمنعطف مواز للمنعطف الذي تمر به الشخصية المحورية (رجب إسماعيل).

إن تأثير هذه الشخصية على رجب يتناسب عكسيًا مع انحسار حضورها المباشر في الرواية، فهي الحلم المحتكم إلى منطق مثالي يواكب المثالية التي تنطوي عليها فقرات لائحة حقوق الإنسان. إنها المرأة الأسطورية، من وجهة نظر رجب، التي كان يتصورها مثل (بطلة الأساطير، لا تمل أبدًا من الانتظار)[2]. كذلك هو الحلم الذي لا ينفذ من الحياة.

إن هدى بهذه الإضاءة من رجب ستمثل الجانب الروحي الأسطوري، بمعنى المحتمل (المستقبل) الذي لم يتشكل بعد، بل ما يزال يتدفق في مسار التحولات بحثًا عن الكمال، إنها العالم الفاضل(يوتوبيا رجب)، هذا الفهم لا يختص بالدلالة الواقعية فقط لهدى الإنسانة (الحبيبة)، وإنما يمتد ليشمل الدلالة الرمزية ابتداء من الاسم الذي له دلالة متجه الخير في مواجهة عالم رجب الواقعي الغارق في الشر. وعليه فإن شخصية هدى تخرج عن قانون القياس الثنائي للشخصية بطرفيه الراكد والمتطور، إنها شخصية لا تتطور لأنها لا تنطلق منذ البداية من واقع رجب، إنها تنطلق من خياله، أي من إطار أمل رجب في تحول العالم من واقعه إلى ما ينبغي أن يكون عليه هذا العالم في صورته المُثلى. إلا أن اقترانها بشخص آخر، بمعنى التوقف عن مواصلة المُضي

(١) الرواية /٤٥

(٢) الرواية /٢٣

في مسار الحب إلى نهايته الطبيعية؛ يتزامن مع اصطدام (رجب) بالواقع عند اكتشافه خفايا الممارسات السُّلطوية إزاء السياسيين، الخفايا التي تشل الرغبة في التواصل، ومع ذلك فهدى تنهض في ذاكرة رجب كحلم آخر يتوازى مع امتلاكه العزيمة على العودة والمحاولة في انقاذ حامد.

ويُلاحظ أن هدى تبقى معادلاً رمزيًا للحلم الذي تعثر في مرحلة ما، فإنه سيصل في النهاية إلى نقطة المواجهة من الواقع. وهو معادل أيضًا لمثالية لائحة حقوق الإنسان التي تقف في مواجهة واقع الإنسان.

عادل ← رجب

يتخذ الحب لديه مسارًا تختلط فيه تلقائية طبيعة الطفل مع درجة الوعي المبكرة والمكتسبة من مدرس التاريخ. فهو يعبر عن حبه لرجب بكلمات فيها من الحكمة والنُّصح ما يوقف رجب أمام أخطاء ترتكب بسبب الانجرار كثيرًا باتجاه المثالية والانفصال الشديد عن حيثيات الواقع، فهو في رسالة قصيرة يقول لرجب: (أنه لم يسمع بقائد انتصر بكلمة... السيف وحده هو الذي يحقق النصر، هكذا قال لهم معلم التاريخ) [١].

بل إن عادل يرفق مع رسالته صورة (قال إنه استوحاها من التاريخ. صورة غزال وذئب وأمامهما ولد صغير يحتضن قطة) [٢]. ان ثنائية الغزال والذئب تدلل كما يرد على لسان رجب على ان (الذئب الجلاد والغزال الضحية) [٣] وهو ما يوحي بأن المقصود بهذه العلاقة في ضوء فهم عادل للعبة، ان الجيل الثوري السابق ارتضى أن يكون غزالاً، في الوقت الذي يدلل فيه على أن الجيل الجديد سيعتمد ثنائية أخرى يتحول فيها الذئب (الجلاد) إلى (قطة) يحتضنها على اعتبار ان القطة يمكن ترويضها وإن كانت تنطوي على الشراسة البرية التي يمكن أن تتحول إلى شر إذا أُهملت.

(١) الرواية / ١٦٩

(٢) الرواية / ١٦٩

(٣) الرواية / ١٦٩

إن اسم عادل ذو الدلالة التي توازن بين المتطرفات يقترب كثيرًا من دلالة الثنائية الأخيرة (الطفل والقطة)، من هنا تتحقق مواجهة ذات بُعدين، الأول منهما بين الجيل السابق والجيل اللاحق، والثاني بين الثورية والسلطة. إن هذا المعنى يعززه دور عادل الصغير، ليس بوصفه إنسانًا طفلاً فحسب، وإنما كونه يتشعب في مساحة رمزية تحمل من الايحاء أكثر مما تحمله الكلمات الواصفة له، فهو رمز للجيل الثوري الجديد الذي يتعلم من أخطاء السابقين له، ويحاول أن يعدِّل ما أمكن من المسار الذي اتجهه في الوجهة الخاطئة التي أبعدته عن الهدف.

المشاركة:

ومحورها (المساعدة) الذي له صلة وثيقة بمحور الرغبة المعبَّر عنه بالحب[1]، وهذا المحور يتخذ اتجاهات مختلفة لمسار الأحداث. الأول: التعاون الذي يبديه رجب لحامد من خلال تمويله في غربته، وكذلك كفالته له.

الاتجاه الثاني: يتبدى بمساعدة أنيسة لرجب من خلال مسعاها في نقل رسائل هدى إلى رجب، وكذلك من خلال نقلها لما يقع خارج أسوار السجن إليه، وإن كان في تصرفها هذا، ما يكون سببًا في تدهور معنوياته، إلا أن النية تبقى مخلصة في التعاون.

الاتجاه الثالث يتمثل بعلاقة رجب بالشخصيات في الغربة، وتتمثل بالعون الذي يقدمه عبد الغفور لرجب من خلال تأمين إيصال رسائل الأخير إلى أهله وبالعكس. الثاني يتمثل بمساعدة د. فالي لرجب من خلال حثه على الالتزام بالتعليمات الطبية والمحافظة على صحته، وكذلك في مساعدته له بحثّه على ضرورة العودة إلى بلده ومواصلة العمل السياسي، بمعنى أن يوقظ في داخل رجب جذوة الامل، يقول لرجب: (... الذي أعرفه أن بلادكم بحاجة إليكم،

(١) مقولات السرد الأدبي، مجلة (آفاق) المغربية / ٣٧

مازلتم في أول الطريق... كل ما أرجوه منك الآن المحافظة على صحتك لكي تستطيع مواصلة الحرب... لا أعرف مَن تحارب، ومن أجل ماذا، لكن يبدو لي أن أمامكم أشياء كثيرة يجب أن تفعلوها) [١].

وأخيرًا تتمثل المشاركة في المساعدة التي قدمها حسني عبد الجليل الذي يقضي على أخر لبنة في الحاجز النفسي الذي يُبقي رجب متمسكًا بالغربة، فالرسالة التي يبعثها حسني إلى رجب بخصوص وضع حامد الأخير وتهديد السلطة له تمثِّل حسب رجب (طلقة الرحمة) [٢].

والمشاركة شأنها شان الرغبة، تسهم في تحويل الشخوص من إطارها المتمثل بالتعاون والمؤازرة إلى إطار المواجهة. فحامد من حياديته كان (يسخر من السياسة) [٣] إلى مؤازرته لرجب والتي ينتقل منها إلى المواجهة: (اسمعي يا أنيسة، أصبحت القضية قضيتي بالنسبة لي مسألة كرامة، لم أكن أتصور أنهم لهذه الدرجة من الخسة، كانوا يبتسمون عندما وقعت الورقة، كانوا فرحين وقالوا له كلمات عادية... الآن يريدون أن اقع في المصيدة، بدل رجب حامد، وحتى لو لم يكن رجب، فانهم قادرون على اختراع الف قضية!) [٤].

أما عبد الغفور. و د. فالي وحسني عبد الجليل فكل واحد فيهم يتحول في المشاركة إلى موقع المواجهة بالطريقة ذاتها ولكن بأشكال متباينة.

ويجد فعل (المساعدة) نقيضه أيضًا من خلال إبداء عدم المساعدة، بوقت يفترض فيه مواصلة ابداء المساعدة: فأنيسة بتعمدها في كتمان أمر أخبار هدى عن رجب وكذلك إخفاء رسالتها الأخيرة إليه، كما أن هدى تتخلى عن التزامها الأدبي بانتظارها لرجب وقبولها لحياة زوجية تقليدية.

(١) الرواية / ١٥٩
(٢) الرواية / ١٦٤
(٣) الرواية / ٥٢
(٤) الرواية / ١٣١

المواصلة:

وهذا المحمول هو، حسب تودروف، يتخذ(المسارة) محورًا له [١]. فهو في البداية يأتي من حيث الدور بالترتيب الأخير بعد المواجهة، الرغبة، المشاركة. وتتخذ(المسارة) أكثر من اتجاه في الرواية. فهي موجودة داخل التنظيم الحزبي(السري)، وكذلك بين الام ورجب من خلال قيامها، بوصفها شخصًا موثوقًا به، بنقل الرسائل من التنظيم إلى رجب وبالعكس والتي تديم مساره الثوري الذي عثّره السجن، يقول رجب: (أعرف أنها كانت تتكوم لساعات طويلة أمام زاوية السجن، وأمامها سلة فيها أكل وخبزوبرتقال... وفيها ثياب، وفي مكان ما من الثياب رسالة...) [٢].

مرة ثالثة تظهر صورة(المسارة) من طرف حامد الذي لا يفشي لرجب في رسائله إليه مُعاناته من جراء ما يلقاه من ضغوطات تمارسها السلطة.

وأخيرًا بين رجب وأنيسة، حيث تعمد الأخيرة إلى كتمان الأوراق المحظورة وإصرارها على تهريبها إلى خارج البلد قبل أن تقع عليها يد السلطة، وتجدر الإشارة إلى أن كتمان أنيسة ما هو إلا مواصلة لكتمان الام من قبل، وهذا السر يتمثل بالأوراق المحظورة، تقول الام لأنيسة: (أنيسة، أمانتي الوحيدة أن تحفظي هذه الأوراق لرجب، لا أعرف ما فيها لكنه ائتمنني عليها كثيرًا) [٣].

وتتحول المواصلة لدى الشخصيات في الرواية أيضًا إلى المواجهة، فأعضاء التنظيم في المرتسم (أ) لم يحملوا صفة المواجهة فعليًا لأنهم كانوا في موقع (المواجَه) لا (المواجِه).

ويقابل (المسارة) إفشاء السر والإعلان عما هو خفي، بمعنى آخر تعريض الشخصيات الآمنة للخطر. وهو ما يتضح عبر فعل اثنين من أعضاء التنظيم هما نجيب سالم وسعد الدين باعترافهما وإفشاء سر التنظيم أمام السلطة لقاء

(١) مقولات السرد الأدبس، مجلة (آفاق) المغربية / ٣٧

(٢) الرواية / ٣١

(٣) الرواية / ٦٧

حريتهما، كما يتمثل أيضًا بإصرار أنيسة في نهاية المطاف على تهريب الأوراق المحظورة خارج البلد بهدف نشرها (أي جعل مضامينها معلنة)، وبالرغم من تأكيد رجب لها بضرورة حرقها وعدم إطلاع أحد على مضامينها:(احرقيها... احرقيها، لا أريد أن يقرأها أحد) [1].

إن الشخصيات المنضوية تحت المحمولات الأربعة السابقة والمتمثلة بـ(المواجهة، الرغبة، المشاركة، المواصلة) تتحول إلى كتلة واحدة قادرة على أن تكون مواجِهة فعلاً للسلطة التي تكون في موقع المواجَه في المرتسم(ب). فهجوم النسوة على وزير الداخلية. ومن بينهن والدة رجب التي سقطت ضحية لاشتباك مباشر، يُمثِّل هذا الوجه السافر من المواجهة، إذ لم يعد ثمة حركة تعمل في تنظيم سري. ان المواجهة في هذا السياق تمثل انتشار رقعة الوعي الشعبي وانكشاف سر اللعبة السلطوية.

من خلال التحليل الخاص بالشخصيات الروائية في (شرق المتوسط) يمكن للدراسة ان تستخلص أهم النتائج المتمثلة بما يأتي:

١-تتوزع الشخصيات الروائية على مساحة الرواية بأكملها مع تفاوت ملحوظ في زمن كل شخصية من حيث ظهورها وانتهاؤها في مستوى السرد، ويمكن بهذا الصدد تحديد أربعة أنماط زمنية بهذا المفهوم وهي:

أ. شخصيات يبدأ زمنها وتنتهي قبل بداية الرواية وتستعاد عن طريق الذاكرة وتشمل عددًا كبيرًا من الشخصيات، منها الغالبة (السُّلطة) ومنها المغلوبة.

ب. شخصيات تبدأ علاقتها في مرحلة زمنية سابقة وتنتهي داخل الرواية ويبقى تأثيرها مستمرًا، مثل رجب والأم.

ج. شخصيات تبدأ وتنتهي داخل زمن الرواية، مثل د. فالي وعبد

(١) الرواية / ١٧٤

الغفور(شخصيات الغربة).

د. شخصيات تبدأ في زمن سابق للرواية ولا تنتهي مع نهاية الأحداث، مثل أنيسة التي يبقى السرد من جانبها مفتوحًا.

٢- تحتل الشخصيات المغلوبة مساحة أكبر في الرواية من المساحة التي تحتلها الشخصيات الغالبة، والسبب في ذلك يعود إلى أن الشخصيات المغلوبة تمثل الشعب ومن ثم فإنه يمكن رصد مسارات العلاقات الإنسانية بوصفها الدينامية الحياتية لتواصلها. في حين أن الشخصيات الغالبة تقوم على ركوديه حياتية يحتّمها موقعها في قمة الهرم حيث يتبلور هدفها في سحق القاعدة وتصفية المدافعين عن مصالحها.

٣- اتساع مساحة المواجهة مع بلوغ خاتمة الرواية، ويأتي هذا الاتساع مرافقًا لحركة الشخصيات في مغادرتها الأبعاد التي وجدت عندها في بداية الأحداث باتجاه بُعد يوحد المواجهة فيها بما يعزز قدرتها على نهوض القاعدة في وجه قمة الهرم.

الخاتمة

تأسيسًا على قناعة منهجية تفيد من معطيات اتجاهات نقدية شتى، انطلقت الدراسة لتقصي البنيات السردية وآليات تشكيلها الفني في رواية (شرق المتوسط) للروائي عبد الرحمن منيف، باتجاهين: الأول: بخصوص الإضافة التي قدَّمتها (شرق المتوسط) للمنجز الروائي العربي، والثاني: ما قدَّمته هذه الدراسة عن تقنيات البنية السردية للرواية قيد البحث.

لقد حدَّد عبد الرحمن منيف فضاءه الروائي في ثلاثة محاور تُميِّز عمله الروائي عن الاعمال الروائية المماثِلة لِما انطوتْ عليه (شرق المتوسط) من تقنيات أسسَّتْ لبنائها الفني. وأول هذه المحاور هو قُطبا الإرادة والهزيمة اللذان جسَّدتهما شخصية (رجب إسماعيل) والشخصيات التي تتدرج في خانتها في مواجهة القهر المتمظهر عبر التكريس لمعنى القوة المضادة للكلمة.

وتمثل المحور الثاني للانكسارات المنبعثة من إيقاع اللغة الحزينة المعذبة الذي طغى على العمل.

أما المحور الثالث فيتحدد بمستويين: مستوى سطحي يكرس قوة الإرادة من خلال عودة (رجب إسماعيل) إلى السجن ثانية واستئناف التصدي، بينما يُكرِّس المستوى العميق معنى الهزيمة التي مني بها الإنسان في منطقة الشرق المتوسط في كل زمان ومكان من خلال هزيمة (رجب) نفسه.

أمَّا فيما يتعلق بالاتجاه الثاني، فقد حاول البحث منذ البداية أن يتلمس له مسارًا من خلال الإطلاع على الكثير من الآراء النقدية الجريئة في مجال السرديات المعاصرة بما يكفل الخروج بدراسة تبتعد قدر الإمكان عما يدور خارج النص. مع الاحتفاظ بحق الإفادة من التعليقات النقدية للروائي قيد الدراسة بما يضمن تحقيق إضاءة بعض الخطوط التي قد تلتبس في مسار البحث.

أفادت الدراسة في مسارها المنهجي من جُملة معطيات من التي تمخضت عنها المناهج النقدية الحديثة في مجال تحليل بنية النص في مستوياته السردية والدلالية. وكان التأويل بمثابة الخيط الذي ينتظِم مسار الدراسة في مباحثها كافة.

كما اعتمدت الدراسة في خطتها على تحليل النص الروائي قيد البحث وكشف آلية البناء فيه، من خلال تحديد بنيتين محوريتين هما: بنية السرد وبنية الفضاء. ومن ثم كشف المستويات داخل كل بنية على حدة، مع التركيز على التقنيات بوصفها العامل الرئيسي الذي يقوم عليه البناء الروائي.

وقد ظهر في الاستنتاج ما يأتي:

- كشفت افتتاحية الرواية عن احتضانها لكوامن العناصر التي جسَّدتها الرواية من مكان وزمان وشخصيات.

- إن (شرق المتوسط) بتبنيها للسرد الذاتي عبر منظورين أحدهما يدفع الحركة الداخلية للسرد والثاني يتمتم هذه الحركة بحركة خارجية موازية، قد نجحت في إقصاء الراوي كُلي العلم وإحلال شخصيتين ممسرحيتين محله. وهو أمر منح الشخصيتين السادرتين مساحة كبيرة في حرية الحركة دون تدخل من الخارج مما أتاح لعلاقات الرواية فرصة أن تتشكل تلقائيًا، ومكَّن الخطاب من التوجه إلى عدد من المروي لهم.

- أفادت الرواية من طُرق السرد المختلفة، فقد تبنت طريقة السرد المتناوب عبر تقنية تعدُد الأصوات إلى جانب طريقة التداخل والتضمين التي تمثلت بالرسائل المتبادلة بين بعض الشخصيات في الرواية، وكذلك طريقة التتابع التي لا تكاد تخلو منها أية رواية.

- عبر تقنيات قادرة على خلق مجموع الخطابات المنطلقة من صوتين متناوبين وتباين الأساليب التعبيرية المنسجمة مع طبيعة الأصوات المتعددة، وجدت الدراسة أن منفيًا قد تمكن من تجسيد امثل لرؤياه في مستوى اللغة، إذ أسهم تناوب الأصوات في ظهور تباين (لساني). فعند (رجب إسماعيل)

ارتبطت اللغة بمستويات عدة: المستوى الشعري، المستوى الوسطي بين مستويين لسانيين ومستوى الخطاب العادي، بينما ارتبطت لغة أنيسة بمستوى واحد هو مستوى اللغة العادية. وقد أثرت تقنيات المنولوج والمناجاة لدى كل من الراويين (رجب وأنيسة) لغة الرواية ووسمتها بطابع الداخل.

- وجدت الدراسة عبر تقصيها لبنية الفضاء، أن الاهتمام لم يكن منصبًّا على المكان لذاته، بل على دلالاته، وهو ما أتاح للروائي مرونة في اللعب بتفاصيل المكان، من تضخيم مكان على حساب آخر بالرغم من تساوي المكانين واقعيًا من حيث هما كيانان جامدان محددان بأبعاد هندسية. وهو ما أتاح لعبد الرحمن منيف إبراز حقيقة التفاعل المحتدم بين المكان الذي يُفترض أن يكون حياديًا وبين ذات السارد (الإنسان). الأمر الذي جعله يُسهم في خلق مكان غير محدد تتلاشى أبعاده الهندسية بمجرد ضخ الذات فيه وبالقدر الذي يلغي ضرورة اعتماد الوصف الخارجي وتتبع التفاصيل المكونة للمكان، ومن ثم أكثر فأكثر إلى دائرة التجريد. وحتى إذا ما وُجد وصف لمكان ما أو لأشخاص فإن ذلك مرهون بضرورة تتمثل في رغبة الراوي في تعميق فكرة تؤكد جدلية ضمن منظومة ثنائيات المغلق/المفتوح.

- اكتسب الفضاء في (شرق المتوسط) إلى جانب طابعة الواقعي طابعًا رمزيًا محكومًا بقانون ثنائية المغلق/المفتوح. إلا أن بنية المغلق بقت هي المهيمنة بالمقارنة مع نقيضتها. مما منح الرواية بمجملها صفة الداخل.

- إن المغلق المتمثل بالشرق قد طُرح بلفظة الشرق دون تحديد لموقع جغرافي معين على أساس وجود تشابه كبير بين البلدان التي تتضوى تحت هذه اللفظة من حيث سجونها وطقوسها القمعية، وهو أمر يجنب تحويل كل تعميم إلى تخصيص، هذا فضلاً عن الإحالة المكانية والنفسية والشمولية التي تختص بها لفظة (الشرق).

- انطلاقًا من افتراض أن الفضاء الطباعي موجود أصلاً بوصفه تشكيلاً بصرف النظر عن المصدر الذي قام بإيجاده، وبصرف النظر عن الاختلاف الذي

قد يظهر بين أنواع التشكيل في طبعات الرواية والطبعة المعتمدة في البحث، وجدت الدراسة ضرورة تقصي معطيات الفضاء النصي الطباعي في (شرق المتوسط) لما يلعبه من دور في البناء كونه يُمثِّل مجموع منظومات الصور الصوتية الممثلة لهيكل اللغة والتقسيمات السردية وانتقالاتها المنظورة والتي تتداخل في حد ذاتها مع عدد من عناصر التشكيل الروائي ولا تنفصم عنها مما يجعلها ركنًا مضافًا إلى أركان البناء.

- كانت صيغة الحاضر في السرد هي المهيمنة، بالرغم من وقوع الأحداث الفعلية في الماضي. ذلك أن صيغة الزمن الحاضر يُحيِّن النص. كما أن مقتنيات الذكرى تصبح البديل عن مقتنيات الحاضر.

- تبنَّى زمن المحكي في (شرق المتوسط) إيقاعين يتبدَّى عبرهما. الأول سريع اعتمد الحذف والاختزال والتكثيف بما يحقق الإشارة إلى أهمية الواقعة نفسها وفي الوقت نفسه الإشارة إلى تضاؤل أهمية الزمن الذي انتظمته تلك الواقعة إلى أقصى حد ممكن. فالتعجيل الإيقاعي يظهر أساسًا لإحداث تشويه في ملامح زمن الواقعة الذي لابد أن يكون في حقيقته ثقيلاً وطويلاً. وهذا الإيقاع السريع يظهر على طول المساحة المخصصة لزمن السجن وزمن الغربة... أما الإيقاع الثاني فهو إيقاع بطيء يتبدى في المساحة المتداخلة بين زمني السجن والغربة، وبشكل خاص في المشهد الافتتاحي الذي يركز الوصف على ثِقل لحظات الزمن وهو البُطء الذي تنتج عنه إمكانية عرقلة الدفق الزمني السريع من أجل تسليط الضوء على أهمية كل لحظة أو ساعة أو يوم إلى أقصى حد ممكن، وهو ما يظهر جليًّا في التحديدات الزمنية المتكررة للحظة السقوط. وقد كشفت هذه التقنيات الزمنية في النص عن حضور بنائي على مستوى الوظيفة والدلالة.

- تمكنت الدراسة في تقصيها للشخصيات من تحديد طبيعتها الأيديولوجية والاجتماعية من خلال إبرازها لنمطين من الشخصيات التي ارتأت الدراسة أن تُسمِّيها: الغالبة-المغلوبة. وقد ظهر ثمة تفاوت فيما بينهما على مستوى

السرد في الظهور والانتهاء، فكانت الحصة الأكبر مخصَّصة للشخصيات المستعادة عن طريق التذكر مقارنةً بالشخصيات الأخرى. وبيَّنت أن احتلال الشخصيات المغلوبة لمساحة أكبر في الرواية مقارنة بنقيضتها سببه أن الشخصيات المغلوبة تمثل القاعدة (الشعب) في حين تقتصر الشخصيات الغالبة على المعنى الراكد الذي يحتِّمه موقعها في قمة الهرم على حساب هذه القاعدة التي تنهض في نهاية المطاف لتؤدي فعلها الثوري الكاسح عبر المواجهة.

– ويمكن اختتام القول بأن رواية (شرق المتوسط) كانت – بعد الدراسة – نموذجًا للرواية ذات الثيمة السياسية بفضل الوعي الذي انطوت عليه في التعامل مع التقنيات الفنية جنَّبها السقوط في منزلقات الخطاب السياسي المباشر والاحتفاظ بالمستوى الفني الذي يجعلها تنهض أنموذجًا يُحتذى.

مصادر البحث ومراجعه

أولاً : المصادر

- شرق المتوسط : عبد الرحمن منيف، منشورات وتوزيع المكتبة العالمية – بغداد، ط٥. ١٩٨٣.

ثانيًا : المراجع

- أبحاث في النص الروائي العربي، د. سامي سويدان – مؤسسة الأبحاث العربية ش. م. م. بيروت، ط، ١٩٨٦
- أركان القصة، أ. م. فوستر (ترجمة د. كمال عياد جاد وحسن محمود) دار الكرنك، القاهرة، ١٩٦٠
- الاستهلال في البدايات في النص الأدبي، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣
- أشكال الرواية الحديثة (مجموعة مقالات)، وليام فان أوكونور (ترجمة نجيب المانع)، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠
- إشكالية المكان في النص الأدبي، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط، ١٩٨٦
- الأفكار والأسلوب: دراسة الفن الروائي ولغته، أ. ف تشيتشرين، ترجمة: د. حياة شرارة، وزارة الثقافة والفنون، سلسلة الكتب المترجمة (٤٥)، الجمهورية العراقية، ١٩٨٧
- الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، د. موريس أبو خاطر، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٧٩
- بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور (ترجمة فريد انطونيوس)، منشورات عويدات بيروت – باريس، ط، ١٩٨٢
- بناء الرواية، أدوين موير (ترجمة إبراهيم الصيرفي، مراجعة د. عبد القادر القط، دار الجيل للطباعة، مصر، ١٩٦٥).

- بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، د. سيزا قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.
- البناء الفني لرواية الحرب في العراق، دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة، عبد الله إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط، ١٩٨٨.
- البناء الفني للرواية العربية في العراق (١) بناء السرد، د. شجاع العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤.
- البنية القصصية في رسالة الغفران، حسن الواد، الدار العربية للكتاب، ليبيا -تونس، ط، ١٩٧٧.
- بنية اللغة الشعرية، جان كوهين (ترجمة محمد اللي ومحمد العمري)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط، ١٩٨٦
- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط، ١٩٩١
- البنوية وعلم الإشارة، ترنس هوكز، (ترجمة مجيد الماشطة، مراجعة د. ناصر حلاوي)، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٦
- تاريخ الرواية الحديثة، ر. م البيرس (ترجمة جورج سالم)، منشورات عويدات - بيروت، ط، ١٩٦٧
- تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التبئير)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط، ١٩٩٣
- تحويلات السرد- دراسات في الرواية العربية، إبراهيم السعافين، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط، ١٩٩٦
- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت، ط، ١٩٩٠.
- تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري (ترجمة د. محمود الربيعي)، دار المعارف، مصر، ط ١، ١٩٧٥.
- جماليات المكان، غاستون باشلار (ترجمة غالب هلسا)، دار الحرية للطباعة، بغداد١٩٨٠.
- حدس اللحظة، غاستون باشلار (تعريب رضا عزوز وعبد العزيز زمزم)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.

- حركية الإبداع – دراسات في الأدب الحديث، د. خالدة سعيد، دار العودة – بيروت، ط، ١٩٨٢
- الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي، سعيد علوش، دار الكلمة للنشر، بيروت، ١٩٨١
- سوسيولوجيا الفن، جان دفينو (ترجمة هدى بركات)، منشورات عويدان باريس، سلسلة زدني علمًا، ط ١، ١٩٩٣.
- الشعرية، تزفيتان تودروف (ترجمة شكري البخوت ورجاء بن سلامة)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط، ١٩٨٧
- صنعة الرواية، بيرسيل وبوك (ترجمة عبد الستار جواد)، دار الرشيد للنشر، بغداد / ١٩٨١
- الصوت الآخر – الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط، ١٩٩٢
- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بنيس، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٥
- عالم الرواية، رولان بورنوف وريال اونيلية (ترجمة نهاد التكرلي، مراجعة فؤاد التكرلي و د. محسن الموسوي)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١
- عالم عبد الرحمن منيف الروائي – تنظير وإنجاز، صبحي الطعان، دار كنعان للدراسات والنشر / ط١، ١٩٩٥
- عصر الرواية – مقال في النوع الأدبي، د. محسن جاسم الموسوي، منشورات مكتبة التحرير – بغداد، (د. ت).
- فن كتابة الرواية، ديانا دوات فاير (ترجمة د. عبد الستار جواد، مراجعة عبد الوهاب الوكيل) دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨
- في دلالية القصص وشعرية السرد، د. سامي سويدان، دار الأدب، بيروت، ط١، ١٩٩١
- القصة السيكولوجية، ليون ايدل (ترجمة د. محمود السمحرة)، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر بيروت – نيويورك، ١٩٥٩
- قضايا الرواية الحديثة، جان ركاردو، ترجمة صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٧

- قضايا الشعرية، رومان ياكبسون (ترجمة محمد الولي ومبارك حنون)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨.
- قضايا الفن الإبداعي عند دستويفسكي، م. م باختين (ترجمة د. جميل نصيف التكريتي، مراجعة د. حياة شرارة).
- قضايا الفن القصصي، يوسف نوفل، دار النهضة العربية، القاهرة، ط١، ١٩٧٧
- قضايا في النقد الأدبي، ك. ك روثفن (ترجمة عبد الجبار المطلبي، مراجعة د. محسن جاسم الموسوي)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٩
- قلعة أكسل، دراسة في الأدب الإبداعي الذي ظهر بين عامي ١٨٧٠-١٩٣٠، اوموند ولسون (ترجمة جبرا إبراهيم جبرا)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٧٩.
- الكتاب والمنفى - هموم وآفاق الرواية العربية، د. عبد الرحمن منيف، دار الفكر الجديد، بيروت ط١، ١٩٩٢
- لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، دار صادر - دار بيروت، المجلد (١)، بيروت ١٩٥٥
- اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، جاكوب كورك. (ترجمة ليون يوسف وعزيز عما نؤيل)، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٩.
- المبدأ الحواري - دراسة في فكر ميخائيل باختين، تزفنتيان تودروف (ترجمة فخري صالح) دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ط٢، ١٩٩٢.
- المتخيل السردي - مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، عبد الله ابراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠.
- مدخل إلى نظرية القصة - تحليلاً وتطبيقًا، سمير المرزوقي وجميل شاكر، دائرة الشؤون الثقافية العامة، دار التونسية للنشر، ١٩٨٦.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١ ١٩٨٥.
- مفهوم الأدب، تزفيتان تودروف (ترجمة د. محمد منذر عباش) دار الذاكرة، حمص / سوريا، ١٩٩١.
- نحو رواية جديدة، الآن روب غريبة (ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، مراجعة د. لويس غوض دار المعارف بمصر (د. ت)

- نظرية الأدب، رينيه ويليك واوستن وارين (ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب) المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ط٢، ١٩٨١.
- نظرية الأدب، تأليف مجموعة من الباحثين السوفيت المختصين بنظرية الأدب والأدب العالمي) ترجمة د. جميل نصيف التكريتي (دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠).
- نظرية البنانية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٣، ١٩٨٧.
- نظرية الرواية في الأدب الانجليزي الحديث، دراسات بقلم مجموعة كتاب (جميس وكونراد وفرجينيا وولف ولورنس ولوبك)، ترجمة د. إنجيل بطرس سمعان، مراجعة د. رشاد رشدي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١.
- نظرية الرواية - علاقة التعبير بالواقع، مورس شردون وآخرون (ترجمة د. محسن جاسم الموسوي)، مكتبة التحرير، بغداد، ١٩٨٦.
- نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبنير، مجموعة مؤلفين جيرارجنيت - واين بوث وبوريس وفرانسوازف ورسوم غيون وكرستيان انجلي وجان ايرمن)، (ترجمة ناجي مصطفى (منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، البيضاء، ١٩٨٩).
- نقد النقد (رواية تعلم) تزفتيان تودروف (ترجمة د. سامي سويدان، مراجعة د. ليلبان سويدان)، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ط٢، ١٩٨٦.
- الوجيز في دراسة القصص، لين اوليتبرن وليزلي لويس (ترجمة د. عبد الجبار المطلبي)، سلسلة الموسوعة الصغيرة (١٣٧)، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٣.

ثالثًا : الدوريات

- إذا يسكت الراوي عن الكلام المباح، صلاح الدين بوجاه، مجلة (المسار)، ديسمبر / ١٩٩٥.
- الأسلوب السردي ونحو الخطاب المباشر وغير المباشر، آن بانفيلد، (ترجمة بشير القمري) مجلة (آفاق) المغربية، العددان (٨ - ٩)، ١٩٨٨.
- الإنشائية الهيكلية، تزفتيان تودروف، (ترجمة مصطفى التواني)، مجلة (الثقافة الأجنبية) العدد (٣)، ١٩٨٩.

- انكسار الأحلام – دراسة في روايات عبد الرحمن منيف، محمد كامل الخطيب، مجلة (المعرفة) العدد (٢٦٥)، آذار ١٩٨٤.
- البعد ووجهة النظر (مقالة في التصنيف)، واين بوث (ترجمة علاء العبادي)، مجلة (الثقافة الأجنبية) العدد (٢)، ١٩٩٢.
- بناء المشهد الروائي. ليون سرميليان، (ترجمة فاضل ثامر)، مجلة (الثقافة الأجنبية) العدد (٣)، ١٩٨٧.
- البنية السردية وتعدد الأصوات في الرواية العربية الحديثة، فاضل ثامر مجلة (الأقلام) العددان (٥– ٦)، ١٩٨٧.
- التحليل البنيوي للسرد، رولان بارت، (ترجمة: حسن بحراوي، بشير القمري، عبد الحميد عقار) مجلة (آفاق) المغربية العددان (٨ – ٩)، ١٩٨٨.
- جوانب من شعرية الرواية، أحمد صبرة، مجلة (فصول)، المجلد (١٥) العدد (٤)، ١٩٩٧.
- حدود السرد، جيرارجنيت، (ترجمة بنعيسى بوحمالة)، مجلة (آفاق) المغربية العددان (٨ – ٩)، ١٩٨٨.
- الحوار، ديانا دوت فاير، (ترجمة عبد الستار جواد)، جريدة (الثورة) بتاريخ ١٩٨٥/١١/٢٠.
- رأي وشهادة حول القمع، عبد الرحمن منيف، مجلة (فصول)، المجلد ١١. العدد (٣) ١٩٩٢.
- السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة، دراسة في ثلاثية حنا مينا يمنى العيد، مجلة (فصول)، المجلد (١٥)، العدد (٤) ١٩٩٧.
- شعرية النثر، تزفنتيان تودروف، (ترجمة احمد المديني)، مجلة (الثقافة الأجنبية)، العدد (١)، ١٩٨٢.
- عبد الرحمن منيف روائيًا – شجاع العاني، مجلة (الأقلام)، العدد (٧) نيسان ١٩٨٠.
- علاقة الأدب باللغة، بربارا هيرنشتين، (ترجمة: حسن عبد المقصود) مجلة (الثقافة الأجنبية)، العدد (١)، ١٩٨٢.
- الفضاء الروائي: ملاحظات من أجل بحث، حسن بحراوي، مجلة (الفكر العربي المعاصر) العددان (٧٦ – ٧٧)، ١٩٩٠.

- قراءة في رواية (شرق المتوسط)، عبد الله نيازي، مجلة (آفاق عربية) العدد (٩)، ١٩٧٨.
- ما المؤلف، ميشال فوكو، مجلة (الفكر العربي المعاصر) العددان (٦- ٧)، ١٩٨٠.
- المتكلم في الرواية، ميخائيل باختين، (ترجمة محمد برادة) مجلة (فصول) المجلد (٥)، العدد (٣) ١٩٨٥.
- مستويات النص السردي الأدبي، جاب ليننفلت، (ترجمة رشيد بنحدو) مجلة (آفاق) المغربية العددان (٨ - ٩)، ١٩٨٨.
- مقولات السرد الأدبي - تزفتيان تودروف (ترجمة. الحسين سحبان، فؤاد الصفاء) مجلة (آفاق) المغربية، العددان (٨ - ٩)، ١٩٨٨.
- من يحكي الرواية. ولفغانغ كايزير، (ترجمة محمد اسويراتي) مجلة (آفاق) المغربية، العددان (٨- ٩)، ١٩٨٨.
- ميرامار أو جدل السرد والحوار، محمد اسويرتي مجلة (فصول)، العددان (١-٢) ١٩٨٩.
- وجه لوجه عبد الرحمن منيف وجليل العطية، مجلة (العرب) الكويتية حزيران، ١٩٨٦.
- وجهة النظر في الرواية على مستوى المكان والزمان، بوريس اوسبنسكي، (ترجمة، سعيد الغانمي) مجلة (فصول)، المجلد (١٥)، العدد (٤)، ١٩٩٧.

رابعًا : الرسائل الجامعية

- الحوار في القصة العراقية القصيرة ١٩٦٨-١٩٨٠ (دراسة فنية) فاتح عبد السلام نوري، رسالة دكتوراة مقدمة إلى كلية الآداب جامعة الموصل، ١٩٩٥.
- عبد الرحمن منيف روائيًا، عيسى نوري علي قويدر، رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، دائرة اللغة العربية جامعة اليرموك، ١٩٨٤.

خامسًا : المصادر الأجنبية

- Dictionary of Literary Terms، J. A. Coddon. Penguin Book،1979.
- Dictionary of world terms، Joseph J. Shipley Boston The writer Inc.
- Dictionary of Literany terms، Harry show، Newy-ork، Me RAW-Hill Book company 1972.
- The Nature of Narrative، Robery Scholes and Robert kellogy، U. S. A
- The New Encyclopedia Britannica، volume 13،1980
- The Secretes of English Language، Coles Editorial Boarad. Canada Publishing company limited، 1980

سادسًا : الوثائق العربية

- حول الرواية العربية ومشكلات الواقع، د. علي عباس علوان، بحث ضمن ملتقى القصة الأول، إعداد دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٧٩.

سابعًا : الوثائق الأجنبية

- At the beginning، by Eva I bboston In The writer′s Handbook. Burack A. S. ed Boston، Inc. 1974.
- Biographical Novel، by Irring stone. In The writer′s Handbook.
- People and character، by Borden peal. In The writer′s Handbook.
- Rythem، by Mary Augusta Rodgers. In The writer′s Handbook.

– Six ways to successful confession، by Florence K. Palmar. In The writer′s Handbook.
– Storyteller s street، by sanora Bobb. In The writer’s Handbook.
– Theme، by Marlin Fantashire In the writer′s Handbook.
– The uses and abuses of dialogue، by Bill pronzini. In The writer′s Handbook.
– Verbs and people. by Frances Rickett. In The writer′s Handbook.
– With a little wand، by An Drina I version. In The writer′s Handbook.
– Your polity is contrived، by charol the Armstrong. In The writer′s Handbook.

د. خالدة خليل

- أديبة وناقدة وسياسية.
- حاصلة على الدكتوراه في اللغة والأدب والحضارة العربية من جامعة تونس – كلية العلوم الانسانية والاجتماعية.
- درست اللغة الألمانية في جامعة زارلاند ـ ألمانيا.
- مستشار هيئة الرئاسة في برلمان إقليم كردستان.
- عضو مجلس النواب العراقي الدورة الرابعة.
- عضو مكتب العلاقات الخارجية للحزب الديمقراطي الكردستاني.
- المتحدث الرسمي لمقر «البارزاني».
- حصلت على العديد من الجوائز الدولية والمحلية
- سُميت باسمها الدورة السادسة للمهرجان الدولي للإبداع الشعري في فاس، المغرب.
- كُرِمت من قِبل وزارة الثقافة والشباب في إقليم كردستان، شهر مايو ٢٠١٦.
- كتبت وترجمت العديد من الدراسات النقدية والمقالات والأبحاث في الصحف والمواقع العراقية والعربية.
- تم تكريمها في مركز الأبحاث والدراسات المستقبلية في جامعة «عين شمس» بالقاهرة، في آذار ٢٠١٧.
- شاركت في العديد من المؤتمرات والملتقيات الثقافية داخل وخارج العراق.
- كتب العديد من النُّقاد العراقيين والعرب عن تجربتها الإبداعية ومنهم:

– اخضرار النص في مواسم الكلام – قراءات في إبداع خالدة خليل: مطبعة الثقافة، أربيل، ٢٠١٦.

– رسالة دكتوراه في جامعة بغداد عن روايتها (أشرعة الهُراء): مقدَّمة من قِبل الطالب «كريم ناجي» بعنوان (تعدُد الأجناس في الرواية العراقية).

– كتب مجموعة من النقاد المغاربة بحوثًا عن أشعارها في ديوانها (تأملات رماد) وطُبِع في كتاب بعنوان «المملكة المغربية تحتفي بالشاعرة د.خالدة خليل. مطبعة خانيِ، دهوك، ٢٠١٧.

• صدر لها:

– شرنقة الحُمى: شعر. مؤسسة شمس للنشر والإعلام، القاهرة، ٢٠٠٨.

– أشرعة الهُراء: رواية. مؤسسة شمس للنشر والإعلام، القاهرة، ٢٠٠٩.

– تفكيك النص ـ مقاربات دلالية في نصوص منتخبة: كتاب في النقد. اتحاد الأدباء الكُرد في دهوك، ٢٠١١.

– توهجات رماد: شعر. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٣١٠٢.

– اختلاف الرؤى والتلقي في الخطاب الشعري. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠١٤.

– شرق المتوسط: البنية السردية وآليات تشكيلها الفني. مؤسسة شمس للنشر والإعلام، القاهرة، ٢٠٢٣.

• كُتب مشتركة مع مؤلفين آخرين:

– ينابيع النص وجماليات التشكيل: قراءات في شعر «بُشرى البستاني». مجموعة باحثين. تقديم: د. خليل شكري هياس. دار دجلة للنشر والتوزيع، عمَّان، ٢٠١٢.

– جماليات النص وتنوع الخطاب: مجموعة باحثين. تقديم: د. خليل شكري هياس. دار تموز للنشر، دمشق، ٢٠١٢.

– خارج الوطن... داخل الحلم: كتاب يروي قصة مبدعات عراقيات في المنفى. فاتن الجابري. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠١٦.

• كتبت مقدمات عدة كتب من أهمها:

– تعدُد الرؤى في إكليل موسيقى على جثة بيانو للشاعر جواد الحطاب: صدر عن دار ناشرون، بغداد، ٢٠١٣.

– الحوار حلاً في طروحات السياسي الكردي فاضل ميراني: صدر عن مؤسسة شمس للنشر والإعلام، القاهرة، ٢٠١٣.

• البريد الإلكتروني : khaledakhaleel@hotmail.com

شمس للنشر والإعلام

ت فاكس: ٠١٢٨٨٨٩٠٠٦٥ (٠٢)

www.shams-group.net